

**La música de Mozart como música barroca.
La producción de Idomeneo en Glyndebourne (1951)**

MARTIN ELSTE

Wolfgang Amadeus Mozart está considerado uno de los compositores que constituyen el núcleo del estilo clásico vienés. Aquellas composiciones de Mozart que se hallan firmemente enraizadas en una tradición barroca no despertaron, en consecuencia, una gran atención durante el siglo XIX y comienzos del XX. En cambio, lo que sucedía cada vez que se interpretaban es que los músicos las adaptaban a paradigmas estéticos recientes por medios tan diversos como la composición de nuevos recitativos, la supresión de arias y la modificación de argumentos. En este artículo estudiaré cuándo surgió esta cultura de la adaptación, y hasta qué punto afectaba a las obras. Lo haré centrándome en *Idomeneo* y en la producción de Glyndebourne de 1951, con sus destacados directores artísticos Fritz Busch y Carl Ebert al frente. Se mostrará que hubo cambios estéticos graduales con el paso de las décadas, lo que se tradujo en una visión cada vez más refinada del Mozart barroco.

La categoría de “opera seria” es todo menos clara. Y es que se trata de un término moderno, semejante al término moderno de cantata para las composiciones vocales de Bach que van de la BWV 1 a la BWV 215. En el curso de la recepción de las óperas del siglo XVIII, los investigadores definieron “opera seria” por su secuencia estática, casi mecánica, de recitativo y aria. Las dificultades que lleva aparejadas un término como “opera seria” resultan evidentes si se observa, por ejemplo, que las dos ediciones de la enciclopedia musical alemana *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* no contienen una entrada para “opera seria”, o si consultamos *The New Grove Dictionary of Music and*

Musicians, que tiende a definir el término con una definición negativa de lo que no es. Y cuando Willi Apel, en su pragmático *Harvard Dictionary of Music*, se refiere a Idomeneo de Mozart como una típica representación de “opera seria” por la seriedad de su trama a lo largo de tres actos, cabe muy bien preguntarse por el propósito de una definición tan esquemática y superficial. Para Carl Dahlhaus el principio de la “opera seria” era utilizar la acción como vehículo para crear situaciones con objeto de justificar la irrupción de afectos.¹ Esta observación general, sin embargo, es apropiada igualmente para óperas de Verdi como *Il trovatore* y *Rigoletto*. En el uso de la acción como una señal para la designación del afecto, Dahlhaus interpreta el apartamiento de Mozart de los requisitos formales de la “opera seria” en el hecho de que en la construcción mozartiana del drama domina el rigor de la acción. No supone ninguna sorpresa que Dahlhaus escribiera la entrada correspondiente a Idomeneo en la *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Él fue, en fin de cuentas, un musicólogo que siempre cuestionó las categorizaciones establecidas y los juicios generalmente aceptados. Y lo cierto es que Idomeneo es, de todas las óperas de Mozart, la que pone en entredicho más vehementemente una categorización de este tipo. Idomeneo se aventura más allá de las fronteras que le corresponden. El escritor y biógrafo de Mozart Wolfgang Hildesheimer tenía razón cuando consideraba Idomeneo la cima absoluta de la opera seria, al tiempo que resaltaba otro elemento de esta partitura que va más allá del concepto de “opera seria”: la ausencia de comedimiento en los *accompagnati*, que se vieron ampliados por Mozart hasta alcanzar un gran dramatismo, valiéndose de la mayor libertad de cualesquiera medios de expresión.² Dejo abierto como tema de discusión si esta argumentación le sirvió a Ernest Bloch, el filósofo alemán, para clasificar a Idomeneo, al igual que hizo con *La clemenza di Tito*, como una ópera no suficientemente lograda de Mozart. Es posible que el principio eminentemente formal de la “opera seria” estuviera en la mente de Bloch para hacerle llegar a esta conclusión.³ Sólo muy recientemente se ha demostrado que en la partitura de Mozart existen importantes aspectos formales de la *tragédie lyrique* *Idoménée* de Campra, aparte del hecho de que el libreto utilizado por Mozart se basa también en la obra de Campra de 1712.

La ambivalencia de la forma en Idomeneo parece revestir, por tanto, un especial interés desde el punto de vista del investigador que se ocupa de la historia de la recepción de la obra de Mozart. En este artículo quiero exami-

1. C. Dahlhaus y S. Döhring (eds.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, vol. 4, 295.

2. W. Hildesheimer: *Mozart*, 167.

3. E. Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, 971.

nar cuándo y cómo la ópera de Mozart pasó a ser apreciada como música barroca, distinguiéndola así de sus principales obras dramáticas.

En los escenarios del siglo XIX, las óperas de Mozart adoptaron un disfraz que anticipaba el Regietheater (teatro de director de escena) postmoderno en muchos aspectos. Lo que podía verse en escena recordaba frecuentemente la trama original simplemente en los inicios de la obra. En contraste con la situación esquizofrénica que ha moldeado numerosas producciones operísticas de la segunda mitad del siglo XX, las gentes de teatro del siglo XIX actuaron con más fidelidad y sentido común. Utilizamos el término esquizofrénica porque los directores de escena sienten la necesidad de reinterpretar la ópera debido a la canonización con que se ha investido al repertorio operístico y porque, al mismo tiempo, existe el deseo de los músicos de reconstruir todos aquellos aspectos sonoros que se refieren al ámbito puramente musical de la obra. La historia de la recepción de *Idomeneo* no fue muy diferente. En territorio alemán, *Idomeneo* se cantaba habitualmente en alemán, como sucedía también con las más destacadas óperas italianas de Mozart. De acuerdo con esta adaptación —también podría tildarse de “domesticación”—, los recitativos secos se convertían en diálogos hablados. Así, la forma extraña e histórica de la “opera seria” se transformó en una ópera alemana, al margen de que su argumento se adecuara realmente a este género. Y la traducción alemana creaba una distancia histórica de la ópera con el momento actual, algo que resultaba extraño para el público operístico del siglo XIX. Ferdinand Gleich, el autor de una de las primeras guías operísticas, publicada en 1857, sospechaba que el fracaso público de *Idomeneo* se debía al pesado y difícil libreto alemán, que le hacía perder a la música su verdadero impulso dramático.⁴ Cuando se reintrodujeron los recitativos, músicos como Richard Strauss los criticaron por su lentitud.⁵ Este tipo de crítica debe verse teniendo en cuenta el modo en que se interpretaban entonces los recitativos. Cómo sonaban realmente durante la primera mitad del siglo XX es algo que sabemos únicamente por algunas grabaciones que no representan necesariamente la práctica habitual. Virtualmente no existen grabaciones sonoras antiguas de recitativos secos, excepción hecha de las dos producciones de *Così fan tutte* y *Don Giovanni* (1935-36) de Glyndebourne, ya que hasta entonces sólo se habían realizado grabaciones de arias individuales de Mozart. Gracias a documentos relativos a la práctica interpretativa bachiana sabemos, sin embargo, que los recitativos tendían a cantarse en un estilo arioso. Y este es el estilo que quizá fue anticipado por Ermanno Wolf-Ferrari y Ernst Leopold Stahl en su arreglo de *Idomeneo* de 1931 cuando

4. F. Gleich: *Wegweiser für Opernfreunde*, 150.

5. Véase G. Heldt: “*Idomeneo*: Von der Bearbeitung zum Original”, en *Das Phänomen Mozart im 20. Jahrhundert*, 156-58.

afirman que los recitativos deben reproducirse con una declamación profunda y solemne y con una expresión enfática y plástica, de un modo enteramente diferente, por tanto, de la levedad del recitado secco de la *Spieloper* (comedia musical con diálogos hablados).⁶

En contraste con las tres óperas de Da Ponte, la historia interpretativa de *Idomeneo* se vio básicamente confinada hasta comienzos del siglo XX a los territorios germanófonos. Entre las escasas excepciones se encuentra, por ejemplo, la versión de concierto en francés que ofreció la Schola Cantorum en París el 27 de noviembre de 1902. En 1931, el sesquicentenario de su estreno llevó *Idomeneo* a un gran número de teatros. Hubo producciones en arreglos de Arthur Rother (Dessau, 19 de febrero de 1931), Richard Strauss (Viena, 16 de abril de 1931, además de Zúrich y Berlín), Willy Meckbach (Brunswick, 31 de mayo de 1931) y Ermanno Wolf-Ferrari (Múnich, 15 de junio de 1931). Todos estos arreglos de 1931 fueron muy considerables, lo que se explica por el hecho de que cualquier versión alemana del texto influía en la música de los recitativos. Una rara excepción fue la interpretación en Basilea, el 13 de mayo de 1931, en el marco del Festival Mozart de la ciudad, cuando Paul Sacher dirigió una versión de concierto en italiano.⁷ En Gran Bretaña, sin embargo, siempre que se interpretó la ópera antes de 1951 —lo que sucedió tan solo en un par de ocasiones— se hizo en inglés.

El año 1951 fue, por tanto, crucial para *Idomeneo*. Supuso el comienzo de Mozart como compositor barroco. Y es que con la producción de *Idomeneo* en Glyndebourne, dirigida escénicamente por Carl Ebert y musicalmente por Fritz Busch, *Idomeneo* pasó a aceptarse como “opera seria” años antes de que *La clemenza di Tito* alcanzara un status similar. En palabras del crítico musical Helmut Reinold, esta producción fue, en términos operísticos históricos, el mayor triunfo de los dioscuros Busch/Ebert, porque el *Rey de Creta* se abría camino en el repertorio de los más famosos teatros de ópera no de Salzburgo, Múnich o Viena, sino del Sussex rural.⁸

¿Se ajusta a la verdad este juicio de Reinold, que fue expresado también de modo similar por otros críticos, o hemos de leerlo críticamente o incluso revisarlo? ¿Fue esta famosa producción realmente un hito en la historia de la interpretación mozartiana?

6. E. Wolf-Ferrari y E. L. Stahl: “Zur Inszenierung des *Idomeneo*”, *Idomeneo. Große heroische Oper in drei Akten (6 Bildern) von W. A. Mozart*.

7. Véase *Alte und neue Musik*, 201. Este concierto se vio precedido de fragmentos grabados con motivo de las celebraciones del Festival Mozart de 1930 en la ciudad de Basilea —véase *Alte und neue Musik*, 260—, así como por una grabación de coros para His Master’s Voice (FM 17/18).

8. H. Reinold: “Schnittpunkte”, *Gedenkkonzert zum 100. Geburtstag von Fritz Busch*, 32.

Llevar Idomeneo a los escenarios en 1951 no fue algo casual. Ya en sus años de Dresde, Busch había previsto hacer un Idomeneus (muy probablemente en alemán).⁹ Pero fue sólo entonces, en 1951, casi veinte años después, cuando Busch recibió la oferta de dirigir Idomeneo y añadir de este modo otra obra al ciclo mozartiano dirigido escénicamente por Ebert. Con esta producción, el festival de verano inglés competía directamente con Salzburgo, donde aquel mismo año Idomeneo fue dirigido escénicamente por Josef Gielen (con decorados y vestuario de Caspar Neher) en un arreglo de Bernhard Paumgartner, cantado en italiano y dirigido musicalmente por el joven Georg Solti, que hacía su presentación como director en Salzburgo con esta producción.¹⁰

Glyndebourne también contrató a un musicólogo para arreglar la partitura, el emigrado vienés Hans Gál (1890-1987), que más tarde adquirió fama con su libro sobre Schubert. Pero, ¿por qué se consideraba necesario arreglar la partitura? Durante los siglos XIX y XX se han llevado a cabo de cuando en cuando intentos de este tipo. Pensemos en dos ejemplos diferentes: Eduard Hanslick y el público operístico vienés se habían mostrado reacios a la hora de apreciar el primer acto cuando Idomeneo se representó en la Hofoper en 1879,¹¹ mientras que un mozartiano como Karl Böhm, que dirigió frecuente y amorosamente Idomeneo, consideraba necesario introducir cortes en el segundo acto,¹² ya que no le gustaban elementos formales barrocos como el ballet al final que Oscar Fritz Schuch, entre otros, eliminó de su producción salzбургuesa de 1956 para liberar a la obra de su estilo estático y oratorial.¹³

Las interferencias de Gál pueden resumirse del siguiente modo:

1) En relación con los cortes y las variantes de los números se atiene en la mayoría de los casos a la propia revisión de Mozart para la interpretación vienesa de 1786.

2) En relación con la reescritura para tenor del papel de castrato de Idamante, Gál también se atiene a la propia revisión de Mozart, aunque aportó una justificación que es diferente de la que pudo ser una razón práctica para la reescritura de Mozart. La justificación de Gál se basa en la entonces habitual concepción del realismo en el teatro. Así, escribió:

9. G. Busch: Fritz Busch, 44.

10. Sobre la versión de Paumgartner, véase E. Reeser: "Idomeneo auf dem Theater", Mozart-Jahrbuch (1973-74), 51-52.

11. E. Hanslick: Aus dem Opernleben der Gegenwart, 111.

12. K. Böhm y W. Gerstenberg: "Mozarts Idomeneo", en Wolfgang Amadeus Mozart, 211.

13. O. F. Schuch: "Gedanken zu meiner Idomeneo-Inszenierung", en Wolfgang Amadeus Mozart, 220-21.

Este papel [de Idamante] [...] resulta inadecuado para [la soprano femenina], no sólo por motivos dramáticos —Idamante no es un jovencito como Cherubino, sino un hombre y un héroe—, sino por razones musicales. Sabemos gracias a numerosas descripciones contemporáneas que la voz de castrato sonaba extraordinariamente diferente de la voz femenina, mucho más compacta y metálica. Otra voz femenina, añadida a las dos del original, se traduciría en una evidente falta de variedad en una obra con tal abundancia de arias.¹⁴

Gál modificó muy sustancialmente la partitura para ajustarse a los parámetros actuales. Pero sus interferencias consisten únicamente en la supresión de pasajes en recitativos y arias y, ocasionalmente, en la eliminación de arias completas, así como en la introducción de las versiones alternativas del propio Mozart.

Básicamente, se ajustó a la limitada pero, sin embargo, existente tradición interpretativa de Idomeneo. Esto puede verse en el hecho de que eliminara algunas de las coloraturas del aria principal de Idomeneo, “Fuor del mar”, ya que la supresión de coloraturas en este aria ya se había llevado a cabo cuando la ópera se repuso en Viena en 1879, tal y como nos informa Hanslick.¹⁵ En lo que respecta a la instrumentación y la escritura de los recitativos, sin embargo, no modificó la partitura de Mozart.

3) Las interferencias más sustanciales de Gál guardaron relación con los cortes de los recitativos secos en el Acto I y en la eliminación total del ballet y de las dos arias que canta Arbace.

Cuando se procedió a la atribución de los papeles, se había sugerido ofrecer el de Idamante, que en 1781 fue cantado por un castrato y en 1786 por un tenor, bien a la contralto Kathleen Ferrier o a un tenor, Richard Holm o Rudolf Schock. La decisión final de un tenor se tomó de acuerdo con los puntos de vista de Gál ya mencionados. Originalmente, Gál quería contar también con un tenor para el papel de Arbace. Pero poco después no se sintió satisfecho

14. “This part [of Idamante] [...] is unsuitable for [the female soprano], not only on dramatic grounds —Idamante is not a youngster like Cherubino but a man and a hero— but also for musical reasons. We know from many contemporary descriptions that the castrato voice sounded strikingly different from the female voice, much more stringent and metallic. Another female voice, added to the two of the original, would result in a noticeable lack of variety in a work with such an abundance of arias”. En “Mozart’s Idomeneo”, *Opera*, 2:8 (1950-51), 396.

15. E. Hanslick: *Aus dem Opernleben der Gegenwart*, 112: “Bisutería en forma de coloraturas que irrumpe hasta en la última piedrecita” (“Coloraturschmuck bis auf das letzte Steinchen ausgebrochen”).

con ello. Un tercer tenor, además de Idomeneo e Idamante, era para él un reparto imposible. Por ello sugirió suprimir las arias de Arbace y reducir el papel únicamente a los breves recitativos. Finalmente Glyndebourne decidió ofrecer el papel, reducido a un mínimo, a un barítono (Alfred Poell). Pero la justificación para hacerlo así sonó ligeramente diferente cuando Gál escribió sobre ello en la revista *Opera*. Aunque compartía la opinión de Alfred Einstein, pensaba que el papel de Arbace era totalmente superfluo cuando escribió que Mozart en su revisión de 1786

dio ejemplo al suprimir las dos arias de Arbace, quien representa un “confidente”, una persona cuya función es simplemente actuar como compañero de diálogo de uno de los protagonistas para así poder ofrecer las necesarias explicaciones o exposición de los hechos. En la ópera, este antiguo recurso se convierte en un hándicap si el “confidente” ha de recibir su debida proporción de arias, que por fuerza son dramáticamente redundantes. Mozart debe de haber percibido esta debilidad y sus dos arias, las más convencionales de la ópera, pueden omitirse fácilmente.¹⁶

Hablando en términos generales, la revisión de Gál se diferenciaba de la propia revisión de Mozart en que Gál tenía aparentemente una concepción dramático-musical que seguir, y a la cual habían de acomodarse también los cantantes en Glyndebourne, mientras que Mozart tenía que satisfacer las necesidades y los deseos de los cantantes. Gál y Busch mantuvieron el idioma italiano y, con ello, las detalladas estructuras de los recitativos. El juicio que puede leerse con frecuencia de que la versión de Gál es un arreglo drástico resulta, por tanto, demasiado severo, a pesar de lo cual la comprensión de la ópera llevada a cabo por Gál eliminó de ella algunos de los rasgos característicos de la “ópera seria”, entre los cuales se hallan las dos arias de Arbace.

La plantilla orquestal fue mediana: 8 primeros violines, 6 segundos violines, 4 violas, 4 violonchelos y 3 contrabajos. A la sección de cuerda se unían 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, así como 2 trompetas, 4 trompas y 3 trombones más timbales: en total, 43 músicos, con el añadido de un clave toca-

16. “gave a lead in cutting out the two arias of Arbace, who represents a ‘confidant,’ a person whose function is merely to act as a partner in dialogue with one of the protagonists, in order to get over the necessary explanations or exposition of facts. In opera, this old expedient becomes a liability, if the ‘confidant’ has to get his due share of arias, which necessarily are dramatically redundant. Mozart must have felt this weakness, and his two arias, the most conventional of the opera, can easily be omitted”. En “Mozart’s Idomeneo”, *Opera*, 2:8 (1950-51), 396.

do por John Pritchard, el ayudante de Busch. Éste habría deseado tener una sección de cuerda ligeramente más robusta —es decir, 10 y 8 violines, 6 violas, 5 violonchelos y 4 contrabajos—, pero el presupuesto impidió contratar a más músicos.¹⁷

Hasta ahora se ha hablado poco de los elementos no musicales de este proyecto, debido principalmente a la fugacidad de la escenografía y los decorados (de Oliver Messel) en una época en que la televisión se encontraba aún en pañales y de la que no se conserva ningún documento visual, excepción hecha de algunos dibujos y fotografías del diseño del escenario. Estos indican, sin embargo, que el punto fuerte de la producción de Ebert debió de radicar en la actuación de los personajes, que se presentaban de un modo franco, sin las desviaciones de la trama original a veces imaginativas, a veces estúpidas, cuando no irritantes, a las que nos hemos acostumbrado en la pasada década de recuperación de la ópera barroca. El impacto duradero de esta producción se produjo posiblemente en términos estrictamente musicales, con una dirección escénica sensible y sutil como soporte de este impacto.

La primera noche de la producción, el 20 de junio de 1951, fue también la noche inaugural de la temporada de Glyndebourne. ¿Cuál fue la reacción de la prensa diaria? Los críticos londinenses alabaron la producción y su calidad musical. El anónimo crítico musical de *The Times* señaló que

la seguridad del estilo, el moldeamiento de la frase y la belleza del timbre de Madame Sena Jurinac fueron de enorme valor para reanimar la forma obsoleta y convertirla en el vehículo de un canto deslumbrante.¹⁸

Desmond Shawe-Taylor incluso pensó que

a menos que nuestro avocal siglo sea visitado por un vuelo repentino de pájaros cantores, es probable que ninguno de nosotros encontremos un Idomeneo mejor.¹⁹

17. Carta de Moran Caplat a Fritz Busch, fechada el 27 de mayo de 1951; Brüder-Busch-Archiv, B 994.

18. "Mme. Sena Jurinac's certainty of style, shapeness of phrase, and beauty of tone were of enormous value in re-animating the obsolete form and making it the vehicle of ravishing singing". *The Times*, 21 de junio de 1951.

19. "Unless our unvocal century is visited by a sudden flight of songbirds, none of us is likely to encounter a better Idomeneo". *The New Statesman*, 30 de junio de 1951.

Y para Eric Blom, crítico musical de *The Observer*, esta producción de *Idomeneo* había sido probablemente, en términos globales, la mejor producción operística que se había visto nunca en Glyndebourne. Ernest Newman compartió esta opinión por lo que respecta a la producción de Ebert:

Aquí había arte sin artificio, efecto sin “efectos” del tipo de los que se ven venir y se aparta la mirada con una sonrisa irónica en cuanto han comenzado.²⁰

Después de muchas décadas concluimos a partir de estas y otras opiniones cuán poco familiarizados estaban los críticos con la música, pues de lo contrario, me atrevería a decir, habrían sido menos favorables. Pero allí estaba la voz experta del Conde de Harewood. Criticó principalmente la concepción de Ebert que, en su opinión, no estaba acorde con el estilo de la “opera seria”.²¹ El Conde de Harewood observó, por ejemplo, que *Idomeneo*, tras el naufragio, aparecía en escena sin séquito, lo que era virtualmente imposible en una “opera seria” y lo que, curiosamente, Giambattista Varesco, el libretista, había concebido originalmente de ese modo, aunque Mozart lo había corregido insertando un breve recitativo en el que el rey se dirige a su séquito y le pide que se retire.

Existe una grabación en vivo de una de las representaciones de 1951 que permaneció inédita durante cincuenta años, pero que se publicó en Italia en 2001.²² Esta grabación en vivo es un documento de hasta qué punto se sentían entonces incómodos los cantantes. Aparte de Sena Jurinac como *Ilia*, su modo de cantar, especialmente las coloraturas, era bastante rígido e inseguro. Había también problemas de afinación que echaron a perder el famoso cuarteto. Del mismo modo, la disciplina rítmica de la orquesta no era muy buena. Irving Kolodin expresó proféticamente los puntos fuerte y débil de la joven Birgit Nilsson, que encarnaba a *Elettra*:

Birgit Nilsson [...] mostró una voluminosa voz dramática que quizás llegará a controlar plenamente algún día.²³

20. “Here was art without artifice, effect without ‘effects’ of the sort that one sees through and turns away from with a wry smile the moment they have started”. *The Sunday Times*, 24 de junio de 1951.

21. *Opera*, 2:9 (1950-51), 458-62.

22. *Urania*: URN 22 182. Después de concluir este ensayo, *Symposium Records* (1274/75) ha publicado otra grabación en vivo, que procede aparentemente de una representación diferente del registro de *Urania*. Véase JTH en *The Record Collector*, 48:1 (2003), 72-73.

23. *Saturday Review*, 14 de julio de 1951.

Las diferencias en la manera de tocar y cantar entre el conjunto estable de Glyndebourne de los años treinta y el de comienzos de los años cincuenta no eran accidentales: los dos protagonistas Busch y Ebert no podían ocultar que, tras la guerra, Glyndebourne siguió una política de artistas diferente. Debido a un presupuesto limitado, Glyndebourne había de invertir en voces nuevas y jóvenes que, aunque eran cuidadosamente seleccionadas por Busch, no poseían el dominio de los cantantes protagonistas de los años anteriores a la guerra, como Luise Helletsgruber, Willi Domgraf-Fassbaender y Koloman von Pataky.

Los críticos musicales no mencionaron todos los aspectos estilísticos que revestían interés. Uno de los criterios estilísticos no mencionados habitualmente es el uso de apoyaturas, de las que nada se dice en los artículos de 1951 sobre el Idomeneo de Glyndebourne. En sus grabaciones mozartianas de los años treinta, Busch había prescindido de las apoyaturas, lo que se tradujo en que resulta imposible escuchar una sola. En la grabación de Idomeneo, los cantantes las cantan muy esporádicamente, pero, es curioso comprobar que en la partitura completa de Busch hay muchas notas marcadas, lo que sugiere el uso de apoyaturas en las terminaciones femeninas de las palabras según los tratados históricos. Busch marca estas notas de dos modos diferentes: lo más habitual es que rodee con un círculo el par de notas en cuestión; ocasionalmente, sin embargo, pone una crucecita encima de la nota que debe cambiarse. No puede establecerse, sin embargo, una diferenciación a partir del modo en que los cantantes afrontaron estas notas marcadas.

EMI, que había producido las grabaciones de las tres óperas de Da Ponte en los años treinta, grabó algunos números de Idomeneo en estudio en julio de 1951. Y la mayoría se publicaron en discos de laca, aunque la grabación propiamente dicha se había realizado en cinta y el LP ya se había introducido por entonces en el mercado discográfico de Gran Bretaña. El reparto de esta selección de fragmentos fue ligeramente diferente del reparto de las representaciones escénicas. En el disco, Alexander Young y no Léopold Simoneau era Idamente, Dorothy MacNeil y no Birgit Nilsson encarnaba a Elettra. El motivo de no grabar a la joven y prometedor Nilsson fue responsabilidad de la cantante: insistió en recibir casi el doble de los honorarios que quería pagarle EMI. Lo que hizo EMI fue contratar a la soprano estadounidense MacNeil, que en aquella temporada había realizado su presentación en Glyndebourne en el papel de Cherubino. Hasta aquí la historia oficial contada por la propia Nilsson. Sin embargo, en los archivos del Carl-Ebert-Archiv, Stiftung Akademie der Künste, en Berlín, se conserva una comunicación de Moran Caplat, el Director General de Glyndebourne, a Ebert con la propuesta de repartos para la siguiente temporada, y en el caso de Idomeneo decía que el mismo de ese año pero con una Elettra mejor. Confío en que se me permita sugerir que los

honorarios demandados por Nilsson fueran una buena excusa para EMI y Busch para elegir una cantante diferente para la sesión de grabación.

En cuanto los números individuales publicados previamente en discos single de laca se incorporaron a un disco de larga duración, la gente se dio cuenta de que los cortes alteraban gravemente el orden de las tonalidades. Esto debió de molestar tanto a Busch que, por este motivo, pensó en finalizar sus fragmentos de *Idomeneo* o incluso en hacer una nueva grabación completa de la ópera. “¡Habría que hacer un verdadero *Idomeneo!*”, fue una de las últimas entradas en su diario. Pero su muerte echó por tierra estos planes.

Hasta 1964, la producción de Ebert de la edición de Gál, que hasta el día de hoy se halla sólo en forma manuscrita, se ofreció en Glyndebourne en 48 ocasiones. Puede decirse con seguridad que con ella empezó para Glyndebourne el repertorio de la ópera barroca. Esta producción se convirtió en el puente entre las últimas óperas ya consolidadas de Mozart y *Alceste* y *Orfeo* de Gluck, y pasó a ser igualmente el puente con el ciclo de óperas del siglo XVII que se inició en 1962 con *L'incoronazione di Poppea* y que llegó, pasando por las dos producciones de *L'ormindo* (1968) y *La Calisto* (1971 y 1979) de Cavalli, hasta *Il ritorno d'Ulisse in patria*.

De vuelta a *Idomeneo*, su función de puente puede concretarse en varios detalles musicales. En contraste con el moderno pianoforte que se utilizaba en las representaciones de *Don Giovanni*, *Così fan tutte* y *Le nozze di Figaro*, y que apoyaban la noción de objetividad y de la ópera como una obra musical autónoma, Busch se valió en *Idomeneo* de un clave más un violonchelo en labores de continuo para los recitativos secos, lo que es históricamente correcto pero, al mismo tiempo, reduce la obra a una pieza firmemente enraizada en la historia. En 1951 este clave se alquiló a Arnold Dolmetsch Ltd., y se trató aparentemente del mismo instrumento que había construido Arnold Dolmetsch en 1896-97 para las representaciones mozartianas en la Royal Opera House, Covent Garden, y que también él había tocado: el conocido como “clave verde”, el primer clave construido por Dolmetsch.²⁴

Mientras que las grabaciones de Glyndebourne de los años treinta fueron modelos ejemplares de interpretación, la grabación en vivo de *Idomeneo* documenta nada más, pero también nada menos, que el punto de partida de un proceso dinámico que dio lugar al establecimiento de un estilo interpretativo que se encontraba ya firmemente fijado, como muy tarde, en 1964, cuando esta producción se repuso por última vez, tal y como puede oírse en la gra-

24. Anthony Besch, el asistente de Moran Caplat, sugirió aparentemente este instrumento en una carta fechada el 20 de abril de 1951. Véase también M. Elste: “Das Rezitativ – Paradigma”, en *Bericht über den Internationalen Mozart-Kongreß Salzburg 1991*, 271.

bación en vivo dirigida por John Pritchard en el Royal Albert Hall de Londres ese mismo año.

Una comparación de la grabación en vivo de 1951 con los fragmentos de 1951 muestra cuánto más relajados se encontraban todos los músicos que participaban cuando acudían al estudio. Aunque la respuesta de EMI fue negativa cuando Busch le pidió completar los fragmentos, la compañía discográfica produjo en 1956 una así llamada grabación completa de Idomeneo realizada al tiempo de la reposición de la producción Ebert/Busch/Gál, dirigida ahora por John Pritchard. Aunque no era más completa que la producción escénica de Glyndebourne, los críticos despreciaron ahora los numerosos cortes. Por tanto, en términos de estilo, la primera de un total de tres grabaciones dirigidas por Pritchard se ha convertido en un verdadero documento sonoro de una tradición teatral, a pesar de haberse producido en estudio.

En el cuarto de siglo siguiente se realizarían otras grabaciones completas de Idomeneo. Aunque la sustitución del papel de castrato de Idamante por una soprano ya se había llevado a cabo en 1950 en una grabación discográfica poco afortunada, tanto comercial como artísticamente, de Idomeneo realizada en Viena, fue sólo la grabación de 1981 de Nikolaus Harnoncourt con la Ópera de Zúrich la que aportó un nuevo matiz de consciencia histórica cuando el director hizo que la soprano Trudeliese Schmidt cantara el papel de castrato de Idamante. Esta sustitución marcó una tendencia estilística para futuras representaciones.

¿Es, pues, la producción de Idomeneo de Glyndebourne de 1951 una referencia en la historia de la práctica interpretativa mozartiana? Si se entiende el término “referencia” como un standard absoluto de calidad, habría que dar una respuesta negativa. Pero si se define “referencia” como un indicador que apunta hacia un objetivo estético, la producción de Ebert y, por encima de ella, la concepción musical de Busch deben considerarse un punto de referencia en la historia de la práctica interpretativa mozartiana. A pesar de todos sus defectos, fue nada menos que el punto de partida de lo que habría de dar lugar a Mozart en su faceta de compositor barroco.

(Traducción de Luis Gago)