



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCIÓN DE TITULACIÓN:
NOTAS AL PROGRAMA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN CANTO

PRESENTA:
MARÍA DEL PILAR GUADALUPE FLORES CARRASCO

ASESORES:
PROF. ARTURO RODRÍGUEZ TORRES
PROFRA. ADRIANA SEPÚLVEDA VALLEJO

The logo consists of four thick horizontal black bars stacked vertically, followed by the text 'ENM' and 'UNAM' in a bold, sans-serif font.

ENM
UNAM

MÉXICO D.F. MAYO DE 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi maestro y papá musical Arturo Rodríguez...

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional Autónoma de México por permitirme formar parte de ella.

A todos mis maestros de la Escuela Nacional de Música por sus invaluable enseñanzas.

A mi maestro Arturo Rodríguez quien me ha ensañado a amar el canto y la música.

Al maestro Roberto Ruíz Guadalajara por sus valiosas enseñanzas y su invaluable ayuda para realizar este trabajo.

A mi familia y a J.D. que me apoyaron durante toda la carrera.

A todos los participantes de este programa, amigos que sin su ayuda no hubiera sido posible este examen.

A COMPAÑÍA ÓPERA DE MÉXICO por su ayuda en la producción.

SINODALES

PRESIDENTE

ARTURO RODRÍGUEZ TORRES

SECRETARIO

ROBERTO RUÍZ GUADALAJARA

VOCAL

EDITH CONTRERAS BUSTOS

SUPLENTE

ADRIANA SEPÚLVEDA VALLEJO

SUPLENTE

RICARDO CINTA BRAVO

INDICE

1. JUSTIFICACIÓN	1
2. DON PASQUALE (DESCRIPCIÓN).....	5
3. SINOPSIS	6
4. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA OBRA	
4.1 LA ÓPERA ITALIANA.....	11
— ÓPERA SERIA.....	12
— ÓPERA BUFA.....	16
— GIOACHINO ROSSINI.....	20
— VINCENZO BELLINI.....	24
4.2 LA MÚSICA EN EL PERIODO BELCANTISTA.....	26
4.3 DON PASQUALE Y SU ÉPOCA.....	30
5. NOTA BIOGRÁFICA DEL COMPOSITOR	33
6. LA OBRA VOCAL DEL COMPOSITOR	35

7. ASPECTOS MUSICALES DE <i>DON PASQUALE</i>	43
– ACTO I.....	44
– ACTO II.....	54
– ACTO III.....	62
8. ANÁLISIS DRAMÁTICO DE LA OBRA	71
9. CONCLUSIÓN: ANÁLISIS INTERPRETATIVO DEL PERSONAJE DE <i>NORINA</i>, MI POSTURA COMO INTÉRPRETE	79
10. BIBLIOGRAFÍA	83
11. ANEXO I	
– SÍNTESIS PARA PROGRAMA DE MANO.....	87
12. ANEXO II	
– PARTITURAS <i>LAMENTO PER LA MORTE DI BELLINI</i>	93

JUSTIFICACIÓN

Se eligió esta obra y la opción Notas al Programa debido a que un personaje como Norina permite mostrar gran parte de las habilidades y conocimientos que he desarrollado en mi proceso formativo durante mi estancia en la Escuela Nacional de Música.

La ópera se presentará completa, es decir, con *recitativi*, solos y conjuntos. Todos los participantes cantarán de memoria, se contará con algunos elementos escénicos y de supertitulaje al español (adaptación de la sustentante). El elenco lo conformarán alumnos, egresados, maestros e invitados de la Escuela Nacional de Música.

Presentar la ópera en un montaje escénico y aprender el personaje completo implica mucho tiempo de ensayo, por esa razón mis asesores me sugirieron la opción de “Notas al Programa”.

Abordar un personaje principal de una de las obras maestras del periodo llamado *belcantista*, que es fundamental en el repertorio de una soprano lírico ligero, demanda diversas habilidades musicales, vocales y escénicas del intérprete, entre ellas:

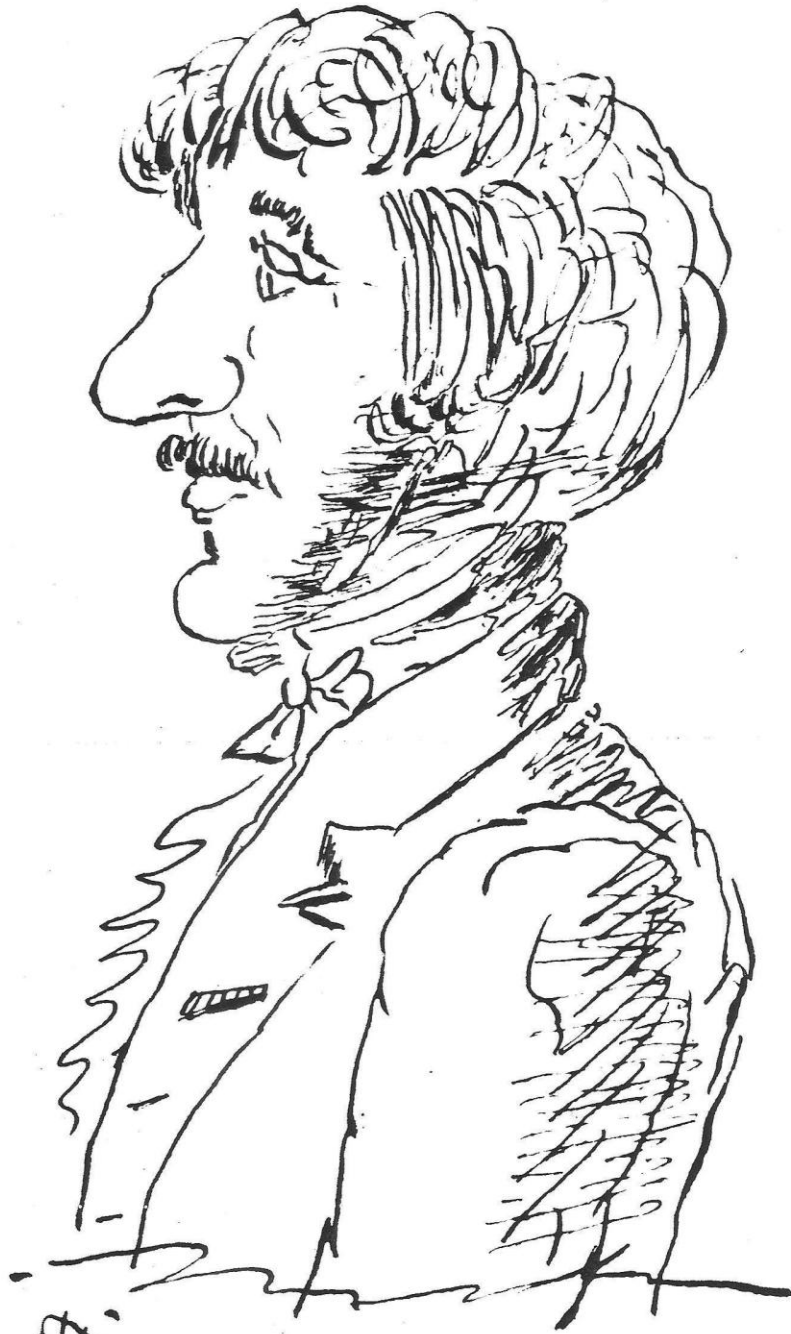
- 1) Dominio de la coloratura.
- 2) Saber cantar en *legato*.
- 3) Manejo del registro completo de la voz de soprano.
- 4) Control de la articulación y la respiración.
- 5) Resistencia.
- 6) Memoria.
- 7) Comprensión del idioma italiano.
- 8) Capacidades histriónicas, ya que el personaje tiene un desarrollo dramático complejo.

9) Entender la estética del estilo *belcantista*.

La supervisión escénica y musical del examen público estará a cargo de quien ha sido mi maestro durante el curso propedéutico y la licenciatura, el profesor Arturo Rodríguez Torres.

La supervisión del trabajo escrito estará a cargo de la maestra Adriana Sepúlveda Vallejo.

Mon portrait fait par moi même



Donizetti
1827

Autorretrato de Gaetano Donizetti

DON PASQUALE

Dramma buffo en tres actos de Gaetano Donizetti con libreto de Giovanni Ruffini e intervenciones del compositor, inspirado en el libreto de Angelo Anelli *Ser Marcantonio* (1810) con música de Stefano Pavesi.

PERSONAJES

Don Pasquale da Corneto, hombre viejo y soltero, de buena posición económica.

(Bajo)

Norina, joven viuda, enamorada de Ernesto. (Soprano)

Ernesto, sobrino de Don Pasquale, enamorado de Norina. (Tenor)

Doctor Malatesta, médico de Don Pasquale, amigo de Ernesto y Norina.

(Barítono)

Un notario, en realidad primo de Malatesta. (Bajo)

Coro, servidores y criados.

DOTACIÓN

- | | |
|-------------------------------|-----------------|
| - Violines I | - 4 cornos |
| - Violines II | - 2 trompetas |
| - Violas | - 3 trombones |
| - Violonchelos | - Timbales |
| - Contrabajos | - Bombo |
| - Flauta I | |
| - Flauta II y <i>ottavino</i> | En escena: |
| - 2 oboes | - 2 Guitarras |
| - 2 clarinetes | - Pandero vasco |
| - 2 fagotes | |

SINOPSIS

La acción transcurre en Roma en los primeros años del siglo XIX.

ACTO I, CUADRO I

En una habitación de la casa de Don Pasquale, éste espera impaciente al Doctor Malatesta quien ha prometido conseguirle una esposa, al mismo tiempo que menciona sus intenciones de castigar a su sobrino. Llega el Doctor con la noticia de que ha encontrado a una esposa para su anciano paciente, la susodicha no es otra que la supuesta hermana del doctor, Sofronia Malatesta, y su falso hermano hace una descripción de todas las virtudes que adornan a la joven. El viejo queda fascinado con la descripción de su futura esposa y le pide al doctor que la lleve a su casa cuanto antes. Malatesta va en busca de la joven mientras que Don Pasquale expresa su felicidad ante la próxima boda, afirmando que se siente “tan joven como a los veinte años”.

Entra Ernesto, a quien su tío ataca con reproches por no aceptar la esposa rica y hermosa que le ha conseguido y obstinarse en casarse con la viuda Norina. Don Pasquale le recuerda que, de no aceptar el partido que él le ofrece, el joven quedará privado de casa y herencia, en vista de su constante negativa, Don Pasquale le confiesa que pronto él mismo se casará. Ernesto toma a broma la noticia, pero al ver la convicción de su tío se lamenta de su suerte y expresa que prefiere dejar a su amada antes de someterla a la miseria. Como un último recurso, exhorta a su tío a pedir consejo al Doctor Malatesta sobre su decisión de casarse, esperando encontrar apoyo en su amigo, pero queda desolado al enterarse que la futura esposa es la hermana del doctor.

ACTO I, CUADRO II

Norina está leyendo una novela de amor, la leyenda de Ricardo, y se burla de lo idílico que se plantean los sentimientos amorosos en esos cuentos, afirmando que ella conoce ciertos trucos con los cuales dominar a los hombres, haciendo alarde de su personalidad alegre, aunque con carácter fuerte si se le hace enojar. Menciona que espera al Doctor Malatesta para ultimar los detalles de la intriga que ambos planean para embaucar a Don Pasquale. Entra un sirviente que le entrega una carta de Ernesto donde le comunica que deja Europa porque el amor le impone renunciar a ella antes de obligarla a vivir en la pobreza. Justo en ese momento entra el Doctor quien queda sorprendido ante la repentina negativa de la joven para continuar con sus planes. Al leer la carta de Ernesto comprende todo y tranquiliza a la joven explicándole el plan, que consiste en fingirse hermana del doctor para así realizar una falsa boda y hacerle la vida imposible al viejo tío. Ella comprende en seguida el plan y se muestra dispuesta a llevarlo a cabo, siempre y cuando no falte al amor de Ernesto.

ACTO II, CUADRO I

Ernesto está destrozado y lamenta el tener que dejar a su amada, a quien, afirma, jamás olvidará, pero la libera de cualquier compromiso y declara que si ella encontrara el amor en otra persona, él será feliz con la felicidad de Norina.

ACTO II, CUADRO II

En una estancia en la casa de Don Pasquale, el viejo se ha arreglado para recibir al doctor y su hermana, previene al mayordomo de no permitir la entrada a nadie más después de la llegada de sus invitados y comenta para sí que, a pesar de acercarse a los setenta años, aún conserva un buen porte con las “galas” con las que se ha vestido. Finalmente entran Malatesta y Norina, disfrazada de

Sofronia con una vestimenta muy discreta y un velo cubriéndole la cara. Sofronia se muestra muy temerosa en un lugar fuera del convento donde supuestamente había estado, su hermano intenta animarla, sobre todo después de ver la turbación de la joven al enterarse que estarían en compañía de “¡un hombre!”. Don Pasquale está encantado con la inocencia de su futura esposa y pide ver su rostro. El Doctor afirma que Sofronia no se atrevería a hablar cara a cara con un hombre desconocido, así que sería mejor que se conocieran un poco y vieran si tienen gustos en común, Don Pasquale muy nervioso le pregunta a Sofronia sobre sus intereses, la chica afirma que tiene gustos sencillos como coser, bordar, ocuparse de la cocina y que cosas como el teatro no le interesan en lo más mínimo. El viejo insiste en ver su rostro y al ver de la hermosura de la joven pide casarse inmediatamente con ella. El doctor, preparado para todo, como acostumbra, ha traído con él a un notario, que es su primo Carlino disfrazado, quien se niega a consumir el matrimonio ya que solo está el Doctor como testigo y son necesarios dos, repentinamente entra Ernesto encolerizado por el trato que le han dado en casa de su tío, a quien buscaba para despedirse antes de dejar Europa, Don Pasquale lo tranquiliza diciéndole que llega justo a tiempo para fungir como testigo de su boda, pero el joven queda estupefacto cuando ve que la novia no es otra sino Norina. Malatesta lo tranquiliza para que no desbarate todo el plan, este acepta y firma.

En cuanto el notario los declara marido y mujer, Sofronia muestra su verdadera personalidad, no permitiendo que su nuevo marido se le acerque y afirmando que un hombre gordo y viejo como él no puede acompañar a una dama joven como ella, así que Ernesto será su acompañante, a lo que Don Pasquale se opone rotundamente, pero Sofronia hace ver que ella es la que tomará las decisiones de ahora en adelante. El anciano queda estupefacto con el cambio y los demás apenas pueden contener la risa. Las exigencias continúan con la servidumbre, doblando el sueldo del mayordomo, solicitando más criados y pidiendo miles de cosas “necesarias” como un nuevo joyero, peluquero, un sastre, etc. Don Pasquale estalla de furia ante su situación actual, Ernesto pide perdón a

Norina por haber desconfiado de su amor, mientras Norina y Malatesta se burlan de lo aturdido que está el anciano.

ACTO III, CUADRO I

La casa de Don Pasquale es un desastre con todas las cosas que ha encargado la señora, los sirvientes llevan todas las cosas en medio de la confusión. El esposo lamenta su suerte al ver las cuentas de todas las compras de su mujer y afirma poner un alto a todo esto, sin embargo, Sofronia se presenta vestida de gran gala para salir al teatro en el primer día de matrimonio, el marido intenta impedirlo a toda costa, tanto que la llama coqueta a lo que ella, como respuesta, le planta una bofetada. Don Pasquale queda pasmado y afirma que ya no hay más para él, sólo tirarse en el río, Norina lamenta todas las penas que está pasando el viejo, pero afirma que son necesarias para concluir su plan y quedarse con su amado Ernesto. Como último recurso el anciano le pide el divorcio, a lo que ella le responde que se vaya a la cama, ya hablarán al día siguiente y se va triunfante, dejando caer una nota. El maltratado marido queda aún más acongojado al ver que se trata de una nota de un enamorado de Sofronia, donde le propone reunirse esa misma noche en el jardín. Considerándolo como el colmo, pide inmediatamente que se llame al Doctor Malatesta. Los criados comentan todo el alboroto de esa casa de locos.

Entra Malatesta quien explica a Ernesto todo el plan, diciéndole que cuando esté con Norina en el jardín debe salir antes de que lo descubra su tío; el muchacho acepta y se va. Entra el viejo con actitud derrotada, tanto que el doctor siente compasión de su deplorable estado. Don Pasquale narra todo lo ocurrido al Doctor quien se muestra primero incrédulo ante tales acciones de su hermana Sofronia, pero el viejo insiste, y afirma que pretende descubrir *in franganti* la traición de su mujer para conducirla junto con su amante ante las autoridades. Malatesta trata de suavizar la situación convenciendo a Don Pasquale de

simplemente echarla de su casa si descubre que es cierto el engaño. El anciano queda encantado con la idea de deshacerse por fin de esa arpía y acepta el trato.

ACTO III, CUADRO II

En el jardín, Ernesto canta una serenata para anunciar a Norina su llegada, ella sale y cantan un ardiente dueto de amor. Entran Don Pasquale con Malatesta tratando de descubrir el engaño, pero Ernesto sale antes de ser visto. El marido traicionado interroga a su mujer sobre qué hace a tales horas de la noche en el jardín, ella responde que simplemente está “tomando el fresco”. Colérico Don Pasquale la corre de su casa, interviene Malatesta quien convence al viejo de que la única manera de sacar a Sofronia es aceptando el matrimonio de Ernesto con Norina y pide permiso para actuar, el cual es concedido. El doctor narra a su hermana la próxima llegada de otra mujer a esa casa, Sofronia no puede soportar la idea de vivir bajo el mismo techo que la viuda Norina y prefiere marcharse, no sin antes escuchar ante el propio Ernesto (que ha sido llamado por el Doctor) que su tío le da su consentimiento para casarse con Norina, además de una renta anual de cuatro mil escudos. Don Pasquale asiente ante todo, con la firme ilusión de liberarse por fin de Sofronia y manda llamar inmediatamente a Norina. Malatesta afirma que no se halla lejos, ya que es la misma Sofronia y explica a Don Pasquale todo el enredo, quien no tiene más remedio que aceptar el matrimonio de los jóvenes. Termina la obra con una moraleja dicha por Norina, donde previene a los hombres de casarse a edad avanzada, ya que serán muchos los disgustos a los que deberán enfrentarse.

CONTEXTO HISTÓRICO DE LA OBRA

LA ÓPERA ITALIANA

En los últimos años del siglo XVIII y los primeros del siglo XIX las capitales europeas tuvieron un aumento en la población debido a la emigración de las zonas rurales, por otro lado la península itálica vivió la implantación de gobiernos de inspiración francesa como consecuencia de la dominación Napoleónica¹. Estos dos fenómenos contribuyeron al aumento de numerosos teatros, donde las óperas formaban parte importante de su programación. El público de esta época estaba ávido de nuevos títulos, prefiriendo escuchar nueva música con las tramas que le eran familiares.

Gracias a que la ópera italiana gozaba de gran aceptación alrededor del mundo, algunos de los nuevos teatros estaban dedicados a representar estas obras de manera regular o con una importante temporada, tal fue el caso del *Théâtre des Italiens* en París, el *King's Theatre* y el *Covent Garden* en Londres, el *Kärtnertortheater* en Viena, etc.

Mientras que en otras partes de Europa se desarrollaban la sinfonía, el poema sinfónico y el drama musical alemán, en Italia seguía conservándose el *bel canto*. Este término se puede aplicar al estilo vocal utilizado desde la época de introducción de la ópera, alrededor del año 1600², sin embargo, también se ha atribuido a la época que comprende la obra de los compositores Rossini, Bellini y Donizetti. Rossini, en una conversación hecha en París en 1858³, mencionó estas tres particularidades referentes a los intérpretes de *bel canto*:

- Una voz naturalmente hermosa en todo el registro.

¹ PARKER, Roger. *Historia Ilustrada de la Ópera*, España, 1998, p. 169

² SCHOLES, A. Percy. *Diccionario Oxford de la Música V. I*, España, 1970, p. 241

³ SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Opera V. I*, Londres, 1996, p. 381

- Cuidadoso entrenamiento vocal que permita la ejecución de música ornamentada.
- Maestría en el estilo (características que son comunes en la ejecución de obras de cierto periodo histórico), el cual podía no ser enseñado, sino aprendido al escuchar a los mejores exponentes italianos.

En la ópera italiana se conservó muy clara la división entre dos géneros, la ópera seria y la ópera bufa, hablaremos ahora de las características principales de cada una de ellas:

– **Ópera Seria**

Nació en los últimos años del siglo XVII gracias a la iniciativa de la “Academia Arcádica de Roma”, formada por un grupo de aristócratas y escritores en 1690. Los miembros de este grupo tenían como propósito ennoblecer a la ópera la cual, consideraban, se había convertido en algo sumamente popular; para ello tomaron como inspiración los principios del drama griego, tomando como referencia a Aristóteles, inspirándose también en las obras del teatro clásico francés, con sus exponentes Jean Racine y Pierre Corneille. Esta nueva concepción del género operístico originó cambios tanto en los libretos como en las características musicales.

El siglo XVII es la época donde el libretista gozó de mayor importancia y reconocimiento, muchos de los libretos eran publicados para ser leídos como obras puramente literarias. Uno de los principales libretistas en la historia de la Ópera Seria fue Pietro Metastasio (1698-1782), de quien se conocen 27 libretos pertenecientes a este género. Los libretos *metastasianos* tenían las siguientes características⁴:

⁴ **RANDEL**, Don Michael. *Diccionario Harvard de la Música*, España, 2001, p. 728

- Constaban generalmente de tres actos, divididos entre diez y veinte escenas, las cuales se podían identificar por la entrada o salida de un personaje.
- Los temas estaban basados en la leyenda o en la historia clásica (Herodoto, Plutarco, Tucídides, etc.)
- Ausencia de elementos cómicos por resultar inadecuados con el carácter noble del libreto.
- Por lo general se utilizaban seis personajes conectados por vínculos de amor, amistad, lazos familiares o deber político.
- Uno o dos de los personajes fungían como confidentes.
- Resolución feliz (*lieto fine*) que reafirmaba el valor del comportamiento virtuoso.

Algunos ejemplos de obras de este libretista son *Adriano in Siria*, *Allesandro nell'Indie*, *La Clemenza di Tito*, *Didone abbandonata*, *Il trionfo di Clelia*, *Adriano in Siria*, *Artaserse*, etc. La mayor parte de sus obras fueron utilizadas por varios compositores⁵.

Dentro de las características musicales encontramos una gran importancia de las *arie da capo*, las cuales eran interpretadas por *castrati* o sopranos, voces consideradas como las más heroicas, con el fin de resaltar el virtuosismo que podían dominar estas tesituras. En contraste, los concertantes y coros son breves y no se les da gran importancia dentro de la obra.

⁵ NEVILLE, Don. *The New Grove Dictionary of Opera V. II*, Londres, 1996, p. 381

El *recitativo semplice*, acompañado sólo por el continuo, es el que encontramos en la mayor parte de la obra, reservando el *recitativo accompagnato*, donde intervienen más instrumentos de la orquesta, a los momentos de mayor tensión en el desarrollo dramático. La orquesta funge como acompañamiento de las voces, a excepción de la obertura, donde desempeña un papel más protagónico.

La Ópera Seria trascendió el territorio italiano, a pesar de que los libretos conservaban el idioma original, compositores de otras partes del mundo incursionaron en este género, Haendel representa un gran ejemplo de este fenómeno, al ser un compositor alemán, que componía óperas al estilo italiano para un público inglés. Compositores como Alessandro Scarlatti (1660-1725), Leonardo Vinci (1690-1730), Leonardo Leo (1694-1744), Francesco Feo (1691-1761), Nicola Porpora (1686-1768) y Antonio Vivaldi (1678-1741) fueron quienes más explotaron el género durante el siglo XVIII. A mediados de este siglo se produjeron ciertos cambios en las características musicales de la Ópera Seria. El compositor alemán Johann Adolf Hasse (1699-1783) utilizó arias más extensas y amplió el acompañamiento orquestal; otros compositores como Niccolò Jommelli (1714-1774) o Tommaso Traetta (1727-1779) le dieron un carácter más dinámico al aria y mayor importancia al *recitativo accompagnato*, propiciando así un mayor desarrollo dramático en la ópera, además de un tratamiento más desarrollado para la parte instrumental y un énfasis más grande en los coros.

Christoph Willibald Gluck (1714-1787) es considerado uno de los grandes reformistas en la historia de la ópera. En el prefacio su ópera *Alceste* (1767) el compositor nos dice que “se ha esforzado por restringir la música a su verdadera función de servir a la poesía por medio de la expresión [...] mayor empeño debería ser dedicarse a alcanzar una hermosa sencillez”⁶. El papel que desempeñaban los *castrati* y *le prime donne* en la Ópera Seria de mediados del siglo XVIII llegó a ser tan arbitrario, que muchas veces los compositores y libretistas se veían obligados

⁶ RANDEL, Don Michael. *Diccionario Harvard de la Música*, España, 2001, p. 728

a cambiar sus creaciones para mayor lucimiento del cantante principal. Gluck estaba en total desacuerdo con esta dominación de parte de los cantantes, teniendo la firme idea de regresar el género a su origen basado en la tragedia griega. Para lograr esto, realizó varias reformas en las características musicales de sus obras, dándole mayor importancia al *recitativo accompagnato* y a las escenas de grupo, como coros o ballets, además de organizar el desarrollo dramático en fragmentos más amplios que podían llegar a ser de un acto completo⁷.

Johann Simon Mayr (1763-1845), compositor alemán que radicó la mayor parte de su vida en Italia, es considerado el “fundador del estilo decimonónico de la Ópera Seria Italiana”⁸ por haber tenido una gran influencia en compositores como Donizetti y Rossini. Este último afirmó que Mayr fue “uno de los primeros [compositores] en hacer que el *dramma musicale* avanzara con dignidad”⁹. Este género operístico perduró hasta el siglo XIX, no sin ciertos cambios por la influencia del Romanticismo y el *bel canto*. El aria seguía teniendo un lugar privilegiado en la composición de la obra, pero ya no el *aria da capo*, si no con una estructura diferente que podía ser: *recitativo* y aria, aria lenta seguida por otra de carácter más vivo o *recitativo* a la manera de un aria y la extensa *cabaletta*¹⁰. Los argumentos tenían un fondo histórico, llenos de romance y confrontaciones entre poder y pasión, los cuales generalmente concluían con suicidios o asesinatos. Las sopranos se convirtieron en la tesitura protagónica, teniendo a su cargo el papel de mayor importancia dramática, los compositores explotaron esto creando un cierto tipo de soprano- actriz con gran elasticidad vocal y una gran facilidad para la expresión escénica. Una de las exponentes más representativas es la soprano Giuditta Pasta (1797-1865) quien protagonizó óperas de compositores como Rossini, Bellini, Donizetti, entre otros.

⁷ **BATTA**, Andrés. *Ópera*, España, 2005, p.170

⁸ **GROUT**, Jay. *Historia de la música occidental*, 2, España, 1993, p. 735

⁹ **BALTHAZAR**, L. Scott. *The New Grove Dictionary of Opera V. II*, Londres, 1996, p. 381

¹⁰ **MORDDEN**, Ethan. *El espléndido arte de la ópera*, Argentina, 1985, p. 129

– Ópera Bufa

Los orígenes de este género operístico se remontan al siglo XVII, con las escenas cómicas que se encontraban en los entreactos de las óperas serias, denominadas *intermezzi*. Estas intervenciones brindaban mayor contraste con la ópera principal, por lo tanto, mayor entretenimiento para el público. *La Serva Padrona* estrenada en Nápoles en 1733 con música de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) y libreto de Gennaro Antonio Federico (...-1744) es uno de los ejemplos más connotados de estos intermedios, al estar “escrita en un estilo desenvuelto pero siempre elegante, en un lenguaje rico en matices psicológicos.”¹¹ Estos interludios gozaron de tal aceptación del público que poco a poco se fueron independizando hasta convertirse en un género independiente: la ópera bufa. Nápoles puede considerarse como la cuna de este género, por lo que los libretos de las primeras obras fueron escritos en el dialecto local. *La Cilla* con música de Michelangelo Faggioli (1666-1733) y libreto de F.A. Tullio, se puede citar como la primera obra perteneciente a este género, presentada por primera vez en Nápoles, presumiblemente en la casa del Ministro de Justicia de dicha ciudad en 1706, y estrenada en el palacio del Príncipe de Chiusiano en 1707 o 1708.¹² En Nápoles el *Teatro dei Fiorentini* fue el primero en contar con óperas bufas en sus temporadas, a él se unieron más adelante el *Teatro Nuovo* y el *Teatro della Pace*.

En sus primeros años, estas obras fueron consideradas como un género menor. Tanto los cantantes como los compositores que incursionaron en ellas, debían de participar también en óperas serias si querían ser considerados *signori virtuosi* o compositores de primera línea, respectivamente. Pero con el paso del tiempo el público fue gustando más de este nuevo género. Esto fue en gran parte debido a un progresivo estancamiento en la ópera seria: los espectadores ya no mostraban interés ante los temas míticos tan alejados de su realidad, estaban cansados del exagerado virtuosismo vocal de los *castrati* que no expresaba

¹¹ PALAU, José. *Historia de la ópera*, España, 1951, p.17

¹² SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Opera V. III*, Londres, 1996, p. 685

sentimientos verosímiles. Esta creciente popularidad del género, lo llevó fuera de los límites de Nápoles, convirtiendo a Roma en el centro de la ópera bufa alrededor de 1730. Dos décadas más tarde rebasó los límites de Italia para expandirse por gran parte del continente europeo. Dentro de los principales exponentes de este género en el siglo XVIII podemos encontrar a compositores como Gaetano Latilla (1711-1788), Rinaldo di Capua (1705-1780), Baldassare Galuppi (1706-1785), Vincenzo Ciampi (1719-1762), etc. El libretista Carlo Goldoni (1707-1793) junto con Galuppi fueron decisivos para el desarrollo de la ópera bufa, al utilizar variados temas que incluían realismo o fantasía, muchas veces con efectos escénicos.

Los libretistas utilizaron temas cotidianos desde los inicios del género mostrando las debilidades humanas de la sociedad de la época, y esto contribuyó al creciente predominio de la ópera bufa sobre la seria y produjo gran influencia en la vida operística de otros países, como el Singspiel alemán, la *Opéra comique* de Francia, la Zarzuela en España, etc.¹³ Uno de los argumentos más comunes era el desafío a la autoridad, representada por un personaje de edad avanzada. El desenlace siempre favorece a los jóvenes enamorados, obligando al anciano a aceptar su amor, muchas veces ridiculizando la figura de autoridad (la ópera bufa suele ser muy cruel con los ancianos). Estas obras frecuentemente terminan con una moraleja.

Desde los libretos de Goldoni (*Il conte Caramella* 1749) podemos encontrar una mezcla de características cómicas y serias, lo cual acompañará al género en su desarrollo, y es fácilmente apreciable en libretos de obras posteriores como el *L'Elisir d'amore* y el mismo *Don Pasquale* de Donizetti.

Existen ciertos recursos que los libretistas utilizaban para lograr una mayor comicidad en la trama de las óperas bufas¹⁴:

¹³ WEISS, Piero. *The New Grove Dictionary of Opera V.III*, Londres, 1996, p. 687

¹⁴ PUJOL, Xavier. *Don Pasquale*, España, 1984, p. 19

- *Travestimento* o usurpación de la personalidad. Utilizado con gran frecuencia en Roma en la primera mitad del siglo XVIII por la prohibición a las mujeres de participar en escena.
- Nombres cómicos que pusieran en evidencia rasgos físicos o del carácter de los personajes.
- Confusiones nupciales.
- Posibilidad de *corna* (un posible adulterio casi nunca consumado).

Musicalmente también podemos encontrar rasgos que son comunes en las composiciones de este género:

- Énfasis en la melodía.
- Utilización de motivos breves y fácilmente manipulables.
- Separación clara de los números musicales, con *recitativi* entre ellos.
- Uso frecuente de coros y ensambles, que muchas veces permanecían en el escenario para dar mayor color y volumen a la escena.
- Mayor número de dúos, tríos, cuartetos y concertantes amplios. Con principal énfasis en el final de los actos.
- La *cavatina* (movimiento lento, expresivo y melodioso) seguida de la *cabaletta* (allegro brioso con virtuosismo vocal y un fin climático) fueron

las formas más comunes en las arias. Frecuentemente se encuentran *recitativi* o frases hechas por el coro que unían las dos partes del aria.

- Anuncio de la entrada de un personaje por la orquesta, con una o dos frases antes de la entrada del cantante.
- Declamación de una frase al unísono o en octavas por varios personajes en un momento climático o de tensión.¹⁵

Tres obras marcaron una gran evolución en la historia de la ópera bufa por sus innovaciones musicales, las cuales perduraron hasta un siglo después. Estas obras son tres de los títulos más importantes de W.A. Mozart: *Le nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) y *Così fan tutte* (1790), en ellas podemos encontrar la obertura en un movimiento, división de dos o cuatro actos, desarrollo del drama no sólo en los *recitativi* sino también en las arias o ensambles y variedad en la forma de las arias, incluyendo la naciente *cavatina-cabaletta*.

En el siglo XIX se mantuvieron muchas de las características musicales de este género como el *recitativo secco* (con excepción del *Don Pasquale*, particularidad de la cual se hablará más adelante) y los rasgos principales en el carácter de los personajes protagónicos, que fueron establecidos con *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini, la ópera bufa más importante de la primera mitad de este siglo, que tuvo gran influencia en los compositores que abordaron el género. Dichos personajes se dividían en cuatro¹⁶:

1. *Prima donna soubrette*, soprano o *mezzo*. (Voz ágil y ligera que caracteriza a un personaje femenino inteligente, astuto; dedicado muchas veces al coqueteo. Algunos ejemplos son Serpina de *La Serva padrova* de

¹⁵ GROUT, Jay. *A short history of opera*, Estados Unidos, 1988, p. 410

¹⁶ BUDDEN, Julian. *The New Grove Dictionary of Opera V. III*, Londres, 1996, p. 688

Pergolesi, Blonde de Die *Entführung aus dem Serail* de Mozart, Despina de *Così fan tutte* de Mozart, etc.)¹⁷

2. Tenor ligero y amoroso
3. Bajo *cantabile* o barítono con expresión lírica y algunas veces irónica.
4. Bajo *buffo* con una clara articulación y capacidad de emitir una gran cantidad de sílabas, muchas veces en una misma nota. Esto lo podemos encontrar muchas veces en el clásico dueto entre el bajo y el barítono¹⁸.

Resulta evidente la similitud de estos personajes con los de la *Commedia dell'Arte*, el bajo *buffo* tiene clara relación con Pantaleón, el barítono con Arlequín, el Tenor con algún “Amoroso” y la protagonista femenina con Colombina. Si se piensa en los cuatro personajes principales de *Il Barbiere* se entenderá mejor esta relación, a excepción del Conde Almaviva quien muestra una inusual astucia.

Habiendo explicado las características dramáticas y musicales de los dos géneros operísticos más importantes de Italia, los cuales, como hemos visto, traspasaron las fronteras de su país de origen, hablaremos ahora de los compositores que, al igual que Donizetti, son los principales exponentes de estos géneros durante el siglo XIX, los representantes de la época conocida como *bel canto*.

– **Gioachino Rossini (1792-1868)**

Realizó sus primeros estudios musicales con el padre Mattei en Bolonia, después de lo cual comenzó su carrera como compositor. La primera ópera que realizó fue *Il cambiale di matrimonio* (1810), pero alcanzó su primer éxito tres años después con su ópera *Tancredi*. Después de esta obra, que le dio prestigio internacional, compuso la primera de sus tres obras maestras del género bufo, *L'italiana in Algeri*, estrenada sólo tres meses después de su primer éxito.

¹⁷ **RANDEL**, Don Michael. *Diccionario Harvard de la Música*, España, 2001, p. 953

¹⁸ Un claro ejemplo es el dueto del tercer acto de *Don Pasquale* “*Cheti, cheti immantinenti*” entre el protagonista y el Doctor Malatesta.

En 1816 estrena *Il Barbiere di Siviglia*, la segunda de estas obras maestras, y catalogada como la mejor ópera bufa de principios del siglo XIX¹⁹. Esta no era la primera vez que el público italiano escuchaba este título, basado en la obra teatral de Beaumarchais, Giovanni Paisiello había compuesto su versión en 1782, por lo que Rossini y su libretista Cesare Sterbini decidieron titular su versión como *Almaviva; o sia, L'inutil precauzione*; pero los empresarios de los teatros publicitaron la obra con el título que ahora conocemos. Sin importar todos estos acontecimientos, el público le dio una calurosa bienvenida a la nueva ópera bufa de Rossini, la cual reemplazó rápidamente a *Il Barbiere* de Paisiello.

La Cenerentola es el tercer título de esta trilogía de grandes óperas bufas rossinianas, la cual es considerada más romántica que *Il Barbiere di Siviglia*. El papel principal lo compuso Rossini para una *mezzosoprano* con gran facilidad para la coloratura, la ausencia de cantantes que pudieran interpretar correctamente el rol fue una de las razones por las que no tuvo un gran número de representaciones. Este protagónico lo escribió para su musa y esposa Isabella Colbran, quién fue la inspiración para varios protagónicos de Rossini, aunque *La Cenerentola* fue el único rol de una ópera bufa que el compositor le escribió especialmente a ella²⁰.

Rossini también hizo importantes aportaciones a la ópera seria italiana, ejemplos de estas son *Aureliano in Palmira* (1813), *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (1815), *Otello* (1816), *Mosé in Egitto* (1818), *La donna del lago* (1819) y *Semiramide* (1823) la cual fue la última obra compuesta para Isabella Colbran y en Italia, después de esta ópera la cantante se retiró de los escenarios y el matrimonio se mudó primero a Londres y después a París. El compositor tomó los géneros operísticos franceses y agregando su toque italiano, logró hacer grandes

¹⁹ PARKER, Roger. *Historia Ilustrada de la Ópera*, España, 1998, p. 175

²⁰ MORDDEN, Ethan. *El espléndido arte de la ópera*, Argentina, 1985, p. 117

e importantes innovaciones para la vida operística francesa. Ethan Mordden en su libro *El espléndido arte de la ópera* afirma:

“Al combinar el vigor dramático francés con el vigor musical italiano y sumarlo a un exuberante espectáculo, la gran ópera señaló la culminación de la ópera como empresa artística y comercial. Tenía estrellas, tenía una temática, lucía bien y tenía estilo. Era la expresión del París post-napoleónico, políticamente izquierdista y con un corazón burgués.”²¹

Rossini comenzó su vida musical en Francia haciendo modificaciones a obras que ya había estrenado en su país natal, estas fueron *Le Siège de Corinthe* (1826) basada en su *Maometto II* y *Moïse* (1827) basada en *Mosé in Egitto*. Algunos de los cambios más importantes que realizó fue en *Le Siège de Corinthe* al cambiar al personaje contralto *musico* de Calbo por un tenor, este cambio obedecía a la poca aceptación de los *castrati* en Francia.²² Pero también realizó importantes composiciones en este país, tal es el caso de *Il viaggio a Reims*, cantata compuesta para la coronación de Carlos X (1825), *Le Comte Ory* (1828) y su obra cumbre, *Guillaume Tell* (1829).

Musicalmente es posible identificar ciertas características típicas de la mano de Rossini:

- Oberturas ingeniosas y con agudeza rítmica, con utilización común del *crescendo*.
- La escena de un personaje principal estaba compuesta por una introducción, un aria con virtuosismo vocal generalmente en *tempo* lento seguido de un puente que desemboca en una *cabaletta* en modo mayor y con un *tempo* más rápido. Esta última parte solía tener dos estrofas, de las

²¹ MORDDEN, Ethan. *El espléndido arte de la ópera*, Argentina, 1985, p. 121

²² PARKER, Roger. *Historia Ilustrada de la Ópera*, España, 1998, p. 177

cuales la segunda debía ser ornamentada por el intérprete, como el mismo Rossini explicó a la soprano Clara Novello²³.

- Los duetos comienzan con un diálogo seguido de un *allegro*, en el que cada personaje interpreta su melodía de forma independiente. Después las dos voces cantan una parte más lírica y lenta para terminar de nuevo con un *allegro* dividido en tres partes, las dos primeras cantadas por cada personaje de manera individual y terminando el número con las dos voces juntas.
- El *concertato finale* es una de las principales características en la obra de Rossini. Suele iniciar con un diálogo musical que se ve interrumpido por la llegada inesperada de alguno de los personajes. Después encontramos un pasaje lento donde se reflexiona sobre lo ocurrido, seguido de la renovación del diálogo donde se incrementa la tensión hasta desembocar en una *stretta* con un pronunciado *crescendo*.
- Es característico en las óperas de Rossini encontrar la llamada “*mezzosoprano rossiniana*” y el “*tenor rossiniano*” ambos con gran facilidad para la coloratura y el segundo también para el falsete.

Después del éxito de *Guillaume Tell*, Rossini abandonó la composición operística a la temprana edad de 37 años. Existen varias teorías sobre este repentino retiro: problemas de salud, una cierta incomodidad con el clima político y cultural que estaba presenciando, o simplemente que gracias a los ingresos que le daban sus exitosas obras, no tenía necesidad de seguir trabajando. Sea como fuere, al final de su vida sólo compuso ciertas obras como su *Stabat mater* y numerosos divertimentos vocales e instrumentales. A pesar de su corta vida como figura de la ópera, Rossini ejerció una gran influencia en los compositores que le

²³ *Ibid*, p. 173

sucedieron, sobretodo en Donizetti y Bellini. Muchas de las características musicales mencionadas anteriormente, son fácilmente identificables en las obras de estos dos compositores.

– **Vincenzo Bellini (1801-1835)**

Fue el compositor del *bel canto* que llevó la melodía a su máxima expresión. No fue tan prolífico como Rossini o Donizetti ya que buscaba una relación más estrecha entre su música y los libretos que utilizaba. Felice Romani (1788-1865) fue el libretista que trabajó con él en nueve de sus diez óperas.

Tuvo éxito como compositor desde su primera ópera *Adelson e Salvini* (1827), estrenada cuando aún era estudiante. Más tarde estrenó su *Bianca e Gernando* (1826) (cuyo título original era *Bianca e Ferdinando*, pero fue cambiado el nombre de personaje masculino para no aludir al entonces rey Ferdinando de Nápoles). Pero Bellini alcanzó su éxito irrefutable con el estreno de *Il pirata* (1827). Con esta obra el compositor logró dar un nuevo giro a la temática de la ópera seria italiana, ya que hacía un “mayor énfasis en las emociones intensas y el agudo sufrimiento”²⁴.

La Straniera (1829) fue una obra con demasiadas innovaciones para la crítica de su época y con pocos pasajes de coloratura, pero el verdadero fracaso de su vida como compositor fue *Zaira* (1829) que no fue bien recibida en su estreno para la inauguración del Teatro Regio en Parma. Después de esto, Bellini se recuperó con *I Capuleti e i Montecchi* (1380). Para el libreto de esta obra Romani se basó más en las versiones italianas de la historia que en la obra de Shakespeare, además aquí el compositor rescató y adaptó una gran parte de la partitura de su no muy afortunada *Zaira*.

Romani y Bellini comenzaron a trabajar sobre *Hernani* de Víctor Hugo, pero abandonaron el proyecto por temor a la censura, así que en 1831 estrenaron su

²⁴ PARKER, Roger. *Historia Ilustrada de la Ópera*, España, 1998, p. 186

siguiente obra *La sonnambula* protagonizada por la famosa soprano Giuditta Pasta y el tenor Giovanni Battista Rubini, estos dos cantantes tuvieron gran influencia en el compositor, tanto que algunos de los roles principales fueron compuestos para ellos. Tal fue el caso de *Norma* (1831) que también fue estrenada por la Pasta y es considerada la obra maestra de Bellini. William Ashbrook menciona que la famosa aria “*Casta diva*” tuvo que ser modificada varias veces hasta que la Pasta estuvo satisfecha con el resultado, tal era la importancia que tenían los cantantes en las óperas de esta época.

La última colaboración con Romani fue en *Beatrice di Tenda* (1833), la cual también fue la última ópera que Bellini compuso en Italia. Después de esto y gracias a la ayuda de Rossini, Vincenzo Bellini se trasladó a París donde compuso su última obra *I puritani* (1835) con libreto de Carlo Pepoli, quien más que dramaturgo era poeta, y esta es probablemente la razón por la cual el libreto no tuvo una gran aceptación. Pero musicalmente la ópera gustó al público, a lo cual seguramente a esto también ayudó el elenco de su estreno: Giulia Grisi, Antonio Tamburini, Luigi Lablache (quienes participarán más adelante en el estreno de *Don Pasquale*) y el tenor Rubini.

La elegancia en el estilo de Bellini ha marcado profundamente la ópera, sobre todo en lo que se refiere a la línea melódica, Jay Grout en su *Historia de la Música Occidental* define el estilo del compositor como:

“[...] de extremado refinamiento lírico; su armonía es delicada y sus melodías intensamente expresivas tienen la amplitud, la flexibilidad de forma, cierta elegancia de curvas y el tinte elegíaco de los sentimientos que asociamos con los nocturnos de Chopin.²⁵”

Como ya se mencionó, Bellini logró un desarrollo de la línea melódica que es el sello característico de sus obras, siendo ésta de gran elegancia, increíble agilidad y con repeticiones en los motivos que suelen no ser muy obvias. Estas

²⁵ GROUT, Jay. *Historia de la música occidental*, 2, España, 1993, p. 738

son de un carácter melancólico y requieren un intérprete sensible para realizarlas correctamente. Un claro ejemplo son las frases no repetitivas del aria “*Ah, non credea mirarti*” de *La sonnambula*.

La orquesta juega un papel de acompañamiento a los cantantes, que son los protagonistas musicales en la obra. Además de la obertura, Bellini da cierta importancia a la orquesta en la introducción a alguna escena, característica que también encontraremos en las óperas de Donizetti. Algunas veces la melodía se alterna entre los instrumentos y la voz, esta última suele hacer algunas variaciones, en otras ocasiones la orquesta toca la melodía completa mientras que el cantante se une sólo en ciertos fragmentos.

La utilización del coro en la primera escena de la ópera es algo común, no sólo en las obras de Bellini, sino también en la de sus contemporáneos Rossini y Donizetti. El anunciar un aria con la primera frase tocada por la orquesta, es también algo que comparten los tres compositores, lo cual servía no solo para llamar la atención del público, sino también para que el cantante se desligue del *recitativo* anterior y tome su lugar en el escenario para interpretar el aria²⁶.

LA MÚSICA EN EL PERIODO *BELCANTISTA*

Además de la ópera italiana, en Europa se desarrollaron otros géneros operísticos desde principios del siglo XIX. En Francia existían principalmente tres:

- La *Tragédie-Lyrique*: Los temas que trataba este género eran principalmente conflictos morales, en un ambiente que resaltaba lo histórico, por ejemplo; Grecia era muchas veces el escenario de estas óperas, que se caracterizaban por tener un “final feliz”²⁷. La danza formaba parte importante en estas representaciones, no en vano tenían como sede

²⁶ GROUT, Jay. *A short history of opera*, Estados Unidos, 1988, p. 414

²⁷ CASINI, Claudio. *Historia de la Música, el siglo XIX, segunda parte*, España, 1999, p.3

la *Académie de musique et de danse* de París. Un claro ejemplo de *tragédie-lyrique* es *La Vestale* (1807) de Gaspare Spontini (1774-1851).

- La *Grand-Opéra*: Buscaba la grandeza tanto en la música como en los recursos escénicos, introduciendo coros, ballets y cuadros con una gran cantidad de personas. Surgió en 1820²⁸ y estaba dirigida a un público que acudía a la ópera solo en busca de entretenimiento. Los principales representantes de éste género, en opinión de Jay Grout, son Giacomo Meyerbeer (1791-1864) con *Robert le diable* (1831) y *Les Huguenots* (1836); Daniel Auber (1782-1871) con *La Muette de Portici* (1828); Gioacchino Rossini (1792-1868) con *Guillaume Tell* (1829) y Jacques Fromental Halévy (1799-1862) con *La Juive* (1835). La *grand opéra* gozó de la aceptación del público durante todo el siglo XIX.
- La *Opéra-Comique*: Clasificada como género menor²⁹, su principal característica eran los diálogos hablados, a diferencia de los *recitativi* utilizados en la *grand-opéra*. Se ha dividido en romántica y cómica, sin embargo esta clasificación no es muy precisa, ya que algunos de los títulos pertenecientes a éste género comparten cualidades de ambas, tal es el caso de *Fra Diavolo* (1830) de Auber. Otros ejemplos de *opéra-comique* son *La Dame blanche* (1825) de François Adrien Boieldieu (1775-1834), *Les Pré aux clercs* (1832) de Ferdinand Hérold (1791-1833), etc.

Además de la ópera hubo otras tendencias musicales en Francia. La monarquía constitucional de Luis Felipe favorecía las estructuras industriales y el desarrollo de capital financiero, esto provocó un crecimiento en la clase burguesa que se volvió el público de las representaciones artísticas. Muchos compositores realizaban sus obras para el gusto de esta clase consumidora de arte, sin embargo, hubo un músico que no se influenció por esta vorágine consumista, fue

²⁸ GROUT, Jay. *Historia de la música occidental*, 2, España, 1993, p. 729

²⁹ CASINI, Claudio. *Historia de la Música, el siglo XIX, segunda parte*, España, 1999, p.8

Hector Berlioz (1803-1869). Este compositor se mostró siempre contrario a las formas musicales tradicionales, según Casini, consideraba a la música “como un arte absoluto, en el que estaban incluidos los demás lenguajes”,³⁰ idea que ayuda a comprender su invención (junto con Liszt) del Poema Sinfónico, en el cuál la música está inspirada en una idea artística anterior. Dentro de sus obras más importantes están la *Symphonie fantastique* (1830), la sinfonía *Harold en Italie* (1834), la *Grand Symphonie funèbre et triomphale* (1840), la *Grand messe des morts* (1837), el *Te Deum* (1855), la sinfonía dramática *Roméo et Juliette* (1839), *La damnation de Faust* (1846) y *L'enfance de Christ* (1854); y sus óperas *Les Troyens* (1856-58) y *Béatrice et Bénédict* (1862).

Durante el siglo XIX Francia fue el país con mayor desarrollo artístico. Al igual que Donizetti, algunos compositores tuvieron estadías en París, uno de los más destacados fue Franz Liszt (1811-1886) quien llegó a la capital francesa en 1823 y revolucionó la técnica pianística con sus *Vingt-quatre grandes études* (1838) y *Six études d'exécution transcendante d'après Paganini* (1839), además de ser junto con Berlioz un gran impulsor del Poema Sinfónico. Otro gran músico que radicó en París desde 1830 fue Frédéric Chopin (1810-1849) quien inspirado en el canto italiano, el exotismo, la música de *salón* y el virtuosismo desarrolló los géneros menores como la Mazurca, el Nocturno, los Estudios, el Vals, el *Scherzo*, la Balada, el Preludio, etc.

En Alemania la ópera del siglo XIX tenía características románticas. Los argumentos estaban basados en cuentos de hadas, historia medieval o hechos sobrenaturales, los cuales actuaban directamente en el desarrollo dramático de los personajes, dándole así un toque de religiosidad al triunfo final de lo divino sobre lo demoníaco. A diferencia de lo que se escuchaba en los teatros de ópera en Francia e Italia, la expresión dramática recaía en la armonía y no en la melodía, la cual según Grout era “sencilla, en estilo popular, de clara estirpe germánica”³¹.

³⁰ CASINI, Claudio. *Historia de la Música, el siglo XIX, segunda parte*, España, 1999, p.31

³¹ GROUT, Jay. *Historia de la música occidental, 2*, España, 1993, p. 745

Uno de los títulos alemanes más significativos fue *Der Freischütz* (1821) con música de Carl Maria von Weber (1786-1826) estrenada en Berlín, esta obra ejemplifica claramente las características de la ópera romántica alemana³², *Euryanthe* (1823) y *Oberon* (1826) son composiciones igualmente importantes de Weber.

Otros compositores representativos para la ópera alemana son Franz Schubert (1797-1828) con *Fierabrás* (1823), Heinrich Marschner (1795-1861) con *Hans Heintling* (1833), Albert Lortzing (1801-1851) con *Zar und Zimmermann* (1837), Peter Cornelius (1824-1874) con *Der Barber von Bagdad* (1858) y Robert Schumann (1810-1856) con *Genoveva* (1850).

Richard Wagner (1813-1883) es uno de los compositores más importantes de Alemania, sus reformas musicales y trabajos escritos influenciaron de manera tajante el pensamiento artístico, moral e incluso político del siglo XIX. La unión de música y drama era una de las principales premisas en la ópera wagneriana, tanto le importaba esto que él mismo realizó el libreto de todas sus obras. Musicalmente la orquesta juega un papel protagónico, dejando al canto como una línea más de la textura musical que, por llevar el texto, transmite de una manera directa el mensaje de la acción dramática. Rompiendo con el esquema de la clara división entre *recitativo* y *aria* u otro movimiento acompañado por la orquesta, Wagner logra alcanzar la continuidad durante toda la ópera, fin que ya buscaban otros compositores desde tiempo atrás.

Dos fueron los recursos primordiales utilizados por este compositor, el *leitmotiv* y la estructura formal. El primero se puede definir como una “etiqueta musical”³³, generalmente hecha por la orquesta en la primera aparición de un personaje, objeto o idea, con el cual se le puede identificar a lo largo de la ópera,

³² GROUT, Jay. *Historia de la música occidental*, 2, España, 1993, p. 744

³³ *Ibid*, p. 750

aun cuando no esté físicamente en la escena; esta etiqueta puede tener variaciones dependiendo del desarrollo dramático en la obra. El segundo consiste en organizar la obra en patrones reconocibles mediante el análisis musical, lo cual califica este recurso como netamente intelectual. Estas dos características son los principales medios para alcanzar la continuidad deseada por Wagner.

Der fliegende Holländer (1843), *Tannhäuser* (1845), *Lohengrin* (1850), *Der Ring des Nibelungen* (1874), *Tristan und Isolde* (1865), *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868) y *Parsifal* (1882) son algunas de las óperas más representativas de este compositor.

DON PASQUALE Y SU ÉPOCA

Jules Janin, director del *Théâtre des Italiens* en París, acuerda con Donizetti la composición de una ópera bufa para este recinto. El contrato fue firmado el 27 de septiembre de 1842. Se ha especulado que al compositor le tomó alrededor diez días escribir la ópera, por comentarios hechos en cartas a su cuñado Antonio Vasselli, donde afirma que *Don Pasquale* “le había costado once días de grandes esfuerzos”. Existe también una teoría que sostiene que en estos once días Donizetti escribió sólo las líneas melódicas de los cantantes y el bajo de ciertas partes, para después orquestar toda la partitura. Esta hipótesis podría ser comprobada si se observara la partitura original (resguardada en los archivos Ricordi en Milán) ya que la orquesta y las partes vocales están escritas con tintas diferentes³⁴. *Don Pasquale*, junto con *Caterina Cornaro* (1842-1843), *Maria di Rohan* (1843) y *Dom Sébastien* (1843), pertenece a las obras tardías de Donizetti, por lo que la gran experiencia que había tenido el compositor en el teatro contribuyó a la rapidez de su composición, además de la conocida práctica de la época consistente en utilizar música compuesta anteriormente para otros fines

³⁴ PUJOL, Xavier. *Don Pasquale*, España, 1984, p. 32, 33

(por ejemplo, para el coro de sirvientes del tercer acto, el compositor utilizó un vals escrito originalmente para el álbum de una mujer aristócrata)³⁵.

Unos meses después del estreno de la ópera, el compositor incluyó el famoso dueto entre el bajo y el barítono “*Cheti, cheti, immantimente*” para la premier en Viena. Para este número utilizó material de su ópera *L’ange de Nisida*, obra jamás presentada. Donizetti pensaba que las óperas debían ser recreadas dependiendo de las condiciones para cada reposición, así que era común en él, como en varios de sus contemporáneos, el hacer modificaciones añadiendo números, expandiendo o reduciendo roles, cambiando la tesitura de algunos personajes, etc.³⁶

La ópera fue estrenada el 3 de enero de 1843, en el *Théâtre des Italiens* en París, seis meses después de que Verdi estrenara en Milán su primer éxito, *Nabucco*, y sólo un día después del estreno en Dresde de *Der fliegende Holländer* de Richard Wagner. Esta primera representación de *Don Pasquale* contó con un elenco formado por algunos de los mejores cantantes de la época, Giulia Grisi (Norina), Luigi Lablache (Don Pasquale), Giovanni Matteo Mario (Ernersto), Antonio Tamburini (Malatesta) y Federico Lablache (Notario), éste último hijo del protagonista. El estreno se llevó a cabo no sin ciertos inconvenientes, Xavier Pujol en sus comentarios al libreto de *Don Pasquale*, nos relata lo siguiente:

“El 28 de noviembre empezaron los ensayos y con ello los problemas. A los músicos de la orquesta no parecía gustarles la partitura y no perdieron oportunidad de exteriorizar su enfado, llegando incluso a poner en circulación algunos dibujos notablemente grotescos referidos al compositor; a la mayor parte de los cantantes, en contra de la opinión de Donizetti, no les parecía bien que la ópera se representase con una ambientación contemporánea y exigían decorados y vestuario del siglo XVIII; Tamburini, el barítono, insistía en que su papel no era tan lucido como el de Lablache, el bajo, y amenazaba con dejar la compañía si no se accedía a sus exigencias; finalmente, Vatel, el ayudante del

³⁵ ASHBROOK, William. *The New Grove Dictionary of Opera V. I*, Londres, 1996, p. 1226

³⁶ BUDDEN, Julian. *The New Grove Dictionary of Opera V. I*, Londres, 1996, p. 1214

director de la compañía, informaba a éste durante el ensayo final, hecho en un ambiente tenso, que en su opinión aquel texto y aquella música eran buenos, como mucho, para volatineros”.³⁷

A pesar de todos los inconvenientes para su estreno, esta obra tardía de Donizetti pisó rápidamente escenarios en varios países, su *première* italiana tuvo lugar el 17 de abril de 1843 en *La Scala*. En Viena se presentó en el *Kärtnertortheater* el 14 de mayo del mismo año, Londres lo recibió el 19 de Junio igualmente de 1843 en *Her Majesty's Theater* y sólo tres años después cruzó el océano para presentarse en Nueva York el 9 de mayo de 1846. Como es evidente, esta ópera siempre ha gozado de la aceptación del público desde su estreno, tanto es así que no ha necesitado de la llamada “*Donizetti Renaissance*”³⁸ para mantenerse programada en diferentes teatros de ópera alrededor del mundo.

Cuando Donizetti llega a París en 1838 se encuentra con una Francia conservadora. Después de la caída de Napoleón el príncipe austriaco Clemente de Metternich fue la figura política más importante entre 1815 y 1848, el lapso comprendido entre estos años se conoce como la “Era de Metternich”³⁹. El príncipe estableció una política conservadora en Austria y en los países europeos donde tenía influencia, entre ellos Francia, donde entonces la educación estaba en manos del clero y existía la censura de prensa y representaciones teatrales.

Bajo el gobierno del rey Luis Felipe, de 1830 a 1848, se consolidaron las reformas conservadoras en Francia. Instauró una monarquía constitucional, que no era una democracia, ya que sólo las personas más ricas del país tenían derecho al voto. Esto lo convirtió en un gobernante bastante impopular, tanto que en febrero de 1848 abdicó al trono por una revuelta provocada por la censura de prensa.

³⁷ PUJOL, Xavier. *Don Pasquale*, España, 1984, p. 34

³⁸ ADLER, Roger. *Guía Universal de la Ópera*, España, 2000, p. 232

³⁹ VIZCAYA, Isidro, et al. *Historia Moderna de Occidente*, México, 1995, p. 188

En esta atmósfera fue que Donizetti escribió y estrenó *Don Pasquale*, una de las últimas óperas bufas de calidad en la historia del género⁴⁰.

NOTA BIOGRÁFICA DEL COMPOSITOR

Gaetano Donizetti

(1797-1848)

Nació en Bérgamo, Italia. Fue el quinto hijo de una familia modesta, su padre era portero en una casa de empeños. A muy temprana edad demostró tener aptitudes musicales, y así fue como comenzó sus estudios en las *lezioni caritatevoli* que daba Simon Mayr (1763-1845), compositor alemán que radicó en Italia y obtuvo cierto renombre por sus óperas hechas al estilo italiano. Mayr era *maestro di capella* en *S. Maria Maggiore* y preparaba a sus estudiantes para participar en los servicios de esta iglesia, los alumnos recibían lecciones de canto, teclado, teoría musical y composición; Donizetti casi pierde su lugar en estas lecciones debido a deficiencias en su voz⁴¹, pero Mayr supo reconocer el gran talento del joven y lo ayudó para seguir su preparación musical en Bolonia.

Es aquí donde nuestro compositor inicia una parte importante en su formación, estudiando dos años (1815-17) en el *Liceo Musicale de Bologna* con Stanislao Mattei (1750-1825) quien había sido también maestro de Rossini y Morolacchi. Durante este tiempo Mayr siguió vigilando los avances de su antiguo discípulo y fue él quien lo ayudó a dar sus primeros pasos en el ámbito profesional, consiguiéndole el encargo de una ópera para el Teatro Argentina de Roma, *Zoraide di Granata* (1822). Gracias a este título Donizetti obtuvo un contrato en Nápoles, con Domenico Barbaia, para quien Rossini ya trabajaba

⁴⁰ PUJOL, Xavier. *Don Pasquale*, España, 1984, p. 14

⁴¹ ASHBROOK, William. *The New Grove Dictionary of Opera V. I*, Londres, 1996, p. 1207

desde algunos años antes. Su siguiente ópera con éxito fue *L'ajo nell'imbarazzo*, estrenada en el *Teatro Valle* en Roma en 1824. Durante esta estancia en Roma Donizetti conoce a la familia Vaselli, de quienes Virginia se convertirá en su esposa en 1828. Antonio ("Toto") Vaselli, su futuro cuñado, será el agente en Roma de la editorial Ricordi, y conservará una buena amistad con el compositor.

Uno de los temas que Donizetti abordó en sus óperas a lo largo de su vida fueron las reinas inglesas, la primera de estas obras fue *Elisabetta al castello di Kenilworth* (1829) y la segunda fue *Anna Bolena* (1830) estrenada en el *Teatro Carcano* de Milán con la participación de cantantes de renombre como Pasta, Rubini y Filippo Galli. Esta obra marcó el éxito internacional del compositor ya que le abrió las puertas en París y Londres, además este nuevo título mostraba los rasgos de la ópera romántica, cada vez más recurrentes en varios compositores en Italia, como ocurría con su contemporáneo Bellini⁴². A este último se le ha considerado como rival de Donizetti por su competencia por los mismos escenarios. Después de la temprana muerte de Bellini, sus partidarios guardaron resentimientos hacia Donizetti y su creciente fama, sin embargo el compositor bergamasco jamás mostró celos de su colega, prueba de esto es la romanza *Lamento per la morte di Bellini*⁴³, dedicada a la *mezzosoprano* Maria Malibran, en la que se refiere a Bellini como el "Orfeo siciliano". Donizetti siempre fue reconocido por su amabilidad y carisma, el compositor Adolphe Adam afirmaba que "era imposible estar cerca de él sin quererlo"⁴⁴.

Dentro de las óperas bufas Donizetti produjo en 1832 una de las obras más representativas del género, *L'elisir d'amore*. En esta etapa de su carrera el compositor estuvo en contacto con cantantes de grandes capacidades vocales como Giorgio Ronconi, Karoline Unger, Gilbert Duprez y Fanny Tacchinardi-Persiani. Estos intérpretes fueron decisivos para sus composiciones ya que

⁴² ADLER, Roger. *Guía Universal de la Ópera*, España, 2000, p. 190

⁴³ Partitura en el Anexo II, pág. 90.

⁴⁴ GLENN, John. *20 Songs of Donizetti*, Estados Unidos, [s.a.], p. 4

muchos de los roles principales fueron hechos con las capacidades de estos cantantes en mente.

En 1833 Donizetti estrena en Milán otra de sus obras con evidentes tintes dramáticos, *Lucrezia Borgia*. Este estreno coincide con la llegada de Giuseppe Verdi a Milán, es importante el impacto que tuvo la música de Donizetti en el joven Verdi, mucho más fuerte que el de cualquier otro compositor italiano de la época. Un año después se estrena una más de las reinas británicas, *Maria Stuarda*, y en 1835 se presenta por primera vez *Lucia di Lamermoor* con libreto de Salvatore Cammarano, quien fue su libretista favorito⁴⁵. Para esta premier contó con la participación de la soprano Persiani y el tenor Duprez, lo cual marcó claramente la línea vocal de sus personajes, dotando al tenor de un papel más importante de lo que tenían en general las óperas de la época. Después de esto Donizetti estrenó dos más de sus obras más célebres, *Roberto Devereux* (1837) y *Poliuto* (escrita en 1838 y estrenada en italiano en Nápoles en 1848)⁴⁶.

A pesar de tantos éxitos en la carrera del compositor, esta fue una etapa muy dura en su vida personal, perdió a sus padres y sólo un año después a su esposa, esta es una de las posibles razones por las cuales decidió mudarse a París, aunado a los problemas con la censura y el no haber sido nombrado director de Conservatorio de Nápoles⁴⁷. Llegó a la capital francesa en 1838 donde uno de sus primeros trabajos fue convertir su *Poliuto* en la *grand opéra Les Martyrs*. Otras de sus obras representativas estrenadas en Francia fueron *La fille du régiment* (1840) para la Opéra-Comique, *La Favorite* (1840), *Don Pasquale* para el Théâtre des Italiens (1843) y *Dom Sébastien* (1843).

Desde su establecimiento en Francia, Donizetti realizó numerosos viajes a Viena e Italia, su fama lo obligó a esta ajetreada vida, no sin afectar su salud que empezaba a deteriorarse por la sífilis, enfermedad que terminaría con su vida. En

⁴⁵ ASHBROOK, William. *The New Grove Dictionary of Opera V. I*, Londres, 1996, p. 1208

⁴⁶ ADLER, Roger. *Guía Universal de la Ópera*, España, 2000, p. 218

⁴⁷ *Ibid*, p. 191

Viena fue nombrado director de la temporada italiana en el *Kärntnertortheater*, para esta nación escribió la ópera semiseria *Linda di Chamounix* (1842).

Durante los ensayos de su última ópera, *Dom Sébastien*, se manifestaron abiertamente los síntomas de la sífilis, tenía repentinos periodos de apatía, inexplicables lapsos de pérdida de memoria y momentos de intensa excitación nerviosa⁴⁸. Su condición siguió empeorando, por lo que fue internado en un sanatorio en Ivry, pero amigos del compositor lo trasladaron a su ciudad natal al palacio de la baronesa Scotti donde terminó sus días. Fue sepultado en el cementerio Valtesse, pero en 1875 se trasladaron sus restos a *S. Maria Maggiore*.

LA OBRA VOCAL DEL COMPOSITOR

Es evidente que las óperas de Donizetti son las composiciones que han trascendido, pero es importante mencionar que el compositor abordó otros géneros. Al regreso de su estancia en el *Liceo Musicale de Bologna*, entre los años 1817-1821⁴⁹ Mayr alentó al joven compositor a trabajar sobre todo en música sacra y de cámara. De estas composiciones se conocen algunas selecciones de obras para canto, solos y duetos, publicadas en Milán y París como *Nuits d'été à Pausilippe*, *Soirées d'Automme à l'Infrascata*, *Réveries napolitaines*, *Inspirazioni Viennesi*, *Les soirées de Paris*; dentro de sus obras religiosas se tienen noticias de siete misas, de las cuales una es un *Requiem*, Vísperas completas, numerosos salmos, un *Miserere* para orquesta, diversos motetes; además de sonatas para piano, doce cuartetos para cuerdas y oberturas de concierto⁵⁰.

Sin embargo, al darse cuenta del gran éxito que tenía Rossini componiendo obras para la escena, Donizetti quiso seguir ese camino. La primera de sus obras

⁴⁸ ASHBROOK, William. *The New Grove Dictionary of Opera V. I*, Londres, 1996, p. 1209

⁴⁹ *Ibid*, p. 1207

⁵⁰ FETIS, François Joseph. *Biographie Universelle des Musiciens V.III*, París, 1883, p.44

que pisó un escenario fue *Enrico de Borgogna* compuesta para el teatro S Luca en Venecia y estrenada el 14 de noviembre de 1818.

En los primeros años del siglo XIX se buscaba preservar las formas de los géneros teatrales aceptados por el público más que innovaciones drásticas, así que las características musicales que encontramos en la obra de Donizetti coinciden con las de sus contemporáneos. Aun así podemos encontrar ciertos rasgos característicos del prolífico músico bergamasco⁵¹:

- Uso de notas de paso, por lo general con pasajes cromáticos, dentro de una melodía diatónica.
- Gran cantidad de melodías en compases ternarios o en 6/8, como el aria “*Vien Leonora*” de *La Favorita* (Fig. 1), el inicio de la cavatina de Norina “*So anch’io la virtù mágica*” de *Don Pasquale*, el aria “*Regnava nel silenzio*” de *Lucia di Lammermoor*, las cavatine “*Benedette queste carte*”, “*Come Paride vezzoso*” y la romanza “*Una furtiva lagrima*” (Fig. 2) de *L’Elisir d’amore*, etc. 84

Larghetto

ALFONSO

Vien, Leo - no - ra, a' pie - di tuo - i ser - to e

(Fig.1) Aria “*Vien Leonora*”, *La Favorita*, G. Donizetti.

⁵¹ BUDDEN, Julian. *The New Grove Dictionary of Opera V. I*, Londres, 1996, p. 1212

ROMANZA

SCENA VIII.

The image shows a page of a musical score for the aria "Una furtiva lagrima" from the opera "L'elisir d'amore" by Gaetano Donizetti. The score is in 6/8 time and is divided into two systems. The first system is marked "LARGHETTO" and features a piano accompaniment with a red circle around the first measure. The second system is marked "MEMORINO" and includes a vocal line with the lyrics "U-na fur-ti-va" and a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "cres." and "calando". A box with the number "67" is placed above the piano part.

(Fig. 2) Aria "Una furtiva lagrima", *L'elisir d'amore*, G. Donizetti.

- Habilidad para desarrollar en largos periodos una idea rítmica simple. (Fig. 3)
- Repetición de la frase climática, anticipando así el punto álgido del número. Este recurso es fácilmente reconocible hacia el final de numerosas *cabalette*.
- Uso de "quasi-recitativo".

- Súbitas modulaciones hacia el final del número. Este recurso lo encontramos con más frecuencia en sus obras tardías. (Fig. 4)

O lu - ce di quest' a - ni - ma,
My soul's de-light and treas - ure,

de - li - zia, a - mor e vi - ta,
to thee my faith is plight - ed;

la no - stra sor - te u - ni - ta
our bonds of truth u - nit - ed,

in ter - ra, in ciel sa - rà;
no pow'r on earth can part;

deh, vie - ni a me, ri - po - sa - ti
of life my on - ly pleas - ure,

Fig. 3) Aria "O luce di quest'anima", *Linda di Chamounix*, G. Donizetti.

N
assi - cu - rar, or bi - so - gna

P
suale, don Pasquale, altro a fa - re non ti re - sta, altro a fa - re non ti re - sta che d'andarti ad affo -

N
del pro - get - to la vit -

P
gar, don Pasquale, don Pa - suale, ah, è fi - ni - ta, altro a fa - re non ti

(Fig. 4) Dueto "Signorina in tanta fretta", *Don Pasquale*, G. Donizetti.

- Combinación de dos formas en el mismo número, por ejemplo aria-dueto. (Fig.5)
- En sus obras posteriores a 1830 se puede apreciar el uso de "reminiscencias temáticas", lo cual puede considerarse como un antecedente del *leitmotiv*.
- En la parte orquestal utiliza una base de cuerdas dándole color con los alientos. Un ejemplo de esto son los cornos en *Lucia di Lamermoor* y la trompeta en el principio del segundo acto del *Don Pasquale*.

AL. - si - sti da un a - mor co - si tre - men -

LUCIA E - gli è lu - ce a gior - ni mie - i, è con -

AL. - do...

L. - for - to, è confor - to al mi - o, al mi - o pe -

col canto

(Fig.5) Aria "Regnava nel silenzio", *Lucia di Lamermoor*, G. Donizetti.

- Utilización de algunos instrumentos como soporte de la melodía principal (vocal), como trompeta, flauta, clarinete, etc. En la figura 6 podemos ver cómo la flauta y el oboe doblan la melodía del tenor en el aria "Cercherò lontana terra" de Ernesto en el segundo acto de *Don Pasquale*.

(Fig.6) Aria “Cercherò lontana terra, *Don Pasquale*, G. Donizetti.

Al ser discípulo de un músico alemán que estudió las obras de Haydn, Mozart y Beethoven, Donizetti adquirió ciertas características de su maestro que quedaron incluidas en su obra, entre ellas un mayor empleo de alientos en la orquesta (instrumentos que los compositores austriacos utilizaban mucho más que los italianos) y maestría en las formas de música instrumental, razón por la cual encontramos solos instrumentales en las óperas del compositor⁵², como los solos de trompeta en *L’elisir d’amore* y en *Don Pasquale*.

Se debe recordar que los músicos *belcantistas* componían los roles principales de sus óperas según las capacidades vocales de los cantantes disponibles para las representaciones de sus obras. Debido a la calidad de los cantantes con los que tuvo la suerte de contar Donizetti, encontramos algunas similitudes en el tratamiento que le dio a cada tesitura. Por ejemplo, gracias a las habilidades de la *soprano d’agilità* Fanny Tacchinardi-Persiani encontramos roles de gran virtuosismo y agilidad en obras como *Rosmonda d’Inghilterra* o *Lucia di Lammermoor*. Sopranos con capacidades más dramáticas como la Pasta o Ronzi

⁵² GLENN, John. *20 Songs of Donizetti*, Estados Unidos, p. 6

De Begnis dejaron su marca en *Anna Bolena*, *Maria Stuarda* y *Roberto Devereux*, sin olvidar a Giulia Grisi que impregnó el desarrollo vocal y dramático de Norina con sus grandes cualidades histriónicas. En general la línea de *mezzosoprano* no es muy ornamentada, tiene más un toque de noble simplicidad⁵³ ; por lo general encontramos esta tesitura en un papel no protagónico en el elenco, a excepción de *L'assedio di Calais* donde inusualmente el rol principal femenino está escrito para *mezzosoprano*. En la actualidad en *Maria Stuarda* el rol de Isabel es interpretado por una *mezzo* para lograr un mayor contraste entre las voces de las protagonistas, María es interpretada por una soprano. Aunque se sabe que Donizetti modificó el rol de Isabel para una reposición de la ópera hecha en Milán, donde la Malibrán cantó a Isabel, el reparto original fue escrito para dos sopranos.

En las voces masculinas, encontramos un tenor con cierta potencia pero también con virtuosismo, generalmente muestra una personalidad de inocencia traicionada. Muchos de los números de Donizetti que pretenden transmitir tristeza fueron escritos para tenor, como el aria de Ernesto *Cercherò lontana terra* en *Don Pasquale*. Las voces graves reciben un tratamiento por lo general parecido, exigiendo cierta agilidad sobre todo en sus obras bufas. Gracias a su encuentro con el barítono Giorgio Ronconi, desarrolló bastante esta tesitura en sus obras tardías.

⁵³ **BUDDEN**, Julian. *The New Grove Dictionary of Opera V. I*, Londres, 1996, p. 1213

ASPECTOS MUSICALES DE *DON PASQUALE*

En esta parte se mencionarán los aspectos musicales más relevantes de la obra, particularmente del personaje de Norina.

Donizetti incluyó en esta ópera ciertas innovaciones, tanto dentro de su obra vocal como en el género de ópera bufa. Encontramos la inusual división en tres actos, cuando las obras de éste género se dividen por lo general en dos actos, además es común encontrar el coro en la primera escena, en *Don Pasquale* hace su primera aparición hasta el tercer acto. Una de las particularidades de esta ópera es que no tiene *recitativi* secos, es decir con acompañamiento solo de clavecín, si no que cuenta con un dinámico *recitativo* acompañado de la orquesta, este recurso le da a toda la obra una continuidad que contribuye al dinamismo del desarrollo escénico. Un ejemplo de este recurso es el *recitativo* entre Don Pasquale y Ernesto “*Son rinato. Or si parli al nipotino*” al inicio de la ópera.

Una práctica usual en los compositores de la época era usar música compuesta anteriormente para obras nuevas, adaptándola a lo que necesitara en ese momento. Donizetti se sirvió de este recurso en numerosas ocasiones, en esta ópera utilizó las siguientes obras compuestas por él mismo⁵⁴:

- La *cabaletta* del aria del tenor “*Tutti qui spero*” de la ópera *Gianni de Parigi* (1831) se convirtió en el aria “*Un foco insolito*” de Don Pasquale.
- La segunda parte del dueto entre el bajo y la soprano del tercer acto, el “*Via caro sposino*” fue tomado de una *cabaletta* escrita para la soprano Eugenia Tadolini para el estreno en Nápoles de *L’elisir d’amore* (1841).

⁵⁴ PUJOL, Xavier. *Don Pasquale*, España, 1984, p. 19

- El vals del coro “*Che interminabile andirivieni*” fue tomado de un vals que formaba parte de un álbum compuesto para la condesa Merlin.
- El dueto “*Cheti, cheti, immantinente*” fue hecho con material del aria de Don Gaspar “*Ma puisance n’est pas mince*” de la ópera *L’Ange de Nisida* (obra jamás presentada compuesta alrededor de 1839⁵⁵).
- El dueto “*Tornami a dir che m’ami*” está basado en material de la ópera *Caterina Cornaro*⁵⁶ (compuesta entre 1842 y 1843, estrenada en 1844).
- El *rondò* del final de la ópera es una adaptación de la romanza “*La Bohémienne*”⁵⁷.

ACTO I

A pesar de las innovaciones de Donizetti en esta ópera, también se pueden encontrar múltiples características típicas del género. La obertura consta de una corta introducción de cinco compases, la cual comienza en Re mayor y modula a Fa mayor, tonalidad en la que inmediatamente después escuchamos la melodía de la serenata en 6/8 de Ernesto, que cantará en el tercer acto. El tema es tocado en primer lugar por el violoncelo, al cual se une el fagot después de 10 compases, se vuelve a escuchar el tema, esta vez con el corno sobre un acompañamiento tocado por las cuerdas, lo que cantará el coro más adelante. El tema es tocado ahora por la flauta y el violoncelo y desemboca a un *Poco più* que contiene la resolución del tema, esta vez tocado por los violines, la sección concluye con un *tutti* que nos lleva a un *Moderato* en 4/4. En esta nueva sección, nuevamente en Re mayor, encontramos el tema de la *cabaletta* del aria de Norina, “*So anch’io la virtù mágica*” tocada por los violines a los cuales se les une el oboe, la flauta y el

⁵⁵ ASHBROOK, William. *The New Grove Dictionary of Opera V. I*, Londres, 1996, p. 1218

⁵⁶ OSBORNE, Charles. *The bel canto opera*, Estados Unidos, 1996, p. 293

⁵⁷ *Ibid.*

piccolo en ciertos momentos, todo sobre un *pizzicato* hecho por el resto de la cuerdas.

En el compás 68 encontramos un *tutti* con nuevo material que, por su variedad rítmica y característico acento en la segunda parte del primer tiempo, le da un carácter muy festivo a esta sección. Repentinamente se escucha en el compás 80 un acorde de Re menor en *fortissimo* que nos introduce a una extensa sección media, de carácter más denso, con cromatismos, acentos y puntillos que generan angustia, bastante contrastante con la sección anterior. Este recurso es también evidente en la obertura de *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini, donde la sección de carácter denso tiene motivos que nos recuerdan la escena de la tormenta del segundo acto de dicha ópera. (Fig.7)

The image displays three systems of musical notation for the piano accompaniment of the Overture to *Il Barbiere di Siviglia* by Gioacchino Rossini. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a forte (*sf*) dynamic marking and features a triplet of eighth notes in the bass line. The second system continues with similar rhythmic patterns and includes a red bracket above the treble staff. The third system also features a red bracket above the treble staff, highlighting a specific melodic line. The notation includes various articulations such as accents and staccato marks, and the overall texture is dense and rhythmic.

(Fig. 7) Obertura *Il Barbiere di Siviglia*, G. Rossini.

Con ciertos motivos basados en el material de la *cabaletta* que ya escuchamos, va disminuyendo la tensión para llegar al *Più allegro* en La mayor

con un marcado *crescendo*, otra reminiscencia de la herencia rossiniana. Regresa nuevamente el Re menor con el tema de tensión que va suavizándose hasta llegar a la re-exposición del tema de la *cabaletta*, el de ritmo festivo y el *crescendo*, esta vez en Re mayor, para terminar con una animada coda, sin dejar de hacer una breve mención del motivo principal del aria de Norina antes de los últimos dos acordes.

Después de la obertura se encuentra una pequeña introducción hecha por Don Pasquale con frases simples acompañadas principalmente por las cuerdas. Entra Malatesta quien continúa con estos comentarios simples hasta que comienza su aria "*Bella siccome un angelo*". Consta de dos partes con una pequeña intervención de Don Pasquale entre de ellas, en la primera parte se presenta el tema principal, que consta de dos frases de ocho compases en Re bemol mayor sobre un acompañamiento hecho por las cuerdas que da una sensación de danza por su viveza rítmica. En la re-exposición del tema encontramos una variante hasta el séptimo compás de esta segunda parte, donde la línea melódica es más elaborada por tener un calderón seguido de varias notas de adorno, en las cuales el barítono deberá cantar un FA5, dos compases después se encuentra la opción de cambiar tres notas para variar la melodía (tomando como referencia la edición Ricordi, Fig.8).

(Fig.8) Aria "*Bella siccome un angelo*", *Don Pasquale*, G. Donizetti.

Al término de la re-exposición hay una coda que inicia con la resolución del tema a una dominante del segundo grado, seguido de la dominante del tercer grado y concluyendo con una sexta alemana de Re bemol mayor, en esta parte encontramos pequeñas intervenciones de Don Pasquale mientras que el barítono canta la tradicional *cadenza* al final del aria. A esto sigue una especie de dueto entre estos dos personajes, donde hay nuevamente un motivo con acentos en la segunda parte del primer tiempo, como en la obertura, lo que podemos asociar a la agitación o emoción incontrolable de Don Pasquale (Fig.9).

The image displays a musical score for an opera scene. It features three systems of staves. The first system includes a vocal line for Don Pasquale (D) with the lyrics '- pu - sco.lo.', a piano line (P) with lyrics 'Sta - se.ra? A.des.so, a - des.so, per ca_ri - tà, Dot.', and a piano accompaniment. The second system continues the vocal lines with lyrics 'Fre - na.te il vostro ar.do.re, fre - nate il vostro ar - to.re! per ca_ri - tà, Dot. to_re!' and the piano accompaniment. A red box highlights a specific musical phrase in the piano line of the second system, which corresponds to the lyrics 'to_re!'.

(Fig.9) Escena del Primer Acto *Don Pasquale*, G. Donizetti.

Finalmente se presenta la *cabaletta* que no escuchamos exactamente después de la intervención de Malatesta, la encontramos ahora pero cantada por

Don Pasquale, el aria “*Un foco insolito*”. Consta de dos partes idénticas, ambas en Do mayor, separadas por una pequeña sección en la región de dominante, siendo un *Vivace* en 3/8 lleno de acentos y *staccati*, transmite perfectamente la alegría incontenible del bajo, al final encontramos un *più mosso* con la coda de la *cabaletta*.

Se ha mencionado que los *recitativi* acompañados por la orquesta son una de las innovaciones musicales de Donizetti en esta ópera, aunque el recurso sea escasamente utilizado, ya que gran parte de la acción dramática se desarrolla también en las arias o ensambles. El primero de estos *recitativi* se encuentra después del aria de Don Pasquale, en él hace su entrada el tenor donde nos anuncia la calidez de la línea melódica que tendrá a lo largo de la obra, cuando en un *andantino* acompañado con tresillos hechos por las cuerdas sobresale una melodía con la frase “*amo Norina, la mia fed'è impegnata*”; este tipo de melodías expresivas escritas para la tesitura de tenor es otra característica clásica del compositor⁵⁸.

Después del *recitativo* encontramos el dueto “*Prender moglie!*” entre Ernesto y Don Pasquale que comienza con una anacrusa de toda la orquesta, que da la idea de risa contenida del tenor al enterarse que su viejo tío se casa. El número inicia en Mi bemol mayor con un diálogo entre los dos personajes, seguido de una parte de gran lirismo en La bemol mayor, “*Sogno soave e casto*”, cantada por el tenor con comentarios sobre notas cortas de Don Pasquale, este recuso lo encontramos también en el dueto “*Ai perigli della guerra*” de *L'elisir d'amore* (Fig. 10 y 11). Un *Allegro moderato* seguido de un *Allegro* forman una parte intermedia, nuevamente con frases dialogadas entre los dos personajes, para resolver a una especie de *cabaletta* “*Mi fa il destin più misero*” que completa la anterior intervención del tenor, el número regresa a la primera tonalidad Mi bemol mayor para terminar con una animada *stretta* cantada por las dos voces.

⁵⁸ **BUDDEN**, Julian. *The New Grove Dictionary of Opera V. I*, Londres, 1996, p. 1214

S - du - to in bas - so sta - to, pria che veder - ti
 B - na - to! che tanghero ostinato, che tanghero osti - na - to!
 S - mi - se - ra, ca - ra,
 B - A desso manco ma - le, mi par capaci - ta - to: ben so dove gli duo - le, ben so dove gli

(Fig. 10) Dueto "Prender moglie!" Don Pasquale, G. Donizetti.

S - sciar, ah! chi un gior - no ottie - ne A -
 B - Credi a me: la vera gioja, credi a me, la vera gioja accompagna il militar, accompagna il mili -
 S - di - na, ah! chi un gior - no ottie - ne A -
 B - tar, credi a me, la vera gioja accompagna il mili - tar, credi a me, la vera gioja accompagna il mili -

(Fig. 11) Dueto "Ai perigli della guerra", L'elisir d'amore, G. Donizetti.

Hacia el final de este primer acto, en la segunda escena, encontramos la primera aparición de Norina con el aria “Quel guardo il cavaliere”, la única que tendrá en toda la ópera. Apegándose a la forma clásica de las óperas bufas *belcantistas*, esta cavatina comienza con una parte lenta de gran desarrollo melódico en Sol mayor, seguida de la *cabaletta* “*So anch’io la virtù mágica*” en Si bemol mayor.

Donizetti utiliza las cuerdas y la mayoría de las maderas para toda el aria, pero sin jamás quitar la primacía a la línea vocal. El número inicia en 6/8, hay una pequeña introducción con comentarios alternados entre los dos grupos de instrumentos, los primeros con *pizzicato*. Los violines tocan en el tercer compás tres grupos de seisillos que son característicos en esta introducción. Un compás antes de la entrada de la soprano escuchamos un arpeggio de la tónica hecho por los violines, esta figura rítmica acompañará a la voz durante toda la primera parte del aria, el cello y contrabajo completan el acompañamiento con *pizzicati*. Esta sección cuenta con dos frases de ocho compases; a la mitad de cada una, encontramos un ornamento melódico con dieciseisavos hechos sobre un acorde de la región de dominante, enseguida tenemos cuatro compases que sirven de coda a esta primera parte y donde se anuncia el cambio a Si bemol mayor con un *tutti* tocando la dominante de la nueva tonalidad.

La *cabaletta* tiene una forma ternaria y finaliza con una coda en *stretta*, característica de las arias *belcantistas*. Al inicio se presenta el tema punteado que ya escuchamos en la obertura, primero con las maderas y después con la voz, es anacrúsico y tiene apoyaturas al inicio de cada semifrase que le dan un carácter jocoso. Al igual que en la primera parte del aria, las frases se dividen en grupos de ocho compases; al término de la quinta frase hay dos escalas descendentes, la primera desde un SI bemol 6 y la segunda desde un DO 7, una de las partes con mayor virtuosismo. La parte central comienza en Mi bemol mayor dejando casi sin acompañamiento la línea vocal, la cual está compuesta por motivos con tresillos los cuales se contestan primero con las maderas y después con las cuerdas. En la

tercera frase Donizetti utiliza una sexta francesa, acorde con el que regresa a la primera tonalidad para iniciar la tercer parte del aria, que es una re-exposición de la primera parte de la *cabaletta*. La coda comienza con el motivo de tresillos que escuchamos en la parte central; sobre un repentino Sol bemol mayor está escrita la parte de mayor virtuosismo, una escala que culmina con un RE bemol 7. El aria termina con la repetición de la última frase con variaciones rítmicas, acentos y apoyaturas.

El siguiente *recitativo* “*E il Dottor non si vede*” entre Norina y Malatesta comienza directamente con la voz de la soprano, sin ningún acorde después del número anterior, al igual que el *recitativo* entre Don Pasquale y Ernesto. Está acompañado solamente por las cuerdas y el barítono tiene una parte hablada que termina con la figura rítmica con la que comienza el dueto “*Prender moglie*” y que también simula la risa, esta vez ante la carta de Ernesto.

El primer acto culmina con el dueto “*Pronta io son*” entre el barítono y la soprano, donde se ve claramente que la acción dramática también se desarrolla en los ensambles y no sólo en los *recitativi*, ya que es aquí donde se planea el engaño para Don Pasquale. Este dueto en Fa mayor tiene forma ternaria, inicia con una introducción compuesta por frases de la soprano acompañadas por *tutti* entre cada una de ellas, lo que le da un carácter de *recitativo*, seguido de un vivo tema hecho con seisillos por los violines y las maderas. La línea vocal está compuesta por tresillos y figuras con puntillo lo cual le da gran movimiento a la melodía y la impresión de estar en un compás compuesto (Donizetti lo escribe en 4/4). La intervención de la soprano termina con dos *cadenze* que también incluyen tresillos y seisillos. En seguida entra el barítono con una estructura igual a la que acaba de cantar la soprano, sólo que esta vez en Do mayor, y hace sólo una *cadenza* antes de comenzar la parte central del número, la cual continúa en Do mayor para modular a La bemol mayor después de catorce compases. Está hecha con un diálogo entre las dos voces sobre un dinámico pero discreto acompañamiento. Hacia el final de esta sección se presentan nuevamente motivos

con tresillos con las palabras “*grazie, serva*” y “*brava, cosi*” cantadas por los dos personajes, donde los acentos, un *accelerando* y un *crescendo* que incluye a toda la orquesta van incrementando la tensión que resuelve en un diálogo entre la soprano y el barítono de gran sencillez rítmica y melódica y donde la orquesta es la que tiene ahora los tresillos que van regresando al Fa mayor del principio del dueto.

En la tercera parte del número, que a su vez es ternaria, lo tresillos los tienen nuevamente las dos voces sobre un acompañamiento hecho con figuras con puntillo. Después de dos frases de ocho compases, el barítono comienza un tema que será repetido por la soprano en el que hay una breve inflexión a Re mayor, después de dos escalas cromáticas de un LA 5 a un LA 6 cantadas por Norina, se regresa a Fa mayor. En la parte intermedia de esta sección hay un texto que sólo encontraremos en este corto pedazo del número. Utilizando sólo negras con acentos y un *crescendo* que incluye a los metales y las cuerdas se prepara el regreso al inicio de esta tercera parte.

El dueto termina con un *Poco più* donde se escucha nuevamente la frase con las palabras “*grazie, serva*” y “*brava, cosi*” de la primera parte, lo cual resulta una innovación musical de Donizetti utilizado en obras anteriores como *Anna Bolena*, en el dueto “*Oh! qual parlar fu il suo!*” entre Giovanna y Enrico⁵⁹. (Fig. 12 y 13). El número termina con un *stringendo* con toda la orquesta.

⁵⁹ PARKER, Roger. *Historia Ilustrada de la Ópera*, España, 1998, p. 180

N vo', la vo' spun - tar. Ser - va...
D pun - to sul suo ca - po aro - vesciar. Brava,
Pochissimo ritenuto
N grazie, gra - zie, ser - va, si - gnor si, ser - va, grazie, ser - va, gra - zie, si - gnor
D va - benis - simo co - si, be - ne, bra - va, bra - va, bra - va, si - gnor

(Fig.12) Dueto "Pronta io son", Don Pasquale, G. Donizetti

G co - sti un regio sposo più ri - mor - si, per pie - tà! ah!.....
E - ra il cor turba - to, nel tuo Re la mente acque - ta... ch'ei ti
G più..... ri - - - mor - si, più ri - mor - si, per pie - tà! non mi
E vèg - ga omai più lie - ta del - l'a - mor che sua ti fa, ch'ei ti
8-----

(Fig. 13) Dueto "Oh! qual parlar fu il suo!", Anna Bolena, G. Donizetti.

ACTO II

El acto comienza con un prelude orquestal con solo de trompeta. Se escuchan al principio tres acordes con séptima tocados por toda la orquesta, seguidos de unos *pizzicati* donde se va estableciendo la tonalidad de Do menor que tendrá toda esta parte instrumental. La trompeta entra al quinto compás tocando una pequeña introducción utilizando tresillos y apoyaturas que le dan dinamismo a la melodía, terminando en un quinto grado que resuelve a un arpeggio de Do menor tocado por las cuerdas, sobre el que la trompeta toca el tema del aria de Ernesto “*Cercherò lontana terra*”, que aparecerá justo después. Las frases de esta melodía constan de cuatro compases que comienzan con negras acentuadas, todos los finales son masculinos a excepción de la tercera frase que culmina con una apoyatura que resuelve ascendentemente a la tercera de un acorde del tercer grado, este es el momento de mayor tensión en la melodía. El fagot y el corno hacen algunas intervenciones a lo largo del solo, todos siempre sobre el acompañamiento de arpeggios. El prelude termina con un diálogo entre las cuerdas y la trompeta que culmina con unos tresillos. En la penúltima nota la trompeta tiene un calderón sobre un Si bemol en donde suele haber una *cadenza* hecha por el solista.

Dos acordes de Do menor introducen el *recitativo* del tenor, y nueve compases después comienza un *lento* donde la línea vocal adquiere más lirismo, la trompeta hace dos intervenciones con material de la introducción de su solo, el cual puede identificarse con la tristeza de Ernesto.

Después del *recitativo* se escucha nuevamente el tema del prelude tocado por la trompeta, la flauta y el oboe, esta vez en Fa menor y como introducción al aria del tenor, mientras que el acompañamiento son nuevamente arpeggios hechos por las cuerdas. El recurso de la imitación es utilizado en varias ocasiones a lo largo del número. El inicio de la primera frase de Ernesto es exactamente igual al inicio de la introducción. Al final de la segunda frase hay una modulación al relativo

mayor, en el que la trompeta toca la frase con final femenino que ya escuchamos, ésta es imitada por el tenor. El aria termina en Fa menor y un calderón en la línea vocal que le da posibilidad al solista de hacer una virtuosa *cadenza*, después de la cual hay dos acordes de LA bemol mayor que nos introducen a la *cabaletta* en Re bemol mayor con forma ternaria. La introducción es nuevamente imitada por la voz, la cual lleva una melodía de gran dinamismo con *staccati* y acentos. El acompañamiento nuevamente está compuesto de arpeggios tocados por las cuerdas, hacia el final de la segunda frase cambia la figura rítmica del acompañamiento a acordes con corcheas, lo que le que facilita el *acelerando* marcado en la partitura. Hay una breve sección intermedia de nueve compases que termina con una *cadenza* en la que el tenor puede hacer modificaciones de mayor virtuosismo, justo después está la re-exposición de la primera parte de la *cabaletta* sin ninguna variación, después encontramos cuatro compases con una disminución súbita en el tiempo que antecede a la *stretta* del final del aria y le da más fuerza al cambio de *tempo*. Este es el número de mayor lucimiento del tenor ya que está escrito en un registro agudo (la mayor parte de la línea vocal se desarrolla entre un SI bemol 4 y un SI bemol 5), la primera parte exige un gran *legato* y la *cabaletta* una clara articulación de los *staccati* y acentos, por tradición algunos tenores que pueden cantar un RE bemol 6 al final del aria.

La segunda escena de este acto inicia con un *recitativo* que tiene una introducción en Re mayor hecha por las cuerdas, con un característico motivo hecho sobre dieciseisavos y corcheas alternadas entre los violines y los chelos y contrabajos. Las cuerdas acompañarán el resto del *recitativo* y se escuchará el motivo rítmico de la introducción varias veces más. En seguida inicia el terceto “*Via, da brava*” en Mi mayor, el cual se compone de dos partes que inician con un diálogo entre Norina, Don Pasquale y Malatesta combinando estas intervenciones con escalas de dieciseisavos hechas por las cuerdas. Después en ambas partes del número encontramos las tres voces cantando simultáneamente melodías y textos distintos. Norina tiene una línea que requiere gran *legato* en la primera parte y una clara articulación en la segunda por la cantidad de texto y las figuras

rítmicas cortas y con puntillo, en el bajo se escuchan muchos saltos con notas cortas y repetidas. El Doctor tiene una melodía que es una imitación de la primera parte de la línea de la soprano y después tiene los dieciseisavos que canta el bajo; las melodías de los tres personajes tienen ligeras variaciones melódicas de la primera a la segunda parte, algunas son simples variantes y otras por un cambio de texto (Fig. 14 y 15). El número termina con una coda que tiene un carácter de *recitativo* por su acompañamiento sencillo. Norina y Malatesta tienen una gran cantidad de “apartes” (comentarios de los personajes hechos a sí mismos) en este terceto, para lo que se necesita una muy clara comprensión del texto de todos los personajes, y lograr así darle la intensidad correcta a cada frase.

NORINA
 (Sta a ____ ve - de - re, si, sta a vede - re, o vecchio mat - to, ch'or ____ ti

sta. Mos - se, vo - ce, mosseyoce, portamento,

DON PASQUALE
 Mosse, vo.ce, mos - se, voce, por.ta - mento, tutto, tut.to,

8

p

(Fig. 14) Terceto “Via da brava” (primera parte), *Don Pasquale*, G. Donizetti.

The image shows a musical score for a scene from Don Pasquale. It consists of four staves. The top staff is for the Soprano (N), the second for the Bass (D), the third for the Piano (P), and the bottom for the Piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "mo. (Sta a ve de re, si, sta a ve de re, o vecchio (Co m'è scal Com'è ca.ra, com'è cara! com'è ca.ra, ca.ra, ca.ra, ca.ra, ca.ra, mode -". The piano accompaniment is marked "I. Tempo" and "p".

(Fig. 15) Terceto “Via da brava” (segunda parte), *Don Pasquale*, G. Donizetti.

En el *recitativo* siguiente se desarrolla gran parte de la trama, pues es donde por primera vez Sofronia tiene contacto con su futuro marido y donde él logra obtener un “sí” para el matrimonio. La orquesta tiene dos intervenciones de relevancia que introducen frases llenas de ansiedad en Don Pasquale. En la segunda la melodía del bajo nos recuerda ese característico motivo que escuchamos antes de su aria y con el mismo texto “*per carità Dottore*” (Fig. 9), que en esta ocasión también tiene un cambio de ritmo en el acompañamiento hecho sólo con octavos.

La entrada del Notario inicia el concertante del final de segundo acto, que como en muchas óperas bufas *belcantistas*, tendrá numerosas coincidencias con la forma que estableció Rossini con el *finale* del primer acto de *Il Barbiere di Siviglia*. En los dos hay un importante desarrollo dramático, ambos inician con un *tempo moderato* o *marziale* y la aparición de un nuevo personaje (en *Il Barbiere* la entrada del Conde disfrazado de soldado). Cuentan con la entrada de un personaje que complica repentinamente la trama, el coro en la obra de Rossini y

Ernesto en la de Donizetti. La falta de coro en la segunda obra es una de las más claras diferencias entre ambos concertantes. Sigue un movimiento lento de gran desarrollo melódico en donde se reflexiona sobre los acontecimientos y el bajo bufo queda “inmóvil” de impresión y terminando con una *stretta* donde cantan todos los personajes.

El número inicia en Do mayor con el barítono dictando al notario las cláusulas del matrimonio. La simplicidad de la melodía y el discreto acompañamiento de las cuerdas con *pizzicati* hacen que el texto se entienda fácilmente. La línea del Notario repite las últimas sílabas de algunas frases del Doctor, lo cual resulta muy cómico. Don Pasquale también dicta ciertas especificaciones al notario con una melodía muy similar a la del barítono. El cambio drástico en la trama ocurre después de esta intervención, donde el falso Notario exige un segundo testigo, además de Malatesta, para concluir el matrimonio. La entrada de Ernesto le da un giro aún más complejo ya que marca otra sección del concertante con una modulación a La mayor y un cambio de compás de 12/8 a 4/4. El acompañamiento se hace un poco más denso para generar más tensión, la cual resuelve al *poco meno* en Mi mayor donde el tenor tiene una melodía que asienta el *tempo*. Después de una breve estancia en el relativo menor, llegamos a un Do mayor donde se encuentra una de las partes más virtuosas de Malatesta, “*Ah, figliuol, non mi far scene*” con una gran cantidad de dieciseisavos en un *Moderato mosso*. Sobre la ornamentada línea del barítono los demás personajes hacen comentarios sobre una misma nota. La sección concluye con un *stringendo* seguido de tresillos hechos por las cuerdas, que nos introducen a la tercera parte del concertante.

Ya en Fa mayor y en un compás de 6/8, aparece la Sofronia arpía que le hará la vida imposible a Don Pasquale. Hay una primera parte de diálogo entre los dos personajes y comentarios del Doctor. Después de una sucesión de dominantes auxiliares, Norina comienza un fragmento *quasi recitativo* por lo escaso del acompañamiento y la armonía que se aleja del Fa mayor con acordes

que sólo contextualizan las intervenciones de la soprano y Don Pasquale. En la última frase de esta parte hay un acorde de séptima de dominante sobre Sol que resuelve a Do mayor, lo que sirve para regresar al Fa mayor del inicio de la sección así como a un acompañamiento y línea melódica más elaborados. La frase “*Ecco il momento critico*” de Malaesta ilustra muy bien el enredo y clímax caótico en el drama al que se llega en este momento, el cual, acompañado de una orquestación cada vez más densa, concluye con un repentino acorde de Si mayor que se escucha durante nueve compases. La soprano canta un SI 6 que sobresale y se prolonga dos compases más de los otros personajes. Nuevamente se escucha una frase *quasi recitativo* cantado por la soprano que introduce a la cuarta parte de este *finale* que puede ser comparada con el “*Fredda ed immobile*” de *Il Barbiere* (Fig. 16 y 17).

The image shows a page of a musical score for the finale of Don Pasquale, Act 2. It features five staves: four vocal staves and one piano accompaniment staff. The vocal parts are for N. (Soprano), ERNESTO, DOTTORE, and DON PASQUALE. The piano part is for the accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Andante' starting at measure 21. The lyrics are: N. (Ve gli, o so - gni non sa); ERNESTO (Ve gli, o so - gni non sa); DOTTORE (È ri - ma - sto là im - pie - tra - to.); DON PASQUALE (Dà indietro atterrito.) Sogno? veglio? cos'è sta - to? The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

(Fig. 16) *Finale* segundo acto, *Don Pasquale*, G. Donizetti.

Andante (With a commanding gesture, he makes the soldiers stand back. He takes the officer a - side and shows him a paper. The officer reads it, showing surprise. He orders the sol - diers to move back. All stand frozen in amazement.)

c. *-là! -
are!*
Andante
ff p p

ROSINA
Fred - da ed im - mo - bi - le co - mè u - na
Fro - zen with fright and - fear, Still - as a

(Fig. 17) *Finale primer acto, Il Barbiere di Siviglia, G. Rossini.*

Esta nueva sección es un *Andante* en 4/4 y en Mi mayor cuya melodía la desarrollan Malatesta, Norina y Ernesto, con comentarios de Don Pasquale sobre notas cortas. La melodía principal es doblada por los violines en numerosas ocasiones y está hecha con tresillos que dan la sensación de estar en un compás compuesto. A la mitad de la sección todos los personajes cantan la melodía principal al unísono pero con distinto texto, donde la orquesta tiene también tresillos. Otro grupo de dominantes auxiliares nos introducen a la coda de esta parte, en la que el bajo tiene una dinámica melodía, nuevamente con tresillos, sobre la que los demás personajes hacen comentarios con notas cortas. La sección concluye con una escala descendente de la soprano, del cuarto grado (LA 6) al séptimo grado (RE# 5) seguida de una cadencia auténtica cantada por todos los personajes.

Retomando la revelación de la personalidad de Sofronia, encontramos ahora un *Allegro moderato* en Mi mayor en donde nuevamente con un *quasi recitativo*, la soprano comienza a dar órdenes a la servidumbre. Diecisiete compases después inicia una melodía tocada por el clarinete con la cual la soprano se alternará para dar al mayordomo las nuevas indicaciones de la casa. La melodía será tocada también por la flauta y el oboe, todo sobre un acompañamiento hecho por las cuerdas. En esta sección es donde se encuentran más inflexiones y modulaciones de todo el concertante, después de un breve pasaje en Do sostenido mayor, Donizetti modula a Mi mayor y después a Fa mayor, donde un diálogo entre dos frases de la soprano sin acompañamiento y comentarios de los demás personajes, introducen al *poco più* que tiene un acompañamiento rítmicamente más elaborado, lo cual, aunado a un *accelerando* y a la continua discusión entre Don Pasquale y Sofronia, van incrementando la tensión, que culmina en un La mayor que va anunciando el Re mayor de la parte final del número.

El cambio a compasillo binario también marca el inicio de esta sección final, en donde el bajo bufo tiene una vez más el recurso de cantar una gran cantidad de texto a gran velocidad expresando así su desesperación. Entre las dos primeras frases la flauta y el clarinete tocan una escala descendente del quinto al segundo grado. Poco después entra Ernesto con una blanca acentuada seguida de corcheas, motivo que imitará el Doctor un compás después mientras Norina comienza con las corcheas seguidas del mismo motivo acentuado. Don Pasquale con desesperadas corcheas queda apartado de los otros tres personajes, que juntos se burlan de la situación del viejo con figuras más largas y acentos que hacen más claro su texto. Una escala cromática ascendente tocada por el fagot del cuarto al primer grado introduce una re-exposición de las dos primeras frases de esta sección, donde las escalas tocadas por la flauta y el clarinete son dobladas ahora por Norina y Ernesto.

La *stretta* del concertante está marcada con un *Più presto* donde las voces se agrupan rítmicamente en dos grupos, soprano con tenor y barítono con bajo, mientras la escala cromática se escucha nuevamente, esta vez descendente y tocada por varios instrumentos como el fagot, la flauta, los chelos, el trombón, etc. Al igual que su modelo rossiniano, el cuarteto termina con una coda con todos los personajes, donde la velocidad y la falta de lugares de reposo, exigen una gran resistencia de todos los solistas.

ACTO III

La primera aparición del coro inicia este último acto. La introducción del número cuenta con acordes menores y disminuidos que no plantean una tonalidad definida. Hasta después de ocho compases encontramos un pasaje cromático en los chelos y contrabajos que resuelven en un acorde de séptima de dominante sobre LA, que actúa como quinto grado del Re mayor en el que se desarrollará el resto del número. Las cuatro voces del coro hacen comentarios sobre las cosas que ha comprado la nueva señora de la casa. En la edición Ricordi se plantea que cada una de estas intervenciones sean hechas por solistas del coro (Fig. 18).

The image shows a musical score for the Coro "I diamanti, presto, presto" from Don Pasquale. The score is for CAMERIERI (Tenor and Basses) and piano accompaniment. The Tenor part has the lyrics "(Servi e donzelle che vanno e vengono)" and "(Uno solo) (annunziando)". The Basses part has the lyrics "(tre o quattro)" and "La cuff". The piano accompaniment features a chromatic descending scale in the left hand and chords in the right hand. The tempo marking is "I diamanti, presto, pre-sto."

(Fig. 18) Coro "I diamanti, presto, presto", Don Pasquale, G. Donizetti.

Don Pasquale entra con una intervención hecha sobre una misma nota, y hacia el final del número se le unen finalmente a todas las voces del coro cantando simultáneamente.

El bajo queda en escena cantando un *recitativo* que no tiene un acorde inicial, sino que empieza directamente con la línea vocal, como los utilizados en el primer acto. Las cuerdas llevan el acompañamiento con intervenciones con diferentes *tempi*, algunas veces *Allegro* y otras *Andante*. La segunda escena de este acto inicia con el dueto “*Signorina, in tanta fretta*” que comienza en La mayor y tiene forma ternaria. La introducción comienza con una escala descendente a partir del quinto grado tocada por las cuerdas que acompañan la entrada de la soprano. En la primera parte la melodía de las dos voces se desarrolla con un diálogo que tiene un acompañamiento muy sencillo, sólo con algunas intervenciones de las cuerdas cuando canta el bajo y de las maderas con la línea de la soprano. La frase “*non s’ascolta*” de Sofronia, es doblada por los violines y el clarinete, e inmediatamente después canta Don Pasquale el mismo texto imitándola mientras los chelos y contrabajos doblan su intervención. Es común que por tradición el bajo imite esta frase con falsete en el mismo registro de la soprano para volver más cómica la imitación. Una modulación a Do mayor acompañada de un cambio de *tempo* a un *Più allegro* inicia una nueva explosión de ira de Don Pasquale. A la entrada de Sofronia cambia la figura rítmica del acompañamiento con escalas descendentes de dieciseisavos tocadas por los violines y la flauta, lo cual hace más ligero el acompañamiento y ayuda a transmitir mejor el carácter de burla que lleva la línea de la soprano, que además exige una clara articulación de los *staccati*, acentos, puntillos y ligaduras. A partir de la siguiente entrada del bajo se va incrementando la tensión entre los dos personajes hasta que Sofronia abofetea a su esposo.

Inicia ahora el *Larghetto* que forma la segunda parte, una sentida melodía en La menor tocada por los violines acompaña las tristes reflexiones del bajo cantadas sobre una misma nota. Después de la segunda frase, se establece el

cambio al relativo mayor, donde el fagot dobla la melodía principal de los violines. La entrada de la soprano tiene un acompañamiento rítmicamente más ágil, su melodía está hecha con material de lo que acabamos de escuchar con las cuerdas y el bajo hace pequeños comentarios. Se escucha repentinamente un acorde Napolitano que inyecta luz a la melodía, seguido de su dominante (acorde de séptima de dominante sobre La bemol), con la repetición de la melodía de la soprano, volvemos a escuchar estos acordes, donde algunas variaciones melódicas en la línea vocal resuelven a la coda de esta sección.

Un *quasi recitativo* antecede a la tercera parte del número, “*Via caro sposino*”. Hay un cambio a un compás de 3/8 pero la tonalidad de Do mayor se mantiene. Sobre un acompañamiento tocado básicamente por las cuerdas Sofronia canta la melodía principal, la cual es de gran belleza y se divide en frases de dieciséis compases. La segunda frase está ornamentada con grupetos y termina con la repetición de un SOL 6 en síncopa. La tercera frase es muy parecida a la primera pero tiene ligeras variaciones melódicas que la hacen más conclusiva para dar pie a la entrada del bajo, quien en una breve estadía en Fa mayor, expresa su ira pidiendo el divorcio, con una línea llena de *staccati*, acentos y saltos para después volver a escuchar el tema cantado por la soprano, esta vez acompañada de la línea del bajo. La *stretta* del número está marcada con un *Poco più* en el que las dos voces terminan juntas.

En un breve *recitativo* acompañado nuevamente por las cuerdas, Don Pasquale descubre la nota adrede olvidada por Sofronia donde se cita con un enamorado, y pide que se llame al Doctor Malatesta. El coro hace su segunda aparición, con la intervención más importante que tendrá en la ópera. El número comienza en 4/4 con una dominante en la que se va incrementando la tensión con un *crescendo* y la suma de más instrumentos hasta resolver a la tónica, La mayor, con la entrada del coro en *forte* y con acentos en el primer y tercer tiempo, acompañados de las percusiones. Entre las dos primeras intervenciones las cuerdas tocan escalas con dieciseisavos que por el *Allegro vivace* en el que

comienza el número, le dan mucha fuerza a las entradas del coro, después de un diálogo entre voces femeninas y masculinas, las cuatro voces cantan el tema de inicio, esta vez comenzando en el cuarto grado. Hacia el final de la primera parte del coro, hay un pasaje corto en Fa mayor que concluye con las cuatro voces cantando simultáneamente y regresando a la tonalidad original con una cadencia que termina en el quinto grado. También en la región de dominante se escuchan tres frases *a capella*, dos de las voces masculinas y una cantada por las mujeres, donde el *tempo* se va disminuyendo con un *rallentando*, para comenzar la segunda parte con un súbito cambio de tempo y compás. Esta sección es un vals en 3/8 que comienza con un esquema de dieciséis compases formado por un diálogo entre las voces femeninas y masculinas del coro, sobre una escala cromática a partir del quinto grado tocada por los chelos y contrabajos. Después de la repetición del esquema con diferente texto, hay otros dieciséis compases antes de la tercera repetición, esta vez todas las voces del coro cantan simultáneamente y con las mismas figuras rítmicas, la frase “*zitti, alcun viene*” en pianísimo. La última sección tiene un corto pasaje de ocho compases en Do mayor, ya de regreso a La mayor el coro se alterna el primer tiempo y los dos últimos de cada compas cortando el texto, primero inician los bajos y el segundo y tercer tiempo lo cantan las mujeres junto con los tenores, después cambian de posición. El número termina con todas las voces cantando el acorde de tónica en un fortísimo.

El siguiente recitativo inicia una vez más directo a la voz, en este caso de Malatesta y Ernesto quienes se ponen de acuerdo en los últimos detalles del engaño a Don Pasquale. La entrada del viejo está marcada con una intervención de la orquesta donde las cuerdas tocan una lánguida melodía que representa el abatimiento de marido maltratado. Al igual que en los *recitativi* anteriores, las cuerdas llevarán el acompañamiento mientras que el bajo pone al corriente al Doctor sobre las acciones de su supuesta hermana.

El famoso dueto “*Cheti, cheti, immantinente*” sigue a este *recitativo*, comienza en Fa mayor en un compás de 4/4, los violines tocan un motivo con un tresillo y una corchea seguidos de dos tiempos y medio de silencio, el cual ya habíamos escuchado en el *finale* del segundo acto, cuando el notario está a punto de declarar marido y mujer a Sofronia y Don Pasquale. El bajo inicia con una melodía con figuras con puntillo que va doblada por las cuerdas, las dos primeras frases se repiten inmediatamente con diferente texto (Fig. 19).

18 Moderato

Che ti, cheti, immanti.

nen te, cheti, cheti, immantinente nel giardi no discendiamo;

prendo me - co la mia gen - te, prendo me - co la mia

gente, il boschetto circondiamo e la coppia sciagu

(Fig. 19) Dueto “*Cheti, cheti, immantinente*”, *Don Pasquale*, G. Donizetti.

La quinta frase inicia con una escala descendente a partir del sexto grado descendido, la cual va doblada por las cuerdas y el fagot, usando nuevamente tresillos y figuras con puntillo. Termina la intervención del bajo para ser repetida exactamente igual por el barítono, pero con diferente texto (recordemos que estas imitaciones en los duetos son otra herencia rossiniana, como la imitación en el dueto “All’idea di quel metallo” entre el Conde Almaviva y Figaro de *Il Barbiere di Siviglia* -Fig. 20 y 21-, o incluso en el dueto “Pronta io son!” de esta misma obra).

Fig. 20 Musical score for Figaro's entrance in "All'idea di quel metallo" from *Il Barbiere di Siviglia*. The score is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features a "Vivace" tempo marking. The vocal line includes the lyrics: "-sente motion! un vul-ca - no, un vul-ca - no la miamen-te già co" and "I respond with un - be-liev - a - ble de - vo - tion when I". The piano accompaniment includes dynamic markings "pp", "f", and "p".

(Fig. 20) Dueto “All’idea di quel metallo”, entrada Figaro, *Il Barbiere di Siviglia*, G. Rossini.

Fig. 21 Musical score for the Conde Almaviva's entrance in "All'idea di quel metallo" from *Il Barbiere di Siviglia*. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a "Vivace" tempo marking. The vocal line includes the lyrics: "qual - che ef - fet.to, qualche effetto sor-pren-den-te, del vul - ca - no, del vul-can della tua" and "I've a problem that will need your true devotion. Now's the time to set your genius in-to". The piano accompaniment includes dynamic markings "pp" and "tr#".

(Fig. 21) Dueto “All’idea di quel metallo”, entrada Conde Almaviva, *Il Barbiere di Siviglia*, G. Rossini.

Al final de la intervención de Malatesta hay un cambio a un compás de 12/8 donde se repite el motivo de tresillo con corchea y silencios del inicio del número, seguido de una repentina modulación a Re bemol mayor con un diálogo entre los dos personajes. Al final de esta primera parte se va regresando al Fa mayor del inicio donde se desarrollará la segunda sección. En ella encontramos nuevamente una división binaria donde un personaje canta la melodía que será repetida exactamente igual por la otra voz, es aquí donde ambos deben demostrar una muy buena dicción ya que tienen una gran cantidad de texto que deben decir a gran velocidad sobre una misma nota. El acompañamiento de esta parte está hecho con el motivo de los primeros compases de la melodía tocados por las maderas y los violines. Una vez que cada personaje expuso su línea, la cantan nuevamente, ahora al mismo tiempo, el resultado es de tal comicidad que convierte a este número en uno de los momentos más divertidos de la ópera y uno de los duetos más conocidos del repertorio *belcantista*. La *stretta* final comienza con la risa de ambos personajes. Antes de su última frase hay un silencio donde, por tradición en algunas interpretaciones, cada personaje dice el nombre del otro, terminando juntos cantando la tónica.

Se genera un gran contraste entre el número anterior y la serenata que canta a continuación Ernesto. Comienza en La mayor y el acompañamiento lo llevan dos guitarras, un pandero y el coro, donde las cuatro voces cantan durante las notas largas del tenor. La melodía de Ernesto nuevamente es de gran lirismo con las apoyaturas al inicio de cada frase. La segunda parte de la serenata está marcada con un *Pochissimo più mosso*, donde cambia la figura rítmica de las guitarras y la melodía se vuelve más dinámica por el cambio de tempo y las figuras rítmicas que la componen. El coro ahora imita la frase que acaba de cantar el tenor, las entradas del coro siempre están acompañadas del pandero. Hay una re-exposición de toda la serenata con un cambio de texto para el tenor, el coro con la sílaba "la" canta ahora todo el acompañamiento que también tocan las guitarras, todos acompañados por el pandero. Termina el número con todas las voces cantando un acorde de Mi mayor. La resolución al primer grado la hace la

orquesta completa tocando un La mayor que sirve para comenzar el dueto siguiente.

Este *Notturmo* es el dueto de amor entre la soprano y el tenor. El registro para Norina es bastante cómodo al contrario de Ernesto, que debe cantar un DO sostenido 6. Ambas voces desarrollan la melodía cantando el mismo texto en intervalos de sextas sobre arpeggios hechos por las cuerdas. Después de la segunda frase el tenor imita a la soprano que comienza a cantar la melodía un compás antes, los dos se unen en unos melismas que terminan con una escala cromática a partir del séptimo grado y que cantan sin acompañamiento de la orquesta. Hay una re-exposición de la primera parte del dueto con distinto texto en el que algunas variaciones ornamentan la melodía de las dos voces, al final del *Notturmo* ambos cantan una *cadenza* con una escala descendente y mientras las soprano tiene trinos sobre tres notas, el tenor hace saltos de sextas para terminar juntos con la tercera LA – DO sostenido del acorde de tónica.

El último *recitativo* de la ópera tiene una orquestación más grande, utilizando las maderas y metales además de las cuerdas. Un motivo hecho por cuatro dieciseisavos y tres corcheas, que hacen el arpegio del acorde, se repite en varias ocasiones. Justo cuando Malatesta revela a Don Pasquale la verdad sobre el matrimonio falso y quién es en realidad Norina hay un *Moderato mosso* en Sol mayor. Todos los personajes llevan un melodía con tresillos, y es con esta figura que el bajo perdona el engaño e introduce a la tonalidad de Si bemol mayor del *Rondò finale*.

La moraleja es introducida por Malatesta, quien canta la melodía principal en la que encontramos nuevamente un acento en la segunda parte del primer tiempo. Este último número está en un compás de 6/8. El acompañamiento de esta breve introducción lo lleva toda la orquesta. A la entrada de la soprano cinco compases después, solo quedan las cuerdas a las que se irán agregando las maderas y metales. Las frases de la melodía constan de ocho compases, que a su

vez pueden subdividirse en semifrases de cuatro compases. Hay un breve fragmento en Mi bemol mayor donde cantan juntos Ernesto, Malatesta y Don Pasquale. Después se les une el coro y en los dos últimos compases de esta sección entra Norina con un trino sobre un FA 6 que resuelve a la re-exposición de toda la melodía en la tonalidad original. La ópera termina con una coda a la que se une el coro y en la que la edición *Ricordi* nos ofrece una variante melódica para la soprano, con la intención de que el final sea más conclusivo y virtuoso para la protagonista (Fig. 22).

The image displays a musical score for the Rondò "Bravo, bravo, Don Pasquale" from the opera Don Pasquale by Gaetano Donizetti. The score is written for voice and piano. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The lyrics are: "do - glie in quan - ti - tà. l'ap - pli - che - rà. l'ap - pli - che - rà. l'ap - pli - che - rà." A red rectangular box highlights a specific melodic phrase in the vocal line, which consists of a quarter note followed by a half note, both with a slur above them. The piano accompaniment features a trill on the note FA 6 in the final two measures of the section.

(Fig. 22) Rondò "Bravo, bravo, Don Pasquale", Don Pasquale, G. Donizetti.

ANÁLISIS DRAMÁTICO DE LA OBRA

El origen del libreto de *Don Pasquale* fue, durante mucho tiempo, motivo de discusión. En las primeras ediciones *Ricordi* aparecen las iniciales “M. A.” designando al autor de texto, esto se interpretaron como “Maestro Anónimo” o como Michele Accursi, exiliado italiano que radicó en Francia en los mismos años que Donizetti. Él no fue el libretista que dio vida a esta ópera bufa, pero sí quien acercó a Giovanni Ruffini con el compositor, otro exiliado italiano que junto con uno de sus hermanos, tuvo que dejar su patria por las revueltas contra el partido de Mazzini, a quien apoyaban fervientemente.

Ruffini fue el encargado de adaptar el libreto de Anelli para convertirlo en el *Don Pasquale*. Hubo radicales cambios de un libreto a otro, comenzando por el número de personajes⁶⁰. En *Ser Marcantonio* había dos parejas de enamorados, los cuales se convirtieron en Norina, Ernesto y Malatesta, quitando un personaje femenino, *Ser Marcantonio* se transformó en *Don Pasquale* y el coro que originalmente cambiaba de viejos parientes y amigos, a cantantes y músicos o a albañiles y carpinteros, quedó reducido a la corta participación del coro de servidores y criados. Donizetti pudo contribuir con atinadas modificaciones a los libretos con los que trabajaba gracias a su larga experiencia en el teatro, en el caso de *Don Pasquale* fueron tantas las modificaciones, que Ruffini se negó a asumir la autoría del texto, y eso fue lo que dio origen a la confusión sobre el libretista, además de una carta enviada por Accursi a Giovanni Ricordi donde afirmaba falsamente ser él quien había escrito el libreto. En la actualidad, habiendo esclarecido la confusión, se da el crédito del texto a Ruffini mencionando la colaboración de Donizetti en esta parte de la obra.

En 1609 Ben Jonson (1572-1637) poeta, dramaturgo y actor inglés, escribió la comedia *Epicone or The Silent Woman* que sirvió de base al libreto de la ópera

⁶⁰ PUJOL, Xavier. *Don Pasquale*, España, 1984, p. 22

Angiolina (1800) con música de Antonio Salieri (1750-1825), que a su vez inspiró el libreto de *Ser Marcantonio* (1810) del compositor Stefano Pavesi (1779-1850). Si remontamos aún más en los modelos que inspiraron la historia de esta ópera, podemos encontrar que están basados en los personajes principales de la *Commedia dell'Arte*, los cuales son la inspiración del elenco de numerosas óperas bufas⁶¹ como *Il Barbiere di Siviglia* o incluso *La Serva Padrona*, que puede considerarse precursora directa del género.

Don Pasquale, relacionado con Pantaleón, con Uberto de *La Serva Padrona* o con Don Bartolo de *Il Barbiere di Siviglia*, es el viejo avaro, autoritario y un tanto inocente que pretende contraer matrimonio a una avanzada edad y con una mujer mucho más joven que él. Desde la primera escena muestra la gran confianza que le tiene a su amigo y médico el Doctor Malatesta, en quien confiará hasta en las situaciones más comprometidas, también se hace evidente la autoridad que pretende ejercer sobre su sobrino Ernesto. Puede parecer muy enérgico al correr al joven y desheredarlo por no aceptar la esposa rica que le ha elegido, sin embargo, la idea de casarse, es en un inicio la manera en la cual pretende hacer entrar en razón a su sobrino, para que contraiga matrimonio con el partido que a él le parece más ventajoso, sin descartar que después considere las satisfacciones que puede traerle esta joven esposa que le ha conseguido el doctor. Esto se puede apreciar en una de las primeras frases de Don Pasquale en la ópera, “*Che boccon di pillolina, nipotino, io vi preparo!*” (“¡Qué pildorita, sobrinito, la que te estoy preparando!”).

Es recurrente en el personaje del bajo bufo encontrar pasajes con mucho texto y a una velocidad que transmite angustia, tanto por lo atropellado de las palabras como por lo repetitivo de la línea melódica, esto se aprecia en Don Pasquale en su aria “*Un foco insolito*”, en el dueto del primer acto con el tenor donde comienza con la frase “*Io, Pasquale da Corneto*”, en el *finale* del segundo acto con “*Son tradito, beffeggiato*”, en el dueto con Malatesta del tercer acto, en

⁶¹ *Supra*, pág. 21.

donde ambos personajes tienen una gran cantidad de texto expuesto por cada uno y después cantándolo al mismo tiempo, el “*Aspetta, aspetta, cara sposina*”. En todos estos pasajes el recurso es utilizado para transmitir la desesperación del personaje, ya sea de frustración o bien de alegría.

La inocencia del personaje se manifiesta al creer toda la farsa durante la presentación de Sofronia, la decisión de donar a su nueva esposa la mitad de todos sus bienes y establecer el respeto que se le deberá dar. Todo esto hace aún más cruel el engaño al que lo están sometiendo los otros personajes.

Se ha hablado mucho del matiz que Donizetti le da a ciertos personajes de sus óperas bufas, el cual los vuelve más humanos y suaviza la crueldad cometida sobre todo contra el viejo. Esta particularidad también la tiene Don Pasquale con su actitud ante todos los abusos de Sofronia, contra los que nunca toma represalias a pesar de sus quejas; incluso en el dueto “*Cheti cheti immantinente*” donde se ve más decidido a vengarse de su esposa, es fácilmente manipulado por el Doctor para vengarse de una manera más sutil. También es evidente cuando se ve obligado a aceptar el engaño al que lo han sometido y bendice a la pareja de jóvenes. Con la frase “*Tutto dimentico*” se puede presumir que también perdona a su amigo Malatesta.

Norina se puede relacionar con Colombina por su astucia y acción en el desarrollo del drama, es la heredera directa de numerosos roles femeninos de igual inteligencia como Serpina, Rosina o Adina. El hecho de que sea viuda la vuelve mucho más humana, quitándole el estereotipo de la joven virgen e inocente para convertirla en una mujer llena de coraje, capaz de hacer todo lo que sea necesario para quedarse con Ernesto. Este tipo de personaje se muestra algunas veces autoritario y puede llegar a ser cruel, como Adina con el trato que le da a Nemorino durante el primer acto o el engaño al que somete a Belcore. Sin embargo, esa capacidad de Donizetti de matizar los personajes se puede apreciar en Norina cuando en el dueto del tercer acto con Don Pasquale, “*Signorina in*

tanta fretta”, siente remordimiento por la burla al viejo, pero afirma es necesaria para triunfar en su empresa de quedarse con Ernesto (*“È durezza la lezione”*), a pesar de la bofetada que le da a su marido.

Desde la primera intervención de la soprano se hace evidente su personalidad alegre, fuerte e ingeniosa, el personaje está lleno de contrastes y cambios dramáticos, incluso el aria exige un radical cambio de interpretación entre la primera parte y la *cabaletta*. A pesar de que el Doctor y Ernesto intervienen en la farsa, Norina es quien tiene más cambios de personalidad, muchos de ellos muy drásticos, colocándola como el personaje de mayor complejidad dramática.

El amor incondicional a Ernesto, expresado en el dueto con Malatesta *“Pronta io son!”* del primer acto, suaviza su personalidad, pudiendo justificar por ese amor los actos que cometerá para burlar al viejo. En la segunda parte de ese mismo número hay otra muestra de versatilidad, con las opciones que da para crear a Sofronia Malatesta, hasta llegar a la *“semplicetta”* que será la que captive al anciano tío.

El segundo acto es donde este personaje tiene un desarrollo dramático más fuerte, debiendo adoptar la convincente postura de Sofronia ante Don Pasquale, pero asegurando a Ernesto que todo es un engaño, sin dejar de recordarle al público que todo se trata de una estratagema con los numerosos “aparte” que tendrá a lo largo del concertante. La futura esposa se muestra dócil e ingenua, tanto que puede parecer tonta, lo cual fascina al viejo, una mujer con poca inteligencia le causará menos inconvenientes y la diferencia de edades podrá ser más manejable, además de subir la autoestima del esposo al tener una pareja tan bella y joven. Cuando Sofronia muestra su verdadera y tirana personalidad para el nuevo marido, es necesario ver al personaje con mucha fuerza, tanto física como vocal, ya que la *stretta* de este número exige mucha resistencia de todos los solistas.

Hasta el tercer acto se vuelve a ver a Norina en su personalidad original, cuando por fin puede ver a solas a Ernesto y cantan el dueto de amor “*Tornami a dir che m’ami*”, esta intervención recuerda al público que el motivo que la ha movido a hacer toda esta farsa es el amor y suaviza así la imagen de arpía que ha tenido en la mayor parte de la ópera. Aunque esto sea cierto, quedará en la decisión de cada escucha el justificar sus actos por el amor o ver siempre a la joven viuda como una mujer enamorada, pero de pocos escrúpulos.

El Doctor Malatesta es quien juega el papel de Fígaro, quien trama todo el engaño y gracias al cual logra llegar a buen término, se le puede comparar con Arlequín de la *Commedia dell’Arte*, su astucia e inteligencia son comparables a las de Norina. Éva Pintér-Lück en el libro *Ópera*⁶² plantea que el Doctor se empeña en evitar el matrimonio de Don Pasquale con una mujer joven por tratar de ahorrarle a su viejo amigo todos los inconvenientes y sufrimientos que él sabe le puede provocar una unión de este tipo. Además, evitando este matrimonio, ayudaría a Ernesto, amigo suyo, a quedarse con Norina, la mujer que ama. Esta es una explicación bastante convincente, ya que el libreto no plantea una razón clara por la cual Malatesta se toma tantas molestias por la joven pareja. Tampoco es muy clara su relación con Norina, la familiaridad con la que planean la farsa en su dueto del primer acto plantea la posibilidad de una gran cercanía entre ellos, sin embargo no los vemos relacionarse tanto en el resto de la ópera, no con sus verdaderas personalidades, esto ha dado pie a que las puestas en escena sean muy flexibles en esta relación, sin embargo su amistad y el acuerdo en la farsa es incuestionable.

Al igual que los otros protagonistas, tiene tintes de compasión hacia Don Pasquale, por ejemplo, en el *recitativo* que antecede al dueto del tercer acto con el bajo dice refiriéndose al viejo: “*Com’è palido e dimesso! Non sembra più lo stesso... me ne fa male il core... Ricomponiamci un viso da dottore.*” (“¡Cómo está

⁶² **BATTA**, Andrés. *ÓPERA*, España, 2005, p. 135

pálido y abatido! No parece el mismo... me lastima verlo así... Reacompongamos un rostro de doctor.”)

El tenor protagonista en las óperas bufas *belcantistas* es generalmente enamorado y de noble corazón, algunos son en exceso inocentes, como Nemorino, otros son de inteligencia más viva como el Conde Almaviva o nuestro Ernesto. El amor que le tiene a Norina se hace evidente desde su primera aparición en el *recitativo* con Don Pasquale del primer acto. La personalidad de este personaje se ve ennoblecida por sus creencias liberales, comúnmente relacionadas con la juventud; está en contra de la autoridad de su tío por defender un ideal espiritualmente más elevado, el del amor puro sin importar los bienes materiales. A pesar de que Don Pasquale lo corre de su casa y lo deshereda, él no toma represalias, simplemente se lamenta por tener que dejar a Norina para no someterla a la miseria, decisión que anuncia varias veces en la obra sin que jamás llegue a hacerlo.

Su participación en el *finale* del segundo acto es el repentino cambio que enreda la trama, una herencia rossiniana más. Aquí se aprecia la amistad que dice tener con Malatesta al creer, sin muchas explicaciones, en el engaño que están haciendo a su tío. En este número es la primera vez que lo vemos relacionarse directamente con Norina con quien sólo puede intercambiar algunas frases. Tanto la serenata como el dueto con la soprano del tercer acto son otras muestras del gran lirismo que caracteriza a este personaje y donde se aprecia que su objetivo principal sigue muy claro, en el primero de estos dos números el coro que acompaña al tenor suele ser interno, incluso en algunas puestas se ha optado por que el tenor cante la serenata en las piernas del teatro, saliendo a escena hasta el dueto donde encuentra a Norina, y a pesar de estar fingiendo el engaño para Don Pasquale, es evidente que todas las palabras de amor que se dicen son sinceras, tampoco se puede negar la veracidad de la alegría que manifiesta cuando su tío le concede su autorización para casarse con Norina y una pensión de cuatro mil escudos.

Uno de los personajes más cómicos de esta obra es el Notario, en realidad Carlino el primo de Malatesta. Con su rápida y sencilla participación le da al *finale* del segundo acto, número donde se desarrolla gran parte de la trama, un toque de gran comicidad. A pesar de su sencillez musical, el *partichino* debe de tener una gran soltura escénica y facilidad para la comedia, ya que es uno de los puntos culminantes de la obra.

Debido a que el libreto es una adaptación y a los múltiples cambios que realizó el compositor al texto de Ruffini, se han encontrado algunas incongruencias dentro de la trama. Xavier Pujol en sus notas al libreto de esta obra⁶³ nos menciona los más relevantes (las omisiones del texto están subrayadas):

- En el *recitativo* que antecede el dueto “*Pronta io son!*” del primer acto se realizó un corte en el texto que ayudaba a explicar el cambio de táctica que menciona el Doctor, así como la idea de “curar” a Don Pasquale de sus intenciones de casarse: “*Or bene, io, suo dottore, usando l’ascendente che una felice cura mi diè su lui, ne lo sconsiglio, e invano. Vistolo così fermo nel proposto, cambio tattica, e tosto nell’interesse vostro, e in quel d’ Ernesto mi pongo a secondarlo.*” (“Ahora bien, yo, su doctor, usando vanamente la influencia de haberlo cuidado bien, no consigo disuadirlo. Viéndolo tan decidido en su propósito, rápidamente cambio de táctica, apoyando tu interés y el de Ernesto.”)
- Ernesto en el *finale* del segundo acto, tras la recomendación que le da el doctor de no hacer alboroto, menciona “*Sofronia! Sua sorella!*” (“¡Sofronia! ¡su hermana!”). El que conociera la relación de la supuesta novia con el doctor y su nombre no tiene lógica, ya que se omitió el texto de Malatesta “*La sposa è quella, Sofronia, mia sorella*” (“Esta es la esposa, Sofronia, mi hermana”) que precedía la exclamación del tenor.

⁶³ PUJOL, Xavier. *Don Pasquale*, España, 1984, p. 25 y 26

- Dentro de las exigencias que Norina hace al mayordomo en el *finale* del segundo acto, se quitó el texto “*Mi scordavo il meglio. Farete che servito sia per le quattro un pranzo nel gran salon terreno. Sarem cinquanta almeno.*” (“Olvidaba lo mejor. Hará servir un almuerzo a las cuatro en el salón, seremos por lo menos cincuenta”.) lo cual hace comprensible la siguiente mención del almuerzo hecha por Don Pasquale en la *stretta* del número, “*un pranzo per cinquanta*” (“un almuerzo para cincuenta”).

CONCLUSIÓN

ANÁLISIS INTERPRETATIVO DEL PERSONAJE DE *NORINA*, MI POSTURA COMO INTÉRPRETE

Es innegable que el personaje protagónico de esta ópera es Don Pasquale, sin embargo, son pocos personajes y cada uno es esencial para el desarrollo dramático, por lo que todos tienen una gran importancia. Norina al ser el único personaje femenino puede ser también considerada como protagonista.

Dramáticamente es muy complejo ya que debe de adoptar tres personalidades a lo largo de la obra, primero la joven viuda enamorada de Ernesto, donde la intérprete debe de transmitir la astucia del personaje sin caer en el despotismo y recordando al público que es por amor que ella acepta realizar todo el engaño a Don Pasquale, ya que lo ve como el único camino para que Ernesto se quede con ella. El dueto "*Pronta io son!*" con Malatesta es una excelente oportunidad para que la soprano demuestre sus capacidades histriónicas, al ir cambiando de personalidad hasta encontrar a la *semplicetta* que representará el papel de Sofronia delante de Don Pasquale, cambios en la corporalidad pueden ayudar a hacer más ingenua a la joven recién salida del convento, que no se atreve ni siquiera a ver a un hombre sin un velo cubriéndole la cara, estos cambios pueden ser rodillas encontradas, espalda inclinada, tics nerviosos, etc., algo que le resulte funcional a la intérprete, también puede ser acertado un cambio en la emisión vocal, más nasal, más abierta, con problemas en el frenillo que impidan pronunciar correctamente el fonema [s], etc.

El cambio de Sofronia después del matrimonio, también debe de estar lleno de contrastes con la ingenua chica que acabamos de ver, sin confundirse con la verdadera Norina. La arpía debe ser realmente autoritaria con todos los que la rodean, este cambio puede justificarse ante el viejo como una explosión de libertad que Sofronia nunca había tenido en el convento, y al verse con el poder de

tomar decisiones y adquirir cosas (no olvidemos que Don Pasquale le ha otorgado la mitad de sus bienes) no puede controlar sus ansias de aprovechar su nueva situación. Esta justificación también puede incluir a la verdadera Norina, ya que en realidad ella tampoco está acostumbrada a tener un elevado poder económico, Ernesto menciona en el *recitativo* del primer acto que es “*una giovine povera, ma onorata*” (“una mujer pobre, pero honrada”). De cualquier manera, la intérprete no debe olvidar que Sofronia, arpía o inocente, son papeles que debe representar para triunfar con la burla.

En el tercer acto volvemos a ver a la verdadera Norina cuando siente compasión por lo cruel que está comportándose con Don Pasquale, sobre todo por la bofetada que acaba de darle, pero el texto nos recuerda que todo esto lo justifica por el amor que siente hacia Ernesto y ayuda al público a quitar un poco la imagen de persona sin sentimientos que ha pesado sobre ella durante el segundo acto. Dependerá de la propuesta escénica y la visión de la intérprete el darle a Norina la oportunidad de redimirse de su crueldad o dejarla ante el público como mujer cruel. En lo personal, creo que a pesar de que es el amor el que mueve todos sus actos, muchos de ellos son en exceso crueles, por ejemplo cuando atormenta a Don Pasquale con frases como “*Un uom qual voi decrepito, qual voi pesante e grasso*” (“Un hombre como usted, decrepito, como usted, pesado y gordo”) o cuando lo llama “*nonno*” (“abuelo”) en su dueto del tercer acto.

Los cambios del personaje también deben ser notorios musicalmente. Donizetti tenía un gran conocimiento de las voces, así que la línea vocal ayuda a que estos contrastes sean fáciles de lograr. En el aria, por ejemplo, la primera parte exige gran *legato*, que se entiende fácilmente por el *Andante* en el que está escrito y las frases de ocho compases marcadas con ligaduras de fraseo en las que Norina narra la historia de un cuento caballeresco. La *cabaletta* donde se burla de lo que acaba de leer, es de un carácter más vivo con todas las indicaciones de articulación que tiene la melodía, por lo que esta parte invita a hacerla más ligera y en piano, dando así un impacto más fuerte al crescendo que

desemboca en las escalas que inician en in SI bemol 6 y un DO 7. Respetando las indicaciones de *tempo* se puede lograr asertivamente la interpretación de las frases donde Norina se describe a sí misma, cuando menciona “*Se monto in furore, di rado sto al segno, ma in riso lo sdegno fo presto a cangiar*” (“Si me enojo, raramente me contengo, pero en risa el enojo me apresuro a cambiar”). Es imposible no recordar a su antecesora Rosina, cuando en el aria “*Una voce poco fa*” de *Il Barbiere di Siviglia* canta: “*Ma se mi toccano, dov’è il mio debole, sarò una vipera*” (“Pero si me tocan en mi punto débil, seré una víbora”) (Fig. 23). La re-exposición de la melodía principal en la segunda parte de la *cabaletta* se puede variar dando diferentes intenciones al texto y por lo tanto al fraseo.

The image shows two systems of a musical score. The first system is for the vocal line (R.) and piano accompaniment (P.). The vocal line has lyrics in Italian and English. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The second system is also for the vocal line (R.) and piano accompaniment (P.). The vocal line has lyrics in Italian and English. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

(Fig. 23) Aria “*Una voce poco fa*”, *Il Barbiere di Siviglia*, G. Rossini.

Existen modificaciones a la partitura que por tradición, han quedado en la memoria del público, una de ellas son los agudos no escritos al final de los números, ya sea sobre la última o la penúltima nota. En el aria de Norina se han hecho numerosas modificaciones a la resolución escrita por el compositor, sin

embargo, la mayoría terminan cantando el SI bemol 5 una octava arriba de lo que está escrito. Es recomendable que en los finales donde se repite continuamente el texto, el intérprete omita la frase anterior al agudo, para que llegue con mayor soltura a esta nota, este recurso es muy común en los finales de las arias *belcantistas*, el aria de Norina no es la excepción. Agudos no escritos pero que la tradición nos ha acostumbrado a escuchar, los tiene este personaje al final del dueto “*Pronta io son*”, “*Signorina in tanta fretta*” y en el *rondò* al final de la ópera.

Constantemente aparecen *cadenze* con diferentes figuras rítmicas, la mayoría sin acompañamiento de la orquesta y en un registro agudo, lo que implica una muestra de virtuosismo de la soprano. Para la buena articulación y afinación de estos pasajes, es recomendable organizarlos en patrones rítmicos, para que los acentos brinden un punto de apoyo al conjunto de notas. En el siguiente ejemplo se plantea una propuesta para la *cadenza* al final del dueto “*Pronta io son!*” del primer acto. (Fig. 24).

The image shows a musical score for a duet. The top system is for the soprano (N) and piano accompaniment. The soprano part has a cadenza with red annotations: a wavy line above the notes and a downward arrow pointing to a specific note. The piano part consists of a right-hand part with chords and a left-hand part with a rhythmic accompaniment. The lyrics are: "far, so ben io quelch'ho da far, so ben i o quelch'ho da far, ah, so ben io quelch'ho da far." The character "DOTTORE" is indicated below the piano part.

(Fig. 24) Dueto “*Pronta io son!*”, *Don Pasquale*, G. Donizetti.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- **Adler Roger.** GUÍA UNIVERSAL DE LA ÓPERA. España. Manontropo, 2000.
- **Ashbrook William, Budden Julian, Black John, Weiss Piero, McClymonds P. Marita, Neville Don, Balthazar L. Scott.** THE NEW GROVE DICTIONARY OF OPERA, V. I, III, IV. Londres. The Mcmillan Press, 1996.
- **Osborne Charles.** THE BEL CANTO OPERA. Estados Unidos. Amadeus Press, 1996.
- **Mordden Ethan.** EL ESPLÉNDIDO ARTE DE LA ÓPERA. Argentina. Javier Vergara Editor, 1985.
- **Palau José.** HISTORIA DE LA ÓPERA. España. Editorial Seix Barral, 1951.
- **Grout Jay.** HISTORIA DE LA MÚSICA OCCIDENTAL. España. Editorial Alianza Música, 1993.
- **Grout Jay.** A SHORT HISTORY OF OPERA, 3a. Edición. Estados Unidos. Columbia University Press, 1988.
- **Parker Roger (Ed.).** HISTORIA ILUSTRADA DE LA ÓPERA. España. Paidós, 1998.

- **Vizcaya Isidro, Leal Gustavo, Torres Etelvina, et al.** HISTORIA MODERNA DE OCCIDENTE. México, Ediciones ECA, 1995.
- **Fetis François.** BIOGRAPHIE UNIVERSELLE DES MUSICIENS, V. III. Francia. Firmin-Didot, 1883.
- **Michael Don (Ed.).** DICCIONARIO HARVARD DE MÚSICA. España. Alianza Editorial, 2001.
- **Scholes Percy.** DICCIONARIO OXFORD DE LA MÚSICA. España. Hermes, Edhasa Sudamerica, 1970.
- **Glenn John.** 20 SONGS, DONIZETTI. Estados Unidos. Alfred Publishing [s.a.].
- **Pujol, Xavier.** DON PASQUALE. España - México. Ediciones Daimon, Manuel Tamayo, 1984.
- **Casini Claudio.** HISTORIA DE LA MÚSICA, EL SIGLO XIX SEGUNDA PARTE. España. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.
- **Batta Andrés (Ed.).** ÓPERA. España. Könnemann, 2005.

PARTITURAS

- **Donizetti Gaetano.** DON PASQUALE. [música impresa]: reducción para piano y voz. Italia. Ricordi, 2006. 1 partitura.
- **Donizetti Gaetano.** DON PASQUALE. [música impresa]: para orquesta y voz. Italia. Ricordi, 2005. 1 partitura.
- **Donizetti Gaetano.** L'ELISIR D'AMORE. [música impresa]: reducción para piano y voz. Italia. Ricordi, 2005. 1 partitura.
- **Donizetti Gaetano.** LA FAVORITA. [música impresa]: reducción para piano y voz. Italia. Rocordi, [s.a.]. 1 partitura.
- **Donizetti Gaetano.** LUCIA DI LAMERMMOR. [música impresa]: reducción para piano y voz. Ricordi, [s.a.]. 1 partitura.
- **Donizetti Gaetano.** ANNA BOLENA. [música impresa]: reducción para piano y voz. Ricordi, 1977. 1 partitura.
- **Rossini Gioachino.** IL BARBIERE DI SIVIGLIA. [música impresa]: reducción para piano y voz. Italia. Ricordi, 1973.
- **Adler Kurt.** THE PRIMA DONNA'S ALBUM. [música impresa]: antología de arias de ópera para soprano, piano y voz. Estados Unidos. G. Schirmer, Inc, 1956.
- **Pergolesi G. B.** LA SERVA PADRONA. [música impresa]: reducción para piano y voz. Italia. Ricordi, 1999.
- **Glenn John.** 20 SONGS, DONIZETTI. [música impresa]: antología de romanzas para piano y voz. Estados Unidos. Alfred Publishing, [s.a.].

ANEXO I

SÍNTESIS PARA PROGRAMA DE MANO

DON PASQUALE

Dramma buffo en tres actos de Gaetano Donizetti con libreto de Giovanni Ruffini e intervenciones del compositor, inspirado en el libreto de Angelo Anelli *Ser Marcantonio* (1810) con música de Stefano Pavesi.

PERSONAJES

Don Pasquale

Arturo Rodríguez

Norina

Pilar Flores

Ernesto

Víctor Hernández

Doctor Malatesta

Jorge Eleazar Álvarez

Un notario

Rodrigo Urrutia

Coro:

Liliana Aguilasocho

Zayra Ruiz

Roberta Viera Cárdenas

Jaime Torres

Luz del Carmen Ramírez

Luis Migue Ramírez

Rosario Aguilar

Rodrigo Urrutia

Wendy Oviedo

Jesús Cozaín

PIANO

Israel Barrios Barrera

TROMPETA

Rosario Aguilar

ACTOR

Luis Miranda

PRODUCCIÓN

COMPAÑÍA ÓPERA DE MÉXICO

DON PASQUALE

París fue la capital artística en Europa durante el siglo XIX, por lo que muchos artistas tuvieron estadias en esta ciudad, Donizetti no fue la excepción. Llegó a París en 1838 donde trabajó para diversos teatros, uno de ellos fue el *Théâtre des Italiens*, donde se representaba una importante temporada de obras de compositores italianos. En 1842 su director Jules Janin encargó a Donizetti una ópera bufa, género que ya estaba en decadencia. El compositor eligió un libreto utilizado para la ópera *Ser Marcantonio* (1810) de Angelo Anelli con música de Stefano Pavesi y encomendó a Giovanni Ruffini la adaptación del texto. Durante mucho tiempo se adjudicó el libreto a Michele Accursi (exiliado italiano que radicó en Francia en los mismos años que Donizetti) ya que en las primeras ediciones *Ricordi* aparece M. A. como el autor de texto, estas iniciales también se interpretaron como “Maestro Anónimo”. Ahora sabemos que Donizetti intervenía muy de cerca en los libretos de sus óperas, haciendo modificaciones, la mayoría de las veces muy acertadas, gracias a su gran experiencia en el género. En *Don Pasquale* fueron tantos los cambios que realizó que Ruffini se negó a aceptar la autoría del libreto, lo que ocasionó la inicial confusión.

El estreno se llevó a cabo el 3 de enero de 1843 con la participación de renombrados cantantes como Giulia Grisi (Norina), Luigi Lablache (Don Pasquale), Giovanni Matteo Mario (Ernersto), Antonio Tamburini (Malatesta) y Federico Lablache (Notario), éste último hijo del protagonista.

Se ha especulado que al compositor le tomó alrededor de diez días escribir la ópera, por comentarios hechos en cartas a su cuñado Antonio Vasselli, sin embargo es presumible que en estos días solo escribió las líneas melódicas de los cantantes y el bajo de ciertas partes, terminando la orquestación durante el periodo de ensayos. Esta hipótesis podría ser comprobada si se observara la partitura original (resguardada en los archivos Ricordi en Milán) ya que se dice que la orquesta y las partes vocales están escritas con tintas diferentes. De cualquier

manera Donizetti siempre se caracterizó por su rapidez compositiva, sin olvidar que ésta es una de sus últimas óperas, por lo que él ya tenía una gran experiencia en el teatro.

Después del estreno el compositor agregó uno de los números más famosos de la obra, el dueto del tercer acto "*Cheti, cheti, immantinente*" entre el bajo y el barítono, que se escuchó por primera vez en la premier vienesa en el *Kärntnertortheater* el 14 de mayo del mismo año.

También fue en 1843 que Donizetti manifestó abiertamente los síntomas de la enfermedad que terminaría con su vida, la sífilis. Después de su muerte sus obras fueron poco representadas por los cambios en el gusto del público y la naturaleza de su enfermedad, que fue calificada de inmoral. Sin embargo *Don Pasquale* siempre ha gozado del gusto del público y ha estado presente en las temporadas de numerosos teatros en distintas partes del mundo. Alrededor de 1950 hubo un rescate de las óperas del compositor, impulsada en gran parte por María Callas quien protagonizó algunos títulos como *Lucia di Lamermoor*, *Anna Bolena* y *Poliuto*. Este movimiento fue conocido como la *Donizetti Renaissance*, gracias al cual hoy podemos disfrutar más títulos de la obra de este maravilloso exponente de la ópera *belcantista*.

SINOPSIS

La acción transcurre en Roma en los primeros años del siglo XIX.

Acto I, Cuadro I

En una habitación de la casa de Don Pasquale, éste espera impaciente al Doctor Malatesta quien ha prometido conseguirle una esposa. Llega el Doctor con la noticia de que ha encontrado a una esposa para su anciano paciente, la susodicha no es otra que la supuesta hermana del doctor, Sofronia Malatesta. El

viejo queda fascinado con la descripción que le hace Malatesta de su futura esposa y le pide al doctor que la lleve a su casa cuanto antes.

Entra Ernesto a quien su tío ataca con reproches por no aceptar la esposa rica y hermosa que le ha conseguido y obstinarse con la viuda Norina. Don Pasquale le recuerda que, de no aceptar el partido que él le ofrece, el joven quedará privado de casa y herencia, en vista de su constante negativa, Don Pasquale le confiesa que pronto él mismo se casará. Ernesto lamenta de su suerte y expresa que prefiere dejar a su amada antes de someterla a la miseria.

Acto I, Cuadro II

Norina está leyendo una novela de amor y se burla de lo idílico que se plantean los sentimientos amorosos en esos cuentos, afirmando que ella conoce ciertos trucos con los cuales dominar a los hombres, haciendo alarde de su personalidad alegre, aunque con carácter fuerte si se le hace enojar. Entra un sirviente que le entrega una carta de Ernesto donde le comunica que deja Europa porque el amor le impone renunciar a ella antes de obligarla a vivir en la pobreza. Justo en ese momento entra el Doctor quien queda sorprendido ante la repentina negativa de la joven para continuar con sus planes de engañar a Don Pasquale, al leer la carta de Ernesto comprende todo y tranquiliza a la joven explicándole el plan, que consiste en fingirse hermana del doctor para así hacer una falsa boda y hacerle la vida imposible al viejo tío. Ella comprende en seguida el plan y se muestra dispuesta a llevarlo a cabo, siempre y cuando no falte al amor de Ernesto.

Acto II, Cuadro I

Ernesto está destrozado y lamenta el tener que dejar a su amada, a quien, afirma, jamás olvidará, pero la libera de cualquier compromiso y afirma que si ella encontrara el amor en otra persona, él será feliz con la felicidad de Norina.

Acto II, Cuadro II

En una estancia en la casa de Don Pasquale, el viejo se ha arreglado para recibir al doctor y su hermana, previene al mayordomo de no permitir la entrada a nadie más después de la llegada de sus invitados. Entran Malatesta y Norina, disfrazada de Sofronia con velo cubriéndole la cara. Don Pasquale está encantado con la inocencia de su futura esposa y pide ver su rostro, al percatarse de la hermosura de la joven pide casarse inmediatamente con ella. El doctor, preparado para todo como acostumbra, ha traído con él a un notario, que es su primo Carlino disfrazado, quien se niega a consumar el matrimonio ya que solo está el Doctor como testigo y son necesarios dos. Repentinamente entra Ernesto encolerizado por el trato que le han dado en casa de su tío al no dejarlo entrar, Don Pasquale lo tranquiliza diciéndole que llega justo a tiempo para fungir como testigo de su boda, pero el joven queda estupefacto cuando ve que la novia no es otra si no Norina, Malatesta lo tranquiliza para que no desbarate todo el plan, este acepta y firma.

En cuanto el notario los declara marido y mujer, Sofronia muestra su verdadera personalidad, no permitiendo que su nuevo marido se le acerque, haciendo ver que ella es la que tomará las decisiones de ahora en adelante y ordenando una gran cantidad de cosas “necesarias” para su nueva casa. El anciano queda estupefacto con el cambio y los demás apenas pueden contener la risa. Don Pasquale estalla de furia ante su situación actual, Ernesto pide perdón a Norina por haber desconfiado de su amor, mientras Norina y Malatesta se burlan de lo aturdido que está el anciano.

Acto III, Cuadro I

La casa de Don Pasquale es un desastre con todas las cosas que ha encargado la señora, los sirvientes llevan todas las cosas en medio de la confusión. El esposo lamenta su suerte al ver las cuentas de todas las compras de su mujer y afirma poner un alto a todo esto. Sofronia se presenta vestida de gran

gala para salir al teatro en el primer día de matrimonio, el marido intenta impedirlo a toda costa, tanto que la llama coqueta a lo que ella, como respuesta, le planta una bofetada. Don Pasquale queda pasmado y afirma que ya no hay más para él, solo tirarse en el río, Norina lamenta todas las penas que está pasando el viejo, pero afirma que son necesarias para concluir su plan. El maltratado marido queda aún más acongojado al encontrar una nota que ha dejado caer a propósito su mujer, donde concuerda una falsa cita con un enamorado esa misma noche en el jardín. Los criados comentan todo el alboroto de esa casa de locos.

Entra Malatesta quien explica a Ernesto todo el plan, diciéndole que cuando esté con Norina en el jardín debe salir antes de que lo descubra su tío. Entra el viejo con actitud derrotada y narra todo lo ocurrido al Doctor quien se muestra primero incrédulo ante tales acciones de su hermana y trata de suavizar la situación convenciendo a Don Pasquale de echarla de su casa si descubre que era cierto el engaño, el anciano queda encantado con la idea de deshacerse por fin de esa arpía y acepta el trato.

Acto III, Cuadro II

En el jardín, Ernesto canta una serenata para anunciar a Norina su llegada, ella sale cantando un ardiente dueto de amor. Entran Don Pasquale con Malatesta tratando de descubrir el engaño, pero Ernesto se esconde oportunamente. El traicionado marido interroga a su mujer sobre qué hace a tales horas de la noche en el jardín y trata de encontrar al amante. Al ver la desesperación del viejo, el Doctor pide carta blanca para solucionar el problema, convenciendo a Don Pasquale de que la solución es aceptar el matrimonio de su sobrino con Norina. Sofronia escucha esto y no acepta la idea de vivir con otra mujer. Sale Ernesto quien está encantado con la repentina aprobación de su tío. Habiendo solucionado el problema Malatesta confiesa la verdad del enredo al anciano quien se ve obligado a perdonar a todos.

ANEXO II

Partitura de la romanza **Lamento per la morte di Bellini**

Música de Gaetano Donizetti

Texto de Andrea Maffei

Tonalidad original: Fa menor

Lamento per la morte di Bellini



Andrea Maffei

Gaetano Donizetti

Larghetto

4

Ven - ne sul-l'a - li ai zef - fi-ri a - gl'I - ta - li un so -

Literal translation: On the wings of the wind a sad sigh reached Italy;

8

spi - ro: È - ra del-l'Or - fe - o — Si - cu - lo

11

ul - ti - mo e tri - ste spi - ro; È - ra l'ad - dio del

cresc.

14

calando

fi - glio che muo - re in stra - nio suol. Com - mos - sa, I - ta - lia al

f *p*

17

nun - zio di co - sì ri - a sven - tu - ra pian - ge sul fa - to bar - ba - ro, che i suo - i mi - glior - le

f

cresc.

it was the last, sad breath of the great songster of Sicily. It was the farewell of the son who dies on foreign soil. Grieving, Italia replies to the messenger that brought such terrible news, bewailing the cruel fate that steals her best sons from her,

20 *rall.* *p* ^a

fu-ra, e il pian-to del - l'I - ta - lia ha l'e-co in stra - nio suol, ha l'e-co in stra-nio

23 *[a tempo]*

suol. Ah! O - ra che al co - ro an - ge - li-co ti u - ni - sti, o spir - to e-

[a tempo]

27

let - to, spie - gai con-cen - ti fle - bi-li, il

30

can - to del - l'af - fet - to, e per u - dir - ti

④ Sing the grace notes quickly and before the beat.

and Italy's mourning is echoed in foreign lands. Now that you have joined the angelic choir, o chosen one, release your mournful harmonies, your song of love, and angels will pause

33

gl'an - ge - li ter - ran - so - spe - so il vol,

leggero

8va

36

e per u - dir - ti - gl'an - ge - li ter - ran - so - spe - so il

p

39

vol, ter - ran - so - spe - so, so - spe - so il

fp *calando*

fp *calando*

42

(a tempo)

vol. For - se i con - cen - ti ar - mo - ni - ci che ac -

(a tempo)

in their flight to hear you. Perhaps the harmonies that you tune

45

cor - di in Pa - ra - di - so ver - ran sul-l'a - le ai

48

zef - fi - ri a con - for - tar - ci al ri - so, e

51

fi - en l'ad - di - o del fi - glio che al ciel si mos - se a

54

vol, l'ad - di - o del fi - glio, l'ad - di - o del fi - glio che al

in Heaven will come on zephyr's wings to comfort us with a smile. Let them be the last farewell of the son who moved upward in flight.

57 *(a tempo)*

ciel si mōs - se a vol, e fien l'ad-di-o del fi - glio che al ciel si mōs-se a

(a tempo)

60 *calando* *(a tempo)*

vol, che al ciel, al - ciel - si mōs - se, si mōs - se a

calando *(a tempo)*

63 *p*

vol, a vol, a vol, al ciel si mōs - se a vol, a vol, a vol,

cresc. *p* *cresc.*

66 *p* *f*

al ciel si mōs - se a ^(b) vol.

p *f*

- (b) 1) This cadenza was written by Donizetti with Malibran's voice in mind. If you wish to sing this song but the cadenza does not suit your voice, you are free to sing fewer notes, omit the highest notes, sing arpeggios instead of scales, or make any other changes that are consistent with the spirit of the words.
- 2) The cadenza apparently contains 25 notes, an uneven number. This is a musically effective way to group them: Sing the first quarter note in the measure as if it were a 16th note and the first two notes of the cadenza as 32nds. Sing the remaining 23 notes of the cadenza and the succeeding quarter note as if they were six groups of four 32nd notes.

Partitura de la romanza **Lamento per la morte di Bellini**

Música de Gaetano Donizetti

Texto de Andrea Maffei

Tonalidad original: Fa menor

Versión para voz aguda: Sol menor

Lamento per la morte di Bellini



Andrea Maffei

Gaetano Donizetti

Larghetto

4

Ven - ne sul-l'a - li gi zef - fi-ri a - gl'I - ta - li un so -

Literal translation: On the wings of the wind a sad sigh reached Italy;

8

spi - ro: E - ra del-l'Or - fe-o Si - cu - lo

11

ul - ti - mo e tri - ste spi - ro; e - ra l'ad - dio del

14

fi - glio che muo - re in stra - nio suol. Com - mōs - sa, I - ta - lia al

17

nun - zio di co - sì ri - a sven - tu - ra pian - ge sul fa - to bar - ba - ro, che i suo - i mi - glior - le

it was the last, sad breath of the great songster of Sicily. It was the farewell of the son who dies on foreign soil. Grieving, Italia replies to the messenger that brought such terrible news, bewailing the cruel fate that steals her best sons from her,

20 *rall.* , *p* (a)

fu-ra, — e il pian - to del - l'I - ta - lia ha l'è-co in stra - nio suol, — ha l'è-co in stra - nio

23 [a tempo]

suol. Ah! — O - ra che al co - ro an - ge - li - co ti u - ni - sti, o spir - to e -

27

let - to, spie - ga i con - cen - ti fle - bi - li, il

30

can - to del - l'af - fet - to, e per u - dir - ti —

(a) Sing the grace notes quickly and before the beat.

and Italy's mourning is echoed in foreign lands. Now that you have joined the angelic choir, o chosen one, release your mournful harmonies, your song of love, and angels will pause

33

gl'an - ge - li ter - ran - so - spe - so il vol,

leggero

36

e per u - dir - ti - gl'an - ge - li ter - ran - so - spe - so il

p

39

vol, ter - ran - so - spe - so, so - spe - so il

fp calando

42

vol. For - se i con - cen - ti ar - mo - ni - ci che ac -

(a tempo)

in their flight to hear you. Perhaps the harmonies that you tune

45

cor - di in Pa - ra - di - so ver - ran sul-l'a-le ai

48

zef - fi-ri a con - for-tar - ci al ri - so, e

51

fi - en l'ad-di - o del fi - glio che al ciel si mos - se a

54

vol, l'ad-di - o del fi - glio, l'ad-di - o del fi - glio che al

in Heaven will come on zephyr's wings to comfort us with a smile. Let them be the last farewell of the son who moved upward in flight.

57 *(a tempo)*

ciel si mōs - se a vol, e fien l'ad-di-o del fi - glio che al ciel si mōs-se a

60 *calando* *(a tempo)*

vol, che al ciel, al_ ciel_ si mōs - se, si mōs - se a

63 *p*

vol, a vol, a vol, al ciel si mōs - se a vol, a vol, a vol,

66 *p* *f*

al ciel si mōs - se a *(b)* vol.

- (b) 1) This cadenza was written by Donizetti with Malibran's voice in mind. If you wish to sing this song but the cadenza does not suit your voice, you are free to sing fewer notes, omit the highest notes, sing arpeggios instead of scales, or make any other changes that are consistent with the spirit of the words.
- 2) The cadenza apparently contains 25 notes, an uneven number. This is a musically effective way to group them: Sing the first quarter note in the measure as if it were a 16th note and the first two notes of the cadenza as 32nds. Sing the remaining 23 notes of the cadenza and the succeeding quarter note as if they were six groups of four 32nd notes.