

Mozart y sus cantantes

Mozart compuso más de seiscientas obras (Koechel *dixit*). Cultivó todos los géneros hasta entonces frecuentados y empleó los recursos instrumentales que la época conocía, aunque tanto aquéllos como éstos gozasen en la dedicación creadora diferente aplicación, dadas las preferencias del compositor. Lo que destaca, dentro de la densa y diversificada obra, es la presencia de la voz humana. Mozart amaba y privilegiaba el más primordial de los instrumentos y, lógicamente, tal inclinación tendría oportuno reflejo y entidad en su corpus creativo.

Esta afición por la voz (y por su mejor exposición musical, cúmulo de oportunidades para la misma: la ópera), le llegó a Mozart a edad temprana. Pensemos en la fascinación que para un niño puede suponer una representación teatral con música, cuando ese niño es precisamente un compositor privilegiado que archiva en una cabeza esponjosa el arte de los sonidos con una absorción milagrosa, la brillantez del mayor de los espectáculos. Es el efecto que en este siglo ha despertado el cine, (y luego la televisión) para la imaginación y el desarrollo de la mente infantil.

La afición por el canto cristalizó en Mozart ya en 1764 (tenía ocho años; Mozart necesitaba ganar tiempo al tiempo, ya que su periplo vital no iba a ser largo). En el viaje profesional, de corte en corte, exhibido por el padre como un saltimbanqui, llega a Londres y ahí conoce y fascina al último hijo del gran Bach y la fiel Ana Magdalena, Johann Cristian. El *Bach de Londres*, como se le conoce, era un compositor completo, como cualquiera de la época que se considerara como tal, es decir, que escribía todo tipo de música, pero sus mejores empeños los aplicaba a la ópera. Bach junior había estudiado con el padre Martini en Italia y este dato conviene retenerlo porque Mozart también recibiría posteriormente consejos y recomendaciones del oráculo aquel, un franciscano inteligente y laborioso. Mozart conoce en Londres, y a través de Bach, a un famoso castrado del momento, Giovanni Manzuoli. Con tal ilustre representante, Mozart aprende los rudimentos del canto, lo cual es suficiente para él. Su genio suplirá lo restante.

El interés por la voz humana cantada y la fascinación por la ópera trabajan como una droga en la fantasía del compositor salzburgués, desde que Bach y Manzuoli siembran la semilla en su fértil actividad creadora. Se conserva una carta particularmente to-

cante donde el músico expone su disposición para la escritura operística. Tiene fecha del 4 de febrero de 1778 (22 años), y está dirigida a su progenitor, Leopoldo, quien en esa ocasión no pudo acompañar al hijo en otro viaje de exhibición. Está escrita en Mannheim, donde Mozart se ha detenido por un tiempo, camino de París. En la carta, después de opinar sobre espectáculos y cantantes vistos y oídos, dice textualmente: «Le ruego que haga lo posible para que vayamos a Italia, ya conoce mi mayor deseo, el de escribir óperas... Me siento envidioso de todo aquel que compone óperas.»

Toda la vida del compositor estará marcada por esta ansiedad, más o menos satisfecha, ya que las circunstancias mandaban y, a menudo, le fueron adversas, pero no lo suficiente para impedirle crear sus obras maestras, como es obviamente sabido. Mozart, en balance definitivo, compuso alrededor de dos docenas de obras para la escena. Utilizamos la palabra *alrededor* porque alguna de esas obras contabilizadas en el número, son híbridas; otras no alcanzaron culminación. Y así incluimos *L'oca del Cairo*, *Lo sposo deluso* y *Zaida*, inacabadas; como también lo hacemos con *Betulia liberata*, un oratorio susceptible de representación escénica, como se ha hecho en bastantes ocasiones, y la adaptación (mejor, arreglo) de *Acis y Galatea* de Haendel.

Mozart, escritor de teatro musical, tocó además, todos los géneros del oficio, desde el *Singspiel*, a la Ópera Seria. Con el primer bloque de obras abrió el camino a la ópera en lengua alemana, es decir a Weber, Lortzing y Wagner; con el segundo elevó el género a cotas inmensas, agotándolo para siempre.

¿Cómo entendía Mozart la ópera? ¿Cómo pensaba que debía ser compuesta y representada? A estas preguntas se intentará dar respuesta, a través de dos caminos: el de la relación de Mozart con el cantante y el de qué idea tenía el compositor de lo que debería ser una obra musical destinada a una escena.

En una ocasión escribe Mozart a su padre que «le gustaba que el aria de una ópera estuviera exactamente adaptada a los medios del cantante al cual iba destinada, como un vestido bien hecho». Está clara la filosofía mozartiana. Ello puede inducirnos a creer en un sometimiento exagerado a las posibilidades del intérprete, desnivelando la unidad y equilibrio de la obra. Ha de recordarse asimismo, en este sentido, que Mozart componía arias para sus cantantes amigos, destinadas a ser incluidas en óperas de otros compositores. Así son famosas las que compuso para títulos de Pasquale Anfossi; las de *El curioso indiscreto* sobre todo. A través de su correspondencia seguiremos aprendiendo preciosos datos acerca de la relación con sus cantantes. Mozart se preocupa de conocer la psicología de los intérpretes, primero, y sucesivamente las particularidades de su voz. Esto le llevaba siempre a preocuparse de no herir sus susceptibilidades, siempre dispuestas a emerger, y a componer pensando, a menudo, en las facultades de lucimiento de esas voces. Cuando escucha a un cantante, sabe luego escribir acerca de sus cualidades, con observaciones profesionales, donde se pondera no sólo su vocalidad sino la disposición o el valor que da al texto dramático. Entonces, ¿cómo pensaba Mozart que debería ser un buen profesional del canto? Siguen sus cartas dándonos respuestas. Estima la parte virtuosística, el *diminuendo*,

la facultad de trinar, la agilidad, la coloratura. En particular, en una ocasión, critica a una soprano por no poseer *la messa di voce* (sostener con un mismo *fiato* un período que se inicia *piano*, paulatinamente se engrosa el sonido para de nuevo, paulatinamente, adelgazarlo). Pero también, Mozart resalta algo muy importante en una época donde el virtuosismo agotaba otras expresiones musicales: la expresión. Así a Aloysia Weber le recomienda en 1778, que para cantar se sumerja completamente, seriamente, en el papel que va a interpretar, imaginando que ella es esa persona, partiendo siempre del sentido y el vigor de las palabras. Son consejos precisos que muchos cantantes han pasado por alto, antes y ahora, como si la música mozartiana, por su propia y soberana belleza, sólo fuera eso, música, y no también expresión dramática.

Aquella sumisión sastreril del aria a la voz (*como un vestido a la medida*), puede hacernos pensar en conclusiones erróneas. El que una página se adapte a los medios de que dispone un intérprete es compatible con las ideas globales que el compositor tenía de la unidad de la obra. Para él, una ópera ha de ser una suma ideal de música y teatro. Es decir, una partitura donde el que canta (con estilo e inteligencia, por encima del tributo a un virtuosismo hueco), sirva a una obra donde se equilibran dos factores interdependientes, palabras y notas, que caminan paralelos a la consecución de un espectáculo teatral, que como tal mantenga, potencie y culmine una acción escénica. Un ejemplo de que la *vestimenta* vocal del cantante no está reñida con la visión total de la obra, se encuentra en este dato. En *Idomeneo*, Mozart, en contra de la opinión y exigencia de su protagonista, el famosísimo Anton Raaf, compuso para determinado momento de la acción, un cuarteto (*Andrò ramingo e solo*) más apropiado para reflejar la situación anímica de los personajes, en lugar del aria que el citado intérprete quería (y que probablemente figuraba en el texto caduco de Giambatista Varesco).

Después de estas ideas generales, orientativas del quehacer operístico mozartiano, parece interesante ocuparnos de los restantes que Mozart tuvo como colaboradores, haciéndolos por categorías vocales, por las diferencias de tratamientos y afinidades del compositor con las mismas.

Los castrados

Esta tipología vocal, mítica y vilipendiada, arquetípica del siglo XVIII, conocía en la época mozartiana una progresiva decadencia. El período de mayor esplendor de esta vocalidad se había cumplido entre los años 1730 y 1750. A pesar de la decadencia citada, la supervivencia de los *castrati* llegaría a principios del siglo XIX con Rossini y Meyerbeer y, en territorio eclesiástico, hasta el XX (Alessandro Moreschi), pero ya estos últimos intérpretes fueron sólo un palidísimo reflejo de aquellos del período áulico. (Recordemos como curiosidad que Wagner (!), quería que su siniestro personaje Klingsor de *Parsifal* fuera estrenado en 1882 por el castrado de la Capilla Sixtina, Doménico Mustafá).

Mozart admiraba las proezas vocales de los *castrati*. De hecho el famoso motete *Exultate jubilate*, está dedicado a un representante conspicuo de tal vocalidad, Venancio Rauzzini, y como correspondía, el *allegro* final incluye oportunidades para el brillo canoro, aunque en términos bastante equilibrados. En realidad, y por datos de diversa fuente (opinión escrita, realizaciones prácticas), Mozart se inclinaba por la voz de soprano y luego por la de tenor.

Directamente, Mozart tuvo algunos contactos con representantes de esta cuerda canora; son los que vamos a considerar seguidamente. Ya se habló del encuentro londinense de Mozart y Manzuoli, esforzado alumno y ocasional profesor de canto. Digamos antes, que Mozart no tuvo oportunidad de componer para los dos grandes nombres de la época: Luigi Marchesi y Gasparo Pacchierotti. Al primero se refiere el músico en carta a su padre de 1780, donde le relata su romántica (antes de tiempo) muerte. Marchesi, a pesar de las carencias, era un perfecto amante de una cierta duquesa italiana. Enterado el marido, apresó al cantante, dándole a elegir su muerte: asesinato por unos matones o el veneno. Marchesi eligió el veneno, porque era un *italianino pusilánime*, según Mozart, quien termina la carta con un gran elogio: «¡Lástima de cantante tan excelente!».

Mozart fue generoso con Manzuoli y sus asesoramientos vocales. Le dedicó un aria con texto sacado del *Ezio* de Metastasio, una de sus primeras composiciones vocales, *Va dal furor portata*. Por ese período, con apenas diez años, el compositor, para demostrar su competencia, debía realizar alardes como el siguiente. En una reunión palaciega se le traía la edición completa de los textos metastasianos (voluminosa aportación), y al azar se abría cualquier tomo. Donde caía la página era el texto sobre el cual el niño iba a componer el aria. Escalofriante.

Giovanni Manzuoli nació en Florencia en 1725. Después de los disciplinadísimos estudios y habiendo logrado por toda Europa fanáticas adhesiones en los teatros, había recalado en Londres, donde a la llegada de los Mozart en 1764, era el ídolo de la capital. Recordemos que años atrás esa ciudad fue sede de las grandes voces reclutadas por Haendel para sus empresas operísticas. Burney, el musicólogo viajero, dejó escrito de Manzuoli que era la voz más potente y rica que había escuchado desde Farinelli. Precisamente este Farinelli, español de adopción, trajo a Manzuoli a cantar en nuestro país en dos ocasiones. A Manzuoli dedicó el *Bach inglés*, la ópera *Adriano en Siria*, un tema recurrente en la práctica barroca; el *castrato* estrenó también, obras de otros compositores, cual Jommelli, Galuppi, Dietersdorff y Duni. Mozart acuñó un neologismo a propósito del cantante, el de *Manzvolisch*, referido a su forma de cantar. Pero le criticó por sus desmedidas exigencias económicas. Manzuoli terminó sus días en 1782, como cantante de cámara del Gran Duque de Florencia. Después del encuentro londinense, Mozart y Manzuoli se volverían a ver en Milán para el estreno de la pastoral *Ascanio in Alba*, de la cual el castrado sería protagonista. Por esa época, Manzuoli contaba 46 años y gozaba entonces de un registro grave, carnoso y aterciopelado. Mozart aprovechó la oportunidad escribiendo su parte en potencia-