

La Música de Mozart en el Cine

ALFONSO MENDIZ

Puede decirse, y sus adeptos así lo confirman, que Wolfgang Amadeus Mozart es el compositor más genial de todos los tiempos. Su música elegante, basada en un perfecto dominio de las técnicas musicales y en un innato sentido de la melodía, no tiene parangón con ningún otro compositor de la historia. De ahí que se le considere un verdadero punto y aparte en lo que a armonía y creatividad se refiere.

Esa genialidad musical de Mozart ha tenido también un necesario reflejo en el arte cinematográfico. Si hiciéramos un elenco de los compositores clásicos más frecuentemente utilizados en las bandas sonoras de los films, el músico de Salzburgo ocuparía sin duda alguna uno de los primeros puestos.

Y es que su música -elegante, cautivadora, absolutamente personal-, que sobrecoge siempre sin apenas levantar la voz, ha sido fuente de innumerables símbolos, de emociones hondas y de sugerencias visuales que han sabido aprovechar los más diversos realizadores.

Por otra parte, la propia vida de Mozart resultó tan extraña y llena de misterios, que en ella encontraron tema para un film directores con una acusada sensibilidad musical; especialmente Milos Forman y Slavo Luther. El enigma vital de Mozart, su leyenda, pervive también en el cine¹. Así, en uno y otro sentido -en su música y en su leyenda- Mozart aparece radiante y firme, pero también indescifrable. En este artículo trataremos de adentrarnos en la primera de esas dos vertientes: la presencia musical de Mozart en el cine.

MOZART EN LOS PRIMEROS FILMS DEL SONORO

Es difícil aventurar cuándo empiezan a emplearse las partituras mozartianas en las bandas sonoras de las películas. Dejando aparte la muy probable interpretación en vivo de sus piezas durante las proyecciones del cine mudo, Joan Padrol señala como fecha de su primera aparición 1932. El film es *Amorios (Liebelei)*, dir. Max Ophüls².

En esos primeros años del sonoro, en los que tan frecuentemente se echó mano de partituras clásicas para ambientar un film³, sorprende encontrar una escasa atención a la música de Wolfgang Amadeus. La razón tal vez estriben en que su "música pura", desligada de formas o elementos extraños a la estricta musicalidad, resultara demasiado brillante y completa como para servir de simple fondo. En otras palabras, no parecía avenirse a estar en un segundo plano: por debajo -y sometida- al predominio de la imagen.

A mediados de los años treinta, cuando empieza a generalizarse el uso del "leit motiv", los productores de todo el mundo se decantan hacia una música al servicio de la narrativa (música no pura), que no busca la belleza musical en sí misma sino en el refuerzo de la trama. Por eso, en esos años son pocos los directores que incluyen partituras de Mozart en sus films. Por lo demás, se trata de realizadores europeos que admiran profundamente la música de este genial compositor.

Es el caso de Ophüls, que emplea temas de *El Rapto del Serrallo* (K. 384) en *Liebelei* (1932), junto con otros temas de Brahms y Beethoven; y también minuetos, lieds y motivos de Amadeus en otra película: *Werther* (1938). Es también el caso de Jean Renoir, que se encariñó con Mozart en varias de sus cintas. Después de utilizar algunos temas mozartianos en *La marselleise* (1938), su gran filme *Le régle du jeu* (1939) incluyó también piezas de varios compositores clásicos (Chopin, Johan Strauss, etc.) entre las que destacaban *Seis danzas alemanas* (K. 509) de Wolfgang Amadeus.

En los años cuarenta, y dentro de la escasez ya señalada, sólo dos películas dan cobijo musical a Mozart. Se trata de *La Cartuja de Parma* (1947, dir. Christian-Jacque), en la que oímos un fragmento de *Sonata en la menor* (K. 401); y *Ocho sentencias de muerte (Kind hearts and coronets)*, 1949, dir. Robert Hamer, con variaciones sobre el aria "Il mio tesoro instato", de *Don Giovanni* (K. 527).

REDESCUBRIMIENTO DE MOZART EN LOS SESENTA

A partir de 1956 -"año de Mozart" por coincidir con el bicentenario de su nacimiento-, la música del compositor salzburgués empieza a estar muy presente en los filmes de los realizadores europeos.

Jean-Luc Godard es el primero en redescubrirlo para el cine al incluir *Concierto para clarinete y orquesta en la* (K. 622) -una de las piezas más nostálgicas de Mozart- dentro de dos películas suyas: *Al final de la escapada* (*A bout de souffle*, 1959) y *Masculin et féminin* (1966).

Otro director comprometido, Pier Paolo Pasolini, acudió también a Wolfgang para ambientar sus filmes desde el punto de vista sonoro y lograr determinadas sugerencias simbólicas (principalmente religiosas): es el caso de *El Evangelio según San Mateo* (1964), con abundante música sacra de Amadeus; y *Teorema* (1968), con diversos pasajes del *Réquiem* (K. 626).

Por lo demás, una larga lista de directores europeos echa mano de sus partituras durante esos años: Claude Chabrol incluye *Serenata en si bemol* dentro de su *A double tour* (1959); Jacques Demy, el *Concierto para flauta en re* dentro de *Lola* (1960); Ivan Passer, *Pequeña serenata nocturna* (K.525) en *Iluminación íntima* (1965); y Jean Aurel, la obertura de *El Rapto del Serrallo* (K. 384) en *Lamiel*.

Con todo, hay dos películas en estos años que sobresalen por encima de todas las demás, pues marcan un punto de inflexión importante en la asimilación filmica de las partituras de Mozart.

La primera de ellas es *El Cardenal* (1963, dir. Otto Preminger). Por el tema religioso de fondo y por la crisis interna del personaje, la cinta de Preminger parecía candidata a engullir grandes cantidades de música sacra a lo largo del metraje. Es, sin embargo, un pasaje bien concreto el que, apoyado en música mozartiana, crea una de las secuencias más emotivas del film: aquel en que un grupo de jóvenes católicos protesta musical y pacíficamente por la vorágine destructora de las partidas nazis.

La Wiener Jeunesse Chor, encabezada por la soprano Wilma Lipp, cantaba el *Alleluia en do* (K. 553) de Mozart por las calles de aquella Austria hitleriana y revuelta. La perfecta armonía de sus voces contrastaba sonora y visualmente con la tumultuosa algarabía de las hordas hitlerianas, con lo que Preminger lograba una metáfora de gran eficacia: la música no era ya fondo, sino parte integrante de la misma trama.

La otra película de este período que se hizo famosa por el acertado empleo de la música de Mozart fue *Elvira Madigan* (1967, dir. Bo Widerberg). En ella, algunos pasajes bien seleccionados y el tema principal del *Concierto para piano y orquesta n° 21* (K.467) creaban el "leit motiv" romántico más famoso de todos los tiempos.

La historia de amor de Sexten y Elvira se enriquece visualmente por una eficaz fotografía que capta la melancolía de los bosques suecos. Los helechos, las ramas y los arbustos van creando a sus espaldas una red enmarañada de formas suaves y sugerentes. Pero lo decisivo para el ambiente habría de ser, en último término, la música mozartiana.

Esa música quedó tan estrechamente unida a la película que en adelante los melómanos recordarían esa pieza como el "Concierto Elvira Madigan" y en no pocas audiciones, los programas empezaban a incluir una extraña y poco académica anotación: "Concierto para piano n° 21 (Elvira Madigan)".

LAS OPERAS DE MOZART EN EL CINE. UN PROBLEMA NO RESUELTO

Si los años sesenta consiguieron incorporar con éxito la música de Mozart en la banda sonora de los films, los setenta conocerían un logro todavía mayor: la consolidación estética de las "óperas filmadas" como género cinematográfico específico.

En realidad fue éste un experimento que venía intentándose desde tiempo atrás. En lo que a Mozart se refiere, la primera tentativa se había dado en Alemania Federal en 1949. Georg Widhagen realizó una dudosa y recortada versión -en 109 minutos- de la ópera *Le Nozze di Figaro*, filmada en aquel entonces en blanco y negro.

Cinco años más tarde, Paul Czinner llevaba a cabo en Inglaterra otro intento de filmar una ópera: *Don Giovanni* (1954). Esta vez en color, y con su duración completa -182 minutos-, la cinta demostró las posibilidades de este género todavía balbuciente; sobre todo gracias a la fenomenal ambientación conseguida en Viena y a la eficaz interpretación de los cantantes-actores.

Posteriormente a estos ensayos, el nuevo género cayó en el olvido; y nadie más se adentró a recorrer este difícil sendero de la ópera filmada, pues la fusión del cine y la ópera se veía todavía como un imposible. Habría que esperar a 1974 y, sobre todo, a la unión de dos grandes genios (Ingmar Bergman -Amadeus Mozart) para lograr lo que sin duda alguna es el logro máximo dentro de la ópera en el cine: *La Flauta Mágica* (1974)⁴.

Ni es este el lugar adecuado ni yo la persona indicada para hablar con la debida profundidad de esta nueva forma de cine musical. Esta cuestión, demasiado compleja para ser abordada en un simple ensayo, exige además una vasta formación en muchos campos que excede con mucho a mis conocimientos. Mi propósito en estas páginas es, sencillamente, recorrer el camino histórico de la música mozartiana *dentro* del cine. No al revés. Por tanto, sólo de pasada puedo hablar de lo que supone una relación más bien inversa: el cine *dentro* -o en función- de la ópera.

Por lo que respecta a *La Flauta* de Bergman, cabe citar tres aspectos originales en su realización que supusieron avances ciertamente notables en esa fusión de dos artes tan diferentes como complejas

1. El primero de esos aspectos fue la novedad -en aquel entonces- del empleo del *play-back*, lo cual permitió superar el estatismo propio de toda representación operística en favor de una constante y prodigiosa movilidad de los personajes. Estos ya no estaban exclusivamente preocupados de dar el tono adecuado, sino más bien de actuar, de sentir y aun de correr si la trama lo requiere. Al mismo tiempo, este recurso favoreció también el empleo de actores más que de cantantes, con lo que la ópera ganó también en dramatismo y expresividad.

2. En segundo lugar, Bergman tuvo un acierto muy grande al incluir al supuesto público de la representación dentro de la misma ópera filmada. Con ello no sólo rompía el "claustró teatral" que supone todo escenario -con su inevitable atmósfera de cartón-piedra-, sino que el espectáculo se enriquecía también con una interacción que el cine rara vez puede reflejar: la interacción de una obra con el público que la contempla. Esos primeros planos que jalonan toda la representación nos recuerdan que no estamos viendo un film cualquiera; que nosotros formamos parte de ese público que asiste a la representación de *La Flauta Mágica*. Por eso sus rostros miran por nosotros: nosotros nos identificamos con ellos. En algunos pasajes, advertimos incluso la posición de un nuevo personaje por un cambio en la mirada de quienes le contemplan.

3. Por último, y como consecuencia de lo anterior, Ingmar Bergman alcanza también una nueva concepción del espacio escénico. Su empeño ya no se orienta a hacernos olvidar las convenciones teatrales, sino, justamente, a encontrar en ellas todo su potencial cinematográfico. Las transiciones entre actos y escenas (caída del telón, escenario vacío, etc.) se sustituyen eficazmente por primeros planos del público que salvan eventuales saltos de *raccord* y de tiempo en la representación.

En suma, el realizador sueco logra en esta pieza una magnífica y original forma de integrar el cine con la ópera, respetando la estética y las convenciones de uno y otro medio, y evitando cuidadosamente la sumisión de un arte a otro.

Después del esplendor de esta cinta, no es de extrañar que las siguientes óperas de Mozart llevadas al cine resultaran un tanto deslucidas. Tras el anodino intento de E. Luzzati y G. Giannini con *Il Flauto Magico* (Italia, 1978), llegó el esperado *Don Giovanni* (1980, dir. Joseph Losey): una coproducción italo-germano-francesa que no satisfizo al gran público ni entusiasmó a los melómanos.

Interpretada por la Orquesta y Coros de la Opera de París, bajo la dirección de Lorin Mazel, la obra presentaba un envoltorio sonoro ciertamente atractivo, pero el resultado cinematográfico fue bastante limitado por deficiencias en la caracterización y el atractivo de los personajes. Por otra parte, la ambientación resultaba demasiado pobre al filmarse casi enteramente en un pueblecito cerca de Vicenza, al norte de Italia.

La puesta en escena, por último, se ceñía tanto a los valores operísticos que dejaba poco margen a una interpretación cinematográfica. De hecho, Losey se encuentra con las manos bastante atadas a la hora de dirigir; y la obra, al final, depende casi exclusivamente de su estética musical. Poco le aporta, en realidad, el ser una obra cinematográfica.

Después de estos empeños, y de los logros de los años sesenta, la música de Mozart parecía perder terreno en su integración diegética dentro del film. Sin embargo, tan solo cuatro años más tarde un cineasta checo, Milos Forman, demostraba que la música podía tener un papel principal en una película, sin desvirtuar un ápice la estética

propia del cine. Me estoy refiriendo, naturalmente, a esa magnífica epopeya cinematográfica que se llamó *Amadeus* (1984).

LA MUSICA DE MOZART COMO PROTAGONISTA: *AMADEUS*

Amadeus fue un auténtico terremoto. Además de conseguir que millones de espectadores descubrieran la genialidad de este compositor y se interesasen por los misterios de su vida, el film logró algo que es, tal vez, su principal mérito: una fantástica y arrebatadora introducción musical al mundo creativo de Wolfgang Amadeus Mozart.

Durante más de la mitad del metraje, escuchamos embelesados las más selectas arias, serenatas, conciertos y óperas del compositor salzburgués. En algunas escenas oímos también el comentario, la interpretación musical de un pasaje en los profundos y condensados monólogos del anciano Salieri.

Con más presencia que en ningún otro filme, la música se convierte, por primera vez en la historia del cine, en el gran protagonista de una película. Así se expresaba el propio guionista de *Amadeus* a los pocos días de su estreno: "En la película *Amadeus*, la música es casi un personaje, el personaje más importante. En cierta forma podríamos decir que Milos y yo nos hemos encontrado en el punto intermedio-él desde la película y yo desde el escenario, él desde lo visual y yo desde lo verbal-. Nos hemos encontrado en un terreno que no es visual ni verbal, sino acústico y abstracto: nos hemos encontrado en la música"⁵.

Es sin duda por este gran encuentro, por lo que un crítico ha podido definir esta cinta como una prodigiosa "sinfonía visual"⁶; en la cual la música de Mozart tiene su función dentro del relato: porque los ensayos y estrenos de las óperas y las interpretaciones al piano de algunos fragmentos (música diegética) están constantemente al servicio de la acción. Por otro lado, cuando sólo se escucha de fondo (música hetero-diegética), los pasajes encajan perfectamente en la trama porque crean el clima, el ambiente y el tono que se quiere dar a la escena.

Peter Shaffer, el guionista, unía a su pasión por la biografía de Mozart una profunda formación musical. Resulta asombrosamente desconcertante repasar el guión original de Shaffer, porque en él encontramos anotaciones que revelan su hondo conocimiento de las partituras mozartianas. A modo de ejemplo señalamos la fantástica transición entre la clase de canto de Catarina Cavalieri y el estreno de *El Rapto del Serrallo*:

"Scene 49. (CONTINUED) He Salieri strikes the chord again, firmly. Cavalieri sings her next scale, then another one, doing her exercises in earnest. As she hits a sustained high note the orchestral accompaniment in the middle of "Marter Aller Arte" from *Il Seraglio* comes in underneath, and the music changes from exercises to this escedingly florid Aria. We DISSOLVE on the singer's face, and she suddenly not merely turbaned, but painted and dressed totally in a Turkish maner, and we are on: Scene50. INT. THE STAGE OF AN OPERA HOUSE. VIENNA. 1780'S...The heroine of the Opera (CAVALIERI) is in full cry adressing the PASHA with scorn and defiance"⁷.

Por todo lo señalado hasta ahora, resulta evidente que esta obra merece un comentario especial: más extenso y detallado que el que hemos venido realizando hasta aquí. Por eso vamos a seguir los principales momentos del filme que se ven fortalecidos y entramados significativamente por la música de Mozart.

1. El arranque de la película no puede ser más impactante. En una tormentosa noche de 1823, el anciano compositor Salieri pide a gritos desde su ventana que la ciudad entera de Viena escuche su confesión: "Mozart, perdona a tu asesino. Lo confieso: ¡Yo te maté!". En ese preciso instante, cuando los criados irrumpen violentamente en su aposento, empieza la turbulenta *Sinfonía nº 25 en sol menor* (K. 183), que hace partícipe al espectador de todo el patetismo de la escena: Salieri ha intentado un desesperado suicidio para dar fin a su derrota musical frente a Mozart.

2. La segunda aparición de música mozartiana es muy breve, pero igualmente significativa. Un joven sacerdote escucha ahora la confesión de un Salieri amargado que quiere demostrar su antigua gloria, ahora en ruinas. Cuando comprende que ninguna de sus obras es recordada por el clérigo, el italiano le dice con rencor: "Oíd, oíd esto". Sentado al piano ensaya las primeras notas de la famosa *Pequeña serenata nocturna* (K. 525), que es inmediatamente reconocida por el sacerdote y, -lo que es más importante- por todos los espectadores. "¡Sí, la conozco! -decimos cada uno de nosotros con él-. No sabía que fuera de usted". Salieri queda entonces definitivamente derrumbado: "No lo es. La compuso Mozart. Wolfgang Amadeus Mozart...".

3. Más adelante, tras un rápido *flash-back* que nos muestra en paralelo las infancias de Mozart y de Salieri, la acción se remansa de nuevo en el palacio residencial que el Arzobispo de Salzburgo tiene en Viena. Allí vemos al italiano tratando de encontrar el rostro severo y casi divino, el porte majestuoso de quien es capaz de componer una música tan maravillosa. Otra vez es la música la que roba el valor temático y estático de la escena. Porque Salieri, al escuchar los primeros compases de *Serenata para 13 instrumentos de viento* (K. 361), descubre horrorizado que Dios no le ha escogido a él para cantar al mundo, sino a una "criatura soez y medio tonta" que se arrastra por los suelos con una muchacha descocada. La música revela el contraste entre su vida mezquina y su creación genial.

Es el propio Salieri el que comenta en el film: " Sobre el papel no parecía nada. Un comienzo simple, casi cómico. Una cadencia: fogots, clarinetes... igual que una caja de ruidos. Luego, de repente, imponiéndose, ¡un oboe! Una sola nota mantenida en el aire... hasta que el clarinete toma el relevo. La dulcifica y la convierte en una frase deliciosa. Aquello no lo compuso un simple mono amaestrado. Era una música que yo no había oído. Henchida de anhelo, de un insaciable anhelo... A mí me parecía oír con ella la voz de Dios"⁸.

4. Mozart ya está en Viena. El Emperador quiere encargarle una ópera para su Teatro Nacional; y Salieri, para no perder el favor real, compone una marcha de bienvenida que el monarca logra a duras penas interpretar. Mozart, sin embargo, recuerda la partitura con haberla oído sólo una vez. Esta escena es traslación a la pantalla de una conocida anécdota biográfica⁹.

En la película, esa anécdota se sitúa después del encargo de componer una ópera, cuando el Emperador pide a Mozart que demuestre su "sorprendente" memoria musical. Sin una sola equivocación, Mozart interpreta de memoria la partitura hasta que algo le detiene: "En realidad, esto no funciona. ¿Habéis probado esto... ? "En ese instante comienzan las primeras notas del Aria "Non pui andrai" de *Las bodas de Fígaro* (K. 492), que Neville Marriner -el Director musical de *Amadeus*- había desfigurado previamente con la ayuda de Simon Preston (el autor de la "Salieri's March"). No puede reflejarse más gráficamente la genialidad musical del joven Mozart.

5. El estreno de la obra que el Emperador le ha encargado supone la primera puesta en escena de las óperas mozartianas. Con una impecable coreografía dirigida por Twyla Tharp, asistimos al "Turkish finale" de *El Rapto del Serrallo* (K. 384) en dos impresionantes fragmentos de brillantes escalas, florituras y arpeggios. También en este pasaje se dan resonancias biográficas de Mozart.

Porque la soprano de la ópera es, efectivamente, Catarina Cavalieri: una cantante minusvalorada en el filme, que fue, en realidad, la soprano más famosa de su época. Salieri fue su maestro, como la película señala oportunamente; pero Salieri nunca le dio entrada en sus óperas. En cambio Mozart, que sí supo apreciar la hermosura de su voz, le reservó los principales papeles en las suyas; en concreto, el primer papel protagonista que ella tuvo fue, precisamente, el de Constanza en *El Rapto del Serrallo*. También en este punto la música se alía con la biografía para crear una inolvidable secuencia en la película.

6. Pese a la oposición de su padre, Amadeus se casa con Constanza Weber. Mientras asistimos a la ceremonia, filmada en una iglesia del XVIII en la ciudad de Praga, la música vuelve a ser protagonista, creando el clima y el ambiente. Escuchamos ahora el "Kyrie" de la *Misa en do menor* (K. 427), una pieza extraña y sobrecogedora que muestra la otra cara de la creación mozartina: Amadeus no es sólo compositor de una música luminosa y elegante; lo es también de otra más oscura y profunda que culminará en el *Requiem*. La escena de su boda, merced a su propia música oscura, cobra solemnidad, religiosidad y se llena de extraños presagios sobre su muerte.

7. Tal vez el pasaje más impresionante del filme es aquel en que Salieri contempla las partituras originales de Mozart. Constanza se las ha llevado para que acredite a su marido como maestro de la sobrina del Emperador; y en una rápida ejecución, oímos los pasajes más brillantes de este genio: *Concierto para nauta, arpa y orquesta* (K. 299); *Sinfonía nº 29* (K. 201); *Concierto para dos pianos* (K. 365); *Sinfonía concertante* (K. 364); y otra vez el "Kyrie" de la *Misa en do menor* (K. 427).

Con todo, lo que al espectador más conmueve en esta escena es la explicación de Salieri sobre la música. El italiano se sorprende ante la innata facilidad de Mozart para componer; una facilidad que en sus mismos originales queda definitivamente comprobada:

"Sorprendente. Más aún: totalmente increíble. El primero y único borrador de su música. A pesar de ello, ni una sola corrección. ¡Ni una! Se limitaba a... transcribir la música que surgía de su cabeza: página tras página. ¡Como

si estuviera transcribiendo al dictado! ...Tan acabada como yo jamás podría imaginar. Cambias una nota y empeora sensiblemente. Cambias una frase y la estructura se tambalea..."

8. En los siguientes minutos del filme, hay una pieza de Mozart que suena varias veces asociada a momentos de felicidad. Tras la secuencia de la boda, el *Concierto para piano en mi bemol* (K.482) se escucha en todo su esplendor: mientras pasea por Viena, justo antes de encontrarse con su padre; durante el concierto en los jardines, delante del Emperador; y a lo largo de varias escenas en las que se le ve componiendo. Su más perfecto concierto, según el común parecer de los críticos, da perfectamente el aire extrovertido y alegre de Mozart: le muestra como virtuoso del piano y subraya su talante despreocupado mientras camina por la bulliciosa Viena.

9. *Las bodas de Fígaro* (K.492) es la segunda ópera que se escenifica en la película. Las intrigas de Salieri y la prohibición imperial de representarla nos permiten asistir al proceso de su gestación y a la apasionada defensa que Mozart hace de ella ante el Emperador:

- "Majestad es una inocente travesura, un juguete sobre el amor (...) y es original. Tan nueva que la gente se va a volver loca. Hay escenas que... Al final del segundo acto, por ejemplo, la escena comienza con un simple dueto. Sólo un marido y una mujer que discuten. Pero, de repente, irrumpe una criada y se produce... una situación muy divertida. El dúo se convierte en trío. Y cuando el criado del marido, que conspira con la criada, entra, el trío es un cuarteto. Hasta que aparece un jardinero viejo y estúpido y el cuarteto se convierte en quinteto. Y sigue, sigue, sigue. Sexteto, septeto, octeto... ¿Cuánto tiempo creéis que puedo sostenerlo así, majestad?

-No tengo ni idea.

-Adivínadlo. Adivinad, majestad. Imaginaos el máximo que cualquier otro pudiera sostener y, luego, dobladlo.

-Pues... Seis... Siete minutos... Ocho minutos.

-Veinte, señor. Veinte minutos. ¡Veinte minutos seguidos de música, sin recitativos! Señor, sólo la ópera nos permite eso. En una comedia si habla más de un personaje al mismo tiempo hay tanto jaleo que no se entiende una palabra. Pero con la ópera, con la música... ¡Con la música podemos hacer que veinte personas hablen al mismo tiempo y ya no es ruido, sino... una perfecta armonía!".

Tras esta brillante explicación, el espectador llega al estreno de la ópera capacitado para apreciar la armonía de varias voces cantando al unísono: es el aria " Ah Tutti Contenti ", en el acto IV de *Las bodas de Fígaro*, la que muestra la película en todo su esplendor. Salieri, en su conversación con el sacerdote, la comenta así: "La esposa, disfrazada de criada, oía de su esposo las primeras palabras tiernas que la dirigía en muchos años. Simplemente porque la confundía con otra persona. Oí una música de auténtico perdón llenar el teatro... confiriendo a todos una perfecta absolución. ¡Dios se servía de aquel hombrecillo para cantar a un mundo asombrado!".

Previamente, hemos asistido al ensayo de alguna escena -"Ecco la Marcia" en el acto III-, que Mozart dirige desde el diano. La misma música suena también durante el célebre ensayo del ballet, el cual genera nuevos conflictos por una nueva prohibición del Emperador.

10. Milos Forman obtuvo permiso para rodar en su Checoslovaquia natal, de la que había tenido que exiliarse tras la famosa Primavera de Praga de 1968. Ahora volvía triunfante y famoso. Sin embargo, no era apantallar lo que pretendía Forman al volver a su tierra, sino encontrar calles, plazas y edificios del siglo XVIII con el empedrado y las fachadas en perfecta conservación. Así podría filmar a sus anchas, mejor incluso que en la misma Viena.

En ese sentido, el logro más importante fue poder rodar en el Teatro Tyl, donde Mozart había estrenado *Don Giovanni* unos doscientos años antes. Este detalle de verosimilitud histórica, y la fabulosa coreografía de esa secuencia, hacen de la escenificación de esta ópera el momento musical más brillante de toda la cinta. Casi seis minutos seguidos de representación operística llenan por completo este difícil pasaje del film, que encuentra en los comentarios de Salieri una perfecta apoyatura.

No es excesiva la duración que Forman quiso dar a la famosa "Comendatore scene" (*Don Giovanni*, K. 527) del acto IV, pues en ella ha querido plasmar una posible interpretación biográfica. El padre de Mozart, que había fallecido unos meses antes, sería la figura espectral y amenazadora que, desde la muerte eterna, echaba en cara a su hijo la vida libertina que llevaba¹⁰.

"Así surgió el fantasma de su más reciente y negra ópera... ¡En el escenario se alzó la figura de un hombre muerto. Y yo supe, sólo yo entendí que aquella espantosa aparición era Leopoldo, que se alzaba entre los muertos... Mozart había convocado a su propio padre para que acusara al hijo ante los ojos del mundo... ¡Era aquel un espectáculo magnífico y aterrador!".

11. A partir de entonces, y prácticamente hasta el final del film, la música extraña y sublime del *Réquiem* (K. 626) llena por completo el desarrollo de la trama. Tras el encuentro de Mozart con el extraño hombre de la máscara, el encargo de componer el *Réquiem* pasará a ser el gran hilo conductor del argumento y el principal detonante de la muerte del genio.

El "Introitus", con sus tonos graves y solemnes, es el primer fragmento que *amenaza* la vida de Mozart, y se extiende durante los malévolos preparativos de Salieri: la compra de la máscara, el traslado de ésta a su casa, el paseo por las calles de Viena. Después del misterioso encargo, el "Introitus" vuelve a sonar en pasajes donde Wolfgang cree atisbar la sombra de su muerte: mientras espía en la ventana al mensajero negro, mientras compone su propia Misa de Réquiem, y también durante su tambaleante regreso de la juerga con Schikaneder .

12. El anuncio del "Dies Irae" -juicio definitivo del alma, rigor de la justicia divina- es como un eco de la anterior escena del *Don Giovanni*; porque la música se escucha sobre el retrato amenazante de Leopoldo: otra vez la conciencia recriminando su vida libertina, y otra vez el sentimiento de haber matado a su padre a disgustos.

Las últimas notas del violento "Dies Irae" suenan sobre fuertes golpes en la puerta. Todo hace pensar -por la música amenazadora- en la visita del misterioso mensajero; pero no: es en realidad Emmanuel Schikaneder que viene a reclamarle las partituras de su *Flauta Mágica*.

13. Después de que el mensajero aparece de nuevo, Constanze decide acompañar a su marido mientras compone. Ha visto la impresión que esa figura le produce y no quiere dejarle solo. Pero el sueño le vence pronto, y Mozart se escapa de noche para correr una juerga con Schikaneder. Mientras le vemos salir, la música vuelve a crear un maravilloso contrapunto al recordar de nuevo el severo juicio final: "Rex Tremendae Majestatis" (*Réquiem*, K. 626). La adecuación entre música e imagen es perfecta y llena de contenido temático.

14. La decadencia de Mozart se precipita tras la noche de juerga. Tambaleante y enfermizo, le vemos arrastrarse por las frías calles de Viena. Al llegar a casa, Constanze se ha ido; y entonces su mundo afectivo se derrumba completamente. Antes del último y definitivo trago, todavía contemplamos un momento de felicidad con el estreno de *La Flauta Mágica* (K. 620).

El paso a esta última representación operística es, probablemente, la transición más inteligente y efectiva de todo el filme. Mientras suena la voz chillona y aguda de Madame Weber -madre de Constanze- que recrimina al yerno su vida libertina, un rápido *zoom* sugiere el momento de la inspiración mozartiana: sobre las agudas estridencias de Madame Weber, la música se eleva y aparece -vibrante y altísima- en las famosas escalas del aria "Der Hölle Rache" (Acto IV, escena 3~). La Reina de la Noche entona su gran canto de venganza, cuajado de frías y fulgurantes acrobacias vocales, mientras ordena a su hija que dé muerte a Sarastro.

Esta transición musical supone, en el fondo, una doble interpretación biográfica. Por una parte, Mozart se habría inspirado en la agudísima voz de su matrona al componer las arias de la Reina de la Noche¹¹. Por otra, la actitud "beligerante" de Madame Weber, que ordena a su hija abandonar a Mozart y marcharse al balneario, le habría inspirado el conocido pasaje "Der Hölle Rache".

15. De *La Flauta Mágica* (K.620), la película Amadeus nos ofrece también otros dos espléndidos momentos. En primer lugar, el aria "Ein Mädchen oder Weibchen" (Acto II, escena 6), en el que Papageno, acompañándose con las campanillas, canta otra vez su anhelo de hallar compañera. En segundo, el "Allegro en sol mayor" (Acto II, escena 9), es aquel en que Papageno, tras llamar a su amada con las campanillas, es recompensado por los Tres Genios con la presencia de Papagena. El dúo que inmediatamente entonan, semejante al trino de los pájaros, es probablemente uno de los más conocidos pasajes mozartianos.

16. El film de Milos Forman llega -inmediatamente después de *La Flauta*- a un clímax totalmente sorprendente: la composición del "Confutatis" (*Requiem*, K. 626) en el lecho de muerte de Mozart. Esa secuencia -la mejor de la película, sin duda alguna- tiene tanta fuerza y atractivo que puede permitirse el lujo de romper el hilo

narrativo y ensayar nuevos experimentos en la fusión de cine y música. La atención del espectador se traslada de pronto -sin ruptura ninguna- del enfrentamiento Salieri-Mozart al encuentro de ambos en la música.

Como dije en otro lugar, es éste "un brillante experimento que trata de captar el fenómeno de la creación en su momento mágico: en esa inspiración divina que Mozart poseía en grado sumo"¹². Ese pasaje que compone, el "Confutatis", tiene también un valor biográfico, pues es el último que Mozart pudo componer. Vale la pena entresacar las frases musicalmente más significativas de ese inmejorable momento filmico:

-Terminamos en fa mayor. Ahora la menor (...). Comienzan las voces. Primero los bajos. Segunda parte del primer compás en la. (Cantando) 'Confutatis Maledictis'. ¿Entendéis?

-Claro, re sostenido.

-Segunda parte del tercer compás en mi. (Canta) 'Flammis acribus adictis'. Silencio. 'Maledictis flammis acribus adictis' (Se oyen las voces). Ahora los tenores. Cuarta parte del primer compás en do. (Cantando) 'Confutatis'. Segundo compás, cuarta parte: re. "Maledictis". ¿Lo cogéis?

-Sí, sí, continuad.

-Ahora la orquesta. Segundo fagot y trombones bajos con los bajos. Idénticas notas y ritmo. (Se oyen de fondo). Primer fagot y trombones con los tenores. (Se oyen).

-¡Vais muy deprisa!

-¿Lo tenéis ya? (...).

-Primer fagot y trombones con...

-Con los tenores.

-¿Idéntico?

-¡Pues claro! Los instrumentos doblando las voces... Ahora trompetas y tímpanos. Trompetas en re.

-No, no lo entiendo.

-Oídme, trompetas en re. Tónica y dominante, primera y tercera parte.

-¡No!

-¡Va bien con la armonía! (Se oyen las trompetas con gran fuerza)".

17. Sabido es que, tras el "Confutatis", Mozart tuvo tiempo sólo de escribir los primeros compases del "Lacrymosa". Precisamente este pasaje -el último que salió de su pluma- es el que suena durante las escenas de su entierro. Sobre los rostros en lágrimas de quienes vivieron junto a él -Constanze, Madame Weber, Salieri, etc.- la música se eleva majestuosa y solemne. La misma letra que se escucha es el mejor epitafio para una vida tan genial y contradictoria:

"Lacrymosa dies illa / Qua resurget ex favilla / Judicandus homo rerum. / Huic ergo parce, Deus. / Pie Jesu Domine, / Dona eis requiem".

18. Poco antes del final, cuando la acción vuelve de nuevo al presente -Salieri en su amarga y estéril "confesión" ante el sacerdote-, escuchamos la última pieza mozartiana de *Amadeus*. Por los pasillos del manicomio, mientras el italiano bendice a los "mediocres del mundo" desde su silla de ruedas, la única música que realmente bendice a los hombres es la de Mozart: el dulce, sencillo y reposado *Concierto para piano en re menor* (K. 466).

HOLLYWOOD DESCUBRE A MOZART

La película de Milos Forman fue un auténtico terremoto. No sólo consiguió ocho preciadas estatuillas de la Academia (entre ellas: mejor filme, mejor director, mejor actor y mejor guión adaptado), sino que desató una auténtica fiebre mozartiana en todos los países donde se estrenó.

Hubo polémicas y disensiones, pero lo cierto es que, gracias a ella, mucha gente conoció a Mozart. También gracias a ella, Hollywood descubrió sus partituras; y a partir de entonces su música empezó a utilizarse profusamente en las bandas sonoras de films americanos. Aunque esta aparición vino también precedida por otro filme dedicado a Wolfgang: *Olvidar Mozart* (*Vergesst Mozart*, 1985, dir. Slavo Luther).

Esta película -inferior a *Amadeus* en casi todos los aspectos, y especialmente en el musical-, acusa una notable influencia de su predecesora. Por lo que respecta a su apoyatura musical, toma de aquella sus tres puntos básicos:

1. Como *Amadeus*, hace hincapié en las composiciones operísticas. Por encima de cualquier otra forma musical, la pretendida biografía se articula siempre en torno a ellas. Sin embargo, se echa en falta constantemente la brillante coreografía de Twyla Tharp, y la puesta en escena resulta más bien pobre. Por otra parte, aunque se citan

varias de ellas, sólo de dos -*Las bodas de Figaro* (K. 492) y *La Flauta Mágica* (K. 620)- se escenifican pasajes. Y de éstas, sólo convence el aria "O Isis und Osiris" de *La Flauta* (Acto II, escena 1ª), en el que deliberadamente se han buscado y exagerado los simbolismos masónicos.

2. Como *Amadeus*, trata de buscar paralelismos biográficos en el origen de sus piezas. De esos pasajes, el único realmente afortunado es aquel en que Mozart ensaya al piano varias melodías mientras Constanze, embarazada, le habla de los éxitos de Salieri. Es esa comparación la que le hace dar precisamente con la solución para su pieza, y escuchamos entonces el aria "Non piú andrai" de *Las bodas de Figaro* (K. 492). Como puede fácilmente deducirse, esta escena es claramente deudora de aquella otra de Milos Forman en que Mozart mejora la marcha de Salieri y acaba componiendo el "Non piú andrai".

3. Como *Amadeus*, concede gran importancia a la música del *Réquiem* (K. 626). En concreto, el "Lacrymosa" suena en casi todos los momentos en que aletea la muerte: en el primer traslado del cadáver de Mozart, en el fallecimiento de su primer hijo, cuando se habla de la muerte de Franz Demel y, sobre todo, en el entierro de Wolfgang. Este pasaje, en lo que a música y fotografía se refiere, es casi una copia del logrado entierro en *Amadeus*. Incluidos los detalles escénicos -la última palada de cal, la precipitada marcha de los enterradores-, el filme de Slavo Luther sigue la planificación y el efecto musical que Forman había ya conseguido.

Tras *Amadeus* y *Olvidar Mozart*, la "mozartomanía" se extiende a Hollywood. Y el primer film en homenajear al músico de Salzburgo no tardará en llegar. En el mismo año de 1985 se estrena *Memorias de Africa* (*Out of Africa*, dir. Sydney Pollack), que arranca precisamente con el *Concierto para clarinete y orquesta en la* (K. 622). Las primeras palabras que escuchamos en el film -los recuerdos en *off* de Isaak Dinesen- son, justamente, sobre Mozart: "Se llevaba el gramófono hasta cuando se iba de safari. Tres rifles, provisiones para un mes... y Mozart".

En esa misma película suenan también otras tres partituras de Amadeus. Durante los vivacs nocturnos en plena selva, Dennys regala a la baronesa con varias piezas escogidas: "Rondo alla turca", de *Sonata en la mayor* (K. 331) y *Tres divertimentos* (K. 136, K. 137 y K. 138). Con todo, la escena mozartiana más memorable es aquella en que Dennys, oculto tras unos arbustos, pone el gramófono en marcha para unos sorprendidos primates. Ellos, atraídos por la música, están a punto de rallar la *Sinfonía concertante en mi bemol mayor para violín y viola* (K. 364).

Dos años de después de *Memorias de Africa*, el realizador Nikita Michalkov incluyó otra pieza de Mozart en su bello retrato *Ojos Negros* (*Oci Ciomie*, 1987). Todavía en los prolegómenos del film, durante la fiesta que sigue a la Primera Comunión del pequeño Pierre, los invitados pueden apreciar el virtuosismo de este chico cuando, alentado por su madre Tina, se sienta al piano e interpreta *Sonata en si bemol n° 17* (K. 570).

En 1989, es precisamente la secuencia de créditos de *Mi pie izquierdo* (*My Left Foot*, dir. Jim Sheridan) la que se llena de música mozartiana. El filme arranca con la imagen de Christy Brown tratando de poner un disco en marcha con la única extremidad que puede controlar: su pie izquierdo. Inmediatamente, mientras comienzan los rótulos, escuchamos completa el aria "Un' aura amoroso", de *Così fan tutte* (K. 588).

Un año más tarde, el director australiano Peter Weir -que ya había demostrado su afición a la música clásica en dos films: *Adagio* de Albinoni en *Gallipoli*; *Novena Sinfonía* de Beethoven en *El Club de los Poetas Muertos* (1989)- rindió un pequeño homenaje a Mozart al incluir el *Concierto para clarinete en la mayor* (K. 488) en varios momentos de *Matrimonio de conveniencia* (1990): mientras Andy McDowell cuida las flores de su terraza, mientras Gérard Depardieu la interpreta al piano en la cena de gala, etc.

Por último, en el verano de 1991 han aparecido varios filmes con música de Mozart. Entre ellos, cabe destacar *Rocketeer* (1991), elaborado en los Estudios de la Disney. Al comienzo de una determinada escena, en plano detalle, alguien enciende una radio y se oye la brillante aria "Der Hölle Rache" de *La Flauta Mágica* (K. 620). Otra vez la Reina de la Noche deslumbra en un filme con su voz florida y amenazante.

Terminamos aquí el examen histórico de la filmografía mozartiana. Su presencia musical en el cine está ahora en su máximo apogeo -acrecentado, sin duda, por el aniversario de su muerte-, pero dista de ser una simple atención circunstancial. Mozart ha encontrado un reconocido lugar en las bandas sonoras contemporáneas, y es muy difícil que pueda perderlo en un plazo breve de tiempo. Al menos eso pensamos los fervientes admiradores de su música.

NOTAS Y REFERENCIAS:

(1) Para un estudio de la leyenda de Mozart en el cine, con especial incidencia en la película *Amadeus*, vid. MENDIZ, A. "Amadeus versus Mozart. Historia de una leyenda", *Nuestro Tiempo*, N° 450 (1991):102-117. Asimismo, hay que destacar los poco conocidos biopics *Eine Kleine Nachtmusik (Una aventura de Mozart, 1939)*, *Melodie eterne (Melodías eternas, 1940)*. *Wenn die Gotter lieben... (El amado de los dioses, 1942)* o *Mozart -Reich mir die Hand, rnein Leben (1955)*.

(2) Cfr. PADROL, J. "Mozart. Filmografía abreviada", AA. VV. *La música en el cine*. Santa Cruz de Tenerife: Filmoteca Canaria, 1990, pp. 35-37. Véase también el comentario a esa filmografía en pp. 25-32 del mismo libro. Aunque faltan las películas de los últimos años, es, hasta el momento, la mejor recopilación sobre el tema.

(3) El recurso a las piezas clásicas, para suplir la carencia de compositores cinematográficos, fue algo bastante común en los años treinta. Sobre este particular, cfr. V ALLS, M. "La música clásica en la banda sonora", VALLS, M. -PADROL, J. *Música y cine*. Barcelona: Ultramar, 1990, pp. 47-53.

(4) Vid. un comentario bastante atinado sobre el hermanamiento cine-ópera en este film, en FERRAN, A. "La Flauta Mágica, de I. Bergman", *Dirigido por...*, N° 34 (1976): 30.

(5) Peter Shaffer citado por KATUTANI, M. "How *Amadeus* was translated from play to film", *New York Times* (16-IX-1984) Sec. II, p. 20.

(6) Cfr. CAPARROS LERA, J. M. "Amadeus, una sinfonía visual", *Nuestro Tiempo*, N° 371 (1985): 56-61.

(7) Guión original, no publicado, de *Amadeus*; cit. por GIANAKARIS, C. J. "Drama into film: the Shaffer situation", *Modern Drama*, Vol. 28 (1985): 83-98. La cita en p. 94.

(8) Al no estar publicada la versión oficial del guión, ni existir en castellano una copia disponible, cito los pasajes del filme directamente del doblaje castellano de la película. Esto vale para todas las citas que se hagan en adelante.

(9) Cuando tiene sólo dieciséis años, durante su primer viaje a Roma, asistió a una ceremonia religiosa en la Capilla Sixtina del Vaticano. Mozart quedó hondamente impresionado por la belleza del "Miserere Allegri" y pidió una copia de la partitura. El Maestro de Capilla le indicó que esa música sólo debía interpretarse en esa sala, y por eso no podía facilitársela. Terriblemente disgustado, regresó a su casa y escribió de corrido -con sólo escucharla una vez- la música de todos los instrumentos.

(10) En la ópera, el Comendador se levanta de entre los muertos para acusar al libertino Don Juan y condenarle a los infiernos. En la mente de Mozart -agobiado por un sentimiento de culpabilidad-, el espíritu de su padre se le antojaba como esa imagen vestida de negro que, desde el Más Allá, le echaba en cara su vida licenciosa.

(11) Ciertamente se inspiró en una pariente; pero no en su suegra, sino en su cuñada Josepha Hofer, soprano de preciosa y altísima voz, que interpretó el papel de la Reina en las primeras representaciones de *La Flauta Mágica*. Pensando en su voz poco común -inspirada en ella, por tanto-, compuso esas impresionantes arias de brillante coloratura.

(12) Cfr. MENDIZ, A. *Op. cit.*, p. 117.

ALFONSO MENDIZ is Ph.D. and Professor of Audiovisual Narrative in the School of Mass Communication at the University of Navarra (Spain). He got the "Certificate Programme in Production" by UCLA-Extension, and has worked as screenwriter. He is also a specialist on Mozart, and contributor in several journals.