

# *Mozart y Salieri*

## Nikolái Rimski-Kórsakov

DEL 22 AL 29 DE ABRIL DE 2017

TEATRO MUSICAL DE CÁMARA (7)





# MOZART Y SALIERI

NIKOLÁI RIMSKI-KÓRSAKOV  
(1844-1908)

Madrid, abril de 2017



FUNDACIÓN JUAN MARCH  
[www.march.es](http://www.march.es)



TEATRO DE  
LA ZARZUELA



W. P. ...  
1855

# MOZART Y SALIERI

*Ópera lírica en un acto y dos escenas*

Música de Nikolái Rimski-Kórsakov  
Libreto basado en la obra homónima de  
Aleksandr Pushkin

Coproducción de  
la Fundación Juan March y el Teatro de la Zarzuela

**Dirección musical y piano**  
Borja Mariño

**Dirección de escena**  
Rita Cosentino



# ÍNDICE

---

Presentación

7

Ficha artística

8

Argumento

12

Libreto

16

*La venganza de Salieri*

por Marina Frolova-Walker

32

*La historia y la leyenda*

por José Luis Téllez

44

*La envidia como creación: una propuesta para Mozart y Salieri*

por Rita Cosentino

54

Biografías

60

Índice de ilustraciones

67

# *Presentación*

**L**a rivalidad mortal entre Salieri y Mozart está grabada a fuego en el imaginario colectivo gracias al poder del cine. Que la investigación musicológica la desmintiera no ha restado valor a esta leyenda alimentada en su *Mozart y Salieri* (1830) por el dramaturgo y novelista Aleksandr Pushkin, padre de la literatura rusa moderna. Varias décadas después, esta obra teatral breve, particularmente seductora en el contexto del Romanticismo, sirvió a Nikolái Rimski-Kórsakov para componer su ópera homónima en la que integró fragmentos de *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y el *Réquiem* de Mozart, y cuyo estreno privado en 1897 contó con Serguéi Rajmáninov al piano.

Esta nueva coproducción entre el Teatro de la Zarzuela y la Fundación Juan March es la séptima dentro del formato Teatro Musical de Cámara, concebido para dar visibilidad a un importante corpus teatral que, por sus características (obras de pequeño formato en las que interviene un número reducido de intérpretes), no suele tener cabida en los teatros de ópera convencionales. En el entramado que se va configurando entre los títulos de este proyecto, Pushkin sirve de eslabón que vincula *Mozart y Salieri* con *Mavra* (representada aquí en abril de 2016) de Stravinski, quien aprendió los secretos de la composición con su maestro Rimski-Kórsakov. El triunfo del arte sobre la moral y el poder creativo de la envidia son los grandes temas de esta ópera de pequeñas dimensiones que consolida esta línea de programación.

**Fundación Juan March  
Teatro de la Zarzuela**

# MOZART Y SALIERI

## **Dirección musical y piano**

Borja Mariño

## **Dirección de escena**

Rita Cosentino

## EQUIPO ARTÍSTICO

Movimiento escénico	<b>Rafael Rivero</b>
Diseño de escenografía	<b>Antonio Bartolo</b>
Diseño de vestuario	<b>Gabriela Salaverri</b>
Diseño de iluminación	<b>Fer Lázaro</b>
Realizadora de vídeo	<b>Celeste Carrasco</b>
Jefa de producción	<b>Celia Lumbreras</b>
Ayudante de dirección, escenografía y utilería	<b>Cristina Martín</b>
Regiduría	<b>David Izura</b>
Maquillaje	<b>Sara Álvarez</b>
Peluquería	<b>Moisés Echevarría</b>
Sastrería	<b>Raquel Porter</b>
Diseño de peluquería	<b>Esther Cárdaba</b>
Vestuario	<b>Sastrería Cornejo</b>
Realización de escenografía	<b>Mambo Decorados y Sfumato</b>
	<b>Pintura Escénica</b>
Maquinista	<b>Marcos Sánchez</b>
Técnico de iluminación	<b>Leticia Rodríguez Peña</b>
Técnico de sonido	<b>María Rodríguez-Mora</b>
Realización de la grabación	<b>Mario Domínguez</b>
Regiduría técnica	<b>Álvaro Riego</b>
Sobretítulos	<b>Raquel López y Leyre Benito</b>
Edición musical	<b>Leipzig y San Petersburgo, M. P. Belaïeff, 1898</b>
Revisión y traducción del texto	<b>Víctor Pagán y Amelia Serraller Calvo</b>
Transcripción fonética	<b>Marina Makhmoutova</b>

## REPARTO

Salieri, <i>bajo</i>	<b>Ivo Stánchev</b>
Mozart, <i>tenor</i>	<b>Pablo García-López</b>
Criado, asistente de Salieri y enterrador	<b>Rafael Rivero</b>
Mendigo ciego violinista y estudiante	<b>Fran Parrado</b>

## VÍDEO

Directora de fotografía	<b>Juana Jiménez</b>
Directora de arte	<b>Rita Cosentino</b>
Diseño de vídeo proyección	<b>Yann-Loïc Lambert</b>
Paisaje sonoro	<b>Gabriel Skármeta</b>
Foquista	<b>Julio César Tortuero</b>
Auxiliar de cámara	<b>Susana Siscart</b>
DIT	<b>Fran León Velásquez</b>
Técnicos de iluminación	<b>Óscar Alejano Colino y Ruder Miranda</b>

### Estreno

Versión con piano (privado) en agosto de 1897, y  
versión orquestal en el Teatro Solodovnikov de Moscú, el 7 de diciembre de 1898

### Duración

60 minutos

### Representaciones

22, 23 y 29 de abril a las 12:00 h  
26 de abril a las 19:30 h  
24, 27 y 28 de abril, a las 11:30 h  
(funciones didácticas)

La función del día 26 se transmite en directo por Radio Clásica de RNE,  
en diferido por Catalunya Música  
y en vídeo (*streaming*) a través de [www.march.es/directo](http://www.march.es/directo)

FPS 50.000

SHUTTER 180.0



BAT 1 24.2V

BAT 2 15.9V

● STBY

EI 800

WB 3200 CC +0

MON

709

EVF

709

LOOK

CLIP A003 C002

SxS 18 MIN

# *Argumento*

# MOZART Y SALIERI

## ACTO ÚNICO

La acción tiene lugar en la ciudad de Viena, a finales del siglo XVIII.

### ESCENA 1

Salieri disfruta de una elevada posición social como compositor, puesto que se ha consagrado al servicio de su arte: la música. No obstante, envidia en secreto los trabajos de otro compositor más joven, Mozart, porque reconoce su calidad superior. Esta envidia se acrecienta teniendo en cuenta la personalidad de su rival musical, al que él tiene por una persona holgazana y vanidosa. Salieri invita a Mozart a cenar con el fin de envenenarlo.

### ESCENA 2

Mozart y Salieri están cenando en una posada. Mozart está preocupado por su trabajo con el *Réquiem*, que le ha sido encargado por un misterioso hombre vestido de negro. Salieri le calma evocando a su amigo el escritor Pierre-Augustin de Beaumarchais. Acto seguido, Mozart le pide opinión a Salieri sobre el autor francés: ¿realmente Beaumarchais habría sido capaz de envenenar a alguien, como dicen las malas lenguas? Según Mozart, es imposible, pues el genio y la maldad son incompatibles. Por su parte, Salieri también le cree inocente, pero no se pronuncia claramente sobre la cuestión que le plantea Mozart... sino que introduce un veneno en la bebida de este. Después, Mozart se sienta al clave para enseñar sus progresos con el *Réquiem*. Escuchándolo, Salieri se emociona y llora en silencio. Mozart se da cuenta, pero Salieri le ruega que continúe. Así que el inmortal músico sigue tocando hasta que el veneno hace su efecto: de repente, se encuentra mal y se retira. Salieri se queda solo reflexionando sobre la idea comentada por Mozart de que un genio no puede ser un criminal: pero, ¿no mató el propio Buonarrotti en el Vaticano? ¿O no son más que rumores?



# MOZART Y SALIERI

## ACTO ÚNICO

### ESCENA 1

#### INTRODUCCIÓN (Instrumental)

Salieri *Como suele decirse, “no hay justicia en esta tierra”*

Mozart *Entrada: ¡Ajá! ¡Conque me has visto!*

Salieri *¿Cómo eres capaz de reírte?*

Mozart *Imagínate...*

Salieri *¿Venías a verme con algo semejante...?*

Salieri *Monólogo: ¡No! No puedo aguantar más tiempo*

### ESCENA 2

Salieri *¿Por qué estás hoy tan taciturno?*

Mozart *Hará cosa de tres semanas, llegaba tarde a casa...*

Salieri *¡Ya basta! ¿Qué es este miedo infantil?*

Coro *¡Dale, Señor, descanso eterno!*

Mozart *¿Pero estás llorando?*

Mozart *¡Ojalá todos sintieran tan rápido el poder de la Armonía!*

Salieri *Monólogo: ¡Dormirás eternamente, Mozart!*

# *Libreto*

# MOZART Y SALIERI

ÓPERA LÍRICA EN UN ACTO Y DOS ESCENAS  
Libreto basado en la obra homónima  
de Aleksandr Pushkin

Traducción de  
Amelia Serraller Calvo

## **PERSONAJES**

**Salieri**, *bajo*

**Mozart**, *tenor*



Alfred Bruneau  
1888

**ALEKSANDR SERGUÉYEVICH PUSHKIN** nació en Moscú en 1799. Por línea paterna descendía de una de las más antiguas familias de la aristocracia rusa, y por línea materna era bisnieto de Abram Gannibal, príncipe etíope que había sido capturado en su infancia por los otomanos y que, tras ser trasladado a Rusia, fue apadrinado por Pedro I el Grande y se convirtió en militar, ingeniero y noble. Como era habitual entre la aristocracia de la época, la familia de Pushkin hablaba en francés. Él recibió una esmerada educación literaria que incluyó a autores franceses e ingleses como Molière, Voltaire o Shakespeare. Sin embargo, su abuela materna y su aya le inculcaron el amor por la literatura popular rusa, que marcaría una trascendental influencia en su producción. En 1820 publicó su primer poema largo, *Ruslán y Liudmila*. De temática feérica e inspiración popular, provocó una gran controversia al cuestionar las normas del Neoclasicismo. Ese mismo año, su *Oda a la libertad* estuvo a punto de costarle un destierro en Siberia y dio paso a un periodo itinerante que le llevó por distintos lugares del Imperio ruso. En Chisináu comienza a escribir su obra más importante, la novela en verso *Eugenio Oneguín*, publicada entre 1823 y 1831. Más tarde reside en Odesa, de la que se despide con su poema *Al mar* (1824).

En 1825 se produjo en San Petersburgo la Revuelta Decembrista, en la que participaron numerosos poetas amigos de Pushkin que fueron duramente represaliados. Pushkin consiguió salvar su vida, pero se vio sometido a un férreo control: el zar Nicolás I se convirtió en censor del poeta, y su drama histórico *Borís Godunov*, escrito ese mismo año, no pudo ser publicado hasta 1831. En 1826 fue autorizado a regresar a Moscú, donde conoció a Natalia Goncharova, con la que contrajo matrimonio. Se trasladó a una finca paterna en la provincia de Nizhni Nóvgorod, y allí escribió sus “pequeñas tragedias” (*Mozart y Salieri*, *El caballero avaro*, *El convidado de piedra*, *Banquete durante la peste* y *La casita en Kolomna*) obras que, por primera vez, desarrollan su acción fuera de Rusia. En la década de los treinta publica cuentos como *El zar Saltán* y *El gallito de oro*, entre otros. Además, en 1836 comienza a publicar la revista literaria *El Contemporáneo*, con la que esperaba aliviar sus deudas. Pushkin murió el 29 de enero de 1837: dos días antes se había batido en duelo con el militar francés Georges d’Anthès, cuñado suyo.

**Óperas de autores rusos basadas en textos de Pushkin** (selección):

*Ruslán y Liudmila*. Música de Mijaíl Glinka, 1842

*Rusalka*. Música de Aleksandr Dargomyzhski, 1856

*El prisionero del Cáucaso*. Música de César Cui, 1858

*El convidado de piedra*. Música de Aleksandr Dargomyzhski, 1872

*Borís Godunov*. Música de Modest Músorgski, 1874

*Eugenio Oneguín*. Música de Piotr Ilich Chaikovski, 1879

*Mazepa*. Música de Piotr Ilich Chaikovski, 1884

*Aleko*. Música de Serguéi Rajmáninov, 1892

*Mozart y Salieri*. Música de Nikolái Rimski-Kórsakov, 1898

*El cuento del zar Saltán*. Música de Nikolái Rimski-Kórsakov, 1900

*Fiesta durante la plaga*. Música de César Cui, 1900

*El caballero avaro*. Música de Serguéi Rajmáninov, 1906

*El gallo de oro*. Música de Nikolái Rimski-Kórsakov, 1909

*La hija del capitán*. Música de César Cui, 1911

*Mavra*. Libreto de Borís Kojnó basado en *La casita en Kolomna*. Música de Igor Stravinsky, 1922

FUNDACIÓN JUAN MARCH

# Либретто

Одноактная опера

## 1 Вступление

### СЦЕНА I

*Комната*

### 2 Монолог

#### САЛЬЕРИ

Все говорят: нет правды на земле.

Но правды нет — и выше. Для меня  
Так это ясно, как простая гамма.  
Родился я с любовью к искусству;  
Ребенком будучи, когда высоко  
Звучал орган в старинной церкви нашей,  
Я слушал и заслушивался — слезы  
Невольные и сладкие текли.  
Отверг я рано праздные забавы;  
Науки, чуждые музыке, были  
Постылы мне; упрямо и надменно  
От них отрекся я и предался  
Одной музыке. Труден первый шаг

И скучен первый путь. Преодолею  
Я ранние невзгоды. Ремесло  
Поставил я подножием искусству;  
Я сделался ремесленник: перстам  
Придал послушную, сухую беглость  
И верность уху. Звуки мертвлив,  
Музыку я разъял, как труп. Поверил  
Я алгеброй гармонию. Тогда  
Уже дерзнул, в науке искушенный,  
Предаться неге творческой мечты.  
Я стал творить; но в тишине, но в тайне,  
Не смея помышлять еще о славе.  
Нередко, просидев в безмолвной келье  
Два, три дня, забыв и сон и пищу,

Вкусив восторг и слезы вдохновенья,

Я жег мой труд и холодно смотрел,  
Как мысль моя и звуки, мной рожденные,

Пылая, с легким дымом исчезали.  
Усиленным, напряженным постоянством  
Я наконец в искусстве безграничном  
Достигнул степени высокой. Слава

# Libreto

Acto único

## 1 Introducción

### ESCENA 1

Una habitación

### 2 Monólogo

#### SALIERI

Como suele decirse, “no hay justicia en esta [tierra]...”  
pero tampoco hay justicia en las alturas. Para mí  
es algo tan evidente como la escala más simple.  
Nací yo enamorado del arte;  
de niño, cuando resonaba desde lo más alto  
el órgano de nuestra vieja iglesia,  
yo lo escuchaba con los cinco sentidos,  
entre lágrimas tan dulces como involuntarias.  
Renuncié muy pronto a las diversiones festivas;  
todas las ciencias ajenas a la música  
me disgustaban; con obstinación y desdén  
las rechacé para consagrarme  
únicamente a la música. Difícil fue este primer [paso,  
y aburrido el primer viaje. Pero superé  
las adversidades iniciales. Con mi oficio  
puse en un pedestal al arte.  
Me volví un artesano: a mis dedos  
les imprimí una destreza obediente y seca,  
así como precisión a mi oído. Mataba los sonidos,  
para diseccionar la música como un cadáver. Creía  
en el álgebra de la armonía. Solo entonces,  
empapado de conocimientos, me atreví  
a dedicarme al voluptuoso sueño de crear.  
Empecé a componer, pero aún en silencio,  
aún en secreto, sin atreverme a soñar con la fama.  
A menudo, sentado en mi silenciosa celda,  
durante dos o tres días renunciaba al sueño y la [comida];  
y ya con el sabor a éxtasis y lágrimas de la [inspiración,  
quemaba mi trabajo. Así, veía con frialdad  
cómo mis ideas, los sonidos que yo había [concebido,  
ardían y desaparecían, ligeras como el humo.  
A través de la constancia entusiasta e infatigable,  
logré al fin, en la infinitud del arte,  
alcanzar un nivel elevado. La gloria

Мне улыбнулась; я в сердцах людей  
Нашел созвучия своим созданьям.  
Я счастлив был: я наслаждался мирно  
Своим трудом, успехом, славой; также

Трудами и успехами друзей,  
Товарищей моих в искусстве дивном.  
Нет! никогда я зависти не знал,  
Кто скажет, чтоб Сальери гордый был  
Когда-нибудь завистником презренным,  
Змеей, людьми растоптанною, вживе  
Песок и пыль грызущемо бессильно?  
Никто!.. А ныне — сам скажу — я ныне  
Завистник. Я завидую; глубоко,  
Мучительно завидую. — О небо!

Где ж правота, когда священный дар,  
Когда бессмертный гений — не в награду  
Любви горящей, самоотверженья,  
Трудов, усердия, молений послан —  
А озаряет голову безумца,  
Гуляки праздного?.. О Моцарт, Моцарт!  
*(Входит Моцарт.)*

---

### 3 Вход

МОЦАРТ

Ага! увидел ты! а мне хотелось  
Тебя нежданной шуткой угостить.

САЛЬЕРИ

Ты здесь! — Давно ль?

МОЦАРТ

Сейчас. Я шел к тебе,  
Нес кое-что тебе я показать;  
Но, проходя перед трактиром, вдруг  
Услышал скрипку... Нет, мой друг,  
Сальери!  
Смешнее отроду ты ничего  
Не слыхивал... Слепой скрипач в  
трактире  
Разыгрывал “Voi che sapete”. Чудо!  
Не вытерпел, привел я скрипача,  
Чтоб угостить тебя его искусством.  
Войди!  
(Входит слепой старик со скрипкой.)  
Из Моцарта нам что-нибудь!  
*(Старик играет арию из “Дон-Жуана”;*  
*Моцарт хохочет.)*

me sonreía, y en los corazones de la gente  
encontré el eco armonioso de mis obras.  
Y entonces fui feliz; en paz, me recreaba  
con mi propio trabajo, el éxito y la gloria, y [también

con los trabajos y éxitos de mis amigos  
y compañeros en el prodigioso mundo del arte.  
¡No, yo jamás supe lo que era la envidia!  
¿Quién habría dicho que el orgulloso Salieri sería  
algún día un miserable envidioso, una víbora  
pisoteada por los demás, que aún viva  
muerde el polvo y la arena de pura impotencia?  
¡Nadie! Pues hoy, lo digo yo mismo: hoy por hoy,  
soy un envidioso. La envidia me corroe,  
una envidia penosa y profunda. ¡Oh, cielos,  
[decidme!

¿Dónde está la justicia, si el don sagrado,  
si el genio inmortal no es la recompensa  
al amor ferviente, a renunciar a uno mismo,  
al esfuerzo, la dedicación y las plegarias enviadas,  
sino que ilumina la cabeza de un demente,  
un holgazán y un jueguista? ¡Oh, Mozart, Mozart!  
*(Entra Mozart.)*

---

### 3 Entrada

MOZART

¡Ajá! ¡Conque me has visto! Y yo que quería  
agasajarte con una broma inesperada...

SALIERI

¡Tú por aquí! ¿Llevas mucho tiempo?

MOZART

Acabo de llegar. Venía a verte  
con algo que quiero enseñarte,  
cuando, al pasar por la taberna, de repente  
oí un violín... ¡No, amigo mío,  
Salieri!  
Seguro que en toda tu vida no has oído nada  
tan gracioso: en la taberna,  
este violinista ciego  
estaba interpretando “Voi che sapete”. ¡Prodigioso!  
No he podido resistirme a traer al violinista  
para agasajarte con su arte.  
¡Adelante!  
*(Entra un anciano ciego con un violín.)*  
¡Queremos algo de Mozart!  
*(El anciano interpreta una aria de Don Giovanni;*  
*Mozart se parte de la risa.)*

САЛЬЕРИ

И ты смеяться можешь?

МОЦАРТ

Ах, Сальери!

Ужель и сам ты не смеешься?

САЛЬЕРИ

Нет.

Мне не смешно, когда маляр негодный  
 Мне пачкает “Мадонну” Рафаэля,  
 Мне не смешно, когда фигляр презренный  
 Пародией бесчестит Алигьери.  
 Пошел, старик.

МОЦАРТ

Постой же: вот тебе,

Пей за мое здоровье.

(Старик уходит.)

Ты, Сальери,

Не в духе нынче. Я приду к тебе

В другое время.

САЛЬЕРИ

Что ты мне принес?

МОЦАРТ

Нет — так; безделицу. Намедни ночью  
 Бессонница моя меня томила,  
 И в голову пришли мне две, три мысли.  
 Сегодня их я набросал. Хотелось  
 Твое мне слышать мнение; но теперь  
 Тебе не до меня.

САЛЬЕРИ

Ах, Моцарт, Моцарт!

Когда же мне не до тебя? Садись;

Я слушаю.

МОЦАРТ

*(за фортепиано)*

Представь себе... кого бы?

Ну, хоть меня — немного помоложе;

Влюбленного — не слишком, а слегка —

SALIERI

¿Cómo eres capaz de reírte?

MOZART

¡Vamos, Salieri!

¿O es que tú no te ríes?

SALIERI

No. Pues

no me hace gracia que un copista indigno  
 desfigure la *Madonna* de Rafael;  
 Ni me hace gracia que un bufón repelente  
 deshonre con sus parodias a Dante.  
 ¡Váyase, abuelo!

MOZART

Aguarda un momento: aquí tienes,

echa un trago a mi salud.

*(El viejecito se marcha.)*

Tú, Salieri,

hoy no estás de humor. En fin, ya te visitaré

en otro momento.

SALIERI

¿Qué era eso que me traías?

MOZART

No, sí, nada importante. Hace unos días, de noche,  
 mi insomnio me acechaba, implacable,  
 sembrando en mi cabeza dos o tres ideas.  
 Hoy las he anotado... Y quería  
 escuchar tu opinión, pero ahora mismo  
 no estás de humor para escucharme.

SALIERI

¡Ay, Mozart, Mozart!

¿Cuándo no he estado de humor para escucharte?

Siéntate, que soy todo oídos.

MOZART

*(al piano)*

Imagínate... ¿quién podría ser?

Digamos que yo mismo, pero un poco más joven;

enamorado, aunque no demasiado, sino

[frívolamente;

С красоткой, или с другом — хоть с  
[тобой,  
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,

Незапный мрак иль что-нибудь такое...  
Ну, слушай же.  
(Играет.)

---

6

САЛЬЕРИ

Ты с этим шел ко мне  
И мог остановиться у трактира  
И слушать скрипача слепого! — Боже!  
Ты, Моцарт, недостойн сам себя.

МОЦАРТ

Что ж, хорошо?

САЛЬЕРИ

Какая глубина!  
Какая смелость и какая стройность!  
Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь;  
Я знаю, я.

МОЦАРТ

Ба! право? может быть...  
Но божество мое проголодалось.

САЛЬЕРИ

Послушай: отобедаем мы вместе  
В трактире Золотого Льва.

МОЦАРТ

Пожалуй;  
Я рад. Но дай схожу домой сказать

Жене, чтобы меня она к обеду  
Не дождалась.  
(Уходит.)

estoy con una belleza o un amigo, digamos que  
[contigo,  
divirtiéndome... Pero de repente, una visión de  
[ultratumba  
surge como un eclipse fulminante o algo parecido...  
En fin, escucha:  
(Toca.)

---

6

SALIERI

¿Venías a verme con algo semejante  
y fuiste capaz de parar en la taberna  
a escuchar a un violinista ciego! ¡Santo Dios!  
Tú, Mozart, no eres digno de ti mismo.

MOZART

Entonces, ¿es bueno?

SALIERI

¡Qué profundidad!  
¡Qué simetría! ¡Qué audacia!  
Tú, Mozart, eres un dios, y ni siquiera lo sabes.  
Yo sí que lo sé, ¡yo!

MOZART

Vaya, vaya. ¿En serio? Quizás...  
el caso es que mi divinidad se muere de hambre.

SALIERI

Escúchame: ¿por qué no almorzamos juntos  
en la taberna El León Dorado?<sup>1</sup>

MOZART

Hecho,  
yo encantado. Pero permíteme que me pase por  
[casa  
a decirle a mi mujer que no me espere  
para el almuerzo.  
(Se retira.)

---

1. Famosa taberna vienesa que aparece también en la opereta *El murciélago* de Johann Strauss hijo, estrenada en Viena en 1874.

## 7 Монолог

### САЛЬЕРИ

Жду тебя; смотри ж.  
Нет! не могу противиться я доле  
Судьбе моей: я избран, чтоб его  
Остановить — не то мы все погибли,  
Мы все, жрецы, служители музыки,

Не я один с моей глухою славой...  
Что пользы, если Моцарт будет жив  
И новой высоты еще достигнет?  
Подымет ли он тем искусство? Нет;  
Оно падет опять, как он исчезнет:  
Наследника нам не оставит он.  
Что пользы в нем? Как некий херувим,  
Он несколько занес нам песен райских,  
Чтоб, возмутив бескрылое желанье  
В нас, чадах праха, после улететь!  
Так улетай же! чем скорей, тем лучше.

Вот яд, последний дар моей Изоры.  
Осьмнадцать лет ношу его с собою —  
И часто жизнь казалась мне с тех пор  
Несносной раной. Все медлил я.

“Что умирать?” я мнил: быть может, жизнь  
Мне принесет незапные дары;  
Быть может, посетит меня восторг  
И творческая ночь и вдохновенье;  
Быть может, новый Гайдн сотворит  
Великое — и наслажуся им...  
Как пировал я с гостем ненавистным,  
Быть может, мнил я, злейшего врага  
Найду; быть может, злейшая обида  
В меня с надменной грянет высоты —  
Тогда не пропадешь ты, дар Изоры.  
И я был прав! и наконец нашел  
Я моего врага, и новый Гайдн  
Меня восторгом дивно упоил!

Теперь — пора! заветный дар любви,  
Переходи сегодня в чашу дружбы.

## 7 Monólogo

### SALIERI

Te espero, no falles: ahora verás.  
¡No! No puedo aguantar más tiempo  
oponiéndome a mi destino: he sido elegido  
para detenerlo. Si no, todos pereceremos,  
todos nosotros, los sacerdotes y apóstoles de la [música;

no solo yo, con mi gloria que chirría...  
¿De qué nos sirve Mozart vivo,  
siempre alcanzando nuevas cotas?  
¿Elevará así el arte? No; el arte  
caerá de nuevo en cuanto él desaparezca;  
ningún heredero nos deja.  
¿De qué nos sirve entonces? Como un querubín,  
nos trajo varias arias celestiales  
a nosotros, hijos del polvo, carentes de alas,  
para luego desaparecer volando.  
¡Así que vuela lejos! Y cuanto antes, mejor.

He aquí el veneno: el último don de mi Isaura<sup>2</sup>.  
Son ya deciocho años llevándolo conmigo;  
a menudo, la vida me parecía  
una herida insufrible. Mas yo lo aplaqué todo.

“¿Para qué morir?” —me decía a mí mismo: quizás la vida  
me brinde algún obsequio inesperado;  
quizás me visiten las noches creativas,  
acompañadas del éxtasis y la inspiración.  
Quizás, otro Haydn compondrá  
algo grande... y será mi deleite...  
En los convites, en compañía del huésped odioso,  
solía decirme a mí mismo: “quizás encuentre  
un rival peor; quizás, desde las alturas desdenosas  
caiga una ofensa peor y me alcance.  
Entonces no te desperdiciaremos, don de Isaura”.  
¡Y tenía razón! Por fin encontré  
a mi rival, y un nuevo Haydn  
me desborda, ¡de pura admiración!

¡Es la hora! Oh tú, regalo profético del amor,  
convírtete hoy en el cáliz de la amistad.

2 Clemencia Isaura fue una dama noble francesa (hacia 1460-1511), gran mecenas de la poesía y amante de las flores. Resucitó el Festival de los juegos florales de Toulouse cuando ya había dejado de celebrarse. Así, los Juegos pervivieron hasta el siglo XIX. Tradicionalmente sus participantes, escritores como Víctor Hugo, le dedicaban a Isaura un poema.

---

## СЦЕНА 2

Особая комната в трактире; фортепиано.  
Моцарт и Сальери за столом.

---

8

САЛЬЕРИ

Что ты сегодня пасмурен?

МОЦАРТ

Я? Нет!

САЛЬЕРИ

Ты верно, Моцарт, чем-нибудь расстроен?

Обед хороший, славное вино,

А ты молчишь и хмуришься.

МОЦАРТ

Признаться,

Мой *Requiem* меня тревожит.

САЛЬЕРИ

А!

Ты сочиняешь *Requiem*? Давно ли?

МОЦАРТ

Давно, недели три. Но странный случай...

Не сказывал тебе я?

САЛЬЕРИ

Нет.

---

9

МОЦАРТ

Так слушай.

Недели три тому, пришел я поздно

Домой. Сказали мне, что заходил

За мною кто-то. Отчего — не знаю,

Всю ночь я думал: “кто бы это был?

И что ему во мне?” Назавтра тот же

Зашел и не застал опять меня.

На третий день играл я на полу

С моим мальчишкой. Кликнули меня;

Я вышел. Человек, одетый в черном,

---

## ESCENA 2

Una sala aparte en una taberna; un piano;  
Mozart y Salieri comparten mesa.

---

8

SALIERI

¿Por qué estás hoy tan taciturno?

MOZART

¿Yo? ¡No!

SALIERI

¿Seguro, Mozart, que no estás a disgusto?

La comida es buena, el vino, glorioso...

y tú estás callado y frunciendo el ceño.

MOZART

Lo reconozco,

mi *Requiem* me perturba.

SALIERI

¿Pero cómo?

¿Estás componiendo un *Requiem*? ¿Desde hace  
[mucho?

MOZART

Mucho, unas tres semanas. Una historia curiosa...

No te la conté, ¿verdad?

SALIERI

No.

---

9

MOZART

Entonces escucha:

hará cosa de tres semanas, llegaba tarde

a casa, y me dijeron que alguien

había venido a visitarme. Y luego, no sé por qué,

durante toda la noche me preguntaba: “¿quién  
[podrá ser?

¿Y para qué me visita?” Al día siguiente,

el mismo hombre vino otra vez sin poder

[localizarme.

Al tercer día, estaba yo jugando con mi niño

por el suelo, cuando a gritos reclamaron mi

[presencia.

Salí a la entrada. Un hombre, vestido de negro,

Учтиво поклонившись, заказал  
Мне Requiem и скрылся. Сел я тотчас  
И стал писать — и с той поры за мною

Не приходил мой черный человек;  
А я и рад: мне было б жаль расстаться  
С моей работой, хоть совсем готов  
Уж *Requiem*. Но между тем я...

САЛЬЕРИ  
Что?

МОЦАРТ  
Мне совестно признаться в этом...

САЛЬЕРИ  
В чем же?

МОЦАРТ  
Мне день и ночь покоя не дает  
Мой черный человек. За мною всюду  
Как тень он гонится. Вот и теперь  
Мне кажется, он с нами сам-третьей  
Сидит.

---

## 10

САЛЬЕРИ  
И, полно! что за страх ребячий?  
Рассей пустую думу. Бомарше  
Говаривал мне: “Слушай, брат Сальери,

Как мысли черные к тебе придут,  
Откупори шампанского бутылку  
Иль перечти *Женитьбу Фигаро*”.

МОЦАРТ  
Да! Бомарше ведь был тебе приятель;  
Ты для него Тарара сочинил,  
Вещь славную. Там есть один мотив...  
Я все твержу его, когда я счастлив...

se inclinó cortésmente, me encargó  
un *Réquiem* y desapareció. De inmediato,  
me senté y empecé a escribirlo; y desde ese  
[momento  
mi hombre de negro no ha vuelto a por mí.  
Pero yo estoy feliz: me daría pena  
despedirme de mi trabajo, aunque el *Réquiem*  
esté ya listo. Pero entre tanto, yo...

SALIERI  
¿Cómo?

MOZART  
Me avergüenza contar esta historia, pero...

SALIERI  
¿De qué se trata?

MOZART  
Día y noche no me deja tranquilo  
mi hombre de negro. Me acecha por doquier  
como si fuese una sombra. Incluso ahora,  
me parece que está sentado con nosotros,  
como tercero en discordia...

---

## 10

SALIERI  
¡Ya basta! ¿Qué es este miedo infantil?  
Disipa esas fantasías vacuas. Beaumarchais<sup>3</sup>  
me decía una y otra vez: “Escucha, hermano Salieri,

cuando los negros pensamientos te visiten,  
descorcha una botella de champán  
o relea *Las bodas de Fígaro*”.

MOZART  
¡Sí! Beaumarchais, en efecto, era amigo tuyo.  
Tú le dedicaste tu obra la *Tarare*:<sup>4</sup>  
cosa seria. Incluye un motivo...  
que no puedo parar de cantar cuando estoy feliz...

---

3. Dramaturgo francés (1732-1799), autor de dos comedias de inspiración española llevadas con gran éxito a la ópera por Rossini y Mozart, respectivamente: *El barbero de Sevilla* (1813) y *Las bodas de Fígaro* (1786).

4. Ópera compuesta por Salieri con libreto del propio Beaumarchais; estrenada en París en 1787. Tiene una versión posterior en italiano, escrita por el célebre Lorenzo da Ponte, colaborador habitual de Mozart.

Ла ла ла ла... Ах, правда ли, Сальери,  
Что Бомарше кого-то отравил?

САЛЬЕРИ

Не думаю: он слишком был смешон  
Для ремесла такого.

МОЦАРТ

Он же гений,  
Как ты да я. А гений и злодейство —  
Две вещи несовместные. Не правда ль?

САЛЬЕРИ

Ты думаешь?  
(Бросает яд в стакан Моцарта.)  
Ну, пей же.

МОЦАРТ

За твое  
Здоровье, друг, за искренний союз,  
Связующий Моцарта и Сальери,  
Двух сыновей гармонии.  
(Пьет.)

САЛЬЕРИ

Постой,  
Постой, постой!.. Ты выпил... без меня?

МОЦАРТ

(Бросает салфетку на стол)  
Довольно, сыт я.  
(Идет к фортепиано.)  
Слушай же, Сальери,  
Мой *Requiem*.  
(Играет.)

---

## 11 Реквием

Хор *ad libit* (за кулисами)  
“*Requiem aeternam dona eis, Domine!*”

---

## 12

Ты плачешь?

САЛЬЕРИ

Эти слезы  
Впервые лью: и больно и приятно,

La la la la... Ah, ¿es cierto, Salieri,  
que Beaumarchais envenenó a alguien?

SALIERI

No creo: él era demasiado cómico  
para semejante empresa.

MOZART

Es que era un genio,  
como tú y yo. Y el genio y la maldad  
son incompatibles. ¿O no es verdad?

SALIERI

¿Eso piensas?  
(Derrama el veneno en el vaso de Mozart.)  
Bueno ahora, bebe.

MOZART

Brindemos a tu salud,  
amigo mío, por el entrañable vínculo  
que une a Mozart y Salieri,  
los dos hijos de la armonía.  
(Bebe.)

SALIERI

¡Alto ahí,  
para, para! Ya has bebido... ¿sin mí?

MOZART

(tira la servilleta a la mesa)  
Ya es suficiente, estoy lleno.  
(Se va al piano.)  
Y ahora, Salieri, escucha  
mi *Requiem*.  
(Lo interpreta.)

---

## 11 *Réquiem*

Coro *ad libit* (entre bastidores)  
“*Requiem aeternam dona eis, Domine!*”

---

## 12

¿Pero estás llorando?

SALIERI

Estas lágrimas  
las derramo por primera vez. Duele y a la vez  
[reconforta,

Как будто тяжкий совершил я долг,  
Как будто нож целебный мне отсек  
Страдавший член! Друг Моцарт, эти слезы...  
Не замечай их. Продолжай, спеши  
Еще наполнить звуками мне душу...

---

### 13

#### МОЦАРТ

Когда бы все так чувствовали силу  
Гармонии! Но нет: тогда б не мог  
И мир существовать; никто б не стал  
Заботиться о нуждах низкой жизни;  
Все предались бы вольному искусству.  
Нас мало избранных, счастливыхцев

[праздных,

Пренебрегающих презренной пользой,  
Единого прекрасного жрецов.  
Не правда ль? Но я нынче нездоров,  
Мне что-то тяжело; пойду засну.  
Прощай же!

---

### 14 Монолог

#### САЛЬЕРИ

До свиданья.

*(Один.)*

Ты заснешь

Надолго, Моцарт! Но ужель он прав,

И я не гений? “Гений и злодейство

Две вещи несовместные.” Неправда:

А Бонаротти? Или это сказка

Тупой, бессмысленной толпы — и не был

Убийцею создатель Ватикана?

como si cumpliese con un pesado deber,  
como si, al fin, el bisturí reparador hubiese extirpado  
el miembro dolorido. A estas lágrimas, amigo Mozart,  
ni les prestes atención. Continúa, rápido,  
que tus sonidos sigan colmando mi alma...

---

### 13

#### MOZART

¡Ojalá todos sintieran tan rápido el poder  
de la Armonía! Pero no, en tal caso,  
el mundo no podría existir; nadie seguiría  
preocupándose por las miserias de la vida cotidiana;  
todos se entregarían al vanidoso libertinaje del arte.  
Somos pocos los elegidos, los felices insensatos

que desprecian el mísero afán por el lucro,  
auténticos apóstoles de la única belleza.

¿O acaso no es cierto? Pero me noto enfermo  
y como abotargado: me voy a dormir.

¡Así que adiós!

---

### 14 Monólogo

#### SALIERI

¡Hasta la vista!

*(A solas.)*

¡Dormirás

eternamente, Mozart! Pero, ¿y si él tiene razón,  
y no soy ningún genio? “El genio y la maldad  
son incompatibles”. No es cierto:

¿y Buonarrotti? ¿O acaso es un mito

del populacho zafio e insensato, y el artífice  
del Vaticano no fue también un asesino?

FPS 50.000

SHUTTER 180.0

SYS

2K



BAT 1 24.2V

BAT 2 14.7V

● STBY

LO

EI 800

WB 3200 CC +0



CLIP A009 C002

SxS 1 7 MIN

# La venganza de Salieri

MARINA FROLOVA-WALKER

Universidad de Cambridge

**S**i a los admiradores de *Mozart y Salieri* se les concediera la oportunidad de viajar en el tiempo, seguramente regresarían a agosto de 1897. Y se encaminarían hacia una remota hacienda rural rusa, aun cuando no esperaran encontrar allí ni decorados ni una orquesta. En la casa solariega hallarían simplemente a un cantante y a un pianista. Pero ese cantante era Fiódor Chaliapin, que cantaba los papeles tanto de Mozart como de Salieri. Y el pianista era Serguéi Rajmáninov, que ejercía de director y de orquesta, en perfecta sintonía con el cantante. Nikolái Rimski-Kórsakov no pudo asistir a la interpretación, pero recibió el más afectuoso de los informes de Nadezhda Zabela, su soprano predilecta y una querida amiga: “Pocas veces me ha procurado un concierto tanto placer: la música es tan delicada y emocionante, pero al mismo tiempo tan inteligente, si es que puedo expresarlo así”. Cuando la orquesta de la Ópera Privada de Mamontov empezó a ensayar, Zabela debía de estar esperando experimentar un placer aún mayor, pero lo cierto es que se sintió desilusionada y dijo a Rimski-Kórsakov que la pieza había perdido para ella parte de su encanto. Profundamente afectado por su cambio de opinión, Rimski-Kórsakov deseó haber dejado la obra sin orquestrar y haberla ofrecido, en cambio, quizá, como una obra de cámara dramática para ser interpretada en el ámbito doméstico. Además, es posible que Zabela se hubiera sentido tan



[6] Vasili Shkafer (Mozart) y Fiódor Chaliapin (Salieri) en el estreno de *Mozart y Salieri* (1898).

transportada por el carisma y la musicalidad de Chaliapin y Rajmáninov que cualquier otra cosa habría quedado en clara desventaja tras la comparación.

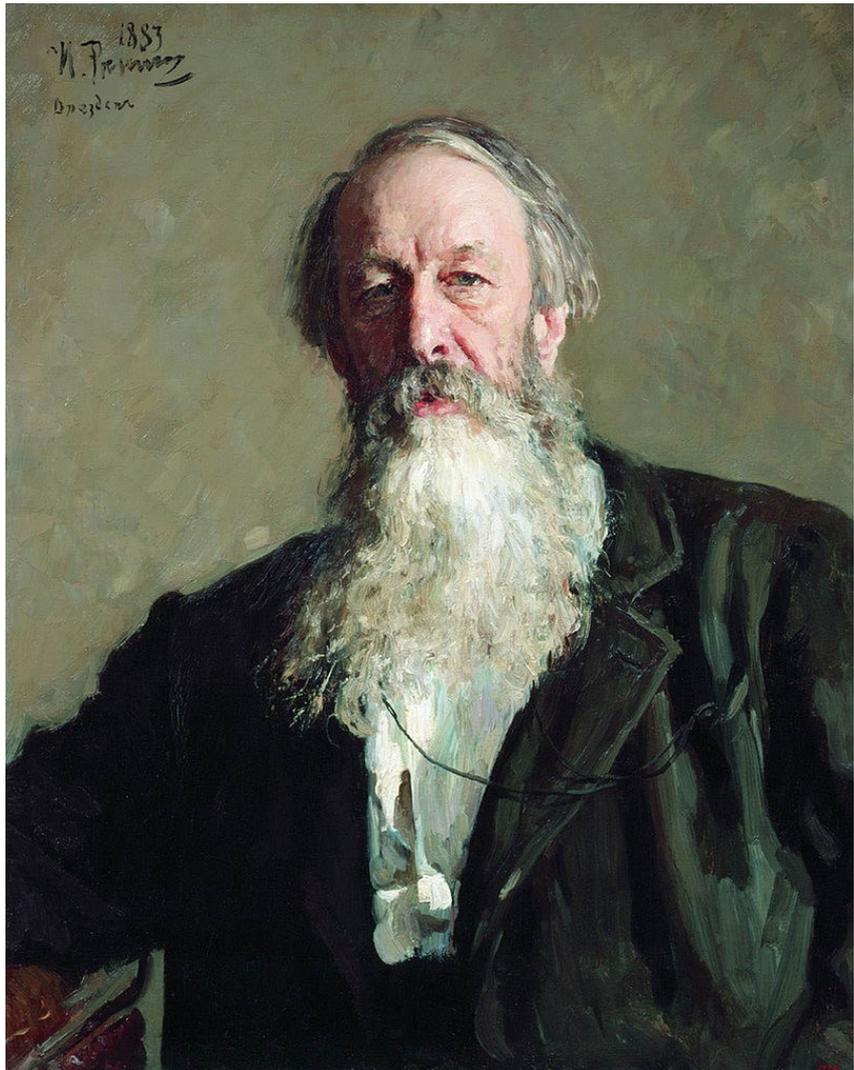
Resultaba realmente extraño que Rimski-Kórsakov abordara la composición de una obra tan modesta y sencilla, especialmente después de *Sadko*, su monumental y espectacular cuento de hadas. En *Mozart y Salieri*, él mismo negó cualquier tipo de efectos sorprendentes, no permitió nada que fuera superfluo con respecto al drama, e incluso abandonó el estilo muy ruso en el que había basado su carrera hasta ese momento. Semejante gesto de modestia parecía diseñado para comunicar algo. Pero, ¿qué era lo que quería decir Rimski-Kórsakov?

A primera vista, podríamos defender que la motivación de Rimski-Kórsakov vino dada por su respeto a Pushkin. El compositor había elegido una de las “pequeñas tragedias” de Pushkin y había dejado el texto casi intacto, permitiendo así que la obra sirviera, sin más modificaciones, de libreto. Este fue el enfoque adoptado anteriormente por Aleksandr Dargomyzhski, quien, a finales de la década de 1860, había escrito música ajustándose al pie de la letra a *El convidado de piedra*, otra de las “pequeñas tragedias” de Pushkin. Ambas obras están escritas en verso blanco (pentámetros yámbicos sin rima), por lo que adoptar sus textos para su uso operístico significaba que había que derogar una regla fundamental del libreto operístico: el empleo de estructuras métricas contrastantes para ajustarse a los números musicales contrastantes, como arias, dúos y coros. Dargomyzhski había formulado una estética del “realismo” operístico, que él veía como un ataque a la tradición operística italiana. No habría arias virtuosísticas y el nuevo tipo de ópera tendría que habitar, en cambio, en la región situada entre el recitativo y el arioso, sensible a los detalles del texto, tanto en contenido como en expresión emocional. Wagner, por supuesto, había desarrollado un enfoque similar, y antes de *El convidado de piedra* ya lo había puesto en práctica en *El oro del Rin*, tras la cual lo dejó en parte de lado. Pero la joven escuela de compositores nacionalistas rusos habría minado sus propios objetivos si hubiera adoptado a Wagner como su principal baluarte. Fuera cual fuera su estatura artística, comparativamente hablando, Dargomyzhski poseía la virtud de ser ruso, por lo que fue *El convidado de piedra*, y no *El oro del Rin*, la obra que había de convertirse en el modelo.

Rimski-Kórsakov era por entonces tan solo un compositor veinteañero y fue testigo de primera mano de cómo los integrantes del grupo de Los Cinco adoraron el audaz experimento de Dargomyzhski; pensaron que este era el nuevo curso que debía tomar la ópera rusa. Músorgski mostró un especial entusiasmo e incluso superó por poco a Dargomyzhski, poniendo música a un desnudo texto en prosa y moldeando su música a los ritmos y los modelos de entonación de la manera normal de hablar. Cuando Músorgski estaba componiendo *Borís Godunov*, Rimski-Kórsakov estaba escribiendo asimismo su primera ópera (*La doncella de Pskov*, también un drama histórico) y él decidió componer, asimismo, largos pasajes de declamación realista. Pero es evidente que este tipo de

aproximación acabó por parecerle demasiado austeramente doctrinario y volvió sin ningún reparo a las arias, dúos y coros en sus siguientes obras: el caso más famoso es el de *La doncella de nieve*.

Podemos comprender someramente, por tanto, el cambio radical de Rimski-Kórsakov en *Mozart y Salieri*: tuvo el Pushkin de Dargomyzhski como modelo, reforzado por el Pushkin de Músorgski, y Wagner estaba al acecho por alguna parte en la trastienda. Pero esto no es suficiente. Como hemos visto, Rimski-Kórsakov ya había recorrido este camino al comienzo de su carrera operística y luego cimentó su considerable prestigio en una serie de óperas que lo habían conducido en la dirección opuesta. Así las cosas, ¿por qué en este punto, tras su larga sucesión de óperas de números cerrados de gran



[7] Iliá Repin, *Retrato de Vladímir Stasov* (1883)



[8] Fiódor Chaliapin  
caracterizado como  
Borís Godunov (1929)

éxito, había de volver Rimski-Kórsakov sobre Dargomyzhski, ahora muerto y en gran medida olvidado, y de tomar incluso la decisión de dedicarle a él *Mozart y Salieri*? Es posible que Vladímir Stasov<sup>1</sup> tejiera una elocuente red de palabras en torno a *El con-*

---

<sup>1</sup> Vladímir Stasov (1824-1906), arquitecto de profesión, fue probablemente el crítico musical ruso más respetado de su época. Defendió un nacionalismo basado en la tradición rusa y apoyó al grupo de Los Cinco (Mili Balákirev, César Cui, Modest Músorgski, Nikolái Rimski-Kórsakov y Aleksandr Borodín).

*vidado de piedra*, pero la obra no había llegado nunca a hacerse un hueco en los repertorios de las compañías de ópera o en los afectos del público. Entonces, ¿por qué, por decirlo claramente, había de rendir homenaje el éxito al fracaso?

Podemos empezar a comprenderlo si traemos a colación una carta que Rimski-Kórsakov escribió a su amigo y libretista Vladímir Belski:

Este tipo de música (u ópera) es la excepción [más que la regla], y en grandes cantidades siento poca simpatía por ella. Pero he escrito esto, en primer lugar, espoleado por un deseo de aprender algo (no te rías: esto es absolutamente primordial) y, en segundo lugar, para descubrir cuán difícil podría ser realmente; más allá de todo esto, lo hice también porque mi autoestima estaba resintiéndose un poco.

Así, descubrimos que a Rimski-Kórsakov ni siquiera le gustaba el estilo ininterrumpido recitativo/arioso que había elegido para *Mozart y Salieri*. Aun así, deja suficientemente claro que quería dominar la técnica, a pesar de que quisiera utilizarla únicamente en breves pasajes sucesivos; esta ópera era, por tanto, un campo de pruebas. Pero, ¿qué hay de ese golpe a su autoestima del que se lamenta? A pesar de sus éxitos, sentía la necesidad de ponerse a prueba en este ámbito en concreto, pero, ¿por qué en este momento?

La niebla se disipa cuando recordamos el gran proyecto de Rimski-Kórsakov en los años inmediatamente anteriores. No encontraremos constancia de ello en su catálogo de obras, porque su proyecto fue la meticulosa revisión, reorquestación y reorganización dramática de *Borís Godunov* de Músorgski. Este había muerto hacía una década, fallecido prematuramente por una dedicación excesiva a la bebida, y *Borís* quedó semiolvidada. Rimski-Kórsakov decidió rescatarla, reelaborando la armonía y la conducción de voces conforme a sus propios estándares profesionales, desplazando las líneas vocales a registros en los que los cantantes se sintieran más a gusto y modernizando la orquestación y haciendo que resultara más eficaz para comunicar con claridad las ideas musicales. Rimski-Kórsakov, perfeccionista como era, sometió a algunas de sus propias obras anteriores a las mismas mejoras. No estaba robando la ópera a nadie –Músorgski siguió llevándose póstumamente todos los honores–, sino que estaba buscando revitalizar una obra maestra desdeñada a fin de que pudiera atraer a las mejores compañías de ópera y recibir con retraso todos los elogios que merecía. Este trabajo desinteresado, que consumió gran parte de su tiempo en el curso de cuatro años, quedó finalmente completado en 1896 y el nuevo *Borís Godunov* llegó al escenario. Aunque el estreno situó firmemente a *Borís* en el camino de la fama internacional, algunas de las reacciones dejaron a Rimski-Kórsakov completamente consternado. Veía a Músorgski como un compositor dotado de un talento artístico descomunal, extraordinariamente original, pero cuyo modo de vida lo había privado de los medios técnicos para expresarse de un modo convincente. Algunos, sin embargo, vieron el nuevo *Borís* como una

profanación del genio de Músorgski llevada a cabo por un pedante. La peor reacción, para Rimski-Kórsakov, fue la protagonizada por Vladímir Stasov, que tomó su decisión después de ver la nueva partitura: no veía ningún sentido a asistir al estreno y ni siquiera se dignó a hablar con Rimski-Kórsakov. Mantuvo sus críticas en privado, pero Rimski-Kórsakov tardó poco en enterarse de lo que pensaba realmente. El principal motivo de la rabia de Stasov era la alteración de los recitativos naturalistas de Músorgski, ya que estos, para él, constituían la piedra de toque de la naturaleza intrínsecamente rusa de la obra. ¿Cómo –se lamentó– podía esta valiosa contribución original rusa a la música, a la que habían insuflado vida Dargomyzhski y Músorgski, ser tratada tan despreocupadamente por Rimski-Kórsakov, que no entendía nada de ella, nada en absoluto?

Y aquí tenemos, por tanto, nuestra respuesta. Rimski-Kórsakov se sintió profundamente dolido por el airado rechazo de Stasov de todo el concienzudo trabajo que él había dedicado a *Borís*. Ahora quería demostrar –a Stasov, sobre todo– que podía dominar el estilo recitativo ruso e incluso mejorar los frutos de sus antecesores. De

[9] Valentín Sérov, *Retrato de Nikolái Rimski-Kórsakov* (1898)



ahí *Mozart y Salieri*. La elección del argumento tenía una importancia trascendental. Rimski-Kórsakov se puso en la mente de sus detractores: Músorgski era el Mozart de todos ellos, un genio natural que había muerto antes de tiempo, mientras que Rimski-Kórsakov era su Salieri, que carecía de la mínima chispa de genio y lo compensaba cultivando una suprema competencia técnica. Rimski-Kórsakov se había sometido ciertamente a años de estudio riguroso, tanto en armonía como en contrapunto y orquestación. Esto suponía una deserción de los principios de inspiración sin trabas defendidos por Los Cinco cuando aún eran un grupo unificado (no importaba que Mozart hubiera estudiado de un modo al menos igual de diligente, aunque en un momento muy anterior de su vida). Él se veía a sí mismo a través de los ojos de ellos y la labor de amor que había llevado a cabo en *Borís Godunov* se transformó en una desfiguración alentada por la envidia. Incluso en 1904 seguía estando evidentemente disgustado y se defendía planteando sus alegaciones justamente en esta misma dirección: él no había “pintado sobre los frescos”, escribió Rimski-Kórsakov, recordando el verso referido a “un copista indigno” que “desfigure la *Madonna* de Rafael” en la obra de Pushkin, y que preservó en el libreto de su propia ópera.

Por este motivo, *Mozart y Salieri* es una obra cuidadosísimamente calculada e irónica que no puede tomarse al pie de la letra si queremos comprender por qué la escribió Rimski-Kórsakov. Como hemos visto, pretendía ser un homenaje a Dargomyzhski, pero lo cierto es que subvierte el enfoque de este compositor. Stasov, al parecer, no consiguió apreciar esto, ya que se tomó la nueva obra como un bien recibido gesto de reconciliación, una victoria para la estética de la verdad operística defendida por Los Cinco. Pero en múltiples y sutiles modos, Rimski-Kórsakov rechaza la primacía dargomyzhskiana (¡y musorgskiana!) de la palabra y devuelve a la música su cetro. Veamos cómo lo lleva a cabo.

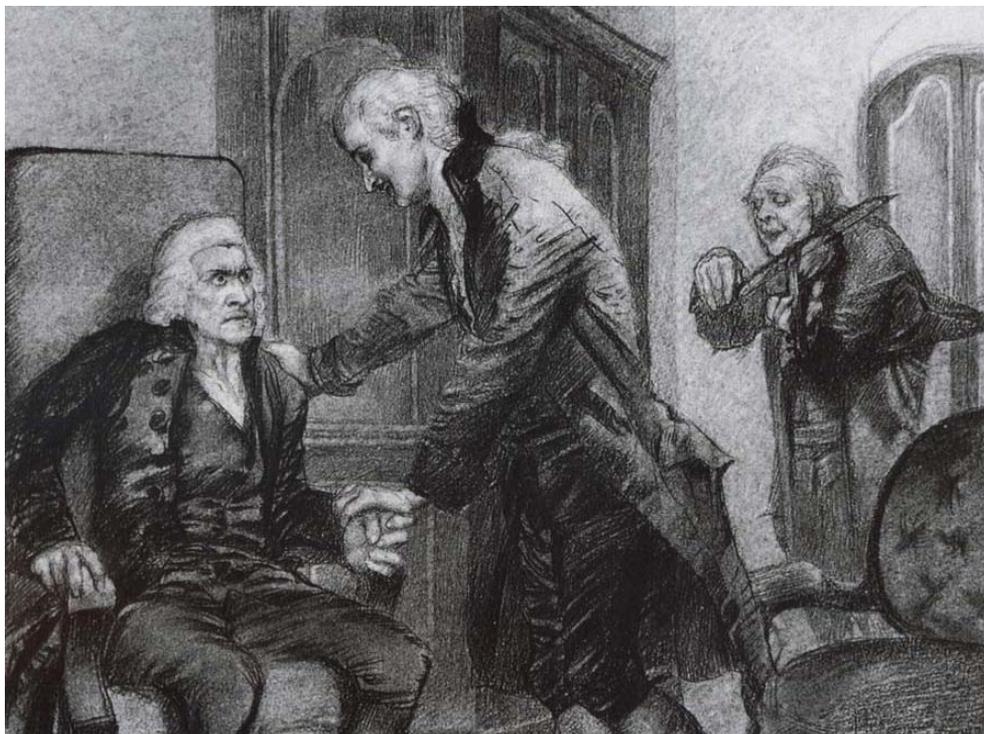
Considerado superficialmente, el estilo declamatorio resulta manifiesto de inmediato, como Stasov se sintió encantado de oír. Bruscos acordes, que surgen de fórmulas de recitativo clásicas, interrumpen el flujo como signos de puntuación introducidos de forma rotunda, sacando el máximo partido del potencial retórico de cada “pero”, “pues” o “¡no!” Hay un gran número de gestos miméticos, una especie de pintura de palabras, de imágenes textuales, que eran más deudoras de Músorgski que de Dargomyzhski. “Tan evidente como la escala más simple”, dice el libreto, y oímos una sencilla escala. “El órgano de nuestra vieja iglesia”, dice el libreto, y en la versión con acompañamiento orquestal se oyen texturas organísticas en los instrumentos de viento-madera. Y cuando Salieri habla de que “mataba los sonidos, para diseccionar la música como un cadáver”, Rimski-Kórsakov crea hábilmente su equivalente musical, valiéndose (nos referimos nuevamente a la versión orquestal) de una trompa con sordina.

Pero tras la impresión general creada por estos procedimientos tomados de Dargomyzhski y Músorgski, Rimski-Kórsakov se vale de cada asidero apropiado del texto

y de la acción escénica para introducir un tipo de música más abiertamente musical, con períodos más extensos y estructurados y un estilo más cantable. Dado que el texto trata de dos compositores, no hay escasez de oportunidades, por supuesto. La aparición de Salieri en el escenario se encuentra indicada por medio de una sombría zarabanda. Luego, en su primer monólogo, dice: “Renuncié muy pronto a las diversiones festivas; / todas las ciencias ajenas a la música / me disgustaban; con obstinación y desdén / las rechacé para consagrarme / únicamente a la música”. Rimski-Kórsakov ilustra esto por medio de un arioso chaikovskiano enormemente expresivo. Durante la entrada de Mozart oímos una música más extensa y coherente que se asemeja al comienzo de una obertura del compositor salzburgués (lo que provoca que la zarabanda de Salieri suene, por comparación, bastante convencional y trasnochada). El recitativo interrumpe esta música característica de una obertura, pero enseguida se retoma esta última, haciendo incluso la obligatoria modulación a la dominante. Esto sucede justo antes de que Mozart haga pasar a un violinista ciego, que brinda una modesta interpretación de una melodía de *Don Giovanni*.

En el curso de la ópera, la acción se detiene en tres ocasiones y nos permite oír música que está interpretándose en escena. Stasov y otros defensores del realismo operístico de Dargomyzhski y Músorgski difícilmente podrían quejarse de esto. Dargomyzhski había hecho algo idéntico en *El convidado de piedra*: cuando Pushkin pide que cante el personaje de Laura, Dargomyzhski interrumpe su música en estilo de recitativo para introducir una verdadera canción. Músorgski fue incluso más allá en *Borís Godunov*: allí donde Pushkin requiere que cante su personaje borracho, Varlaam, se produce una interrupción en la broma musical para dejar paso a algo que se comporta de un modo extraordinariamente semejante a un aria operística normal, incluso con toques virtuosísticos. Aparte de la música del violinista ciego, que se ajusta a las indicaciones de Pushkin (concebida para hacer que Salieri se sienta incómodo), Rimski-Kórsakov, siempre siguiendo a Pushkin, puede confiar a su Mozart dos interpretaciones, primero al piano (un pastiche de Rimski-Kórsakov) y luego un extracto del auténtico “Kyrie” del *Réquiem* de Mozart. Estas interpretaciones no son tampoco simples entretenimientos, sino que cumplen la función de ser importantes puntos de inflexión en el drama.

La elección de la obra por la que se decantó Rimski-Kórsakov le obligó a asumir riesgos, ya adscribiera su propia música al personaje de Mozart en escena o incluyera pasajes del verdadero Mozart. Lo primero provocó que lo ridiculizaran algunos críticos, mientras que lo segundo amenazaba con socavar la fuerza de la música conclusiva del propio Rimski-Kórsakov, puesto que los oyentes tenían inevitablemente la sensación de que el “Kyrie” resultaba más emocionante. ¿Debemos concluir entonces, acaso, que Rimski-Kórsakov erró en sus cálculos? No. Lo cierto es que aceptó que él era un Salieri y se puso en disposición de ser claramente derrotado por el verdadero Mozart. Pero era también una sutil pero incontrovertible refutación de los principios dargomyzhskianos del recitativo perpetuo. Fue este recitativo el que había provocado en gran medida



[10] Mijaíl Vrubel, *Mozart y Salieri escuchando a un violinista ciego* (1884).

el rechazo de Stasov de todo el trabajo que Rimski-Kórsakov había llevado a cabo en *Borís*, y este fue el motivo por el que decidió acometer su respuesta en *Mozart y Salieri*.

Fluida música melódica, que Rimski-Kórsakov introdujo de hurtadillas en *Mozart y Salieri* a partir de pretextos realistas, aleja el equilibrio de la ópera del objetivo dargomyzhskiano de resaltar simplemente la plasmación del diálogo. El fragmento del *Réquiem* perturba especialmente el realismo operístico y, en la versión con orquesta, Rimski-Kórsakov anticipa incluso el recurso característico de la Edad de Oro de Hollywood de valerse de una orquesta sinfónica al completo cuando un personaje que aparece en la pantalla está cantando simplemente para sí mismo, o tocando una guitarra o un piano: cuando Mozart toca las teclas del piano, se oye a una gran orquesta y un coro. Pero para ir incluso más allá, y transformar una ópera impulsada aparentemente por la palabra en una dominada y moldeada por la música, Rimski-Kórsakov necesitaba hacer algo más drástico. Consiguió hacerlo a partir del comienzo de la Escena 2, cuando la música de la fantasía para piano de “Mozart” se filtra al exterior desde su nicho realista para impregnar el resto de la partitura (de nuevo a la manera de Ho-

llywood). En la Escena 1, Mozart había tocado una pieza para piano en la que la alegría y la plenitud de la vida se ven interrumpidas de repente por un presentimiento mortal. En la Escena 2, esta música empieza a tocarse en escena. Vemos a los dos compositores comiendo tranquilamente en El León Dorado, con música derivada de la desenfadada primera sección de la fantasía. La música en la conclusión de la ópera, que simboliza la muerte de Mozart (fuera de escena), procede de la mórbida sección final de la fantasía. La versión de la Escena 1, tocada por Mozart en escena, tenía más drama en la superficie, con acordes atronadores, pero cuando la muerte se acerca finalmente a Mozart, lo hace de una manera subrepticia, por medio de las sinuosas secuencias cromáticas que hacen referencia primero a sus sombrías premoniciones y luego al veneno que va surtiendo lentamente su efecto.

El principio esencial de la declamación realista se ve, por consiguiente, infringido en la segunda mitad de la ópera, ya que muchas de las líneas vocales se derivan de los temas instrumentales y no del sonido y el sentido de las palabras. Lejos de ser un homenaje a Dargomyzhski, esta ópera es, en última instancia, un rechazo de sus principios, que Rimski-Kórsakov pensaba que habían nacido muertos. Y hay otra característica de esta ópera que separa a *Mozart y Salieri* de su modelo putativo: el hecho de que la partitura se encuentre teñida de estilizaciones musicales del pasado, esto es, su mozartianismo. Aun en el caso de que dejásemos a un lado el *Réquiem*, e incluso aunque descartemos el pastiche de la fantasía para piano, los lenguajes mozartianos son omnipresentes en la partitura, a veces de manera obvia, a veces en segundo plano. Esto es inimaginable en la música declamatoria de Dargomyzhski y Músorgski: determinada fundamentalmente por la palabra, bien presenta un estilo libre, bien se permite únicamente breves y fugaces referencias estilísticas. En cuanto cambia el tema (pasamos, por ejemplo, de hablar de sacerdotes a hablar de beber), apuntes de un estilo eclesiástico darán paso a imitaciones de gorgoteos y salpicaduras. Rimski-Kórsakov, por el contrario, proporciona una orientación estilística constante (su mozartianismo podría haberse visto inspirado por el de Chaikovski), y esto confiere a la partitura una coherencia y elegancia muy alejadas de las verdaderas óperas declamatorias.

El público de la ópera sólo pudo reaccionar ante la obra cuando la oyó sobre un escenario, por supuesto, y no ante las motivaciones privadas que hemos venido examinando. Lo cierto es que acabaron por producirse generosas manifestaciones de alabanza y admiración, pero desde otros ámbitos lo que llegó fueron una incompreensión e indiferencia glaciales, que provocaron que Rimski-Kórsakov se mostrara inseguro sobre lo que había logrado (ya que la ópera tenía una dimensión pública, además de su estatus privado como una respuesta un tanto hermética a unas críticas injustas). Pero enseñada se dio cuenta de que *Mozart y Salieri* podría suponer una importante contribución a su propio desarrollo artístico y el año siguiente, su próxima ópera, *La novia del zar* (1898), mostró que había aprendido de su experiencia, ya que creó una síntesis de formas tradicionales cerradas con un recitativo expresivo pero cantable, además de

valerse de los idiomas musicales clásicos y preclásicos (no sólo Mozart, sino también Bach y Händel). Llegado a este punto, estaba convencido de que había encontrado la receta para solucionar la crisis generalizada que vivía la ópera. Oponiendo resistencia a lo que él veía como la decadencia del poswagnerismo, propuso una forma renovada de ópera convencional que asimilaba elementos de los experimentos realistas con la declamación sin sacrificar la musicalidad en el altar de un realismo excluyente.

Así, en vez de celebrar la primacía de la palabra de Dargomyzhski, *Mozart y Salieri* de Rimski-Kórsakov reafirmó el principio defendido por el propio Mozart: que la poesía había de ser la sierva de la música. Sin embargo, mientras que Mozart triunfa musicalmente, Salieri resulta más creíble como personaje. Rimski-Kórsakov podía identificarse hasta un cierto grado con el Salieri de Pushkin debido a sus años de austeridad musical autoimpuesta y al extraordinario dominio de su oficio que logró de resultados de ello, aunque no, por supuesto, con su envidia homicida. La música que confió a Salieri hablaba de un profundo drama humano, un drama que era en parte el suyo mismo, ya que Rimski-Kórsakov era también un compositor cuyo arte y cuya pericia, conseguidos con tanto esfuerzo, se habían puesto en duda. Este aspecto personal confirió al drama una mayor fuerza en escena, ya que Rimski-Kórsakov estaba defendiendo sus propios principios; quienes conozcan la motivación que había animado al propio compositor pueden dejar que su conocimiento redunde en que la ópera se revista de una mayor profundidad.

Traducción de **Luis Gago**

# La historia y la leyenda

JOSÉ LUIS TÉLLEZ

Sobre textos de Pushkin se han escrito más de un centenar de óperas (Richard Taruskin cataloga 103 en la correspondiente entrada de la edición 1992 del *New Grove Dictionary*), mayoritariamente debidas a compositores rusos (zaristas, pero también soviéticos): Chaikovski (*La dama de picas*, *Eugenio Oneguín*), Rajmáninov (*Aleko*), Stravinsky (*Mavra*), Músorgski (*Borís Godunov*), Glinka (*Ruslán y Liudmila*), Rimski-Kórsakov (*El gallo de oro*, *El zar Saltán*, amén de la que hoy nos ocupa) o Dargomyzhski (*Rusalka* y *El convidado de piedra*, texto que, en traducción italiana, también utilizó Malipiero), constituyen los ejemplos más afamados de tan dilatada progenie. La síntesis feliz entre la influencia francesa y la shakespeariana, de una parte, con el rico acervo popular de otra (con su característica mezcla entre lo realista y lo sobrenatural) constituyeron el modelo de la literatura romántica rusa, y de ahí su éxito de cara a la producción de un operismo autóctono. Modelo en el que la idealización del pasado corre pareja con lo legendario y en el que la presencia de personajes históricos es un dispositivo formal de cara al establecimiento de un determinado tipo de verosímil literario: ejemplo especialmente cualificado, el constituido por *Mozart y Salieri*.

La leyenda del envenenamiento de aquel perpetrado por este (que le sobrevivió casi un cuarto de siglo) se basa en una tradición espuria, según la cual el autor de *Tarare* se autoincurpó de tal crimen en su lecho de muerte, cuando ya se encontraba ciego y aquejado de demencia senil: la conseja ha sido descrita (y refutada) por Elena Biggi Parodi, autora del catálogo operístico de Salieri. La realidad es que Mozart falleció a



[11] Mijaíl Vrúbel, *Salieri pone veneno en el vaso de Mozart* (1884).

consecuencia de un fracaso renal provocado por una infección pulmonar complicada con unas fiebres reumáticas. Hinchado por la retención de líquido y con un elevado síndrome febril, paralizado de medio cuerpo, Mozart deliraba en sus últimos días: al parecer, estaba convencido de haber sido envenenado con *acqua toffana* (una solución de arsénico y cantáridas), de atenernos a lo publicado por Mary Novello (la hermana de Vincent Novello, importante editor musical) en *A Mozart pilgrimage* (1829) tras una entrevista con Franz Xaver, el hijo menor de Mozart. Según este relato, Mozart creía haber sido envenenado por el misterioso personaje que le había encargado el *Réquiem*, o quizá por el propio Salieri (cosas que Franz Xaver Mozart negaba categóricamente). Toda la historia carece de base documental: la realidad es que el *Réquiem* había sido encargado por Franz von Walsegg (1763-1827), un conde melómano y excéntrico que adquiriría numerosas obras, raspaba el nombre del compositor correspondiente y escribía luego el suyo en la partitura con el propósito de hacerla pasar por hija de su numen en las ejecuciones privadas que realizaba en su castillo de Stuppach. El 14 de enero de 1791, su esposa, Anna von Flamborg, de veinte años de edad, murió repentinamente y el desconsolado conde (que nunca volvió a casarse) encargó a Mozart el famoso *Réquiem* para dirigirlo presentándolo como de su propia autoría, cosa que hizo el 14 de diciembre de 1793 en Neustadt, 50 kilómetros al sur de Viena. La obra, lógicamente, había sido encargada bajo promesa de secreto, toda vez que Walsegg la presentaría como suya: la truculenta historia del mensajero enmascarado es otra leyenda inventada para crear un aura de misterio. Y de paso, desviar la atención del escabroso asunto de Mozart y la esposa de un compañero de su misma logia masónica, acuchillada por su esposo por las mismas fechas al constatar su sospechoso estado de gravidez.



Cuando Mozart decide establecerse en Viena en 1781, Salieri (que le llevaba seis años) ya era compositor de corte y director de la ópera italiana como sucesor del fallecido Florian Gassmann: era uno de los cargos musicales más importantes (y mejor pagados) en la Europa de la época. Gassmann había conocido a Salieri en Venecia cuando viajó a esa ciudad en 1766 para dirigir el estreno de su *Achille in Sciro* en el Teatro de San Giovanni Grisostomo. Salieri tenía entonces dieciséis años y estudiaba allí con un discípulo de Antonio Lotti: Gassmann, que tenía treinta y siete, se entusiasmó con las excepcionales cualidades del muchacho, huérfano a la sazón, y lo llevó consigo a Viena para proporcionarle una educación acorde con su capacidad. Gassmann fue su tutor, mecenas y maestro de contrapunto, presentándolo en los conciertos de cámara de José II.

Dos años atrás, en 1764, Mozart había hecho su presentación allí ante la emperatriz María Teresa: estrenó *Bastian und Bastienne* en casa de Franz Anton Mesmer, fue admirado y bien acogido, pero ese recibimiento no tuvo mayores consecuencias profesionales. Su segundo viaje a la capital austriaca tuvo lugar en el verano de 1773, duró alrededor de diez semanas, y tampoco fue fructífero: al año siguiente, Salieri era promovido al empleo antedicho. En el tercero y último, Mozart formaba parte del séquito del arzobispo Colloredo: el enfrentamiento con este, motivado por su negativa a dejarle actuar dando conciertos y a presentarse ante José II, determinó su expulsión, según el propio Mozart, con una patada en las posaderas propinada por el conde Arco, mayordomo mayor del arzobispo. En tal época, Salieri estaba en el cénit de su carrera y Mozart, pese a su genio reconocido por la aristocracia y la burguesía filarmónicas vienesas



(como la condesa Thun, el conde Rosenberg, Joseph von Sonnenfels y Gottfried van Swieten), era casi un *freelance* que comenzaba a (mal)ganarse la vida dando lecciones particulares a dos ducados por sesión. Era un precio elevado, pero en la primera mitad de 1781 solamente tuvo una alumna fija: la condesa Rumbeck (que se ausentó durante todo el verano). Por lo demás, el futuro autor de *Die Zauberflöte* jamás alcanzó otro puesto oficial que el de *Kammerschreiber*, ya en los últimos cuatro años de su vida, cargo que no tenía más exigencia que escribir música de danza (contradanzas, minuetos y alemandas principalmente) y que estaba retribuido con unos 800 gulden (florines austriacos) anuales, lo que suponía casi dos años de alquiler de la última y modesta casa de los Mozart en la Rauensteingasse, mientras Salieri cobraba más

de 3.000, incrementados con los honorarios como *Kapellmeister* de corte desde 1788. Además de tales emolumentos, Robbins Landon ha calculado que en el último año de su vida Mozart obtuvo unas ganancias adicionales de unos 700 gulden por la publicación de algunas de sus obras. Pero en la carta que Constanze, la viuda del compositor, dirige al emperador Leopoldo II solicitando una pensión, señala que el total de las deudas contraídas por la familia frisa en ese momento con los 3.000 florines. Es obvio que, en tales circunstancias, si alguien hubiera debido envidiar a alguien desde el punto de vista económico y de reconocimiento social era Mozart a Salieri y no al contrario.

Otra cuestión es el talento, entidad no cuantificable. Mozart se abrió paso rápidamente en Viena gracias a él, incuestionablemente superior al de cualquier otro compositor de su época, una superioridad de la que el músico salzburgoés (y cualquiera de sus otros colegas) era por entero consciente. Al año siguiente de su establecimiento en

Viena, gracias al conde Rosenberg, intendente de los teatros imperiales y a Gottlieb Stephanie, director del National Singspiel, tuvo su primer encargo importante, *Die Entführung aus dem Serail* (sobre libreto de Stephanie): para entonces, Salieri había estrenado ya trece óperas en la capital austriaca. Para esta obra escribió Mozart uno de sus más bellos y virtuosísticos papeles de soprano, el de Konstanze, a beneficio de Caterina Cavalieri, alumna y *protegida* –empleemos el piadoso eufemismo– de Salieri, que estaba casado con Theresia Helferstofer desde seis años atrás (y con la que llegaría a tener ocho hijos). La Cavalieri sería también la primera Mademoiselle Silberklang de *Der Schauspieldirektor*, un pequeño *singspiel* estrenado en la Orangerie de Schönbrunn como *intermezzo* para *Prima la musica, poi le parole* de Salieri con texto del abate Giovanni Battista Casti, el 7 de febrero de 1786, durante la recepción en honor de Alberto de Sajonia-Teschen, gobernador de los Países Bajos y cuñado de José II. Mozart escribió también para la Cavalieri el aria “Mi tradi” en ocasión de la primera producción vienesa de *Don Giovanni* y reelaboró en una forma más virtuosística la conclusión de “Dove sono”, el aria de la Condesa del tercer acto de *Le nozze di Figaro*, para la reposición vienesa de la obra en 1789. El músico salzburgués proporcionó a la amante de su rival ocasiones de lucimiento de la más elevada categoría: si había celos profesionales entre ambos músicos, tal vez este comportamiento fuese un modo de afirmar su talento ante su colega por persona interpuesta.

Al parecer, Mozart había tenido un encontronazo con Salieri ya en 1781, cuando este fue elegido en su lugar como profesor de canto y de piano de la princesa Isabel de Wurtemberg. La elección de Salieri era perfectamente lógica: era un profesor prestigiosísimo y muy asentado profesionalmente que, años después, sería maestro de jóvenes como Beethoven, Schubert y Liszt (que nos han dejado sinceros elogios de su capacidad), así como de Franz Xaver, el hijo más pequeño de Mozart, cuyas excepcionales condiciones no se cansaba de alabar. Siete años más tarde, Salieri escribió *Axur, re d’Ormus*, sobre texto de Lorenzo da Ponte, para celebrar el matrimonio de su antigua alumna con el archiduque Francisco. La obra se interpretó en Viena no menos de un centenar de veces entre el año de su estreno y el inicio del siglo XIX. En toda su vida alcanzó Mozart un éxito semejante en los teatros de corte: *Die Zauberflöte*, su mayor éxito vienés, fue escrita para un teatro suburbial y su autor no llegó a contemplar su triunfo definitivo, ya que falleció dos meses y cinco días después del estreno.

En 1784 Mozart ingresó en la masonería y recibió un encargo del Burgtheater que se materializaría en *Le nozze di Figaro*. Se ha hablado mucho (sobre todo, por parte de Leopold, el padre de Mozart) de una conjura organizada por Salieri y por Vincenzo Righini para impedir el estreno de la obra. Lo que sucedió es que tanto aquel como este tenían sendas óperas contratadas (Salieri, *La grotta di Trofonio* y Righini, *L’incontro inaspettato*) para el mismo coliseo, y Mozart parecía saltarse el orden establecido. El libretista de Mozart era Lorenzo da Ponte, enfrentado con Casti (que había aspirado al cargo de *poeta cesareo* a la muerte de Metastasio siendo preterido a favor de Da

Ponte, y que fallecería en 1803 a consecuencia de la sífilis), autor a su vez del texto de la obra de Salieri, y es de esa enemistad de donde, probablemente, había nacido la conspiración contra la obra de Mozart. Añadamos que Rosenberg, que apoyaba la postura de Salieri y Righini, había tratado de impedir el estreno mozartiano, siendo el emperador José II en persona quien había ordenado que las cosas siguieran adelante. Las pretendidas insidias adjudicadas a Salieri tienen poco fundamento: meses atrás, él, Mozart y otro músico apellidado Cornetti (probablemente, Alessandro Cornetti, profesor de canto activo en Viena) habían compuesto al alimón una cantata titulada *Per la ricuperata salute di Ofelia* (el nombre de la protagonista femenina de *La grotta di Trofonio*), con texto de Da Ponte, para celebrar que Nancy Storace, que luego sería la primera Susanna (y con quien Mozart mantuvo, al parecer, un romance en los años de su estancia en Viena), hubiese superado una afección de origen depresivo que la había dejado totalmente áfona en el verano de 1784 y que le duró casi cuatro meses: al parecer, su marido le daba muy mala vida. La obra, catalogada por Köchel como KV 477a y editada por Artaria en versión de canto y piano, se perdió, y fue encontrada en 2015 por Timo Jouko Herrmann, compositor y musicólogo especialista en Salieri, en el Museo de la Música de Praga, interpretándose por primera vez después de 1785 en la Mozarthaus salzburguesa en marzo de 2016. No parece que la rivalidad profesional (de existir) estuviese reñida con los buenos modales e, incluso, con cierta camaradería. Otra cuestión es la envidia profesional y artística pero, ¿sería posible no experimentar-la ante un talento musical semejante?

En septiembre de 1791 se celebró en Praga la coronación de Leopoldo II como rey de Bohemia. Mozart recibió el encargo de escribir para la ocasión una ópera sobre *La clemenza di Tito*, el libreto metastasiano que ya había sido llevado a escena 39 veces con anterioridad. El encargo debía haber correspondido a Salieri, dado su cargo oficial, pero no podía afrontarlo ya que en aquel momento actuaba como director del Burgtheater en sustitución de su antiguo alumno Joseph Weigl, que se encontraba en Eszterháza preparando una cantata para celebrar la exaltación de Anton Eszterházy al cargo de vicegobernador de Oldenburg, trabajo que hubiera debido corresponder a Haydn, *Kapellmeister* a la sazón (y de quien Weigl era ahijado), que no podía atender a sus obligaciones porque en esos días se hallaba en Londres. Finalmente, el elegido fue Mozart gracias a Domenico Guardasoni, empresario del Teatro Nacional de Praga que le había encargado *Don Giovanni* cinco años atrás.

Salieri tuvo a su cargo la música para las ceremonias religiosas de la coronación y, entre otras obras, eligió para la efeméride dos misas de Mozart: las hoy catalogadas como KV 317 (la popularmente conocida como “De la coronación”) y KV 337 (*Missa solemnis*) compuestas en Salzburgo en 1779 y 1780 respectivamente, más el ofertorio *Misericordias Domini KV 205a*. Salieri, en tanto que *Hofkapellmeister*, mantuvo esas y otras obras litúrgicas de Mozart en su repertorio junto a las de Haydn y Albrechtsberger.

Se sabe que la ópera de Mozart, que no plugo a la Corte, gozó de muy buena acogida por parte del público en los días sucesivos: a diferencia de Viena, en Praga era Mozart un compositor extremadamente popular gracias al exitazo fenomenal de que había gozado allí *Le nozze di Figaro* en la temporada 1786-1787, revalidado por el de *Don Giovanni* en la de 1788-1789. Mozart hubiera podido hacer carrera trasladándose allí, pero su obsesión era triunfar en la capital del Imperio. Sabemos que, en los últimos meses de 1791, un grupo de nobles pertenecientes a la Dieta Bohemia (algo así como el gobierno autónomo, constituido por masones en su mayoría) había llegado a un acuerdo para *subvencionar* a Mozart con una sustanciosa anualidad si decidía trasladarse a Praga y trabajar allí con total libertad (como Beethoven en Viena unos años más tarde), pero Mozart no quería instalarse en una capital de provincia y su prematura muerte impidió que la idea fuese más allá de un mero proyecto.

Tres semanas más tarde (el 30 de septiembre) se estrenaba *Die Zauberflöte* en el Teatro an der Wien, un local de los arrabales, cuyo director, Emmanuel Schikaneder, compañero de logia de Mozart, era el libretista de la obra (y además, el primer intérprete de Papageno). Aunque Mozart la denomina *Grosses deutsches Oper* en su propio catálogo, formalmente hablando es un *singspiel*, mucho más acorde con los gustos del público popular al que se dirigía el espectáculo: hasta el día de la muerte de Mozart, el 5 de diciembre, la obra se representó casi un centenar de veces, siempre a teatro lleno; 8.443 gulden había recaudado solamente en el mes de octubre. Es interesante considerar estos datos, toda vez que se trataba de un teatro de barriada al que no se hubiera acercado la nobleza que tan entusiasta se mostraba ante las obras de Salieri. Por ello tiene especial interés recordar algunas frases de la carta que Mozart dirige a Constanze (que, con dificultades en su último embarazo, estaba tomando las aguas en Baden) el 13 de octubre: tras informarle de que ha recogido a su hijo Carl (de siete años) para llevarlo al teatro, le dice que luego han ido a buscar en coche a Salieri y a la Cavalieri, que querían ver la obra, para evitarles el tener que hacer cola desde las cuatro de la tarde. “No puedes imaginar lo amables que estuvieron los dos y lo mucho que apreciaron, no sólo mi música, sino también el libreto y todo en general –escribe Mozart–. Ambos dijeron que era una ópera grande digna de representarse en un gran festival ante los más grandes monarcas, y que la presenciarán a menudo porque jamás han visto una producción tan hermosa y agradable. Él escuchó y observó con la mayor atención y desde la obertura hasta el último coro no hubo una sola pieza que no le arrancase un ‘¡bravo!’ o un ‘¡bello!’, y no hacía más que darme las gracias por mi amabilidad”. La última imagen que tenemos de Salieri en relación con Mozart por un testimonio directo no parece condecir con la tradición que ha inspirado la pieza de Pushkin y de Rimski-Kórsakov.

Pero las leyendas se resisten a morir, y la de Mozart y Salieri es una de las más cualificadas del imaginario decimonónico (es decir, de la burguesía triunfante después de la Revolución de 1789). La apropiación de su figura por parte del individualismo romántico estriba en el hecho de que se trata del primer compositor de la historia que asumió

el papel de profesional liberal sometido a las leyes del mercado (o sea, a la dictadura de los oligopolios teatrales y editoriales), con las desdichadas consecuencias económicas que de ello se derivaron. Sólo eso explica, no ya el éxito, sino la simple pervivencia del mito recreado por Pushkin en un film relativamente reciente, *Amadeus* (1984), en el que Miloš Forman regresa una vez más sobre el tema adaptando para la gran pantalla la obra teatral homónima de Peter Schaffer estrenada en 1979, filme en el que sólo resulta memorable la escena en que Mozart, en su lecho de muerte, describe ante Salieri la música que está componiendo para el *Réquiem* mientras se escuchan los fragmentos de las partes vocales e instrumentales al conjuro de sus palabras como en una suerte de *plano subjetivo* de registro sonoro. Por lo demás, resulta de una vulgaridad casi rampolona el recurso a la risa altisonante y neurótica exhibida por el actor (Tom Hulce), tosca caricatura de otra realidad: el infantilismo de que Mozart hizo gala a lo largo de toda su existencia, evidente en las numerosas bromas escatológicas presentes en la correspondencia con su hermana Nannerl. Pero hacer aparecer esos textos en el film hubiera mancillado las pretensiones de *qualité* del producto.

La ficción siempre es más verosímil (por ser poética) que la realidad. Todavía es posible que para un gran número de espectadores siga cobrando vida la tradición del envenenamiento: siempre será más gratificante identificarse con la figura del genio traicionado por la envidia que con la del profesional incapaz de llevar a buen puerto su economía. Y es que las leyendas perviven porque, frente a la desoladora carencia de lógica de la humana existencia, siempre aportarán la certidumbre, incierta pero consoladora, del sentido.



[14] Mozart dicta su *Réquiem* a Salieri desde su lecho de muerte. Fotograma de *Amadeus* (1984).





[16]



[17]

La envidia como  
creación:  
una propuesta para  
*Mozart y Salieri*

RITA COSENTINO

Cuando recibí la propuesta de hacer *Mozart y Salieri* un escalofrío me recorrió la espalda. El mismo que sentí unos veinte años atrás cuando terminé de leer el maravilloso poema escrito por Pushkin en un librito usado y ajado por el tiempo, titulado *Pequeñas tragedias*, que había comprado en una de las legendarias librerías de la extensa calle Corrientes en Buenos Aires y que aún conservo. Aquel escalofrío respondía también a esos impactos que generan las casualidades del destino: hace unos dieciséis años había estado a punto de estrenar esta ópera, por diferentes razones aquel proyecto no pudo llegar a término y me dije: “algún día volverá”. Y volvió.

Por aquel entonces ya me había enamorado de la música de Rimski-Kórsakov y de aquella adaptación tan bien proporcionada del texto puesto en música; hasta había escrito algunas reflexiones acerca de la envidia, ese sentimiento que desencadena la tragedia, que pensaba incorporar como una escena previa al comienzo de la ópera. Justamente, Pushkin había bautizado la obra con el nombre de *La envidia*, según pone su portada, que es lo único que se conserva del manuscrito original. La obra fue publicada en una revista de la época en 1832, provocando una reacción más bien crítica debido a la difamación de uno de sus personajes: Antonio Salieri.

Pushkin había basado su argumento en un comentario publicado por un periódico vienés que decía que, durante una representación de *Don Giovanni*, en un momento se oyó un silbido. Todos los presentes volvieron sus cabezas con curiosidad e indignación para ver de quién se trataba, y vieron cómo un Antonio Salieri perturbado abandonaba la sala precipitadamente consumido por la envidia<sup>1</sup>. El escritor ruso alegaba en su defensa contra los críticos de su obra que “el envidioso que era capaz de silbar a tan maravillosa música compuesta por Mozart también era capaz de envenenar a su creador”. La frase no carece de exageración pero, ¿podría el sentimiento de la envidia llegar tan lejos, contener tan poderoso tánatos, como para cometer un asesinato?

Comencé a pensar cuáles son los oscuros motivos y los mecanismos que promueve este terrible sentimiento humano que carcome de manera lenta pero constante cualquier alma que sucumbe a ella. ¿Todo es oscuridad en la envidia? ¿Acaso no podría considerarse que en algún aspecto la envidia pueda contener un ingrediente positivo, transformando esa energía en un motor, en un impulso que nos hace actuar para superarnos? Investigando sobre este sentimiento humano di con una frase que me pareció lapidaria en su definición “la envidia no siente su propia felicidad sino la que resulta cuando ella se compara con la miseria de los otros”<sup>2</sup>. Aristóteles decía que la envidia no es un sufrimiento. Es más bien una clase de dolor, de tristeza, está cercana a la miseria, y ese es el traje que viste Antonio Salieri en esta tragedia.

---

1. Anécdota escrita por Pushkin en 1832 y encontrada entre sus papeles con el título “Acerca de Salieri”.

2. Samuel Johnson, poeta inglés.



El Salieri concebido por Pushkin es un hombre en cuyo retrato psicológico colisionan *lo consciente* y *lo inconsciente*, un hombre completamente vencido por la envidia, pero también azotado por las preguntas en relación con el carácter del arte y la creación. La creación entendida como esa chispa de la inspiración que solo puede dar el talento natural, como en el caso de Mozart, o bien como el producto aprendido trabajosamente fruto de la escuela más estricta pero carente de ese don que convierte a las obras de arte en eternas. Y es en ese lugar donde Antonio Salieri se posiciona, condenado por sus sentimientos. El compositor italiano se pregunta una y otra vez por qué la injusticia se cierne sobre él; por qué su Dios ha conferido todo el talento a ese otro sin que tenga que dar nada a cambio. Salieri está convencido de la divinidad creativa de Mozart, esa de la que él carece, tal como lo demuestran sus palabras en la ópera: “Tú Mozart, eres Dios, y tú mismo no lo sabes”.

La envidia tiene que ver con la mirada, con una mirada que deviene perversa, que mide y compara; una mirada intensa y obsesiva que escruta al otro convirtiéndolo en *rival*. Es así como este sentimiento vacía de contenido al sujeto que lo padece y convierte al *envidioso* en sombra del *envidiado*, quedando, como en una tela de araña, atrapado entre la fascinación y el odio por ese otro. Por eso la envidia es *vinculante*, es decir, convierte esa relación con el rival en un vínculo de amor-odio aterrador. “El otro siempre está inserto en el drama que me define” decía Sartre en *El infierno son los otros*. De ahí



que sea erróneo pensar que el sufrimiento del envidioso termina cuando el otro, que es parte de su pesadilla, “desaparece”, sino que, por el contrario, sobreviene el colapso al comprobar que era la existencia de ese otro la que daba sentido a la contienda.

Por lo tanto, se produce la paradoja de que, ante la eliminación del rival, la derrota del envidioso es devastadora. Y ese es el padecimiento que podríamos imaginar de un Antonio Salieri dilatado en el tiempo, que, luego de haber “borrado” a Mozart de la historia, ha quedado solo, blasfemando contra sí mismo, contra sus fantasmas y contra el mundo hasta el final de sus días. Hay algo de la construcción temporal de la acción dentro de la obra que nos permite imaginar esto: un después. La muerte de Mozart sucede fuera del texto, en un después imaginado pero implícito dentro de la obra, y es en ese después en el que aparecen todas las preguntas y en el que se construye la presente propuesta escénica.

La idea de la puesta en escena propone un viaje a partir de aquella imaginaria noche de tormenta (presente) en la que Salieri decide cumplir su destino de eliminar a Mozart de la historia, y se extiende en un tiempo después de los hechos sucedidos, donde se expone la duda: ¿ha cometido Antonio Salieri aquel asesinato? La obra nos invita a revivir esta doble tragedia de una muerte y una vida, para reflexionar más allá de la anécdota a la que se reduce. Por un lado, la desaparición de Mozart por la que aún hoy nos inunda un sobrecogimiento al imaginar la soledad de su entierro o al intentar entender las claves de su muerte. Por el otro, la vida de Antonio Salieri, una vida marcada por la gloria y el infortunio, cuyo mayor pecado, tal vez, fue vivir demasiado para ver y ser consciente de su declive artístico e intelectual, todo ello reforzado por la culpa y el remordimiento de una muerte, la de Mozart, cuyo principal móvil, la rivalidad entre ambos, lo convirtió en el principal sospechoso.

Lejos de aquella noche de 1791, en la débil mente de Antonio Salieri ya no hay música sino confusas imágenes que lo han marcado para siempre. Imágenes de una noche que se repiten una y otra vez en su mente hasta el delirio, como un intento de enfrentarse a aquellos recuerdos que lo aterran o, tal vez, de convencerse de que aquella noche fatídica nunca existió.

*Llueve. Afuera hace frío, el viento y la lluvia se empeñan en borrar todos los caminos.*

*Es 1791 de una tarde cualquiera de octubre, en Viena.*

Comienza la ópera.



# *Biografías*



## BORJA MARIÑO

Dirección musical y piano

Nace en Vigo, donde inicia sus estudios musicales que continuará en Madrid, titulándose en Piano, Solfeo, Música de Cámara, Composición y Musicología. Pronto se orientará hacia el acompañamiento vocal y la correpetición de ópera. Ha trabajado en los teatros más importantes de España y con los directores más destacados interpretando un repertorio que va desde ópera barroca a estrenos contemporáneos. Además, se ha presentado en Estados Unidos, Italia, Francia, Portugal, República Checa, México, Brasil y Argentina.

Ha dirigido musicalmente *La Voix Humaine* de Francis Poulenc con dramaturgia de Alfonso Romero y varios espectáculos musicales de teatro. Con Ópera de Fondo ha realizado *Zarzuela Hall* y *Dichterliebe und Leben*, y recientemente ha formado la Compañía Pyel con la que representa cuentos infantiles: el primero fue *Pedro y el Lobo tocan en la orquesta*, y acaba de estrenar *El principito*, para el que ha compuesto la música original. Además, ha trabajado como actor y como asistente de dirección de Albert Boadella y José Luis Castro. Mantiene una importante labor como docente y como investigador, y destacan sus trabajos editoriales para Tritó (entre ellos, las óperas *The Magic Opal* y *Pepita Jiménez* de Albéniz, *El Caserío* de Guridi y *Follet* de Granados).



## RITA COSENTINO

Dirección de escena

Graduada en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón de Buenos Aires en la carrera de puesta en escena de ópera, comenzó como asistente de dirección en el mencionado coliseo en 1998, cuando fue nombrada coordinadora artística del Centro de Experimentación en Ópera y Ballet. Su debut como directora de escena en la ópera fue en 1996 con *La serva padrona* de Pergolesi. A esta producción le siguieron *Amelia al ballo* y *The Telephone* de Gian Carlo Menotti. Desde entonces ha realizado la puesta en escena de óperas como *Il Tabarro*, *Gianni Schicchi*, *Eugenio Onegin*, *Rigoletto*, *Werther*, *Ifigenia en Táuride*, *Madama Butterfly*, *L'Orfeo*, *Lucio Silla*, *Historia de un soldado*, *El Amor Brujo* y *El Corregidor y la molinera*, entre otras. Tuvo a su cargo los estrenos mundiales de *Parodia* de P. Ortiz y *Tenebrae* con música de A. Pérez, ambas en el Teatro Colón de Buenos Aires, y *Java Suite* de Agustí Charles para el Festival de Perelada y el Teatro de Basilea, además de la puesta en escena y la escenografía de *Vanitas* de Salvatore Sciarrino para el Teatro Real, el Teatro Arriaga de Bilbao y el Festival de Música Contemporánea de Alicante.

Finalista del concurso de creación operística del Centre Français de Promotion Lyrique en París con la ópera *Les Caprices de Marianne* de Sauguet, ha dirigido obras contemporáneas y creaciones propias de teatro musical basadas en obras de Samuel Beckett, Rainer Rilke, Alejandra Pizarnik, Julio Verne y Bertolt Brecht y ha sido invitada a participar en diversos festivales internacionales. Ha ganado diferentes becas por sus creaciones (Beca Fundación Antorchas, Beca INAEM del Gobierno español y Fundación Carolina). También ha escrito y dirigido teatro musical para niños como *El Niño* y *la Creación del mundo* con música de Miquel Ortega y *La pequeña cerillera* inspirado en el cuento de Andersen. Ha impartido cursos de puesta en escena en el Museo del Romanticismo y el Teatro Real.



## IVO STÁNCHEV

Bajo (*Salieri*)

Nacido en Sofía (Bulgaria) y graduado en el Conservatorio Nacional Pancho Vladiguerov de su ciudad natal, actualmente reside en Madrid. En sus inicios, como miembro de un grupo vocal con sede en Salzburgo, participó en varias óperas y conciertos de música sacra ortodoxa en giras por Alemania, Austria y Francia. En el Teatro Musical de Sofía interpretó los personajes de Felipe II en el *Don Carlo* de Verdi y Raimondo en *Lucia di Lammermoor* de Donizetti. Posteriormente cantó el papel del Doctor Grenvil de *La traviata* en versión de concierto en el Palacio Real de La Granja de San Ildefonso en Segovia, el Rey de *Aida* en el Centro de las Artes Escénicas y de la Música de Salamanca, Simone de *Gianni Schicchi* bajo la dirección de Franchesc Bonin en Palma de Mallorca o Stepán de *El casamiento* de Músorgski en Sala Gayarre del Teatro Real. En este mismo teatro participó en la producción de *Der Rosenkavalier* (2010) de Strauss bajo la batuta de Jeffrey Tight y en la ópera *Roberto Devereux* (2013) junto con la soprano Edita Gruberova y el tenor Josep Bros. Fue Ariofarne en la ópera *Ero e Leandro* de Giovanni Bottesini en el Teatro San Domenico de Crema (Italia) y Ramfis en *Aida* de Verdi en el Teatro Principal de Palma de Mallorca. Recientemente fue Zabulón en *La dogaresa* de Rafael Millán bajo la dirección de Cristóbal Soler y El Cano en *Juan José* de Sorozábal, dirigido por Miguel Ángel Gómez Martínez en el Teatro de la Zarzuela.



## PABLO GARCÍA-LÓPEZ

Tenor (*Mozart*)

Nacido en Córdoba, Pablo García-López realiza sus estudios de canto en el conservatorio de su ciudad natal con el tenor Juan Luque. Más tarde, amplía sus estudios de canto en la Universität Mozarteum de Salzburgo y en el Centre de Perfeccionamiento Plácido Domingo del Palau de les Arts de Valencia. Actualmente continúa su formación en Berlín junto a John Norris y el tenor Joel Prieto.

Desde su debut en *Die Zauberflöte* en el Teatro Villamarta de Jerez es invitado a prestigiosos teatros de ópera: Ópera Real de Valonia en Lieja (*La Vera Costanza*), Ópera de Lausana (*La Traviata*), Palau de les Arts Reina Sofía de Valencia (*Café Kafka*, *La Bohème*, *I due Foscari*), Teatro Comunale de Treviso (*La Vera Costanza*), Theatre du Capitole de Toulouse (*Doña Francisquita*), Villamarta de Jerez (*Norma*, *Falstaff*, *Macbeth* y *La Traviata*), Teatro Real de Madrid (*La Vera Costanza*), Festival Internacional de Música de Granada (*El Retablo de Maese Pedro*) y el Teatro Campoamor de Oviedo (*Don Giovanni* y *Le Nozze di Figaro*). Entre sus últimos éxitos destacan *L'elisir d'amore* en el Gran Teatro de Córdoba, y su participación en la producción de *Turandot* del Maggio Musicale Fiorentino en el Teatro del Silenzio y en el Palau de les Arts Reina Sofía, bajo la dirección de Zubin Mehta.

Su discografía incluye *Turandot* para Decca bajo la dirección de Zubin Mehta y en DVD para Accentus music y *La Bohème* de Puccini bajo la dirección de Riccardo Chailly. Recientemente ha grabado para la discográfica Naxos la *Sinfonía Córdoba* de Lorenzo Palomo, junto con Jesús López-Cobos.



## ANTONIO BARTOLO

Diseño de escenografía

Debuta como escenógrafo y figurinista en 2012 en el espectáculo *Viva Verdi* de la mano de Gustavo Tambascio en el Teatro Fernán Gómez de Madrid. Desde entonces ha trabajado como figurinista en las producciones de *Nuevas armas de Amor* (Sebastián Durón) en Dallas (Estados Unidos), con dirección escénica de Gustavo Tambascio y musical de Grover Wilkins y *Pinocho: el gran musical* (dirección de Gustavo Tambascio), estrenado en el FIVES de Sevilla. En 2015 trabajó como escenógrafo y figurinista en el espectáculo *Villa y Corte*, dirigido por Gustavo Tambascio en el City Performance Hall de Dallas y en el Festival Siglo de Oro de El Paso (Texas). Ese mismo año trabajó como escenógrafo en el programa de pantomima escénica *El sapo enamorado* (música de Pablo Luna) y *El corregidor y la molinera* (música de Manuel de Falla), coproducido por el Teatro de la Zarzuela y la Fundación Jacinto Guerrero, con dirección escénica de Rita Cosentino. En 2016 trabaja como figurinista en la producción de *Iphigenia en Tracia* (José de Nebra) bajo la dirección de Gustavo Tambascio en Dallas, y en la producción de *Falstaff* (Verdi) en el Festival Lírico de Amigos de la Ópera de La Coruña, con dirección escénica de Gustavo Tambascio y dirección musical de Alberto Zedda. En 2017 ha participado como escenógrafo y figurinista para la producción *El chaleco blanco* (Federico Chueca) en los Teatros del Canal con dirección de Rita Cosentino.



## CELESTE CARRASCO

Realizadora de vídeo

Nacida en Barcelona y afincada en Madrid. Su trabajo se desarrolla entre el ámbito de la videocreación para artes escénicas y la producción y realización documental. Inicia su trabajo en el terreno documental en Estados Unidos como colaboradora de la directora Lourdes Portillo; posteriormente dirige y produce el documental *Ella es el matador* en 2008. Este documental, que cuenta con distribución internacional, ha sido ganador de varios premios nacionales y se ha visto en festivales de todo el mundo. Actualmente colabora con la directora Gemma Cubero en el documental *Homecoming* y con la creadora escénica Paloma Calle, con quien ha realizado diversas colaboraciones artísticas entre 2009 y 2016. Ha trabajado con la directora de escena Rita Cosentino en la creación y realización de vídeo proyecciones para las óperas contemporáneas *Vanitas*, estrenada en el Teatro Real de Madrid en 2011, y *Java Suite*, estrenada en 2012 en el Festival de Peralada.



## GABRIELA SALAVERRI

Diseño de vestuario

Entre sus producciones líricas ha creado el vestuario para óperas como *Rigoletto*, *Zaide*, *Così fan tutte*, *La favorita*, *El rapto en el Serrallo*, *Elektra*, *El Diluvio de Noé*, *La hija del regimiento*, *Maria Stuarda*, *Lord Byron*, *Il barbiere di Siviglia*, *La flauta mágica*, *La traviata* y *Andrea Chenier*, y para zarzuelas como *Luisa Fernanda*, *El barberillo de Lavapiés*, *Goyescas* o *La corte del faraón*, en escenarios como el Teatro Arriaga de Bilbao, el Teatro Campoamor de Oviedo, el Teatro Villamarta de Jerez de la Frontera, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona o el Staatstheater de Darmstadt.

En formato de ópera de cámara ha diseñado el vestuario de *Fantochines*, *Trilogía de Tonadillas de Blas de Laserna*, *El Pelele* y *Mavra*, *Le Cinesi* para la Fundación Juan March en coproducción con el Teatro de la Zarzuela, y las pantomimas *El sapo enamorado* y *El corregidor y la molinera* de la Fundación Jacinto Guerrero en coproducción con el Teatro de la Zarzuela. Ha concebido el vestuario para grandes producciones de musicales como *El hombre de La Mancha*, *My Fair Lady*, *Sonrisas y lágrimas* y *Golfus de Roma* entre otros. Para el cine ha firmado el vestuario para la película *Savage Grace*, dirigida por Tom Kalin y protagonizada por Julianne Moore y Eddie Redmayne.

Recientemente ha creado el vestuario para *La Bohème* en Den Jysque Opera de Dinamarca, *Brundibar* en el Teatro Real, la zarzuela barroca *Iphigenia en Tracia* en el Teatro de la Zarzuela, la zarzuela *Luisa Fernanda* en el Staatstheater Nordhausen y el ballet *El sombrero de tres picos* para la Ópera de Kiev.

## Índice de ilustraciones

- [1] Iliá Repin, *Retrato del compositor Nikolái Andreyévich Rimski Kórsakov* (1893). Óleo sobre lienzo, 125 x 89,5 cm. San Petersburgo, Museo estatal ruso.
- [2], [3], [5], [15], [16], [17], [20] Celia Lumbreras, *Detalles durante la grabación de la videocreación para Mozart y Salieri* (2017). Fotografía digital.
- [4] Iván Aiavazovski, *El adiós de Pushkin al mar* (1877). Óleo sobre lienzo. San Petersburgo, Museo Nacional A. S. Pushkin.
- [6] El tenor Vasili Shkafer (en el rol de Mozart) y el bajo Fiódor Chaliapin (en el papel de Salieri) durante el estreno de la ópera *Mozart y Salieri* de Nikolái Rimski-Kórsakov en Moscú (1898).
- [7] Iliá Repin, *Retrato de Vladímir Stasov, historiador del arte y crítico musical ruso* (1883). Óleo sobre lienzo, 74 x 60 cm. San Petersburgo, Museo estatal ruso.
- [8] El bajo Fiódor Chaliapin caracterizado como Borís Godunov en la producción para la Metropolitan Opera House de Nueva York (1921). Fotografía.
- [9] Valentín Sérov, *Retrato del compositor Nikolái Rimski-Kórsakov* (1898). Óleo sobre lienzo, 94 x 111 cm. Moscú, Galería Tretyakov.
- [10] Mijaíl Vrúbel, *Mozart y Salieri escuchando a un violinista ciego* (1884). Ilustración para una edición ilustrada de *Mozart y Salieri* de Pushkin.
- [11] Mijaíl Vrúbel, *Salieri pone veneno en el vaso de Mozart* (1884). Ilustración para una edición ilustrada de *Mozart y Salieri* de Pushkin.
- [12] Joseph Willibrord Mähler, *Retrato del compositor Antonio Salieri* (1815). Óleo sobre lienzo, 44 x 56 cm. Viena, Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde.
- [13] Barbara Krafft, *Retrato póstumo de Mozart Amadeus Mozart* (1819). Óleo sobre lienzo, 42 x 54 cm. Viena, Sammlung Alter Musikinstrumente.
- [14] Mozart dicta el *Réquiem* a Salieri desde su lecho de muerte. Fotograma de la película *Amadeus*, dirigida por Miloš Forman (1984).
- [18] Celia Lumbreras, *Pablo García López caracterizado como Mozart* (2017). Fotografía digital.
- [19] Celia Lumbreras, *Ivo Stánchev caracterizado como Salieri* (2017). Fotografía digital.

# TEATRO MUSICAL DE CÁMARA EN LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

---

## [1] **Cendrillon.** Opereta de salón

Música y libreto de **Pauline Viardot**  
Director musical **Aurelio Viribay**  
Director de escena **Tomás Muñoz**

12, 14 y 15 de febrero de 2014

---

## [2] **Fantochines.** Ópera de cámara\*

Música de **Conrado del Campo** y libreto de **Tomás Borrás**

Director musical **José Antonio Montaña**  
Director de escena **Tomás Muñoz**

11, 13, 14 y 15 de marzo de 2015  
*Coproducción con el Teatro de la Zarzuela*

---

## [3] **Los dos ciegos.** Entremés lírico-dramático

Música de **Francisco Asenjo Barbieri** y libreto de **Antonio Romero**

**Une éducation manquée** · Opereta en un acto

Música de **Emmanuel Chabrier** y libreto de **Eugène Leterrier** y **Albert Vanloo**

Director musical **Rubén Fernández Aguirre**  
Director de escena **Pablo Viar**

6, 8, 9 y 10 de mayo de 2015  
*Coproducción con el Teatro de la Zarzuela*

---

## [4] **Trilogía de Tonadillas** · Tonadillas a solo y a tres de **Blas de Laserna**

**La España antigua** · Tonadilla a solo \*

**El sochantre y su hija** · Tonadilla a tres \*

**La España moderna** · Tonadilla a solo \*

Director musical **Aarón Zapico**  
Director de escena **Pablo Viar**

8, 9, 10 y 13 de enero de 2016  
*Coproducción con el Teatro de la Zarzuela*

---

[5] **El pelele** · Tonadilla a solo \*  
Música de **Julio Gómez** y libreto de **Cipriano de Rivas Cherif**

**Mavra** · Ópera bufa en un acto  
Música de **Igor Stravinsky** y libreto de **Borís Kojnó**

Director musical **Roberto Balistreri**  
Director de escena **Tomás Muñoz**

3, 6, 9 y 10 de abril de 2016  
*Coproducción con el Teatro de la Zarzuela*

---

[6] **Le cinesi** · Ópera de salón  
Música de **Manuel García** y libreto de **Pietro Metastasio**

Director musical **Rubén Fernández Aguirre**  
Directora de escena **Bárbara Lluch**

9, 11, 14 y 15 de enero de 2017  
*Coproducción con el Teatro de la Zarzuela*

---

[7] **Mozart y Salieri** · Ópera lírica en un acto y dos escenas  
Música de **Nicolái Rimski-Kórsakov** y libreto del compositor, basado en la obra homónima de **Aleksandr Pushkin**

Director musical **Borja Mariño**  
Directora de escena **Rita Cosentino**

22, 23, 26 y 29 de abril de 2017  
*Coproducción con el Teatro de la Zarzuela*

\* Primera interpretación en tiempos modernos

Teatro musical de cámara, abril 2017 [textos de Marina Frolova-Walker; José Luis Téllez y Rita Cosentino. - Madrid: Fundación Juan March, 2017.

72 p.; 21 cm.

Teatro musical de cámara (7), ISSN: 2341-0787.

Programa: *Mozart y Salieri*, ópera lírica en un acto y dos escenas, música de Nikolái Rimski-Kórsakov y libreto basado en la obra homónima de Aleksandr Pushkin. Rita Cosentino, dirección de escena, Borja Mariño, dirección musical y piano; Ivo Stánchev, bajo; Pablo García-López, tenor; celebrados en la Fundación Juan March el 22, 23, 26 y 29 de abril de 2017.

También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Óperas de cámara – Programas de mano - S. XIX.- 2. Fundación Juan March-Conciertos.

Coproducción con:

Participan:



radio  
clásica

Cat *M*úsica

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

- © Marina Frolova-Walker
- © José Luis Téllez
- © Amelia Serraller Calvo (traducción de los textos en ruso)
- © Luis Gago (traducción de los textos en inglés)
- © Fundación Juan March
- © Teatro de la Zarzuela

Departamento de Música de la Fundación Juan March  
ISSN: 2341-0787

La Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con el propósito de promover la cultura humanística y científica en España. Tanto su historia y su modelo institucional –garantía de la autonomía de su funcionamiento– contribuyen a definir un plan de actividades destinado a atender las necesidades cambiantes de una sociedad en permanente transformación. En la actualidad, organiza programas propios para sus tres sedes, con tendencia al largo plazo, de acceso siempre gratuito y sin otro compromiso que la calidad de la oferta cultural y el beneficio de la comunidad a la que sirve.

La Fundación produce exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Su Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, donde se ha doctorado cerca de una centena de estudiantes españoles, se halla ahora integrado en el Instituto mixto Carlos III/ Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

## PRÓXIMOS CICLOS

---

### EL UNIVERSO MUSICAL DE MARCEL PROUST

Introducción de Jean-Jacques Nattiez y notas al programa de Blas Matamoro

17 de mayo **Wagner**

Arreglos para piano de óperas de Richard Wagner,  
por **Francesco Libetta**, piano  
con narrador (por determinar)

24 de mayo **La sonata de Vinteuil**

Obras de C. Frank, C. Debussy y M. Ravel,  
por **Birgit Kolar**, violín y **Malcolm Martineau**, piano  
con **Mario Gas**, narrador

31 de mayo **Cartas íntimas con Reynaldo Hahn**

Monográfico de R. Hahn  
por **Sophie Junker**, soprano y **Marek Ruszczyński**, piano  
con **Pedro Casablanc**, narrador

### CLAUSURA DE LA TEMPORADA 2016-2017

2 de junio Obras de W. A. Mozart, J. Haydn y J. L. Dussek  
por **Daniela Lehner**, mezzosoprano  
y **Richard Egarr**, fortepiano



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló 77. 28006 Madrid

---

Entrada gratuita. Se puede reservar por internet. Los conciertos de los miércoles se pueden escuchar en directo por Radio Clásica, de RNE. Los conciertos de los miércoles y los domingos se pueden ver en directo a través de [www.march.es/directo](http://www.march.es/directo).

---

Boletín de música y vídeos en [www.march.es/musica](http://www.march.es/musica)  
Contáctenos en [musica@march.es](mailto:musica@march.es)

Temporada  
2016-2017

