

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”**

* * *

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS - UCA**

* * *

**ACTAS
DE LA SÉPTIMA SEMANA
DE LA MÚSICA Y LA MUSICOLOGÍA**

Jornadas Interdisciplinarias de Investigación

“LA ÓPERA: PALABRA Y MÚSICA”

**Estas Actas fueron financiadas con el Subsidio RC-2010-143 otorgado
por el FONCYT (Fondo para la Investigación Científica y Tecnológica)**

Buenos Aires, 20, 21 y 22 de octubre de 2010



PREMIO KONEX 2009: MUSICA CLÁSICA

**AGENCIA
NACIONAL DE PROMOCION
CIENTIFICA Y TECNOLOGICA**



**SÉPTIMA SEMANA
DE LA MÚSICA Y LA MUSICOLOGÍA**

Jornadas Interdisciplinarias de Investigación

“LA OPERA: PALABRA Y MÚSICA”

Subsidio FONCYT RC- 2010 - 143

Buenos Aires, 20, 21 y 22 de octubre de 2010

**“Sala Ginastera”, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Alicia
Moreau de Justo 1500 – Edificio San Alberto Magno – Subsuelo.**

Coordinación general: Dra. Diana Fernández Calvo

Co-coordinación literaria: Dra. Sofía M. Carrizo Rueda

Comité científico:

Dr. Javier González - Dr. Pablo Cetta - Dr. Juan Ortiz de Zárate –

Dra. Pola Suárez Urtubey

Lic. Nilda Vineis - Lic. Héctor Goyena - Ma. Ana María Mondolo

Colaboradores: Lic. Diego Alberton, Lic. Ricardo Forcinito,

Lic. Julián Mosca, Prof. Santiago Manuel Giacosa

Referato de las ponencias:

Dra. Sofía M. Carrizo Rueda – Dra. Melanie Plesch – Dra. Silvina Mansilla–

Dra. Diana Fernández Calvo - Lic. Nilda Vineis

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS - UCA**

**ACTAS
DE LA SÉPTIMA SEMANA
DE LA MÚSICA Y LA MUSICOLOGÍA**

**JORNADAS INTERDISCIPLINARIAS
DE INVESTIGACIÓN**

“LA ÓPERA: PALABRA Y MÚSICA”



Subsidio FONCYT RC-2010-143

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES**

Rector: Pbro. Dr. Víctor Manuel Fernández

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Decano: Ma. Guillermo Scarabino

Secretario Académico: Lic. Luis Mario Muscio

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”**

Directora: Dra. Diana Fernández Calvo

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Decano: Dr. Néstor Corona

DEPARTAMENTO DE LETRAS:

Dr. Javier Roberto González

Publicación Digital EDUCA

Editado en Argentina – 2010

Editores

Dra. Diana Fernández Calvo – Lic Nilda Vineis

Los trabajos firmados presentados en las presentes Actas no reflejan necesariamente la opinión del Comité Organizador de la Séptima Semana ni de las Autoridades del IIMCV, de la FACM UCA ni del Departamento de Letras de la UCA

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFC Buenos Aires

Telefax (54-011) 4338-0882 • E-mail: iim@uca.edu.ar

<http://www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/universidad/facultades/buenos-aires/artes-cs-musicales/institutos-y-centros/investigacion-musicologica/>

BODAS DE FÍGARO: ESTRUCTURA MUSICAL Y ACCIÓN INTERIOR

ENSAYO

EDUARDO MARIO PUGLIESE (UCA - IUNA)

Resumen

La problemática de la interrelación entre estructura compositiva y acción interior en la obra de W.A.Mozart es abordada en este ensayo desde el análisis de parámetros diversos de la ópera *Le Nozze di Figaro*. A partir del pensamiento de Jean-Victor Hocquard y su concepto de acción dramática profunda o “acción interior” se continúa profundizando en la relación entre el texto y los diferentes elementos de la estructura musical que lo representan. Los perfiles melódicos y las constantes interválicas, los motivos rítmicos, y la recurrencia a tonalidades específicas son analizados en este ensayo en un intento por relacionar la estructura musical y la acción dramática contenida en el libreto de Da Ponte. Asimismo se analiza el contexto sociopolítico y los diversos antecedentes que rodearon la composición de la obra. La posible representación a través de elementos compositivos de los conflictos sociales planteados en el libreto es también motivo de análisis en este trabajo.

Palabras clave: Mozart - *Bodas de Figaro* - Acción Interior - Estructura compositiva - Tonalidad.

Abstract

The problematic of the interrelationship between compositional structure and internal action in the work of W.A.Mozart is approached in this essay from the analysis of various parameters of the opera *Le Nozze di Figaro*. From the thought of Jean-Victor Hocquard and his concept of profound dramatic action or “internal action” continues to deep the relationship between text and the various elements of musical structure that represent it. The melodic contours and intervallic constants, the rhythmic motifs, and the recurrence at specific tonalities are analyzed in this study in an attempt to relate the musical structure and the dramatic action contained in the libretto by Da Ponte. It is also discussed the sociopolitical context and the diverse backgrounds surrounding the composition of the work. The possible representation through compositional elements of social conflicts proposed in the libretto is also a matter of analysis in this paper.

Key words: Mozart - *The Marriage of Figaro* - internal action - compositional structure - tonality.

* * *

1. Mozart y la Ópera Italiana:

La relación de Mozart con el género operístico italiano se inicia cuando éste era un niño. Entre julio de 1763 y noviembre de 1766, los Mozart, el padre Leopold, el pequeño Wolfgang y su hermana Nannerl, visitaron y recorrieron diversas ciudades europeas, permaneciendo además en algunas el tiempo suficiente para nutrirse de variados conocimientos acerca de las diferentes escuelas. Según afirma Guglielmo Barblan en un exhaustivo estudio sobre los viajes de Mozart a Italia, los primeros

contactos del músico con la escuela italiana se produjeron en estas interminables giras concertísticas que lo llevaron a Holanda, Francia e Inglaterra. En especial en Londres, donde permanecieron más de un año, pudieron escuchar cantidad de obras de compositores donde abundaban los nombres italianos. De Ferdinando Tenducci (1735-1790), famoso *castrato* y compositor italiano que residía en Londres, pudo conocer los secretos del *bel canto*. Con Giovanni Manzuoli (1720-1782), otro ‘sopranista’ italiano, posiblemente uno de los *castrati* más célebres de Europa, se genera una suerte de relación de amistad por la cual Mozart pudo iniciarse en todas las posibilidades de la voz humana, no sólo como instrumento de virtuosismo sino como medio expresivo de los ‘affetti’. Para Manzuoli de quien recibió algunas clases, Mozart escribió en 1765 sus primeras dos composiciones para voz y orquesta: ‘Va dal furor portata’ K.21, y ‘Conservati Fedele’ K.23.¹

Y finalmente, el encuentro con Johann Christian Bach (1735-1782), el menor de los hijos de Juan Sebastián, que había sido discípulo del Padre Martini, y a quien se lo llamaba el ‘Bach milanés’. J. Chr. Bach había residido en Italia entre 1754 y 1762. Estudió con el Padre Martini en Bolonia y en 1760 fue nombrado organista de la catedral de Milán (previa conversión a la fe católica). En 1763 se radica en Londres y al año siguiente se producirá el encuentro con Mozart. A diferencia del resto de los miembros de la familia Bach, J.Chr. cultivó la ópera y toda su obra mantuvo un acercamiento a la belleza del trazo melódico de la lírica italiana.

Al momento del encuentro con Mozart, tenía casi treinta años, y Wolfgang ocho. A pesar de la enorme diferencia de edad, Mozart pudo asimilar de J.Chr. los principios de la ópera italiana y conocer a fondo algunas de sus obras líricas de carácter típicamente napolitano, de donde tomará los principios de ‘*maintenir l’expression dans les limites de la beauté*’.²

Al regreso a Salzburgo, Leopold Mozart comenzará a meditar seriamente la posibilidad de un viaje a Italia. Citando al biógrafo H.Albert, Barblan asegura que el viaje tuvo su origen en una visión difundida entonces, por la cual los músicos alemanes del siglo XVIII [...] “debían completar sus estudios en Italia, si querían conquistar en su patria fama y consideración”.³ También cita a Nissen, quien fuera el segundo marido y

¹ [1]BARBLAN, G.; DELLA CORTE, A, 1956: 18-19.

² De Wyzewa y Saint-Foix, *Mozart*, Vol I, París 1912, pg. 123, citado en BARBLAN,G.; DELLA CORTE, A, 1956: 19.

³ ALBERT, H., *W.A.Mozart*, Leipzig, 1923: 170; cit. en BARBLAN,G.; DELLA CORTE, A, 1956: 20.

autor de la más ‘directa’ biografía mozartiana, quien comenta respecto del proyecto de viaje de Leopold: [...] “entre otras cosas apremiaba su espíritu anhelante de perfección el poder contemplar sobre su terreno natural a lo más selecto de la música: el canto; y conocer a los más grandes hombres que entonces mantenían alta la fama de Italia en la música, y poder de ellos aprender”⁴

Sobre estas premisas básicas se iría construyendo el proyecto de viaje más ambicioso de los Mozart. Barblan sintetiza en los siguientes puntos los objetivos salientes a los cuales apuntaba Leopold: en primer lugar y llamativamente [...] “hacer de Wolfgang un ‘operista’ italiano mediante la frecuentación casi cotidiana de su teatro musical y sus artificios”⁵. Además enuncia como hechos significativos el posible perfeccionamiento de la tradicional técnica contrapuntística de la escuela romana directamente en contacto con el Padre Martini, la asimilación de la ciencia instrumental milanesa ilustrada por G.B. Sammartini y, finalmente, asegurar a Mozart un puesto estable en una ciudad italiana.⁶

El 3 de diciembre de 1769, con apenas trece años, Mozart partió de Salzburgo rumbo a Italia en compañía de su padre para una extensa y fecunda gira que se prolongaría por más de quince meses. El 23 de enero llega a Milán desde Cremona, ciudad donde había asistido el día anterior a una representación de *La Clemenza di Tito* del compositor alemán Johann Adolph Hasse (1699-1783). En Milán cumpliría con diversas actuaciones en casa del influyente Conde Carlo Giuseppe Firmian, ministro plenipotenciario y representante austriaco en la Lombardía, que incluirían una ‘*Grande Accademia*’ para 150 personas, en su mayoría de la alta nobleza italiana y austriaca. Debido seguramente a un conjunto de circunstancias ligadas al éxito de estas representaciones, que incluían composiciones propias, el propio Conde, una suerte de “rey de Milán” por el poder que ostentaba y verdadero gestor de la política cultural austriaca en la ciudad, colaboraría de formas diversas para promover a Mozart en Italia. Entre otras, la recomendación al Teatro *Regio Ducal* para que éste comisione la composición de *Mitridate, re di Ponto*, primera de la serie de óperas compuestas en la etapa italiana.

⁴ NISSEN, G.N., *Biographie W.A.Mozart*, Leipzig, 1828: 155, citado en BARBLAN, G.; DELLA CORTE, A. : 21.

⁵ BARBLAN, G.; DELLA CORTE, A, 1956: 22.

⁶ BARBLAN, G.; DELLA CORTE, A, 1956: 23.

Luego de Milán, la gira continuaría por las principales ciudades de Italia, permitiéndole a Mozart el conocimiento directo de maestros y artistas de la mayor importancia, entre ellos el Padre Martini, quien durante la estadía en Boloña lo recibiría diariamente para darle lecciones bajo la forma de ‘coloquios histórico-culturales’. Además de imbuirse del espíritu de los principales géneros del arte italiano de entonces, los quince meses de permanencia italiana le posibilitaron frecuentar cantidad de intérpretes, compositores y artistas. Fue, sin embargo, el estreno de *Mitridate* en Milán el 26 de diciembre de 1770 el acontecimiento de mayor importancia de la primera estadía italiana. El *Primo Regio Ducale Teatro*, o *Ducale*, como se lo llamaba en la época, donde se representó la obra, tenía su sede en el Palacio Real y era el centro de la lírica milanesa de entonces. Sería reemplazado por el Teatro de la Scala luego de quedar totalmente destruido por el incendio de febrero de 1776. Para un Mozart de apenas 14 años, la preparación de la obra en tan relevante ámbito marcaría el inicio de un estrecho vínculo con la ópera italiana y un enorme aprendizaje en todos los entretelones de la gestación y puesta en escena. El mismo Mozart dirigiría el estreno a la usanza de la época sentado en el clave, después de haber seguido durante semanas todo el proceso de montaje y armado. El éxito obtenido fue tal vez mayor de lo esperado, repitiéndose 22 veces y generando nuevos encargos milaneses: A *Mitridate* le seguirían dos óperas más: *Ascanio in Alba*, una “*fiesta teatral*”, para la boda del archiduque Ferdinand y la Princesa Maria Beatrice de Módena en 1771, y *Lucio Sila*, para la temporada de carnaval milanés, en 1772, todas para el *Ducale*. Para comprender la significancia que tuvo para los Mozart la sucesión de estos encargos, vale recordar entre otros datos que la suma pagada por cada uno de ellos equivalió a [...] “cinco veces aquella que recibía por entonces en una temporada completa el primer violín de la orquesta, personaje que desempeñaba la tarea que más adelante sería la de director de la orquesta”⁷.

Entre agosto y diciembre del '71, y entre octubre del '72 y marzo del '73 los Mozart realizaron dos viajes más. El impulso generado por la obligatoriedad de las representaciones operísticas, pero también el vínculo con personalidades del arte y la nobleza, generó un extraordinario conocimiento de la cultura italiana. Todo parece indicar que la intención de los Mozart era permanecer en Italia y conseguir para el joven un puesto de músico de corte en Milán, cargo que fuera firme y casi brutalmente

⁷ BARIGAZZI, G., 1998: 19.

rechazado por la propia María Teresa, emperatriz de Austria y guía absoluta de su hijo, el archiduque Fernando que la representaba en la Lombardía austriaca.

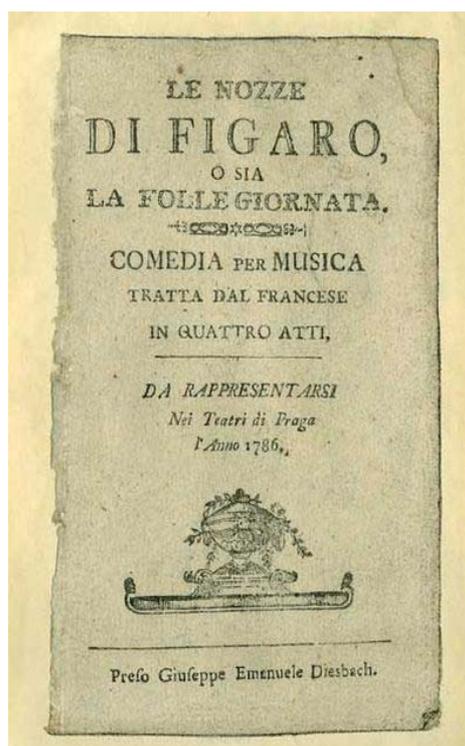
2. *Le Nozze di Figaro*

El 1 de mayo de 1786 se llevó a cabo en el Teatro Nacional de la Corte de Viena la primera representación de la ópera *Le Nozze di Figaro, ossia La Folle Giornata*. Presentada como ‘opera buffa’, el anuncio del estreno titulaba ‘*Dramma giocoso in quattro atti*’, y será la primera de las tres compuestas en colaboración con el libretista italiano Lorenzo da Ponte. El texto original de Beaumarchais (*Le Mariage de Figaro, ou La folle journée*) fue ‘aligerado’ por Da Ponte, procurando quitar connotaciones tendenciosas o referencias a la realidad que pudieran perturbar la sensibilizada mirada del emperador. En el tiempo que duró la preparación de la obra, Mozart intervino en forma activa en el libreto realizando contribuciones al diseño de Da Ponte, aportando ideas nuevas y sugerencias basadas en el espíritu de la música. Algunas de esas modificaciones fueron cambios sustanciales en el plano musical, creando un centro de gravedad dramático que, como tal, no existía en la comedia de Beaumarchais”⁸

Al momento de componer *Bodas*, Mozart llevaba más de un año en la masonería. En diciembre de 1784 había ingresado en la logia *Zur Wohltätigkeit* (La Beneficiencia), iniciándose con el grado de aprendiz. Según refiere H.C.Robbins Landon, la logia a la cual pertenecía Mozart era pequeña pero prestigiosa, con miembros destacados como el príncipe Carl Lichnowsky (luego protector de Beethoven en Viena), y el escritor Caspar Riebeck, entre otros ilustres personajes de la época. Respecto de este último, cita R. Landon fragmentos de su libro titulado ‘*Cartas de un viaje por Alemania*’, (Londres, 1787), que contenía una punzante crítica social: “La prueba más evidente de que el país está descontento es la confrontación entre la magnificencia más grandiosa y la pobreza más miserable, y cuanto mayor sea la confrontación, mayor será el descontento de un país.”⁹

⁸ ORTEGA, F., 1991: 48

⁹ ROBBINS LANDON, H. C., 1988; de la ed. Esp., 1995:78-79.



Portada del libreto del estreno en el Teatro Nostic de Praga, en diciembre de 1786

El texto es más que elocuente para demostrar que las conversaciones entre miembros de la logia pudieran ser, probablemente, de orden político y favorables a las reformas. La visión de una Hungría prerrevolucionaria se hallaba presente en la obra de Riebeck, tanto como podemos vislumbrarla en Fígaro.¹⁰

Juan Pedro Franze sugiere una visión política más amplia y compleja asociada a la adaptación del libreto para la versión operística. Según Franze, es posible que la reina María Antonieta de Francia (hermana del reformista y progresista Emperador José II) hubiese contemplado en la audaz obra de Beaumarchais un

[...] “poderoso aliado para la implantación de ideas igualitarias y humanitarias en contra de las retrógradas reticencias de la nobleza feudataria”, logrando con su intervención la postergada autorización para que la misma se estrene.¹¹

En Viena, mientras tanto, se produciría en torno a ‘Le Nozze’ [...] “un juego contradictorio, cuando se analizan los cronológicos datos históricos. En el fondo de este análisis, surge con bastante claridad un extraño doble juego, cuyas riendas pasan a través de la voluntad del Emperador. Sin embargo, no se sabe si hubo una insinuación del monarca para que la discutida obra de Beaumarchais

¹⁰ ROBBINS LANDON, H. C., 1988; de la ed. Esp., 1995:78-79.

¹¹ FRANZE, J.P., 1991: s/n.

sirviere de libreto para una ópera italiana de Mozart. No deja de ser factible que fuera Mozart quien propuso la composición de la comedia de Beaumarchais. O que la idea haya tomado cuerpo entre las inquietudes surgidas en coloquios entre Mozart, Lorenzo Da Ponte, el barón Wotzlar y la intervención de otros servidores de la corona francamente progresistas, como fueron el barón von Swlton (sic), el director de teatro Emanuel Schikaneder, y otros más.”¹²

Pola Suárez Urtubey, por su parte, publicó en el diario La Nación del 16 de junio de 2002 un exhaustivo artículo de profunda mirada en ocasión de la puesta de ‘Le Nozze’ en el Teatro Colón de Buenos Aires. En esta perspectiva, es clara la influencia que ejerció en la visión de Mozart su pertenencia a la masonería: [...] “un mundo nuevo para él, donde el desafío consistía en practicar una vida honesta, ajustada a las reglas morales naturales y ejercer la solidaridad entre los hombres.”¹³ También respecto de la elección del texto de Beaumarchais:

“Pero el texto de ‘*Le Mariage...*’ le ofrecía asimismo motivos más sólidos, por la condición social de los principales personajes, la oposición nobleza-plebeyos, y la carga de significaciones a la vez afectivas y político-sociales que transfiguraban y multiplicaban su interés. Mozart debió además sentirse atrapado por las mil formas del amor que le ofrecía Beaumarchais, sea la pulsión erótica elemental del adolescente Cherubino, el libertinaje del Conde de Almaviva, la nostalgia y el afán de reconquista de la Condesa, y la espontaneidad del amor entre Fígaro y Susana” [...] “Fígaro representa al hombre nuevo que, libre del peso de toda tradición y formulismo, supera con su ingenio e inteligencia activa a la clase dirigente, ya por entonces al borde el desastre”.¹⁴

También analiza la interrelación más profunda entre el texto, la acción interior y la estructura musical:

“[...] pero también (es claro Mozart), cuando su música contribuye a sobrepasar las desigualdades sociales mostrando cómo las emociones del corazón ignoran las barreras de clases. He aquí otro axioma. Porque si bien concede a cada uno su tono y su lenguaje, con lo que Susana, por ejemplo, no canta ni actúa como la Condesa, en cambio cuando ambas se confabulan para defender su derecho de amar y ser amadas, son tratadas de igual a igual, como hermanas. Para Mozart, el hombre lleva en sí la forma entera de la condición humana, y amar, tanto como vivir, son derechos tan sagrados en el hombre modesto como en el poderoso.”¹⁵

Surge aquí un primer elemento que lleva a la raíz misma del pensamiento compositivo mozartiano. ¿Cuánto es posible atravesar un texto dramático con una estructura musical que, al mismo tiempo, pueda ser representativa de lo que pretende

¹² FRANZE, J.P., 1991:s/n. Tal vez debido a un error tipográfico, es posible que Franze esté refiriéndose al Barón **Gottfried van Swieten** (1733 -1803) influyente oficial del gobierno austriaco y mecenas de varios compositores clásicos, entre ellos Mozart y Haydn.

¹³ SUÁREZ URTUBEY, P., 2002: 1-2.

¹⁴ SUÁREZ URTUBEY, P., 2002: 1-2.

¹⁵ SUÁREZ URTUBEY, P., 2002:1-2

simbolizar, sin que por ello vea afectado su equilibrio compositivo? Según Hocquard, Mozart [...] “respeto los datos textuales del libreto, y sin embargo le confiere un alcance que sobrepasa lejanamente su sentido literal”¹⁶. Para cualquier observador más o menos profundo, adentrarse en la música de Mozart significa ir al encuentro de patrones analíticos que superan por lejos cualquier lectura del texto. Al agregar el componente de espiritualidad en el drama mozartiano, el planteo de Hocquard puede conducirnos a una ‘disputación’ en términos analítico-compositivos. Para Hocquard,

“Lo que cuenta en las óperas de Mozart, no es lo que cada actor va a hacer, sea espontáneamente, sea en relación a la acción de otro, sino en el nivel de espiritualidad en que se encuentra. La objetividad de Mozart le impide comunicar a sus personajes su propio lirismo pero no le impide, por el contrario, *comunicarse con su propia espiritualidad*. La música mozartiana es el sonido que tiene un alma cuando vibra bajo el efecto del destino y esta alma, a fin de cuentas, es la suya, su alma de músico”.

“La dramaturgia de Mozart obtiene su profundidad no de las evocaciones psicológicas,[...] ni de la evolución psicológica de un carácter. Lo que evoluciona, sobre todo en los personajes a los cuales se une (la Condesa, doña Anna, Pamina y Tamino), es la pureza de la orientación del corazón, y esta evolución, lejos de quedar a un costado, va a constituir sobre el plano musical, el centro mismo del drama. Y esta evolución, lejos de ser aquella de una pasión, va a llevar por el contrario a la pérdida de la pasión”¹⁷

Es para Hocquard, entonces, una visión del espíritu mozartiano la que se manifiesta a través de su música. Sin atravesar por completo el entramado compositivo, Hocquard expone en forma elevada el deslumbrante planteo dramático de la música de Mozart con la consecuente jerarquización del libreto. Se diría que Mozart intenta describir la “acción interior” a través de procesos que van mucho más allá del enunciado del texto de Da Ponte. ¿Es posible, entonces, hallar una interrelación más profunda entre la estructura compositiva de la obra y la acción interior que nos describe Hocquard?

Cualquier análisis de la técnica mozartiana nos llevará irremediablemente al encuentro de una estructura perfecta y transparente, cuya pureza estilística puede compararse al trazo de Miguel Ángel o al diseño de Leonardo. Los diferentes elementos que conforman la estructura: el planteo dramático-musical, el diseño melódico y rítmico, las distintas tonalidades de la obra, ¿pueden confluir en la representación de una acción dramática interior? Es posible que Mozart, como en un juego complejo, realice un planteo estructural múltiple que admita diferentes niveles de análisis, desde lo

¹⁶ HOCQUARD, J. V., 1958: 354.

¹⁷ HOCQUARD, J. V., 1958: 357.

superficial a lo más profundo. Podremos ir entonces a la búsqueda de estos diferentes parámetros y observar que la obra se mantiene fiel al libreto, conservando siempre el mismo equilibrio compositivo, y la vez superándolo largamente en su intensidad dramática.

En *Mozart, tinieblas y luz*, F.Ortega describe que la composición de *Le Nozze* se produce en un momento privilegiado, de madurez, donde confluyen elementos diversos de la inspiración mozartiana que “encuentran en la misma una privilegiada cristalización.”¹⁸. En ocasión del viaje a Viena en febrero de 1785, Leopold Mozart pudo ser “testigo de la plena madurez y el triunfo aparente de la genialidad de su hijo”. El 12 de febrero de ese año se tocaron en presencia de Haydn los tres cuartetos K.485, 464, y 465, que posteriormente le serían dedicados. Haydn diría entonces a Leopold: “Le digo, delante de Dios, y honestamente, su hijo es el más grande compositor que conozco personalmente o de nombre, tiene gusto y, más todavía, el conocimiento profundo de la composición”¹⁹ A mediados de 1785, Mozart inicia el proyecto de composición de Fígaro.

Al analizar el problema de los lenguajes musicales de *Le Nozze* Ortega encuentra que “En este punto la ópera realiza un paso al frente decisivo y genial dentro del teatro lírico mozartiano, porque el músico logra ‘utilizar el lenguaje temático como medio de expresión teatral’, exorcizándolo de su demonismo”. Nos habla de que “Es la totalidad de la acción escénica, sostenida genialmente por el lenguaje temático, la que avanza hacia la poesía luminosa de la melodía *cantabile*. Esta florece, hacia el final de la ópera, en dos momentos de extraordinaria transparencia: el aria de Susana (‘Deh vieni, non tardar’) y el perdón de la Condesa, que se expande en el corazón de todos los personajes de la ‘Folle journée’, transfigurados en coro que entona un himno religioso”.²⁰

Ya se han considerado diferentes elementos que confluyeron en la formación musical de Mozart. También el maravilloso momento de madurez que le alcanza al tiempo de la composición de *Le Nozze*. Es innegable que su padre Leopold constituyó una de las principales influencias para consolidar al músico y al ser humano que era por entonces (en un sentido muy amplio, con sus componentes positivos y negativos). Pero Mozart no era sólo la herencia de su padre: absorbió cantidad de información musical y humanista de las principales escuelas europeas, en especial la italiana. Apenas habían

¹⁸ ORTEGA, F., 1991:48.

¹⁹ Citado en MOZART, L., en el prólogo de Alfred Einstein, de la ed. inglesa, 1990: xix

²⁰ ORTEGA, F., 1991:49-50

pasado catorce años de la muerte de Johann Sebastian Bach cuando conoció a Johann Christian. Si bien el barroco había evolucionado y las diferentes corrientes compositivas comenzaban a formular un estilo nuevo, mucha de la esencia del antiguo estilo continuaba vigente y su retórica permanecía en el alma de los compositores e instrumentistas de la década de 1760. Detengámonos por un momento en las palabras de Rubén López Cano sobre la representación de las pasiones en el barroco:

“El arte de los siglos XVII y XVIII se propuso adquirir el poder de la expresión de los estados afectivos más profundos que el alma del hombre es capaz de experimentar. Para el Barroco, plasmar la mayor variedad de pasiones humanas, de la manera más intensa posible, significó una pulsión fundamental de la cual no escaparon, siquiera, los mensajes artísticos de carácter religioso. ¿Acaso no desde la experimentación de las pasiones más intensas, también es posible acceder a la comprensión de lo divino? La sola representación adecuada y convincente de las pasiones y afectos era capaz de mover las almas de los hombres hacia una suerte de persuasión total. Persuasión en la cual, el arte de los siglos XVII y XVIII, confió su eficacia. Si bien la expresión de las pasiones no fue una invención original del arte Barroco, sí lo fueron los fascinantes medios representativos que en este período se desarrollaron y que, sin lugar a dudas, constituyen un hallazgo sin par en la historia del arte de occidente.”²¹

Es innegable que Mozart creció imbuido de una retórica que había prevalecido durante el siglo XVIII, pero también vivió las innovaciones de su tiempo, sin desprenderse de aquello que recibió de quienes consideró sus maestros. Esta influencia puede verse a veces en el estilo de escritura, la permanencia de cierto criterio ‘ornamental’, y el uso del contrapunto tradicional en muchas de sus obras (además de la obvia utilización del mismo en las de carácter religioso), pero también en la relación con formas de expresión intensas que aluden a los ‘fascinantes medios representativos’ que menciona López Cano. Pensemos en la profunda expresividad de la Música Fúnebre Masónica fechada en julio de 1785, momento en que comienza a abocarse al proyecto de *Le Nozze*. Cantidad de figuras retórico-musicales abundan en la obra, la cual, enmarcada en un estilo nuevo, recuerda en muchos sentidos elementos de la representación barroca.

Finalmente adentrémonos un poco más en las nuevas técnicas y el florecimiento de procedimientos que contribuyen a la creación de un nuevo estilo. Charles Rosen plantea diversos parámetros que se comenzarán a utilizar en la definición del llamado ‘estilo clásico:

²¹ LÓPEZ CANO, R., 1996: introducción.

“De estos elementos el que claramente incide en la formación del estilo clásico [...] es la frase breve, periódica y articulada. Cuando aparece por primera vez constituye un elemento perturbador dentro del estilo Barroco, que generalmente descansa en una continuidad envolvente e indiferenciada”.²²

Por supuesto que el fraseo articulado y periódico como refiere Rosen, traería como consecuencia, entre otras variables posibles, una exaltación de la sensibilidad por la simetría. Y Mozart no escaparía a las generales de la ley. Pero también trajo la ulterior adopción generalizada de la escritura ‘proporcional’ por agrupamiento de compases que permitiría a los compositores liberarse de un fraseo que por su carácter esencialmente simétrico pudiera tornarse monótono. Cómo Mozart utilizó el diseño melódico con fines expresivos para representar un texto será motivo de este análisis.

Otro elemento distintivo del estilo será la afición por lo *buffo*. Como bien define Rosen:

“Si en la segunda mitad del siglo XVIII aumentó el gusto por lo cómico, ello se debía en parte a que el estilo se había desarrollado hasta el punto de hacer posible que el ingenio musical fuera algo auténticamente independiente. Considerar correcta la incongruencia, descubrir (que) lo que está fuera de lugar se halla justamente donde debe estar, constituye una parte esencial del ingenio”.²³

Cuánto del estilo *buffo* se encuentra en la música de Mozart puede visualizarse en gran parte de su obra, incluyendo sonatas instrumentales y conciertos. Resulta por ello más que notable que aquellas obras que por definición están dentro del género (y tal es el caso de *Le Nozze*), sobrepasan lejanamente el término y adquieren intensa profundidad dramática. Si observamos en la superficie de la estructura musical, podemos encontrar en algunos números de Fígaro, entre los que podría incluirse la obertura, una gestualidad básicamente ‘*buffa*’: la elección del tempo, la escritura, el diseño melódico-rítmico, el planteo formal. Pero abundan otros momentos de la obra donde subyace un mensaje profundo, una espiritualidad ‘reflexiva’ que nos transmite los ideales sociopolíticos de la comedia de Beaumarchais a través del principio “cristiano-masónico de la fraternidad universal”²⁴. La fortaleza de Fígaro frente a la amenaza del Conde, desafiando los tradicionales derechos feudales, la relación entre la Condesa y su sierva Susana, y especialmente la centralidad que adquiere el personaje de la Condesa en la obra son elementos que realizan la conjunción entre la compleja

²² ROSEN, Ch., 1986: 68.

²³ ROSEN, Ch., 1986: 111; *op.cit.*

²⁴ ORTEGA, F., 1991:50

situación social de la época y una profunda reflexión espiritual. En los momentos centrales de *Le Nozze* se alcanzan niveles de intensidad dramática que nos sacan por completo del género *buffo* para llevarnos a música de profundo simbolismo religioso, a veces de manera explícita como cuando Mozart retoma el *Agnus Dei* de su Misa K.317 en el aria de la Condesa del tercer acto.

3. Estructura musical en *Le Nozze*:

Seguidamente nos centramos en los parámetros que conforman la estructura compositivo-musical de *Le Nozze*: el diseño melódico-rítmico y su relación con el texto por una parte, y el planteo tonal y su relación con elementos vinculados a la caracterización de los personajes y la acción dramática profunda por otra.

3.1 Analizamos en primer lugar el diseño melódico-rítmico y su relación con el texto en el inicio del primer acto. Observamos que la estructura rítmica tiende a la unicidad: tomando tactus regular entre los diferentes números, se producen “citas rítmicas” escritas por aumentación o disminución, que enlazan diferentes secciones.

A la obertura *Sinfonia* en re mayor, de carácter *buffo*, le sigue el *duettino* de Fígaro y Susana que marca además el inicio formal de la escena. Este dúo, escrito en la “alegre y luminosa” tonalidad de sol mayor, nos muestra el mundo plebeyo, simple y a la vez feliz que vive la pareja. Un mundo casi ideal en el instante previo a contraer matrimonio.



Ej. 1: Inicio del *duettino* con el tema de Fígaro

Vemos que la introducción del *duettino* muestra relaciones rítmicas destinadas a vincular estructuralmente el final de la obertura con el comienzo de la escena: las

personajes. En este caso con el detalle de presentarlos en la misma tonalidad (sol mayor).

9 Tema de Susana

11



Ej. 3 Aparición del segundo tema (tema de Susana) en las cuerdas, compás 9 del *duettino*.

Al comenzar el dúo vocal, Fígaro se muestra concentrado y abstraído en su afán por tomar las medidas del lecho nupcial (*Cinque...*, *dieci...*), medidas que Mozart nos irá mostrando a través de la diferente interválica melódica.

Ej.4 Inicio del dúo vocal Fígaro-Susana, cc. 20 al 29
(continúa en página siguiente)

ven - ti,
tren - ta, tren - ta - se - i, qua - ran - ta -

Ej.4 Inicio del dúo vocal Fíguro-Susana, cc. 20 al 29
(viene de la página anterior)

El tema de Fíguro es seguido por el de Susana que entona un tema cantábil, mientras muestra su ajuar para la boda (*Ora sí ch'io son contenta*) contrastando con la interválica escueta del tema de Fíguro.²⁵

O - ra sí ch'io son con - ten - ta, sem - bra fat - toin. ver per
- tre.

M. 5855 r.

Ej. 5 Tema de Susana, cc. 30-33

²⁵ Nótese que al menos los primeros intervalos melódicos que canta Fíguro tienen llamativa coincidencia con el número que expresan: *cinque*, una quinta justa; *dieci*, representado por una tercera que equivale a una décima; *venti*, una tercera (veinte coincide con la sexta compuesta, que al invertirla da una tercera). La palabra *trenta* se representa directamente con una tercera. Tratándose de Mozart, podría tener algo de 'juego simbólico', como una broma musical.

El tema de Fígaro se presenta entonces con unos pocos intervalos y el de Susana, mucho más cantable y expresivo. Contrastantes y a la vez complementados, los temas caracterizan el estado de ánimo de ambos personajes.

Fígaro parece no escuchar a Susana, y el texto podría confirmarlo. Según el comentario de Franze para el programa de mano del Teatro Colón:

[...] “los novios están en la habitación que les fue destinada por sus patrones-el conde y la condesa-; el tema de Fígaro es enérgico, testarudo, viril, el de Susana es suave y persuasivo, pero rico en inflexiones que demuestran que ella está alerta ante los imprevisibles impedimentos que pueden ser jugados por el conde contra su inocencia. Ambos personajes **mantienen su independencia** en este dúo inicial.”²⁶

A priori el libreto nos sugiere distanciamiento entre los personajes, cada uno en su mundo personal y atendiendo sus propios intereses. El diseño melódico-rítmico y la interválica ratificarían la independencia de cada uno de los miembros de la pareja. Sin embargo, ambos temas se hallan sutilmente concatenados: la última nota de la frase que canta uno de los personajes es tomada casi invariablemente por el otro, a veces de forma yuxtapuesta, y otras en forma de elisión, recurso que Mozart utilizará en forma reiterada en números vocales de conjunto para expresar el carácter dialogal del diseño. Mozart parece así mostrarnos en música algo que no estaba claro en el libreto de Da Ponte: Fígaro y Susana están juntos y perfectamente complementados aunque cada uno atienda su propio interés. El perfil psicológico de Susana y Fígaro se va caracterizando a través de diferentes usos de la elisión, los cambios de tonalidad o el aparente contraste temático de los diseños melódicos.

Cuando Susana atrae la atención de Fígaro repitiendo “*guarda un po’, mio caro Fígaro, guarda adesso il mio capello*”, su tema se vuelve cada vez más agitado, la línea cantáble se transforma en notas repetidas con insistencia, hasta que finalmente logra sacar a Fígaro de su ensimismamiento, quien dejando de lado sus tareas contesta “*Si, mio core, or é piu bello, sembra fatto in ver per te*”. (Ver ejemplo en la página siguiente).

²⁶ FRANZE, J.P., 1991.

me, sem - bra fat - toin ver per me. Guarda un
Cin - que,
po; mio ca - ro Fi - ga - rol! Guarda un po; mio ca - ro
die - ci,
Fi - ga - rol guarda un po; guarda un po; guarda adesso il mio cap -
ven - ti, tren - ta,
- pel - lo, guarda adesso il mio cap - pel - lo;
tren - ta - se - i, qua - ran - ta -

M. 5855 r.

Ej 6: duettino, cc. 46-56 (continúa en página siguiente)

20

guarda un po; mio ca - ro Fi - ga.rol guar da ade - ssoil mio cap -
-tre.
pel.lo, il mio cap.pel.lo, il mio cap - pel - lo.
Si, mio co re, or è più
cresc. f p
bel - lo, sem - bra fat - toin ver per te, sem - bra
mf p p
Guarda un po'l
fat - toin ver per te. Si, mio

M. 5855 r.

Ej 6 duettino, cc. 46-56 (viene de la página anterior)

La respuesta de Figaro se produce finalmente entonando la melodía inicial de Susana pero en re mayor, quinta superior de la tonalidad principal. Mozart cumple así con la deuda tonal, la acostumbrada premisa formal de la época de utilizar tonalidades

opuestas para los diferentes temas. Fígaro parece entonces querer salir de su mundo atraído por el tema de Susana quien lo sacará de donde se encuentra (sol mayor) y lo *moverá* hacia su tonalidad (re mayor). Y es además la misma Susana quien lo lleva a esa tonalidad, ya que la modulación a la quinta se produce con la sensible do# que ella canta. Este recurso de la espacialidad representada en distancias tonales se nos aparece otra vez como parte del juego mozartiano que pone en concreto elementos abstractos de la trama.²⁷

Lo que sigue es ahora el primer diálogo real de la pareja en la ópera (cc 55 a 59): giros cortos donde Susana borda la-si-la, y Fígaro do#-re. Es un pequeño duelo tonal sutil, casi imperceptible. Fígaro canta un aparente giro a re mayor. Susana en cambio comienza un giro sobre un acorde de re mayor (c.59). Finalmente Fígaro se une a Susana cantando el mismo giro (c.61) una tercera compuesta abajo.



Ej. 7: duettino, cc. 61-62

Para Guillermo Scarabino esta suerte de sumisión melódica “comienza a dejar en claro quién de los dos domina (y dominará en la pareja)”²⁸

Sin embargo, si nos atenemos a los últimos intervallos melódicos que canta la pareja al final del dúo (cc.81-88), Mozart parecería mostrar quién tiene la última

²⁷ Un ejemplo análogo y muy significativo aparecerá en el *duettino* de Zerlina y Don Giovanni “*La ci darem la mano*”, donde Mozart acompaña el texto con el devenir tonal. La primera semifrase “*Lá ci darem la mano, lá mi direte sí*” comienza en la mayor para modular inmediatamente a la quinta superior mi. No llega a afirmarse la tónica principal del dúo que ya nos conduce a otro lugar. La siguiente semifrase “*vedi, non e lontano, partiam, ben mio, da qui*” nos trae nuevamente a la mayor, cerrando la frase de Don Giovanni con total naturalidad. El ‘aquí’ y ‘allá’ parecen representarse con la tónica y la quinta superior del duettino en un intento por exhibir en música la espacialidad del texto.

²⁸ SCARABINO, G., no publicado: 1

palabra. Los intervallos que cantan ambos personajes en la cadencia final del número coinciden con los primeros intervallos que canta Fígaro en el dúo.

El intervalo descendente la-re del comienzo (c.20) encuentra su contraparte melódica ascendente re-sol (inversión interválica y conclusión tonal), y el si-sol (c.22) aparece en la sexta descendente sol-si de Susana mientras Fígaro canta si-sol (c.83). Las últimas dos notas de ambos (cc.84-85), re-sol descendente y ascendente resumen el intervalo del comienzo y los pone finalmente de acuerdo en el unísono.

The image displays a musical score for the final of No. 1 Duettino. It consists of three systems of music. Each system includes a vocal line for a character and a piano accompaniment. The first system shows the vocal line with lyrics: "fè, stes - sa si fè, stes - sa si". The second system shows the vocal line with lyrics: "fè, che Su - san - na ella stes - sa si". The third system shows the vocal line with lyrics: "- лит!". The piano accompaniment features a prominent melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Ej. 8: final del Nro.1 *Duettino*.

No es, por supuesto el único momento en que Mozart utilizará el recurso de la espacialidad en la representación del texto. En varios de los números hará

interrelacionar a los personajes de forma que demuestren caracteres psicológicos o sociales a través de la estructura musical. El *Duettino* (Nro. 5) de Susana y Marcellina del primer acto muestra una pelea entre mujeres que, perteneciendo a una diferente condición social, se igualarán nivelándose hacia la bajeza del insulto y la envidia. Aparece por primera vez la tonalidad de la mayor y ambos personajes cantan el intervalo estructural de quinta descendente (mi-la), alternándose en giros casi idénticos. Es una verdadera ‘pelea musical’ muy gráfica donde en el dúo una y otra se alternan el dominio de la voz superior.

Non so . no siar . di . ta, Ma . da . ma pio . can . tel

No, pri . ma a lei

Ej. 9 *Duettino* Nro 5 cc. 7-9

Durante varios compases las ‘contrincantes’ rivalizarán por Fígaro cantando prácticamente las mismas frases y alternándose en la mutua agresión. Recién luego de la frase *da rider, da rider mi fa* (c.59), Susana quedará como ‘vencedora’ en la voz superior hasta el final (nótese el efecto de la ‘risa’ en los tresillos de la voz de Susana, recurso que Mozart utilizará en otras obras incluso instrumentales, como en el concierto para corno).

ri - der, da ri - der mi fa, Or cme - Si - bil -

ci - pi - to, se an - cor resto quà; per Bac - co, pre - ci - pi - to,

Ej. 10 *Duettino* Nro 5 cc. 59-61

Otro notable momento de interrelación entre diseño melódico y texto se halla en el Duettino (nro.20) de Susana y la Condesa en el tercer acto (*Sull'aria*), donde ambos personajes se igualan cantando frases análogas y en registro idéntico mientras una le dicta a la otra. Las enormes diferencias sociales que las separan han sido fraternalmente superadas, y ambas se sostienen y acompañan como si fueran dos amigas o hermanas.

Susana

Allegretto

Sull' a - ria.

Che so - a - ve zef - fi -

Allegretto

Zef - fi - ret - to ...

- ret - to ...

ques - ta

Ej. 11: *Duettino* Nro 20 cc. 1-17
(continúa en página siguiente)

questa se-ra spi-re-rà...

se-ra spi-re-rà,

M. 555 r.

Ej. 11 *Duettino* Nro 20 cc. 1-17
(viene de la página anterior)

En el diseño melódico de *Sull'aria* notamos que las voces se igualan por trazo melódico, registro, y también por el texto, ya que una repite lo que le dicta la otra. Sin embargo, finalmente predomina el registro de Susana quien alcanza aquí uno de sus puntos más elevados (sib4) en la obra (el otro es el do5 en el *terzetto* del segundo acto).

3.2 Para finalizar nos detenemos brevemente en la elección que Mozart hace de las tonalidades de los diferentes números de *Le Nozze* y su posible relación con algún elemento estructural que refiera a la acción interior. Si consideramos cierta preeminencia de la representación barroca en el lenguaje mozartiano, ¿podríamos encontrar alguna interrelación entre texto y contextualización tonal?

Un recorrido por los números del primer acto (excluimos a los *recitativos* que se comportan como variables de transición entre diferentes campos tonales) nos muestra el siguiente devenir tonal:

Obertura Re Mayor; Nro. 1 *Duettino* (Fígaro y Susana), Sol Mayor; Nro. 2 *Duettino* (Fígaro y Susana) Sib Mayor; Nro. 3 *Cavatina* (Fígaro) en Fa Mayor; Nro. 4 *Aria* (Bartolo) Re Mayor; Nro. 5 *Duettino* (Susana y Marcellina) La Mayor; Nro. 6 *Aria* (Cherubino) Mib Mayor; Nro. 7 *Terzetto* (Susana, Basilio y el Conde) Sib Mayor; Nro. 8 *Coro* en Sol Mayor; Nro. 9 *Aria* final (Fígaro) en Do Mayor.

Mozart elige re mayor como tonalidad inicial de la ópera, tanto para la obertura del primer acto, como para cerrar el *Finale* del último acto. Charpentier, en su *Règles de Composition*, (París, 1690), la indicará como una tonalidad 'alegre y muy guerrera', mientras que Mattheson en *Das Neu-eröffnete Orchestre* (Hamburg, 1713), le da un

carácter ‘picante, brillante, vivo, terco, obstinado, bullicioso, y divertido’.²⁹ Es por cierto una tonalidad muy adecuada al carácter de *Le Nozze* si nos atenemos a estas reglas. Durante el primer acto sólo la retomará en el aria de Bartolo ‘*La vendetta*’, con claras referencias temáticas y rítmicas a la obertura.

Además de las referidas consideraciones sobre la tonalidad elegida para iniciar la ópera, observamos que todos los números del primer acto están en tonalidad mayor. Mozart parece dividir el campo tonal en dos grandes grupos: tonalidades que reflejan más lo mundano, la vida plebeya y los conflictos sociales conectados con expresiones y sentimientos menos elevados por un lado, y por otro, tonalidades más vinculadas a la vida de corte, las clases sociales privilegiadas (el Conde, la Condesa), pero también a expresiones más elevadas del amor. Para el primer grupo asigna tonalidades con sostenidos y para el segundo con bemoles. Se establece entonces un eje tonal que transita entre La y Mib (el tritono), y es precisamente la tonalidad de Mib, tan cara a los ideales espirituales de la masonería, la que usará para expresar sentimientos de amor más puro. Así, comienza en Mib Mayor con un carácter profundamente espiritual la Cavatina al inicio del segundo acto en el instante en que la Condesa hace su aparición en la obra (*Porgi amor qualche ristoro*), con un clima que recuerda algunos pasajes de *Zauberflöte*. Pero también está en Mib el Aria de Cherubino ‘*Non so piú cosa son, cosa faccio*’ del primer acto, tal vez como la expresión de la pasión de un amor adolescente puro, todavía no contaminado por las maquinaciones de los adultos. A lo largo del primer acto, las arias con referencias más “mundanas” estarán representadas por re y sol, y cuando los personajes se refieren a la vida cortesana o a personajes de la corte, sib y fa. El final, un Aria de estilo ‘marcial’ (*non piú andrai*), está en do.

Por otra parte, es llamativo el poco uso que hace Mozart de la tonalidad de La, (quinta superior de la tonalidad ‘principal’), que aparece en el primer acto en el Nro. 5, el duettino de Susana y Marcellina, cuando ambas mujeres discuten con bajeza, rencor y envidia. Significativamente Mozart no retomará esta tonalidad hasta el comienzo del tercer acto en el duettino de Susana y el Conde, en el preciso momento en que éste cree haber obtenido lo que finalmente buscaba: la promesa de Susana de que accederá a estar con él (*mi sento dal contento pieno di gioia il cor*). Es éste el instante espiritual más bajo del Conde y también de los más bajos de la obra, donde se muestran expresiones de

²⁹ Citados en CLERC, P.A., 2002:46.

la condición humana que contrastan ciertamente con la espiritualidad y religiosidad de la Condesa.

También es remarcable la elección de Do Mayor para el aria Nro. 19 de la Condesa (“Dove sono i bei momenti di dolcezza, e di piacer...”). Es el momento de la escena en que la Condesa evoca con nostalgia bellos recuerdos vinculados a su vida más mundana, al placer de un amor más terrenal (“¿Por qué pues, si en llantos y en penas para mí todo cambió, la memoria de aquel amor no se ha borrado de mi pecho?”) ¿Es sólo la adaptación del registro original que aparece en el Agnus Dei de la misa al registro de la Condesa, o contiene una connotación más vinculada con la acción dramática profunda, con una Condesa que piensa y siente en ese momento como una mujer común?

* * *

Recorriendo diferentes parámetros analíticos pudimos profundizar, o al menos intentar acercarnos de manera diferente a la estructura compositiva de *Le Nozze*. Se nos ha presentado así otro aspecto del genio mozartiano. A pesar de la naturalidad con la que surgen los diferentes números de la obra, todo el trazado melódico- rítmico y armónico y formal parece provenir de un equilibrio predeterminado. Cada nota ocupa su lugar único e irremplazable, y cada giro interválico vincula y relaciona los diferentes elementos de una supra estructura compositiva perfecta. Tanto más sorprendente nos parece cuando esto sucede dentro del género dramático al analizar las múltiples interrelaciones que surgen entre el texto y la música pura. El estudio de su obra y la generación y ampliación de nuevos parámetros de análisis permitirá profundizar y ampliar el bellísimo universo estético que nos depara su música. Como expresara Robbins Landon:

“El dramatismo de sus óperas, su revelación de la verdad y la belleza, han sido perceptibles en Fígaro y Don Giovanni; ahora también empiezan a sentirse con fuerza en *Così fan tutte* y *La Clemenza di Tito*, al tiempo que el misterio y la resolución majestuosa de elementos estilísticos aparentemente incompatibles en *La Flauta Mágica* se nos aparecen con una relevancia cada vez mayor. El legado de Mozart, en resumen, es una de las mejores excusas que jamás encontraremos

para la existencia de la humanidad y puede que incluso nos sirva para tener una pequeña esperanza en nuestra supervivencia última.”³⁰

Quisiera finalizar este primer acercamiento a la ópera de Mozart compartiendo estas bellas palabras de Robbins Landon, con la certeza del enriquecimiento espiritual que ello acompaña.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

- BARBLAN, Guglielmo - DELLA CORTE, Andrea
1956 *MOZART in Italia, I Viaggi e le Lettere*, Ricordi & C., Milano.
- BARIGAZZI, Giuseppe
1998 *La Scala Racconta*, Rizzoli Libri S.p.A, Milano, 1984, tercera edición italiana.
- CLERC, Pierre-Alain.
2000 *Discours sur la Rhetorique Musicale, et plus Particulierement la Rhetorique Allemande entre 1600 et 1750*, redacción desarrollada y aumentada de una conferencia dictada por el autor en Peyresq el 2 de junio de 2000.
- LÓPEZ CANO, Rubén,
1996 *La ineludible preeminencia del gozo: el Tratado de las pasiones del alma de Renè Descartes en la música de los siglos XVII y XVIII*, Simposio *Descartes Vivo*, Universidad Autónoma de Querétaro; mayo 1996.
- ORTEGA, Fernando
1991 *Mozart, Tinieblas y Luz*, Ed. Paulinas, Buenos Aires.
- MOZART, Leopold
1990 *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*, Oxford University Press, reedición de la edición en inglés con traducción de Editha Knocker, 1948.
- ROBBINS LANDON, Howard Chandler
1995 *1791 El Último año de Mozart*, Thames and Hudson, London, 1988; Ed. Cast: Ed. Siruela, S.A., Madrid, 1989, 1995.

³⁰ ROBBINS LANDON, H. C., 1988; de la ed. Esp., 1995:14-15.

ROSEN, Charles

1986 *El Estilo Clásico, Haydn Mozart, Beethoven*, Ed. cast: Alianza Editorial, S.A., Madrid.

SCARABINO, G.

Le Nozze di Figaro, Ideas sobre interpretación; no publicado.

* * *

Eduardo Pugliese. Nació en Mar del Plata, donde comenzó sus estudios de piano. Posteriormente se trasladó a Buenos Aires donde cursó las licenciaturas en música en Dirección Coral y Orquestal en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. En 1999 fue becado por la Fundación Antorchas para estudiar Dirección Orquestal y Análisis Musical en la Academia Hans Swarowsky de Milán, Italia durante el ciclo 1999-2000.

Ha trabajado en el campo de la creación y promoción de orquestas infanto-juveniles en nuestro país. Entre 1994 y 1998 se desempeñó en el cargo de Coordinador del Programa de Orquestas Juveniles de la Secretaría de Cultura de la Nación y desde 2004 participa como profesor asistente en la especialidad Dirección Orquestal de dicho Programa. Ha dictado además numerosos talleres de capacitación para profesores y participado como director en diversos encuentros nacionales organizados por la Secretaría de Cultura de la Nación. Actualmente dirige el Taller de Música Coral Contemporánea del Conservatorio Manuel de Falla y se desempeña como Profesor en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina y en el Conservatorio Municipal de Música Manuel de Falla de la Ciudad de Buenos Aires.

* * *