



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

"DOCUMENTACIÓN DEL LA EXPERIENCIA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE RAMIRO EN EL ARIA SI RITROVARLA IO GIURO DE LA OPERA CENERENTOLA DE GIOACHINO ROSSINI"

Presentado por el estudiante:
CÉSAR AUGUSTO CORTÉS BETANCOURT
Cedula de ciudadanía: 1144134075
Código: 2011275005

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones.

1. El trabajo propone una indagación en una línea novedosa, que se puede construir si se abordan futuros trabajos de investigación que tengan que ver con la interpretación y un sinnúmero de factores que afectan la puesta en escena musical
2. El trabajo logra una ligazón consistente de lo musical y lo interpretativo utilizando para su análisis documental, lo que aparece en los medios de comunicación audiovisual actuales, trabajo que no se hubiera podido hacer sin acudir a ellas.
3. El trabajo presentado es pertinente en términos pedagógicos y de uso futuro dentro del programa.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - Lector	Alexandra Álvarez		4.5
Jurado 2 - Lector	Rodolfo Lozada.		4.5
Jurado 3 - Asesor	Abelardo Jaimés Carvajal		4.5

NOTA FINAL: (4.5) Cuatro. Cinco

OBSERVACIONES:

**DOCUMENTACIÓN DE LA EXPERIENCIA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL
PERSONAJE RAMIRO EN EL ARIA SI RITROVARLA IO GIURO DE LA
ÓPERA CENERENTOLA DE GIOACHINO ROSSINI.**

CÉSAR AUGUSTO CORTÉS BETANCOURT

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Música

Bogotá, D. C.

2016

**DOCUMENTACIÓN DE LA EXPERIENCIA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL
PERSONAJE RAMIRO EN EL ARIA SI RITROVARLA IO GIURO DE LA
ÓPERA CENERENTOLA DE GIOACHINO ROSSINI.**

Como requisito parcial para optar al título de Licenciado en Música

CÉSAR AUGUSTO CORTÉS BETANCOURT

**F. Abelardo Jaimes Carvajal
Asesor**

**Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Bellas Artes
Licenciatura en Música
Bogotá, D. C.
2016**



RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 1 de 2

1. Información General

Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	DOCUMENTACIÓN DE LA EXPERIENCIA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE RAMIRO EN EL ARIA SI RITROVARLA IO GIURO DE LA ÓPERA LA CENERENTOLA DE GIOACHINO ROSSINI
Autor(es)	CORTÉS BETANCOURT, CÉSAR AUGUSTO
Dirección	JAIMES CARVAJAL, FRANCISCO ABELARDO
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2016. 96 páginas
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Análisis del personaje, Ópera, Bel Canto, Construcción del personaje, Cenerentola, Gioachino Rossini, Ópera Italiana, Documentación.

2. Descripción

Este trabajo se encarga de mostrar la experiencia en el montaje de una obra y personaje de la Ópera Italiana del Bel canto, siendo documentada por medio de los procesos investigativos que se alcanzaron, haciendo análisis a diferentes tipos de interpretaciones por artistas de más experiencia y trayectoria dentro de las categorías encontradas en el proceso investigativo, entrevistas a conocedores del tema y como resultado final una interpretación completa de la obra que se ha elegido.

3. Fuentes

Kareol.es, página de internet especializada en libretos de Ópera. <http://kareol.es/>
Manual del Actor. Konstantin Stanislavsky (1962)
Teatro para principiantes. Antonio Avila Hernández (2011)
La Dramaturgia de la Dramaturgia, Miano Canto Toscano. (2013)
Revista de Música Culta Filomusica, Ivette Rojas Zeladón (2008) <http://www.filomusica.com/opera.html>
Análisis del Drama de Claudia Alatorre (1999)

4. Contenidos


Este trabajo contiene los pasos investigativos desde una mirada general de la Ópera y las disciplinas artísticas que intervienen en esta a través de la historia, hasta llegar al análisis interpretativo del un aria de Ópera pasando por los siguientes procesos de investigación y análisis:
Capítulo I. La Ópera - presencia de las disciplinas artísticas
Capítulo II. La Ópera Italiana - SXVII, Romanticismo y Bel Canto.
Capítulo III. Unidades de Análisis - Análisis de Interpretación de artistas mundiales en lo interpretativo Vocal y Actoral, entrevistas y los resultados de la investigación.


5. Metodología

La metodología que utilizó para esta investigación fue mediante:
- Recolección de información histórica y conceptual de los temas pertinentes al análisis de la obra
- Entrevistas a expertos sobre el tema que estaba investigando
- Análisis de la obra propuesta con los conceptos adquiridos en el trabajo.

6. Conclusiones

A través del proceso investigativo y analítico referente a la obra, adquirí conceptos y herramientas que pueden servir para el montaje de esta personaje en particular y para otros que cumplan con las características generales de investigación (Ópera Italiana, Bel Canto, Rossini, Ópera Clásica).
Este trabajo aporta a mi desarrollo como artista y profesor elementos valiosos para la construcción de un personaje de Ópera y deja espacios para la investigación de metodologías y herramientas para una construcción a nivel global de cualquier personaje u obra clásica en la Ópera.

 <small>UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 2	

Elaborado por:	CÉSAR AUGUSTO CORTÉS BETANCOURT		
Revisado por:	<i>F. Abelardo Jaimés C.</i> 		
Fecha de elaboración del Resumen:	00	0	00

Contenido

Resumen	7
Introducción.....	8
Construcción del problema.....	11
Pregunta de investigación.....	14
Objetivo general:.....	14
Objetivos específicos.....	14
Justificación.....	15
Capítulo I.....	18
LA OPERA	18
La opera como complejidad escénica.....	18
La presencia de las disciplinas en la Ópera	19
Capítulo II.....	30
OPERA ITALIANA.....	30
Siglo XVIII	32
Reformas de Gluck	36
Siglo XIX – Romanticismo.....	38
Capítulo III.....	48
Unidades de análisis.....	48
Análisis de cada intérprete: Vocal Técnico.....	49
Entrevista	61
Análisis Interpretativo Actoral.....	67
Entrevista	79
RESULTADOS DE LA INVESTIGACION	84
Conclusiones.....	92
GLOSARIO DE CONCEPTOS	94
BIBLIOGRAFÍA	96

Resumen

Este trabajo es una documentación de la experiencia en la construcción del personaje Ramiro de la ópera Cenerentola del compositor Gioachino Rossini, partiendo de la investigación a conceptos teóricos y herramientas artísticas que servirán como punto de apoyo para el trabajo analítico de este proyecto. El análisis a cuatro referentes musicales como: Juan Diego Flórez (Perú), Lawrence Brownlee (EE.UU), René Barbera (EE.UU), Caner Akim (Turquía), darán resultados interpretativos en cuanto al análisis realizado con los conceptos investigados acerca de la interpretación teatral y musical del personaje en este trabajo, las entrevistas a expertos del tema escénico y musical tendrán importancia en la corroboración de la información hallada en este trabajos. Estas herramientas conceptuales y musicales serán utilizadas para el análisis, la construcción e interpretación propia del personaje Ramiro por parte del estudiante y representado en una muestra musical.

Introducción

El presente trabajo aborda el tema de análisis e interpretación de una obra del repertorio operístico (aria) haciendo uso de las disciplinas artísticas que conforman la Ópera (teatro, música y escena), que se encargan de dar un enfoque completo al análisis y desarrollos de una obra musical con fines pedagógicos y artísticos.

La característica principal de este análisis es el enfoque investigativo a todos los conceptos históricos y metodológicos que intervienen en su elaboración, recopilado en el marco teórico y sustentado mediante entrevistas a expertos profesionales de la Ópera en el mundo, la cual dejará resultados tangibles para la interpretación.

En la realización de este trabajo es necesario mencionar las causas por las cuales se llega a esta necesidad investigativa e interpretativa. Una de ellas es la falta de herramientas conceptuales y artísticas por parte de los estudiantes al momento de abordar cualquier tipo obra del repertorio operístico.

Herramientas escénicas (cuerpo, espacio), estas herramientas dan conciencia del ámbito espacial y físico que rodea al intérprete, dan la capacidad de mantener la concentración y excelente ejecución musical ante cualquier situación favorable o desfavorable que se le presente.

Herramientas conceptuales (texto, estilo, historia), el conocimiento por parte del intérprete hacia una obra es circunstancial para su desarrollo como músico, como docente y como persona, esta herramienta abre el espectro de lo cotidiano y permite la oportunidad de crear e innovar e su interpretación de acuerdo con lo que conoce.

Herramientas teatrales (actuación, drama, creación de un personaje), son desde elementos artísticos que va ligada a la Ópera, por lo tanto hay unión tanto del teatro como la música para lograr un arte que integre y abarque espacios que por sí solos no pueden. Para el interprete en la Ópera esta herramienta es una base para su formación como artista, no solo por la parte actoral sino también por la parte espiritual que debe haber entre la persona y la música, de esta forma hay conexión por parte del artista con el público.

La investigación de este proyecto se realizó de acuerdo con el interés de conocer que herramientas artísticas y conceptuales son necesarias para el montaje de una obra o un personaje completo en un estudiante de canto lírico de la actualidad. Esto permitió conocer una relación entre distintas artes que a simple vista poco tienen en común, pero que no puede existir la Ópera sin la completa relación de la música, el teatro y la escena.

El profundizar la investigación desde una perspectiva estudiantil, fue de interés académico, este trabajo se interesa por aportar herramientas conceptuales y analíticas para la elaboración de un personaje o el abordaje de una obra en particular para los estudiantes de canto lírico en la Universidad.

En el ámbito profesional, esta investigación está enfocada en proponer una visión más completa de la interpretación para el profesional en canto como intérprete y docente.

El marco de la investigación teórica y conceptual de la Ópera (y sus componentes artísticos) se desarrollaron varios procesos metodológicos para la recolección de información, en la investigación se realizaron distintos acercamientos conceptuales a los componentes que conforman la Ópera (teatro, música, puesta en escena, historia), al igual entrevistas que se realizaron a profesionales de la Ópera de muchos años a nivel internacional, y el análisis de artistas internacionales interpretando la misma obra, de acuerdo con toda esta información recolectada de investigación y análisis se procede a la construcción de la obra pensada teniendo en cuenta todo lo anterior.

En el desarrollo conceptual de la investigación se tomaron términos históricos generales de la Ópera y partiendo de eso se comenzó a delimitar el enfoque hasta llegar a la Ópera Italiana y el Bel Canto, como pilares de investigación, al mismo tiempo fue de la misma forma con todos los elementos y disciplinas artísticas que intervienen en su construcción.

El análisis de los artistas fue sustentado en la investigación conceptual de lo musical y lo actoral de la Ópera, logrando encontrar resultados de la investigación que servirán más adelante en la entrevista al director y el especialista en Ópera.

En las entrevistas se corrobora la información recolectada de la investigación y abre una vertiente a otros temas que no estaban contemplados pero que pueden ayudar en un proceso de creación teatral y musical.

El análisis final es una recopilación de saberes a través de la historia, la tradición y la actualidad en la Ópera, fue importante investigar cada uno de estos conceptos y experiencias para poder lograr un análisis detallado y sustentable al momento de la muestra musical, se encontraron obstáculos en la recolección de un material sonoro de buena calidad para el análisis de los intérpretes, uno de los problemas fue contar con la edición sonora que se hace en el estudio de grabación, es por eso que gran parte de la entrevista con uno de los expertos se centro en la sonoridad en vivo y en directo de los artistas, de esa forma el análisis es más acertado porque se pueden evaluar más elementos musicales en los intérpretes.

Construcción del problema

En la actualidad hay una ausencia de conocimiento por parte de algunos estudiantes de canto lírico hacia herramientas conceptuales y artísticas al momento de abordar cualquier tipo obra y personaje del repertorio operístico: La interpretación, el conocimiento conceptual de la obra, el desarrollo musical, el conocimiento de otras disciplinas que intervienen y hacen parte de esta, son herramientas ignoradas por el estudiante de canto al momento de enfrentarse a una obra determinada.

Una de las causas de esta problemática es la consideración dada al tiempo de formación del estudiante en la Universidad, es importante reconocer que la duración de una clase a la semana para instrumento no posibilitan un desarrollo íntegro de las áreas artísticas y conceptuales que le competen, es habitual que en este tiempo corto de estudio el mentor enfoque su conocimiento orientado solo en alguna de las áreas; la *ejecución vocal*, que es el trabajo diario de la técnica vocal en el cantante aplicado a las obras exigidas por el maestro de canto, al igual que el manejar el aire con ejercicios y todo lo que conlleva a usar el aparato fonador en toda su expresión (afinación, control del aire, emisión correcta de la voz), pero esto solo es una parte del trabajo del cantante, el conocer los estilos representativos de cada periodo musical, al igual que la dicción correcta de cada idioma que se trabaje, el análisis musical y teatral de los personajes son las áreas que no suelen enseñarse a fondo y que el estudiante debe obtener por fuera de la institución para complementar su desarrollo como artista.

El conocimiento de los textos literarios de la obra que se interpreta es una herramienta conceptual necesaria para el desarrollo como intérprete de un personaje de cualquier obra en la Ópera, al igual que el estudio diario del canto en el estudiante, estos juegan un papel fundamental en el momento de la interpretación musical, ya que el texto es la palabra y la voz como tal la que comunica el mensaje, si no se comprende en toda su expresión (libreto, drama, personaje, intenciones) solo se queda en una repetición vana de palabras sin sentido, el texto y la música deben comunicar, transformar, transportar a todos

aquellos que tienen un acercamiento a esta ya sea como emisores o como oyentes.

La deficiencia de herramientas escénicas en los estudiantes de canto lírico es notoria al momento de la muestra musical, no hay conciencia del espacio-cuerpo en el escenario, es por eso que se percibe un déficit en su propuesta musical, el estudiante debe comprender que la Ópera a lo largo de los siglos se ha dado a la tarea de reunir un sinnúmero de herramientas para lograr su cometido que es el de envolver a la persona que la escucha en un mundo de fantasías a las cuales no se pueden llegar cotidianamente, el arte escénico es uno de los pilares que la sustentan, la comunicación con el cuerpo, el manejo de los sentimientos y expresiones corporales marcadas en distintos momentos de la obra hacen que el público crea lo que ve y se conecte. En muchos casos es notoria la carencia de estas herramientas de interpretación: tanto estudiantes y profesionales en el canto a la hora de presentar un examen, un recital o un concierto, se ven apenas con lo necesario para sacar adelante su muestra musical, una causa de esta deficiencia es la falta de estudio enfocado a la creación del personaje que se interpreta, el estudio de la técnica, los estilos interpretativos, el análisis del personaje, el análisis musical y textual, estas son herramientas que ayudan a la comprensión total de la obra y por lo tanto ayudan a una mejor interpretación al momento de la muestra.

El mundo del marketing y la demanda artística en la Ópera ha evolucionado a través de los años requiriendo un sinnúmero de cualidades artísticas para el músico que en otra época se bastaba con que solo tuviera una buena voz, estudiantes y profesionales que se forman hoy día como “instrumentistas de la voz” necesitan conocer la importancia en la parte conceptual y pedagógica al momento de explicar no solamente cómo se interpreta vocalmente, sino también como son los procesos de búsqueda y análisis del contexto de la obra, la forma de escritura literaria, la expresión corporal dentro de la misma y cómo todos estos componentes actúan de una mejor manera a la hora de realizar una interpretación eficiente. Esta escasez de herramientas provoca en el estudiante una deficiencia conceptual e interpretativa al verse enfrentado ante una obra clásica que no es de su contexto cultural (que por ende debe estudiarla a fondo para entenderla). Si no hay las suficientes bases o herramientas conceptuales artísticas para enseñar y representar (en este caso

la interpretación de una obra del repertorio clásico operístico), va a ser muy complicado realizar la labor docente e intérprete a un nivel superior y siempre se recurrirá al recurso empírico o intuitivo que en muchos casos no está mal el hacerlo, la complicación es cuando no existen bases concretas para pensar lo que se hace y como se hace, hay que recordar, que además de ser músicos instrumentistas también somos maestros y para poder enseñar se debe saber lo que está haciendo, esta deficiencia conceptual trae como resultado estudiantes de canto y futuros profesionales con insuficiencias a nivel competitivo laboral, al momento de acercarse a un montaje profesional de Ópera y en el momento de enseñar.

Otra consecuencia es la falta del conocimiento por parte del estudiante hacia su instrumento, el conformarse con una pequeña fracción de lo que puede dar como músico y entregar en el escenario, provoca inevitablemente un estancamiento profesional, así mismo se transmite esto en el momento de abordar la creación un personaje y en la interpretación como músico.

Pregunta de investigación

- ¿Qué conceptos y elementos artísticos son necesarios para el análisis e interpretación de una obra en un personaje de Ópera?

Objetivo general:

- Describir el proceso de análisis, construcción e interpretación de un personaje de Ópera en una obra vocal, que sirva como ejemplo para la elaboración de conceptos artísticos que puedan ser aplicables a la formación de otros.

Objetivos específicos

- Investigar el contexto histórico de los elementos artísticos que se utilizarán para el análisis de la obra y el personaje.
- Evidenciar el proceso investigativo histórico para la construcción de la obra y el personaje en las distintas disciplinas artísticas de la Ópera.
- Analizar de acuerdo a los elementos artísticos investigados los modelos de interpretación de la obra y el personaje hechos por otros intérpretes.
- Corroborar los conceptos de la investigación mediante entrevistas hechas a expertos que trabajan en el campo de la Ópera actualmente.
- Constatar/demostrar los resultados de la investigación en una muestra musical donde se evidencie el trabajo analítico a detalle de la obra utilizando todas las herramientas conceptuales y artísticas adquiridas en el proceso investigativo del proyecto.

Justificación

La investigación acerca de la correcta interpretación que debe tener una obra del repertorio operístico bajo la mirada teatral y musical, marca en sí un avance significativo en cuanto a los aportes que tiene para dar en la formación integral del estudiante de canto en general, no es un secreto que un cantante hoy día debe contar con un sinfín de recursos y habilidades artísticas que van más allá del ejercicio del canto, un cantante a medida que tenga más recursos de interpretación (vocal, teatral, escénica, musical) puede llegar a alcanzar mejores objetivos y resultados en el ejercer como músico intérprete o pedagogo musical.

Con la pregunta de esta investigación se busca ahondar en cuatro campos los cuales son importantes a la hora de buscar los aportes que puedan generar bases para la construcción de este proyecto: concepto histórico, análisis a intérpretes, entrevista a expertos, análisis y presentación de la obra.

El aporte que tiene este proyecto al campo teórico es el promover al estudiante a buscar, indagar, investigar las fuentes (históricas, conceptuales, analíticas) sobre la cual se sustenta un análisis, con el propósito de fomentar la formación y el aprendizaje de las disciplinas que intervienen al interpretar de una manera correcta la Ópera. Para que no se reduzcan a simples técnicas y puedan apoyarse en una rica formación conceptual, ya que en el concepto habita la creatividad requerida para acompañar lo complejo que puede ser el proceso de enseñanza y aprendizaje.

Como futuros pedagogos este proyecto aporta herramientas necesarias para la buena formación de futuros músicos, con propósitos más grandes y miradas más profundas en cuanto al que hacer musical. Como instrumentistas aporta una mirada y un recurso distinto a los ya conocidos, porque mientras haya más herramientas y conocimientos de donde uno se pueda apoyar para hacer música, mejor será el resultado musical.

Si bien se ha comentado antes acerca de la demanda que hoy día tiene la Opera en el mundo, el espectáculo, la importancia de que todo sea de un muy buen nivel técnico e interpretativo a la hora de presentarse, pero de una u otra forma se ha perdido la esencia como tal de la música y de este género en

particular, el querer comunicar, transformar e impartir lo que esta tiene para dar, en principio es lo que se debería buscar. Este proyecto busca aportar una mirada sensible a lo que se hace con la música, ínsita a volver a nuestras raíces de introspección analítica y de apreciación como tal.

Un aporte valioso es el conocimiento que el cantante puede obtener a través de una mirada distinta al análisis de interpretación y ejecución de la música. Los recursos alcanzados en el análisis de una obra abarcan muchas técnicas en otras disciplinas artísticas las cuales enriquecerán al cantante y le permitirán tener una visión más completa de lo que hace.

La validez a futuro de este proyecto es promisorio ya que por años hay personas que hablan e investigan acerca de esto. Este proyecto deja un camino por el cual se puede seguir recorriendo en investigación para abarcar todo lo que concierne al repertorio operístico en general. Como artistas y formadores está en nuestra responsabilidad el traer a reflexión de las personas la importancia de la Ópera no solo como un espectáculo musical, sino como una invención del ser humano que trasciende las generaciones para mostrarnos la historia del mundo.

El enfoque de esta investigación está en propiciar un acercamiento del estudiante de canto lírico al análisis musical y teatral de un Aria y personaje de Ópera mediante los elementos artísticos que intervienen en su construcción.

La recolección de información para este proyecto está planeada en la investigación de conceptos históricos, entrevistas a conocedores de la música y estudiosos de la Ópera (director escénico, Coach musical) al igual que el análisis a los artistas más representativos de la actualidad, que muestran las dos visiones cerca de la interpretación de una obra y sus formas de realizarlas.

Para las entrevistas se disponen preguntas de la siguiente manera:

1. Que características específicas vocales/actorales debe tener un cantante para realizar este personaje.
2. Que tanto incide que el cantante entienda en su totalidad el estilo del autor y de la época?
3. Para usted cual es su mejor intérprete o versiones de este personaje, porque?
4. Para alguien que comienza estudiar esta Aria en particular, que elementos musicales debe tener en cuenta al momento de abordarla? (si hay un cantante

que esté próximo a montar esta aria, que consejos le daría usted para abordarla según su experiencia)

5. Que es recomendable sugerir a alguien que quiera interpretar esta obra
6. Además del cantante existen factores externos que ayuden a una correcta interpretación del personaje? Cuáles?.
7. Se habla del Bel Canto como un estilo o forma de cantar, para usted que es el Bel Canto?, usted que conoce el movimiento de la opera actual, que tan vigente es el bel canto o que características se utilizan hoy día?
8. Que ejercicios son recomendables para desarrollar el Fiato en un cantante
9. Que ejercicios son recomendables para desarrollar una buena coloratura en el cantante
10. Que ejercicios son recomendables para trabajar la resistencia corporal de una obra de este calibre.
11. Que aspectos musicales son relevantes en esta Aria?
12. Que elementos interpretativos son relevantes en el personaje? alguna sugerencias de preparación para la interpretación de este personaje?

Una revisión bibliográfica fue importante para tener bases teóricas en las cuales se sustente esta investigación y abra paso a futuros proyectos, la búsqueda de textos que hablen acerca de esa mirada holística de la Opera en un contexto literario por parte de un cantante.

El resultado de esta investigación será mediante una muestra musical que reúna todo el trabajo analítico y conceptual hecho en el proyecto con un estudiante de canto lírico de la Universidad Pedagógica Nacional en la facultad de Bellas Artes, lo que se pretende identificar el estado y las necesidades reales de la población Universitaria, para buscar probabilidades o modelos que dejen expectativas a la comunidad estudiantil, mediante proyectos investigativos que contribuyan a la formación integral.

Capítulo I

LA OPERA

La ópera como complejidad escénica.

La ópera es un espectáculo, completo, integral y complejo. Es una elaboración exigente para cualquier cantante. Opera-Europa que es una organización que presta servicios escénicos afirma en su blog institucional lo siguiente:

“La ópera es una de las manifestaciones artísticas más completas que existen. Es un arte total en el que confluye la música, el canto, la poesía, las artes plásticas y, en ocasiones, la danza. En cada obra todos los componentes de la ópera combinan su expresividad y belleza, (Opera-Europa.2016)¹.”

La filigrana de esta interacción debe estar bien tejida, de tal manera, que todas las disciplinas artísticas tengan una expresión fuerte y equilibrada y que ninguna de ellas, esté al servicio de la otra.

La Ópera como espectáculo busca cautivar al público como todas las disciplinas que intervienen en su producción. Tanto la música, el teatro y las artes visuales, contribuyen a una inmersión total del espectador, del artista, de la persona o grupo que propone y de quien vive la experiencia como receptor de la misma. En palabras del ya mencionado blog:

“Estas artes se unen entre si tan íntimamente, que no puede considerarse una sin que se consideren las otras. La ópera es una imitación o representación teatral de una acción, con la finalidad de deleitar no solo al ánimo, sino también a la imaginación y al oído. La acción puede ser vulgar y común como la Comedia, o ilustre y grande como en la Tragedia. Esta compleja alquimia hace que cada función sea un espectáculo extraordinario,

¹ **Opera Europa** es la principal organización europea de servicios para compañías de ópera profesionales y festivales líricos. Recuperado 04/08/2016

monopolizando la vista, el oído, la imaginación y la sensibilidad del público, en el que todas las pasiones humanas están en juego” (Opera-Europa.2016).

Por eso la Ópera es un espectáculo que transporta y sumerge al que escucha o asiste a su presentación en un mundo de fantasías o historias reales capaces de aflorar los más profundos sentimientos guardados de cada persona.

La presencia de las disciplinas en la Ópera

Al ser la Ópera un espectáculo que integra todas las artes, necesita de la presencia de disciplinas de modo tal que contribuyan en su elaboración y den la forma artística total esperada, de lo contrario solo sería una presentación musical tipo recital o concierto. A continuación se abordan las disciplinas que intervienen en su elaboración una a una:

El teatro.

En este apartado lo que vamos a mirar es la contribución del teatro como disciplina artística a la Ópera desde tres aspectos fundamentales: La puesta en escena, el drama y el libreto.

Para efectos de entender cómo utilizar la noción del Teatro, en este trabajo, introducimos la definición que aparece en el libro *Teatro para principiantes* de Antonio Avitia Hernández (2011), que afirma:

“El teatro forma parte del grupo de las **artes escénicas**. Su desarrollo está vinculado con actores que representan una historia ante una audiencia. Este **arte**, por lo tanto, combina diversos elementos, como la gestualidad, el discurso, la música, los sonidos y la escenografía. La práctica teatral está formada por un todo que no puede dividirse. Es posible, sin embargo, distinguir tres elementos básicos, como el **texto** (aquello que dicen los actores), la **dirección** (las órdenes que dicta el responsable de la puesta en escena) y la **actuación** (el proceso que lleva a un actor a asumir la representación de un personaje). A estos componentes se pueden sumar

otros elementos muy importantes, como el vestuario, el decorado o el maquillaje.(Hernandez.2011)²".

La Opera retoma elementos fundamentales del teatro: el texto que toma el nombre de *Libreto*, la dirección que tiene un papel importante en la ópera, y en la construcción de los personajes está la actuación de los cantantes que a pesar de no ser actores se considera que hay elementos fundamentales como el desarrollo del personaje y algunas técnicas de actuación que contribuyen a un mejor desempeño escénico.

El teatro a medida del tiempo al igual que la Ópera ha ido evolucionando a cada paso que el ser humano ha necesitado, en tiempos de renovación tanto de creencias como en rituales el teatro ha sido socio del crecimiento de la civilización y ha estado para representar la vivencia de la sociedad y comunicar las ideas del pueblo. En palabras del ya mencionado libro, con respecto a la antigua Grecia aparece la siguiente mención:

"En dicha época tanto comedia como tragedia permitía expresar ideas políticas, sociales y religiosas, necesarias para entender el tiempo en el que se vivía. El teatro es una de las disciplinas artísticas que puede identificarse con el tiempo en el que vive. Las **obras teatrales** responden al período en el que fueron creadas y permiten conocer a fondo los aspectos sociales, culturales y políticos que rodeaban la vida de su autor. (Hernandez.2011)".

Este es un elemento que la Ópera ha retomado del teatro, el mostrar historias que reflejan las ideas políticas, sociales y culturales, del contexto que muestra las concepciones que siempre han marcado de manera permanente el pensamiento de la sociedad desde la representación. Ejemplos en el que el Teatro y la Ópera han buscado estar dentro de este pensamiento para así mismo expresar su voz y comunicar su pensamiento al público son la creación de obras tales como:

- **Nabucco**, del célebre compositor Giuseppe Verdi, una obra que muestra su idea planteada en la sociedad y las opresiones vividas de la época.

²**Teatro para principiantes**, de Antonio Avitia Hernández (2011). Doctor en Historia, por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, UAM-I, División de Ciencias Sociales y Humanidades.

Situémonos especialmente en el coro de los esclavos: *Va, pensiero*, del tercer acto de la Opera, en el que los esclavos se unen para dar un cantico de esperanza y de unidad patriótica por todo lo acontecido en la obra. Verdi era un ferviente nacionalista que aspiraba una libre y unida Italia, en esa época, el pueblo Italiano asimiló este famoso fragmento como un canto que expresaba un fuerte sentimiento de patriotismo, acorde con el movimiento italiano de liberación contra la dominación austriaca.

- ***Fidelio***, del gran compositor Ludwig Van Beethoven, es una ópera que marca un pensamiento político por parte del compositor, en busca de la libertad de la opresión gubernamental hacia la sociedad. El coro de los prisioneros: *O welchelust*, en el final del primer acto, es quizá la afirmación política más significativa que tiene la Opera, el asunto de la trama es el encarcelamiento injusto y por causas políticas de un inocente. Una de las palabras más redundantes en todo el libreto de la Ópera es *Freiheit*, que significa "libertad", surge en el momento en que se sufría de la opresión por parte del gobierno hacia la sociedad en su libertad política.
- ***Die Zauberflöte***, se conoce en español como La flauta mágica del famoso compositor Wolfgang Amadeus Mozart, es del catalogo de las celebres Óperas de la historia la que más se representan en teatros. En esta obra el compositor ubica su historia en un mundo que a simple vista para el público no conocedor de su pensamiento ideológico parece fantasía, pero realmente es una muestra de su ideología masónica reflejada en la obra. El pensamiento ideológico de Mozart no se hizo esperar en esta Ópera, justo cuando se estrenó, la masonería era prohibida por el emperador Jose II, cabe aclarar, cuando Mozart la compuso pertenecía a la Logia, esta influencia se encuentra en momentos muy concretos de la Ópera, uno de esos es en las pruebas que debe pasar uno de los personajes "Tamino" para rescatar a su amor verdadero "Pamina", en este se logra entender el rito de iniciación hacia esta práctica.

Otro elemento del teatro que vamos a considerar es la puesta en escena:

La puesta en escena.

“la opera es un drama musical” – Richard Wagner. (1851)

“La opera es un espectáculo en el que, cuando a un tipo lo apuñalan por la espalda, en vez de sangrar, canta.” – Ed. Gardner”

Para el célebre compositor Richard Wagner, la Ópera es un drama musical donde, la puesta en escena es una combinación de elementos artísticos aplicados de forma visual para llevar a la escena un texto dramático convirtiéndolo en una representación de teatro musical. Estos elementos artísticos tales como el teatro, el cantar, el vestuario, la escenografía, la iluminación se encargan de poner los detalles faltantes que junto al drama crean un producto listo para cautivar al público.

La puesta en escena está hecha de un grupo de mecanismos y elementos que se disponen a ayudar, cooperar y contribuir al autor de un drama a comunicar una determinada información en la obra.

A medida del tiempo al igual que las demás disciplinas que componen la Ópera, la **puesta en escena** ha evolucionado a tal punto de proponerse nuevos retos en versiones contemporáneas para no quedar atrás de las demás y tomar la importancia que hoy día tiene de tal forma que se le considera parte fundamental de la obra que se hace. El artículo de Opera-Europa muestra su transición en periodos claves de la historia y sus aportes que hoy día siguen en escena:

“La puesta en escena antes del siglo XX, la dimensión teatral de la ópera era marginal. En el siglo XVII, las representaciones eran más bien estáticas, pareciéndose más a un concierto con vestuario. La puesta en escena ganó

importancia cuando la programación de los teatros de ópera se centró más en el repertorio existente que en nuevas creaciones.

En el siglo XIX la puesta en escena hará que aparezca un nuevo concepto, el de «director», que estará encargado de la dramaturgia, de dirigir la interpretación de los actores y actrices, de elegir y supervisar la distribución espacial y la escenografía, el vestuario y la iluminación, logrando a través de todos estos puntos de dirección el resultado final, una representación teatral.(Opera-Europa.2016).”

El director escénico como nuevo elemento en la Ópera juega un papel importante en la creación del espacio artístico, en la interpretación de los personajes y la supervisión de los componentes que se integran en el momento del espectáculo, de esta forma la puesta en escena ha ganado presencia en la Ópera y en la cual el cantante ha tenido que ir adquiriendo elementos escénicos ante las exigencias del espectáculo.

El drama

Se reconoce como drama a un género literario en el cual el escritor es su principal instrumento, al ser solo escrito precisa de la imaginación del lector para crear su propio mundo, la realidad puede verse transformada de acuerdo a la decisión del escritor en cómo aborda la historia. El drama tiene la posibilidad de ser en algún momento dramatizado y es entonces donde en la Ópera a través del teatro juega un papel importante, ya que se trata de concretar todo el contenido literario destinado a la imaginación del lector a volverlo una realidad tangible en una obra artística completa.

Parte del drama que se genera en la historia de una Ópera es creada por el libretista, es importante saber cuál es la definición de la palabra “drama” para así mismo entender el porqué de las acciones de las personas que están en escena comunicando una idea o un momento en la obra. Claudio Ariel Clarenc en su libro *Nociones de Cibercultura y Literatura* Toma nociones del libro de Claudia Cecilia Alatorre en su libro *Análisis del drama*, para resaltar las características principales de estos dos elementos artísticos en la Ópera:

“Es la versión constituida en lo absoluto por elementos lingüísticos, formando parte entonces de lo que se considera un género literario, cuya particularidad es el predominio de la función apelativa del lenguaje, la ausencia de un mediador entre el mundo creado (la realidad ficticia) y el lector, su posibilidad virtual de ser dramatizado. El teatro es la concreción del drama e incluye el espectáculo, la actuación, la música, etc. Es decir, elementos que no le son propios al drama como realidad lingüística acotada solamente al discurso. El análisis de un drama puede hacerse desde la crítica literaria, mientras que el análisis del teatro debe incluir factores como la actuación, la evaluación del espectáculo, los músicos, la iluminación, etc.” (Clarenc.2011Pag36)³.”

Estos dos elementos (drama-teatro) se encargan de consolidar la Ópera, abordando el primero el espacio literario de la obra en el libreto y el segundo aportando el contenido histórico de la obra. A medida de los años tanto el drama como el teatro han tomado distintas formas de verse y practicarse, abriendo un sin fin de posibilidades de interpretación de la Ópera por parte del director y el público. Citando a la escritora Alatorre en su libro, afirma:

“En la actualidad ya no se considera al drama como un género teatral. Esa categorización pertenece al siglo XIX. En ese entonces, el drama se dividía, como desde sus inicios en la Grecia Antigua (donde se considera que el teatro tiene su nacimiento occidental), en tragedia y comedia. Posteriormente, el drama se divide en géneros realistas y géneros simbólicos; entre los primeros quedaron inscritos la tragedia y la comedia ya existentes y, entre los segundos, el melodrama, la farsa y la tragicomedia, reconocidos como tales desde el Renacimiento. (Clarenc.2011Pag36).”

La importancia del libreto cobra fuerza con el drama en la Ópera, los compositores cada vez comenzaban a desarrollar más en el contenido de sus escritos, sus personajes, sus escenarios, su musicalización, todos aquellos elementos artísticos que intervinieran para su elaboración en escena eran cada vez mas importantes a la hora de lograr el espectáculo deseado para el público.

³**Nociones de Cibercultura y Literatura** por Claudio Ariel Clarenc tomado del libro **Análisis del drama**, Alatorre, Claudia (1999). Clarenc, Profesorado en Enseñanza de la Lengua y la Literatura, 2010 – 2012. Universidad Nacional de Río Negro.

El drama hace que la interacción de los personajes de la Ópera gane en estructura, y que el canto se presente de una manera articulada dentro de una historia concreta, como manifestación escénica de una realidad humana.

Libreto

El libreto es la vida en la Ópera, en este se desencadena la historia sobre la cual los elementos y disciplinas artísticas confabulan para lograr el producto artístico que requiere el espectáculo al momento de presentar. Da el toque humano o irreal de lo que será la Ópera, no se puede concebir contar una historia sin un argumento, el cómo suceden las cosas y cuál es la base de la historia para contar, son las situaciones que el drama muestra. La organización Opera-Europa nos da una definición más amplia del libreto en su blog institucional:

“**El libreto** es el texto de una ópera. Se puede tratar de una creación original, a menudo escrita por famosos poetas o novelistas, pero también puede ser la adaptación de piezas de teatro cuentos o novelas. Los sujetos que se desarrollan en el libreto son variados: amor prohibido, infidelidad, venganza, sed de poder, la guerra, mitos antiguos o eventos históricos. Con tales temas, la ópera habita en un universo donde las pasiones humanas explotan. Amor, tragedia y muerte suelen estar en el centro de la acción. Los personajes, a veces se debaten entre sus sentimientos y el deber, se enfrentan a situaciones extraordinarias y se dejan llevar por la exacerbación del sentimiento. Este exceso de ardor les consume, y suele llevar a cometer actos de violencia y, a veces, hasta la muerte. Amor a primera vista, el sacrificio, el encanto, el coraje, el suicidio y el asesinato cohabitan en el libreto. Algunos personajes son castigados por sus crímenes, otros encuentran la redención o se ven afectados por el remordimiento... pero a veces, ¡también hay un final feliz! (Opera-Europa.2016)”.

El libreto depende de cómo esté escrito y cómo se interprete puede generar todas aquellas sensaciones y sentimientos que el público espera sentir al ir al teatro.

El canto

El canto es el Instrumento que se encarga de transportar este mensaje del libretista y el compositor al consciente y subconsciente de la persona que escucha, es tan importante que así mismo se clasifica en diferentes registros para alcanzar su mayor capacidad a la hora de abordar los espacios sonoros y cautivar el oído del oyente causando en él la reacción esperada. Opera-Europa habla a detalle de esto afirmando:

“**El canto** a diferencia del teatro, es que el texto en las óperas se canta. La emoción y la intensidad del canto tienen un impacto directo en el peso y sentido de las palabras.

Hay diferentes voces clasificadas en seis principales categorías, desde las más agudas hasta las más graves: soprano, mezzo-soprano y contralto para las mujeres; tenor, barítono y bajo para los hombres. Además, las voces se caracterizan igualmente por su poder y agilidad: pueden ser ligeras, líricas o dramáticas. Una voz ligera no suele ser muy intensa, pero puede llegar fácilmente a notas agudas y vocalizar, a diferencia de una voz muy dramática, que si es muy fuerte, pero no tan ágil. (Opera-Europa.2016)”.

En la Ópera cada voz es un universo distinto de posibilidades para conmover, comunicar y transformar el mensaje que la música tiene para presentar a las personas.

La música

La música es el arte que estructura la existencia de todas las disciplinas que intervienen en la Ópera, exalta y adorna cada momento del libreto, cada instante del canto lo vuelve sublime para el oído, en la escena misma del teatro se encarga de generar los ambientes adecuados y propicios de la escena, sus características musicales se entrelazan con cada una de estas disciplinas para

crear un todo artístico. La música está diseñada para complementar y atribuir elementos inconscientes al ser humano, es capaz introducir la sensación justa en el momento correcto, además del escudriñar nuestros más remotos sentimientos y sacarlos a relucir. En el blog mencionado anteriormente se hace un acercamiento más amplio de este arte:

“**La música** expresa de otra manera las emociones y la acción que tiene lugar en el escenario, En realidad, la música sirve al libreto y al canto: los completa y exalta, poniendo de relieve la intensidad de las situaciones, pasiones y sentimientos de los personajes.

Al jugar con los ritmos, tonos, melodías y matices, los compositores aprovechan el extraordinario poder de sugestión de la música con el fin de crear atmósferas particulares, que las letras o la puesta en escena solamente no pueden crear. Algunos autores utilizan motivos musicales recurrentes para representar un carácter, una emoción o un concepto. (Opera-Europa.2016).”

La música se encarga de complementar el grosor escénico y literario en la Ópera, también da paso a lo teatral, el contar una historia, mostrar un suceso, el actuar en una realidad e irrealidad sonora y visual hacen parte de los aportes que genera este elemento artístico.

La dramaturgia musical

Para saber que significa y en que aporta la dramaturgia musical a la Ópera es necesario conocer el concepto base de lo que significa “dramaturgia”. Mario Cantú Toscano en su escrito *La dramaturgia de la Dramaturgia* nos da una aproximación de su significado:

“¿Que es la dramaturgia? En el sentido clásico es el “arte de la composición de obras teatrales”, donde se establecen los principios de la estructuración de un texto dramático. El Teórico teatral Patrice Pavis, en este sentido, habla de la dramaturgia como un sistema de principios abstractos que dictan las normas a los dramaturgos de cómo componer una obra, como las poéticas. Pavis advierte que la dramaturgia, en su sentido más reciente, “tiende pues a superar el marco de un estudio del texto dramático, para abarcar texto y

realización escénica. De todo lo anterior podemos deducir que la dramaturgia está inscrita dentro del arte y por lo mismo dentro del teatro, sobre todo cuando está en acto y no en potencia. (Toscano. 2013pag11)⁴.”

La dramaturgia está ligada al teatro por ende hace parte de los elementos artísticos que componen las disciplinas de la Ópera, abordando desde el libreto y la puesta en escena, crea los momentos más característicos de una situación específica en la Ópera.

Ahora bien, ya sabiendo lo que significa la dramaturgia y su relación con el teatro, es necesario saber como la música engrana en este y como los dos se transforman para dar paso a un nuevo concepto. Ana Corral Fullà en su libro *Música y dramaturgia*, nos habla acerca de este fenómeno artístico:

“Si la música representa uno de los lenguajes que intervienen activamente en la configuración de todo el engranaje teatral se debe ante todo a su gran capacidad expresiva. En efecto, el potencial de este arte de los sonidos con su inmensa paleta de colores representa un poderoso manantial del que beber para todas las artes escénicas. Este carácter inherente de la música capaz de expresar sentimientos y emociones y su aptitud para influir en el ánimo del oyente será esgrimido como recurso permanente en el teatro y de ahí se podrá hablar de las funciones de la música en el teatro, siempre partiendo del efecto que esta produce en el espectador. (Fullà.2009.pag28)⁵.”

Los sentimientos y emociones expresados en la música son un recurso que en el teatro se aprovecha, dadas las circunstancias del libreto así mismo la música puede servir en disponer el oído del oyente e influenciar su estado de ánimo para que este preste a la escucha de lo que se presenta en la Ópera.

⁴ **La dramaturgia de la dramaturgia**, una aproximación desde las ciencias de la complejidad por Mario Cantú Toscano 2013. Actor, director y dramaturgo instructor teatral y director de montajes para instituciones como la UANL, el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM), y más recientemente la Universidad de Monterrey (UdeM).

⁵ **Música y Dramaturgia**, Ana Corral Fullà. 2009. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona.

“Filósofos y músicos se ha interesado a lo largo de la historia por la fuerza expresiva de la música, a la cual se le conoce su capacidad intrínseca para transmitir y representar la misma esencia de la emoción o el sentimiento. (Fullà.2009.pag28)”

La música constituye una parte importante en la Ópera, es el arte en la cual todas las demás disciplinas se basan para interactuar entre si, en algunos momentos puede ser la que exalta también a cada una estas y realza su belleza. Se puede sentir hasta en el último rincón de los elementos artísticos que componen el grosor del espectáculo Operístico. Ana Corral Fullá habla en su libro:

“El arte de la representación teatral se servirá de todo ese manantial sonoro capaz de vehicular la extensa gama cromática de sensaciones, impresiones, sentimientos y emociones que contiene el alma humana.

La música por lo tanto anunciará, informará, sostendrá o quizá desmentirá lo que sobre la escena se esté representando. La música a su mira por lo tanto es una o diversas funciones en el espectáculo en función de su relación con los otros elementos que intervienen en la configuración de la representación (Fullà.2009.pag 37)”.

La **dramaturgia musical**, concepto fundamentado en estos dos elementos que contiene lo más valioso de las dos artes, las emociones, las expresiones, los sentimientos, el poder de comunicar, de inquirir en la mente humana y desatar una explosión de sentimientos en el público, hace que se convierta en principio fundamental de la Ópera.

Capítulo II

OPERA ITALIANA

Ya definido en término de Ópera y cuáles son sus componentes artísticos, ahondamos en uno de los países que tuvo una gran responsabilidad en el surgimiento y consolidación en su tiempo debido a la forma de realizar este maravilloso espectáculo, **Italia**.

Para poder adentrarnos más en lo que fue la Ópera en Italia y como tuvo desde allí influencia en todo el mundo es necesario saber cuáles fueron sus inicios, quienes se encargaron de formar las bases que hasta hoy se conocen por todos, y quienes influenciaron al resto del mundo a seguir haciendo este espectáculo. La profesora de apreciación Musical en la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica Ivette Rojas nos habla de estos inicios en la Revista de música culta-filmúsica:

“El origen de la ópera, tiene lugar en Florencia-Italia donde se reunían un círculo de artistas y profesores llamados la Camerata Florentina, todos en torno al conde Giovanni Bardi, entre las décadas de 1570 y 1580. Este grupo trataba de dar vida nuevamente al olvidado arte dramático de la antigua Grecia la “Tragedia Griega.”. A partir de principios del siglo XVII, la estructura continuó evolucionando gracias al compositor Claudio Monteverdi.

Monteverdi Nació en 1567, hijo de un médico de Cremona, ciudad de los constructores de violines. A edad muy temprana empezó a componer madrigales. Toda la obra de este genial compositor tiene la convicción, de que la música debe conmover al hombre, expresando los más profundos sentimientos. En sus últimos trabajos exploró la expresión de la emoción humana, otorgando a sus personajes vida y profundidad, únicamente comparables a los personajes de los escritos de Shakespeare (nacido tres años antes que Monteverdi) y años más tarde a los que crearon Mozart y Verdi. (Rojas.2008)⁶”.

⁶ **Revista de música culta-filmúsica**, revista Mensual de publicación en internet, por Ivette Rojas Zeledón. Profesora de Apreciación Musical en la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica y profesora de Canto en la Escuela de Artes Musicales de la misma universidad.

Monteverdi sirvió de gran inspiración para muchos compositores no sólo de Italia en su momento sino también de Francia, Alemania e Inglaterra, su forma de pensar acerca de la música ligada a la expresión de sentimientos humanos trajo consigo una acogida de la Ópera en Italia que se esparció a muchos países y muchos compositores comenzaron a escribir sus propias Óperas con esta idea de pensamiento.

En la Ópera Italiana se comienza a hablar de reglas, en cuanto a las características de ciertos momentos dramáticos, estas reglas marcaban una pauta importante al momento de la elaboración escénica y musical. Ivette Rojas en la revista ya mencionada afirma:

“Las óperas primitivas tendían a sustituir los finales trágicos por finales felices. Nacen a partir de este momento reglas en la estructura dramática: el *lieto fine* (final feliz) alternancia de escenarios (idilio, mundo inferior, paraíso), la combinación de recitativos y números independientes, coros, danzas, ariosos, ritornellos y canciones a varias voces. La orquesta toma mayor importancia, utilizando instrumentos simbólicos para cada escena”. (Rojas.2008)”.

Desde la antigüedad (Grecia) se comienza a hablar de términos como escenarios, coros y la integración de la danza en la escena, estos elementos más adelante con la reforma a la Ópera Italiana tendrán una mayor importancia y marcaran la diferencia entre lo convencional y lo saturado.

Al tener tantas artes juntas creando un producto completo en muchas disciplinas, y fantástico de ver y escuchar era inevitable que solo cierto tipo de público accediera a este tipo de escenarios que en su momento era costoso por lo dispendioso que era el trabajo de hacerlo, pero pronto eso cambiaría. En la ya mencionada revista nos aclara:

“La ópera era un espectáculo reservado a la corte, un asunto de las clases nobles, pero eso fue cambiando y empezó a convertirse en un espectáculo dramático para el público en general. (Rojas.2008)”.

La importancia de la Ópera hoy día es tan grande que es imposible privar a las personas de su existencia, todos en algún momento han tenido un acercamiento sonoro con este tipo de género y cada vez más con el esfuerzo de grandes instituciones y casa de Opera como el Metropolitan Opera House de New York, el teatro La Scala de Milán en Italia, El Royal Opera House de Londres y muchas otras, empeñadas a no dejar en el olvido este gran arte y mostrarlo a todas las generaciones de distinto tipo de clase social.

Siglo XVIII

En el SXVIII surgieron y desaparecieron muchos aportes valiosos a la Ópera Italiana: la ornamentación vocal e instrumental excesiva, los escenarios cargados visualmente de adornos, la inclusión del castrato como instrumento vocal, en un momento marcaron tendencia a la hora de hacer las representaciones operísticas. La revista de música culta-filomusica nos cuenta acerca de esta transición por la cual tuvo que pasar la Ópera:

“**La ópera Barroca** Se difundió por toda Europa y tuvo gran éxito. Sin embargo luego se le abandonó durante dos siglos otorgándole términos como “vacía”, pomposa, siendo ésta hecha en un principio como un espectáculo para atraer la vista y el oído. La escuela neobarroca a fines del siglo XIX, tuvo una reacción contra el drama musical Wagneriano y redescubrieron las óperas barrocas. Obras de Monteverdi, Haendel volvieron a escena, pero la estrella de la ópera barroca “el castrato” desapareció por completo. (Rojas.2008)”.

El cambio de pensamiento por parte de las personas en sus gustos y el tiempo en que vivían trajo consigo una especie de renovación a los directores y compositores, una nueva forma de representación de la Ópera Italiana dio inicio a un nuevo concepto y genero. El libro *Conoce la Ópera* del escritor José Vicente León, habla acerca de esta nueva idea:

“A medida de los años siempre hay tenencias hacia gustos de las personas, ya sean estéticos, políticos o religiosos, de acuerdo a esto la Ópera siempre ha estado inmersa en todos estos campos mostrando su evolución y su transformación a lo largo del tiempo y el pensamiento. Al final del siglo XVII algunos críticos creían que una nueva y más elevada forma de ópera era necesaria. Sus ideas dieron nacimiento a un género, la Ópera seria, la cual sería dominante en Italia y en gran parte del resto de Europa durante el siglo XVIII.(Conoce la Opera.2014)⁷”.

La Ópera Seria, es el primer género de Ópera que comenzó a influenciar a otros países en el mundo, Alemania y Francia serían los encargados más adelante de dar un paso al frente llevando el destino de la Ópera a otros pensamientos ideológicos y estéticos.

La Ópera Seria como se le conoce era de un pensamiento más pomposo en cuanto a la musicalidad, buscaba la belleza en ornamentos vocales e instrumentales, mostrando las pasiones humanas a un plano muy alto, el libreto era parte esencial ya que con la voz se encargaba de comunicar la historia en una manera hablada y cantada. La Revista de música culta-filomusica afirma:

“**La ópera seria** utilizaba elementos de la historia y leyendas clásicas. Casi todos los héroes mitológicos fueron utilizados en los libretos. Existía el “recitativo secco”, que era un canto declamado que describía los acontecimientos del argumento, acompañado por el clavicémbalo e instrumentos bajos. También se usaba el aria da capo (ABA) donde se expresaban los sentimientos de los personajes con hermosas coloraturas, que tendían a ser artificiales. Fundamentalmente se trataba de una línea melódica acompañada por el bajo continuo que debía de ser improvisado por los clavicinistas e instrumentos pulsados. La orquesta la formaban instrumentos de cuerda, luego se añadieron el fagot, oboes, flautas y trompas e instrumentos de metal. Normalmente el director tocaba el clave y dirigía desde allí. (Rojas.2008)”.

⁷ **Conoce la Ópera**, por Jose Vicente León, Rebeca Capella, autor-editor, 2014.

La Ópera Seria llega a un punto de exuberancia que saturaba al público, ya sus temas mitológicos y de leyendas clásicas no satisfacían de la mejor forma a las personas. Es en ese momento de la historia en que aparece un género del drama que es la comedia, con sus historias y su libreto más aterrizados a la vida común de las personas era el descanso que necesitaba la Ópera para tomar nuevos aires. La Revista de música culta-filomusica en su artículo nos habla un poco de esto:

“La Comedia, es un género en la ópera proveniente de la ópera cómica muy afamada en Roma. Era de un estilo realista con gente común en el escenario, junto con figuras tomadas de la “commedia dell’arte” (representaciones escénicas sin música que surgieron en Italia hacia 1500, con personajes del que se valieron muchos compositores para darles vida en sus óperas). (Rojas.2008)”.

La **Ópera Cómica** trajo consigo una mayor elaboración del espectáculo de lo que era la Ópera Seria hasta ese momento, la duración de sus obras eran estructuradas en actos debido a que eran más extensas, eso implicaba en cuanto a la trama un mejor desarrollo de la historia, también la creación de libretos más elaborados en cuanto al drama en sus personajes, así mismo una producción escénica pensada en la trama que debía tener la historia. La Ópera Cómica brindó un respiro al oído y la mente de cada persona, además, renovó los conceptos musicales y estéticos de la Ópera Italiana. Del libro *Conoce la Ópera* se destaca la siguiente información:

“En el siglo XVII las óperas cómicas raramente se representaban y no se había establecido ninguna tradición estable. Hasta principios del siglo XVIII surgió el género cómico de la Ópera buffa, nacido en Nápoles que se extendería por toda Italia después de 1730. En la segunda mitad del siglo XVIII la ópera cómica debió su éxito a la colaboración entre el libretista Carlo Goldoni y el compositor Baldassare Galuppi. Gracias a Galuppi, ésta adquirió mucha más dignidad que durante los días del intermezzo. Las óperas ahora se dividían en dos o tres actos, creando libretos para trabajos de mayor tamaño, que diferían significativamente de los principios de siglo en la complejidad de sus argumentos y en la psicología de sus personajes. Éstas

ahora incluían algunas figuras serias en vez de caricaturas exageradas y las obras tenían tramas que se enfocaban en los conflictos entre clases sociales así como ideas autorreferenciales.

La farsa de un acto tuvo una influencia significativa en el desarrollo de la ópera cómica. Fue un tipo de drama musical considerado al principio como una versión condensada de una ópera cómica más larga, pero con el paso del tiempo se convirtió en un género por sí mismo. Se caracterizaba por: virtuosismo vocal, uso más refinado de la orquesta, la gran importancia dada a la producción, la presencia de malentendidos y sorpresas en el curso del drama. (León.2014).”

La Ópera Cómica en tanto, trajo un gran cambio en la forma de ver y de pensar la sociedad, se encargaba de poner en igualdad las condiciones de la clase social a modo de historias cómicas (farsa), esta al buscar ser llamativa utilizaba y demandaba de mas elementos a la hora de presentarse: un libreto más elaborado en su argumento ya que no era representación de alguna historia de fantasía sino que era aterrizada a la realidad que se vivía, demandaba de cantantes que fueran actores para representar los papeles cómicos y hacer reír al público además de su virtuosismo en la voz, y una música más demandante la cual convocaba a mas músicos para interpretarla. Diferencias entre la Ópera Seria y la Cómica nos la da le enciclopedia de Opera *New Grove Dictionary of Opera*:

“La Ópera buffa se diferencia de la Ópera Seria por:

- La importancia dada a la acción en escena y la consecuente necesidad de seguir con la música los cambios en el drama, enfatizando la expresividad de las palabras.
- La elección de cantantes que también fueran excelentes actores, capaces de interpretar el drama convincentemente.
- La reducción en el uso de escenografía y maquinaria en escena, y en el número de intérpretes de la orquesta.
- El empleo de un pequeño reparto de personajes (al menos en la forma corta de la ópera cómica conocida como el intermezzo) y tramas simples, un buen ejemplo sería *La servapadrona* de Pergolesi.

- Libretos inspirados en la Comedia del Arte, con temas realistas, lenguaje coloquial y expresiones del argot.
- El rechazo absoluto del virtuosismo vocal; tendencia a la incorrecta pronunciación de las palabras; frecuente presencia de tics rítmicos y melódicos; el uso de onomatopeya e interjecciones, en lo referente al canto. (New Grove Dictionary of Opera)⁸.”

La Ópera Cómica en este tiempo superaba a la Seria en muchos aspectos artísticos, de los más destacados era el tema del drama de la obra, la forma como se musicalizaba cada espacio de esta y la importancia de la voz como instrumento de comunicación.

Con el tiempo la Ópera Seria vuelve con nuevas ideas estilísticas de nuevos compositores que hicieron un cambio en su estructura y revolucionaron a otro punto la concepción de la música y escena.

Reformas de Gluck

Con Gluck hubo un pensamiento distinto hacia la Ópera Seria, los elementos artísticos que actuaban en la Ópera quedaron relevados de importancia al momento de desarrollarse, eran enfocados en un estilo literario donde primaba mas lo que dice el libreto que cualquier otra cosa, este elemento era el drama. Dentro de sus reformas se encuentra la erradicación del prólogo, de esa misma manera también el aria da capo, el clavecín en la orquesta ya no hacia parte y todos los ornamentos y voces que carecieran de relación con la expresión dramática fueron quitados, igual se conservaba la obertura instrumental que resume el carácter y espíritu de la obra. La orquesta juega un papel expresivo y acompaña a los recitativos. Su forma de composición y pensamiento estilístico lo sitúan entre los auténticos creadores de la Ópera moderna.

En sus obras primaba el concepto de simplicidad logrando que todo estuviera enfocado en el desarrollo dramático de la historia, si bien esta idea tuvo muchos simpatizantes compositores en el mundo y la Ópera Italiana comenzó

⁸**New Grove Dictionary of Opera**, es una enciclopedia de ópera, considerada una de las mejores fuentes de referencia general sobre el tema. Publicado por primera vez en 1992, fue editado por Stanley Sadie con contribuciones de más de 1.300 expertos. Hay 11.000 artículos en total, que comprenden más de 2.900 compositores y 1800 óperas.

a tomar un rumbo en el cual el drama era el centro de la Ópera, donde música, canto, puesta en escena y demás elementos trabajaban a favor de este género.

“La ópera Seria tuvo sus debilidades y críticas, el gusto por el adorno a cargo de cantantes magníficamente entrenados y el uso de espectáculo en lugar de la pureza y unidad dramática suscitaron ataques, sostenía que la Ópera Seria tenía que volver a sus bases y que todos sus variados elementos -música (instrumental y vocal), ballet, y puesta en escena- debía ser subordinada al contexto del drama.

Trató de acuñar una "hermosa simplicidad". Esto queda ilustrado en la primera de sus óperas "reformadas", Orfeo ed Euridice, donde líneas vocales que carecen del virtuosismo de los trabajos de Handel son sostenidas por armonías simples y una notablemente rica presencia orquestal.

Las reformas de Gluck tuvieron resonancia a través de toda la historia operística. Weber, Mozart y Wagner, en particular, fueron influenciados por sus ideales. Mozart, en varios sentidos, el sucesor de Gluck, combinó un magnífico sentido del drama, armonía, melodía y contrapunto para escribir una serie de comedias, tales como *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro*, y *Don Giovanni* (en colaboración con Lorenzo da Ponte) que permanecen entre más amadas, populares y conocidas óperas hasta hoy. (Biografía y Vidas.2016)⁹”.

La iniciativa conservadora y poco ostentosa de Gluck hace que la Ópera Seria tenga una nueva oportunidad con el público, a decir verdad la mente de las personas es un mar de sensaciones, muchas veces creemos que son olas que nos llevan a una dirección fija y de momento a otro se cambia el curso. La Opera se ha encargado de percibir estos instantes y así mismo han aparecido compositores que saben leer estos momentos y actuar de acuerdo a los gustos que se presentan con cada marea, este es el caso del gran Compositor Christoph W. Gluck.

⁹ [Biografía y vidas](#), es una enciclopedia biográfica en línea dirigida por Miguel Ruiza - Licenciado en Filología Hispánica y documentado por Tomás Fernández - Licenciado en Filosofía y Letras por la UAB.

Siglo XIX – Romanticismo.

El cambio de pensamiento iniciado por Gluck trajo consigo cambios en la historia de la Ópera Italiana: nuevas ideologías estéticas estaban por cambiar el estilo de lo que se conocía como clásico y apuntaban a una forma de composición vista desde el punto de vista “más sentimental”, es importante recalcar que Gluck era alemán, por lo tanto sus ideas no estaban de acuerdo con el pensamiento italiano de la época, pero su pensamiento llevó a que en Italia los compositores desarrollaran esta idea que tendría mucho impacto en la forma de ver y escuchar la Ópera, este movimiento cultural se le conoce como *Romanticismo*. La *Revista de Filología Alemana*, escrita por Heine, Heinrich afirma:

“El Romanticismo es un movimiento cultural originado en Alemania y en el Reino Unido a finales del SXVIII como una reacción revolucionaria contra el racionalismo de la Ilustración y el Neoclasicismo, confiriendo prioridad a los sentimientos. Su característica fundamental es la ruptura con la tradición clasicista basada en un conjunto de reglas estereotipadas. La libertad auténtica es su búsqueda constante, por eso su rasgo revolucionario es incuestionable. Debido a que el Romanticismo es una manera de sentir y concebir la naturaleza, la vida y al hombre mismo que se presenta de manera distinta y particular en cada país donde se desarrolla, incluso dentro de una misma nación, se manifiestan distintas tendencias proyectándose también en todas las artes. (Heinrich.2012)¹⁰”.

El Romanticismo rompe con la distinción de clases sociales y pensamientos encasillados al clasismo, desencadena un pensamiento libre de expresión para las personas, los sentimientos se vuelven parte importante de la vida que se ve reflejado en las obras y por primera vez, la naturaleza, la vida y el hombre son temas importantes al momento de hacer y componer Ópera. En la *Revista de Filología Alemana*, el escritor Heine, Heinrich (2012) habla acerca de éste movimiento y ésta revolución de pensamiento en los italianos en este tiempo:

¹⁰ [La escuela romántica](#). Revista de Filología Alemana 2012, por Heine, Heinrich.

“El Romanticismo es una reacción contra el espíritu racional y crítico de la Ilustración y el Clasicismo, y favorecía, ante todo: la conciencia del Yo como entidad autónoma y, frente a la universalidad de la razón dieciochesca, dotada de capacidades variables e individuales como la fantasía y el sentimiento, la primacía del Genio creador de un Universo propio, el poeta como demiurgo, la valoración de lo diferente frente a lo común, lo que lleva una fuerte tendencia nacionalista, el liberalismo frente al despotismo ilustrado, la originalidad frente a la tradición clasicista y la adecuación a los cánones, cada hombre debe mostrar lo que le hace único, la creatividad frente a la imitación de lo antiguo hacia los dioses de Atenas, la nostalgia de paraísos perdidos (de la infancia o de una nación), la obra imperfecta, inacabada y abierta frente a la obra perfecta, concluida y cerrada. (Heinrich.2012).”

El pensamiento romántico de algún modo era un pensamiento egoísta, la individualidad y la belleza propia priman en gran manera, su carácter la rebeldía es un factor fundamental, el ir en contra de los parámetros clásicos se ven reflejados en la escena, el pensamiento de libertad y nacionalismo por su patria hacen un gran cambio en la mentalidad de cada persona y se nota en la música que se hace. Isaiah Berlin habla en su libro *Las Raíces del Romanticismo* lo siguiente:

“Es propio de este movimiento un gran aprecio de lo personal, un subjetivismo e individualismo absoluto, un culto al yo fundamental y al carácter nacional o Volksgeist, frente a la universalidad y sociabilidad de la Ilustración en el S XVIII; en ese sentido los héroes románticos son, con frecuencia, prototipos de rebeldía (Don Juan, el pirata, Prometeo) y los autores románticos quebrantan cualquier normativa o tradición cultural que ahogue su libertad, como por ejemplo las tres unidades aristotélicas (acción, tiempo y lugar) y la de estilo (mezclando prosa y verso y utilizando polimetría en el teatro), o revolucionando la métrica y volviendo a rimas más libres y populares como la asonante. Igualmente, una renovación de temas y ambientes, y, por contraste al Siglo de las Luces (Ilustración), prefieren los ambientes nocturnos y luctuosos, los lugares sórdidos y ruinosos

(siniestrismo); venerando y buscando tanto las historias fantásticas como la superstición. (Hardy.2000)¹¹.”

Una serie de cambios drásticos se ven en la escena de la Ópera Italiana en esos tiempos, ya no está cimentada en la belleza de la historia de fantasías sino un drama que intenta llegar cada vez más dentro de los sentimientos mórbidos personales, la rebeldía musical y teatral se convierte en una expresión artística cada vez recurrentes por los compositores.

Esta reforma a la Ópera Italiana trae consigo más popularidad y fuerza que impone un estándar musical en todos los países, a medida que avanzan los años nacen compositores que crean cambios a gran escala y desbordan un asombroso trabajo virtuoso para presentar a las masas, un caso de estos es el del gran compositor Gioacchino Rossini.

“El siglo XIX fue el gran momento de la ópera italiana. El clasicismo del siglo anterior con figuras tan sobresalientes como fueron Haydn o Mozart, y con la influencia que supuso su obra tuvo continuidad en el siguiente, cuando la genialidad de Gioacchino Rossini puso de nuevo a la ópera italiana en el centro de interés del mundo operístico. (LaOpera)¹².

Las influencias de los compositores clásicos marcaron un gran desarrollo para la nueva generación de compositores románticos, estos se encargaron de llevar a un nuevo nivel de virtuosismo, encanto dramático y cómico a la Ópera Italiana.

En el Romanticismo la Ópera Italiana toma un sentido socialista fuerte dadas las condiciones de vida por la que pasaban las personas, es posible que influenciara en los pensamientos de las masas, en un sentido esperanzador o revolucionario, este pensamiento por parte de las personas permitió a los compositores apartar toda clase de fronteras entre las clases de Ópera (seria-

¹¹ [Las Raíces del Romanticismo](#), por IsaiahBerlin. Edición de Hardy, Henri. Madrid. Taurus. 2000.

¹² [LaOpera.net](#), es un blog de ópera nacido por y para la ópera con el objetivo de informar e iniciar a amantes de la ópera, reuniendo notas de actualidad y materiales que están disponibles de forma legal en internet.

cómica) dando paso a la unión de estas que lleva el nombre de Ópera Semiseria. Ivette Rojas en su revista de *música culta-Filomúsica* habla acerca de este momento:

“Durante esta etapa la música va a reflejar la realidad que se vivía. En ella se pintaba los horrores de las prisiones y de cómo se rescataba a los prisioneros, las desdichas, confusiones, las guerras y las privaciones. La ópera se convirtió en ópera semiseria borrando las fronteras entre lo cómico y lo serio, entre el pathos heroico y el idilio doméstico. Estas óperas tenían relación con el abuso de poder, con los prisioneros amenazados de muerte, demostrando que el valor ante la muerte conduce a la victoria de una causa justa. (Rojas.2008)”

Es interesante ver como un espectáculo de Ópera puede llegar a transformar o motivar el pensamiento humano, la Ópera no solo transporta, no solo divierte, no solo asombra al que la presencia, también hace caer en cuenta del mundo en que se vive, la realidad que en muchos casos puede ser hermosa y en otros una tortura, pero que convida a tomarlo como parte del espectáculo.

La Ópera Cómica con Rossini tuvo su momento de gran aceptación por el público, fue un tiempo en el que las personas buscaban nuevamente volver a animarse y de alguna forma tranquilizarse en cuanto a la situación que se vivía.

“Cuando la gente empieza a cansarse de los temas dramáticos de la guerra, luego de que Napoleón había dejado a Europa, se inicia una búsqueda y necesidad por relajarse, con música más animada. Fue un excelente momento para la aparición del gran compositor Giacomo Rossini (1792-1868), que inicia su carrera haciendo óperas cómicas, descendientes de la ópera buffa napolitana, con una línea vocal emotiva, con conjuntos y finales al estilo de Mozart, con pautas rítmicas de ostinatos y crescendos, con pasajes virtuosísticos en los instrumentos de madera. (Rojas.2008).”

La Ópera como en momentos anteriores ya mencionados, nuevamente lee el pensamiento y la necesidad de la gente a través del tiempo, también hace

parte fundamental de la historia y entrega lo mejor de sí para un espectáculo sin límites.

En este caso el Romanticismo es el movimiento resultante de esa transformación de ideas, de estilos y conceptos que los compositores plasmaron en sus obras, Rossini es uno de los exponentes más relevantes de este momento en la historia de la Ópera, su innovación en la música abarca lo Orquestal y vocal enfocados en la escena, donde el virtuosismo recobra fuerza y técnica al momento de representar el personaje en la historia.

El desarrollo en la técnica vocal fue circunstancial en sus composiciones, su forma de escritura musical y pasajes musicales con muchos adornos fueron reflejadas en el texto de las obras, la voz adquiere un papel importante en la escena de la Ópera Italiana, y se vuelve factor fundamental el virtuosismo del cantante en su forma expresiva de canto, esta forma y estilo de canto es conocida con el nombre de Bel Canto.

BEL CANTO

El bel canto es el arte y la ciencia de la técnica vocal, desde su inicio da la primacía a la técnica misma de la voz antes que del volumen, este arte permite a la voz por medio de un trabajo intensivo lograr escalas rápidas, cadenzas, ornamentaciones floridas y considerables que la obra exige.

El bel canto como estilo de canto es único, y su finalidad apunta al entretenimiento y su forma emotiva y exhibicionista de presentarse ante el público, marca una tendencia de canto que rivaliza con los pensamientos estéticos de otros lugares en el mundo. En el libro acerca de las *Aclaraciones sobre la escuela italiana del "bel canto"* de Giuseppe Rossi Della Riva se explica este estilo como forma estética dentro de la Opera:

“Se llama así al canto, en particular de las arias, de las óperas italianas de fines del XVIII y comienzos del XIX, donde encontramos melodías líricas y suaves, que fluyen dulcemente, en contraposición a las arias de bravura posteriores, más típicamente verdianas. En el bel canto se usa la fuerza dramática de la voz, generalmente en tesituras muy agudas, para rivalizar con las sonoridades de la orquesta y su origen ya lo encontramos en las arias del

S. XVII Bel canto, entendido coloquialmente, hace pues referencia a una manera italiana de cantar, cálida, expresiva, con amplios pasajes de coloratura (pasajes de gran virtuosismo y rápidas vocalizaciones). (Riva.1955)¹³”.

Es un error afirmar que el estilo del bel canto es propio del periodo romántico, hay aclaraciones acerca de esto y hasta el momento se habla acerca de periodos más antiguos que el clasicismo como el barroco donde se practicaba la elegancia y la belleza del sonido, y del virtuosismo del cantante, pero es correcto afirmar que su auge más grande y donde floreció este estilo fue en el periodo romántico de la Ópera Italiana. Rivas en su libro aclara las características de este estilo de canto y su procedencia en la historia:

“En el bel canto se buscaba la perfecta producción del legato a lo largo de todo el registro vocal, como también el desarrollo de elementos virtuosísticos como la coloratura, el trino, la brillantez de los agudos y sobreagudos y el manejo perfecto de la respiración.

El bel canto floreció y se desarrolló en Italia en la época del Barroco, sin embargo su influencia en las otras escuelas y estilos fue notable sobre todo hacia finales del siglo XVIII en donde se pueden encontrar ejemplos en óperas francesas y en el estilo mozartiano de bel canto adaptado. En Italia el estilo desembocó en una verdadera escuela que tuvo su era de oro con las composiciones de Rossini, Bellini, Donizetti y los primeros triunfos de Verdi en las primeras décadas del siglo XIX.(Rivas.1955).”

Es importante mostrar que en el bel canto se utilizan distintos tipos de fraseos a la hora de cantar, vocalisos extendidos en los cuales prima la destreza del cantante sobre una columna muy extensa de aire (fiato) acompañado de orquestalmente de instrumentos en los cuales primaban las maderas y las cuerdas en un número reducido de instrumentistas para no sobrepasar la voz, el texto al momento de cantar no es extenso en palabras y es remplazado por agilidades que se dejan a la imaginación del público y del intérprete que las realiza. En el libro *Los grandes compositores* de Harold C. Schonberg, explica

¹³ **Aclaraciones sobre la escuela italiana del "bel canto"** por Giuseppe Rossi Della Riva, (1955). Buenos Aires: Ricordi. – bel canto

cómo es la estructura tanto musical como técnica-vocal a la hora de presentar una obra:

“La ópera del Bel Canto estaba basada en una fórmula y se apoyaba esencialmente en el recurso a la cavatina y la cabaletta. La cavatina, lenta y lírica, estaba destinada a demostrar una línea del cantante, a exhibir su capacidad para sostener una larga frase sin pérdida de la belleza, del tono, el matiz y el color. A la cavatina seguía una última sección denominada cabaletta, en la cual el virtuosismo del cantante ejercía su influencia. La combinación del tono puro y la técnica brillante constituían el bel canto. Gran parte de este tipo de canto provenía de los castrados. Rossini había oído a algunos de los grandes castrados, y sabía de lo que eran capaces; sabía también que los grandes no eran meros exhibicionistas. Los que poseían gusto estaban en condiciones de conmover a sus oyentes con la pureza, la belleza e incluso con la pasión de su canto.

Este ideal (la técnica más el gusto) no se realizaba siempre. Más aún que el resto de los músicos, los cantantes de ópera tendían a abusar de sus prerrogativas. Para satisfacerlos el compositor tenía que demostrar la diplomacia de un Talleyrand. Rossini siempre estaba luchando con la falta de gusto de muchos cantantes. (Schonberg.2007)¹⁴”.

“La técnica más el gusto” era un ideal que tenía Rossini en sus composiciones el cual lo hacía valer en pasajes creados para lucir la voz del cantante, el manejo de los matices fue un aporte importante para la música operística del momento y el contrarrestar los tiempos en secciones rápidas y lentas dentro de la obra ayudaron a un mejor entendimiento de la música sin saturar el oído.

El bel canto como método y estética de canto aporta muchas herramientas técnicas vocales a los cantantes que abordan distintos tipos de repertorio dentro del género lírico de la Ópera, no rivaliza con ningún estilo de canto o forma de cantar, antes bien, se encarga de preparar la voz del cantante para afrontar de manera técnica y correcta los pasajes que requieren de un esfuerzo mayor en la obra donde se presente dificultad. El fiato, el apoyo, la resonancia

¹⁴ **Los grandes compositores** por Harold C. Schonberg, traducción de Anibal Real. 2007

y la resistencia son algunas de las herramientas y cualidades que aporta esta técnica al cantante para afrontar cualquier tipo de repertorio.

Características

El canto se caracteriza por enfocarse en igualdad y uniformidad de la voz, el legato habilidoso apoyado en una respiración larga, un registro superior claro, una estupenda agilidad y flexibilidad y un timbre dulce muy particular. Giuseppe Riva en su libro *Aclaraciones de la escuela italiana del "bel canto"* nos explica más acerca de este arte del canto:

“Las óperas pertenecientes a este estilo presentan una ornamentación florida y considerable, requiriendo mucho en el camino de las rápidas escalas y cadenzas.

Enfatizando la técnica por encima del volumen, este estilo ha sido famosamente relacionado con un ejercicio que dice demostrar susinopsis, donde un cantante sostiene una vela encendida cerca de su boca y debe cantar sin que la llama se sacuda. (Riva.1955)”.

La demanda técnica que se requiere para que un cantante domine este estilo de canto es de mucho trabajo y muchos años de estudio, tanto de la técnica vocal como de el repertorio escrito para este estilo, también es importante tener una voz predispuesta por este tipo de repertorios que en general es muy agudo y veloz.

El declive del Bel Canto

El bel canto es un estilo ostentoso de cantar donde, el interprete hace uso de todos sus dotes visrtuosísticos para impresionar la audiencia, así mismo tiene la facilidad de mostrar la belleza de una obra si se interpreta consciente de lo que se dice, pero si no hay una correcta interpretación queda en un exhibicionismo egoísta por parte del intérprete.

Este pensamiento estético no sólo de cantar y de hacer música con tales características tuvo un pasar de furor y con el tiempo los pensamientos de estética y manejo de la voz en las Óperas fueron cambiando por estilos que daban importancia a otras características vocales, como el legato, la voz hablada en la declamación, el volumen para poder superar orquestas con un gran número de instrumentos sonando al mismo tiempo. Rivas en su libro afirma sobre este declive:

“Con el pasar de los años el estilo fue pasando de moda y los compositores comenzaron a privilegiar el uso de cantantes con un entrenamiento distinto. Verdi, en sus obras de madurez y Wagner privilegiaron a cantantes que supieran declamar más que cantar virtuosísticamente. Con la llegada de Puccini y la nueva jornada de compositores italianos como Boito, Umberto Giordano, Cilea o 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 ni agudos o sobreagudos. Con el triunfo en el gusto del público de las óperas de Richard Wagner, Giuseppe Verdi, Richard Strauss, Puccini y del verismo italiano de Leoncavallo, Mascagni o, Cilea los cantantes comenzaron a usar un estilo vocal que poco tenía que ver con el belcanto. Si bien se conservaban ciertos elementos fundamentales del canto como el manejo de la respiración y el legato, otros como el uso de la coloratura perdieron validez y se volvieron anacrónicos. El repertorio belcantista pasó de moda y sólo seguían en cartelera algunos títulos que prontamente se convirtieron en meras curiosidades que en manos de cantantes sin verdadero entrenamiento estilístico se ganaron la fama de ser óperas insulsas, inverosímiles y ridículas.” (Rivas.1955)

A pesar del declive que tuvo el Bel Canto en un tiempo, nuevamente volvió a estar en vigencia con la ayuda de intérpretes que destacaron en el repertorio interpretando y rescatando las Óperas que ya no se reconocían por el público. La llegada de artistas como María Callas trajo consigo un nuevo aire al personaje heroico de la Ópera Italiana Belcantista que ya no representaban en teatros, su talento vocal y dramático le permitió abordar títulos de los compositores olvidados como Rossini, Donizetti, Bellini, a tal punto que fueron

un éxito total para el público, así mismo marcó un camino para futuros cantantes como Joan Sutherland, Leyla Gencer, Teresa Berganza, Luigi Alva, Marilyn Horne, Alfredo Kraus, Luciano Pavarotti y Montserrat Caballé, que comenzaron con el renacimiento de este estilo del Bel canto en la Ópera que hasta hoy día sigue vigente y con mucha fuerza con representantes del momento como Cecilia Bartoli, Joice Didonato, Juan Diego Florez, Aida Garifullina, Ana Netrebko, Bryan Terfel, Thomas Hampson, Lawrence Brownlee y Javier Camarena entre otros.

En este trabajo se decide por abordar el Bel Canto como unidad de contenido debido a la importancia que este tiene en la historia y desarrollo de la Ópera Italiana: sus características que revolucionaron la forma de cantar y de ver la estética de la música en cierto momento de la historia y que hasta hoy ha tenido mucha acogencia por parte del público.

El Bel Canto hace parte fundamental del análisis de la obra que se presentará a continuación, ya que fue escrita en el tiempo donde la estética era reconocida por sus grandes malabares vocales y su representación actoral en escena.

Capítulo III

Unidades de análisis

Este capítulo se centrará en definir y caracterizar las unidades de análisis que luego aportará los elementos interpretativos para construir la puesta en escena del personaje Ramiro de la Ópera *La Cenerentola* del compositor Gioachino Rosinni.

Las categorías de análisis estarán definidas en dos niveles:

- Vocal-Técnico: Fiato, apoyo, resonancia, resistencia.
- Interpretativo-actoral: Actuación, puesta en escena, movimiento.

A continuación se presentarán cuatro performance de esta aria donde se muestran los elementos artísticos que intervienen en la opera (puesta en escena – actuación – Interpretación vocal – música).

Año	Elenco	Teatro-Director-Orquesta	Elementos Artísticos resaltados
2007	Joyce DiDonato, Cristina Obregón, ItxaroMentxaka, Juan Diego Flórez ,(Ramiro) David Menéndez, Bruno De Simone	Patrick Summers, Coro y orquesta del Teatro Liceo (Barcelona)	- Desempeño Vocal-Técnico excelente. - Musicalmente bien estructurada y ejecutada por la orquesta. - Movimiento y actuación sobresalientes. - Puesta en escena Moderna.
2009	ElinaGaranca, RachelleDurkin, Patricia Risley, Lawrence Brownlee ,(Ramiro) Simone Alberghini,	MaurizioBenini, Coro y orquesta de la Metropolitan OperaHouse de New	- Desempeño Tecnico-Vocal excelente - Movimiento y actuación del personaje excelente

	AlessandroCorbelli	York	
2014	René Barbera, (Ramiro) Fabio MariaCapitanucci Carlos Chausson ZandaSvede MariaValdes KarineDeshayes Christian Van Horn	Jesús López-Cobos Coro y Orquesta de San Francisco Opera	- Puesta en escena tradicional, actuación, movimiento del personaje. - Música y Orquesta
2014	Caner Akin, (Ramiro) KevorkTavityan Kenan Dagasan Isik Belen SevimZerenaoglu TugbaTekisik NesrinGönüldag	AlessandroCedrone Coro y orquesta de Istanbul State Opera and Ballet	-Puesta en escena moderna— contemporánea

Análisis de cada intérprete: Vocal Técnico

Juan Diego Flórez

“Juan Diego Flórez es el más grande tenor ligero de todos los tiempos, el máximo de su categoría.”, Plácido Domingo (2008).

Tenor lírico ligero, nacido en Lima, Perú en 1973, Flórez se ha destacado por sus grandes presentaciones a lo largo del mundo de la Ópera, el dominio de la técnica belcantista para interpretar este repertorio lo ha llevado a consolidarse como uno de los más grandes intérpretes de la historia.

En el año 2007 presentó una de las mejores versiones de la Cenerentola en el teatro Liceu de Barcelona bajo la dirección de Patrick Summers. En donde su desempeño vocal hace evidencia de la excelente técnica y virtuosismo que tiene para afrontar los pasajes de gran dificultad escritos en esta Aria, y al mismo tiempo interpretar de la forma más adecuada el personaje.

Al hablar del desempeño técnico vocal se hace referencia a las categorías mencionadas anteriormente que competen a la voz cantada al momento de ejecutar esta obra, esta Aria está estructurada de pasajes de velocidad con la

voz (coloraturas), difíciles para alguien que no tiene un entrenamiento adecuado, al igual en su registro el cual tiene un rango de casi dos octavas con notas que van desde el registro más grave hasta el registro sobre agudo del Tenor, esta obra además de tener pasajes de virtuosismo también tiene momentos donde se debe manejar el apoyo y demás elementos técnicos para lograr el Legato en las frases lentas que se presentan.

Partiendo de esta explicación general hacemos referencia a cada una de las categorías que competen al análisis de esta obra:

El Fiato.

Es la capacidad que tiene el cantante de administrar adecuadamente el aire en el momento del canto. El buen trabajo del Fiato permite al cantante el espacio de mantener una columna constante de aire en el momento de sostener notas en un registro complicado para la voz o realizar una frase extensa sin necesidad de respirar. Esta capacidad se adquiere mediante un trabajo de respiración consciente y trabajo vocal diario, la respiración es un acto casi inconsciente del ser humano, es una acción automatizada por nuestro cuerpo, pero al momento de trabajar la respiración consciente para el canto se pueden diferenciar tres sistemas independientes que colaboran a tener una mejor capacidad de retener y regular la salida del aire, Antony Ros Marbà en su libro *Teoría y Práctica del Canto* (2003) habla de estos tres sistemas que intervienen al momento de respirar:

“En la función respiratoria del ser humano, podemos diferenciar tres sistemas interdependientes, aun tratándose del mismo órgano y acto. Se debe analizar y practicar estas respiraciones con el objeto de que ninguna de ellas quede fuera de la comprensión, pero la meta es la de llegar a una respiración única, consecuencia de todas las demás:

- a) Respiración abdominal,
- b) Respiración costo abdominal,
- c) Respiración pélvica.” (Marbà.2003 pag31)¹⁵

¹⁵**Teoría y Práctica del Canto**, presentación por el profesor Antoni Ros Marbà, compositor y director de orquesta español. 2ª edición 2003 Herder Editorial.

Es importante aclarar que todo cantante debe entender este tipo de sistemas en el cuerpo para lograr una mayor efectividad del Fiato a la hora de cantar.

El trabajar la técnica de la respiración en el canto es una tarea que se logra entre dos; el maestro y el estudiante, por lo tanto la enseñanza debe ser dada por una persona calificada y competente en lo que enseña y muestra como ejemplo.

En el Aria de Ramiro interpretada por Florez, se muestra un excelente trabajo de respiración y control del Fiato a la hora de lograr los pasajes de velocidad y la nota aguda que sostiene en los primeros compases de Aria:

Imagen

Musical score for Tenor and Piano. The Tenor part is in 4/4 time and features a complex melodic line with rapid sixteenth-note passages and a final sustained note. The lyrics are "A - mor mi - muo - - ve." with fingerings 6, 6, 3, 6 indicated. The Piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns in the right and left hands.

El uso de la respiración en la voz para lograr pasajes exigentes de notas agudas y Fiato prolongados sin fatiga alguna, conllevan a utilizar otros elementos característicos de la técnica en la cual el uso de órganos internos (laringe, diafragma, pelvis) y externos (boca, lengua) ayudan a una mejor estabilidad corporal al momento del canto. La unión de estos elementos trae consigo al surgimiento del Apoyo, debido a la acción mutua entre la presión controlada del aire y la respuesta sonora de la voz, en la cual el cantante varía la función habitual respiratoria en un proceder activo a favor del canto. Roberto Bañuelas en su libro *El Canto* (2001), nos explica a detalle la sincronía de estos elementos:

“Desde el reposo hasta actividades rítmicas como la danza y el canto, la respiración se transforma de función natural en conducta que se estimula y responde a la necesidad de renovar la energía que sostiene, en nuestro caso, el acto de cantar. Respiramos cantamos; cantamos y volvemos a respirar, consideremos el aire-apoyo como el elemento activo que produce y sostiene

las vibraciones de esa organización sonora que es el canto, sin convertir la respiración en una cadena de esfuerzos destructivos.” (Bañuelas.2001pag35)¹⁶

El aire es el motor del canto, sin aire es imposible la Fonación debido a que no hay nada que induzca a la vibración de los pliegues vocales para producir un sonido, ahora bien, para el canto el control del aire es indispensable para un excelente funcionamiento, la complejidad interna en la que participan músculos y huesos permite ayudas extras necesarias para que el ejercicio de la Fonación en el Canto se realice de manera natural y logre los resultados esperados por el cantante al momento de la ejecución vocal.

Con esta explicación damos paso al siguiente concepto:

Apoyo

El apoyo es una de las bases del canto, al balancear la actividad de los órganos internos para controlar la presión del aire garantiza un resultado en la actividad vocal del cantante que se manifiesta en la característica de su sonido vocal (coloratura, mezza di voce, legato), es decir, si hay un sonido emitido sin apoyo sonará débil y des balanceado, un sonido con demasiado apoyo sonará agresivo, brusco y poco manejable, solo con el balance de las fuerzas internas que intervienen en esta acción se logra un correcto apoyo que al final dará un resultado excepcional en la obra que se interprete.

Flórez en la interpretación de este fragmento del Aria nos muestra como el trabajo del apoyo permite abordar pasajes de mucho legato y manejar matices en la voz además de la agilidad para lograr las coloraturas después de dar una nota aguda.

¹⁶ **El Canto**, técnica de la voz y arte de la interpretación, por Roberto Bañuelas, cantante de Ópera, compositor y pintor Mexicano, graduado del Conservatorio Nacional de Música de México. Edición 2001, editorial Trillas.

T
8
Pegno_ a do - ra - do e ca - - - ro che

Pno.
p

T
8
mi ³ lu ³ - sin gui al - me - - - no.

Pno.

El apoyo es equilibrio porque cada fuerza tanto externa como interna deben estar medidas dentro de cierta condición o parámetros establecidos (firme y no forzado), y también es dinámico ya que debe adaptarse a la actividad que se esté realizando, optimizando la coordinación Fonadora y respiratoria en la ejecución vocal del cantante, muchas veces depende del movimiento corporal y del estado de ánimo del intérprete. El tener un buen apoyo significa para el cantante varias cosas; salud vocal en el momento de abordar un repertorio o al terminar una labor extenuante en la que se utilice la voz, herramientas vocales que le permitirán conectarse con elementos artísticos de la Ópera (texto, intención, drama), facilidad para abordar la complejidad técnica de la obra (coloraturas, legato, notas agudas), y la capacidad de dar matices en la voz en los momentos necesarios que pida el director o la música escrita. Bañuelas en su libro afirma:

“El apoyo de la voz se realiza sobre el volumen de aire no desalojado (volumen residual); la distribución del aire necesario para la fonación y resonancia de la voz, debe efectuarse en relación con la música y su mensaje expresivo. En el caso de usar más fuerza que la que necesitan el sonido o la frase, se obtendrá una emisión dura y una desafinación por exceso de

altura.El exceso de apoyo, contra una laringe sin flexibilidad, producirá una vez forzada, cansancio y posibles lesiones.

Uno de los más grandes errores de quien canta o enseña la técnica del canto, es el de considerar el apoyo en función de la potencia vocal, olvidándose de un trabajo con resultados artísticos. La voz con todas las variantes y potencialidades que posee, es un instrumento delicado e insustituible que merece un trato de amoroso respeto” (Bañuelas.2001pag38).

La potencia vocal como se menciona en la cita anterior hace referencia a una categoría de análisis del manejo técnico-vocal que es la Resonancia, esta es un resultado de trabajo continuo y balanceado de la respiración y apoyo al momento de cantar.

Resonancia

El tener una emisión libre implica encontrar con más facilidad sobre lo natural los registros adecuados e idóneos de resonancia, para eso nos remitimos al sonido más grave de cada registro donde la sensación que se produce es la de relajación o ausencia de esfuerzo, la idea de esta sensación de relajación y de sonido libre debe tomarse como principio para la emisión de todas las notas que forman la extensión del registro de la voz. Bañuelas en su libro afirma:

“La resonancia no es solo la amplificación de los sonidos, sino la definición más segura de la voz correctamente colocada y su control musical con timbre y grados de intensidad. Sin la protección de la resonancia correcta, los sonidos abiertos o próximos al grito, tienen su apoyo -forzado- en la laringe. La resonancia de la voz se da como la suma del apoyo y la fonación libre, así como los sonidos de la voz hablada encuentran espontanea y directamente la resonancia, también la voz cantada debe ser producida con la misma facilidad y ocupar las mismas cavidades de resonancia que no cambian ni de forma ni de lugar.” (Bañuelas.2001pag54).

El resultado de la Resonancia completa en un cantante se logra a través de un trabajo exhaustivo de respiración (Fiato) y de apoyo controlado, esto hace que el acto de Fonar sea más tranquilo y muy cercano al habla ya que se tiene el

espacio perfecto para que el aire circule por las cavidades de resonancia que se explicarán más adelante y se pueda lograr el resultado deseado: Timbre, ligereza, naturalidad, belleza al realizar una frase o una nota aguda. Estos resultados se pueden ver y escuchar en la interpretación del Tenor Juan Diego Florezen el Aria de Ramiro “Si ritrovarla io giuro”, en una parte muy específica de la obra en el que se destacan arpeggios ascendentes y descendentes ligados, seguidos de notas agudas sostenidas y al final del motivo melódico un sobre agudo en el C5 “Do de pecho” que debe sostener con un calderón:

The image displays a musical score for the aria "Si ritrovarla io giuro" from Verdi's opera "Il Trovatore". It consists of three systems of music, each with a Tenor (T) part and a Piano (Pno.) accompaniment.

- System 1:** The Tenor part begins with the lyrics "Dol - ce spe - ran - za, fred -". The Piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords.
- System 2:** The Tenor part continues with "do - ti - mo - re den - tro - al". The Piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.
- System 3:** The Tenor part concludes with "co - re - stan - no a - pug - gnar." The Piano accompaniment includes dynamic markings *f* (forte) and *p* (piano), and a *colcanto* marking. The system ends with a double bar line.

Para ahondar un poco en el tema de las cavidades de resonancia, Jimena Cubillos Bermúdez en su blog la Voz Saludable toma del libro *La Voz del Cantante: bases fonológicas para la enseñanza del canto* de Seidner, W. Wendler, J. la siguiente información:

“El sistema de cavidades es todo el espacio comprendido por encima del nivel de los labios vocales. De este espacio resonador forman parte tres cavidades principales: faríngea, oral y nasal.

Cavidad Faríngea, está dividida en tres zonas:

Hipo faringe: es la parte inferior, va desde la entrada del esófago hasta la raíz de la garganta.

Faringe Oral: es la parte del medio, comprende la zona desde la raíz de la lengua hasta las amígdalas.

Faringe Nasal: es la parte superior, comprende la zona que va desde las amígdalas hasta la base del cráneo y está limitada hacia adelante por las aperturas traseras de las fosas nasales.

Cavidad Oral, Descrita por Seidner&Wendler como la cavidad más transformable. En ella se encuentra el paladar duro, el paladar blando o velo del paladar, la lengua, los labios, las mejillas y los dientes.

Cavidad Nasal, afirman que el esqueleto básico de la nariz está constituido por hueso y cartílago. El tabique nasal se encuentra en medio de la nariz y la divide en dos cavidades principales. De las paredes de la cavidad salen a cada lado tres cornetes. Además, asociados a la nariz, entre los huesos craneales vecinos se encuentran los senos frontales y paranasales. La cavidad nasal es de gran importancia para el timbre de la voz y la formación de ciertos sonidos.” (Seidner&Wendler citados por Cubillos.1982)¹⁷

Internamente músculos, huesos, cartílagos y demás órganos del cuerpo interactúan de forma consciente e inconsciente según el momento y trabajo de estudio por parte del cantante para lograr una mayor efectividad al realizar la exigencia técnica en el canto. Habiendo entendido las partes internas y externas corporales que actúan en el ejercicio de la resonancia en el canto, se abre paso a la última categoría de análisis que es la resistencia.

Resistencia

La resistencia tanto física como mental son factores fundamentales a ganar en el oficio del cantante, es importante formar un cuerpo resistente de la mejor

¹⁷ **La voz saludable**, blog escrito por Jimena Cubillos Bermúdez, Maestra en Música con énfasis en enseñanza instrumental, Universidad del Bosque (Bogotá-Colombia), tomado del libro *La Voz del Cantante: bases fonológicas para la enseñanza del canto*, Seidner, W. Wendler, J. (1982).

forma para estar listo a afrontar el repertorio que vaya a realizar, existen Óperas que pueden durar de dos a cuatro horas según el compositor y la historia que se cuenta, en la cual el cantante tiene que estar cantando sin descanso durante un periodo largo, al mismo tiempo actuando y muchas veces esta el personaje todo el tiempo en escena. Las jornadas de larga duración y extenuante trabajo vocal como son los ensayos de Ópera, el repetir una y otra vez la misma frase debido a inconsistencias musicales o cambios repentinos de movimientos por parte de la escena y el desgaste físico debido a alguna marcación actoral pedida por el director escénico, son algunos de los factores más recurrentes en la vida del cantante, ahora bien, la parte mental también es indispensable formarla y fortalecerla, si bien es sabido el mundo de la Ópera es conocido por su gran demanda de artistas con estándares específicos de belleza y de calidad musical, esto trae consigo muchas difamaciones por parte de los cantantes y la forma de comportarse ante sus colegas dado al estrés que se maneja dentro y fuera de escena, no todos los artistas pueden lidiar con esa presión personal, es por eso que muchos deciden retirarse del medio y trucar sus profesiones por salud mental. Además de la parte personal otro factor en el que el cantante debe prepararse mentalmente es para el Público que en muchas ocasiones estará atento al fracaso y dispuesto a la crítica ya sea constructiva o destructiva, como también a la ovación y exaltación de una buena presentación.

Juan Diego Flórez muestra en su expresión al momento de interpretar esta complicada Aria, una madurez tanto Técnico-vocal como mental, su trayectoria y experiencia le han permitido abordar la complejidad de este personaje a tal punto que su presentación la hace ver “sencilla”, a lo largo de esta obra se pueden especificar momentos de euforia y valentía, como también de amor y ternura, al igual que el enojo y la desesperación, todos estos elementos hacen parte de la interpretación actoral del personaje que debido al trabajo exhaustivo de este gran intérprete se ven los resultados en escena y la reacción por parte del público.

Continuando con las categorías de análisis en los cantantes mencionados anteriormente, se procede a analizar el siguiente intérprete:

Lawrence Brownlee.

Tenor Ligero Estadounidense nacido en 1972, Youngstown, Ohio. Aclamado por la AssociatedPress como uno de los "principales tenores del bel canto del mundo"¹⁸, este Tenor estadounidense se caracteriza por su fina expresión vocal aterciopelada, su versatilidad y disposición vocal para el repertorio del Bel Canto, su amplia trayectoria artística lo ha llevado a estar en los festivales más importantes en el mundo, como en las compañías más importantes de Ópera que existen hasta el momento.

Dada la definición conceptos mencionados anteriormente, se procede a hacer el análisis de este cantante interpretando el personaje de Ramiro en el Aria, basado en las categorías de análisis antes desarrolladas que son: Respiración, Apoyo, Resonancia y Resistencia.

LAWRENCE BROWNLEE	
Respiración Fiato	El control del Fiato se destaca a una manera muy elevada, al realizar los pasajes de velocidad en los que utiliza la coloratura, y el sostener las notas agudas casi llegando al registro del sobre agudo sin ningún inconveniente técnico, demuestra un control de la voz que sin duda precede a su reputación como uno de los grandes intérpretes del Bel Canto en la actualidad.
Apoyo	El trabajo del apoyo le permite lograr la famosa Mezza di vocey Legato en la voz en el pasaje <i>andantino</i> del Aria, al igual que las notas sobreagudas con calderón que están escritas en la partitura.
Resonancia	En este aspecto al poner a Brownlee en punto de comparación con Juan Diego Flórez tiene en los dos una resonancia distinta en la voz, y un timbre completamente diferente a pesar de tener el mismo repertorio y estar catalogados en el mismo registro, en Brownlee se percibe en su personajela voz más aterciopelada y dulce en la ejecución de las notas agudas, al contrario de Flórez en el cual el carácter de su personaje es más agresivo y demanda de una resonancia brillante en su voz la cual lo hace escucharlo decidido en cuanto a lo que dice en el texto y el carácter del personaje.

¹⁸ **AssociatedPress**, es una agencia de noticias de Estados Unidos fundada en 1846. La AP tiene 243 oficinas y llega a 121 países, y es también la agencia de noticias con mayor cantidad de empleados en más de 120 países. También mantiene el récord en premios Pulitzer, con un total de 49.

Resistencia	La naturalidad en su voz y técnica con la que canta le permiten ejecutar esta Aria a tal punto que no se note ningún momento de fatiga en su voz.
-------------	---

René Barbera

Tenor lírico Ligero Estadounidense, nacido en Laredo, Texas, su recién surgimiento al estrellato en el mundo de la Ópera fue en 2011, en el concurso internacional de ópera “Operalia” de Plácido Domingo, fue galardonado con el Primer Premio de la Opera, el Primer Premio de la Zarzuela, y el Premio del Público. Ha sido el primer cantante en ser el único destinatario de los tres premios desde que la competición comenzó en 1993. Desde ese tiempo ha estado en las mejores casas de Ópera y compañías musicales del mundo.

A continuación se hará el análisis del Aria del príncipe Ramiro considerando los anteriores aspectos mencionados:

RENÉ BARBERA	
Respiración Fiato	El control del Fiato es cortado en algunos momentos de las frases, hay dificultad al momento de realizar fraseos extensos en coloratura, las coloraturas no son claras, se ven interrumpidas por respiraciones abruptas y se pasan de largo algunas notas.
Apoyo	El trabajo del apoyo en este caso no le permite lograr la Mezza di voce y Legato que pueden realizar los dos tenores anteriores, también en las notas sobreagudas con calderón se nota un sobre esfuerzo de apoyo para atacar y mantener las notas sobre agudas el tiempo que es necesario para dar la intensidad requerida por el personaje.
Resonancia	En este aspecto Barbera y Flórez tienen un timbre y color parecido a pesar que René Barbera tiende a tener una voz con más peso o cuerpo, en la interpretación de su personaje la voz es un poco desabrida en la ejecución de las notas agudas, igualmente al hacer los pasajes de coloratura, al contrario de Flórez Y Brownlee en los cuales la naturalidad de la voz es su principal virtud, Barbera ha buscado fabricar un sonido que le funciona porque es proyectable y estable en todo el registro, el carácter de su personaje es más controlado y poco expresivo en la voz.
Resistencia	Su trabajo de resistencia es notorio y considerable, esto se puede ver hasta el final de el Aria ya que es en ese preciso momento donde tiene exigencia mayor al lograr los pasajes de ligereza de una nota media a una nota aguda y terminar esta sección con el famoso “Do de pecho”

A diferencia de los tres anteriores cantantes el siguiente no tiene la experiencia en casas de Óperas como lo son el MET de New York o el Teatro La Scala de Milán, sino mas bien, pero se escogió debido a la puesta en escena innovadora a un contexto actual, además del hecho de analizar el trabajo de un cantante que no está al nivel “TOP” mundial.

Caner Akin

Tenor Lirico Liger, nacido en Estambul, Turquía, sus actuaciones lo llevan a estar en un rango “medio” de artistas que interpretan la Ópera en el momento, pero ha tenido logros totalmente sobresalientes en los papeles del repertorio Belcantista que interpreta como (Tonio, La hija del regimiento.2015), (Arturo, I puritani.2015), (Elvino, Sonanmbula.2014).

A continuación se realiza el análisis de su interpretación vocal:

CANER AKIN	
Respiración Fiato	El control del Fiato es bastante aceptable teniendo en cuenta que logra hacer las frases completas que se exigen en la obra, a medida que pasa el tiempo de ejecución para esta Aria tiende a cansarse debido que su respiración no es tranquila. La ejecución de coloraturas distintas a las convencionales hace que su columna de aire sea inconstante y se note inestabilidad en los fraseos de la voz, en los momentos de los pasajes de fraseos y agudos intermedios de la obra queda calante y con poca libertad que se debe esperar.
Apoyo	El trabajo del apoyo en este caso no le permite lograr las características del Bel canto antes mencionadas, se escucha “forzado” el sonido en el registro agudo y de garganta, consecuencia de una inestabilidad en el trabajo de apoyo y en el aire, al reinventar nuevos fraseos dentro del estilo Belcantista de la obra está expuesto a que se notes muchos mas errores debido a su falta técnica de abordar los fraseos de coloraturas en otras notas.
Resonancia	En este aspecto su voz muestra un timbre distinto a los tres tenores mencionados hace un momento, no es clara la conducción del sonido que tiene, tiende a pasar por alto notas escritas y no tiene dirección hacia el agudo que hace, es complicado hablar de la naturalidad en su voz debido

	las inconsistencias en las características ya mencionadas, al igual que Barbera ha buscado fabricar un sonido que le funciona porque es proyectable mas no estable en todo el registro, no hay carácter vocal en su personaje.
Resistencia	En partes específicas de la obra comienzan a surgir problemas en la voz que se llama "Voice crack" o "gallo" en el canto, esto genera a mayor lapso de tiempo problemas para llegar al final del Aria, en los momentos de exigencia con coloratura y agudos antes del sobre agudo culmen tiende a quebrarse la voz.

Es importante aclarar, cada intérprete tiene una forma de ejecución vocal propia de la Obra y de alguna manera puede tener limitaciones en unas partes más que en otras, pero se debe hacer un punto de comparación en cuanto al estándar más elevado de interpretación y que cumple con las características de evaluación al mejor desempeño de la Obra que se está analizando.

Entrevista

Con base a este análisis se ha procurado realizar una entrevista a cada especialista en el tema, tanto en lo vocal-técnico, como en lo Interpretativo-actoral, buscado una mirada más amplia desde otros puntos de vista de experiencia y recorrido en el campo artístico de la Ópera.

Comenzado con en el análisis Vocal-Técnico, nos remitimos a la siguiente entrevista al músico director, coach vocal y pianista hawaiano, **Maika'i Nash**:

"MaiKa'i es de una excitante nueva generación de profesores de canto y pianistas en América del Norte. Anteriormente un entrenador vocal y acompañante en la Universidad de Toronto, el Real Conservatorio de Música de la Universidad de Western & Universidad McGill, que ahora divide su tiempo entre Toronto, Honolulu y Bogotá (Colombia) y trabaja con cantantes establecidos y emergentes en las Américas. Ha colaborado con varios cantantes a través de Canadá, los EE.UU. y Europa y mantiene un riguroso

de entrenamiento y la realización de programación a nivel internacional.”(Maika’iBio.2016)¹⁹

Maika’i actualmente en Bogotá se ha ratificado como uno de los Coach Vocales mas pedidos y cotizados del momento, debido a su conocimiento y amplia experiencia en cuanto a la formación Interpretativa, estilística y vocal de la Ópera.

A continuación nos remitimos a la entrevista hecha en su casa el día 28 de agosto del 2016, se aclara que esta entrevista fue hecha en ingles, por lo tanto se ha traducido todo el contenido conceptual a español:

Pregunta: ¿Qué elementos necesita una persona que quiere interpretar a Ramiro?

Maika’i: ¿Para interpretar ese personaje? Yo creo que lo primero que tienes que mirar es dónde está el punto de vista del personaje en la ópera. Tienes que mirar cómo se relaciona con... si él es el personaje principal o uno de los personajes principales, cómo se relaciona con los otros personajes de la ópera. Y creo que cuando miras la forma en la cual el personaje fue construido por el compositor, puedes encontrar muchos, muchos significados escondidos sobre el propósito del personaje. Y creo que siempre puedes volver a la partitura y si miras todo lo que hay en ella, es increíble lo que la partitura te puede decir.

Pregunta: ¿Qué elementos básicos necesita tener preparados el cantante antes de comenzar a trabajar en este personaje específico, en esta aria específica?

Maika’i: Creo que tienes que tener una voz *nasal pareja*, quiero decir, tu, como tenor en esta clase de repertorio, obviamente con una buena facilidad de coloratura porque, sin ello no puedes cantar este tipo de personaje, así que hay muchos tenores que nunca podrían cantar este personaje, y tu eres uno de los afortunados que logra cantar estos maravillosos personajes de bel canto. Otras cosas que debes asegurarte de tener son, simplemente, una buena voz, una buena voz lista, y entender por completo cómo funciona técnicamente, de modo que te puedas olvidar de todo en el escenario y meterte por completo en el personaje sin preocuparte por la voz. Tu voz está lista para salir.

P: ¿Qué es para usted el bel canto?

Maika’i: Para mí, el bel canto es la libertad que tiene el cantante para tomar decisiones acerca de cómo quiere interpretar la música y, obviamente, esto viene de la escuela italiana: y del hermoso canto que tiene que ver mucho con el legato. Pienso

¹⁹ Página oficial de Maikai Nash, www.maikai.ca/

que es una forma libre de ópera que permite que el cantante vuelva a encontrar diferentes maneras de abordar un personaje o un aria.

P: ¿Actualmente, el bel canto es una técnica o un estilo?

Maika'i: Creo que ambos. Creo que necesitas tener una comprensión muy sólida de la técnica para llegar al legato de modo que la voz brille de la manera que quieres y necesitas. Y además de eso, también necesitas conocer el estilo, cómo funciona, cuánto rubato le puedes poner y entender la idea de cuándo dar y cuánto quitar también es muy importante.

P: ¿En su experiencia, quiénes han sido los mejores cantantes de bel canto?

Maika'i: ¿En el estilo del bel canto? Bueno, uno puede de inmediato remitirse a Joan Sutherland y escuchar su increíble voz, parecida al canto de un ave, manejando el bel canto de maneras tan hermosas...entonces ciertamente pienso en ella. Y creo que también puedes mirar a Callas para buscar muchas ideas maravillosas, y su coraje, ya que ella cantaba en pro de la idea de un tipo diferente de bel canto. Bueno, hay tantos cantantes del pasado como Scotto, y puedes verlos a todos para observar cómo lo manejaban.

P: ¿Y ahora?

Maika'i: ¿Ahora? Es difícil ahora. Soy un poco quisquilloso al respecto porque los cantantes de antes tenían un modo diferente de cantar bel canto, y no necesariamente siempre encuentro el mismo sonido hoy. Entonces, en cuanto al bel canto, aún estoy buscando cantantes a los que me gustaría escuchar. Pero los grandes cantantes que lo hacen, bueno, no soy su más grande admirador.

P: ¿Cuáles características debería un cantante actual de bel canto tener para tener la calidad de un buen cantante de bel canto?

Maika'i: La idea de una hermosa forma de apoyo, una comprensión del apoyo que te permita prolongar las notas de la manera exacta en la que deseas. Creo que eso es lo más importante. Y creo que a eso se suma la idea de la respiración. Me aseguro siempre que la respiración sea lo primero en tu mente, cómo manejar tu respiración y los tipos de respiración que necesitas tomar, el subtexto de tus respiraciones. Creo que esas dos cosas. Si tienes esas dos cosas alineadas, puedes tener alineadas la mayoría de las cosas en tu voz.

P: ¿Tiene algunos ejercicios específicos para ayudar a que los cantantes desarrollen esas áreas?

Maika'i: Bueno, como soy un entrenador, trabajo más en el lado interpretativo de las cosas. Pero cuando se trata de la estructura de todo lo que creo que puedes mejorar, mejor pregúntale a tu maestro de canto. Pero en cuanto al estilo, como obtienes más interpretación en tu entrenamiento que con tu maestro de canto, siempre entrenas a

gente que tu confías que entiende el estilo del bel canto. Entonces, asegúrate de que te expones a eso, aún si sólo quieres entrenamiento, asegúrate siempre de buscar los expertos en el campo para consultar con ellos.

P: En cuanto a la dicción, nos parece que se nos facilita el italiano. ¿Qué elementos importantes necesitamos tener en cuenta en relación con esta aria específica?

Maika'i: Hablaré específicamente de ustedes porque los cantantes en Bogotá, en Colombia en general tienden a creer que el español y el italiano son muy parecidos, y no lo son tanto. Por ejemplo, el italiano puede ser mucho más agudo y con un estilo de ataque más cantado, asegúrense de que sus vocales se forman de una manera precisa, porque las hay más cerradas en ese idioma que en el español. Entonces, asegúrense de ponerle atención a eso, y especialmente al acento del idioma. El acento del idioma es muy importante y a veces, especialmente aquí, los hispanoparlantes simplemente hablan muy rápido y sin acento. Entonces comienza a sonar como si fuera español. Entonces, si te aseguras de pensar en esas cosas, creo que estarás bien.

P: ¿Entonces los dos idiomas no son tan parecidos como pensamos?

Maika'i: No. Es decir, hay similitudes, pero son como las similitudes entre el inglés y el alemán, pero las vocales italianas son mucho más específicas y tienen una manera muy distinta de producirse y tienen un sonido diferente, y eso es algo a lo que tienes que prestarle atención cuando estás cantando. Y es muy importante ponerle atención a las consonantes, como cuando son dobles.

P: ¿Qué características tomarías en cuenta para analizar cada uno de los cantantes?

Maika'i: Las cosas básicas que cualquiera tendría en cuenta: si están afinados, si están cantando con todo el apoyo, si están cantando la letra correcta, las notas correctas, ya sabes, los elementos básicos de canto que quieres para asegurar que la presentación sea fantástica.

P: ¿La respiración es importante?

Maika'i: Si

P: ¿El apoyo es importante?

Maika'i: Si

P: ¿La resonancia es importante?

Maika'i: Si

Después de hablar acerca del Bel Canto, del personaje de Ramiro y demás elementos interpretativos vocales, comenzamos a escuchar las versiones de los intérpretes anteriormente mencionados y pasamos a escuchar su análisis:

P: Escuchemos al sujeto número 1.

Maika'i: Juan Diego Flórez. Siempre es emocionante verlo porque puedes observar que está pensando en cada idea subtextual en toda su coloratura, lo cual aprecio realmente. Esta no es, para mí, su mejor presentación, estaba un poco por encima de la nota casi todo el tiempo, entonces suena como una orquesta barroca con un cantante moderno, tú me entiendes. Pero realmente lo da todo y va por ello, y está comprometido con el personaje y esa es una de las cosas más importantes que hay que buscar. Pero en cuanto a su estilo vocal, está cantando hermoso, está cantando legato y está haciendo una hermosa coloratura. Sólo está un poco por encima de la nota.

P: Escuchemos al sujeto número 2.

Maika'i: Yo realmente pienso que Lawrence es mucho mejor que Flórez

P: Por qué?

Maika'i: Porque tiene un sonido más cálido que se acomoda mucho mejor a su repertorio. No tengo nada en contra de Juan Diego, solo pienso que Lawrence tiene un sonido asombrosamente más cálido. Yo sé que si tu lo escuchas en vivo te das cuenta que no es tan bueno.

P: Habla en serio?

Maika'i: Lo has escuchado en vivo?

P: No señor.

Maika'i: Ah OK. Yo lo escuche una vez en el MET. Yo estaba cerca a él, y estaba cantando unas obras muy difíciles porque tenían varias E's y D's y unas G's acentuadas en registro agudo. Fue una experiencia fantástica e interesante porque tuve que escuchar a cinco tenores, lo cual parecía una competición de tenores, porque cada vez que ibas escuchando a uno lo ibas comparando con el otro.

P: En una película?

Maika'i: No en el MET. En la opera Armida. Estoy seguro que Lawrence fue el mejor de los cinco. Fue una evaluación difícil porque tú mismo sabes lo complicado que es evaluar tenores y aún más cuando tienes en frente a cinco tenores increíbles dando cada uno lo mejor de sí. Es sorprendente porque tienes a cinco de ellos!!!

P: Escuchemos el sujeto 3.

Maika'i: Es mi favorito, es fantástico!

P: Escuchemos al sujeto 4.

Maika'i: Definitivamente, su voz no tiene mucha profundidad, ni mucha calidez. No es por decir que Broadway no tiene calidez en el sonido, lo tiene; pero para mí, está cantando casi al borde de 'a lo' Broadway. De pronto no lo sabes, pero es el vídeo con la peor calidad de sonido de los cuatro, y la puesta en escena es muy estúpida para él pues pudo llegar a afectar la forma en que estaba cantando. Tenía que moverse demasiado, y recorrer el espacio, y a pesar de que entiendo lo que buscaba el director escénico, es difícil mantener el apoyo cuando se está saltando por el escenario.

P: ¿Y las coloraturas?

Maika'i: Siguen siendo muy bellas."

P: ¿y las variaciones vocales?

Maika'i: Sí, todas sus variaciones me parece que están bien, hizo diferentes cosas en diferentes sitios. Me gustaron muchas, lo que no me gustó es que cuando mantenía notas largas, se podía escuchar que se quedaba un poco bajo de tono y se podía escuchar la tensión por forzar. Aparte de eso, nada.

Esta entrevista me deja aportes para un pensamiento analítico en la forma del canto y como debe tomarse la belleza de la voz en este, también el conocimiento de los idiomas y la relación con nuestra lengua, también hay varios elementos en el cual se coincide con la entrevista hecha al Coach vocal, en cuanto a pensamiento de técnica vocal en el abordaje de este repertorio, también el pensamiento estético del Bel Canto, y el personaje como tal del Aria, como hay puntos de vista que coinciden también hay puntos de vista diferentes en cuanto al gusto del color de la voz de cada intérprete, y la estética del estilo de canto de cada intérprete analizado. Pero a decir verdad está entrevista ratifica los conceptos y análisis hecho anterior mente a los intérpretes propuestos.

Con esta entrevista se cierra la primera parte del análisis Técnico Vocal y se abre paso al siguiente análisis que es el Interpretativo Actoral.

Análisis Interpretativo Actoral

Al enfocar este análisis en la parte teatral es importante indagar acerca de los momentos creados en el libreto y la escena misma de la Ópera, primeramente el contexto en el cual se desarrolla este momento de la escena y el porqué la reacción del Príncipe al cantar este Aria. A continuación una sinopsis corta del escritor John W. Freeman (MET) acerca de este momento en el cual Cenerentola se encuentra con Ramiro y le entrega el brazalete, acción que desencadenará en el Príncipe el tan anhelado amor buscado por él, generando la decisión de buscarla a toda costa:

Escena II, acto II:

“Cenerentola se esconde cuando llega Dandini; está, fastidiada porque Dandini busca seducirla, revela que está enamorada del paje. Ramiro está fuera de sí por la alegría, se adelanta y le declara su amor y ella ha dado a don Ramiro (que está disfrazado como escudero del príncipe) uno de una pareja de brazaletes y diciendo que si él realmente se preocupa por ella, la encontrará. A continuación, se va. Alidoro anima a Ramiro a ir tras ella. Don Ramiro declara que ya no estará en el disfraz y canta que va a encontrarla. Puesto que, él es guiado por el amor y una vez que la encuentra, ella nunca lo dejará. El brazalete que le ha dado brilla extremadamente, pero la luz de sus ojos es mucho más brillante. (Freeman.2016)”²⁰.

El contexto marca la intensidad del personaje, su carácter, y la decisión que en este caso es la de buscarla a toda costa, es por eso que para la creación del personaje es importante el libreto, sin el solo sería una improvisación instintiva que carecería de credibilidad tanto para el público como para el actor.

A continuación se muestra a detalle el texto cantado por el príncipe en el Aria “Si, ritrovarla io giuro” traducida al español:

²⁰ **Stories of the Operas: La Cenerentola**, Blog escrito por John W. Freeman, escritor del New York Metropolitan Opera.

Si ritrovarlaioGiuro.	Sí, juro encontrarla.
<p style="text-align: center;">DON RAMIRO (a Dandini)</p> <p>Principe non seipiù: di tantesciocche Si vuotilmiopalazzo.</p> <p style="text-align: center;"><i>(chiamando i seguaci che entrano)</i></p> <p style="text-align: center;">Olàmiefidi Sia pronto ilnostrococchio, e framomenti. Cosipotessiaverl'alideiventì. Sì, ritrovarlaiogiuro. Amore, amor mi muove: Se fosse in grembo a Giove, lo la ritroverò.</p> <p style="text-align: center;"><i>(Contempla lo smaniglio)</i></p> <p>Pegnoadorato e caro Che mi lusinghi almeno. Ah come al labbro e al seno, Come ti stringerò!</p> <p style="text-align: center;">CAVALIERI Oh! qual tumulto ha in seno Comprenderlo non so.</p> <p>DON RAMIRO E CAVALIERI Noivoleremo, domanderemo, Ricercheremo, ritroveremo. Dolcesperanza, freddotimore Dentro al miocuorestanno a pugnàr. Amore, amorem'hai da guidar.</p>	<p style="text-align: center;">DON RAMIRO (a Dandini)</p> <p>Ya no eres príncipe: de tantas necias que se vacie mi palacio.</p> <p style="text-align: center;"><i>(Llama a su séquito, que entra)</i></p> <p style="text-align: center;">¡Hola, fieles amigos! Que se prepare el coche al momento... si pudiese tener las alas del viento. Sí, juro encontrarla. Amor, el amor me mueve: aunque estuviese en el seno de Júpiter yo la encontraré.</p> <p style="text-align: center;"><i>(Contempla el brazalete)</i></p> <p>Prenda adorada y querida, cuánta ilusión me das al menos. ¡Ah, como te estrecharé contra mis labios y mi pecho!</p> <p style="text-align: center;">CABALLEROS ¡Oh! ¡Qué afán salta en su pecho! No lo puedo comprender.</p> <p>DON RAMIRO Y CABALLEROS Volaremos, preguntaremos, buscaremos, encontraremos. Dulce esperanza, frío temor pugnan dentro de mi corazón, amor, amor me ha de guiar.</p>

Kareol.es²¹

Existen categorías tanto físicas como mentales al momento de crear un personaje, estas categorías están entrelazadas con la Interpretación Actoral, creando así la posibilidad de facilitar el análisis a un cantante-actor y al mismo tiempo buscar un camino para la creación de un personaje.

En este análisis se ha optado por escoger al intérprete Juan Diego Flórez en las versiones de video y analizar a detalle cada movimiento, cada gesto, cada puesta en escena de la Ópera y la actuación correspondiente por el intérprete en su papel.

²¹ Kareol.es, es una página de Internet dedicada a traducir libretos de operas, oratorios, cantatas de otros idiomas a Español.

Juan Diego Flórez

Habiendo analizado anteriormente su ejecución técnico-vocal en esta Aria no queda duda de su capacidad para lograr este tipo de repertorio y la interpretación de este personaje hablando en sentido musical, ahora se hará el análisis de sus acciones físicas en el escenario, su atención en la obra, tanto su expresión como su dicción, su expresión facial, sus emociones internas y su lógica para la elaboración de este personaje.

Las acciones físicas:

Es necesario entender que el cantante de Ópera no solo es un instrumento musical más en la escena, el cantante de Ópera esta mas allá de estar sentado ejecutando un instrumento bajo la batuta del director y generando la música acorde con el momento de la obra, éste si bien es un instrumento distinto que hace parte de la música pero está separado de los demás, por así decirlo, es el único instrumento de la orquesta que tiene además de sus responsabilidades musicales otras responsabilidades comunicativas, y es cuando el cuerpo hace presencia, el cantante debe poner a disposición no solo su voz a la escena sino también su cuerpo, sus acciones, y su movimiento aun en el momento de quietud que dice y comunica frases coherentes en la escena, estos son aspectos fundamentales para comunicar y transportar la idea de lo que se presenta al público. Konstantín Stanislavsky en su libro *Manual del actor*, habla acerca de este fenómeno:

“En el escenario, usted debe siempre estar representando algo, la acción, el movimiento, son la base del arte del actor, aun la inmovilidad externa, no implica pasividad... la inmovilidad física es frecuentemente el resultado de la intensidad interna. En el escenario es necesario actuar, ya sea exterior o interiormente. Todo lo que sucede en el escenario tiene un propósito definido. En el teatro **todo debe tener una justificación interna**, ser lógica, coherente y real...” (stanislavsky.1963, pag6)²²

²² **Manual del actor**, escrito por Konstantín Stanislavsky en 1963. Actor, director escénico y pedagogo teatral ruso, creador del método interpretativo Stanislavski y cofundador del Teatro de Arte de Moscú.

Esta acción física es representada en el momento del Aria, cuando Ramiro decide mostrar su identidad como Príncipe en el comienzo del recitativo “*Principe non seipiù...*”, Ramiro hasta ese momento estaba disfrazado de escudero del Príncipe que era Dandini (su criado), la acción física marca un estatus por parte del cantante-actor en el cual debe mostrar corporalmente las dos facetas, la de criado y la de príncipe: la forma de moverse y su expresión corporal debe ser en este momento de mas jerarquía por parte del intérprete, en este caso Juan Diego Flórez, muestra un excelente cambio de personalidad y exalta el estatus de príncipe al iniciar esta parte de la escena. Otra parte a resaltar, es el momento en que insta a sus criados a buscarla y encontrarla, se refleja la actitud decidida y autoritaria del personaje que por parte de Flórez es reflejado a la perfección.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics written below it. The middle and bottom staves are the piano accompaniment. The lyrics are: "Noi vo-le-re-mo, do-man-de-re-mo. Ri-cher-re-mo, ri-tro-ve-re-mo. Noi vo-le-re-mo, do-man-de-re-mo." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f'.

Las acciones físicas del intérprete están ligadas a acciones internas que dan fuerza al personaje para realizarlas, una de estas es la atención.

La atención

En la atención intervienen dos facultades importantes para la creación del personaje, la facultad física (cuerpo) y la facultad interna (pensamientos, emociones), es importante saber que las dos están unidas entre sí, mueven todo el sentido corporal y psicológico del personaje en escena, la concentración absoluta es indispensable por parte del intérprete que en este caso está cantando y actuando al mismo tiempo. Stanislavsky en su libro afirma:

“un actor debe tener un punto de atención y este no debe estar en el auditorio, el poder creador debe estar en el escenario, ya sea durante la preparación de un papel durante su presentación repetida, exige una

concentración completa de toda la naturaleza física interior del actor y la participación de todas sus facultades físicas e internas” (Stanislavsky.1963, pag27).

El momento de cantar requiere de una concentración sumamente precisa por parte del cantante, en esta Aria especialmente toda la dificultad técnica y virtuosística están a flor de piel, además de esto se suma la intensión teatral que debe tener el personaje, mediante el movimiento en la escena, sus gestos para comunicar la idea del personaje, es aquí donde no debe existir ningún tipo de distracción para el interprete, ya que es muy probable que en el caso de algún lapsus ocurra un error que es notorio en el momento del Aria, es por eso que el cantante debe hacer uso de su personaje a nivel psicológico y corporal para mantener los pasajes de mucho cuidado vocal y actoral funcionando de una excelente forma.

Este momento de sumo cuidado puede apreciarse en la parte del aria en que comienzan los pasajes de arpeggios ascendentes y descendentes juntos al agudo final donde el príncipe comunica “*Dulce esperanza, frío temor pugnan dentro de mí, su corazón...*”, en esta parte se observa el elemento del estado de ánimo de Ramiro (facultad interna), que lo impulsa a representar de varias maneras sus momentos cambiantes de estado de ánimo (esperanza, miedo, angustia, valentía).

The image shows a musical score for a Tenor and Piano. The Tenor part is in 3/4 time and features a melodic line with lyrics: "Dol - ce - spe - ran - za, frí - do - ti - mo - re". The Piano part consists of arpeggiated chords in the right hand and a bass line in the left hand. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 6.

Juan Diego Flórez en el transcurso de esta parte maneja un nivel de atención bastante alto, de tal forma que puede ejecutar a gran precisión los pasajes vocales y lo complementa con el carácter psicológico que debe tener el personaje en ese momento.

Cadencia y ritmo en la expresión oral

El texto, es importante en la vida del personaje, es la idea que va a comunicar al público, el texto hace parte del libreto, este se encarga de dar el carácter tanto mental como físico del personaje. En el caso de esta Aria, el texto está acompañado de muchas notas musicales que dan forma a la belleza de la palabra que va ligada al canto, aquí actúan factores musicales y lingüísticos importantes que están entrelazados al momento del canto, primero está la dicción de las palabras, es importante en el cantante tener esta parte del lenguaje solucionado, así sea que su lengua materna no sea la misma del texto que interpreta, el trabajo de la dicción va de la mano con el trabajo vocal diario que debe tener un cantante cuando quiere interpretar cualquier tipo de obra en otro idioma y aun su mismo idioma nativo. Stanislavsky en su libro comenta acerca de esto:

“Letras, silabas, palabras. Estas son las notas musicales del lenguaje, para formar con ellas compases, arias, sinfonías completas.

Nuestra dificultad reside en el hecho que, muchos actores carecen de entrenamiento bien rodeado de dos elementos importantes del lenguaje: por una parte, esta a suavidad, la resonancia, la fluidez y por otra parte la rapidez, la ligereza, la claridad, la vivacidad en la pronunciación de las palabras.

Para lograr una dicción majestuosa y lenta, necesitamos primero que todo, reemplazar las pausas silenciosas con cadencias sonoras, el tono cantante sostenido de las palabras”(Stanislavsky.1963, pág34).

La dicción es importante para todo artista que se dedique a la comunicación oral, cada persona tiene su forma de hablar y expresarse distinto ante las demás, pero que pasa cuando tienes que comunicar algo a cierto grupo o cantidad de personas que están pendientes de lo que se dice o no?, para el

cantante esta parte debe ser trabajada en su máxima expresión, debe trabajar por perfeccionar la forma en que comunica la idea a través del canto, y no solo ocurre en el mismo idioma con que habla, en muchas ocasiones sino es en todas, está sujeto a cantar y hablar en un idioma de lengua extranjera, ahí está la responsabilidad porque debe tener la capacidad de comunicar la idea de la manera más efectiva en la cual se entiendan las palabras y acentos propios de la lengua nativa, aportando a esto el acto de cantar.

En este caso el idioma del libreto de la Ópera esta en italiano, es cercano al idioma español ya que son lenguas romances, por lo tanto tienen algún parecido en su estructura lingüística, pero aun sigue siendo un lenguaje que debe trabajarse a fondo por sus acentos y formas de pronunciar tanto las vocales como sus consonantes, el trabajo del cantante esta en aprender y descifrar todos estos códigos sonoros que a la escucha de un público nativo o conocedor del idioma resulte entendible.

Flórez es un ejemplo de cómo la dicción debe hacerse para efectos del canto en la escena, se puede apreciar claramente cada palabra que pronuncia aun después de realizar frases largas y malabarísticas de notas, en la parte del Aria en la que tiene grupetos de notas a una velocidad rápida que van ligadas a la frase *“Dolcesperanza, freddotimore Dentro al miocuore stanno a pagnar”*

94
T
8
Dol - ce - spe - ran - za, fred - do - ti - mo - re

Pno.

100
T
8
den - tro al mio co - re stan - mo a pu - gnar,

Pno.

f *p*

La acción verbal está ligada a una acción física determinante, es claro que en el momento del canto la actuación debe reflejar lo que se está diciendo, de lo contrario no tendría sentido la actuación ni la escena. Una de estas acciones físicas es la expresión facial.

Expresión facial

El cuerpo es un instrumento muy importante para la expresión y comunicación en el teatro, la expresión facial es donde se concreta la intensidad de sentimientos o gestos que el cantante-actor necesita expresar, así como las extremidades del cuerpo como lo son brazos, piernas, torso, cabeza deben ser fortalecidas dentro de un trabajo de adecuación para el personaje, también el rostro necesita el rigor de trabajo constante para manejar la cantidad de músculos que existen en él y así tener un sinnúmero de posibilidades de expresión al igual que ocurre en el canto.

“las expresiones faciales son inducidas espontáneamente, como resultado de la intuición, de los sentimientos internos. Un actor debe lograr un control consciente de todos los grupos de músculos y la capacidad para sentir la energía que fluye a través de ellos, con el propósito definido de formar su expresividad facial en gestos” (Stanislavsky.1963, pag 35)

La expresión facial denota muchas facultades actorales en el cantante, además que imprime la energía que conecta al público con la obra, es importante trabajar de distintas formas los gestos faciales que están ligados a las facultades internas del intérprete, en este caso son las emociones (rabia, amor, alegría, tristeza). En el caso de Juan Diego, un momento donde se nota su expresión facial demostrando sus sentimientos es en el movimiento Andantino, el legato y los fraseos hacen que junto a la letra deleiten los oídos del público con una frase de amor “*Pegnoadorato e caro, Che mi lusinghi almeno.*”, se puede notar la intensidad por parte del Príncipe al añorar el amor que tanto ha buscado:

The image displays two systems of a musical score. Each system consists of a vocal line (labeled 'T') and a piano accompaniment (labeled 'Pno.'). The music is in 6/8 time. The first system's lyrics are 'Pegno, a do - ra - do e ca - - - ro che'. The second system's lyrics are 'mi - - - lu - - - sin gui al - me - - - no.'.

El trabajo psicológico y corporal de un cantante-actor abre paso a un recurso muy valioso para la caracterización y creación de un personaje, las emociones internas.

Las circunstancias dadas - Emociones internas

Para un cantante es de alguna manera más común verse identificado a través de la música en cuanto al planteamiento de las emociones, la música lo transporta desde un inicio y lo conecta a sensaciones que pueden ser muy familiares, pero en el momento de la actuación no solo basta con la música para poder expresar los sentimientos o para averiguar que sentimiento tiene el personaje que se interpreta en el momento de la escena actuada, es necesario utilizar por parte del intérprete recursos internos (emociones propias) que ayuden a una base sólida para la construcción tanto psicológica como sentimental del personaje, el uso de recuerdos propios del intérprete para lograr generar un sentimiento adecuado, la experiencia vivencial del cantante-actor, funcionan como recurso humano para la construcción del personaje ficticio. Stanislavky en su libro habla acerca de esto:

“El objetivo fundamental de nuestro arte es la creación en esta vida de un espíritu humano y su expresión en forma artística. Por esto empezamos por pensar en el lado interior de un papel y en cómo crear su vida espiritual, por medio de los procesos vivientes de vivir un arte... Es únicamente cuando un actor siente que su vida interna y externa en el escenario está fluyendo en forma natural y normal..., cuando las fuentes más profundas de su subconsciente se abren suavemente y de ellas surgen los sentimientos... El proceso creativo de vivir y experimentar un papel es orgánico y está fundamentado en las leyes físicas y espirituales que gobiernan la naturaleza del hombre” (Stanislavsky.1963, pag39)

Las circunstancias de cómo transcurre el personaje en la obra conllevan a las emociones requeridas por el compositor, cada escena, cada momento hacen que haya una transformación psicológica o sentimental para cada personaje de tal forma que las emociones y sensaciones por parte de los personajes sean transmitidas al público, en este caso el personaje es Ramiro, príncipe, Cenerentola, criada: él está encubierto, tomo la decisión de que es la mujer de su vida, y estará dispuesto hasta las últimas consecuencias para lograr su amor. Es importante tener en cuenta estos aspectos, con eso puede crear la historia completa del personaje no solo quedándose con lo que muestra el libreto: la creación de la vida interior, cual es su característica principal(no valiente), su perfil psicológico, lo que está dispuesto a hacer por el amor, todos estos aspectos son circunstanciales en la creación del personaje, y una vez ya este la música preparada el fluir de estos dos trabajos trae consigo una representación más detallada y más apreciada por las personas.

Esto abre paso a la emoción y lógica con la que debe caracterizarse un personaje.

Emociones y lógicas

Es importante que tanto en el canto como en la actuación se logre descifrar la idea de lo que es el personaje, su carácter, su forma de pensar, el porqué tiene esos sentimientos en el momento de la escena, que sucederá después de su aparición en la historia, las emociones no son al azar, todo corresponde a una

conducción de eventos en la historia, es por eso que el libreto juega un papel importante en el intérprete: desarrolla la historia, marca los perfiles de todos los que intervienen en la obra, de esta forma el actor conoce su personaje y puede con esa información construirlo basado en lo que ya está escrito (libreto). Stanislavsky en su libro habla:

“cada pasión es un complejo de cosas experimentadas emocionalmente, es la suma total de una variedad de sentimientos, experiencias y estados diferentes. Todas estas partes componentes son, no solo numerosas y variadas, sino también contradictorias con frecuencia. Para desarrollar todo esto un actor debe conocer la naturaleza de las cosas, su lógica y su continuidad” (Stanislavsky.1963, pag 60)

En el caso del personaje Ramiro es importante saber de dónde viene y para donde va, porque comienza desde el inicio de la Ópera vestido como criado y no como príncipe, porque desconfía de las personas y tiene que hacerse pasar por otra persona para averiguar sus verdaderas intenciones, antes de ir a casa de Cenerentola que hacia el príncipe, una vez que encuentre el amor que hará después, todas estas incógnitas hacen parte de la naturaleza, la lógica y la continuidad de todo lo relacionado al personaje.

Se analizarán los demás intérpretes mediante un cuadro comparativo de las unidades de análisis siguientes: Acciones físicas, movimiento, cadencia y ritmo de la expresión oral y la expresión facial.

LAURENCE BROWNLEE	
Acciones físicas	El movimiento en escena es muy coherente a lo que está actuando en el inicio, existen movimientos repetitivos en algunos momentos cortos de la obra que parecen ser muletillas, la energía aun estando de pie y sin moverse muestra la convicción del personaje, en los momentos de cambio de tempo o de carácter en la obra (andante), sus movimientos son muy predecibles y no da espacio para que sea orgánico, en el movimiento rápido (allegro) al final de la obra se nota la concentración máxima en realizar las acrobacias vocales que exige la obra pero deja a un lado su parte escénica reducida.

Atención	En los momentos de repetición de frases no es muy claro con la intención que quiere dar a conocer, la facultad interna (sicología del personaje) no es muy visible debido a la concentración prestada mas a la ejecución de las notas que a la intención del personaje que debería en dado caso tener un balance estable con respecto a lo musical.
Cadencia y ritmo De la expresión oral	La suavidad de las palabras, la resonancia, la fluidez son elementos lingüísticos que lleva a cabo en una forma excelente, complementando con la rapidez y la claridad en la pronunciación de las palabras hace que su expresión oral sea extraordinaria al momento de escuchar.
Expresión facial	Por una parte su expresión corporal no es muy clara y sus movimientos son un poco repetitivos en ocasiones, pero la expresión facial es distinta a lo que plantea con el cuerpo, su expresión determina el carácter del personaje, muestra las intenciones que quiere decir en la obra, y se siente la identidad del personaje.

René Barbera	
Acciones físicas	En el inicio del aria su intención corporal es vaga, no se entiende que quiere expresar con respecto a lo que dice, sus movimientos son un poco "cliché" con respecto a la interpretación general que hacen muchos tenores al momento de interpretarla (la levantada de brazo característica), igual en el momento del movimiento, sus movimientos son muy predecibles y no expresan mucho corporalmente, su reacción corporal es muy pasiva en el momento del allegro, no hay carácter de príncipe decidido.
Atención	La facultad interna (sicología del personaje), demuestra siempre pasividad en cuanto a lo que muestra el libreto con las sensaciones dadas (miedo, angustia, amor, alegría, valentía), nos son claras las sensaciones que debe provocar el personaje para los que lo oyen y ven.
Cadencia y ritmo De la expresión oral	Los elementos lingüísticos son ejecutados a un excelente nivel, su pronunciación es muy clara, pero no hay carácter al momento de decir las palabras, tiende a quedar todo lo que dice en un mismo panorama.
Expresión facial	Su expresión facial es nula en ciertos momentos, no expresa ningún tipo de sentimiento o acción con su rostro, en os momentos claros de expresiones exuberantes como en el movimiento andante, no determina el carácter del personaje y no muestra las intenciones que quiere decir en la obra.

Caner Akim	
Acciones físicas	Su movimiento en escena es impecable en el comienzo, el manejo del espacio y su cuerpo en el escenario hacen ver la autoridad de príncipe que es necesaria percibirla en el inicio, pero dadas las circunstancias del montaje escénico sus movimientos comienzan a perderse dentro del performance moderno que quieren mostrar en la Ópera, sus movimientos son incoherentes, exuberantes e innecesarios para el personaje y la escena, en el momento del andante su expresión corporal es coherente en el momento que canta a su amada y su simplicidad de movimiento da un respiro al performance con el que venía cantando, nuevamente el resto de la obra en allegro continua con sus movimientos modernos de baile mientras canta.
Atención	En los momentos de repetición de frases no es claro con la intención que quiere dar a conocer, la facultad interna (sicología del personaje) no es muy visible debido al movimiento vertiginoso por parte del cantante, la sicología del príncipe en este caso da a entender un personaje que está totalmente sin intención de recuperar a su amada y está concentrado más en bailar y hacer un show que en contar una historia.
Cadencia y ritmo De la expresión oral	Su expresión oral y claridad en las palabras son muy buenas, a pesar de su expresión corporal y psicológica, el trabajo lingüístico es de un alto nivel y se entiende todo lo que canta.
Expresión facial	Su expresión facial está ligada a su expresión corporal, no tiene nada que ver con el personaje, excepto en el inicio de la obra que es donde hace una interpretación acorde con su personaje y el libreto.

Finalizando el análisis de las características Interpretativas y Actorales de los intérpretes anteriores, se ha dispuesto por entrevistar a un experto en el tema en cuanto a la creación de personaje y escena en la Ópera: Alejandro Chacón, Director Escénico de la Ópera de Colombia

Entrevista

Pregunta: Maestro, dentro de su experiencia haciendo Ópera en muchos países y habiendo realizado distintos títulos, entre esos la Cenerentola, quisiera que nos hablara acerca de esta Ópera en particular, acerca de lo que usted conoce en cuanto a sus personajes y más que todo en Ramiro, su transformación en la Ópera ya que es

un personaje doble por así decirlo, al hacerse pasar por otra persona que en un momento determinado cambia a su rol principal.

Alejandro: Como empieza “Principe tu non sei...”, empieza así, ya no mas príncipe y Dandini vuelves a ser criado, lo importante es todo lo que paso antes...primero que nada, con que personaje es con quien tiene la mayor relación Ramiro

P: con cual personaje?, si. Yo siento que con Dandini

Alejandro: Dandini es el jefe y Dandini hace lo que el príncipe le pide, pero en el que el confía es su tutor Alidoro, “Alidoro mi diceva...se le figlied'unbarone” o cuando llega a la casa su primera entrada, lo primero que dice en toda la Ópera a Ramiro... este... “oh lànessun responde” no sé cómo es...mas dice el recitativo, y dice: “qué raro porque aquí me dijo Alidoro que había una chica que me iba a gustar, (risas), el fue allí porque Alidoro lo mando y el (Ramiro) todo lo que le pida Alidoroel lo cree, es su jefe, su papa, en la Ópera no hay un padre pero su tutor, el que le enseñó, el que lo educo, el que lo cuida de chiquito es Alidoro y el cree en Alidoro a pie y juntilla, en realidad Alidoro es quien maneja toda la trama, Alidoro es el que le da el traje a Cenerentola, osea, que hizo RosinniEsterbinni que es el libretista de esta Opera..... Tu vas a grabar?

P: si, ya estoy grabando.

Alejandro: Esterbinni quito del cuento de Perrault todo lo fantástico, no hay hada por eso se diferencia tanto de la Cendrillon de Massenet o de Viardot, el carácter del príncipe lo hizo mucho más terrenal, transcurre en Italia, ya no es la corte Francesa Elegante sino una cosa más... Monte Fiascone es un pueblito en Italia.

P: ósea que en el momento de una representación escénica es necesario tener en cuenta lo anterior y no realizar el tipo de escenas pomposas que estamos acostumbrados a ver con los príncipes y cuentos de hadas?

Alejandro: Eso si tú fueras el Reggista (Director escénico), ya tu como cantante no tienes más remedio que hacer lo que el Reggista quiera hacer. Pero si tienes que tener en cuenta tu relación con los personajes, quien eres tú... porque no importa cuál sea la puesta en escena, eso si no va a cambiar demasiado, porque la base es el libreto, para estudiar un personaje, componerlo también sobre la partitura.

Viene Ramiro a la casa de don Magnifico por indicación de Alidoro y en eso ve a esta mujer y es amor a primera vista, pero lo que él conoce es una criada vestida de harapos y con una escoba, pero aun debido a su forma de expresarse a él le quedan dudas y le pregunta “pero entonces quien eres?” ella responde: “no, sé...quel che padre non e padre ... ella ahí le explica todo, ella es hija de un matrimonio anterior, ella viene siendo la hija mayor de las otras dos hermanas, porque la mama que tuvo a Cenerentola con un papá que murió y después se casó de nuevo con Magnifico, tuvo

estas dos hijas (las hermanas) y también murió, entonces ella queda con el padrastro y sus dos hermanas que le hacen la vida imposible, fíjate que también eso cambia Rosinni, en Perrault, es la Madrastra y acá es un Padrastro...

P: que tiene que ver eso?

Alejandro: Muy fácil, porque en la tradición de la Comedia, siempre existe el dúo de los bajos bufos y es mucho más fácil hacer un dúo con un padrastro y Dandini que con una Madrastra y Dandini

P: Osea que fue más que todo de carácter musical

Alejandro: El carácter musical y tradición de la Comedia del arte, todas las Operas cómicas del SXVII-XVIII-XIX, tienen su base en la Comedia del Arte, que empieza incluso antes, desde el XVI o 1500 ya empiezan a haber algunos personajes... pero ya en el momento cumbre de la Comedia del Arte fue en el SXVIII cuando Bolgioni en Venecia empieza a hacer las obras de Teatro, porque hasta ahí la comedia del arte eran personajes fijos y escenarios variables... Arlequin es arlequín, Colombina es Colombina, Brigella es Brigella, (personajes de la Comedia del Arte) incluso habían actores que solo hacían ese personaje.

La comedia del Arte no tiene autor y es una tradición que todo teatro Italiano la hizo durante 300 años, desde el 1500 hasta el 1800 había gente haciendo estos personajes, que eran de distintas partes y zonas de Italia. Cada personaje tiene su característica particular y son personajes muy fijos que tienen equivalencia con animales que son representados mediante mascarar, Arlequin es un perrito, tiene mascara de perro.

P: porque usan mascarar y porque son representados por animales?

Alejandro: No sé, así fue la tradición... Arlequin es un perro, Brigella es un gato, Pantaleon es un pájaro etc... entonces esa es la base de toda la Ópera Buffa del SXVIII en la Comedia del Arte y en general los personajes son eso, por eso don Magnifico, que viene a ser el equivalente del Doctor Balanson de la Comedia del Arte que siempre es el tutor, es el don Bartolo de "Barbero", es el don Pasquale, ese viejo engañado... que siempre es un bajo bufo que canta todos esos roles, me entiendes?, en la tradición de la Ópera Cómica incluye un bajo y siempre se incluye el dúo de los dos bajos, como el dúo de don Pasquale con Malatesta, don Bartolo con Figaro, es decir, son los personajes que son como una base, son fijos... en Italiana in Argel son Mustafa y Tadeo. En todas las Óperas Cómicas de Rosinni hay dos bajos y ahí está la explicación del porque un bajo (hombre) y no una mezzo (mujer)..

Entonces Ramiro, primero que nada es un príncipe, el ser príncipe te da un cambio totalmente de actitud, tú decides lo que haces, osea el dueño de la "película" es él, es

quien decide mandar a Dandini a disfrazarse de príncipe y lo hace para verificar si se casan con el por interés o no.

En el segundo acto está el asunto del brazalete, sabes porque es un brazalete y no una sandalia?

P: No, porque?

Alejandro: Porque cuando Rosinni la fue a estrenar, la mezzo que estreno Angelina le dijo: “tú crees que soy una loca?, que voy a andar mostrando el tobillo, ponme algo en las manos...” lo pies no se mostraban en esa época, mostrar una pierna era estar al nivel de las chicas de “oficio”, entonces se cambio la sandalia por un brazalete, porque los brazos si se podían mostrar pero las piernas no. Entonces el momento ese en el que se encuentran Ramiro con Cenerentola, el le pregunta todavía quien es y ella responde que no puede decirle pero le da el brazalete y se va porque tiene que irse a la casa antes de que llegue su familia.

P: En ese momento Ramiro ya sabe que ella es Cenerentola?

Alejandro: Sospecha que es porque la reconoce casi pero no tiene la certeza ya que está muy bien vestida en la fiesta y él la había visto en el acto anterior como una criada, ya después que pasa eso y Cenerentola le da el brazalete es donde canta el Aria y llama a todos los criados ... “bueno, vamos a buscar esta mujer, a donde sea!” y dice, este es el Pegno que tengo y el coro dice noivoleremo, domanderemo, ricercheremo, ritroveremo, preguntaremos, la buscaremos, en algún lado la vamos a encontrar... y fijate que ahí aprovecha Rosinni y agrega algo que es clásico en las Óperas de la época: la Tormenta...en Barbero hay tormenta.

P: que es la tormenta?

Alejandro: La tormenta para mi primero es un cambio de decorado, además permite el lucimiento de la Orquesta, el hacer el efecto de una tormenta hace que se luzca la Orquesta y de paso el compositor.

Ramiro es un personaje que no tiene una evolución muy grande con respecto a lo que va pasando a lo largo de esta historia.

P: como se prepara un personaje?

Alejandro: No importa cual, en general primero que nada musicalmente debe tenerlo para poder ver después la psicología del personaje, una vez que tienes la música y ya por esa parte está superado todo, te metes en el libreto, primera cosa en la que tienes que pensar es: a quien le estoy diciendo esto? Y para qué?, cada frase, cada palabra, si es para mí, o para el público, o a una persona en particular, es más, a veces en una misma frase habla para que lo escuchen los demás, y luego se dirige al publico o para el mismo. Pero ese momento de trabajo se realiza en la partitura. Otra cosa que tiene que ver es el que hago yo ahí?, porque estoy ahí?, porque vine?, en este caso sabes

que estás ahí porque Alidoro te envió pero a veces eso no está tan explícito en los libretos... quien me dijo que tenía que venir aquí?, de donde vengo?, que estaba haciendo antes?, son cosas que son partes psicológicas que ayudan mucho a mejorar el carácter del personaje, son técnicas de Stanislavski.

Es bueno que te conozcas el personaje como debería ser, como tú lo sientes o crees que debe de ser porque también es un problema de personalidad, en ese caso tienes que preguntarte... Ramiro es tímido?, yo creo que sí, no es un tipo extrovertido, necesitan que le ayuden, que Alidoro lo empuje, necesita que Dandini le de fuerzas para que se meta a la casa, el solo no toma mucha iniciativa, solo recién cuando realmente se da cuenta que está enamorado... y además Alidoro le dice en el recitativo previo al Aria: "bueno, y tienes el brazalete, ve a buscarla¡¡". Alidoro lo empuja, ahí es donde Ramiro toma la decisión pero es porque Alidoro le dice, pero capaz que si Alidoro no se lo dice se queda con las ganas de haber conocido a alguien que le hubiera gustado pero no se anima a ir. Todo eso tienes que saber del personaje, su carácter.

Lo más difícil de Ramiro es en el cuarteto con las hermanastras, porque cuando está solo con Dandini, él es el príncipe y Dandini el criado, pero cuando están las hermanastras Dandini es el príncipe y él es el criado y tienen que mostrarlo escénicamente, la diferencia de que aquí yo mando y tu abajo (Ramiro a Dandini) y aquí tu mandas y yo abajo (Ramiro a Dandini), esto es interesante para lograr este personaje, en qué momento cantar como criado y en como lograr la transición a príncipe.

De este análisis se pueden extraer varios aportes teóricos de la historia que complementan la información del marco teórico y corroboran la información adquirida en este trabajo, algunos de estos aportes están relacionados con lo que fue la Comedia en la Ópera, la tradición italiana para escribir y representar en la escena del teatro la Ópera, sus personajes, el montajes de cada personaje a nivel actoral y dramático.

El análisis completo de estos intérpretes dentro de las categorías Técnico Vocal e Interpretativo Actoral, además de las entrevistas y puntos de vista de personas capacitadas que ejercen en el tema de la voz y la actuación, dejan un esquema de conceptos científicos e interpretativos que servirán al momento de analizar la obra para la propia interpretación más adelante.

RESULTADOS DE LA INVESTIGACION

Con relación a estas categorías y sus características, el resultado del análisis completo del Aria de la Ópera Cenerentola del compositor Gioachino Rossini, para la interpretación y ejecución que se busca alcanzar es el siguiente:

Dentro de este análisis las categorías técnicas y teatrales serán expuestas en cada fragmento que tenga trascendencia en el momento de la obra para facilitar su comprensión en una mayor amplitud.

Situándonos en lo que ocurre en la escena II del Acto II

Cenerentola ha declarado su amor por el escudero (Ramiro) al príncipe que en este caso es Dandini, Ramiro en esos momentos escucha tal noticia y aparece extasiado de alegría, aunque él no reconoce aun que ella es Cenerentola cree tener sus sospechas acerca de ella, en el momento en que Ramiro se acerca preguntándole si ella será suya ella le dice:

Cenerentola

(glidà un smaniglio)

Tieni. Cercami; e allamiadestra

Ilcompagnovedrai.

E allor... Se non ti spiaccio...

allorm'avrai.

Cenerentola

(le entrega un brazalete)

Ten, búscame. y en mi diestra

el compañero encontrarás;

y entonces... si te gusto...

entonces me tendrás.

En ese momento desaparece y Ramiro queda reflexionando acerca de esta pista que le deja: “*entonces... si te gusto... entonces me tendrás?*”, esta frase prácticamente está mostrando la verdad sobre Cenerentola, es muy posible que por el hecho de ella ser la criada de la casa de su padrastro no sea del gusto de Ramiro así sea un “escudero”. Volviendo al hilo de la historia, Ramiro nuevamente va con Alidoro ya que para él es su maestro, su mentor, una persona en quien confía mucho para pedir consejo en cuanto a lo que debe hacer:

Don Ramiro

Ah! mio sapiente

Venerato Maestro. Ilcorm'ingombra

Misterioso amore.

Che far deggio?

Don Ramiro

¡Ah! Mi sabio,

venerado maestro. Mi corazón está lleno

de misterioso amor.

¿Qué debo hacer?

Alidoro, su más leal y fiel sirviente le aconseja que se deje guiar por su corazón y es en ese momento que Ramiro deja todo temor, desconfianza y reservada figura como escudero para revelar su verdadera apariencia, la de Príncipe.

Es importante conocer la procedencia de las acciones previas al comienzo del Aria, de esta forma el inicio tendrá el carácter requerido para lograr una interpretación y ejecución acertada de la música desde un inicio.

Don Ramiro

(aDandini)

Principe non seipiù: di tantesciocche

Si vuotiilmiopalazzo.

Don Ramiro

(aDandini)

Ya no eres príncipe: de tantas necias

que se vacié mi palacio.

Con esta frase Ramiro ratifica su estatus y jerarquía delante de su criado que en este caso es Dandini, que hasta el momento permanece disfrazado de príncipe y el público que espera con ansias su destape, al quedar libre de música orquestal en los momentos que habla, marca una pauta de respeto en cuanto al silencio (reverencia) que se debe hacer mientras habla la autoridad.

El momento en que el Príncipe llama a su corte, es un momento de alegría, emoción indescriptible y ansias por encontrar a su verdadero amor, es importante que esta frase sea de un carácter vivo sin perder la autoridad real que en estos momentos lo cobija.

Don Ramiro

Olàmiefidi

Sia pronto ilnostrococchio, e framomenti.

Cosipotessiaverl'alideiventi.

Don Ramiro

¡Hola, fieles amigos!

Que se prepare el coche al momento...

si pudiese tener las alas del viento.

El momento de la introducción orquestal al inicio del Aria demanda un llamado a toda su corte y su palacio, al igual un llamado a la valentía que recorre en estos momentos, sus figuras rítmicas marcan un marcha hacia el lugar a donde se dirige el príncipe (en este caso es la casa de Cenerentola).



En el inicio del Aria se encuentran palabras y frases claves que desencadenan la energía con se deben acometer las notas y la intención con que se debe actuar: “*ritrovarla, iogiuro, amor, mi muove*”, el encontrarla es la meta que se ha trazado el joven príncipe, el juramento es la ley que él ha puesto para sí y debe cumplirla a toda costa, el amor es lo que busca, lo que ha anhelado y es lo que lo impulsa a moverse en dirección de Cenerentola.

El uso de figuras con puntillo muestra la decisión del personaje y la fuerza que genera el texto, los grupetos de garrapateas, tresillos desencadenados en notas agudas con dirección ascendente y descendente invitan a darle un significado de movimiento al texto que en este caso es la palabra amor y muove (el amor que impulsa).

Musical score for voice and piano. The top system shows the vocal line (T) and piano accompaniment (Pno.). The vocal line starts at measure 19 with the lyrics "Si, ri - tro - var - la io giu - ro. A - mor, a". The piano accompaniment has dynamics *p* and *f*. The bottom system shows the vocal line (T) and piano accompaniment (Pno.). The vocal line starts at measure 23 with the lyrics "mor mi muo ve:". The piano accompaniment has dynamics *p* and *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Seguido a esta parte introductoria del aria, la frase con la que comienza “*se fosse in grembo a Giove, lo la ritrovero... aunque estuviese en el seno de Jupiter, yo la encontrare...*”, se repite tres veces, es importante saber que cada

frase puede cantarse de una manera distinta, con una intención distinta, la interpretación que se le ha dado a estas tres frases ha sido:

1. Está diciéndola para sí mismo, es posible que Ramiro caiga en cuenta que puede llegar a ser una tarea titánica el tratar de hallarla y se pregunte si en realidad es un amor correspondido, esta sensación de inestabilidad mental se puede interpretar en la dirección de las frases ascendentes y descendentes a la vez.

2. Ratifica su pensamiento de que ha jurado encontrarla no importa lo que cueste, ya no lo está diciendo para sí mismo sino que toma partido de sus sequitos para mostrar su seguridad, esto se ve reflejado en los grupetos de semicorcheas en forma ascendente.

3. Es un hecho que va a encontrarla y lo ratifica con un agudo que demuestra su seguridad y su supremacía ante la adversidad, este momento ya lo dice al público, de esta forma convida a las personas a entrar a la historia.

1.

se fos - se in_grem - bo a Gio-ve io la ri - tro - ve - rò,

2.

se fos - se in_grem - bo a Gio - ve io la ri - tro - ve - rò,

3.

se fos - se in_grem - bo a Gio - ve la tro - ve - rò si la tro - ve -

p

La siguiente forma del aria es en Andantino, la forma de orquestación cambia, no está el grosor orquestal que aparece al inicio, el compositor se remite a dejar algunos instrumentos de cuerda acompañados de la flauta ejecutando trinos para dar un efecto más cantábil, más delicado y amoroso, la rítmica es más calmada al cambiar su métrica, esto sin duda deja espacio para que la voz del cantante utilice su amplia capacidad técnica vocal para lograr un hermoso legato y fraseos virtuosísticos sin dejar al lado la intensidad del personaje.



En esta sección de la obra se muestra la parte humana consiente del personaje, Ramiro necesita recordar lo que ha sentido hacia Cenerentola y para eso el objeto de enfoque es indispensable para el personaje, este objeto (brazalete) contiene todas las ilusiones que puede descargar el príncipe en ese momento, es el objeto que lo impulsa a ser valiente y a luchar por lo que él quiere: *“pegnoadorato e caro che mi lusinghi almeno... prenda adorada y querida, cuanta ilusión me das al menos”*. Además es el objeto del deseo, aunque la idea inicial es ver la imagen de amor puro y limpio por parte de él, es importante saber que este objeto también puede motivarlo a necesitarla físicamente: *“ah come al labbro e al seno, come ti stringero... jah como te estrechare contra mis labios y mi pecho”*, las coloraturas descendentes también dan una sensación sensual de sus intenciones y como se vuelve un poco más visceral lo que siente hacia Cenerentola.



66
co me al_ la bro c al se no, ci - me ti_ strin ge - rò!

La reiteración de las frases es importante abordarlas de forma más intensa en cuanto al matiz, la intensidad, y la actuación.

La tercera forma del Aria comienza un compás antes con la orquesta tocando a ritmo de semicorcheas y corcheas, dando la intensidad rítmica de lo que será el Allegro vivace de esta sección. En esta sección hay interacción por parte del personaje (Ramiro), con su séquito (Coro masculino), es el momento donde envía a su gente a buscar a Cenerentola, y ellos responden a su petición, en estos momentos la participación de la orquesta es mínima, casi doblando las voces que hace el coro.

Noi vo le- re - mo, do man de - re - mo. Ri cer che - re - mo, ri tro - ve - re - mo.
Noi vo - le - re - mo, do man de - re - mo.

La segunda parte de esta sección es donde la calidad vocal comienza a tener mayor exigencia, las notas agudas, las frases descendentes y ascendentes pueden generar cansancio vocal en el momento de la ejecución si no hay una concentración enfocada en ella, es necesario tener esta parte supremamente trabajada a conciencia musical (notas, ritmo, fraseos, matices, acentos), porque este momento es cuando la energía interpretativa y comunicativa del cantante hacia el público se hace más notoria, debido a su difícil ejecución, es por eso que todos los elementos técnicos vocales deben estar resueltos en primera instancia. Pasando a la intensidad dramática, esta sección es una mezcla de sentimientos, por un lado está la esperanza del amor, por el otro está el temor de todo lo que sucede, hay que tener claro que Ramiro hasta ese punto no había sido capaz de hacer las cosas por sí mismo sin estar atento a lo que le recomendaba su mano derecha (Alidoro), es por eso que tantas decisiones

embargan su corazón de muchos pensamientos y sentimientos encontrados, pero al final se decide por el más noble: “Dolcesperanza, freddotimore dentro al miocuore stanno a pugnare... dulce esperanza, frio temor pugnan dentro de mi corazón...”.



Las líneas melódicas descendentes, ascendentes seguidas del agudo con acento pueden interpretarse actoral y vocalmente con las palabras claves del texto (esperanza, temor, pugnan), estas sensaciones pelean dentro de sí mismo, la única forma que describe esta batalla el compositor es creando una línea melódica basada en arpeggios, nuevamente ascendentes y descendentes, una característica muy particular para expresar momentos de inestabilidad emocional por parte del personaje, finalmente concluye con un sobre agudo en el C5 “do de pecho” indicando de alguna forma la victoria de alguna de estos sentimientos en guerra o tal vez el grito de escape de Ramiro a este momento que no puede controlar.



Seguido a este momento de despliegue virtuosístico por parte del solista, sigue una parte de coro, este momento se puede interpretar de muchas formas: un momento en el cual el coro entra a escena de importancia e interactúa en la obra como parte principal de la historia e instrumento principal de desenlace en

la trama, también puede tomarse como el espacio creado por el compositor para darle tiempo al solista de recuperar sus energías ya que vuelve a repetir la cabaletta en la cual debe incluir adornos de acuerdo a la tradición operística, sería devastador para el cantante no poder tomar un respiro para poder seguir con la obra. De cualquier forma como se interprete es importante que no se pierda el personaje en ningún momento, ya sea que esté descansando necesita seguir actuando y haciendo parte de lo que el coro está haciendo, que en este caso es el acatar sus ordenes y estar dispuestos a todo por encontrar al amor de su Príncipe.

Al final del Aria el príncipe Ramiro toma la decisión de seguir a su corazón y sus sentimientos, el amor juega la parte principal de todo, es lo que le permitirá encontrar a Cenerentola y que lo transformará a ser el príncipe deseado (valiente y amoroso) del cual se habla en todos los cuentos de fantasía.

En esta parte el compositor da preponderancia de compases escritos a la frase “amore, amorem’hai da guidar... amor, amor me ha de guiar” haciendo uso de la capacidad vocal del intérprete y de todas las figuras, ritmo-melódicas que se habían mostrado previamente en la obra para cerrar con la tradición de un agudo en la zona del C5 a placer del cantante para cerrar con un gran final.

Conclusiones

El proceso analítico de la obra y la creación de la interpretación para el personaje de la misma, permitió encontrar conceptos artísticos que son aplicables al momento de abordar una obra distinta que contenga las mismas características presentadas en el proceso investigativo del trabajo (Bel Canto, Rossini, Ópera Cómica).

A través del proceso investigativo en cuanto a los elementos artísticos de la Ópera en la historia, aprendí muchos conceptos que son aplicables al momento de un análisis de cualquier obra musical (contexto del personaje, libreto, carácter de la obra y personaje, conocimiento profundo musical de la obra).

Un producto fundamental del proceso investigativo del trabajo, es el resultado de mi performance musical de la obra, el tomar elementos nunca antes utilizados por mí para interpretar un personaje (análisis textual, psicología del personaje, contexto operístico).

El análisis a intérpretes de talla mundial me permitió ver de manera más profunda y cautelosa al momento de catalogar a un artista como el “mejor” y permitió tomar elementos de sus interpretaciones vocales y actorales para crear una versión distinta que pueda ser aceptada en la escena.

Las entrevistas hechas a los expertos corroboran los conceptos utilizados en la investigación para el análisis y también aportan nuevas categorías que pueden ser utilizadas a fondo en otra investigación que se asemeje a esta.

El conocimiento íntegro sobre un tema en específico da como resultado un producto completo, capaz de tener sustentación conceptual e interpretativa de lo que se está elaborando.

En este caso para la interpretación de una sola Aria de Ópera fue necesario investigar a profundidad todos los conceptos referentes a esta obra (historia general, definición de los conceptos, acercamiento a otras disciplinas artísticas, opiniones de expertos y análisis), con el fin de tener un conocimiento holístico del tema, profundizar en la interpretación de esta obra y dejar un punto de inicio para futuras investigaciones en la interpretación integral de las obras y personajes en la Ópera.

El acercamiento a distintas disciplinas artísticas que hasta el momento de hacer el trabajo consideraba ajenas a la práctica habitual de la música, me permitió entender en su totalidad la relación espíritu y conciencia de la música al momento de su interpretación.

Otro de los logros de este trabajo desde el punto de vista en la pedagogía musical es el aporte para los cantantes en formación, es importante el conocimiento de las distintas disciplinas artísticas y metodológicas del aprendizaje, para transmitir un conocimiento tanto a las personas que inician como a quienes ya tienen experiencia en la práctica.

GLOSARIO DE CONCEPTOS

Acento

Es un énfasis o relieve que se aplica en un determinado sonido, una sensación de apoyo o de descarga de energía. Contribuye a la articulación y la prosodia de la interpretación de una frase musical

Aria

Es una pieza musical creada para ser cantada por una voz solista sin coro, habitualmente con acompañamiento orquestal y como parte de una ópera o de una zarzuela. son los pilares sobre los que se asienta toda la obra, son los momentos más esperados de una representación ya que son las piezas más conocidas, y también las más hermosas. Son los momentos de lucimiento del intérprete.

Artes escénicas

Las artes destinadas al estudio y/o práctica de cualquier tipo de obra escénica o escenificación. Toda forma de expresión capaz de inscribirse en la escena: el teatro, la danza, la música (especialmente la ópera, la zarzuela, el teatro musical, el cabaret, el music hall, los conciertos o recitales,

Barroco

El estilo musical europeo, relacionado con la época cultural homónima, que abarca aproximadamente desde el nacimiento de la ópera en torno a 1600 hasta la muerte de Johann Sebastian Bach, en 1750. Caracterizada por la aparición de la tonalidad y el uso del bajo continuo, la barroca fue la época en la que se crearon formas musicales como la sonata, el concierto y la ópera.

Belcantista

Cabaletta

Es un término musical italiano con el que se identifica la segunda parte del aria en la ópera del siglo XIX, La cabaletta es siempre un número musical que sigue al aria. Tiene un ritmo más vivo y rápido que el aria. Puede estar

inmediatamente después de ésta o verse separada por la intervención de otros personajes o del coro.

Cadenza

Una cadenza es el momento dentro del concierto en el que la orquesta interrumpe el toque de los instrumentos, dejando al solista un tiempo libre que puede ser improvisado, aunque normalmente ya están escritas de antemano. Un pasaje ornamenta la nota en partitura o improvisado interpretado o cantado por un solista o solistas, normalmente con un estilo rítmico "libre", y a menudo como exhibición virtuosística.

Calderón (fermata),

Es un signo musical que indica una pausa; está dibujado como un semicírculo con un punto en el centro que se coloca en la partitura sobre o debajo de la figura musical cuya duración del tiempo se quiera modificar. El calderón indica al intérprete que puede alargar la duración de esa nota o silencio. En términos generales se duplica la duración de ese signo, es decir, si es una negra cobra el valor de dos negras, si es una blanca, el valor de dos blancas y así sucesivamente.

BIBLIOGRAFÍA

- Ariel C. Claudio. (1999). Nociones de Cibercultura y Literatura Tomado del libro Análisis del Drama de Claudia Alatorre
AssociatedPress, agencia Estadounidense de noticias por radio.
- AVITIA H. Antonio. (2011). Teatro para principiantes.
- Bañuelas, Roberto. (2001) El Canto.
- Berlin Isaiah. (2000). Edición Henri Hardy. Taurus. Las Raíces del Romanticismo.
- Cantú Toscano Mario. (2013). La Dramaturgia de la Dramaturgia.
- Corral Fullà, Ana. (2009). Música y Dramaturgia.
- Cubillos Bermudez, Jimena. (2014). La Voz Saludable, Blog virtual.
- Della Riva, Giuseppe Rossi. (1955). Aclaraciones sobre la escuela Italiana del “Bel Canto”.
- Freeman, John W. (2016). Stories of the Operas, Blog virtual.
<http://web.archive.org/web/20120524190249/http://www.metoperafamily.org/metopera/history/stories/synopsis.aspx?id=36>
- Heine, Heinrich. (2012). La Escuela Romántica, revista de filología Alemana.
- Historia de la Ópera. Video. <https://vimeo.com/17060725>
- Kareol.es, página de internet especializada en libretos de Ópera.
<http://kareol.es/>
- La Opera.Net, Blog virtual. <http://laopera.net/historia-de-la-opera/opera-italiana-siglo-xix>.
- Maikai Nash. Página de Internet oficial. www.maikai.ca/
- New Grove Dictionary of Opera. (1992)
- Opera Europa. <http://www.opera-europa.org/es/recursos-de-pera/qu-es-la-pera>. (2016)
- Rojas Zeledón, Ivette. (2008). Revista de Música Culta Filomusica.
<http://www.filomusica.com/opera.html>
- Ruiza Miguel. (2016). Biografía y Vidas, enciclopedia virtual.
- Ros Marbà, Antoni. (2003), Teoría y Práctica del Canto.
- Stanislavsky Konstantin. (1963). Manual del Actor.

Schonberg Harold C. (2007). Los Grandes Compositores.

Vicente León, José. (2014). Conoce la Ópera.

Algunas otras referencias:

Abraham, Gerald. (1994). The Concise Oxford History of Music. Great Britain.

Bie, Oscar. (1947), editorial. Historia Universal de la Opera. Buenos Aires: Editorial Centurión.

Diccionario Sovietico de la filosofía. <http://www.filosofia.org/enc/ros/escu.htm#6>

Laopera, Web. (1999). Historia de la ópera. Recuperado el 26 de junio de 2007, de <http://www.weblaopera.com/historia/histo3.htm>.

Parker, Roger. (1994). The Oxford Illustrated History of Opera. New York: Oxford University Press.