

# EL CANTO SEGÚN MOZART: ANÁLISIS DE SUS CARTAS, PARTITURAS, UNA MIRADA ESTÉTICA Y TÉCNICA VOCAL

## *THE SINGING ACCORDING TO MOZART: ANALYSIS OF HIS LETTERS, MUSICAL SHEETS, AN AESTHETIC GLANCE AND VOCAL TECHNIQUE*

Hugo Roberto Estrella Aráuz  
Investigador independiente

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3900-0580>

### RESUMEN

La interpretación musical histórica es una labor artística que requiere de conocimientos históricos y estilísticos propios de la obra. El objetivo de este trabajo es develar aspectos significativos de la concepción de Mozart acerca del canto. Un trabajo documental que clarifica científicamente conceptos de técnica vocal que Mozart mencionaba en las cartas que escribía a sus familiares y además, muestra aspectos de su composición para la voz. La teoría estética del Clasicismo y la visión estética de Mozart junto a un breve análisis de fragmentos de partituras también son parte de este trabajo para favorecer la comprensión de la problemática: El Canto según Mozart. Las conclusiones finales son premisas que todo cantante debe considerar para abordar el repertorio de Mozart. Este texto está dirigido a cantantes profesionales, docentes, estudiantes de canto y compositores.

**Palabras clave:** canto; estética; música; Mozart; clasicismo

### ABSTRACT

Historical performance is an artistic endeavor that requires historical and stylistic knowledge of the work itself. The objective of this work is to reveal significant aspects of Mozart's conception on singing. A documentary work that scientifically clarifies concepts of vocal technique that Mozart mentioned in the letters that he wrote for his relatives and furthermore, shows aspects from his vocal compositions. The classical aesthetics, the Mozart's aesthetic perspective and a brief analysis of fragments from musical sheets are also part of this work to promote the understanding of the problem, The Singing according to Mozart. The final conclusions are premises that singers should consider to perform the

mozartian repertoire. This research is for professional singers, professors, singing students and composers.

**Keywords:** singing; aesthetics; music; Mozart; classicism

## 1. INTRODUCCIÓN

La interpretación musical histórica es una minuciosa labor artística que se debe abordar con el mayor conocimiento acerca de la obra, su compositor y el periodo histórico. Todos estos saberes permiten al intérprete producir música con rasgos estilísticos propios de la obra y del periodo al que pertenece.

El objetivo de este trabajo es develar aspectos significativos respecto al canto que Mozart defendía en sus numerosas cartas dirigidas a su padre y familiares. Además, se presentan algunos principios de estética musical vigentes en los días del compositor para acercarnos a los pensamientos filosóficos de la época.

La investigación es de carácter documental y el análisis musical de partituras permite clarificar varias ideas mencionadas por Mozart en sus cartas acerca del canto, además de algunos de sus rasgos compositivos. Adicionalmente, se explica la terminología del canto desde un punto de vista científico debido a que esta fue usada por Mozart y muchos otros maestros a través del tiempo con connotaciones aproximadas o disímiles. Un enfoque científico aporta objetividad y validez al tema y su comprensión.

## 2. ESTÉTICA MUSICAL EN LOS DÍAS DE MOZART

La estética musical en los días de Mozart y propia del clasicismo, fue el resultado de la evolución de la sociedad, su pensamiento filosófico y la coexistencia de diversas músicas — pagana y litúrgica — procedentes de distintas fronteras. De igual forma, la inexistencia de registros musicales de la cultura griega fue un impedimento para alcanzar la estética clásica, situación que no ocurría en otras artes como la arquitectura y la pintura. Por este motivo, los músicos y pensadores recurrieron a textos griegos en los que se detallaban los principios de su estética.

En el Renacimiento, Nicola Vicentino en su tratado *L'antica musica ridotta alla moderna practica —La música antigua reducida a la práctica moderna—*, del año 1555, aspira volver a lo griego, para eliminar el artificio contrapuntístico. Alrededor de 1570 en Florencia, la Camerata Florentina o de Bardi difundió un pensamiento respecto a la música que después de más de 150 años sería retomado por otros músicos para iniciar lentamente un proceso que condenaría el contrapunto musical de excesivo.

La Camerata de Bardi introdujo el humanismo en la música. Su explícito aporte fue el laicizar la música, la nueva armonía tonal, la filosofía de la música del mundo griego, la disolución de la teoría musical medieval y la concepción contrapuntística de la música (Fubini, 2005). Otro aporte importante de la Camerata de Bardi fue el *stile rappresentativo — estilo representativo —* el cual era un estilo dramático de escritura vocal propio de la Camerata, pero en especial de Vincenzo Galilei, en su objetivo de alcanzar la fuerza emocional de la música de la antigua Grecia (Latham, 2008).

En 1581, Vincenzo Galilei, miembro de la Camerata de Bardi, publicó el famoso *Dialogo della musica antica et della moderna — Diálogo de la música antigua y moderna —*, con una visión histórica de los avatares acerca de la música; documento que se convertiría en pragmático hasta finales del siglo XVIII.

La teoría griega, en el diálogo de Galilei, reconocía un *ethos* o comportamiento musical a cada modo, lo que parecía emparentarse con la idea de la música ligada a los afectos y por todo ello, la monodía se validaba pues no debían mezclarse *ethoi* o comportamientos en una polifonía, generando un sinsentido (Fubini, 2005).

En un fragmento del libro de Galilei (1581), se detalla la combinación de tres modos — dorico, lydio y frigio — denominada *tripartite* dentro de una obra para acomodar las

palabras y expresar los afectos que le había inspirado el poeta —como el poeta mismo lo expresó— con un arte maravilloso.

Estos fueron algunos hechos ocurridos en el Renacimiento que apuntaron el pensamiento hacia una música como monodia acompañada. El objeto de discusión era si la superioridad radicaba en el contrapunto o en la melodía.

Durante el Barroco —alrededor de 1600 a 1750— florecieron varios músicos como Vivaldi, Händel, Telemann, Scarlatti, siendo uno de los más sobresalientes Johann Sebastian Bach, quien se sumergió en el contrapunto. Sin embargo, las bases filosóficas para una nueva música habían sido escritas anteriormente en espera a ser redescubiertas.

Johann Mattheson, reconocido teórico musical y fundador del primer periódico musical alemán, en su tratado *Das neu-eröffnete Orchestre — La orquesta recién inaugurada —* de 1713, retoma la teoría de los afectos, la misma que sirvió de fundamento a la Camerata de Bardi alrededor de 1573 (Fubini, 2008).

John Adolf Scheibe, músico alemán-danés, colocó en el centro de discusión a J.S. Bach, calificándolo de ampuloso. Esto en una publicación de la revista *Der critische Musikus —El músico crítico—* la cual fue fundada por él en 1737:

Es un artista extraordinario, tanto al clave como al órgano; yo no he dado con ningún músico que haya podido rivalizar con él. [...] Este gran hombre se habría convertido en la maravilla de todas las naciones si se hubiera mostrado más ameno, si no hubiera sofocado la naturalidad de su música con un estilo tan ampuloso y si no la hubiera vuelto oscura con un arte demasiado grande. [...] él es en música lo que en otros tiempos fue en poesía el señor Lohenstein. La ampulosidad arrastró a ambos desde lo natural hasta lo artificioso, desde lo elevado y sublime hasta lo sombrío. En ambos es admirable la labor maciza y pesada, la dura fatiga, aunque se trate de un esfuerzo que se malgasta por ir contra la razón (Fubini, 2005, p. 242).

Para Scheibe, se trataba de defender el estilo galante y coqueto patente en la sencillez señorial de compositores alemanes como los Graun, Hasse, Quantz y Mattheson. Este último en sus tratados, es defensor de un racionalismo moderado en el cual el sentimiento tiene lugar junto a la razón y el oído es el único camino por el que la música llega al espíritu (Fubini, 2005, p. 242, 244).

Posteriormente, a este concepto musical se sumaron Quantz, Leopold Mozart, Carl Philipp Emanuel Bach quienes en sus escritos afirman que: «la música contemporánea llega al corazón gracias a la melodía, frente a la música de Bach, que se constituye en un mero y estéril acompañamiento, incapaz de suscitar ningún efecto, pasión o afecto, y que está irremediablemente ligada al pasado» (Fubini, 2008, p.108).

Leopold Mozart (1744) en su *Versuch einer gründlichen Violinschule — Tratado acerca de los principios fundamentales para tocar el violín—*, refiriéndose a la interpretación musical afirma que:

Existen muchos términos técnicos que son indispensables para indicar el ritmo al que se debe interpretar la pieza y la manera de expresar las emociones en conformidad con las intenciones del compositor. Además, el intérprete debe sumergirse en el humor de la obra para penetrar en las almas de quienes escuchan y excitar sus emociones (p.49, 53).

La estética musical dio un giro condenando al contrapunto de desmesurado, en nombre del sentimiento y el corazón. Lo mismo haría Rousseau basado en la razón. Para el pensador y músico, la armonía debía subordinarse para conferir belleza e intensidad a la melodía.

De este modo se construyeron las bases de la estética musical del Clasicismo. Estética que Leopold Mozart, como su maestro, supo transmitir a su hijo. Sin embargo, el pequeño Mozart se encontró con un universo musical amplio, donde convivían música litúrgica, pagana, contrapuntística, entre otras. Marshall afirma que aunque Mozart nació en la

tradición católica de Austria, pertenecía más a la tradición secular y estética italiana del Renacimiento. Esto refiriéndose a los días de la Camerata de Bardi (2019, p.186).

La capacidad de Mozart para asimilar y discernir las músicas existentes fue una cualidad invaluable para el desarrollo de su estilo.

En la carta del 10 de abril de 1782, Mozart cuenta a su padre que realizaba una colección de las obras de la familia Bach.

– ich gehe alle Sontage um 12 uhr zum Baron *van Suiten* – und da wird nichts gespielt als Händl und Bach. – ich mach mir eben eine *Collection* von den Bachischen fugen. – so wohl *sebastian* als *Emanuel* und *friedeman* Bach [Voy todos los domingos a las 12h00 a casa del barón van Swieten, donde no se toca más que Händel y Bach. En este momento estoy recopilando las fugas de Bach, no sólo de Sebastian sino también de Emanuel y Friedemann] (Mozart, 1782, p. 3).

Más tarde, en abril de 1789, con motivo de la visita de Mozart a Leipzig y su actuación en el órgano de la *Thomaskirche* —el propio órgano de Bach—, Mozart experimentó un encuentro cercano y revelador con la música sacra de J. S. Bach. El evento fue registrado por Friedrich Rochlitz (1769-1842), alumno de la *Thomas-Schule* en el momento de la visita de Mozart, y más tarde, editor fundador de la influyente revista de *Leipzig Allgemeine Musikalische Zeitung* —*Periódico musical general de Leipzig*. Rochlitz escribe:

Por iniciativa del difunto [Johann Friedrich] Doles, entonces cantor de la Thomas-Schule, el coro sorprendió a Mozart con la interpretación del motete a doble coro, *Singet dem Herrn ein neues Lied* [BWV 225], de Sebastian Bach. . . . Apenas el coro cantó algunos compases cuando Mozart se incorporó sobresaltado y gritó: “¿Qué es esto? ”. En ese momento toda su alma parecía estar en sus orejas. Cuando terminó el canto, gritó lleno de alegría: “Ahora, hay algo ...¡Se puede aprender de él!” (Marshall, 2019, p. 186, 187).

Aunque Mozart conocía el trabajo de compositores posteriores que trataron de prolongar la tradición contrapuntística, un desarrollo notable aparece en su obra desde que conoce la música de Johann Sebastian Bach (Rosen, 2003, p.13). A esta afirmación, según Perry-Camp (1984), se suman otros autores como: Alfred Einstein, Robert L. Marshall y Ludwig Finscher (citado en Marshall, 2019, p. 213).

Además de J.S. Bach, serían otros estilos los que impactarían sus creaciones.

El estilo galante en su aspecto más extrovertido fue cercano a Mozart, pues conoció a algunos músicos de dicho estilo, entre ellos: J. Christian Bach en Londres.

Cabe mencionar que Mozart en su carta del 28 de febrero de 1778, comenta a su padre que había realizado un arreglo musical, como práctica, del *aria Non so d'onde viene* que había sido tan encantadoramente compuesta por J. Christian Bach.

ich habe auch zu einer übung, die *aria, non so d'onde viene etc.*: die so schön vom *Bach componirt* ist, gemacht, aus der ursach, weil ich die vom *Bach* so gut kene, weil sie mir so gefällt, und imer in ohren ist; [también hice un ejercicio del *aria, non so d'onde viene* que esta tan bellamente compuesta por Bach, solo porque la conozco muy bien, me gusta y atormenta mi oído.] (Mozart, 1778a, p.1).

Algunos de los saberes musicales que influyeron en el trabajo de Mozart se detallan a continuación:

- El estilo galante con su vertiente más extrovertida: la melodía cantable — *singende Allegro* —, el bajo albertino y la regularidad fraseológica son los fenómenos más evidentes. J. Christian Bach mostraba este estilo al igual que Georg Christoph Wagenseil y los italianos Baldassare Galuppi, Pietro Domenico Paradisi y Giovanni Marco Rutini, de quienes Mozart leyó ediciones inglesas y alemanas.

- El lado serio del estilo galante con el *Empfindsamer Stil* — Estilo sentimental —. Uno de sus representantes fue Carl Philipp Emmanuel Bach. Asimismo, características

musicales depresivas provenientes de París, como la suspensión de la regularidad estrófica y el retardo del punto de llegada, que suele ser la tónica. Estas cualidades encontradas en Johann Schobert y Johann Gottfried Eckard.

- El principio de evidencia temática, es decir temas identificables fácilmente por la fusión entre el ritmo de la danza y la articulación melódica del *aria* o canción.
- El principio de elaboración temática, pero no solo variaciones de uso ornamental, sino la exploración de los límites en la construcción. Esto presente en Joseph Hayden y Giovanni Battista Boccheri.
- El estilo cómico de la comedia musical vienes y alemán, así como la *opera buffa* italiana en sus aspectos más graciosos.
- El contrapunto imitativo, espontáneo y laico pero también el contrapunto tonal como ejercicio académico basado en el estilo de Palestrina, el cual era conocido en Salzburgo (Pestelli, 1991, p. 147).

En este contexto, vale mencionar que Mozart estudió contrapunto estricto con el padre Martini y uno de sus ejercicios musicales, el motete *Misericordias Domine*, fue considerado brillante por su maestro (Grove, 1880).

El Clasicismo mozartiano se diferenciaría del Barroco Tardío o Alto Barroco —1700 a 1750—, por la articulación dramática. En el Barroco tardío se representaba un sentimiento o un único nivel de tensión, mientras que en el Clasicismo, la representación de varias emociones de forma sucesiva se logra con un equilibrio entre la expresión y la elegancia. Además, el efecto dramático luce sorprendentemente lógico (Rosen, 2003).

Por otro lado, en el siglo XVIII también entraría en escena el concepto de gusto como medida única para juzgar la música. En Inglaterra, críticos, teóricos e historiadores se servirían de aquel concepto extraído de la estética empirista, la cual señala que el hombre tiene una capacidad sensitiva y un sentido de belleza natural que le permite experimentar placer en armonía con el mundo (Fubini, 2005).

Mozart pudo ser influenciado por diversos pensamientos filosóficos acerca de la música, pero en base a las evidencias se puede inferir que la teoría de los afectos y el concepto de buen gusto fueron dominantes. Durante la composición de *Die Entführung aus dem Serail* —*El rapto en el serrallo*— en Viena, Mozart escribió el 26 de septiembre de 1781 una carta a su padre en la que detallaba su concepción de cómo debería ser la música, remarcando la relación entre las emociones y la música.

[...] ein Mensch der sich in einem so heftigen zorn befindet, überschreitet alle ordnung, Maas und Ziel, er kent sich nicht – so muß sich auch die Musick nicht mehr kenēn – weil aber die leidenschaften, heftig oder nicht, niēmal bis zum Eckel ausgedrūckēt seyn müssen, und die Musick, auch in der schaudervollsten lage, das ohr niēmalen be=leidigen, sondern doch dabey vergnūgen muß, folglich allzeit Musick bleiben [...] [...un hombre en tal violento ataque de pasión traspasa todos los límites del orden y la propiedad, y se olvida de sí mismo en su furia, lo mismo también debe ocurrir con la música. Pero, aunque las pasiones, sean violentas o no, nunca deben expresarse de manera que se vuelvan repugnantes, y la música, incluso en las situaciones más espantosas, nunca ofende al oído, sino que continúa agradando y siendo melodiosa...] (Mozart, 1781, p.1).

El compositor se refería al aria *Solche hergelaufne Laffen*. En dicha aria, Osmin se muestra malévolo y furioso. Las pasiones se desbordan hasta el punto de amenazar con despellejar a Pedrillo para calmar su enojo. Mozart describe que:

ist zwar im nemlichen *tempo*, aber mit geschwinden Noten – und da sein zorn imer wāchst, so muß – da man glaubt die *aria* seye schon zu Ende – das *allegro assai* – ganz in einem andern zeitmaas, und in einem andern Ton – eben den besten *Effect* machen; [la escribió con notas rápidas que aparecen a medida que gradualmente aumenta la ira de Osmin para luego acelerar e introducir un *allegro assai* en otro compás y tonalidad menor, lo que debe asegurar el mejor efecto:] (Mozart, 1781, p.1).

Él intentaba representar la creciente ira del personaje en su música, valiéndose de recursos como el cambio de compás, aumento de *tempo* y cambio de tonalidad. Finalizada el aria de Osmin, inicia el *aria* de Belmonte en tonalidad mayor, lo que enfatiza la sonoridad sombría del *allegro assai*, contrastándolo.

Lo antes mencionado puede considerarse un ejemplo de la teoría de los afectos, mencionada anteriormente, y como uno de los pensamientos relevantes no solo para Mozart, sino para el clasicismo. Sin duda también está presente el criterio del buen gusto, pues como lo dijo Mozart: la música nunca ofende al oído, sino que continúa agradando y siendo melodiosa (Mozart, 1781, p.1).

Finalmente, otra evidencia explícita acerca de representar emociones o afectos con sonidos es la carta del 8 de noviembre de 1777, en la cual Mozart manifiesta a su padre que sus pensamientos y sentimientos son música.

Ich kan nicht Poetisch schreiben; ich bin kein dichter. ich kan die redens= arten nicht so künstlich eintheilen, daß sie schatten und licht geben; ich bin kein mahler. ich kan sogar durchs deüten und durch *Pantomime* meine gesinungen und gedancken nicht ausdrücken; ich bin kein tan=zer. ich kan es aber durch töne; ich bin ein Musikus. [No puedo escribir poéticamente pues no soy un poeta. No puedo ordenar las partes del discurso con tal arte para producir efectos de luz y sombra, porque no soy un pintor. Incluso ni siquiera puedo expresar mis sentimientos y pensamientos por interpretación y pantomima pues no soy una bailarina. Pero puedo hacerlo a través de los sonidos; Yo soy un músico.] (Mozart, 1777a, p.4).

### 3. MOZART Y EL CANTO

La música vocal italiana del siglo XVIII estuvo dominada por las voces de los *castrati*, como consecuencia de la intervención de la Iglesia Romana a finales del siglo XVI (1589). La bula papal —*Cum pro nostri temporalis munere*— emitida por el Papa Sixto V incluyó oficialmente por primera vez cuatro *castrati* en el coro de La Capilla Sixtina. Inmediatamente, las iglesias de Italia hicieron lo mismo. Así, en 1640 los *castrati* eran parte de los principales coros de Italia.

Desde muy temprana edad Mozart interactuó con algunos *castrati* e incluso escribió para ellos. Pero antes de esto, él recibió sus primeras lecciones de canto.

Leopold Mozart, su padre, fue el primer maestro de canto del pequeño Wolfgang Amadeus. El niño prodigio solía cantar a su padre las noches antes de ir a la cama; momentos felices que su padre invocaba repetidamente y que escribió en una carta del 11 de febrero de 1778: cuando niño, nunca te ibas a la cama sin pararte en una silla y cantarme '*Oragna fiagata fa*', y terminabas besándome una y otra vez en la punta de la nariz (Mozart, 1778, p.1).

Debido a los viajes de la familia, el pequeño Mozart — alrededor de los ocho años — conoció en Londres al famoso castrato florentino Giovanni Manzuoli durante 1764-1765.

En aquel entonces, Manzuoli actuaba como el *primo uomo* en la ópera *Ezio* de J. Christian Bach, hijo de J.S. Bach. El castrato quedó tan fascinado al conocer al pequeño Mozart que le proporcionó lecciones de canto. Dicha instrucción en técnica vocal resultó invaluable para Mozart en sus primeros intentos de composición de ópera, dos años después (Jenkins, 2010).

Preciso decir que Giovanni Manzuoli fue un respetado cantante al igual que el renombrado Farinelli, quien era 15 años mayor. Charles Burney, un músico inglés y autor de *La historia general de la música* publicada en cuatro volúmenes entre los años 1776 y 1789, tuvo la oportunidad de escuchar a Manzuoli en Londres y recuerda su voz como: la soprano más potente y voluminosa que se había escuchado en nuestro escenario desde la época de Farinelli; y su manera de cantar era grandiosa, llena de gusto y dignidad (Burney,

---

<sup>1</sup> El texto de esta melodía no tiene ningún significado, aunque aparenta ser idioma italiano. Esta melodía fue un invento de la infancia de Mozart.

1935, citado en Jenkins, 2010). Sin duda la formación vocal que Mozart recibió del castrato fue de altísimo nivel.

Por otro lado, el arte del canto existía en la familia desde hace algún tiempo. Nikolaus Pertl, el padre de la madre de Mozart, fue uno de los ancestros más talentosos y también fue el primero en su familia en perseguir una carrera que generalmente se reservaba para los aristócratas o los hijos de los funcionarios. Asistió a la Universidad Benedictina en Salzburgo y en sus años más jóvenes estaba activo, cantando como bajo en la abadía de San Pedro y en la enseñanza del canto en la escuela del monasterio (Solomon, 1996).

Adicionalmente, un dato curioso es que no existe evidencia de que la madre de Mozart, Anna María Perlt, fuera músico en algún momento de su vida, habiendo sido la hija de un cantante y la esposa de Leopold Mozart. Cabe mencionar que en aquella época, a las mujeres se les prohibía realizar algunas actividades públicas, entre ellas la música, al cumplir la edad para casarse que llegaba con la fertilidad. Esta fue la razón por la que la hermana mayor del pequeño Amadeus, María Anna Walburga Ignatia Mozart — cariñosamente llamada Nannerl— dejó los escenarios luego de mostrar un gran talento.

Debido a lo detallado, es muy probable que la madre de Mozart haya brindado algunas palabras de aliento e incluso consejo al pequeño cantante, pues aun cuando no fue un músico activo, seguramente desarrolló el gusto por la buena música debido a que su vida la vivió rodeada de ella.

La información encontrada acerca de Anna María Perlt es de su edad adulta, pues ella a sus 27 años fue desposada por Leopold Mozart y solamente después de la relevancia que adquirió su hijo en Europa, se consideró registrar datos acerca de ella. Es decir, son inexistentes relatos biográficos de la infancia de la madre de Mozart junto a su padre el cantante Nikolaus.

Aparte de las lecciones de canto con Giovanni Manzuoli en Londres, estudios de contrapunto con el Padre Martini en 1770 y su tutoría en inglés en la década de 1780, no hay constancia de que Mozart y su hermana hayan recibido instrucción de un tutor o hayan asistido a alguna escuela. Su padre parece haber sido el principal maestro (Solomon, 1996).

Respecto al canto de Mozart su esposa, Constanze, expresó que: era un tenor, bastante suave en la oratoria y delicado en el canto, pero cuando algo lo excitaba, o era necesario esforzarse, era tan poderoso como enérgico (Solomon, 1996).

Luego de 40 años de la muerte de Mozart, Constanze decidió contar un hecho sucedido a Mary Novello quien con su esposo, el músico y editor Vincent Novello, llegaron a Salzburgo en 1829 para entrevistar a la familia Mozart. Ella contó que:

En una ocasión, mientras la familia cantaba el cuarteto *Andro ramingo e solo de Idomeneo*, (con su desgarradora descripción de un padre, un hijo y dos mujeres desgarradas por deseos en conflicto) Mozart estaba tan abrumado que rompió a llorar, salió de la habitación y pasó algún tiempo antes de que ella pudiera consolarlo (Solomon, 1995, p. 141).

Mozart en aquellos días vivía una complicada situación personal, pues se sentía agraviado y esperaba una reconciliación amorosa. La interpretación del cuarteto de *Idomeneo* con su familia fue el detonante de una crisis emocional. Sin duda, esta es una clara muestra de la vívida sensibilidad que poseía el compositor y por ello se la menciona.

Lamentablemente no existen mayores descripciones de las características vocales de Mozart, pero basado en las evidencias, se puede concluir que adquirió sólidos conocimientos vocales y que, además, cantaba desde muy temprana edad. Esto pudo aportar a la composición de sus obras cantadas pues escribió melodías que demuestran un conocimiento amplio acerca del canto pues no exceden las capacidades humanas de un cantante, así como: melodías escritas en una tesitura adecuada para cada tipo de voz y frases musicales exigentes pero realizables. Muestra de esto, el aria *Il mio tesoro in tanto* de la ópera *Don Giovanni*, la cual se analiza más adelante (véase fragmento 3).

Por otro lado, desde su niñez, Mozart se relacionó con diversos cantantes lo que le permitió involucrarse más en el canto y ampliar sus conocimientos acerca de las voces para componer. Inclusive, en algunos casos, conocía tan bien las voces de los cantantes que escribió obras específicamente para alguno de ellos. Por ejemplo:

Mozart — nueve años — escribió *Ascanio in Alba*, obra que estrenaría su maestro de canto, el castrato Manzuoli, en Milán durante 1771. Asimismo, el rol de *Idomeneo* —de la ópera del mismo nombre — lo escribió para el tenor alemán Anton Raaff, quién lo estrenó en 1781.

Finalmente, a lo largo de su vida Mozart compuso música, en su mayoría, operística pero también litúrgica y arias de concierto.

## 4. MOZART Y LA TÉCNICA VOCAL

En sus cartas, Mozart realizaba críticas acerca del cantar de los intérpretes con los que trabajaba. Gracias a esto, se tiene una fuente directa de la concepción artística que él poseía respecto al canto y sus aspectos técnicos como el vibrado, al *appoggio*, la  *messa di voce*, la proyección de la voz, la homogeneidad sonora, articulación, fraseo y apertura vocal. Esta terminología usada por varios maestros en los distintos periodos histórico-musicales han tenido diversas connotaciones. Por lo mencionado, se la explica desde una perspectiva científica y moderna.

### 4.1. El *appoggio* y la proyección de la voz

Ciertamente, la palabra *appoggio* en el canto no tiene una única definición, pues a través del tiempo han sido varios los maestros que han usado este término distintamente para explicar la forma correcta de respirar y sostener la voz.

Los maestros italianos más antiguos consideraban que *appoggio* describe la forma de respirar. Algunos de ellos afirman que la respiración debe apoyarse contra el interior del tórax. Para otros maestros como García y Lamperti, el término señala un firme cierre de glotis antes del ataque y la existencia de una presión de aire a través de la tráquea (Marek, 2007).

El *appoggio*, desde una vista científica, se refiere a la adecuada presión de aire sobre la zona inferior de la glotis (hiperbarismo subglótico) durante la fonación, junto a la acción de la musculatura abdominal anterior y posterior (o cuadrado lumbar), apoyando dicha actividad.

En 1777, Mozart se encontraba en Múnich y recientemente, había escuchado operetas alemanas y a la *prima donna* Keiserin, lo que le había inspirado el deseo de escribir.

Mozart, en su carta del 2 de octubre dirigida a su padre, expresa la importancia del *appoggio* al cantar para ejecutar dinámicas, al describir el desempeño vocal de Keiserin, quien era hija del cocinero de la corte.

sie hat eine schöne stim. nicht starck doch auch nicht schwach. sehr rein. gute intonation. ihr lehrmeister ist valesi; und aus ihren singen kent man daß ihr meister so wohl das singen als daß singen lehren versteht. wen sie ein Paar tact aus hält, so hab ich mich sehr verwundert wie schön sie das crescendo und decrescendo macht. Den Triller schlägt sie noch langsam; und das freüt mich recht;[tiene una voz fina, no poderosa, aunque de ningún modo débil, muy pura y una buena entonación. Su instructor es Valesi; y su estilo de canto demuestra que su maestro sabe cantar y enseñar. Cuando sostiene su voz durante un par de compases, me sorprende bastante la belleza de su *crescendo* y *decrescendo*. Trina su voz muy lentamente y eso me agrada.] (Mozart, 1777b, p.2).

Mozart resalta positivamente los cambios de dinámicas y además, se refiere a una voz con buena proyección vocal, no débil.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> La proyección vocal debe entenderse como una voz resonante, vibrante, que puede tanto subir o bajar de intensidad sin dejar de escucharse. Una voz impostada poseerá proyección vocal.



#### **4.2. La messa di voce**

El *messa di voce* consiste en cantar una nota muy suave —*pianissimo*— y luego crecerla lentamente hasta una intensidad fuerte —*forte*— para finalmente, disminuirla lentamente hasta el *piano* o apagarla pero siempre con un buen *appoggio*. Esta dinámica de la voz logra un hermoso efecto con la ejecución de un cantante hábil cuando se usa con moderación y solo en vocales brillantes (Tosi, 1995).

En la carta del 19 de febrero de 1778, Mozart criticó a Gabrielli, una cantante italiana popular en aquel entonces. Esta carta fue enviada desde Mannheim, lugar en el que él trabajaba con la familia de su futura esposa Constanze Weber.

wer die gabrielli gehört hat, sagt und wird sagen, daß sie nichts als eine Pasagen= und Rouladen=macherin war; und weil sie sie aber auf eine so besondere art ausdrückte, verdiente sie bewunderung, welche aber nicht länger dauerte, als bis sie das 4:te mahl sang. den sie konte in die länge nicht gefallen, der Pasagen ist man bald müde; und sie hatte das unglück das sie nicht singen konte. Sie war nicht im stande eine ganze Note gehörig auszuhalten, sie hatte keine messa di voce, sie wüste nicht zu Souteniren, mit einen wort sie sang mit kunst aber mit keinen verstand [Para aquellos que han escuchado a Gabrielli cantar, debo decir, que ella era sólo una experta en velocidad y trinos; pero como adoptó una interpretación especial, ella ganó admiración, que, sin embargo, no duró más que escucharla cuatro veces. A la larga, ella desagradó, porque los trinos pronto se vuelven muy cansones, y tuvo la desgracia de no poder cantar. Ella no era capaz de sostener una *messa di voce*, ella no podía detenerse en sus notas; en resumen, cantaba con destreza, pero desprovista de inteligencia] (Mozart, 1778b, p.3).

Claramente, Mozart expresa la importancia de la *messa di voce* —y el *appoggio*—, la cual es una técnica interpretativa que el mismo compositor supo incorporar en sus obras, pues escribía notas con una duración de varios compases para ser atacadas *pianissimo*. Esto se verá adelante en el análisis de las partituras (véase fragmento 2).

#### **4.3. Fraseo, vibrato y sonido natural**

Desde París en junio 12 de 1778, Mozart escribió una carta a su padre. En dicha carta señaló algunos aspectos positivos y negativos de los cantantes Raaff y Meissner.

Anton Raff fue un tenor alemán que logró un importante reconocimiento. Raff fue estudiante del castrato Antonio Bernacchi, quien también fue maestro de Farinelli por un breve periodo.

Años más tarde, Mozart escribiría la parte de *Idomeneo* — de la ópera del mismo nombre— para Raaff. El estreno de *Idomeneo* fue la última participación escénica del tenor alemán a sus 67 años, en 1781.

En su crítica, Mozart explicó algunos acentos inadecuados, realizados por Raaff, que destruyen la frase musical.

die arien sang er so gewis faul – und oft einige Töne mit zu viell geist – das war meine sache nicht. das ist eine gewohnheit die er allzeit gehabt hat – die vielleicht die Pernachische schule mit sich bringt. den er ist ein schüller von Bernachi [ Ciertamente, él cantó las arias de la manera más indolente, y además algunas de las notas con demasiado énfasis, que no es lo que me gusta. Éste ha sido un hábito invariable suyo, el cual la escuela de Bernacchi probablemente implica; pues él es pupilo de Bernacchi] (Mozart, 1778c, p.2).

En la misma carta, Mozart opina acerca del canto del tenor Joseph Dominik Nikolaus Meissner, el cual lo considera antinatural, debido a la existencia de vibratos falsos. Meissner había fracasado en *La finta semplice* de Mozart. Realizó una gira por Italia en 1770, actuando con Mozart en el Collegium Germanicum de Roma el 2 de mayo del mismo año. Mozart expresa a su padre el desagrado por el canto de Meissner:

Meissner hat wie sie wissen, die üble gewohnheit, daß er oft mit fleiss mir der stime zittert – ganze viertl – ja oft gar achtl in aus= haltender Note marquirt – und das habe ich an ihm nie leiden können. das ist auch wirkklich abscheulich. das ist völlig ganz wieder die Natur zu singen. die Menschensteme zittert schon selbst – aber so – in einem solchen grade, daß es schön ist – daß ist die Natur der stime. man macht ihrs auch nicht allein auf den blas instrumenten, sondern auch auf den geigen instrumenten nach – ja so gar auf den *Claviern* – so bald man aber über die schrancken geht, so ist es nicht mehr schön – [Meissner, como usted sabe, tenía la mala costumbre de hacer temblar la voz a propósito algunas veces, vibratos de negras e incluso de corcheas, cuando se marcaba un *sostenuto*, y esto nunca pude soportar en él. Nada puede ser más verdaderamente odioso; además, es un estilo de canto bastante contrario a la naturaleza. *La voz humana vibra naturalmente*, pero sólo en la medida de ser bella; tal es la naturaleza de la voz, que es imitada no solo por los instrumentos de viento, sino también por los de cuerda e incluso por el piano. Pero en el momento en que se traspasa el límite adecuado, ya no es hermoso.] (Mozart, 1778c, p.3).

Como lo dijo Mozart, «la voz humana vibra naturalmente». A continuación nos centraremos en el vibrato producido por la voz, el cual se define según Sundberg (1987) como:

Una regulada variación de la afinación de la voz — de hasta dos semitonos—. La regularidad de esta modulación se considera un signo de la habilidad vocal del cantante; mientras más regular el vibrato, más hábil es el cantante. Además, el vibrato de la voz puede ser principalmente de dos tipos: a) vibrato de intensidad o vibrato de la música pop occidental que ocurre por las variaciones de presión subglótica y b) el vibrato de la ópera occidental o vibrato de variación frecuencial que aparece debido a pulsaciones en el músculo cricotiroides<sup>3</sup>.

Considerando las palabras de Sundberg, el vibrato natural es el vibrato frecuencial mientras que el vibrato de intensidad es un falso vibrato. Mozart apreciaba la vibración natural de la voz, lo que indicaría un vibrato frecuencial u operístico.

#### **4.4. Articulación y pasaje de bravura<sup>4</sup>**

En la misma carta mencionada anteriormente de junio 12 de 1778, se encuentra un fragmento en el que Mozart exalta la articulación al cantar del tenor Raaff.

[...] was aber die bravura, die Passagen und Rouladen betrifft, da ist der Raff meister – und dan seine gute, und deutliche aus=sprach – das ist schön. und dan, wie ich oben gesagt habe, Andantino, oder kleine Canzonetti – er hat vier teütsche lieder gemacht die sind recht herzig. [En los pasajes de *bravura* y los trinos, Raaff es de hecho un maestro perfecto, y tiene una articulación tan buena y distinta, la cual es encantadora y, como ya dije, sus *Andantino* y *Canzonetti* deleitan.] (Mozart, 1778c, p.3).

El término *articulación* en el ámbito de la música puede referirse al modo de ejecutar una melodía, sea por un instrumento o la voz humana, pero también señala la manera en que las palabras son construidas durante el canto.

Para los cantantes, ambos tipos de articulación son necesarias y complementarias, pues no puede coexistir un maravilloso fraseo largo y *legato* con una pobre dicción del idioma. Bunch al respecto manifiesta que el intérprete que no puede articular las palabras de una canción para que se entiendan ha derrotado todo el propósito de su arte (2009, p. 158).

<sup>3</sup> Los músculos cricotiroides tensan las cuerdas vocales, lo que resulta en un aumento de la frecuencia vibratoria o altura del sonido.

<sup>4</sup> La *articulación* es la modificación del sonido -producido por las cuerdas vocales- con los órganos articuladores, tales como, los labios, la lengua, el velo del paladar y mandíbula principalmente. Todos estos alteran el sonido en las cavidades supraglóticas: la cavidad oral y la cavidad nasal.

*Pasaje de bravura* se refiere a un fragmento musical virtuoso. Es decir, que requiere de habilidades técnicas exigentes.

Al día de hoy, existen diversos estudios referentes a la articulación de la voz hablada y de la voz cantada. Al cantar solamente algunos de los movimientos articulares son semejantes al de la voz hablada, pues debemos considerar que en el acto de cantar la posición del velo del paladar es más elevada y además, existe una superior presión de aire en el tracto vocal.

Asimismo se debe estimar que el estudio de la fonética de los distintos idiomas es imprescindible para el cantante profesional y la inteligibilidad de su palabra.

Ocurrió un hecho curioso durante la composición de la ópera *Idomeneo* respecto a la articulación de un texto. Raaff, había leído su última *aria* de *Idomeneo* cuyo texto final era inapropiado para cantarlo fluidamente. Por lo cual, el experimentado cantante acudió a Mozart para solicitarle un cambio.

Mozart en su carta del 27 de diciembre de 1780 describe que Raaff afirmaba que las palabras no deben ser pronunciadas más que cantadas. Dicho esto, Mozart se comunicó con el libretista Giambatista Varesco y explicó la situación:

«neulich war er ganz un= willig über das wort in seiner letzten *aria*; – *rinvigorir* – und *rin=giovenir* – besonders *vienni à rinvigorir* – fünf *i* – es ist wahr beym schluß einer *aria* ist es sehr unangenehm.» [El otro día -Raaff- estaba muy molesto por algunas palabras en su última *aria* — *rinvigorir* y *ringiovenir* –, y especialmente *vienni a rinvigorir* pues aparece la vocal *i* en cinco ocasiones. Es cierto, esto es muy desagradable al final de una *aria*.] (Mozart, 1780a, p.2).

Luego de la intervención de Mozart, el texto fue cambiado. Todo esto señala no solamente la importancia de la articulación de un idioma, sino la elección adecuada de un texto para musicalizarlo.

En el caso de Mozart, debido a sus viajes por Europa y a la composición musical con libretos de diversos autores, poseía un amplio conocimiento de idiomas. Las cartas originales de Mozart contienen textos en francés, alemán, italiano e inglés, escritos con el puño del compositor. Además, él compuso obras con textos en latín, tales como, la ópera *Apollo et Hyacinthus* y su *Requiem*.

Respecto a la articulación larga y *legato*, el compositor señala en la carta de junio 12 de 1778 la importancia de una respiración que pueda sostener largas frases. Esto también está emparentado con el *appoggio*, el cual se expuso anteriormente.

ich stelle mir vor daß seine haupt *force* war, die *Bravura* – welches man auch noch an ihn bemerckt, so wie es sein alter zuläst; eine gute brust und langen othem, und dan – diese *Andantino*. seine stime ist schön und sehr angenehm [imagino que su principal fortaleza es la *bravura*, la cual todavía es perceptible en él, en medida que su edad se lo permite: tiene un buen pecho, un aliento largo y sus *andantinos*!. Su voz es muy hermosa y placentera] (Mozart, 1778c, p.3).

El comentario de Mozart se refería a Raaff, el tenor alemán de avanzada edad, quién al momento de la carta tendría alrededor de 64 años y aire suficiente para frases largas con buen *appoggio* y *bravura*.

#### 4.5. Sonido homogéneo

Mozart en su carta del 26 de enero de 1770 dirigida a su hermana, realiza una breve crítica de los cantantes de la ópera *Demetrio*, presentada en Mantua.

Die prima Dona singt gut, aber still, und wenn man sie nicht agiren sehte, sondern singen nur allein, so meinete man, sie sienge nicht, dan den mund kan sie nicht eröpfen, sonder winselt alles her, welches uns aber nichts neües ist, zu hören. [...] il primo uomo, il musico, singt schön, aber einne ungleiche stime, er nent sich Casselli [La *prima donna* canta bien, pero es inanimada, y si no la viste actuar, sino solo cantar, podrías suponer que no cantaba en absoluto, porque no puede abrir la boca y lloriquea todo; pero esto no es nada nuevo para nosotros. ... *Il primo uomo, il musico*, canta

bellamente, pero su voz es desigual; su nombre es Caselli.] (Mozart, 1770, p. 2).

Respecto a la prima *donna*, la crítica de Mozart es clara: una pobre dicción y falta de energía al cantar, sumado a un lloriqueo. El lloriqueo puede referirse a una excesiva carga sentimental que algunos cantantes suelen aplicar dejando de lado la correcta dicción y fonación de la voz. Al respecto de Caselli, señala la desigualdad de su voz. En técnica vocal esto indica que la voz suena distinta en sus diferentes registros —bajo, medio, agudo—, lo que no es deseable en una voz profesional que debe poseer un sonido homogéneo.

En otra carta, diez años más tarde, — el 15 de noviembre de 1780 — Mozart repite su crítica acerca de la homogeneidad de la voz, pero esta vez refiriéndose a un joven castrato llamado Vincenzo del Prato, quien era parte del elenco para el estreno de *Idomeneo* en Múnich. Mozart:

«er ist nicht im Stande einen Eingang in einer aria zu machen der etwas heist; und eine ungleiche stime!» [él es incapaz de cantar incluso la introducción para cualquier *aria* de importancia, y su voz es ¡tan desigual!] (Mozart, 1780b, p.2).

Según las cartas, Mozart contaba los días para dejar de trabajar con Del Prato, quien estaba comprometido por un año con Joseph Count Seeau, director del teatro en Múnich.

#### 4.6. *Impostare la voce*

Del Prato fue nuevamente protagonista en una carta de Mozart, el 30 de diciembre de 1780. En aquella ocasión un sonido de garganta, sin impostar, desafinado y sin emociones.

der Stein des Anstosses war der Del Prato; – der Bub kan doch gar nichts. – seine stime wäre nicht so übel, wen er sie nicht in den hals und in die Gurgel nehmete – übrigens hat er aber gar keine Intonation – keine Methode – keine Empfindung – sondern singt – wie etwa der beste unter den Buben die sich hören lassen um in dem kapellhause aufgenommen zu werden – [el problema fue Del Prato; el chico no puede hacer nada literalmente. Su voz no sería tan mala, si no cantara desde el fondo de la garganta; además, no tiene entonación, no tiene método, ni emociones. Es sólo uno de los mejores jóvenes que cantan con la esperanza de conseguir un lugar en el coro de la capilla] (Mozart, 1780c, p.1).

La *impostación* o *impostazione* es un término que ha tenido varias connotaciones desde la época de los *castrati*. Los distintos maestros lo han usado para transmitir su enseñanza del canto, junto a otros términos relacionados como *voce in maschera*, *aperto ma coperto* y *aggiustamento*.<sup>5</sup>

El acto de cantar implica la activación de diversas partes del cuerpo en una sincronía perfecta, por ello es conveniente entender la *impostación* de una manera científica y amplia. En este contexto, la *impostación* según Ferrer es la emisión correcta de sonido por medio de las cuerdas vocales y el sistema respiratorio, apoyada en la bóveda palatal y arco dentario superior, haciéndolos vibrar. El cantante debe colocar el sonido en las zonas o resonadores craneales lo que implica automáticamente un correcto hiperbarismo subglótico y esfuerzo muscular abdominal o *appoggio* (2001, p.99).

<sup>5</sup> *Voce in maschera* señala que la voz debe usar los resonadores faciales al momento de la fonación para conseguir la formante del cantante y en consecuencia, un sonido repleto de armónicos y de mayor intensidad.

*Aperto ma coperto* indica la fonación sin tensiones en la garganta y con una correcta apertura vocal interna gracias al levantamiento del velo del paladar y descenso de la laringe.

*Aggiustamento* señala la modificación del sonido de las vocales por medio de los órganos articulatorios y especialmente el descenso de la mandíbula, para facilitar la fonación de sonidos agudos.

Considerando la definición anterior, se puede decir que impostación básicamente es la sumatoria de *apoggio*, *voce in maschera*, *aperto ma coperto* y *aggiustamento*.

## 5. ANÁLISIS DE FRAGMENTOS DE PARTITURAS

### 5.1. Fragmento 1

Mozart a sus nueve años, escribió *Va, dal furor portata* dedicada a su maestro de canto, Manzuoli.

Esta partitura escrita para tenor tiene una extensión de fa4 a sol5 —índice acústico internacional y considerar que la voz de tenor sonará una octava abajo—. Sin embargo, la mayor parte de la melodía permanece en el registro medio.

La melodía posee el principio de evidencia temática pues sus temas son identificables fácilmente, en este caso gracias a la semejanza de motivos y repetición. En esta aria, el texto *va dal furor portata, palesa el tradimento* se amalgama con el tema principal, el cual se repite durante toda el aria con variaciones melódicas al iniciar el tema en diferentes sonidos o grados de la escala.

Las leves variaciones rítmicas que se encuentran entre los distintos surgimientos del tema principal, como la adición de una apoyatura (cc63) y la supresión de la negra con punto por una corchea (cc17 por cc29), son evidencia del principio de elaboración temática.

Así, el tema en su primera aparición (cc17) está en do mayor y la melodía en el registro medio agudo, partiendo en do5. En su segunda manifestación el tema (cc29) inicia sobre la dominante y la melodía en el registro medio grave (sol4). Además, el sib en la melodía aparece para crear más tensión —armonizado con acorde dominante —(cc33); Tensión que incrementa hasta resolver a la nueva tónica, sol mayor, en tiempo fuerte (véase figura 1).

Figura 1. *Va dal furor portata*<sup>6</sup>: cc17-68

Al igual que los griegos y los músicos de la Camerata de Bardi, Mozart pretende representar diversos humores o afectos con los cambios en la melodía y armonía. En *Va dal furor portata*, Mozart utiliza diferentes centros tonales para cada repetición de la melodía principal. El primer humor (do mayor) es animado, mientras que el segundo humor (cc29) se oscurece y relaja al cambiar al registro medio grave la melodía, pero para luego llenarse de tensión desde la aparición del sib (cc33), pasando por acordes dominantes y disminuidos para finalmente, alcanzar el registro agudo con inflexión dinámica hacia el *forte*, resolviendo en sol mayor (véase figura 2).

<sup>6</sup> Mozart, *Va dal furor portata*, KV 21, NMA Online: the Stiftung Mozarteum Salzburgen.



descendente y un texto que expresa reproche, representa claramente una emoción o afecto, cuya dinámica debe ser creada por el intérprete (véase figura 2, cc33).

El tercer humor con aparición variada del tema (cc62) está construido sobre escala de la mayor —con 6m y 7m— y comunica afligimiento. Luego (cc66) prepara su retorno a sol mayor con la aparición del do becuadro. Resuelve a sol mayor (cc69) para iniciar una nueva frase con coloraturas de semicorcheas. Nótese que Mozart escribe frases estrechamente relacionadas con el texto, por ejemplo: incluye silencios al final de un verso y al existir signos de puntuación. Esto mejora el entendimiento del texto y cuida el *fiato*.<sup>8</sup> Igualmente, ordena las palabras y melodía de modo que las sílabas que llevan acento se ubican en tiempo fuerte del compás. Algunos ejemplos son palabras como: *portata*, *parlesa* y *tradimento*. Todo esto ofrece al canto naturalidad y equilibrio entre la construcción de la melodía y el uso del idioma (véase figura 3).

Figura 3. *Va dal furor portata*<sup>9</sup>: cc59-82

La melodía presenta regularidad fraseológica que era propia del estilo galante. Cada frase, articulada con un verso del texto tiene una duración aproximada de cuatro compases y cada semifrase, dos compases. Estas frases se ubican previo a la aparición del pasaje de semicorcheas. Las semicorcheas rompen la regularidad fraseológica alargando la semifrase de la palabra *ingrata* durante tres compases para culminar en la tónica (do). A pesar de lo mencionado, prevalece la simetría.

El alargamiento de la palabra *ingrata* (cc70-74) se realiza mediante la secuenciación ascendente de semicorcheas y una negra. Según Kühn (2003), este esquema, conocido como *fortspinnung* es propio del barroco tardío.

Comúnmente usado en el contrapunto barroco, en este fragmento de Mozart se presenta como un *fortspinnung* sin epílogo o cadencia adornada y extendida. Es decir, el verso *ma ti sovven-ga* presenta un breve antecedente motivico previo al *fortspinnung* de semicorcheas y negra.

El pasaje de semicorcheas no es de mayor dificultad para el cantante, pues todas ellas se mantienen en el mismo registro de la voz. Es decir, el cantante no requiere mayor presión de aire para alcanzar agudos o descender al registro grave (véase figura 3).

## 5.2. Fragmento 2

En enero de 1781, el alemán Raff estrenó en Múnich el papel de Idomeneo. Meses antes, el compositor se encontraba en Salzburgo, donde recibió la propuesta desde Múnich

<sup>8</sup> Capacidad de dosificar el aire que posee el cantante durante la fonación.

<sup>9</sup> Mozart, *Va dal furor portata*, KV 21, NMA Online: the Stiftung Mozarteum Salzburgen.

para escribir dicha ópera con motivo del carnaval. En noviembre de 1780, Mozart se trasladó a Munich.

En el siguiente fragmento *Vedrommi intorno l'ombra dolente* la relación verso y frase musical se mantiene. Además, las frases se separan con silencios lo que permite al cantante respirar cómodamente. Luego, una frase de cinco compases con el texto *sono innocente*, marca un momento de lucimiento para la voz.

La sílaba *cen* de la palabra *innocente* se extiende sobre una sola nota durante tres compases. Considerando las palabras de Mozart, aquí se podría aplicar la *mesa di voce*, lo que sería de buen gusto para terminar la frase con una dinámica *piano*.

También aparecen algunos intervallos amplios —séptima, octava—, los cuales son un recurso compositivo recurrente en la melodía mozartiana (véase figura 4).

The image shows a musical score for a vocal line in 3/4 time. The score is written in treble clef and includes lyrics in Italian. The lyrics are: "Ve - drommi in - tor - no l'om - bra do - len - te, l'om - bra, l'om - bra do - len - te, che not - te e gior - no, so - no in - no - cen - te - m'ac - cen - ne - rà. Nel sen tra - fit - to,". The score consists of four staves of music, with the lyrics written below the notes. The music features various intervals, including wide intervals like a seventh and an octave, and a long note for the syllable 'cen' in 'innocente'.

Figura 4. *Vedrommi intorno l'ombra dolente*<sup>10</sup>: cc1-29

### 5.3. Fragmento 3

Mozart tenía alrededor de 31 años y se encontraba en Praga (1787). Un emisario del empresario Bondini lo visitó entre enero y abril para encargar la composición de una ópera bufa.

Antes del estreno de la ópera el 29 octubre de 1787, Mozart sufría la muerte de su amigo Count von Hatzfeld, la de su padre el 28 mayo y la de su íntimo amigo Barisini el 3 de septiembre. Además, debió enterrar a su mascota, un pájaro cantor, tres días después a la muerte de su padre. Quizás, estos hechos influenciaron de alguna manera la composición de *Don Giovanni*, considerada no solo bufa, sino también melodramática.

Por otro lado, *Il mio tesoro in tanto* muestra a un Don Ottavio sensible y consolador que se convierte en un hombre con propósito de venganza. Se trata de una *aria* compleja para tenor; llena de frases largas, grandes saltos y pasajes de *bravura*.

La extensión vocal del aria va de un re4 a un la5. La melodía tiene intervallos de octava, novena y décima. En el siguiente fragmento (cc36-47) se visualiza un salto desde el sol4 a la5 —intervallo de novena—. Además, dentro de las coloraturas, se visualiza secuenciación con leves diferencias interválicas de un motivo formado por 8 semicorcheas (cc43-44). Las coloraturas culminan con corcheas que dan sensación de cadencia y cromatismos que añaden un peculiar efecto (véase figura 5).

<sup>10</sup> Mozart, *Vedrommi intorno l'ombra dolente*, KV 366, NMA Online: the Stiftung Mozarteum Salzburgen.





Figura 5. *Il mio tesoro in tanto*<sup>11</sup>: cc37-47

Los intervallos amplios requieren de una sincronizada presión de aire —*appoggio*— y apertura vocal —*aperto ma coperto*—.

Para cantantes que no dominan la técnica, este fragmento es un reto. Sin embargo, pueden poseer mayor dificultad los saltos amplios hacia el sol5, fa#5 o fa5, pues allí se encuentra el *passagio* de la voz para muchos tenores.<sup>12</sup>

En los siguientes compases (cc20-31), los amplios pasajes de *bravura* precisan de un *fiato* extraordinario. La palabra *cercate* se extiende sobre la nota fa5 durante tres compases para terminar con coloraturas.<sup>13</sup> Mozart afirmaba en una carta que estos pasajes son excepcionales al crecer hacia el *forte* —antes citado—. Lo que puede sugerir un *crescendo* para arribar a las coloraturas de semicorcheas con energía para luego decrecer (véase figura 6).



Figura 6. *Il mio tesoro in tanto*<sup>14</sup>: cc20-31

En los próximos compases (cc80-89), existen coloraturas descendentes que descansan sobre el re4, es decir, recorre el registro medio hasta alcanzar el registro grave de la voz. El cantante debe aplicar la técnica vocal para que el sonido sea homogéneo al cambiar de registro. Seguido, al descanso sobre re4 en la sílaba *nar* de la palabra *tornar*, aparece un amplio salto con dirección al fa5— intervalo de décima—, para luego volver al re4. Finalmente, la frase *nunzio vogl'io tornar* (véase figura 7).

<sup>11</sup> Mozart, *Il mio tesoro in tanto*, KV 527, NMA Online: the Stiftung Mozarteum Salzburgen.

<sup>12</sup> *Passagio* es la zona de unión del registro medio y agudo de la voz, la cual requiere de una correcta técnica vocal para lograr una adecuada producción sonora homogénea y sin tensiones.

<sup>13</sup> Coloraturas son fragmentos o frases musicales con una importante ornamentación.

<sup>14</sup> Mozart, *Il mio tesoro in tanto*, KV 527, NMA Online: the Stiftung Mozarteum Salzburgen.

mor - ti                      nun - zio vogl' io tor - nar

—, nun - zio, nun - zio vogl' io tor - nar,                      che sol di stra-gi e mor - ti

Figura 7. *Il mio tesoro in tanto*<sup>15</sup>: cc80-89

Sumándose al cambio de registro e intervalos amplios, otra dificultad para el cantante es la respiración y *appoggio* pues las frases requieren de una buena presión de aire y no hay silencios durante seis compases. Además, este fragmento es una sección enérgica del aria. Aquí lo adecuado es realizar una inspiración profunda al inicio del fragmento y otra muy pero muy breve, solamente si es necesaria, enfatizando la terminación de uno de los versos del texto. Nótese que la capacidad pulmonar del cantante depende de su entrenamiento y del tamaño de su tórax.

Esta ópera, considerada como parte de la edad madura del compositor, sin lugar a dudas, reta a todo cantante.

## 6. CONCLUSIONES

Las obras de Mozart poseen diversas técnicas compositivas para el desarrollo de la melodía como la evidencia temática, *fortspinnung* sin epílogo y elaboración temática. Adicionalmente, sus melodías poseen intervalos amplios superiores a la octava. Cabe mencionar que prevalece una línea melódica con equilibrio entre la construcción de la melodía y el uso del idioma, lo que ofrece naturalidad al canto.

La regularidad fraseológica, propia del estilo galante, es parte del estilo mozartiano pero dicha regularidad es rota en momentos de desarrollo o lucimiento vocal con la inserción de coloraturas o pasajes de *bravura*. Sin embargo, en la obra prevalece la simetría.

En las melodías mozartianas, el contraste interpretativo se logra con inflexiones dinámicas ligadas a las afecciones que representan la melodía y su texto. Varias de estas dinámicas no escritas, deben ser descubiertas por el intérprete.

Mozart conmueve con la transformación temática de sus melodías, mas no con el contraste abrupto. Los temas pueden encontrarse en otro centro tonal y con variaciones tanto rítmicas como melódicas. Cabe mencionar que las modulaciones se ajustan a la naturaleza de la frase cuya fuerza emotiva se ve representada por el contraste entre tensión y estabilidad.

La teoría de los afectos está presente en la música de Mozart, mostrándose como cambios de tonalidad, compás, armonía, escala, agógicas y dinámicas que buscan representar diversos humores o afectos relacionados al texto de la obra.

La filosofía acerca del buen gusto es relevante en la música de Mozart, sin considerar la teoría musical, pero atendiendo a que la música sea agradable al oído.

La teoría de los afectos y el concepto de buen gusto son la base para una interpretación musical del repertorio mozartiano.

El canto en estilo mozartiano debe poseer un sonido vocal homogéneo, una buena proyección vocal con un correcto *appoggio*, fraseo y articulación para beneficiar tanto la expresividad musical como la inteligibilidad de la palabra y especialmente, debe estar presente la *messa di voce*. Así mismo y sobre todo, debe carecer de vibratos falsos (o vibrato de intensidad), acentos extraños y desmesurados, sin olvidar los sonidos de garganta; El

<sup>15</sup> Mozart, *Il mio tesoro in tanto*, KV 527, NMA Online: the Stiftung Mozarteum Salzburgen.

canto mozartiano no debe ofender al oído pues es un estilo equilibrado, elegante y libre de exageradas muestras de pasión.

En las obras escritas por Mozart están presentes sus saberes respecto al canto y su estilo. Sin embargo, se debe considerar que algunas dinámicas, ligaduras de fraseo e indicaciones de humores no están escritas en la partitura de forma evidente, por lo que es trabajo del intérprete analizar e identificar los fraseos más adecuados, los momentos para la *mesa di voce* y demás detalles interpretativos para lograr una interpretación cercana al estilo del compositor.

La visión actual de la técnica vocal es más científica que la del clasicismo o algún otro periodo histórico-estilístico que vivió la música y debe entenderse de aquel modo. Es decir, los profesionales del canto deben transmitir sus conocimientos evitando ambigüedades y clarificando los conceptos a los que se refieren. Por lo mencionado, es vital que los docentes gocen de un conocimiento histórico de la evolución del canto al igual que sus fundamentos científicos entre los que se encuentran los acústicos, fisiológicos y psicológicos.

La voz humana vibra naturalmente, pero sólo en la medida de ser bella; tal es la naturaleza de la voz, que es imitada no solo por los instrumentos de viento, sino también por los de cuerda e incluso por el piano. Pero en el momento en que se traspasa el límite adecuado, ya no es hermoso (Mozart, 1778c, p.3).

## REFERENCIAS

- Bunch, M. (2009). *Dynamics of the Singing Voice*. Austria: Springer-Verlag.
- Burney, C. (1935). *A general history of music (1776 - 1789)*, Vol 2, ed. Frank Mercer, New York.
- Ferrer, J. (2001). *Teoría y práctica del canto*. Madrid: Herber.
- Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Traducción Carlos Pérez. Madrid: Alianza Editorial.
- Fubini, E. (2008). *Estética de la música*, trad. Franciso Campillo. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- Galilei, V. (1581). *Dialogo di Vicentio Galilei Nobile della musica antiqua et della moderna*. Florence: Giorgio Marescotti.  
[https://imslp.org/wiki/Dialogo\\_della\\_musica\\_\(Galilei,\\_Vincenzo\)](https://imslp.org/wiki/Dialogo_della_musica_(Galilei,_Vincenzo))
- Grove, G. (1880). *A Dictionary of Music and Musicians*. Vol.II. London: Macmillan.
- Kühn, C. (2003). *Tratado de forma musical*, trad. Luis Romano. Huelva: Idea Books.
- Jenkins, J.(2010). «Mozart and the Castrati». *The Musical Times*, Vol. 151, No.1913: 55-68.  
<http://www.jstor.org/stable/25759517>
- Marek, D. (2007). *Singing: the first art*. Lanham: Scarecrow Press.
- Marshall, R. (2019). *Bach and Mozart: Essays on the Enigma of Genius*. New York: University of Rochester Press.
- Mozart, L. (1948). *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. Traducción de Edith Knocker. New York: Oxford University Press.
- Mozart, A. Carta de 1770-01-26, Mozart Letters and Documents – Online Edition, Salzburgo: Internationale Stiftung Mozarteum.  
<https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=719&cat=1>
- Mozart, A. Carta de 1777-11-08. Mozart Letters and Documents – Online Edition, Salzburgo: Internationale Stiftung Mozarteum.  
<https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=930&cat=2>
- Mozart, A. Carta de 1777-10-02. Mozart Letters and Documents – Online Edition, Salzburgo: Internationale Stiftung Mozarteum.  
<https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=905&cat=2>
- Mozart, A. Carta de 1778-02-28, Mozart Letters and Documents – Online Edition, Salzburgo: Internationale Stiftung Mozarteum.  
<https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=995&cat=2>

- Mozart, L. Carta de 1778-02-11, Mozart Letters and Documents – Online Edition, Salzburgo: Internationale Stiftung Mozarteum.  
<https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=986&cat=2>
- Mozart, A. Carta de 1778-02-19, Mozart Letters and Documents – Online Edition, Salzburgo: Internationale Stiftung Mozarteum.  
<https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=990&cat=2>
- Mozart, A. Carta de 1778-06-12, Mozart Letters and Documents – Online Edition, Salzburgo: Internationale Stiftung Mozarteum.  
<https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1017&cat=2>
- Mozart, A. Carta de 1780-11-15, Mozart Letters and Documents – Online Edition, Salzburgo: Internationale Stiftung Mozarteum.  
<https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1104&cat=3>
- Mozart, A. Carta de 1780-12-27, Mozart Letters and Documents – Online Edition, Salzburgo: Internationale Stiftung Mozarteum.  
<https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1136&cat=3%20>
- Mozart, A. Carta de 1780-12-30, Mozart Letters and Documents – Online Edition, Salzburgo: Internationale Stiftung Mozarteum.  
<https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1139&cat=3>
- Mozart, A. Carta de 1781-09-26, Mozart Letters and Documents – Online Edition, Salzburgo: Internationale Stiftung Mozarteum.  
<https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1195&cat=3>
- Mozart, A. Carta de 1782-04-10, Mozart Letters and Documents – Online Edition, Salzburgo: Internationale Stiftung Mozarteum.  
<https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1233&cat=3>
- Mozart, A. *Vedrommi intorno en Idomeneo*, K.366. NMA Online, ed. Daniel Hertz. Neue Mozart-Ausgabe (urtext edition), publicado por the Stiftung Mozarteum Salzburg en colaboración con the Packard Humanities Institute, 2006. Ejemplos musicales autorizados por the Mozarteum Salzburg.  
[https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma\\_pdf.php?c=dnNlcD0zMDQmcDE9OTcmcDI9MTA1Jmw9MiZ0aXRsZT0uLiUyRm9ianMlMkZwZGYIMkZubWFfMzA0Xzk3XzEwNS5wZGY=&cc=902fca3973e9ae17f420f23e3445b96e](https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma_pdf.php?c=dnNlcD0zMDQmcDE9OTcmcDI9MTA1Jmw9MiZ0aXRsZT0uLiUyRm9ianMlMkZwZGYIMkZubWFfMzA0Xzk3XzEwNS5wZGY=&cc=902fca3973e9ae17f420f23e3445b96e)
- Mozart, A. *Il mio tesoro in tanto en Don Giovanni*, K.527. NMA Online, eds. Wolfgang Plath y Wolfgang Rehm, Neue Mozart-Ausgabe (urtext edition), publicado por the Stiftung Mozarteum Salzburg en colaboración con the Packard Humanities Institute, 2006. Ejemplos musicales autorizados por the Mozarteum Salzburg.  
[https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma\\_pdf.php?c=dnNlcD02OCZwMT0zNTgmcDI9MzY2Jmw9MiZ0aXRsZT0uLiUyRm9ianMlMkZwZGYIMkZubWFfNjhfMzU4XzM2Ni5wZGY=&cc=942ac2b32a10ed470e8903f6e869e8d7](https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma_pdf.php?c=dnNlcD02OCZwMT0zNTgmcDI9MzY2Jmw9MiZ0aXRsZT0uLiUyRm9ianMlMkZwZGYIMkZubWFfNjhfMzU4XzM2Ni5wZGY=&cc=942ac2b32a10ed470e8903f6e869e8d7)
- Mozart, A. *Va, dal furor portata*, K.21. NMA Online, ed. Stefan Kunze, Neue Mozart-Ausgabe (urtext edition), publicado por the Stiftung Mozarteum Salzburgen en colaboración con the Packard Humanities Institute, 2006. Ejemplos musicales autorizados por the Mozarteum Salzburg.  
[https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma\\_pdf.php?c=dnNlcD04MSZwMT0zJnAyPTEyJmw9MiZ0aXRsZT0uLiUyRm9ianMlMkZwZGYIMkZubWFfODFfM18xMi5wZGY=&cc=90c3908d910d68ec2cb2b5a41ecc8ab2](https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma_pdf.php?c=dnNlcD04MSZwMT0zJnAyPTEyJmw9MiZ0aXRsZT0uLiUyRm9ianMlMkZwZGYIMkZubWFfODFfM18xMi5wZGY=&cc=90c3908d910d68ec2cb2b5a41ecc8ab2)
- Latham, A. (2008). Diccionario enciclopédico de la música. México: Fondo de Cultura Económica.
- Perry-Camp, J. (1998). «Amadeus and Authenticity». *Eighteenth-Century Life* 9: 117–119.
- Pestelli, G. (1991). *Storia della Música: L'età di Mozart e di Beethoven*. Bologna: Edizioni Di Torino.
- Rosen C. (2003). *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Traducción Elena Giménez. Madrid: Alianza Editorial.
- Solomon, M. (1996). *Mozart: A Life*. New York: Harper Perennial.  
<https://archive.org/details/mozartlife0002solo/page/n5/mode/2up>

EL CANTO SEGÚN MOZART: ANÁLISIS DE SUS CARTAS, PARTITURAS, UNA MIRADA  
ESTÉTICA Y TÉCNICA VOCAL

- Solomon, M. (1995). Marianne Mozart: “Carissima sorella mia”. En *On Mozart*, ed. James Morris, 130-150. London: Cambridge University Press.
- Sundberg, J. (1987). *The science of the singing voice*. Northern Illinois: University Press.
- Tosi, F. (1995). *Introduction to the Art of Singing*. Traducción de Johann Friedrich Agricola. London: Cambridge University Press.