

Prólogo

Gabriel Menéndez y Pablo Gutiérrez (Editores)

Lo que hace tres años emergía como una tentativa se ha convertido en una realidad: el Congreso Anual de Musicología de nuestro Seminario de Ópera y Musicología (CEU San Pablo) celebrará en 2017 su cuarto año de existencia. Después de *La ópera como teatro cantado* y de *Componiendo Tristán e Isolda*, en diciembre de 2016 celebramos nuestro tercer congreso, dedicado esta vez a la “ópera de todas las óperas”, según las palabras de E. T. A. Hoffmann: *Don Giovanni* de Wolfgang A. Mozart. La filosofía del Congreso consistía una vez más en investigar las fuentes, las condiciones de la composición y el estreno, el trabajo de W. A. Mozart y Lorenzo da Ponte, así como los significantes de la partitura con el fin de aproximarnos lo más posible a la siempre enigmática esencia de la ópera.

Para ello contamos con algunos de los exponentes actuales más reconocidos sobre el tema; musicólogos que han tenido un contacto de primera mano con la partitura y con las fuentes, que han trabajado incluso en la edición de obras de Mozart, han desenterrado documentación desconocida o se han inmerso en el estudio de la partitura y de su

interpretación. Una parte del congreso se centró también en la evolución posterior de la ópera, su transformación a lo largo de los años, la trayectoria laberíntica de su interpretación, la mirada del pasado y del presente...

A pesar de ser una de las óperas más conocidas y representadas del género, su valoración histórica sigue ofreciendo múltiples interrogantes, en particular la dialéctica entre lo jocoso y lo trágico o la ambivalencia entre sensualidad erótica y aura sacra que rodean su música. El propio personaje protagonista ha sido objeto de las más diversas caracterizaciones a lo largo de los años. En las ponencias presentadas durante el congreso organizado por la Universidad CEU San Pablo los días 16 y 17 de diciembre de 2016, debatimos sobre las dos versiones de Praga y Viena, sobre las distintas facetas del personaje principal de la ópera, la búsqueda de lo absoluto en el lenguaje musical o el dilema trágico-cómico de la obra.

En el primer artículo de nuestro libro, Ian Woodfield, catedrático de la Escuela de Artes Creativas de la Queen's University de Belfast y absoluto experto en ópera mozartiana, nos habló de los condicionantes socio-culturales de la Viena de los Habsburgo para la transformación de la partitura desde un formato *buffo* hasta una expresión de enorme fuerza trágica. Momentos estelares como el *Finale* I para tres orquestas o las citas musicales de la escena final de la ópera fueron vistas con una luz completamente diferente a la usual.

El catedrático de Karlsruhe Thomas Seedorf nos explicó las transformaciones vocales y de carácter que el papel protagonista había experimentado a lo largo de la historia de su interpretación: desde el barítono que asumió el papel en 1787, Luigi Bassi, hasta la actualidad, el perfil del personaje fue sometido a las más asombrosas transformaciones.

Sergio Durante, catedrático de Musicología e Historia de la Música de la Università degli Studi de Padua, planteó la búsqueda del sentido absoluto. Según Durante, la interpretación de una ópera como *Don Giovanni* buscaba la representación integral de significantes muy diversos. El ponente quiso ilustrarlo a través de diferentes lecturas escénicas de la misma, en particular confrontando la idealización «romántica» del siglo xix con las visiones más conflictivas y apasionantes del siglo xx.

La última ponencia fue expuesta por Gabriel Menéndez Torrellas, director del Seminario de Ópera y Musicología de la Universidad CEU San Pablo. Estuvo enfocada en la dialéctica entre aura trascendente y sensualidad que impregna toda la partitura. Para ello, se realizaron intensos análisis de aquellos pasajes de la partitura en los cuales la ambigüedad sacro-sensual de la música contribuye a la riqueza insondable de la escucha. Partiendo del omnipresente compás de *Alla breve*, que aparece ya al inicio de la Obertura y recorre la ópera mozartiana hasta el final, se pretendía desentrañar un significado particular a determinados puntos de inflexión y a escenas de

enorme trascendencia que involucraban a todos los personajes, sin distinción de jerarquía.

El congreso contó también, por tercera vez, con una mesa redonda en la que destacados profesionales de la actualidad de nuestro país, venidos desde diferentes disciplinas, nos hicieron partícipes de sus inquietudes, su modo de encarar profesional y personalmente una ópera como *Don Giovanni*, sus discusiones con otros profesionales... Sus intervenciones forman parte de este volumen también. Rita Cosentino, directora de escena y encargada del programa pedagógico del Teatro Real, nos habla de sus diversas experiencias con montajes de óperas de Mozart. Alicia Grueso Hierro, licenciada en Bellas Artes, experta en semiótica musical e integrante del grupo de investigación *Arts Sonores*, nos habla de la duplicación del mito de Don Juan desde una perspectiva escenográfica contemporánea. José Luis Téllez nos aportó ideas muy sugerentes sobre las óperas basadas en libretos de Da Ponte; muchas de ellas se encuentran publicadas ya en un volumen de la editorial Cátedra¹.

Queremos destacar y agradecer la colaboración que al Seminario de Ópera y Musicología de la Universidad CEU San Pablo presta la Fundación ACS, sin cuyo apoyo estas jornadas no habrían sido posibles.

Madrid, febrero de 2017

¹ TÉLLEZ, J. L. (2013) *Paisajes imaginarios. Escritos sobre música*, Cátedra.

Don Giovanni: de la farsa a la tragedia

Ian Woodfield

Queen's University (Belfast)

En esta conferencia vamos a examinar una hipótesis radical: que la propuesta de una ópera sobre el personaje de Don Juan, para celebrar la boda de Anton, hermano menor del Elector de Sajonia, y María Teresa, la mayor de las sobrinas de José II, fue concebida en primera instancia para ser representada en Viena². La Archiduquesa se había casado por poderes en Florencia y debía ahora cruzar la capital austriaca, camino de Praga, para partir, desde allí, a Dresde. La idea de que Viena podría haber sido escenario para la representación de esta ópera nace de un comentario casual de Mozart, en una carta del 4 de noviembre, dirigida a Gottfried von Jacquin. En ella le comenta la esperanza de que *Don Giovanni*, ya por entonces un éxito en Praga, pudiera ser representada en Viena, «después de todo» (*vielleicht wird Sie doch in Wien aufgeführt?*). Es cierto que esto es mucho asumir para una única palabra, elegida quizá

² Esta propuesta fue realizada por primera vez por Hans-Ernst Weidinger, en la tesis doctoral «Il dissoluto punito. Untersuchungen zur äußeren und inneren Entstehungsgeschichte von Lorenzo da Pontes & Wolfgang Amadeus Mozarts Don Giovanni», en la Universidad de Viena, 2002.

por casualidad; pero una de las acepciones principales de *doch* es ‘sin embargo’, que apunta a la recuperación de una expectativa sostenida anteriormente.

En los meses de agosto y septiembre de 1787, los periódicos de media Europa se llenaron de noticias sobre los festejos que iban a ofrecerse a María Teresa en Schönbrunn y en Laxenburg, considerablemente más fastuosos que el que finalmente sería ofrecido en este último palacio. Un ejemplo característico sería esta noticia publicada en Londres:

La augusta esposa del Príncipe Clemente de Sajonia estará en Laxenburg el 29 de septiembre, lugar en el que, además de en Schönbrunn, se han dado instrucciones para preparar dos grandes banquetes, óperas y bailes de máscaras³.

Como artículo informativo estaba muy lejos de la verdad: la idea de que Anton se adentrara en la monarquía austríaca para casarse en Praga ya había sido desechada desde tiempo atrás. Tampoco era cierta la noticia de que se hubiesen preparado dos espléndidas recepciones con ópera y baile en cada sitio. Sin embargo, el rumor de que el magnífico palacio imperial de Schönbrunn volvería a abrir sus puertas para la ocasión se había extendido ampliamente, como en esta noticia publicada en Leipzig.

³ *General Advertiser*, 11 de septiembre de 1787, Flanders Mail, Viena, 25 de agosto.

Tanto en Schönbrunn como en Laxenburg se ofrecerán fiestas en la corte en presencia de la princesa de Toscana desde el 20 de septiembre hasta el 4 de octubre⁴.

Las únicas voces discordantes en la prensa se produjeron en territorio prusiano, como en Cleves, cuyo *Courier du Bas Rhin* mantuvo un perfil bajo en el comentario de las celebraciones previstas en honor de María Teresa, afirmando que lo único que habría serían bailes:

En esta ocasión, en la capital no habrá más que bailes, tanto en la Corte como en la Salle de Redoute, habiéndose cancelado los demás festejos⁵.

Sin embargo, otras fuentes confirman que el itinerario original de María Teresa incluía una amplia parada de descanso en Laxenburg. El 25 de agosto, Elisabeth von Württemberg escribía creyendo que llegaría allí el 20 de septiembre:

Estaré encantada de ir con su señora hermana; iremos a Laxenburg el 20 y ella llegará el 22; me alegra enormemente tomar parte en dicha estancia que durará, según creo, unos 10 días⁶.

⁴ *Leipziger Zeitung*, 21 de agosto de 1787, n. 166, 957, Viena, 15 de agosto.

⁵ *Courier du Bas-Rhin*, 6 de octubre de 1787, n. 80, 669, extracto de una carta de Viena, del 22 de septiembre.

⁶ WEYDA, H. (1871) «Briefe an Erzherzog Franz (nachmals K. Franz II) von seiner ersten Gemahlin Elisabeth 1785-1789», AföG, vol. 44, 30.

Finalmente, la Corte no se dirigió a Laxenburg hasta el 24 de septiembre, por lo que la estancia de Elisabeth allí se redujo de diez a seis días. El programa hubo de ser reducido, ya que, con la amenaza de la guerra, José II hubo de acudir con urgencia a Bohemia, al objeto de pasar revista a las fortificaciones de Praga. También presenció una demostración de la eficacia de sus municiones, especialmente las minas que serían utilizadas en el asedio de Belgrado.

Cuando se tomó la decisión de reducir la estancia de María Teresa en Laxenburg a unos pocos días, muchos de los actos previstos hubieron de ser cancelados. Un espectáculo de fuegos artificiales no pudo tener lugar, según se cuenta en Florencia:

La corte pasará el 24 del andante en Laxenburg... en las presentes circunstancias críticas se han retirado todas las órdenes... incluida la relativa a la construcción de una máquina de fuegos artificiales para la cual Su Majestad había asignado 10 mil florines⁷.

Sin embargo, no todos los actos fueron suspendidos. A pesar de la corta duración de su estancia, María Teresa pudo presenciar una producción teatral alemana (el 27 de septiembre) y una ópera italiana (el 28) antes de ponerse en camino hacia Viena. El *Wiener Zeitung* no dio detalles de esta última, a la que se refirió escuetamente como «wälsche Oper»⁸ (ópera en lengua no alemana). Sin embargo, muchas

⁷ *Notizie del mondo*, 26 de septiembre de 1787, n. 78, 2357.

⁸ *Wiener Zeitung*, 29 de septiembre de 1787, n. 78, 2357.

otras fuentes hablan de la pieza como de una ópera «pequeña».

En los días 26 y 27, los acostumbrados divertimentos de la Campagna de Laxenburg; la jornada concluyó con una pequeña ópera italiana y un pequeño baile⁹.

Lo que aún resulta más curioso, un número significativo de noticias de prensa, tanto alemanas como italianas, hablan de una obra «compuesta específicamente para la ocasión»:

El 27 [...] en ese día, no menos que el 28, entre otros divertimentos en el Teatro de Corte se ofreció un espectáculo en el que se representó una ópera italiana, compuesta expresamente para tan feliz circunstancia.

Ese mismo día y el 28, en el teatro del palacio de Laxenburg, se representó, entre otras cosas, una opereta compuesta expresamente para esta feliz ocasión¹⁰.

Un periódico de Florencia se aventuró aún más, identificando la ópera italiana como *L'arbore di Diana*, de Martín y Soler:

⁹ *Gazzetta Universale*, 1 de septiembre de 1787, n. 70, 557, Viena, 20 de agosto.

¹⁰ *Gazzetta bolognesi*, 16 de octubre de 1787, n. 42, Viena, 20 de septiembre de 1787. Viena 5 de octubre de 1787 [Laxenburg]. *Provinzialnachrichten*, 29 de septiembre de 1787, n. 78, 402.

Ayer, día 28... por la tarde una ópera buffa italiana, titulada *El árbol de Diana*, espectáculo que tuvo para todas las miradas un éxito a la altura de las circunstancias y de la expectación causada¹¹.

Este artículo nos plantea certeramente el dilema que afrontamos a menudo al tomar en consideración las noticias de la prensa: la posibilidad de que dos informaciones, cada una correcta, considerada en sí misma, puedan combinarse de manera errónea. En Florencia, lejos de Viena, un editor podía confundir el encargo a Martín y Soler (en que la obra se identificaba como *El árbol de Diana*) con noticias posteriores relativas a que una obra «compuesta especialmente» había sido representada. Si la obra en cuestión hubiera sido efectivamente *El árbol de Diana*, es probable que sólo se hubiese ofrecido parte de la misma, habida cuenta del énfasis general que las noticias ponen en el carácter reducido del espectáculo. Si bien un preestreno privado es posible, un error en la transmisión de la información es igual de probable.

La hipótesis que consideramos no es tanto que *Don Giovanni* fuese compuesta para Viena, sino la idea de que una ópera sobre el tema de Don Juan se tratase en el contexto de las celebraciones previstas originariamente; y, más específicamente, que el carácter de la fuente del texto se adecuase mejor para representaciones festivas en lugares como Schönbrunn o

¹¹ *Notizie del mondo*, 10 de octubre de 1787, n. 81, 647, Da Vienna, 29 de septiembre; Dorothea Link (Ed.), *Arias for Vincenzo Calvesi*, xxvii, cita de Fuchs, «Nuevas fuentes», 263, y Sommer-Mathis, «Tu felix Austria nube: Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert », vol. 4, 232.

Laxenburg, que en un teatro de ópera normal. En este contexto, podría haberse tratado de un espectáculo evidente en la tradición del reciente programa doble de sátira teatral doméstica que combinaba *Prima la musica* y *Der Schauspieldirektor*, representado el 11 de febrero de 1786 por deseo del Emperador. *Il capriccio drammatico*, de Bertati, estrenada en Venecia durante el carnaval de 1787, formaba parte justamente de esta tradición: un subgénero de obras desenfadadas y auto-reflexivas, de óperas sobre el oficio de representar óperas. Al tratarse manifiestamente de un género del gusto de José II, bien pudiera ser que un empresario, poeta o compositor, pensando qué ofrecer en honor de María Teresa, hubiese buscado en primer lugar si había disponible alguna sátira de este estilo.

El mismo Da Ponte dejó dos relatos diferentes acerca de cómo la idea de una ópera sobre Don Juan comenzó a sopesarse. En uno de ellos, recuerda que Domenico Guardasoni, desde Praga, le envió una copia del libreto de Bertati, el cual (naturalmente) no fue del agrado de Mozart; en el otro, evita toda mención de esta fuente, esperando posiblemente, poder ocultar la gran deuda que tenía con la misma. Una copia de *Il capriccio drammatico* pudo haber llegado a Bohemia de la mano de Antonio Baglioni, que había cantado el papel de Valerio en Venecia. Después de breves temporadas en Parma y Bolonia en la primavera y el verano de 1787¹², viajó a Praga. No

¹² RICE, J. A. (2009) *Mozart on the Stage*, Cambridge University Press, pp. 119-134.

obstante, también algunos miembros de la *troupe* de Viena tuvieron contactos con la producción original. Antonio Marchesi, que cantó junto a Baglioni, había sido anteriormente miembro de la *opera buffa* de José II en la temporada de 1785-1786¹³. Otro miembro del reparto de Venecia, Paolo Mandini, estuvo empleado también en Viena con su célebre hermano Stefano, que estaba todavía allí.

En cualquier caso, la ruta exacta que siguiera el libreto que acabó en Viena –los libretos eran objetos fácilmente transportables que circulaban libremente– es, en última instancia, menos significativa que la cuestión de por qué un libreto así hubo de ser considerado, en primer lugar, como una obra de gala para ser representada en una importante celebración de estado.

El Acto I de *Il capriccio drammatico* nos muestra una *troupe* de ópera preparando un drama sobre Don Juan, intentando así ganarse a la audiencia. El Acto II, para el que Gazzaniga escribió la música, es la ópera misma: DON GIOVANNI / OSIA / IL CONVITATO / DI PIETRA. Está rotulado en negrita: ACTO PRIMERO (pues es claro que, en cierto sentido, lo es), pero en la cabecera de las páginas se vuelve a un ACTO SEGUNDO, antes de retomar la numeración correcta al final. Por eso, *Don Giovanni* es una breve obra en un único acto. Los ensayos de la ópera de Bertati contenían declaraciones políticas que fácilmente podrían haber

¹³ LINK, D. (1998) *The National Court Theatre in Mozart's Vienna. Sources and documents (1783-1792)*, Clarendon Press, p. 220. También participó en la Academia de Mozart el 1 de abril 1784.