

Acercamiento a la voz media en parte de la trilogía de óperas de W.A Mozart y Lorenzo Da Ponte.

**Tesina para optar al grado de Licenciada en Música
mención Canto Lírico**

**Seminario de grado
Profesora Daniela Fugellie**

Janis Gutiérrez Contreras

Diciembre 2020

ÍNDICE

I. Planteamiento del problema.....	pág. 3-4
1.1 Delimitación y justificación del tema	pág. 3
1.2 Preguntas y Objetivos de investigación.....	pág.3-4
1.3 Antecedentes: La trilogía Mozart - Da Ponte.....	pág. 4
II. Marco teórico y metodológico.....	pág. 5-9
2.1 Estado del arte.....	pág. 5-6
2.2 Marco conceptual.....	pág. 6-8
2.3 Metodología.....	pág. 8-9
III. Desarrollo de la Investigación.....	pág. 10-25
3.1 Análisis de contexto: Le Nozze di Figaro y Così fan tutte.....	pág. 10-12
3.2 Los roles de mezzo-soprano en las óperas de Mozart: <i>Cherubino</i> y <i>Dorabella</i>	pág. 13-25
3.2.1 Análisis de personajes desde la configuración dramática.....	pág. 13-21
3.2.2 Análisis de personajes desde lo musical.....	pág. 21-25
IV. Conclusiones.	pág. 26-27
4.1 Análisis comparativo entre personajes.....	pág. 26
4.2 Reflexión del proceso investigativo.....	pág. 26-27
V. Bibliografía.....	pág. 27-29

Capítulo I: Planteamiento del problema

1.1 Delimitación y justificación del tema.

Esta investigación tiene como finalidad indagar en los roles de voz media o mezzo-soprano en dos de las óperas de la trilogía escrita por el compositor Wolfgang Amadeus Mozart junto al libretista Lorenzo Da Ponte: *Le Nozze di Figaro* (1786) y *Così fan tutte* (1790). De esta manera, se buscará conocer las características de los roles de *Cherubino* (*Le Nozze di Figaro*) y *Dorabella* (*Così fan tutte*), buscando reconocer similitudes y diferencias en los personajes tanto desde los aspectos musicales como en la configuración dramática, para así comprender por qué fueron asignados a la voz media o mezzo-soprano.

Siendo yo misma una mezzo-soprano que canta frecuentemente repertorio de Wolfgang Amadeus Mozart, la realización de esta investigación surge en el interés por conocer en profundidad estos roles de la trilogía Mozart-Da Ponte. Así, la principal motivación es el comprender por qué se le asignan estos roles a la voz de la mezzo-soprano, de manera de indagar en los posibles puntos en común en la construcción de estos personajes.

El llevar a cabo esta investigación significa un acercamiento al conocer y comprender la complejidad que Mozart y Da Ponte otorgaron a estos roles; acercamiento que busca contribuir a la interpretación de éstos, tanto en mi propia voz como en la de otras mezzo-sopranos.

1.2 Preguntas y objetivos de investigación.

Preguntas de investigación:

Principal:

¿Por qué se le asignan los personajes de *Cherubino* y *Dorabella* a la voz media o mezzo-soprano?

Secundarias:

1. ¿Cuáles son las características de los roles de *Cherubino* y *Dorabella*?
2. ¿Cuáles son las diferencias y similitudes en la configuración dramática de los personajes de *Cherubino* y *Dorabella*?
3. ¿Cuáles son las diferencias y similitudes desde el punto de vista musical entre los roles de *Cherubino* y *Dorabella*?

Objetivos generales y específicos:

Objetivo general: Identificar las características y el rol que cumple la mezzo-soprano en estas óperas, de manera de entender el por qué se le asigna a esta clasificación vocal los personajes de *Cherubino* y *Dorabella*.

Objetivos específicos:

1. Conocer las posibles diferencias o similitudes entre los roles de mezzo-soprano en dos de las óperas de la trilogía de Da Ponte y Mozart: *Le nozze di Figaro*, y *Così fan Tutte*.
2. Reconocer posibles diferencias o similitudes dramáticas entre los personajes de *Cherubino* y *Dorabella*.
3. Reconocer posibles diferencias o similitudes musicales en los roles de *Cherubino* y *Dorabella*.

1.3 Antecedentes: La trilogía Mozart – Da Ponte.

La trilogía de óperas de Wolfgang Amadeus Mozart y Lorenzo Da Ponte ha marcado un hito histórico en la música, en la ópera buffa y en los oídos de quienes son entendidos en el género operístico y la música docta. El prestigio que la obra de Mozart y Da Ponte han adquirido desde su estreno en el siglo XVIII hasta la actualidad les hace situarlas entre las creaciones más importantes de ambos.

El efecto de esta trilogía es tal, que hoy en día sigue vigente, siendo de las favoritas para la audiencia y de las más representadas en los escenarios de la ópera mundial.

Muchas son las teorías en torno al por qué la trilogía de Mozart y Da Ponte logró tal éxito hasta nuestros tiempos, sin embargo, no hay una respuesta clave y exacta que nos revele el por qué de la genialidad de su obra. En el punto más destacable y relevante para esta investigación se encuentra la increíble cohesión entre el libreto y la música: “ambos autores sentían la necesidad de crear óperas donde el componente de integración entre partitura y libreto estuviese mucho más equilibrado y fuese más coherente, desde el punto de vista dramático, de lo que habitualmente se venía haciendo en la época” (D. Monrabal, 2018: p.2). Resultado de este minucioso trabajo de ambos en conjunto, la música logra entonces traducir a los personajes y crear una atmósfera en donde el libreto camina de la mano a los compases y sonoridades de Mozart.

Capítulo II: Marco teórico y metodológico

2.1 Estado del Arte

El objetivo de esta investigación es conocer las posibles diferencias y similitudes entre los dos roles de voz media: *Cherubino* y *Dorabella*, presentes en la trilogía de Wolfgang Amadeus Mozart y Lorenzo Da Ponte, de manera de comprender el por qué se le asignan estos roles a la voz de la mezzo-soprano. En función de lo anterior, existe diverso material que aporta, en mayor o menor medida, al análisis en torno a esta interrogante.

Sobre la construcción de personajes en esta trilogía se ha escrito bastante, sobre todo desde la perspectiva de Mozart. En la lectura “El oscuro poder de la música” de Mario Lavista, el autor elabora un comentario frente a la lectura “Freud y la ópera” de José Perrés (1985), en donde se analizan los personajes de la ópera *Le Nozze di Figaro* desde el texto original de Pierre Agustín de Beaumarchais, llevando a cabo un análisis musical de los personajes para contrastar sus conclusiones con las del psicoanalista José Perrés. En el texto, el autor y compositor relata que Mozart logra que “la música misma nos esté diciendo todo lo que nos dice el texto de Da Ponte”, de manera que “la música de Mozart no traduce a los personajes, sino que los engendra. Es la música misma la que está creando a los personajes” (Lavista, 2007: p.172), dando luces de la complejidad dramática y musical de los personajes.

Desde lo anterior, la lectura profundiza en uno de los personajes en cuestión de esta investigación. El autor hace un análisis musical del personaje *Cherubino*, en donde describe que una de las razones del por qué Mozart y Da Ponte deciden elegir una mezzo-soprano para interpretar el rol es porque es una voz que se encuentra en un registro medio, participando así del timbre masculino en los registros graves y del timbre femenino de los registros agudos, llevando a cabo la indefinición sexual adolescente del personaje (Lavista, 2007: p.172). En esta búsqueda de que la música represente de la manera más pura al personaje, Lavista sostiene que la voz de la mezzo-soprano posee un timbre que en ciertos instantes nos puede confundir, sin saber si la persona que canta es hombre o mujer, justificando así que la elección de Mozart nunca es al azar. En una de las arias de *Cherubino* “Non so piú cosa son, cosa faccio”, sostiene que la armonía logra transmitir aquella confusión del personaje al decir: “Ya no sé lo que soy, lo que hago” de la mano de las quintas paralelas que acompañan la melodía principal, confirmando finalmente que “es su música la que evoca y transmite la personalidad interior de los personajes a la vez que crea e intensifica la situación dramática. Cuando escuchamos alguna ópera de estos grandes artistas, sabemos, aún sin entender lo que dicen las palabras, lo que está sucediendo. Y lo sabemos porque la música misma nos lo está diciendo” (Lavista, 2007: p.173). En este sentido comprendemos que al repasar la obra de Mozart-Da Ponte, la construcción de los personajes es muy delicada, en donde la perspectiva musical y dramática confluyen al llegar al resultado de cada rol.

En cuanto a Mozart y Da Ponte, existe información histórica respecto a cómo fue que ambos lograron llegar a la creación de estas tres maravillosas óperas. Relatos de la historia de cómo ambos llegaron a conocerse en Viena por el vínculo amistoso con el Barón Wetzlar, patrón de Mozart en su tiempo. En el texto “Mozart and Da Ponte” (Heartz, 1995), se detallan datos sobre cómo lograron montar *Le Nozze di Figaro* aún con las dificultades de prohibición y censura que la ópera había sufrido en la época. En la creación de la ópera *Le Nozze di Figaro* el autor comenta las críticas político-sociales que atacaban al orden de los gobernantes en el libreto de Da Ponte y cómo Mozart logra representar a través de la música las metáforas e ironías de los personajes, como *Fígaro*, que desafía a su patrón.

Por su parte, en el texto “Music and masks in Lorenzo Da Ponte’s Mozartian librettos” (Gallarati y Herklotz, 1989) se comenta cómo en Mozart y Da Ponte, tanto en *Le nozze di Figaro* como en *Don Giovanni* los personajes fluctúan en múltiples direcciones: “las personalidades individuales están en constante transformación, inmersas en el movimiento de la vida; risas y lágrimas, comedia y tragedia se mezclan en una verdadera corriente de conciencia” (Gallarati y Herklotz, 1989: p. 226).

Otra temática que aporta al tema de investigación corresponde al siguiente estudio comparativo entre la voz de la mezzo-soprano y los castrati y cómo Mozart ha compuesto de manera distinta para ambos tipos de voz. En la lectura “Mozart’s ‘Mezzos’: A comparative study between castrato and female roles in Mozart’s operas” (González, 2019) se lleva a cabo un análisis musical entre roles femeninos y travestidos para la voz de mezzo-soprano en Mozart. En el texto se analizan seis personajes, entre ellos dos que refieren a esta investigación: *Dorabella* y *Cherubino*, indagando en los personajes desde la perspectiva vista musical y dramático con sus respectivas arias.

También se consultará una tesis doctoral para aportar aspectos teóricos y de contextualización de la trilogía Mozart-Da Ponte desde el documento: “La Trilogía Mozart-Da Ponte: Análisis Estructural de los Libretos desde la Base Semiológica de los Paradigmas Narrativos Cinematográficos” de D. David Monrabal García, 2018.

Para resumir, y en función a la información que existe con relación al tema de esta investigación, mi trabajo buscará tomar aquellos aportes que realiza la bibliografía en torno al rol de la mezzo-soprano en Mozart – Da Ponte, desde un análisis comparativo entre los personajes estableciendo posibles puntos en común, para así, intentar descubrir por qué se le asignó a esta clasificación vocal estos personajes y qué le piden Mozart – Da Ponte a estos dos roles.

2.2 Marco Conceptual

A continuación se abordarán tres conceptos que serán mencionados a lo largo de esta investigación, por lo que resulta necesario establecer definiciones de ellos en consideración con la importancia que tienen.

Los conceptos corresponden a los siguientes tópicos: en primer lugar, el género de las óperas de la trilogía Mozart – Da Ponte que serán abordadas, luego la clasificación vocal de los roles, y finalmente el tipo de rol correspondiente al personaje de *Cherubino*.

a) Ópera buffa:

En el artículo “Ópera buffa” publicado en el *Diccionario enciclopédico de la música* editado por Alison Latham (2008), se define la *ópera buffa* o cómica como aquel género opuesto a la ópera seria, que surge en Nápoles en el siglo XVIII como entretenimiento basado en personajes de bajos fondos. Entre sus rasgos característicos se menciona un rápido recitativo secco que va de la mano de una representación escénica agitada y un final con secciones múltiples y sorpresas dramáticas. Desde 1786 hasta 1790 Mozart tuvo la oportunidad de componer las tres óperas italianas de la trilogía con libreto de Lorenzo Da Ponte: *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte*, convirtiendo a *Le nozze di Figaro* en la obra maestra definitiva del género y en el inicio de una exitosa trilogía.

Por otra parte, en *Historia de la música occidental* de Grout y Palisca (1993)¹ en el apartado del compositor W. A. Mozart, en relación con la *ópera buffa*, los autores comentan que en esta trilogía el género desarrolla un nuevo grado de complejidad de la mano de una profundidad literaria y dramática en la construcción de los personajes, además de abordar e intensificar las tensiones en la convivencia de las distintas clases sociales. Desde lo musical, Mozart hace lo suyo traduciendo musicalmente y penetrando en la psicología de cada personaje. Es así como de la mano de esta obra, se eleva el género en una acción dramática y musical perfectamente unificada.

b) Voz media o mezzosoprano:

En la actualidad de nuestros tiempos, cuando nos referimos a la mezzo-soprano en área de la música docta, entendemos a grandes rasgos que nos referimos a aquella voz entre la soprano y la contralto. Resulta importante aclarar que en los tiempos de Mozart, esta terminología no era utilizada, sin embargo, pese a no referirse al término mezzo-soprano propiamente tal, Mozart musicalmente tenía muy claro que al escribir para una soprano o para una voz media estaba escribiendo para dos voces muy diferentes; así lo comenta Erin González (2019) en su texto².

En base a lo anterior, resulta necesario esclarecer que con el término mezzosoprano nos referimos a:

¹ Grout, D. J., & Palisca, C. V. (1993). *Historia de la música occidental*, 2 vols. Alianza Música. Wolfgang Amadeus Mozart: Las Óperas (p. 686).

² “Mozart’s ‘Mezzos’: A comparative study between castrato and female roles in Mozart’s operas” (González, 2019).

(it., “soprano intermedia”). Voz femenina (o masculina artificial) con rango intermedio entre las voces contralto y soprano, que abarca aproximadamente de la a la’ (a menudo hasta si”). La distinción entre las voces femeninas de soprano y mezzosoprano (coloquialmente “mezzo”) apareció en el siglo XIX temprano, época en que la voz masculina de castrato (con aproximadamente el mismo rango que la mezzosoprano femenina) se volvió rápidamente obsoleta. La voz mezzosoprano aguda a menudo es similar a la soprano dramática o spinto, por lo que pueden interpretar indistintamente muchos roles similares. Diversos papeles operísticos para soprano se interpretan normalmente por mezzos y en ocasiones resultan más adecuados para esta voz, como por ejemplo el papel de Dorabella en *Così fan tutte* o Carmen y Octaviana en *Der Rosenkavalier*. En ocasiones una cantante define su voz como mezzocontralto, lo cual significa que su rango es ligeramente más bajo que el de mezzosoprano”. (“Mezzosoprano”, en: Latham, 2008: p. 952)³.

c) Rol de pantalón:

Con la desaparición continua y permanente a mediados del Siglo XVIII de los *castrati*,⁴ los roles para este tipo de cantantes empezaron a ser interpretados por mujeres travestidas, vale decir interpretando y vistiendo un rol masculino.

“Los compositores del siglo XVIII comenzaron a componer papeles para mujeres travestidas. Por ejemplo, Mozart compuso Cherubino en *Le nozze di Figaro*, K. 492 (1786) para Dorotea Bussani (1763 – después de 1810). Esto se mantuvo con el escenario instrucciones de la obra de Beaumarchais de que Cherubino “solo puede ser interpretado por una mujer joven y muy bonita” y también continuó el empleo de papeles de travestis femenino” (González, 2019: p.8).

2.3 Metodología

Para cumplir con los objetivos y responder las preguntas de esta investigación, se utilizará una metodología mixta entre fuentes archivísticas y análisis musical. Para ello se consultarán diferentes fuentes primarias de texto (libreto y argumento de las óperas), sonoras (material sonoro y audiovisual de las respectivas arias de los personajes) y de notación musical (partituras).

El trabajo se llevará a cabo desde una perspectiva analítica, buscando llegar a los objetivos y responder las preguntas de la investigación al consultar las fuentes y establecer nuevas conclusiones desde el análisis de estas.

Para responder la pregunta principal: ¿Por qué se le asignan los personajes de *Cherubino* y *Dorabella* a la voz media o mezzo-soprano?, en primer lugar se

³ “Mezzo-soprano”, en: Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura económica.

⁴ Castrato (it.). Cantante varón que, al haber sido castrado antes de la pubertad, usualmente entre los seis y los ocho años, conservaba la tesitura de soprano o contralto en la edad adulta. La práctica de preservar voces de niños de esta manera se originó en Italia y España en el siglo XVI. (“Castrato (it)”, en: Latham, 2017: p.305).

realizará un análisis de contexto del argumento de las óperas para situarnos en aquel lugar.

En segundo lugar, se buscará indagar en las características de cada personaje recurriendo al libreto y argumento de las óperas, de manera de definir la construcción de *Cherubino* y *Dorabella* desde la configuración dramática, entendiendo quiénes son y qué papel juegan en cada ópera.

En tercer lugar, para indagar en la perspectiva musical de los personajes, se realizará el análisis de un aria para cada personaje. En el caso de *Cherubino*, el aria “Non so più cosa son, cosa faccio” y para *Dorabella* “Ah scostati!...Smanie implacabili” recurriendo a material audiovisual y a la partitura buscando establecer qué aspectos musicales coinciden o se ven conectados con la configuración dramática de los personajes.

Para concluir la investigación, ya teniendo claras las características dramáticas y musicales de cada personaje, buscaré establecer diferencias y similitudes entre *Cherubino* y *Dorabella* para responder a las preguntas ¿Cuáles son las diferencias y similitudes en la configuración dramática de los personajes de *Cherubino* y *Dorabella*? y ¿Cuáles son las diferencias y similitudes desde el punto de vista musical entre los roles de *Cherubino* y *Dorabella*? y así finalmente buscar comprender por qué fueron asignados estos roles a esta clasificación vocal en una reflexión final de la investigación.

Capítulo III: Desarrollo de la investigación

3.1 Análisis de contexto: *Le Nozze di Figaro* y *Così fan tutte*.

a) *Le Nozze di Figaro*:

Le Nozze di Figaro (*Las bodas de Figaro*) es una ópera buffa en cuatro actos correspondiente a la primera colaboración entre W.A. Mozart y Lorenzo Da Ponte, y el inicio de lo que luego se convertiría en la trilogía Mozart – Da Ponte. La ópera surge de una adaptación de libreto basada en la comedia *La Folle Journée, ou le Mariage de Figaro* de Pierre Augustín de Beaumarchais (dramaturgo francés) y corresponde a la segunda de la trilogía del personaje Fígaro del dramaturgo, siendo antecedida por *Il barbiere di Siviglia* (Beaumarchais, 1775) adaptación que realizaría posteriormente Gioachino Rossini llevándola a drama musical en 1816.

Como se señala en el texto de Monrabal (2018)⁵, la ópera fue estrenada en Viena en 1786 en donde recibió gran expectación y entusiasmo pero con resultados que se desvanecieron rápidamente. Sin embargo, tras unos años “la presentación de la ópera ante el público de Praga a finales de 1786 fue un éxito rotundo. Mozart era un compositor muy popular en la capital bohemia, y el apabullante éxito de *Le nozze di Figaro* llamó la atención de empresarios y productores teatrales” (Monrabal, 2018: p. 180), siendo ahora de las óperas más famosas del género.

Esta ópera se sitúa en Sevilla, España y tiene como argumento la promesa de boda entre *Susanna*, sirvienta astuta y confidente de la condesa (*Rosina*), y *Fígaro*, un galante popular tanto en la clase alta como en la servicial, quien es criado del *Conde de Almaviva*. En el transcurso de la ópera ocurren muchos infortunios que van cruzándose con la boda de *Figaro* y *Susanna*, desarrollando una serie de embrollos principalmente entre los personajes del *Conde de Almaviva* (Barítono), *Susanna* (Soprano), *Figaro* (Barítono), y la *Condesa* (Soprano); que en gran parte son desatadas por las desafortunadas apariciones de *Cherubino* (mezzosoprano).

Un aspecto que cabe destacar es la crítica social abordada en la comedia, que luego Mozart y Da Ponte intentarían abordar desde lo dramático, teniendo que hacer una serie de reducciones para llevar la ópera a cabo:

Su autor, el dramaturgo francés Beaumarchais, retrató con valentía, acidez e ironía, los desmanes y despropósitos de una nobleza en decadencia. La comedia de Beaumarchais no deja títere con cabeza, retratando fielmente el sistema político de la época, su sistema judicial, sus principios morales, etc. Situación que lógicamente no escapó a la férrea censura de la corte francesa. (Monrabal, 2018: p. 177).

⁵ “La Trilogía Mozart-Da Ponte: Análisis Estructural de los Libretos desde la Base Semiológica de los Paradigmas Narrativos Cinematográficos” de D. David Monrabal García, 2018.

Entre líos amorosos, infidelidades, explosiones hormonales y disfraces varios se desarrolla la trama de esta ópera que tiene a Cherubino, personaje travestido como rol para la mezzosoprano o voz media.

Personajes		
FÍGARO	Criado del Conde	Barítono
SUSANA	Criada de la condesa y novia de Fígaro	Soprano
CONDE	Conde de Almaviva.	Barítono
ROSINA	Condesa de Almaviva	Soprano
CHERUBINO	Paje	Mezzosoprano
BARTOLO	Doctor, antiguo tutor de Rosina	Bajo
MARCELLINA	Antiguo amor de Bartolo	Soprano
DON BASILIO	Maestro de canto	Tenor
BARBARINA	Hija de Antonio el jardinero	Soprano
DON CURZIO	Notario	Tenor
ANTONIO	Jardinero, tío de Susana	Bajo

Personajes del libreto de la ópera *Le nozze di Figaro*⁶

b) *Così fan tutte*:

Così fan tutte (*Así hacen todas*) es la tercera y última ópera de la colaboración entre el compositor W.A Mozart y el libretista Lorenzo Da Ponte. Esta ópera buffa, consta de dos actos y fue estrenada el 26 de enero de 1790 en el Teatro de la Corte de Viena. En este caso y a diferencia de las otras dos óperas de la trilogía, la idea y el argumento de la ópera y el libreto, pese a tener algunas referencias, es original de Lorenzo Da Ponte. Así lo comenta el autor David Monrabal (2018) en su texto:

Si el texto de Da Ponte para *Le nozze di Figaro* debe mucho a la comedia original de Beaumarchais, y en *Don Giovanni* podemos encontrar similitudes argumentales significativas con la adaptación de Bertati para la ópera de Gazzaniga, en el caso de *Così fan tutte* la influencia de textos precedentes no tiene ninguna trascendencia. Especialmente a la hora de observar si Da Ponte modificó ad hoc la estructura dramática de algún posible texto como referencia para establecer un paradigma narrativo determinado. En este sentido, *Così fan tutte* puede considerarse una obra absolutamente original. (Monrabal, 2018: p.467).

⁶ Información e imagen tomada desde Kareol.es, libreto de la ópera "Le nozze di Figaro", 1786. <http://www.kareol.es/obras/lasbodasdefigaro/acto1.htm>

El éxito de *Così fan tutte* no fue maravilloso, y es que al parecer, según el autor David Monrabal (2018) fue catalogada en ciertas ocasiones por parte de la audiencia como una historia superficial e inverosímil, donde lo único rescatable es la delicadeza y elegancia de la música de Mozart, convirtiéndola en la menos valorada de las tres óperas en la colaboración de Mozart – Da Ponte, en parte por la poca comprensión que tuvo la ópera en su estreno.

El argumento nos invita a una historia de intercambio de parejas, en donde se pone a prueba la fidelidad de la figura femenina. En este contexto, el libreto transcurre en en Nápoles a fines del siglo XVIII y nos cuenta la historia de dos oficiales del ejército *Guglielmo* (Barítono) y *Ferrando* (Tenor) que entran a una apuesta con *Don Alfonso* (Bajo) un filósofo que les asegura que sus prometidas, como todas las mujeres les traicionarán, aludiendo a que en la naturalidad del ser humano, en el caso de estas mujeres, está el ser infiel. Para ello, fingirán que son llamados a labores militares por lo que deben despedirse de sus prometidas *Fiordiligi* (Soprano), prometida de *Guglielmo* y *Dorabella* (Mezzo-soprano) prometida de *Ferrando*, y partir en un barco. El asunto continúa con la apuesta realizada entre los tres varones, donde los militares, disfrazados volverán a seducir a la prometida del otro para ver qué tan fieles se mantienen. En este punto, aparece otro personaje importante que corresponde al rol que juega la sirvienta astuta, *Despina* (Soprano), criada de las hermanas *Fiordiligi* y *Dorabella* que se encarga de darle picardía e intensificar el conflicto.

Entre disfraces, intercambio de parejas, apuestas que reflejan la importancia que se le otorga a la moralidad y la fidelidad encontramos al rol de mezzosoprano de *Dorabella*.

Personajes		
FERRANDO	Oficial del Ejército	Tenor
GUGLIELMO	Oficial del Ejército	Barítono
DON ALFONSO	Filósofo	Bajo
FIORDILIGI	Prometida de Guglielmo	Soprano
DORABELLA	Prometida de Ferrando	Mezzo
DESPINA	Doncella de las anteriores	Soprano

Personajes de la ópera *Così fan tutte*⁷

⁷ Información e imagen tomada desde Kareol.es, libreto de la ópera “Così fan tutte”, 1790. <http://www.kareol.es/obras/cosi/acto1.htm>.

3.2 Los roles de mezzosoprano en las óperas de Mozart y Da Ponte: Cherubino y Dorabella.

En esta sección se describirán los personajes de *Cherubino* y *Dorabella*, ambos roles para voz media, desde sus características tanto dramáticas como musicales, de manera de comprender el rol que cumple cada uno en su respectiva ópera, qué los define y cómo el libreto se ve reflejado, en mayor o menor medida, en la partitura y los aspectos musicales. Esto se llevará a cabo consultando la ópera completa y el registro audiovisual de cada aria, así como la partitura y el libreto.

3.2.1 Análisis de personajes desde la configuración dramática

Cherubino:

¿Quién es *Cherubino*? En el libreto elaborado por Lorenzo Da Ponte, se caracteriza a *Cherubino* como un hormonal adolescente *paje*⁸ al servicio de la nobleza: *La Condesa (Rosina)* y el *Conde de Almaviva*, quien, como ya hemos mencionado anteriormente, corresponde a un personaje masculino diseñado para una voz media en rol de pantalón o rol travestido.

Este personaje tiene su primera aparición en la escena quinta del acto I, dando luces de inmediato de su llamativa personalidad al establecer un diálogo con *Susanna* en el dormitorio de *La Condesa*, luego de un encuentro entre *Susanna* y *Marcellina* y antes de su primera aria.

Scena Quinta	Escena Quinta
(<i>Susanna</i> , e poi <i>Cherubino</i>)	(<i>Susana</i> y después <i>Cherubino</i>)
SUSANNA Va' là, vecchia pedante, dottoressa arrogante, perché hai letti due libri e seccata madama in gioventù...	SUSANA Vete ya, vieja pedante, doctora arrogante porque has leído dos libros y aburriste a la señora en su juventud...
CHERUBINO (<i>esce in fretta</i>) Susanetta, sei tu?	CHERUBINO (<i>sale corriendo</i>) Susanita, ¿eres tú?
SUSANNA Son io, cosa volete?	SUSANA Soy yo, ¿qué quieres?
CHERUBINO Ah, cor mio, che accidente!	CHERUBINO ¡Ah, corazón mío, qué accidente!
SUSANNA Cor vostro! Cosa avvenne?	SUSANA ¿Corazón tuyo? ¿Qué ha sucedido?

Escena quinta, acto I “*Le Nozze di Figaro*”

⁸ Hombre joven que estaba al servicio de un caballero, lo acompañaba en sus salidas, asistía a las visitas en la antesala de la casa, servía la mesa y realizaba otras tareas domésticas. Fuente: “Paje”, en: Oxford languages. <https://languages.oup.com/google-dictionary-es/paje>.

⁹ Información e imagen tomada desde Kareol.es, libreto de la ópera “*Le nozze di Figaro*”, 1786. <http://www.kareol.es/obras/lasbodasdefigaro/acto1.htm>

<p>CHERUBINO Il Conte ieri perché trovommi sol con Barbarina, il congedo mi diede; e se la Contessina, la mia bella comare, grazia non m'intercede, io vado via,</p> <p><i>(Con ansietà)</i></p> <p>io non ti vedo più, Susanna mia!</p>	<p>CHERUBINO El conde, ayer, porque me encontró solo con Barbarina, el despido me dio y si la condesita, mi hermosa madrina, no intercede por mí, me voy a la calle</p> <p><i>(Con ansiedad)</i></p> <p>¡y no te veré más, Susana mía!</p>
<p>SUSANNA Non vedete più me! Bravo! Ma dunque non più per la Contessa segretamente il vostro cor sospira?</p>	<p>SUSANA ¿No me verás más? ¡Bravo! Pero, así, pues, ¿no es por la condesa que secretamente suspira tu corazón?</p>
<p>CHERUBINO Ah, che troppo rispetto ella m'ispira! Felice te, che puoi vederla quando vuoi,</p> <p><i>(Con un sospiro)</i></p> <p>che la vesti il mattino, che la sera la spogli, che le metti gli spilloni, i merletti... Ah, se in tuo loco... Cos'hai lì?- Dimmi un poco...</p>	<p>CHERUBINO ¡Ah! ¡Ella me inspira demasiado respeto! ¡Feliz tú que puedes verla cuando quieres,</p> <p><i>(Suspirando)</i></p> <p>que la vistes por la mañana, que la desnudas por la noche, que le pones los broches, los encajes...! ¡Ah! Si en tu lugar... ¿Qué tienes ahí?, dime...</p>
<p>SUSANNA <i>(imitando)</i> Ah, il vago nastro della notturna cuffia di comare si bella.</p>	<p>SUSANA <i>(imitándolo)</i> Ah la bella cinta y el gorro de dormir de esa madrina tan bella.</p>
<p>CHERUBINO <i>(toglie il nastro di mano a Susanna)</i> Deh, dammelo sorella, dammelo per pietà!</p>	<p>CHERUBINO <i>(le arrebatata la cinta)</i> ¡Ah, dámela hermana dámela por piedad!</p>

Escena quinta, acto I “Le Nozze di Figaro”¹⁰

¹⁰ Información e imagen tomada desde Kareol.es, libreto de la ópera “Le nozze di Figaro”, 1786.
<http://www.kareol.es/obras/lasbodasdefigaro/acto1.htm>

CHERUBINO <i>(si mette a girare intorno la sedia, bacia e ribacia il nastro)</i> O caro, o bello, o fortunato nastro! Io non te'l renderò che colla vita!	CHERUBINO <i>(se pone a correr alrededor de la silla, cubriendo la cinta de besos)</i> ¡Oh querida, oh bella, oh afortunada cinta! No te la entregaré más que con la vida.
SUSANNA <i>(seguia a correrli dietro, ma poi s'arresta come fosse stanca)</i> Cos'è quest'insolenza?	SUSANA <i>(se pone a correr detrás de él, pero después se para como si estuviera fatigada)</i> ¿Qué es esta insolencia?
CHERUBINO <i>(estrae un foglio dei tasca)</i> Eh via, sta cheta! In ricompensa poi questa mia canzonetta io ti vo' dare.	CHERUBINO <i>(saca una hoja del bolsillo)</i> ¡Venga, estate quieta! En recompensa esta cancioncita mía te quiero dar.
SUSANNA <i>(presi il foglio)</i> E che ne debbo fare?	SUSANA <i>(cogiendo el papel)</i> ¿Y qué debo hacer con ella?
CHERUBINO Leggila alla padrona, leggila tu medesima; leggila a Barbarina, a Marcellina; <i>(Con trasporto di gioia)</i> leggila ad ogni donna del palazzo!	CHERUBINO Léesela al ama léela tú misma léesela a Barbarina, a Marcelina... <i>(Exaltado)</i> léela a todas las mujeres de palacio.
SUSANNA Povero Cherubin, siete voi pazzo!	SUSANA Pobre Cherubino, ¡estás completamente loco!

Escena quinta, acto I “*Le Nozze di Figaro*”¹¹

En las imágenes anteriores, siendo este un pequeño extracto de la extensa participación de *Cherubino* en la ópera, quedan en evidencia distintos aspectos de la configuración dramática del personaje. Se extrae del libreto de Da Ponte que en esta breve conversación con *Susanna*, *Cherubino* se demuestra interesado amorosamente en, al menos tres mujeres con las que coquetea incansablemente: *Susanna* primeramente con el trato que le da “*Susanita, eres tú? (...) Ah, corazón mío, ¡qué accidente! (...) y no te veré más Susana mía*”; *Barbarina*, con quién fue sorprendido a solas y reprimido por el *Conde*; y la *Condesa*, por quien demuestra una profunda admiración y delirio: “*¡Ah! ¡Ella me inspira demasiado respeto! Feliz tú que puedes verla cuando quieres, (suspirando) que la vistes por la mañana, que*

¹¹ Información e imagen tomada desde Kareol.es, libreto de la ópera “*Le nozze di Figaro*”, 1786. <http://www.kareol.es/obras/lasbodasdefigaro/acto1.htm>

la desnudas por la noche (...)”, coqueteo incansable que se confirma en el siguiente párrafo: “*En recompensa, esta cancioncita mía te quiero dar (...) Léesela al alma, léela tú misma, léesela a Barbarina, a Marcelina (exaltado) léela a todas las mujeres del palacio*”¹²

El ejemplo anterior nos da a entender que el personaje de Cherubino se desenvuelve desde la dramaturgia como un adolescente en plena edad de crecimiento cuyos sentimientos y emociones están siempre al desborde, siendo una bomba de hormonas que siente atracción por todas las mujeres del palacio y quien no pierde un segundo para cortejarlas a todas.

Lo ya dicho luego se confirmaría en su primera aria *Non so più cosa son, cosa faccio* (*Ya no sé lo que soy, lo que hago*) que sucede en contexto de un encuentro con *Susanna*, donde le cuenta que *El Conde de Almaviva* lo quiere desterrar por haber sido sorprendido con *Barbarina*, la hija del Jardinero, pesares que se desvanecen al encontrar una cinta perteneciente a *La Condesa*, quien le quita el suspiro. A continuación, la traducción del libreto:

Le nozze di Figaro, Acto I, escena 5, aria: Non so più cosa son, cosa faccio:

Nº 6 Aria	Nº 6 Aria
CHERUBINO	CHERUBINO
Non so più cosa son, cosa faccio... or di foco, ora sono di ghiaccio... ogni donna cangiar di colore, ogni donna mi fa palpitar. Solo ai nomi d'amor, di diletto, mi si turba, mi s'altera il petto e a parlare mi sforza d'amore un desio ch'io non posso spiegar. Parlo d'amor vegliando, parlo d'amor sognando, all'acqua, all'ombre, ai monti, ai fiori, all'erbe, ai fonti, all'eco, all'aria, ai venti, che il suon de' vani accenti portano via con sé. E se non ho chi mi oda, parlo d'amor con me.	Ya no sé lo que soy, lo que hago... unas veces soy de fuego, otras de hielo... cualquier mujer me hace cambiar de color, cualquier mujer me hace palpitar. Con sólo escuchar el nombre de amor, de gozo, se me turba, se me altera el pecho y me obliga a hablar de amor, ¡Un deseo, un deseo que no puedo explicar! Hablo de amor despierto, hablo de amor soñando, al agua, a la sombra, a los montes, a las flores, hierbas, fuentes, al eco, al aire y a los vientos que el sonido de mis vanos acentos se llevan consigo. Y si no tengo quien me oiga, hablo de amor conmigo,

Escena 5, acto I, “*Le nozze di Figaro*”¹³

En esta aria, Da Ponte nos revela la enorme confusión respecto a los sentimientos del personaje y cómo cada mujer lo hace palpitar, temblar, y alterar sus deseos

¹² Extractos del libreto de la ópera “*Le nozze di Figaro*”, Lorenzo Da Ponte.

¹³ Información e imagen tomada desde Kareol.es, libreto de la ópera “*Le nozze di Figaro*”, 1786.
<http://www.kareol.es/obras/lasbodasdefigaro/acto1.htm>.

“*Ogni donna cangiar di colore, ogni donna mi fa palpitar*”¹⁴ demostrando así la inestabilidad en sus sentimientos “*or di foco, ora sono di ghiaccio*”¹⁵, el deseo constante por cada mujer “*un desio ch’io non posso spiegar*”, lo atractivas que le parecen todas y la forma en que ve el amor en *el agua, el viento, los montes* “*all’acqua, all’ombre, ai monti, ai fiori, all’erbe, ai fonti, all’eco, all’aria, ai venti*” y que el fuego interno es tal, que incluso de no conseguir nadie que le quiera de la forma en que él siente, puede autosatisfacerse “*E se non ho chi mi oda, parlo d’amor con me*”.

Ya en su segunda intervención con la arieta *Voi che sapete (Ustedes que saben)* en la escena tres del Acto II, *Cherubino* revela sus sentimientos ante *Susanna* y *La condesa*, de quién está profundamente enamorado en esta sección de la ópera, amor que se desviaría en el final del drama musical hacia el personaje de *Barbarina*, confirmando una vez más en el libreto la indecisión y variabilidad de sentires del personaje. A continuación un extracto de la arieta que confirma la personalidad de este hormonal *Cherubino*:

<p>Sento un affetto pien di desir, ch’ora è diletto, ch’ora è martir. Gelo e poi sento l’alma avvampar, e in un momento torno a gelar.</p>	<p>Siento un afecto lleno de deseo que ora es placer, ora es martirio. Me hielo, y después siento el alma inflamar, y en un momento me vuelvo a helar.</p>
--	--

Escena quinta, acto I, aria de *Cherubino* “*Le nozze di Figaro*”¹⁶

En ambas arias del personaje, Da Ponte nos demuestra las dudas e inseguridades de *Cherubino* respecto al amor, este sentimiento tan complejo para él, siendo aún un adolescente.

Otra de las características relevantes de este personaje, que Lorenzo Da Ponte nos demuestra en el libreto, es que *Cherubino* resulta estar siempre involucrado o ser el detonante de todos los embrollos o enredos y conflictos que se desarrollan en la trama. Frecuentemente colma la paciencia del *Conde de Almaviva* al estar siempre cortejando a las mujeres que a él también le interesan, ganándose sus castigos y enojo. Un ejemplo de lo anterior se demuestra en la escena 6 del *primer acto*, en donde *Cherubino* es sorprendido por el *Conde de Almaviva*, escondido en la butaca donde también se esconde el *Conde* en una pieza con *Susanna*. En esta escena, *Cherubino* escucha el coqueteo del *Conde* a *Susanna* por lo que se enoja, no sólo porque está escondido en la pieza con *Susanna*, sino también porque debía reprenderlo por encontrarlo de la misma forma con *Barbarina*, por lo que decide

¹⁴ Extracto del libreto de la ópera “*Le nozze di Figaro*”, Lorenzo Da Ponte.

¹⁵ Extractos del libreto de la ópera “*Le nozze di Figaro*”, Lorenzo Da Ponte.

¹⁶ Información tomada desde Kareol.es, libreto de la ópera “*Le nozze di Figaro*”, 1786. <http://www.kareol.es/obras/lasbodasdefigaro/acto2.htm>. Acto II, escena 6.

mandarlo al regimiento militar, donde luego Figaro le cantaría el aria *Non più andrai* (No irás más). (Véase la figura a continuación)

CHERUBINO (<i>s'inginocchia</i>) Perdono, mio signor ...	CHERUBINO (<i>se arrodilla</i>) ¡Perdón, mi Señor!...
CONTE No! meritate.	CONDE No lo mereces.
SUSANNA Egli è ancora fanciullo	SUSANA Él es aún un chiquillo.
CONTE Men di quel che tu credi.	CONDE Menos de lo que tú crees.
CHERUBINO È ver, manca; ma dal mio labbro alfine ...	CHERUBINO Es verdad, falté; pero de mis labios, sin embargo...
CONTE (<i>lo alza</i>) Ben, bene; io vi perdono. Anzi farò di più; vacante è un posto d'uffizial nel reggimento mio; io scelgo voi; partite tosto: addio.	CONDE (<i>lo levanta</i>) Bien, bien, te perdono; todavía haré más: hay un puesto vacante de oficial en mi regimiento; Yo te escojo a ti. Parte, pronto; adiós.
(<i>Il Conte vuol partire, Susanna e Figaro l'arrestano.</i>)	(<i>El conde quiere partir, Susana y Figaro lo detienen</i>)

Escena octava, acto I, “Le nozze di Figaro”¹⁷

Para concluir con *Cherubino*, a continuación, dejo una cita del texto “Mozart’s ‘Mezzos’: A comparative study between castrato and female roles in Mozart’s operas” de Erin González (2019) en donde se resumen las características anteriormente mencionadas de este joven y hormonal paje:

“Cherubino es un encantador paquete de contradicciones. Tiene una energía sexual masculina pero una voz sin cambios; pertenece a la clase de los sirvientes pero, como paje, se mueve con facilidad entre los nobles y adopta sus modales; tiene miedo y desafía al conde. Parece tímido al principio, pero a medida que avanza la ópera se vuelve descarado y luego más seguro cuando dirige su atención primero de Susanna a la condesa y luego a Barbarina” (Ferrara, 2014).¹⁸

Un personaje que cree sentir el amor en todas partes, con su intensidad y pasión, sin embargo siempre es pasajero y cambiante, pues al ser un joven adolescente, desconoce el sentimiento en profundidad.

¹⁷ Información tomada desde Kareol.es, libreto de la ópera “Le nozze di Figaro”, 1786.
<http://www.kareol.es/obras/lasbodasdefigaro/acto1.htm>. Acto I, escena 7.

¹⁸ William Ferrara, Staging Scenes from the Operas of Mozart: A Guide for Teachers and Singers (Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2014), 65–66 en “Mozart’s ‘Mezzos’: A comparative study between castrato and female roles in Mozart’s operas” (González, 2019). Traducción de Google traductor.

Dorabella:

¿Quién es *Dorabella*? *Dorabella* es un personaje Noble, una dama de Ferrara (Nápoles), hermana menor de *Fiordiligi* y la prometida de *Ferrando*, quién luego sería puesta a prueba en la apuesta que hizo su prometido junto a *Guglielmo*. En el libreto, Lorenzo Da Ponte nos da a entender que *Dorabella* es “encantadora, impulsiva y juguetona a diferencia de *Fiordiligi*, de naturaleza reservada, fiel y estoica” (González, 2019: p. 37).

Dorabella tiene su primera aparición en el dúo con su hermana *Fiordiligi* en la escena dos del primer acto en donde ambas describen a sus enamorados dejando entrever lo contentas e ilusionadas que están de tenerlos a su lado, demostrando tan solo en ese extracto la intensidad al amar del personaje.

(jardín junto al mar. Fiordiligi y Dorabella miran sendos medallones)

<p>FIORDILIGI Ah, guarda, sorella. se bocca piú bella, se aspetto piú nobile si può ritrovar.</p>	<p>FIORDILIGI Ah, mira, hermana, si se puede encontrar boca más hermosa, aspecto más noble.</p>
<p>DORABELLA Osserva tu un poco, osserva il foco ne' sguardi, se fiamma, se dardi non sembran scoccar.</p>	<p>DORABELLA Observa tú un poco, observa el fuego de su mirada, si no parece que lance llamas, si no parece que lance flechas.</p>
<p>FIORDILIGI Si vede un sembante guerriero ed amante.</p>	<p>FIORDILIGI Se ve en su rostro a un guerrero y a un amante.</p>
<p>DORABELLA Si vede una faccia che alletta e minaccia.</p>	<p>DORABELLA Se ve un rostro que agrada y que amenaza.</p>
<p>FIORDILIGI Io sono felice!</p>	<p>FIORDILIGI ¡Me siento feliz!</p>
<p>ODRABELLA Io sono felice!</p>	<p>DORABELLA ¡Me siento feliz!</p>
<p>FIORDILIGI, DORABELLA Se questo mio core mai cangia desio, amore mi faccia vivendo penar.</p>	<p>FIORDILIGI, DORABELLA Si este corazón mío cambia alguna vez de deseo, que el amor me haga vivir sufriendo.</p>
<p>FIORDILIGI Mi par che stamattina volentieri farei la pazzarella; ho un certo foco, un certo pizzicor entro le vene...</p>	<p>FIORDILIGI Me parece que esta mañana podría hacer locuras; siento un cierto ardor, un cierto escozor en mis venas...</p>

Escena 2, acto I, “*Così fan tutte*”¹⁹

¹⁹ Información e imagen tomadas desde Kareol.es, libreto de la ópera “*Così fan tutte*” (1790) <http://www.kareol.es/obras/cosi/acto1.htm>. Acto I, escena 2.

Dorabella se desarrolla en el libreto de Da Ponte como una mujer intensa, que vive sus emociones al límite; que quiere mantenerse fiel a su prometido, pese a la tentación que le significan estos nuevos personajes, y las recomendaciones que recibe de su criada, *Despina*, quien sólo les dice que disfruten a estos nuevos amantes. En este sentido, el personaje demuestra debilidades en el amor que promete este nuevo caballero (*Guglielmo* disfrazado), ante la partida de su *Ferrando* que la tiene muy molesta.

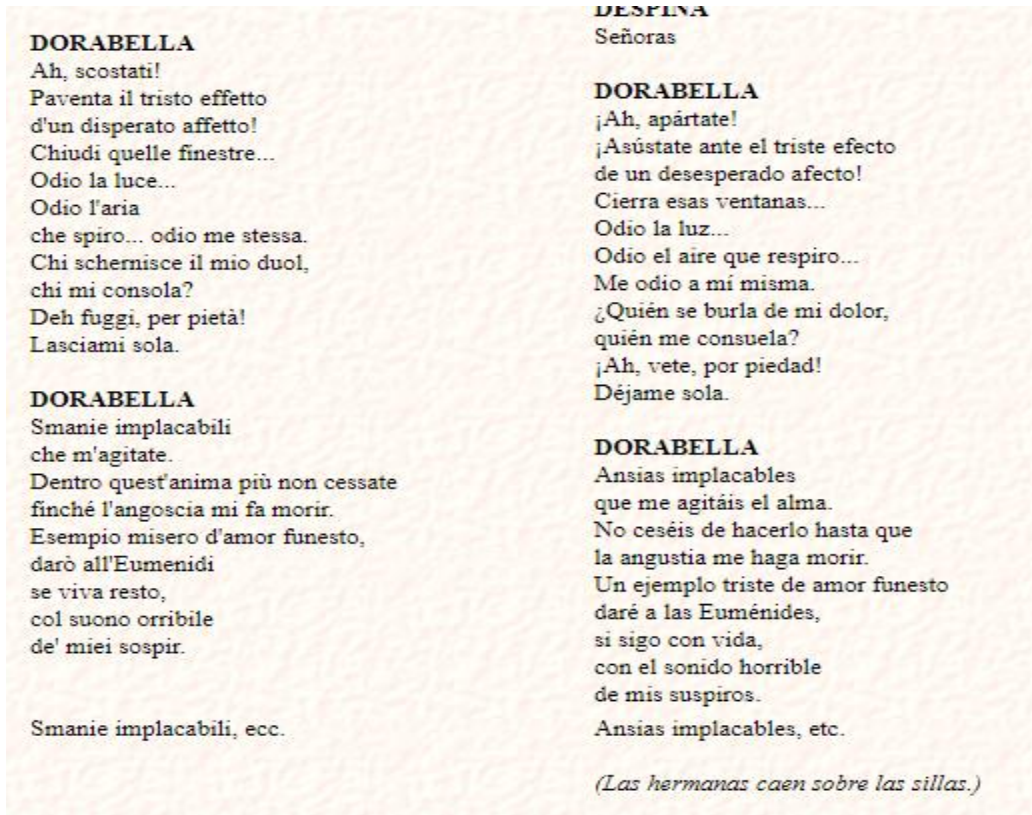
DORABELLA Ah, no, no, non partirai...	DORABELLA ¡Ah, no, no, no partirás!
FIORDILIGI No, crudel, non te ne andrai	FIORDILIGI ¡No, cruel, no te irás!
DORABELLA Voglio pria cavarmi il core.	DORABELLA ¡Antes quiero arrancarme el corazón!
FIORDILIGI Pria ti vo' morire al piedi.	FIORDILIGI ¡Antes quiero morir a tus pies!
FERRANDO (Cosa dici?)	FERRANDO (¿Y qué me dices ahora?)
GUGLIELMO (Te n'avvedi?)	GUGLIELMO (¿Te das cuenta?)
DON ALFONSO (Saldo amico, finem lauda!)	DON ALFONSO (Tranquilo amigo, ya veremos el final.)

Escena 2, acto I, "*Così fan tutte*"²⁰

Así, en el aria *Smanie implacabili* sale a relucir toda la intensidad del personaje que podríamos decir, exagera el drama que significa la partida de su prometido.

En una primera sección del recitativo, *Dorabella* pide que todo el mundo se aleje de ella para poder concentrarse en un espacio solitario de enojo y furia ante la partida de su prometido. Este desborde de emociones continuará luego en el aria donde *Dorabella* revela las *ansias implacables* que la acongojan, deseando solamente liberar esa angustia y ansias que la atacan en este "berrinche" al necesitar ese espacio para estar sola luego de que su prometido se fuera a la supuesta guerra.

²⁰ Información e imagen tomadas desde Kareol.es, libreto de la ópera "*Così fan tutte*" (1790) <http://www.kareol.es/obras/cosi/acto1.htm>. Acto I, escena 2.



Escena tres, acto I, "Cosi fan tutte"²¹

Desde ya se puede comparar a ambos personajes quienes, siendo de géneros y procedencias diferentes, ambos son impulsivos, parecen querer vivir el amor/sus emociones al máximo. Contrastando con personajes más mesurados, más tradicionalmente "femeninos" o "masculinos" como lo son *Fiordiligi* en el caso de *Dorabella* y *Susanna* y *La Condesa* en el caso de *Cherubino*.

²¹ Información e imagen tomadas desde Kareol.es, libreto de la ópera "Cosi fan tutte" (1790) <http://www.kareol.es/obras/cosi/acto1.htm>. Acto I, escena 3.

3.2.2 Análisis de personajes desde lo musical

Cherubino:

El análisis musical del personaje, en este punto de la investigación, se llevará a cabo en el aria *Non so più cosa son, cosa faccio* del acto I, escena cinco de la ópera *Le nozze di Figaro*, de manera de observar cómo la configuración dramática del personaje en el libreto de Lorenzo Da Ponte se ve reflejada en la música de W.A. Mozart.

Esta corresponde a la primera aria del personaje, cuya tonalidad se sitúa en Mib mayor. Bien sabemos que cada cosa en Mozart tiene un porqué, y en este caso no es la excepción:

“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 (...) Pero también está en Mib el Aria de Cherubino ‘Non so più 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” (Pugliese, 2010: p.118)²².

En base a lo que comenta el autor, partiendo desde la tonalidad, las elecciones de Mozart se alinean al libreto traduciendo a este joven con tantas inseguridades e inocencia respecto al amor.

El aria cuya indicación de tempo es *allegro vivace* comienza con violines con sordina realizando corcheas que darán una entrada muy inmediata (de apenas un tiempo) a la voz de *Cherubino* que entra al alzar (*ver figura 1 en la siguiente página*). De lo anterior se podría comprender que Mozart elige el tempo para reflejar la ansiedad de *Cherubino* al buscar una forma de explicar todo lo que siente, sin entenderlo, ansiedad que se refleja en su entrada inmediata.

Acompañado de los violines con sordina, que reduce el sonido del instrumento, se podría intuir en Mozart la intención de reflejar una sensación de poco aire, una dificultad para sonar o expresar su sentir. Lo anterior también se podría inferir desde el acompañamiento instrumental y sus variantes en dinámica en frases que van desde un piano (*p*) a forte pianos (*fp*) como instantes en que el personaje comienza a decir lo que le ocurre “*Non so più cosa son, cosa faccio*” llegando a un punto en donde quiere desbordar el sentimiento, pero la inseguridad le hace volver a comenzar desde el piano (*p*).

²² Pugliese, Eduardo Mario. Bodas de Fígaro: estructura musical y acción interior [en línea]. Ponencia de la VII Semana de la Música y la Musicología: Jornadas interdisciplinarias de investigación: La ópera: palabra y música organizada por el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales y el Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, 20-22 de octubre, 2010. <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1117/1/bodas-figaro-estructura-musical.pdf>.

Nº 6. Aria.
Allegro vivace.

Clarineti in B.
 Fagotti.
 Corni in Es.
 Violino I.
 Violino II.
 Viola.
 CHERUBINO.
 CHERUBINO.
 Violoncello e Basso.

Non so più co-sa son, co-sa faccio, or di fo-co, o-ra so-no di ghiaccio, ogni donna cangiar di co.
Ich weiss nicht, wo ich bin, was ich thu-e, bald in Frost, bald in Glut, ohne Ruhe! Jedes Mädchen, ach, macht mich er.

Figura 1: Aria de Cherubino: *Non so più cosa son, cosa faccio*. *Le nozze di Figaro*²³

El rango vocal que debe manejar la mezzosoprano en esta aria va desde el Mib4 hasta el Sol5 abarcando y exigiendo una gran amplitud vocal con grandes saltos en la partitura. La extensión nos hace comprender lo que comentaba en su texto el autor Mario Lavista²⁴ en donde lleva a cabo la idea de que la indefinición tonal o de timbre del personaje va de la mano de la ambigüedad sexual que lo caracteriza. Como un joven adolescente. Desde lo anterior entonces queda en evidencia que musicalmente *Cherubino* nos entrega esta sensación de no saber si quien canta es un hombre o una mujer.

un de - si - o ch'io non pos - so spie - gar, un de - si - o un de - si - o ch'io non
 ein Ver - langen, das ich nicht deu - ten kann, ein Ver - lan - gen, ein Ver - langen, das ich

En la imagen anterior se puede ver también cómo Mozart va subiendo en la intensidad de la interpretación, repitiendo en la insistencia de la frase “*un desio*” en

²³ Recuperada de IMSLP Petrucci Música Library, Ottaviano Petrucci. [https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP515701-PMLP3845_Mozart_Figaro_K.492_Contents_\(etc\).pdf](https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP515701-PMLP3845_Mozart_Figaro_K.492_Contents_(etc).pdf)

²⁴ Lavista, M. 2007. *El oscuro poder de la música. Argumentos, estudios críticos de la sociedad*, 172-174.

donde el primero es más calmo mientras el segundo sube hacia los agudos, provocando el efecto de intensidad en lo que *Cherubino* busca comunicar, este deseo que no puede explicar.

A grandes rasgos, en relación con las secciones del aria tenemos una gran sección *allegro vivace* que culmina al final del aria con un *adagio* que en su sección final retoma el tempo I. Entre estas secciones podemos encontrar partes en donde Mozart de la mano de contrastes rítmicos en los instrumentos genera diferentes atmósferas como la de ensueño en la sección en donde *Cherubino* canta “*parlo d'amor vegliando, parlo d'amor sognando, all'acqua, all'ombre, ai monti, ai fiori, all'erbe, ai fonti, all'eco, all'aria, ai venti*” (*hablo de amor despierto, hablo de amor soñando, al agua a las sombras, a los montes, a las flores, hierbas, fuentes, al eco al aire al viento*) que se ve contrastada con un sueño y un despertar de la mano de los instrumentos.

Al culminar en el *adagio*, el personaje cambia su energía al lamentarse que nadie entiende su sentir, que lo escuche: *E se non ho chi mi oda, parlo d'amor con me (y si no hay nadie que me escuche, hablo de amor conmigo)*²⁵, actitud que cambia al volver al *allegro* cuando culmina el aria con “*parlo d'amor con me*”, haciendo entrever una vez más la fugacidad de sus emociones y que si no hay nadie que le ponga atención, pues él mismo puede hacerlo.

²⁵ Información tomada desde Kareol.es, libreto de la ópera “Le nozze di Figaro”, 1786. <http://www.kareol.es/obras/lasbodasdefigaro/acto1.htm>.

Dorabella:

El análisis musical de este personaje se llevará a cabo en el aria *Smanie implacabili* de la escena tres en el primer acto. Esta corresponde a la primera aria del personaje, que se presenta en Mib mayor con un tempo allegro agitato.

El tratamiento musical que realiza Mozart para representar este desborde de enojo Dorabella queda en evidencia en distintos aspectos de la partitura: En primer lugar el tempo (*allegro agitato*), el contraste entre los instrumentos donde la viola ataca al primer tiempo mientras los violines van respondiendo con un seisillo a toda velocidad, creando así el ambiente de ansiedad y desborde de enojo que el personaje quiere manifestar. Asimismo la negra ligada a la corchea, seguida del silencio de semicorchea en *de' miei sospir* cuando se repite en varias ocasiones va generando la sensación de ahogo y desgaste de energía que Dorabella va teniendo en este desahogo.

²⁶ IMSLP: Recuperada de IMSLP Petrucci Música Library, Ottaviano Petrucci. Così fan tutte versión orquestal. [https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/9/90/IMSLP517755-PMLP39835-Mozart_Così_K.588_Contents_\(etc\).pdf](https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/9/90/IMSLP517755-PMLP39835-Mozart_Così_K.588_Contents_(etc).pdf).

The image shows a musical score for voice and piano. The vocal line is circled in red. The lyrics are: "miei so - - spir, de' miei so - - spir. / durch die Luft, dringt durch die Luft." The score includes piano accompaniment and a "cresc." marking.

En grandes rasgos, al igual que en *Non so più cosa son, cosa faccio* todo este *allegro* llega a un punto cúlmine al final del aria donde, ahora no de la mano de un adagio, sino de un calderón o fermata se realiza una pausa en el aria que nos da la sensación de cese de la ira, que luego culmina volviendo al tempo primo.

Capítulo IV: Conclusiones

4.1 Análisis comparativo entre personajes.

De los análisis realizados a ambos personajes tanto como desde la perspectiva dramática de Lorenzo Da Ponte como desde el ámbito y tratamiento musical de W. A. Mozart, es posible establecer que entre ambos personajes pese a ser bastante diferentes (desde la base en que *Cherubino* corresponde a un rol masculino de una mezzosoprano travestida mientras que *Dorabella* es un rol femenino), establecer algunas similitudes en ambas aristas analizadas.

En primer lugar, desde el punto de vista del libreto, ambos personajes pertenecen a una clase social que si bien no es la nobleza en el caso de Cherubino, sí lo es en Dorabella, existe una mayor cercanía a ese punto que al de los criados. Otro punto en común es que ambos en el transcurso del drama viven el amor intensamente, desde distintas perspectivas. En sus arias, cada uno expresa sus emociones al desborde, siempre acompañados de un tempo rápido y movido que va de la mano con las características intrínsecas de ambos personajes, en la misma tonalidad (Mib mayor), detalle no menor en el porqué de la elección de Mozart, vinculada a los amores intensos, como se mencionaba en los capítulos anteriores. Otro punto en común en los personajes es que ambos se desarrollan en la naturaleza de ser encantadores, juguetones e impulsivos.

En función a lo anterior, y en palabras generales se podría establecer que al rol de la mezzosoprano o voz media en Mozart – Da Ponte, o al menos en las dos óperas analizadas, se le exige audacia, encanto, energía y juventud, de la mano de un amplio dominio del registro grave y agudo, agilidad y matices que den cuenta las diferentes etapas y emociones que los personajes sufren a lo largo del drama musical.

4.2 Reflexión del proceso investigativo.

A modo de reflexión, esta investigación resultó ser muy provechosa para mí como investigadora, pues resultó ser una instancia en donde pude analizar en profundidad los roles en cuestión, desde las perspectivas del libreto y la música, pudiendo establecer conexiones entre ambas aristas que sólo son posibles de establecer mediante la indagación profunda en la obra. El ver los registros audiovisuales de las óperas, en contraste con los libretos y las partituras sin reducción a piano, sino con el panorama general de la orquesta, pudiendo así observar los movimientos, dinámicas, tempo de cada aria significó un entendimiento completo del desarrollo del drama en la partitura y la evidencia de la perfección de Mozart y Da Ponte en la creación de estas óperas.

Sin duda el análisis de estos elementos significa un tremendo aporte al momento de abordar cualquiera de estos roles para mí siendo mezzo-soprano que frecuentemente canta repertorio Mozartiano, y los resultados obtenidos de la investigación alcanzan para dar por saldados los objetivos planteados en un

comienzo. Queda pendiente en lo personal, y pudiendo en un futuro obtener más tiempo y recursos para la realización de esta investigación, un análisis con mayor profundidad en la partitura, de manera de esclarecer hasta los más mínimos detalles escondidos en la obra de Mozart que aportan a la interpretación del personaje pues es sabido que hasta la más mínima acotación de la partitura en este compositor va de la mano de la acción dramática.

V. Bibliografía

1. "Castrato (it)" Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura económica: p. 305.

Link:

https://uahurtado.cl.sharepoint.com/sites/Section_22052603026/Documentos%20compartidos/General/Latham.%20Diccionario%20Enciclopedico%20de%20la%20Mu%CC%81sica.pdf?CT=1608386286478&OR=ItemsView

2. Gallarati, P., & Herklotz, A. (1989). *Music and Masks in Lorenzo Da Ponte's Mozartian Librettos*. Cambridge Opera Journal, vol.1, no.3

Link:

<http://www.jstor.org/stable/823783>

3. Gonzalez, E. (2019). *Mozart's "Mezzos": A Comparative Study Between Castrato and Female Roles in Mozart's Operas*. UNLV Theses, Dissertations, Professional Papers, and Capstones

Link:

<https://digitalscholarship.unlv.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4607&context=thesedisertations>

4. Grout, D. J., & Palisca, C. V. (1993). Historia de la música occidental, 2 vols. *Alianza Música*.

Link:

https://uahurtado.cl.sharepoint.com/sites/Section_22052603026/Documentos%20compartidos/General/Grout%20&%20Palisca.%20Historia%20de%20la%20mu%CC%81sica%20occidental,%20tomo%202..pdf?CT=1608395885802&OR=ItemsView

5. Hertz, D. (1995). *Mozart and Da Ponte*. The Musical Quarterly, vol. 79, no.4, 700-718.

Link:

<https://www.jstor.org/stable/742381>

6. Hoelscher, C. (2017). IMSLP/Petrucci Music Library. *Reference Reviews*. Partitura orquestal de la ópera *Le Nozze di Figaro* (1786).

Link:

[https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP515701-PMLP3845-Mozart_Figaro_K.492_Contents_\(etc\).pdf](https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP515701-PMLP3845-Mozart_Figaro_K.492_Contents_(etc).pdf)

7. “Las Bodas de Figaro Ópera completa, subtitulada en español” 11 de abril de 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=uWBzP9Fuzf4&t=5092s> (última consulta 19/12/2020).

8. Lavista, M. 2007. *El oscuro poder de la música. Argumentos, estudios críticos de la sociedad*, 172-174.

Link:

<https://argumentos.xoc.uam.mx/index.php/argumentos/article/download/1008/1004>

9. “Le Nozze di Figaro: "Non so più cosa son" -- Isabel Leonard” 16 de agosto del 2016, https://www.youtube.com/watch?v=Fe4Vpm8DpH0&list=RDFe4Vpm8DpH0&start_radio=1 (última consulta 20/12/2020).

10. Libreto de la ópera: *Così fan tutte* (1790) recuperado en diciembre 2020 de la página Kareol.es

Link:

<http://www.kareol.es/obras/cosi/acto1.htm>

11. Libreto de la ópera: *Le nozze di Figaro* (1786) recuperado en diciembre 2020 de la página Kareol.es

Link:

<http://www.kareol.es/obras/lasbodasdefigaro/acto1.htm>

12. “Mezzo-soprano” Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura económica p.952.

Link:

https://uahurtado.cl.sharepoint.com/sites/Section_22052603026/Documentos%20compartidos/General/Latham.%20Diccionario%20Enciclopedico%20de%20la%20Mu%CC%81sica.pdf?CT=1608386286478&OR=ItemsView

13. “Mozart – Così fan tutte (2)” 18 de febrero del 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=HSe7t6UkYwE> (última consulta 21/12/2020).

14. “Mozart - Così fan Tutte - Gruberova, Ziegler, Lima, Furlanetto, Stratas, Montarsolo - Subt. Español” septiembre de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=x-u1RzUK-EE&t=2s> (última consulta 20/12/2020).

15. "Ópera buffa" Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura económica p.1083.

Link:

https://uahurtado.cl.sharepoint.com/sites/Section_22052603026/Documentos%20compartidos/General/Latham.%20Diccionario%20Enciclopedico%20de%20la%20Musica.pdf?CT=1608386286478&OR=ItemsView

16. Pugliese, E. M. (2010). Bodas de Fígaro: estructura musical y acción interior.

Link:

<https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1117/1/bodas-figaro-estructura-musical.pdf>

17. Warthen, C. (2019) "*Women in the Mozart-Da Ponte Trilogy*" University Honors Program Theses.

Link:

<https://digitalcommons.georgiasouthern.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1462&context=honors-theses>