

PERE-ALBERT BALCELLS

ESCOLTAR EL
COSÌ FAN TUTTE
DE MOZART



DUXELM

ÍNDEX GENERAL

- Pròleg 7
- Introducció 9
 - Propòsit d'aquesta sèrie de llibres 9
 - Recitació i cant a l'òpera del segle XVIII 11
 - Gèneres operístics al segle de les llums:
Tragèdies, bufonades i llegendes populars 12
 - Mozart i l'òpera 13
 - Composició i estrena de *Così fan tutte* 14
 - Fitxa vocal 21

– ESCOLTAR COSÌ FAN TUTTE

- ACTE I 25
- ACTE II 149
- L'obertura 251
- Epíleg 253
- Alguns termes musicals 259
- Bibliografia 263
- Índex d'il·lustracions 265
- ÍNDEX COMPLET DE L'ÒPERA 267
(amb la sinopsi argumental i les dades musicals
dels números de la partitura)

PRÒLEG

Des de fa més de dos segles, la música de Mozart ha mostrat una invariable capacitat per fascinar a oients de les més diverses condicions i procedències. Procedències geogràfiques, culturals, socials etc. Però què s'hi amaga darrere d'una música amb un poder de suggestió tan ampli? Tant la lectura de l'extensa correspondència de l'autor com la consideració expressiva de les seves obres porten a una primera resposta. En termes generals, la música de Mozart neix del gènere escènic, entès pel compositor com un mitjà on desplegar la inesgotable diversitat de matisos afectius que té el món de les emocions humanes.

Així, el coneixement de l'òpera mozartiana es converteix en la via més adient per comprendre quina va ser la predisposició expressiva que més va condicionar el conjunt de la seva creació musical.

Aquest llibre és el tercer d'una sèrie de quatre monografies, dedicada cadascuna a una de les seves quatre òperes més universals: *Les noces de Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte* i *La flauta màgica*. A continuació presentem una breu introducció amb les explicacions sobre el propòsit d'aquests llibres, els consells sobre la manera més recomanable de llegir-los i algunes dades bàsiques sobre l'òpera del segle XVIII.

Tant l'autor com l'equip editorial desitgem que la publicació d'aquests quatre títols, adreçats no tan sols a entesos sinó a un públic general, pugui contribuir a fomentar una manera cada cop més intensa i viscuda d'escoltar la seva música.

Barcelona, Setembre de 2020

INTRODUCCIÓ

Propòsit d'aquesta sèrie de llibres

En una carta escrita a finals de setembre de 1781, Mozart li comenta al seu pare la composició d'una ària d'*El rapte del serrall*, òpera amb llibret de Gottlieb Stephanie que ell escrivia en aquell moment. I entre altres coses li diu:

“He indicat de dalt a baix a Stephanie com vull que em faci l'ària, i la major part de la música ja era acabada abans que ell no en sabés res.”

Aquesta frase ho dóna a entendre de forma prou eloqüent: en les òperes de Mozart és la música la que interpreta el contingut del drama, la que crea els retrats psicològics, la que expressa els estats anímics i la que, sovint, suggereix fins i tot la gestualitat dels personatges i el moviment escènic.

Però això ho fa en un grau tan alt de profusió i alhora de concisió, que molts d'aquests suggeriments fàcilment poden passar per alt a l'oient. El propòsit d'aquesta sèrie de llibres és invitar el lector, sigui o no sigui entès en música, a escoltar aquestes òperes amb la voluntat d'aproximar-se a tot aquest fons latent de dramatúrgia musical.

Cada llibre conté el llibret complet de l'òpera respectiva, presentat a dues columnes (idioma original – català), i en aquestes columnes s'hi intercalen els comentaris sobre la manera com la música expressa els continguts del text. Excepte als fragments de recitatiu (o als fragments merament parlats en el cas de *La flauta màgica*), aquestes intercalacions són bastant freqüents donada la quantitat de fenòmens a comentar. Per tant, una bona manera de llegir el llibre és posar el disc i, amb el comandament a distància en pausa, llegir el comentari corresponent al fragment de llibret que es vol escoltar. I després fer sonar el disc. Un cop escoltat el fragment en qüestió, tornar a posar pausa per poder llegir el següent comentari, i així successivament.

Per evitar un ús excessiu d'expressions com “aquesta música podria suggerir...”, o “això podria ser interpretat com...”, el temps de verb que predomina als comentaris és el present. Cal, doncs, deixar clar des d'aquí que, si bé aquests comentaris es basen en característiques objectives de la música, la interpretació pot tenir en alguns casos un grau de subjectivitat que cada lector podrà valorar en relació a la seva pròpia sensibilitat.

Ja que aquests llibres van adreçats a tota mena de lectors, el vocabulari de les explicacions no és de caràcter tècnic, sinó de tipus intuïtiu, destinat a potenciar la capacitat que té qualsevol oient de penetrar en els continguts expressius de la música. En qualsevol cas, i com a suport per a la lectura, a la pàg. 259 hi ha un breu lèxic amb alguns dels termes musicals utilitzats.

A l'índex que tanca cadascuna de les quatre monografies, el lector que hi estigui interessat podrà trobar les dades completes de *tempo*, compàs, tonalitat i instrumentació corresponents a cadascun dels fragments de l'òpera. Aquests quatre índex contenen també la sinopsi argumental de l'òpera respectiva.

En algunes ocasions, el lector podrà trobar divergències expressives entre la versió discogràfica que escolta i la interpretació que oferim de determinats fragments. En aquest sentit cal tenir en compte que les explicacions d'aquests llibres parteixen sempre de la partitura de l'òpera i de les indicacions de *tempo* i matís que hi apareixen (*forte*, *piano*, *crescendo*, *sotto voce*, *legato*, *staccato* etc.), indicacions del mateix Mozart que no tots els intèrprets segueixen amb un mateix grau de precisió.

No és la nostra intenció comentar i valorar la immensa quantitat de versions discogràfiques que existeixen d'aquestes òperes. Ens limitem en cada llibre a recomanar una versió de l'òpera respectiva. Però cal aclarir també que les extenses dimensions d'aquestes obres fan que, inevitablement, puguin aparèixer aspectes i detalls on la versió recomanada i les explicacions del llibre no coincideixin.

En aquest cas recomanem la versió de *Così fan tutte* que dirigeix Karl Böhm per al segell EMI (CMS 7 69330 2), amb Elisabeth Schwarzkopf, Christia Ludwig, Alfredo Kraus, Giuseppe Taddei, Walter Berry i Hanny Steffek.

Pel que fa a les versions en vídeo, aconsellem expressament no utilitzar-les per a la lectura d'aquests llibres. Les solucions escenogràfiques que presenten poden convertir-se sovint en una pantalla que li dificulti al lector la possibilitat de descobrir la gran riquesa de suggeriments escènics inclosos en la pròpia música. Sí que recomanem, en canvi, veure aquestes versions en vídeo amb posterioritat, després que una audició atenta de la versió discogràfica hagi proporcionat el sentit crític adient.

Recitació i cant a l'òpera del segle XVIII

L'òpera clàssica està constituïda, principalment, per tres tipus de fragments amb funcions expressives i escèniques diferenciades:

Els recitatus secs

Són recitatus acompanyats únicament pel clavecí i s'usen generalment per fer avançar l'acció. El seu estil vocal és molt proper al llenguatge parlat. Són d'aquesta mena tots els fragments que apareixen en aquest llibre sota el títol simplificat de *Recitativu*, ja que aquest és també el títol que reben a la partitura.

Els recitatus acompanyats, o recitatus orquestrats

Són recitatus acompanyats per tota l'orquestra. L'estil vocal és més elàstic que als recitatus secs, i la música hi té ja un paper més expressiu. Generalment s'usen com a introducció a un número musical. Apareixeran sempre al llarg del llibre sota el títol de *Recitativu acompanyat*.

Els números musicals

Són els fragments on la música, com a intèrpret del drama, obté ja una completa autonomia. Depenent del número d'actors que hi intervinguin (un, dos, tres, quatre, cinc, sis, etc.) s'anomenen respectivament Ària, Duet, Tercet, Quartet, Quintet, Sextet, etc.

El número musical més extens és l'anomenat *Finale*, un llarg fragment situat a la fi d'un acte, i que no té un nombre fix de participants, sinó que els actors van entrant i sortint lliurement de l'escenari segons les necessitats de l'argument.

La *Introducció* és un número musical amb les mateixes característiques que el *Finale*, però situat al principi d'un acte i generalment no tan llarg.

La presència de cadascun d'aquests elements en una obra concreta i el grau d'importància que hi pugui assolir depenen en gran mesura del gènere operístic al qual pertanyi l'obra en qüestió.

Gèneres operístics al segle de les lllums: tragèdies, bufonades i llegendes populars

A l'època de Mozart (segona meitat del segle XVIII), els gèneres operístics predominants a Europa eren els següents:

L' 'opera seria' italiana

Era l'òpera heretada del barroc. Basada en temes mitològics o històrics de l'antiguitat grecoromana, el seu alè expressiu havia estat tradicionalment el del gran *pathos* tràgic. A l'època de Mozart derivava freqüentment cap a una funció glorificadora dels personatges històrics com a manera al·legòrica d'exaltar el poder del moment. La seva forma era considerablement estàtica. Consistia en una successió gairebé ininterrompuda de recitatius secs i àries. Els números de conjunt hi eren excepcionals, i els *Finals* inexistents.

L'òpera bufa italiana

Nascuda a la primera meitat del segle XVIII, era una derivació musical de la *Commedia dell'arte*, i per tant la seva funció ja no era plorar o glorificar herois antics sinó rebentar satíricament els prototips socials de l'època. Representants de les noves classes riques (el mercader Pantalone, el doctor Bartolo, etc.) hi apareixien en forma de caricatures, envoltades de servents i personatges populars d'esperit bufonesc. Aquesta òpera va adoptar com a base la forma musical de l'*opera seria*, però la va enriquir amb una major profusió de números de conjunt. Això li va donar una mobilitat que era portada sovint al seu punt àlgid en els llargs *Finals* que tancaven els actes.

El Singspiel alemany

Va ser el nou tipus d'òpera aparegut als països germànics durant la segona meitat del segle XVIII. Nascut amb la voluntat de combatre el predomini continental de l'*opera seria* i de l'òpera bufa italianes, el *Singspiel* va voler recuperar les essències nacionals germàniques i les va anar a buscar a la literatura

popular, plena sovint de rondalles, de llegendes i de contes de fades. L'esperit d'aquest tipus d'òpera, doncs, ja no és ni tràgic ni satíric, sinó llegendari o màgic.

La forma musical la va adoptar dels models italians, però amb dues característiques distintives: l'estil vocal de les àries italianes, sovint virtuosístic, deixava pas en el *Singspiel* al predomini d'un melodisme senzill derivat de la cançó popular. I els recitatius secs van ser enterament abandonats en favor d'uns diàlegs merament parlats que acostaven la comprensió de l'acció al públic popular al qual anava destinat l'espectacle.

El *Singspiel* va adoptar aquestes dues característiques de l'*Opéra comique*, l'òpera francesa d'arrel popular.

Mozart i l'òpera

La biografia de Mozart es va desenvolupar en dues etapes.

La primera va tenir com a centre la ciutat natal de Salzburg, on va viure fins als 25 anys amb la seva família i on va treballar al servei del príncep arquebisbe. És l'època que va de 1756 a 1781.

La segona etapa va tenir com a centre la ciutat de Viena, on va viure com a músic independent fins a la seva mort als 35 anys. És la dècada de 1781 a 1791.

Tant en una etapa com en l'altra va realitzar nombrosos viatges per Europa.

Durant l'època salzburguesa no li van faltar ocasions de familiaritzar-se amb l'òpera, el seu gènere predilecte. Es va dedicar a l'*opera seria* amb obres com *Mitridate re di Ponto*, *Lucio Silla* o, sobretot, *Idomeneo*. Es va dedicar també a l'òpera bufa amb obres com *La finta semplice* o *La finta giardiniera*. I va escriure igualment *Singspiele*, com *Bastià i Bastiana* o *Zaide*.

Però va ser durant l'etapa vienesa que el geni dramàtic mozartià va arribar al seu màxim grau de maduresa. Les òperes més conegudes de Mozart daten d'aquests anys: *El rapte del serrall* (1782), *Les noces de Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787), *Così fan tutte* (1789-90) i *La flauta màgica* (1791).

Gairebé es podria dir que amb aquestes cinc obres Mozart va crear un gènere operístic nou. Sens dubte, *El rapte del serrall* i *La flauta màgica* són *Singspiele*, i *Les noces de Figaro*, *Don Giovanni* i *Così fan tutte* provenen de l'òpera bufa. Però en totes elles Mozart fa esclatar els límits d'aquests gèneres per crear una obra

dramàtica global on la seriositat i la comicitat es fonen, una obra escènica on el món de les emocions humanes emergeix al primer pla musical per mostrar la realitat de la seva natura profunda i per desplegar al mateix temps la seva inesgotable diversitat de matisos.

Així doncs, Mozart va dur a terme aquesta síntesi a partir del *Singspiel* i de l'òpera bufa; no a partir de l'*òpera seria*. En aquest sentit, *La clemenza di Tito*, contemporània de *La flauta màgica*, apareix com una anomalia en la cronologia de les seves òperes. Va ser un encàrrec urgent impossible de rebutjar enmig de les dificultats econòmiques de l'últim any, i pertanyia a un gènere, l'*òpera seria*, que ell ja havia abandonat des que es va establir a Viena deu anys enrere. No obstant això, aquesta òpera i *Idomeneo* són dues culminacions del gènere seriós, dues obres que dignifiquen aquest tipus d'òpera heretat del barroc perquè, justament, es tornen a prendre *seriosament* uns arguments que al llarg del segle XVIII havien caigut sovint en mans d'un virtuosisme vocal tan brillant com allunyat dels continguts dramàtics.

Composició i estrena de *Così fan tutte*

A primers de maig de 1783, dos anys després d'establir-se a Viena, Mozart escriu aquestes línies a Salzburg adreçades al seu pare Leopold:

“Aquí han tornat a començar les representacions d'òpera bufa italiana, i agraden molt. El ‘buffò’ és especialment bo; s'anomena Benuci. [...] Ja dec haver llegit més de cent llibrets i gairebé no n'he trobat ni un de sol amb el qual em pogués trobar a gust. [...] Aquí tenim com a poeta un cert abate Da Ponte. [...] Ha de fer “per obligo” un llibret completament nou per a Salieri. Abans de dos mesos no serà pas acabat. Llavors m'ha promès fer-me'n un altre per a mi. Però qui sap si podrà mantenir la seva paraula, o voldrà! Vós sabeu bé que els senyors italians són molt complaents a la cara! Prou, ja ens els coneixem suficientment! Si va d'acord amb Salieri, no n'obtindré cap en ma vida.”

És el primer cop en la llarga correspondència mozartiana que apareix el nom de Da Ponte. Aquest “abate” havia nascut el 1749 a Ceneda, Itàlia, en una família jueva. Quan el seu pare es va convertir al cristianisme junt amb tota la família, ell va canviar el seu nom original, Emmanuele Conegliano, pel nom del bisbe de Ceneda Lorenzo da Ponte. Després va estudiar teologia

i va esdevenir sacerdot. La seva fama d'aventurer i llibertí li va acabar costant el desterrament de Venècia. El 1783, el mateix any de la carta de Mozart que hem citat, l'emperador Josep II l'havia nomenat poeta oficial de la cort de Viena gràcies a la intercessió de Salieri. Salieri, també italià, ja treballava per a Josep II des de 1774 com a compositor i com a director del teatre de la cort.

Pel que fa a Salieri, el temps no va tardar a demostrar l'encert de la desconfiança que Mozart expressa envers els dos italians. Però les prevencions de Mozart en relació a Da Ponte no podien anar més desencaminades. Durant aquesta dècada de 1780, la col·laboració entre tots dos va acabar donant tres dels títols més universals de la història de l'òpera: *Les noces de Fígaro*, *Don Giovanni* i *Così fan tutte*.

Les noces de Fígaro es van estrenar a Viena l'1 de maig de 1786 amb un èxit inicial que es va fondre de seguida. Però quan l'òpera es va estrenar a Praga a finals d'aquest mateix any, l'èxit va ser desbordant, i Mozart en persona es va desplaçar a aquesta ciutat per dirigir l'òpera davant el deliri general. L'empresari del teatre va encarregar llavors a Mozart i Da Ponte una nova òpera per a la temporada següent. Aquest va ser l'origen de *Don Giovanni*.

Però *Les noces de Fígaro* no tan sols van motivar aquesta segona col·laboració de Mozart i Da Ponte, sinó també la tercera i última. Després de l'èxit intens, però breu, que havien tingut a Viena el 1786, *Les noces* es van reposar a la capital de l'imperi el 29 d'agost de 1789, aquest cop amb l'èxit durador que no havien tingut tres anys enrere. Avui es dona per cert que aquest èxit va ser la causa que la cort encarregués una nova òpera a Mozart i Da Ponte.

L'origen de l'argument d'aquesta nova òpera continua sent avui motiu de controvèrsies. De forma molt resumida, el tema és aquest: Dos oficials de l'exèrcit es disfressen d'estrangers i miren de seduir cadascun la promesa de l'altre per posar a prova la seva fidelitat. Tant Franz-Xaver Niemetschek com Georg Nikolaus Nissen, dos dels primers biògrafs de Mozart, coincideixen a dir que aquest tema va ser imposat per part de qui va fer l'encàrrec, però cap d'aquests dos autors no cita qui va ser aquesta persona. Més tard, l'any 1837, el crític teatral Friedrich Heinse va afirmar que l'emperador en persona havia imposat l'argument, basat en una anècdota real que hauria tingut lloc a Viena entre dos oficials de l'exèrcit i les seves amants.

Avui s'acostuma a considerar poc probable aquesta possibilitat degut al fet que l'emperador es trobava ja afectat de la malaltia que el va portar a la mort poc després de l'estrena de l'òpera (estrena que va tenir lloc el 26 de gener de 1790).

I també degut al fet que Da Ponte, a les seves memòries, no fa cap referència a un encàrrec imperial d'aquesta mena en parlar de *Così fan tutte*.

No obstant, la malaltia de l'emperador no el va obligar a suspendre les seves activitats fins a finals de 1789. Així doncs, l'estat de salut no l'hauria impedit intervenir en l'encàrrec, que es va efectuar molt probablement a principis de setembre. I si bé és significatiu que Da Ponte no en digui res a les seves memòries, tampoc això no constitueix cap demostració de la falsedat del fet. Així doncs, i a falta de noves aportacions documentals, la qüestió es troba encara oberta.

Si el tema no va provenir de l'emperador, s'han trobat diverses fonts literàries en les quals Da Ponte podria haver-se inspirat. Entre d'altres les *Metamorfosis* d'Ovidi (Llibre VII, història de Cèfal i Procris), l'*Orlando Furioso* d'Ariosto (Cant 43) i el relat de Cervantes *El curioso impertinente*, inclòs a la primera part del *Quixot* (Capítols xxxiii - xxxv), fonts, totes elles, que desenvolupen d'una manera o d'una altra el tema del travestiment com a mitjà per posar a prova la fidelitat conjugal.

Però tant si el tema va provenir de l'emperador com de Da Ponte, allò que dóna tot el seu valor a l'òpera és la manera com Mozart el va trastocar. La idea original consistia a escenificar una desenfadada comèdia sobre la inconstància femenina. I de fet és així com s'ha valorat històricament l'òpera fins fa ben pocs anys. Segons l'opinió més habitual al llarg del segle XIX i bona part del XX, Mozart va accedir incomprensiblement amb *Così fan tutte* a prestar la seva música incomparable per a un espectacle frívol, cínic i immoral.

Afortunadament, però, les valoracions actuals no parteixen de la superfície verbal de l'obra sinó del seu fons musical. Un terreny on Mozart va capgirar els lúdics prejudicis del llibret per desenvolupar una amarga al·legoria sobre la universal relativitat dels sentiments. El paper que en tot això hi va poder jugar la seva pròpia circumstància matrimonial és una qüestió que tindrem ocasió de tractar a l'epíleg del llibre (pàg. 253).

Com dèiem, l'encàrrec de *Così fan tutte* devia arribar necessàriament al setembre de 1789. I això per una simple qüestió de calendari. La reposició de *Les noces* havia tingut lloc el 29 d'agost, i a finals de desembre, en una carta de Mozart al seu germà maçó i auxiliador financer Puchberg, hi trobem el següent passatge:

“El dijous [es refereix al dijous 31 de desembre de 1789] us convido (però només a vós) a les 10 del matí a casa meua per a un petit assaig d'òpera; només us hi convido a vós i a Haydn”.

“Haydn” és Joseph Haydn, i com que en aquesta època Mozart no escrivia cap altra òpera, l’assaig al qual es refereix només pot ser el de *Così fan tutte*, que es va estrenar el 26 de gener de 1790. Cinc dies abans de l’estrena, el 21 de gener, va tenir lloc al teatre el primer assaig amb orquestra. I el dia 20 Mozart escriu també a Puchberg:

“Haydn vindrà amb mi a l’assaig. Si els vostres afers us ho permeten, i si us vingués de gust també assistir-hi, no heu de fer més que tenir la bondat de ser demà a les 10 del matí a casa meua. Així hi anirem tots tres junts”.

Si l’encàrrec no hagués tingut lloc al setembre, no hi hauria manera d’entendre d’on hauria tret Mozart el temps per escriure una de les seves òperes més llargues, que comprèn no menys de 31 números musicals, inclosos dos llargs finals. Fins i tot havent començat el setembre, la creació d’aquesta obra només resulta comprensible dins els paràmetres on acostumava a orbitar la velocitat compositiva mozartiana.

Fora d’aquestes dues cites documentals a les cartes de Mozart, gairebé no ens han arribat més referències contemporànies a l’òpera. El mateix Da Ponte, a les memòries que va publicar a Nova York entre 1823 i 1827, només es refereix lacònicament a *Così fan tutte* quan diu que va escriure per a la seva amant, la cantant Adriana Ferrarese del Bene, una òpera titulada *La scuola degli amanti* amb música de Mozart.

L’estrena el 26 de gener de 1790 va tenir lloc al Burgtheater (el teatre nacional de la cort) sota la direcció de Mozart. Els cantants no li eren en absolut desconeguts, ja que alguns d’ells havien cantat a *Les noces de Fígaro* (tant a les representacions de 1786 com a les de 1789) i al *Don Giovanni* que s’havia muntat a Viena el 1788. La soprano de qui parla Da Ponte, Adriana Ferrarese del Bene, havia fet de Susanna a *Les noces* de 1789, i ara, a *Così fan tutte*, va representar el paper de Fiordiligi. La soprano Louise Villeneuve va fer de Dorabella. El tenor Vincenzo Calvesi va ser Ferrando. El baix Francesco Benucci, que havia estrenat el paper de Fígaro el 1786, va fer de Guglielmo. El baix Francesco Bussani, que havia fet de Bartolo i Antonio a *Les noces* de 1786, va ser aquí Don Alfonso. I la seva dona, la soprano Dorotea Bussani (el Cherubino de 1786), va ser Despina.

COSÌ FAN TUTTE
ossia
La scuola degli amanti

Dramma giocoso en dos actes

Text de Lorenzo Da Ponte
Música de Wolfgang Amadeus Mozart

KV 588

L'acció es desenvolupa al segle XVIII, a Nàpols.

FITXA VOCAL

{	FIORDILIGI	Soprano
	DORABELLA	Soprano
	Dames de Ferrara i germanes, que habiten a Nàpols	

{	GUGLIELMO	Baix
	FERRANDO	Tenor
	Oficials de l'exèrcit, amants de Fiordiligi i Dorabella	

DESPINA	Soprano
Cambrera de Fiordiligi i Dorabella	

DON ALFONSO	Baix
Vell filòsof, amic de Guglielmo i Ferrando	

Cor de soldats
Cor de servents
Cor de mariners

Mozart acostumava a escriure l'obertura orquestral d'una òpera després d'haver escrit l'òpera en qüestió. Això li permetia sintetitzar simfònicament uns ambients o uns continguts escènics que ja havien assolit en la seva ment un estat de plena maduresa.

Així doncs, per comprendre l'obertura és convenient un coneixement previ de l'obra escènica a la qual va destinada. És per això que en aquest llibre comentem l'obertura orquestral després d'haver comentat tota l'òpera (pàg. 251).

Notes per a la lectura del llibret:

Els fragments en què dos o més personatges canten al mateix temps dient paraules diferents estan assenyalats amb una línia vertical ondulada a dreta i esquerra del text.

En aquests fragments, quan els personatges no entren de forma simultània sinó en successió estreta, l'ordre en què apareixen correspon al de la partitura.

El lector que escolti la versió discogràfica recomanada no s'ha d'estranyar si esporàdicament hi troba alguna supressió, ja que aquesta versió segueix la tradició de retallar alguns fragments. En alguns casos aquestes supressions venen comentades al text del llibre, amb la recomanació de versions alternatives.

ACTE I

QUADRE PRIMER

Un cafè napolità.

Ferrando i Guglielmo, dos joves oficials de l'exèrcit,
discuteixen amb el seu amic Don Alfonso, vell filòsof.

Núm. 1 - TERCET

“La mia Dorabella...”

(Ferrando, Guglielmo, Don Alfonso)

El teló s'aixeca enmig d'una atmosfera sonora de festa i diversió. L'orquestra, engrescada i voluntariosa, llança uns alegres embats rítmics on anuncia de bon principi el tipus d'òpera que està inaugurant. Per a ella, aquestes primeres notes són la manera de dir-li al públic: “Avui ens divertirem”.

Però quan Ferrando, en començar a cantar, reprèn la mateixa melodia, comprenem que aquesta alegria orquestral amagava un fons batallador. La fogosa discussió que estan mantenint els dos oficials amb el vell filòsof ja fa estona que ha començat, i en el moment d'aixecar-se el teló es troba al seu punt àlgid. Ferrando, acalorat, reacciona contra les tesis de Don Alfonso segons les quals Fiordiligi i Dorabella, promeses dels dos nois, són tan capaces d'infidelitat com qualsevol altra dona.

La brevetat de la primera frase que li sentim proferir a l'àirat amant no impedeix a Mozart fer passar successivament per la melodia tres estats d'esperit diferents.

En primer lloc Ferrando diu que la seva Fiordiligi no n'és capaç, d'infidelitat, i en afirmar-ho, la ritmada melodia de la introducció simfònica adopta una expressió escandalitzada i desafiant: