

BELCANTO, DESDE EL BARROCO AL ROMANTICISMO

TRABAJO DE GRADO

ELABORADO POR:

JUAN CAMILO MARTINEZ MORALES

PRESENTADO A:

OSCAR HERNANDO MARQUEZ RINCON

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE BUCARAMANGA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES, HUMANIDADES Y ARTES

PROGRAMA DE MUSICA

BUCARAMANGA

2016

Contenido

Introducción	1
Justificación.....	2
Objetivo general	4
Marco teórico	5
Repertorio.....	6
1. Antecedentes del belcanto.....	7
1.1 Los castrati.....	7
2. De la monodia al nuevo estilo	13
2.1 Aspectos estilísticos.....	13
3. El oratorio y sus antecedentes	18
4. Haendel y el belcanto clásico	21
4.1 El messiah.....	22
4.1.1 Comfort ye my people, ev'ry valley	22
5. Cristoph willibald gluck.....	32
5.1 La restauración de un género en declive	32
5.2 Estructura de la ópera seria.....	33
6. La ópera francesa del siglo XVIII.....	36
6.1 La tragédie lyrique.....	36
6.2 La propuesta reformista de gluck y calzabigi	37
6.3 Orphée et eurydice, la renovación de un género	39
6.3.1 L'espoir renait dans mon âme.....	40

7. De la ópera buffa al melodrama giocoso y el singspiel	46
7.1 Wolfgang amadeus mozart	46
7.2 La ópera buffa.....	48
7.2.1 Antecedentes	48
7.2.2 La reforma de carlo goldoni en la segunda mitad del siglo XVIII	48
7.2.3 Estructura de la ópera <i>buffa</i>	49
7.3 El surgimiento de nuevos parámetros vocales.....	52
Fig. 20 Cuadro sinóptico, estilos de enseñanza del belcanto en los siglos XVI y XVII, sacado de la tesis doctoral <i>The Rise of the Tenor Voice in the Late Eighteenth Century: Mozart's Opera and Concert Arias</i> de Joshua M. May.....	
8. Die entführung aus dem serail y el desarrollo del nuevo estilo nacional.....	57
8.1 Singspiel	57
8.2 El rapto en el serrallo.....	58
8.2.1 O wie ängstlich, o wie feurig	59
9. Belcanto romántico, antecedentes históricos y musicales.....	70
9.1 El perfeccionamiento de un arte	70
9.2 Estructura de las óperas del siglo XIX.	72
10. Rossini, y la gratuidad del arte vocal	75
10.1 L'italiana in algeri, le comte ory y stabat mater	76
11. Vincenzo bellini, la culminación de un estilo	93
11.1 La sonnambula.....	94
11.1.1Ah! perchè non posso odiarti.	95

12. Voz cubierta, el nuevo paradigma vocal	99
13. Decadencia y resurgimiento del belcanto	103
14. La ópera en Colombia y sus antecedentes.....	105
15. La zarzuela en Colombia.....	106
15.1 La zarzuela grande.....	107
15.1.1 Aspectos estructurales.....	107
16. Ponce de león y el castillo misterioso	109
16.1 Romanza de cristian	111
Conclusiones	114
ANEXO 1.....	116
Análisis del aria <i>ev'ry valley</i>	116
ANEXO 2.....	118
Análisis del aria <i>o wie ängstlich, o wie feurig</i>	118
ANEXO 3.....	120
Análisis del aria <i>languir per una bella</i>	120
Referencias	122

Introducción

Este anteproyecto presenta y explica la propuesta: “Bel canto, desde el Barroco al Romanticismo”, un recital que busca exponer las cualidades establecidas en la interpretación del estilo del Bel canto, por medio de la presentación de siete obras que pertenecen a cinco géneros contrastantes (serio, semiserio, buffo, singspiel y sacro), que hacen parte de la obra de cinco compositores; cada uno de ellos representa el estilo del Bel canto en una época establecida: Georg Friedrich Haendel, Cristoph Willibald Gluck, Wolfgang Amadeus Mozart, Gioacchino Rossini y Vincenzo Bellini.

La proposición de este producto artístico está basada en las obras de dichos autores, ya que fue su trabajo en la música lo que les hizo asumir una reputación importante en la creación de óperas dentro del estilo del Bel canto, en el Barroco, Clasicismo y Romanticismo.

Para consolidar este concierto se analizarán varios elementos musicales e interpretativos de algunas óperas y oratorios de los compositores anteriormente mencionados, que resaltan la transformaciones y divergencias, así como las equivalencias reflejadas en la transición que hay desde el estilo del Bel canto clásico (Haendel, Gluck, Mozart, Rossini) al estilo del Bel canto romántico (Rossini, Bellini). Estas diferencias en ambos estilos permitirán determinar el modo en que se interpretaran las piezas del concierto de grado.

Dentro de la elaboración del trabajo de investigación, que será la base para la presentación del repertorio, se tendrán en cuenta la consulta de materiales bibliográficos que permitirán profundizar sobre: el contexto histórico en el que los compositores realizaron sus obras pertenecientes a los periodos mencionados primeramente, los requerimientos técnicos característicos de los estilos que se analizarán, sumado a diversas versiones de las obras que se interpretarán.

Justificación

Dentro del desarrollo de su proceso académico, el estudiante de canto debe enfrentarse a los retos propuestos de acuerdo con su nivel de estudio y sus capacidades vocales, pero también enfocado hacia las metas propias que le presenta el estudio de su instrumento.

En este sentido, el recital de grado, en primera instancia debe representar un momento cúlspide en el proceso del alumno en el que, valiéndose de las herramientas entregadas por la academia y su proceso de estudio individual, trabaje por el aumento de sus habilidades y el perfilamiento de su trabajo vocal hacia una línea específica. Esto para el caso del cantante lírico.

Con respecto al estudio personal de la técnica vocal y su historia, y en el proceso vivido como estudiante de este arte he podido entender que el estilo del Bel canto (el canto perfecto) es la corriente más importante para la división o la consolidación de dicha expresión en distintas vertientes, estilos o aspectos que sucedieron a esta corriente tan importante, caracterizada por la perfección, tanto en la técnica vocal como en la interpretación.

Así mismo, independientemente de la inclinación del cantante o de los géneros en que se enfoque, este estilo es además, un método de enseñanza presente en la mayoría de los periodos musicales (desde el Barroco al Romanticismo) y esencial para la educación de la voz en mayor o menor grado, según los intereses del intérprete, pero aplicable para todos los ámbitos de estudio.

Es por ello mi interés específico en esta corriente. Este estilo ha influenciado mi crecimiento y mi evolución vocal, este hecho se sustenta en las cualidades que he desarrollado al aplicar esta metodología de estudio en mi vida musical.

Al emprender el trabajo de investigación de este anteproyecto decidí examinar el repertorio que había caracterizado mi desarrollo técnico vocal desde los comienzos de mis estudios en la academia. El resultado ofrecido por esta meditación me llevó a la conclusión de que, en este momento tan importante y decisivo para la culminación de mi etapa estudiantil, mis condiciones físicas y vocales, unidas a mi pasión y gratitud hacia el Bel canto, me permitirían elegir un repertorio contrastante y versátil que me ayudará a resaltar las obras de los compositores que he escogido.

Unido a lo anterior, existe una profunda intención de dar a conocer el repertorio de estos compositores, que son importantes en el desarrollo de la ópera y del estilo del Bel canto

dentro de ella, mediante un recital que será una novedad musical en la región y despertaría también una inquietud positiva, entre la comunidad académica, sobre el estudio de este tipo de canto y sus beneficios.

Este escrito también será una herramienta de investigación para los estudiantes de las facultades de Música de la ciudad que deseen abordar obras de estas características, ya que la información sobre este momento del canto es escasa en la capital santandereana.

Objetivo general

Investigar las formas musicales establecidas en los diversos géneros de la ópera (serio, semiserio, oratorio, buffo y singspiel), así como los métodos de enseñanza desarrollados en el belcanto de los siglos XVII, XVIII y XIX.

Objetivos específicos

1- Investigar sobre la obra de los compositores mencionados, específicamente sobre los géneros determinados anteriormente, para comprobar por qué estas obras se consagran como un aporte esencial en la consolidación del Bel canto, que es el estilo sobre el cual se plantea el recital.

2- Determinar, mediante el análisis de las obras elegidas para el recital, cómo los géneros, en orden de consolidación: serio, sacro, buffo, singspiel y semiserio, tienen cualidades contrastantes, cuya identificación será la base para interiorizar la forma correcta para interpretar cada obra propuesta en el concierto.

3- Plasmar en el texto escrito los elementos estructurales definitivos y específicos de las obras dentro de cada uno de los cinco géneros escogidos: Serio, sacro, buffo, singspiel y semiserio.

4- Determinar, mediante el análisis de las obras elegidas para el recital, cómo los géneros, en orden de consolidación: serio, sacro, buffo y semiserio, tienen cualidades análogas y contrastantes, esta identificación será la base para interiorizar la forma correcta para interpretar cada obra propuesta en el concierto.

5- Trabajar las obras mediante el estudio personal, bajo la asesoría del docente de la cátedra de canto, así como el aporte de diversos cantantes profesionales que hayan interpretado el repertorio Belcantista de los periodos mencionados.

6- Investigar los elementos estructurales de la zarzuela y el impacto de ésta en la obra del compositor colombiano José María Ponce de León.

Marco teórico

Los fundamentos teóricos sobre los cuales se plantea el proyecto y los cuales se reflejarán en el trabajo escrito final acerca de la propuesta: “Belcanto, desde el Barroco hasta el Romanticismo”, entre ellos: la definición de los periodos barroco, clásico y romántico, así como de los géneros: serio, sacro, buffo, semiserio y singspiel, determinaran la correcta interpretación de las obras escogidas para el recital.

Así mismo, identificar las características que hacen parte de las óperas de los compositores elegidos, pertenecientes a los periodos barroco, clásico y romántico, mediante la lectura de bibliografía sobre su obra y el análisis profundo de las versiones de estos periodos de la música, permitirá distinguir de manera clara y concreta los elementos contrastantes de cada una de las obras escogidas para el repertorio de grado.

Un elemento clave en el soporte conceptual, y que ayudará a la preparación del repertorio que se presenta en este anteproyecto, será el reconocimiento de los momentos e influencias que tuvieron los compositores dentro del estilo del Bel canto. Sin duda, y dentro de la investigación previa para la presentación de esta propuesta, el hecho de entender la manera de interpretar el repertorio de estos compositores requerirá abordar, desde la exploración, el contexto histórico de cada uno de ellos que determino sus diversas formas de componer. Son estos aspectos los que esclarecerán la evolución de los estilos mencionados, resultado que enriquecerá el montaje perfecto de cada obra propuesta en el recital.

Igualmente, será fundamental establecer las influencias de cada uno de los compositores propuestos en este concierto, que fueron base para la evolución del estilo del Bel canto, desde el Barroco hasta el Romanticismo.

Con respecto a los aspectos técnicos que determinarán la preparación de la voz para el montaje del repertorio escogido, será preciso abarcar el estudio conceptual y práctico de métodos del Belcanto escritos por dos de los más reconocidos intérpretes de este estilo: Manuel Garcia y Laure Cinti-Damerou.

Desde el punto de vista práctico se aplicaran conceptos interpretativos basados y extraídos de los encuentros con cantantes profesionales como el tenor Hans Ever Mogollón, con los que se busca encontrar aspectos más precisos en la interpretación del programa.

Repertorio

- Comfort ye my people – Ev'ry valley shall be exhalted, recitativo y aria del oratorio *El Messiah*, Georg Friedrich Haendel.
Formato: tenor, cuarteto de cuerdas y bajo continuo.
Duración: 6'22''
- L'espoir renait dans mon âme, aria de la *azione teatrale Orpheé et Eurydice*, Cristoph Willibald Gluck.
Formato: tenor y piano.
Duración: 4'30''
- Constanze, ich wieder zu sehen, dich, aria del singspiel *Die entführung aus dem Serail*, Wolfgang Amadeus Mozart.
Formato: tenor y piano.
Duración: 5'11''
- Languir per una bella, cavatina y cabaletta del *melodramma giocoso L'italiana in Algeri*, Gioacchino Rossini.
Formato: tenor y piano.
Duración: 6'00''
- Que les destins prospères, cavatina de la *opéra comique Le comte Ory*, Gioacchino Rossini.
Formato: tenor y piano.
Duración: 5'13''
- Cujus animam, aria del *oratorio Stabat Mater*, Gioacchino Rossini.
Formato: tenor y piano.
Duración: 5'36''
- Ah! per che non posso odiarti, cabaletta y coro del *melodramma semiserio La sonnambula*, Vincenzo Bellini.
Formato: tenor, coro y piano.
Duración: 4'30''
- Romanza de Cristian, José María Ponce de León
Formato: tenor y piano.
Duración: 3'40''

Duración total: 40'25''

1. Antecedentes del belcanto

1.1 Los castrati

Bel canto: estilo de canto muy ornamentado donde se utilizaba la improvisación como medio de expresión. A parte de la potencia vocal y el rango vocal se caracterizaba por el uso de una amplia gama de articulaciones como coloraturas, fiorituras, apoyaturas, mordentes, abreviaturas, staccato, portato, notas de paso, escalas, saltos de intervalos de incluso dos octavas de distancia e incluso una técnica de perfecto legato, ligada a un control absoluto de la *messa di voce*. (Lafarga, 2013)

Las circunstancias que provocaron el desarrollo de este estilo en 1700, aunque aisladas, no podrían haber sobrevivido la una sin la otra; la ópera (del italiano *opera*, “obra musical”) que encontró su génesis en 1600 dentro de la *camerata fiorentina*, y el uso de eunucos en los coros papales en 1589 cuando el papa Sixto V reorganizó el coro para incluir castrados que sustituyeran a los niños y falsetistas. La razón por la que se dio esta renovación en el ámbito vocal fue por el descubrimiento de las cualidades que desarrollaban los hombres que eran castrados –parcial o totalmente– antes del cambio de la voz de niño a la voz adulta.

Los *castrati* –como serían conocidos en toda la Europa del siglo XVIII– llegaban a poseer un instrumento de inigualables magnitudes, consecuencia directa de la extirpación de los testículos del niño, que al crecer mantendría intacta la voz infantil con sus cualidades y extensión inicial, sumado al fortalecimiento natural de su fisonomía ósea y de los órganos ligados al canto, como son la laringe, faringe, pulmones, músculos intercostales y diafragma. Estas condiciones físicas convirtieron a los *castrati* en los principales protagonistas de la ópera del siglo XVIII, sustituyendo a la *prima donna* que no podía competir con la proyección y el flexible rango de estas voces, conocidas también como *soprani naturali*.

Lo anterior dio como resultado la creación de una técnica que elevaría al cantante al ámbito de instrumentista dentro de los cánones estilísticos del barroco, en donde se desarrolló

un gusto muy acusado hacia lo fantástico y exagerado, así como también un interés hacia una mayor cantidad de medios expresivos, no solo en la voz, también en la música instrumental. Para ese momento la ópera tendría más de 100 años desde su nacimiento con el *dramma per musica* *L' Euridice* de Jacopo Peri estrenada en 1600, en la que se expone la teoría del estilo recitativo. La preferencia de los compositores italianos por la voz, más que por la música provocó que este género evolucionara para ser el medio con el cual los cantantes pudieran ostentar sus capacidades, aunque la música perdiera relevancia, Torrellas (2013) afirma “[...] si hubo una época en la que parecía que la voz bastaba para dibujar en los sonidos unos afectos objetivos que todo oyente podía compartir y del que todo oyente podía hacerse eco, ésa fue la del belcanto clásico”. (p.70)

El gusto desarrollado por los *castrati* como personajes heroicos dentro de la ópera obedeció también a una profunda reforma iniciada por el compositor Alessandro Scarlatti (1660) y el libretista Pietro Metastasio (1698), que definió los esquemas del género operístico más extendido y de mayor repercusión en Europa durante el siglo XVIII: la ópera seria italiana. Este género gestado en Nápoles (llamada escuela napolitana) buscaba, como primera medida, ser capaz de definir el mayor número de afectos contenidos por el ser humano, descubriendo en la voz el instrumento más efectivo para lograrlo; así fueron conocidos los primeros cantantes superdotados: Farinelli, Senesino, Carestini, Nicolini o Cafarelli. Alessandro Scarlatti habría de desarrollar también una de las formas vocales más importantes para el bel canto del siglo XVII, el *aria da capo*, con la que buscaba que la voz ofreciera el mayor número de movimientos vocales, gracias a su forma ternaria, que incitó a una de las costumbres más apreciadas en los cantantes de su época: la improvisación.

Así nos podemos encontrar con el primer verdadero maestro de canto en la figura de Nicolò Antonio Porpora (1686-1768), que fue discípulo de Alessandro Scarlatti y maestro del famosísimo Carlo Broschi, llamado ‘Farinelli’, Gaetano Majorano, más conocido por

‘Cafarelli’, castrado como el anterior, Regina Mignoti, il ‘Porporino’, la Molteni, etc., sin contar algunas alumnas regias, como Maria Antonieta, la cual es índice de su gran nombradía (Garcia, 1847, p.3).

La rigurosidad con las que eran tratados estos jóvenes iba más allá de la simple disciplina, eran considerados instrumentos que debían perfeccionarse a cualquier costo. Es de suma importancia exponer el tipo de estudio riguroso que se les exigía a los jóvenes estudiantes de canto en un conservatorio de Nápoles en el siglo XVII. Suarez (2008) dice:

Precisa Celletti que los *castrati* profesaban el arte con una dedicación casi sacerdotal.

Por ejemplo, en la escuela de Roma un día típico comprendía las siguientes actividades:

- Una hora de ejecución de pasajes difíciles.
- Una hora de ejercicios de trinos.
- Una hora de dominio del cambio de registros.
- Dos horas estudiando los textos de las obras para dominar la dicción y cantarlos correctamente. En esta etapa, realizaban los ejercicios delante de un espejo y en la presencia del maestro, evitando los movimientos innecesarios.
- En la tarde, dedicaban una hora inicial a los aspectos teóricos de la música, y practicaban el canto fermo, que era la práctica de improvisar pasajes melódicos sobre el bajo continuo.
- La siguiente hora la dedicaban a escribir en la cartella (tablilla esmaltada) pasajes de contrapunto, los cuales eran corregidos constantemente por el maestro.
- Una hora adicional para rectificar los asuntos pendientes de la práctica matinal realizada con los textos de las canciones.
- Dos horas para practicar el clavecín y cantar pequeñas composiciones propias de motetes, y salmos de su propia inspiración. (p.60)

Uno de los hechos más destacados de los aspectos técnico-vocales fue el rango vocal limitado en cuanto a la extensión de su registro de pecho o voz plena eso explica su constante obsesión con el *passaggio*.

A partir de 1750 se inició un largo periodo de decadencia de su protagonismo y con ello se vio afectado el papel desempeñado hasta entonces por el belcanto clásico, lo cual se debió a tres factores: el papel cada vez más prominente de la ópera *buffa*, en la que no había lugar para ellos; las fuertes críticas contra las convenciones de la ópera seria ejercidas por los filósofos franceses, así como las denuncias contra la castración dentro del nuevo ideal de “naturaleza humana” del pensamiento ilustrado y la pérdida de poder por parte de la Iglesia católica, que provocó una rápida disminución en el número de castraciones realizadas; pronto los castrati serían removidos de los escenarios para dedicarse a la enseñanza en diversos conservatorios y escuelas de canto por toda Italia.

La enseñanza cada vez más sistematizada lograda por el riguroso seguimiento de cientos de niños permitió llegar a una metodología que fortaleció las capacidades de las diversas voces.

Entre los legados más importantes de los *castrati* en el arte vocal, se encuentra el establecimiento de una metodología vocal que tiene gran aplicación –si se emplea correctamente– en la pedagogía moderna. Desde el punto de vista técnico, destaco los siguientes aspectos:

- El sistema de los *matricelli*, mediante el cual los alumnos más aventajados sustituían al maestro en su ausencia.
- La idea de “cantar con la mente” cuando no se puede con la voz, lo que conduce al concepto de *nota mentale*, el cual es muy empleado en los sistemas modernos de enseñanza musical, con el fin de que los sonidos vayan directamente a las zonas receptoras del cerebro.

- Cantar sobre la respiración, lo cual establece el principio del *apoggio* en la técnica italiana.
- Enseñanza progresiva o “paso a paso”, estableciendo el precepto de “quien canta poco y bien canta muy bien”.
- Insistir en el trabajo vocal el concepto de “pasaje” o cambio de registro.
- Establecer el método de *cartella* o tablilla esmaltada en la que a diario el maestro apuntaba los ejercicios a realizar por el estudiante.
- Utilización de espejos en las clases y el autoestudio, para que el alumno evitara gestos y posiciones incorrectas. En este sentido, los maestros exigían que, una vez que el alumno aprendiera a estabilizarse, suprimiera esta práctica, para que la misma no se convirtiera en un mal hábito.
- Estimulaban una actitud natral y libre de complicaciones innecesarias para el canto.
- En sus textos ofrecía explicaciones de la ejecución de los adornos musicales más usados en la época, tales como trinos y “portamentos”.
- Establecieron la importancia del dominio del “ataque de la voz” (*messa di voce*) como un requisito para establecer las bases de una buena técnica vocal.
- Apartar la enseñanza del canto de otras especialidades musicales, al convertir la ejecución operística en algo más emocional que racional.
- Se priorizaba el virtuosismo en detrimento de la expresividad. (Suárez, 2008, p. 58)

Con la decadencia de los castrati nacen las nuevas estrellas del belcanto, que consolidaran la nueva tendencia hacia los personajes reales, que reflejan al héroe humano. Pero para llegar a ese punto en el que el tenor toma el control de los roles importantes se debió enfrentar el hecho de que esta voz, hasta ese momento, no estaba preparada técnicamente para abordar

obras con dificultad como las que se esperaban de los *castrati*, es por esto que los cantantes con voz de tenor en esta época eran una réplica de los *castrati*, con un rango corto en voz de pecho, usualmente hasta el Fa4. Vest (2009), afirma: “[...] los roles para tenor en la ópera italiana y francesa habían incrementado dramáticamente en importancia para ser incluidos en los personajes principales, pero la falta de voces lo suficientemente capacitadas dio como resultado limitados rangos y habilidades vocales” (p. 11). Los primeros roles dirigidos a los tenores solo le exigían un rango de octava, aproximado al rango de un barítono. Obras como *comfort ye, my people (El Messiah)*, o *Sound an alarm! (Judah Maccabeus)* influenciaron fuertemente la posición del tenor como opción para los roles principales.

En general la influencia del estilo de canto de los *castrati* se extendería hasta bien pasado el siglo XIX abriendo el camino hacia la inclusión del canto en un ámbito académico más riguroso así como el cuestionamiento de la verdadera capacidad de las diversas voces que quedaron vigentes en su descenso.

2. De la monodia al nuevo estilo

2.1 Aspectos estilísticos

Dos eventos simultáneos y decisivos derivados del pensamiento musical barroco permitieron que la música adquiriera la gran variedad de formas y estilos que se desarrollaron en la música vocal e instrumental: el nacimiento de la armonía y la creación del recitativo o *stile rappresentativo* hacia el año 1600. Por otro lado la renuncia deliberada al estilo polifónico constituyó la muerte del renacimiento y el nacimiento de un nuevo principio: la melodía para solista con un acompañamiento concebido en acordes. No es un hecho casual que armonía y melodrama nazcan simultáneamente, puesto que el melodrama implica necesariamente un acompañamiento musical que permita y favorezca una sucesión temporal de los diálogos y de la acción dramática; esto era precisamente lo que la polifonía, con la superposición paralela de múltiples voces que fluían a la vez, no permitía hacer.

Giovanni Battista Doni (1593), uno de los teóricos del nuevo estilo, lo llamo monodia, por la analogía con la música de los griegos revivida de manera evidente por la ópera. El cambio, sin embargo, no se produjo de manera tan abrupta como se suele creer. Los primeros ejemplos de cantos para solistas no tenían ni una melodía concebida en términos armónicos, ni un bajo que le sirviera de apoyo, ideado desde un principio para sostener las armonías.

A finales del siglo XVI un destacado grupo de músicos, poetas e intelectuales florentinos crearon una sociedad artística denominada la *camerata* en la que se hicieron propuestas artísticas entre las que se destaca la creación de una nueva forma musical, caracterizada por la primacía de las palabras y la acción dramática.

El primer manifiesto del estilo monódico aparece en la obra *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581) de Vincenzo Galilei, un intelectual que participaba activamente en la *Camerata* de Florencia. Dentro de este ámbito humanista se condenó exageradamente al contrapunto, pues las obras polifónicas imperantes hasta entonces en la

música vocal religiosa limitaban los recursos musicales y expresivos tales como la *tesitura*, dinámica, variaciones tímbricas y las caracterizaciones de las individualidades de los personajes; todo esto, a su forma de ver, quitaba el poder a la música para mover los afectos. Esta teoría (teoría de los afectos) estuvo ligada al pensamiento y la música del *Cinquecento*. Tanto los músicos instrumentales como los compositores del *stilo recitativo* se encaminan hacia la consecución del mismo objetivo: mover los afectos, hacer *llorar*, hacer reír, conmover. Con este ideal los compositores Jacopo Peri y Giulio Caccini, ambos cantantes virtuosos, llevaron a la nueva forma vocal, el recitativo, a su forma definitiva; dentro de esta forma hizo su aparición uno de los recursos técnicos más importantes del estilo monódico, el *basso continuo*.

En la larga introducción a la *Nuove Musiche*, Caccini da una descripción de la práctica de la *gorgia*, donde expone las primeras formas de improvisación y de estilo del canto que fueron tomados de los tratados renacentistas sobre disminución.

Los ornamentos pueden dividirse en cinco grupos: 1) Los *passaggi* o pasajes de escala, muy usados durante el renacimiento; 2) Los *accenti*: división del valor total de una nota mediante *ports de voix* o *portamenti* que solían comenzar una tercera por debajo de la nota escrita; 3) La *esclamazione*: atacar o no una nota mediante matices dinámicos como el aumento o disminución de una nota sostenida; 4) El *grosso*, nuestro trino o grupeto actual; 5) El *trillo*: trémolo de medición rápida sobre una misma nota, que no debe confundirse con lo que en la actualidad llamamos trino. (Bukofzer, 2000, p.42)

Además de estos ornamentos estereotipados, otras figuras características como el llamado ritmo lombardo, realzaron aún más el estilo afectivo de canto con su afecto sollozante. Como se ha aclarado arriba, los ornamentos del nuevo estilo fueron tomados de la técnica vocal desarrollada en el periodo florentino renacentista, este estilo sentó las bases de lo que hoy denominamos “escuela italiana”.

La asimilación de los estilos instrumentales fue vital para la evolución del recitativo a formas más expresivas, extensas y organizadas, es así que las oberturas, las arias, los duetos, los coros operísticos, tomando en préstamo las formas instrumentales contemporáneas como la *suite*, el *concerto Grosso*, el *concerto solista* y las sonatas.

En la primera literatura monódica dentro del nuevo estilo representativo se hallan tres métodos para lograr coherencia musical. El primero consistía en secciones o repeticiones de estribillos recurrentes, como aparecen en el famoso Amarilli de Caccini, y en el Lamento *d'Arianna*. El segundo método introducía fragmentos de carácter imitativo entre el bajo y la melodía, que no solo servían para integrar las partes, sino además para liberar al bajo del estilo rígido de punto de pedal. Esta es la primera intrusión de los recursos polifónicos en la monodia y aparece con mayor frecuencia en aquellas de carácter sacro que en las profanas. El tercer método y también el más característico es el que podríamos llamar variación estrófica. En él se empleaba el mismo bajo en todas las estrofas, mientras que variaciones progresivas de la melodía daban la impresión de una pieza compuesta de manera detallada. (Bukofzer, 2000, p.46-47)

Entre 1630 y 1640 inicia un nuevo periodo de la música italiana que coincide con el nacimiento del estilo belcanto, inicialmente en las manos de los compositores Luigi Rossi de Roma y Cavalli de Venecia. Este estilo, es una de las contribuciones más decisivas al desarrollo estilístico de la música barroca, y ha dejado su marca indeleble no solo en el barroco tardío, sino también en el período clásico. Aunque no creó muchas formas nuevas, transformo las existentes mediante una nueva concepción de la melodía y la armonía, el belcanto.

A diferencia de lo que se puede creer, las melodías del belcanto eran mucho más pulidas y menos afectivamente ostentosas que las de la monodia. El tratamiento rítmico motivaba la

fluidez melódica debido a que no tomaba en cuenta los agitados motivos de contraste y favorecía, en cambio, un ritmo ternario mantenido. Este ritmo aparecía con tal frecuencia que, en realidad, se puede decir que el belcanto es la apoteosis del metro ternario puede tomarse como ejemplo a este respecto las dos obras de un mismo compositor, *Lascia ch'io pianga* y *Cara sposa* de Haendel. Las dos obras pertenecen a una misma ópera.

La organización de la melodía se basaba en pautas de danzas estilizadas, en especial la de la zarabanda y el *courante*, cuya uniformidad interrumpía la declamación de la letra.

Unido a una simplificación armónica, surgió en el siglo XVII un desarrollo formal importante: la diferencia gradual entre el recitativo y el aria. Aunque para que no se produzcan confusiones lo que se llamaba en este momento recitativo era una forma de *arietta*, sin embargo, el recitativo, que sería también sometido a la armonía triádica, se hizo más austero y menos afectivo y dio paso al *parlando* rápido del recitativo *secco* o seco. También surgió un nuevo tipo para expresar los pasajes muy afectivos: el *arioso*, que empleó efectos *gorgia*, bajos estáticos y experimentos armónicos. La diferenciación entre recitativo, *arioso* y aria permitió al compositor utilizar tres estilos para expresar unas metas narrativas, dramáticas y líricas o puramente ornamentales. Aunque se hable de aria *da capo* no se debe confundir con la gran forma *da capo* del barroco tardío. La forma predilecta bipartita del aria del canto tenía esta organización: A-A₁, B-B₁, o A B B₁. A veces, la primera sección regresa al final (A B (B₁) A') y da pie a la primera clara manifestación del aria *da capo*, aunque en pequeña dimensión.

No se puede asegurar, en realidad si el estilo bel canto se originó en la cantata o en la ópera, ya que apareció en ambas formas de modo simultáneo. El notable idioma del bel canto de Cesti se relacionó en su época principalmente con la cantata, aunque también se aplicó de manera clara en las óperas de los primeros compositores belcantistas; sin embargo como en

estas óperas aún no se había abandonado de manera definitiva la supremacía del recitativo, la prioridad de la cantata y la evolución del bel canto parece por lo menos plausible, aunque el estilo terminó por triunfar en la ópera.

3. El oratorio y sus antecedentes

El oratorio era una composición dramática, sagrada, aunque no litúrgica, en la cual se presentaba un tema bíblico desarrollado en la forma de recitativo, *arioso*, aria, conjunto y coro, casi siempre con la ayuda de un narrador o *testo*. Según Spagna, notable poeta del oratorio de la época, la presencia del *testo* constituía la característica que diferenciaba la ópera del oratorio. En la presentación del drama y en el espíritu trágico-general, afín a la ópera, el oratorio apelaba a la imaginación del público y por principio no tomaba en cuenta el escenario, aunque no siempre fuese así en la práctica. El nombre *oratorio* (= salón de oración) se derivaba del lugar en el cual se reunía una congregación de laicos devotos, la *congregazione dell'oratorio*, donde los miembros se reunían para orar y entonar canciones devotas como los *Lauda*.

La premisa estilística del oratorio fue la monodia; a este respecto, Cavalieri fijó un modelo que siguieron Ottavio Durante, Vittori y los hermanos Mazzochi, que compusieron laudes en estilo monódico. Se ha dicho que los precursores del oratorio en latín fueron unos diálogos en este idioma para solistas y coro, conservados en las colecciones de motetes de los compositores venecianos, Romano, Tommasi, Capello y Pace.

Se pueden distinguir dos tipos de oratorio: el *oratorio volgare* en italiano y el oratorio en latín, más aristocrático; ambos de un atractivo igualmente dramático y popular. El centro del oratorio en latín fue, según el estudio rico en información de Maugars (1639), San Marcello, de Roma, donde Carissimi trabajó después de 1649. Las obras de Carissimi son los primeros oratorios conocidos propiamente dichos, y aunque no inventó la forma, la estableció artísticamente.

Los principales pilares de la estructura del oratorio son las secciones corales, que a veces necesitan de importantes combinaciones, como un coro doble y solistas, como en el

Diluvium, e incluso de un coro triple con orquesta, como en el *Judicium Extremum* de estilo *concertato*. El coro, que a veces representa a un espectador moralizante, aunque con mayor frecuencia toma parte en la acción, está compuesto en un estilo estricto de acordes y extremadamente rítmico.

La falta de interés armónico se equilibra, en la escritura coral, mediante una concentración rítmica. La sorprendente sencillez de la armonía brota no solo en el uso enfático de las melodías tríadicas del recitativo, sino también en la insistencia casi pueril de unos cuantos acordes sencillos. El hecho de que esta restricción armónica no prevalece en las cantatas de Carissimi se debe probablemente a la función popular y propagandística de la música del oratorio, que solo permitía el uso de los efectos más obvios. Si aislamos los coros de su contexto parecen primitivos; solo tienen significado dentro de su contexto dramático. La distinción formal entre recitativo, *arioso* y aria es menos notable que en la cantata. El estilo bel canto del aria, sin embargo, es siempre claramente reconocible, como, por ejemplo, en *Ite angeli*, donde la cadencia de hemiola retrasa la fluidez de la línea sencilla de modo característico. Este ejemplo se ha tomado de *Lucifer*, uno de los pocos oratorios para solistas sin coro.

En Italia, tras la muerte de Carissimi, el *oratorio volgare* cobró una importancia cada vez mayor respecto al oratorio en latín. En el primero, el coro perdió su posición esencial y sirvió de accesorio teatral o decorativo, describiendo la escena con breves interjecciones, lamentos y gritos de batalla, o entonando una moraleja sentenciosa al final. En un paralelismo exacto con la cantata y la ópera, el interés se centró entonces en el solista, el cantante *castrato* y el aria formal –que en los oratorios de Carissimi aún no se destacaba como forma independiente–, monopolizaron la atención del compositor y del público. El oratorio de solista se convirtió en un sustituto de la ópera. Durante la cuaresma los teatros se cerraban

tradicionalmente, pero esta restricción se podía violar mediante la presentación de oratorios, con lo cual la nobleza no tenía que privarse del placer de oír a sus *castrati* predilectos.

El misticismo sensual del barroco jesuítico halló una expresión similar en el llamado *oratorio erotico*. Estos oratorios solo difieren de la ópera por sus argumentos sagrados y la falta de acción escénica. Con su brillante estilo concertante, la exuberancia de su belcanto y su tono sensual, como voluptuoso, superan incluso a la ópera, donde este tipo de efectos pueden quedar en manos de la representación escénica. No es sorprendente que la mayoría de los compositores operísticos fuesen también los principales compositores de oratorio.

4. Haendel y el belcanto clásico

En general, Haendel es considerado el compositor que más desarrollo el lenguaje del belcanto en sus óperas serias. Haendel creó un repertorio de cuarenta y dos óperas en un lapso de cuarenta años, dirigidas a los teatros más importantes, Hamburgo, Florencia, Venecia y, por encima de todo, Londres.

La enorme variedad de estilos utilizados por él hacen realmente difícil una síntesis de su creación. En un principio, sus obras estaban dirigidas a la aristocracia de las cortes alemanas e italianas; eventualmente su producción causó interés en la burguesía, así como a un público académico donde se cultivaba la literatura, la música y el teatro. Fue gracias a su trayectoria como compositor en diversas ciudades de profunda tradición musical como Roma, Florencia, Venecia, Bolonia, Nápoles, Hamburgo y Londres que sus óperas lograron adquirir un grado de sofisticación musical, así como la aceptación en casi todas las esferas sociales.

En sus óperas encontramos arias ricamente ornamentadas, hasta el punto de la acrobacia, en el mejor estilo del belcanto clásico, de la misma forma, encontramos arias en un estilo más cantabile y melódico, muy cercano a la estética galante de la *Empfindsamkeit*. En algunas arias y dúos hallamos todo el patetismo de la retórica musical barroca, que hace hincapié en un afecto concreto, mientras que en otros domina la sencillez de la expresión que emplea una vocalidad de gran naturalidad y despojada de adornos; esto denota la gran influencia producida por los principios desarrollados en la academia de la arcadia, en donde se buscó retornar a una sencillez clasicista y a la naturalidad de la expresión.

Respecto a los solos, Haendel emplea plenamente el aria da capo, dando al cantante plena oportunidad de improvisación en la repetición de la sección de la sección inicial; sus cualidades como compositor de música instrumental se evidencian en el número y diversidad de instrumentos obbligati empleados en sus arias.

4.1 El messiah

Este oratorio es una de las obras más populares del George Friederich Haendel y el oratorio más interpretado en el mundo, su estructura y utilización de los medios musicales no es más elevado que sus otras producciones, de hecho podría considerarse de menor calidad si hacemos un análisis de la estructura coral y de las arias que la conforman. El *Messiah* es una obra que no se puede catalogar dentro de los canones estilísticos anteriormente mencionados, ya que la finalidad del compositor no era religiosa sino moral. Otro elemento clave en este oratorio es la claridad con la que Haendel demuestra sus cualidades en el control de la técnica conocida como *figuralismo* o en inglés, *Word painting*, que literalmente quiere decir “pintar (musicalmente) las palabras”. Esta, fue aplicada a la música vocal en consonancia con los presupuestos estéticos del renacimiento y barroco. Consistía en subordinar la música al texto creando para la música una serie de figuras que subrayaban el sentido profundo del texto con el sonido

4.1.1 Comfort ye my people, ev'ry valley

El aria para tenor, *Comfort ye my people*, es una obra que tiene una estructura formal no tan común dado el caso de que no hace parte de la tradición italiana, y también por las exigencias del libreto mismo, esto ofrece como resultado una forma binaria de A-B-A₁-A₂-B₁ cada sección se divide de la misma manera. Esta estructura permite que el verso fluya sin ninguna interrupción y sin la necesidad de utilizar demasiado lenguaje musical para conectarlo, ubicándola dentro de una forma estrófica más que en una forma de aria del estilo serio. El texto que contiene esta obra fue extraído del texto bíblico de Isaías 40:1-4 que habla sobre la venida de cristo, “*Comfort ye, comfort ye My people, saith your God. Speak ye comfortably to Jerusalem, and cry unto her, that her warfare is accomplished, that her iniquity is pardoned. The voice of him that crieth in the wilderness, prepare ye the way of the Lord. Make straight in the desert a highway for*

our God, Ev'ry valley shall be exalted, and ev'ry mountain and hill made low; the crooked straight and the rough places plain."

El recitativo, que cumple su función dentro de los principios establecidos en él, ve un desarrollo amplio en su función musical, gracias al descubrimiento y desarrollo de la armonía y la tonalidad, haciendo que los motivos melódicos sean cada vez más concisos y ordenados, con este fin, y para distribuir correctamente las ideas, Haendel utiliza pequeños temas a forma de *ritornelli* que definen por completo el carácter del recitativo. Esta característica diferencia notablemente la expresión musical Haendeliana de las precedentes, el recitativo adquiere una función musical específica, ya no es solo un medio de desarrollo temporal en el drama, ahora hay una gama de “acentos” musicales que se acercan al *arioso* y que se encontrarán en gran parte de sus arias para solistas y en gran parte de sus oratorios.

Fig. 1 Recitativo *Comfort ye my people* tutti orquestal, compás 1.

El motivo que aparece en los primeros tres compases del recitativo, y que ejecuta el violín primero, se repetirá recurrentemente durante toda la escena. Este motivo cumple la función musical de separar las frases del cantante, puesto que en el recitativo la estructura armónica no estaba sujeta a ningún reglamento y se podía experimentar con diferentes cambios armónicos –ciertamente Haendel trato de mantener la sencillez por medio de la

economización de estos recursos—. También sirve para mantener la coherencia del discurso musical dentro de las exigencias del texto, dándole un carácter solemne al cantante por medio del reflejo de la voz de Dios en ella; mientras el profeta habla, hay una voz superior que lo acompaña.

Fig. 2 Recitativo, compás 15.

Haendel hace uso de los elementos musicales más sencillos para producir un impacto más evidente y directo en el público, esto lo podemos ver en el compás 15 del recitativo en donde, al sobreponerse la melodía en este *ripieno* de corcheas en *ostinato*, se crea un contraste rítmico-melódico que produce como resultado la sobre posición de la línea melódica del cantante, cumpliendo con su función principal de entregar el mensaje de la palabra con claridad y sencillez en un estilo ciertamente declamado. Recordemos que estamos muy lejos de las convenciones tradicionales italianas en donde el cantante pretendía asumir cualquier emoción desde su “vocalidad”, desde su virtuosismo, el oratorio como música fue concebido como medio de contemplación del ser humano hacia Dios, no existía escena ni actuación que produjera dramatismo, por tanto los compositores de oratorio como Haendel tuvieron que llegar a una conclusión a la que también llegarían los compositores franceses casi al mismo tiempo: la música era la única que podía proporcionar los elementos dramáticos que excitaban la imaginación del público, así como reforzar los estados de ánimo de los personaje. Aunque esta obra no pertenezca completamente al estilo italiano de Haendel como sus óperas

Agrippina o *Rinaldo*, se convertiría en modelo y precursor de lo que en el futuro sería el Belcanto, es decir la unión de las dos escuelas, la italiana y la francesa; en este caso se dio la unión de la tradición Belcantista en el tratamiento melódico de los solistas y la tradición francesa que se presentaba en la declamación y en la expresión textual, dando como resultado una exigencia bastante alta en la ejecución técnica e interpretativa de esta primera escena, llena de figuralismos.

Como podemos ver en la imagen uno de los motivos melódicos más recurrente está compuesto de corchea con puntillo, semicorchea y negra. Éste tiene un significado profundo dentro del recitativo, es la figura de Dios. Inicia cuando el cantante termina su discurso y lo hace con el primer motivo que el tenor canta en la obra en el compás 4, otorgándole autoridad, que se supone, debe tener el profeta de Dios.



Fig. 3 Recitativo, compás 4.

Podemos reconocerlo de una manera más clara en el compás 12 y 13 del recitativo en donde aparece el texto “...*saith your God, saith your God;*”. En esta ocasión el compositor sobrepone sobre la última negra, en donde está situada la palabra *God*, el motivo que representa a Dios.

saith your God, saith your God.

Fig. 4 Recitativo, compás 12.

La figuración musical también la utiliza en palabras que representan debilidad o inestabilidad; en el compás 24 al aparecer la palabra “*iniquity*” (maldad) la orquesta hace un acorde disminuido en tiempo de redonda, creando una sensación intensa dentro del discurso musical y dramático así como en la mente del público.

that her i - ni - qui - ty is

Fig. 5 Recitativo, compás 24.

La orquesta reexpone el motiva inicial como forma de conexión musical que prepara el nuevo material dramático; la voz, ya en un estilo declamado puro se extiende en arcos melódicos amplios en una dinámica *forte*, que se aleja profundamente del carácter *cantabile*

de las frases anteriormente presentadas en el recitativo. La orquesta acompaña la declamación con un acorde formado en el primer tiempo del compás acentuando la nota para que de manera exagerada se pueda sentir también el silencio que le sucede, desarrollando la cadencia perfecta en la palabra “God”.

The voice of him that crieth in the wil-der-ness: Pre-

pare ye the way of the Lord, make straight in the de-sert a high-way for our God.

Fig. 6 Periodo en estilo declamado, compás 28.

Dentro del aria en tiempo *Andante*, el motivo inicial demuestra el mismo patrón de corchea con puntillo, semicorchea y negra, pero esta vez, de manera ascendente, es decir, la palabra o el juicio divino deben ser escuchados, esta figura que aparece con un significado nuevo describe constantemente la omnipotencia divina. En el compás 3 la melodía desciende una octava haciendo referencia a la voluntad divina que deben recibir sus criaturas, por eso en el compás 4 las cuerdas cambian de patrón rítmico a una simples corcheas con trino, haciendo referencia a los seres humanos, que temen a la voluntad de Dios y que elevan sus oraciones por misericordia.

1.3 Air

Andante

Violino I

Violino II

Viola

Tenore

Bassi

Fig. 7 Introducción del aria *Ev'ry valley*, compás 37.

La melodía que debe ser ejecutada por el tenor ahora se acerca más a la tradición Belcantista, ya que debe describir a través de la voz, no solo las imágenes explícitas de la palabra, sino, también, la voluntad que se transmite a través del profeta. Aquí podemos hacer una relación entre palabra y música; cuando la palabra “*exhalted*” (exaltado) aparece se desarrolla una coloratura ascendente que inicia en el E3 y alcanza el G#4 haciendo referencia al hecho de que, para exaltar a alguien o algo, se necesita ascender. La orquesta también apoya la idea del solista acompañándolo con un desarrollo armónico ascendente intercalado entre el bajo continuo y los instrumentos agudos. La palabra “*mountain*” (montaña) dibuja un pico melódico y “*hill*” (cerro) es un pico más bajo, mientras que “*low*”, que hace referencia a bajar o humillar se hace en el registro grave; la palabra “*crooked*” (escarpado) se canta con una figura rápida de cuatro notas, sin embargo “*Straight*” (recto) se canta sobre una sola nota, inmóvil. Finalmente, “*the rough places*” se canta con notas cortas y separadas, “*plain*” (llano) se alarga a través de varios compases en una serie de notas largas, como llanuras.

Fig. 8 Período b, coloratura de la palabra “exhalted”, compás 17.

Esta aria posee cualidades muy particulares impulsadas por el uso de un texto que no obedece a un libreto, la música debía formar parte de su integridad orgánica obedeciendo a la expresión moral revelada por el texto, es por eso que en el aria se revelan una mayor economía de los elementos vocales y musicales, el primer motivo, a, llega a tener cuatro variantes que cumplen una misma función dramática y musical, el motivo b, llega a reexponerse tres veces en el aria. Estos dos motivos están relacionados al estilo virtuoso del canto italiano, los motivos c (64-73) y d (73-78), retornan a una expresión cantabile en la que el figuralismo adquiere mayor expresión.

Fig. 9 Línea melódica del tenor (motivos a₁-c-d), aria.

En el periodo c, que se presenta en la obra y se repite a lo largo de esta, se siente el uso de los motivos presentados en el recitativo, las corcheas en *ostinato*, disponen un puente que vincula a las dos partes de manera coherente y sutil.

The musical score for Figure 10 consists of four staves. The top two staves are for the piano accompaniment, and the bottom two are for the vocal line. The piano part features a rhythmic motif of eighth notes in the right hand and a similar motif in the left hand. The vocal line includes the lyrics: ', and the rough pla-ces plain, and the rough pla-ces plain.' The score is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The tempo is marked with a '67' above the first measure. Dynamics include *p* and *f* markings.

Fig. 10 Periodo c_1 – sección B₁, compás 104.

En el compás 109 inicia la frase cadencial, con un motivo melódico de pregunta que termina en calderón con el tutti orquestal que abre el espacio para el desarrollo de la verdadera cadencia, en donde, de manera personal se podría hacer un resumen de los motivos melódicos de la obra o, interpretar la cadencia referenciada en la partitura, depende plenamente del gusto y de las capacidades del cantante. La coda concluye de manera contundente el aria, con el tema inicial diferenciándose solo en los últimos dos compases, al realizar la frase una octava abajo.

The musical score for Figure 11 consists of four staves. The top two staves are for the piano accompaniment, and the bottom two are for the vocal line. The piano part features a rhythmic motif of eighth notes in the right hand and a similar motif in the left hand. The vocal line includes the lyrics: 'the croo-ked straight, and the rough pla - ces plain.' The score is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The tempo is marked with a '72' above the first measure. Dynamics include *f* markings.

Fig. 11 Cadencia e inicio de *coda*, compás 72.

La macro estructura general de la obra aparece en la fig. 11:

A	B	A ₁ - A ₂	B ₁
Primera sección	Segunda sección	Primera sección	Segunda sección
Forma estrófica			

Fig. 12 Macroestructura aria de Haendel.

Esta obra se puede comparar también con la estructura de la sonata antigua, en donde se presentan dos secciones grandes de carácter contrastante.

5. Cristoph willibald gluck

5.1 La restauración de un género en declive

Para poder entender que sucede en este punto culminante en el que un sin número de compositores empezaron a cuestionarse acerca de la función de la ópera seria italiana, vamos a hacer una descripción detallada de la manera como se concebía en el siglo XVIII.

Este género había encontrado su desarrollo gracias a la dramaturgia desarrollada en la escuela napolitana y al libreto instituido por el libretista Pietro Metastasio. Su paradigma formal consistía en un énfasis en la representación de afectos y caracteres, en detrimento del drama. Por regla general, todo *Dramma per musica* constaba de tres actos de extensión decreciente, cada uno conteniendo hasta un máximo de veinte escenas, definidas por la entrada de uno o más personajes y haciendo uso de varios decorados. Los dos primeros actos acostumbraban a concluir con un *duetto* o un terceto, y el tercero concluía con un coro formado por todos los solistas, Torrellas (2013) afirma:

La disposición del *dramatis personae* está así mismo, claramente estructurada:

- Una primera pareja de jóvenes enamorados, compuesta por un *primo uomo* (castrato) y una *prima donna*.
- Una segunda pareja de enamorados, compuesta por un *secondo uomo* (castrato) y una *seconda donna*.
- Un soberano y un padre, usualmente interpretado por un tenor.
- Un personaje de menor rango, generalmente un bajo o un barítono, en el papel de intrigante.
- Unos pocos *comprimarii* que ejecutan papeles secundarios y suelen ser los interlocutores de los papeles principales. (p.119)

El *primo uomo* y la *prima donna* suelen interpretar el mayor número de arias, que son de mayor duración. Respecto a la trama en su libro “*Historia de la ópera*”, Torrellas (2013) afirma “En esta constelación de personajes y parejas suele desarrollarse una intriga que entrevera momentos de lucha por el poder, conflicto y traición con factores amorosos, pasionales y celos” (p. 120). La acción de la trama se desarrolla como es natural en recitativo *secco* y otras veces, aunque muy pocas en *accompagnati*, mientras que cada escena culmina con un aria que pone de manifiesto una fuerte explosión emocional o abre un espacio para la contemplación intelectual en la que reflexiona acerca de lo ocurrido anteriormente en el recitativo. Sabemos muy bien que la forma preferida de aria en este género era el aria *da capo*, pero dentro de la estructura de los actos estas tenían una función específica y se les conocía con diversos nombres. A esta forma se le conoció como ópera de números puesto que era, en su estructura, una sucesión acomodada de escenas relativamente cortas y que contenían, casi de manera predecible, recitativos y arias. Venecia, Nápoles, Florencia y Milán continuaron siendo los centros de creación de este tipo de óperas.

5.2 Estructura de la ópera seria

Dentro de la estructura de la ópera seria se establecen los primeros parámetros formales de la escena, en donde se puede evidenciar el desarrollo de los procesos acaecidos dentro del género cantata, naturalmente establecidos por la necesidad de apoyar el desarrollo dramático del libreto. Es importante para el desarrollo de este análisis la especificación de las formas que predominaron como vehículos del canto *fiorito* en la ópera seria, es por eso que a continuación, hare una breve descripción de estos elementos.

Recitativo secco

Es la forma de recitativo más frecuente, utilizada para componer diálogos o monólogos de una manera tan próxima al discurso como sea posible y declamado por regla general a un ritmo muy ágil. Lo llamamos *secco* porque emplea como acompañamiento únicamente los

instrumentos del bajo continuo. En la ópera seria barroca, este tipo de recitativo podía ocupar pasajes ciertamente extensos.

Recitativo accompagnato

La principal diferencia con el anterior consiste en que emplea un acompañamiento orquestal, es decir, instrumentos distintos del bajo continuo; pueden seleccionarse algunos completos o emplearse toda la orquesta. Su propósito es aportarle mayor dramatismo al texto declamado y poner de relieve ese momento de la acción.

Arioso

Es una forma a medio camino entre el recitativo y el aria. Tiene acompañamiento de orquesta y emplea un estilo de estructura vocal próximo al lirismo del aria, aunque es más libre en su forma y más breve en su extensión (carece de da capo y de otras repeticiones).

Aria

En el siglo XVIII, designa un monólogo lírico dentro de una ópera u otra obra vocal, como una cantata o un oratorio, en el cual el cantante puede desplegar plenamente sus facultades vocales y expresivas. Suele estar acompañado por la orquesta y en ocasiones por un instrumento obbligato.

Aria da capo

Forma de aria en dos secciones. La primera se repite después del final de la segunda, que lleva la indicación “da capo” (en italiano, “desde la cabeza”), dando lugar a una forma tripartita ABA, en la cual la repetición de la primera parte (el da capo) abre un espacio para las improvisaciones virtuosas del cantante.

Aria con instrumento obbligato

El término obbligato indica una voz instrumental independiente que no puede suprimirse y que es obligatorio interpretar dentro de la orquesta (de ahí obbligato). Al destacarse de esta y

acompañar la voz del cantante, desempeña el papel de un segundo solista. Aparece en todos los géneros de música vocal barroca, incluida, por supuesto, la música sacra.

Desde 1750 se hicieron frecuentes las críticas contra la rigidez de estas convenciones, y contra la ausencia de “naturalidad” de la ópera seria. Ensayos como *Saggio sopra l'opera in musica* de Francesco Algarotti detonaron en una serie de propuestas de reforma por parte de compositores y libretistas en Alemania y Austria, así como en la corte de Parma.

La propuesta que ha trascendido hasta nuestros días es la realizada por el compositor Cristoph Willibald Gluck y el libretista Ranieri de' Calzabigi, a través de una síntesis de las tradiciones operísticas francesa e italiana. Aunque la ópera seria italiana no recibió de hecho ninguna influencia directa de la reforma establecida por este compositor, a largo plazo esta reforma estableció la estructura en la que se basarían compositores que nos atañen en este proyecto como son, Mozart y Rossini, por otro lado la evolución de la ópera seria a partir de 1770 consistió básicamente en la asimilación progresiva de las innovaciones producidas por la ópera *buffa*, traducidas en este caso, en clave dramática y elevada.

6. La ópera francesa del siglo XVIII

6.1 La tragédie lyrique

Es importante aclarar que Gluck no fue el único reformador de la ópera, antes de su decisión de intervenir dentro del ámbito operístico francés, compositores como Jean-Baptiste Lully, creador de la ópera francesa o *tragédie en musique* y Jean-philippe Rameau utilizaron los medios musicales permitidos dentro de la estética musical francesa. Recordemos que frente a la soberanía de los cantantes y de los números solistas en la ópera italiana, la ópera francesa se distinguía por un uso acusado del coro y de los ballets, así como de un uso más comedido del virtuosismo vocal. En la ópera francesa no había lugar para los *castrati* y solo se permitía su aparición ocasional en la interpretación de música sacra italiana; el papel heroico era asumido comúnmente por el *haut-contre*, una suerte de tenor de registro agudo, anotado en clave de contralto y con posibilidad de utilizar el falsete en la tesitura aguda, aunque su timbre era el de un tenor. Dos de los más famosos tenores de éste tipo fueron Pierre Jélyotte and Joseph Legros. Stark describe este tipo de voces como:

Una voz más alta que la del tenor normal y similar a la de una contralto... a diferencia del contra-tenor moderno, el haute-contre por lo general no recurría al registro de falsetto para alcanzar las notas agudas, en cambio, hacía uso de su voz de pecho para alcanzar tonos tan altos como el B4 y C5 (Stark, 2003, p. 197).

El uso de argumentos fantásticos, alegóricos y mitológicos potenciaba *le merveilleux* en la *tragédie lyrique*, incluyendo componentes ópticos ilusionistas y artificiosos, así como la inclusión de efectos que reflejaran la naturaleza y las pasiones humanas.

Desde la instauración del estilo trágico impuesto por Lully, la declamación melódica se hizo más flexible y, en virtud de su aproximación al arioso, su línea se volvió más melódica; los compositores posteriores aportaron el *récitatif accompagné*, figuras vocales provenientes del belcanto clásico italiano y una mayor diferenciación de las formas vocales e

instrumentales. El número de *airs* dentro de una ópera aumentó, así como los dúos, los tercetos y los cuartetos en un estilo más cantable. Rameau introdujo la forma del aria *da capo* en la música escénica francesa. La mayor diferencia con la ópera seria italiana, al igual que en las óperas de Lully, radicaba en la costumbre de que todos los actos culminasen en un *diverstissement*, una gran escena colectiva que integrase los solistas, el coro y la danza.

Tanto en la ópera francesa como en la italiana, el cambio del gusto vocal también está ligado al cambio de los principios estéticos y la propagación de nuevos géneros. El siglo XVIII fue un tiempo de grandes cambios políticos, sociales y artísticos, y muchos sintieron que la ópera seria y la *tragédie lyrique* estaban fuera de sintonía con los tiempos, y debían encarnar una representación más natural y realista del drama en la música y en la puesta en escena.

6.2 La propuesta reformista de Gluck y Calzabigi

Es muy probable que mientras esta reforma se llevaba a cabo, muchos compositores – incluyendo a Gluck– se encontraron con problemas esenciales a resolver: Los *castrati* dejaron de ser una opción dentro de los papeles principales, pero muchos de ellos habían compuesto toda su carrera musical en el estilo italiano, serio y *buffo*, como también en el género francés. Lo que pedía el género escénico musical no era la destrucción de los estilos nacidos dentro de ella, sino una renovación a través de la adaptación de todos estos factores. Es en este punto donde la renovación se hace vigente en la acertada combinación del estilo vocal italiano y el estilo musical y dramático francés, ejemplo de esto es la ópera *Orfeo* de Gluck.

Buena parte de los propósitos reformistas defendidos por Gluck y su libretista Calzabigi para la ópera seria italiana pueden verse claramente ilustrados en *Orphée et Eurydice*, y sintetizarse así:

- La trama ha de ser concisa y lineal, exenta de intrigas y tramas secundarias.

- La danza debe abandonar su función ornamental y estar plenamente integrada en la trama de la obra.
- El coro ha de tener una participación significativa en los acontecimientos, actuar como interlocutor de los personajes y ser un personaje más.
- Ha de incrementarse el uso de los *accompagnati* de la orquesta en los recitativos, hasta el punto de dejar en desuso el recitativo *secco*.
- La construcción de cada acto ha de efectuarse como un gran *tableau* que integre escénicamente a solistas, *ensembles* y coros en un todo dramático-musical.
- La expresión musical ha de concentrarse en la trama principal.

Tras la escasa repercusión de las óperas reformistas italianas en la misma Italia y la sensación de que la ópera seria era un marco limitado para sus afanes reformistas, Gluck dirigió su interés a partir de la década de 1770 al gran género francés de música escénica. La reconversión de las óperas italianas fue fruto de un estudio detallado de las óperas de Lully y, por encima de todo, de Rameau. La intención de Gluck apuntaba a conseguir un estilo de validez universal que superase las falencias del *dramma per musica* y de la *tragédie lyrique*.

6.3 Orphée et eurydice, la renovación de un género

Orphée et Eurydice es una acción teatral en tres actos, con libreto del italiano Raniero di Calzabigi –dejando atrás la práctica impuesta por Metastasio–, en la que la trama gira entorno a tres personajes principales y únicos, Orfeo, Eurydice y el Amor, más la unión de coros y ballet.

Orfeo, la primera obra “reformista” de Gluck, pone en práctica un cierto número de exigencias formuladas hacía tiempo en el mundo de las letras. Sin que se hubiera encontrado hasta entonces un medio artístico que le fuera propicio. *Orphée et Eurydice* se constituye como la primera ópera de un nuevo género, una obra que abre las puertas a una modernidad que ni siquiera soñó el propio compositor, esta obra acaba con la simetría barroca, expresada con una música sobrecargada de ampulosidad. Como hemos escrito anteriormente en este capítulo, las innovaciones de Gluck y Calzabigi se traducen en la simplicidad de la intriga, la modelación de la música sobre la acción dramática, rechazo del virtuosismo vocal gratuito y la exigencia de una puesta en escena natural.

La elección de la leyenda de Orfeo se manifestó de dos formas: estéticamente, revalorizando el drama antiguo, grandioso y al mismo tiempo elemental, y volviendo a las fuentes de la ópera, libre de la fuerte desfiguración a la que había sido sometida.

En la dedicatoria de la ópera *Alceste*, escribe Gluck: “La imprudente vanidad de los cantantes y la excesiva complacencia de los compositores contribuyen a que se desfigure la ópera italiana, de suerte que, de ser el más espléndido y más bello de todos los espectáculos, se ha convertido en el más ridículo y aburrido [...]” Gluck trata de restringir la música a su auténtico propósito, el de servir a la poesía, para aumentar su expresión y reforzar las situaciones dramáticas. La ópera no cuenta con recitativo *secco* ni con verdaderas arias *da capo*. Esta vez Gluck recurre a los efectos más libres y sencillos, como el rondó a la francesa

para el refinado lamento de Orfeo “*Che faró senza Euridice*”, o el canto estrófico y los ritmos de danza, y constantemente sumerge la voz solista en un dialogo siempre emotivo con el coro y los instrumentos. Finalmente, para la representación en Paris en 1774, en la que la obra se traduce al francés, el personaje protagonista es encomendado finalmente a un tenor de tesitura muy alta. En esta versión Gluck rehace la orquestación, adapta los recitativos al gusto francés, todas las formas utilizadas aumentaron su número, en particular los coros (de seis en *Orfeo* a diez en *Orphée*), las arias (de cinco a diez), añadiendo más de media hora de música. Incluye un aria *di bravura* como cierre de ese acto para Orfeo, al mejor estilo Belcantista.

6.3.1 L'espoir renait dans mon âme

La obra *L'espoir Renait dans mon âme* es la única aria que se puede considerar Belcantista dentro de *Orphée*, es probable que la razón del porqué Gluck usó este elemento dentro de la versión francesa, era la de demostrar un completo entendimiento de la verdadera naturaleza del estilo Belcantista, para Gluck el virtuosismo tenía la capacidad de dibujar con exactitud una gran cantidad de afectos, incluso ideas, que eran entendibles para el público si se utilizaban de la manera correcta. Su reforma, aparte de darle mejor uso a la música en el desarrollo y creación de un entorno y drama, creó el puente en el que la voz se uniría de una vez y por todas con la música.

El uso que le da Gluck a esta *ariette* es sublime y totalmente justificada dentro de su razonamiento estético, podría decirse que Gluck escogió lo mejor de la creación de la ópera hasta entonces y lo puso al servicio de su visión: el estilo *concitato* de Monteverdi, el estilo *Fiorito* de Haendel y el canto melódico francés representado por Rameau; e incluso, supo cómo ligarlo con el nuevo estilo *Sturm und drang* floreciente en la música. Esta aria no posee una forma *da capo*, es decir no es ternaria, sino binaria, con una introducción prominente e impetuosa que trata de expresar la emoción del personaje.

The image shows a musical score for the introduction of an Ariette. It consists of four staves. The top staff is for the voice, with the tempo marking 'Allegro maestoso' and the title 'Ariette'. The second staff is for the Violino (Violin), the third for the Alto (Alto), and the fourth for the Basso (Bass). The music is in common time (C) and has one flat in the key signature. The first measure shows the vocal line starting with a recitative-like style, followed by instrumental accompaniment.

Fig. 13 Introducción, compás 1.

Para ese momento, es decir, la tercera escena, Orphée había recibido de “L’amour” la noticia de la muerte de Eurydice, esto desencadena un gran cuadro musical lleno de formas conectadas por un recitativo *accompagnato* vivido y dinámico. L’amour ofrece su ayuda a Orfeo para que pueda salvar a Eurydice:

Amor: El dios del Amor ayudará al desconsolado esposo.

Los dioses te conceden la gracia

De traspasar las perezosas olas del Leteo.

¡Ve! ¡Ve a buscar a Eurídice en el sombrío reino!

Si los dulces sonidos de tu lira

Si tus dulces melodías,

Apaciguan la ira de los dioses,

Tú la sacarás del imperio tenebroso.

Este elemento mitológico, permitió a Gluck presentar una escena donde se representara, a través del canto, la naturaleza divina que posee Orfeo. En ese caso podemos pensar que esta

es, en el sentido romántico, un aria *di sortita* en donde Orfeo demuestra sus capacidades así como su condición.

Los primeros compases donde Orfeo inicia su discurso, podemos ver el tratamiento elegante perteneciente a la tradición francesa, mucho más apto para expresar ideas contundentes y claras, mucho más silábico y mesurado en donde el texto mantiene su fluidez y coherencia con el drama y la música.



Fig. 14 Sección A, compás 12.

El primer verso del aria es el siguiente:

Amour, viens rendre à mon âme	Amor mío, devuelve a mi alma,
Ta plus ardente flamme;	Tu más ardiente pasión;
Pour celle qui m'enflamme,	Para que ella la inflame,
Je vais braver le trépas.	Y pueda desafiar la muerte!
L'enfer en vain nous sépare,	En vano nos separa el infierno

En el tercer verso Gluck despliega su inventiva Belcantista, pintando con música la palabra “flamme” en el compás 30 con melodías bordadas y ascendentes, haciendo referencia al fuego del corazón que se agita y crece por la esperanza de volver a ver a su amada.

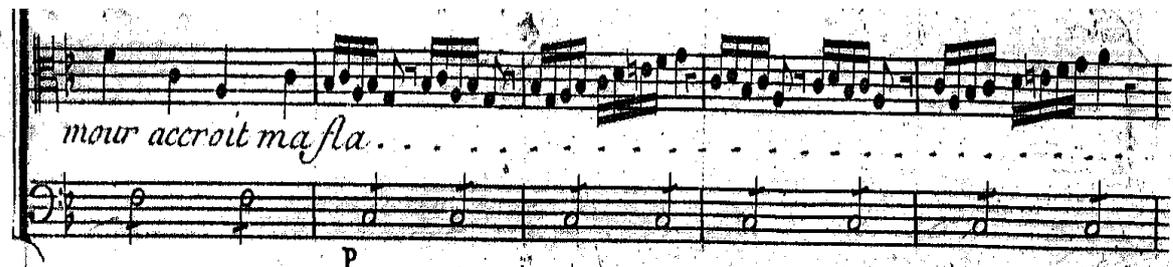


Fig. 15 Sección A, compás 30.

En el compás 38, después de terminar la coloratura, retorna al estilo declamado francés que mantiene el equilibrio de la obra. Por otro lado, es en la palabra “flamme” donde siempre recurre al virtuosismo de la melodía pero, con plena seguridad, se puede ver que no de manera gratuita. La frase del compás 39 termina en el compás 43 en donde la música utiliza un ritmo de dos corcheas y negra con calderón en el segundo y tercer tiempo del compás, esta característica se verá en toda la obra, es decir, la orquesta hace puntuaciones musicales en el discurso, que permiten seguir adelante manteniendo el control y la coherencia en la representación de los afectos de Orfeo.

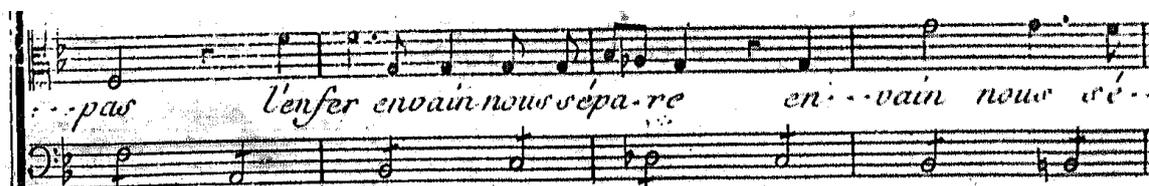


Fig. 16 Sección A, compás 39.

La música está llena de energía y de fuertes significaciones al estilo Haendeliano, de hecho, es la música quien revela con mayor exactitud los acontecimientos trascendentes, la esperanza de Orfeo, la ira, el valor, y la lucha entre el bien y el mal. Mientras que la voz dibuja ciertos aspectos que podríamos definir como físicos e inmediatos al público, la música nos revela aquella realidad suprasensible en la que se sitúan los afectos, el pensamiento y las ideas.

En la misma frase que inicia en el último tiempo del compás 38 el violín segundo hace referencia a los movimientos de terror en el infierno que se acercan al alma, mientras el violín primero simboliza las voces de las furias infernales.



Fig. 17 Violín I y II, compás 39.

En el compás 52 la orquesta comparte el protagonismo y se adueña de la simbolización dramática al crear un efecto de llama, las violas y los bajos reflejan en su ritmo de tres corcheas, en la que la segunda es el tiempo fuerte, el movimiento acelerado del corazón de Orfeo –este tipo de conversación musical era muy común en Haendel, a quien Gluck estudio con vivo interés–, todo esto ha sucedido mientras el compositor recurre a una sutil modulación, de Si bemol mayor a su dominante, Fa mayor. De esta manera completa la escenificación musical de las dos realidades, el mundo visible y el infierno, con el uso de constantes notas en *ostinato* en el bajo, que figuran la línea entre la vida y la muerte, y por supuesto mantienen el carácter de la declamación.



Fig. 18 Movimiento de las cuerdas, compás 52.

L'Espoir renaît dans mon âme pour l'objet qui m'enflâme L'A.

Fig. 19 Sección A₁, compás 62

La segunda parte de la obra se desarrolla como una repetición de A, es decir se daría una forma de (A, A₁). A₁ inicia aun dentro de la modulación realizada anteriormente, esta diferencia armónica coloca a Orfeo dentro de otra esfera emocional, ya habiendo pasado el ímpetu inicial, esta vez reitera su deseo de manera más calmada, aceptando el desafío de rescatar a *Eurydice*.

En el compás 71 retorna a la tonalidad original, Si bemol Mayor, reanudando su disertación inicial. Es un reto para el cantante interpretar esta sección pues debe personificar el cambio de ánimo del personaje. Habiendo pasado el ímpetu inicial, Orfeo se da cuenta que su amor por *Eurydice* es tan grande que nada va a truncar su objetivo de volver a ella; el cantante debe asumir esa nueva dignidad en la que se reviste e interpretar la melodía con suma elegancia sin perder el carácter apasionado inicial.

Antes de Mozart aun la cadencia poseía una función estructural y armónica dentro de las arias, es decir, usualmente eran destinadas para el final en donde el cantante hacía, ya no una muestra de sus cualidades vocales, sino una representación resumida de los motivos musicales de la obra, tal y como se disponía en las sonatas para instrumento, naturalmente era de esperarse un poco de virtuosismo y encanto melódico, que provenía directamente del cantante, este es el caso del final de la obra, en la que se presenta una cadencia antes de finalizar con la coda.

7. De la ópera buffa al melodrama jocoso y el singspiel

7.1 Wolfgang amadeus mozart

Wolfgang Amadeus Mozart (Salzburgo, 1756-Viena, 1791), fue un compositor prolífico en todos los géneros populares de la época, pero ante todo fue un hombre de drama y de letras, y así quiso que se le recordara; poseía una sensibilidad especial para este género. Su primera contribución a la música escénica data de 1767, cuando a los once años de edad compuso el *Singspiel* sacro *Die Schuldigkeit des ersten Gebotes (El cumplimiento del primer mandamiento)* y aunque solo es reconocido por su contribución al género *Buffo* y al *Singspiel*, sus composiciones en el género serio y en el aria de concierto descubrieron una amplia gama de posibilidades musicales, formales y vocales que no se habían visto hasta ese momento.

Sin lugar a dudas Mozart fue un compositor increíblemente creativo e inquieto, la primera vez que compuso una ópera seria lo haría en su primer viaje a Italia, entre diciembre de 1769 y marzo de 1771, durante el cual presenciaría la vida y la tradición musical de ciudades como Verona, Mantua, Cremona, Milán, Bolonia, Florencia y Roma; fruto de este viaje es el estreno en Milán de su primera ópera seria *Mitridate, Re di ponto* el 26 de diciembre de 1770, así como su viaje a París de marzo a septiembre de 1778, en donde se pondría en contacto con las formas musicales francesas, incluyendo uno que le permitiría en el futuro desarrollar sus posibilidades musicales y dramáticas a su máxima expresión: el *tableau*.

Indiscutiblemente, Mozart provocó en el género dramático una revolución que afectó todos los parámetros de la estética tradicional. Fue uno de los primeros compositores en intervenir personalmente en la creación o edición de los libretos, cosa que favoreció profundamente a la inventiva vocal de sus composiciones, al reducir o implementar cambios que a su criterio fueran necesarios en defensa de la fluidez discursiva de la música, como en el caso de la ópera seria *La clemenza di Tito*, y los *Singspiele Die Entführung aus dem Serail*

y *Die Zauberflöte*; trabajó de la mano de los cantantes, escogiendo cuidadosamente a los que, a su gusto, tenían mayores cualidades musicales, utilizo todas las formas vocales existentes y antiguas para crear una totalidad musical que se sintetizara en números cada vez más extensos, esto dio como resultado cuadros escénicos más coherentes que soportaran mejor el libreto, así como una completa amalgama de las formas vocales, es decir, la música no se interrumpe por números demasiado cerrados; en cierto modo la acción se desarrolla casi ecuánime a través de las más diversas formas de recitativo *secco* y *accompagnato*, arioso y aria con una siempre activa orquesta, que incluso en los *ritornelli* finales de las arias parece impulsar hacia delante el curso de la acción, incluyó en sus *Singspiele* las formas de las canciones populares de estilo vienes, como también la forma del lied, esto tenía como finalidad hacer más tradicional y más cercana su música al público, permitiendo que las arias fueran fácilmente recordadas.

El elemento más notable de la inventiva Mozartiana tiene que ver con la descripción perfectamente musical que hace de la psicología de sus personajes, es probable que haya sido el primer compositor en utilizar la música no solo para describir un entorno o una emoción aislada, sino que, además de eso, se preocupó por dar forma a la individualidad de los personajes, ejemplo de esto es *Don Giovanni*. Para esto, Mozart tuvo que liberarse de las etiquetas de los géneros y disponer de los elementos musicales de cada género, la ópera seria, la ópera *buffa* y la *tragédie* francesa, para lograr una definición demasiado exhaustiva de sus personajes y del drama, sin dejar de lado la calidad musical. Solo él fue capaz de desarrollar esta especie de tragicomedia, o como era conocido *Dramma giocoso*, que prevalecería tanto en sus óperas serias, como en las *buffe* y en los *Singspiele*. El establecimiento de esta nueva línea dramática provocó el nacimiento de un nuevo paradigma en la disposición de los personajes: la usual pareja de *primo uomo* y *prima donna*, una segunda pareja comprendida por el *secondo uomo* y la *seconda donna* los *comprimarii* o papeles secundarios y el *mezzo*

carattere, quien sería un personaje camaleónico, es decir, iba adaptándose a las situaciones y a ellas respondía.

Mozart fue fuertemente influenciado por los elementos estructurales de la ópera *buffa*, es por eso que a continuación hare una breve descripción de los elementos más importantes utilizados más comúnmente en sus óperas y en sus *Singspiele*.

7.2 La ópera buffa

7.2.1 Antecedentes

Entre las características que representan notablemente a este género están, por encima de todas, el uso de una música simple y directa y el empleo de un lenguaje cotidiano, en donde se podían encontrar expresiones dialectales, giros burlescos en otras lenguas e incluso onomatopeyas. Una diferencia notable entre el belcanto clásico y el estilo de la ópera *buffa* es el *parlando* que esta última utiliza, que consiste en una forma de declamación rápida, silábica y con un ligero *staccato* sobre cada una de las notas. Frente a los personajes nobles y elevados que aparecen en la ópera seria y sus trágicas pasiones, en la ópera *buffa* aparecen personajes de baja extracción social que intervienen en asuntos llanos y próximos a la vida cotidiana. Esta descripción, en función de la definición social es importante enmarcarla ya que será una de las características de la ópera *buffa* del romanticismo con Rossini a la cabeza, así como de la ópera *comique*, forma famosa de ópera durante la revolución francesa en donde se contaban los sucesos de la guerra y tenía una finalidad histórica evidente.

7.2.2 La reforma de carlo goldoni en la segunda mitad del siglo XVIII

Carlo Goldoni transformo la ópera *buffa* en un fenómeno internacional mediante un proceso de reforma y dignificación del género: despojo los libretos de cierto provincianismo al eliminar los giros locales y las expresiones dialectales, suprimió todos los componentes obscenos y vulgares e hizo hincapié en que la estructura musical no fuera un mero telón de fondo, sino que también contribuyese a la acción. Goldoni procuro seguir un hilo

argumentativo que estuviese al servicio del dialogo en detrimento de la improvisación sobre el escenario. Los libretos, mucho más elaborados, estimularon a los compositores para crear una comicidad más allá del texto a través de medios musicales que provocasen el sentido del humor. Sin duda uno de los puntos más relevantes fue la introducción de personajes propios de la ópera seria dentro de la trama de la ópera *buffa* y sus personajes, llamados por él personajes “de mezzo carattere” capaces de adoptar posturas cómicas o serias según la situación demandara.

7.2.3 Estructura de la ópera *buffa*

Dentro de la estructura formal del genero *buffo* se hizo una disminución de la cantidad de los números solistas, los recitativos y las arias, en favor de los números colectivos, como los *ensembles*, capaces de favorecer el dialogo y propiciar la interacción de los personajes. Esto dio lugar al desarrollo de escenas amplias de *ensemble*, que permitían abarcar una gran cantidad de números en un flujo musical ininterrumpido, como la *introduzione* y el *finale*. Entre las formas vocales antiguas se forman combinaciones poco usuales hasta entonces, como el aria y el *ensemble* con coro, también aumentaron el número de recitativos *accompagnati* y los ariosos; se adoptaron nuevas formas breves como la *cavatina* o el *duettino* y otras que combinaban en escena elementos de números diversos, como el aria con *partichini*.

El recitativo accompagnato

La estricta relación de causa y efecto entre recitativo y aria se hizo más flexible en virtud de un uso más frecuente de formas intermedias como el recitativo *accompagnato* y el arioso. La expansión musical de arias y *ensembles*, y el empleo cada vez mayor de estas formas intermedias permitieron que todos los números contribuyeran al progreso de la acción, en detrimento del estilo *secco*. La expansión y cohesión de estas escenas o cuadros músico-

dramáticos borraron por completo la errónea práctica de intercambiar arias de diversas óperas dándole por supuesto mayor crédito a la labor del compositor.

El ensemble

Este recurso cobra importancia en la ópera *buffa*, y llegará a superar en número y extensión a las arias y recitativos desde las óperas de Mozart hasta la ópera moderna italiana, esta forma se convertirá en el nuevo paradigma musical. Los *ensembles* –los dúos, tercetos, cuartetos, quintetos, sextetos, etc. – aparecen en cada uno de los actos y ayudan a articular con mayor cohesión la escena musical al favorecer los diálogos entre los personajes; la comunicación entre estos, anteriormente ubicada en el recitativo *secco*, se desplaza ahora al *ensemble*.

El finale

Entre las nuevas formas de dramaturgia musical creadas por la ópera *buffa* tienen mayor importancia los números de índole colectiva; por encima de todos, el *finale* encarna el desarrollo que tendrá mayores consecuencias. En términos generales, se trata de un *ensemble* que tiende a reunir a todos, o casi todos los personajes principales y en ocasiones al coro, con esto busca darse una conclusión al acto con una gran escena colectiva. Esta forma en particular se deriva del *diverstissement* de la ópera francesa, con el que de la misma forma, se ponía fin a un acto con un número colectivo que incluía coro y danza, en este caso ballet.

La introduzione

En correspondencia con el *finale*, aunque menos frecuente, se halla la *introduzione*. Por regla general, se trata de una amplia escena de *ensemble*, en ocasiones con coro y exenta de recitativo introductorio. Su función es plantear desde el primer momento el fundamento de la trama y la dinámica entre los personajes, ya sea porque sean parte del *ensemble* introductorio, ya sea porque los personajes de dicho *ensemble* los mencionan. Tenemos entonces, una

amplia escena compuesta sin interrupciones ni números que actúa como contrapeso del *finale*.

El coro

El coro, excluido de la ópera Metastasiana, cobra importancia en la ópera *buffa* por influencia de la *tragédie lyrique* francesa. En la ópera francesa los coros eran parte integrante e indispensable para el desarrollo del drama musical que se ubicaban al principio y al final de cada acto. Durante el siglo XVIII, los coros tuvieron un importantísimo desarrollo gracias a dos compositores, Jean Philippe Rameau y Cristoph Willibald Gluck. Como consecuencia de esta evolución el coro interactúa más con otros personajes en el desarrollo de la trama y asume, en ocasiones, funciones más elocuentes y se convierte en parte del *dramatis personae*.

La cavatina

Entre los números solistas que cobran auge en la ópera *buffa* debemos destacar la cavatina. Esta es un aria breve sin *da capo* ni repeticiones, de forma libre, en tiempo moderado y que permite caracterizar a un personaje o perfilar sus sentimientos sin detener excesivamente el curso de los acontecimientos.

El Aria con partichini

Se trata de uno de los *ensembles* más interesantes creados por la ópera *buffa*. Se compone de una tradicional aria *da capo*, a la que se le agregan comentarios de personajes que contemplan la escena desde afuera pero que no son percibidos por la persona que ejecuta el aria. El *partichini* canta en estilo próximo al recitativo *accompagnato*, quebrando el aislamiento musical característicos del monólogo solista de la ópera seria. Dentro de la dramaturgia cada vez más interpersonal de la ópera, estos observadores aportan un elemento de coherencia a la situación, introduciendo un segundo plano en el ámbito de la acción y en ocasiones generan espacios de enorme comicidad.

7.3 El surgimiento de nuevos parámetros vocales

El estilo de enseñanza del canto en la mitad del siglo XVIII había visto algunos cambios que proporcionaban ciertas diferencias con la estructura metodológica de los primeros maestros *castrati* del barroco tardío, algunos descubrimientos que permitieron llevar a cabo procesos más efectivos están descritos en la tabla presentada más adelante que sintetiza el desarrollo producido a lo largo del siglo XVII y XVIII en la enseñanza de algunos de los pedagogos más notables entre 1605 y 1800.

Los esfuerzos para concretar un conocimiento que permitiera desarrollar las capacidades de las nuevas voces dominantes fueron, indiscutiblemente, importantes. Este tiempo, comprendido entre 1750 y 1850 fue un periodo de prueba y experimentación, en donde aún se sentía una fuerte influencia de las tradiciones belcantistas del Barroco. Esta premisa está dirigida particularmente a la enseñanza del canto para la voz del tenor, pues solo hasta muy entrado el siglo XIX los paradigmas técnico-vocales sufrieron un verdadero cambio.

En el clasicismo prevalecieron las similitudes entre las voces de *castrato* y tenor, es decir, el tenor debía concentrar sus energías en lograr crear una mezcla efectiva de sus dos registros, la voz de pecho y voz de cabeza, y la homogeneidad del sonido era el aspecto primordial en la pedagogía del canto operístico del clasicismo; en este momento aún no se tenía conocimiento del proceso físico que acontecía durante el canto, y el control era evidente en el reconocimiento de las capacidades durante la ejecución de los cantantes.

Es lógico deducir que Mozart poseía conocimiento de la pedagogía imperante en el estilo italiano del canto, pues fue estudiante de canto de un *castrato* en su juventud. Esto le permitía crear no desde un punto lejano, sino de la experiencia misma de la praxis las demandas producidas en sus arias, y sobre todo en sus arias de concierto —que como en las cantatas del barroco, eran utilizadas para explorar las capacidades inventivas de un compositor—, permitiendo un despliegue vocal extraordinario.

Mozart fue una figura innovadora en las dimensiones genéricas de sus óperas, borró la línea que dividía la ópera seria de la ópera buffa, al oscilar entre los estilos del *dramma giocoso* y la ópera *buffa*, muy notable ejemplo de esta fusión de los estilos son las óperas *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Die Entführung aus dem Serail* y *Le Nozze di Figaro*. Estas óperas de su época de madurez combinan elementos del estilo de la ópera seria con los personajes de la ópera *buffa* que, combinados con el nuevo recurso vocal de Mozart, es decir, el tenor, le permitió a Mozart jugar con la jerarquía de los personajes, estableciendo nuevas funciones en los géneros de la ópera.

Maestro	Estudios/Actuación	Tipo de voz que entrenó	Elementos técnicos principales	Estudiantes
<p>Pier Francesco Tosi (1647-1732) <i>Castrato</i></p>	<p>Entrenado en Bologna, cantó regularmente en Londres en la década de 1690</p> <p>Enseñado por su padre</p> <p>Compositor de la corte de Viena, 1703-1712</p>	<p>Soprano masculino, castrato, falsetistas</p>	<p>Uso de la voz de cabeza y de pecho, entrenamiento con principalmente con vocales abiertas, uso de la <i>messa di voce</i>, unificación de los registros de pecho y cabeza.</p>	<p>Cantantes de corte entrenados</p> <p>Músicos de iglesia</p> <p>Contribuyo al desarrollo del tratado vocal</p>
<p>Giambattista Mancini (1714-1800) <i>Castrato</i></p>	<p>Alumno de Bernacchi, fundador de la escuela en Bologna (alumno de Pistocchi)</p> <p>Estudiante de composición del padre</p>	<p>Castrati, tenores, sopranos</p>	<p>Uso del portamento de la voz, <i>appoggiatura</i>, <i>messa di voce</i>, trillo y mordente.</p> <p>Forma del aspecto de la boca, evitando abrirla o</p>	<p>Senesino (especialista de los roles de las óperas de Haendel)</p> <p>Carestini (Cantante de Haendel)</p>

	Martini (maestro de Mozart)		cerrarla demasiado, cantando las vocales italianas con una sonrisa.	Anton Raff (tenor Mozartiano)
Venanzio Rauzzini (1746-1810) <i>Castrato</i>	Alumno de Domenico Corri y Muzio Clementi Compositor Cantó el papel de “Cecilio” en la ópera <i>Lucio Silla</i> de Mozart	Todo tipo de voces	Uso del solfeo, desarrollo de la afinación, articuladores fáciles y abiertos para una buena técnica.	Michael Kelly (Tenor Mozartiano) Stephen Storage Nancy Storage (Soprano Mozartiana, originó el papel de Sussana) John Braham (Tenor ingles)
Giacomo Davide (1750-1830) Tenor	Alumno de Nicola Sala Carrera internacional, especializado en Belcanto	Especialista en tenores	Uso de la pared pélvica para la emisión de notas agudas, colocación de voz de cabeza.	Andrea Cozzari Domenico Donzelli Giovanni Rubini

	Fundador de la escuela de Bergamo			
Manuel Garcia (Padre) (1775-1832) Tenor	Estudiante de Antonio Ripa Carrera internacional Estudios adicionales con Giovanni Ansoni (quien estudió con el maestro napolitano Porpora) “Almaviva” original en <i>Il Barbière di Siviglia</i> de Rossini	Tenores, Sopranos, Mezzo- Sopranos, Baritono/Bajo	Publicó el tratado de canto <i>Ejercicios para la voz</i> , ascenso sin forzar la voz. Uso de todas las vocales con todas las articulaciones menos <i>staccato</i> . Inhalacion tranquila en articulaciones abiertas. Uso de la <i>messa di voce</i> con legato y ligado/portado del tono de nota a nota.	Adolphe Nourrit Manuel Garcia (hijo) Aportes importantes al tratamiento de la voz

Fig. 20 Cuadro sinóptico, estilos de enseñanza del belcanto en los siglos XVI y XVII, sacado de la tesis doctoral *The Rise of the Tenor Voice in the Late Eighteenth Century: Mozart's Opera and Concert Arias* de Joshua M. May.

8. Die entführung aus dem serail y el desarrollo del nuevo estilo nacional

8.1 Singspiel

El vocablo *Singspiel* designa desde el siglo XIX una ópera en lengua alemana, con diálogos hablados y un asunto cómico o sentimental (caracterizado por el estilo conocido como *Empfindsamkeit*), cuyo desarrollo en la segunda mitad del siglo XVIII dio lugar a un género operístico específicamente alemán. Su nacimiento tiende a situarse en la década de 1770, como un efecto de la guerra de los siete años (1756-1763), que enfrentó a Prusia y a gran Bretaña/Hannover contra Austria, Francia y Rusia por el control de Silesia y las colonias norteamericanas, y que posteriormente estimuló la creación de una identidad cultural alemana.

Al compositor alemán Johann Adam Hiller (1728-1804) se le considera el fundador del género. Hiller mencionó en 1768 cuáles fueron las óperas que él y otros compositores tomaron como modelos: *La serva padrona, intermezzo buffo* de Giovanni Battista Pergolesi, *Le devin du village, opéra comique* de Jean Jacques Rousseau, y *The Beggar's Opera*, una comedia musical inglesa con libreto de John Gay y arreglos de varias piezas cultas (Purcell, Haendel) y populares (melodías escocesas e irlandesas) realizados por Cristoph Pepusch. A estos modelos hay que añadir como elemento determinante la traducción de *opéras comiques* y de óperas *buffe*, pues muchos de los primeros *Singspiel* eran, en realidad, óperas cómicas francesas y *buffe* italianas traducidas al alemán, representadas por compañías de ópera itinerantes que preferían el idioma alemán.

Antes de que Mozart iniciase su carrera internacional como compositor de ópera, el *Singspiel* había comenzado a evolucionar y en particular, a hacerse más permeable tanto a la influencia de la *opéra comique* como de la *buffa*, haciendo un uso cada vez más frecuente de *ensembles*, cavatinas y recitativos cantados en estilo *accompagnato*, si bien los diálogos hablados siguieron siendo la norma. Otro punto importante en este proceso evolutivo los

supuso la introducción de números musicales “serios” dentro del asunto cómico, de forma semejante a la reforma promovida por Carlo Goldoni en la ópera *buffa*, lo cual ocasiono una expansión de la esfera expresiva y la posibilidad de caracterizar a personajes de rango más elevado.

El *Singspiel* siguió en Viena un desarrollo peculiar, basado en tradiciones autóctonas como la *Folkskomödie* (la comedia popular), capaz de ofrecer una equilibrada síntesis entre la música culta y la música popular, rasgo que culminara en los ejemplos mozartianos del género. Desde la década de 1770 se hace notar cada vez con mayor evidencia la huella dejada del *Singspiel* por las óperas *buffe* italianas representadas en Viena –en especial las arias–, la influencia del *vaudeville* francés en el uso de la orquesta, así como de la música alemana en las canciones con la forma y el estilo del *Lied*.

Su fuerte propensión a conceder todo el protagonismo a la música condujo a una inversión de las proporciones, más que una obra de teatro hablado con canciones intercaladas ocasionalmente, en sus manos, el *Singspiel* se convirtió en una tragicomedia musical con diálogos intercalados. Sus *Singspiele*, sobre todo los dos últimos, nos ofrecen un drama musical autónomo, cuyas escenas evidencian una plena configuración musical y un ahondamiento en los afectos y sentimientos similar al de los otros dos géneros cultivados por él.

8.2 El rapto en el serrallo

Die Entführung aus dem Serail (El Rapto en el Serrallo) ejemplifica el ideal estético mozartiano, de la mano de *Die Zauberflöte* (La Flauta Mágica), muy alejadas de la búsqueda de sencillez de los compositores de *Singspiele*, quienes consideraban a Mozart la persona que llevo al ámbito de la ópera este género. Goethe (1787) se refiere a Mozart de esta manera, “Todos nuestros esfuerzos de centrarnos en una forma sencilla y limitada se echaron a perder

cuando apareció Mozart. *El Rapto en el Serrallo* lo hecho todo por tierra, nosotros nunca hablamos de crear piezas elaboradas con tanto cuidado”.

Mozart supo sacar provecho de la libertad conseguida en las formas instrumentales para finalmente apartar a la ópera de los números cerrados, otorgándole a la música el lugar que le correspondía.

8.2.1 O wie ängstlich, o wie feurig

El aria para tenor *O wie ängstlich, o wie Feurig* es, sin duda alguna, una de las obras más representativas del estilo mozartiano, y como se ha demostrado, en las cartas a su padre, el aria que más le gustaba.

Nun die aria von Belmont in Adur. O wie ängstlich, o wie feurig, wissen sie wie es ausgedrückt ist - auch ist das klopfende liebevolle herz schon angezeigt - die 2 violinen in oktaven. - dies ist die favorit aria von allen, die sie gehört haben - auch von mir.

(Klessinger, 2009, p. 9).

El aria se inicia de manera inusual, en recitativo. Las cuerdas inician en notas ligadas y en *sotto voce* mientras el tenor a *mezza voce* canta el nombre de su amada, el oboe imita las notas cantadas, creando un eco imaginario que desata un sentimiento de esperanza. A diferencia de la introducción instrumental que se encarga de presentar el motivo y el carácter de la obra, Mozart pone de improviso al espectador frente a la inmediatez de este sentimiento abrumador.

RECIT. BELMONTE.

Constan_ze, Constan_ze! dich wieder zu sehen, dich!

sotto voce *dolce*

Fig. 21 Recitativo introductorio al aria, compás 1.

La línea melódica –compuesta para el tenor Adamberger–, está comprendida por elementos del canto italiano, unidos a una expresión de la vocalidad inusitada. La exigencia vocal representada ya por el estilo del belcanto se ve potenciada por la expresión de la palabra además de una profunda interacción con la música, que le dan al discurso mayor vitalidad y coherencia. En los cuatro primeros compases la frase *O wie ängstlich, o wie feurig* (Oh, qué angustiado, Oh qué ardiente) revela una línea melódica noble; Belmonte, con dignidad reafirma su estado afectivo, el cantante debe cuidar de hacer en legato la primera frase, mientras que la segunda melodía perteneciente a la frase *o wie feurig* (oh que pasión), se la debe hacer acentuando las dos últimas corcheas en *forte*.

Andante.

O wie ängstlich, o wie feurig

p *p* *f*

Fig. 22 Inicio del aria, periodo a – sección A, compás 5.

Mozart no deja ningún detalle a la suerte, los fraseos son la palabra misma y no se alejan de su curso, no hay elemento que sobre o que falte, y los dibujos de la palabra desde la representación pictórica se hacen evidentes a través de la música. En el periodo b, que inicia en el compás 9 y termina en el 18 “*Klopft mein liebevolles Herz!*” (Late mi corazón lleno de amor) Mozart utiliza un ritmo de tres semicorcheas que inician en tiempo débil con la segunda y tercera ligadas, separadas por un silencio de semicorchea que producen una sensación de exaltación, originando ciertos espasmos en el canto que reflejan el deseo del ansiado reencuentro con su amada, finalmente esa exaltación desencadena en una coloratura ascendente que termina la frase. Mientras esto sucede, la música hace uso de un patrón rítmico que tiene dos interpretaciones validas: los violines doblan el ritmo de la voz haciendo referencia a los latidos del corazón, que en la coloratura del cantante ascienden como muestra de la emoción interna de Belmonte, mientras tanto las cuerdas graves hacen un ritmo de corcheas consecutivas representando al “tiempo” que pasa sin que la pueda ver.

The image displays a musical score for a vocal piece. The top system shows the vocal line and piano accompaniment for the first part of the phrase. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are: "Herz, klopft mein lie - be - vol - les Herz, klopft mein lie - be". The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clefs) with a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a dynamic marking of *vol* (fortissimo) and the lyrics are: "les Herz!". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, featuring a dynamic marking of *f* (forte) at the end.

Fig. 23 periodos b y c – sección A, compás 11.

El discurso musical interno se ve liberado de las convenciones tradicionales de la estructura armónica, por medio de modulaciones transitorias menos dependientes de la forma del aria *da capo* y más de la forma sonata. Estas modulaciones transitorias se caracterizan por un cambio del motivo melódico y rítmico que dependen plenamente de la palabra. En el compás 24 se presenta la primera modulación transitoria a La menor, y con esta, el cambio del motivo melódico en la frase “*Lohnt der trennung bangen schmerz*” (del dolor y el temor de la separación), que en los compases anteriores se había presentado dentro de la tonalidad original, es decir, La Mayor. A diferencia de la primera estructura melódica, agil y tremola del periodo b, éste nuevo periodo denominado d tiene arcos melódicos mucho más amplios y notas sostenidas que ya no representan la esperanza, sino el desasosiego. En el compás 27 Mozart implementa un acorde disminuido para llegar al quinto grado de La menor, sin embargo lo utiliza como modulación para ir momentáneamente a Mi menor en la nueva sección B con la frase “*Schon zitr'ich und wanke, schon zag'ich und schwanke*” (ya tiemblo y vacilo, ya me derrumbo y flaqueo) donde retorna al motivo de semicorcheas separadas, y en donde la orquesta dobla la melodía del tenor, haciendo que el desarrollo de los afectos sea físicamente audible.

Fig. 24 Periodo d, La menor – sección A, compas 24.

Schon zitterich und wan_ke, schon zag'ich und schwanke, schon zag' ich und

Fig. 25 periodo b₁, Mi menor – Sección B, compás 29.

En el compás 33 un nuevo cambio de piso tonal nos lleva a Si menor y al nuevo periodo e, la frase “*Es hebt sich die schwellende Brust*” (mi pecho se agita, lleno de emoción) se representa a si misma con el uso de una melodía ascendente que se agrupa de manera silábica en semicorcheas –muy tradicional del *parlando buffo*, aunque utilizado de una manera dramática–, y que se cantan en la misma nota creando un estado de excitación apoyado por un crescendo hacia la nota aguda en la palabra “*Brust*”.

schwau_ke, es hebt sich die schwellen_de Brust, es

hebt sich die schwellen_de Brust, es hebt sich die schwellende Brust!

Fig. 26 Periodo e, Si menor – sección B, compás 33.

A continuación en el compás 40 la orquesta interviene de forma representativa dando inicio a la sección C de estructura libre, evocando y exteriorizando la imagen de Konstanze en forma de melodía, amplia y agil, a la que Belmonte responde, “*Ist das ihr lispeln? Es wird mir so bange!*” (¿Es ese murmullo su voz? Me domina el temor.) Se crea una variación de la melodía inicial, separada por silencios que dibuja en la mente del público la sensación de escuchar suspiros, y el tenor responde, “*War das ihr seufzen? Es glüht mir die Wange*” (¿Eran esos sus suspiros? ¡Me arden las mejillas!). Este método representativo encontró desarrollo en la inventiva Mozartiana, casi como una evolución del movimiento *Sturm und Drang* en donde no solo se busca enfrentar al público a un sentimiento de terror profundo, sino a través del arte podía permitírsele disfrutar de esta experiencia sublime y terrorífica de los sentimientos, premeditando la famosa escena de la locura de la ópera *Lucia di Lammermur* de Gaetano Donizetti, culmen del discurso afectivo-musical.

The image displays two systems of musical notation. The first system features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with the lyrics "Ist das ihr". The piano accompaniment is marked with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the vocal line with the lyrics "Lis - peln? Es wird mir so ban - ge!" and the piano accompaniment. The piano accompaniment in both systems consists of arpeggiated chords and rhythmic patterns that evoke a sense of suspense and drama.

Wardas ihr Seuf_zen? Es glüht mir die Wan - ge. Täuscht mich die

Fig. 27 Periodo f y f₁, Re mayor – Sección C, compás 40.

Al final de la sección C, se hace un periodo de conclusión de forma libre en donde la orquesta y el cantante conectan esta sección con la reexposición de la sección A. La característica más notable de estos periodos son el uso de estructuras rítmicas ágiles en las cuerdas que conllevan a una agitación momentánea, y la modulación transitoria a una tonalidad menor, en este caso La menor, este periodo termina en una semicadencia en dominante de La mayor con calderón.

Lie - be, war es ein Traum? täuscht mich die Lie - be, war es ein

Traum? täuscht mich die Lie-be, war es ein Traum?

Fig. 28 Periodo de conclusión o extensión – sección C, compás 54.

La sección A se reexpone con sus tres periodos iniciales a-b-c, para luego entrar a una nueva sección sintética en donde se presentan los motivos de toda la obra en una forma libre y extensa conectada siempre por la música. Esta especie de fantasía vocal demuestra la capacidad inventiva de Mozart, así como su fuerte propensión al uso de formas libres que le permitieron extender su lenguaje músico-dramático a través de un sin número de motivos melódicos y musicales, además de las incontables modulaciones transitorias que componen este micro universo musical, Mozart hacía uso de las conclusiones abiertas o la retención de las cadencias perfectas por medio de las constantes modulaciones en sus periodos.

ban-ge, es glüht mir die Wan-ge, es glüht mir die Wan-ge. O wie
 ängstlich, o wie feu-rig klopft mein lie-be-vol-les Herz, klopft mein

The musical score for Figure 29 consists of two systems. The first system features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The lyrics are: "ban-ge, es glüht mir die Wan-ge, es glüht mir die Wan-ge. O wie". The piano part includes dynamic markings *fp* (fortissimo piano) in both hands. The second system continues the vocal line and piano accompaniment with the lyrics: "ängstlich, o wie feu-rig klopft mein lie-be-vol-les Herz, klopft mein".

Fig. 29 Sección D – desarrollo, compás 78.

lie-be-vol-les Herz, klopft mein lie-be-vol-les Herz! Schon
 zitr' ich und wanke, schon zag' ich und schwanke; o wie ängstlich, o wie

The musical score for Figure 30 consists of two systems. The first system features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The key signature has two sharps, and the time signature is 3/4. The lyrics are: "lie-be-vol-les Herz, klopft mein lie-be-vol-les Herz! Schon". The piano part includes dynamic markings *fp* and *pp* (pianissimo). The second system continues the vocal line and piano accompaniment with the lyrics: "zitr' ich und wanke, schon zag' ich und schwanke; o wie ängstlich, o wie".

Fig. 30 Sección D – desarrollo, compás 86.

La coda como la conoceremos en el Romanticismo desde Rossini, será una extensión de la práctica conclusiva de Mozart en sus arias, que de manera mucho más delicada hace uso de estas reiteraciones melódicas y armónicas para generar una sensación de resolución intensa y muy clara, que se da solo en las arias más elaboradas, muy a diferencia de otras en estilo tradicional vienes o en forma de lied, que están conectadas a la siguiente escena por la indicación *attacca*; otra explicación se deriva de la función conclusiva que tiene el aria grande en este acto, concluye totalmente y da paso al siguiente acto donde aparecen otros personajes y el drama evoluciona hacia otra esfera de la realidad. Fig. 31 Coda, compás 104.

The image displays a musical score for a Coda section, consisting of three systems of music. Each system includes a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (piano). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

System 1: The vocal line begins with the lyrics "Herz, klofft mein lie-be-vol-les Herz, mein lie-bevol-les". The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern with dynamic markings *fp*, *f*, and *p*.

System 2: The vocal line continues with "Herz, mein lie-bevol-les Herz!". The piano accompaniment maintains its rhythmic intensity with dynamic markings *f*, *p*, *f*, and *p*.

System 3: This system shows the final part of the Coda. The piano accompaniment features a dense, arpeggiated texture with dynamic markings *p*, *decresc.*, and *pp*. The vocal line concludes with a final melodic phrase.

La dramaturgia musical creada por Mozart es sin duda única, y se debe analizar y considerar desde una perspectiva muy diferente a la de cualquier compositor, anterior o posterior a él. La polarización de los elementos vocales y musicales que se desarrollan en esta obra es inmensa y necesita de un estudio detallado, así como de la unión de los diversos motivos que se ciernen sobre las diversas modulaciones, haciendo de Mozart un verdadero genio de las artes escénicas. Aquí podemos ver la macro estructura de la obra que será detallada en los anexos finales.

A	B	C	A	D	Coda
Primera sección		Segunda sección	Tercera sección		
Binaria simple		Forma libre	Binaria simple		

Fig. 32 Macro estructura *O wie ängstlich, o wie feurig*.

9. Belcanto romántico, antecedentes históricos y musicales

9.1 El perfeccionamiento de un arte

La simetría entre los cambios de la relación de poder en Europa con el fortalecimiento del capitalismo eurocéntrico, la consolidación de una sociedad burguesa como elemento definitorio de la nueva jerarquía social y las ocupaciones napoleónicas con el desarrollo de nuevas formas en el género operístico y del objetivo con que fueron creadas fueron sumamente importante para la estructuración de nuevas posibilidades dramáticas, este periodo que va desde 1791 con la institución de una nueva forma de estado en Francia hasta 1824 con la llegada de Rossini a París está fuertemente influenciado por el desarrollo de las estructuras políticas y sociales, que dieron como resultado la supresión del sistema de privilegios del teatro, en beneficio de los empresarios y asegurando el reconocimiento musical del compositor respetando los derechos de autor.

El teatro musical de la época revolucionaria incluía, además de los géneros tradicionales que hemos estudiado, la *tragédie lyrique* y la *opéra comique*, otros géneros menos específicos del momento, conocidos como *trait historique*, *fait historique*, *tableau patriotique*, *vaudeville*, etc. La regeneración del pueblo pasaba por un uso del teatro que siguiese los modelos de la antigüedad, y en el que apareciesen héroes republicanos como Bruto, Guillermo Tell o los patriarcas intelectuales de la revolución ya fallecidos, como Rousseau, Voltaire o Marat; también buscaba dramatizar los acontecimientos ocurridos después de la toma de la Bastilla. (Torrellas, 2013, p.176)

Gracias al ascenso del nuevo estilo *comique* de la ópera francesa los elementos constitutivos del género se vieron beneficiados, así como se fortalecieron otros o se incluyeron algunos nuevos. Una nueva estética neoclásica se imponía trayendo consigo la renovación de los vestuarios, la arquitectura y la pintura de los decorados. La música desarrolla un carácter fuertemente revolucionario, y en las óperas se puede encontrar una

pequeña “*performance*” con el pueblo como personaje principal. Elementos como el *couleur locale* y los motivos evocativos que se desarrollan en la *opéra comique* serán indispensables para evolución de la dramaturgia musical del romanticismo, así como el gusto por las sonoridades oscuras y pastoriles de instrumentos como el chelo y la trompa abrirán espacios para el nuevo lenguaje musical. Torrellas (2013) afirma “Junto al colorido local hay que hablar de los motivos asociativos, melodías y pequeñas frases musicales que aparecen en diferentes lugares de la ópera y aportan una cohesión musical a la misma.” (p.179)

En esta época de revolución, Cherubini y Gaspare Spontini fueron los compositores que mejor definieron este neoclasicismo terrorífico, Cherubini parte en sus óperas de las propuestas de Gluck, evitando en la medida de lo posible la sucesión de números. Sus oberturas contienen ya un núcleo de temas y motivos que configuran el afecto principal de la ópera, el cual se desarrollara con un procedimiento dialectico, aunque sería Gaspare Spontini quien cimente la estética dramática del romanticismo que afectará a Rossini y Bellini.

En el caso de los géneros italianos, serio y *buffo*, fueron decayendo o finalmente transformándose, el género serio italiano no pudo evolucionar a una etapa romántica alejada de las convenciones Metastasianas, aún con los aportes realizados por compositores como Mayr y Paër, quienes ampliaron los recursos orquestales de la ópera seria. La ópera *buffa* habría sufrido el mismo destino sino es por la aparición del compositor que suscitó el desarrollo de este género, es decir, Gioacchino Rossini, pero antes de entrar de lleno en los aportes de este compositor es importante nombrar las características estructurales y musicales logradas en Italia, pero popularizadas en Francia por medio de las óperas de Cherubini y Spontini.

9.2 Estructura de las óperas del siglo XIX.

La ópera en el romanticismo desarrollaría cuadros escénicos más amplios, así como la cohesión del lenguaje sinfónico imperante con las formas establecidas dentro de la estética operística muy alejada de la estructura de números, estos elementos formales darían forma a un drama cada vez más unidireccional dirigiendo al público hacia un arte definitivamente más completo y realista.

Pezzo concertato

También denominado *largo concertato*, designa en el siglo XIX el movimiento vocal lento del *finale* de un acto. En él suele intervenir un *ensemble* de solistas y, en ocasiones, el coro. Supone un momento reflexivo anterior al estallido final de la *stretta*.

Stretta

Punto culminante y sección conclusiva de una escena operística, por lo general de un *finale*, ejecutada en un tiempo rápido. Sus características son similares a las de la *cabaletta*, poniendo de manifiesto el estallido final de un *ensemble*.

Tempo d'attacco

En la ópera italiana del siglo XIX, la primera sección de una escena, cuya función consiste en intensificar la tensión del recitativo que ha de desembocar en una cavatina o en un cantáble.

Tempo di mezzo

En la ópera italiana del siglo XIX, la “sección intermedia” de una escena que enlaza la sección lenta de la cavatina con la sección rápida de la *cabaletta*. Su cometido es provocar un cambio de perspectiva que sustraiga a los cantantes de su estado introspectivo y los aboque a la explosión de la *cabaletta*.

Vaudeville

Designa, por regla general, dos formas de composición emparentadas. Por una parte, hablamos de una canción francesa popular que sirve de base musical de la *opéra comique*. Por otra, se denomina “*vaudeville final*” a un tipo de *finale* utilizado en comedias y en óperas cómicas, con forma estrófica y que reúne a todos los personajes sobre el escenario.

El tableau

Etimológicamente un “cuadro”, entendemos por un “*tableau* operístico” un cuadro escénico audiovisual en el que están integradas tanto diversas secciones dramático-musicales (coros, recitativos y arias, danzas) como diferentes medios vocales (solistas, *ensembles* y coros) en un todo escénicamente orgánico. Como elemento característico de la ópera francesa, plantea una alternativa a la italiana “ópera de números” al concebir una unidad escénico-musical más amplia e integradora. Desde la *opéra comique* y la *tragédie lyrique* del primer decenio del siglo XIX, el *tableau* pasará al *melodramma* italiano, a la *grand opéra* francesa y a la ópera alemana, dando lugar a distintas y muy personales materializaciones en todas ellas.

Con estas denominaciones formales, la ópera seria o de números finalmente queda atrás sustituida ahora por lo que se llamará *melodramma*. Este servirá para designar los dos géneros, serio y cómico, desde Rossini hasta la primera fase compositiva de Verdi.

Las formas más populares del canto en el romanticismo italiano y francés, fueron la cavatina y la *cabaletta* en detrimento del aria *da capo*.

Cavatina

En el siglo XVIII designa un aria breve en dos partes y sin *da capo*. En la ópera italiana del siglo XIX, primera sección substancial de la escena; en oposición a la *cabaletta*, la cavatina acostumbra a ser lenta, íntima introspectiva y de forma libre.

Cabaletta

Segunda sección substancial de la escena en la ópera italiana del siglo XIX. En oposición a la cavatina, la *cabaletta* acostumbra a ser rápida, virtuosa y extrovertida. Su texto y su música se repiten dos veces.

10. Rossini, y la gratuidad del arte vocal

Desde 1805 Rossini estudió de manera privada con el padre Angelo Tesei, antes de que se lo aceptara en el Liceo Musicale, en Abril de 1806; allí estudiaría canto, violonchelo, piano y contrapunto bajo la guía del director del Liceo, el padre Stanislao Mattei. Precisamente allí Mozart, cuando tenía catorce años, había estudiado poco tiempo con el legendario predecesor de Mattei, el padre Martini, que había hecho más que nadie para convertir a Bolonia en un centro internacionalmente famoso de la erudición musical. Las bibliotecas eran verdaderos tesoros de la música antigua y moderna (Martini había dejado una colección de más de 17.000 volúmenes.) Rossini pudo leer mucho y profundizar en su conocimiento de la música de Haydn y Mozart, más aún, varios historiadores han afirmado que ellos fueron los auténticos maestros de Rossini en Bolonia, y no una figura más bien conservadora como Mattei; ciertamente, en eso hay algo de verdad. Para Rossini, que entonces tenía catorce años, Mozart y Haydn, que apenas atraían el interés del gusto conservador de la Italia de principios del siglo XIX, eran una verdadera fuente de admiración. Sus formas suministraban a Rossini modelos vivaces y lúcidos, y la música misma abundaba en melodías y orquestaciones felices, por algo se le llegó a conocer en Italia como “il tedeschino” (el alemancito). Es importante destacar que en el transcurso de esta década Rossini había inventado y estabilizado una serie de procedimientos formales que habrían de modificar la faz de la ópera italiana del siglo XIX.

En el ámbito vocal Rossini no solo era compositor esplendido, sino también, un cantante debidamente consumado, además de conocedor de primera mano de las prácticas de los cantantes. Sumado a esto poseía una admiración profunda hacia el estilo del belcanto clásico y naturalmente profesaba una devoción religiosa hacia los castrati.

Efectivamente, con Rossini termina la grande y suntuosa tradición de la ópera barroca del siglo XVIII, y en él aparece prefigurada ya la ópera romántica, con sus acentos dramáticos

aunque no con los más realistas. A un lado quedan los castrati, las últimas óperas serias y óperas *buffe*, y al otro Donizetti, Bellini y Verdi; a un lado la acrobacia vocal y decorativa y en el otro el drama lírico puro e intenso, o si se prefiere, en un lado el encanto melódico gratuito y en el otro los sombríos destellos de una potente orquestación, elocuente y trágica.

10.1 L'italiana in algeri, le comte ory y stabat mater

En el repertorio escogido para el concierto de grado hay tres obras de Rossini que representan tres estilos muy distintos de su composición, *Languir per una bella* (del *melodramma giocoso L'Italiana in Algeri*), *Que les destins prospères* (de la ópera cómica en estilo francés *Le comte Ory*) y *Cujus Animam* (del oratorio *Stabat Mater*). Estas tres obras describen claramente el desarrollo que acontece en Rossini desde sus inicios en la ópera italiana, la asimilación de las convenciones de la ópera francesa y, finalmente, el paso a un tratamiento vocal alejado del estilo *fiorito*, que estaría a la par con la expresión dramática de la melodía de Verdi.

Languir per una bella es en todo sentido la definición de escena solista en Gioacchino Rossini. Gracias a la sinergia entre *cavatina* y *cabaletta* se logró expandir el lenguaje musical dentro de una escena, liberándola de la rigurosidad de las formas antiguas, y constituyéndose así en una forma definitiva. Esta obra en particular muestra la unión inmediata de las dos formas musicales, que permiten la confrontación de dos afectos contrastantes generados en una situación determinada; es así que la *cavatina*, en tempo *Andantino* y en compás de 6/8, pone de manifiesto el mejor estilo de canto *spianato*, *cantabile* y afectuoso, en donde el *legato* y el control del *fiato*, sumado a un uso inteligente de la *messa di voce*, exigen al cantante un buen control de su instrumento; si el estudiante de canto no ha podido controlar el apoyo y la posición de la laringe en sus agudos, irremediablemente iniciará la *cabaletta* en total fatiga. En definitiva la *cavatina* demanda del cantante, gran flexibilidad en todo su registro.

Su forma ternaria simple le permite a la música introducir un lenguaje comedido, en tanto que la voz logra dibujar con un motivo sencillo los afectos de manera directa y contundente.

LINDORO

Cavatina

Languir per una bella
e star lontano da quella,
è il più crudel tormento,
che provar possa un cor.
Forse verrà il momento;
ma non lo spero ancor.

Cabaletta

Contenta quest'alma
in mezzo alle pene
sol trova la calma
pensando al suo bene,
che sempre costante
si serba in amor.

LINDORO

Cavatina

Suspirar por una beldad
Y estar lejos de ella
Es el tormento más cruel
Que pueda sentir un corazón.
Tal vez llegue el momento;
Pero no lo espero aún.

Cabaletta

En medio de las penas
Mi corazón se conforta
Y sólo encuentra el sosiego
Pensando en su amada,
Manteniéndose leal
Siempre a su amor.

La introducción de la cavatina es inusualmente extensa, aún más extraño es que el compositor use casi todo el mismo material melódico y musical que utilizará en la cavatina sin diferencia alguna. La melodía ejecutada por un corno francés, pone de manifiesto el gusto que se adquiere por este instrumento en el romanticismo, útil para interpretar pasajes de carácter pastoril, utilizándose también para producir una respuesta patriótica y de nostalgia a lo largo de todos los países alpinos. Es interesante como un instrumento pudo convertirse en la representación de tan diversas expresiones de nacionalismo, enfrentadas a una realidad revolucionaria.

En el compás 21, Lindoro inicia su prólogo en el que no cabe duda que los amplios arcos melódicos expresan la distancia entre él y su amada, Isabella, muy tradicional del melodismo

clásico, sobre todo en la frase del periodo a, en los compases 24 y 25 “e star lontan da quella” (y estar lejos de ella) Lindoro con su frases ascendentes y escalas descendentes no solo la añora sino la alcanza, aunque brevemente en sus pensamientos. Sus periodos son claramente distinguibles y divisibles, sus características son: unitonal, divisible, repetitivo, simétrico de 8 compases, en definitiva, un periodo clásico.



Fig. 33 Periodo a – sección A, compás 24.

Una de las características más representativas de la cavatina es la unión del canto *spianato* con un registro ostensiblemente alto del tenor, impidiéndole a la melodía tener exabruptos o acentos en los agudos, casi como en un sueño la línea melódica debe ser etérea y libre del peso innecesario de una voz apasionada; Lindoro solo puede recordarla pero no puede materializarla en su voz, acaso sugerirla. Parte de esta intemporalidad en el lenguaje musical se puede encontrar en el acompañamiento de las cuerdas en *staccato*, que realza aún más el protagonismo de la línea solista. La siguiente sección B, es un episodio que consta de ocho compases, el corno y las cuerdas retoman aquel motivo presentado en la introducción y que sirve como conector entre las secciones A y A₁, sirviéndose de una cadencia que resuelve solo momentáneamente a sol menor, relativa menor de la tonalidad original que resalta el carácter melancólico presente de manera evidente en el texto.



Fig. 34 Periodo b – Sección B, compás 31.



Fig. 35 Cadencia de la sección B, compas 35.

La repetición de la sección A de la cavatina es casi exacta en su texto y música, la indicación *come sopra*, es decir, “como antes” aparece en el compás 38, variando el motivo solo en su cadencia, así como en la dinámica en que se canta. Esta repetición exige al cantante una *mezza voce* de timbre claro y bien desarrollado, buscando que suene con naturalidad en este registro dentro de una dinámica *p*. Para esto se debe disponer de una posición de la laringe sin tensión, y sin oscurecer demasiado el sonido para lograr adquirir el mayor número de armónicos que diferencian rotundamente esta voz del *falsetto*.

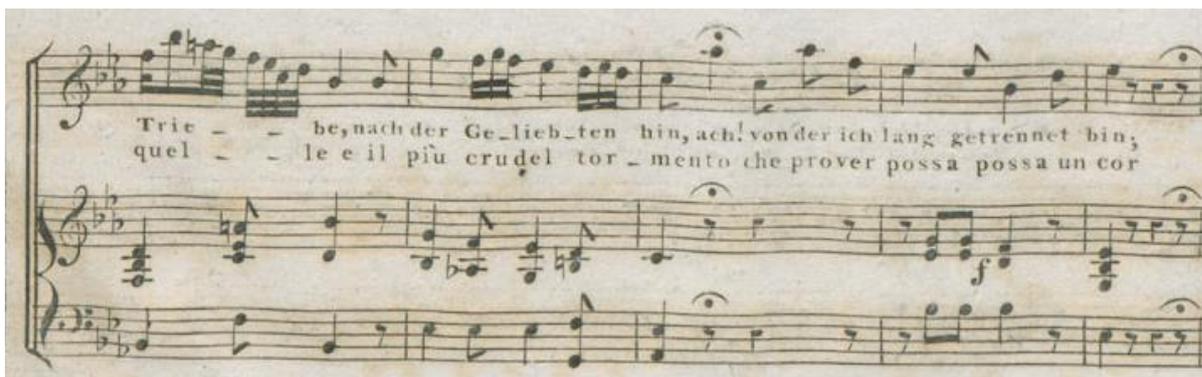


Fig. 36 Final del periodo de la sección A₁, compás 31.

En el compás 46 Rossini hace uso de una sección totalmente nueva en tiempo Allegro y compas de 4/4, en ella la acción avanza de manera inesperada y se llena de energía para sacar al cantante de su meditación anterior. El compás 46 es un llamado a la realidad con un ritmo energético en los cornos que es contestado con intensidad por la orquesta, llenando de dramática tensión el momento. En el compás 57 la orquesta inicia el desarrollo de esta sección C con un nuevo motivo que eleva la tensión al modular a los diferentes grados de la tonalidad Si bemol mayor, la sección grave de las cuerdas mantienen un movimiento constante en corcheas mientras mantienen un pedal haciendo octavas en la nota Si bemol. En el compás 62 un acorde de Do bemol mayor dispone el cambio de estructura armónica que desemboca en la modulación a Mi bemol mayor que se hará con un motivo al unísono de octavas grandilocuente.

El tenor, alejado ya del canto afectuoso, se abre camino hacia la *cabaletta* con un canto más expresivo y virtuoso, aquí se debe hacer uso del mayor dramatismo vocal, proyectando una voz bien timbrada y un estilo declamado apasionado mientras se lleva la voz de un *p* a un *f* en el compás 62, coincidiendo así, el clímax de la voz con el momento de cambio de centro tonal. Esta sección cabe perfectamente en la definición del *tempo di mezzo* descrito anteriormente y que tiene como finalidad llevar al cantante a un nuevo momento dramático que contraste con el anterior, además tiene una función y estructura libre que prepara la

venida de un nuevo material musical. Rossini supo utilizar de manera magistral esta sección intermedia o episodio, tanto para escenas amplias como para escenas solistas.



Fig. 37 Inicio del *tempo di mezzo* Do menor – sección C, compás 46.

Fig. 38 Sección modulante de la orquesta, compas 57.

La *cabaletta* o sección D inicia con un nuevo motivo melódico en el compás 66 ejecutado por el corno francés, esta vez el carácter de esta escena es masculino y lleno de seguridad, la anticipación de la melodía se puede interpretar como la imagen de su país, Italia, que le conforta y llena de valor para enfrentarse a la adversidad.

A diferencia de la cavatina, de carácter ligero, la *cabaletta* exige un canto *a piena voce*, podemos comparar esta sección con el aria *di bravura* desarrollada en el barroco tardío, y que es muestra de la capacidad virtuosa del cantante. Como es general en la *cabaletta* su texto y su música se repiten dos veces, pero esta vez el motivo melódico se desarrolla, dando espacio a una reinención de la línea preparada deliberadamente por Rossini para destacar las

calidades vocales del cantante. Con este objetivo Rossini distribuye la sección en tres periodos perfectamente divisibles (e-e₁-f), en donde f desarrolla la idea melódica presentada en los primeros motivos entre los compases 70-78.



Fig. 39 Final de periodo f – sección D, inicio de sección E, compás 84.

Otro aspecto de suma importancia en esta sección es la inserción de una cadencia intermedia que separa las dos repeticiones, retornando de nuevo al concepto de “instrumentalidad” en la voz.



Fig. 40 Cadencia del episodio de la *cabaletta*, compás 91.

La sección D₁ repite de manera casi exacta el motivo presentado al inicio de la *cabaletta*, esta repetición puede argumentarse desde el ámbito estructural de la forma; la *cabaletta*, por regla general, debe tener repetición de las secciones, y finalizar con una sección de desarrollo que abra paso a la coda en forma de *stretta*. Esta forma en Rossini solo pudo tener un objetivo estético cimentado en la acrobacia, característica esencial de su inventiva.

Al finalizar la repetición de la primera sección se da inicio a una nueva sección de desarrollo, en donde la letra pasa a un segundo plano y las coloraturas toman el control de la estructura formal, y en donde incluso la música pasa a un segundo plano para que el cantante tenga un gran momento de distinción. Se puede notar esto en las progresiones armónicas que se desarrollan a lo largo de la *cabaletta*; entre los compases 92-103 (Eb-Bb-Eb-Bb-Eb-Cb-Ab-K6/4-Bb7-Eb); dentro de esta progresión sencilla y primaria se desarrolla un arco melódico complejo. En esta sección Rossini obliga al tenor a subir cada vez más en su registro hasta alcanzar el Do5 que se debe producir con total limpidez y control de fraseo, después de haber sorteado una serie de coloraturas de gran dificultad.



Fig. 41 Coloraturas del periodo g_1 – sección E_1 de la *cabaletta*, compás 106.



Fig. 42 Periodo h – Sección E_1 de la *cabaletta*, compás 124.

Esta obra finaliza con una coda en forma de *stretta* en la que, tanto el cantante como la orquesta se desbocan en un enérgico final, es importante reconocer que en este tipo de obras, desde Rossini hasta Verdi, la coda inicia mucho antes de la conclusión instrumental, la *stretta* anteriormente descrita tiene una función vocal conclusiva y grandilocuente que será

predecesora del estilo grandioso de la *grand opéra* francesa, la progresión armónica en estos finales es repetitiva, intensificando así la sensación de desboque hacia un final delirante. El tenor debe coronar la frase con un si bemol agudo que dará resultado si ha hecho buen uso del *fiato*.

Esta obra tiene una gran diversidad de elementos pertenecientes a una escena del *melodramma giocoso* italiano (cavatina, *cabaletta*, *tempo di mezzo* y *stretta*), el uso de los elementos vocales más diversos (canto *spianato*, canto florido, cadencia, *messa di voce*, *mezza voce*), poniendo a esta ópera muy por encima de otras composiciones anteriores o posteriores. El Barbero de Sevilla la superará solo parcialmente gracias a la madurez estructural de sus *ensembles* y sus *finale-delirio*, pero aun así no alcanzaría a superar el lenguaje musical logrado en sus escenas solistas. En la figura 34 podremos ver la macro estructura general de la obra.

I	A	Pue	B	A	I	C	In		E	D	E	C
ntro		nte		1	ntro		tro			1	'	oda
Primera sección				Segunda sección		Tercera sección						
Forma ternaria simple				Forma libre		Forma binaria doble						

Fig. 43 Macro estructura *Languir per una bella*.

Que les destins prospères pertenece a una tradición operística totalmente diferente de la representada por la anterior obra, pero indudablemente el *melodramma giocoso* tendría mucho que ver en la composición de los elementos musicales y dramáticos de la *grand opéra* francesa. La ópera *Le Comte Ory*, a la cual pertenece *Que les destins prospères*, se puede considerar un drama intermedio, una ópera con un fin experimental, así como un pequeño

escape a hacia un lenguaje antiguo, perteneciente a otra época, a otro estilo. Todo para Rossini constituía una oportunidad de burla, y su manera de jugar con estos elementos era en gran parte el escapismo, la apariencia que describe algo sin definirlo plenamente. El escritor y crítico musical Henry Chorley (como se citó en Rossini, 1986) resumió la atracción de *Le Comte Ory* diciendo:

“una feliz extrañeza en las modulaciones [...] una tersura del acabado, la decisión de obtener efectos decepcionando al oído, lo cual no sólo expresa la familiaridad del maestro con la gran música de los más grandes compositores clásicos, sino también un tacto maravilloso en la adaptación al nuevo público a quien debía fascinar”.

A través de esta ópera Rossini logra anticipar el color y la astucia del lenguaje que desarrollará más tarde, y que usará en las obras de su periodo de madurez, es decir 1857-1868.

Le Comte Ory es el ejemplo perfecto en el que podemos vislumbrar una de las practicas más populares en los compositores de ópera –aunque no conocida públicamente en esa época–, la transcripción de piezas de óperas antiguas (arias, *ensembles*, oberturas, etc.) a otras nuevas. En esta ocasión Rossini toma de su ya representada ópera, *Il viaggio a Reims*, cinco escenas, cosa que no es alarmante ya que la exigencia de trabajo impuesta a los compositores más famosos era tal, que debían recurrir a la economización de medios con el fin de entregar sus composiciones a tiempo. Además en esta época era muy difícil saber lo que sucedía entre ciudades, ya que las peticiones eran realizadas directamente con las casa de ópera. Todas estas peculiaridades le otorgan un carácter irónico pero refinado a la obra, tal vez haciendo gala de los elementos que se han logrado a lo largo del proceso de evolución del ingenio Rossiniano: la imposición definitiva del recitativo *accompagnato*, la dignificación absoluta del lenguaje musical dentro del proceso discursivo del drama, la prevalencia de los números

de *ensemble* en detrimento de las escenas solista y la dependencia de estas a la sucesión dramática de la historia, logrando así una cohesión responsable de la música.

Que les destins prospères es una cavatina compuesta dentro de las convenciones estilísticas muy propias de Rossini en su etapa de transición francesa, es decir, encontraremos en esta, como en *Languir per una bella* ciertas similitudes, que están ya distanciadas por más de cuarenta años, desde su magistral composición cómica hasta esta delicada obra de estilo francés. La primera y más representativa es el uso que da a la introducción orquestal para describir casi completamente los motivos musicales y melódicos, estructuras armónicas no tan densas en comparación con sus números de *ensemble*, en donde suele explotar las sonoridades individuales y en conjunto llevándolas a un clímax delirante, la repetición tradicional de la sección A con leves variaciones melódicas en las cadencias y la sección final de forma libre, en donde se desarrollan los motivos melódicos de la primera sección, mientras se enriquecen también los elementos orquestales.

En general esta cavatina tiene una sensación de continuidad, en donde la música y el solista se ven raramente interrumpidos por algún elemento vocal inusitado. El texto se desarrolla con profunda fluidez dentro de una melodía elegante, esto hace aún más notable el carácter irónico de la escena, así como de la psicología del personaje principal, el Conde Ory. Desde la introducción de la obra, por cierto compuesta en Do mayor, el discurso musical se presenta con tal nobleza y belleza además de sencillez, que no queda la menor duda, ni para el público ni para el coro, que el personaje es un ser sublime y beatífico, aunque detrás de esta imagen se guarde un oportunista seductor.

CONTE

SCENA III.

ALLEGRETTO.

Fig. 44 Introducción de la obra, compás 1.

El personaje, disfrazado de ermitaño, intenta seducir a las descuidadas mujeres que han sido abandonadas por sus maridos al ir a las cruzadas de oriente. A través de esta pintura compleja, el personaje –a través de la mano creativa de Rossini–, logra interpretar una línea melódica que es tan sublime como sensual. Aunque el travestismo había sido y era un elemento constituyente del estilo cómico, solo con Ory Francia logra concretar su primer personaje con estas características. El estilo de la línea melódica es claramente francés reconociendo, claro está, cierta intromisión del estilo de canto italiano.

CONTE. (travestito d'eremita con lunga barba)

Astro se_re_no bril_li di gio - ja e di conten - to, di

Fig. 45 Inicio de sección A, compás 15.

Ciertamente el francés exigió a Rossini la reestructuración de sus reglas vocales, y en consecuencia este idioma conoció una flexibilidad nunca antes lograda, hizo falta un verdadero compositor de melodías para producir tal resultado. En ningún momento el texto se enfrenta o bloquea la expresión de la melodía, por el contrario le intensifica con su cadencia tímbrica e idiomática. La primera frase “*Que les destins prospères, Accueillent vos prières!*

La paix du ciel, mes frères, Soit toujours avec vous!" (Que el destino próspero, acoja sus oraciones! La paz del cielo, mis hermanos, este con ustedes!) Lleva consigo el desarrollo de una melodía profundamente espiritual, que recuerda a la del primer duetto del segundo acto de *El Barbero de Sevilla*, solo que la primera tiene un carácter más libre y humano.

Con gran elocuencia Ory se presenta a todos haciendo uso de una gran cantidad de motivos rítmico-melódicos. La orquesta en este momento tiene una función netamente descriptiva y evocadora, en ella no hay peso dramático, solo se advierte la sencillez de aquel momento de expectación.

The image shows a musical score for Section B, measures 40. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 3/4 time. The lyrics are "A - stro sere - no bril - li di". The piano accompaniment features a triplet in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand. There are trills and triplets in the vocal line.

Fig. 46 Sección B, compas 40.

Solo un pequeño episodio de desarrollo separa las secciones A y A₁; La sección A₁ repite la melodía y el texto, salvo la frase final en donde el cantante debe hacer un salto de registro hasta un Do⁵ acentuado, este momento es uno de los pocos en donde se reconoce la excitabilidad del conde, que está en esta escena rodeado de mujeres, y que finalmente toma control de sí mismo con una escala descendente retomando su discurso beatífico.

Hay un nueva sección intermedia denominada C que es, en comparación con otras estructuras, mas extensa y desarrollada. En contraposición a las formas vocales antiguas, la cavatina adquiere flexibilidad estructural con la finalidad de proporcionar mayores posibilidades dramaticas a traves del desarrollo de nuevas sucesiones armonicas, así como la

posibilidad de llevar la obra a otros ámbitos tímbricos por medio de las modulaciones transitorias. La sección B inicia en tonalidad La menor, la modulación, aunque contrastante, no se aleja demasiado del centro tonal inicial, con esto Rossini logra crear un nuevo ambiente sonoro, apoyado por el *staccato* de las cuerdas, de esta manera la melodía y el texto de esta sección se integran para crear una sensación totalmente nueva. Si bien la melodía mantiene un carácter cantabile y seductor, es ahora la orquesta quien ofrece un lenguaje contundente, es la música la que desvela las intenciones oscuras del malicioso timador. Mientras el tenor dice “Viudas o doncellas, en medio de sus penas crueles, vengan a mi bellas, mi deber es ayudar. Yo creo familias, e incluso a las niñas les doy marido”.

The image displays two systems of musical notation for voice and piano. The first system shows the vocal line (C) with a melodic line featuring triplets and slurs, and the piano accompaniment (P) with a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The lyrics are: "gio - jaedi con - ten - to; di pa - ce in sen tranquil - li.....". The second system shows the vocal line continuing with "..... scor - ran fé - li - ci i di." and the piano accompaniment with "a tempo." markings.

Fig. 47 Reexposición de la sección A₁, compas 50.

El tenor tiene a su cargo una melodía llena de sensualidad, sugerente y serpenteante, que en gran parte se entiende si entramos en la psicología del mentiroso compulsivo, al dejar de mentir pierde su identidad, y con este fin la melodía se convierte en la máscara que lo representa.

Esta obra demanda un control absoluto de los registros que permitan realizar saltos de octava, en donde se debe ligar el salto sin ninguna interrupción que manifieste presión o cambio de timbre.

16 No, non saran le stel_le eru_de_lia i vostri a fanni; a

p *staccato sempre.*

Fig. 49 Periodo c – sección B, compas 59.

En el compás 78 encontramos una semicadencia que nos lleva a la sección A₁, vale aclarar que esta es, aunque corta, la pieza clave en donde el personaje muestra su verdadera faceta manipuladora, al decir “oui venez tous, venez” (Si venid todos, venid) la melodía se convierte en una sucesión de semicorcheas en forma de bordado que produce en el oyente y, evidentemente en los pueblerinos una verdadera sensación de hipnosis. En el compás 81, las corcheas se convierten en tresillos, concretando así su movimiento vocal hipnótico, y demostrando de paso cuanta influencia puede tener sobre ellos.

a piacere. *rall.* *3* *3* *3 a tempo.*

- rò, io vi da - rò. Su via, su via..... sì! A stro se_re_no

Fig. 50 Semicadencia de la sección B, compás 78.

En el compás 90 inicia una sección de desarrollo, que tomaría al público por sorpresa si no es por la notable anticipación de los motivos en la introducción orquestal. Claramente, el

tenor se desborda en un lenguaje vocal italiano, con fuertes inclinaciones francesas en la claridad de la declamación dramática; en un grito de victoria, el Conde Ory manifiesta que ha llevado a feliz término su estratagema y es recibido con los brazos abiertos por los incrédulos campesinos, es ahora donde despliega su vocalidad utilizando un amplio lenguaje instrumental. Algo interesante que se descubre en esta fase francesa de Rossini, es la completa asimilación de los estilos, a pesar del italianismo de sus melodías, el texto no se ve opacado ni soslayado por motivos gratuitos o excesivos.

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of two systems of music. The first system begins at measure 25, indicated by a '25' in the top right corner. The vocal line is written in a treble clef, and the piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: 'belle,.....ma - ri - to io vi da - rò,.....su via ma - ri - to io vi da - rò,.....su via, ma - ri - to io vi da -'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of chords and single notes, providing a steady accompaniment for the vocal line.

Fig. 51 Sección D – desarrollo, compás 103.

Esta obra encierra todas las características de Rossini en su etapa de integración italiano-francesa, las melodías amplias y coloridas, la declamación sobria, la extensión de las formas pequeñas a formas amplias y más libres, y una feliz relación con un nuevo lenguaje musical que precede al de la *grand opéra* francesa.

En el caso del *Cujus Animam*, aria perteneciente al oratorio *Stabat Mater*, Rossini, aunque alejado ya del ámbito operístico, ha sobrepasado cualquier discurso musical conocido hasta entonces, se aleja ya de las antiguas normas y se adentra al debate musical del romanticismo. El carácter grave y severo le desliga totalmente de la ópera y la convierte en una obra propia de su expresión personal, de una faceta que solo se pudo conocer en sus últimos años de composición, en donde pudo experimentar lo que el mismo llamaría “la música del futuro”. El *Cujus Animam* nos adentra en un estilo de canto nuevo, que prefigura el canto *lungo* de Bellini, así como la música prelude la llegada del lenguaje wagneriano en su “música infinita”.

97

-de - bat et tre - me - bat, cum vi - de - bat na - ti

100

pe - nas in - cly-

ff

Fig. 52 Sección C – desarrollo, compás 97.

11. Vincenzo bellini, la culminación de un estilo

Vincenzo Bellini fue uno de los compositores italianos más ampliamente aceptado y querido por todos, así como lo fueron sus óperas, incluso para Wagner. Aunque su muerte fue prematura (1801-1835), es considerado el compositor romántico por excelencia.

No fue un compositor tan flexible con sus principios musicales –como lo fue Rossini–, esto no le permitió caer en los errores y vicios cometidos por los anteriores compositores – incluido Donizetti–, es decir, nunca copió una pieza ya compuesta en otra obra nueva, por el contrario, para él era preferible componer una ópera por año. Los aportes realizado por Bellini fueron realmente significativos para la configuración de la expresión vocal de la segunda mitad del siglo XIX. Sus líneas melódicas estaban dotadas de un carácter sombrío y conmovedor, procurando profundizar en el sentimiento de cada personaje. Podemos decir que con Bellini, el idioma romántico entraba de lleno en la composición musical.

Si Rossini pretendía que el espectador gozara y se maravillase con la exuberancia musical que irradiaba desde el escenario, Bellini pretendía involucrar anímicamente al espectador hasta el punto de inducirlo a una identificación psicológica con el destino de los protagonistas, utilizando para ello un nuevo “realismo de la expresión”. (Torrellas, 2013, p. 237)

Tanto Verdi como Wagner enaltecieron la invención melódica de su música; el primero dijo al respecto (como se citó en La Historia de la ópera, 2013): “i sono melodie lunghe, lunghe, lunghe, come nessuno ha fatto prima di lui” (sus melodías largas, largas, largas como ninguno ha hecho antes de él). Solo al comparar una melodía entre Rossini y Bellini podemos observar hasta qué punto el canto *Fiorito* se redujo, lo cual fue a una mínima expresión. Bellini, muy a diferencia de Rossini, deseaba que la melodía siguiera una dicción natural del discurso, evitando opacar o manipular el texto, por el contrario, moldeándose a él.

En el ámbito musical, Bellini adoptó las disposiciones formales de la escena legadas por Rossini, ampliando de manera considerable las partes que proporcionan el movimiento dramático dentro de las escenas, como el recitativo y el *tempo di mezzo*, dotándolas de mayor riqueza de matices expresivos, así como de una mayor cantabilidad. Estas nuevas disposiciones, unidas a un canto declamado y rico en belleza enriquecieron la escena en su conjunto y la articulación de sus partes, incluyendo los momentos más estáticos de la cavatina y *cabaletta*.

11.1 La sonnambula

La ópera *La sonnambula* a la cual pertenece la *cabaletta* “*Ah! perche non posso odiarti!*” es el ejemplo más consumado, junto con *La gazza ladra* de Rossini, del género intermedio conocido como *melodramma semiserio*. Este género está íntimamente relacionado con la *tragédie bourgeoise* y con la *comédie larmoyante*, con la intención de servir como representante de la burguesía urbana sobre el escenario, a través de historias que les mostraran con sus pasiones, flaquezas y valores.

Las características más representativas del *melodramma semiserio* son su carácter y tono rústico, la integración de elementos costumbristas, el final feliz y que se incluya un momento en donde se pierda la razón por causa de un desengaño amoroso. En cuanto a su configuración musical, las escenas románticas desarrollaron una conexión un tanto más inverosímil, así como rasgos menos definidos, haciendo una mejor integración de coros y *partichini* en casi todas las escenas solistas, es decir en la estructura cavatina-*cabaletta*, sumado a esto se evidencia un uso más consciente del motivo evocativo.

El motivo evocativo comenzó a emplearse como recurso musical en la ópera francesa revolucionaria y alcanzó un lenguaje poético en *Der Freischütz* de Von Weber. A partir de la segunda generación romántica –la de Bellini y Donizetti–, el motivo evocativo es uno de los

elementos fundamentales del *melodramma* romántico, este consiste en hacer reaparecer una melodía que ha sido presentada previamente durante el desarrollo de la ópera en un contexto diferente, de forma que evoque la situación pero proyectando el estado emocional precedente, aportando un dramatismo que se libera plenamente de la realidad y se asume desde una realidad metafísica. Por regla general, el motivo evocativo nunca aparece de manera exacta, sino con modificaciones reconocibles.

11.1.1 Ah! perchè non posso odiarti.

En el caso de *Ah! perchè non posso odiarti!* Las partes que componen esta escena son, musicalmente, inseparables. Bellini había conseguido en sus óperas una cohesión dramática tan intensa que una escena para solista podía compartir el espacio con escenas de coro y partes secundarias, ese es el caso de esta *cabaletta* que hace parte de una escena mucho más amplia y apasionante. De hecho esta obra es el final de esta escena que inicia con un recitativo entre dos de los personajes principales, mientras que una melodía menor interpretada por el corno se antepone, dando la entrada al tenor, Elvino. Solo unos compases después Elvino da inicio a su intervención con la cavatina *tutto é sciolto*, creando una atmosfera de lirismo puro. La cavatina se ve interrumpida por Amina, quien regresa al estilo recitativo en donde se desarrolla un dialogo que desemboca en la segunda parte de la cavatina, de un carácter más intenso y aspero. Esta, por su carácter, podría confundirse fácilmente con la *cabaletta* de la escena, pero esta llegara de manera clara con la intervención del coro y solista en la sección *Ah! perchè non posso odiarti*.

El aria de Elvino, conocida en el índice de la ópera como “Tutto è sciolto”, está articulada y es transcompuesta; como tal, abarca todas las secciones, incluidas aquellas en las que Elvino no canta o ni siquiera ha aparecido todavía, desde el recitativo inicial de Amina y Theresa hasta la *cabaletta* final, pasando por la primera parte de la cavatina y el coro de aldeanos. Todo ello, sin solución de continuidad y como una única unidad musical

a la vez articulada, integrada musicalmente y procesual, conforma la *scena ed aria* de Elvino. (Torrellas, 2013, p. 243)

La *cabaletta* es la conclusión de una escena de celos, en donde el tenor debe cantar enfrente de todos, “ah, por qué no puedo odiarte”, mientras se debate entre dos sentimientos que lo atraen y separan al mismo tiempo de ella. Al escuchar la *cabaletta* como una pieza independiente no se alcanza hacer justicia de las cualidades dramáticas del compositor, aunque si de las del cantante. Efectivamente la línea melódica se aleja ya de las maniobras belcantistas de Rossini y se acoge un nuevo estilo de canto masculino. Las frases se desarrollan normalmente entre grados conjuntos y solo aparecen ocasionalmente algunos saltos de 5 justa, en los momentos de clímax del periodo, con el agudo del tenor. Esta línea comedida y declamada, va configurando progresivamente el estilo *lungo* del canto en Bellini, así como la ya conocida forma de contención de las resoluciones armónicas, aspecto muy importante del lenguaje romántico.

The image shows a musical score for a tenor part. The top staff is the vocal line in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a melodic line with lyrics: "-mer, non temer dal mio dolor, al tro voto non temer, non temer dal mio do_lor, al - tro voto ah non te." Above the vocal line, there are performance instructions: "stent." and "riten. a piacere". The bottom two staves are the piano accompaniment, also in G major and 4/4 time, with "col canto" markings. The piano part consists of chords and arpeggiated figures.

Fig. 53 periodo b – sección A, compás 25.

mer, non temer dal mio do - lor. Ah! cru - del, pria di la - sciar - la, ve - di il

Ah! cru - del,..... pria di la -

Ah! cru - del, pria di la - sciar - la, ve - di il

Ah! cru - del,..... pria di la -

25 Ah! cru - del, pria di la - sciar - la, ve - di il

Fig. 54 Semicadencia de periodo b – sección A, compás 28.

El coro hace parte de la *cabaletta* como parte del acontecimiento dramático y musical en la sección B, ya no como intermediario de la historia, sino parte fundamental y central del desarrollo de la trama, es por eso que obras como esta y como “Vieni fra queste braccia” del *melodramma semiserio La Gazza Ladra* de Rossini, crean esta conversación en una forma concebida para el lucimiento del cantante. La expropiación de este derecho terminó de balancear la estructura del drama, otorgando a la música una expresión más inmediata y contundente, vital y real. Prueba de ello son las indicaciones en donde el compositor se va desligando del lenguaje universal y se atiene a uno más subjetivo (*con abbandono rall. un poco, lusingando*) y que se impondrá en la composición de la ópera italiana post-romántica.

100

ALLEGRO

E

O

R

C

-lor.

Ah! cru-del, pria di la - sciar-la, ve-di il Con-te, al Con-te

Ah! cru-del, pria di la - sciar-la, ve-di il Con-te, al Con-te

Ah! cru-del, pria di la - sciar-la, ve-di il Con-te, al Con-te

28 **ALLEGRO**

f

Fig. 55 Sección coral del Periodo c – sección B, compás 72

Gracias a las reformas impuestas por Bellini y Donizetti los tenores debieron adoptar un nuevo esquema vocal que permitiera que la voz se desarrollara hacia una expresión más dramática y viril. Aunque estos dos compositores sean considerados parte del estilo Belcantista su lenguaje ya se aleja de las convenciones clásicas de la voz y su desarrollo es plenamente romántico, lo cual impulsará al tenor a la búsqueda de un timbre más homogéneo y potente que no estará basado en la técnica de los anteriormente nombrados *haute-contre* sino que se desarrollara en Italia y llegara a nuestros días con el nombre de “voz cubierta”, dando así el paso hacia la técnica que definirá la voz del tenor a través del giro de la voz y permitirá adquirir la sonoridad característica que le es propia.

12. Voz cubierta, el nuevo paradigma vocal

Con la llegada de los cantantes David, Garcia, Nozzari y Rubini también se impuso un nuevo estilo de canto, que inspiraría la creación de óperas *Belcantista* de compositores como Bellini y Donizetti. Su técnica vocal recordaba naturalmente a la de los *castrati*, por algunas similitudes tímbricas, y como se ha dicho anteriormente por haber sido la mayoría de estos tenores, instruidos por ellos. Es de suma importancia conocer los antecedentes estilísticos traídos por estos tenores de Italia a Francia, pues sus esfuerzos y enseñanza sentaron las bases para el desarrollo de la técnica contemporánea de la voz del tenor, conocida desde el romanticismo como la *voix sombreé*, el timbre oscuro o la voz cubierta, insertada de manera inesperada y popularizada por el tenor francés Gilbert-Louis Duprez desde su debut con la ópera *Gillaume Tell*, en donde cantó el primer Do de pecho en la historia del tenor, sumado a esto, la escuela del tenor español Manuel Garcia motivara a una seria inclusión del arte vocal dentro de la sociedad científica a través del estudio y la descripción de la anatomía del canto propuesto por Manuel Garcia hijo, que desembocó en el descubrimiento del proceso de la emisión vocal en el canto y de la validación de la enseñanza de la escuela italiana.

Diversos cambios estilísticos en el tratamiento de la voz, y la transformación en los gustos de los compositores románticos, produjeron un cambio en la manera como se concebía la imagen física y sonora del tenor en la ópera, es decir, el virtuosismo traía consigo las reminiscencias de una época que no definía las ideas del romanticismo y que no describía en lo absoluto la dicotomía hombre-sociedad. A partir de esto, y como elemento definitivo en el canto de la ópera compuesta en el romanticismo, se dan a conocer una nueva generación de cantantes que poseen una voz más potente, acaso resultado de las nuevas exigencias impuestas por la burguesía, y se hace más común el uso de los *Haute-Contre*.

El tenor español Manuel Garcia, fue tal vez, el único cantante que logro describir con verdadera proximidad los aspectos técnicos que se debían desarrollar desde el inicio del estudio de un cantante en su tratado *Exercices pour la voix*. Como los demás tenores, Manuel Garcia era heredero de la escuela italiana Belcantista del siglo XVIII, y aunque no había transcurrido mucho tiempo, se habían consolidado un gran número de elementos técnicos que daban solución a aspectos estéticos, y que eventualmente producirían el salto hacia una nueva tradición vocal. En la descripción previa a los ejercicios, Manuel Garcia detalla estos elementos buscando, ante todo, que exista uniformidad en la manera como son concebidos, finalidad propia de un tratado.

Estos realineamientos metodológicos abrieron la puerta a una nueva generación de cantantes versados, tanto en el estilo de canto italiano como en el francés. Vest (2009) afirma “Nourrit fue alabado por unir la melodía y vocalización italiana con una clara expresión y dicción, tan apreciada por los franceses, haciendo posible la entrada de Rossini a los escenarios franceses” (p. 28). Aunque sin duda no fue el mejor ejemplo de la cristalización de los estilos, permitió a Rossini llegar con mayor eficacia al público francés.

En especial Donzelli realizó aportes a la técnica del tenor utilizando un estilo de canto que tal vez no fue muy apreciado en el siglo XIX, sobre todo por Rossini, pero que luego finalmente se estableció en la estética de la ópera Italiana de Donizetti, Bellini y Verdi. De su voz Vest (2009) dice “[...] Domenico Donzelli (1790-1873), ayudó a promover un nuevo estilo de canto sonoro y poderoso, posteriormente conocido como *voix sombrée*, [...]” (p. 31). Finalmente con Duprez se consolida la técnica que se desarrollará a lo largo del siglo XIX y dará lugar a las nuevas expresiones vocales del siglo XX: el verismo y el drama sinfónico.

Pero, ¿qué es la *voix sombrée* o timbre oscuro? Para entenderlo debemos analizar el proceso muscular que deviene en el proceso del canto:

En la laringe, dos músculos antagonistas ayudan a dominar el nivel del sonido en la voz de cabeza y la voz de pecho. La voz de pecho indica una mayor actividad en el músculo tiroaritenoides, el músculo de la fuerza en la laringe que compone el cuerpo principal de los pliegues vocales, mientras que la voz de cabeza indica una mayor actividad en el músculo cricotiroideo, que tira del cartílago tiroideo hacia adelante estirando las cuerdas vocales (Vest, 2009, p.61)

Esta nueva aproximación al canto propuso un cambio en la resonancia del sonido y en el balance de la actividad muscular interna de la laringe, produciendo el fenómeno vocal que conocemos hoy en día como “voz cubierta”. Inicialmente los tenores antes de Donzelli realizaban el giro de la voz en el agudo sobre la voz de cabeza, produciendo una especie de *falsetto* reforzado, que podía desarrollar considerables armónicos y proyección, pero aun así no se acercaba a la voz cubierta.

Esta “voz cubierta” tiene como esencia la producción del timbre oscuro, sabemos muy bien que en la voz existen dos timbres principales, claro y oscuro, para la producción de la “voz abierta” se utiliza el timbre claro, para la “voz cubierta” se utiliza el oscuro, vamos a describir el timbre oscuro, pues es el que nos interesa para el desarrollo de la técnica del tenor, García Jr. (s.f.) afirma:

Para producir el timbre oscuro [...], el velo del paladar debe alzarse hasta cerrar plenamente la abertura posterior de las fosas nasales, y la lengua, aplanada por el descendimiento de la laringe, adquirir una forma profundamente acanalada. Entonces la faringe tomará la forma de una cavidad alargada, y el cuerpo sonoro habrá, por consiguiente, adquirido una forma larga, curvada en ángulo recto y muy estrechado. La

columna de aire, alzándose verticalmente, irá a incidir en el paladar: el sonido se producirá redondo, lleno y oscuro, convirtiéndose en lo que se llama, especialmente en Francia, voz mixta o *voix sombrée*. (p.12)

No es un secreto que para los oídos refinados de los compositores belcantistas esta nueva manera de producir el sonido era, básicamente antinatural, ya que estaban acostumbrados a una técnica “naturalista” en donde el tenor hacía uso de sus recursos dentro de los límites establecidos por la voz, pensamiento reforzado por la técnica extendida por los *castrati*.

Frente a esta nueva discusión vocal Vest (2009) hace este cuestionamiento:

Es natural para la voz humana el sostener tonos de 440Hz y por encima durante largos periodos de tiempo, proyectándose sobre una orquesta dentro de una sala grande como lo hicieron los tenores de la década de 1830 en el París Opéra y el teatro de San Carlo? Uno estaría tentado a llamar a esto abuso de la voz si esta hecho sobre una base regular, en detrimento del órgano vocal. (p.80)

En realidad el timbre oscuro es resultado de lo que en el canto se conoce como giro de la voz. A través de este se puede lograr una conexión entre los registros, haciendo menos estresante el paso de la voz o *passaggio* a las notas agudas.

Se encontró que cada voz tiene una frecuencia fija en la que se produce el *passaggio*. La frecuencia del *passaggio* es determinada por la resonancia subglótica, o traqueal. Para que ocurra una óptima fonación, las resonancias supraglótica y subglótica deben estar sintonizadas, o en fase. En el *passaggio*, estas resonancias salen de fase naturalmente y el cambio ocurre. Sin embargo, el cantante puede, a través del ajuste supraglótico, mantener la relación de la fase y prevenir un cambio general en el registro. Una transición suave en el registro es, en esencia, lo que cubrir el sonido logra en el *passaggio*, y la voz se mantiene consistente en su timbre a través de la escala ascendente. (Vest, 2009, p.81)

Con un riguroso estudio se puede tomar el control, en el registro agudo, de la intervención de la musculatura para producir una voz potente, rica en armónicos, homogénea y flexible.

El timbre cubierto es hoy en día el estilo de canto que prevalece en la mayoría de tenores y es el método más difundido.

13. Decadencia y resurgimiento del belcanto

Poco a poco la técnica Belcantista cae en desuso en el romanticismo con la llegada de compositores como Giuseppe Verdi y Richard Wagner que privilegiaron a los cantantes que supieran declamar por encima del canto virtuoso. Más tarde con el ingreso a escena de compositores como Puccini, Boito, Umberto Giordano, Leoncavallo y Mascagni se privilegió un estilo vocal que se acercaba mucho más a la voz hablada, ya no se requería el uso de la coloratura, ni del trino, ni alardes de control del *fiato* o sobreagudos.

Aunque el belcanto llegó a desaparecer entre 1890 y 1950, existió una dinastía de cantantes iniciada por los dos famosos tenores mencionados anteriormente que continuó trabajando por la prolongación de esta expresión del arte lírico, entre ellos están los tres hijos de Manuel García, María Felicia García conocida como “La Malibrán”, Pauline Viardot García y Manuel Patricio Rodríguez García; aunque los tres fueron reconocidos maestros del belcanto el primero en demostrar científicamente el proceso del canto de una manera anatómica y científica fue Manuel García hijo; Con la publicación de su *traité complet de l'art du chant* (1840-1847), documento importante para entender la práctica del estilo operístico del belcanto en la última década del siglo XVIII y primeras del siglo XIX.

A pesar del trabajo realizado por esta línea de cantantes, el estilo desapareció casi por completo en 1950, en parte por el infundado pensamiento promovido por algunos historiadores que tendían a pensar que el belcanto era un estilo perdido del barroco perteneciente a los castrati, que evolucionó en el romanticismo hacia un espectáculo sin

profundidad y lleno de malabares innecesarios que se interponían entre la música y el verdadero drama, que extendió su agonía hasta la evolución de la *Grand Opéra* francesa gracias a Giacomo Meyerbeer y, paradójicamente, Gioacchino Rossini, principal exponente del belcanto clásico en el romanticismo. Otra causa de la pérdida del interés por el estilo fue la soberanía que tuvo Richard Wagner durante toda su carrera como compositor de óperas, él tenía un pensamiento radicalmente contrario de lo que la ópera debía ser como obra de arte y como drama, escribiendo así una gran cantidad de tratados teóricos que redefinen la forma de concebir el arte dramático, guiado por las reforma realizada anteriormente por Gluck.

Actualmente se está experimentando un renovado aprecio por el arte del belcanto, iniciado por la soprano Maria Callas, a quien se le atribuye el renacimiento de este estilo en el siglo XX, en el debut realizado en Venecia con la ópera *I Puritani* de Vincenzo Bellini el 19 de enero de 1949; otro factor importante en el renacimiento del estilo fue la intervención del musicólogo, crítico musical, maestro de canto y escritor italiano, Rodolfo Celletti, quien hizo un trabajo de investigación y recuperación de las tradiciones del belcanto en el siglo XIX, con trabajos como: *Le grandi voci: Dizionario critico, biografico dei cantanti* (1964); *Storia del belcanto* (1983); *Memorie d'un ascoltatore: Cronache musicali vere e immaginarie* (1985); *Il canto* (1989); *Voce di tenore* (1989); *Storia dell'opera italiana* (2000).

14. La ópera en Colombia y sus antecedentes

Para el año de 1833, Colombia apenas se consolidaba como una república y la visión de progreso se había dirigido hacia los países como Francia e Inglaterra. Era absolutamente necesario que se desarrollara un arte que por definición fuera “superior” y que representara el espíritu libre, muy alejado ya del “oscurantismo colonial”. Hemos descrito con la mayor responsabilidad, el desarrollo estructural de la ópera dentro del estilo del belcanto y como los eventos políticos y sociales la moldearon, así como lo hizo ella dentro de los cambios sucedidos en la revolución francesa. Estas óperas fueron las primeras en llegar a Colombia con compañías españolas que representaban óperas de compositores como Rossini, Donizetti y Verdi.

Entre 1833 y 1848 se realizan una serie de temporadas en donde se oyen *El trovador*, *El califa de Bagdad*, *El Barbero de Sevilla*, *Lucia di Lammermoor*, *La Italiana in Argel* y *La Cenicienta*, o algunos fragmentos de ellas. Los viajes realizados por la nueva aristocracia colombiana pone de manifiesto el gran movimiento musical que acontece en Europa y que pronto será del gusto general, sobre todo en las tertulias de la alta sociedad bogotana, en donde se cantan arias de ópera italiana y se tocan transcripciones para piano de momentos memorables de la ópera, como *Norma* de Bellini, y *Lucia* de Donizetti. Este desarrollo cultural impulsado por el deseo de modernización nacional benefició profundamente al género, apareciendo la Sociedad Filarmónica de Conciertos (1846), la Sociedad Lírica (1848), la Unión Musical (1858) y la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia (1868).

En 1857 Lorenzo María Lleras, fundador de la primera compañía dramática, reformador y progresista, trae de Barranquilla la compañía lírica italiana Bazzani. A partir de este momento las compañías líricas italianas escribirán la historia de la ópera en Colombia, entre 1857 y 1900 un gran número de compañías hicieron presentaciones en las temporadas de ópera en Bogotá con un común denominador, la mayoría del repertorio presentado fue italiano;

durante medio siglo las óperas que se van a oír son El Barbero de Sevilla, Nabucco, Ernani, Traviata, trovatore, Rigoletto, Lucia di Lammermoor, La hija del regimiento, Elixir de amor, Lucrezia Borgia, Sonambula y Norma. En definitiva una estética puramente italiana dentro de los canones desarrollados en la ópera hasta ese momento, porque para este momento podemos decir que la ópera no era solo un producto de la estética italiana. Estos elementos enriquecerán las ideas del compositor colombiano José María Ponce de León, como también lo harán las formas españolas como la zarzuela chica y la zarzuela grande, que dieron como resultado la configuración de las tres obras dramáticas más importantes y complejas del estilo lírico colombiano.

15. La zarzuela en Colombia

Hablar de zarzuela en Colombia es tan inexacto como hablar de ópera. Si bien las dos gozaron de aceptación no tuvieron la suerte de enraizarse en la tradición musical naciente en Colombia, en el caso de la zarzuela, sobre todo en el siglo XIX en Bogotá, ha sido considerada un género *comodín*. Esta tenía como finalidad completar las veladas dramáticas con algo de música, haciendo énfasis en su carácter despreocupado e informal (juguete cómico, entremés, tonadilla, sainete). Finalmente el término se usó para describir hasta las más sencillas escenas que tuvieran canciones acompañadas con guitarra, o canciones bailadas.

En 1876 la zarzuela adquiere una forma más coherente, pero aún mantiene su carácter coloquial; por un lado encontró su desarrollo en el ámbito privado, es decir, en los encuentros aristocráticos, fugándose hacia las costumbres sociales del pueblo; se podía escuchar una zarzuela en tertulias, paseos, bailes o durante los aguinaldos. Estas zarzuelas criollas con acompañamiento de piano se han podido conservar en diferentes repositorios documentales, y dan prueba de la actividad musical que se desarrolla en todas las esferas sociales.

Las estructuras formales, melódicas, armónicas y rítmicas no son difíciles, permitiendo a los aficionados interpretarlas. Poco a poco la constante actividad de compositores, aficionados y profesionales –cabe decir que hasta este momento el desarrollo del ámbito académico musical en Colombia aún era muy atrasado–, produjeron obras de mayor valor y menos pasajeras. Uno de los más reconocidos fue Juan Crisóstomo Osorio, con *Elixir de Juventud*, zarzuela presentada en 1881, así como también la zarzuela en dos actos *Similia Similibus*, interpretada por un grupo de familiares y amigos; a diferencia de muchas de las zarzuelas criollas esta se presentó con orquesta.

Estos ejemplos no alcanzan a definir a la zarzuela como un género de madurez musical, ni tampoco que se haya establecido plenamente en la ciudad de Bogotá, pero da luz de una actividad musical muy popular de carácter escénico y de origen español o colombiano, con diálogos y canciones en castellano, así como de carácter cómico.

15.1 La zarzuela grande

15.1.1 Aspectos estructurales.

El género zarzuela tuvo una reforma importante en España a partir de 1851 realizada por Barbieri, Gaztambide, Oudrid, Arrieta y otros artistas del Teatro Variedades. La zarzuela grande o “seria” adoptó particularidades formales y musicales que permitieron distinguirla sin equívoco de la concepción formal previa, lo que creó un espectáculo serio y complejo que reformó el género lírico en España y que propuso una alternativa local a la ópera italiana. Ejemplo de esta reforma la podemos encontrar en la zarzuela en tres actos *Jugar con fuego*, composición de Barbieri y letra de Ventura de la Vega, la cual es considerada la primera zarzuela de este tipo.

Es relevante exponer las características estructurales que se acogieron desde esta composición.

- Estructura en tres actos que la acerca a sus modelos europeos: la ópera italiana y la opéra comique.
- Ausencia de una obertura instrumental. La zarzuela grande empieza con una introducción coral poliseccional que presenta a los principales personajes.
- Tres actos; doce o quince números de música a diferencia de los cuatro o cinco números del género en un solo acto.
- Cada número varía en su morfología. Predominan las estructuras poliseccionales con diferentes tempi y tonalidades, a diferencia de las formas uniseccionales del género en un acto.
- La música, definida por su carácter popular y su silabismo, incluye diseños belcantistas del “gusto italiano”.
- Se hace indispensable un gran aparato escénico (como en la *grand opéra* francesa). Además de los cantantes-actores principales participan figurantes, comparsas y un coro mixto. Los decorados, vestidos y movimientos escénicos contribuyen a la magnificencia de la escena.
- Los protagonistas tienen que mostrar habilidades de cantantes para interpretar una música vocalmente compleja (a diferencia del género chico) y habilidades para actuar (a diferencia de la ópera).
- La presencia de una gran orquesta, a veces con banda(s) sobre la escena, es necesaria.
- La trama permite mezclar lo cómico y lo trágico.
- Se respeta el tiempo real y se evita el distanciamiento (a diferencia de la ópera o de *l'opéra comique*). (Torres, 2013, p. 17)

Estas características fueron sustraídas de los géneros desarrollados en el ámbito operístico, tratando de hacer más énfasis en las diferencias que en las similitudes, con el ánimo de lograr un estilo nacional.

16. Ponce de león y el castillo misterioso

José María Ponce de León, nacido en Bogotá el 16 de febrero de 1845, mostró desde muy temprana edad una vocación por la música que fue apoyada por su familia. En el año 1863 – con apenas 17 años–, se representa su primera zarzuela *Un alcalde a la antigua y dos primos a la moderna* y en 1867 *El vizconde*. Desde ese momento hubo una relación directa entre Ponce de León y la ópera colombiana, de la cuál sería pronto el único promotor.

Recibe clases del pianista y compositor de zarzuelas Juan Crisóstomo Ortega, quien era maestro en su escuela, aparte de esto, se puede considerar a Ponce de León, en esta época temprana de exploración, como un músico autodidacta. En 1867, Ponce de León es enviado a Francia por su padre para estudiar música, allí gana un concurso de composición, en donde se presentaron más de ochenta aspirantes y el jurado estaba integrado por Gioacchino Rossini, Daniel-François Auber, Hector Berlioz, Michele Carafa, Félicien David, Jean-Georges Kastner, Ambroise Thomas, Giuseppe Verdi y Charles Gounod.

Tras la hazaña de su ópera *Ester* en 1874, Ponce de León siguió acumulando logros. Toda danza para piano o página para canto y piano forjaban una senda personal en el camino de la creación musical. José María Ponce de León era pues un compositor experimentado cuando, en 1876, escribió *El castillo misterioso*.

El castillo misterioso fue la segunda obra para la escena del coliseo Maldonado escrita por Ponce de León. La presencia de un elenco extranjero estimuló al compositor, como le había ocurrido con su ópera *Ester* en 1874. Poco se sabe de las diferentes etapas de la composición de la obra, solo se sabe que se presentó una sola vez. Con una sola función era imposible

presentar la nueva obra de manera concluyente; los ensayos fueron muy pocos y el día de su estreno el público pudo notar una gran cantidad de tropiezos en la música y en la escena, muy parecido a lo que aconteció en la premier de *El Barbero de Sevilla*. Incluso se suprimieron algunos números de la obra y se cantó el final de otra zarzuela.

La partitura es la de un compositor maduro, que ha dejado atrás algunos desatinos de su primer estilo, el de *Ester*, acertando en la fusión de caracteres y sentimientos, manejando texturas armónicas y orquestales diáfanos o densos ensambles corales y orquestales de robusto efecto. (Torres, 2013, p. 24)

El castillo misterioso adopta una estructura en tres actos y quince números musicales intercalados con pasajes dialogados, entre las formas que la componen y que son de tradición operística están: la introducción con coro, tercetino, dueto, baile y coro –a forma de *Diverstissement*–, aria, de estilo bufo y serio, un concertado o *finale* al estilo de Rossini, dúos y un gran *finale* o concertante. La característica más maravillosa y peculiar es la del uso de ritmos tradicionales como la contradanza, el bambuco, el vals, la polca y seguidilla bolera; además de esto, se pueden ver en ella reflejados la influencia de Rossini y Bellini en el canto, el uso del estilo *parlando* de la ópera *buffa*, así como del canto *spianato* y la declamación de la ópera *comique* francesa. La textura orquestal de *El castillo misterioso* sigue conforme a la estética italiana: las cuerdas acompañan la melodía con fórmulas rítmicas sincopadas y los vientos subraya la armonía.

El lenguaje armónico presenta novedades, por las numerosas modulaciones transitorias que existen dentro de cada número, por lo general a tonalidades a distancia de tercera, e incluso se puede decir que Ponce de León trató de establecer relaciones tonales con los afectos, como en el caso de Si bemol mayor. Tales relaciones tonales son nuevas en la composición de Ponce de León. La amplia gama de sentimientos que aparecen en *El castillo*

misterioso, los diferentes modelos formales y los contrastes estilísticos entre pasajes italianos y pasajes de inspiración popular hacen de esta zarzuela una obra compleja. Su argumento se construye de una situación semitrágica: Margarita tiene que sacrificar su amor por Cristian y para salvarlo debe casarse con Miguel.

16.1 Romanza de cristian

La Romanza de Cristian, como es conocida, es una pieza de maravillosa complejidad estructural, así como de un lenguaje musical novedoso, pero enraizado en las formas tradicionales de la música popular. Esta obra en Do mayor, presenta una estructura binaria A-B-A'-B-coda. La sección A puede considerarse de estilo italiano, aunque su estructura vocal sea más comedida y costumbrista; la sección B alude a la expresión patriótica a través del uso del ritmo de bambuco en la orquesta. La sección A' pone de manifiesto el carácter cantabile de la estructura en general, haciendo de esta sección un estilo de arioso, menos riguroso vocalmente que el de una sección de aria, que soporta de manera coherente el contexto en el que se desarrolla, ya que es una romanza que debe cantar un tenor joven con una voz flexible y con agudos fáciles. Podemos decir finalmente, que con la repetición de la sección B y la coda la obra tiene una estructura estrófica, tradicional de las canciones populares, pero, que se desarrolla a tal punto que mantiene la cohesión de la idea dramática del texto hasta el final.

Técnicamente la obra ofrece cierta dificultad para los tenores que inician su carrera, con un estilo cantabile italiano, en donde el timbre de la voz debe permanecer limpio en una interpretación apasionada, no se debe dar demasiado peso, ni tampoco acudir al *vibrato* excesivo, ya que destruiría la estética no solo del estilo italiano que emula sino también del estilo tradicional cortes del bambuco. Naturalmente podemos encontrar momentos de realce dramático en donde el desarrollo melódico lleva al clímax de las secciones B y A', en donde se puede hacer gala del timbre de la voz y de la elegancia de la declamación.

Si bien esta zarzuela fue interpretada por una compañía profesional, cabe resaltar que su dificultad no es tan alta como otras de su mismo género compuestas en España, muy probablemente una de las razones del porqué de esta decisión es el ámbito en el que aún permanece la actividad musical, en la que no se podía conseguir cantantes profesionales que pudieran cumplir con un rango de exigencias vocales derivados de la ópera romántica.

El futuro de *El castillo misterioso* como zarzuela parecía incierto. Por tal razón, Rafael Pombo abogó por refundir la zarzuela en ópera. La función edificante de la ópera no tenía cabida en una zarzuela, asociada a situaciones de risas. Ni siquiera las zarzuelas representadas por la compañía Mateo lograron deshacerse del estereotipo que las asociaba a lo *buffo*. Por tal razón una zarzuela, en el imaginario de entonces, no podía pretender mejorar las costumbres.

En cambio era la ópera que, como en París y en Londres, reformaría a las personas. La ecuación parecía lógica: la identidad colombiana, construida por una elite letrada bogotana, solo podía alimentarse de obras cuyos modelos provenían de las capitales “civilizadas”. Torres (2013) afirma “La zarzuela debía reformarse en ópera. Además, el aporte local radicaría en adecuar el canto al castellano”. (p. 28)

La zarzuela no se volvió a representar, pero como muestra de su apoyo el elenco español leyó una petición para el Congreso, al cual suplicaban (como se citó en Torres) “alentar al distinguido maestro colombiano para que pueda consagrarse por entero al desarrollo de su talento musical”. Este conmovedor gesto dio sus frutos un año más tarde, cuando Ponce de León fue nombrado por decreto del Congreso, director de la nueva banda militar de Bogotá. Promovido al rango de sargento mayor, tuvo a su cargo una banda de cincuenta músicos y un sueldo mensual. Se trató del primer músico que pudo vivir de su arte, y aunque no pudo lograr concretar la creación de una tradición operística plenamente colombiana, hemos

podido recobrar parte de su trabajo, sobre todo sus tres dramas grandes, *Ester*, *El castillo misterioso* y *Florinda*, gracias a la investigación realizada por musicólogos como Rony Torres, llevándolas, si es que el interés nos empuja, a una feliz realización y reconocimiento de una verdadera obra de índole colombiana.

Conclusiones

A través del análisis histórico realizado con la ayuda bibliográfica, hemos podido hacer plausible el carácter compatible de las estructuras desarrolladas a lo largo de la historia de la ópera, sobre todo habiendo demostrado como los diversos géneros creados fueron usados para interactuar con los demás, e incluso la creación de nuevas formas vocales sirvieron para la génesis de estructuras musicales más complejas, fusionadas musicalmente como un todo evolucionado y bien estructurado, esta “transcomposición” (Torrellas, 2013) enriqueció las cualidades musicales y dramáticas llevando a la ópera a convertirse en el paradigma musical del romanticismo –aunque ya lo era desde el barroco–. Los elementos contrastantes derivados del pensamiento filosófico ligado al drama musical, como una arte metafísico, impulso a los compositores a buscar no restringir las características de los géneros, en este caso francés e italiano, sino a la búsqueda de un arte superior que incluyera lo mejor de ambos lenguajes, haciendo más evidente sus similitudes que sus contrastes.

El arte del canto, como lo conocemos hoy, y en todas sus representaciones genéricas ha sido afectado por los métodos de enseñanza desarrollados en el estilo del Belcanto en el siglo XVIII. Trabajos contemporáneos acerca de la enseñanza del canto acreditan la eficacia de sus elementos formativos, así como la investigación científica en la anatomía del canto ha certificado los beneficios derivados de este estilo. Uno de los más conocidos y usados es la enseñanza de la “garganta abierta” en la música tradicional que se acerca a la práctica del arte lírico, así como el uso de adornos como los quiebres o apoyaturas, portamentos y melismas, han sido heredados a través de la interacción de estos elementos en la práctica empírica, y en la sistematización de estos en la academia.

Es de suma importancia adquirir hábitos de investigación, soportados por un saludable sentido de amor por esta disciplina que nos permita entender en mayor medida sus elementos musicales e históricos. De la misma forma entender que el proceso de estudio, debe hacerse

con los objetivos claros, a través de la investigación de bibliografía vocal (métodos de canto, investigación de la anatomía vocal), que reafirme las certezas que adquirimos en nuestra aula de clase, o, sencillamente nos lleven por otros caminos pedagógicos. Esto último está basado en la premisa que rige la naturaleza humana, “cada cuerpo es distinto”, y como tal se debe hacer pedagogía no desde la “teoría técnica”, sino desde la “anatomía técnica”.

El estudio del canto se basa en la adquisición de cualidades sonoras a través del uso consciente de la musculatura laríngea y de una correcta dirección de la columna del aire hacia la zona alta del paladar blando, así como del apoyo, soporte que produce una presión subglótica importante y mantiene la continuidad y el equilibrio del sonido. A esto hay que sumar la perfecta utilización de la cavidad oro-faríngea y la buena posición corporal que proporcione estabilidad y no permita que la energía se fugue en esfuerzos innecesarios; en la interacción de estos elementos las resonancias del rostro o “maschera” se activaran de manera natural culminando así el proceso de colocación y proyección. Las cualidades citadas anteriormente son resultado de un estado de profunda concentración que se adquiere con el tiempo y la práctica; siendo el afán de adquirir estas cualidades uno de los peores enemigos del cantante, así como la comparación inconsciente con otros cantantes, resulta en la adquisición de hábitos poco saludables, que bien podríamos llamar “atajos”, pero que al final de cuentas son obstáculos que tendrán que eliminarse.

Todo el desarrollo formal y vocal, desde la decadencia de los *castrati* muestra una clara dirección que favoreció al estudio y consecuente descubrimiento del timbre oscuro, o la voz cubierta. Esta conclusión se puede desvelar solo en la investigación temporal de los métodos de enseñanza y las técnicas imperantes durante menos de un siglo en donde, a fuerza de estudio, se llegó a un nuevo paradigma vocal, tal vez, uno de los más importantes y complejos.

ANEXO 1

Análisis del aria *ev'ry valley*

Macroestructura	In tr.	A					Punte	B		
Microestructura		A	B	a ₁	b ₁	a ₂		c	d	Conclusión
Compases	38	47	52	56	58-	61-	63-	64-	73-78	78-80
	-46	-52	-56	-58	61	63	64	73		
Tonalidades	E	E	E	E- B	B	B	B	E-B	B	B
		Primera sección (I)						Segunda sección (II)		

Macroestructura	A ₁	A ₂	B ₁	Coda
-----------------	----------------	----------------	----------------	------

Microestructura	a ₃	b ₂	a ₃	a ₄	c ₁	
Compases	81-86	86-88	89	90-97	97-113	113- 121
Tonalidades	E-A	A	A	E-B-E	E	E
	Primera sección (I)				Segunda sección (II)	

ANEXO 2

Análisis del aria o wie ängstlich, o wie feurig

Macroestructura	A				B		Puente	C		
Microestructura	a	b	c	conclusión	b ₁	E		F	f ₁	Conclusión
Compases	5-8	9-13	13-18	18-28	29-33	33-39	40-41	42-46	46-52	52-59
Tonalidades	A	A	A	A-Am-Em	Em- Bm	Bm	D			
Forma sección	Binaria simple						Forma libre			
Secciones	Primera sección (I)						Segunda sección (II)			

Macroestructura	A			D							CODA	
Microestructura	A	b	c	f ₂	f ₃	b ₂	d ₁	g	b ₂	d ₁	Conclusión	
Compases	60- 63	64- 68	68- 73	74- 75	76- 80	80- 84	85- 90	90- 94	94- 98	99- 104	104-108	108- 113

Tonalidades	A	A	A	A-D- A	A- Em-A	A	A	Am	A	A	A	A-D- A
Forma sección	Binaria simple											
Secciones	Tercera sección (III)											

ANEXO 3

Análisis del aria languir per una bella

Macroestructura	Intr.	A		Puente	B			A ₁	
Microestructura		A	a ₁		b	Puente	b ₁	a	a ₂
Compases	1-21	21-25	25-29	29-30	31-32	32-33	34-37	37-41	41-45
Tonalidades	Eb	Eb-Bb	Eb-Ab- Eb	Eb	Eb	Eb	Eb-Gm	Eb-Bb	Eb
Forma sección		Ternaria simple							
Secciones		Primera sección (I)							

Macroestructura	Intr.	C				D				E	D ₁			E ₁	
Microestructura		C	Puente	c ₁	d	Intr.	e	e ₁	f	g	e ₁	e ₂	f ₁	g ₁	g ₂
Compases	46- 48	49- 51	52-54	55- 57	58- 66	67- 70	70- 74	74- 78	78- 83	84-91	92- 95	95- 99	99- 103	103- 113	113- 127

Tonalidades	Cm	Cm	Bb	Bb	Bb- Eb	Eb	Eb	Eb	Cm- Bb	Eb	Eb	Eb	Cm- Eb	Eb- Ab-Eb	Eb- Ab-Eb
Forma sección		Forma libre				Periodo de tres secciones			Forma libre	Periodo de tres secciones			Forma primaria con repeticiones		
Secciones	Forma binaria doble														

Referencias

- Torrellas, G. M. (2013). *La historia de la ópera*. Madrid, España: Akal.
- Vitoux, F. (1989). *Rossini*. Madrid, España: Alianza editorial.
- Osborne, R. (1988). *Rossini*. Buenos Aires, Argentina: Javier Vergara Editor.
- Torres, R. (2013). *El castillo misterioso*. Bogotá. Colombia: Ediciones Uniandes.
- Bukofzer, M. (2000). *La música en la época barroca*. Madrid, España: Alianza editorial.
- Vest, J. C. (2009). *Adolphe nourrit, gilbert-louis duprez, and transformations of tenor technique in the early nineteenth century: historical and physiological considerations*. Recuperado de http://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1708&context=gradschool_diss
- May, J. M. (2014). *The Rise of the Tenor Voice in the Late Eighteenth Century: Mozart's Opera and Concert Arias*. Recuperado de <http://digitalcommons.uconn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=6793&context=dissertations>
- Suarez, E. M. (2008). *Aplicación de teorías pedagógicas modernas y recursos informáticos en la enseñanza del canto. antecedentes históricos*. Recuperado de <http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/10016/5203/1/TESIS.pdf>
- Garcia, M. (s.f.). *Tratado completo del arte del canto*. Recuperado de https://archive.org/details/EscuelaDeGarcaTratadoCompletoDelArteDelCantoPrimeraParte_201304