
SECCIÓN “ARTÍCULOS”

Aspectos compositivos del estilo vocal de Rossini: un análisis de los principales roles para mezzosoprano de coloratura

Javier Villa

Departamento de Artes Musicales y Sonoras,
Universidad Nacional de las Artes
javivilla80@hotmail.com

Resumen

En el presente trabajo se realiza un análisis de los aspectos compositivos del estilo vocal de Gioacchino Rossini a partir de la escritura de los tres personajes protagónicos femeninos de *L'italiana in Algeri*, *Il barbiere di Siviglia* y *La Cenerentola*. Para ello, se analizan los criterios de construcción de las arias de estas óperas para determinar cuáles son sus particularidades y su grado de especificidad dentro del lenguaje del Bel canto. Del mismo modo, se incluye el análisis de distintas expresiones conceptuales de tres destacadas mezzosopranos del siglo XX que formaron parte del proceso de revalorización de la obra del compositor.

Palabras clave: ópera; Rossini; Bel canto; repertorio para mezzosoprano

Abstract

Compositional Aspects of Rossini's Vocal Style: An Analysis of the Main Roles for the Coloratura Mezzosoprano

This work analyzes compositional aspects of Gioacchino Rossini's vocal style based on the writing of three female leading characters in L'italiana in Algeri, Il barbiere di Siviglia, and La Cenerentola. For that purpose, the construction criteria of the arias of these operas are analyzed to determine their particularities as well as their degree of specificity in the vocal language of Bel canto. Similarly, this article explores many conceptual expressions from three prominent mezzosopranos of the 20th century, who were involved in the revaluation process of the composer's work.

Keywords: opera; Rossini; Bel canto; repertoire for mezzosoprano

Recibido: 30/05/2021

Aceptado: 23/08/2021

Cita recomendada: Villa, J. (2021). Aspectos compositivos del estilo vocal de Rossini: un análisis de los principales roles para mezzosoprano de coloratura. *Revista 4'33"*. XII (20), pp. 34-54.

Introducción

El panorama de la historia de la música ha brindado, en sus distintas épocas, un amplio abanico de estilos vocales. A través de la producción de diferentes compositores, cada período ha forjado una identidad interpretativa que se ha construido de acuerdo con la consolidación de ciertas prácticas comunes y, principalmente, con la resolución interpretativa de las características propias del lenguaje compositivo. De igual forma, el uso de la voz cantada se ha visto influenciado por las particularidades de la escritura vocal, pudiendo, de este modo, desarrollar y perfeccionar determinados aspectos y cualidades de la emisión de la voz cantada.

Dentro de los estilos que se encuentran en la literatura vocal, es el *Bel canto*, quizás, la etapa que mejor ha sintetizado el grado de sofisticación del empleo de los recursos que exige el dominio de la técnica vocal. Surgido hacia finales del siglo XVI y habiendo alcanzado su consolidación a mediados del siglo XIX, el *Bel canto* se ha constituido como uno de los estilos vocales más encumbrados a los que tiene que enfrentarse un cantante lírico. Uno de los exponentes más importantes de este lenguaje es, sin lugar a duda, el compositor Gioacchino Rossini. Con una prolífica carrera en la composición que lo llevó a erigirse como uno de los máximos referentes de su generación, este autor abordó la escritura vocal con notable maestría e inconfundible impronta. Desde la ópera seria, pasando por la ópera *buffa*, la música sacra y también por la música de cámara, Rossini mostró conocer en profundidad las posibilidades de la voz, como lo prueba su amplia producción de música vocal. De la misma manera, se encuentran en sus composiciones algunos de los más destacados y representativos ejemplos del virtuosismo belcantista. Con el paso del tiempo sus óperas se convirtieron en citas obligadas de todos los grandes teatros líricos del mundo y en parte ineludible del repertorio de eximios cantantes.

Durante el siglo XX, muchas de las óperas olvidadas de Rossini volvieron a ser interpretadas gracias a la labor de exhumación que realizaron directores y cantantes. Una de sus obras más célebres, *El Barbero de Sevilla*, había mantenido el nivel de vigencia que la hizo permanecer dentro del canon operístico, aun cuando las características de su escritura vocal fuesen, en muchos casos, tergiversadas. Esto significó que sopranos ligeras o lírico-ligeras abordaran el personaje protagónico femenino de esa ópera con un tipo de voz muy alejado del que Rossini había concebido originalmente.

A partir del resurgimiento que se produjo en la segunda mitad del siglo XX, tres óperas de Rossini obtuvieron un lugar de relevancia en su producción compositiva: *L'italiana in Algeri* (1813), *Il barbiere di Siviglia* (1816), y *La Cenerentola* (1817). Además de reunir una serie de cualidades musicales y escénicas que las nuclea, su principal característica es que, en todas ellas, el registro vocal de la protagonista pertenece a lo que hoy podemos definir como una voz de mezzosoprano. En aquella época la clasificación vocal respondía a otros criterios que diferían de los que conocemos actualmente. Términos como *prima donna* o *prima Attrice* solían emplearse para designar a la cantante que interpretaba el rol principal de una ópera, aunque esta denominación no hacía referencia a las características del rango vocal, situación que sí se daba en ambientes más especializados, como en la pedagogía del canto (Heilbron Ferrer, 2000). No obstante, en la escritura de Rossini se advierte una jerarquización de la voz de mezzosoprano, debido a que pudo dotarla de un protagonismo que no solía tener. La predilección de Rossini por este tipo de voz es uno de los rasgos distintivos de su producción vocal y puede apreciarse tanto en las obras de juventud como en las de su último período compositivo (Osborne, 2007).

Partiendo de esas tres óperas y tomando como unidad de análisis el tipo de escritura vocal que se encuentra en las arias de Isabella, Rosina y Angelina, respectivamente, este estudio se propone describir las principales características de los aspectos compositivos del estilo vocal rossiniano que están presentes en la voz de mezzosoprano de coloratura. De esta manera, se busca determinar cuáles son los rasgos más relevantes y cuáles son las exigencias técnicas que le demandan a una intérprete. También es propósito de este artículo establecer similitudes técnico-musicales a partir de la singularidad de cada uno de esos roles. Para tal fin se realizará un breve recorrido histórico y biográfico del compositor, una caracterización de los principales aspectos del *Bel canto* y un análisis de las arias de los personajes protagónicos de las óperas mencionadas.

Formación musical y proyección como compositor

Gioacchino Rossini nació en la ciudad de Pésaro el 29 de febrero de 1792. El entorno familiar donde creció tenía una fuerte presencia musical: su padre era trompista municipal y su madre cantante de ópera de segunda línea. Aun siendo muy pequeño, Gioacchino mostró aptitudes para la música, comenzando sus estudios con la trompa y manifestando su interés por el canto. La etapa formal la realizó junto a Stanislao Mattei, quien fue un destacado maestro de composición

en su época. Entre sus discípulos se encuentran a Gaetano Donizetti, Francesco Morlacchi, Luigi Felice Rossi, entre otros.

En 1804, a sus doce años, Rossini compone seis sonatas para cuerdas. Este grupo de obras, descubiertas a mediados del siglo XX, posee una marcada afinidad por la cualidad melódica, una característica que sería cabalmente reflejada en las obras vocales del compositor, como un sello distintivo de su estilo.

El repentino éxito que obtuvo con sus primeras producciones operísticas posicionó al joven compositor como una de las figuras más relevantes y prometedoras de su época. Lo innovador de su estilo radicó en sintetizar ciertos aspectos musicales que darían al género *buffo* un brío entusiasta: el uso de los efectos onomatopéyicos, sus virtuosas arias de bravura, el balance entre la escritura orquestal y los números de conjunto (particularmente hacia los finales de sección), como también la inspirada vena melódica presente en los cantábiles (Díaz Marroquín y Villoria Morrillo, 2012). Del mismo modo, parte del vertiginoso triunfo de su irrupción en la vida musical de principios del siglo XIX se debió a que sus primeras obras recuperaron, en cierta manera, la tradición del estilo de Doménico Cimarosa, situación que hizo que la originalidad de sus aportes tuviera una mejor recepción por parte del público todavía habituado a las óperas del siglo precedente.

Al igual que otros compositores, Rossini mantenía contacto directo con los cantantes que formaban parte del elenco que estrenaba sus óperas. Esto implicaba convivir con ellos a fin de adaptar sus ideas a las posibilidades vocales de cada uno de los intérpretes. En el caso particular del compositor de Pésaro, mantuvo además una relación afectiva con la soprano española Isabel Colbrán, quien estrenó un total de diez títulos entre los que figuran *Elisabetta* (1815), *Otello* (1816), *Armida* (1817), *Mosè in Egitto*, *Ricciardo e Zoraide* (1818), *Ermione* (1819) y *Semiramide* (1823). Conocer las características de las voces de su elenco le daba a Rossini la posibilidad no solo de adecuar su lenguaje compositivo a la voz de cada cantante, sino también de probar si su tipo de escritura favorecía el desarrollo de las habilidades vocales. De este modo Rossini tenía un formato técnico-expresivo perfectamente adecuado a la formación de los cantantes con los que trabajaba (Colas, 2004). Asimismo, Rossini compuso ejercicios de vocalización para desarrollar distintos aspectos de la emisión de la voz, orientándose, debido a sus propios rasgos estilísticos, a favorecer la agilidad vocal. Probablemente esta sea una de las características más significativas del tratamiento que le dio a la voz en particular, ya que sus arias suelen incluir pasajes

de coloratura que reúnen las más variadas dificultades técnico-musicales que debe afrontar un intérprete.

Las particularidades señaladas del lenguaje compositivo de Rossini suelen asociarse con la ópera *buffa*, pero no son privativas de ella, ya que también en algunas de sus óperas serias se presentan con otras características. El estudio de ese repertorio merece otro tipo de análisis, puesto que reúne aspectos diferentes. Esto además revela la complejidad y la riqueza de abordajes que puede realizarse de la obra del compositor.

Bel canto

Dentro de los estilos vocales, probablemente el *Bel canto* sea uno de aquellos cuya denominación efectivamente refleja, a grandes rasgos, su significado esencial. Si bien el término *Bel canto* suele asociarse casi exclusivamente a la producción vocal de Rossini, Bellini y Donizetti, su origen se ubica en Italia a fines del siglo XVI, alcanzando su máximo esplendor hacia la primera mitad del siglo XIX y prolongando su influencia en algunas obras del repertorio verdiano y del repertorio francés.

El *Bel canto*, tal como indica su nombre, remite a las cualidades que destacan la belleza del sonido, la igualdad de la emisión, la perfección en la ejecución de los adornos y la nitidez en la realización de las ornamentaciones (Perelló et al., 1980). Es decir, todo lo que concierne a una producción vocal refinada. En este sentido, es importante precisar que el uso de determinados recursos musicales incide en el desarrollo de ciertos aspectos de la voz. Esta situación conlleva, además, que surjan voces especializadas en abordar este tipo de repertorio.

Dentro de la formación de todo cantante, el trabajo de adquisición de la técnica vocal tiene diferentes etapas. Al alcanzarse el nivel superior de los estudios, que implica lograr la impostación de la voz, se hace necesario perfeccionar la ejecución de los adornos, que forman parte del bagaje técnico-estilístico del *Bel canto* (Perelló et al., 1980). Estos son los recursos musicales más relevantes:

- El *legato*
- Los picados
- Las apoyaturas
- Los trinos

- Los *grupetti*
- Los *portamenti* (ascendentes y descendentes)
- El dominio de las intensidades y sus graduaciones crecientes y decrecientes: el *fi-lado*

Si bien estos elementos técnico-musicales no son privativos del *Bel canto* –ya que no solo se utilizan en este estilo vocal– suelen encontrarse aquí con un tratamiento jerarquizado. Es decir que su inclusión dentro de la escritura vocal belcantista significa una cualidad indispensable, situación que exige a un cantante que conozca en profundidad cuáles son esos elementos y, sobre todo, cómo debe realizarlos con solvencia. Términos como coloratura o *fioriture* son utilizados por los cantantes especializados en el *Bel canto* para referirse a los pasajes ornamentales virtuosísticos que contienen los adornos expresivos mencionados.

Antecedentes en el tratamiento de la cuerda de mezzosoprano

A través de distintos autores, los albores del siglo XIX presentaron un tratamiento valorizado de la voz de mezzosoprano del que Rossini fue uno de sus más importantes impulsores, debido a la estilización que le asignó a esta voz. Sin embargo, cabe precisar que en períodos precedentes a Rossini existen ejemplos significativos que, de un modo u otro, se pueden vincular con el posterior auge y protagonismo de la cuerda de mezzosoprano. Aquí es donde conviene poner en consideración a figura de los *castrati*. Este registro vocal, que fuera parte ineludible del esplendor del vocalismo del siglo XVIII, había desarrollado un virtuosismo técnico que quedó reflejado en la escritura de las arias que fueron concebidas para este tipo de voz. Uno de los ejemplos más cabales es, sin lugar a duda, el rol de Sesto de *La clemenza di Tito* de Mozart que fuera estrenado por el *castrato* Doménico Bedini. La célebre aria “Parto, parto...” presenta una de las secciones de coloratura más comprometidas de la literatura operística y se transformó posteriormente –cuando los *castrati* se extinguieron– en uno de los personajes insignes de las mezzosopranos de coloratura. Idamante de *Idomeneo* es otro de los roles que Mozart escribiera para *castrato*. Con anterioridad al compositor salzburgués, Händel había escrito algunos papeles masculinos para que sean interpretados por mujeres, como es el caso del oratorio *Salomón* que fuera concebido para la mezzosoprano Caterina Galli, para la que también compuso otros roles. Es decir, que se observa el interés y la similitud de algunas características de la voz de los

castrati con el registro intermedio de las voces femeninas, particularmente en la facilidad para abordar los pasajes de agilidad. De alguna manera, podría trazarse una línea de continuidad entre el refinamiento estilístico que perfeccionaron los *castrati* y la generación de cantantes femeninas que ocuparon la centralidad del repertorio belcantista del siglo XIX. Ese legado también puede observarse en la obra vocal de Rossini (Osborne, 2007). Uno de los ejemplos que lo reflejan es el rol titular de la ópera *Tancredi* (1813) que fuera creado para la contralto Adelaide Montresor, y que presenta una sonoridad “heroica” pero a la vez plena de virtuosismo.

Otros de los autores que le asignaron un lugar de relevancia a la cuerda de mezzosoprano fueron Doménico Cimarosa y Gaspare Spontini con *Il matrimonio segreto* y *La vestale*, respectivamente. En esas obras, con sus propias características, se puede determinar la importancia que le otorgaron a esta cuerda.

La escritura vocal de Rossini

La producción de todo compositor no solo es testimonio del contexto estilístico y musical de una época, sino también de sus propias cualidades que hacen que esa escritura sea distinguible por sobre la de otros. En relación con las características de sus obras para repertorio vocal, el notorio dominio que Rossini poseía de la escritura de tipo virtuosístico –que en cierto modo rescata el tratamiento rítmico de sus predecesores barrocos– es, tal vez, uno de los rasgos estilísticos más importantes de toda su producción. Los contornos melódicos (por momentos casi instrumentales), el manejo de la extensión vocal y los pasajes de agilidad son una muestra de las facetas que suelen destacarse en las arias y números de conjunto de las óperas de Rossini (Pascu y Boțocan, 1995).

Con respecto a la consolidación del lenguaje belcantista en Rossini, esta se debe, como se mencionó anteriormente, al notable conocimiento que poseía sobre la ornamentación y fundamentalmente a las innovaciones que pudo aportar al ámbito de escritura vocal. Es así como se observa en su lenguaje una marcada tendencia a la utilización de la simetría y de la armonía de las proporciones, como también de un ritmo vigoroso e incesante que le exige al cantante un dominio completo de la técnica vocal en consonancia con el sentido rítmico (Colas, 2004). Del

mismo modo, un cantante que no posea una voz flexible no podrá realizar las secciones de coloratura de manera correcta sin que se altere el flujo sonoro y mantenga, de ese modo, una línea de canto pareja y homogénea (Milasinovic, 2006).

Aun cuando las arias de Rossini muestran una marcada rigurosidad acerca de su escritura virtuosística, el mismo compositor le otorgó permiso a algunos intérpretes para que añadan sus propios recursos en los pasajes de cadencias (Celletti, 1991).

Intérpretes de Rossini

El proceso de rescate y revalorización de las óperas de Rossini, que se produjo durante el siglo XX, se dio de la mano de notorias cantantes que a partir de sus intervenciones les devolvieron a las óperas su espíritu esencial. Algunas de sus intérpretes más destacadas han manifestado interesantes conceptos acerca de la escritura de vocal de Rossini y también de las características de algunos de los roles que encararon. En una entrevista de 1997, la mezzosoprano española Teresa Berganza brindó una interesante reflexión acerca de la tradición interpretativa de las óperas de Rossini y también sobre sus propias posibilidades vocales:

Yo he oído bastante esos antiguos discos que oímos, donde verdaderamente las agilidades de Rossini no se oyen. Se oyen unas subidas y unas bajadas. Yo creo que a Rossini le hubiera encantado conocerme. A mí me hubiera encantado conocerle porque pienso que hubiera escrito, como se hacía en la época, óperas para mí. Yo ya me he encontrado con las óperas escritas y las he tenido que cantar. Naturalmente no he cantado nada más que las que iban bien a mi voz.¹

Estas consideraciones de Berganza muestran, por un lado, la fidelidad con que ha intentado abordar el estilo rossiniano (al punto de que su lenguaje sea codificado lo más inteligiblemente posible), y por otro la conciencia que ha tenido como intérprete para seleccionar solo aquellas óperas que se ajustaban a las posibilidades de su voz. Asimismo, esto pone de manifiesto un vínculo con el lenguaje del compositor a partir del conocimiento de las particularidades de su discurso musical.

¹ Entrevista a Teresa Berganza. Recuperada en <https://www.youtube.com/watch?v=N5gSNmwPzZo>

Otra de las más renombradas intérpretes de Rossini ha sido la estadounidense Marilyn Horne. En la década del 80, Horne realizó un interesante análisis que pone de relieve una de las cualidades más destacadas del compositor:

Rossini creó algunas de las más maravillosas melodías jamás escritas, quizás Bellini lo superó en ese sentido, pero Rossini también fue un gran compositor de melodías. Cuando a la gente se le pasa un poco la exaltación por escuchar el canto de *bravura*, luego pueden apreciar la calidad de esas maravillosas melodías.²

Es posible, como señala Horne, que parte de la fascinación por el canto virtuosístico, expresado en las agilidades, haya opacado la cualidad melódica palpable en las arias de Rossini. Sin embargo, es frecuente que se escuchen arias –o ciertos pasajes– cantábiles en la mayoría de sus óperas.

Cuando una cantante de ópera habla sobre un determinado rol, no solo refleja las especificidades de su escritura vocal sino también –aunque de manera indirecta– algunas características esenciales del estilo del compositor. Consultada acerca del rol de Angelina en *La cenerentola*, Cecilia Bartoli puntualizó acerca de las peculiaridades de ese personaje:

Es un papel considerado de mezzosoprano, pero al final hay un rondó de una dificultad extrema donde se necesita una voz muy elástica, con una gran facilidad en el registro agudo. Porque todas estas variaciones que escribió Rossini fueron escritas para una vocalidad como la de la Colbrán, o la Malibrán, que tenían esta extensión.³

Una vez más, se observa cómo una intérprete toma en cuenta cuál fue el contexto de creación de una obra y cómo el mismo incidió en algunas características de la composición. Esta apreciación de Cecilia Bartoli además pone en juego el conocimiento sobre la colaboración que Rossini mantenía con los cantantes con los que trabajaba.

En otra entrevista de 2005, Bartoli analizó a Rossini desde los requerimientos técnicos que una ópera exige a un cantante y cómo se los regula a través de la composición. En este sentido, la mezzosoprano italiana pone como ejemplo el tratamiento vocal del rol de Angelina y su evolución a lo largo de toda la ópera para llegar al momento final en la gran aria: “Nacqui all’affanno... Non più mesta”. Cecilia Bartoli definió a Rossini como un maestro de canto porque evita

² Entrevista a Marilyn Horne. Recuperada en <https://www.youtube.com/watch?v=56ynf3ionWY>

³ Entrevista a Cecilia Bartoli. Recuperada en <http://www.revistas culturales.com/articulos/60/scherzo/405/1/entrevista-a-cecilia-bartoli-soy-un-temperamento-mediterraneo.html>

esfuerzos innecesarios a la cantante durante el transcurso de la ópera, reservando para la conclusión su momento de mayor lucimiento.⁴

El recorrido por las distintas expresiones de estas especialistas de Rossini permite observar, en líneas generales, algunos aspectos propios del universo de la interpretación musical. Estos pueden sintetizarse de la siguiente manera:

- La fidelidad interpretativa
- El conocimiento del contexto de creación de las obras
- El análisis de las principales características de la partitura
- El vínculo entre el compositor y el intérprete
- La capacidad para caracterizar el estilo compositivo
- La obra desde el punto de vista de las dificultades y beneficios que posee

Al mismo tiempo, estas intérpretes destacan la cualidad melódica presente en la escritura rossiniana, como así también el conocimiento que Rossini tenía para graduar la aparición y el aprovechamiento de los recursos de virtuosismo vocal a lo largo de toda una ópera.

Análisis de la escritura vocal

Dentro de la galería de personajes rossinianos, los protagónicos femeninos de *La italiana en Argel*, *El Barbero de Sevilla* y *La Cenerentola*, son los papeles más representativos de la cuerda de mezzosoprano de coloratura. La enorme popularidad de estas obras se debe en parte a la caracterización vocal que logró el compositor a través de sus recursos y del conocimiento de las posibilidades de la voz. Es interesante destacar que tanto Rosina como Angelina fueron creados para la contralto italiana Geltrude Righetti, en cambio Isabella fue cantado por primera vez por Marietta Marcolini para quien Rossini ya había escrito otros roles.

Perspectiva técnico-musical

Tal como se mencionó, el enfoque analítico de este trabajo se centra en destacar las características más notorias del estilo vocal de Rossini en virtud de los requerimientos técnicos que le exige a una cantante. Este criterio servirá para analizar la escritura de las arias como instancia

⁴ Entrevista a Cecilia Bartoli. Recuperado en <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/cecilia-bartoli-dejar-que-el-corazon-domine-la-voz-es-muy-peligroso/>

de lucimiento vocal solista y su respectivo tratamiento a nivel rítmico y melódico. De esta manera, se expondrá una serie de características generales como también cuestiones puntuales relevantes para el objeto de estudio.

Organización de las secciones

La estructura de las arias a analizar posee dos secciones bien diferenciadas: una primera parte cantábil, expresada en un tempo moderado, y otra más vivaz, asignada para un tempo rápido. Las arias están ordenadas por su respectivo orden de aparición en cada ópera.

| Ópera | Nombre del aria | Primera sección | Segunda sección |
|--------------------------------|-----------------------|-------------------------|------------------|
| <i>L' italiana in Algeri</i> | “Cruda sorte” | <i>Maestoso</i> | <i>Allegro</i> |
| <i>L' italiana in Algeri</i> | “Per lui che adoro” | <i>Andante grazioso</i> | <i>Più mosso</i> |
| <i>L' italiana in Algeri</i> | “Pensa alla patria” | <i>Andante</i> | <i>Allegro</i> |
| <i>Il barbiere di Siviglia</i> | “Una voce poco fa” | <i>Andante</i> | <i>Moderato*</i> |
| <i>Il barbiere di Siviglia</i> | “Contro un cor” | <i>Maestoso</i> | <i>Moderato*</i> |
| <i>La Cenerentola</i> | “Nacqui all' affanno” | <i>Andante</i> | <i>Allegro</i> |

* Si bien esta indicación de tempo no daría la impresión de una velocidad rápida, en comparación con el tempo precedente, se advierte una mayor rapidez en esta sección.

Tratamiento rítmico

El tratamiento general de los aspectos rítmicos se enmarca en los parámetros de simetría antes comentados. En las secciones de tempo más lento se observa una mayor heterogeneidad en cuanto a la forma en la que se organizan los eventos sonoros empleados. Esto significa que el modo en el que se organizan los eventos, en esas secciones, es más irregular ya que coexisten valores de duración largos con valores muy breves (ej. 1). Esto responde a la intención de incluir, dentro de los pasajes cantábiles, ornamentos melódicos que permiten que una cantante exhiba la facilidad y el dominio con que puede abordar la *fioritura*. En cambio, en las secciones de tempo más veloz se encuentra una mayor regularidad en la forma en la que se estructuran los

eventos sonoros, situación que trae aparejada una mayor homogeneidad en los valores de duración empleados. Es característico que, en este tipo de secciones, la célula rítmica conformada por cuatro semicorcheas sea el valor de división más utilizado. Esto suele observarse particularmente hacia el final de las arias en donde la figuración antes descripta se contrapone con la de la orquesta (y también con el coro), que suele tomar valores de duración iguales al pulso. De esta manera se produce, a nivel perceptivo, una sensación de vertiginosidad (ej. 2).

Ej. 1 “Cruda sorte” de *L’italiana in Algeri*. Combinación de valores breves y largos en una sección de tempo moderado (c. 4 y 8).

I
pre - mio - di mia - fe! non v'è or -ror, ter -ror, nè af -
pun - ish - me this way? There's no fear, no fright, no
fan - no pari a quel ch'io pro - - - vo in me. Per te
ter -ror Such as that I know to - day. For you

Ej. 2 “Contro un cor” de *Il barbiere di Siviglia* (c. 145 a 147).

ROS. 145
-rar, a de - li - rar, a de - li - rar, a de - li
[ff]
148 152
ROS. -rar.

El ejemplo anterior muestra uno de los recursos más utilizados por Rossini: la utilización de las semicorcheas en pasajes de virtuosismo vocal, particularmente en el final de las arias. Asimismo, se encuentra una fórmula muy empleada por el compositor: una sucesión de cuatro grupos de semicorcheas que desembocan en un valor largo, que puede ser blanca o negra (ej. 3).

Ej. 3 “Nacqui all’affanno” de *La Cenerentola* (c. 212).



631

CEN.
CIN.

212

lam - - - - - po il pal - pi -
night - - - - - so sad and

Ej. 4 “Una voce poco fa” de *Il barbiere di Siviglia* (c. 69 y 70).



69

ROS.

vi - pe - ra, sa - ro, e cen-to trap - po - le pri - ma di

También se encuentran en estas arias:

1. Inclusión de valores irregulares y agrupamientos de configuraciones de valores breves utilizados en pasajes cadenciales (ej. 5).
2. Utilización de divisiones del pulso en grupos de tres, cuatro y seis sonidos (ej. 6).
3. Uso de *acciaccature* (ej. 7).

Ej. 5 “Pensa alla patria” de *L’Italiana in Algeri* (c. 26).



I

cen-de del - la vo - lu - bil sor - - - - -
for - tune makes life appear in - glor - - - - - ious,

Ej. 6 “Una voce poco fa” de *Il barbiere di Siviglia* (c. 37, 39 y 40).

Musical score for Ej. 6, showing vocal lines for Rosina. The score includes measures 37, 39, and 40. Red circles highlight specific melodic passages: a triplet at measure 37, a sixteenth-note run at measure 39, and another triplet at measure 40. The lyrics are: - ra - i, la vin - ce - rò; sì, Lin - do - no mio sa - rà, lo giù - ra - i, la vin - ce - rò.

Ej. 7 “Una voce poco fa” de *Il barbiere di Siviglia* (c. 55).

Musical score for Ej. 7, showing vocal lines for Rosina. The score includes measures 53 and 49. Red circles highlight specific melodic passages in measure 49. The lyrics are: Io so - no. The score includes piano accompaniment for Tutti and Vni.

Tratamiento melódico

Los compositores elaboran sus criterios de construcción melódica tomando en cuenta las principales características de la voz cantada, entre las que se puede mencionar a la extensión y la tesitura (zona vocal cómoda), que están enmarcadas dentro de las cualidades de cada cuerda (Bacot et. al., 2005).

La elección de una tonalidad determina, en líneas generales, la preferencia de los autores por un determinado color que, junto al tratamiento de la velocidad, el ritmo y la armonía, otorgan a la obra un carácter particular. Con relación a la composición vocal, la selección de una tonalidad también está vinculada con las posibilidades de una voz ya que en la composición operística suelen estar representados los distintos registros vocales que posee un cantante: grave, intermedio y agudo (Facal, 2005). Del mismo modo, las particularidades del lenguaje compositivo de cada autor reflejan la incidencia que tienen en el desarrollo de ciertos aspectos técnico-

musicales. En el caso de Rossini, por formar parte de la tradición del *Bel canto*, estos aspectos se reflejan en el tratamiento jerarquizado que le dio, por ejemplo, al uso de los adornos.

Aquí se consignan las arias y sus respectivas tonalidades.

| Nombre del aria | Tonalidad |
|-----------------------|-----------|
| “Cruda sorte” | fa mayor |
| “Per lui che adoro” | fa mayor |
| “Pensa alla patria” | mi mayor |
| “Una voce poco fa” | mi mayor |
| “Contro un cor” | re mayor |
| “Nacqui all’ affanno” | mi mayor |

El siguiente gráfico muestra la extensión total, desde el sonido más grave hasta el límite agudo.

| Nombre del aria | Extensión |
|-----------------------|-------------------------------------|
| “Cruda sorte” | si ₃ a fa ₅ |
| “Per lui che adoro” | do ₄ a fa ₅ |
| “Pensa alla patria” | la _{#3} si ₅ |
| “Una voce poco fa” | sol _{3#} a si ₅ |
| “Contro un cor” | la ₃ a la ₅ |
| “Nacqui all’ affanno” | la ₃ a si ₅ |

Como puede observarse existe un notorio grado de proximidad en el empleo de las tonalidades (re mayor, mi mayor y fa mayor). Esto responde a las características de la escritura en concordancia con las cualidades de la voz de mezzosoprano, como se evidencia además en las notas de la extensión total empleada.

Las características de la coloratura

Uno de los aspectos más relevantes de la identidad estilística de Rossini es la agilidad vocal. Cualquier intérprete que haya encarado el aprendizaje de algún rol operístico de Rossini ha tenido que enfrentarse, en menor o mayor medida, con este tipo de dificultad. Los contornos ornamentales de sus melodías (tanto en las secciones cantábiles como en los pasajes de bravura) presentan tres tipos de movimiento:

1. Por salto
2. Por grado conjunto
3. En forma combinada

Algunos autores definen dos categorías principales: agilidad directa (cuando opera por grado conjunto) y por salto (Perelló et al., 1980).

De las arias aquí analizadas se desprenden las siguientes consideraciones:

1. Agilidad en el ámbito de los sonidos naturales de la escala. Suelen presentarse en pasajes escalísticos a gran velocidad y extensión en movimiento ascendente y descendente. Se distingue una mayor relevancia en los movimientos descendentes (ej. 8 y 9)
2. Agilidad en contexto diatónico con uso de sonidos cromáticos. Se encuentran adornando a sonidos naturales y suelen pertenecer a *grupettos* o a bordaduras inferiores (ej. 10).

Ej. 8 “Una voce poco fa” de *Il barbiere di Siviglia* (c. 105 y 106).

The image shows a musical score for the aria "Una voce poco fa" from Rossini's *Il barbiere di Siviglia*. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 104 and includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "ce - de - re, e cen - to trap - po - le fa". Above the vocal line, there are markings: "a piacere" and "[a tempo]". Red lines are drawn above the vocal line, indicating a melodic contour that rises and then falls. The piano accompaniment is in the right and left hands. The second system starts at measure 106 and includes a vocal line with lyrics: "- rò, fa - rò gio - car, e cen - to". Above the vocal line, there are markings: "col canto" and "[a tempo]". Red lines are drawn above the vocal line, indicating a melodic contour that rises and then falls.

Ej. 9 “Nacqui all’ affanno” de *La Cenerentola* (c. 95).

95 158
CEN.
CIN.
co - me un ba - le - - - no
Quick - ly as light - - - ning

Ej. 10 “Contro un cor” de *Il barbiere di Siviglia* (c. 115, 116, 117 y 118).

113
ROS.
- cen - di in pet - to il co - re, tu - mi
116
ROS.
per - tia de - li - rar, tu - mi per - tia de - li -

Uno de los aspectos que más pone de manifiesto Rossini en su escritura vocal es la secuenciación. En numerosos pasajes de sus arias se encuentran modelos y sus correspondientes repeticiones en forma ascendente o descendente. Este es uno de los principales recursos que emplea para la escritura de pasajes virtuosísticos, otorgando así unidad y desarrollo en las secciones de coloratura.

Ej. 11 “Pensa alla patria” de *L’Italiana in Algeri* (c. 53 a 55).

I.
gio - sa a - mor - mi - fa, nel pe - ri - glio - del - mio
wait - ed - joy - ful - day. Fer - vid - love - for - friend - and -
Ten.
Quan - - - to
Love - will
Bass
sotto voce
Quan - - - to
Love - will
I.
co - rag - - gio - sa a - mor - mi - fa, co - rag -

Ej. 12 “Per lui che adoro” de *L’Italiana in Algeri*. El modelo se secuencia a una distancia de tono (descendente) y se presenta en tres oportunidades (c. 34).

Asimismo, en estas arias se encuentran los adornos expresivos que brindan a la línea de canto el refinamiento característico del estilo belcantista. Entre los más relevantes podemos mencionar: trinos, *grupetti*, *acciacature* y notas repetidas. Es preciso señalar que estas arias incluyen, en su extensión vocal total, a los diferentes registros de cada voz (grave, intermedio y agudo) y que la misma posee, en algunos de los casos analizados, más de dos octavas.

Conclusiones

La identidad estilística de Gioacchino Rossini está relacionada con el dominio y el conocimiento que poseía sobre la escritura vocal. Los preceptos más importantes del estilo del *Bel canto* están cabalmente representados por el lenguaje rossiniano en virtud de la inclusión de sus aspectos más relevantes: agilidad, *legato*, adornos expresivos, flexibilidad y virtuosismo vocal. Estas características se encuentran presentes en las arias de los tres personajes protagónicos femeninos de *L’Italiana in Algeri*, *Il barbiere di Siviglia* y *La cenerentola*. Pero no solamente se advierte que la escritura de estas arias se inscribe en la tradición belcantista: también permite observar los aportes de Rossini a la composición vocal, como se evidencia en el tratamiento vigoroso que le asigna al ritmo, su forma de escribir los pasajes virtuosísticos en extensión o el uso de los diferentes adornos. Estas características muestran, también, cómo logró jerarquizar la escritura para la cuerda de mezzosoprano, dotándola de una estilización antes desconocida. Cabe destacar que esta situación pudo darse gracias a la calidad de las cantantes con las que Rossini

trabajó, logrando, de este modo, perfeccionar su propia escritura al considerar las posibilidades vocales de sus intérpretes.

El análisis de las arias realizado muestra la dificultad técnica que una intérprete debe dominar en función de los conocimientos que posea de su técnica vocal. Es pertinente señalar que las particularidades que están expresadas en los distintos recursos técnico-musicales utilizados por Rossini demandan que una intérprete resuelva una serie de cuestiones esenciales como son: el dominio de la respiración, para lograr una emisión ligada, apropiada para los pasajes cantábiles; el manejo de la flexibilidad de la tesitura, para resolver los endiablados pasajes de agilidad; la homogeneidad de la emisión, para mantener la igualdad tímbrica en las secciones que presentan grandes saltos o que abarcan una extensión muy amplia. Sin estos aspectos resueltos, ninguna intérprete podría acercarse con solvencia a estos roles tan representativos de la literatura operística del *Bel canto*.

La revalorización del repertorio rossiniano durante el siglo pasado permitió que destacadas intérpretes devolvieran a Isabella, Rosina y Angelina una vocalidad más concordante con la concepción de Rossini. Respetar la partitura lo más fielmente posible implicó, necesariamente, una tarea de investigación que contempló no solo recuperar ciertas prácticas interpretativas, sino también considerar las condiciones de producción específicas de cada obra. Teniendo en cuenta las consideraciones hasta aquí expuestas, sería interesante abordar otras líneas de investigación, como por ejemplo la evolución del estilo rossiniano en sus últimas producciones operísticas o la relación entre la escritura vocal de sus óperas con el repertorio vocal de cámara que cultivó hacia finales de su carrera compositiva. El trabajo de los intérpretes, cuyo acercamiento a la partitura radica en el respeto y la preservación del lenguaje de los compositores, mantiene viva la historia del patrimonio musical. El ejemplo de Rossini muestra que su estilo vocal continúa conservando una plena vigencia.

Bibliografía

- Bacot, C., Facal, M. L., Villazuela G. (2005). *El uso adecuado de la voz*. Ed. Akadia. Buenos Aires.
- Bartoli, C. (2005) *Entrevista a Cecilia Bartoli: “soy un temperamento mediterráneo”*. Scherzo n° 200, septiembre 2005. Recuperado en <http://www.revistas culturales.com/articulos/60/scherzo/405/1/entrevista-a-cecilia-bartoli-soy-un-temperamento-mediterraneo.html>

- Bartoli, C. (2018) *Cecilia Bartoli: Dejar que el corazón domine la voz es muy peligroso*. El Espectador. El Magazín Cultural, octubre de 2018. Recuperado en <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/cecilia-bartoli-dejar-que-el-corazon-domine-la-voz-es-muy-peligroso-article-819313/>
- Berganza, T. (1997) *Entrevista y recital lírico en el Teatro Real de Madrid*. Televisión Española. Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=N5gSNmwPzZo>
- Celletti, R. (1991). *A history of bel canto*. Oxford: Oxford University Press.
- Colas, D. (2004). *Melody and ornamentation*. En E. Senici (Ed.), *The Cambridge Companion to Rossini*. Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CCOL9780521807364.009
- Díaz Marroquín, L., Villoria Morriño, M. (2012). *La práctica del canto según Manuel García*. Editorial Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Facal, M. L. (2005). *La voz del cantante*. Ed. Akadia. Buenos Aires.
- Horne, M. (1985). *Interview with Marilyn Horne discussing Rossini and L'Italiana in Algeri*. Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=56ynf3ionWY>
- Heilbron Ferrer, M. (2000). *Isabel Colbrán: una soprano española en el mundo de Gioacchino Rossini*. Anuario Musical, vol. 55. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Milasinovic, M. (2006). *The Rossini Mezzo-Soprano*. Thesis of Master Programme in Music Performance. Agder University College. Faculty of Fine Arts Classical Music Department.
- Osborne, R. (2007). *Rossini: his life and works*. Oxford University Press. New York.
- Pascu, G., Boțocan, M. (1995) *Popasuri în istoria muzicii*, Iași: Spiru Haret Publishing House.
- Perelló, J., Caballé, M., Guitart, E. (1982) “*Canto-Dicci6n*”. Vol IV. Ed. Médico Científica. Barcelona.

Partituras

- Rossini, G. (1966) *L'italiana in Algeri*. New York/London: G. Schirmer Opera Score Editions.
- Rossini, G. (1969) *Il barbiere di Siviglia*. Edici6n cr6tica de Alberto Zedda. Milán: Casa Ricordi Editore.
- Rossini, G. (1971) *La Cenerentola*. Edici6n cr6tica de Alberto Zedda. Milán: Casa Ricordi Editore.

JAVIER VILLA es Profesor Superior de Canto y Licenciado en Artes Musicales Orientación Canto (DAMus - UNA). Ha realizado estudios de técnica vocal con la soprano África de Retes y con el barítono José Crea. En la UNA, ha completado los trayectos formativos de la Concepción Kodály y del método Dalcroze. Se ha formado en armonía, contrapunto y formas musicales con el maestro Claudio Schulkin. Es maestrando de la Maestría en Musicología (DAMus - UNA), de la Maestría en Práctica Docente (UNR) y doctorando del Doctorado en Educación (UNR). Han sido sus maestros en piano Beatriz Pedrini, Manuel Massone y Nilda Somma. Desde el año 2006 colabora regularmente para la publicación *Tiempo de Música*.