

ción de ese registro. Hoy día, suele cantarlo un tenor con buen centro vocal. La tesitura del papel de Ascanio contrasta con la de otro personaje de la obra, también concebido para castrado (el menos relevante Adamo Solzi), que es muy agudo y precisa voz cristalina.

Venancio Rauzzini, que ya ha aparecido por estas líneas, estudió en Roma; allí se había trasladado desde la región de *Le Marche*, donde había nacido en 1746. En la ciudad papal, pertinaz con la prohibición a las mujeres de subir a un escenario, debutó con 19 años en el teatro Valle, con una ópera de Piccini, *El fingido astrólogo*. Así comenzó una brillantísima carrera, con especial y continuada permanencia en Londres, como su anterior colega Manzuoli. Bello y perturbador, Rauzzini era un mujeriego impenitente. Después de una larga temporada en Munich hubo de abandonar la ciudad precipitadamente por problemas de faldas. Burney no es muy elogioso con el arte de Rauzzini, aunque no es corto en alabanzas cuando habla de su potencia vocal. Pero, según otras fuentes, con este castrado se inicia un nuevo estilo en el arte de esa vocalidad; se abandona un tanto la proeza canora para sustituirla por una preocupación mayor por el texto, redundando en mejor expresividad. Unido esto a la imaginación y elegancia del canto de Rauzzini, no es de extrañar que su arte entusiasmara a Mozart, que escribió para él (aparte del ya recordado *Exsultate*), el papel de Cecilio de *Lucio Silla*, que cuenta con bellísimas, a la par que emotivas páginas, como *Ah si a morir mi chiama*. Rauzzini fue castrado sopránista y, cuando fue perdiendo perfiles superiores en la voz, castrado contraltista. Compositor y profesor de canto, enseñó a Nancy Storace, de quien se hablará pronto por su afectación a la vida y obra mozartianas. Murió en 1810.

Vincenzo del Prato era contemporáneo exacto de Mozart, es decir, nacido en 1756, original de Imola, algunos kilómetros más abajo de Salzburgo. Con este cantante, Mozart se expresa contradictoriamente. En algún momento le llama *mi querido amigo*; otras veces se queja de que tiene que enseñarle una a una, todas las notas de *Idomeneo*, ya que no sabe hacer una cadencia y su voz es desigual, algo raro pues la formación de los *castrati* era exhaustiva y concienzuda. (En realidad la amistad y la falta de preparación pueden ser compatibles, con respecto a la relación Mozart-Del Prato). Siguiendo con el aspecto negativo de esta relación, Mozart se refiere a del Prato llamándole tunante y corrompido hasta la médula (esta corrupción puede entenderse tanto económica como sexual). En otra carta al padre, aparece el castrado definido como mal actor, sin vigor ni entusiasmo en el canto recitativo. Mozart había pensado para Idamante, en Francesco Ceccarelli (para quien compondría arias de concierto), que era empleado del Arzobispo de Salzburgo y esta ocupación le impidió desplazarse. Las recriminaciones de Mozart a del Prato pueden venir un poco debidas a los nervios de los ensayos, porque a pesar de los últimos añadidos a su gestión canora («se queda sin aire a mitad del aria, no entra a tiempo, no entona, no tiene método ni sentimiento, la voz no sería tan mala si no la situara en el cuello, en la garganta»), el músico compuso para el cantante arias de belleza y emoción considerables. Un ejemplo es

el número 2 de la partitura de *Idomeneo*, la página *Non ho colpa e mi condanni*. Pero quizás ese patetismo aflora mejor en frases sueltas en conjuntos, como en el cuarteto ya traído a colación, *Andrò ramingo e solo* (el número 21), cuya frase inicial sirve de colofón al magnífico fragmento, solitaria y expectante la voz, creando un clima soberbio. La carrera de Del Prato fue más restringida internacionalmente que la de los dos cantantes anteriores, permaneciendo en Munich durante 25 años, pagado con sueldo de fábula. Mozart colaboró con otros *castrati*, pero fueron nombres menores; ello les excusa de aparecer en estas páginas.

## Los tenores

En la obra mozartiana podemos encontrar tres tipos de papeles para la vocalidad tenoril: el tenor de Ópera Seria (*Idomeneo*, Tito, Mitridate, Silla, principalmente), el tenor cómico (*Monostatos*, Basilio, Pedrillo, Don Anchise y Belfiore, entre otros) y el tenor *di grazia* o *el amoroso protagonista* (*Belmonte*, Ottavio, Tamino, Ferrando). Cada uno con sus características peculiares. El primer grupo destaca por el canto *di sbalzo*, o sea, abundantes saltos de octava, a lo alto y a lo bajo, y considerable coloratura. El segundo tipo corresponde al prototipo de un protagonista de ópera bufa o cómica. Ofrece mayor interés el representante del tercer grupo, como precursor de la vocalidad tenoril de los primeros años del siglo diecinueve. Estos personajes precisan una voz disciplinada que corra con elegancia y naturalidad, utilizando normalmente su registro medio, con un *legato* y un fraseo igualmente depurados. La subida al agudo, no suele ser inquietante, ya que su nota más elevada acostumbra a ser un La 3. A veces ha de tener algo de virtuosismo, como Ottavio en *Il mio tesoro* (el traje mozartiano: en el estreno vienés, el tenor no tenía esa disciplina y el músico cambió el aria por *Dalla sua pace*; hoy día, el personaje canta las dos páginas) o Belmonte en *Ich baue ganz* (que suele cortarse, según capacidades del intérprete). Hay que decir que el tenor cómico, de escritura vocal sencilla y central, a veces puede ser perturbado por páginas tramposas, como Pedrillo en *El rapto*, que tiene *Frisch zum Kampfe* de escritura inopinadamente aguda.

Veamos ahora a los representantes de la cuerda tenoril con los que Mozart contó en su periplo operístico.

Guglielmo d'Ettore fue probablemente el primer tenor importante que apareció formando parte de un elenco mozartiano. De nuevo, es Charles Burney con sus crónicas musicales viajeras quien nos facilita datos sobre este tenor. Era de vocalidad virtuosística y para el citado musicólogo, el mejor cantante italiano de su generación (la de 1750), al lado de Antonio Prati y Giuseppe Tibaldi. Tibaldi estrenó Aceste, el sacerdote de Venus del *Ascanio in Alba* en 1771, papel por debajo de sus posibilidades; esa es la razón de que no tenga en estas líneas un apartado propio. Burney en el terceto que destaca no incluye otro nombre, que aquí añadimos, Arcángelo Cortoni,

un tenor de agudos brillantes. En esto corría paralela su fama con D'Ettore, puesto que Mozart para Mitridate le exige alcanzar en varias oportunidades el Do 4, que en aquel entonces, como se sabe, se alcanzaba en *falsetone* (el Do llamado de *pecho* tendría que esperar unos ochenta años más). Ettore (que a veces figura como Etori), destacaba también por su facultad en el canto *di sbalzo* (es decir, fácil en los saltos acrobáticos de octava, donde es tan habitual perder la entonación). Así, en las arias *a medida* (el compositor, incluso, reescribió algunas para contentar al intérprete), Mozart obliga (diríamos, permite) a la voz saltar del Mi 2 al Si 3, o del Do 2 al La 3. Acrobacia hoy imposible, quizá sólo permisible a un tenor de las características del americano Rockwell Blake.

Un papel para tenor escrito por Mozart y de similitud canora con el de Mitridate en el de Lucio Silla, para la ópera del mismo título. En esta ocasión, Milán 1772, no contó con un protagonista a la altura de las circunstancias. Bassano Morgnoni fue llamado a última hora para hacerse cargo del difícil papel, al ponerse enfermo un tal Cordoni, inicialmente previsto. Morgnoni tenía buena voz, pero era un actor pésimo. Mozart se desesperaba de sus torpezas en escena. El día del estreno, mientras Giunia (a cargo de la espléndida Anna de Amicis), cantaba *Dalla sponda tenebrosa*, la actuación de Silla, debía de motivar el cambio de *tempo* de la página (de *andante* a *allegro*), es decir, del patetismo a la ira. Pues bien, fueron tales los gestos del tenor, de complicados y absurdos, que el público creyó se trataba de un intento de puñetazo de Silla a Giunia. Ello provocó tal jolgorio en la sala que la soprano acabó la página a la carrera, sin rendir todo el resultado que la bellísima aria allanaba a su talento. Lo cuenta Mozart en una carta, indignado, pero con algún eco de la hilaridad del momento.

*La clemenza di Tito* es la penúltima ópera mozartiana. Con ella puso un irreversible punto final a la Ópera Seria, musicando un empolvado texto metastasiano. La estética del género *serio* poco desarrollo le ofrecía entonces al talento del músico, pero la partitura de *Titus* no tiene desperdicio: bella, intensa y variada. Una envoltura nueva y luminosa para un contenido pálido y caduco. Su personaje central, para voz de tenor, ya no es el virtuoso a lo Mitridate o Silla (ni Scipione, ni Aceste). La tesitura es más central; el virtuosismo está muy mitigado cuando se le exige (en realidad sólo en el aria *Se all'impero, amici miei* de acto II). El creador de Tito fue Antonio Baglioni, (Praga, septiembre de 1791). Baglioni había sido cuatro años atrás el primer Don Ottavio del *Don Giovanni*; de ahí cierta similitud de tesituras en los dos personajes. Baglioni pertenecía a una familia de cantantes, desde su padre Francesco, intérprete especialista de óperas bufas, a sus cinco hermanas, Giovanna, Clementina, Constanza, Camilla y Rosina, todas sopranos. Hábil en el canto vocalizado era Baglioni (la prueba: Mozart para el estreno vienés del *Don Giovanni* sustituyó *Il mio tesoro* que tiene vocalismos por *Dalla sua pace*, para no complicarle la vida al tenor de esa función: Francesco Morella). Pocos datos ofrecen las crónicas de este tenor que ha pasado, sin embargo, a la historia por esta doble vinculación recordada con las óperas de Mozart. La escritura del salzburgués, que fue pródigo con Tito y Ottavio, nos permite pensar que Baglioni tenía línea de canto y ésta era elegante y transparente.

El tenor más famoso que colaboró con Mozart fue sin duda Anton Raaf. Raaf y Mozart concurren a propósito del estreno de *Idomeneo*, Munich 1781. Mozart sumaba veinticinco años; Raaf sesenta y siete, edad muy provechosa, parece, para su cuerda. Raaf era intérprete de vieja escuela y fue *Idomeneo* su despedida (gloriosa) de la escena. La voz de este tenor se distinguía por la belleza y dulzura del timbre, a lo que el intérprete añadía una capacidad técnica endiablada. Especialmente era famoso su trino, recurso ornamental difícil para un tenor y que prácticamente ha desaparecido de la cuerda desde Hermann Jadowker (1877-1957), aunque hoy intentan recuperarlo (aún les queda imperfecto) dos magníficos cantantes americanos, el ya citado Rockwell Blake y Chris Merrit. Volviendo a Raaf, se cuenta que en ocasiones las orquestas eran incapaces de rivalizar, de seguir su canto en los pasajes virtuosísticos. En la vida privada, el tenor era religiosísimo hasta la mojigatería, dando limosnas desorbitantes y rezando el rosario entre bambalinas. Raaf heredó del canto de los castrados la aureola legendaria que mitificaba a muchos de ellos, llegando a narrarse de él cientos de sucesos milagrosos, como la curación en Nápoles de una princesa, aquejada de una depresión crónica tras la muerte del marido. (La curación se supone que fue por vía musical y canora; dada la conventual religiosidad del tenor no hay cabida a otro tipo de terapia).

En el momento del encuentro con Mozart, Raaf, con aquella edad, no era, lógicamente, el intérprete de los grandes días. Ya cuatro años atrás del estreno de *Idomeneo*, Mozart lo había escuchado en Mannheim, encontrándole horrible de voz y torpísimo actoralmente. Esto no impidió al músico entonces, dedicarle un aria para insertar en el *Artaserse* de Hasse, *Se al labbro mio non credi*, que necesita derroche de línea, fraseo, virtuosismo y fiato: todo un *tour de force*. Raaf había estudiado con el famosísimo castrado Antonio Bernacchi, al mismo tiempo que otro reputado representante de dicha vocalidad, Tommaso Guarducci. Aquí se encuentra, en estos estudios, la sólida formación canora del tenor, en base, sobre todo, a una extensión prodigiosa.

En el momento en que se encontraron Mozart y Raaf sabemos las dificultades vocales en que se hallaba la vieja gloria por las numerosas cartas que el músico envía durante los ensayos de la ópera. Todas detalladas sobre el quehacer y desenvolvimiento de los ensayos, cargados de quejas. Algunas de ellas, destinadas a la inhabilidad del tenor. Pero esta incapacidad, a la postre, se refiere más a la torpeza actoral de Raaf (Mozart siempre achacará esto a los intérpretes de vieja escuela) que a la aptitud vocal, porque, aunque criticada, no impide al músico componer un aria llena de dificultades, *Fuor del mar*, que posteriormente hubo de aligerar de compromisos para intérpretes sucesivos. Esto puede hacernos pensar que, pese a la edad, Anton Raaf seguía siendo un maestro.

Pasemos ahora a los tenores mozartianos *sui generis*, o sea, aquellos papeles que mejor definen el mensaje tenoril del compositor, los del tercer grupo anteriormente señalados: Ottavio, Ferrando, Tamino y Belmonte.