

ROSSINI'S IL VIAGGIO A REIMS: SÁBADO 6 DE JUNIO 2009



PARIS, ROMA, VIENA Y NEW YORK Y UN VIAJE EN EL TIEMPO

EN VERDAD QUE COMER, AMAR, CANTAR Y DIGERIR SON LOS CUATRO ACTOS DE ESTA ÓPERA BUFA QUE ES LA VIDA Y QUE SE DESVANECE COMO LAS BURBUJAS DE UNA BOTELLA DE CHAMPAGNE" G. ROSSINI....

Ninguna cita define mejor el concepto de vida de este iluminado bonvivant, compositor, gourmet y hombre de vasta cultura Gioacchino Antonio Rossini.

En alguna otra ocasión, ya al final de su vida, dijo también: *"He estado buscando todo este tiempo ideas musicales y todo lo que viene a mi mente son tartas y trufas"*

Se podría decir que las ideas musicales, plasmadas en la paleta melódica de *Il Viaggio a Reims*, son en realidad tartas y trufas hechas música. Es imposible dejar de sonreír con una satisfacción casi golosa cuando escuchamos sus estupendas arias, duos, sextetos y complejos conjuntos de 13 y 14 voces combinadas todas como los ingredientes de una exquisita receta de cocina. Los negros nubarrones de la ópera seria, con sus complejidades dramáticas y sus profundas y trágicas disquisiciones sobre la naturaleza humana, no están presentes en ningún momento en esta ópera y creo que, para los tiempos que corren, tampoco nos hacen falta. *Il Viaggio a Reims* es música medicinal y eso es lo que precisamente necesitamos en estos momentos.

Es para mí un gran placer compartir con mi grupo de amigos lírico gastronómicos, seguidores del culto Rossiniano por la buena mesa, la buena música y sobre todo la buena compañía, la experiencia de este *Viaje* que fue también una parte importante de mi otro viaje físico: la peregrinación lírica Milano/Zurich/Viena que hice en Abril de este año. Fue precisamente ésta la ópera que vi en vivo en mi visita al templo sagrado del *Teatro alla Scala en Milano*.

Detrás del *Viaje a Reims* hay otro viaje al pasado, escudriñando en polvorientas bibliotecas alrededor del Mundo, y descubriendo, pieza por pieza, el inmenso tesoro musical de esta maravillosa obra maestra del *bel canto*.

Cuando en 1984 se anunció en el submundo de los óperamantes que algunos musicólogos estaban trabajando afanosamente en una edición crítica del *Viaggio a Reims* de Rossini, muy probablemente, incluso los eruditos más informados, habrán quedado perplejos y se habrán hecho la pregunta *¿El Viaje a donde?*. Hasta ese

momento lo único que se conocía de Rossini, con ese nombre, era una overtura, pero la ópera a la que pertenecía se creía completamente perdida. ¿Que demonios era entonces este Viaje?

Con la muerte de Luis XVIII de Francia, en Septiembre de 1824, quien había reinado después de la caída de Napoleón en 1814 (*anno terribilis* de la independencia de Venezuela) el trono pasó a manos de su hermano Carlos X. Carlos era hermano también de Luis XVI, rey depuesto y guillotinado durante la Revolución Francesa (el esposo de María Antonieta). Luis XVIII era considerado un monarca muy débil. La esperanza de los monárquicos, en ese momento, era que con la muerte de este Rey bobo lo sucediera un Rey más fuerte y centralista que pudiese consolidar la Restauración de la monarquía en Francia. Desafortunadamente eso no sucedió con Carlos X quien abdicó en 1830, el mismo año de la muerte de Bolívar, tras generar una intensa oposición contra su gobierno, identificado con las ideologías más conservadoras de la Restauración.



A principios de Mayo de 1825 Carlos fue coronado Rey con una celebración fastuosa en el lugar tradicional de las coronaciones de los reyes franceses que era la Catedral de Reims. Esta sería la última coronación de un monarca francés en dicha catedral y Carlos el último Borbón de Francia (aunque Luis Alfonso, vicepresidente del BOD, se autodenomine hoy día el último Borbón de Francia exilado en la República Bolivariana de Venezuela).

Con el fin de celebrar tan notable ocasión muchos de los teatros parisinos ofrecieron espectáculos conmemorativos. El 19 de Junio de 1825 le tocó su turno al Theatre Italien en donde se representó por primera vez el “*dramma giocoso*” que Rossini, el compositor italiano mas famoso del momento, compusiera en honor al nuevo Rey: *Il Viaggio a Reims*. El libreto de *Il Viaggio* era de un tal Luigi Balocci basado libremente en la novela *Corinne* escrita en 1807 por la superficial, escritora monárquica y escualida (anti revolucionaria) franco suiza: Anne Louise Germaine de Staël, considerada por muchos como una especie de Corin Tellado del siglo XIX (sensiblera y sin ideas propias).

Para esa primera representación Rossini llamó a todos aquellos cantantes que habían colaborado con su teatro los cuales eran figuras de primer orden en el firmamento belcantista de su tiempo, entre ellos estaba la famosa Giuditta Pasta quien interpretó el papel de Corinna. La orquesta del Theatre Italien, un tanto débil, fue reforzada también

con músicos de la orquesta de la ópera de París. Así Rossini contó también con solistas instrumentales de gran renombre como el flautista Jean Louis Tulou para el cuál compuso el célebre pasaje de flauta que acompaña el aria principal de Lord Sidney al principio del segundo acto.

Es interesante revisar la historia del redescubrimiento de la partitura original narrada de primera mano por el famoso musicólogo Philip Gossett, profesor de Música de la Universidad de Chicago y de Roma, y a quien en gran parte tenemos que agradecer el rescate de esta obra maestra. Según Gossett esta historia está ligada a cuatro grandes ciudades: París, Roma, Viena y New York.



En 1976 la estudiante de Philip Gossett, Elizabeth Bartlet de la Universidad de Duke, estaba haciendo una pasantía de investigación en el Departamento de Música de la *Bibliothèque Nationale de France*. Su trabajo se centraba en una serie de impresos de material de ejecución musical, considerados de importancia secundaria, y que estaban siendo catalogados por la biblioteca en ese momento. Estudiando gran número de esos folios Elizabeth Bartlet notó que parte de ese material pertenecía a una ópera de Rossini de la cuál solo se conocía la óverture hasta ese momento. Inmediatamente Bartlet, al reconocer un lomito en medio de tanto material sin importancia, contactó a Gossett en Chicago y le hizo llegar los microfilms de lo que parecía una versión impresa e incompleta de *Il Viaggio a Reims*. Algunas de las partes parecían haber pasado por un proceso de revisión para ser adaptadas a una obra anónima de nombre *Andremo a Parigi* que había sido presentada en ocasión de la insurrección de París de 1848 (recordemos los famosos sucesos de las barricadas y las cloacas de París, con Jean Valjean llevando a Mario inconsciente a cuestas, en la obra *Los Miserables* de Victor Hugo) y en donde los personajes de la obra, en vez de ir a ver la coronación de un Rey en Reims van a ver las barricadas en las calles de París. Muchos pasajes internos de la obra estaban perdidos, otros muy revisados y transformados, casi descuartizados, y otros puestos juntos sin ningún sentido. La parte final de la obra, en la que cada personaje canta una canción u himno de su País, brillaba por su ausencia en esta primera versión de París.

El material fue enviado a la musicóloga americana Janet Johnson, profesora de la Universidad de Southern California, quien investigó profundamente acerca de los años de Rossini en el Theatre Italien de Paris y estudió todos los testimonios de la época ligados a este ambiente con la esperanza de de entender mejor la música producida para este teatro en esos tiempos.

Poco después de estos acontecimientos Gossett se trasladó a Roma para una pasantía de investigación en la Biblioteca de la Academia de Santa Cecilia. En esos días la

directora de la biblioteca, Emilia Zanetti, se le aproximó y le preguntó si conocía el manuscrito de *Il Viaggio a Reims*. Como confieza Gossett a él le sorprendió que habiendo trabajado tantos años en ese sitio y creyendo conocer como la palma de su mano el patrimonio de esa biblioteca, no supiera nada de la ópera de Rossini la cuál no figuraba tampoco en su catálogo. En 1950 la misma señora Zanetti había señalado por primera vez la presencia de esa obra en una pequeña anotación de la enciclopedia musical alemana *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Este manuscrito aparentemente pertenecía a la familia real italiana y había sido donado muchísimo tiempo atrás a la Academia de Santa Cecilia.

La fuente de Roma fue toda una revelación ya que se trataba de un manuscrito original de Rossini, de la música de *Il Viaggio a Reims*, que no había sido utilizada en su otra ópera francesa *Le comte Ory*. Sin embargo este manuscrito era muy confuso y las páginas estaban en el mas completo desorden. Cotejando con el libreto y gracias al profundo conocimiento del método de trabajo de Rossini, se pudo reconstruir en gran medida el orden original de la obra, pero de todas formas el manuscrito estaba incompleto. . Faltaban algunas páginas, algunos *recitativi* y un coro, además que no había ningún vestigio del material autógrafo que Rossini había reutilizado en *Le comte Ory*. Pese a todo esto y con el material de París y de Roma, Janet Johnson, la pupila de Gossett, produjo una primera versión o ensamblaje de la ópera completa en donde arreglaba mas o menos todos aquellos huecos de los documentos hallados en las dos bibliotecas de Europa.



Varios años después otra feliz coincidencia permitió a Gossett lograr una mejor reconstrucción de la obra. Esto fue en Viena examinando algunos folios antiguos en la *Osterreichische National Bibliothek* en donde consiguió el material de ejecución de una ópera de Rossini llamada *Il Viaggio a Vienna* que no era mas que la adaptación de la otra adaptación anterior de 1848, pero mucho mas completa que la versión de París, *Andremo a Parigi*. Esta revisión austríaca había sido puesta en escena en 1854 para las celebraciones de la boda del Emperador Francisco José con su prometida Sissi (Elizabeth de Baviera).

Con esta última pieza del rompecabezas Janet Johnson terminó de completar la ópera de Rossini que estuvo lista para su primera representación del siglo XX en 1984 en el marco del Festival Rossiniano de Pesaro. Esta producción de 1984 fue grabada por Deutsche Grammophon y produjo una verdadera revolución en el mundo operístico en su momento. De hecho que yo recuerdo vagamente, estando en Toronto para ese entonces, haber escuchado hablar del Viaje a Reims como una rareza operística. Eso

fue en un programa de la radio nacional canadiense para fanáticos líricos que transmitían todos los viernes a las 7 de la noche. Sin embargo en esa época no presté mucha atención al asunto ya que mi excesivo tradicionalismo musical me impedía ir mas allá de Verdi y Puccini. Afortunadamente fueron esos programas los que poco a poco me hicieron conocer incluso al Mozart compositor de óperas y poco mas tarde el fascinante mundo de las óperas de Handel.

La grabación original de 1985 reúne un excelente elenco compuesto por Katia Ricciarelli (la ex amante de José Carreras), Samuel Ramey, Ruggero Raimondi, Lella Cuberli, Cecilia Gasdia, Lucia Valentini Terrani, Francisco Araiza, Eduardo Gimenez, Leo Nucci y Enzo Dara.

Lo único que faltaba en esta versión casi final de 1984 era un coro que aparece en el libreto original y cuya partitura no se había encontrado en ninguna de las fuentes de París, Roma y Viena. Este misterio permaneció sin resolver hasta el año Rossiniano de 1999. De hecho que, en la versión que veremos el 6 de Junio, no se presenta ese coro mientras que la que yo vi en La Scala ya incorpora esa parte de la ópera con un maravilloso espectáculo de marionetas según la puesta en escena de Luca Ronconi quien dirigió también la versión incompleta de Pesaro de 1984.

Según comenta Gossett, justo en la parte en donde debía estar inserto ese coro, lo único que quedaban eran indicaciones muy escuetas: una clave para violín, una indicación métrica de 3/8, 380 mediciones de espera (un montón de silencios de blanca que indicaban que los solistas no cantaban con el coro) etc. Gossett, gran conocedor de la obra de Rossini, recordó de improviso que él ya había visto este esquema rítmico en un coro de *Maometto II* (otra ópera de Rossini) en donde se tenían 379 medidas de espera, es decir que calzaba perfecto en el marco de *Il Viaggio*. Cuando confrontó los textos vio que éstos también tenían un simil métrico increíble. El de *Maometto II* comenzaba con *E follia sul fior degli anni* y el del libreto de *Il Viaggio* con *L'allegria e un sommo bene*. Fue a finales de los setenta cuando finalmente, Gossett encontró en una librería de anticuarios cercana al Lincoln Center de Nueva York, la pieza que faltaba con el manuscrito de Rossini indicando los detalles del coro en cuestión. La única diferencia es que el de *Maometto II* estaba compuesto para voces femeninas mientras que su equivalente en *Il Viaggio* era para coro mixto. La versión completa de *Il Viaggio a Reims*, que incluye ese coro, se presentó finalmente en el otoño de 1999 en el New York City Opera.

PASTELES, TRUFAS Y EL VIAJE A REIMS

'Il Viaggio a Reims' es una ópera extremadamente difícil de producir principalmente por el hecho de que requiere de al menos diez solistas de primera línea así como cuatro solistas adicionales para completar los grandes ensamblajes de voces que cierran tanto el primero como el último acto. El argumento, mas bien débil, parece haber sido estructurado por Rossini para que las grandes estrellas del *bel canto* de su tiempo se lucieran en una sucesión de arias de bravura, duetos y diferentes combinaciones de voces sin absolutamente ninguna lógica dramática aparente. Por lo tanto no hay mucho que decir de esta especie de novela de Agatha Christie sin asesinos ni asesinados. Un grupo de nobles y gentiles europeos que van en camino a Reims para asistir a la coronación de Carlos X quedan varados en un spa llamado El Lirio de Oro y no pueden

llegar a tiempo a su destino final porque no tienen ni caballos ni carruajes. De esta forma convierten su prisión forzada en fiestas, intrigas y entretenimiento.



La puesta en escena que veremos el sábado 6 es muy diferente a la que yo vi en *La Scala*, pero no por eso menos vibrante, dinámica y entretenida. La del DVD es una producción del *Théâtre Châtelet de Paris* y del Teatro Mariinsky de St. Petersburg. Fue filmada en ek 2005 en Châtelet. Los músicos son todos rusos. El director parece un capo (mal afeitado) de la mafia rusa sacado de la película *Eastern Promises*, su nombre es Valery Gergiev y dirige con una precisión asombrosa el coro y la orquesta del Teatro Mariinsky y a los jóvenes, pero excepcionalmente buenos y profesionales solistas de la Academia de Jóvenes cantantes del Teatro Mariinsky. Algunos de estos cantantes, y por razones mas que obvias como veremos el sábado 6, están surgiendo como revelaciones del *belcanto* a nivel internacional. Tal es el caso del tenor Daniil Shtoda que interpreta el difícil papel del Conde Libenskof, así como la soprano Larissa Yudina que interpreta el papel de la Contessa de Folleville. Todo el elenco es joven, atractivo y con gran talento dramático. Sus voces no son las voces de las grandes estrellas que re estrenaron *Il Viaggio* en Pesaro en 1985, pero la puesta en escena o mas bien semi puesta en escena tiene un gran sentido del humor y atrapa a la audiencia desde el principio con su gran dinamismo.

Es difícil decidir que es importante mencionar y escuchar con especial atención en este asombroso bombardeo de buena música . A continuación extraigo lo que considero lo mejor de la ópera y que representa casi un 90% de la misma.

PRIMERA PARTE

Contessa di Folleville Acompañada por Modestina, Maddalena, Antonio, Von Trombonok, Don Prudenzio y Don Luigino:

*Partir oh ciel desio
Che miro ah qual sorpresa*

Gran Sestetto di Libenskof, Don Alvaro, Don Profondo, Von Trombonok, Madame Cortese, Marchesa Melibea:

*Non pavento alcun periglio
Zitti Non canta piu Simbol di pace e gloria*

SEGUNDA PARTE

Milord Sidney y el Flautista:

Ah perche la conobbi

Don Profondo :

Medaglie incomparabili

Gran pezzo concertato a 14 voci Contessa di Folleville, Don Alvaro, Don Profondo, Von Trombonok, Libenskof, Marchesa Melibea, Modestina, Maddalena, Antonio, Milord Sidney, Belfiore, Corinna, Don Prudenzio, Don Luigino

A tal colpo inaspettato

Gran pezzo concertato a 15voci Contessa di Folleville, Don Alvaro, Don Profondo, Von Trombonok, Libenskof, Marchesa Melibea, Modestina, Maddalena, Antonio, Milord Sidney, Belfiore, Corinna, Don Prudenzio, Don Luigino y Madama Cortese.

Signor, ecco una lettera

Dueto de Libenskof y Marchesa Melibea

*Savio della Contessa
Di che son reo? D'alma celeste oh Dio*

Finale con todos los personajes:

Von Trombonok: maestro de ceremonia e himno alemán

Marchesa Melibea: *Ai prodi guerrieri* (canción polaca)

Libenskof: *Onore, gloria ed alto omaggio* (canción marcial rusa)

Don Alvaro: *Omaggio all'augusto duce* (canción española)

Milord Sidney: *God save the king* (himno de Inglaterra)

Contessa y Belfiore: *Madre del nuovo Enrico* (canción patriótica francesa)

Don Profondo y Madama Cortese: *Piu vivace e piu fecondo* (canción tirolesa)

Corinna: *All'ombra amena*

Todos: *Viva il diletto ausgusto Regnator*

De la lista anterior, y para mí en particular, lo mejor de todo son:

- Las dos arias iniciales de la Contessa en donde se lamenta por la pérdida de su equipaje y de sus elegantes vestidos. Estas arias son realmente conmovedoras por lo hermoso y dramático de la melodía que se adaptaría mejor al relato de la pérdida de un ser querido. Es quizás de lo más bello que he escuchado de Rossini y es obvio que el dramatismo de la música es completamente adrede para resaltar el carácter vanal de la contessa. La solista es acompañada todo el tiempo por un pequeño ensemble de 6 voces. Esta misma música es reutilizada posteriormente por Rossini en su ópera francesa *Le Comte Ory*. Aunque yo nunca he escuchado *Le Comte*, Philip Gossett nos comenta, en su ensayo publicado en el programa de *La Scala*, que el efecto escénico de esta aria es muy inferior comparado con *Il Viaggio* ya que en *Le Comte* la situación, en donde aparece esta melodía, es realmente dramática sin burla incluida.
- Ya al final de la primera parte viene el gran sexteto el cual, junto con el ensemble concertante de 14 voces del segundo acto, constituye una de las partes más admiradas de esta ópera por músicos, musicólogos y aficionados como yo. Olvidarse del famoso cuarteto del último acto de *Rigoletto* porque estos conjuntos de voces son aún mejores, más complejos, más largos y quizás hasta más hermosos. El sexteto aparece únicamente en *Il Viaggio* (no hay vestigios de él en *Le Comte*), comienza con un hermosísimo Andante. Sin embargo su parte media no es coral sino que está intercalada por un aria angelical de Corinna acompañada por un arpa. Esta estructura rompe con el esquema clásico de la época en donde se esperaría que la parte media fuese también interpretada por el conjunto de voces. Finalmente el sexteto cierra con un *Piú Mosso* en donde los efectos vocales típicos rossinianos son llevados al extremo de la bravura por parte de los solistas. Por otro lado, el Pezzo Concertante de 14 voces del segundo acto de *Il Viaggio* aparece como un septeto más un coro cerrando el segundo acto de *Le Comte Ory*. Como comenta Philip Gossett el nivel de dificultad de un pasaje tan complejo, en donde se entran 14 voces con partes diferentes y en donde no se tiene el apoyo del coro, es muchísimo mayor y, por lo tanto, se requiere de un grupo de solistas de alto calibre. Es obvio que al reciclar esa parte, Rossini trató de simplificarla porque ya no contaba con el ensemble de ocasión para el que había compuesto *Il Viaggio*.

De la segunda parte, además del gran pezzo concertante para 14 voces mencionado anteriormente en donde, al igual que el sexteto, cada personaje tiene una línea melódica diferente, también están:

- El catálogo de Don Profondo: *Medaglie incomparabili*, en el que describe en pocas pinceladas a cada uno de los personajes principales de la ópera y los rasgos más característicos de sus respectivos gentilicios europeos. Esta pieza es muy similar en estructura al famoso catálogo del Don Giovanni de Mozart cantado por Leporello describiendo las múltiples amantes. Esta aria aparece también reciclada, en otro contexto dramático, en *Le Comte Ory*.

- El hermosísimo y también complejo duo entre Libenskof y Melibea acompañados por una orquesta liviana que parece tejer una filigrana musical y el gran finale en donde cada personaje canta una canción de su País de origen para culminar con la salutación solemne al nuevo Rey de Francia son únicos de *Il Viaggio a Reims*. El dúo Libenskof y Melibea comienza con una estructura típica Rossiniana en donde cada personaje tiene un largo período melódico que narra sus respectivos puntos de vista usando música similar pero en diferentes tonalidades para cada cantante. Después sigue un hermosísimo cantabile en donde ambas voces están separadas armónicamente por terceras y sextas y finalmente, después de un brevísimo *tempo di mezz*, se llega al final convencional de la *cabaletta*. Sin embargo es interesante notar que esta *cabaletta* no tiene absolutamente nada de convencional. Como dice Gossett: este tema musical es extraordinario y va en contra de cualquier expectativa posible de cómo Rossini o cualquiera de sus contemporáneos hubiesen resuelto un tema de este género. Las modulaciones se van sucediendo de voz en voz, en continua progresión, hasta que ambas voces se encuentran al final separadas por una sexta.

ROSSINI EL ILUMINADO

Gioavacchino Antonio Rossini nació en Pesaro, Italia, el 29 de febrero de 1792 (un año antes que Bolívar) en el seno de una familia con algunos conocimientos musicales. Casi accidentalmente (a petición de unos amigos), comienza a componer óperas en 1810 (año de la destitución de Vicente Emparan, Capitán General de Venezuela) y, dado el éxito que logra, no dejará ya de hacerlo hasta 1829 (un año antes de la muerte de Bolívar) en que culmina su gran ópera *Guillaume Tell*. Entre tanto, compone algunas de las obras más conocidas de todo el repertorio operístico. Lo que podríamos llamar la primera parte de su vida, se desarrolla en Italia, donde recorre las principales ciudades de la península presentando sus óperas. En esta época se producen muchos de sus conocidos "*pasticcios*", o autoplagios que se producían porque tenía que componer numerosas obras cada año y, no estando las ciudades italianas especialmente bien comunicadas, se dedicaba a cortar y pegar trozos completos de óperas anteriores para presentarlas en el siguiente lugar de estreno. Destacan las composiciones que hizo (especialmente para el Teatro San Carlos de Nápoles) para una conocida cantante de la época, Isabel Colbran, con quien se casó y formó pareja musical durante muchos años. Finalmente, en 1825, se radica en París. Esta segunda parte de su vida será muchísimo menos prolífica en lo musical que la italiana (en Italia, entre 1810 y 1823 compuso 34 óperas; cuando, por ejemplo, Verdi, tardó más de cuatro años en componer *Aida*). Comienza su época francesa con alguna ópera en italiano y sobre todo con la reelaboración en francés de óperas ya estrenadas en Italia. Culmina esta producción con una grandiosa (por calidad, emoción y duración de más de cuatro horas) ópera en francés: *Guillermo Tell*. Curiosamente, ésta será su última ópera (cuando le quedaban varias decenas de años de vida por delante). Es este uno de los grandes temas de la iconografía operística actual. ¿Por qué dejó Rossini de componer tras Guillermo Tell? Son muchas las respuestas que se dan: desde el hastío, hasta la riqueza que ya había generado, pasando por abundantes dificultades de salud y, quizá también por el cambio que se estaba produciendo en el mundo de la ópera, con nuevas necesidades vocales, orquestales y teatrales. Quizá los motivos sean todos estos y algunos más. Sin embargo,

aunque no volvió a componer otra ópera, no abandonó el mundo musical, haciéndose cargo de la dirección de varios teatros franceses y componiendo muchísimas obras breves (a menudo relacionadas con su otra gran pasión, la cocina), así como varias obras religiosas.

Rossini fallece en Francia el 13 de noviembre de 1868, habiendo sobrevivido a muchos de sus "sucesores" en el trono de la ópera italiana tales como Vincenzo Bellini y Gaetano Donizetti, y coincidiendo también con la emergencia de Verdi y de Wagner. Rossini fue enterrado en el famoso cementerio de Piere Lachaise en París el cuál tuve el placer de visitar hace algunos años casi obligado por un miembro de este grupo de ópera y no fue precisamente para visitar la tumba de Rossini.

Rossini, además de gran compositor, fue un personaje de renombre en la intelectualidad europea de gran parte del siglo XIX. Es famoso su encuentro con Beethoven, quien le sugirió que siguiese componiendo muchos "Barberos de Sevilla". Dado lo prolongado de su vida, Rossini fue también gran amigo y consejero de otros grandes compositores, desde los maestros italianos del *bel canto* Donizetti y Bellini, hasta Verdi y el verista Arrigo Boito. De hecho, en casa de Rossini en París, en un encuentro entre Arrigo Boito y Verdi, fue que éste último decidió componer su Otello.

EL *BEL CANTO* SÍMBOLO DE LA ÓPERA ITALIANA DEL SIGLO XIX

Rossini es el rey de la ópera italiana de principios del siglo XIX y del famoso *bel canto*, género muy particular que realza la belleza de la línea melódica por encima del drama o la profundidad emocional e incluso por encima del interés armónico.

Es interesante hacer notar que, durante todo este año nos hemos paseado por estilos muy diversos desde el barroco de Handel y Rameau, pasando por el verismo de Andrea Chenier y Tosca y el romanticismo Verdiano de Un Ballo in Maschera, pero nunca antes habíamos tocado el estilo *bel cantista* de alguno de los grandes compositores italianos de este género tales como Rossini, Bellini y/o Donizetti. Posiblemente nunca toquemos a Donizetti porque no es de mis compositores favoritos, sin embargo Bellini, además de ser mi tocayo y escorpioniano igual que yo, es uno de los compositores italianos más inspirados, principalmente desde el punto de vista melódico y, posiblemente el próximo año tendremos algo de él en alguna otra velada.

Bel canto (it: canto hermoso) es una de las técnicas para cantar ópera, Lied y oratorio. En el *bel canto*, el cantante desarrolla el mismo virtuosismo de un instrumento musical. Las partes constituyentes del *bel canto* son el *legato* (ligar las notas sin dejar sentir la respiración), la coloratura (fuegos artificiales con escalas rápidas), el *mezza di voce*, es decir cantar con voz de cabeza (notas agudas) y pecho (notas graves) al mismo tiempo para esconder el *passaggio* del registro agudo a grave o viceversa y finalmente el buen timbre de voz.

Frecuentemente el término *bel canto* se aplica a todo tipo de canto operático ó simplemente canto con bella voz. Sin embargo, tal uso del término es incorrecto. Compositores del *bel canto* como Gioacchino Rossini consideraban el canto declamatorio de Wagner y el canto *spinto* o canto empujado de los compositores románticos y veristas (ej: Verdi y Puccini), como opuestos a los ideales del *bel canto*.

El término *spinto* (del it. spingere: empujar) denomina una técnica vocal frecuentemente empleada para cantar algunos papeles en las óperas de Richard Wagner, Giuseppe Verdi y los compositores del verismo. La meta del canto *spinto* es desarrollar una fuerza vocal que permite cantar sobre las grandes orquestas de la ópera romántica y poder poner acentos dramáticos en la línea vocal. Además, se apunta a la imitación de expresiones

de emoción desencadenada (llanto, grito etc.), como ocurre en las óperas veristas: *I Pagliacci* y *Cavalleria Rusticana*.

En Alemania, el canto *spinto*, (al. *Staudruckprinzip*: método de represión) fue descrito por George Armin en su libro *Von der Urkraft der Stimme* (de la fuerza fundamental de la voz) de 1905. Armin enseñaba el canto de presión como el único método admisible de cantar en escenario. Sin embargo, Franziska Martinssen - Lohmann escribe sobre los resultados de la enseñanza de Armin:

"Foniatras y médicos criticaban la violencia del método. Malas lenguas propagaban el mito de que existía una asociación de los cantantes dañados por el método de represión." Martinssen - Lohmann (1988): 165.

Aunque el efecto en el escenario es indiscutible, la técnica *spinto* tiende efectivamente a dañar la voz del cantante. Se canta con una presión muy alta sobre las cuerdas vocales. Así, el cantante puede producir notas de fuerza violenta en el registro agudo, a costos de la capacidad de coloratura y del *mezza di voce*. Debido a la presión antinatural del aire, el cantante de técnica *spinto* tiende a oscurecer la voz y desarrollar nódulos.