

# Avance y Perspectiva

Revista de divulgación del CINVESTAV

## Le nozze di Figaro o la búsqueda de la felicidad

Karina Galache · Wednesday, November 7th, 2018

Categorías: [Esquina cultural](#)

*“...yet music is also used as a stylized means of criticism and disparagement, when plain words could be dangerous, so that one may sing what cannot be spoken.” [1]*

### Antecedentes

La fuente del libreto de *Le nozze di Figaro* fue la comedia en cinco actos *La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro*, que Pierre Augustin Caron de Beaumarchais escribió como secuela a *Le Barbier de Séville ou La Précaution Inutile* (1775). Beaumarchais ubica la acción de la secuela en el palacio del Conde de Almaviva, a unos cinco kilómetros de Sevilla y unos tres años después de los eventos de *Le Barbier*. Almaviva y Rosina se casaron y él ha perdido su interés en ella. Figaro es ahora el valet del Conde y va a casarse con Suzanne, doncella de la Condesa y objeto de la lujuria del Conde. La comedia se desarrolla alrededor de esta situación que incluye un explosivo contenido de conflicto de clases, amor y lujuria.

La Comédie Française aceptó la obra en 1781. Al planear su estreno, dos años después pues el censor había aprobado el texto con ligeros cambios, Luis XVI prohibió su presentación en público después de haber asistido a una lectura ante la corte. Beaumarchais revisó el texto y, después de otro escrutinio del censor, la pieza se presentó privadamente en septiembre de 1783 ante una audiencia que incluía miembros de la familia real. Los censores rehusaron de nuevo la licencia para la presentación en público, pero entonces el rey personalmente autorizó la producción.

La comedia se estrenó en el Théâtre Français el 27 de abril de 1784 y se presentó otras 68 veces consecutivas, logrando más ingresos por taquilla que cualquier otra obra del siglo XVIII en ese teatro.

La denuncia de los privilegios aristocráticos que aparece en la pieza ha sido caracterizada como un anuncio de la Revolución Francesa. Danton dijo que la obra “asesinó la nobleza” y Napoleón Bonaparte la bautizó como “la Revolución en movimiento.”

La comedia se tradujo a todas las lenguas europeas y se imprimió en todo el continente de inmediato; en el Imperio Habsburgo se autorizó su impresión pero se prohibió su escenificación.

No se sabe con certeza por qué Mozart decidió emplear la comedia de Beaumarchais como base para una ópera, pero el hecho es que él fue quien escogió la pieza. Incluso Lorenzo Da Ponte, quien tenía la tendencia a arrogarse todas las buenas ideas de lo que sucedió durante su vida, escribió en sus *Memorie*: “En cuanto a Mozart, sabía que su genio exigía un sujeto de gran envergadura, algo multiforme, sublime. Un día conversando con él a este respecto, me preguntó si podría escribir [un libreto para] una ópera [adaptando] una comedia de Beaumarchais – *Le Mariage de Figaro*. Me encantó la sugerencia y le prometí escribirlo.”[2]

Por desgracia tenemos muy poca información en cuanto al proceso y cronología de la composición de la ópera, pero sí sabemos que Mozart la había iniciado antes de noviembre de 1785, pues su padre comentó el proyecto a su hija Nannerl en cartas del 3 y el 11 noviembre.[3]

Lo que Da Ponte sí se arroga es el logro de la autorización de José II para llevar la ópera de Mozart al escenario del Hoftheater, y la inclusión de la danza durante la boda al final del tercer acto[4].

## La premier

*Le nozze di Figaro*, se estrenó en el Hoftheater (también conocido como Burgtheater) de Viena el 1º de mayo de 1786, con Mozart dirigiendo desde el fortepiano.

Figaro fue interpretado por el *primo buffo* de la compañía italiana del Hoftheater, Francesco Benucci, cantante muy admirado por Mozart. Michael Kelly quien estrenó los papeles de Basilio y Don Curzio, escribió en sus *Reminiscences*: “Recuerdo el primer ensayo con orquesta. Mozart estaba en el escenario dirigiendo. Benucci cantó ‘Non più andrai, farfallone amoroso’ con gran animación, potencia y voz. Yo estaba junto a Mozart, quien *sotto voce* repetía ¡bravo, bravo Benucci! y cuando Benucci llegó al pasaje final ‘Cherubino, alla vittoria, alla gloria militar’, que cantó con pulmones estentóreos, el efecto fue electricidad pura ya que todos los cantantes y toda la orquesta vociferaron ¡bravo, bravo Maestro! ¡Viva, viva Mozart grande! Creí que los de la orquesta nunca cesarían de batir los atriles con los arcos. El hombrecito [por su estatura] no cesaba de agradecer con caravanas el aplauso recibido.”[5]

La *prima donna* de la compañía, Nancy Storace, fue la primer Susanna. Era la favorita del público noble y gran amiga de Mozart. José II la admiraba pero lamentaba que sus honorarios fuesen mayores al costo de una compañía de granaderos.

Luisa Laschi, mujer de gran belleza, dio vida al papel de Rosina ahora Condesa de Almaviva. Se dice que tres años después, al casarse con el tenor Domenico Mombelli, José II, en campaña contra los otomanos, cedió su derecho de señoría al administrador del Hoftheater, Conde Rosemberg–Orsini (se non è vero, è ben trovato).

Stefano Mandini, quien había interpretado al Conde Almaviva en *Il barbiere di Siviglia* de Giovanni Paisiello en su estreno vienés en 1783, fue el Conde Almaviva en *Le nozze di Figaro*. Dado que el Almaviva de Paisiello es un tenor sin notas muy agudas y el de Mozart un barítono sin notas graves (aunque denominado bajo por Mozart como era costumbre en la época), es probable que Mandini haya sido un barítono con fuerza hasta el registro medio del tenor.

Mozart y Da Ponte siguieron al pie de la letra la descripción de Cherubino que escribió Beaumarchais al describir los personajes en *Le Mariage de Figaro*: “Ce rôle ne peut être joué,

comme il l'a été, que par une jeune et très jolie femme..."[6] (Este papel debe ser interpretado por una joven muy bonita). Dorotea Sardi, de 23 años y favorita de la galería, encarnó a Cherubino.

Michael Kelly, quien a decir verdad no es una fuente muy confiable a este respecto por ser parte interesada, escribió después de la función de estreno "Al final de la ópera, pensé que el público no cesaría de aplaudir y llamar a Mozart [a saludar en el escenario]; casi todas las piezas fueron repetidas, lo que prologó la función casi al doble y provocó que el Emperador ordenase después de la segunda función que ningún número se repitiese. Nada hubiera sido un triunfo más completo para Mozart que sus "*Nozze di Figaro*", de lo que fue testigo un numeroso público que saturaba el teatro."[7]

No obstante, sabemos que durante las nueve funciones que se presentó esa temporada en Viena, el resultado de la ópera generó opiniones mixtas. El Conde Zinzendorf, cuyo diario es una fuente invaluable en el estudio de la ópera y teatro vienés durante la segunda mitad del siglo XVIII, escribió "la ópera me aburrí",[8] en tanto que Franz Kazinczy registró "¿Dónde pueden encontrarse palabras dignas de describir tal alegría?"[9] Tal vez la opinión del periódico Wiener Realzeitung sea la más equilibrada cuando publicó, el 11 de julio de 1786 "La música del señor Mozart fue admirada generalmente por los *connoisseurs* desde el estreno... Sin embargo el público en general no sabía qué posición tomar... Ahora, después de varias funciones, uno debería ser parte de la cábala [contra la ópera] o carecer de gusto si mantuviese que la música de Mozart no es una obra maestra. Contiene tantas bellezas y tal riqueza de ideas, que sólo pueden provenir de un genio."[10]

La ópera se presentó exitosamente en noviembre o en los primeros días de diciembre de 1776 en Praga; el Prager Oberpostamtszeitung publicó el 12 de diciembre "Ninguna pieza ha causado tal sensación como la ópera italiana *Die Hochzeit des Figaro*, que se ha presentado varias veces, con aplauso ilimitado, por la compañía de virtuosos de Bondini..."[11] Praga siempre recibió a Mozart mejor que Viena. El éxito de *Figaro* fue la motivación directa del encargo de *Don Giovanni*, que se estrenaría en Praga el 29 de octubre de 1787.

El libreto de *Le nozze di Figaro* es un *dramma giocoso*, nombre que se daba en el siglo XVIII a los libretos cuando eran escritos para una *opera buffa*. Aunque la denominación existía desde principios del siglo, la calidad de los libretos de Goldoni, fue la razón para que el título se usara hasta fines del siglo XVIII. Este tipo de libreto otorga especial relevancia a la descripción de los personajes y las circunstancias que rodean la acción, siendo en su mayoría, comedias contemporáneas con personajes realistas. *Dramma*, en italiano, es "cualquier composición escrita para para una representación escénica", y *dramma giocoso* "la ópera cómica del siglo XVIII".[12]

## Un vistazo a algunos aspectos musicales de la obra

### ***Le nozze di Figaro* puede considerarse como una obra 'instrumental'**

El primer número musical de *Le nozze di Figaro* es el duettino No.1. Es temprano en la mañana en el castillo de Aguasfrescas el día de la boda de Figaro, valet del Conde Almaviva, y Susanna, doncella de la Condesa. El escenario representa la estancia que el Conde les ha proporcionado para su nueva vida. Figaro la está midiendo para colocar la cama adecuadamente, en tanto que Susanna se está probando un tocado frente a un espejo.

La orquesta toca dos temas, siempre *allegro* y ambos en sol mayor, la tónica del número. Durante los primeros compases (1–8), aparece uno de los temas en las cuerdas apoyadas por fagotes; este tema acompañará a Figaro durante el número. Sigue un nuevo tema tocado principalmente por flautas, oboes, fagotes y cornos con algunas cuerdas ocasionales (9–15), este será el tema que cantará Susanna. Después de una breve transición (16–18), Figaro canta el primer tema al medir la estancia, ‘Cinque...dieci...venti’, (19–29), seguido por Susanna cantando el segundo tema, ‘Ora sì ch’io son contenta’, (30–36). Ahora ella trata impacientemente de llamar la atención de Figaro, con la música desplazándose a re mayor, la dominante, ‘Guarda un po’ mio caro Figaro’, (37–48). Él contesta educadamente pero poco convencido y manteniendo la melodía en la dominante, ‘Sì, mio core or é più bello’, (49–58); y Susanna se le une durante 8 compases, (59–66) expresando su felicidad por la proximidad de la boda. Ambos toman el tema de Susanna, ya firmemente en sol mayor, la tónica, ‘Ah! Il mattino alle nozze vicino’ cantando en décimas paralelas, (67–76), y con maderas y cuerdas. Los últimos compases, (77–88), son un *acadenza* del tema de Susanna.[13] El análisis de este duettino nos muestra que se trata de un movimiento en forma sonata\_[14] sin desarrollo del tipo ABB, una forma típicamente instrumental y que será una característica que muchos números de *Figaro* compartirán.

Mozart da una pista del final de la ópera desde el principio de la misma, usando para ello recursos muy económicos. Tal como Figaro termina cantando el tema expuesto por Susanna, así terminará “la folle journée”, bailando al ritmo que ella le imponga.

Tim Carter hace un hermoso análisis del trio del acto I No.7, ‘Cosa sento! Tosto andate’.[15] El trio es mucho más largo que el dueto discutido anteriormente, lo que permite más complejidad. El número lo cantan el Conde, furiosamente apareciendo atrás de una silla, una aterrorizada Susanna, al menos aparentemente, y Basilio disculpándose por un posible error en su apreciación del comportamiento de Cherubino. Tim Carter señala que en el trio, “áreas de estabilidad tonal (si bemol mayor, fa mayor, mi bemol mayor, regresando varias veces a si bemol mayor) corresponden a áreas de estabilidad dramática, en tanto que la inestabilidad tonal, bien sea por modulaciones súbitas o, más frecuentemente, pedales en la dominante, subrayan la inestabilidad dramática.” Mozart compone este trio usando el principio sonata adaptado perfectamente al contexto operático.

El ejemplo más claro del uso de la forma sonata en *Le nozze di Figaro* es el trio del acto II, No.14, ‘Susanna, or via sortite’. Este trio “es sin duda una sonata sin desarrollo... y con una recapitulación temática... “[16] La exposición en do mayor que aparece cuando el Conde ordena a Susanna que salga del vestidor (1–8), tendrá su recapitulación (73–77) cuando ordena a Susanna que al menos hable, ‘Dunque parlate almeno’, lo que veta bellamente la Condesa quien exclama, ‘Nemmen, nemmen, nemmeno’, con una melodía que asciende una octava de sol’ and sol’’ (78–82), y terminando con un muy inestable unísono de los tres caracteres.[17]

Se sabe que Mozart tenía un cariño especial por el sexteto, No.19, ‘Riconosci in questo amplesso’. Charles Rosen ve en este número “la adaptabilidad del estilo sonata a la ópera en su forma menos compleja y más perfecta”. [18] Como muchos de los movimientos sonata que se pueden identificar en *Le nozze di Figaro*, este sexteto es un movimiento sin una sección de desarrollo pero con recapitulación. Da Ponte escribe el número en tres secciones cambiando la longitud de los versos y las rimas. La primera sección corresponde a la reconciliación de Figaro con sus padres (‘Riconosci in questo amplesso’), incluyendo el berrinche del Conde repetido como eco por Don Curzio, (‘Son smarrito’ el Conde y ‘Ei suo padre’ Curzio). Sigue la sección en la que Susana entra disonantemente con la dote que le dio la Condesa, (‘Alto, alto! signor Conte’), manteniendo versos octosílabos, pero cambiando las rimas de ‘-ir’ a ‘-à’, para terminar en la reconciliación general,

(‘Lo sdegno calmate’), en tanto que el Conde, (‘freno, smanio dal furore’) canta hexasílabos. .

Rosen dice que Mozart, como compositor clásico, “[para recapitular el sexteto] tenía que encontrar los elementos de simetría y resolución en las situaciones y en las propias palabras del libreto”. [19] Para hacerlo, la tónica, fa mayor, regresa cuando Marcellina contesta a Susanna solamente decorando la melodía que tocan las maderas. Rosen establece: “aquí, la estructura armónica y las proporciones importan más que el patrón melódico del texto, tal como él [o Haydn] lo hace en sus obras abstractas” [20]

Este sexteto en un caso en el que Mozart no siguió las sugerencias de Da Ponte, es decir los cambios en el número de sílabas y en las rimas de los versos del texto, y decidió componer un movimiento de forma sonata, usando de nuevo una técnica “instrumental”.

El periodo en el que Mozart compuso *Le nozze di Figaro*, otoño de 1785 y primavera de 1786, fue uno de los más felices y productivos de Mozart. En esos meses compuso, entre otras piezas, la *Maurerische Trauermusik* K.477, la pequeña ópera de ocasión *Der Schauspieldirektor* K.486 y los tres grandes conciertos para piano, números 22, 23 y 24, KK.482, 488 y 491, estrenados por él mismo. En los tres conciertos Mozart exploró la forma sonata con excepcional profundidad.

### ***Le nozze di Figaro* y la planeación tonal**

*Le nozze di Figaro* inicia y termina en re mayor, *Don Giovanni* inicia en re mayor –re menor momentáneamente– y termina en re mayor –re menor excluyendo el sexteto final– y *Così fan tutte* lo hace en do mayor. Esto es seguramente resultado del hecho que Mozart componía las oberturas al final. No obstante, el análisis tradicional provoca la tentación de pensar que Mozart tenía una planeación tonal que incluyese toda la ópera, como Beethoven la tenía en sus sinfonías.

El número que más nos tienta a pensar en una posible planeación tonal, es el *Finale* del acto II, ‘Esci ormai, garzon malnato’, que en sí mismo es una de las maravillas de la música dramática, y ha sido sujeto de muchos análisis desde el punto de vista “instrumental”. Los 939 compases de este *Finale* lo hacen una de las piezas más largas de música continua compuesta por Mozart, y su construcción es considerada ejemplar. [21]

Este número inicia con un dueto entre los condes –en mi bemol mayor, *allegro*– ‘Esci ormai, garzon malnato’, que se transforma en un trio, ‘Susanna’ – en si bemol mayor, *molto andante* – cuando la doncella sorprende a los condes al salir del clóset donde esperaban encontrar a Cherubino, en uno de los momentos más cómicos de la ópera y en el que Susanna se coloca psicológicamente sobre ellos; aún en si bemol mayor, el tempo se acelera a *allegro* con el suplicante ‘Susanna, son morta’ de la Condesa.

La tonalidad de desplaza a sol mayor cuando el trio se convierte en cuarteto a la entrada de Figaro, ‘Signori di fuori son già i suonatori’ y de ahí el número terminará en la tonalidad inicial, mi bemol mayor, –cerrando un círculo de quintas perfecto. [22]

El último segmento del *Finale* se encuentra mi bemol mayor, lo que de alguna hace sentir que tanto música como argumento están ciertamente inestables. Este *Finale* es impresionante.

No obstante, la crítica más reciente ha demostrado que la planeación total de este número “no es

más que un no muy analítico wishful thinking”.[23] Pero nunca está demás explorar cualquier tentación.

### **La dramaturgia musical en *Le nozze di Figaro***

La interacción creativa entre Mozart y Da Ponte durante la composición ha de haber sido muy fuerte, por lo menos durante las seis semanas en las que dice Da Ponte que Mozart compuso la obra.[24] Prueba de ello son dos obras maestras de la música dramática, la canción con la que Cherubino declara su amor a la Condesa y el aria de Susanna en el cuarto acto.

Beaumarchais hace que Cherubin cante ocho *couplets* con la música popular, entonces como ahora, de *Malbrough s'en va t-en guerre* con los que declara su amor a la Condesa.[25] Mozart y Da Ponte decidieron cambiar texto y música para lograr uno de los momentos más bellos de la ópera. Para ello, Da Ponte adaptó un soneto de Dante y Mozart compuso una bellísima melodía para la canción del paje ‘Voi che sapete’.

Pese a que las partes más escabrosas políticamente hablado de la comedia de Beaumarchais quedaron fuera del argumento, Mozart planteó musicalmente, en mi opinión, críticas a la nobleza en el texto y, muy especialmente en la música. Sobresale la cavatina de Figaro en el primer acto ‘Se vuol ballare’, dedicada a Almaviva, pero hay otros momentos en los que la música hace una crítica directa a la nobleza. Podría mencionar el hecho de que las arias de Bartolo y Almaviva están escritas en la misma tonalidad, re mayor, y emplean toda la orquesta, como haciendo saber al público que el Gran Corregidor de Andalucía y el leguleyo pedante se encuentran en el mismo nivel. Asimismo es notable que Mozart, y Da Ponte, elevan a Figaro y Susanna al mismo nivel de los Condes al hacerlos cantar recitativos acompañados, normalmente reservados para personas de alta alcurnia.

En el recitativo y aria de Susanna, ‘Giunse al fin il momento’...’Deh vieni non tardar’ Mozart logra musicalmente que la naturaleza y la sensualidad llenen el escenario; por algo Hermann Abert escribió que el aria no se refería al deseo, sino que “es el deseo mismo”[26].

Hasta ese momento histórico los siervos no tenían el mismo lenguaje musical que los amos. ¿Se habrá dado cuenta el público noble de ello? No lo sé, pero esta crítica velada pudo ser una de las causas de la declinación económica y social de Mozart posterior a *Le nozze di Figaro*.

La corona del drama de esta ópera es el final de la misma, y no sólo por la escenificación de un Grande de España pidiendo perdón de rodillas a una mujer que viste como sierva, engalanada para su boda, pero sierva al fin. Para este momento, Da Ponte escribió ‘Contessa perdono’ – ‘Più dócil io sono e dico di sì’. Mozart compuso con estos simples versos uno de los momentos más humanos y bellos de la historia de la ópera y de todas las artes. Parafraseando a Massimo Mila, Mozart nos hace alcanzar la felicidad en *Le nozze di Figaro*.



Fragmento del manuscrito original del Finale del acto IV de *Le nozze di Figaro*

En *Le nozze di Figaro*, Mozart trata magistralmente los temas que lo inquietaron toda su vida como

compositor operístico y como ser humano: el erotismo (como amor o como lujuria), el conflicto entre clases sociales, y el perdón. *Figaro* también es también una ópera cómica que en algunos momentos nos hace sonreír y en otros carcajear. *Le nozze di Figaro* es una comedia muy seria y una ópera que hace que Joseph Kerman afirme: ‘en ópera, el dramaturgo es el compositor’.[27]

### Referencias

- [1] John Potter and Neil Sorrell, *A History of Singing*, (New York, Cambridge University Press (CUP), 2012) p. 18
- [2] Lorenzo Da Ponte, *Memoirs*, trans. by Elisabeth Abbott, (New York: Da Capo Press, 1988), pp. 149-150.
- [3] *The Letters of Mozart and his Family*, trans. and ed. by Emily Anderson (London: Macmillan, 1989), pp. 893.
- [4] Da Ponte, idem. p. 150 – 151
- [5] Michael Kelly, *Reminiscences*, (New York: Benjamin Blom. Inc., 1969), p. 161.
- [6] *Théâtre de Beaumarchais*, (Paris: Flammarion, 1965), p. 136.
- [7] Kelly, idem, p. 162,
- [8] Tim Carter, *Le nozze di Figaro*, (Cambridge: CUP, 1987), p. 124.
- [9] Idem.
- [10] Idem.
- [11] Idem.
- [12] Nicola Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, (Bologna: Zanichelli, 1998), p. 578.
- [13] Wolfgang Amadeus Mozart, *Le nozze di Figaro* KV 492, Vocal Score (New York: Barenreiter, 1976), 14–23.
- [14] Un bello ejemplo de lo que es la forma sonata es el primer movimiento de la sinfonía en La mayor, No.29, 201. Un análisis ilustrado y muy educativo se puede ver en el link: <https://www.youtube.com/watch?v=Umf75bmRf4>
- [15] Carter, idem, p.98.
- [16] Tim Carter, ‘Mozart, Da Ponte and the Ensemble: Methods in Progress?’ in *Wolfgang Amadé Mozart, Essays on his Life and his Music*, ed. by Stanley Sadie (Oxford: OUP, 1996), p. 243
- [17] Mozart, idem, pp. 164–177.
- [18] Charles Rosen, *The Classical Style*. (New York: Norton, 1997), p. 290.
- [19] Idem, p. 293.
- [20] Idem, p. 295.
- [21] Mozart, Idem, pp. 190 – 277.
- [22] Una quinta es el intervalo en el que dos notas están separadas por cuatro espacios diatónicos, es decir sin contar los accidentes, bemoles o sostenidos, por ejemplo do–sol o mi bemol–si bemol como es el caso del final del acto II de *Figaro*. *The New Grove Dictionary of Music*, ed. by Stanley Sadie, (London: Macmillan, 1980), Vol.6, p. 541. Un círculo de quintas es el arreglo de tónicas de las 12 notas mayores o menores, ascendiendo o descendiendo en quintas, cerrando el círculo al iniciar y terminar en la misma tónica, mi bemol mayor en el caso que nos ocupa. Idem, Vol. 4, p. 409.
- [23] Carter, idem, p. 241
- [24] Da Ponte, idem, p. 150.
- [25] Beaumarchais, Idem, p. 163 – 164.
- [26] Hermann Abert, *W.A. Mozart*, trans. by Stewart Spencer and ed. by Cliff Eisen (Yale University: 2009) 972 – 973.
- [27] Joseph Kerman, *Opera as Drama*, (Berkeley: University of California Press, 1988), p. 91.

---

This entry was posted on Wednesday, November 7th, 2018 at 12:37 pm and is filed under [Esquina cultural](#)

You can follow any responses to this entry through the [Comments \(RSS\)](#) feed. Both comments and pings are currently closed.