

GIOACHINO ROSSINI:

DESTREZAS VOCALES EN SU DISCURSO MELÓDICO



Proyecto de grado para optar al título de
MAESTRO EN MÚSICA CON ÉNFASIS EN CANTO LÍRICO

Autor: JULIO CÉSAR SALAZAR MOLINA

Asesor: CARLOS GODOY

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE ARTES

CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES

BOGOTA - 20/07/2010

ÍNDICE

OBJETIVOS	3
INTRODUCCIÓN	4
1. METODOLOGÍA	5
2. CONTEXTO HISTÓRICO	5
3. EL ESPLENDOR DE LOS <i>CASTRATI</i>	7
4. LA TRADICIÓN DEL <i>BEL CANTO</i>	8
4.1 EL <i>LEGATO</i>	8
4.2 EL <i>VIBRATO</i>	8
4.3 EL PORTAMENTO	9
4.4 LA COLORATURA	10
5. ROSSINI Y LA DESTREZA VOCAL	10
5.1. MOZART, UN ANTECEDENTE EN EL CLASICISMO	11
5.2. EL CROMATISMO Y LA EXPRESIÓN DE EMOCIONES	12
5.3. LA HOMOGENEIDAD DEL TIMBRE	13
5.4 LA ACENTUACIÓN DE LAS PALABRAS	16
5.5 ASPECTOS VOCALES DEL TENOR ROSSINIANO	18
6. CONCLUSIONES	19
7. BIBLIOGRAFÍA	20
APÉNDICES	21

GIOACCHINO ROSSINI: DESTREZAS VOCALES

EN SU DISCURSO MELÓDICO

UN ANÁLISIS INTERPRETATIVO BASADO EN PIEZAS ROSINIANAS
PARA TENOR

OBJETIVO GENERAL

Observar las principales características del discurso melódico rosiniano e identificar las destrezas vocales requeridas con el fin de tomar decisiones interpretativas para el repertorio tratado, basadas en el conocimiento adquirido durante la carrera.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Contextualizar el tratamiento rosiniano del instrumento vocal dentro de los lineamientos estéticos del *bel canto* y reconocer sus posibles antecedentes en el clasicismo para así definir una línea evolutiva en el desarrollo del estilo.

Reconocer la manera particular en la cual se deben aplicar dentro de este estilo los elementos técnicos trabajados durante el proceso de formación vocal adquirido en la carrera, como son: el *legato*, el *vibrato*, el fraseo, la respiración, la ornamentación, la coloratura, las dinámicas, la articulación y la dicción, entre otros.

Desarrollar criterios claros en las maneras de asignar las sílabas a las notas, ya que se trata de un asunto particularmente ambiguo dentro de un contexto rosiniano, en el cual el ideal barroco de "*Prima le parole, dopo la musica*",¹ se ve desvirtuado en muchos casos.

¹ Primero la palabra, luego la música: Esta frase reflejaba el ideal del estilo recitativo característico de las óperas tempranas barrocas, en contravía con este ideal Antonio Salieri escribió en 1785 la ópera en un acto "*Prima la música e poi le parole*". (Rice, GMO, TdeA).

INTRODUCCIÓN

La tarea de tomar decisiones interpretativas para traducir en música las obras de un compositor no es solo cuestión de virtuosismo vocal, más aún en un terreno como el del *bel canto*, donde el discurso melódico tiene una marcada tendencia a llamar la atención por sí mismo. Así las cosas, es necesario para tal fin integrar a la habilidad vocal todos los aspectos del lenguaje que se encuentran presentes en la escena: la expresión corporal, el texto, la correcta dicción y acentuación de las palabras, así como también los elementos característicos del estilo.

El término *bel canto* se refiere al estilo vocal italiano del siglo XVIII y principios del siglo XIX cuyas cualidades son: perfecta producción del *legato* a lo largo de todo el rango vocal, el uso de un tono de voz ligero en el registro agudo y un manejo ágil y flexible². [...] Suele aplicarse exclusivamente a las óperas Italianas de la época de Rossini, Bellini y Donizetti, contrastando con el desarrollo de un estilo más pesado, dramático y recio asociado a la producción Alemana, Wagner en particular. (Jander & T Harris, GMO, TdeA).

Gioachino Rossini (1792-1868) sobresale entre Vincenzo Bellini (1801-1835) y Gaetano Donizetti (1797-1848), los dos compositores con los que se le ha asociado en términos estilísticos. Este hecho se hace evidente en sus melodías que llevan al extremo la habilidad del cantante, en la orquestación trabajada de una manera innovadora creando nuevos recursos como el conocido crescendo orquestal rossiniano, las cadencias finales excesivamente prolongadas, entre muchos otros que no pretenden otra cosa que usar la música para causar un gran impacto en el oyente. Bellini y Donizetti también utilizaron estos recursos pero con la plena consciencia de estar trabajando bajo la sombra de Rossini y sin atribuirse crédito por ello, lo cual es obvio cuando se sabe que este último fue el compositor Italiano más afamado, rico e influyente de su época.

Es entonces de vital importancia para mí como intérprete, ser plenamente consciente de la manera en que se deben abordar y comprender las piezas vocales más representativas del estilo rossiniano, como es el caso de “*Ecco ridente in cielo*” de El Barbero de Sevilla o “*Oh come il cor di giubilo*” de La Italiana en Argel. Solo comprendiendo la función que este tipo de arias cumplen en una ópera, los riesgos que el compositor tomaba para innovar, sus influencias, la interacción del cantante con la orquesta y los lineamientos estéticos de la época, es posible interpretar con éxito una ópera completa de este autor sin perjuicio del propio instrumento.

² El manejo ágil y flexible de la voz en secuencias de notas rápidas sobre una misma vocal se conoce como “coloratura”.

1. METODOLOGÍA

Para el desarrollo del proyecto se comenzó con un estudio detenido de los rasgos estilísticos del *bel canto* y se investigó sobre referencias a la interpretación de las obras en la época. Se hizo una selección de la bibliografía buscando un perfil que resaltara los aspectos vocales y se observaron tres documentales de la BBC: “*What makes a great tenor*”, “*What makes a great soprano*” y “*Castrato*”, a fin de complementar la información referente a dichos aspectos.

Luego se hizo un análisis de cada una de las piezas teniendo en cuenta la construcción melódica, armónica, aspectos como el manejo de notas no estructurales, ornamentos, giros melódicos, cromatismos, registro y saltos, entre otros.

En base a lo anterior se sacaron conclusiones interpretativas para el montaje del repertorio q presentado a manera de recital combinado con piezas representativas de otros estilos y géneros diferentes como el oratorio, la canción francesa, el *lied* Alemán, las canciones tradicionales italianas y la canción latinoamericana.

2. CONTEXTO HISTÓRICO

Italia, caracterizada por su fragmentación desde el renacimiento, fue escenario de disputas entre las potencias Europeas durante los siglos XVI, XVII y XVIII.

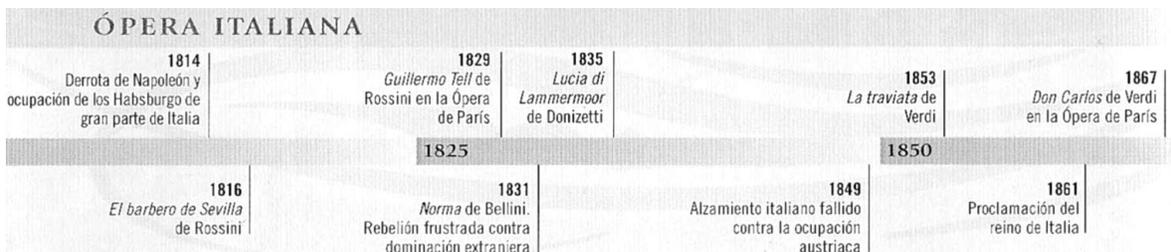
El 23 de mayo de 1805 tras la revolución Francesa y las guerras Napoleónicas, fue coronado el emperador Napoleón I como primer rey de Italia en la catedral de Milán.

EL 4 de abril de 1814, después de una serie de derrotas, Napoleón abdicó. Durante esta primera mitad del S. XIX florecieron nuevos conflictos internos con el auge del sentimiento nacionalista en una Italia ocupada en gran parte por los Habsburgo, que desenlazarían en la unificación de Italia, materializada el 27 de marzo de 1861.

La producción operística de Rossini se da entonces en un ambiente muy cargado de nacionalismo y sed de unificación.

Tras dominar durante años la ópera, los músicos italianos volvieron a demostrar su extraordinaria capacidad de innovación en el S. XIX. Ante la competencia de la ópera Francesa, Alemana, Rusa y Checa, siguieron siendo únicos, gracias al don de cinco compositores. Uno tras otro, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi y Puccini arrasaron en el mundo con sus obras. [...] Pero este estallido de creatividad no surgió de la nada. Desde mediados del S. XVIII, compositores italianos como Jommelli, Paisiello y Cimarosa trabajaron en el norte de Europa donde además recibieron otras influencias. (Riding, 124)

FIGURA 1: Contexto histórico de la ópera Italiana hacia la primera mitad del siglo XIX

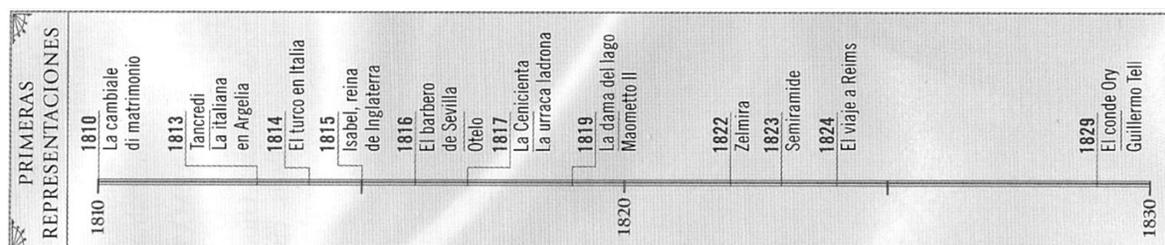


(Riding, 126)

Un hecho importantes que precedió al establecimiento de esta ópera de la primera mitad del S.XIX en Italia fueron las reformas de Viena, cuyo protagonista fue Christoph Willibald Gluck, quien entre muchas otras cosas eliminó el aria da capo, adecuó las voces a los personajes, sustituyó los recitativos *secchi* o secos por otros acompañados por la orquesta, a la que enriqueció en efectos y otorgó un mayor protagonismo y difuminó las diferencias entre estos recitativos y las arias. Todo con el objetivo de devolver a la ópera su contenido teatral, que en el barroco se vio distorsionado.

Poco después Mozart perfiló las líneas que separaron la ópera seria y la ópera *buffa*, creando personajes nuevos que no representaban héroes sino personas comunes. Estos cambios llegaron a Italia en manos de un admirador de Mozart, Johann Simon Mayr quien además de ser un compositor muy influyente es recordado ahora como el maestro de Gaetano Donizetti. Sin embargo fue Mayr quien introdujo en Italia la armonía e instrumentación Alemanas y de esta manera creó un inminente vínculo entre Mozart y Rossini que resultó crucial para la ópera Italiana que hoy conocemos. Rossini terminó convirtiéndose paradójicamente en la razón del olvido de Mayr. Tenía tan solo 21 años cuando en Venecia se presentaron *Tancredi* y *la Italiana* en Argel y no tardó en convertirse en el compositor más afamado e influyente de su época.

FIGURA 2: Primeras presentaciones de óperas de Rossini



(Riding, 129)

3. EL ESPLENDOR DE LOS *CASTRATI*

Fueron las primeras grandes estrellas de la ópera y eran niños con voces promisorias a quienes sus padres decidían castrar con el fin de que la llegada de la pubertad no se llevara sus cualidades vocales. Hoy en día no se sabe a ciencia cierta como era su sonido, pues esta práctica es completamente rechazada.

“La castración consistía en la incisión del conducto, mas no en la extirpación del órgano como muchas veces se piensa. Oficialmente estaba prohibido, sin embargo, se practicaba desde la edad media para dotar las iglesias de coros angelicales”. (Riding, 44).

Se han hecho intentos por recrear el sonido de los *castrti* con ayuda de la tecnología entre los cuales el más aceptado es el presentado por la BBC en su documental “*Castrato*” mediante el cual se mezclan las voces de un niño, una contralto, un contratenor, un soprano y un tenor cantando en el registro de soprano, sin embargo los realizadores terminan aceptando que el resultado dista demasiado de lo que pudo ser en realidad. Y es que hay un factor clave que es muy difícil de representar y es la relación timbre/agilidad que pudo tener un cantante con pulmones de hombre pero una laringe menos desarrollada y estructura ósea menos densa y rígida.

Lo cierto es que a través del tiempo las técnicas que ellos usaban en su canto, el cual era excesivamente ornamentado, pasaron de generación en generación a cantantes posteriores que las adaptaron a los estilos contemporáneos.

“La saga de divas se remonta a los *castrati*, cuyas voces se elevaban con música coral sagrada y cuyas técnicas sean transmitido a vocalistas en el futuro a través de la tradición italiana del *bel canto*.” (Riding, 44).

Pero cuando Riding habla de los *castrati*, se refiere a los *castrati* barrocos, pues todavía hacia mediados del S. XIX en el mundo de la ópera existía cierto dominio de estas voces. Algunos roles de Mozart e incluso Rossini fueron creados para ellos.

La última gran estrella de la ópera que sufrió la castración fue Giovanni Battista Vellutti (1781-1861), quien interpretó entre otros los roles de Arsace en Aureliano en Palmira de Rossini y Armando en La Cruzada en Egipto de Mayerbeer, ambos creados exclusivamente para él.

Si tenemos en cuenta lo anterior es muy obvio pensar que la técnica de los *castrati* influyó sobre los demás cantantes con los que convivieron y a los cuales se les dificultaba la agilidad y todo esto en plena época del establecimiento de lo que hoy se conoce como *bel canto*.

4. LA TRADICIÓN DEL *BEL CANTO*

El término *bel canto*, está sujeto a una amplia gama de interpretaciones. “El primer uso conocido de este se produjo a finales del s. XVII en Italia, cuando se aplicó a un modelo sofisticado de canto que estaba evolucionando en ese país entre los profesionales de la ópera y la música sacra”. (Gosset, 115). El término no llegó a ser ampliamente utilizado sino hasta mediados del siglo siguiente, con el apogeo de la ópera seria, el aria da capo y los *castrati*. Sin embargo a mediados del s. XIX tomó un significado más específico, cuando se empleó para distinguir el estilo tradicional de las voces Italianas de un nuevo estilo emergente, caracterizado por un mayor dramatismo producto de enfrentar a los cantantes a una mayor densidad orquestal y que posteriormente acabaría dando forma al verismo³. El término sigue siendo ambiguo en la actualidad y se utiliza a menudo con nostalgia para evocar una tradición perdida.

³Verismo: Movimiento de la literatura Italiana que influyó a los compositores de ópera de finales del s.XIX y se caracterizó por tratar de representar la realidad. En la ópera esto se vio reflejado en un mayor dramatismo y menos ornamentación en contraposición al *bel canto* (Bellingham, GMO, TdeA)

No obstante, si hacemos referencia al *bel canto* como el estilo propio de las obras de Rossini, Bellini, y Donizetti, que es su acepción más común, podemos señalar algunos elementos característicos determinantes que lo definen.

4.1 EL *LEGATO*

Podría ser considerado como el aspecto fundamental del *bel canto*, pues tiene que ver con la conexión entre notas y en consecuencia con la unidad de la frase. Un buen *legato* es el camino más viable que tiene el cantante para poder conectar intervalos distantes y para lograrlo es preciso tener la destreza de hacer resonar todas las vocales en una forma similar. En el momento de articular las palabras se debe lograr usar las consonantes de una forma sutil sin que interfieran con el flujo de aire y cuando son dobles se debe tener cuidado de no perder la dirección de la frase.

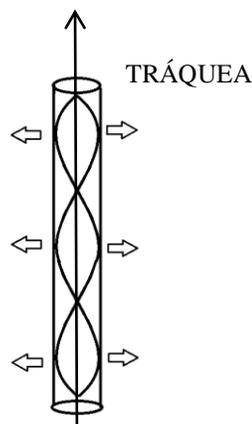
4.2 EL *VIBRATO*

Una de las más grandes incógnitas para quien se inicia en el canto lírico está relacionada con este aspecto y en primer plano surgen preguntas como: ¿Dónde se generan estas oscilaciones?, ¿Qué se debe hacer para lograrlas?, de allí la gran dificultad para lograrlo. El *vibrato* no es otra cosa que la manifestación de la cualidad ondulatoria del sonido en el cuerpo del cantante, que es un medio flexible. Desde el punto de vista de la mecánica de

fluidos podemos considerar nuestra tráquea como un tubo por el cual transita un fluido a presión que es el aire. El paso a presión del aire por el tubo, como sucede en cualquier instrumento musical tubular, produce oscilaciones armónicas en el interior, que van a generar una serie de fuerzas oscilantes, como lo muestra la siguiente ilustración:

FIGURA 3:

Esquema de la tráquea y las oscilaciones que dan lugar al *vibrato* natural.



Si los músculos que rodean la tráquea están suficientemente relajados y la cavidad bucal tiene una apertura que no interfiera con el flujo de la columna de aire, esta oscilación se va a manifestar en el sonido proyectado. Es por esta razón que la laringe nunca debe estar rígida mientras se canta. A consecuencia de estas oscilaciones se producen también unas variaciones en la presión del aire al pasar por los pliegues vocales, lo cual genera a su vez un leve cambio en la afinación que también es fluctuante.

El *vibrato* es también un elemento integrado al *legato*, pues el control de estas oscilaciones ayuda a mantener la estabilidad de la frase.

4.3. EL PORTAMENTO

El portamento es un aspecto derivado del *legato* y se refiere a la conexión de saltos interválicos de manera continua, es decir, pasando por todas las frecuencias intermedias entre las dos alturas conectadas. El portamento en el *bel canto* debe ejecutarse manteniendo el *vibrato* durante su curso y se constituye también en un elemento clave para guiar las entradas de la orquesta después de secciones de ornamentación libre del cantante.

4.4. LA COLORATURA

La agilidad de la voz es otro aspecto determinante a la hora de interpretar piezas belcantistas, y el principio aplicado en este estilo es el de la ornamentación, igual que en el barroco. “La coloratura es una figuración u ornamentación florida dentro de una melodía” (Jander & T Harris, GMO, TdeA).

No se puede perder de vista el hecho de que los pasajes extensos de coloratura siguen siendo adornos y Rossini solía poner a la orquesta por debajo del cantante en términos de dinámica durante estas secciones con el fin de minimizar el agotamiento vocal.

5. ROSSINI Y LA DESTREZA VOCAL

Dentro de los lineamientos de lo que hemos definido como *bel canto*, Rossini se caracterizó por llevar al extremo las voces con coloraturas muy rápidas, extensas en duración y amplias en registro y con pasajes cromáticos largos, por lo cual es común que se omitan ciertas arias de los montajes como es el caso de “*Cessa di piu resistere*” de El barbero de Sevilla. Incluso el mismo Rossini solía escribir arias alternativas para ser intercambiadas dependiendo de la destreza del intérprete a quien estaban destinadas, como es el caso de “*O come il cor di giubilo*” y “*Concedi amor pietoso*” en La Italiana en Argel.

Una característica especial de la escritura vocal de Rossini es la obstinación por especificar cada nota ornamental, sugerir las posibles cadencias opcionales nota a nota dando muy poca libertad a los cantantes de elegir su ornamentación propia. Sin embargo a partir de la tradición se han reconocido como válidas ciertas variaciones. Como recurso de ayuda a los intérpretes, el preparador vocal Italiano Luigi Ricci (1893 – 1981) transcribió y recopiló una serie de cadencias y variaciones aceptadas de la tradición y que posteriormente fueron publicadas por la casa editorial *Ricordi*. El mismo Rossini sugirió variaciones y cadencias para óperas suyas así como también para algunas de sus contemporáneos.

En la figura siguiente se ve reflejado claramente el rigor y sutileza con los cuales Rossini diferenciaba entre una cosa y otra, por ejemplo, en el primer ornamento que aparece deja muy claro que para él es ampliamente distinto un salto de séptima menor descendente ejecutado con *legato* que un recorrido descendente en grados conjuntos a través del mismo intervalo en fusas también cantado *legato*, lo cual para muchos sería básicamente lo mismo, dada la naturaleza continua de voz humana, es decir la posibilidad de recorrer todo el espectro de frecuencias entre 2 alturas, aún si no son grados conjuntos o cromatismos.

FIGURA 4: Fragmento de la publicación *Variazioni Cadenze di Rossini* (p.6) donde se muestra en el pentagrama de abajo un fragmento original perteneciente a la ópera “*I Capuletti ed i Montecchi*” de Vincenzo Bellini y arriba la variación de Rossini.

Variación de Rossini:

Original:

pian - se, e pian - se an - co - ra Deh! ti

pla - ca e un al - tro fi - glio tro - ve - ra - i

pian - se, e pian - se an - co - ra Deh! ti

pla - ca e un al - tro fi - glio tro - ve - ra - i

5.1. MOZART, UN ANTECEDENTE EN EL CLASICISMO

Es inevitable relacionar a Rossini con Mozart, pues además de ser evidente la influencia Mozartiana en sus óperas bufas sobre todo, es bien sabido que el llamado Cisne de Pésaro profesaba una gran admiración por la obra de Mozart.

“Lo que más destaca de Rossini es la exuberancia de su música. Su profunda admiración por Mozart, a quién llamó ídolo y maestro, le ganó algunas críticas por resultar demasiado alemán. Pero esos prejuicios desaparecieron rápidamente gracias a sus potentes ritmos, coloridas orquestas, melodías pegadizas y arias floridas que sin duda lo hacían sonar italiano” (Riding,129)

Un claro ejemplo de agilidad vocal en Mozart comparable con la coloratura rossiniana se presenta en el aria “*Il mio tesoro*” de Don Giovanni. Al respecto, el autor Richard Miller comenta:

“Se debe ejercitar la destreza de pasar de *sostenuto* a agilidad o viceversa, tales contrastes se pueden dar de manera súbita en un aria, como es el caso de *Il mio tesoro*. Se deben aislar secciones cortas como vocalizaciones y agregar gradualmente los pasajes más largos. [...] Un excelente ejercicio de vocalización puede ser tomar el famoso pasaje *nuzio voglio tornar* y transportarlo a tonalidades cercanas por encima y por debajo, pues este es un excelente ejemplo de legato articulado ” (Miller,95, TdeA)

FIGURA 5: Pasaje del aria *Il mio tesoro*, de Don Giovanni, donde Richard Miller señala la necesidad de ejercitar el cambio de agilidad a *sostenuto* y viceversa.

ca - tear - te - drops

cantabile

di - a - sci - gar. as - they start.

En esta sección se suele sostener la vocal “a” hasta la blanca del recuadro, donde iría la sílaba te, luego se respira y en las tres notas finales se pronuncian la sílabas “di asciugar”, esto por mayor coherencia con la acentuación y comodidad en la respiración.

Operatic Anthology, Vol. III. Reprinted by permission of G. Schirmer, Inc. International copyright secured.

5.2. EL CROMATISMO Y LA EXPRESIÓN DE EMOCIONES

Un caso especial de difícil ejecución y que juega un papel importantísimo en la expresión de emociones es el cromatismo ascendente del aria *Ecco ridente in cielo* de *Il barbiere di Siviglia*. En esta aria el conde Almaviva inicialmente se lamenta de que su amada Rosina aún no despierte para escuchar su serenata, pero luego parece ver su rostro y explota en alegría pero no sin antes sentirse culpable por haber caído en desespero al no verla. Es así como al pronunciar las palabras “*Questa anima amente ottenne pietà*” (Esta alma enamorada obtendrá el perdón) sobre el verbo *ottenne*, que expresa su gran anhelo, Rossini dibuja un cromatismo ascendente que genera una sensación de profunda ansiedad.

FIGURA 6: Fragmento del aria *Ecco ridente in cielo*, se observa en el recuadro el pasaje cromático que expresa la ansiedad de Almaviva por el perdón de su amada.

que - st'a - ni - ma a - man - te ot -
ten - ne - pie - tà!

p

(Imagen: Ricordi, *Il barbiere di Siviglia*)

Este pasaje cromático se repite después pero sobre la frase *egual non ha* (no hay igual), refiriéndose a su alegría, la cual también tiene un carácter ansioso dentro de la escena. Si damos una mirada al acompañamiento podemos apreciar como en este tipo de pasajes Rossini deja lucir al cantante restando importancia a la orquesta que va simplemente marcando la armonía.

5.3. LA HOMOGENEIDAD DEL TIMBRE

El tratamiento melódico de Rossini está plagado de saltos y gestos melódicos rápidos y sucesivos en direcciones contrarias, que dificultan mucho la emisión de un timbre homogéneo. Para afrontar este problema la recomendación más común es la de no dar peso a las notas graves ni a los saltos descendentes y mantener al instrumento siempre en la posición óptima para la nota más aguda. Esto implica también un buen manejo del *legato* que permita conectar las alturas

Una imagen que puede resultar útil para aclarar este asunto es la analogía entre la ley de la gravedad y las frases, la idea de una fuerza que atrae la afinación hacia abajo y de resistirse a caer cuando las frases descienden.

FIGURA 7: Ejemplos de melodías con cambios súbitos de dirección

Ecco Ridente in cielo

(Imagen: Miller, 87)

En estos casos es muy conveniente buscar las notas que son estructurales y saber identificar cuáles son simples ornamentos

The image displays two musical staves with lyrics. The top staff shows a melodic line with lyrics: "Oh sor - te! già veg - go quel Oh hear - me, I beg - you, Your". The bottom staff shows a melodic line with lyrics: "ca - ro sem - bian - te: fond love. call - ing.". In both staves, arrows point to specific notes, indicating structural notes. The bottom staff also includes dynamic markings like *p* and *mf*.

Reprinted by permission of G. Schirmer, Inc. International copyright secured.

La promessa (canción)

Ch'io mai vi pos- - sa
 Ê - tre in - fi - dè - - le?

la - - sciar d'a - ma - re, no, nol cre - de - te, pu - pil - le
 non, non, ma bel - le, flam - me é - ter - nel - le, vi - ve et cons -

p legato

mf

Detailed description: This is a musical score for a song. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a dotted line, followed by the lyrics. The piano accompaniment consists of chords and a bass line. There are dynamic markings like 'p legato' and 'mf'. Arrows point to specific notes in the vocal line.

(Imagen: Ricordi, Soirées Musicales)

Oh come il cor di giubilo

7
 L. giu - bi - lo e - sul - ta in que - sto i - stan - te! Tro -
 love can bring, this is a rich and rare one; to

10
 L. - var l'i - ra - ta a - man - te, pla - car sua cru - del -
 calm my an - gry fair one, and put her woes to

tr

[pp]

Detailed description: This is a musical score for a song. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a measure rest of 7, followed by the lyrics. The piano accompaniment consists of chords and a bass line. There are dynamic markings like '[pp]'. Arrows point to specific notes in the vocal line.

(Imagen: Ricordi, L'Italina in Algeri)

5.4 LA ACENTUACIÓN DE LAS PALABRAS

Si bien es cierto que los pasajes de abundante coloratura tienden a distorsionar la acentuación natural de las palabras, por otro lado también es necesario buscar recursos que contribuyan a contrarrestar dicho efecto en pro de una interpretación coherente. A veces es necesario ir más allá de la partitura y recurrir al idioma para encontrar respuestas. Por ejemplo, en *El Barbero de Sevilla*, para los inicios de *Ecco ridente in cielo* y *Se il mio nome saper voi bramate*, Rossini usa un ornamento similar para resaltar la penúltima sílaba en dos palabras graves (*cielo*, *bramate*) y muchas veces los intérpretes en el afán de afinar perfectamente las notas del adorno caemos en el error de llegar al final de la frase con la voz muy pesada, lo cual produce un efecto contrario, el de acentuar la última sílaba.

FIGURA 8: Ornamentos utilizados para acentuar una sílaba que pueden causar el efecto contrario por una mala interpretación

Andante. *mezza voce*

Se il mio no-me sa-per voi bra-ma-te dal mio
Who for e'er 'neath thy window is sigh-ing, Dost thou

Guitar & Strings pizz. *p*

(Imagen: Schirmer, *Il Barbiere di Siviglia*)

ALMAVIVA:

Ec-co ri-den-te in cie-lo

p *pp*

(Imagen: Ricordi, *Il Barbiere di Siviglia*)

En algunas ocasiones Rossini solía invertir intencionalmente los acentos de las palabras para darle un carácter burlón o juguetón a la frase, como es el caso del siguiente fragmento de *Oh come il cor di guibilo*, de *L'Italiana in Algeri*

FIGURA 9: Acento invertido intencionalmente

20
L.
que-sti i tuoi di-let-ti. Ah! tu so-stien gli af-
joy on mor-tals be-stow-ing. You fill to o-ver-

4

(Imagen: Ricordi, *L'Italiana in Algeri*)

En efecto, en este fragmento, Lindoro muy feliz se ríe de lo fácil que le resulto borrar el enojo de su amada.

Otro tipo de acentuación aparece en la misma aria donde combinando el acento e intercalándolo con silencios logra un efecto dramático de desaire.

32
L.
-var l'i-ra-ta a-man-te, pla-car sua cru-del-
calm my an-gry fair one, and put her woes to

[Archi]

(Imagen: Ricordi, *L'Italiana in Algeri*)

FIGURA 10

5.5 ASPECTOS VOCALES DEL TENOR ROSSINIANO

En la música de Rossini existe una clara diferenciación entre dos tipos de tenores: los baritenores y los contraltinos. A simple vista, el baritenor es quien puede reproducir tanto notas agudas propias de los tenores, como notas graves que, como su nombre lo indica, se pueden considerar dentro del registro de barítono. Quienes poseen este registro pueden cambiar rápida y limpiamente entre voz de pecho y voz de cabeza, logrando así contundencia y claridad en saltos amplios.

Por el contrario, el contraltino es quien puede reproducir notas más agudas que los tenores, pero no tiene la extensión del registro en los graves del baritenor. Éstos suelen llevar las coloraturas al máximo nivel, al poseer mucha más ligereza en la voz y, por lo general, logran alcanzar notas agudas y sobreagudas con mayor naturalidad que los tenores y baritenores.

Si bien hay una clara diferenciación entre dichos registros, cabe aclarar que los baritenores pueden hacer coloraturas y notas agudas como los contraltinos, así como estos pueden hacer líneas de tenor, aunque muchas de las líneas que se componen están pensadas para un rol específico. Por lo general los contraltinos son asignados a los roles bufos mientras que los baritenores a los serios. (Domínguez, 30)

Pero pese a estas clasificaciones que suenan un poco teóricas y que parecen definir todo lo referente a aspectos vocales en la obra de Rossini, la manera de cantar ópera, por lo menos para el tenor se vio crucialmente afectada en 1831, aun en vida Rossini, cuando en la primera representación en Italia (Lucca) de su ópera Guillermo Tell, el tenor Francés Gilbert Duprez sorprendió a los asistentes cantando el Do⁴ con la misma resonancia y potencia que normalmente se usaba para cantar en la octava inmediatamente inferior.

Esto fue muy bien recibido por el público y era predecible, ya que después de la Revolución Francesa, la burguesía fue la clase dominante, muy superior en número a la realeza. Por ello requirió salas de concierto de mayor tamaño y de mejores condiciones de desenvolvimiento social, en las cuales el impacto de la famosa nota del tenor se magnifica.

Sin embargo, no es de desechar el argumento de que los filósofos de la Ilustración habían abogado en defensa de los derechos humanos de los *castrati*, hasta el punto de obtener la proscripción de tan salvaje procedimiento quirúrgico. Ello aparejó que los limitados alcances y la proyección de las voces de los últimos *castrati* fuesen siendo desplazados por una estética vocal diferente: la basada en el cambio de registro y en la sonoridad real. (Castellón, 13).

Se sabe que Rossini no fue muy partidario de esta manera de cantar las notas agudas y según muestra el documental de la BBC “¿What makes a great tenor?”, al respecto dijo: “Parece el chillido de un cerdo o un becerro cuando lo degollan”.

Pese a las afirmaciones del compositor, hoy en día las óperas del *bel canto* y posteriores son interpretadas por los tenores siguiendo la línea estética iniciada por Duprez.

6. CONCLUSIONES

Una vez terminado el montaje de las obras de Rossini y de haber profundizado en los detalles técnicos y musicales es evidente que pese a la dificultad técnica las obras pueden y deben interpretarse con suficiente naturalidad pues el autor las escribió claramente pensando en los personajes. Este hecho se hace evidente en la manera como él usa su discurso melódico para recrear emociones.

El papel de la orquestación en el momento de interpretar las obras Rossinianas es importantísimo, pues de la textura orquestal se infieren dinámicas para la voz.

Las melodías de Rossini están muy bien sincronizadas con los acentos prosódicos del texto y cuando ocurren cambios en la acentuación original suelen ser premeditados para crear un efecto determinado o generar alguna emoción.

El intérprete Rossiniano debe tener una gran habilidad para regular el desgaste en una presentación, pues las piezas están escritas teniendo en cuenta los períodos de descanso que tiene para reponerse durante una función y por lo general está llevando al límite sus posibilidades.

En el caso de la voz de tenor la interpretación actual de la ópera ha evolucionado de acuerdo al gusto del público. Particularmente si nos referimos a Rossini, la prueba es su propio testimonio citado en este trabajo, el cual señala como estridente y de mal gusto la práctica de Gilbert Duprez en el uso de la resonancia de pecho para notas agudas hasta el Do4. Sin embargo en la actualidad se considera virtud del tenor tener la posibilidad de cantar las notas entre el La3 y Re4 usando este tipo resonancia.

BIBLIOGRAFÍA

Dominguez, Antonio. 2009. Rossini, más allá de *Il barbiere*. Luque: México D.F

Gossett, Philip. 2010. Gioachino Rossini biography.
<<http://www.oxfordmusiconline.com>> [consultado: Marzo 30]

Castellón, Gonzalo. 2008. Duprez y el do de pecho. En: *La nación*:30

Mezzanotte, Ricardo. 2005. *Enciclopedia del arte lírico: La Opera*. Madrid:Aguilar.

Miller, Richard. 1993. *Trainig tenor voices*. Belmont:Schirmer

Parker, Roger. 2002. *The Oxford illustrated history of the opera*. Oxford university press

Ricci, Luigi. (1985). *Variazioni Cadenze di Rossini*. Milán: Ricordi

Riding, Allan. 2008. *Opera*. Buenos Aires: Ateneo

Rossini, Gioachino Antonio. (2007). *L'italiana in Algeri. Riduzioni per canto e pianoforte*. Milán:Ricordi

Rossini, Gioachino Antonio. (2007). *Il barbiere di seviglia. Riduzioni per canto e pianoforte*. Milán:Ricordi

APÉNDICE 1

REPERTORIO

1. **J'ai perdu mon Eurydice** 4'32''
Christoph Willibald Gluck (1714-1787). De la ópera "Orfeo y Euridice"
2. **Thou Shalt break them** 2'50''
Georg Friedrich Händel (1685-1759). Del oratorio "El Mesías"
3. **Die Böse Farbe** 3'10''
Franz Peter Schubert (1797-1828). Del ciclo "La bella Molinera"
4. **Après un Rêve** 3'44''
Gabriel Fauré (1845-1924)
5. **Il mio tesoro intanto** 4'46''
Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). De la ópera "Don Giovanni"
6. **Flor de Mayo** 4'47''
Otilio Galíndez (1935-2009)
7. **Si no fuera por ti** 4'20''
Jaime León Ferro (1921-)
8. **La promessa** 4'28''
Gioachino Rossini (1792-1868). Del ciclo "Soirées Musicales"
9. **Ma rendi pur contento** 3'10''
Vincenzo Bellini (1801-1835). Aria de cámara
10. **Oh come il cor di giubilo** 3'36''
Gioachino Rossini (1792-1868). De la ópera "La Italiana en Argel"
11. **Ideale** 4'10''
Francesco Paolo Tosti (1846-1916).
12. **La serenata** 3'50''
Francesco Paolo Tosti (1846-1916).
13. **Se il mio nome saper voi bramate** 3'36''
Gioachino Rossini (1792-1868). De la ópera "El barbero de Sevilla"
14. **Ecco ridente in cielo** 4'53''
Gioachino Rossini (1792-1868). De la ópera "El barbero de Sevilla"

APÉNDICE 2

Traducciones de las obras de Rossini

La promessa

Ch'io mai vi possa lasciar d'amare,
No, no! credete, pupille care,
Ne men per gioco v'ingannerò.

Que pueda yo dejar de amarte
No lo creo mi bien
Y ni siquiera en broma te mentiría

Voi foste e siete le mie faville,
E voi sarete, care pupille,
Il mio bel foco finch'io vivrò

Tú eres mi luz,
Y siempre lo serás
Mi hermoso fuego por toda mi vida.

Oh come il cor di giubilo

Oh, come il cor di giubilo
Esulta in questo istante!
Trovar l'irata amante,
Placar sua crudeltà.
Son questi, amor, tuoi doni,
Son questi i tuoi dilette.
Ah! Tu sostien gli affetti
Di mia felicità.

¡Ah, cómo palpita de alegría
mi corazón en este momento!
Encontrar a la airada amada,
aplacar su furia.
Éstos son, amor, tus dones,
Éstos son tus deleites.
¡Ah! Tú fortaleces mi sentimiento
de felicidad.

Ecco ridente in cielo

Ecco, ridente in cielo
spunta la bella aurora,
e tu non sorgi ancora
e puoi dormir così?
Sorgi, mia dolce speme,
vieni, bell'idol mio;
rendi men crudo, oh Dio,
lo stral che mi feri.
Oh sorte! già veggo
quel caro sembiante;
quest'anima amante
ottenne pietà.
Oh istante d'amore!
Felice momento!
Oh dolce contento,
che eguale no non ha!

He aquí, risueña en el cielo,
despunta ya la bella aurora,
¿Y tú no apareces aún,
y puedes dormir así?
Aparece, dulce esperanza mía,
ven, hermoso ídolo mío,
haz menos cruel, ¡oh Dios!,
el rayo que me hirió.
¡Oh, qué suerte!, ya veo
el rostro amado;
¡mi alma amante
ha merecido piedad!
¡Oh instante de amor!
¡Momento feliz!
¡Oh dulce felicidad
sin igual!

Se il mio nome saper voi bramate

Se il mio nome saper voi bramate,
dal mio labbro il mio nome ascoltate.
Io son Lindoro che fido v'adoro,
che sposa vi bramo, che a nome vi chiamo,
di voi sempre parlando così
dall'aurora al tramonto del dì.
L'amoroso e sincero Lindoro,
non può darvi, mia cara, un tesoro.
Ricco non sono, ma un core vi dono,
un'anima amante che fida e costante
per voi sola sospira così
dall'aurora al tramonto del dì

Si quieres saber mi nombre,
De mis labios lo escucharas
Yo soy Lindoro quien te ama fielmente
Quien te pide como esposa y pide tu nombre
Siempre voy hablandote así
De la aurora al anoecer
El amoroso y sincero lindoro
No puede darte querida un tesoro,
No soy rico pero te doy mi corazón
Un alma enamorada, fiel y constante
Que solo por ti suspira así
De la aura al anoecer