



La flauta mágica

W.A. Mozart

LA FLAUTA MÁGICA

Páginas 3 - 4 Ficha artística

Páginas 5 - 6 Sinopsis

Páginas 7 - 8 *La Ilustración y la "mayoría de edad" de la humanidad,*
Por Joan Matabosch

Páginas 9 - 12 *Dos pequeños detalles de "una gran ópera",*
Por Luis Gago

Páginas 13 - 14 Biografías

LA FLAUTA MÁGICA (DIE ZAUBERFLÖTE)

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

Singspiel en dos actos. Libreto de **Emanuel Schikaneder**

Producción de la **Komische Oper de Berlín**

Estrenado en el Theater auf der Wieden de Viena, el 30 de septiembre de 1791

Estrenado en el Teatro Real de Madrid el 11 de enero de 2001

EQUIPO ARTÍSTICO

Director musical	Ivor Bolton, Kornilios Michailidis (13 de febrero)
Director de escena	Suzanne Andrade & Barrie Kosky
Concepto	1927 (Suzanne Andrade & Paul Barritt) & Barrie Kosky
Animador	Paul Barritt
Escenógrafa y figurinista	Esther Bialas
Iluminador	Diego Leetz
Dramaturgia	Ulrich Lenz
Director del coro	Andrés Máspero
Directora del coro Pequeños cantores	Ana González
Ayudante del director musical	Kornilios Michailidis
Reposición de la dirección de escena	Tobias Ribitzki
Asistente del director de escena	José Darío Innella
Asistente de la figurinista	Susanne Weiske
Fortepiano/Glockenspiel	Ashok Gupta
Supervisora de dicción de alemán	Rochsane Taghikhani

REPARTO

Sarastro / Orador	Andrea Mastroni (19, 25, 30 ene. 2, 7, 10, 13 feb.) Rafal Siwek (21 ene. 15, 17, 20, 22, 24 feb.)
Tamino	Stanislas de Barbeyrac (19, 25, 30 ene. 2, 7, 10, 13 feb.) Paul Appleby (21 ene. 15, 17, 20, 22, 24 feb.)
La Reina de la noche	Albina Shagimuratova (19 y 25 ene.) Rocío Pérez (21 ene. 15, 17, 20, 22, 24 feb.) Aleksandra Olczyk (30 ene. 2, 7, 10, 13 feb.)
Pamina	Anett Fritsch (19 ene. 13, 15, 17, 20, 22, 24 feb.) I Olga Peretyatko (21, 25, 30 ene. 2, 7, 10 feb.)
Tres damas	Elena Copons, Gemma Coma-Alabert, Marie-Luise Dreßen
Papageno	Andreas Wolf (19, 25, 30 ene. 2, 7, 10, 13, 17, 22 feb.) Joan Martín-Royo (21 ene. 15, 20, 24 feb.)
Papagena	Ruth Rosique
Monostatos	Mikeldi Atxalandabaso

Tres muchachos **Catalina Peláez / Lucía Serrián**
Celia Martos / Chandra Henderson
María Guzmán / Ana Martín
(Pequeños Cantores de la JORCAM)

Dos hombres con armadura **Antonio Lozano, Felipe Bou**

Actores **Magdalena Aizpurúa, Andrés Bernal, José Ruiz**

Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real
Pequeños cantores de la ORCAM

Edición musical

Alkor Editions Kassel GmbH

Duración Aproximada: 2 horas y 45 minutos

Parte I: 1 hora y 5 minutos

Pausa: 25 minutos

Parte II: 1 hora y 10 minutos

Fechas

19, 21, 25, 30 de enero

2, 7, 10, 13, 15, 17, 20, 22, 24 de febrero

20:00 horas; domingos, 18:00 horas

SINOPSIS

Acto I

En un oscuro bosque oscuro, muy lejos...

Mientras huye de una peligrosa serpiente gigante, Tamino es rescatado en el último momento por las tres damas que sirven a La Reina de la noche. Cuando Tamino recupera el sentido, lo primero que ve es a Papageno, al que erróneamente considera su salvador. Papageno, un pajarero en busca del amor, no hace nada para aclarar el malentendido. Las tres damas regresan y como castigo por haber mentido, dejan mudo a Papageno. Le enseñan a Tamino una imagen de Pamina, la hija de La Reina de la noche, y Tamino se enamora de ella inmediatamente.

Poco después aparece La Reina de la noche y cuenta a Tamino que Sarastro ha raptado a su hija. Tamino responde con entusiasmo cuando ella le ordena que libere a Pamina. Las tres damas devuelven la voz a Papageno y disponen que acompañe a Tamino. Como protección contra el peligro, las tres damas entregan a Tamino una flauta mágica, y a Papageno unas campanas mágicas. Las tres damas anuncian que tres chicos mostrarán a Tamino y Papageno el camino hacia Sarastro.

Pamina está siendo acosada por Monostatos, el esclavo de Sarastro. Papageno, que se ha separado de Tamino para encontrar a Sarastro, se asusta del aspecto de Monostatos tanto como el esclavo se asusta del de Papageno. A solas con Pamina, Papageno le avisa de que su salvador, Tamino, pronto llegará. Papageno está triste, pues hasta el momento, su búsqueda del amor ha demostrado ser infructuosa. Pamina lo consuela.

Los tres niños han guiado a Tamino hasta los dominios de Sarastro. A pesar de que en un principio se le impide la entrada, Tamino comienza a dudar de lo que La Reina de la noche le ha contado sobre Sarastro. Comienza a tocar su flauta mágica y hechiza la naturaleza con su música. Mientras tanto, Papageno intenta huir con Pamina, pero son capturados por Monostatos y sus ayudantes. Las campanillas mágicas de Papageno dejan a los perseguidores fuera de combate. Sarastro y su séquito entran en escena. Monostatos hace entrar a Tamino. El anhelado encuentro entre Tamino y Pamina es demasiado breve. Sarastro ordena que primero deben superar una serie de pruebas.

Acto II

La prueba del silencio

Tamino y Papageno deben permanecer en silencio. La aparición de las damas y sus advertencias hacen que su prueba sea un verdadero desafío. Tamino se mantiene firme, pero Papageno comienza a parlotear de inmediato. Mientras tanto, Monostatos vuelve a intentar acercarse a Pamina mientras esta duerme. Aparece La Reina de la noche y ordena a su hija matar a Sarastro. Pamina está desesperada. Sarastro busca consolar a Pamina renunciando a cualquier pensamiento de venganza.

La prueba de la tentación

Tamino y Papageno deben resistir todo tipo de tentaciones: ¡ni charla, ni mujeres, ni comida! Además de *La flauta mágica* y las campanillas mágicas, los tres niños traen comida, pero Tamino, una vez más, resiste firmemente. Ni siquiera Pamina consigue sacar una sola palabra de los labios de Tamino, lo que interpreta como un rechazo y hace que se lamente por el enfriamiento del amor de Tamino por ella. Antes de la última gran prueba, Pamina y Tamino son reunidos una vez más para despedirse. A Papageno no se le permite participar en más pruebas. Sólo desea una copa de vino y soñar con su gran amor. Por su parte, Pamina cree que ha perdido a Tamino para siempre. En su desesperación, busca poner fin a su propia vida, pero los tres niños, que le aseguran que Tamino aún la ama, se lo impiden. Aliviada y llena de alegría, Pamina acepta su invitación para ver a Tamino de nuevo. Reunidos por fin, Tamino y Pamina se someten juntos a la prueba final.

La prueba de fuego y agua

La música de *La flauta mágica* y el amor que sienten el uno por el otro, permiten a Tamino y Pamina dominar su miedo y superar los peligros del fuego y el agua. Mientras tanto, Papageno prosigue sin suerte la búsqueda de su gran amor. Desesperado, decide poner fin a su vida, pero de nuevo los tres niños se lo impiden. El sueño de Papageno finalmente se hace realidad: junto a su Papagena, sueña con ser bendecido con muchos niños.

Mientras tanto...

... La Reina de la noche, las tres damas, y el traidor de Monostatos preparan un ataque contra Sarastro y su séquito. Sin embargo, el ataque es rechazado.

Tamino y Pamina han llegado al final de sus pruebas y finalmente pueden estar juntos.

LA ILUSTRACIÓN Y LA “MAYORÍA DE EDAD” DE LA HUMANIDAD

El sacerdote de Isis, Sarastro, conduce a la humanidad hacia la búsqueda de la verdad a lo largo de un proceso en el que el “hombre natural” es invitado a convertirse en un “hombre espiritual”, en el que la razón, el amor, el coraje y la lealtad van a ocupar el lugar del instinto, el miedo, la tiranía y la sumisión. Mozart lo explica, en *La flauta mágica*, como un cuento moral alegórico a través del proceso de iniciación del príncipe Tamino, que aprende con arrojo a entender el sentido del mundo que habita y a hacerse digno de la sabiduría y del amor. El individuo abandonado al instinto –Papageno- no es necesariamente maligno, pero no es todavía plenamente un hombre. Piensa y reacciona con el impulso indulgente de los chiquillos, pero le falta hacerse “mayor de edad”, le falta trascender las dinámicas de su naturaleza puramente material. Como decía Immanuel Kant en un célebre artículo publicado en 1786, “la Ilustración es la salida del ser humano de su minoría de edad”. Eso es precisamente lo que le falta a Papageno para ser plenamente un hombre. Papageno es solo astuto, Tamino es sabio; Papageno tiene el instinto de aparejarse y reproducirse, Tamino, además, ama. Porque, como escribía Rousseau en “Émile” (1762), “la tendencia del instinto es indeterminada. Un sexo se siente atraído por el otro: este es el movimiento de la naturaleza. La elección, las preferencias, el lazo personal, son obra de las luces”.

Para que Tamino adquiriera la noble dignidad de los hombres merecedores de ese nombre, debe aprender a guiarse por principios y sentimientos espirituales, simbolizados por la prudencia y el amor que encontrará, respectivamente, en el Templo de la Sabiduría y en la princesa Pamina. Para llegar a su objetivo, Tamino tendrá que emanciparse del mundo de las tinieblas que rige la Reina de la Noche actuando con coraje y con disciplina ineludibles en un proceso de purificación. La Reina es el símbolo del pensamiento reaccionario, del oscurantismo irracional, sectario y despótico, mientras que Sarastro encarna el equilibrio, la tolerancia, la aceptación disciplinada de las normas y la libertad de pensamiento.

Pero Mozart proporciona otra vuelta de tuerca a su propio planteamiento introduciendo un elemento de complejidad en los arquetípicos personajes de su fábula metafórica. “La Reina representa la oscuridad, pero no carece de elementos positivos –escribe Andrés Ibáñez-. Sus tres damas ayudan al príncipe y le entregan, por encargo suyo, una flauta mágica, del mismo modo que entregan a Papageno unas campanitas mágicas. También gracias a la Reina se ponen ambos en contacto con esos tres espíritus que, desde los aires, ayudan a los seres humanos. En cuanto a Sarastro, tampoco carece de lado oscuro. Su razón para raptar a Pamina, la hija de la Reina de la Noche, es que está enamorado de ella (...). Sarastro tiene además un servidor, Monostatos, que es brutal e inhumano. Es el jefe de los esclavos, y se deleita poniendo cadenas”. Se trata ciertamente de dos mundos divididos por actitudes intelectuales –y filosóficas- irreconciliables, pero los personajes que encarnan cada uno de esos mundos –el pensamiento ilustrado versus lo reaccionario- están llenos de luces y sombras y distan mucho de ser sin tacha. Las ideas puras, cuando más allá de su formulación abstracta se encarnan en personas humanas, se alejan sustancialmente de lo impecable de sus esencias, de lo virtuoso y de lo perverso, porque la realidad es mucho más compleja. Y acaba resultando que hay manchas más inexcusables de lo que querríamos reconocer en quien encarna lo ilustrado y, a su vez, que hay un cierto altruismo entre las tinieblas de quien personifica lo anacrónico. Y esa es la

grandeza de Mozart, que sabe inyectarle a su fábula esa incómoda complejidad más allá de su firme convicción de que la verdad, el futuro y la redención de la humanidad pasa inexorablemente por los principios racionalistas y liberales del “Aufklärung”. De hecho, sin este planteamiento ilustrado no son comprensibles ni *Le nozze di Figaro*, ni *El rapto en el serrallo*, ni, desde luego, *La flauta mágica*.

En efecto, Mozart sintonizaba con ese nuevo pensamiento más laico, más libre, más igualitario y más racional, que se abría camino en último tercio del siglo XVIII, y encontró en la forma popular del “singspiel”, lúdico, vital, en alemán, alternando canto y declamación y en contraste con la rigidez retórica de la “opera seria”, un altavoz brillante de esta nueva sensibilidad intelectual y política que quería contribuir a propagar y a ver triunfar en toda Europa. Para su puesta en escena, Barrie Kosky y Suzanne Andrade han querido encontrar en la actualidad un formato que, como el “singspiel” del siglo XVIII, apele a un arte popular que permita esa misma mezcla de fantasía, surrealismo, magia y emociones humanas. El montaje que repone el Teatro Real, creado en la Komische Oper, alude al cine alemán de la República de Weimar y al Berlín de los años 1920, centro creativo importante en el terreno de la cultura, el cabaret, el cine mudo y el cine de animación. Papageno recuerda al Buster Keaton de “El colegial” y al Chaplín de “Tiempos modernos” por el candor con que intenta cazar los pollos asados que salen de una gran máquina industrial; Monostatos es un poco el Nosferatu de Murnau; Pamina es una pariente de Louise Brooks; y Sarastro parece un cruce entre Abraham Lincoln y el Doctor Caligari, entre reminiscencias del Harold Lloyd de “El hombre mosca”, los dibujos animados, el cómic de los años 1930 y el “pop art” a lo Lichtenstein. Los cantantes interactúan con las imágenes que brotan, resbalan o explotan sobre ellos y reaccionan a sus movimientos de forma sincronizada. Se usan todos los elementos propios del cine mudo: el gesto acentuado, el piano de acompañamiento y los subtítulos entre las escenas, siempre con un ritmo endiabladamente ágil.

Los personajes son, de hecho, una prolongación de las imágenes animadas, de manera que éstas potencian la complejidad de la galería de arquetipos. Sarastro transmite su sosegada dimensión humanista, pero su poder también se representa por una gran cabeza en cuyo interior habitan inquietantes ruedas y palabras simbólicas: trabajo, sabiduría, arte y ciencia. A la manera de criaturas salidas de un cerebro sabio pero también lunático y con tics totalitarios. Los mundos de la Reina de la Noche y de Sarastro representan una forma de paternidad en negativo, como una amenaza directa sobre la pareja de Pamina y Tamino: por un lado, la madre posesiva como metáfora de las fuerzas devorantes de la naturaleza, que se encarna en una enorme araña maternal que despliega sus patas frente a su hija a la manera de los barrotes de una prisión, al estilo de las Maman de Louise Bourgeois, madre castradora que vigila mientras protege, que se blindada mientras busca perpetuarse en sus crías, enfrentada a una autoridad paternal glacial que remite a un orden racional y científico. En definitiva, personajes arquetípicos pero que esconden aspectos contradictorios. Como si Mozart quisiera, a la vez, rendir un apasionado homenaje a las ideas ilustradas y masónicas y ponernos en guardia ante los personajes que las encarnan, que son seres humanos llenos de incongruencias, como la humanidad misma.

Joan Matabosch

Director artístico del Teatro Real

**DOS PEQUEÑOS DETALLES DE
«UNA GRAN ÓPERA»**

1791 y 1828 deberían encabezar cualquier lista de los años más fatídicos y, a la vez, portentosos de la moderna historia de la música occidental. Al final de uno y otro se cortaron abruptamente las vidas de Wolfgang Amadeus Mozart (a los 35 años) y Franz Schubert (a los 31). Fue Viena la que los vio desaparecer en ambos casos, sin que el discurrir cotidiano de la ciudad se viera grandemente alterado por ello y sin que sus muertes causaran ningún revuelo entre sus habitantes. Intimida constatar las obras que compusieron uno y otro en aquellos últimos meses de sus vidas, no solo por la cantidad (abrumadora e incomprensible) ni la calidad (extraordinaria y sin altibajos), sino, casi más aún, por la naturaleza misma de aquellas composiciones, muchas de las cuales comparten un elemento común: presagiar de alguna manera cómo habría de ser la música del futuro. Es esto lo que caracteriza, casi por encima de cualquier otra consideración, las tres últimas sonatas para piano de Schubert, su quinteto para cuerda, la Misa en Mi bemol, Winterreise o las canciones sobre poemas de Heinrich Heine incluidas póstumamente por el editor en la colección titulada Schwanengesang. Y otro tanto puede predicarse del último quinteto para cuerda de Mozart, de su réquiem, del Concierto para clarinete o de dos óperas nacidas casi de forma coetánea (en su propio catálogo temático, las entradas aparecen fechadas, respectivamente, «Im Jullius» y «den 5:t September» de aquel fatídico 1791 ya languideciente), pero profundamente disímiles: *Die Zauberflöte* y *La clemenza di Tito*.

Ambas se estrenaron, en cambio, en el orden inverso al de su gestación, en Praga (6 de septiembre) y Viena (el 30 de ese mismo mes). De hecho, los dos últimos números instrumentales de *Die Zauberflöte* (la obertura y la marcha de los sacerdotes que abre el segundo acto) aparecen fechados por el compositor en una entrada independiente de su catálogo, «den 28:t September», tan solo dos días antes del estreno en el Theater auf der Wieden. Resulta obligado comparar cómo define Mozart una y otra en su catálogo: «La clemenza di Tito, opera seria in due Atti per l'incoronazione di Sua Maestá l'imperatore Leopoldo II. - ridotta á vera opera dal Sigre Mazzolà [...] Pezzi» y «Die Zauberflöte. - aufgeführt den 30t September - - - Eine teutsche Oper in 2 Aufzügen von Eman. Schikaneder bestehend in 22 Stücken» («*La flauta mágica* - estrenada el 30 de septiembre - - - Una ópera alemana en 2 actos de Eman. Schikaneder que consta de 22 números»). Ese «reducida a verdadera ópera» de *La clemenza di Tito* hace referencia 23 explícita a la labor del libretista, Caterino Mazzolà, al reescribir y adaptar el texto original de Pietro Metastasio eliminando hasta dieciocho de las arias a solo originales y redefiniendo con ello el concepto mismo de opera seria. mágica

La clemenza di Tito y *Die Zauberflöte* vuelven sobre géneros previamente cultivados por Mozart, aunque el tiempo y la ambición que las separan de sus respectivos precedentes (*Idomeneo* y *Die Entführung aus dem Serail*) son también idénticos. Pero sus dos creadores consideraban *Die Zauberflöte* algo más que un simple Singspiel, y la mejor prueba de ello es que Mozart se refiere a ella como «una ópera alemana», mientras que tanto en el cartel anunciador del estreno como en la cubierta del libreto impreso aparece claramente identificada como «Eine große Oper» («Una gran ópera»), un término que encontramos por vez primera no solo en el catálogo mozartiano, sino en la propia historia del género, y que no podemos entender en el sentido de la posterior *grand opéra francesa*, sino como un espectáculo que utiliza hasta el límite de sus posibilidades todos los recursos musicales y teatrales al alcance de

Mozart y Schikaneder. El triunfal éxito que conoció *Die Zauberflöte* (que antes del cambio de siglo ya había superado los dos centenares de representaciones tan solo en el teatro en que se estrenó), el mayor que vivió Mozart en el ámbito operístico, da fe de la bondad del experimento.

El 7 de octubre, un Mozart entusiasmado escribe a su mujer, que estaba tomando las aguas en Baden, que «puede verse perfectamente cuánto crece esta ópera día tras día» («man sieht recht wie sehr und immer mehr diese Oper steigt»). Y una semana después, en otra carta a Constanze (la última que le escribiría), le cuenta detalles sobre la representación a que había asistido el día anterior: «[...] a las seis recogí a Salieri y a Mad.me [Caterina] Cavalieri con un carruaje y los llevé a mi palco. [...] No puedes imaginarte qué dulces fueron los dos, y cuánto disfrutaron no solo con mi música, sino con el libreto y con todo. Ambos me dijeron que era una ópera digna de interpretarse en la más grandiosa festividad, ante el más grande monarca, y que irían con seguridad a verla más a menudo porque nunca habían visto un espectáculo más hermoso y más placentero. Salieri escuchó y observó con gran atención, y desde la obertura, de manera ininterrumpida hasta el coro final, no hubo un solo número que no despertara en él un “bravo” o “bello”. Él y Cavalieri insistieron una y otra vez en darme las gracias por hacerles tan gran favor».

Está claro que la composición de *Die Zauberflöte* se vio precedida de un intenso trabajo de colaboración entre músico y libretista (que encarnaría en el estreno a Papageno). Y también podemos vislumbrar de alguna manera lo cómodo que debió de sentirse Mozart con el argumento que le brindaba Schikaneder, que trataba de temas que le resultaban más queridos y cercanos que las lecciones morales que salpican su trilogía con Lorenzo da Ponte. Por un lado, y, por primera vez en su catálogo operístico, el compositor tenía la posibilidad de expresar con sonidos el poder de la música misma, asociada en este caso a dos instrumentos (flauta travesera y un Glockenspiel mecánico) que tocan Tamino y Papageno, un tema que conocía bien por los arreglos de dos obras de George Friderich Handel (*Alexander's Feast* y *Ode for St. Cecilia's Day*) que había realizado por encargo del barón Van Swieten. En un anuncio aparecido en la prensa antes del estreno leemos aún que «Herr Mozart ha compuesto una nueva ópera, *Die Ägyptischen Geheimnisse* [Los secretos egipcios]», y no deja de ser significativo que el título definitivo ponga el énfasis no en el exotismo de la ambientación o en los cultos religiosos egipcios, sino justamente en el poder sobrenatural de la música encarnado en uno de esos dos instrumentos.

A poco que nos adentremos en el interior de *Die Zauberflöte* encontraremos innumerables ramales de los que extraer enseñanzas sobre los medios de que se valió Mozart para componerla. Al no ser fruto de ningún encargo y tener previsto su estreno en un teatro popular situado en las afueras de Viena, quedaba eximido de tener que ceñirse a ningún tipo de convención formal previa, lo cual le permitió experimentar con total libertad. La música de la ópera, un prodigio de inspiración melódica de principio a fin, es tan conocida para todos que no merece la pena detenerse en glosar aspectos ya muy comentados y ensalzados. Reparemos por ello mejor en dos momentos aparentemente secundarios, pero absolutamente cruciales, que nos servirán para ahondar en esa modernidad intrínseca de *Die Zauberflöte*, mucho menos resaltada que su evidente trasfondo masónico o sus profundas connotaciones filosóficas, que siguen estando claramente presentes aun en una producción tan despojada de la habitual parafernalia operística (diálogos hablados incluidos), como la muy fresca e imaginativa (casi veraniega, en

contraste con el tiempo exterior) que vamos a contemplar aquí y que ya pudo admirarse en el Teatro Real en estas mismas fechas en 2016. Se trata, en suma, de dos vislumbres de futuro, en uno de los cuales, como veremos enseguida, Mozart mira también de soslayo hacia el pasado.

El primero de estos pasajes se sitúa al comienzo del Finale del primer acto. Los tres muchachos han conducido a Tamino, provisto de su flauta mágica, hasta un bosque en cuyo centro se levantan tres templos: en el centro, el de la Sabiduría, flanqueado por los de la Razón y la Naturaleza (el masónico tres es siempre el número recurrente en toda la ópera, ya desde los tres acordes iniciales de la obertura, que volverán luego a sonar en varios momentos cruciales de la trama). Después de quedarse solo y llamar a la puerta del primer templo, aparece un anciano sacerdote: en la producción de Barrie Kosky, el dibujo de una cabeza de perfil en cuyo interior están escritas, en alemán, las palabras Sabiduría, Verdad, Trabajo y Arte; Tamino se subirá también sobre la palma de su mano. En la partitura aparece identificado como el Sprechender, cuya traducción más aproximada podría ser la de Portavoz (mejor que la más habitual de Orador). Y en ese momento se inicia un diálogo entre ambos tras el cual el argumento de la ópera da un giro de 360 grados, en el sentido de que la Reina de la Noche y Sarastro intercambian sus papeles a ojos de Tamino y, de rebote, de todos los espectadores. La primera, espoleada siempre por la venganza, pasa a ser ahora la encarnación de una fuerza negativa, mientras que Sarastro, que parecía hasta entonces un personaje malvado, se revela como una figura positiva. Tamino debe recorrer el camino que lo llevará de la oscuridad a la luz, lo que le permitirá alcanzar el conocimiento, la razón y la verdad.

Si se escucha sin prestar excesiva atención este pasaje, desprovisto de melodías famosas y de grandes exigencias vocales, puede llegar a pasar casi inadvertido. Sin embargo, Mozart sabe que se trata de un momento crucial y se emplea a fondo para que musicalmente también lo sea, con una alternancia constante entre un recitativo declamado relativamente sencillo y una suerte de arioso arropado por un cuidadísimo acompañamiento instrumental, en el que el compositor recurre puntualmente a perfilar una clara –y casi siempre breve– melodía para realzar frases con una especial relevancia semántica. Y ese ropaje instrumental se ve sometido a una incesante metamorfosis: en este orden, dos fagotes y cuerda; flauta, dos oboes, dos fagotes y cuerda; dos flautas, dos oboes, dos fagotes y cuerda; dos clarinetes, dos fagotes y violonchelos; cuerda en solitario; dos oboes y dos fagotes; dos flautas, dos oboes y cuerda; cuerda en solitario de nuevo; oboe y cuerda; tres trombones y cuerda; y, por fin, de nuevo la cuerda en solitario. Es decir, en un centenar de compases, Mozart calibra al milímetro tanto la línea vocal como el envoltorio instrumental, al tiempo que va modulando a diferentes tonalidades (Si bemol, Mi bemol y La bemol) según va acercándose Tamino a las puertas de cada uno de los tres templos. Todo en esta escena es novedoso, insólito, inaudito. Exagerando solo lo justo, en este Sprechender encontramos el antecedente directo de Gurnemanz, el narrador por antonomasia de Parsifal.

Nuestra segunda cala llega en un momento equivalente del segundo acto, otra vez a poco de empezado el Finale. Puede pasar, asimismo, inadvertido como un momento secundario, aunque también aquí estamos ante un pasaje crucial, y el hecho de que en la portada de la primera edición del libreto se reprodujera justamente esta escena, sobre un fondo de pirámides y jeroglíficos egipcios, constituye una primera confirmación gráfica de su relevancia.

Después de un breve pasaje en el que los tres muchachos impiden que Pamina, desesperada, ponga fin a su vida con un puñal, al asegurarle que Tamino la ama realmente y que pronto podrá reunirse con él tras el inminente 27 advenimiento de la Razón, se produce un cambio de escena tras el cual vemos un agreste paisaje montañoso, una cascada, un volcán escupiendo fuego, una niebla negra sobre un horizonte rojizo, puertas cerradas a cal y canto por doquier y, en medio de todo ello, una pirámide egipcia. Están montando guardia dos hombres armados «en cuyos yelmos arde fuego» y que, según reza la indicación escénica original, «le leen [a Tamino] la escritura transparente inscrita en una pirámide». ¿Cómo traducir eso con sonidos? En un golpe de genio, Mozart se vale de la melodía de un coral luterano, el mismo que había utilizado Bach en su Cantata BWV 2 (una composición no editada hasta 1851 y que Mozart, casi con toda certeza, no conoció jamás). La genialidad consiste en que, en la católica Austria, se trataba de una melodía absolutamente nueva, desconocida. Y el tratamiento que le da Mozart es el del contrapunto imitativo de Bach que había estudiado, copiado y transcrito con tanto empeño, animado por el ya citado barón Van Swieten, un devoto admirador de la música de Bach y Handel que auspiciaba interpretaciones de sus obras en su residencia privada porque resultaba imposible escucharlas en público. Es decir, que, para traducir en sonidos los jeroglíficos egipcios, Mozart recurre también a un lenguaje antiguo, arcano, trasnochado, que ya había dejado de cultivarse y que los oyentes habrían de percibir, en consecuencia, como algo extraño y con un claro dejo arcaizante. En una ópera en la que se suceden sin cesar las grandes cumbres, esta es una de sus cimas absolutas: Barrie Kosky la sitúa, paradójicamente, durante un prolongado descenso a las simas más profundas de la tierra, en el que Tamino va acompañado en un pequeño ascensor por los dos hombres armados (aquí ataviados con traje formal y chistera). Mozart no estaba tratando de homenajear a Bach, de quien tanto había aprendido, como sí había hecho en el último movimiento de su última sinfonía, por ejemplo. En este contexto, un gesto así carecería de sentido. Lo que estaba haciendo, al igual que en nuestro ejemplo anterior y que en todos y cada uno de los números de la ópera, era poner al servicio de la dramaturgia del texto todos sus conocimientos e intuiciones musicales. Aquellos sonidos misteriosos, a oídos de sus primeros oyentes, eran la traducción musical de los jeroglíficos que estaban desentrañando para el aún no iniciado Tamino. Muy poco después, acabada la ópera, tanto él como nosotros mismos ya hemos pasado a ser mucho más sabios. Baja el telón y se hace la luz.

Luis Gago es traductor

IVOR BOLTON**DIRECCIÓN MUSICAL**

Además de director artístico del Teatro Real, este director de orquesta y clavecinista británico es director titular de la Basel Sinfonieorchester y la Dresdner Festspielorchester, y director laureado de la orquesta de la Mozarteumorchester Salzburg, con la que actúa anualmente en el Festival de Salzburgo. Desde 1994 mantiene un estrecho vínculo con la Bayerische Staatsoper de Múnich, por el cual ha sido galardonado con el Bayerische Theaterpreis. Es invitado regularmente por el Maggio Musicale Fiorentino y la Ópera nacional de París, y ha actuado en los Proms de Londres y el Lincoln Center de Nueva York. Recientemente ha dirigido *Billy Budd* en la Royal Opera House de Londres, *Le nozze di Figaro* y *Agrippina* en Festival de Ópera de Múnich y *Così fan tutte* en Het Muziektheater de Ámsterdam. En el Teatro Real ha dirigido *Leonore* (2007), *Jenůfa* (2009), *Alceste* (2014), *Die Zauberflöte*, *Das Liebesverbot* (2016), *Billy Budd*, *Rodelinda*, *El gallo de oro*, *Lucio Silla* (2017), *Gloriana*, *Only the Sound Remains* (2018), *Idomeneo* y *La Calisto* (2019).

BARRIE KOSKY**DIRECCIÓN DE ESCENA**

Nacido en Melbourne, este director de escena ha sido director artístico de la Gilgul Theatre Company, del Festival de Adelaide 1996 y codirector artístico de la Schauspielhaus de Viena entre 2001 y 2005. Actual director de la Komische Oper de Berlín, ha dirigido en esta sede *Die Zauberflöte* junto al colectivo 1927, la trilogía de Monteverdi, *Eugenio Onegin*, *Les contes d'Hoffmann*, *Rigoletto*, *La belle Héléne*, *Moses und Aron*, *La bohème*, *Rusalka*, *Le grand Macabre*, *West Side Story*, *Pelléas et Mélisande*, *Semele*, *La feria de Soróchintsi*, *Die Perlen von Cleopatra*, *Anatevka* y *Candide*. Entre sus colaboraciones figuran *Die Schweigsame Frau*, *El ángel de fuego* y *Agrippina* para la Bayerische Staatsoper de Múnich, *Saul* para el Festival de Glyndebourne y *La nariz* y *Carmen* para la Royal Opera House de Londres. Ha recibido el Premio Olivier por *Castor and Pollux* para la English National Opera, siete Helpmann Awards por *Saul*, y su *Die Meistersinger von Nürnberg* para el Festival de Bayreuth 2018 ha sido nombrada Producción del Año por la revista *Opernwelt*.

SUZANNE ANDRADE**DIRECCIÓN DE ESCENA**

Colaboradora y cofundadora junto a Paul Barritt de la compañía de teatro londinense 1927, esta directora de escena combina interpretación, música y animación en espectáculos inspirados en su pasión por el cine mudo y la animación. Para esta compañía ha escrito y dirigido *Between the Devil and the Deep Blue Sea*, *The Animals and Children Took to the Streets* y *Golem*, espectáculos que han sido galardonados con los premios Herald Angel, Fringe First, Carol Tambor, Arches Brick, Total Theatre, Off West End, Critics Circle y Peter Brook, y que han sido vistos en treinta y ocho países de los cinco continentes. Fue incluida en la lista Progress 1000 de 2015 con las personalidades más influyentes de Londres y en la lista The Stage 100 de 2016 con las personalidades más influyentes del teatro británico. Su debut operístico se produjo con *Die Zauberflöte* para la Komische Opera de Berlín junto a Barrie Kosky. En 2017 ha codirigido *Petrushka* y *L'enfant et les sortilèges* para la Komische Oper junto a Esme Appleton.

PAUL BARRIT**ANIMADOR**

Graduado en la Universidad de Middlesex en filosofía e ilustración, este ilustrador y animador británico fundó en 2005 junto a Suzanne Andrade y, más tarde, la actriz y directora de escena Esme Appleton el colectivo londinense 1927, al que se uniría posteriormente la compositora y pianista Lillian Henley. Tras darse a conocer en la escena cabaretera de Londres, ofrecieron su primera producción, *Between the Devil and the Deep Blue Sea*, en el Festival Fringe 2007 de Edimburgo, y un segundo espectáculo, *The Animals and Children took to the Streets*, en la Opera House de Sídney en 2010. Su tercera producción, *Golem*, se estrenó en 2014 en el Festival de Salzburgo y es una coproducción entre este festival, el Théâtre de la Ville de París y el Young Vic de Londres. Ese mismo año presentó su corto *White Morning* en el Festival de Cine de Sundance y el Festival de Cortometrajes de Londres. En 2012 el colectivo produjo junto a Barrie Kosky *Die Zauberflöte* para la Komische Oper de Berlín, escenario al que han vuelto con el programa doble *Petrushka* y *L'enfant et les sortilège*

ESTHER BIALAS**ESCENÓGRAFA Y FIGURINISTA**

Tras estudiar diseño de vestuario en la Fachhochschule für Gestaltung de Hamburgo, esta escenógrafa y figurinista ha colaborado regularmente con directores de escena como Nicolas Stemann, para quien ha diseñado el vestuario de *Hamlet* para el Schauspiel de Hannover, *Das Werk* de Elfriede Jelinek para el Burgtheater de Viena y *Die Räuber* de Schiller para el Thalia Theater de Hamburgo, o Barrie Kosky, con quien ha colaborado en *El sueño de Strindberg* para el Deutsche Theater de Berlín, *Die schweigsame Frau* para la Bayerische Staatsoper de Múnich y *Ball im Savoy*, *Die sieben Todsünden*, *West Side Story* y *Die Zauberflöte* para la Komische Oper de Berlín. Ha diseñado también *Les contes d'Hoffmann* con Stefan Herheim para el Festival de Bregenz y *La traviata* con Daniel Kramer para la English National Opera de Londres. Es cofundadora, junto a la directora Christiane Pohle, de la compañía de teatro femenina LaborLavache, presentada en la Schauspiel de Zúrich, y es profesora de diseño de vestuario en la Universidad de Lerchenfeld en Hamburgo desde 2004.

DIEGO LEETZ**ILUMINADOR**

Este diseñador de iluminación berlinés ha trabajado en el teatro desde 1988 en escenarios alemanes e internacionales. Ha colaborado con el director de escena Stefan Herheim en *La forza del destino* para la Deutsche Staatsoper, con Karolina Gruber en *Il mondo della luna* para el Festival de Música Antigua de Innsbruck, con Andrea Schwalbach en *Die Blume von Hawaii* de Paul Abraham, con Karsten Wieganden en *Maria Stuarda*, con Alain Wullschleger en *Turandot* para el Istana Budaya de Kuala Lumpur, con Günter Krämer en *Ezio* de Händel para el Festival de Schwetzingen y *Der Ring des Nibelungen* para la Opéra national de Paris y con Torsten Fischer en *Iphigénie en Tauride* y *Telemaco* de Gluck para el Theater an der Wien. Como director artístico y jefe de iluminación de la Komische Oper de Berlín, ha diseñado la iluminación de *American Lulu*, *Ali Baba und die 40 Räuber*, *Die Zauberflöte*, *El ángel de fuego*, *Ein Sommernachtstraum*, *Così fan tutte*, *Clivia*, *Die schöne Helena*, *Das Gespenst von Canterville* y el ballet *Don Juan*.