



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

Mozart y Da Ponte, el afecto en lo femenino. Análisis musical,
literario y dramático de tres arias mozartianas

TESINA

Para obtener el título de:
Licenciada en Música – CANTO

Que presenta:

MARÍA FERNANDA REYES MENESES

Asesoras:

Grace Echauri

Mtra. Verónica Murúa



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, Roberto Reyes García y Angélica Meneses Rivero, por su apoyo incondicional y por ser mis dos pilares fundamentales durante mi carrera musical.

A mis hermanos, Felipe Martínez Meneses y Daniela Reyes Meneses, por todo su cariño y su aliento en todos los momentos de mi vida.

A Grace Echauri, mi maestra de canto de la facultad y mi asesora práctica, por enseñarme la libertad y el cuidado de la voz, el respeto por todos los estilos vocales y el cariño por el estudio de la música.

A Eugenia Garza, mi maestra de canto, por brindarme todas las herramientas para buscar la belleza de mi sonido y compartir toda su sabiduría conmigo.

A Verónica Murúa, mi asesora teórica, Guillermo Espíndola y Rosa María Soliveres, por leer y revisar este escrito además de presentarme el amor por la investigación musical.

A mis amigos y colegas músicos, por dejarme aprender de su sonido y de su labor musical.

A la Facultad de Música de la UNAM, por ser mi casa de estudios y por darme tantos momentos de felicidad profesional y personal.

A Wolfgang Amadeus Mozart, por crear su música inmortal que siempre disfrutaré de estudiar e interpretar.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	1
INTRODUCCIÓN.....	5
I. Trilogía operística de W. A. Mozart y L. da Ponte.....	9
I.1 Contexto histórico de las óperas	
I.2 <i>Le nozze di Figaro</i> KV 492.....	11
I.2.1 Origen del libreto.....	12
I.2.2 Argumento dramático.....	13
I.2.3 Elementos generales de la ópera.....	15
I.3 <i>Don Giovanni</i> KV 527.....	16
I.3.1 Origen del libreto.....	19
I.3.2 Argumento dramático.....	20
I.3.3 Elementos generales de la ópera.....	22
I.4 <i>Così fan tutte ossia La scuola degli amanti</i> KV 588.....	23
I.4.1 Origen del libreto.....	25
I.4.2 Argumento dramático.....	26
I.4.3 Elementos generales de la ópera.....	27
II. Análisis del lenguaje musical mozartiano en 3 arias femeninas: <i>E Susanna non vien !... Dove sono i bei momenti, Don Ottavio, son morta !... Or sai chi l'onore</i> y <i>Come scoglio immoto resta</i>	28
II.1 <i>E Susanna non vien! ... Dove sono i bei momenti</i> (<i>Scena VIII, No. 20</i>).....	29
II.1.1 Datos generales	
II.1.2 Recitativo	

II.1.3	Uso de apoyaturas y ornamentación.....	30
II.1.4	Tipo de aria.....	31
II.1.5	Forma de aria.....	32
II.1.6	Texto en italiano, pronunciación en AFI y texto en español.....	33
II.1.7	La teoría de los afectos como herramienta de interpretación.....	35
II.1.8	La tonalidad del aria interpretada desde la teoría de los afectos.....	37
II.1.9	La pareja de octavos como punto de convergencia en las tres arias	
II.2	<i>Don Ottavio, son morta!... Or sai chi l'onore (Scena VIII, No. 10)</i>	38
II.2.1	Datos generales	
II.2.2	Recitativo.....	39
II.2.3	Uso de apoyaturas y ornamentación.....	40
II.2.4	Tipo de aria.....	41
II.2.5	Forma de aria	
II.2.6	Texto en italiano, pronunciación en AFI y texto en español.....	43
II.2.7	La tonalidad del aria interpretada desde la teoría de los afectos.....	45
II.2.8	La pareja de octavos como punto de convergencia en las tres arias.....	46
II.3	<i>Come scoglio immoto resta (No. 14, Scena X)</i>	47
II.3.1	Datos generales	
II.3.2	Recitativo	

II.3.3	Uso de apoyaturas y ornamentación.....	48
II.3.4	Tipo de aria.....	49
II.3.5	Forma de aria	
II.3.6	Texto en italiano, pronunciación en AFI y texto en español.....	51
II.3.7	La tonalidad del aria interpretada desde la teoría de los afectos.....	52
II.3.8	La pareja de octavos como punto de convergencia en las tres arias.....	53
III.	Elementos escénicos en la interpretación de arias mozartianas.....	54
III.1	La Condesa – <i>Dove sono i bei momenti</i>	57
III.2	Donna Anna – <i>Or sai chi l'onore</i>	58
III.3	Fiordiligi – <i>Come scoglio immoto resta</i>	59
	CONCLUSIONES.....	61
	BIBLIOGRAFÍA.....	63
	ANEXO.....	65

INTRODUCCIÓN

Interpretar un personaje operístico es una de las metas más emocionantes que todo estudiante de canto lírico tiene, además de ser un proceso de aprendizaje sumamente enriquecedor y complejo.

Generalmente, cuando se ingresa a una escuela superior de música, como cantante tienes mucho entusiasmo de cantar todo el repertorio que tengas al alcance.

Considero que todos los géneros musicales que se estudian tales como el oratorio, la canción de arte, los ensambles, así como las arias de ópera, tienen una metodología específica y propia de estudio que se tiene que abordar con sumo detalle y cuidado.

Al tener que desarrollar muchas habilidades para ser un músico competente como la teoría musical y el solfeo, los idiomas, la armonía, el contrapunto, entre otros elementos fundamentales para la resolución de la música, el tiempo de estudio para el proceso de interpretación de un personaje operístico se puede volver corto. Por lo tanto, pienso que a lo largo de este camino se generan constantes incógnitas que permanecen sin una respuesta concreta.

A partir de la experiencia vivida en el Taller de Ópera de Alto Rendimiento de la Facultad de Música de la UNAM me surgieron diversas inquietudes sobre cómo estudiar un personaje operístico; cuál es el mejor camino para llevar a cabo este complejo e indispensable proceso que todo estudiante de canto clásico debe experimentar. Por un lado, encontramos el estudio del libreto, mientras que por otra vertiente está la resolución de la partitura, y, finalmente, la conjunción de estas dos directrices para proponer una interpretación musical - dramática que te lleve a la voz, gestualidad y corporalidad del personaje.

Decidí establecer como objeto de estudio las arias de tres personajes femeninos de la trilogía operística Mozart – Da Ponte: *E Susanna non vien!... Dove sono i bei momenti, Don Ottavio, son morta!... Or sai chi l'onore y Come scoglio immoto resta* ya que, las concibo como partes sumamente desafiantes en la resolución musical, así como en la propuesta dramática.

OBJETIVO

Con esta búsqueda pretendo brindar un acercamiento a una herramienta escrita que contenga todos los elementos del libreto y de la música que valoro como importantes de estudiar para lograr una interpretación adecuada en concierto o en escena de estas tres arias con *recitativo*.

METODOLOGÍA

Considero que la metodología de investigación cualitativa es la más adecuada para este caso, a partir de la recopilación y comparativa de datos sobre contexto histórico de las óperas, análisis musical, criterios de interpretación, y dramaturgia que han realizado diversos especialistas en los últimos años.

La idea de presentar una herramienta escrita que funcionara como una guía de interpretación de arias de ópera surgió de un libro que consulté para la clase de canción alemana – *Lied* que tomé en los primeros años de licenciatura en la Facultad de Música de la UNAM. Este libro es de la cantante alemana Lotte Lehmann (1888 – 1976). Además de cantar ópera, ella era especialista en el género de *Lied* y en esta obra, comparte reflexiones personales y análisis de fragmentos musicales de diversas canciones de arte en alemán, francés, italiano y ruso¹.

Me resultó muy útil leer la aproximación interpretativa de una cantante y, posteriormente, busqué alguna bibliografía que tuviera un tratamiento similar para la interpretación de arias de ópera.

Sin encontrar un resultado bibliográfico, encontré registros audiovisuales de cantantes actuales que han interpretado papeles mozartianos y que comparten su forma personal para estudiar un rol operístico. La cantante estadounidense Nadine Sierra menciona que “indaga varias veces en el libreto y se asegura de no desarrollar malos hábitos de grabaciones anteriores”². La cantante franco – danesa Elsa Dreisig dice que “el primer paso para estudiar un rol es entender la

¹ Lehmann, L. (1985). *More Than Singing. The interpretation of Songs*. New York: Dover.

² San Francisco Opera. (10 de abril de 2015). *Nadine Sierra – Behind the Voice – Preparing for Roles* [Archivo de Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=aQb_F87EI38

estructura musical general, posteriormente ir al principio del libreto, estudiar la técnica vocal sin el texto hasta sentir la voz liberada y, finalmente, poner el texto”³. El último testimonio que analicé fue el de la soprano cubano – estadounidense Lisette Oropesa en el que menciona que, en sus tiempos de estudiante de canto, desarrollar una metodología para estudiar un rol de ópera fue difícil y confuso. Más adelante, comparte estrategias como “leer el libreto, aprender el idioma, no solo el AFI, marcar actos, entradas y salidas del personaje, escuchar grabaciones anteriores para aprender cadencias vocales esperadas por tradición, trabajar con tu maestro de canto, resolver partes difíciles, acudir al Vocal Score y estudiar las arias”⁴, entre otras cosas.

Al realizar la comparativa de estos tres testimonios de importantes cantantes actuales de ópera, reflexioné que es importante realizar el análisis musical – dramático de estas tres arias femeninas a partir de la comprensión de elementos como el contexto histórico de las óperas, el estudio del libreto, la pronunciación y comprensión del idioma, el análisis de la forma musical de los *recitativi* y las arias (rítmico, melódico y armónico) y las consideraciones de la construcción dramática de un personaje operístico.

Se han consultado a autores como Nikolaus Harnoncourt, que realizó aportes de gran importancia para la interpretación mozartiana en el siglo XX y en el siglo XXI; a Charles Rosen, que brinda un panorama detallado de los criterios de la composición del periodo clásico; a Gabriel Menéndez Torrellas, que expone los antecedentes más trascendentes de la historia de la ópera y, por lo tanto, los de la ópera mozartiana del periodo de 1786 a 1790; a Stefan Kunze que muestra la cronología de todas las óperas mozartianas, dedica un estudio específico a las óperas de esta trilogía y comparte el análisis del contexto histórico de creación de las óperas, de números musicales y de los personajes; a Rubén López Cano, que con diversas teorías de los afectos da descripciones importantes de las tonalidades y de gestos melódicos; y a Susana Egea, que explica las

³ Staatsoper Unter den Linden. (24 de noviembre de 2020). *How an opera singer prepares for her role* [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=w7OUTb-AkAw&t=147s>

⁴ Lisette Oropesa. (30 de agosto de 2019). *Learning and memorizing a new role* [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=uZGU9-8gcL0&t=804s>

herramientas actorales que un cantante de ópera debe tener para lograr una interpretación adecuada de su personaje. Asimismo, se han utilizado las ediciones Bärenreiter Urtext de los Vocal Score de las tres óperas, ya que, son consideradas las más precisas en la notación musical, libreto y ornamentación por basarse en fuentes fidedignas del compositor y del libretista.

Dicho esto, se pretende mostrar una síntesis de todos los elementos anteriormente mencionados para lograr un proceso de estudio ordenado y acertado para la interpretación de estas tres arias en concierto o en escena. Sin embargo, es importante mencionar que, al establecer una estructura de estudio, ésta siempre tendrá que ser flexible al paso de los años de la carrera estudiantil, así como de los años de ejercicio profesional como cantante.

I. TRILOGÍA OPERÍSTICA DE W. A. MOZART Y L. DA PONTE: *LE NOZZE DI FIGARO, DON GIOVANNI Y COSÌ FAN TUTTE*

I.1 Contexto histórico de la creación de las óperas

Esta trilogía comprende desde 1786 hasta 1790 y está conformada por las óperas *Le nozze di Figaro* KV 492, *Don Giovanni* KV 527 y *Così fan tutte ossia La scuola degli amanti* KV588. Antes de hablar de aspectos musicales, es importante considerar otros elementos fundamentales del siglo XVIII tales como: la Ilustración, con el desarrollo musical de Mozart influido por figuras aristocráticas como Segismundo V, Geronimus Colloredo y José II; el intercambio económico - comercial entre Europa y América y, finalmente el establecimiento de la burguesía como clase social. G. Downs (2015) menciona lo siguiente sobre la producción de Mozart bajo el patronazgo:

Wolfgang regresó a la vida cotidiana de Salzburgo y se entregó de lleno a la composición. Estaba dispuesto a producir todo aquello que se le exigiera, tanto si la obra era para la sala de concierto o para la iglesia, cámara o música al aire libre, instrumental o vocal, y tanto si el requerimiento procedía del arzobispo o de cualquiera de sus amigos. (p. 301)

Como antecedentes musicales, se buscó en los años de 1781 a 1786 porque se entiende como un periodo importante de madurez personal y musical de Mozart con las creaciones de *Idomeneo re di Creta (Idomeneo rey de Creta)* KV 366, *Die Entführung aus dem Serail (El rapto en el Serrallo)* KV 384 y *Der Schauspieldirektor (El empresario)* KV 486. Dicho esto, los géneros escénicos que predominaban para Mozart en el periodo de 1781 eran la ópera seria y el *Singspiel*. Menéndez (2013) nos explica la importancia de este momento con lo siguiente:

La última etapa de Mozart suele fijarse a partir de 1781, fecha de su establecimiento definitivo en Viena e inicio de una frenética actividad musical entre dicha ciudad y Praga durante los últimos 10 años de su vida.

Esta etapa final se inicia con *Idomeneo*, KV 366 (Múnich, 1781), primera ópera seria en la que Mozart intervino activamente en la elaboración del libreto, y con *Die Entführung aus dem Serail*, KV 384 (*El rapto en el Serrallo*; Viena, 1782), considerada por Goethe la despedida definitiva del *Singspiel* como género popular y sencillo y su entrada en la historia de la ópera. (p. 133)

En términos de madurez personal, para 1781 nos encontramos con un W. A. Mozart establecido en Viena, casado con Constanze Weber, con hijos y fuera del patronazgo de Colloredo. Se cree que para este momento Mozart contaba con una gran cantidad de alumnos particulares además de llevar a cabo una ardua actividad compositiva.

Para 1783, se da el famoso encuentro con el libretista italiano Lorenzo Da Ponte (1749 – 1838), responsable de los tres libretos de este capítulo de la vida de Mozart. Puertas (2017) habla de lo que sucedía con Da Ponte en este periodo al mencionar lo siguiente:

Después de haber abandonado una carrera como sacerdote a causa de varias aventuras amorosas que le valieron la expulsión de Venecia, Da Ponte se instaló en Viena, donde fue nombrado poeta de la corte al servicio de compositores como Salieri, Mozart o el valenciano Martín y Soler, para quien escribiría cinco libretos. (p. 49)

Se considera que la colaboración entre Mozart como compositor y Da Ponte como libretista es una de las más sólidas y exitosas de la historia de la ópera por haber logrado una gran balanza entre la importancia del texto y de la música. Con *Le Nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte* se pueden apreciar oberturas, recitativos, arias y números de conjunto de increíble belleza musical pero también de gran elaboración literaria y teatral, ya que, se presentan personajes con altísima transparencia humana y que logran conmover a todo público que los escucha. Menéndez (2013) reflexiona esto al decir lo siguiente:

En 1786 creó *Le nozze di Figaro* sobre una comedia de Beaumarchais y, en 1787, *Don Giovanni*, alcanzando una integración nunca vista entre

elementos serios y cómicos dentro de una misma ópera, y una inexorable dramaturgia musical con un equilibrio perfecto de música y acción. La última colaboración entre ambos fue *Così fan tutte*, de 1790, un libreto considerado durante décadas más tradicional pero que ha sido rehabilitado en los últimos tiempos por su excelencia en la penetración psicológica de los personajes. (p. 107)

1.2 *Le nozze di Figaro KV 492*

Conocida en español como Las bodas de Fígaro, esta ópera está considerada como una de las más representadas actualmente y, quizás, como la ópera más conocida de Mozart. Pertenece al género de *ópera buffa*, el que según Menéndez (2013) se caracteriza por “el uso de una música simple y muy directa, de la que no forman parte ni los *castrati* ni el belcanto clásico, y el empleo de un lenguaje cotidiano, lleno de expresiones dialectales y de giros burlescos de otras lenguas [...]”. (p. 86). Fue estrenada el 1ro de mayo de 1786 en el Burgtheater de Viena. Uno de los motivos por los que se deduce que es una obra que mantiene su frescura al ser vista y escuchada es por el uso particular de elementos de la ópera seria con elementos de la *ópera buffa* italiana. Recordemos que Mozart apoyaba fervientemente las reformas en la ópera seria que en su momento C. W. Gluck llevó a cabo. Menéndez (2013) nos explica de manera general rasgos importantes de esta reforma al mencionar lo siguiente:

En un proceso de lenta transformación, de asimilación de influencias externas y depuración e intensificación de sus recursos, Gluck y Mozart, uno alemán y el otro austriaco, habían superado y al mismo tiempo extenuado los medios dramáticos y expresivos de la ópera seria italiana. Por medio de una ya irrenunciable y potente presencia de la orquesta en cada momento musical, por una considerablemente mayor cohesión entre las diversas escenas y, por encima de todo, en virtud de una lógica integración de solistas, *ensembles* y coros dentro de una sucesión de escenas, habían situado las bases de la unidad dramático-musical [...]. (p. 140)

Por lo dicho anteriormente, se piensa que al escuchar un tema de corte *buffo* como *La vendetta è un piacer servato ai saggi* (*Bartolo, Atto primo, Scena II, No. 4 Aria*) con el uso de un estilo vocal de *parlando*, muy característico de los personajes *buffi*, definido por Menéndez (2013) como “una declamación rápida, silábica y con un ligero *stacatto* sobre cada una de las notas, en un tono muy cercano al lenguaje coloquial; a él se añaden estornudos, bostezos o tartamudeos para conformar un repertorio de momentos vocales jocosos” (p. 86) acompañado de un tema de corte serio como *Porgi amor qualche ristoro* (*La Contessa, Atto secondo, Scena I, No. 11 Cavatina*) con un estilo vocal más que aproximado a la ópera seria podría resultar en una gran contradicción musical y escénica. Sin embargo, Mozart y Da Ponte logran una cohesión dramático – musical tan equilibrada desde el inicio hasta el final de esta ópera, que, como espectadores, nos resulta entendible y hasta disfrutable, presenciar una historia de enredos contada con elementos de ópera seria y con elementos de *ópera buffa* simultáneamente.

1.2.1 Origen del libreto

Antes de entrar en el trabajo de Da Ponte como libretista, es importante mencionar que el escritor Pietro Metastasio brindó una importante reforma para el desarrollo de los libretos al dar un orden mucho más coherente y claro para los personajes de las historias. Menéndez (2016) explica esta nueva propuesta de libreto en las óperas serias al decir que:

El principal elemento «estándar» en el ámbito formal de una ópera seria del siglo XVIII consiste en una sucesión de recitativos y arias, cada uno con características y funciones diferentes. El recitativo tiende a ser silábico en la dicción del texto (una sílaba por nota), sobre un sencillo acompañamiento de acordes, ágil en la ejecución y narrativo en el contenido [...]. El aria tiene como cometido por encima de todo la contemplación, su fin consiste en detener el tiempo y el curso de la acción para abrir un espacio de expresión de los afectos y las pasiones. (p.67).

En el caso de las óperas de Mozart, existen brillantes ejemplos de libretos de Metastasio como: *Il sogno di Scipione* KV 126, *Lucio Silla* KV 135, *Il re pastore* KV 208 y *La clemenza di Tito* KV 621.

Ahora bien, para hablar del texto de Da Ponte en *Le nozze di Figaro* nos remontaremos a las bases literarias que utilizó al observar que realizó una adaptación de una comedia teatral de 1784 denominada *La Folle journée ou le Mariage de Figaro* por P. A. C. de Beaumarchais. Recordemos que tanto Beaumarchais como Goldoni son considerados como los grandes maestros de la comedia teatral del siglo XVIII. Rosen (2006) nos habla del origen de libretos cómicos al decir lo siguiente:

Los grandes maestros de mediados del siglo XVIII fueron Beaumarchais y Goldoni; a pesar de que éste se dedicó a cultivar la comedia de personajes pintorescos y las costumbres locales, escribió algunas obras maestras del género de la más pura comedia de situaciones [...].

El origen lo hallamos en el teatro improvisado -la *commedia dell'arte*, el *Théâtre de la Foire*- para el que muchos de los grandes autores del siglo XVIII escribieron argumentos. Mozart llegó en el momento justo en que la improvisación se veía reemplazada por un arte literario ya fijado, donde los argumentos abocetados, compuestos de una serie de situaciones cómicas, ya eran obras y libretos plenamente desarrollados, en los que aparecía plasmado el nuevo ritmo de la intriga aprendido con las compañías de cómicos populares e improvisadores [...]. (p. 359).

I.2.2 Argumento dramático

Explicar el principio, nudo y desenlace de *Le Nozze di Figaro* es un desafío interesante, ya que podemos entenderla como una cadena de enredos entre todos los personajes. Tanto Mozart como Da Ponte enfatizan la relación señor – lacayo (Conde – Figaro) y señora – dama de compañía (Condesa – Susanna) de una forma tan entrañable, que, en el último caso, consideras a ambas mujeres como heroínas de su propio destino.

Dicho esto, hablar del argumento narrativo es hacer una síntesis de diversos encuentros tropezados; la historia inicia con Fígaro y Susanna haciendo preparativos para su próxima boda; Fígaro se entera que el Conde quiere cumplir los favores prenupciales con Susanna (derecho de pernada). Marcellina y Bartolo buscan que Fígaro se case con ella para cumplir un contrato establecido en el pasado; Curzio intenta que Fígaro pague el contrato o que se case con Marcellina; Cherubino huye del Conde por mantener encuentros íntimos con Barbarina, es perseguido por Basilio y le cuenta a Susanna los sentimientos que experimenta por la Condesa; La Condesa, Fígaro y Susanna planean una trampa al Conde para comprobar su infidelidad y visten de mujer a Cherubino; Barbarina pierde un alfiler que es un símbolo crucial en el intercambio entre el Conde y Susanna y, a su vez, Antonio, la castiga por la pérdida. Más adelante, siguen ocurriendo situaciones de intriga que hacen que Fígaro, El Conde, Susanna y la Condesa lleven a cabo cortejos entre ellos que los hacen enfurecer. Todo se centra en querer demostrar la mala conducta del Conde, hasta que, para el acto final, se logra llevar a cabo la boda entre Fígaro y Susanna, así como el perdón de la Condesa hacia el Conde.

Como se dijo anteriormente, intentar escribir el argumento de *Le Nozze di Figaro* con absoluta claridad y coherencia resulta una tarea compleja; sin embargo, cuando se presencia la puesta en escena, el espectador comprende y escucha con plenitud todo lo que sucede en esta historia. Kunze (1990) nos ayuda a comprender esto con la explicación de los objetivos escénicos de los personajes:

El primero es el amor de Fígaro y de Susana, su firme voluntad de casarse por encima de todos los obstáculos; sustancialmente esto significa el restablecimiento de la armonía en un mundo desunido y difuso, la confirmación de la fidelidad, a través de la cual habrá de alcanzarse la verdadera humanidad. El segundo motivo es el de la voluntad del conde de impedir el matrimonio ya decidido o al menos de retirarle la base, es decir, de disolver los vínculos existentes y de impedir la consumación de la armonía y, por tanto, de la dicha.

[...] La cuestión se complica con otros motivos: el deseo de la condesa que aspira a la reconciliación y al restablecimiento de su amor, y el mágico juego de confusiones de Cherubino mediante el cual se interfiere constantemente en las intenciones de los otros personajes. Marcellina y Bartolo tienen que saldar viejas cuentas y el intrigante Don Basilio se encuentra en su propio elemento. Y, sin embargo, ¿qué sería de todo esto sin Cherubino, el azar personificado -es el único que no persigue objetivos fijos-, sin su apasionado y apasionante encanto juvenil que se impone a todo y que todo lo mantiene en el aire? (p. 260).

A continuación, se presenta una tabla de la estructura músico – dramática con los elementos que se consideran más importantes para entender de manera general esta ópera⁵:

1.2.3 Elementos generales de la ópera

Ópera	<i>Le nozze di Figaro KV492</i>
Lugar de desarrollo	Palacio del Conde de Almaviva (cerca de Sevilla)
Época	1780 aproximadamente
Actos	4
Personajes	El Conde de Almaviva (barítono) La Condesa de Almaviva (soprano) Susanna, prometida de Figaro y sierva de la Condesa (soprano) Figaro, siervo del Conde (bajo) Cherubino, paje del Conde (soprano) aunque, tradicionalmente cantado por una mezzosoprano Marcellina, ama de llaves (soprano) Bartolo, doctor en leyes (bajo) Basilio, maestro de música (tenor) Don Curzio, notario (tenor)

⁵ Esta tabla se diseñó basada en el esquema que presenta Gabriel Menéndez Torrellas en el libro Historia de la ópera (p. 104 – 107). Para información más detallada, se recomienda también consultar el índice del Vocal Score de Bärenreiter Urtext.

	Barbarina, hija de Antonio (soprano) Antonio, jardinero del Conde y tío de Susanna (bajo) Coros de: aldeanos y sirvientes
Forma musical	Ópera por números 1 obertura 28 números musicales unidos entre sí mediante recitativos <i>secco</i> y <i>accompagnato</i> 11 arias 6 dúos 4 coros 3 cavatinas 1 terceto 1 sexteto 3 <i>finali</i>

1.3 Il dissoluto punito o sia Il Don Giovanni KV 527

Después del gran éxito de *Le nozze di Figaro* recibido en Praga, *Don Giovanni* fue creada bajo el encargo del director del Gräflich Nationaltheater de este país. Fue estrenada el 29 de octubre de 1787. A pesar de ser otra de las óperas más conocidas de Mozart y también una de las más representadas actualmente, no se considera que sea recordada de manera universal por su fantástico contenido musical, sino más bien por su contenido literario: el mito de Don Juan.

Don Giovanni, una figura prácticamente hecha concepto; el conquistador y depredador de mujeres; ente difícil de categorizar en rasgos físicos o psicológicos definidos. Podríamos decir que *Don Giovanni* es uno de los personajes más transgresores de Mozart y Da Ponte, por este impulso de desestabilizar de forma tan agresiva el orden social de su alrededor. ¿Por qué calificamos de agresiva esta forma? Recordemos que ni el acto sexual ni el acto homicida se ven concluidos en *Le nozze di Figaro*, mientras que, en *Don Giovanni*, se muestra un forcejeo por aparente actividad sexual entre Don Giovanni y Donna Anna en el

número *Notte e giorno faticar (Leporello, Donna Anna, Don Giovanni, Il Comendatore Atto primo, Scena 1, No. 1 Introduzione)*. Es importante mencionar que, a nivel de contexto histórico, la libertad política y sexual de este punto del siglo XVIII provocaba cierto disturbio en la sociedad de la época. Rosen (2006) profundiza en este tema al decir lo siguiente:

En la década de 1780, los liberalismos político y sexual estaban estrechamente relacionados. Incluso para los ciudadanos más respetables la idea cobró la forma de un temor dominante a que el republicanismo implicase una total licencia sexual. En su opúsculo *Un paso más*, el Marqués de Sade reivindicaba, de hecho, la libertad sexual más extravagante como corolario lógico de la libertad política; en su forma más inocua, sus ideas eran conocidas por doquier y constituyeron la cumbre de una de las especulaciones más considerables del siglo XVIII.

[...] Después de la década de 1790, el repudio a la libertad sexual y el puritanismo exacerbado del gobierno revolucionario de Francia (y también del resto de los gobiernos contrarrevolucionarios) constituyen una reacción al clima intelectual que hizo posible la creación de *Don Giovanni*, y se reflejan en el repudio de Beethoven a los libretos de Mozart, que para aquél eran indignos de ponerles música. (p. 371)

Con esto se puede entender, que la recepción de la sexualidad para la sociedad de finales de este siglo estaba pasando por una transformación significativa. A continuación, tomaremos el tema de la muerte, que, tampoco se presenta de manera explícita en *Le nozze di Figaro* o en *Così fan tutte*. Existe una disputa sobre clasificar *Don Giovanni* como un *dramma giocoso* en vez de una *ópera buffa*. Kunze (1990) expone elementos importantes para considerar esta ópera como un *dramma giocoso* al decir que:

A pesar de todo, por su forma, es decir, en principio, la obra es una comedia. Como se desprende de las reflexiones sobre la función del conjunto, la estructura de comedia es la condición de su concepción, aparte de estar anclada en la tradición de los dramas y las óperas de Don Juan.

Todavía sigue difundiendo la teoría, recientemente revitalizada, de que la designación de «dramma giocoso», que aparece en el libreto y en la partitura autógrafa de Mozart, debe interpretarse como un género mixto - comedia con elementos serios e incluso trágicos-.

En la relación autógrafa de sus obras, el mismo Mozart consignó *Don Giovanni* como «opera buffa», simple muestra entre otras, muchas de que los términos no eran empleados en el sentido de conceptos rigurosamente definidos y definibles. (p. 356)

El tema de la muerte es el acontecimiento más doloroso que puede experimentar el ser humano; al igual que en *Le nozze di Figaro*, nos resulta difícil concebir que una ópera con contenido sexual y de muerte explícitos también pueda tener elementos cómicos. Kunze (1990) reflexiona sobre la presencia del conflicto en lo cómico al decir lo siguiente:

No es que estuviesen excluidos de la comedia los conflictos, las zonas serias y más elevadas del sentimiento, el dolor y la dicha. *Le nozze di Figaro* es la prueba más contundente en este sentido. Pero lo que distingue el *Don Giovanni* de Mozart del *Figaro* y de la comedia en general es el *pathos*, el dolor que impregna hasta las últimas fibras de la sustancia musical de la obra. No es sólo la tristeza, la agonía y el dolor: todas estas cuerdas suenan repetida y diversamente en *Figaro*, en *Così fan tutte*, en *La flauta mágica* y en las óperas serias *Idomeneo* y *La clemenza di Tito*. Ahora bien, el dolor de *Don Giovanni* es vivo, irrestañable y soberano. El dolor brota poderoso y destructor como desde una herida abierta. Y toda la obra se encuentra desde el principio bajo el signo de la muerte y de la angustia mortal. En todos cuantos intervienen están en juego la vida y la muerte. (p. 349 – 350)

Nuevamente, Mozart y Da Ponte logran una cohesión dramático – musical tan equilibrada por la presentación de personajes definidos musical y escénicamente, así como la combinación de elementos de *ópera buffa* con elementos de ópera seria. Tenemos el canto *parlando* del que hablamos anteriormente en *Le nozze di Figaro* ahora con el fiel sirviente Leporello en *Madamina, il catalogo è questo*

(*Leporello, Atto primo, Scena V, No. 4, Aria*) así como arias de largas frases y dramatismo musical que recuerdan a los elementos de la ópera seria, descritas por Menéndez (2013) como “mucho más ornamentada en la dicción (con melismas cortos o largos) y más virtuosista en su ejecución, ofrece una mayor presencia del acompañamiento de la orquesta, puede tener *tempi* muy diversos y suele ser expresiva o dramática en su contenido” (p. 67) con *Ah fuggi il traditor (Donna Elvira, Atto primo, Scena X, No. 8, Aria)* o con *Or sai chi l'onore (Donna Anna, Atto primo, Scena XIII, No. 10, Recitativo accompagnato ed Aria)*, solo por mencionar algunos ejemplos.

I.3.1 Origen del libreto

Como se ha hecho con el apartado de *Le nozze di Figaro*, nos remontaremos a las bases literarias de Lorenzo Da Ponte para comprender el origen de la creación de este libreto. Aunque se puede tomar como influencia la obra de teatro *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina, la base más directa del libreto de Da Ponte es la ópera *Don Giovanni Tenorio, o sia il convitato di pietra* con el texto de Giovanni Bertati y la música de Giuseppe Gazzaniga (Venecia, 1787). Menéndez (2013) menciona algunas de las modificaciones que realizaron Mozart y Da Ponte en la ópera de Bertati y Gazzaniga al decir lo siguiente:

Tanta pasión, sensualidad e intensidad emocional no podían caber en un solo acto, de modo que Da Ponte lo amplió a dos con sendos amplios *finali*, que adaptó al esquema usual en la ópera *buffa* de enredo/desenredo. Por otra parte, Donna Anna y Donna Elvira, personajes marginales en la ópera de Gazzaniga/Bertati, pasaron a desempeñar un papel decisivo en todo el peso de la trama. Finalmente, Da Ponte y Mozart incrementaron el número de *ensembles*, potenciaron la acción musical y asignaron números a solo a todos los personajes (con excepción del Commendatore). (p. 108)

I.3.2 Argumento dramático

La historia transcurre a mediados del siglo XVIII, en alguna ciudad española. Leporello, lacayo de Don Giovanni, se queja de su condición de eterno sirviente. Don Giovanni desea mantener un encuentro íntimo con Donna Anna; ella y el protagonista forcejean y entra El Comendador para batirse a duelo con éste; Don Giovanni mata al Comendador, Donna Anna se horroriza, entra Don Ottavio con personas de servidumbre; Don Giovanni y Leporello escapan; Donna Anna y Don Ottavio juran venganza.

Más adelante, entra Donna Elvira buscando venganza por haber sido abandonada por Don Giovanni; Leporello le enseña el catálogo de miles de conquistas femeninas de su amo y Donna Elvira sigue con intenso deseo de venganza.

Los campesinos Zerlina y Masetto llevan a cabo los preparativos para su boda; Don Giovanni desea seducir a Zerlina; Donna Elvira interrumpe las intenciones de este con Zerlina; Donna Anna y Don Ottavio piden ayuda a Don Giovanni (sin reconocer que es él) para vengar la muerte del Comendador. Donna Elvira hace que Donna Anna y Don Ottavio reconozcan a Don Giovanni; Donna Anna reconoce en la voz de Don Giovanni al homicida de su padre, se horroriza y hace prometer a Don Ottavio que cumpla venganza.

Don Giovanni organiza una fiesta para todos los invitados; Masetto está furioso con Zerlina y ella busca su perdón; En la fiesta, Don Giovanni intenta nuevamente seducir a Zerlina; Al evento asisten Donna Anna, Donna Elvira y Don Ottavio en calidad de enmascarados para ocultar su identidad; Don Giovanni intenta cortejar y seducir a Zerlina, esta pide auxilio y el resto de los personajes entran a auxiliarla; Don Giovanni intenta culpar a Leporello, pero, sin éxito, ambos huyen.

Para el segundo acto, se suscitan más enredos entre un Leporello harto de acompañar al seductor amo, un Don Giovanni intentando seducir a Donna Elvira y estos, a su vez, haciendo un cambio de identidad para salvaguardar la inocencia de Don Giovanni. Mientras, Donna Anna y Don Ottavio confirman que Don Giovanni es el homicida del Comendador.

La ópera prosigue con un particular banquete entre Don Giovanni y el espíritu del Comendador; El Comendador intenta que Don Giovanni se arrepienta de todos sus actos, pero Don Giovanni lo rechaza; El Comendador arrastra hasta el infierno a Don Giovanni y este muere. El resto de los personajes encuentran a un Leporello aterrorizado y terminan con un canto sobre el merecido destino de Don Giovanni.

Es importante recordar que existen dos versiones para el final en esta ópera; Broullón (2016) menciona que “El primero de ellos, el de Praga, termina con el trágico final de Don Giovanni entre llamas. Por su parte, la versión vienesa acaba con la coda moralizante de un sexteto final musicalmente compuesto bajo la estructura arcaizante de la fuga”. (p. 26).

Al exponer lo anterior, nuevamente nos encontramos con una mezcla tan exquisita de elementos sumamente trágicos como la promiscuidad y la muerte con elementos plenamente cómicos como el enmascaramiento de los personajes en diversas situaciones. Menéndez (2013) nos ayuda a entender con claridad la importancia del humor en la ópera, así como el resultado de la gran mancuerna entre lo trágico y lo cómico al explicar esto:

El humor se había convertido en el motor de la ópera. Bajo una estética intersubjetiva de emociones sutiles y maleables, con una dramaturgia musical cada vez más ligada a la acción y capaz de vincular a los personajes entre sí antes que aislarlos, el mundo de la vida cotidiana y la crítica social habían penetrado en el escenario de la ópera. Los actos tendían ahora inexorablemente hacia un *finale* y los números variaban una y otra vez en todos sus parámetros musicales. Lo trágico y lo cómico se daban la mano como no había sucedido desde el siglo XVII y el compositor exigía del libretista una dramaturgia musicalmente plausible. Patetismo barroco, belleza sentimental y horror sublime viajaban juntos hacia una combinación de paradigmas estéticos que habría resultado imprevisible a principios del siglo XVIII. La Europa de la Ilustración se encaminaba hacia una Revolución mientras la ópera exhibía las contradicciones del alma y

de la sociedad humana en un torbellino musical de inagotables recursos dramáticos. (p.116)

Como se realizó en el apartado de *Le nozze di Figaro*, a continuación, se presenta una tabla de la estructura músico - dramática de la ópera con los elementos principales para tener una vista general⁶.

I.3.3 Datos generales de la ópera

Ópera	<i>Don Giovanni – Il Dissoluto punito ossia Il Don Giovanni, dramma giocoso in due atti KV 527</i>
Lugar de desarrollo	Alrededores de una ciudad española, Palacio de Don Giovanni, Palacio del Comendador, Jardines, Cementario
Época	Mediados de siglo XVIII
Actos	2
Personajes	Don Giovanni, joven noble (barítono) El Comendador, padre de Donna Anna (bajo) Donna Anna, hija del Comendador y prometida de Don Ottavio (soprano) Don Ottavio, prometido de Donna Anna (tenor) Donna Elvira, dama de Burgos, abandonada por Don Giovanni (soprano), ocasionalmente cantada por una mezzosoprano Leporello, lacayo de Don Giovanni (bajo) Masetto, prometido de Zerlina, campesino (bajo) Zerlina, prometida de Masetto, campesina (soprano)

⁶ Esta tabla se diseñó basada en el esquema que presenta Gabriel Menéndez Torrellas en el libro Historia de la ópera (p. 108 – 112). Para información más detallada, se recomienda también consultar el índice del Vocal Score de Bärenreiter Urtext

	Coro: campesinos, servidumbre, músicos, damas, caballeros, espíritus demoniacos.
Forma musical	<p>Ópera por números</p> <p>1 obertura</p> <p>24 números musicales unidos entre sí por recitativos <i>secco</i> y <i>accompagnato</i></p> <p><i>Introduzione</i></p> <p>11 arias (1 con <i>pertichini</i>)</p> <p>4 dúos</p> <p>2 coros</p> <p>1 <i>canzonetta</i></p> <p>1 rondó</p> <p>2 tercetos</p> <p>1 cuarteto</p> <p>1 sexteto</p> <p>2 versiones para <i>finali</i> (Praga, castigo de Don Giovanni en llamas y Viena, sexteto moralizante)</p>

I.4 *Così fan tutte ossia La scuola degli amanti KV 588*

Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti, conocida en español como *Así hacen todas o La escuela de los amantes* fue estrenada 3 años después de *Don Giovanni*. Su lugar de representación fue el Burgtheater de Viena el 26 de enero de 1790. Se registra como la última colaboración de Da Ponte con Mozart en la creación de una ópera. A diferencia de *Le nozze di Figaro* y *Don Giovanni*, no se considera que *Così fan tutte* sea universalmente conocida por la genialidad de su música o de su libreto, ya que este último, fue varias veces cuestionado en su profundidad y estructura. Harnoncourt (2016) comparte algunas de las impresiones de cantantes de la época acerca del libreto con lo siguiente:

Hubo intérpretes que consideraron que la música era muy artística, pero que Mozart había derrochado su genio con un texto indigno, y se hicieron

intentos para salvar musicalmente la obra mediante un texto nuevo y algunos cambios en la acción [...].

Hoy en día reconocemos que se trata de un libreto maravilloso, uno de los más maravillosos y soberbios, y la unidad de texto y música es magnífica. (p.155)

Sin embargo, se cree que es una de las óperas más representadas y conocidas de Mozart por manejar un tema tan sensible como la infidelidad de las protagonistas Fiordiligi y Dorabella a sus prometidos. Recordemos que tanto en *Le nozze di Figaro* como en *Don Giovanni*, los encuentros que pueden implicar un acto de infidelidad (Conde – Susanna) (Condesa – Fígaro) (Zerlina – Don Giovanni), por mencionar algunos ejemplos, siempre son interrumpidos por alguna situación. Sin embargo, en esta ópera, se presentan las parejas establecidas como Fiordiligi – Guglielmo y Dorabella – Ferrando, pero, para el segundo acto ya están intercambiadas y para el final de la ópera regresan al orden inicial. Al parecer, no sólo es un enfoque tan directo de la infidelidad efectuada por las hermanas, sino que podemos pensar que tanto Mozart como Da Ponte buscan reflejar una forma particular de engaño, un engaño de la sociedad del siglo XVIII. Rosen (2006) explica por qué la audiencia de esta ópera siempre está impaciente de ver que las hermanas caigan en el engaño al decir lo siguiente:

En *Così fan tutte* sabemos de antemano que las muchachas serán infieles, pero esperamos ver la demostración de cómo sucumbirán: ha de ser paso a paso según las normas psicológicas del siglo XVIII. Es preciso que los nuevos amantes sean los antiguos disfrazados, de otro modo nos hallaríamos ante la *comédie larmoyante* del soldado que regresa y encuentra a su amada en brazos de otro; pero también es necesario que cada uno de los amantes disfrazados tome a la muchacha que antes era del otro, si no las muchachas serían inconscientemente fieles y la obra demostraría un teorema psicológico distinto. (p. 361)

También es importante mencionar que, al igual que en *Le nozze di Figaro* y en *Don Giovanni*, encontramos nuevamente la unión de elementos musicales de la

ópera buffa con la ópera seria; tenemos a Don Alfonso y a Despina, responsables de idear el plan del intercambio de parejas, con un canto *parlando* en los números *È la fede delle femmine* (Don Alfonso, Ferrando, Guglielmo, Atto primo, Scena I, No. 2, Terzetto), *In uomini! In Soldati* (Despina, Atto primo, Scena IX, No. 12, Aria), por mencionar algunos ejemplos, mientras que están las arias con arcos melódicos amplios y dramáticos como *Smanie implacabili che m'agitare* (Dorabella, Atto primo, Scena VIII, No. 11 Aria) o *Come scoglio immoto resta* (Fiordiligi, Atto primo, Scena XI, No. 14, Aria) por mencionar algunos ejemplos.

1.4.1 Origen del libreto

A diferencia de los antecedentes del libreto que se han encontrado en *Le nozze di Figaro* y en *Don Giovanni*, las bases literarias que se han registrado para *Così fan tutte* son muy variadas. Se considera como fuente directa el mito antiguo de Céfalo y Procris, perteneciente al libro VII de la Metamorfosis escrito por Ovidio. Procris es esposa de Céfalo; ella se encuentra llena de celos y decide espiarlo al esconderse en unos matorrales; Céfalo la confunde con un animal y accidentalmente la mata. Sin embargo, Kunze (1990) habla de otras influencias literarias para Da Ponte al decir que:

Boccaccio, Chiabrera, Lope de Vega y Calderón introdujeron diversas variantes en la fábula, que tampoco cayó en el olvido a lo largo del siglo XVIII. Hubo incluso, adaptaciones operísticas de la misma. El «revestimiento» de un tema determinado era completamente normal en una época que interpretaba los cuadros emblemáticamente, es decir, como símbolos. Además, en este punto coinciden el pensamiento emblemático y la estructura de la comedia. Nada tiene de extraño que Da Ponte se apoyase en la versión de la mítica y vieja prueba de la fidelidad que Ariosto ofrece en su *Orlando furioso* (1528) [...]. (p. 477 – 478)

Dicho esto, encontramos otras influencias literarias muy interesantes en la creación del texto de Da Ponte. A continuación, se analizará el argumento dramático de la ópera.

I.4.2 Argumento dramático

La historia se desarrolla en Nápoles a mediados del siglo XVIII. Don Alfonso apuesta con Ferrando y Guglielmo sobre la fidelidad de sus prometidas, Dorabella y Fiordiligi respectivamente. El trato consiste en demostrar que las hermanas serán infieles si Ferrando intenta enamorar a Fiordiligi y Guglielmo a Dorabella. Los soldados aceptan la apuesta y fingen que tienen que alistarse para la guerra e irse pronto. Don Alfonso llega con la terrible noticia para las hermanas; Dorabella habla de una locura incontrolable que se apodera de su ser al pensar que Ferrando muera; Despina, la servidumbre de ambas les dice a las chicas que no deben esperar fidelidad de soldados.

Ferrando y Guglielmo llegan a la casa de las hermanas disfrazados de albaneses e intentan cortejar a las chicas. Fiordiligi canta que su fidelidad se mantendrá firme como roca y que nada podrá impedir que espere a Guglielmo. Más adelante, los ahora “albaneses” entran fingiendo un envenenamiento con arsénico; Despina, finge ser un doctor y anima a las hermanas a dar un beso a los albaneses. Don Alfonso y Despina insisten.

Para el segundo acto, se suscitan los enredos esperados; Despina sigue animando a las chicas para corresponder a los albaneses; Dorabella confiesa sentirse atraída por Guglielmo (disfrazado); Fiordiligi intenta buscar a Guglielmo pero Ferrando (disfrazado), logra convencerla hasta que finalmente, la chica acepta sentirse enamorada de él.

La ópera casi termina con una boda doble con estas nuevas parejas establecidas, hasta que al final, se sabe que los soldados se disfrazaron y que se intercambiaron de lugar, y que Don Alfonso fue el autor de este enredo apoyado por Despina. Todas y todos terminan perdonando lo sucedido y las parejas regresan a su estado original.

A continuación, se presenta la estructura musico – dramática con los elementos principales para tener una visión general de esta ópera⁷.

I.4.3 Datos generales de la ópera

Ópera	<i>Così fan tutte ossia La scuola degli amanti (KV 588)</i>
Lugar de desarrollo	Nápoles
Época	Mediados de siglo XVIII
Actos	2
Personajes	<p>Fiordiligi, dama ferraresa y hermana de Dorabella (soprano)</p> <p>Dorabella, dama ferraresa y hermana de Fiordiligi (soprano), aunque por tradición, se canta por una mezzosoprano</p> <p>Guglielmo, amante de Fiordiligi (bajo)</p> <p>Ferrando, amante de Dorabella (tenor)</p> <p>Despina, servidumbre de Fiordiligi y Dorabella (soprano)</p> <p>Don Alfonso, viejo filósofo (bajo)</p> <p>Coro de soldados, servidumbre y marinos</p>
Forma musical	<p>Ópera por números</p> <p>1 obertura</p> <p>31 números musicales unidos entre sí por recitativos <i>secco</i> y <i>accompagnato</i></p> <p>10 arias</p> <p>1 cavatina</p> <p>6 duetos (1 con coro)</p> <p>3 coros</p> <p>1 rondó</p> <p>5 tercetos</p>

⁷ Esta tabla se diseñó basada en los esquemas que presenta Gabriel Menéndez Torrellas en el libro Historia de la ópera (p. 104 – 112) . Para información más detallada, se recomienda también consultar el índice del Vocal Score de Bärenreiter Urtext.

	1 quinteto
	1 sexteto
	2 <i>finali</i>

II. ANÁLISIS DEL LENGUAJE MUSICAL MOZARTIANO EN 3 ARIAS FEMENINAS: *E SUSANNA NON VIEN!... DOVE SONO I BEI MOMENTI, DON OTTAVIO, SON MORTA !... OR SAI CHI L'ONORE Y COME SCOGLIO IMMOTO RESTA*

Encerrar en un patrón definitivo las arias mozartianas sería un acto osado y poco efectivo ya que, como vimos en el primer capítulo, las características de un aria de carácter *buffo* pueden contrastar bastante con las de un aria de carácter serio. En este capítulo se realizará el análisis de las tres arias mencionadas anteriormente. Los elementos compositivos que cobran importancia a primera vista de la forma clásica mozartiana son la estructura armónica, al estar estrechamente vinculada con el texto, y la simetría de las proporciones, al tener secciones musicales concretamente definidas. Rosen (2006) nos habla a detalle de estos dos elementos además de la influencia de la forma sonata al decir lo siguiente:

Únicamente la recapitulación de la sonata exige cierto ingenio para adaptarla a la escena; la exposición, como su propio nombre indica, sirve de modelo para una trama que se hace más compleja y más tensa al introducir nuevos elementos y nuevos episodios. Sin embargo, para la recapitulación, el compositor clásico tenía que hallar los elementos de la simetría y resolución necesarios dentro de la situación y del texto del propio libreto. Apenas si hace falta recalcar que no se trata de una adaptación juguetona o pedante de una forma fijada a un género dramático; la simetría y la resolución de la sonata fueron necesidades permanentes para el compositor clásico, no elementos superficiales de la forma. (p. 338 – 339)

II.1 E Susanna non vien! ... Dove sono i bei momenti (Scena VIII, No. 20).

II.1.1 Datos generales

Este momento se desarrolla en el tercer acto de *Le nozze di Figaro*. La Condesa se encuentra muy angustiada y nostálgica al preguntarse por los bellos momentos que vivió con el Conde de Almaviva antes de tener las sospechas de su infidelidad. Existen varias consideraciones de interpretación que deben ser tomadas en cuenta como: este personaje es la Rosina del Barbero de Sevilla de Beaumarchais y, al ser un personaje aristocrático, se desarrolla en la categoría de una *parte seria*. Kunze (1990) ejemplifica esto con una clasificación de personajes hecha por Goldoni al decir que “las «parti serie» son personajes de posición y las «parti buffe» son criados y campesinos, en tanto que la designación de «mezzo carattere» una especialidad, que como su nombre indica (papeles de carácter mixto, medio), no se centra ni en lo cómico ni en lo serio”. (p. 357).

II.1.2 Recitativo

Nos encontramos con un *recitativo accompagnato*, que tiene como objetivo situar la temporalidad y la espacialidad de la escena. La Condesa está esperando a Susanna y se encuentra ansiosa de saber cómo ha tomado el Conde el plan hecho por ambas. Se dan momentos de astucia, pero también de desesperación por la gran ofensa que siente la Condesa al pedir auxilio de su sierva. Menéndez (2013) presenta tres definiciones de *recitativo secco*, *recitativo accompagnato* y *aria* en contexto de siglo XVIII con lo siguiente:

Secco: Es la forma de recitativo más frecuente, utilizada para componer diálogos o monólogos de una manera tan próxima al discurso como sea posible y declamado por regla general a un ritmo muy ágil. Lo llamamos *secco* porque emplea como acompañamiento únicamente los instrumentos del bajo continuo.

Accompagnato: La principal diferencia con el anterior consiste en que emplea un acompañamiento orquestal, es decir, instrumentos distintos del

bajo continuo; pueden seleccionarse algunos concretos o emplearse toda la orquesta. Su propósito es aportar un mayor dramatismo al texto declamado y poner de relieve ese momento de la acción.

Aria: En el siglo XVIII, designa un monólogo lírico dentro de una ópera u otra obra vocal, como una cantata o un oratorio, en el cual el cantante puede desplegar plenamente sus facultades vocales y expresivas. Suele estar acompañada por la orquesta y en ocasiones por un instrumento *obbligato*. (p. 70 – 72).

Es importante mencionar que el tipo más común de recitativo es para voz y continuo solo, conocido frecuentemente como *recitativo semplice* (recitativo simple), sin embargo, el término *secco* aparentemente tuvo lugar a finales del siglo XVIII. Momentos de crisis dramática intensa (desastres, decisiones irreconciliables, estrés general), confusión mental (locura particular), escenas mágicas y otros momentos que tienen un contexto más enriquecido y coloreado se conoce como *recitativo accompagnato* (en Francia *récitatif accompagné*), *stromentato*, *obbligato*, etc. (Dale E. Monson, 2001, p. 3). Esto nos sugiere que el *recitativo secco* puede cantarse de una forma más hablada y ágil a diferencia del *recitativo accompagnato*, que puede tener un ejercicio vocal más dramático y expresivo de acuerdo con el contexto que narre.

II.1.3 Uso de apoyaturas y ornamentación

La edición Bärenreiter Urtext presenta esquemas de los lugares adecuados para cantar apoyaturas tanto en el *recitativo* como en el aria que siempre estarán escritas en grado conjunto ascendente o descendente. Harnoncourt (2016) define la función de las apoyaturas al decir que “Cada apoyatura debe tener su razón. Creo que la función de las apoyaturas es hoy en día la misma que en aquel entonces: es un reforzamiento de los pasajes significativos del texto” (p. 165). Por lo tanto, es importante hacer el uso de las apoyaturas para enfatizar palabras que musical y dramáticamente consideremos indispensables en el discurso. En cuanto a la ornamentación, los trinos siempre se cantarán empezando por la nota superior de la nota en la que está puesta la indicación de adornar.

A continuación, se presentan dos ejemplos del uso de apoyaturas en el recitativo y en el aria que enfatizan las palabras *Conte* (Conde), *proposta* (propuesta) y *ognor* (cada)⁸.



3

- per co - me il Con - te ac - col - se la pro - po - sta.
 nur, wie mein Gat - te auf den Vor - schlag re - a - giert hat.

Recitativo



372

54

- stan - za nel lan - gui - re a - man - do o - gnor, mi por -
 Lie - be, die im Lei - den sich be - währt, mir die

Aria

II.1.4 Tipo de aria

Al encontrarse sola y sin la interacción con otros personajes, podemos definir esta aria como monológica, ya que, todo lo que expresa la Condesa en este momento permanece en sus pensamientos y con un diálogo para ella misma. Asimismo, se puede percibir como un aria *di partita* explicada por Menéndez (2013) como “aria tras la cual el cantante debe abandonar el escenario, poniendo fin a la escena” (p. 509).

⁸ Brieger N., Layer F., Eplée, E. *Le nozze di Figaro, Vocal Score*. [música impresa]: para voz y piano. Alemania. Bärenraiter Kassel: 1999. 1 partitura (p. 366 – 375).

II.1.5 Forma de aria

Se desarrolla como una forma vocal tripartita en la que hay una sección A (Andantino) en la tonalidad de Do mayor, posteriormente una sección B en la dominante mayor y menor (Sol) y finalmente A en la tonalidad de inicio. Es importante decir que el Allegro no se analiza como una sección nueva, ya que es la recapitulación armónica de lo sucedido en la sección B, pero con variaciones de tempo, así que, se puede considerar como una coda. Rosen (2006) menciona que la forma sonata tiene una fuerte influencia en esta aria al decir que:

‘Dove sono’, el aria de la Condesa, de *Figaro*, emplea esta forma incompleta de la primera sección lenta suspendiendo la vuelta a la melodía inicial en medio de una frase: el Allegro que sigue resuelve esta frase y toda la pieza. Esta forma de arias Andante (tónica-dominante-tónica), Allegro (tónica) está de acuerdo con el ideal armónico de la sonata al marchar primero hacia la dominante y dedicar por lo menos su última cuarta parte a una resolución tónica firme: el clímax armónico aparece situado en el centro y, al igual que en el concierto, la resolución se mantiene gracias al virtuosismo. (p. 352)

A continuación, se presenta un esquema que reúne los rasgos musicales más generales de esta aria:

Personaje	Compás	Tonalidad fundamental	Características propias de la melodía
La Condesa (<i>La Contessa</i>)	2/4	Do mayor	Frases largas construidas por grados conjuntos Parejas de octavos como figura rítmica de constante aparición
Tipo de <i>recitativo</i>	Forma musical de aria	Coda	Consideraciones musicales importantes

<p><i>Accompagnato</i> (Compás 1 – 25)</p>	<p><i>Andantino</i> ABA en la que:</p> <p>A (Compás 1 – 18) Permanece en Do mayor</p> <p>B (Compás 19 – 36) Modula a Sol mayor y menor</p> <p>A (Compás 37 – 51) Regresa a Do mayor</p>	<p><i>Allegro</i> (Compás 52 – 110) en el que:</p> <p>Permanece en Do mayor – interactúa con Sol mayor – y regresa a Do mayor</p>	<p>Instrumento obligado: Oboe, con momentos de contrapunto entre fagot y corno francés</p> <p>El aria termina con el motivo de inicio de la obertura y la confirmación de Do mayor como tonalidad fundamental</p>
--	---	---	---

II.1.6 Texto en italiano, pronunciación en AFI y texto en español⁹

Se realizó el análisis del texto a partir de la traducción literal y literaria, así como de la pronunciación en AFI del idioma italiano. Como estrategia de estudio, es recomendable estudiar el texto en voz alta, respetando el acento natural del idioma, así como las intenciones de cada frase, recordando que el recitativo debe ser un momento que suene más hablado que cantado.

Recitativo	Aria
<p><i>E Susanna non vien</i> e su'zan:na non vjen Y Susanna no viene</p>	<p><i>Dove sono i bei momenti</i> 'dove 'sono i bei mo'menti ¿Dónde están los bellos momentos</p>
<p><i>sono ansiosa di saper</i> 'sono ants'jo:za di sa'per Estoy ansiosa de saber</p>	<p><i>di dolcezza e di piacer?</i> di dɔl'tʃet:tʃa e di pja'tʃer de dulzura y de placer</p>

⁹ Este análisis se realizó con base en las reglas del manual de AFI de David Adams y con la revisión de Patricia Mastachi.

Adams, D. (2008). *A Handbook of diction for singers*. New York: Oxford University Press

come il Conte accolse la proposta.

'kome il 'kõnte ak:'kõlse la pro'põsta
como el Conde recibe la propuesta

Alquanto ardito il progetto mi par,

alk'wanto ar'di:to il pro'dzõt:to mi par
algo osado el proyecto me parece,

e ad uno sposo si vivace e geloso

e ad 'uno 'spo:zo si vi'vatʃe e dʒe'lo:zo
¡y a un esposo así vivaz y celoso

Ma che mal c'è?

ma ke mal tʃe
Pero, ¿qué mal hay?

**Cangiando i miei vestiti con quelli di
Susanna,**

kan'dʒando i 'mjej ves'ti:ti kon 'kwel:li di
su'zɑ:n:na

Cambiando mis vestidos con aquellos de
Susanna,

ei suoi co'miei

ej swõj ko'mjej
y los suyos con los míos

al favor della notte

al fa'vor 'dɛl:la 'not:te
al favor de la noche

oh cielo, a qual umil stato fatale

o 'tʃelo a kwal 'umil 'sta:to fa'ta:le
¡Oh, cielo! ¡A qué pobre estado fatal

dove andaro i giuramenti

'dove an'da:ro i dʒura'menti
A dónde fueron los juramentos

di quel labbro menzogner

di kwel 'lab:bro mentso'ner
de aquel labio mentiroso

Perchè mai, se in pianti e in pene

per'ke maj sejn 'pjantiejn 'pene
Por qué en llantos y en penas

per me tutto si cangiò,

per me 'tut:to si kan'dʒo
para mí todo se cambió

la memoria di quel bene

la me'morja di kwel 'bene
la memoria de aquel bien

dal mio sen non trapassò?

dal miõ sen non trapas:'so
de mi seno (pecho) no traspasó?

Ah! Se almen la mia costanza,

a: se 'almen la miã kosten'tsa
¡Ah! Si al menos mi constancia

nel languire amando ognor

nel lan'wire a'mando o'por
en el debilitar amando más

mi portasse una speranza

mi por'tas:se una spe'rantsa
me trajera una esperanza

<p><i>io son ridotta da un consorte crudel</i> iɔ son ri'dɔt:ta da un kon'sorte kru'del yo estoy reducida de un consorte cruel</p> <p><i>che dopo avermi con un misto inaudito</i> ke 'do'po a'vermi kon un 'misto inau'di:to que después me tiene con una mezcla inaudita</p> <p><i>d'infedeltà di gelosia, di sdegni!</i> 'dinfedel'ta di dʒelo'ziɑ di 'sdɛɲi de infidelidad, de celos, de engaño!</p> <p><i>prima amata, indi offesa, e alfin tradita,</i> 'prima a'ma:ta 'indi of:'fe:za e 'alfin tra'di:ta Primero amada, ahora ofendida, y al final traicionada,</p> <p><i>fammi or cercar da una mia serva aita</i> 'fam:mi or tʃer'kar da una miɑ'zerva a'i:ta me hace buscar de una sirvienta mía, ayuda.</p>	<p><i>di cangiar l'ingrato cor!</i> di kan'dʒar liŋ'ra:to kɔr de cambiar el ingrato corazón.</p>
---	---

II.1.7 La teoría de los afectos como herramienta de interpretación

Existen varios tratados de teoría de los afectos de teóricos como Descartes, Mersenne, Kircher, Mattheson, solo por mencionar algunos. El afecto, según López Cano (2000) se entiende como “la vinculación de la música a “estados emocionales” específicos” (p. 45), y esto se puede analizar desde los intervalos, las figuras rítmicas, la tonalidad, el modo, entre otros elementos de la obra. Para el presente trabajo, se enfatizará en la tonalidad como el elemento con más claridad para construir una propuesta de interpretación músico – dramática, así como las figuras rítmicas consideradas como las más características de cada

personaje. A continuación, se presentará el esquema de (Nattiez 1990: 125-6; Lennenberg 1958: 334-6) que aparece en el libro de Música y Retórica en el Barroco de Rubén López Cano (2000, p. 67)¹⁰, y se usará como herramienta para el análisis de las tonalidades de las tres arias de este escrito.

	CHARPENTIER	MATTHESON	RAMEAU
<i>Do mayor</i> <i>do menor</i>	Alegre, ³⁸ guerrero Deprimido, triste	Cólera, enfado, impertinencia Dulzura desbordante, intensa tristeza	Avivado, regocijante Ternura, lamentación
<i>Re mayor</i>	Gozo, enfado	Terquedad, agudeza, escándalo, beligerancia, animación	Avivado, regocijante
<i>re menor</i>	Solemne, devoto [religioso]	Calma, religiosidad, grandilocuencia, alegría refinada	Dulzura, tristeza
<i>Mi bemol mayor</i>	Cruel, duro	Patetismo, seriedad, reflexión, lastimoso	
<i>mi bemol menor</i> <i>Mi mayor</i>	Horror, espanto Enfadado, escandaloso	Tristeza desesperada y fatal; agudamente doloroso	Magnificencia, canciones tiernas alegres o grandilocuentes
<i>mi menor</i>	Afeminado, amoroso y lacrimoso	Reflexión, profundidad, tristeza, expresa dolor	Dulzura, ternura
<i>Fa mayor</i>	Furia, cólera	Generosidad, resignación, amor	Tormentoso, rabia
<i>fa menor</i>	Deprimido, lloroso	Ansiedad, desesperación, tibiaza, relajación	Ternura, lamento, deprimente
<i>fa#³⁹ menor</i>		Tristeza profunda, soledad, languidez	
<i>Sol mayor</i>	Dulce, jovial	Insinuación, persuasión, brillantez, alegría	Canciones tiernas y alegres
<i>sol menor</i>	Severo, magnificante	Gracia, complacencia, nostalgia moderada, alegría y ternura templadas	Ternura, dulzura
<i>La mayor</i>	Jovial, pastoral	Lamentación, conmovedor, tristeza	Viveza, regocijo
<i>la menor</i>	Tierno, lacrimoso	Llanto, nostalgia, dignidad, relajación	
<i>Sib mayor</i>	Magnificante, jovial	Diversión, alarde	Tormenta, rabia
<i>sib menor</i>	Deprimido, terrible	Extroversión	Canciones tristes
<i>Si mayor</i> <i>si menor</i>	Duro, lacrimoso, Solitario, melancólico	Raro, temperamental, melancolía, cambia de humor constantemente	

¹⁰ López Cano, R. (2000). *Música y retórica en el barroco*. Barcelona. Amalgama Edicions.


II.1.8 La tonalidad del aria interpretada desde la teoría de los afectos

Las tonalidades que predominan en el aria de la Condesa son Do mayor, Sol mayor, y Sol menor. Con la consideración de un momento de la Condesa en soledad, reviviendo los bellos momentos de su pasado con el Conde y su deseo de regresar a estos. Los estados emocionales que podrían ser pertinentes son los propuestos por Mattheson y por Rameau (López Cano, 2000) como:

Tonalidad	Afecto propuesto
Do mayor	Enfado Intensa tristeza
Sol mayor	Persuasión
Sol menor	Nostalgia moderada
Do mayor (regreso a la tonalidad de partida)	Avivado Regocijante

II.1.9 La pareja de octavos como punto de convergencia en las tres arias

Es importante mencionar que la figura rítmica de pareja de octavos (♩♩) se encuentra en fragmentos musicales importantes de las tres arias estudiadas en este trabajo. Se considera pertinente la figura retórica musical de *Epanalepsis*, para entender la importancia melódica y literaria en el extracto explicado en el siguiente esquema:

Fragmento musical	Propuesta de figura retórica musical y de afectos.
<p>La Contessa (Compás 56 – 60): <i>Mi portasse una speranza di cangiar l'ingrato cor</i></p> 	<p><i>Epanalepsis</i>: Duplicación del motivo melódico en los compases 57 y 59 que</p>

	<p>da una imagen sonora circular.</p> <p>Su contenido afectivo es de deseo, añoranza, ruego.</p>
--	--

No hay que olvidar que López Cano (2000) aclara que las figuras explicadas anteriormente forman parte de un recurso importante de la retórica musical entendido como la repetición, al decir que “[...] la repetición es básicamente una insistencia. Repetimos lo que no se ha entendido bien, lo que no queremos que se olvide, repetimos aquello que, por su importancia, merece ser subrayado; repetimos lo fundamental, aunque, a veces, también repetimos sólo para redundar”. (p. 108)

II.2 *Don Ottavio, son morta!... Or sai chi l'onore (Scena VIII, No. 10).*

II.2.1 Datos generales

Este momento se desarrolla en el primer acto de Don Giovanni; Donna Anna ha reconocido en Don Giovanni al asesino de su padre y exige a Don Ottavio venganza para la memoria del Comendador; se encuentra devastada y con intensos deseos de hacer justicia por mano propia. Kunze (1990) explica con detalle el origen musical y escénico de esta aria al decir que:

En la primera ocasión en que Don Giovanni se encuentra con Donna Anna después del asesinato del comendador, Don Giovanni sigue sin ser reconocido. Ahora bien, el cuarteto es el punto de partida para que de pronto Donna Anna identifique a Don Giovanni con el asesino de su padre. Tiene una intuición súbita inmediatamente después de la salida de Don Giovanni y coincidiendo con el ataque orquestal que da pie a un gran recitativo *accompagnato* (num. 10). Ahora vuelve a recordar Donna Anna los acontecimientos de la noche que resultó mortal para su padre y esta

recapitulación le da nuevas fuerzas para vengarse. En el recitativo y aria (núm. 10) de Donna Anna la acción recibe un nuevo impulso. Provocada por el instante del reconocimiento, la recapitulación se convierte en un momento dramáticamente activo. (p. 365)

Al igual que La Condesa, Donna Anna pertenece al universo de las *parti serie* de esta ópera, Menéndez (2013) explica las razones dramáticas y musicales para catalogarla como parte seria al decir que:

Las *parti serie* están atribuidas a la pareja de aristócratas Don Ottavio y Donna Anna, que en ningún momento se implican en la trama cómica de la ópera; a la hora de expresar musicalmente sus sentimientos, tienden a utilizar, o bien un canto noble y en estilo galante en el que predomina el *legato* y el tempo Andante (Donna Anna, «Non mi dir, bell'idol mio», Acto II, Escena 12) o bien un canto virtuoso, inflamado y heroico (Donna Anna, «Or sai che l'onore», Acto 1, Escena 13). (p. 109)

Asimismo, se genera un contraste con Donna Elvira como un personaje de *mezzo carattere* al intercambiar momentos cómicos y serios, para lo que Menéndez (2013) dice “personajes de «mezzo carattere», capaces de adoptar posturas serias o cómicas según la situación correspondiente. Personajes como Donna Elvira en *Don Giovanni* son ejemplos consumados de este tipo de roles intermedios, utilizados por Mozart en todas sus opere buffe” (p. 90), mientras que Zerlina es considerada como un personaje puramente *buffo*.

II.2.2 Recitativo

Al igual que con la Condesa, nos encontramos con un *recitativo accompagnato* con algunas intervenciones de Don Ottavio; Donna Anna narra cómo Don Giovanni entró a su recámara para intentar seducirla; ella mantuvo un forcejeo, pidió auxilio y su padre, el Comendador entró a ayudarla. Su padre persiguió a Don Giovanni y éste, le dio muerte.

II.2.3 Uso de apoyaturas y ornamentación

Como en el aria de *Dove sono i bei momenti*, la edición Bärenreiter Urtext presenta esquemas de las propuestas de apoyaturas tanto en el *recitativo* como en el aria en las palabras dramáticamente importantes de resaltar. A continuación, se presentan dos ejemplos del uso de apoyaturas en el recitativo y en el aria que enfatizan las palabras *soccorso* (auxilio), y *traditore* (traidor)¹¹. En cuanto a la ornamentación, los trinos siempre se cantarían empezando por la nota superior de la nota en la que está puesta la indicación de adornar.



The image shows a musical score for a recitativo. It features a vocal line on a single staff and piano accompaniment on two staves. The vocal line has two phrases of lyrics: "chia-mo soc - cor-so, ru - fe um Hil-fe," and "fug-ge il fel-feig will er". The piano accompaniment includes chords and some melodic lines. There are small 'y' marks above some notes in the piano part, likely indicating ornaments or breath marks.

Recitativo



The image shows a musical score for an aria, starting at measure 105. It features a vocal line on a single staff and piano accompaniment on two staves. The vocal line has lyrics: "fu il tra - di - to - re che il pa - dre, che il pa - dre mi - fei - - ge im Her-zen, den Va - ter, den Va - ter er -". The piano accompaniment includes chords and melodic lines. There are trills (tr) and triplets (3) indicated in the piano part. The instruments are labeled as Ob. (Oboe), Viol. (Violin), and Fg. (Fagotto).

Aria

¹¹ Dür W., Kluge H. *Don Giovanni, Vocal Score*. [música impresa]: para voz y piano. Alemania. Bärenreiter Kassel: 2005. 1 partitura (p. 128 - 139)

II.2.4 Tipo de aria

A diferencia de La Condesa, Donna Anna interactúa directamente con Don Ottavio en su *recitativo accompagnato* y en su aria, por lo tanto, podemos definirla como un aria dialógica, que presenta los pensamientos internos, pero también las acciones explícitas de este personaje. Sin embargo, comparte la tipología de *aria di partita* con el aria de la Condesa, por salir del escenario y dar por terminada la escena; aunque, se puede catalogar también como *aria d'azione*, definida por Menéndez (2013) como “un aria vinculada a un momento de acción escénica, diferente al carácter contemplativo del aria usual, que reacciona a un momento de acción”. (p. 509).

II.2.5 Forma de aria

Se desarrolla como una forma vocal tripartita en la que hay una sección A (Andante) en la tonalidad de Re mayor, posteriormente una sección B en el homónimo menor (Re menor), en el relativo mayor del homónimo menor (Fa mayor), la dominante (La mayor) para entrar nuevamente en la sección A con la tonalidad original de Re mayor.

A continuación, se presenta un esquema con los rasgos musicales generales de esta aria:

Personaje	Compás	Tonalidad fundamental	Características propias de la melodía
Donna Anna	4/4	Re mayor	Frases largas con presencia del intervalo de sexta menor descendente El octavo con puntillo y

			dieciseisavo y la pareja de octavos como figuras rítmicas de constante aparición
Tipo de <i>recitativo</i>	Forma de <i>Aria</i>	Coda	Consideraciones musicales importantes
<i>Accompagnato</i> (Compás 1 – 69)	Andante ABA en la que: A (Compás 70 – 87) Permanece en Re mayor B (Compás 87 - 100) Modula homónimo menor (Re menor), pasa a Fa Mayor, permanece en la dominante (La Mayor) A (Compás 101 – 140) Regresa a Re mayor con un momento de tensión armónica importante en el	Sin coda	Instrumento obligado: Oboe, con momentos de contrapunto entre fagot y corno francés

	compás 116 con la entrada de Si menor para regresar al Re mayor original.		
--	---	--	--

II.2.6 Texto en italiano, pronunciación en AFI y texto en español

Se realizó el análisis del texto a partir de la traducción literal y literaria, así como de la pronunciación en AFI del idioma italiano. Como estrategia de estudio, es recomendable estudiar el texto en voz alta, respetando el acento natural del idioma, así como las intenciones de cada frase, recordando que el recitativo debe ser un momento que suene más hablado que cantado¹².

¹² Se realizó el análisis desde el compás 53 del recitativo, ya que, para versiones de concierto o clases magistrales, se canta desde este lugar, omitiendo la intervención de Don Ottavio.

Recitativo	Aria
<p>Allora rinforzo i stridi miei, chiamo soccorso; al:'lo:ra rin'for'tso i 'stri:di mje:i 'kja:mo sok:'korso Entonces intensifico los gritos míos, llamo socorro;</p> <p>fugge il fellon. 'fud:dʒe il fel:'lon huye el felón.</p> <p>Arditamente il seguo fin nella strada per fermarlo, ardita'mente il 'segwo fin 'nel:la 'stra:da per fer'marlo Atrevidamente el camino hasta la calle para detenerlo</p> <p>e sono assalitrice ed assalita: e 'sono as:sali'tri:tʃe ed as:sa'li:ta y están agresor y agredida:</p> <p>il padre v'accorre, vuol conoscerlo il 'padre vak:'kor:re vwol ko'noʃerlo el padre acude, quiere conocerlo</p> <p>e l'indegno, che del povero vecchio era più forte, e lin'deɲo ke del 'povero 'vek:kjo era pju 'forte y el ínfimo, que del pobre viejo era más fuerte,</p>	<p>Or sai chi l'onore or saɪ ki lo'nɔ:re Ahora sabes quien el honor</p> <p>rapire a me volve, ra'pi:re a me 'vɔlse robado y secuestrado a mí</p> <p>chi fu il traditore ki fu il tradi'to:re quien fue el traidor</p> <p>che il padre mi tolse ke il 'padre mi 'tolse que el padre me quitó.</p> <p>Vendetta ti chiedo ven'det:ta ti 'kjedo Venganza te pido,</p> <p>la chiede il tuo cor la 'kjede il tɔo kor la pide tu corazón.</p> <p>Rammenta la piaga ram:'menta la 'pja:ga Recuerda la herida</p> <p>del misero seno del 'mizero 'sɛ:no del miserable pecho,</p>

<p><i>compié il misfatto suo col dargli morte</i> kom'pje il mis'fat:to suɔ col 'dar:ʎi 'mɔrte ¡comete el crimen suyo al darle muerte!</p>	<p><i>rimira di sangue</i> ri'mi:ra di saŋ'we mirada de sangre</p> <p><i>coperto il terreno.</i> ko'perto il ter:'e:no cubierto el terreno.</p> <p><i>Se l'ira in te langue</i> se 'lira in te 'lanwe Si la ira en ti se debilita</p> <p><i>d'un giusto furor.</i> dun dʒusto fu'ɔ:r de una justa rabia</p>
---	---

II.2.7 La tonalidad del aria interpretada desde la teoría de los afectos

Las tonalidades que predominan en el aria de Donna Anna son Re mayor, Re menor, Fa mayor, Si menor y La mayor. Pensando en la furia que siente Donna Anna por haber reconocido en Don Giovanni al homicida de su padre, los estados emocionales que podrían ser pertinentes son los propuestos por Charpentier y Mattheson (López Cano, 2000) como:

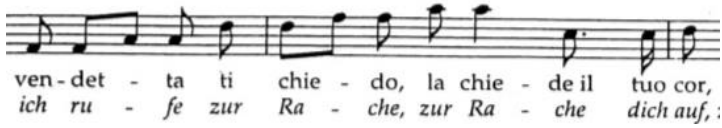
Tonalidad	Afecto propuesto
Re mayor	Enfado Terquedad
Re menor	Religiosidad
Fa mayor	Furia Cólera
La mayor	Lamentación

	Tristeza
Si menor	Cambio de humor constante
Re mayor (regreso a la tonalidad fundamental)	Avivado Regocijante

Sin embargo, no hay que olvidar que esta interpretación siempre será flexible siguiendo los criterios de cada cantante¹³.

II.2.8 La pareja de octavos como punto de convergencia en las tres arias

Es importante mencionar que la figura rítmica de pareja de octavos (♪) se encuentra en fragmentos musicales destacados de las tres arias estudiadas en este trabajo. Se considera pertinente la figura retórica musical de *Exclamatio* para entender la relevancia melódica y literaria en el extracto explicado en el siguiente esquema.

Fragmento musical	Propuesta de figura retórica musical y de afectos.
<p><i>Donna Anna: (Compás 127 – 129) Vendetta ti chiedo la chiede il tuo cor</i></p>  <p>ven - det - ta ti chie - do, la chie - de il tuo cor, ich ru - fè zur Ra - che, zur Ra - che dich auf, ;</p>	<p><i>Exclamatio :</i> Secuencia de saltos iguales o mayores a terceras que resultan inesperados al oído (López Cano, 2000)</p> <p>Su contenido afectivo es de una llamada enfática de atención.</p>

¹³ Consultar la tabla de Charpentier, Mattheson y Rameau expuesta en la página 36.

II.3 Come scoglio immoto resta (No. 14, Scena X).

II.3.1 Datos generales

Este momento se desarrolla en el primer acto de *Così fan tutte*; Fiordiligi, dicta que su amor y su fidelidad serán firmes como una roca después de que Guglielmo y Ferrando han entrado fingiendo ser caballeros albaneses que buscan conquistar a las hermanas. Kunze (1990) no sólo clasifica de *parte seria* al personaje de Fiordiligi, sino que la define como una *prima donna* de esta historia, explicando el contraste de Dorabella como un personaje de *mezzo carattere* y a Despina como un personaje puramente *buffo* con lo siguiente:

No es difícil señalar un anticipo de Fiordiligi y de Dorabella en las dos mujeres, primadonna de ópera seria y cantante «di mezzo carattere». Por lo demás es inadmisibile la equiparación de tipo de personaje y de carácter de la acción, equiparación a la que también tendía el aficionado a la ópera en el siglo XVIII. A pesar de los protagonistas, en el género de la seria («parti serie») o en el ámbito del «mezzo carattere» la acción puede ser totalmente cómica, en lo cual insistía Mozart expresamente. La «tercera mujer», que él se imaginó como papel bufo, adquirió posteriormente la forma de Despina. Los tres papeles masculinos, carentes de un perfil más definido dieron lugar a Ferrando, Guglielmo y Don Alfonso. (p. 475)

II.3.2 Recitativo

A diferencia de los *recitativi* de la Condesa y de Donna Anna, en esta ocasión nos encontramos con una combinación de recitativo *secco* con *accompagnato*, además de ser inicialmente un recitativo colectivo *secco* entre Don Alfonso, Dorabella, Fiordiligi, Ferrando, Guglielmo y Despina, para después ser un recitativo *accompagnato* solamente de Fiordiligi. Menéndez (2013) explica esta forma de recitativo al decir que “Mozart ha creado una unidad escénica integrada pasando progresivamente del recitativo *secco* al *accompagnato* y de éste al dúo cantable de ambos protagonistas, involucrando todo ellos en un intenso diálogo de voces y orquesta acompañante”. (p. 94)

Se reflexiona que la presencia del *recitativo secco* se encuentra más en los personajes catalogados de clase social baja como: Susanna para *Le nozze di Figaro*, Zerlina para *Don Giovanni* o Despina para *Così fan tutte* a diferencia del *recitativo accompagnato* para personajes de clase alta como La Condesa, Donna Anna y Fiordiligi, solo por mencionar algunos ejemplos.

En cuanto a lo dramático, Fiordiligi intenta correr a los recién llegados albaneses y se mantiene firme en la decisión de ser fiel a su amado.

II.3.3 Uso de apoyaturas y ornamentación

Como en las arias anteriores, en la edición Bärenreiter Urtext se presentan esquemas de las propuestas de apoyaturas en las palabras dramáticamente importantes de resaltar. A continuación, se presentan dos ejemplos del uso de apoyaturas en el recitativo y en el aria que enfatizan las palabras *loco* (lugar), y *venti* (vientos)¹⁴.

En cuanto a la ornamentación, los trinos siempre se cantarán con comienzo por la nota superior de la nota en la que está puesta la indicación de adornar.

Recitativo

¹⁴ Honolka, K., Baumann, R. *Così fan tutte ossia La scuola degli amanti, Vocal Score*. [música impresa]: para voz y piano. Alemania. Bärenreiter Kassel: 2006. 1 partitura (p. 84 - 143).



Aria

II.3.4 Tipo de aria

Al estar presentes todas las personas citadas anteriormente, podemos clasificar esta aria como dialógica, ya que, Fiordiligi busca demostrar enfáticamente su lealtad ante el resto de los personajes que la acompañan. Asimismo, se pueden considerar dos tipologías de aria para esta obra. Según Menéndez (2013) esta aria puede clasificarse como aria *di bravura* definida como “un aria que exige un considerable despliegue de virtuosismo vocal por parte del solista; de ella forman parte las escalas rápidas, los saltos y el uso de registros extremos en los ámbitos agudo y grave de la voz” y que sigue un estilo vocal de *canto di sbalzo*, en el que “[...] la voz ejecuta grandes saltos entre intervalos amplios”. (p. 509).

II.3.5 Forma de aria

Al igual que las dos arias anteriores, se desarrolla como una forma vocal tripartita en la que hay una sección A (Introducción y *Allegro*) en la tonalidad de Si bemol mayor, posteriormente una sección B en la dominante (Fa mayor) y la sección A' con variaciones armónicas por el uso de una secuencia de dominantes (Sol mayor, Do menor, Fa mayor) para resolver a Si bemol mayor, llegar a Fa mayor y en la coda (*Più Allegro*) resolver definitivamente a Si bemol mayor.

A continuación, se presenta un esquema con los rasgos musicales generales de esta aria:

Personaje	Compás	Tonalidad fundamental	Características propias de la melodía
Fiordiligi	4/4	Si bemol mayor	Frases largas con extensos saltos interválicos de octava. La pareja de octavos, y el tresillo de octavos como figuras recurrentes
Tipo de <i>recitativo</i>	Forma de <i>Aria</i>	Coda	Consideraciones musicales importantes
<p><i>Secco</i> (Con la intervención de Don Alfonso, Ferrando, Guglielmo y Dorabella, Compás 1 – 43) para después ser <i>Accompagnato</i> (solo con Fiordiligi, Compás 44 – 68)</p>	<p>ABA' con coda en la que:</p> <p>A Andante Maestoso (introducción) y Allegro (Compás 1 – 23) En Si bemol mayor</p> <p>B (Compás 24 – 57) Dominante (Fa mayor)</p> <p>A' (Compás 58 – 78)</p> <p>Secuencia de dominantes (Sol Mayor, Do menor, Fa mayor) para resolver a Si bemol mayor y regresar a Fa mayor</p>	<p><i>Più Allegro</i> (Compás 79 – 128)</p> <p>Si bemol mayor – Fa mayor – Si bemol mayor</p>	<p>Instrumento obligado:</p> <p>Oboe, con momentos de clarinete y fagot</p>

II.3.6 Texto en italiano, pronunciación en AFI y texto en español

Se realizó el análisis del texto a partir de la traducción literal y literaria, así como de la pronunciación en AFI del idioma italiano. Como estrategia de estudio, es recomendable estudiar el texto en voz alta, respetando el acento natural del idioma, así como las intenciones de cada frase, recordando que el recitativo debe ser un momento que suene más hablado que cantado¹⁵.

Recitativo	Aria
<p>Temerari, sortite teme'ra:ri sor'ti:te Atrevidos, salgan</p>	<p>Come scoglio immoto resta 'kɔ:me 'skoʎo im:'moto 'resta Como roca inmóvil permanece</p>
<p>Fuori di questo loco, e non profani 'fwɔ:ri di 'qwesto 'lo:co e non pro'fa:ni fuera de este lugar y no profanen</p>	<p>Contra i venti e la tempesta, 'kontra i 'venti e la tem'pesta contra los vientos y la tempestad</p>
<p>l'alito infausto degli infami detti 'lalito in'fausto 'deʎi in'fami 'det:ti el aliento infausto de sus palabras infames</p>	<p>Così ognor quest'alma è forte ko'zi ɔ'ɲɔr 'kwest'alma e 'forte Así esta alma es fuerte</p>
<p>nostro cor, nostro orecchio e nostri affetti! 'nostro kor 'nostro o'rek:kjo e 'nostri af:'fet:ti nuestro corazón, nuestro oído y nuestros afectos</p>	<p>Nella fede e nell'amor. 'nel:la 'fede e 'nel:l'amor en la fe y en el amor.</p>
	<p>Con noi nacque quella face kon noi 'nak:kwe 'kwel:la 'fatʃe Con nosotras nació esa cara</p>
	<p>Che ci piace, e ci consola, ke tʃi 'pjatʃe e tʃi kon'sola que nos gusta y nos consuela</p>

¹⁵ Se realizó el análisis desde el compás 44 del recitativo, ya que, para versiones de concierto o clases magistrales, se canta desde este lugar, omitiendo la intervención de Don Alfonso, Ferrando, Guglielmo y Dorabella.

<p><i>Invan per voi, per gli altri invan si cerca</i> 'invan per voi per li 'altri 'invan si 'tjerka En vano para ustedes y para los otros en vano si buscan</p> <p><i>le nostr'alme sedur: l'intatta fede</i> le 'nostr'alme se'dur lin'tat:ta 'fede nuestras almas seducir, la intacta fe</p> <p><i>che per noi già si diede ai cari amanti,</i> ke per noi dʒa si 'dje:de ai 'ka:ri a'manti que para nosotras ya se dio a los queridos amantes</p> <p><i>saprem loro serbar infino a morte</i> sa'prem 'loro ser'bar in'fi:no a 'morte ellos sabrán conservar hasta la muerte</p> <p><i>a dispetto del mondo e della sorte.</i> a dis'pet:to del 'mondo e 'del:la 'sɔrte a el enfado del mundo y de la suerte.</p>	<p><i>E potrà la morte sola</i> e 'potra la 'morte 'sɔ:la y podrá la muerte solamente</p> <p><i>Far che cangi affetto il cor.</i> far ke 'kandʒi af:'fet:to il cɔr hacer que cambie el afecto del corazón</p> <p><i>Rispettate, anime ingrato,</i> rispet:'ta:te 'anime inʒ'ra:te Respeten almas ingratas</p> <p><i>Questo esempio di costanza</i> kwesto'ezempjo di cos'tantsa este ejemplo de constancia</p> <p><i>E una barbara speranza</i> e una 'barbara spe'rantsa y una bárbara esperanza</p> <p><i>Non vi renda audaci ancor!</i> non vi 'renda aʊdatʃi aŋ'kɔr no les regresa audaces aún más.</p>
--	---

II.3.7 La tonalidad del aria interpretada desde la teoría de los afectos

Las tonalidades que predominan en el aria de Fiordiligi son Si bemol Mayor, Fa mayor, Sol mayor y Do menor. Con la postura de Fiordiligi de permanecer firme como una roca en su fidelidad por Ferrando, los estados emocionales que podrían ser pertinentes son los propuestos por Charpentier, Mattheson y Rameau (López Cano, 2000) como:

Tonalidad	Afecto propuesto
Si bemol mayor	Magnificente
Fa mayor	Amor Furia
Sol mayor	Brillantez
Do menor	Lamentación
Fa mayor	Tormentoso
Si bemol mayor (regreso a la tonalidad fundamental)	Alarde

Sin embargo, no hay que olvidar que esta interpretación siempre será flexible siguiendo los criterios de cada cantante¹⁶.

II.3.8 La pareja de octavos como punto de convergencia en las tres arias

Es importante mencionar que la figura rítmica de pareja de octavos (♪♪) se encuentra en fragmentos musicales destacados de las tres arias estudiadas en este trabajo. Se considera pertinente la figura retórica musical de *Anáfora* para entender la relevancia melódica y literaria en el extracto explicado en el siguiente esquema:

Fragmento musical	Propuesta de figuras retóricas musicales y de afectos.
Fiordiligi : (Compás 82 – 89) <i>Rispetate anime ingrato questo esempio di costanza</i>	Anáfora: Se entiende como la repetición de un gesto musical al inicio de otras partes de la misma frase

¹⁶ Consultar la tabla de Charpentier, Mattheson y Rameau expuesta en la página 36.

<p>Ri - spet - Ri - spet - Ach - ten</p> <p>Fi. - ta - te, a - ni - me in - gra - te, - ta - te, a - ni - me in - gra - te,**) <i>Sie, ver - wäg - ne Män - ner,</i></p> <p>87 Fi. que - sto e - sem - pio di - co - stan - za, die - ses Bei - spiel fes - ter - Treu - e.</p>	<p>(López Cano, 2000).</p> <p>Observar el movimiento de la melodía en <i>Rispetate anime in</i> [...] con <i>questo esempio di</i> [...]</p> <p>A diferencia de las anteriores, el tratamiento melódico es muy contrastante con el texto, ya que la melodía no muestra convicción y firmeza, mientras que el texto es determinante y contundente. Por lo tanto, el contenido afectivo es de confusión, desconcierto y turbación.</p>
--	--

III. ELEMENTOS ESCÉNICOS EN LA INTERPRETACIÓN DE ARIAS MOZARTIANAS

Con el paso del tiempo, se han podido apreciar producciones de óperas mozartianas con elementos visuales del siglo XVIII o producciones con elementos visuales del siglo actual, con una gran recepción de la audiencia. Esto se debe a que los personajes están contruidos musical y teatralmente para representar la condición humana en su forma más transparente. Recordemos que el amor y la fidelidad, son los dos tópicos en los que gira esta trilogía,

mostrando la reacción de todos los personajes al pasar diversas situaciones. Harnoncourt (2016) habla sobre por qué no podemos clasificar a los personajes en las óperas de Mozart al decir que:

En las óperas de Mozart no hay personajes buenos y malos, sino sólo seres humanos que reaccionan de forma diversa, contradictoria, profundamente humana. La música de Mozart sume los textos en profundidades insospechadas, como si junto a las palabras se dieran además en la obra de arte muchas otras posibilidades de expresión, como los gestos, la mirada, el acento, el cuerpo [...]. (p. 112).

También es importante decir, que tanto la ópera *buffa* como el *dramma giocoso* están constituidos por una serie de situaciones que generan enredos e intriga; estas situaciones se enfatizan con las relaciones entre los personajes. Por lo tanto, la llegada a los rasgos psicológicos de cada personaje se logrará con el estudio de las relaciones de este personaje con todos los demás y viceversa. Kunze (1990) explica que “ los «caracteres» de los personajes son resultado de sus relaciones recíprocas («interrelations») y de las situaciones y que competitivamente Mozart -lo cual tampoco puede discutirse -se apoya en la situación y no en el «carácter». (p. 270).

Dicho esto, nos enfrentamos a una de las dificultades más importantes de la interpretación de roles operísticos: ¿Cómo se canta con una técnica vocal y actoral sólida de manera simultánea? Hay que recordar que, para la generación de grandes cantantes como Luciano Pavarotti, Marilyn Horne, Joan Sutherland, solo por mencionar algunos ejemplos, los requerimientos actorales no eran los mismos que en la actualidad. Si hacemos una comparativa entre la construcción dramática de la Donna Anna de Joan Sutherland de 1978 en el Metropolitan Opera House con la Donna Anna de Eleonora Buratto de 2017 en el Festival d'Aix-en-Provence, podemos observar que los requerimientos escénicos son muy distintos ya que, la primera al ser una puesta en escena tradicional está soportada por muchos elementos visuales de escenografía, utilería y vestuario, mientras que la segunda, está soportada por la construcción actoral de cada cantante, al contar con mínimos elementos visuales de los antes mencionados. Por lo tanto, cada día surgen más exigencias actorales para los cantantes de ópera de esta

actualidad. Egea (2015) ejemplifica todas las exigencias para el cantante de ópera al decir que:

[...] debe, a su vez, disponer de habilidades técnicas que le permitan desarrollar la vida del personaje operístico en simultaneidad con la música, debe desarrollar mecanismos técnicos que le permitan interpretar el rol no solo a través de la voz cantada, sino a través de cuerpo emocional y con la música. Debe, a su vez, poder gestionar los cambios de código, y la interpretación del texto, transformado por la interacción con la música, y debe disponer de entrenamiento físico suficiente para simultanear la acción dramática y el movimiento con la voz cantada. (p. 367).

Después de realizar un análisis del libreto y de la música en términos estructurales, se cree que los elementos escénicos más difíciles de lograr en la construcción de un personaje son las intenciones y el movimiento. Si nos detenemos a escuchar las tres oberturas de las óperas, podemos dibujar en nuestra mente las situaciones que se presentarán; en *Le Nozze di Figaro*, desde el primer motivo de las cuerdas, sabemos que se presentarán encuentros tropezados y llenos de intriga; para *Don Giovanni*, desde que se presenta ese trágico re menor, se puede anticipar que esta historia tendrá un final agri dulce; finalmente, en *Così fan tutte*, con el solo de oboe, instrumento obligado por excelencia de las tres arias de este trabajo, se da por hecho que es una historia de amor con complicaciones.

Con este ejercicio, Egea (2015) nos invita a escuchar lo que la música expresa sobre la emoción y el movimiento de los personajes en compañía del análisis del texto, al decir que:

A partir de aquí, si nos planteamos el motor que determina la emoción en la interpretación actoral en ópera, partimos de dos estímulos: el análisis intelectual del texto que nos permite determinar los deseos, y códigos morales del personaje, y las indicaciones de tiempo, ritmo e intensidad que la música conlleva. De forma que no solo la emoción primeramente descrita condiciona el movimiento del personaje, sino las opciones compositivas, -estructurales, rítmicas- reflejadas en la partitura, para

reflejar, o describir, o impulsar o atenuar, o potenciar, o contrarrestar, entre otras inferencias, esa emoción. (p. 373).

Para concluir, se presentarán tres tablas de los personajes de La Contessa en el aria *Dove sono i bei momenti*, de Donna Anna en el aria *Or sai chi l'onore* y de Fiordiligi en el aria *Come scoglio immoto resta*, que sintetizan los rasgos escénicos importantes para construir una propuesta dramática en compañía del análisis musical y literario¹⁷.

Se han agregado las indicaciones de tempo y ritmo de cada personaje, por la recomendación que da Egea sobre partir de estos elementos para encontrar el movimiento escénico.

III.1 La Contessa – *Dove sono i bei momenti*

Posición Social y edad aproximada	Relación con otros personajes	Tempi musicales del recitativo y aria
Aristocracia: Condesa por matrimonio con el Conde de Almaviva 18 – 23 años	Conde de Almaviva – esposo Susanna – sierva Fígaro – siervo del Conde Cherubino – paje del Conde, enamorado de la Condesa Antonio y Barbarina – empleados	<i>Recitativo</i> • <i>Andante</i> (Compás 1 – 8) • <i>Allegreto</i> (Compás 8 – 10) • <i>Andante</i> (Compás 10 – 25) <i>Aria</i> • <i>Andantino</i> (Compás 1 – 51) • <i>Allegro</i> (Compás 52 – 110)

¹⁷ Se recomienda utilizar estas tablas con los esquemas del análisis musical y de la traducción literaria con AFI expuestos en el capítulo Análisis del lenguaje musical mozartiano en 3 arias femeninas: *E Susanna non vien!... Dove sono i bei momenti*, *Don Ottavio, son morta !... Or sai chi l'onore* y *Come scoglio immoto resta* de la página 28 de este escrito.

Antecedente del aria	Desarrollo del aria	Final del personaje
La condesa espera que Susanna llegue, y que le notifique cómo ha tomado la propuesta del encuentro que Susanna le propuso al Conde, para verse en la noche. La Condesa quiere disfrazarse de Susanna y asistir al encuentro para confundir al Conde	La condesa se lamenta por tener que pedir ayuda de su sierva, recuerda con nostalgia los bellos momentos junto al Conde, y piensa que su constancia hará cambiar de parecer a su esposo.	La condesa otorga perdón al conde

III.2 Donna Anna – Or sai chi l'onore

Posición Social y edad aproximada	Relación con otros personajes	Tempi musicales del recitativo y aria
Aristocracia: Dama, hija de un caballero militar 18 – 23 años	Don Giovanni – enemigo por ser homicida de su padre Leporello – siervo y secuaz de Don Giovanni El Comendador – padre Don Ottavio – su prometido Donna Elvira – dama que comparte su rango social Masetto y Zerlina – campesinos	<i>Recitativo</i> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Allegro assai</i> (Compás 53 – 69) <i>Aria</i> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Andante</i> (Compás 70 – 140)

Antecedente del aria	Desarrollo del aria	Final del personaje
Advertida por Donna Evira, Donna Anna reconoce en Don Giovanni al asesino de su padre. Don Giovanni intenta confundir a Donna Anna, diciendo que Donna Elvira está loca, pero sus esfuerzos son inútiles.	Donna Anna exige a Don Ottavio que cobre venganza por la muerte del Comendador.	Después del descenso al infierno de Don Giovanni, Donna Anna pide un tiempo a Don Ottavio antes de llevar a cabo su compromiso.

III.3 Fiordiligi – Come scoglio immoto resta

Posición Social y edad aproximada	Relación con otros personajes	Tempi musicales del recitativo y aria
Alta burguesía: Dama Ferraresa 18 – 23 años	Dorabella – hermana menor Guglielmo – su enamorado Ferrando – enamorado de Dorabella Despina – sierva de las hermanas Don Alfonso – amigo de la familia	<i>Recitativo</i> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Allegro</i> (Compás 44 – 68) <i>Aria</i> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Andante maestoso</i> (Compás 1 – 14) • <i>Allegro</i> (Compás 15 – 78) • <i>Più Allegro</i> (Compás 79 – 128)

Antecedente del aria	Desarrollo del aria	Final del personaje
<p>Con la llegada de los caballeros albaneses (Ferrando y Guglielmo disfrazados), Despina y Don Alfonso incitan a las hermanas a admirar la belleza de estos hombres. Fiordiligi y Dorabella se sienten perturbadas.</p>	<p>Fiordiligi dicta que su amor por Guglielmo será firme como una roca</p>	<p>Después de casi casarse con Ferrando (disfrazado de caballero albanés) Fiordiligi regresa con Guglielmo y permanecen juntos.</p>

CONCLUSIONES

Gracias a esta investigación pude entender que para lograr un resultado interpretativo, musical y escénico que me satisfaga, es importante acercarme a diversas disciplinas artísticas. Antes, cuando me enfrentaba a una partitura nueva por primera vez, mi resultado final permanecía en la resolución superficial de notas musicales, fórmulas rítmicas y palabras.

Aunque mantengo el pensamiento de que la carrera de cantante clásico implica la dedicación de la mayor parte de tu tiempo al desarrollo de una técnica vocal sólida, entendida como saludable y efectiva para la resolución de cualquier repertorio, creo que el estudio de un papel operístico es una gran oportunidad para aproximarte a diversos ángulos del arte como:

- El solfeo y el adiestramiento auditivo son habilidades musicales que nunca se dejarán de entrenar a lo largo de la carrera vocal.
- La práctica del piano debe ser parte de la rutina habitual del cantante porque te da autosuficiencia para estudiar además de aportarte las herramientas necesarias para poder analizar de forma general el desempeño de la orquesta o del instrumento acompañante.
- La práctica intensiva del idioma a cantar te dará comprensión total y naturalidad de las palabras al hablarlas y cantarlas. Estudiar un idioma es un compromiso de gran inversión, pero es un esfuerzo que dará muchos frutos.
- Abordar la información biográfica del compositor y del libretista te ayudará a familiarizarte con el contexto histórico de la creación de las obras a cantar. Es recomendable indagar en otras obras de los creadores además de las que se estudian para comprender a más detalle el lenguaje y el estilo particular.
- Existen recursos como la retórica musical que te auxilian en ver con claridad lo que el personaje piensa, siente, o cree a partir de observar la melodía, la armonía y el ritmo.

- El movimiento siempre nos acompañará en la emisión del sonido y en la búsqueda de intenciones y corporalidad escénicas. Las clases de teatro son fundamentales para interpretar cualquier género musical. El cantante debe desarrollar una técnica que le permita cantar en condiciones cómodas y dibujar personajes en el escenario de manera simultánea.

Agradezco desde el fondo de mi corazón a mis maestros Grace Echaury, Eugenia Garza, Rufino Montero, Rebeca Lluveras, Luis Iván Jiménez, Irasema Terrazas, Verónica Murúa, Elías Morales, Horacio Almada, Erick Barranco, Jocelyn Vázquez Toledano, Rosa María Soliveres, Guillermo Espíndola y a todos los increíbles profesores que tuve en mis siete años de estudios por compartir todo su conocimiento invaluable.

Finalmente, no me queda más que expresar mi más sincera gratitud a la Facultad de Música de la UNAM por ser mi hogar estudiantil y por haberme brindado todas las herramientas para realizar este trabajo, ya que creo que la investigación musical es una oportunidad maravillosa para dejar un registro de utilidad a las siguientes generaciones de estudiantes de música y aportar escritos que ayuden al desarrollo artístico y musical de este país.

“Por mi raza hablará el espíritu”

BIBLIOGRAFÍA

Adams, D. (2008). *A handbook of diction for singers : Italian, German, French*. (ed. 2). New York. Oxford University Press

Broullón, M. (2016). Semiótica de la ausencia: rasgar el velo de la trascendencia en Don Giovanni (W. A. Mozart, L. Da Ponte). *CAUCE. Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*. No. 39. Recuperado desde https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/67038/cauce_39_019.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Budden, J, Monson, D y Westrup, J. (20 January 2001). Recitative (Fr. récitatif; Ger. Rezitativ; It. recitativo). *Grove Music Online*. Recuperado desde : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23019>

Downs, P. (2015). *La música clásica: La Era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid. Akal

Egea, S. (2015). *Fundamentos para la formulación de una técnica actoral para la escena operística. Elementos técnicos que configuran, a lo largo de la historia, el paradigma de especificidad de la técnica actoral en ópera frente a la técnica actoral en el arte dramático*. [Tesis de doctorado]. Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado desde https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2016/hdl_10803_384529/ser1de1.pdf

Harnoncourt, N. (2016). *Diálogos sobre Mozart : Reflexiones sobre la actualidad de la música*. Barcelona. Acantilado

Kunze, S. (1990). *Las óperas de Mozart*. Madrid. Alianza.

Lehmann, L. (1985). *More Than Singing. The interpretation of Songs*. New York. Dover.

López Cano, R. (2000). *Música y retórica en el barroco*. Barcelona. Amalgama Edicions.

Menéndez, G. (2013). *Historia de la ópera*. España. Akal

Mersmann, H. (2016). *Letters of WOLFGANG AMADEUS MOZART*. London. Dover

Mozart, W. A., Brieger N., Layer F., Epplée, E. (1999) *Le nozze di Figaro, Vocal Score*. [música impresa]: para voz y piano. Alemania. Bärenraiter Kassel

Mozart, W. A., Dür W., Kluge H. (2005) *Don Giovanni, Vocal Score*. [música impresa]: para voz y piano. Alemania. Bärenraiter Kassel.

Mozart, W.A., Honolka, K., Baumann, R. (2006) *Così fan tutte ossia La scuola degli amanti, Vocal Score*. [música impresa]: para voz y piano. Alemania. Bärenraiter Kassel.

Ortega, F. (2019). *El dios de Mozart*. España. Herder

Puertas, D. (2017). *Todo lo que necesitas saber sobre ópera*. Ciudad de México. Ariel.

Rosen, C. (1986). *El estilo clásico Haydn, Mozart, Beethoven*. Marid. Alianza Música.

Steptoe, A. (1988). *The Mozart – Da Ponte Operas. The Cultural and Musical Background to Le nozze di Figaro, Don Giovanni, and Così fan tutte*. New York. Oxford University Press.

ANEXO

Programa de titulación María Fernanda Reyes Meneses

Siete Canciones populares españolas

Transcripción para canto y guitarra por Miguel Llobet

Manuel de Falla

(1876 – 1946)

- I. El paño moruno
- II. Seguidilla murciana
- III. Asturiana
- IV. Jota
- V. Nana
- VI. Canción
- VII. Polo

Jorge Vallejo Marín

Guitarra

15'

Intermedio

Aria E Susanna non vien ... Dove sono
(*La Contessa*)

“*Le nozze di Figaro*”

6'53”

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756 – 1791)

Dueto Sull'aria
(*La Contessa y Susanna*)

“*Le nozze di Figaro*”

2'57”

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756 – 1791)

Dueto Ma qual mai s'offre, o Dei..
(*Donna Anna y Don Ottavio*)

“*Don Giovanni*”

6'49”

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756 – 1791)

Aria Don Ottavio, son morta... Or sai chi l'onore
(Donna Anna)
"Don Giovanni"
6'48"

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756 – 1791)

Terceto Soave sia il vento
(Fiordiligi, Dorabella y Don Alfonso)
"Così fan tutte"
3'08'

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756 – 1791)

Aria Temerari, sortite fuori... Come scoglio
(Fiordiligi)
"Così fan tutte"
5'45"

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756 – 1791)

Cindy Reyes Jurado
Soprano

Gerardo Vázquez
Barítono

Christopher González
Tenor

Diego Sánchez Villa
Piano

Duración total aproximada 46 minutos

Dueto "Sull' aria"

SUSANNA
Sull'aria

CONTESSA
"Che soave zeffiretto..."

SUSANNA
"Zeffiretto..."

CONTESSA
"Questa sera spirerà..."

SUSANNA
"Questa sera spirerà..."

CONTESSA
"Sotto i pini del boschetto."

SUSANNA
"Sotto i pini..."

CONTESSA
"Sotto i pini del boschetto."

SUSANNA
"Sotto i pini...del boschetto..."

CONTESSA
Ei già il resto capirà.

SUSANNA
Certo, certo il capirà.

Sobre el aire

SUSANNA
En el aire

CONDESA
Qué suave céfiro...

SUSANA
...céfiro,

CONDESA
...esta noche soplará...

SUSANA
...esta noche soplará...

CONDESA
...bajo los pinos del bosquecillo...

SUSANA
¿Bajo los pinos?

CONDESA
...bajo los pinos del bosquecillo."

SUSANA
...bajo los pinos... del bosquecillo."

CONDESA
Ya el resto comprenderá.

SUSANA
Cierto, cierto, el comprenderá.

Aria “Dove sono i bei momenti”

E Susanna non vien! Sono ansiosa
di saper come il Conte
accolse la proposta.
Alquanto ardito
il progetto mi par, e ad uno sposo
sì vivace, e geloso!
Ma che mal c'è?
Cangiando i miei vestiti
con quelli di Susanna,
e i suoi co' miei...
al favor della notte...
oh cielo, a quale
umil stato fatale io son ridotta
da un consorte crudel,
che dopo avermi
con un misto inaudito
d'infedeltà, di gelosia, di sdegni,
prima amata, indi offesa, e alfin tradita,
fammi or cercar
da una mia serva aita!

Dove sono i bei momenti
di dolcezza e di piacer,
dove andaro i giuramenti
di quel labbro menzogner?
Perché mai se in pianti e in pene
per me tutto si cangiò,
la memoria di quel bene
dal mio sen non trapassò?

Ah! Se almen la mia costanza
nel languire amando ognor,
mi portasse una speranza
di cangiar l'ingrato cor.

¿Dónde están los bellos momentos?

¡Y Susana no viene! Estoy ansiosa
de saber cómo el conde
acoge la propuesta;
¡un tanto audaz
el proyecto me parece; con un esposo
tan vital y celoso!...
Pero, ¿qué mal hay?
Cambiando mis vestidos
con los de Susana,
y los suyos con los míos,
con la noche a favor...
¡Oh cielos!, ¡a qué
humilde estado fatal he sido reducida
por un consorte cruel!
Luego de tenerme
con una mezcla inaudita
de infidelidad, de celos, de desdenes,
amada, ofendida, y al fin traicionada,
¡me obliga ahora a buscar
la ayuda de una criada!

¿Dónde están esos bellos momentos
de dulzura y de placer?
¿Adónde fueron los juramentos
de aquellos labios engañosos?
¡Por qué pues, si en llantos y en penas
para mí todo cambió
la memoria de aquel amor
no se ha borrado de mi seno!

¡Ah! si al menos mi constancia
en el languidecer de amor,
me trajese una esperanza
de cambiar su ingrato corazón.

Traducción: Rafael Torreogrosa
Sánchez

Dueto "Ma qual mai s'offre, o Dei »

DONNA ANNA

Ma qual mai s'offre, o Dei,
spettacolo funesto agli occhi miei!
Il padre!... padre mio!...
mio caro padre!...

DON OTTAVIO

Signore!

DONNA ANNA

Ah, l'assassino mel trucidò.
Quel sangue, quella piaga,
quel volto,
tinto e coperto del color di morte,
ei non respira più
fredde ha le membra
padre mio!... caro padre!...
padre amato!...
io manco... io moro.

DON OTTAVIO

Ah, soccorrete, amici,
il mio tesoro!
Cercatemi, recatemi
qualche odor, qualche spirto.
Ah! non tardate.
Donn'Anna! sposa! amica!
Il duolo estremo
la meschinella uccide.

DONNA ANNA

Ahi!

DON OTTAVIO

Già rinviene...
Datele nuovi aiuti.

DONNA ANNA

Padre mio!

DON OTTAVIO

Celate, allontanate agli occhi suoi
quell'oggetto d'orrore.
Anima mia, consolati, fa core.

Más, qué se ofrece, oh dioses

DOÑA ANA

Mas, ¡qué funesto espectáculo,
oh dioses, se ofrece a mis ojos!
El padre, mi padre...
¡Oh, mi querido padre!

DON OCTAVIO

¡Señor!

DOÑA ANA

¡Ah! El criminal lo ha asesinado.
Esa sangre, esa herida, ese rostro,
teñido y cubierto del dolor
de la muerte.
Ya no respira,
fríos tiene los miembros.
¡Padre mío! ¡Querido padre!
¡Padre amado!
Me desmayo... me muero.

DON OCTAVIO

¡Ah! ¡Socorred, amigos,
a mi tesoro!
¡Buscad...
traedme cualquier elixir, sales!
¡Ah, no tardéis!
¡Doña Ana! ¡Esposa, amiga!
El dolor extremo
la está matando.

DOÑA ANA

Ah...

DON OCTAVIO

Ya vuelve en sí.
Prestadle nuevos auxilios.

DOÑA ANA

¡Padre mío!

DON OCTAVIO

Ocultad, retirad de su vista
ese objeto de horror.
Alma mía, consuélate, haz valor

DONNA ANNA

Fuggi, crudele, fuggi!
Lascia ch'io mora anch'io
Ora che è morto, oh Dio!
Chi a me la vita die'!

DON OTTAVIO

Senti, cor mio, deh! senti;
Guardami un solo istante!
Ti parla il caro amante,
che vive sol per te.

DONNA ANNA

Tu sei!... perdon, mio bene
L'affanno mio, le pene...
Ah! il padre mio dov'è?

DON OTTAVIO

Il padre? Lascia, o cara,
la rimembranza amara.
Hai sposo e padre in me.

DONNA ANNA

Ah! Vindicar, se il puoi,
Giura quel sangue ognor!

DON OTTAVIO

Lo giuro agli occhi tuoi,
Lo giuro al nostro amor!

A DUE

Che giuramento, o dei!
Che barbaro momento!
Fra cento affetti e cento
Vammi ondeggiando il cor.

DOÑA ANA

¡Aléjate, cruel, aléjate!
Déjame morir también a mí,
ya que ha muerto, ¡oh Dios!,
quien la vida me dio.

DON OCTAVIO

Escúchame, corazón mío,
escúchame, un sólo instante;
te habla el enamorado
que vive sólo para ti.

DOÑA ANA

¡Eres tú! Perdón, mi bien.
Mi angustia, la pena ...
¡Ah!, ¿dónde está mi padre?

DON OCTAVIO

Tu padre... Aleja, oh querida,
el amargo recuerdo:
esposo y padre tienes en mí.

DOÑA ANA

¡Ah!, ¡jura que vengarás,
si puedes, esa sangre!

DON OCTAVIO

¡Lo juro por tus ojos!
¡Lo juro por nuestro amor!

DOÑA ANA, DON OCTAVIO

¡Qué juramento, oh Dios!
¡Qué terrible momento!
Mi corazón vacila entre
centenares de sentimientos.

Aria « Or sai chi l'onore »

DONNA ANNA

Allora rinforzo i stridi miei,
chiamo soccorso;
fugge il fellon;
arditamente il seguo
fin nella strada per fermarlo,
e sono assalitrice d'assalita!
il padre v'accorre,
vuol conoscerlo e l'indegno
che del povero vecchio
era più forte,
compie il misfatto suo
col dargli morte!

Or sai chi l'onore
Rapire a me volse,
Chi fu il traditore
Che il padre mi tolse.
Vendetta ti chiedo,
La chiede il tuo cor.
Rammenta la piaga
Del misero seno,
Rimira di sangue
Coperto il terreno.
Se l'ira in te langue
D'un giusto furor.

Ahora sabes quién el honor

DOÑA ANA

Entonces redoblo mis gritos,
pido socorro;
huye el felón;
con audacia le sigo
hasta la calle para detenerle,
convirtiéndome en asaltante.
Mi padre acude,
quiere saber quién es, pero el malvado,
que era más fuerte
que el pobre anciano,
completó su fechoría
dándole muerte.

Ahora sabes quién
el honor quiso robarme,
quién fue el traidor
que me arrebató el padre.
Venganza te pido,
la pide tu corazón.
Recuerda la herida
en su pobre pecho;
evoca la sangre,
empapando la tierra,
si languidece en ti la ira
del justo furor.

Traducción de José Sánchez

Terceto "Soave sia il vento"

FIORDILIGI

Oh dei, come veloce se ne va
quella barca! Già sparisce!
Già non si vede più!
Deh, faccia il cielo
ch'abbia prospero corso.

DORABELLA

Faccia che al campo giunga
con fortunati auspici.

DON ALFONSO

E a voi salvi gli amanti,
e a me gli amici,

**FIORDILIGI, DORABELLA,
DON ALFONSO**

Soave sia il vento,
tranquilla sia l'onda,
ed ogni elemento
benigno risponda
ai nostri desir.

Suave sea el viento

FIORDILIGI

¡Oh, dioses,
qué velozmente se va esa barca!
¡Ya desaparece! ¡Ya no se ve!
Ojalá que el cielo haga
que tengan un próspero viaje.

DORABELLA

Y haga que lleguen al campo de
batalla con buenos auspicios.

DON ALFONSO

Y que a vosotras os guarde
los amantes y a mí los amigos.

**FIORDILIGI, DORABELLA,
DON ALFONSO**

Que sea suave el viento,
tranquilas las olas,
y que todos los elementos
benignos respondan
a nuestros deseos.

Aria "Come scoglio"

FIORDILIGI

Temerari, sortite fuori
di questo loco!
E non profani
l'alito infausto
degli'infami detti
nostro cor, nostro orecchino e,
nostri affetti!
Invan per voi, per gli altri,
invan si cerca
le nostre alme sedur;
l'intatta fede
che per noi già si diede
ai cari amanti,
saprem loro serbar
infino a morte,
a dispetto del mondo
e della sorte.

Come scoglio
immoto resta
contra i venti e la tempesta,
così ognor quest'alma è forte
nella fede e nell'amor.
Con noi nacque quella face
che ci piace e ci consola.
E potrà la morte sola
far che cangi
affetto il cor.

Rispettate, anime ingrato,
questo esempio di costanza,
e una barbara speranza
non vi renda audaci ancor!

Como piedra

FIORDILIGI

¡Temerarios,
iros de aquí!
Y que no profane
el aliento infausto
de vuestras infames palabras
nuestro corazón, nuestros oídos y,
nuestros afectos.
Es en vano,
que busquéis cómo seducir
nuestras almas;
la fidelidad intacta,
que dimos
a nuestros queridos amantes,
la sabremos guardar
hasta la muerte,
a pesar del mundo
y de la suerte.

Así como la piedra
se queda inmóvil
contra los vientos y la tempestad,
así esta alma será siempre fuerte
en la fidelidad y el amor.
Con nosotros nació esa antorcha
que nos complace y nos consuela.
Y será sólo la muerte
la que pueda hacer que cambie
de afecto el corazón.

Respetad, almas ingratas,
este ejemplo de constancia,
y que una bárbara esperanza
no os haga más audaces aún.

Traducción por Manuel Rodríguez
Suárez