

# Lucio Silla

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)



# LUCIO SILLA

---

## Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

*DRAMMA PER MUSICA* EN TRES ACTOS. MÚSICA DE WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791). LIBRETO DE GIOVANNI DE GAMERRA. ESTRENADA EN EL TEATRO REGIO DUCAL DE MILÁN EL 26 DE DICIEMBRE DE 1772. NUEVA PRODUCCIÓN DEL TEATRO REAL, PROCEDENTE DEL GRAN TEATRE DEL LICEU DE BARCELONA,. CREADA ORIGINALMENTE POR EL THEATER AN DER WIEN Y EL FESTIVAL WIENER F ESTWOCHEWEN. ESTRENO EN EL TEATRO REAL.

Director musical: **Ivor Bolton**

Director de escena: **Claus Guth**

Responsable de la reposición: **Tine Buyse**

Escenógrafo y figurinista: **Christian Schmidt**

Iluminador: **Manfred Voss**

Dramaturga: **Ronny Dietrich**

Director del coro: **Andrés Máspero**

Lucio Silla: **Kurt Streit (13, 16, 18, 21, 23 de septiembre)**  
**Benjamin Bruns (15, 17, 20, 22 de septiembre)**

Giunia: **Patricia Petibon (13, 16, 18, 21, 23 de septiembre)**  
**Julie Fuchs (15, 17, 20, 22 de septiembre)**

Cecilio: **Silvia Tro Santafé (13, 16, 18, 21, 23 septiembre)**  
**Marina Comparato (15, 17, 20, 22 septiembre)**

Lucio Cinna: **Inga Kalna (13, 16, 18, 21, 23 de septiembre)**  
**Hulkar Sabirova (15, 17, 20, 22 de septiembre)**

Celia: **María José Moreno (13, 16, 18, 21, 23 de septiembre)**  
**Anna Devin (15, 17, 20, 22 de septiembre)**

Aufidio: **Kenneth Tarver (13, 16, 18, 21, 23 de septiembre)**  
**Roger Padullés (15, 17, 20, 22 de septiembre)**

Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real

# ARGUMENTO

Lucio Silla

Fernando Fraga

En Roma, en torno al año 80 antes de Cristo.

Obertura (*Molto allegro, Andante, Molto allegro*)

## Acto I

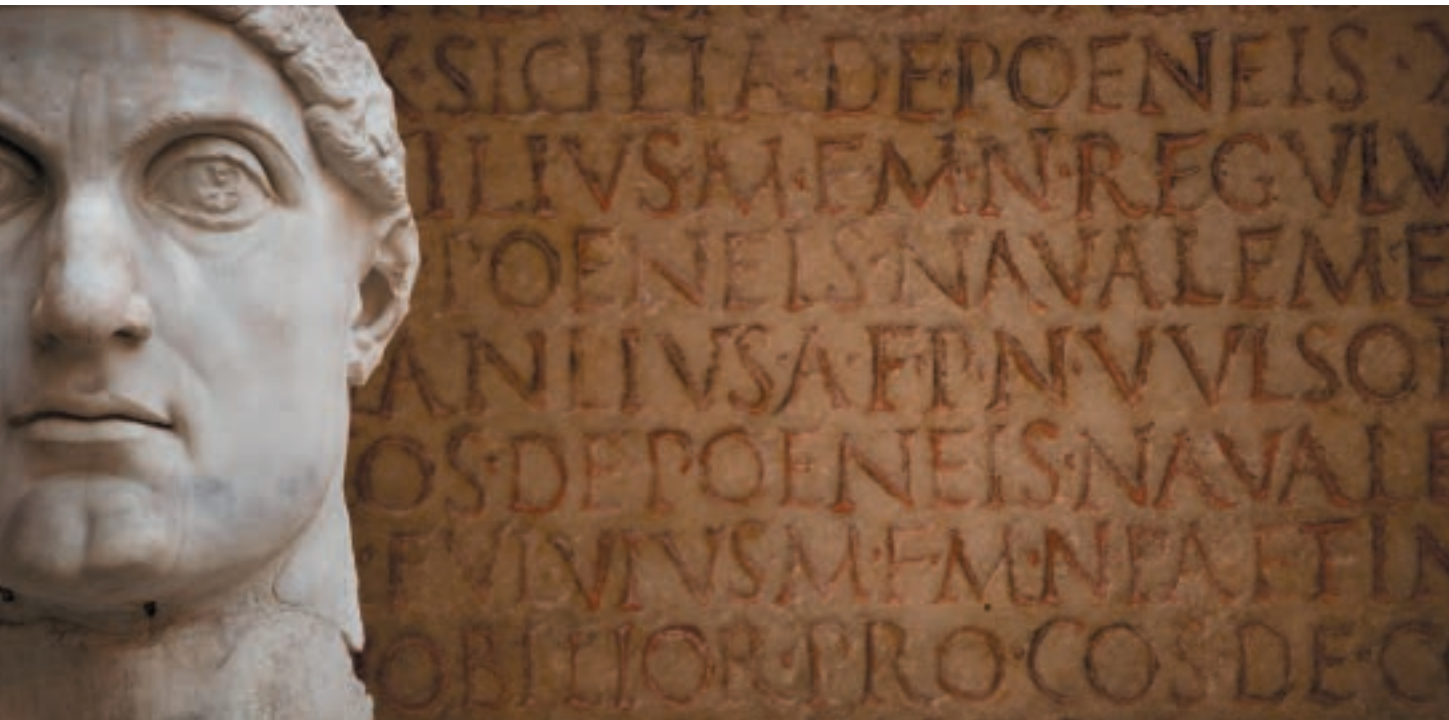
A orillas del río Tíber, en un espacio agreste rodeado de ruinas, se encuentra Cecilio que ha regresado de incognito a Roma tras haber sido desterrado por Lucio Silla. Cecilio desea tener noticias de Giunia, su prometida e hija del tribuno Cayo Mario.

Su amigo Cinna es portador de inquietantes novedades. Lucio Silla ha hecho correr la voz de que Cecilio ha muerto en el exilio para de esta manera poder casarse con Giunia. Cinna

calma la ira de Cecilio aconsejándole que acuda a la tumba de Mario. Allá se traslada todos los días la joven para rezar (Nº 1. Aria de Cinna: *Vieni ov'e amor t'invia*).

Por un sendero oculto, Cecilio llega al cementerio donde reposan los antepasados de Giunia. Espera impaciente su aparición, recordando anteriores días felices (Nº 2. Recitativo acompañado y Aria de Cecilio: *Il tenero momento*).

En el palacio de Mario, en las habitaciones de Giunia donde se elevan estatuas de las más célebres mujeres romanas, Silla ruega a Celia, su hermana, que interceda ante aquélla para convencerla de que acepte su mano. Aufidio, su tribuno de confianza, al contrario le aconseja que



sería de mayor provecho utilizar la violencia que la persuasión. Celia está convencida de que con cariño y paciencia Giunia acabará por ceder (Nº 3. Aria de Celia: *Se lusinghiera speme*).

Giunia rechaza firmemente a Silla, decidida a ser fiel a Cecilio aunque esté muerto. No teme morir ya que así podrá reunirse con su amado y con su padre (Nº 4. Aria de Giunia: *Dalla sponda tenebrosa*).

En Silla luchan dos contrastados efectos: el amor por Giunia y su deseo de venganza (Nº 5. Recitativo acompañado y Aria de Silla: *Il desio di vendetta, e di morte*).

Cecilio espera escondido la llegada de Giunia en el mausoleo familiar. Es la oportunidad de evocar a los héroes romanos allí enterrados y su amor inquebrantable por Giunia.

Giunia aparece por fin en compañía de su séquito cantando las alabanzas de quienes han dado la vida por la libertad de Roma (Nº 6. Coro: *Fior di queste urne dolenti*).

Cuando Giunia se queda a solas, Cecilio sale de su escondite. Tras tomarlo como una aparición de ultratumba, cuando Giunia comprende que Cecilio está vivo, la común alegría por el reencuentro se concluye con encendidas declaraciones de amor (Nº 7. Dúo: *D'Elisio in sen m'atendi*).

## Acto II

En el palacio de Silla, ante un pórtico adornado con trofeos guerreros, Aufidio continúa

aconsejando a Silla con respecto a su actitud que debe mantener con Giunia. En vez de vengarse de su rechazo, ha de tomarla por esposa ante el pueblo y el Senado, porque de esta manera ella no podrá oponerse y todos verán en este gesto una reconciliación entre Silla y quien había sido su adversario político, Cayo Mario (Nº 8. Aria de Aufidio: *Guerrier, che d'un acciario*).

Los remordimientos acechan a Silla, pero al enterarse por Celia que sus esfuerzos por convencer a Giunia han sido inútiles, toma la decisión de convertirla a la fuerza en su esposa ese mismo día. También unirá a Celia con su amigo Cinna.

Por su parte, Cecilio está dispuesto a enfrentarse con Silla (recitativo acompañado: *Alfiero suon de' minacciosi accenti*); le disuade Cinna porque con ello podría poner en peligro la vida de Giunia. Este sólido argumento tranquiliza a Cecilio (Nº 9. Aria de Cecilio: *Quest'improvviso tremito*).

Cinna también planea vengarse de Silla, mientras Celia se siente feliz al comunicarle que el tirano ha consentido en convertirla en su esposa (Nº 10. Aria de Celia: *Se il labbro timido*). Pero Cinna, centrado en sus intenciones, está más atento al odio que siente por Silla que al amor que le inspira Celia.

Cinna revela a Giunia las intenciones de Silla. Le propone que lo acepte por esposo y aproveche la noche de bodas para asesinarle. Giunia, horrorizada, rehúsa (Nº 11. Aria de Giunia: *Ah se il crudel periglio*).





Cinna, entonces, decide ser él quien acaba con la vida del déspota (Nº 12. Aria de Cinna: *Nel fortunato istante*).

En los jardines colgantes del palacio, Silla pese a las insistencias de Aufidio, no está del todo decidido a poner en práctica su plan. De nuevo es rechazado por Giunia, quien prefiere morir antes que convertirse en su esposa (Nº 13. Aria de Silla: *D'ogni pietà mi spoglio*).

Giunia, sola, únicamente teme por su amado. Ruega a Cecilio que se ponga a salvo a costa de dejarla sufrir su destino. Cecilio, a su pesar, accede (Nº 14. Recitativo acompañado y Aria de Cecilio: *Ah se a morir mi chiama*).

A consolar a Giunia en su infortunio llega la amable Celia, muy feliz por su próximo enlace con Cinna (Nº 15: *Quando sugl'arsi campi*).

Giunia se plantea acudir ante el Senado para pedir la salvación de Cecilio; si su petición es rechazada, morirá con su amado antes que convertirse en la esposa de Silla (Nº 16: recitativo acompañado y Aria de Giunia: *Parto m'affretto*).

En el Capitolio, reunidos patricios y senadores, Silla es acogido con todos los honores (Nº 17. Coro: *Se gloria il crin ti cinse*). Como pago a su victoria, Silla exige la mano de la hija de Mario, Giunia. Esta vuelve a rechazarlo ahora en público.

Aparece Cecilio espada en la mano, más de inmediato es desarmado y encadenado. Cuando Cinna, también armado, ve a Cecilio prisionero, finge que ha acudido a defender la vida de Silla.

Los dos amantes, Giunia y Cecilio, están serenos ante una muerte que les unirá para siempre,





mientras Silla, un poco a disgusto, se siente impresionado por el profundo amor que une a la pareja (Nº 18. Terceto: *Quell'orgoglioso sdegno*).

### Acto III

Cecilio se encuentra encadenado en una prisión. Cinna ve difícil la salvación del amigo; sólo Celia podría convencer a su hermano Silla para que le perdone la vida. Cinna le promete que se casará con ella si consigue ese propósito; Celia exulta (Nº 19. Aria de Celia: *Strider sento la procella*).

Cecilio no está muy convencido de que Celia consiga su salvación; Cinna le anima: si Celia fracasa, habrá que entrar en acción (Nº 20. Aria de Cinna: *De' più superbi il core*).

Giunia llega al calabozo. Viene a morir con Cecilio. Aparece Aufidio con la guardia con la intención de llevarse al prisionero. Cecilio se

despide emocionado de su amada (Nº 21. Aria de Cecilio: *Pupille amate*).

A solas se queda Giunia con su desesperación, de nuevo dispuesta a morir junto al hombre que ama (Nº 22. Recitativo acompañado y Aria de Giunia: *Fra i pensieri più funesti di morte*).

En el Capitolio los senadores y el pueblo de Roma rodean a Silla, Cinna y Celia. Giunia hace acto de presencia acusando de tirano a Silla.

Este, en un repentino gesto de generosidad, acaba perdonando la vida a Cecilio y bendiciendo también la unión de Celia y Cinna. De similar manera, permite el regreso a la ciudad de todos los desterrados. Finalmente Silla renuncia a su cargo, decidiendo vivir en Roma como un simple ciudadano. Todos le aclaman por su sabia y altruista disposición (Nº 23. Final: *Il gran Silla a Roma un seno*).



## NUEVOS HORIZONTES DRAMÁTICOS

---

Arturo Reverter

### Proceso de creación

Con *Lucio Silla*, estrenada en el Regio Ducal de Milán el 26 de diciembre de 1772, Mozart da un paso de gigante en su evolución como compositor de ópera. Los buenos resultados de *Mitridate, rè di Ponto* (1770) y *Ascanio in Alba* (1771) que vieron la luz en el mismo teatro milanés, habían propiciado, antes de su regreso a Salzburgo- siempre junto a su padre Leopold- en

marzo de 1771, un nuevo encargo. El infante, recién cumplidos prácticamente los 16 años, inició la composición en Salzburgo y la terminó en Milán, una vez que trabó relación con los cantantes previstos.

El libreto elegido era obra de un aficionado, Giovanni da Gamerra, que hubo de recurrir al experto Metastasio para mejorar la calidad literaria de la pieza, llena de inverosimilitudes,



de torpezas constructivas y de expresiones rutinarias; aunque no mayores que las que revestían los textos de aquellas dos obras; o de las que encerraban los de cualquier ópera seria de la época. Gamera, nacido en Liborno en 1743, había sido oficial antes de dedicarse a la poesía, campo en el que escribió una serie de obras teatrales “burguesas”. Fue, nos recuerda Gottfried Kraus, el primero en traducir al italiano *La flauta mágica* del propio Mozart.

Hay quien no ve tan desastroso el libreto. Se dice, así, que es locuaz y rico en imágenes y debería ser enjuiciado de acuerdo con los

cánones de la época barroca, que era la estética que todavía se mantenía en vigor en ese final del XVIII. El héroe de la historia, Lucio Cornelio Sila (138-78 antes de Cristo), fue un patricio romano que se hizo un lugar en la historia por su habilidad política y militar y su falta de escrúpulos. Célebre fue su victoria sobre otro importante caudillo, Mitrídates, rey del Ponto, protagonista de la ópera anterior del mismo Mozart a la que más arriba nos referimos y que fue expulsado en el año 86 antes de Cristo de Grecia y perseguido hasta Asia Menor. Tras muchas vicisitudes, hizo vivir a Roma una verdadera época de terror.



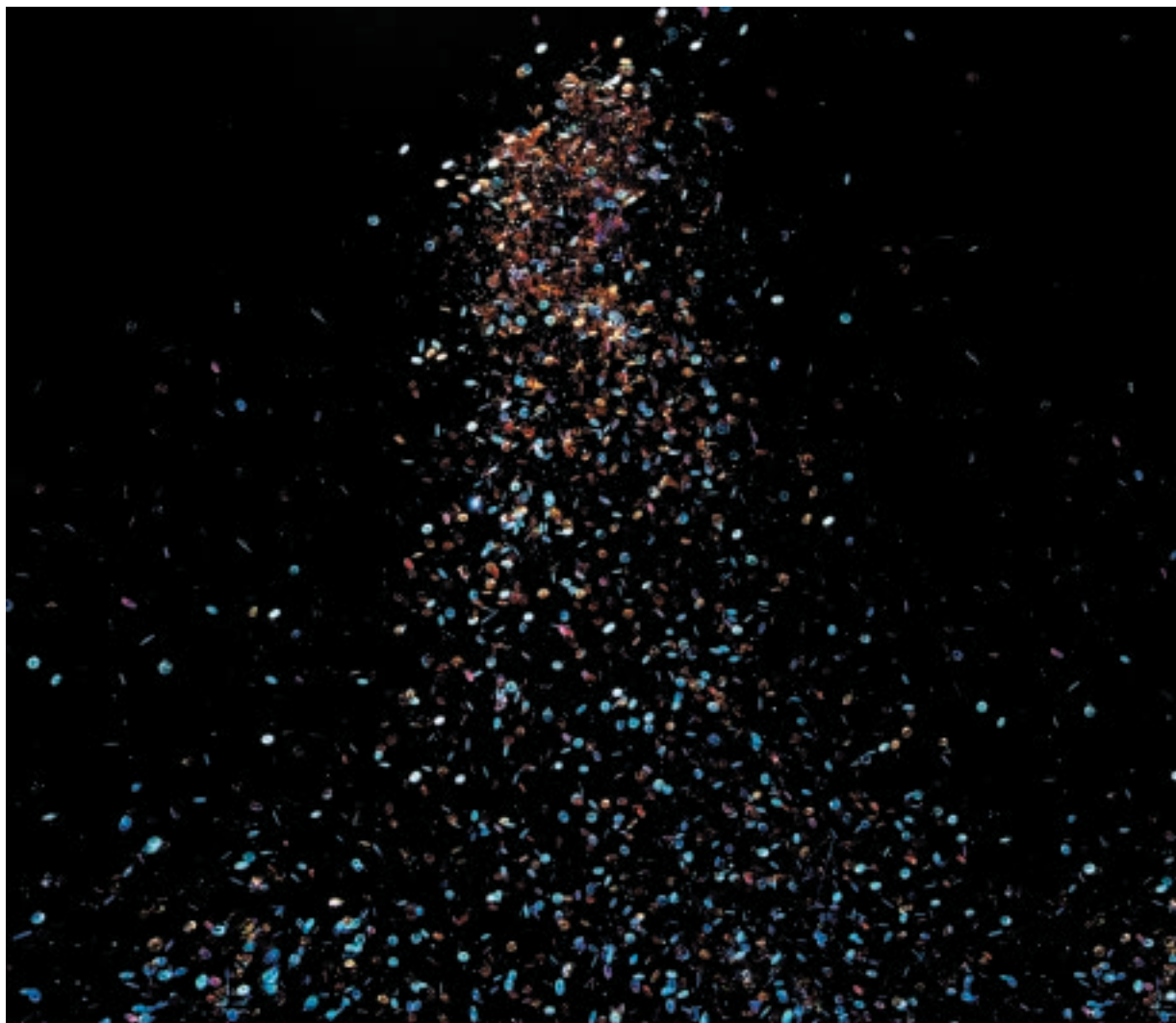
Sabemos que en el año 79 Silla dejó voluntariamente el gobierno y devolvió al pueblo sus derechos. Luego se retiró a una propiedad rural y escribió sus memorias contenidas en nada menos que en 22 libros.

La figura que se nos presenta en la ópera de Mozart no posee esa fiera del tirano, aunque sí experimenta la extraña reconversión final perdonando a todos sus enemigos y consintiendo que la mujer que ama, Giunia, despose con su contrincante Cecilio. En este sentido, conectado con una inesperada clemencia, el personaje, que además, vocal y caracterológicamente, no es el más importante de la obra –por razones que más adelante comentaremos-, se asemeja al que posteriormente protagonizará *La clemenza di Tito*, última ópera compuesta por Mozart; aunque no la última en estrenarse, que fue, como sabemos, *La flauta mágica*. De la imaginación de Gamerra salió precisamente el nombre italiano de la Reina de la Noche: *Astrafiammante*.

## Larga espera y estreno

Nada parecía marchar bien en las semanas anteriores al estreno. Los intérpretes fueron llegando poco a poco a Milán. De hecho, el 4 de noviembre, día en el que los Mozart accedieron a Milán, sólo estaban presentes dos, la soprano Felicita Suardi, que iba a encarnar a Cinna, y el *secondo tenore*, Giuseppe Onofrio, que daba voz a Aufidio, tribuno y amigo de Silla. Era imposible por ello empezar la composición de la ópera. De ahí que en esos primeros días Wolfgang únicamente redactara tres escenas con coro y unos





recitativos. La cosa se animó con la llegada del *primo uomo*, el *castrato* Venanzio Rauzzini, para quien se escribió la primera aria, *Il tenero momento* (y compondría el motete *Esultate giubilate!*). Pero nada se movió realmente hasta que apareció, el 4 de diciembre, procedente de Venecia, la *prima donna*, la gran y renombrada Anna de Amicis.

Había otro problema y no baladí: el *primo tenore*, Cordoni, quien había de encargarse de la parte de Lucio Silla, se puso enfermo y hubo que buscar rápidamente un sustituto, cosa nada fácil. No es raro que el compositor escribiera cosas como éstas a su hermana Nannerl: “Me quedan todavía por hacer 14 piezas, luego habré terminado; sin duda el terceto y el dueto pueden

contarse como 4. Me es imposible escribir mucho porque en primer lugar no sé nada y en segundo no sé lo que escribo, pues tengo continuamente mis pensamientos puestos en la ópera y corro el peligro de escribirte un aria completa en lugar de palabras”.

Esas “14 piezas” eran justamente lo más mollar de la partitura, entre ellas las grandes arias y escenas de Giunia. Por otro lado, el tenor finalmente localizado no reunía las condiciones

ideales. Se llamaba Bassano Morgnoni, era cantor en la iglesia de la localidad de Lodi y nunca había cantado en un teatro de tanto rango. Llegó a Milán el 17 de diciembre cuando, pese a todo, Mozart tenía la ópera prácticamente lista. Y el compositor vuelve, después de bastante tiempo, a reflejar buen humor en sus misivas. En la fechada el día 18 termina diciendo a Nannerl: “Adiós, pulmón mío; te abrazo, hígado mío, y quedo como siempre, estómago mío, tu indigno



*frater* hermano Wolfgang. Te lo ruego, te lo ruego, mi querida hermana, tengo muchas ganas, ráscame”. Lenguaje al que el compositor era tan aficionado.

Finalmente, todo parecía marchar bien. Después de pasar la Navidad en casa del mayordomo de un viejo amigo, el conde Firmian, los Mozart aguardan el estreno de la ópera, previsto para el día siguiente, 26 de diciembre –día en el que, dos años atrás, se había presentado en el mismo Teatro Regio Ducal, *Mitridate*-, y acuden confiados. Contrariamente a las esperanzas depositadas, la obra es fríamente recibida. Pero había circunstancias atenuantes. Resulta que el archiduque, que presidía el acto, tuvo que atender deberes ineludibles de su puesto –entre ellos, enviar cartas

de felicitación a los emperadores(i)- y se presentó tres horas más tarde de la fijada para el comienzo. La representación concluyó a las 2 de la madrugada, con lo que tanto los cantantes como el público estaban poco menos que reventados. Por otro lado, el tenor de provincias, repescado a última hora, no brilló precisamente a gran altura y zandó en varias ocasiones violentamente a la *prima donna*. Y hubo también ciertos problemas con el *primo uomo*, que andaba deprimido y necesitaba que le aplaudieran a rabiar. En caso contrario, no saldría a escena. Pero a partir de las siguientes funciones todo fue como una seda y se alcanzaron las 20 representaciones.

Fue en ese momento cuando Leopold reanudó su búsqueda de empleo para Wolfgang.





Llamó a distintas puertas, como la del gran duque de Toscana. “Se tomará en consideración”, se le contestó. Brigitte y Jean Massin recogen fragmentos de la copiosa correspondencia dirigida en esas fechas por Leopold a su mujer, en la que se va siguiendo perfectamente el proceso. Curiosamente, muchas de esas cartas aparecen en clave cifrada (que los biógrafos, el primero Nissen, no han tenido gran problema en entender). El 9 de enero exponía: “De Florencia, he comprobado que el gran duque ha recibido mi carta; él reflexiona en estos momentos y nos dará la respuesta. Todavía albergamos las

mejores esperanzas.” Y el 30 de enero, mientras seguía a la espera, introduce un elemento nuevo: una misteriosa enfermedad (un añagaza para aplazar su vuelta a Salzburgo y justificarse ante Colloredo): “De Florencia no nos ha llegado todavía una respuesta del gran duque. No es verdad todo lo que te he escrito acerca de mi enfermedad. He estado en cama solamente un día; ahora estoy mejor y hoy iré a la ópera. Pero es preciso que digas en todas partes que estoy enfermo. Arranca esta hoja para que no caiga en manos de nadie.”

En los primeros días de marzo de 1773 Wolfgang y Leopold dejan definitivamente Milán. No volverán. Salzburgo los recibe el 13 del mismo mes. Terminaba con ello una importantísima etapa de la vida de nuestro compositor.

## Rico muestrario musical

Muchos estudiosos consideran, y algo hemos comentado al respecto, que este *dramma per musica*, y nos lo resalta Kraus, “constituye uno de los más decisivos testimonios del genio dramático del compositor”. Incluso se habla, quizá exageradamente, de obra maestra. Es cierto que en orden a la caracterización musical de los personajes Mozart da un avance muy notable respecto a óperas anteriores y que incluso pueden apreciarse significativas premoniciones de algunas de sus obras mayores, *Don Giovanni* en particular. No cabe duda de que en el personaje de Giunia encontramos un adelanto del de Doña Anna o, también, del de Constanza de *El rapto en el serrallo*.

Es admirable la manera en la que el compositor maneja el recitativo *secco* y lo une al *accompagnato*, una técnica que aplica por primera vez en esta partitura, y con una rara intensidad. Y hemos de citar nuevamente *La clemenza di Tito* al hablar del cierre del primer acto de Silla, en el que el *accompagnato* de Cecilio ante los monumentos funerarios erigidos a los héroes romanos, se une a las lamentaciones y comentarios del coro y al canto plañidero de Giunia (nº 6, coro y arioso), en un planteamiento musical que discurre en la tonalidad luctuosa de *sol*

*menor* y que anticipa vagamente la conclusión del acto inicial de aquella obra de “madurez”, en donde se describe el incendio del Capitolio y la actitud expectante de los protagonistas. Aunque el gozoso dúo entre los dos amantes, en un esplendoroso Andante en *sol mayor* (nº 7, duetto), rubricado por una *stretta* rica en agilidades, vaya por otros derroteros.

No menos magistral y sorprendente nos parece el tratamiento dado a una orquesta muy poblada para la época, en la que no faltan maderas, metales y percusiones y que adquiere una presencia dramática singular. Es ya magistral la forma en que Mozart dosifica las intervenciones de los vientos y el tacto con el que maneja los instrumentos de cuerda, sobre todo los de tímbrica más oscura, lo que otorga un espectro especialmente penumbroso y desde luego muy conveniente considerando las particularidades de la trama y las relaciones entre los personajes. Una vez pasadas las arias de introducción, en las que, como reconoce Kaminski, cada voz es puesta en valor, “descendemos a las catacumbas en donde el genio trágico de Mozart brota en verdad por primera vez”. Y encontramos sorprendentes modulaciones, tan audaces como sutiles, refinada orquestación, acompañamientos patéticos, ariosos dolorosos, coros solemnes... Ya hemos visto cómo la habilidad del compositor es capaz de dotar de contenido a una página como la que remata el primer acto, arriba glosada. No es la única que posee un valor musical y dramático superior.

Con los mismos personajes en escena se desarrolla un conciso diálogo en *secco* que



se extiende a lo largo de las escenas 3 y 4 (con la breve intervención de Aufidio en medio) del acto tercero y que desemboca en dos arias soberanas, la primera, n° 21 de la partitura, a cargo de Cecilio; *Pupille amate*, que posee un toque popular y no tiene *da capo*. Aria maravillosamente dulce acompañada solamente por la cuerda. El joven conforta a los “queridos ojos” en un gracioso tempo de minueto en la mayor y 3/8. En un contraste casi violento, Giunia, entrando ya en la escena 5, le responde con una de las páginas más grandiosas de la partitura, conformada por un furioso *accompagnato*, *Sposo mi avita Ah dove*, y el aria *Fra i pensier*, en do menor, *Andante-Allegro*, de una excepcional intensidad dramática, inaugurada por una angustiosa disonancia. Hay quien habla de una premonición verdiana, tal es la modernidad de la escritura. Giunia, que está

dispuesta a morir por su amado, se ve atormentada por la idea de la muerte. *Legato*, reguladores, propios de una cantilena belliniana, amplia tesitura, con espinoso descenso a la zona grave, fácil coloratura para resolver las agilidades y extensión por arriba para ascender al *do sopraagudo* que se suele aplicar al dramático cierre, es lo que se pide a la intérprete, que debería ser al menos una soprano lírica *piena* de fácil coloratura; algo que no se suele dar. Vemos aquí también anticipada la línea del aria *D’Oreste d’Ajace* de Elektra del posterior *Idomeneo* mozartiano.

### El ámbito de Giunia

Pero Giunia tiene otras tres importantes arias, no menos bellas y dificultosas, como la n° 4, *Dalla sponda tenebrosa*, escrita en cuatro partes, que nos hace ver con claridad la



personalidad de Constanza de *El rapto*. Es el momento de invocación a una muerte que ha de reunirla con su padre, Marius. Isabelle Moindrot estima que la pieza posee un desarrollo musical inusitado a lo largo de tres estrofas y no dos como mandaba la tradición. Con ella comienza una amplia selección musical, con un solo y breve recitativo *secco*, de 35 minutos. Aquí encontramos ya la tonalidad de *mi bemol menor* frecuentemente asociada a las escenas mórbidas. Del *Adagio*, con acompañamiento de maderas, se desprende un hálito angustioso con el que contrasta vivamente el tremendo *Allegro*. Con sus cambios de matices, cada vez más acusados, con el *alla breve* postrero, con sus síncopas, la página es coronada con un fulgurante *mi bemol* sobreagudo.

El dramatismo permanece en el n° 11, *Ah, se il crudel periglio*, en donde la joven expresa su orgullo. Todo el conjunto orquestal está al servicio de la soprano. De nuevo se le plantea a la intérprete la resolución de muy compleja coloratura, escrita especialmente para la D'Amicis, sin duda una gran cantante para acometer semejante escritura, esas ristas de semicorcheas enlazadas, que precisan de una agilidad vocal de primera, que es siempre un medio de expresión, en la línea del, más tarde aún perfeccionado, virtuosismo trascendente, una de las cartas de presentación del Mozart operístico. Después de este *Allegro en si bemol mayor* en 4/4, que lleva a la voz hasta los astrales dominios del fa 5, aún le queda otra aria al personaje, la n° 16, *Parto, m'affretto*, precedida de otro magnífico *accompagnato*, *In un istante o come*, que nos sumerge en las oscuridades del *re*

*menor* –con momentos muy de Doña Anna- y un expresivo recorrido modulante, que desemboca en un aria plena de excitación, *Allegro assai in do mayor*, 4/4, con graciosas figuras de los violines. En ella se expresa la decisión de la joven de solicitar al Senado clemencia para Cecilio. Una página extraordinaria que a veces se elimina y que exige asimismo de la intérprete un completo dominio de las *fioriture*.

## Cecilio y los demás

Ningún otro personaje tiene tanto trabajo y tan difícil, lo que no quiere decir que su cometido sea fácil. Ahí tenemos a Cecilio, con otras cuatro estupendas arias. Ya hemos hablado de la última, n° 21. Nos referimos a las otras tres. En la primera, n° 2, *Il tenero momento*, con su *accompagnato* *Dunque sperar poss'io*, el senador proscrito anhela el momento en el que habrá de reencontrarse con Giunia. El aria, con oboes, trompas y cuerdas, evoca en largas frases melódicas el deseado momento en el que espera dar forma al perfecto amor. Se exige a la cantante descender hasta el *la 2*. El gozo viene traducido en un *Allegro aperto en fa mayor*, 4/4. A Cecilio lo volvemos a encontrar en el aria *Quest' improvviso tremito*, n° 9, con otro gran *accompagnato*, *Oh Giunia!... oh Nome!...* El aria, asimismo 4/4, discurre, en re mayor envuelta en sorprendentes intervalos de octava. Un discurso que describe estupendamente los contradictorios sentimientos: venganza, angustia, esperanza... Sumamos también el n° 14, aria *Ah, se morir mi chiapa*, en tres partes, *Andante-Adagio-Andante*, en la que se produce un interesante contraste entre los



vientos y la sombría cuerda. El compás es aquí de 3/8 y la tonalidad *mi bemol* mayor.

El que aparentemente debería ser el gran protagonista y que da nombre a la ópera, Lucio Silla, solo cuenta con dos arias y no especialmente comprometidas. A ello contribuyó que, por lo comentado más arriba, no se dispusiera de un tenor en condiciones. La que hace el n° 5, con su *accompagnato*, *E tollerare io posso*, está construida sobre las palabras iniciales *Il desìo di vendetta*. Se trata de un aire militar en *re mayor* con acompañamiento de oboes, trompas,

trompetas y timbales, muy típica de personajes de alta alcurnia a la hora de hacer su presentación cantada. Impetuoso *Allegro*, 4/4, en el que el rey da rienda suelta a su enojo. La segunda, n° 13, que no tiene recitativo previo y se titula *D'ogni pietà mi spoglio*, es un *Allegro assai* en *do mayor* y nos muestra la crueldad un tanto impuesta del personaje. Grupo instrumental idéntico y una mayor exigencia en cuanto a la expresión emocional. Nada que ver ninguna de estas dos páginas con las encomendadas a otros tenores mozartianos. A años luz de Mitridate, Idomeneo o Tito, por citar sólo tres.

*Il secondo uomo*, Cinna, tiene tres arias, una en cada acto y un *accompagnato* previo a la segunda. Los registros dramáticos de la Suardi no debían de ser muy notables, de ahí la relativa falta de profundidad de la escritura. Las tres páginas son *Allegros* en 4/4 y *do mayor*, largas y episódicamente virtuosas. Dan la imagen de un joven enérgico y optimista que abre el curso canoro con la exultante y brillante *Vieni ov' amor t'invita*. Va acompañada de gran aparato orquestal.

Por su parte la *seconda donna*, Celia, hermana de Silla, creada, como hemos dicho, por la soprano Daniella Mienci, debía ser una *personcina* encantadora, experta en *staccati* de todo tipo, con capacidad para remontarse hasta el *do 5*. Mozart puso cuatro arias a su disposición, dos de ellas en el segundo acto. En la primera que canta, en el acto inicial, el *nº 3*, *Se lusinghiera speme*, *Grazioso*, *do mayor*, 3/4, *Allegretto*, 2/4, con exclusiva colaboración de la cuerda, intenta hacer creer a su hermano que los sentimientos de Giunia han cambiado. La segunda, *nº 10*, *Se il labbro timido*, *Tempo grazioso*, *sol mayor*, 2/4, es igualmente galante. La tercera, *nº 15*, *Quando sugl' arsi campi*, *Allegro* en 4/4 en la mayor, es la más larga con diferencia y la más esbelta y poética. Con un simple acompañamiento de cuerda se busca un contraste luminoso a los negros pensamientos de Giunia. Son ligeras, evanescentes, aéreas las agilidades. La cuarta, en el acto tercero, es el *nº 19*, *Strider sento la procella*. En este *Allegro* en *si bemol mayor*, en 4/4, la encantadora joven expresa su confianza en que el amor saldrá vencedor.

A Aufidio –como se ha dicho, Giuseppe Onofrio, tenor, en el estreno– sólo se le destina un aria, el *nº 8*, *Guerrier, che d'un acciario*, más bien irrelevante aunque resultona con su aire marcial y su acompañamiento de trompas y trompetas. *Allegro* en *do mayor*, 4/4. En alguna ocasión se ha eliminado el personaje dada su escasa entidad, lo que lleva aparejada la exclusión de la página. De la misma manera que en algún caso –lo ha hecho Minkowski en La Scala– se ha incorporado al bagaje de la parte de Silla una de las arias escritas para el personaje en su ópera sobre el mismo asunto por Johann Christian Bach.

La obertura, *Molto Allegro* en *re mayor* y 4/4- *Andante* en la mayor y 2/4- *Molto Allegro*, no mantiene relación temática alguna con la ópera. Su estructura es la típica de las antiguas sinfonías que abrían el telón a las obras dramáticas. Fue lo primero que escribió Mozart, mientras esperaba la llegada de los cantantes para ponerse a trabajar en serio. Alberga una verdadera profusión de ideas temáticas. La chacona del coro que cierra la ópera conserva el espíritu trepidante del segundo *Allegro*.

La versión que se escuchará en el Real conserva todos los personajes y parece que toda la música. El de Cecilio, estrenado como sabemos por un *castrato*, es asignado, como suele ser norma, a una mezzosoprano. El de Tito y Aufidio a sendos tenores. Las demás habitantes de la historia, Giunia, Cinna y Celia, a tres sopranos de parecido calado.