

buffa que Mozart proyecta hasta la dimensión misma de lo sublime. Los amantes se disfrazan para tentar la virtud de sus enamoradas, pero las parejas que se construyen durante el desarrollo de la acción (que son las contrarias a las de partida) resultarán ser, como se evidencia en la intensidad de la música y la excepcional calidez de la instrumentación (amén de las relaciones entre las tonalidades asociadas a los personajes en una obra articulada sobre *Do mayor* con rigor casi sinfónico), las únicas en las que se manifiesta la realidad del sentimiento. Para mayor nitidez de la fábula, los únicos dúos amorosos presentes en la ópera corresponden justamente a esas parejas cruzadas, que restituyen la convención musical (pareja seria/pareja cómica), opuesta a la argumental. Pero los hombres obligarán finalmente a las mujeres (¡amenazándolas de muerte!) a restituir los enlaces primitivos, y el *lieto fine* se convierte en una conclusión de melancolía desoladora que implica, al tiempo, un enérgico alegato feminista: la moraleja inicial se ha transformado en su contraria.

Così fan tutte fué mal comprendida por los románticos, que la encontraron inmoral y vacua, convirtiéndose en la ópera maldita de Mozart hasta bien entrado nuestro siglo, cambiando lentamente su reputación gracias a directores como Mahler, Bruno Walter, Strauss o Clemens Krauss, afanados en reivindicarla: un ejemplo significativo lo ofrece el Festival de Salzburgo, puntal básico para su recuperación que, empero, entre su creación en 1791 y el final de la segunda Gran Guerra la ofreció solamente en 5 temporadas, mientras *Le nozze di Figaro* y *Don Giovanni*, las otras dos obras escritas con Da Ponte, comparecieron en 18 y 20 ocasiones respectivamente. Más grave fué el caso de Londres, donde se estrenó en 1811 y no volvió a representarse hasta 1911, gracias al empeño del gran mozartiano Thomas Beecham (en el Metropolitan no se estrenó hasta 1922). Curiosamente, *Così fan tutte* fué la primera ópera de Mozart que se representó en España, llegando al Teatro barcelonés de Santa Cruz en fecha tan temprana como 1798, pero sin que volviera a reaparecer hasta 1878, en el Teatro madrileño de la Comedia. El Liceo no la ofreció hasta 1930 y a Madrid no regresaría hasta 1966, en el Teatro de la Zarzuela.

PIOTR ILLICH CHAIKOVSKY

Serenata para orquesta de cuerda en Do mayor, opus 48

Si el nombre de un compositor aparece con incansable y admirativa recurrencia en la correspondencia de Chaikovsky, ése es el de Mozart. Una de las menciones más expresivas se encuentra en una carta a su mecenas y protectora, Nadezhda von Meck, fechada en 1880 (el año de composición de la *serenata para cuerda*) en la que afirma haber adquirido en Ginebra unos cuartetos del autor de *Così fan tutte* que lee y toca cada noche. Chaikovsky afirma allí: ¡*Qué sensaciones maravillosas experimento cuando me sumerjo en su música!* ¡*Nada nos acaricia ni nos alivia como ella!*. Cuando estudio la música de Mozart me siento casi joven de nuevo. Admiración que se extendía a la propia persona del compositor salzburgués: *Mozart era una personalidad verdaderamente grande*, escribe en otra ocasión, *a diferencia de tantos otros músicos que se deshacen ante nuestra vista cuando conocemos su vida*. La nostalgia de la limpidez y la transparencia de la música mozartiana es una parte fundamental del imaginario chaikovskiano, para quien el ideal sinfónico del clasicismo siempre fué un valor absoluto e irrenunciable. De ahí la fascinación por el barroco tardío que nutre la obra temprana del músico salzburgués (evidente, por ejemplo, en la *pastoral* del acto segundo de *La Dama de picas* o de las *Variaciones rococó*), y la tendencia a acercarse a algunas de sus formas características, buscando una especie de afianzamiento en momentos de especial crisis creativa. Tal es el caso de las cuatro *Suites orquestales* o de la *Serenata para cuerda*, que marcan el periodo de maduración de su estilo orquestal entre las sinfonías *Cuarta* y *Quinta*.

Escrita simultáneamente con la celeberrima *Obertura 1812*, puede considerarse como su contrafigura intimista: la obra programática había sido un encargo oficial de Anton Rubinstein, pero la *Serenata para cuerda* nació de un impulso personal sin destino preconcebido. Estrenada en San Petersburgo el 30 de octubre de 1881 (una interpretación privada había tenido lugar en el Conservatorio de Moscú el 21 de noviembre del año de composición), aspira a ser la relectura, desde una óptica román-