



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN CANTO

Postulante

Elda Belem Reyes Gutiérrez

Asesor

Prof. Ambrosio Salvador Rodríguez Lara



MÉXICO, D.F.

2005



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

ÍNDICE

Introducción.....	1
Giuseppe Verdi. Biografía.....	6
Marco histórico.....	12
Verdi y Rigoletto.....	15
Resumen comparativo.....	32
Cuadro de distribución de monólogos, diálogos, dúos, coros y solos orquestales:	
Acto 1.....	62
Acto 2.....	64
Acto 3.....	66
Análisis Musical:	
Preludio.....	68
Acto I.....	71
Acto 2.....	116
Acto 3.....	138
Conclusiones.....	186
Bibliografía.....	188
	195

Discografía.....190

Índice.....195

INTRODUCCIÓN

En el marco de trabajo del taller de ópera que coordina el Maestro Enrique Jaso sus alumnos tuvimos la fortuna de contar tanto con la formación vocal necesaria, como con el apoyo del equipo indispensable para emprender el montaje de varias óperas, entre las que se encuentra “*Rigoletto*” de Verdi la cual elegí como proyecto de titulación, ya que el abordar el personaje principal femenino, que interpreto, representa un reto que muestra mi desarrollo en el nivel licenciatura. El taller del Maestro Jaso constituye un medio en el que el alumno se enfrenta a una problemática más cercana a la del mundo profesional, y logra canalizar y cristalizar sus esfuerzos en un proceso educativo de mayor alcance y proyección.

Respecto al presente trabajo, se organizó básicamente de acuerdo a los lineamientos aprobados por el H. Consejo Técnico de la escuela; sin embargo, para emprender el análisis de una ópera, es importante partir de la estructura del guión y de la trama, ya que éstas condicionan las estructuras musicales propiamente dichas. En el presente caso, sin embargo, existen dos versiones del argumento: la obra original de Víctor Hugo, “*El Rey se divierte*”, en la cual se basó M. Piave para estructurar el guión de la ópera “*Rigoletto*”, de Verdi. Es muy interesante observar que cada autor enfatiza lugares distintos de la trama por la naturaleza misma del género en que se desarrolla (drama teatral y ópera), y por esta razón, se consideró pertinente elaborar un cuadro comparativo (resumido) de ambos argumentos, destacando sobre todo aquellos lugares que son distintos.

Posteriormente, se presenta un análisis descriptivo general de la obra, enfatizando los momentos musicales en los que participa Gilda, con comentarios sobre el desarrollo del personaje, problemas técnico – vocales, y subrayando las diferencias entre este personaje y Blanca, el correspondiente en el original de Víctor Hugo.

Un cuadro de la distribución de monólogos, diálogos, dúos, el terceto, el cuarteto, las participaciones del coro y los números reservados sólo a la orquesta muestran la estructura en que Verdi organizó magistralmente el desarrollo del drama

musical, donde el empleo de todos los recursos cobra un sentido expresivo muy preciso.

También se incluyen mapas analíticos en CD ROM de las arias "*Caro nome*", "*Tutte le feste al Tempio*", solos de Gilda, así como del Cuarteto y del Terceto del Tercer Acto, puntos climáticos del drama, donde participa este personaje.

Por último, se presentan algunas conclusiones.

Espero que la presentación de este trabajo sea causa de motivación para mis compañeros y futuras generaciones, contagiándoles la pasión por abordar obras operísticas, y que pueda proyectar la satisfacción y gozo que me ha proporcionado dicho el género, siempre rico en nuevas posibilidades de interpretación.

Le doy gracias a Dios por permitirme ser quien soy y por siempre estar a mi lado.
A mi padre y a mi madre por amarme tanto, y por su apoyo incondicional, ya que siempre han estado junto a mí cuando más los he necesitado y jamás me han desamparado.

A Evelia, a Israel y a Josué, mis hermanos mayores, que el crecer junto a ellos, ha enriquecido mi vida de experiencias, ejemplos, pero sobre todo de mucho amor, apoyo incondicional y bendiciones.

A Iliana, Alicia y Enrique por el privilegio que tengo que formen parte de mi familia.
A Eliabet , Ivana y Celeste por que con su existencia hacen que la vida sea aún más hermosa.

A el Maestro Enrique Jaso con quien no tengo palabras para agradecerle todo su amor, tiempo y dedicación a lo largo de mis estudios, que con su sabiduría y consejos, supo guiarme para hacer de mí la profesionalista que soy hoy.

A el Maestro Luis Samuel Saloma que sin conocerme creyó en este proyecto apoyándome incondicionalmente con su tiempo, conocimiento y profesionalismo que lo caracterizan, logrando así el éxito deseado.

A el Maestro Salvador Rodríguez, gracias por todo su apoyo en la realización, diseño y exposición de este escrito, porque siempre me sostuvo y me alentó cuando llegue a sentirme incapaz de lograr este proyecto y que hoy es una realidad. Maestro y Amigo que siempre tendrá un lugar en mi corazón.

A Gabriela Turner por todo su apoyo, por compartir con el Maestro Salvador y yo los desvelos, por ser parte de muchos logros académicos y sobre todo por obsequiarme el mejor de los regalos su cariño y amistad que son invaluableles.

A Mauro con todo mi corazón por todo el amor y apoyo que me brindó incondicionalmente durante la realización de este proyecto. Por todo su tiempo que dedico para la impresión y exposición de este escrito. Mauro: Te amo con todo mi corazón y espero que este sea el primero me muchos proyectos de vida de compartamos juntos.

Quiero agradecer a todas y cada una de las personas que participaron en las muy diversas áreas del montaje y producción de este proyecto, sin las cuales hubieran sido imposibles las presentaciones de la ópera:

Director General Enrique Jaso Mendosa

Director de Orquesta Luis Samuel Saloma

Solistas:

Juan Orozco, Francisco Campos, Eloisa Jurado, Daniel Cervantes, Miguel Hernández, Gabriela Turner, Oscar Velásquez, Víctor Campos, Alberto Albarrán, Cesar Bello

Coro del Taller de Ópera Mercedes Mendoza. Director Jezrael Martínez:

Oscar Velásquez, Víctor Campo, Cesar Bello, Luis Vélez, Alberto Pérez, Sergio Rodríguez, Alejandro Reyes, Álvaro Guzmán, David Elías, Jessica Manzanares, Mónica Galindo, Lorena Bello, Carolina, Wendy Oviedo.

Pianistas repasadores: Silvia Alonso, Carlos Vázquez

Escenografía y ambientación: Gabriela Turner

Subtitulaje: Oscar Velásquez, Gabriela Valdovino, Mónica Galindo

Producción Técnica: Mauro Alejandro Porrúa

Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional Preparatoria

Concertino:

Miguel Moreno Paz.

Violines Primeros:

Armando Ramos Reynoso, Rogelio Guerrero Gómez, Ignacio Safier Kiegel, José Manuel del Águila Cortéz, Cuauhtémoc Morales Hernández, Javier Aguirre Tello, Andrés Castillo Rueda.

Violines Segundos:

Andrés Castillo Velasco, Ángel González Jaín, Nancy Cortés Hernández, Alan Lerma Nava, Aurelio Razo Villanueva, Gabriel Olguín Gómez.

Violas:

Luis Antonio Castillo Rueda, Eric Ramírez Cahue, Marina Cerda Macías, César Bustamante Casales, Alejandro Márquez Guadarrama.

Violoncellos:

Sona Poshotian Agaronian, Alejandra Galarza García, Sergio Rodríguez Sánchez, Jorge González Rancel, Raquel Waller González.

Contrabajos:

Carlos Medina Flores, Norberto Benítez Castañeda.

Flautas:

José R. Acevedo Sandoval, Rubén Islas Bravo.

Oboes:

Luis Delgado Cervantes, Salvador Mateos Sezate, Juan Miguel Salazar Pulido.

Clarinetes:

Rodolfo Mojica Bravo, César Moy Guevara.

Fagotes:

Sergio Rentarúa Castillo, Ernesto Martínez Ramos.

Cornos:

José Luis León Machorro, J. Artemio Núñez Monroy, Javier León Machorro, Mauricio José Soto Perdomo.

Trompetas:

Francisco López Peralta, Edmundo Romero Hernández, Jorge Urbán Cortés.

Trombones:

Clemente Sanabria Enciso, Ronald Vicent Carrera.

Timbales:

Javier Sánchez Cárdenas.

Percusiones:

Juan Carlos del Agula Cortés, Rafael Matías Fabián.

Arpa:

Jaime Ruiz Torres.

GIUSEPPE VERDI

Biografía

Giuseppe Verdi, nace en Roncole di Busseto, en la provincia de Parma el 10 de Octubre de 1813 y muere en Milán el 27 de Enero de 1901.

En Busseto, tres hombres de distinto origen y formación se interesaron muy pronto por el joven Verdi; su talento natural inmediatamente despertó su atención. Antonio Barezzi, gestor de la Sociedad Filarmónica de Busseto, se propuso ayudarlo.

Sus dos primeros maestros se cautivaron tanto con su alumno que hasta se lo disputaban, por un lado el Canónigo Don Seletti quien soñaba para él con el sacerdocio, por el otro lado el director de la escuela de música de Busseto, maestro de capilla y organista de la Catedral, Ferdinando Provesi, verdadero artista y llamado a presidir los destinos musicales de la pequeña villa.

A pesar de estos maestros Verdi es un perfecto autodidacta: aprende piano sólo, realiza numerosos trabajos, fragmentos de operas, fantasías, marchas, rondos, danzas, que transcribe para la orquesta local, y con sólo quince años presentó con gran éxito una sinfonía.

En estos años de aprendizaje se forma inconscientemente, pero con firmeza el que será el estilo del maestro. El joven Verdi fue llevado a vivir a la casa de su benefactor Barezzi, donde se enamoró de su hija Margarita, estos amores juveniles impidieron que ambos vivieran bajo el mismo techo y fueron los que impulsaron a Verdi a luchar por una posición estable.

Con la conformidad de todos, familia, novia, protector y profesores, Verdi presentó el examen de ingreso al Conservatorio de Milán el cuál lleva hoy su propio nombre, si bien fueron aceptados sus ejercicios de armonía, su forma particular de tocar el piano no satisfizo a los profesores, y debido a esto el Conservatorio de Milán rechazó la solicitud de ingreso de Verdi argumentando que sobrepasaba la edad y manifestaba insuficiencia en piano y en contrapunto.

Permanece en Milán estudiando particularmente armonía, contrapunto y fuga, con Lavigna, director de orquesta en la Scala, las lecciones de Lavigna le dieron agilidad y fluidez pero no aportaron nada nuevo a la personalidad perfectamente ya dibujada de Verdi quien seguiría siendo autodidacta y por lo cual años más tarde se quejaría: “nadie me enseñó la instrumentación, ni la manera de tratar la música dramática”.

En 1833 muere su antiguo profesor Provesi y queda vacante el cargo de maestro de capilla de la iglesia de Busseto; éste era el objetivo de Verdi porque así podría obtener la ansiada estabilidad económica y por lo tanto casarse con Margarita Barezzi. Pero las intenciones de Don Ballarini, el cura de Busseto eran otras y consiguió que se nombrara sin prueba alguna a un tal Ferrari lo cual origina una lucha en el pueblo entre los “ferraristas” y los “verdistas” y con estos Barezzi y toda la Sociedad Filarmónica. Se logró la anulación del nombramiento de Ferrari y se convoca un nuevo concurso regular. La plaza es finalmente adjudicada a Verdi, tras dos años y medio de recursos, influencias y recomendaciones.

El 5 de Mayo de 1835 contraen matrimonio Giuseppe Verdi y Margarita Barezzi. Verdi consciente maestro de capilla, se vuelca en cuerpo y alma a la vida musical de Busseto, escribe innumerables obras, que son inmediatamente interpretadas y al mismo tiempo siente una irresistible atracción hacia el mundo de la ópera, proyecta un viaje a Milán para entregar personalmente el manuscrito de su primera ópera: Oberto, Conde di San Bonifacio. A fuerza de largas y difíciles negociaciones, ayudado sin duda por Lavigna y gracias a las recomendaciones de la cantante Giuseppina Streponi, se presenta con gran éxito en el otoño de 1839, la primera de sus operas en el Teatro de la Scala.

Pero la desgracia se apoderaba de la familia Verdi. Hacía un año que había muerto su hija Virginia, un mes antes del estreno de su opera Oberto, y a la misma edad de su hermana, falleció su hijo Romano; al año siguiente en 1840 fallece su esposa. A los veintisiete años Verdi se encontraba completamente solo y sumido en una profunda depresión.

Gracias a las atenciones y desvelos del director del teatro consiguió revivir su interés con el libreto de Nabucco. El éxito de Nabucco en 1842 llevó su nombre a

los escenarios más importantes de Europa y de América. A partir de este momento compone para Milán y también para Nápoles, Roma, Venecia, Trieste, Florencia, Londres, etc. Son un total de ocho óperas las compuestas en esta década.

Verdi se aventuró en la política, lo mismo en la vida real que en los escenarios. Durante el levantamiento de 1848-49 regresó a Italia dos veces, desde París y Londres, cuando Roma fue liberada, y constituida Italia temporalmente en república, fue utilizada su música de *La Bataglia de Legnano*, (un drama sobre la caída de Federico Barbarroja a manos de la liga Lombarda en el siglo XII) como símbolo de la nueva situación. Más adelante el nombre de Verdi se convertiría en acróstico de una de las máximas de los italianos (Vittorio Emanuele Re d'Italia).

Verdi decide vivir con la famosa cantante Giuseppina Strepponi a partir de 1859.

En 1860 Italia alcanzó la independencia nacional.

Admirando profundamente a Cavour, el principal artífice de este logro, Verdi accedió a formar parte del nuevo Parlamento.

En sus siguientes óperas Verdi concentra todo su esfuerzo en el dibujo de las personalidades individuales y relaciones humanas, pero poco a poco irá mostrando un creciente interés por argumentos de mayor grandiosidad, quiere un nuevo tipo de personaje, psicológicamente más elaborado, y cuya presencia no sea gratuita ni forzada. Los libretistas (T. Solera, S. Cammarano, A. Borro) tendrán a su cargo la redacción de los versos, exigidos de una medida concreta, como simple apoyo, dramático y psicológico, de unos hechos de los que él es único responsable. Siente una gran preferencia especial hacia los grandes clásicos (Shakespeare, Schiller).

Ernani, ya supone un giro importante, los conflictos característicos que rodean al amor y el honor se manifiestan de manera extravagante. Producida en el teatro de la Felice de Venecia, fue la primera ópera que Verdi compondría para un teatro que no fuese la Scala de Milán. Verdi utiliza los sentimientos simples, como el honor, el amor, la traición, dotándolos de gran fuerza musical.

La década de los cincuenta, Verdi alcanza la cumbre de su creación con *Rigoletto*, *La Traviata* y también *Il Trovatore*.

La Traviata es la ópera más popular, la más conocida de todo el teatro lírico italiano. Verdi vivió una época de opresión y censura muy estricta, sobre todo lo que podía ser políticamente inconveniente. Cuando presentó *Rigoletto* en Venecia, tuvo que poner a un duque anónimo como personaje principal, y no (como en el original de Víctor Hugo) al rey de Francia; en Roma, las brujas de *Macbeth* debían ser gitanas; en *Un ballo di maschera*, se producía el asesinato de un rey sueco, el lugar de la acción tuvo que trasladarse a Boston, quedando el rey convertido en un gobernador colonial.

Desde aproximadamente 1860 Verdi se consideró a sí mismo retirado de la composición. Cada una de sus óperas posteriores a esta fecha son obras de su decisión. Un reto particularmente apasionante fue el que le ofreció Don Carlos, sobre un libreto, adaptado de la obra teatral homónima de Schiller, por F. J. Mery y C du Locle.

Verdi no quedó satisfecho con la obra como en otras ocasiones. Resultó demasiado larga, y tuvo que suprimir varias secciones antes de su presentación en 1867. Revisada de nuevo, fue acortada aún más, para una producción de la Scala, en italiano, en 1884.

Por este empeño en revisar obras que a su parecer necesitaban reformas, también *Macbeth*, *Simón Bocanegra* y *La forza del destino* sufrieron cambios parciales. Mientras tanto también escribía obras nuevas, entre ellas *Aída*, la cual compuso para la inauguración del Canal de Suez, en 1870, su estreno tuvo que ser pospuesto hasta el año siguiente, por no haber llegado de París los vestuarios y el decorado a causa la guerra franco-prusiana.

La concepción dramática de Verdi alcanza su perfección con *Aída* la cuál representa la síntesis de las tradiciones francesas e italianas desarrolladas por Verdi y con ella encontrará un éxito brillante en todos los campos. La acción de *Aída*, situada en el antiguo Egipto, amenazado de invasión por las tropas etíopes, pone de relieve las situaciones difíciles y contradictorias en los que se debate *Aída*, joven esclava etíope. Su amor al guerrero Radamés, no sólo la convierte en

rival de la hija del Faraón, sino que la desgarró en su patriotismo. Para 1873 compone un cuarteto de cuerdas, y posteriormente un Réquiem para el fallecido poeta Alessandro Manzini el cual tuvo mucho éxito en numerosas ciudades importantes como París, Londres, Viena, etc.

El 8 de Diciembre de 1874 fue nombrado senador de Italia.

Para 1879 Verdi, ya anciano, pensaba que su vida musical estaba ya concluida cuando recibió una visita del Arrigo Boito, compositor de la ópera *Mefistófeles*, quien lo convenció de componer en mutua colaboración *Otello*, basado en una obra de Shakespeare.

El 24 de Marzo de 1881 presenta en Milán *Simone Boccanegra*, y años después el 5 de Febrero de 1887 se estrena con un éxito rotundo en la Scala de Milán *Otello*.

En 9 de Febrero de 1893 estrena su última ópera, una obra basada en Shakespeare y adaptada por Boito titulada *Falstaff*.

En un documento que revela el cansancio de la vejez, Verdi escribió a la soprano Teresa Stolz:

¡Oh, la vida de un anciano es ciertamente infeliz! Incluso sin padecer enfermedades graves, la vida supone una carga, y siento como desaparecen la vitalidad y la fortaleza a cada día que pasa. Lo siento en mi interior, y carezco del valor y la voluntad de ocuparme en nada...

Entre el 3 y el 18 de enero de 1891 Verdi escribe a Barberina Strepponi:

Estoy bastante bien, como en el pasado, pero como que me veo confinado a mi silla y no me muevo... Espero que sigan llegando días hermosos como éstos, y entonces también nos veremos libres del frío. Sólo te escribo un poco porque escribir me cansa, pero tú, con tu pulso firme, escíbeme.

En su última carta a De Amicis, Verdi le decía que estaba vegetando, no viviendo, y que no sabía que hacía todavía en este mundo.

La mañana del 21 de enero sufrió una embolia, justo después de una visita de su médico. Sentado en el borde de su cama, empezó a temblar mientras se abrochaba el chaleco. Cuando la doncella le habló, él repuso: “*un botón más un botón menos*”, y cayó sobre la cama, inconsciente. El doctor Groco, que volvió presuroso a Milán desde Florencia para estar con su ilustre paciente, no pudo hacer nada. Aunque los ojos de Verdi no mostraban reacción a la luz, existía cierto movimiento en los brazos y las manos. Durante varios días su respiración fue regular, y tenía buen color.

En la mañana del 26 de Enero, nadie pensaba que sobreviviría a ese día. Se emitieron boletines a las 10.15 y a la 10.30 y más tarde a las 15.45, los médicos dijeron que ya no se publicarían más boletines. Dos horas después Verdi dejó de respirar. A la 1 de la madrugada los médicos comunicaron a la familia que Verdi había entrado en un coma irreversible.

Verdi falleció a las 2.50 de la madrugada del día 27 de Enero de 1891.

Durante los tres siguientes días, la mayoría de las tiendas de Milán permanecieron cerradas. En sus persianas, y en las puertas de las casas, había pancartas que decían “*Luto nacional*”.

El pueblo aceptó su arte y lo amó, tanto como al mismo Verdi, igual que amaba su personalidad: su modestia, su simplicidad, humildad, reserva y laboriosidad.

Marco Historico

Francia en 1824-1848

A la muerte del emperador Luis VIII, en 1824, subió al trono su hermano Carlos X, la casa de los borbones. Este mostró su espíritu absolutista al decretar las 5 ordenanzas con las que censuraba la libertad de expresión a la prensa, limitaba el derecho de voto a los propietarios y se opuso en general a las causas e intereses del pueblo. El 27 de Julio de 1830, el pueblo, cansado una vez más de la opresión, tomó el Palacio Legislativo, en la llamada revolución de los tres días, y Carlos X tuvo que huir a Inglaterra. El cuerpo legislativo llamó entonces a Luis Felipe, Duque de Orleans, para ocupar el trono; este lo mantuvo en el lapso de 1830 a 1848. Francia se hallaba dividida en partidos, unos liberales y otros reaccionarios. Luis Felipe había pretendido acercarse a los liberales, pero en la practica no supo dar al pueblo las reformas que reclamaban, y su gobierno, encabezado por Guizot, perdió popularidad.

Luis Felipe favorecía casi siempre a las clases superiores, y corrompía a los funcionarios públicos para beneficio y enriquecimiento personal, llevando al país a una crisis financiera. Fueron suprimidas las ideas liberales y Francia era gobernada por los ricos. Fue en este contexto en el que Víctor Hugo escribió y represento una sola vez "Le Roi s'amuse", pues el gobierno de Luis Felipe prohibió su representación.

Repentinamente Francia fue sorprendida por la revolución de 1848, revolución liberal que tenía como propósito democratizar las leyes dándole derecho de voto a todos los ciudadanos y elegir a un presidente en lugar de un rey para gobernar a Francia. En este mismo año Luis Felipe fue derrocado y se declaró la Segunda República.

Italia 1848-1866

Las revoluciones del año 1848 en Europa, representaron la crisis del conservadurismo. Estas revoluciones estaban impregnadas de ideas liberales, democráticas y nacionalistas, que pretendían derrotar a los gobiernos conservadores.

En Italia, las luchas en pro de la independencia y unificación (*Risorgimento*), eran incoherentes en cuanto a sus fines, medios e incluso sobre si era deseable la unificación. Estos movimientos tuvieron éxito en Palermo, Nápoles, Piamonte, Toscana y los estados papales, donde se concedieron constituciones. En Milán incluso se impulso al genero austriaco que gobernaba la ciudad, y Venecia se liberó del dominio austriaco proclamándose República. Sin embargo, poco a poco el movimiento de unificación empezó a fraccionarse. Por un lado estaban los “constitucionalistas liberales” dirigidos por Cavour, estadista piamontés, quienes se impusieron como grupo dominante; por otra parte, se les opusieron los republicanos dirigidos por Manzini y Garibaldi, y por otra más los “neogüelfos”, quienes creían que el papado tenía que ser la cabeza de una Italia unificada.

Tras años de lucha, y después de que los italianos expulsaron a sus reyes locales 1861, Italia se había convertido en un solo país.

El “*Risorgimento*” fue el ejemplo más destacado de la unión del liberalismo y nacionalismo.

En Febrero de 1861 se reunió el primer parlamento Italiano en Turín y Víctor Manuel fue coronado rey de Italia.

Para 1866 los austriacos ya habían sido expulsados completamente del territorio italiano.

Hacia 1848 Verdi y la cantante Strepponi se hallaban instalados en París, y allí recibieron la noticia de la revolución, en Marzo de ese año. Verdi escribió a su amigo Piave: “ ¡Pocos meses e Italia será libre, una y republicana! ¿Tu me hablas de música? No hay ni debe haber más que una música grata para los oídos de los italianos de 1848: ¡La música del cañón!”.

Sin embargo, esta revolución no llegó a tener éxito, como ya se mencionó anteriormente.

Es en este contexto en el que la música de Verdi dio un giro hacia otras directrices: no más coros patrióticos, ni ejércitos o lamentos de masa oprimidas, como aparecían en obras anteriores (Nabucco). En su lugar, la trama será desarrollada a partir de personajes con una vida interior más agitada y contradictoria, cuyos conflictos se convierten en la fuerza motriz del drama.

VERDI Y RIGOLETTO

En 1850 los escenarios operísticos más importantes eran París, Viena y Austria, en donde se escuchaba a menudo a Bellini, Donizetti, Rossini, Cherubini, entre otros. En ese entonces Verdi, con sólo treinta y siete años de edad, era el compositor más famoso y aclamado en toda Italia.

La clave de su éxito se debía a que escribía obras con ideas patrióticas de libertad, ya que era bien sabido que Verdi luchaba a favor de una Italia libre del dominio de los austriacos, y ahora después de la revolución de 1848 y las derrotas de 1849, la gente se sentía muy identificada con los temas de las óperas de Verdi en especial con el coro de los esclavos de su añorado Nabucco.

Después de las experiencias de sus óperas anteriores, Verdi deseaba abordar temas que trataran de las pasiones humanas: *"Necesito una pieza breve con mucha tensión, mucho movimiento y muchísima pasión."*, y mientras estaba a cargo de las representaciones de sus óperas *Luisa Miller* y *Stiffelio*, cada vez se interesaba más y más en el tema que se convertiría en una de sus obras más famosas en el mundo: *"Le Roi s'amuse"* de Víctor Hugo.

Víctor Hugo era uno de los escritores más leído y aclamado del mundo en su época.

En 1830 representó por primera vez en París *"Le Roi s'amuse"*. Basada en hechos reales, retrata a Francisco I, rey de Francia (1515-1547) como libertino y corrupto. La intención de Víctor Hugo era condenar la impunidad del absolutismo, situación que escandalizó al imperio austro-húngaro, el cual prohibió que se siguieran representado la obra por considerarla inmoral.

Víctor Hugo apelo el veredicto del gobierno de Louis-Philippe argumentando que la censura más bien era de índole político más que de cuestiones morales:

"¿La pieza es inmoral? ¿Creen ustedes? ¿Es por el fondo? Este es el fondo. Triboulet es deforme, Triboulet esta enfermo, Triboulet es el bufón del palacio; triple miseria que le hace ser malvado. Triboulet odia al rey porque es el rey, a los nobles porque son nobles, a los hombres porque no todos tienen una joroba en la

espalda. Su único pasatiempo consiste en enfrentar sin descanso a los nobles contra el rey, doblegando al más débil ante el más fuerte. Deprava al rey, lo corrompe, lo embrutece, lo empuja a la tiranía, a la ignorancia, al vicio; lo deja suelto entre las familias de todos los gentilhombres señalándole con el dedo una esposa para seducir, una hermana para raptar, una hija para deshonorar. El rey en manos del bufón solo es un títere todopoderoso que quiebra todas las existencias en medio de las cuales le hace bailar el bufón. Un día, durante una fiesta, en el mismo instante en que Triboulet empuja al rey a raptar a la esposa de monsieur de Cossé, monsieur Saint-Vallier avanza hasta el rey y le reprocha arrogantemente el deshonor de Diana de Poitiers. Triboulet se burla e insulta a este padre a quien el rey ha quitado su hija. El padre alza el brazo y maldice a Triboulet. De ahí deriva toda la pieza. El verdadero tema del drama es la maldición de monsieur Saint-Vallier. Escuchen. Se encuentran en el segundo acto. ¿Sobre quién ha caído esta maldición? ¿Sobre Triboulet bufón del rey? No. Sobre Triboulet que es el hombre, que es padre, que tiene una hija. Triboulet tiene una hija, todo reside en este hecho. Triboulet no tiene en el mundo más que a su hija; la oculta a todas las miradas; en un barrio desierto, en una casa solitaria. Cuanto más hace circular el contagio de libertinaje y del vicio, más aislada tras los muros mantiene a su hija. Educa a su hija en la inocencia, en la fe y en el pudor. Su mayor temor es que ella caiga en el mal, porque él, malvado, sabe cuanto hace sufrir. ¡Pues bien!, la maldición del anciano alcanzará a Triboulet en la única cosa que ama en el mundo, en su hija. Ese rey al que Triboulet empuja al rapto, raptará a la hija de Triboulet. El bufón será golpeado por la Providencia exactamente en la misma manera que M. de Saint-Vallier. Y luego, cuando su hija ha sido seducida y perdida, tenderá una trampa al rey para vengarla, pero será su hija quien caerá en ella. Triboulet tiene dos discípulos, el rey y su hija; adiestra al rey en el vicio, educa a su hija en la virtud. El uno perderá a la otra. Quiere raptar para el rey a madame de Cossé, rapta a su hija. Quiere asesinar al rey para vengar a su hija, asesina a su hija. El castigo no se detiene a medio camino; la maldición del padre de Diana se cumple en el padre de Blanche>>.

A pesar de sus esfuerzos la obra fue censurada y no volvió a representarse en París sino hasta 1882.

Verdi leyó el libreto de "*Le Roi s'amuse*" y quedó tan impresionado que decidió tomarlo como tema de su siguiente ópera. Empezó a buscar algún teatro interesado en representar su obra, y su primera opción fue Nápoles, pero su amigo Camarano (traductor de Shakespeare) le explicó los pormenores de la censura, así que decide entonces solicitar al teatro *La Fenice* en Venecia que incluya su futura ópera en la temporada del Carnaval de 1850-1851.

Escribió a Francesco Maria Piave quien era el escritor de planta de *La Fenice*, con quien ya había trabajado en óperas anteriores para que sirviera de intermediario entre él y los directores del teatro.

Verdi sabía lo importante que era una reducción bien lograda del libreto para el éxito de una ópera, y sin pensarlo mucho, le pidió a Piave que trabajara en la reducción del libreto. A Verdi le gustaba trabajar con Piave independientemente si era bueno o no, ya que este sabía entender las ideas de Verdi "*El maestro lo quiere así, y eso a mí me basta*". Días después recibió noticias de los directores del teatro Carlo Marzani y Giugliermo Brenna los cuales estaban interesados en la ópera.

Verdi escribió a Piave para poner las condiciones del contrato: "*Me quedo con la partitura; me quedo también con el libreto, cedo al teatro el derecho de realizar todas las representaciones en La Fenice durante toda la temporada 1850; y he pedido seis mil liras austríacas*". El teatro, como muchos otros edificios de Italia sobre todo del norte, pasaban por duros momentos económicos a causa de la revolución de 1848, y trataron de negociar con Verdi que la paga fuera de tres mil liras y no de seis mil; pero Verdi no aceptó, lo único que hizo fue ceder derechos de su partitura, pero amenazó con no firmar el contrato si sus condiciones no eran respetadas.

La música de Verdi era sinónimo de éxito taquillero y Carlo Marzani y Brenna lo sabían, así que aceptaron las condiciones del compositor.

El 28 de Abril Verdi firmó el contrato con el teatro. Una vez arreglado el contrato Verdi se puso a trabajar. Para él, el motor del drama era la maldición del anciano, ya que visualizaba su efectividad en el escenario.

Escribió una carta a Piave en donde le explicaba que es lo que esperaba de la reducción del libreto:

“En lo que concierne al tema, deja sea grandioso, apasionado, fantástico, siempre y cuando sea hermoso. No me importa, pero si bien es cierto que el género apasionado es el que tiene más posibilidades de éxito...también podría tener otro tema, que, si la policía lo permite, será una de las mayores creaciones del teatro moderno. ¡Quién sabe! Autorizaron Ernani; quizá también permitiera la policía éste; aquí no hay conspiración. ¡Vamos a probar! El tema es esplendoroso, inmenso, hay un personaje que constituye una de las mayores creaciones que el teatro puede desear, en cualquier país y en toda la historia.”

Le pidió también a Piave que buscara alguien influyente que autorizara la obra.

Verdi volvió a escribir de nuevo al libretista tratando de transmitirle su emoción con respecto al proyecto porque tenía miedo que lo estuviera tomando a la ligera: *“Te aseguro que ‘Le Roi s’amuse’ es el más asombroso de los argumentos, y quizá la más extraordinaria de las obras de teatro modernas. ¡¡Triboulet es una creación digna de Shakespeare!!... Es un tema que no puede fracasar. Como bien sabes hace seis años, cuando Mocenigo me propuso Ernani, exclamé: -¡Si por Dios es el idóneo!-. Pues ahora que estoy revisando de nuevo diversas tramas, cuando como un relámpago, como una inspiración- pienso en ‘Le Roi s’amuse’, me digo siempre lo mismo...-¡Si por Dios, es el idóneo!... pon Venecia patas para arriba para conseguir que los censores acepten este tema.”*

También le escribió sobre su ópera Stiffelius, que él y Piave concluyeron en 1850 y la escenificaron en Trieste.

Piave no estaba convencido del todo que la obra fuera hacer aceptada tan fácilmente por los censores ya que él creía que contenía escenas muy fuertes hacia los últimos actos y también creía que era conveniente ponerle un título italiano. Todo esto Piave lo explicó a Verdi en una carta que por equivocación

mando al compositor Vincenzo Capecelatro, y viceversa, mando la de Capecelatro a Verdi. Cuando notó la equivocación Verdi, enojado le escribió a Piave:

“Querido Piave,

Sior Mona una auténtica mona...Por error me mandaste una carta con G. Verdi en el encabezado, y creo (como así parece desprender su contenido) que iba dirigida a Capecelatro. La he enviado a Emanuelle para que me la cambie por la mía, ya que supongo que Capecelatro habrá recibido la que iba dirigida a mí..¡Mona! ¡Una auténtica mona! ¿Te apetece volver a Busseto? Ahora podemos trabajar a conciencia...Si decides venir, hazlo enseguida, por favor, porque quizá mas tarde me haya marchado”.

Verdi recibió por fin la carta que le correspondía a mediados de Mayo y a leer el contenido respondió de inmediato a Piave:

“No hay ningún problema, ni por lo que se refiere al escenario dividido ni al costal para el cuerpo de Blanca. Si te ciñes al texto francés, no te equivocarás. Respecto al título, si no podemos mantener ‘Le Roi s’amuse’, que sería ideal, se llamará ‘La maledizione di Vallier’, o - si hay que acortarlo- ‘La maledizione’. Todo el argumento gira en torno a esta maldición, que también hace las veces de moraleja. Un padre desdichado que llora por el honor de su hija, que le ha sido arrebatado; un bufón de la corte se mofa de él, y el padre le maldice; la maldición hará una terrible mella en el bufón. Todo esto me parece moral y grandioso, extraordinariamente grandioso. Asegúrate de que La Vallier sólo aparezca dos veces y que pronuncie unas palabras muy poderosas y proféticas. Te repito que toda la trama reside en la maldición. Ven a Busseto y lo solucionaremos todo. Te ruego que propongas el argumento a los directores y la policía. Date prisa, mucha prisa. Luego ven, pues quizá te encargue otro trabajo, aunque tendremos que ser muy cautelosos y mantenerlo en secreto”.

Pero era demasiado tarde para mantenerlo en secreto, con la equivocación de las cartas había dejado al descubierto sus planes y empezaba hacer el tema de conversación en Nápoles.

Se rumoraba que la obra no vería la luz nunca. Verdi, que en ese momento se encontraba junto con Piave en Busseto terminando la versión definitiva de libreto para su ópera, se angustio mucho y decidió mandar personalmente a Piave con una carta para Marzari:

“He pedido a Piave que regrese a Venecia para llevar personalmente esta carta y hablar largo y tendido con ustedes sobre lo que resumo brevemente por escrito. La duda acerca de la autorización para ‘Le Roi s’amuse’ me coloca en una grave situación. Piave me aseguró que no había obstáculos para esta trama, y yo, confié en sus palabras, lo estudié y reflexioné a fondo, hasta concebir la idea de la música. La tarea principal - y más ardua - ya está hecha. Si ahora me obligan a cambiar la temática, no tendría suficiente tiempo para llevar a cabo su análisis y no podría escribir una ópera que me permitiera quedar con la conciencia tranquila”.

El 5 de Agosto Piave mandó el argumento de la ópera al teatro, explicó que estaba basado en “Le Roi s’amuse” de Víctor Hugo y que Verdi quería titular “La maledizione”, cosa que no creía buena idea. Marzari angustiado, escribió enseguida a Piave; él creía que la obra no lograría la autorización de los censores por presentar a Francisco I como un violador y por que contenía escenas que sabía que serían tachados de inmorales, a lo que Piave le contestó en una carta:

“Considerando el argumento en su globalidad, me parece, al igual que a Verdi, muy, muy moral ver los terribles efectos de la maldición de Saint-Vallier sobre Triboulet, que insulta a un padre miserable que busca justicia para el mancillado honor de su hija, y a costa de su propia sangre. Más moral, desde luego, que Ernani, Foscari, etc”.

En aquella época en la que hombres revolucionarios como Demalde luchaban en contra de la monarquía absolutista y en varios países los monarcas absolutistas estaban sitiados, era casi seguro que los censores austriacos censuraran la obra por cuestiones políticas más que por inmoralidad.

La escena en la que el rey viola a Blanca, o en la que Triboulet la va a buscar y, al darse cuenta de que su hija ha perdido el honor, insulta a los cortesanos diciendo: *“¡Bastardos! Vuestras madres duermen con los lacayos”*, eran escenas demasiado

fuertes para esa época, y por si fuera poco, era impensable que un triste bufón jorobado actuara en primer plano.

Verdi era consciente de todo esto, así que pidió a Marzari que se encargara de este asunto personalmente, además estaba inconforme con Sanchioli, la soprano designada para el papel estelar, y muy enojado amenazó cancelar el contrato con el teatro *La Fenice*.

Piave y Giugliermo Brenna, desesperados y asustados por las amenazas de Verdi, le hicieron creer que todo estaba bajo control con el fin de que el compositor no dejara de trabajar y le prometieron buscar una soprano de su agrado.

A finales del verano, Verdi fue a Bolonia para dirigir "*Macbeth*" y asistir a la representación de "*Luisa Miller*", desde donde le escribió a Brenna para sugerir a la soprano Teresa Brambilla para el papel principal.

Para Teresa Brambilla o, para cualquier otra soprano cantar una ópera de Verdi era prestigio y fama, así muchas sopranos pelearon el papel de Blanca que posteriormente sería Gilda.

Después de recibir la última parte del libreto de "*La maledizione*" Verdi ordenó a Ricordi pagar sus honorarios a Piave.

Los rumores de la trama de la ópera de Verdi corrían en boca de todos; la gente comentaba acerca del libreto que se utilizaría para dicha ópera y la policía, que estaba enterada de todo, decidió averiguar.

Días después Verdi recibió una carta de los directores centrales del orden público de Venecia en donde le solicitaban una copia completa de "*La Maledizione*"; el 16 de Noviembre Verdi le pidió a Brenna que enviara una copia del libreto a las autoridades.

Verdi sabía que una de las causas por las cuales podría ser censurada y prohibida la ópera, era por la escena en la que el rey violenta a Blanca para que sea su amante y esta al negarse se encierra en la habitación del rey, pero este saca una llave y entra al cuarto y la viola; así que decidió omitir esa escena y meter en su lugar un aria para el tenor en la cual expresara amor hacia la amada y poder justificar la escena de Blanca y el rey en la alcoba real.

El 25 de Noviembre Verdi le escribió a Piave:

“He analizado detenidamente el segundo acto y estoy convencido de que todo saldrá bien si consigo encontrar un hueco para el aria de Francisco.

Piensa en ello, yo haré lo mismo; escíbeme dándome tu opinión al respecto. Tenemos que encontrar algo más decente y eliminar este fottisterio, que resulta demasiado evidente. Olvida la clave: la idea que sugiere [la relación sexual del Duque con Gilda] etc., etc. ¡Oh Dios! ¡¡¡Cosas tan simples y naturales, y el Patriarca de Venecia no podrá disfrutar más de ellas!!!...Pepita te manda muchos recuerdos y agradece tu carta. Te escribiré cuando tenga un momento libre. Addio, addio”.

El 29 de Noviembre vuelve a escribir Verdi a Piave:

“No pierdo ni un minuto de mi tiempo y sigo escribiendo, pero no estoy tranquilo. Por favor, ponte en contacto con los directores y diles que me escriban lo antes posibles. No tomes a la ligera esta petición, como siempre haces, pues se trata de una cuestión importante, muy importante.

Recuerda que no debes acordar nada en mi nombre que se pueda traducir en cambios en los personajes, la trama o situación dramática. Si sólo es una cuestión de palabras, tienes mi permiso, pero también si lo es de introducir modificaciones en las escena en la que Francisco entra en el dormitorio de Blanca con una llave, ya que al fin y al cabo también yo estoy convencido (como dije en mi última carta) de que tendremos que encontrar algo mejor. Pero asegúrate de que la escena en la que Francisco va a la casa de Saltabadil quede intacta. De lo contrario, no habría obra. También debemos dejar como está el asunto del costal; es algo que no debería importar a la policía. Y por lo que respecta al efecto que producirá, no les corresponde a ellos juzgarlo.

Addio. Escíbeme más a menudo. No debemos dejar que este asunto se prolongue más, y si yo fuera el poeta, estaría muy, muy preocupado, sobre todo teniendo en cuenta que tendría una gran parte de responsabilidad si (no lo quiera el diablo) no autorizaran esta obra. Así pues, habla con el director, haz todo lo necesario y cuanto antes.

Marzari también estaba preocupado, y escribió a los directores centrales del orden público en Venecia un documento donde les decía que Piave estaba dispuesto a remplazar el personaje del rey por un feudal y eliminar las escenas que estuvieran en contra del orden público.

Esto fue en vano ya que el 21 de Noviembre de 1850, llega la resolución de las autoridades:

“Su Excelencia, el señor Gobernador militar, Caballero de Gorzkowski, me ha ordenado por decreto N° 723 hace saber al honorable director de La Fenice - así comienza, sin duda con gran pena en el corazón, el director de policía de Venecia Martello, un sincero admirador de Verdi - que lamenta profundamente que el escritor Piave y el prestigioso maestro Verdi no hayan hallado para demostrar sus aptitudes un campo mejor que ese proyecto de la Maledizione, cuajado de repugnante inmoralidad y costumbres obscenas, cuya representación ha solicitado el teatro La Fenice. Su Excelencia se ve, pues obligado a prohibir severamente tal representación y desea que al mismo tiempo observe a la dirección que se abstenga de cualquier otra solicitud relativa a este asunto.”

Los directores del *La Fenice* tenían la esperanza de que Verdi desistiera de musicalizar el libreto de *“Le Roi s’amuse”* y optara por otro sin problemas de censura para la temporada de Carnaval, pero Verdi no desistiría de su obra, al contrario, estaba enojadísimo por que decía que lo habían engañado Brenna y Piave todo ese tiempo por hacerle creer que no habría ningún problema con la autorización.

“Por esta razón compuse la partitura de una buena parte de la obra y adquirí el compromiso de terminarla en el plazo acordado. El rechazo me llena de desesperación, pues ahora ya es demasiado tarde para elegir otro libreto; sería absolutamente imposible. Era la tercera vez que tenía el honor de escribir, para Venecia, y los Nobles Directores saben con cuanto esmero he cumplido siempre mis obligaciones, bien saben que mi palabra de terminar Attila cuando estaba en cama y casi muriendo; y lo hice. Ahora, vuelvo a repetir por mi honor que es imposible considerar otro libreto, aunque quisiera hacerlo, de echar a perder mi salud en el intento. Para mostrar mi buena fe, ofrezco lo único que tengo. Stiffelio

es una nueva ópera para Venecia. Propongo escenificarla, y yo mismo la dirigiría ... en la temporada de Carnaval de 1850-1851. Sin embargo, en esta ópera hay un gran problema (también a causa de los censores); se trata de la última escena. Tal cual está no se puede representar. Aun así, si no fuese posible obtener de Viena su autorización tal y como la concebí, estaría dispuesto a cambiar el final y hacer uno nuevo para Venecia. Ruego a los directores que acepten mi buena fe y que se convenzan de que los perjuicios y la infelicidad resultantes de este veto son tan colosales que no tengo palabras para describirlos”.

Verdi estaba muy preocupado, no sólo porque tal vez su obra no se presentaría, sino porque tenía un contrato con el teatro *La Fenice*, y de no entregar una obra, sería demandado. Esta preocupación se deja ver en una carta a Ricordi *“Hay enormes problemas en Venecia respecto a la nueva ópera. ¡Es un asunto muy grave! Es probable que no vuelva a escribir para ellos nunca más; los censores no han autorizado el nuevo libreto. ¿Qué hará el empresario? ¡¡¡Se trata de una cuestión muy grave, muy grave, muy pero que muy grave!!!”.*

El director y el empresario del teatro estaban preocupados, ya que el hecho de que la nueva ópera de Verdi no estuviera incluida en la temporada significaría pérdidas económicas para dicho teatro, y se reunieron con Piave para exigirle que hiciera los cambios y cortes necesarios al libreto para que la ópera tuviera la aprobación de las autoridades y el Carnaval de 1850 no fracasara.

Piave hizo los cambios y cortes que se ajustaban a las normas de la decencia y cambió el título de *“La Maledizione”* por *“El Duca di Vendorme”*; mandó el libreto a los censores, los cuales satisfechos por los cambios dieron la aprobación para que fuera representada.

Marzari, escribió el 11 de Diciembre a Verdi para contarle la buena noticia y mandarle el libreto modificado; Verdi a leerlo quedó horrorizado de la mutilación que sufrió el libreto y el 14 de Diciembre mando su contestación:

“No he tenido bastante suficiente tiempo (sic) para leer el nuevo libreto, no obstante he visto lo suficiente para comprender que, una vez revisado, carece de carácter e importancia. Por último, las escenas más importantes han quedado frías, frías. La maldición del anciano, tan sublime en el original, aquí es ridícula,

porque el motivo que le induce a echar la maldición ha perdido toda la importancia que tenía anteriormente, porque es un personaje que ya no habla de una forma tan atrevida al rey. Sin esta maldición, ¿qué propósito, que sentido tiene la obra? El duque se convierte en un personaje inútil, cuando en realidad debe ser una auténtico libertino; sin eso no podemos justificar el temor de Tribouletto por su hija cuando sale del escondrijo; sin eso, esta obra es imposible. En el último acto ¿por qué diablos el duque tiene que ir sólo hasta una taberna tan lejana, a menos que haya sido invitado a hacerlo, para una cita con un amante? No entiendo por qué han eliminado el costal. ¿Cuál es la diferencia para la policía? ¿Acaso temen el efecto que pueda tener? Me pregunto por qué creen saben más de esto que yo. ¿Quién es el maestro? ¿Quién puede decir que esto resultará eficaz y aquello no? En Ernani, el cuerno planteó dificultades similares: después de todo, ¿quién se rió al oírlo? Si eliminas el costal, sería absurdo que Triboulet estuvieran hablando media hora a un cadáver sin que una especie de revelación le hiciera pensar que se trata de su hija. Por último, ¡¡¡tampoco les ha parecido bien que Triboulet sea feo y jorobado!!! ¿Por qué? Alguien podría decir '¡Un jorobado que canta!'.-Y, ¿por qué no?- ¿Tendría algún efecto especial? No lo sé, por lo tanto, si no lo sé- repito-, quien haya propuesto este cambio tampoco lo puede saber. Personalmente, personalmente, me parece algo muy, pero muy hermoso presentar a este personaje deforme y ridículo por fuera, pero apasionado y lleno de amor por dentro. Lo elegí precisamente por todas estas cualidades, y si se lo despoja de estos rasgos originales, no podré escribir música para él. Si alguien me asegura que las notas funcionarán igualmente bien para este argumento, le responderé que soy incapaz de comprender sus razones, que mis notas -bellas o no- no se escriben caprichosamente, al azar, y que siempre les doy un carácter determinado. En resumen, han convertido una ópera poderosa en algo ordinario, frío y vulgar... No no puedo sino repetir, lo que he dicho antes, porque mi conciencia de artista me impide traducir en música este libreto”.

También ese mismo día escribió a Piave:

“Gracias por los polvos y los baicoli [bizcochos venecianos]. Ya te los pagaré. Ahórrate el esfuerzo de conseguir el pescado, puesto que no puedo enviar a nadie

a Cremona [a recogerlo]. Acabo de escribir a los directores acerca del nuevo libreto. No les mando las 200 liras austriacas porque, como es natural, nuestro contrato ha quedado rescindido, ya que no voy a escribir la ópera para Venecia; te encargué [escribir el libreto de] 'Le Roi s'amuse' con la condición de que obtuvieras la autorización de la policía, y [la policía] va a prohibir su representación (y me está causando un terrible perjuicio). Así pues, quédate con las 200 liras de las 500 que te envié para 'Le Roi s'amuse', lo que hará un total de 1.000 liras austriacas, es decir, el precio que acordamos para el libreto de Stiffelio; ya me devolverás las 300 restantes. Addio, addio".

A dos semanas del estreno, la tensión se podía sentir y después de las cartas de Verdi muchos creían que la temporada en *La Fenice* fracasaría o al menos no tendría el éxito que se esperaba. Marzari y Piave fueron a buscar a Mauricio De Hepsky, quien era un teniente coronel de la oficina imperial para ver si el podía hacer algo al respecto. Decidieron los tres ir a ver a Luigi Martello, director del orden público para ver si podían los tres juntos hacerlo cambiar de parecer. Después de negociar los cuatro llegaron a un acuerdo que enviaron el 23 de Diciembre a Verdi:

"Los personajes originales y sus características no se modificarán en lo mas mínimo...El personaje que sustituye a Francisco... puede ser libertino y un monarca absolutista de este Estado. El bufón puede ser deforme, tal y como usted desea. No habrá ningún problema con el costal, y consiente en la necesidad de tratar el rapto de la hija del bufón con arreglo a las exigencias de la decencia en la escena".

El 30 de Diciembre Brenna y Piave viajaron a Busseto donde aceptaron las condiciones y llevaron los papeles necesarios para el acuerdo con las firmas de ellos y la de Verdi.

Brenna, Piave y Verdi ordenaron en seis puntos todo lo que ellos harían para quedar todos conformes:

1.- La acción se trasladará de la corte francesa a un ducado absolutista de Borgoña o Normandía o a la corte de un pequeño estado italiano, regida de

manera despótica, de preferencia quizá a la de Pier Luigi Farnese, y a una época que tal vez sea mas favorable para la escenografía y los decorados.

2.- Los personajes originales del drama 'Le Roi s'amuse' de Víctor Hugo se conservarán, pero con otros nombres, de acuerdo con los usuales en la época que se elija definitivamente.

3.- La escena en la cual Francisco se muestra decidido a usar la llave para entrar en el aposento de la raptada Blanca (posteriormente Gilda) se anula. Será reemplazada por otra que vale por la necesaria decencia , pero que no quita interés a la pieza.

4.- Respecto al encuentro en la taberna de Magellona (posteriormente Maddalena), el rey o el duque acudirá solo gracias a una fingida invitación que le entregará en mano un personaje que aparecerá en lugar de Triboletto. (Este punto parece no haber sido realizado en la versión definitiva).

5.- En el pasaje en el que aparece un saco que contiene el cadáver de la hija de Triboletto, el maestro Verdi se reserva el derecho de introducir por sí mismo los cambios que pudieran ser necesarios.

6.- Los cambios aquí mencionados requerirán más tiempo del previsto originalmente. En consecuencia, el maestro Verdi declara que no podrá presentar su ópera antes del 28 de Febrero, o el 1 de Marzo”.

Marzari que se había quedado en Venecia estaba muy angustiado ya que faltaba muy poco tiempo para comenzar la temporada y no tenía noticias sobre las negociaciones; como se puede ver en una carta que escribió a Verdi, no le importaba tanto el futuro del libreto sino que los censores lo autorizaran para que el pudiera poner el nombre de Verdi en la cartelera.

“Os ruego encarecidamente, sobre todo a Piave, que evitéis todo cuanto pudiera ofender la decencia en escena de la nueva obra, para que la autoridad del orden público no interponga ulteriores obstáculos.”, pero Marzari ya no tenía nada que preocuparse.

Para estas fechas, Verdi termina de componer el aria del Duque, la cual en palabras del propio compositor fue muy difícil de incluir en la ópera.

Su ópera seguía teniendo por título *“Il duca di Vendome”*, pero a partir de el 14 de Enero Verdi llama por primera vez Rigoletto a su ópera, nombre que extrajo de la parodia de una obra de Víctor Hugo llamada *“Rigoletti, ou Le dernier des fous”* y que derivó en Rigoletto por cuestiones fonéticas.

El 20 de Enero Verdi tenía casi terminado el segundo acto pero aún tenía que hacer unas modificaciones con respecto al último dueto ya que con los cambios que había sufrido las escenas del Duque, resultaba inadecuado el final.

Verdi pidió a Piave que lo ayude a rehacer la *stretta* del final: *“Me he dado cuenta que los dos actores que cuentan sus cosas, uno hablando en una dirección y el otro en dirección opuesta, resultan ineficaces, sobre todo en los pasajes rápidos”*.

Podemos decir que gracias a las modificaciones que se tuvieron que hacer con el personaje del Duque para evitar la censura es que hoy podemos gozar de la *“Vendetta”*, que es uno de los momentos más dramáticos de la ópera.

Verdi trabajaba a marchas forzadas para terminar la ópera a tiempo *“Ya estoy harto de estar aquí y de trabajar hasta el agotamiento en esta maldita ópera”*.

Los nombres de los personajes se italianizaron, y sólo hubo problemas con los nombres de Castiglione y Cavriano que tuvieron que ser cambiados por Monterone y Ceprano respectivamente, ya que dichas familias aún existían.

Por fin el 26 de enero llegó a manos de los directores de *La Fenice* el libreto aprobado por las autoridades; a partir de ese momento todo empieza a marchar sin tropiezos.

“¡Gracias a los cielos! ¡¿Llegaremos a representar Rigoletto?! ... Confiamos en que todo salga bien. Me siento muy feliz. Desde que te marchaste no puedes imaginar cuanto he trabajado. Sólo me queda el dueto final, en estos días he tenido un dolor de estómago tan terrible que temí estar realmente enfermo. Adiós Rigoletto. He descansado tres días y hoy me siento bien.”

Mandó por escrito al teatro *La Fenice* las instrucciones sobre las escenografías y efectos especiales que requería para Rigoletto y también pidió de favor que el cantante que contrataran para interpretar a Monterone poseyera grandes facultades vocales, porque era fundamental para el éxito de la obra.

Verdi se hospedó en el teatro Europa y mandó traer un piano de cola a su habitación donde escribió el dueto final.

El 5 de Febrero Verdi terminó de escribir la ópera.

Ese mismo día Verdi escribió a Piave para pedirle que se encargara de recoger dos tercios de la partitura que venían de Cremona. Verdi llevaría en persona el resto de la ópera al teatro en donde pretendía hacer la instrumentación durante los ensayos, pero sus problemas estomacales le impidieron salir de Busseto, así que tuvo que mandar algunos fragmentos del tercer acto por correo y esperando mejorarse pronto prometió llevar en persona el último acto. La tensión se incrementaba en el teatro entre los cantantes y los directores ya que estaba a punto de comenzar la temporada y no contaban ni con Verdi ni con la partitura completa.

No pasó mucho tiempo, y al fin Verdi pudo viajar a Venecia para reunirse con los cantantes y terminar la orquestación.

El elenco quedó conformado por: el barítono Felice Varesi como Rigoletto, el tenor Raffaele Mirante como el Duque, la soprano Teresa Brambilla como Gilda, el bajo Feliciano Pons como Sparafucile, la mezzosoprano Anetta Casaloni como Maddalena.

Verdi trabajó con todos los cantantes sus papeles, sólo se reservó lo más que pudo el aria del tenor *“La donna e mobile”*, ya que por sus agradables y sencillas frases, sabía que estaría en la voz de todos los gondoleros de Venecia antes del estreno de la ópera.

Después de sólo tres semanas de ensayo antes del estreno el 11 de Marzo de 1851 se estrenó Rigoletto.

Al otro día el crítico de la Gaceta Privilegiada de Venecia escribió:

“Una ópera como esta no se puede juzgar en una sola noche. Ayer quedamos abrumados por la innovación en la música, en el estilo, en la forma de las piezas, y fue imposible hacernos una idea completa de la misma... No hay que olvidar que se trata de “Le Roi s’amuse”, de Victor Hugo, pura y simple, con todo sus

pecados, el compositor, o el poeta, sopesaron lo satánico en el arte con un amor tardío, un estilo actualmente pasado de moda, buscando el ideal de la belleza en la deformidad, en el horror. Pretende encontrar efectos en el tormento del alma y la destrucción en lugar de la lástima y el terror, la áreas usuales, nos resulta imposible, en conciencia, lograr semejante gusto. A pesar de todo, la ópera fue un éxito absoluto y el compositor fue aclamado, vitoreando y aplaudido después de casi todas las piezas. Incluso hubo que repetir dos números.

A decir verdad, la instrumentación es magnífica, admirable; la orquesta te habla, te grita, te inspira pasión... te impacta con pasajes dulces e ingeniosos... Nunca un sonido había tenido tan poderosa elocuencia."

También hubo críticas desfavorable (de hecho la mayoría) sobre el estreno de Rigoletto.

La crítica del "*Il vaglio*" que era el máximo rival de la Casa Ricordi, decía que "*Le Roi s'amuse*" era el aborto más grotesco de la literatura francesa y que el primer título que se le dio a la obra ("*La Maledizione*") era el más apropiado, ya que efectivamente era una maldición, y estaba llena de imágenes antiestéticas y líneas torpes.

Este tipo de comentarios negativos se repetían en algunas otras gacetas, por ejemplo: "*Italia musicale*", "*Atheneum, Londres*", etc.

A pesar de la dura crítica Rigoletto estaba en el gusto y preferencia del pueblo y por todos lados ya se oía cantar a la gente "*La donna e mobile*".

En ese mismo año Rigoletto fue presentada en: Graz, Budapest, Londres, Praga, Hannover, etc.

La representación de Rigoletto estuvo prohibida por algún tiempo en Francia, ya que Victor Hugo, que nunca estuvo de acuerdo con que musicalizara su obra teatral, hizo todo lo posible para que no fuera presentada en su tierra natal, pero a pesar de sus esfuerzos en 1857 representantes del "teatro Italiano" solicitaron permiso para representar Rigoletto en París, el cual les fue otorgado.

Víctor Hugo asistió no de muy buena gana al estreno de Rigoletto en París; al término de la función se acercó a Verdi y le dijo: "*Ah, ojalá pudiera hacer hablar al*

mismo tiempo a cuatro personajes, como los hacéis cantar vosotros a los músicos”.

Rigoletto es una obra que causó polémica en sus tiempos y que marcó un cambio en la música de Verdi, siendo esta la primera de tres grandes creaciones del compositor (la trilogía: Rigoletto, la Traviatta, il Trovatore). En ellas, Verdi alcanzó la perfección de lo que se podría llamar “ópera de personajes.”

Rigoletto es un drama fatalista, que expresa las pasiones humanas, una obra auténticamente italiana.

RESUMEN COMPARATIVO DEL LIBRETO DE LA OBRA LITERARIA DE VICTOR HUGO “EL REY SE DIVIERTE”, CON LA ADAPTACIÓN DE ESTA MISMA DEL LIBRETISTA FRANCESCO MARIA PIAVE PARA LA ÓPERA “RIGOLETTO” DE GIUSEPPE VERDI.

“EL REY SE DIVIERTE”

DRAMA EN CINCO ACTOS.

AUTOR.

VICTOR HUGO.

PERSONAJES:

FRANCISCO I.
TRIBOULET.
BLANCA.
M. DE SAINT-VAILLIER.
SALTABADIL.
MAGDALENA.
CLEMENTTE MAROT.
M. DE PIENNE.
M. DE GORDES.
M. DE PARDAILLAN.
M. DE BRION.
M. DE MONTCHENU.
M. DE MONTMORENCY.
M. DE COSSÉ.
M. DE LA TOUR-LANDRY.
M.me DE COSSÉ.
M.me BERARDA.
UN GENTIL HOMBRE DE LA REINA.
UN PAJE DEL REY.
UN MÉDICO.
Señores, pajes, gente del pueblo

Escena y época. La acción se desarrolla en Louvre; en la casa de Rigoletto y en una casucha miserable en la Greve desierta de la Tournelle (antigua puerta de París) Siglo XVI.

“RIGOLETTO”

ÓPERA EN TRES ACTOS.

LIBRETISTA.

FRANCESCO MARIA PIAVE.

PERSONAJES:

DUQUE DE MANTUA.
RIGOLETTO.
GILDA.
CONDE DE MONTERONE.
SPARAFUCILE.
MADDALENA.
MARULLO.
BORSA.

CONDE DE CEPRANO.

CONDESA DE CEPRANO.
GIOVANNA.

UN PAJE DE LA DUQUESA DE MANTUA.

Coros.

Escena y época. La acción se desarrolla en el palacio del Duque de Mantua; en la casa de Rigoletto y en una taberna desierta frente a la puerta de Mantua, en el siglo XVI.

ACTO I

Una fiesta en el Louvre. Sala magnífica llena de caballeros y damas engalanadas. Antorchas, música, danza, carcajadas.- Algunos sirvientes trayendo platos de oro, vajillas de esmalte; grupo de caballeros y damas yendo y viniendo de la escena.- La fiesta toca a su fin. El alba blanquea ya las vidrieras. Reina cierta libertad que da a la fiesta carácter de orgía.- La arquitectura, los muebles y trajes son del gusto del renacimiento.

ESCENA I

El rey, como lo pintó el Tiziano. M. De Tour Landry.

El rey, le platica al conde M. De Tour Landry que ha emprendido una nueva conquista. Una joven a la que observa todos los domingos desde hace dos meses en la iglesia de San Germán, y que ha seguido hasta su casa que esta el callejón sin salida llamado Buci que esta cerca del palacio de M. De Cossé.
No ha podido acercarse ya que siempre va acompañada de una mujer y todas las

ACTO I

Magnífica sala en el palacio ducal. La puerta de fondo, que da a otras salas también iluminadas con esplendor.

PRELUDIO E INTRODUCCIÓN

(Se oye el bullicio de las damas y caballeros provenientes de la sala del fondo.)

(Pajes que vienen y van.)

(Se ve bailar en esas salas, y en una de ellas entra conversando el duque con Borsa.)

El Duque, platica con Borsa de la nueva conquista que ha emprendido. Una joven que observa misa tras misa desde hace tres meses en la iglesia, y que ha seguido hasta su casa que esta en una calle remota.

noches un hombre misterioso, envuelto en una capa, entra a dicha casa y se asegura de cerrarla bien.

El rey, por la mirada de la joven sabe que no le es indiferente y esta seguro que esta misma, ignora quien es él, ya que siempre va disfrazado con vestimenta gris.

ESCENA II

El rey, Triboulet, M. De Gordes.- muchos señores lujosamente vestidos. Triboulet con su traje de bufón, como lo pintó Boniface. El rey contempla un grupo de damas que pasan.

El rey comenta a La Tour y a Gordes sobre la belleza de algunas damas de la fiesta, en especial la belleza de M.me Cossé. Gordes le aconseja discreción ya que M. De Cossé puede escucharlo e ir a contárselo a Diana, a lo cual no da importancia el rey.

(M. de Cossé, bajo y ventrudo, uno de los cuatro gentiles hombres más gordos de Francia, dice Bratome.)
El rey se acerca a unas damas que pasan; Triboulet, al ver esto, se acerca a Gordes diciéndole que el rey va a hacer enojar a Diana de Poitier, a quien no dirige la palabra desde hace ya ocho días.
Según Gordes, Diana hija de Saint-Vallier, esposa de Poitier pagó (con su honra) el perdón de su padre que estaba condenado a muerte y momentos antes de ser ejecutado recibió el perdón del rey.

El Duque, se ha percatado, que un hombre misterioso llega a dicha casa todas las noches y

está seguro que la joven ignora quien es él.

(Un grupo de damas y caballeros atraviesan la sala.)

El Duque comenta a Borsa sobre la belleza de algunas damas de la fiesta, en especial la belleza de la condesa Ceprano. Borsa le aconseja discreción ya que el conde Ceprano puede escucharlo e ir contárselo a otra, a lo cual no da importancia el Duque.

Para el Duque cualquier mujer es igual, ninguna será dueña de su amor, no cree en la fidelidad y se divierte mucho con los celos de los maridos.

(Entran algunas damas y caballeros. Mientras tanto en las salas del fondo, otros invitados bailan el minué.)

El rey varias veces trata de llevar a cabo su conquista con M.me de Cossé, pero M. de Cossé lo impide.

ESCENA III

M. de Gordes, M. de Pardaillan, joven paje rubio, M. de Vic, Clemente Marot, en traje de ayuda de cámara del rey. Después M. de Pienne; unos dos caballeros más. De vez en cuando M. de Cossé, que pasa serio y pensativo.

M. de Pienne con emoción plática a los cortesanos que escuchan entre risas burlonas y asombro que Triboulet tiene una amante.

M. de Pienne les asegura que puede llevarlos hasta la casa de la doncella, que vive cerca de la casa de Cossé pero les pide discreción ya que tiene pensado jugarle una broma.

M. de Pardaillan reflexiona y comenta a Pienne que el rey también todas las noches sale solo como buscando aventuras.

M. de Pienne le aconseja preguntarle a M. de Vic el cual les contesta que simplemente el rey se divierte.

(Entra el rey y Triboulet. Los cortesanos se retiran presurosos.)

ESCENA IV

Lo mismo, el rey. Triboulet.

El rey le plática a Triboulet que su hermana Margarita de Navarra, quiere rodearlo de sabios ya que ella cree que las mujeres no lo van a satisfacer eternamente.

El Duque varias veces trata de llevar a cabo su conquista con la condesa Ceprano, pero el conde Ceprano lo impide.

(En la sala bailan la périgourdine)

Marullo con emoción plática a los cortesanos que escuchan entre risas burlonas y asombro que Rigoletto tiene una amante.

(Entra el Duque, seguido por Rigoletto.)

Triboulet le pide no escuchar el consejo de su hermana, ya que para él no hay nada peor que un sabio y con M. de Marot en el palacio es suficiente.

Triboulet le dice al rey que ha escuchado como los cortesanos se burlan de él diciendo que es un avaro y que todo su dinero y favores son solo para Margarita de Navarra.

Triboulet aconseja al rey mandar a los cortesanos a ahorcar.

Pienne, que lo ha escuchado todo, corre a contarles a M. de Brion y M. de Montmorency, los cuales enojados amenazan con vengarse.

Triboulet con gesto de pena le dice al rey que es amado por corazones deslumbrados, y para Triboulet es como no ser amado en realidad; piensa que tal vez el rey tiene vacío el corazón sin la compañía de una mujer que lo ame sin saber que es el rey.

El rey recuerda a la joven del callejón sin salida, le contesta a Triboulet que si existe esa mujer.

Triboulet le advierte que tenga cuidados si es que se trata de una villana, que no se meta en problemas y que mejor solo se conforme con las esposas y hermanas de los cortesanos, a lo cual el rey le contesta que solo se contentaría con la mujer de M. de Cossé.

Triboulet le aconseja raptarla pero el rey cree eso muy difícil ya que M. de Cossé siempre esta muy alerta.

(M. de Cossé que se ha acercado y escucha por detrás la conversación.)

Triboulet le dice al rey que el único camino que le queda es mandar a la horca a M. de Cossé.

M. de Cossé enfurecido, saca su espada dispuesto a utilizarla contra de Triboulet pero el rey lo impide.

Los cortesanos se reúnen y deciden vengarse del bufón.

El Duque le dice al Rigoletto que desea mucho a la esposa de Ceprano, Rigoletto le aconseja raptarla pero el Duque cree eso muy difícil ya que Ceprano siempre esta muy alerta.

(Ceprano escucha la conversación.)

Rigoletto le dice al Duque que los únicos caminos para deshacerse de Ceprano son el destierro, la prisión o la horca.

Ceprano enfurecido, saca su espada dispuesto a utilizarla contra Rigoletto pero el Duque lo impide.

Los cortesanos se reúnen y deciden vengarse del bufón.

Pienne les pide a todos que acudan armados y con luces esa misma tarde al callejón sin salida de Buci, junto al palacio de Cossé.

Todos comprenden que se trata la venganza y acuerdan estar ahí sin falta. Un hujier se acerca a Triboulet y en voz baja le dice que el señor de Saint-Vallier quiere ver al rey, Triboulet le dice que lo deje pasar.

(Ruido y tumulto en la puerta principal del fondo.)

(Un anciano vestido de luto se abre paso y viene a ponerse delante del rey, quien le mira fijamente. Los cortesanos se apartan sorprendidos.)

ESCENA V

Lo mismo, Saint-Vallier (Barba y cabellos blancos.)

M. de Saint-Vallier se acerca al rey que encolerizado da un paso hacia él, pero Triboulet lo detiene y se acerca a M. de Saint-Vallier.

Triboulet con una actitud dramática le dice a M. de Saint-Vallier que el rey no solo le perdonó la vida sino que lo salvó de tener nietos feos y jorobados como el esposo de su hija Diana.

M. de Saint-Vallier, dirigiéndose al rey le dice que el día que lo bendijo por otorgarle el perdón antes de ser ejecutado, ignoraba que su hija Diana de Poitier, condesa de Breze, compró el perdón con su honor ya que de haberlo sabido hubiera preferido morir antes de vivir la deshonra. M. de Saint-Vallier no venía por su hija, ya que él considera que quien no tiene honor ya no tiene familia, pero le aseguraba al rey que siempre vendría a turbar todos sus festejos; hasta que un

Ceprano les dice a los cortesanos que quien se quiera vengar que lo siga mañana por la noche.

Todos acuerdan estar ahí sin falta.

(Quienes bailan en el fondo de la sala se desplazan hacia delante.)

(Ruidos desde el interior.)

Monterone aparece en la fiesta exigiendo ver al duque. Monterone se acerca al Duque mirándolo fijamente, en eso Rigoletto se adelanta y en tono de burla le dice a Monterone que ellos le otorgaron el perdón a pesar de su conspiración y que no entiende porque sigue clamando a todas horas el honor de su hija.

Monterone jura seguir interrumpiendo sus orgías, y sus gritos no cesarán mientras el insulto contra su familia permanezca impune.

Padre, un hermano o un marido lo vengara.

El rey encolerizado ordena arrestarlo, pero antes de esto M. de Saint-Vallier maldice al rey y a Triboulet. Al primero por mandarlo arrestar sin sentir remordimiento de que él es un anciano que no puede defenderse y a Triboulet por burlarse del dolor de un padre.

ACTO II

El rincón más desierto del callejón sin salida de Buci. A la derecha una casita de reservada apariencia con su patinillo rodeado de un muro que ocupa parte del teatro. En este patio hay algunos árboles y un banco de piedra. En el muro una puerta que da a la calle, y por encima del muro una galería con arcadas del Renacimiento.- La puerta del primer piso da al terrazo que se comunica con el patio por una escalera.- A la izquierda los altos muros del jardín del palacio de M. de Cossé.- En el fondo, casas lejanas, y el campanario de San Severo.

ESCENA I

Triboulet, Saltabadil.- A su tiempo, Pienne y Gordes por el foro.
(Triboulet, envuelto en una oscura capa y sin ninguna de las insignias de bufón, aparece en la calle y se dirige hacia la puerta del muro. Un hombre vestido de negro igualmente arrebuado en su capa, y armado de espada, cuya punta

El Duque encolerizado ordena arrestarlo. Monterone maldice al Duque y a Rigoletto. Al primero por mandarlo arrestar sin sentir remordimientos de que él es un anciano que no se puede defender y a Rigoletto por burlarse del dolor de un padre.

Rigoletto al escuchar la maldición de Monterone siente mucho terror.

DÚO

(Rigoletto y Sparafucile)

El extremo más desierto de un callejón.

A la izquierda, una casa de apariencia humilde, con un pequeño patio rodeado por un muro. En el patio hay un árbol alto, y un asiento de mármol a su lado. En el muro, una puerta que da a la calle; por encima de él, una terraza prácticamente sostenida por arcadas. La puerta del primer piso da a dicha terraza, a la que se llega por una escalera situada delante. A la derecha de la calle; un muro mucho más alto, que corresponde al jardín del palacio de Ceprano, del cual se ve sólo una parte de su exterior. Es de noche.

(Rigoletto oculto en una capa.)

(Sparafucile lo sigue desde lejos, llevando una espada larga bajo la capa.)

asoma por debajo, viene siguiéndole los pasos.)

Saltabadil se acerca a Triboulet, que piensa que lo quiere asaltar, se voltea y le dice metiendo sus manos a los bolsillos que no trae nada que le pueda robar.

Saltabadil indignado le dice que el no es un ladrón sino un guardián del honor de las damas de la ciudad y con solo una buena propina dividida la mitad al principio y la otra mitad después del trabajo, mataría al rival que se atreviera a poner sus ojos en su mujer.

Triboulet le dice que se expone a la horca pero Saltabadil le explica que el paga derechos a la policía.

Triboulet le pregunta que cual es su procedimiento, Saltabadil le responde que en la calle con un estoque de su espada o en su casa donde su hermana Magdalena le ayuda, ella baila por las calles y plazas atrayendo a la víctima.

Triboulet le dice que no necesita de sus servicios por el momento. Saltabadil le dice que cuando lo necesite lo puede encontrar todos los días a las doce paseando por el hotel del Maine. Hasta entonces Saltabadil le dice su nombre, Triboulet le pregunta si es gitano, Saltabadil le contesta que si y borgoñon también.

Gordes y Pienne que están escondidos toman nota de lo que han escuchado. Saltabadil asegura a Triboulet que él es un buen hombre que mantiene a sus cuatro hijos, Triboulet le dice que le cree y se despide de él.

Sparafucile se acerca a Rigoletto, que piensa que lo quiere asaltar se voltea y le dice que no trae nada que le pueda robar.

Sparafucile le explica que el no es un ladrón si no un hombre que vive de la espada; que por poco dinero dividido la mitad al principio y la otra mitad después del trabajo puede liberar a los hombres de sus rivales.

Rigoletto le pregunta que cual es su procedimiento, Sparafucile le responde que en la calle con una estocada los mata o en su casa donde su hermana le ayuda, ella baila por la calle atrayendo a la víctima .

Rigoletto le dice que no necesita de sus servicios por el momento. Sparafucile le dice que cuando lo necesite lo puede encontrar ahí mismo todas las noches. Hasta entonces Sparafucile le dice su nombre, Rigoletto le pregunta si es extranjero y Sparafucile le contesta que es borgoñon. Rigoletto le dice que se vaya.

RECITATIVO Y DÚO

(Gilda y Rigoletto)

Triboulet reflexiona un momento y llega a la conclusión de que ese hombre y él son muy parecidos, que él tiene la lengua acerada y Saltabadil la espada puntiaguda, que él es el hombre que ríe y Saltabadil el hombre que mata.

Rigoletto ve a Sparafucile a lo lejos irse y reflexiona que ese hombre y él son muy parecidos, que él trabaja con la lengua y Sparafucile con el puñal, que él es el que ríe y Sparafucile el que mata.

ESCENA II

(El bufón abre casualmente la puerta del patio, después de observar por fuera, quita la llave y vuelve a cerrar por dentro, dando algunos pasos por el patio con precaución e inquietud.)

Triboulet recuerda la maldición del M. de Saint-Vallier.

Triboulet es una persona muy infeliz, siente mucho dolor y rabia de ser deforme, y de ser bufón.

Culpa a la naturaleza y a los hombres de ser malo porque solo ha recibido desprecios y humillaciones y por esta causa siente un odio inmenso hacia la vida y hacia los hombres en especial por el rey y los cortesanos, así que cuando tiene oportunidad destroza sus almas a placer.

Pero tiene un refugio, se siente otro hombre al pasar la puerta de su casa y eso lo consuela, y aunque no deja de recordar horrorizado cuando M. de Saint-Vallier lo maldijo, trata de no tomarlo en serio.

(Se acerca a la puerta de la casa y llama. Abrese y sale de ella una joven vestida de blanco, que se echa alegremente en sus brazos.)

Rigoletto recuerda la maldición de Monterone.

Rigoletto es una persona muy infeliz, siente mucha rabia de ser deforme, y de ser bufón.

Culpa a la naturaleza y a los hombres de ser malo porque solo ha recibido desprecios y humillaciones y por esta causa siente un odio inmenso hacia la vida y hacia los hombres, en especial por el Duque y los cortesanos, así que cuando tiene oportunidad los hace escarnecer.

Pero en su casa se transforma en otro hombre.

Rigoletto recuerda con horror cuando Monterone lo maldijo, pero trata de no tomarlo en serio.

(Entra al patio de su casa.)

(Gilda sale de la casa y se arroja a los brazos de su padre.)

ESCENA III

Triboulet, Blanca, luego M.me Berarda.

Triboulet saluda larga y amorosamente a Blanca que le responde de igual forma el saludo.

Blanca nota que su padre se encuentra afligido y trata de consolarlo. Ella ignora quien es su familia y como se llama su padre. En Chinón, la aldea en que se crió, la creían huérfana antes de que Triboulet fuera a buscarla. Ella tiene muchos deseos de saber, así que le pregunta.

Triboulet le contesta que ella no tiene familia y que no es importante saber su nombre.

Triboulet le pide no salir de la casa, Blanca le contesta que desde hace dos meses que llegó sólo ha salido ocho veces a la iglesia.

Blanca le pide que por favor le hable aunque sea de su madre.

Triboulet le contesta que su madre era una mujer diferente a todas las demás, que al verlo solo y deforme lo amo por compasión, pero desgraciadamente ya había muerto. Triboulet llora inconsolable, Blanca afligida trata de darle consuelo, y le pide nuevamente que le diga como se llama, Triboulet nuevamente se niega, ya que muchos lo desprecian, otros lo maldicen y le angustia pensar que haría Blanca después de saberlo; Triboulet sólo quiere ser para su hija un padre, algo santo y sagrado.

Triboulet, le dice Blanca cuanto la ama, que ella es todo y lo único que tiene en el mundo. La compara con su madre en gestos y hermosura. Blanca desea con todo el corazón hacer feliz a su padre. Blanca le pide permiso a Triboulet de salir un día antes de que oscurezca a conocer París.

Al escucharla, Triboulet se llena de miedo y se niega rotundamente.

Rigoletto saluda larga y amorosamente a Gilda que le responde de igual forma el saludo.

Gilda nota que su padre se encuentra afligido y trata de consolarlo. Ella ignora quien es su familia y como se llama su padre. Ella tiene muchos deseos de saber, así que le pregunta.

Rigoletto le contesta que ella no tiene familia y que no es importante saber su nombre.

Rigoletto le pide no salir nunca, Gilda le contesta que ha salido a la iglesia.

Gilda le pide que por favor le hable aunque sea de su madre.

Rigoletto le contesta que su madre era una mujer que al verlo solo y deforme lo amo por compasión, pero desgraciadamente ya había muerto.

Rigoletto llora inconsolable, Gilda afligida trata de darle consuelo, y le pide nuevamente que le diga como se llama, Rigoletto nuevamente se niega, ya que muchos lo desprecian otros lo maldicen.

Rigoletto le dice a Gilda cuanto la ama, que ella es todo y lo único que tiene en el mundo.

Gilda desea con todo su corazón hacer feliz a su padre.

Gilda le dice que ya tiene tres meses de haber llegado y no conoce la ciudad, y le pide permiso de salir a conocerla.

Al escucharla, Rigoletto se llena de miedo y se niega rotundamente.

Piensa que la hija de un bufón no inspira ningún respeto y sería cosa de risa deshonrarla.

Triboulet le ruega a Blanca no salir ya que el aire de París es malo para las mujeres, hay muchos libertinos corriendo por la ciudad, sobretodo señores.

Triboulet llora desconsoladamente, Blanca lo consuela y le promete no hablar más de salir.

Triboulet le dice que no se preocupe, que para él es un alivio ya que ha reído mucho. Se despide de su hija pero antes manda a llamar a Berarda, que es quien la cuida. Le pregunta si no ha notado a nadie que lo haya visto entrar, y Berarda le contesta que no.

(En la calle, a la otra parte de la tapia, aparece el rey disfrazado con traje oscuro y sencillo, y examina la altura del muro y la puerta cerrada con muestras de impaciencia y despecho.)

Triboulet se despide de su hija, le dice que al otro día irá a ver una casa más retirada, a espaldas de San Germán, pero Blanca le dice que su casa le gusta ya que puede ver algunos jardines en el terrazo. Triboulet le prohíbe asomarse al terrazo. (Va a la puerta del patio, la abre y mira a la calle con inquietud. El rey se ha ocultado en un hueco cerca de la puerta, que deja entreabierta Triboulet.)

(El rey a espaldas del bufón se desliza en el patio y se esconde detrás de un árbol.)

Berarda descubre al rey escondido y cuando esta apunto de avisarle a Triboulet el rey le avienta un saco de dinero el cual Berarda toma y guarda silencio.

El rey se da cuenta de que Blanca es la hija de Triboulet.

Piensa que la hija de un bufón no inspira ningún respeto y sería cosa de risa deshonrarla.

Rigoletto le ordena a Gilda no salir.

Manda a llamar a Giovanna y le pregunta si ha notado que alguien lo haya visto entrar, Giovanna le contesta que no. Rigoletto le pide que cuide mucho a su hija ya que es su único tesoro, Gilda al escuchar sus palabras tan dulces lo llena de amor y de consuelo.

(Abre la puerta que da a la calle y, mientras sale a vigilar,

el Duque se desliza furtivamente al patio y se esconden detrás del árbol;

el Duque le da una bolsa con dinero a Giovanna, para que guarde silencio.)

Triboulet le pregunta a Blanca si ha visto que alguien la siga cuando va a la iglesia, ella le contesta que no.

Triboulet le ordena a Berarda nunca abrirle a nadie, en especial al rey.

Triboulet se despide de su hija.

(Abraza por última vez a su hija y sale cerrando tras sí la puerta.)

ESCENA IV

Blanca, Berarda, el rey.- (Que permanece escondido tras el árbol) Blanca le dice a Berarda que tiene remordimientos, ya que no le contó a su padre que un galán las sigue después de la iglesia.

Berarda le dice que no tiene por que sentirse mal, y le pregunta si no le es indiferente el galán, Blanca le contesta que no, y por el contrario se siente ilusionada.

Berarda junto con Blanca empieza a decir maravillas del galán y por cada cumplido, Berarda se acerca al árbol en donde se encuentra escondido el rey estira la mano para que le dé dinero por la labor de convencimiento que esta haciendo con Blanca. Llega un momento en el que el rey no tiene ya más monedas que darle pero Berarda lo amenaza de no dejarlo con Blanca, así que el rey se quita su anillo y se lo da, después de esto Berarda se retira.

Ensimismada en sus pensamientos Blanca trata de decir que esta enamorada cuando repentinamente el rey la interrumpe. Blanca siente mucho miedo y trata de huir, pero el rey la detiene, la convence de que él la ama y que tiene buenas intenciones con ella.

Rigoletto le pregunta a Giovanna si ha visto que alguien las siga cuando van a la iglesia, Giovanna le contesta que no.

Rigoletto le ordena a Giovanna nunca abrirle a nadie, en especial al duque.

Rigoletto se despide de Gilda.

El Duque se da cuenta de que Gilda es hija de Rigoletto.

(Se abrazan, y Rigoletto sale, cerrando la puerta tras de sí.)

ESCENA Y DÚO

(Gilda Y el Duque)

Gilda le dice a Giovanna que tiene remordimientos, ya que no le contó a su padre que un galán las sigue después de la iglesia.

Giovanna le dice que no tiene por que sentirse mal, y le pregunta si no le es indiferente el galán, Gilda le contesta que no, y por el contrario se siente ilusionada.

El Duque hace una seña a Giovanna y esta se retira. Gilda ensimismada en sus pensamientos trata de decir que esta enamorada cuando el duque repentinamente la interrumpe. Gilda siente mucho miedo y trata de huir, pero el duque la detiene, la convence de que él la ama y que tiene buenas intenciones con ella.

Blanca le pide que le diga cual es su nombre, el rey después de pensarlo le dice que se llama Gaucher Maite y que es un estudiante pobre.

(Entra en la calle M. de Pienne y M. de Pardaillan envueltos en sedas capas y con una linterna sorda en la mano.)

Berarda escucha ruidos en la calle y va a prevenir a Blanca y al rey. Blanca asustada le pide que a su enamorado que huya , el rey le da un beso de despedida a Blanca y sale por la puerta del malecón.

Gilda le pide que le diga cual es su nombre, el Duque después de pensarlo le dice que se llama Gualtier Malde y que es un estudiante pobre.

Giovanna escucha ruidos en la calle y va a prevenir a Gilda y al Duque. Gilda asustada le pide a su enamorado que huya, el Duque amorosamente se despide de Gilda y sale por la puerta trasera.

ESCENA V

Los caballeros, luego Triboulet, después Blanca.

(Blanca aparece en el terrazo por la puerta del primer piso con una luz blanca en la mano.)

Blanca repite el nombre de su amado para que se grabe en su corazón.

M. de Pienne, M. de Gordes, M. de Pardaillan, M. de Marot y M. de Cossé la miran desde la calle y quedan anonadados por su belleza, y sorprendidos de pensar que es la amante de Rigoletto.

(Blanca se retira por donde ha salido, viéndose ya sólo luz por una ventana.)

ESCENA Y ARIA

(Gilda)

Gilda repite amorosamente el nombre de su amado para que se grabe en su corazón.

Habla sobre el sentimiento del primer amor que siente, y dice que hasta su último pensamiento y suspiro serán para su amado.

(Sube a la terraza con una lámpara. Mientras tanto, la escena se va poblando.)

Borsa, Ceprano y Marullo la miran desde la calle y quedan anonadados por su belleza, y sorprendidos de pensar que es la amante de Rigoletto.

(Gilda entra a la habitación del primer piso, mientras continua cantando "Nombre amado" y su voz se va perdiendo lentamente.)

M. de Pienne les dice a los cortesanos que ponga la escalera en el muro para que puedan entrar a la casa y raptar a la joven para que el rey la encuentre en su palacio por la mañana.

Triboulet regresa a la casa por que tiene un mal presentimiento y no puede quitarse de la mente la maldición de M. de Saint-Vallier.

Triboulet se topa con los cortesanos, pero no puede ver quienes son, ya que la oscuridad es muy densa, así que les pregunta quienes son.

Los cortesanos se asustan pensando que el rapto no podrá ser realizado, M. de Cossé propone matar a Triboulet pero M. de Marot, les dice que dejen todo en sus manos.

M. de Marot se acerca a Triboulet y le dice que es M. de Marot y que viene con los demás cortesanos para robarse a la mujer de M. de Cossé. M. de Marot le pide la llave de su casa a M. de Cossé y se la da a Triboulet; este al sentir la llave y ver que no es la de su casa, se tranquiliza y se ofrece a ayudarlos, Marot le dice que puede ayudar sosteniendo la escalera, pero que se ponga un antifaz como todos los demás. Al ponerle el antifaz le colocan una venda en los ojos. (Los caballeros suben por la escalera, fuerzan la puerta del primer piso del terrazo y penetran en la casa. Un momento después, uno de ellos aparece en el patio, cuya puerta abre. Después entra todo el grupo, trayendo a Blanca desceñida y amordazada, que se resiste como puede.)

Blanca alcanza a gritar: auxilio; Triboulet la escucha, se quita la máscara y se da cuenta que lo han vendado.

Rigoletto regresa a su casa porque tiene un mal presentimiento no puede quitarse de la mente la maldición de Monterone.

Rigoletto se topa con los cortesanos, pero no puede ver quienes son, ya que la oscuridad es muy densa, así les pregunta que quienes son.

Los cortesanos se asustan pensando que el rapto no podrá ser realizado, Ceprano Propone matar a Rigoletto pero Marullo, les dice que dejen todo en sus manos.

Marullo se acerca a Rigoletto y le dice que es Marullo y que viene con los demás cortesanos para robarse a la mujer de Ceprano. Marullo le pide la llave de su casa a Ceprano y se la da Rigoletto; este al sentir la llave y ver que no es de su casa, se tranquiliza y se ofrece a ayudarlos. Marullo le dice que puede ayudar sosteniendo la escalera, pero que se ponga un antifaz como todos los demás. Al ponerle el antifaz le colocan una venda en los ojos.

(Entra a la casa y se llevan a Gilda, a quien le tapan la boca con un pañuelo. Al atravesar la escena ella pierde un chal.)

Gilda alcanza a gritar: auxilio; Rigoletto la escucha, se quita la máscara y se da cuenta que lo han vendado.

(A la luz de la linterna sorda, que han dejado olvidada en el suelo, ve algo blanco, lo recoge y reconoce el velo de su hija. Se voltea y ve apoyada la escalera en el muro de su terrazo y la puerta de su casa abierta. Entra en ella como un loco y reaparece un momento después arrastrando a la dueña amordazada y medio vestida. La mira con estupor y luego se mesa los cabellos dando gritos inarticulados. Al fin recobra la palabra, recuerda la maldición y cae sin sentido.)

(A la luz de la lámpara que olvidó uno de los hombres, reconoce el chal de Gilda y descubre la puerta abierta.

Entra a la casa al tiempo que aparece Giovanna, a quien mira con estupor. Se mesa los cabellos, quiere gritar pero no puede. Al fin recobra la palabra, recuerda la maldición y se desvanece.)

ACTO III

La antecámara del rey en el Louvre. Dorados, molduras, muebles y tapicería del Renacimiento.- Una mesa, una silla de brazo y otra de tijera en primer término.- una gran puerta dorada en el fondo.- a la izquierda la puerta del dormitorio del rey. A la derecha un aparador cargado de vajilla de oro y esmalte.

ESCENA I

Los caballeros.
Los cortesanos piensan en el desenlace de la venganza contra Triboulet.
M. de Mountchenu dió órdenes a los hujieres de decirle a Rigoletto que no han visto a ninguna mujer entrar esa noche.
M. de Pardaillan mandó a un criado a decir a casa del bufón que se habían llevado a la mujer al palacio de Hautefort que esta lejos de Louvre.
M. de Marot le mandó una carta diciéndole que se la habían llevado fuera de Francia. Todos los cortesanos se ríen imaginando a Triboulet recorriendo el mundo.

(Se abre la puerta lateral y entra el rey con un lujoso traje de mañana y en compañía de M. de Pienne. Todos los cortesanos se descubren y abren paso. El rey y M. de Pienne ríen a carcajadas.)

El rey pregunta dónde tiene a Blanca, M. de Pienne le pregunta si quiere que se la traigan, el rey entusiasmado dice si.

(Sale M. de Pienne y vuelve sosteniendo a Blanca velada y vacilante. Se sienta el rey con negligencia.)

M. de Piene le dice a Blanca que esta en presencia del rey.

(Blanca se postra a sus pies. El rey con un gesto despide a los cortesanos.)

El rey le quita la venda a Blanca y ella descubre horrorizada que su enamorado es el rey y que la había engañado.

Blanca se arrodilla implorando al rey piedad.

El rey le dice que la ama y que ella será de ahora en adelante quien lo acompañe a las fiestas, bailes, a los coloquios de amor en los bosques y que ella será su reina.

Blanca desilusionada, le dice que el ya tiene esposa, pero él le contesta que eso no es importante.

Blanca retrocede y se niega rotundamente a las intenciones que tiene el rey hacia ella, diciéndole que ella sólo le pertenece a su padre.

El rey despóticamente le dice a Blanca que su padre es su bufón, que le pertenece y por consiguiente Blanca también le pertenece.

Blanca se niega y trata de huir pero el rey la sujeta, y le pide que le repita que lo ama.

Blanca le contesta que ya no esta segura de amarlo. El rey enfurecido la toma por la fuerza, Blanca se logra zafar y corre a encerrarse a la recámara real. (El rey saca de su cinturón una llave de oro y entra cerrando tras sí la puerta. Marot que estaba en acecho junto a la puerta del fondo, se adelanta riendo.)

ACTO II

Salón en el palacio del ducal. Dos puertas laterales y otra más grande en el fondo. A ambos lados de esta última, retrato de cuerpo entero del Duque a la izquierda, y de su esposa, a la derecha. Un sillón junto a una mesa cubierta con terciopelo. Varios muebles.

RECITATIVO, ARIA Y ESCENA CON CORO.

(Duque)

El Duque entra agitado. Un mal presentimiento lo impulsó a volver a casa de Gilda y descubrió que había sido raptada. El Duque sufre mucho porque por primera vez se había enamorado de verdad, y no podía soportar la idea de que su amada estuviera sufriendo y llorando, y él sin poder hacer nada. Jura vengar a Gilda haciendo pagar a los raptos.

(Entran los cortesanos presurosos)

Borsa , Marullo, Ceprano se dirigen al Duque y le cuentan que han raptado para él a la amante de Rigoletto.

Los cortesanos le explican al Duque paso a paso como es que lograron capturarla. El Duque se llena de felicidad al darse cuenta de que su amada sigue siendo suya y corre a su lado ansioso de decirle que la ama, su identidad verdadera y explicarle que hasta los poderosos son esclavos del amor.

ESCENA CON CORO Y ARIA

(Rigoletto)

ESCENA III

Marot, luego los caballeros y después Triboulet.

Triboulet entra y mira a todos los cortesanos que hacen todo lo posible para no reirse.

Triboulet actúa como si nada y les contesta los versos que cantan, mientras recorre el lugar con la mirada para ver si puede descubrir algo que le indique que Blanca esta en el palacio. Recorre poco a poco toda la escena y discretamente tantea los botones de las puertas para ver si están cerradas.

Triboulet pregunta por el rey, ellos le contestan que esta durmiendo aún, en eso un gentil hombre de la reina llamado Vaudragon pide ver al rey ya que la reina solicita su presencia cuanto antes.

Pienne le dice que el rey no se ha levantado. Vaudragon no lo cree posible ya que dice que lo vió hace unos momentos con ellos, y M. de Pienne le dice entonces que salió de caza, pero Vaudragon duda que haya ido solo; los cortesanos se desesperan y lo corren.

Triboulet se da cuenta que están encubriendo al rey, deduce que su hija esta ahí, y la reclama. Ellos le dicen que busque a su amante en otra parte, pero Triboulet encolerizado les dice que ella es su hija. Todos retroceden asombrados. Triboulet corre hacia la puerta del rey pero los cortesanos le impiden el paso. Aún no le han dicho que su hija esta ahí pero, esta casi seguro por el comportamiento de los cortesanos de que si.

Rigoletto entra y mira a todos los cortesanos.

Actúa como si nada y canta tonaditas, mientras recorre el lugar con la mirada para ver si puede descubrir algo que le indique que Gilda esta en el palacio.

Rigoletto pregunta por el Duque, ellos le contestan que esta durmiendo aún; en eso un paje de la duquesa pide ver al Duque ya que la duquesa solicita su presencia.

Ceprano le dice que el Duque esta durmiendo, pero el paje no lo cree posible ya que sabía de antemano que estaba con ellos. Borsa le dice entonces que salió a cazar, pero el paje duda que haya ido solo; los cortesanos se desesperan y lo corren.

Rigoletto se da cuenta que están encubriendo al Duque, deduce que su hija esta ahí, y la reclama. Ellos le dicen que busque a su amante en otra parte, pero Rigoletto encolerizado les dice que ella es su hija. Todos retroceden asombrados.

Aún no le han dicho que su hija esta allí, esta casi seguro por el comportamiento de los cortesanos de que así es.

Triboulet los insulta y los maldice. Enojado, les dice que su hija lo es todo para él, les ordena que se la devuelvan, que eso no es digno de grandes señores, que más bien todos son bastardos, que seguramente sus madres durmieron con los lacayos.

Intenta nuevamente entrar a la puerta que defienden todos los cortesanos, lucha contra todos, pero son demasiados y cae de rodillas exhausto. Al verse derrotado e imposibilitado de entrar a la fuerza se arrastra por el suelo implorando ver a su hija. Se acerca a M. de Marot pidiéndole piedad, pero este no le hace caso. Mientras todos guardan silencio llora desconsoladamente.

(Se abre la puerta de la real cámara y sale Blanca despavorida y desgredada.)

Triboulet abraza amorosamente a su hija, la consuela y le dice que todo es una broma. Blanca llora desconsoladamente. Triboulet le pregunta que es lo que le pasa, y ella le dice que tiene mucha vergüenza y que le contará pero en privado, sin ningún testigo. Triboulet corre a los cortesanos y le manda a decir al rey Francisco que no se atreva a pararse por ahí. Los cortesanos se van burlándose de él.

ESCENA IV

(Blanca y Triboulet)

Triboulet se cerciora de que están ya solos y le pide a Blanca que le cuente. Blanca no sabe como empezar así que decide contarle desde el principio. Con mucho dolor y vergüenza empieza a contarle a su padre como es que conoció al rey, como la engañó haciéndole creer que era un estudiante pobre y como fue raptada y traída al palacio.

Rigoletto los insulta y los maldice. Enojado, les dice que su hija lo es todo para él, les ordena que se la devuelvan.

Intenta nuevamente entrar a la puerta que defienden todos los cortesanos, lucha contra todos, pero son demasiados y cae de rodillas exhausto. Al verse derrotado e imposibilitado de entrar a la fuerza se arrastra por el suelo implorando ver a su hija. Se acerca a Marullo pidiéndole piedad, pero este no le hace caso. Mientras todos guardan silencio llora desconsoladamente.

ESCENA CON CORO Y DÚO

(Gilda y Rigoletto)

(Gilda sale de la habitación izquierda y se arroja a los brazos de su padre.) Rigoletto abraza amorosamente a su hija, la consuela y le dice que todo es una broma. Gilda llora desconsoladamente. Rigoletto le pregunta que es lo que le pasa, y ella le contesta que tiene mucha vergüenza y que le contará pero en privado, sin ningún testigo. Rigoletto corre a los cortesanos y le manda a decir al Duque que no se atreva a pararse por ahí. Los cortesanos se van burlándose de él.

Rigoletto se cerciora de que están ya solos y le pide a Gilda que le cuente.

Con mucho dolor y vergüenza empieza a contarle a su padre como es que conoció al Duque, como la engañó haciéndole creer que era un estudiante pobre y como fue raptada y traída al palacio.

Triboulet le pide callar, ya que supone cual es el final.

Destrozado por el dolor que le causa saber que su hija ha sido ultrajada, Triboulet se acerca a ella y la consuela, le dice que se la llevará lejos de París.

Triboulet reclama a gritos al Rey Francisco I y pide a Dios que caiga pronto. Blanca al escucharlo ruega a Dios no escuchar las maldiciones de su padre.

(Ruidos de pasos hacia el fondo.

Aparece en la galería exterior un grupo de soldados y palaciegos, a cuyo frente va M. de Pienne.)

Pienne pide paso ya que llevan a M. de Saint-Vallier a la Bastilla.

(El grupo de soldados desfila de dos en fondo y al pasar M. de Saint-Vallier, a quien custodian, se detiene en la puerta.)

M. de Saint-Vallier dice que su maldición fue en vano, que no será vengado y que el rey seguirá engrandeciéndose.

Triboulet al escuchar esto, dice que él será su vengador.

ACTO IV

La Greve desierta cerca de la Tournelle (antigua puerta de París)- A la derecha una casucha miserable amueblada en cuyo primer piso a teja vana se ve por la ventana un mal lecho. La fachada, que mira al público, esta horadada y se distingue su interior. Hay una mesa, una chimenea y en el fondo una escalera. La fachada de la izquierda del actor tiene una puerta que se abre por dentro.

Rigoletto destrozado por el dolor que le causa saber que su hija ha sido ultrajada, se acerca a ella y la consuela.

(El conde de Monterone atraviesa la escena escoltado por guardias del palacio y un hujier.)

El hujier pide paso ya que Monterone debe ir a prisión.

(Monterone se detiene ante el retrato del Duque.)

Monterone dice que su maldición fue en vano; que no será vengado y que el Duque seguirá engrandeciéndose.

Rigoletto al escucharlo se llena de odio y despotricando contra el Duque jura vengarse. Gilda, enamorada del duque, le pide a su padre que lo perdone pero este no la escucha y sale de la escena.

ACTO III

Margen derecha del río Mincio. A la izquierda, una casa de dos plantas, semiderruida. Frente al espectador, tras una gran arcada, una taberna vulgar en la planta baja. Una rústica escalera lleva al desván, en la planta superior. En su interior, a través de un balcón sin postigos, puede verse un camastro. En la fachada que da a la calle hay una puerta que se abre hacia dentro; la pared está llena de grietas y agujeros, y desde el exterior puede observarse fácilmente lo que ocurre dentro.

Las grietas de las paredes permiten ver desde afuera lo que pasa interiormente. Hay en la puerta un postigo enrejado y encima una muestra de posada.- Lo demás del teatro representa la Greve. A la izquierda un parapeto arruinado a cuyo pie corre el Sena, y en el que esta asegurado el sustentáculo de la campana de aguas.- En el fondo y río allende, el antiguo París.

ESCENA I

Triboulet, Blanca afuera; Saltabadil dentro de la casa.
(Durante esta escena, Triboulet debe estar inquieto y preocupado, como quien teme ser sorprendido.
Saltabadil, sentado junto a la mesa dentro de casa, se ocupa de limpiar su tahalí sin cuidarse de lo demás.)
Triboulet le pregunta a Blanca si sigue enamorada del rey, ella le contesta que sí. El no puede entenderlo, después de todo lo que le ha hecho, y le pregunta. Ella no sabe, pero lo ama tanto que daría su vida por él igual que la daría por su padre.
Blanca le dice a su padre que el rey también la ama, y que apenas la noche anterior se lo juró.
Triboulet molesto le dice a Blanca que el rey le es infiel y que él la vengará.
Blanca pensó que Triboulet lo había perdonado, ya que había pasado un mes desde el suceso y Triboulet había estado muy tranquilo.
Triboulet le dice que solo fue una estrategia para su plan de venganza y le pregunta que si seguiría amando al rey si ella se enterara que él le es infiel. Ella

El resto de la escenografía representa la margen derecha del Mincio, que corre al fondo tras un parapeto ruidoso. Del otro lado del río esta Mantua. Es de noche.

RECITATIVO Y CANCIÓN

(Gilda, el Duque, Rigoletto y Sparafucile.)
Gilda y Rigoletto, este último nervioso, estan en la calle.
Sparafucile, en el interior de la taberna, está sentado junto a una mesa limpiando el cinto para su espada, sin advertir lo que pasa afuera.
Rigoletto le pregunta a Gilda que si sigue enamorada del Duque, ella le contesta que sí.

Rigoletto molesto le dice a Gilda que la vengará, y ella le pide que lo perdone.

Rigoletto le pregunta a Gilda si seguiría amando al Duque si ella se enterara que él le es infiel. Ella

está segura que él la adora.
Triboulet le pide que mire por uno de los orificios de la pared y ella misma lo compruebe. Ella descubre al rey dentro de esa casa vestido de oficial y se horroriza. (Durante la escena segunda sigue observando por el orificio con visible agitación.)

ESCENA II

Los mismos, el rey y Magdalena
(El rey le da en el hombro una palmada a Saltabadil, que se vuelve de repente.)

Saltabadil le pregunta al rey que se le ofrece, él le contesta que un vaso y a su hermana.

Triboulet, observando que su hija lo ve y escucha al rey, le dice que esas son sus costumbres.

El rey comienza a cantar una melodiosa canción en la que dice que las mujeres son como plumas al viento, siempre son volubles.

(Saltabadil ha ido en silencio a la pieza inmediata por una botella y un vaso que trae y pone sobre la mesa. Después da un par de golpes en el techo con el pomo de su luenga espada, a cuya señal, una moza vestida de gitana lista y risueña, baja a saltos la escalera. Apenas aparece, cuando ya el rey quiere abrazarla; pero ella le rehuye.)

El rey le pide a Saltabadil que salga de la habitación; Saltabadil comprende la situación y se sale.

(Se levanta, saluda, abre la puerta de la calle y sale volviendo a cerrar tras sí. Reconoce a Triboulet y se dirige a él misteriosamente. Mientras cambia algunas palabras, Magdalena hace al rey algunas zalamerías, que Blanca observa con terror.)

está segura de que él la adora.
Rigoletto le pide que mire por uno de los orificios de la pared. Ella descubre al Duque dentro de la casa y se horroriza.

El Duque le pide a Sparafucile que le traiga un vaso de vino y una habitación.

Rigoletto, observando que su hija ve y escucha al duque, le dice que esas son sus costumbres.

El Duque comienza a cantar una melodiosa canción en la que dice que las mujeres son volubles, mentirosas, que ningún hombre puede vivir sin ellas pero pobre del que de ellas se enamora.

(Sparafucile vuelve a entrar con una botella de vino y dos vasos, que pone sobre la mesa. Luego, con el pomo de su larga espada, da dos golpes en el techo. Ante esta señal, baja dando saltos por la escalera una joven sonriente, vestida de gitana. Al verla, el Duque corre abrazarla, pero ella le escapa.)

Sparafucile, que ha salido a la calle, le dice aparte a Rigoletto):

Saltabadil se acerca a Tribolet y le pregunta si ese es el hombre y si quiere que lo mate, Triboulet le contesta que después regresará.

(Saltabadil desaparece lentamente por detrás del parapeto.)

El rey trata de convencer a Magdalena que la ama, le dice que desde hace ocho días que la conoció en la posada de Hércules donde Triboulet lo llevó y se siente enamorado.

Magdalena se resiste, el rey trata de convencerla con elogios, le ofrece matrimonio y hasta entonces Magdalena cede.

Blanca sufre mucho ya que las palabras de amor que el rey le dice a Magdalena a ella también se la ha dicho y se da cuenta que solo la ha estado engañando.

Triboulet nuevamente le dice a Blanca que la vengará, pero esta vez ella le contesta que haga lo que él quiera.

Triboulet le dice a Blanca que regrese a la casa, se vista de hombre, tome un caballo y parta hacia Evreux sin detenerse, que él la verá allí al otro día. Blanca le pide que vaya con ella, por que teme algo terrible, pero Triboulet le dice que no y le ordena irse.

si ese es el hombre y si quiere que lo mate, Rigoletto le contesta que después regresará.

(Sparafucile se aleja por detrás de la casa hacia la orilla del río.)

El Duque trata de convencer a Maddalena que la ama.

Gilda al escuchar las palabras de amor del Duque hacia Maddalena, amargamente llora y lo llama traidor.

Rigoletto le dice que no llore y jura vengarse.

Maddalena se resiste, el Duque trata de convencerla con elogios, le ofrece matrimonio y hasta entonces Maddalena cede.

Gilda sufre mucho ya que las palabras de amor que el Duque le dice a Maddalena, a ella también se las ha dicho y se da cuenta que solo la ha estado engañando.

Rigoletto nuevamente le dice a Gilda que la vengará.

RECITATIVO Y ESCENA

(Gilda, Rigoletto, el Duque, Maddalena y Sparafucile.)

TERCETO

(Gilda, Sparafucile, Maddalena y tormenta.)

Rigoletto le dice a Gilda que regrese a la casa, se vista de hombre, tome un caballo y parta hacia Verona, que él la verá allí al otro día.

Gilda le pide que vaya con ella, por que teme algo terrible, pero Rigoletto le dice no y le ordena irse.

(Blanca se aleja con paso vacilante. Triboulet va al parapeto, hace una seña y acude Saltabadil. Oscurece. El rey y Magdalena siguen retozando.)

(El Duque y Maddalena continúan, hablando, bebiendo y riendo. Rigoletto va hacia la parte trasera y vuelve con Sparafucile.)

ESCENA III

Triboulet y Saltabadil (afuera)-
Magdalena y el rey (dentro)

Triboulet le muestra veinte escudos de oro a Saltabadil, él dice que le dará en ese momento diez y el resto después del trabajo.

Triboulet le dice que regresará a media noche, Saltabadil le dice que no es necesario, que el mismo puede tirar el cadáver al Sena, pero Triboulet le contesta que el quiere hacerlo, se despide y se va.

Rigoletto le muestra veinte escudos a Sparafucile, le dice que le dará en ese momento diez y el resto después del trabajo.

Rigoletto le dice que regresará a media noche, Sparafucile le dice que no es necesario, que el mismo puede tirar el cadáver al río, pero Rigoletto le contesta que el quiere hacerlo, se despide y se va.

ESCENA IV

Lo mismo menos Triboulet

Saltabadil se da cuenta que se aproxima una tormenta. Magdalena le pide al rey discreción ya que su hermano los puede ver, pero el rey no lo cree importante. Saltabadil les dice que no tardará en llover y el rey decide pasar allí la noche. Magdalena le dice al rey que se vaya, Saltabadil le dice (a ella) en secreto que le dieron la paga para matarlo. Saltabadil le ofrece al rey su habitación y rey la acepta. (Saltabadil toma la luz. El rey dice riendo algunas palabras al oído a Magdalena y sigue al asesino al piso superior, quedando abajo la moza.) Magdalena siente compasión por el rey. Saltabadil y el rey llegan a la habitación, el rey se da cuenta que las ventanas están rotas y no hay puerta y le dice a Saltabadil que casi va a dormir a la intemperie pero no le da mucha importancia y se acuesta quedándose casi inmediatamente dormido.

Sparafucile se da cuenta que se aproxima una tormenta. Maddalena le pide al Duque discreción ya que su hermano los puede ver, pero el Duque no lo cree importante.

Sparafucile les dice que no tardará en llover y el Duque decide pasar allí la noche. Maddalena le dice al Duque que se vaya, Sparafucile le dice en secreto (a ella) que le dieron la paga para matarlo.

Sparafucile le ofrece sus aposentos y el Duque acepta.

Maddalena siente compasión por el Duque. Sparafucile y el Duque llegan a la habitación, el Duque le dice que tendrá que dormir al aire libre pero que esta bien.

Canta un poco mientras se va quedando dormido.

(Saltabadil y su hermana departen abajo. La tempestad ha estallado. Magdalena sentada en la mesa se entretiene con alguna labor, mientras su hermano apura la botella que ha dejado el rey. Ambos guardan silencio por algún tiempo como preocupados por una idea grave.)

Magdalena le dice a su hermano que el joven es un buen mozo, Saltabadil también lo cree pero le dice que le van a pagar veinte escudos, pero Magdalena cree que es muy poco dinero.

ESCENA V

El rey dormido arriba; Saltabadil y Magdalena departiendo en la planta baja; Blanca observando afuera.

Blanca regresa a la escena mientras pide en sus pensamientos perdón a su padre por desobedecerlo.

Se siente al punto de la locura ya que solo tiene dieciséis años y antes de que todo eso pasara se dedicaba a cortar flores de su jardín y ahora se ve en ese horrible lugar, pero siente que no hay nada que no haga una mujer desesperada.

Blanca escucha voces dentro de la casa y se acerca a un orificio en la pared para poder ver y escuchar lo que dicen.

Magdalena le pide a su hermano no matar al rey, pero él le dice que ya le pagaron, que tiene que cumplir con el trato. A Magdalena se le ocurre que mejor en lugar de matar al rey, maten a Triboulet cuando regrese y robarle los otros diez escudos, pero Saltabadil se niega rotundamente diciendo que el no es un ladrón.

Blanca tiembla de pensar que le pase algo a su padre. Se le ocurre ir a buscar a la ronda pero se arrepiente pensando que acusarían a su padre.

Magdalena esta llorando y trata de impedir que su hermano suba a matar al rey.

Maddalena le dice a su hermano que el joven es un buen mozo.

Sparafucile le dice que le han pagado veinte escudos, pero Maddalena cree que es muy poco dinero.

Gilda regresa a la escena mientras pide en sus pensamientos perdón a su padre por desobedecerlo.

Gilda se siente a punto de la locura.

Gilda escucha voces dentro de la casa y se acerca a un orificio de la pared para poder ver y escuchar lo que dicen.

Maddalena le pide a su hermano no matar al Duque, pero él le dice que ya le pagaron, que tiene que cumplir con el trato. A Maddalena se le ocurre que mejor en lugar de matar al duque, maten a Rigoletto cuando regrese y robarle los otros diez escudos, pero Sparafucile se niega rotundamente diciendo que el no es un ladrón.

Gilda tiembla de pensar que le pase algo a su padre.

Maddalena trata de detener a su hermano.

Saltabadil, compadecido de su hermana, le dice que si algún viajero llega ha pedir hospicio antes de la media noche, lo mataría y entregaría, a cambio del rey, a Triboulet.

Blanca escucha y cree que Dios quiere que ella muera por el rey aún sabiendo que él es un ingrato y ella no quiere morir tan joven, pero siente que si no tiene el amor del rey no tiene importancia ya su vida.

Toca a la puerta, Saltabadil pregunta quien es, ella dice que es un viajero. Saltabadil se pone a afilar su cuchillo para matar al viajero, Magdalena le dice que se apure que sino se puede ir. Blanca escucha asustada todo y tiene miedo de sufrir dolor cuando la maten. Pide perdón a su padre en donde quiera que esté y ruega a Dios que el rey la olvide y viva feliz. Saltabadil le dice que entre, Magdalena abre la puerta, Blanca entra y al momento Saltabadil alza el cuchillo y cae el telón.

ACTO V

Triboulet

La misma decoración, pero cuando se levanta el telón, la casa de Saltabadil estará completamente cerrada ala vista. No se ve ninguna luz: oscuridad completa.

Sparafucile, compadecido de su hermana, le dice que si alguien llega ha pedir hospicio antes de la media noche, lo mataría y entregaría, a cambio del duque, a Rigoletto.

Gilda escucha todo y esta tentada a dar su vida por amor al Duque.
(Un campanario da las once y media.)

Gilda se decide a sacrificar su vida, toca a la puerta, Sparafucile pregunta quien es, ella dice que es un mendigo solicitando permiso de pasar ahí la noche.

Gilda pide perdón a su padre y a Dios.

Sparafucile le dice que entre, Maddalena abre la puerta, Blanca entra y al momento Sparafucile la acuchilla.

RECITATIVO Y ESCENA

(Rigoletto, Sparafucile, el Duque.)

DÚO- FINAL

(Gilda y Rigoletto.)

ESCENA I

Triboulet

(Se adelanta lentamente por el fondo envuelto en su capa. Ha cesado la lluvia y va alejándose la tempestad. De vez en cuando relampaguea y truenos.)

Triboulet llega a casa de Saltabadil sintiéndose poderoso ya que casi ha consumado su venganza, él que es un simple bufón contra el rey de Francia.. Piensa en el mes que fingió estar bien para despistar y siguió haciendo rey al rey, ahora siente que valió la pena. Espera fuera de una puerta baja de la casa donde cree que se le entregará el cadáver a que suenen las doce campanadas. (Oye la hora de un reloj lejano.) Emocionado se da cuenta que es la hora pactada y llama a la puerta. Saltabadil pregunta quien es, ve que es Triboulet y le pide que espere, que no entre. (Sale Saltabadil por la avertura y tira de algo pesado metido en un saco que apenas se distingue en la oscuridad.)

ESCENA II

Triboulet y Saltabadil

Saltabadil le entrega un saco con un cadáver dentro, Triboulet feliz le pide una luz para poder ver al muerto pero Saltabadil le dice que eso sería muy peligroso ya que los arqueros o vigilantes nocturnos podrían verlos. Saltabadil le pide los diez escudos restantes Triboulet se los da y mientras Saltabadil los cuenta Triboulet examina el saco con las manos. Saltabadil se ofrece a ayudarlo a tirarlo al río pero Triboulet quiere hacerlo solo.

(Rigoletto avanza solitario desde el fondo de la escena, oculto en su capa. La violencia del temporal ha disminuído, y los truenos y relámpagos son menos frecuentes.) Rigoletto llega a casa de Sparafucile sintiéndose poderoso ya que casi ha consumado su venganza, él que es un simple bufón contra el Duque. Piensa en el mes que fingió estar bien para despistar

(Oye el campanario de media noche.) Emocionado se da cuenta que es la hora pactada y llama a la puerta. Sparafucile pregunta quien es, ve que es Rigoletto y le pide que espere impidiéndole pasar. (Entra y regresa arrastrando un saco.)

Sparafucile le entrega un saco con un cadáver dentro, Rigoletto feliz le pide una luz para poder ver al muerto pero Sparafucile le dice que no y que le entregue el dinero restante.

Sparafucile se ofrece a ayudarlo a tirarlo al río pero Rigoletto quiere hacerlo solo.

Saltabadil le aconseja tirar el cadáver en aguas más profundas.
(Saltabadil vuelve a la casa y cierra la puerta.)

ESCENA III

Triboulet

Triboulet palpa el saco para asegurarse que es rey, al sentir sus espuelas lo comprueba.

Triboulet lanza injurias hacia el cadáver que cree es el del rey, lo pateo y se siente glorioso de pensar que él, un simple bufón acabo con un rey, siente su venganza consumada, recuerda a su hija y siente paz al saber que ella esta también vengada.

(Toma el saco por un extremo y lo arrastra a la orilla del río. Al dejarlo en el parapeto, se entreabre la casa y sale Magdalena, observa con inquietud, hace una seña, dando a entender que no se ve a nadie, entra y vuelve a salir con el rey, al cual induce por señas a irse. Después se encierra en la casa y el rey atraviesa el fondo en la dirección que le ha indicado.)

Triboulet esta a punto de arrojar el saco al río, cuando de pronto escucha a lo lejos cantar al rey.

Triboulet se da cuenta que lo han engañado que el cadáver que tiene no es el del rey, temeroso destapa el saco y espera a que caiga un relámpago para que él pueda ver de quien se trata.

ESCENA IV

(Triboulet y Blanca)

(Brilla un relámpago. Se levanta el bufón dando gritos frenéticos.

Triboulet se descubre que es su hija.

Sparafucile le aconseja tirar el cadáver en aguas más profundas.
(Sparafucile entra a su casa.)

Rigoletto palpa el saco para asegurarse que es el Duque, al sentir sus espuelas lo comprueba.

Rigoletto lanza injurias hacia el cadáver que cree es el del Duque y se siente glorioso de pensar que él, un simple bufón acabo con un Duque, siente su venganza consumada, recuerda a su hija y siente paz al saber que ella esta también vengada.

(Arrastra el saco para arrojarlo al río).

Rigoletto esta apunto de tirar el saco al río, cuando de pronto escucha a lo lejos cantar al Duque.

Rigoletto se da cuenta que el cadáver que tiene no es el del Duque.

Triboulet trata de reanimar a su hija.
Blanca con voz desfallecida le habla,
Triboulet siente alivio de saber que está
viva, le dice que no puede verla por la
oscuridad y que por favor le muestre con
su mano donde está su herida.
Blanca le dice que sintió el hierro en el
corazón y no puede hablar; siente que se
ahoga, y le pide perdón a su padre.
Triboulet le pide que no se muera, que
ella es todo lo que él tiene, mira cerca de
allí una campana del parapeto y le dice
que la va a ir a tocar pero Blanca con
una seña, negativa le dice que no.
Triboulet empieza a gritar auxilio para
que alguien lo ayude.
Blanca se despide y le pide nuevamente
perdón.
Triboulet, se toma los cabellos de
desesperación y se da cuenta que su hija
está expirando y corre a la campana y la
toca con arrebato, grita lo más que puede
para que alguien lo auxilie y le habla a
Blanca diciéndole que resista, y le pide a
Dios que la salve.

Rigoletto le habla a su hija esperando que
este aún viva.
Gilda casi sin fuerzas le contesta.
Rigoletto la abraza agradeciendo a Dios
de que aún este viva. Gilda le señala su
corazón y le dice a su padre que el puñal
se hundió allí. Rigoletto le pregunta que
fue lo que ocurrió.
Gilda le contesta que es toda su culpa,
que lo desobedeció y dio su vida por el
Duque porque lo amaba mucho, le pide
perdón.
Rigoletto le pide que le hable más que no
se muera, Gilda se despide de su padre
casi sin fuerza, le dice que ella velará por
él junto con su madre en el cielo y antes
de poder terminar la frase cae muerta.
Rigoletto, al verla muerta recuerda la
maldición y, llorando, cae sobre el
cadáver de su hija.
(Cae el telón.)

ESCENA V

Blanca, Triboulet, hombre y mujeres del pueblo

Una mujer se acerca sintiendo compasión por él, Triboulet voltea y ve a un carretero, lo toma del cuello y le dice que lo degolle con su carreta. Un hombre del pueblo se acerca y dice que Triboulet es un asesino y que lo separen del la joven. Gente del pueblo intenta apartarlo de Blanca pero éste se resiste; pide a una mujer presente que les pida que lo dejen estar con su hija. La mujer lo hace y Triboulet de rodillas abraza a su hija como a un bebé.

Abrazando a su hija llora desconsolado y pide a Dios que no se muera. Empieza a enloquecer y les dice a todos los que mira que su hija sólo está desmayada.

Llega un médico, la revisa y le dice que su hija tiene en la costilla izquierda una herida muy profunda, y la sangre le ha causado la muerte sofocándola.

Triboulet desesperado grita que él la mato, y descontrolado cae al suelo sin sentido.

(Cae el telón.)

CUADRO DE DISTRIBUCIÓN DE MONÓLOGOS, DIÁLOGOS, DÚOS, COROS Y SOLOS ORQUESTALES

Acto 1

Al preludio orquestal inicial, continúan una serie de diálogos; incluso durante el minueto se realiza el diálogo entre la Condesa de Ceprano y el Duque; la danza del *perigordino* interrumpe la secuencia de los diálogos. Es notable que a través de dicha serie de diálogos Verdi logra dar una continuidad al drama que no divide (como en la tradición operística anterior) la forma musical en recitativos y arias, empatando el ritmo del drama con el de la secuencia de los números musicales. Solamente en los monólogos de Rigoletto y Gilda se interrumpe hasta cierto punto la acción dramática, para enfatizar musicalmente el carácter y situación de estos dos personajes. También el aria del Duque "*Questa o quella*", aunque no es un monólogo, comparte este carácter descriptivo del personaje. El coro masculino actúa como un personaje (los cortesanos) que participa en la acción dramática al inicio y al fin del acto. Musicalmente, forma además un contraste con los personajes solistas.

Acto II

El acto dos es el más corto de la obra. Tras una lúgubre introducción orquestal, el Duque canta un aria en la que muestra un cambio de carácter que Verdi se vio obligado a introducir, para negociar con la censura. Alterna después con el coro, y conforme se desarrolla el acto, los diálogos incluyen más personajes. Hacia el final del acto, y tras un monólogo de Monterone, Gilda y Rigoletto sostienen un diálogo de fuerte carga dramática, con confesiones mutuas y resoluciones encontradas: Rigoletto clama venganza lleno de odio, mientras Gilda no puede renunciar al amor que el Duque ha despertado en ella, a pesar de la violencia que ha sufrido.

ACTO II

MONOLOGOS	11A. DUQUE 11C. DUQUE			14 C. MONTERONE.
-----------	--------------------------------	--	--	---------------------

DIALOGOS	11B. DUQUE Y CORO	12. DIALOGOS ALTERNADOS: RIGOLETTO, BORSA, MARULLO, CEPRANO, HUIJER Y CORO. 12 A. RIGOLETTO.	13. GILDA Y RIGOLETTO. 13 A. MARULLO, BORSA Y CORO.	14. GILDA. 14 B. HUIJER. 14 D. GILDA Y RIGOLETTO.
----------	----------------------	---	--	--

DUOS				14 A. GILDA Y RIGOLETTO
------	--	--	--	----------------------------

CORO	11D. COMENTARIO SUPERPUESTO AL DUQUE.			
------	--	--	--	--

ORQUESTA SOLO	11. INTRODUCCION			
------------------	---------------------	--	--	--

Acto III

Muestra una mayor diversidad de texturas, acorde al desenlace del drama, e incluye los célebres Cuarteto y Terceto, diálogos de especial interés dramático y musical.

El acto III inicia con un Adagio orquestal, que continúa con un diálogo entre Gilda y Rigoletto. Sin interrupción, el Duque tiene un diálogo con Sparafucile, y después canta su famosa aria "*La donna é mobile*." El doble diálogo del Cuarteto enfatiza el carácter diverso de los cuatro personajes simultáneamente. El coro ahora participa como el personaje del viento, y junto a elementos orquestales específicos (trémolos graves de cuerdas, flauta, campanas), construye el ambiente tempestuoso que refleja en la naturaleza el trágico desenlace de la obra, focalizado en el Terceto. La conclusión incluye algunos monólogos de Rigoletto, y la superposición (de un gran efecto dramático) del aria del Duque, a través de la cual Rigoletto descubre que el asesinado no es el Duque. Un diálogo conclusivo entre Rigoletto y Gilda agonizante, cierra la participación de estos personajes. Rigoletto recuerda la maldición de Monterone, cumplida trágicamente sobre él y su hija. Concluye una breve parte orquestal, con las fanfarrias de la maldición.

ACTO III

MONOLOGOS	15 C. DUQUE.		17 C. DUQUE.		19. RIGOLETTO. 19 B. RIGOLETTO. 19 C. MONOLOGOS SUPERPUESTOS: DUQUE Y RIGOLETTO.	
-----------	--------------	--	--------------	--	---	--

DIALOGOS	15 A. RIGOLETTO Y GILDA. 15 B. DUQUE, SPARAFUCILE Y RIGOLETTO.		17. GILDA Y RIGOLETTO. 17 A. SPARAFUCILE, DUQUE Y MADDALENA.	18. GILDA, MADDALENA Y SPARAFUCILE.	19 A. RIGOLETTO Y SPARAFUCILE.	20. RIGOLETTO Y GILDA
----------	--	--	---	--	--------------------------------------	--------------------------

DUOS						
------	--	--	--	--	--	--

TERCETO				18 C. GILDA, MADDALENA Y SPARAFUCILE.		
---------	--	--	--	--	--	--

CUARTETO		16. DUQUE Y MADDALENA, GILDA Y RIGOLETTO.				
----------	--	--	--	--	--	--

CORO			17 B. VIENTO	18 B. VIENTO		
------	--	--	--------------	--------------	--	--

ORQUESTA SOLO	15. ADAGIO					20 A. FINAL.
------------------	---------------	--	--	--	--	--------------

ANÁLISIS MUSICAL

PRELUDIO

Escrito en el tono de do menor, 4/4, *Andante sostenuto*, se inicia con el motivo de la maldición, que consiste en un do reiterado insistentemente, como una fanfarria, que presentan la trompeta y el trombón; responden con un acorde de sexta aumentada la sección de trombones, cornos, trompetas, fagotes y timbales en fuerte, y *decrescendo*:

The image shows a musical score for the beginning of the Prelude. The score is written for a full orchestra, with the following instruments listed on the left: Fagotti (Bassoons), Corni in Mi b (French Horns in E-flat), Trombe in Do (Trumpets in C), Tromboni (Trombones), Cimbasso (Euphonium), and Timpani (Timpani). The score is in 4/4 time and the key signature is one flat (D minor). The tempo is marked *Andante sostenuto*. The score shows the entrance of the brass section, with the Trombe in Do and Tromboni playing a melodic line, and the other instruments playing a chord of an augmented sixth. The dynamic is marked *ff* (fortissimo) and the tempo is marked *rit.* (ritardando).

El motivo es presentado en en varias ocasiones, con distinta dinámica: con una semicadencia al V, en *p*; con el V del V, en *f*, y modula al III, en *p*. La sección de cuerdas entra con un trémolo, en *pp*, el bajo ascendiendo en forma cromática contra un sol reiterado, en trombón, trompeta y viola, todo en crescendo, que desemboca en el primer *tutti* orquestal, en *ff*, el cual se alterna en tres ocasiones con el insistente toque de los metales. La tercera ocasión alcanza el acorde del I 6/4 y marca el climax del preludio, que se sostiene en *ff* contra una dramática melodía en violines y maderas, elaborada con corcheas y semicorcheas, ligadas

en pares. Esta melodía desciende y se reitera en los grados 7, 2, 6, 5, en decrescendo hasta *pp*, sobre la dominante:

The image displays a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is arranged in a standard format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left side of the page are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Clar. in Do (Clarinet in C), Fag. (Bassoon), Horns in F (Horn in F), Horns in C (Horn in C), Tr. in Do (Trumpet in C), Tr. in F (Trumpet in F), Tromb. (Trombone), Tim. (Timpani), Gr. C. (Cymbal), Viol. (Violin), and Vla. (Viola). The score shows a complex arrangement of notes, rests, and dynamic markings. Key dynamic markings include *ff* (fortissimo), *dim.* (diminuendo), and *pp* (pianissimo). The music appears to be in a major key, with a focus on melodic lines in the woodwinds and strings, and a rhythmic accompaniment in the brass and percussion.

Se presenta de nuevo el motivo del do repetido, en la trompeta, el trombón, y continua una cadencia V – I, que alternando contra el tremolo del timbal, va

incrementado sucesivamente la dinámica e instrumentación, hasta alcanzar el *tutti* final, con un acorde de do menor en *ff*.

The image displays a page of a musical score for an orchestra, illustrating a dynamic crescendo. The score is written for various instruments, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The dynamic markings are clearly visible, starting from *ppp* (pianissimo) and increasing through *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte) to *ff* (fortissimo) at the end of the passage. The instruments listed on the left side of the score are: Fl. (Flute), Oct. (Oboe), Ob. (Oboe), Clar. in Do (Clarinet in C), Fag. (Bassoon), Corni in Mi b (French Horn in B-flat), Corni in Do (French Horn in C), Tr. b. in Do (Trumpet in C), Tr. b. (Trumpet), Tr. b. (Trumpet), Cimb. (Cymbal), Timp. (Timpani), Gr. C. (Gong/Cymbal), Viol. (Violin), V. lo (Viola), Vo. (Voice), and Ob. (Oboe). The score shows a gradual increase in volume and instrumentation, culminating in a full orchestral tutti with a final chord of D minor in fortissimo.

ACTO I

Introducción

Escrita en el tono de La bemol mayor, compás binario y en *Allegro con brio*, una banda sobre el escenario toca una música de baile, que recrea el ambiente festivo del Palacio ducal; (el carácter de la música, sin embargo, es el de las bandas del siglo XIX) (ejemplo I – 1):

Allegro con brio $\text{♩} = 112$

Banda interna
(senza Gr. Cassa)



En un canto empalmado a la danza, el Duque comenta a su cortesano Borsa la intención de conquistar a la bella desconocida que ha mirado, durante algunos meses, en la Iglesia. Entretanto, ambos se admiran de la belleza de las cortesanas, especialmente de la condesa Ceprano. La orquesta del foso empieza a tocar, y prepara la *ballata* del duque, en compás de 6/8, en la que éste expresa su carácter frívolo (ejemplo I – 2):

con eleganza

D.
Questa o quel - - la _____ per me pa-ri so - no a quan - t'al - - t

Viol.

V-le

Vc.

Cb.



En una evocación del pasado histórico, la orquesta interpreta a continuación un minueto en el cual, bailando, el Duque trata de convencer a la Condesa de Ceprano de corresponder a su pasión (ejemplo I – 3):

The image shows a musical score for a minuet. At the top, it is labeled 'Contessa di Cep.' and 'Duca (Il Duca va ad incontrare la Contessa di Ceprano e le dice con molta galanteria)'. The lyrics 'Par-til-te?... Cru-de-le!' are written below the vocal line. The score includes staves for Violins (Viol.), Viola (Vla.), and Cello (Cb.). The tempo is marked 'Allegretto'.

Justo al final del minueto, Rigoletto hace su entrada, burlándose de la situación del Conde de Ceprano, sobre la música festiva del inicio. Al terminar Rigoletto, inicia la Perigordina, una danza ágil en compás de 6/8, de antiguo origen, con la que bailan algunos cortesanos (ejemplo I – 4):

The image shows a musical score for the 'PERIGORDINO' dance. The tempo is marked '(ritando)' and '(cresc)'. The lyrics include '(cresc) Intanto nella sala si ballerà il Perigordino' and 'va-za, e intanto il ma-ri-to fremendo ce va.'. The score includes staves for Violins (Viol.), Viola (Vla.), and Cello (Cb.). The tempo is marked 'Allegretto'.

Nuevamente sobre la música festiva inicial, Marullo y el coro de los cortesanos comentan, con admiración y sorpresa, sobre la supuesta amante oculta de

Flaut.
Clarineti
Bassoni
Trombe
Tromboni
Violini
Viola
Violoncello
Contrabbasso

Mon-te-ro-ssi
Mon-te-ro-ssi
Mon-te-ro-ssi
Mon-te-ro-ssi
Mon-te-ro-ssi (Tu) (presentato!) Mon-te-ro-ssi (Tu)
il figlio.
Mon-te-ro-ssi
Mon-te-ro-ssi

Rigoletto imita en burla a Monterone; hay un cambio de armadura, y en un *Sostenuto assai*, en 4/4, evoca los movimientos contrahechos del bufón jorobado (ejemplo I – 7):

Viol.
V. la
Vc.
Cb.

Sostenuto assai 4/4

Después le recuerda que ya obtuvo suficiente clemencia, como para todavía seguir reclamando el honor perdido de su hija. Entonces Monterone, en un arrebatado de cólera que se refleja en varios *tutti* de la orquesta, alternados con semicorcheas repetidas en la cuerda, amenaza con estar presente en sus festines, vivo o muerto, clamando venganza al mundo y a Dios por la afrenta a su familia, mientras ésta quede impune (ejemplo I – 8):

The image displays a page of a musical score. At the top, the tempo is marked "Andante sostenuto 4/8". The score includes staves for various instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Horns (in C, in D), Trumpets (in C, in D), Trombones (in C, in Bb), Timpani (Timp.), and Cymbals (Cr.). Below these are the staves for the vocal soloist, labeled "Monterone" with the lyrics "Ho-vei-to-ia - ve-i - ve-i". The vocal line features a long, sustained note. At the bottom, the tempo changes to "Andante sostenuto 4/8". The score is densely written with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings.

Con un cambio a *Allegro*, el Duque ordena arrestarlo, y en medio de la admiración de los presentes, Monterone lanza la primera maldición, dirigida al

Duque y a Rigoletto, enfatizada con un *tutti* orquestal, en *ff*, sobre un acorde de Re mayor (ejemplo I – 9):

The image displays a page of a musical score for Example I-9. It features a full orchestral arrangement with vocal parts. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in D (Clar. in Do), Bassoon (Fag.), Horn in E-flat (in Mi), Horn in C (in La), Trumpet in D (Tubo in Mi), Trombone (Tubo), Timpani (Timp.), Snare Drum (B.), Bass Drum (M.), Cymbals (C.), and a Chorus (CORO). The vocal parts are for Tenor (TENERO) and Bass (BASSI). The score shows a tutti orchestral passage in F major, characterized by a strong, unified sound. The vocal parts enter with the lyrics "Ah! Ah! Ah!" and "Ah! Ah! Ah!". The Tenor part has the lyrics "Irambi Voi ma-le - det - ti". The Bass part has the lyrics "CORO". The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulation marks.

Continua Monterone sus reclamos al Duque, y a Rigoletto dirige una segunda maldición, otra vez con el *tutti* orquestal, pero con la cadencia I6/4 – V7 – I en Re bemol Mayor (ejemplo I – 10):

The image shows a page of a musical score for Verdi's opera Rigoletto. It features multiple staves for instruments and voices. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horns (Cu.), Trumpets (Tr.), Trombones (Tbn.), Drums (Cmb.), and Cymbals (Timp.). The vocal parts include Rigoletto (Tenor), Sparafucile (Bass), Monterone (Bass), and the Chorus (Coro). The score is marked with a tempo of 'Vivace' and a dynamic of 'pp'. There are dynamic markings such as 'cresc.' and 'ppp' throughout. The lyrics are written below the vocal staves. The score shows a change in meter and key signature, as indicated by the text in the paragraph below.

En la resolución cambia el compás a 3/4, la armadura a Re bemol mayor, y el tempo a *Vivace*, en *pp*. El coro se apresta a replicar las amenazas de Monterone, mientras Rigoletto queda horrorizado de la maldición lanzada en su contra. Todo ello lo elabora Verdi en un *crescendo* gradual, desde el *ppp* hasta el *ff*, pasaje concertante que cierra la primera escena.

Inicia la segunda escena con una introducción orquestal de 10 compases, escrito en 2/4, *Andante mosso* y armadura de Fa mayor. El carácter sombrío de la introducción, sin embargo, se deriva del empleo de acordes del homónimo menor, en *pp*, y es apropiado a la penumbra de la calle donde se desarrolla el diálogo siguiente, entre Rigoletto y el asesino a sueldo Sparafucile (ejemplo I – 11):

The image displays a musical score for several instruments. At the top, the tempo is marked "Andante mosso (♩ = 66)". The instruments listed are:

- Clarineti in Sib (I and II)
- Fagotti (I and II)
- Viola (I and II)
- Violoncello
- Violoncelli
- Contrabassi

The score shows the first four measures of the piece. The woodwinds (Clarineti and Fagotti) play sustained notes, while the strings (Viola, Violoncello, Violoncelli, and Contrabassi) play a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is present for the string parts.

El sicario ofrece sus servicios a Rigoletto para eliminar rivales. Verdi enfatiza el carácter lúgubre del diálogo por el registro de las voces (barítono y bajo), así como con la suave contramelodía del violoncello y contrabajo, acompañados por instrumentos en registros graves (ejemplo I – 12):

I. Clar. in Sib

II.

I. Fag.

II.

Or. C.

R.

Va, nonno niente. Un ladro!

S.

- gnor?... Né il chie-si... A voi pre-sen-te un uom di spa-da sta.

2 V-le

2

I Vo.

I Cb.

I Vo.

Vo.

Cb.

A continuación, un amplio monólogo de Rigoletto se desarrolla revelando su intrincado carácter, y donde la música contrasta siguiendo al texto. Rigoletto se identifica primero con el asesino, y es notable el énfasis orquestal sobre la palabra *pugnale* (ejemplo I – 13):

Adagio
(guardando dietro a Sparafucile)

RIGOLETTO
Pa-ri sia-mol... io la lingua, e-gli ha il pu-gna-le;

Violini

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Adagio

Una progresión en *p*, inestable tonalmente, evoca sus pasos contrahechos (ejemplo I – 14):

R.
et quel che spe-gue!..

Viol.

Viola

Vi.

Cb.

Después de recordar la maldición de Monterone, protesta contra la naturaleza y contra los hombres, por ser deforme y bufón, en cuyo oficio le esta vedado el llanto. El *tempo* cambia a *Allegro*, y las cuerdas acompañan en trémolo, reflejando su desasosiego. Su rabia se expresa en una progresión ascendente, con acordes de séptima disminuída que resuelven (ejemplo I – 15):

Musical score for Example I-15. The score includes a vocal line (R.) and four instrumental lines (Viol., Vln., Vc., Cb.). The vocal line has the lyrics: "rah - bial es-ser dif - fer-me! oh rah - bial". The instrumental parts feature a tremolo accompaniment in the strings.

Luego, envidia las condiciones de su amo, a quien debe además complacer a su antojo. La música se torna ligera, *pizzicato* en *pp* (ejemplo I – 16):

Musical score for Example I-16. The score includes a vocal line (R.) and four instrumental lines (Clar. I., Vln., Vc., Cb.). The vocal line has the lyrics: "Questo pa-é-ro-ne mi-o, gio-vin, gio-con-do, el pos-sen-te, bel-lo,". The instrumental parts feature a light, pizzicato accompaniment in the strings.

Lanza después su odio contra los cortesanos, y los responsabiliza de su propia perversión. Entonces la orquesta vuelve a los trémolos, y la voz alterna con respuestas del bajo; la armonía avanza esta vez con la tensión de acordes de séptima disminuída que ascienden cromáticamente, resolviendo hasta Mi mayor en segunda inversión (ejemplo I –17):

I6/4 V7

Inesperadamente, un solo de flauta en Mi mayor, con un suave arco melódico que el retoma, le evoca la única parte luminosa de su vida; el *tempo* cambia a *Andante* (ejemplo I – 18):

Por último, retorna a su mente la maldición, cuyo recuerdo le angustia. Esta vez, la orquesta le acompaña en *p*, con trémolos y fragmentos de escalas. Decide alejar la incertidumbre, y la cadencia a Do mayor I6/4 – V – I, enlaza directamente con la entrada al escenario de Gilda (ejemplo I – 19):

mi-a?.. Mi coglierò aven-tu-ra?.. Ah no: è fol-li

Escrita en compás: 4/4, en el tono de Do mayor, y *tempo* de *Allegro vivo*, la entrada de Gilda esta enmarcada con una música alegre, que refleja el gusto del encuentro entre Rigoletto y su hija. Es característico el motivo sincopado de la melodía de los violines, así como el descenso de corcheas ligadas por pares (ejemplo I – 20).

Allegro vivo # 188

Fl.

Obo.

Clar. en Do

Fag.

Tr. en Do

Timb.

(estruendo nel cortile)

Tr.

Viol.

Viola

Viol.

Cel.

Allegro vivo # 188

La música caracteriza el momento en el cual Gilda está muy feliz del encuentro con su padre, ya que todo el día se encuentra encerrada.

Gilda debe salir corriendo a escena al compás de la música y expresar con un efusivo abrazo (como está escrito en el libretto) la dicha de ver a su padre.

El tiempo de un libreto musicalizado es más largo (hasta cinco veces) que el tiempo hablado de una obra teatral, y por esta razón cuando se pretende musicalizar un libreto que fue diseñado para una obra teatral debe sufrir modificaciones y reducciones para que se ajuste a los tiempos de la música. Este podría ser uno de los motivos por los cuales en la ópera no se profundiza para explicar quien es Gilda más allá de ser la hija de Rigoletto. Por estas razones se utilizará el libreto de Piave, a la par con el libreto de la fuente original “*El Rey se Divierte*” de Victor Hugo, para poder hacer un análisis más detallado y comparativo del personaje Blanca - Gilda.

Se procederá entonces a realizar el análisis de este personaje en base a las preguntas: ¿Quién es?, ¿De qué punto parte musicalmente?, ¿Qué relevancia tiene dentro de la obra?

Las melodías que cantan Gilda y Rigoletto forman un diálogo alternado; tienen sonidos largos (blancas y negras), en *legato* y con el final de las frases descendentes por salto ó grados conjuntos (ejemplo I – 21):

The image shows a musical score for the scene where Gilda and Rigoletto are reunited. The score is written for voice and piano. The vocal lines are in G major and 3/4 time. Gilda's line is in the soprano clef, and Rigoletto's line is in the bass clef. The piano accompaniment is in the right and left hands. The score includes the following lyrics: Gilda: "Mio pa - - dre!..", Rigoletto: "Fi - gliol..". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The score is marked with *fp* (fortissimo piano) in several places.

La música en todo momento sigue reflejando la alegría de los personajes en su reencuentro.

Una de las primeras incógnitas dentro de la ópera es la edad de Gilda; en la obra de Victor Hugo nos dice que Blanca (nombre original de Gilda, que ocuparé cada vez que haga una referencia al libreto de “*El Rey se Divierte*”) tiene dieciséis años. Esto es muy importante para interpretar adecuadamente al personaje.

Gilda debe expresar en sus movimientos corporales y vocales ternura, dulzura, candidez y sobre todo mucha frescura.

Por todo ello se debe cantar este papel con mucha agilidad vocal, sin hacer presión en la voz; simplemente la voz debe ser flotada, sin recurrir a la sonoridad de voz de pecho pero con fuerza expresiva, ya que si se aligera demasiado la voz se puede caer en una interpretación inexpresiva. Es muy importante cuidar cada detalle (desde la actitud corporal, el vestuario y los aspectos vocales ya referidos) para lograr una caracterización inicial adecuada, que funcione como punto de partida pertinente en el desarrollo del personaje.

Un primer contraste aparece en la armonía, cuando Gilda menciona el suspiro de Rigoletto, con el acorde de V9b de fa menor, (ejemplo I – 22):

The image displays a musical score for Example I-22, featuring vocal and instrumental parts. The vocal line is written in a soprano clef and includes the lyrics: "Voi sospi - ra - tel.. che v'an-ge". The instrumental parts include Flute (Fl.), Clarinet in D (Clar. in Do), Oboe (Obl.), Violin (Viol.), Viola (V. le), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is set in a key with one flat (F major or D minor) and a 4/4 time signature. The vocal line begins with a dynamic marking of *pp*. The instrumental parts provide a rhythmic and harmonic accompaniment, with the strings playing a steady eighth-note pattern.

Gilda toma el suspiro como pretexto para interrogar a Rigoletto: hasta este momento se hace evidente que ella ignora casi todo acerca de sus familiares mas cercanos, y exige a su padre saberlo.

En esta parte se recomienda cantar a plena voz y colocar sutilmente voz de pecho para que no se pierda la intención de la escena.

Es notorio que los materiales de las cuerdas y voces se superponen, sin mezclarse uno con otro. El carácter y *tempo* de la música cambian cuando Gilda hace referencia a sus familiares, (ejemplo I – 23):

Musical score for Gilda and Rigoletto. Gilda's part is in the upper staff, with lyrics: "la... sua fa - miglia...". Rigoletto's part is in the lower staff, with lyrics: "Tu non ne hai.". The string accompaniment (Viol., Vla., Vc., Cb.) is shown in the lower staves.

En el *Adagio*, Gilda pregunta por su madre con una suave línea melódica que recuerda la melodía que anticipa su entrada (ver primer ejemplo), acompañada por cornos, y se presenta una modulación hacia el tono de Mi bemol mayor (ejemplo I – 24):

Musical score for Gilda and Rigoletto. Gilda's part is in the upper staff, with lyrics: "vo - i, al - men ché al - a fa - te ch'io sap - pia la ma - dre mi - a.". Rigoletto's part is in the lower staff, with lyrics: "Ah!..". The Corni III part is in the upper left staff, marked "Soli".

Gilda era huérfana de madre, y aunque no se especifican las circunstancias, seguramente murió cuando Gilda era muy pequeña ya que no la recuerda:

Blanca.- Padre hálbame al menos de mi madre.

Gilda.- si no quieres hablarme de vos, permíteme al menos saber quien era mi madre.

Al advertir que no logrará nada exigiendo, Gilda opta por una petición en forma suave y sutil. Se recomienda cantar *pianissimo* y casi sin vibrato, sosteniendo de una respiración toda la frase para lograr el efecto de dulzura.

Continúa el dueto en 3/4, tono de La bemol mayor, *Andante*. Rigoletto habla de la madre de Gilda, quien al verlo solo y deforme, le amó por compasión, y murió, (ejemplo I – 25):

ANDANTE $\text{♩} = 58$

cresc. al prus.
Deh non parlare al mi . sero del suo perdu . to be . ne...

ANDANTE $\text{♩} = 58$

pp

Era común en esa época que los hombres no participaran en la crianza de los hijos, y así se entiende que Rigoletto no se ocupara de la crianza de Gilda. Otra hipótesis, basándonos en Víctor Hugo, sería que la madre de Blanche nunca hizo pública su relación con Triboulet, por lo cual nadie sospechó que el bebé que esperaba era hijo del bufón, secreto que respetó aún después de la muerte de su amada, como lo cuenta Triboulet a Blanca en el acto dos escena tres de “*El Rey se Divierte*”:

Triboulet.- Murió llevándose a la tumba el angelical secreto de su fiel amor.
 El siguiente contraste musical aparece cuando Rigoletto declara que su único bien es Gilda, y ella expresa pena por el dolor de su padre, (ejemplo I –26):

The image shows a page of a musical score for Example I-26. It features vocal lines for Rigoletto (R.) and Gilda, and an orchestral arrangement. The woodwinds include Oboe (Ob.), Clarinet in D (Cl. in D), Bassoon (Fag.), Horn in E-flat (Corno in Mi b), and Horn in C (Corno in La). The strings consist of Violin I (Vcl. I), Violin II (Vcl. II), Viola (Vcl.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The basso continuo (B.) part is also present. The score includes lyrics in Italian: "Di - o, all'in-gra - tia-to, all'in-gra-sia-to!" and "Gilda con agitazione Oh quanto do-ler! quanto do-ler!". The tempo/mood marking "con trasporto" is visible above the basso continuo part.

Este pasaje se recomienda cantar de una forma agitada, exhalando aire por la boca y hacer muy precisos los cortes de las notas finales para no caer en líneas largas.

El tono cambia al homónimo menor (la bemol menor). Un cambio de compás a 2/4, con seisillos, resalta el carácter agitado y articulado de las frases que intercalan los dos personajes (ejemplo I – 27):

Cb. I.
 Fag. I.
 Orl.
 R.
 Viol.
 V. la.
 Vn.
 Cb.

padre, non più, pa-dre, non più, padre, non più, non più, cal-ma - te-vi, mi la - ce - ra tal - la, ah si. tu so - - la re - sti al mi - so - ro, so - la re - sti al

Es recomendable acentuar el tiempo fuerte para marcar el ritmo y que el dueto sea claro y homogéneo; también aligerar la voz, ya que si se da fuerza y volumen es más difícil subir a los registros agudos y se tendería a calar al cantar.

Un nuevo contraste, con cambio de compás a 4/4 en *Allegro*, pero en el mismo la bemol menor, aparece cuando Gilda exige saber el nombre de su padre (ejemplo I – 28):

Allegro $\text{♩} = 128$
 Orl.
 R.
 Viol.
 V. la.

vi-sia. Il no - me vostro di - ce-mi, il dui che si vat - trista...
 - zio-lo.

Rigoletto le niega el derecho de saber su nombre pero ¿porqué?

Rigoletto aborrece al mundo por su condición deforme, y busca en su hija lo que se le había negado, el ser visto con amor y respeto. Siente un miedo terrible de pensar que al saber quien es y a que se dedica, ella se desilusionaría y podría perder el amor y el respeto que siente por él:

Triboulet.- No. ¿A que nombrarme? Soy tu padre y basta. Escucha. Fuera de aquí acaso me temen. ¿Quién sabe? El uno me desprecia, el otro me maldice. ¡Mi nombre! ¿Que harías después de saberlo? Quiero, aquí a lo menos, a tu lado, en este rincón del mundo donde todo es inocencia, quiero ser para tí sólo un padre, algo santo, augusto, sagrado.

Rigoletto: ¿Para que quieres saber mi nombre? De nada sirve.
Soy tu padre, y eso basta. En el mundo unos me temen, otros me odian y otros me maldicen.

Ante la negativa de Rigoletto de revelar su nombre, Gilda continua preguntando por su identidad; el diálogo se orienta hacia si bemol menor, y Rigoletto inicia una sección conclusiva en tono de Re bemol Mayor, con carácter brillante para ambas voces (ejemplo I - 29):

The image shows a musical score for Rigoletto, Act 1, Scene 29. It includes the vocal lines for Rigoletto (R.) and Gilda (G.), along with the piano accompaniment for Violin (Viol.), Viola (V.le), Voice (Vo.), and Cello (Cb.). The lyrics for Rigoletto are: "Cul - to, fa - mi - glia, la pa - tria, il mi - o u - ni - ver - so, il". The score is in 3/4 time and features a key signature change from B-flat major to A minor. The tempo is marked "pizz." (pizzicato).

Con un contraste hacia La mayor, y cambio de tempo sobreentendido, Gilda expresa con cierta dulzura su condición de aislamiento (ejemplo I – 30):

The image shows two systems of a musical score. The first system features a vocal line for Gilda with the lyrics "Gilda: - na - - ta, né la ci - ta - de hean - cor ve - du - ta." and piano accompaniment for Violin, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature.

¿Por qué Gilda vive encerrada?, En la ópera se dice que su encierro tiene tres meses:

Gilda.- Tres meses hace que estoy aquí, aún no conozco la ciudad, si vos me lo permitierais, podría ir ahora.

¿De dónde fue traída?, si es que alguien la trajo o llegó sola, ¿Cuál es el motivo por el cual Gilda esta ahí?

Víctor Hugo en su obra informa que Blanca, después de morir su madre, fue llevada a la ciudad de Chinón, donde fue criada, y donde todos creían que era huérfana antes de que Triboulet la fuera a recoger, cuando tenía dieciséis años:

Blanca.- Nuestros vecinos de Chinón, la aldea en que me crié, me creían huérfana, antes de vuestra llegada.

Triboulet le explica la razón de su encierro:

Triboulet.- Te lo ruego, hija mía, permanezca aquí encerrada. ¡Si supieras que malo es el aire de París para las mujeres!... Si vieras como corren los libertinos, sobre todo los señores.

Al pedir permiso a su padre de salir, cambia bruscamente el carácter de la música, pues Rigoletto lo prohíbe; el tenso ambiente de su reflexión sobre la condición y riesgos de su hija es enmarcado por trémolos graves de las cuerdas, en ascenso cromático (ejemplo I – 31):

The image displays a musical score for a scene from Verdi's opera Rigoletto. It consists of two systems of music. Each system features a vocal line in the upper staff (bass clef) and a piano accompaniment in the lower staves (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (D major). The lyrics are written below the vocal line. The first system of lyrics is: "Ben tene guarda! (Potriense guirra, rapir la an-co-ra! qui d'unbuf." The second system of lyrics is: ".fo, nes i di so no-ra la figlia e se ne ri-de... Or." The piano accompaniment includes a prominent chromatic ascending bass line in the left hand, which is mentioned in the text as a key feature of the music's tense atmosphere.

Es muy justificable su respuesta. Mantua (en el original, Francia) en el siglo XVI no era un lugar muy seguro para las clases pobres, y mucho menos se gozaba de justicia; pero Rigoletto tenía además otras razones para no exponer a Gilda. Al igual que Triboulet, ha hecho mucho daño a la gente que lo rodea; su condición de bufón lo llena de frustración y odio con el resto del mundo, por no ser deformes al igual que él; por consiguiente sabe que hay gente (en especial

los nobles), que desean poder vengarse de él y que su hija sería un blanco fácil para la venganza:

Triboulet.- ¡Cielos! Si la vieran, la siguieran y acaso... acaso me la robaran. La hija de un bufón no inspira ningún respeto y sería cosa de risa deshonrarla.

Rigoletto.- (¡Podrían seguirla, y hasta raptarla! ¡Es fácil deshonrar a la hija de un bufón y reírse de ella!).

Aparecen tres fanfarrias orquestales (que se muestran en reducción a piano) después de la palabra *Orror* de Rigoletto, que orientan la armonía a la dominante de mi bemol menor, y preparan la primera intervención del personaje de Giovanna, quien establece un diálogo con Rigoletto sobre las medidas de precaución y cuidados; el carácter de la música parece un tenso *recitativo* (ejemplo I – 32):

The image displays a musical score for two characters, Rigoletto and Giovanna. The top system features Rigoletto's vocal line in a bass clef, with lyrics: "fo. ne al di. so. no. ra la fi. glia e se ne ri. de... Or. ror!) O." and piano accompaniment. The bottom system features Giovanna's vocal line in a soprano clef, with lyrics: "Si. gnor? - là? Ve. nendo, mi vede al". The score is in G major, 4/4 time, and includes dynamic markings like "ff" and "pp".

En el tono de Mi bemol mayor, 4/4, *Moderato assai*, Rigoletto canta una melodía expresiva en la que pide a Giovanna un cuidado especial para su hija (ejemplo I -33):

Allegro moderato assai $\text{♩} = 48$

affettuoso

Ah! veglia, e - dan - na, questo fin - - recha in pu - - ro con - fi - dal,

Allegro moderato assai $\text{♩} = 48$

Con una melodía similar a Rigoletto, pero en el tono de La bemol mayor, Gilda expresa su confianza en la plegaria de su madre difunta, quien los protege desde el cielo (ejemplo I – 34):

GILDA

allarg. Quanto affet - - to! quali cu - re! Chete -

- do - - na al ge - ni - tor.

me - te, padre mi - o! Lassù in cie - lo, presso Di - o, veglia un

an - gini protet - tor. Da noi sto - gile le sven - tu - re di mia

Gilda trata de consolar a su padre. En esta parte se recomienda enfatizar los cambios de dinámica (*piano-forte*). Gilda debe expresar con su canto firmeza y calma.

Todas las melodías ascendentes deber cantarse con un ligero *ritenuto* en los sonidos más agudos, y al final de la frase se debe esfumar poco a poco la voz, comenzando la siguiente frase con mayor intensidad (dinámica).

Rigoletto reinicia el canto del aria en su tono (Mi bemol mayor), pero interrumpe súbitamente la frase al escuchar ruidos. Cambia el acompañamiento (ejemplo I – 35):



Mientras sale a asomarse a la calle, el Duque se introduce en su casa, y da una bolsa de dinero a Giovanna para que lo oculte. Entretanto, Gilda comenta los celos de su padre (ejemplo I – 36):

Più mosso (♩. 128)

Cle - lei

(apre la porta della corte e, mentre esce a guardar sulla strada, il Duce guissa furtivo nella corte e si nasconde dietro l'albero, gettando a Giovanna una borsa la fa tacere.)

fuo - ri...

Più mosso (♩. 138)

Sen - gra svel - so - spe - lo -

Gilda canta ahora sobre un *tutti* orquestal en el registro medio, por lo que se recomienda cantar a plena voz, marcando la dicción y con una actitud dramática, para que la voz no se pierda en medio de la sonoridad orquestal.

A su regreso, Rigoletto pregunta a Giovanna si alguien las ha seguido desde la Iglesia (única salida permitida). Además, le pide que no abra a nadie, y menos al

Duque. Este se encuentra oculto, se da cuenta de que esta en la casa de Rigoletto y de que Gilda es su hija. Es muy notable la habilidad composicional de Verdi al intercalar los comentarios del Duque al canto de Rigoletto, y al servirse de la ficción dramática que permite al espectador de la ópera saber más que los otros personajes, asumiendo que ellos no escuchan al Duque que esta escondido (ejemplo I – 37):

Musical score for Gilda's aria. The score is written for voice (Soprano) and piano accompaniment. The lyrics are: "Ad-di-a, mio pa-dre!". The score includes a vocal line and a piano accompaniment line. The tempo is marked "Allegretto".

El canto de Gilda debe ser muy sutil, sin perder dirección a pesar de la dinámica (*piano*), preparando el ambiente de la última parte del dueto, colmada de mucho amor y dulzura. Se recomienda abordar esta frase con mucho apoyo de diafragma y aflojando todos los músculos de la cara para evitar dureza en la voz.

Continúa un dueto, en el tono de Mi bemol mayor, donde Rigoletto retoma la melodía interrumpida, y Gilda retoma su argumento con un contracanto; sin embargo, no se trata de un diálogo en esta ocasión, sino mas bien de la superposición de textos relativamente independientes, recurso característico (y exclusivo) de la ópera, que generalmente adquiere un carácter de climax, y que en esta obra se utiliza en el cuarteto y trio del tercer acto (ejemplo I – 38):

Musical score for the duet. The score is written for voice (Soprano and Tenor) and piano accompaniment. The lyrics are: "Oh quanto affetto! qual cuore che te-...". The score includes vocal lines for both Gilda and Rigoletto, and a piano accompaniment line. The tempo is marked "Allegretto".

Es importante definir muy bien los sonidos en *staccato* ya que son los que preparan la voz para cantar los sobreagudos que aunque tienen *ritenuto* son breves y se deben cantar muy limpios y con precisión.

Con la indicación *piú mosso*, las dos voces presentan un diálogo rítmico, aunque su texto continua independiente. La línea melódica tiene un salto ascendente compensado por grados conjuntos, que además forman una progresión descendente (ejemplo I – 39):

Solamente hacia el final los dos personajes interactúan, cantando simultáneamente las palabras hija – padre, sobre el acorde de Sol 6/4, el cual se conecta a fa menor; desde aquí se forma la cadencia ii – V - I en Mi bemol, con el brillante Si bemol índice 6 de Gilda.

Después, la orquesta retoma la melodía sincopada del *piú mosso* de Gilda, en una coda con un brillante *tutti* orquestal (ejemplo I – 41):

Fl. *pp dolciss.* *dolciss.*
 Ob. *pp dolciss.* *dolciss.*
 Clar. in D *pp dolciss.* *dolciss.*
 Fag. *pp dolciss.* *dolciss.*
 In Mib
 Corni
 in Fik
 Trb. in Mib
 Trpt. *pp*
 Tromb. *pp*
 Trup. *pp*
 S. *ppp* *dolciss.* *tutto forza*
 an - geli pro - let - ter. Pa - dra, mi - dra, ad - di - a. (abbrac.
 - sa, que - sto fier - Fi - glia, mi - glia, ad - di - a.
 Viol. *dim.*
 Vla. *dim.*
 Va. *dim.*
 Ch. *dim.*

Continúa un *recitativo* en forma dialogada entre Gilda y Giovanna, en 4/4, sin armadura y con la indicación de *Allegro assai moderato*. Inicia con el acorde de Mi bemol mayor, y modula a do menor. En el transcurso, Gilda confiesa a Giovanna que le ha ocultado a su padre que un joven les ha seguido desde la Iglesia. Un suave arco melódico, similar al ejemplo 1 y en el tono de Sol mayor, forma la frase donde Gilda declara que encuentra al joven guapo y que le inspira amor (ejemplo I – 42):

ALL.^o ASSAI MODERATO $\text{♩} = 88$

GILDA
Gio.vanna?... ho dei ri... morsi...

GIOVANNA
E perchè

$\text{♩} = 88$
ALLEGRO ASSAI MODERATO
p

GIL.
Tac... quiche un giovin ne seguiva al tempio.

GIO.
mai? Perchè ciò

GIL.
No... no, chè troppo è bel - lo

GIO.
dirgli?... lodiare dunque co - testogiovin, vo.i?

Gilda es una adolescente que vive sumida en su incertidumbre y en la inseguridad provocadas por su aislamiento y por su edad ; pero al mismo tiempo, es también una mujer con un gran deseo de amar y de encontrar a alguien que le pueda dar lo que tanto anhela, un lugar en la vida, y es por eso que insiste tanto en conocer acerca de su vida, su familia, su padre. Ante esa necesidad tan apremiante de afirmar su identidad, es comprensible el impacto que le provoca de la mirada del joven en la Iglesia, que la lleva a idealizar el amor.

La parte en que confiesa a Giovanna que ha mentado a su padre se sugiere cantarla en voz debil, como un susurro, con la intención de decírselo en secreto,

pero con una dicción marcada que pueda proyectarse al público, y con expresión de angustia de ser descubierta.

La parte en la que dice que ese joven le transmite amor, debe cantarse con mucha ligereza vocal, de un solo aliento para cada frase y, dentro de la dinámica general de *piano*, hacer cambios expresivos de *crescendo* y *decrescendo* a lo largo de la frase melódica.

Un cambio de compás a 3/4, con armadura de Sol mayor y en *Allegretto*, y con figuras rítmicas de corcheas con punto y semicorcheas, sirven de marco a Gilda para expresar la candidez de sus deseos amorosos (ejemplo I – 43):

The image shows a page of a musical score for the opera *La Bohème*. It is an orchestral score with a vocal line. The tempo is marked *Allegretto* and the dynamics are *piano* (*p*). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line is for a soprano and contains the lyrics: "Signor mio prin-ci-pe io lo vor-rei". The accompaniment includes woodwinds (Oboe, Clarinet in D), strings (Violins, Viola, Violoncello, Contrabasso), and piano. The score is marked with *pizz.* (pizzicato) for the strings and *p* for the piano.

Esta parte es la más característica de Gilda en el primer acto. Se sugieren movimientos graciosos al compás de la música, que expresen que Gilda es una niña coqueta que juega y sueña con el amor (típica personalidad de una adolescente).

En la voz se deben marcar las octavas con puntillo y los dieciseisavos para lograr este efecto gracioso.

En el momento en que Gilda declara que su alma lo ama, el Duque le arrebató literalmente la palabra (y el canto); cambia el compás a 4/4, el *tempo* a *Allergro vivo*, y la atmósfera emocional y musical se tornan agitadas ante la sorpresa de Gilda y la pasión del Duque. Son características tanto las frases agitadas de registros brillantes en las voces de ambos personajes, los movimientos cromatizados de las armonías, que se estabilizan al final en el acorde de Re mayor, así como las figuras de acompañamiento del diálogo, que constan de corcheas repetidas ó figuras de semicorcheas ondulantes (ejemplo I – 44):

The image shows a musical score for a scene. At the top, it is marked "Allegro vivo" with a tempo of 180. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in D (Clar. in D), Gilda (GIL.), and the Duke (DUCA). The vocal parts have lyrics in Italian: "gìl - di - ce 'ta..." and "Ta - ma! Ta - ma, ri - ge - ti - lo al caro so - cen - to, un giu - ro". The instrumental parts include Violin (Viol.), Viola (V. la), and Cello (Cb.). The score ends with "Allegro vivo" and a tempo of 180.

Gilda debe correr buscando a Giovanna para que le brinde auxilio y un lugar para refugiarse, pero siente a la vez que la emoción la invade por ver al hombre que tanto ha idealizado. Esta parte requiere histrionismo, se debe cantar al mismo tiempo que se corre y se proyecta una expresión agitada. Se sugiere apoyar el diafragma para conservar el control de emisión vocal en lo posible, a través de una respiración tranquila y profunda.

En un pequeño recitativo sobre la dominante de Si bemol, que detiene la agitación de la escena anterior, el Duque declara que el Dios del amor ha unido sus destinos. Continúa un *Andantino*, en el tono de Si bemol mayor, y en 3/8. Se trata de un solo en el cual el Duque reafirma su amor y su pasión (ejemplo I – 45):

Andantino. $\text{♩} = 66$

Di-o stringeva, o vergi-na, tuo fa-to al mi-oi È il sol del. l'a-ni-ma,
la vi-ta è a-mo-re, sua vo-ce è il pal-pi-to del no-astro co-re...

Gilda, más serena, ve en las palabras del Duque un eco fiel de sus sueños, y esto lo expresa en contracantos (ejemplo I – 46):

miel son quanta le vo-ci, levo-ci te-no-re al
ca-re, al ca-re a miel Ah de' miel no-gli di el son que- sto le vo-ci.
glio-mi-ni sa-rò per tel A-don- san a-mia-no-ci, don-
te-no-re al ca-re a miel ah de' miel no-gli di el son que- sto le vo-ci te-no-re al ca-re a miel
na-re-le-let di-ni- dia a-glio-mi-ni sa-rò per tel'

La parte de Gilda debe balancearse respecto de la melodía del tenor: al principio, casi es un acompañamiento que poco a poco va tomando mayor presencia e importancia. Se sugiere que se marque el picado-ligado que ayuda a distinguir las diferentes melodías.

Cierra esta parte una *cadenza* escrita para las dos voces, sin acompañamiento, que conduce a una cadencia de la orquesta en Si bemol mayor, con semicorcheas repetidas (ejemplo I – 47):

SII. ca - ra a me! ah! al ca-ra a me!
 B. per... tel ah! ah al per tel!

Es importante en este número el estudio entre las dos voces que permita una coordinación e interpretación uniforme, pues se trata de un pasaje sin acompañamiento.

Después se presenta un cambio de compás a 4/4, en el relativo menor. Se trata de un *recitativo* en el que Gilda pregunta al Duque su nombre, y este la engaña diciendo que es Gualtier Maldé, estudiante y pobre. Se alterna un comentario entre Ceprano y Borsa, que han identificado el lugar. Entra Giovanna, diciendo que ha oído ruidos y sospecha que Rigoletto haya regresado, con un cambio de la música que se agita en figuras ondulantes y tempo rápido. Desde el tono de si bemol menor, la armonía se mueve hacia re bemol menor, (ejemplo I – 48):

SII. Il no - me vo - stro di - te mi... Ma - per - lo suo mi il - no?
 B. il . no?
 Ceprano (a Borsa, data via)
 Il lo . ce è

(pensoso)

D. Mi so - mi so... Gualtier Mal - de... stu - den - te so - so... e
Borsa (a Ceprano) (Ceprano a Borsa ripartito)

Sia ben!

Cepr. gel...

Vcl. Vcl. Vc. Cb.

Giovanna (tornando sprovveduta)

Rumor di passi è

D. po - ve - ro...

Vcl. pp

Vcl. pp

Vc. pp

Cb. pp

En base a las explicaciones anteriores, se puede entender porqué Gilda con gran necesidad insiste conocer el nombre de ese joven que dice amarla. Al oír “mi nombre es Gualtier Malde, soy estudiante y pobre”, el hizo más que decirle su nombre, le permite salir de esa especie de anonimato en que vivía hasta entonces, y encontrar el amor por primera vez en alguien, un amor muy distinto al que conocía con su padre.

El Duque insiste en que Gilda declare su amor, y esta le devuelve la pregunta. Entonces él declara que la amará toda la vida.

En un momento de gran exaltación, ella repite la frase “*basta, vete*”, en una progresión melódica ascendente con un *crescendo* y *accelerando*, en la dominante de Re bemol mayor, que preparan el siguiente número. (Ver la conclusion de la frase de Gilda en el ejemplo I – 50). (Ejemplo I – 49):

En *tempo Vivacissimo*, compás de 2/2 y armadura de Re bemol mayor se presenta el dueto de despedida “*Addio, addio*”. Las dos voces realizan

imitaciones en diálogos ágiles y brillantes, y en la conclusión es tradicional que Gilda prolongue el sonido Re bemol índice 7, una octava superior al escrito en la partitura (ejemplo I – 50):

Vivacissimo $\text{♩} = 144$

Fl.

Ocl.

Ob.

Clar.
In Sib

Fag.

Tr Mib
Corni

Tr Lab

Trbe
In Mib

Trbn

Cimb.

Mil.

M.

Viol.

Vla.

Vc.

Cb.

«Gilda... non più... par-ti-te...»

Ad-di-o, ad-di-o... spe-

Vivacissimo $\text{♩} = 144$

Se sugiere marcar la doble 'd' de "addio" para facilitar la articulación de las corcheas, y cortar la mitad del valor con que esta escrita la nota La para poder descansar, respirar profundo y apoyar lo suficiente para alcanzar el Re sobreagudo.

A continuación, un *recitativo* en compás de 4/4, sin armadura, con la indicación de *Allegro assai Moderato*, y con una figura de arpeggios ascendentes en la flauta que inicia en re bemol menor, y se orienta hacia Mi mayor con la progresión V4/3 del IV, V 4/3 del ii, ii6, I6/4, V7, acompaña la repetición de Gilda del nombre de su amado, e introduce a la famosa aria "Caro nome" (ejemplo I – 51):

Allegro assai moderato $\text{♩} = 80$

Allegro assai moderato $\text{♩} = 80$

En la quinta escena del acto Segundo de “El *Rey se divierte*”, mientras Blanca mira alejarse asu amado, se dice a sí misma con emoción: “*¡Gaucher Mahitet! nombre de mi amado grabate en mi corazón!*”. Esta es una pequeña frase que en la escena teatral puede pasar desapercibida, pero que Verdi enfatiza musicalmente creando una de sus más famosas arias para soprano “*Caro nome*”. Verdi logra entrar en la psicología del personaje y captar la importancia que reviste el saber el nombre de aquel a quien ella ama.

El aria se desarrolla a partir de un tema sencillo que genera una serie de continuas y difíciles variaciones, repitiendo insistentemente “*querido nombre*”.

Hacia el final del aria, y sobre la repetición, por Gilda, del nombre del amado, Borsa, Ceprano, Marullo y el coro de cortesanos admiran la belleza de la que suponen amante de Rigoletto, y mientras se extingue la voz de Gilda, se hace más y más patente la presencia de los amenazantes raptores (ejemplo I – 52):

The image displays a page of a musical score, likely from an opera. It features two systems of staves. The first system includes vocal parts (Fl. I., Pag. I., Orl., B., M., C., Coro) and orchestral parts (Viol. Solt., Viol., Vla., Vc., Cb.). The second system includes woodwinds (Fl. I., Pag. I., Timp., Orl., B., M., C., Oboe) and strings (Viol., Vla., Vc., Cb.). The vocal lines contain lyrics in Italian, such as "Gualtier Mal-déi... Gualtier Mal-déi" and "L'amante è quella di Ri-go-let-let Oh quan-to è bel-". The orchestral parts include various instruments like flutes, oboes, violins, violas, cellos, and double basses. The score is written in a standard musical notation with clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Gilda abandona el escenario lentamente con un trino en la nota Mi índice 6. Aunque su valor es de sólo tres compases, tradicionalmente se prolonga hasta concluir con la orquesta. En otros casos se canta la octava superior (Mi índice 7), para lucimiento vocal. Se sugiere cantar con mucha suavidad el trino y salir muy lentamente de la escena a fin de dosificar el aire.

En el siguiente recitativo, Rigoletto regresa a su casa y repite que fué maldecido, con el insistente Do que recuerda tanto el inicio de la ópera, como la misma maldición de Monterone (ejemplo I – 53):

Recitativo,
 BORSA. *Si-lento... al - fo-gra...ba-da-ter-a me...*
 RIGOLETTO. *(concentrato)* *(Bened... per-chè?)* *(Ah da quel vecchio fui ma-le - det - to!)*

Rigoletto se encuentra con los raptores, quienes lo convencen de que raptarán a la Condesa Ceprano. El coro participa aquí como un personaje que consuma la acción dramática mientras canta (ejemplo I – 54):

Allegro $\text{♩} = 144$
 Ob.
 Cor. in Mib
 Borsa *sottovoce* *(Intanto che si canta questo Coro alcu*
Zit-ti, zit-ti moviamo a ven - det-ta,
 Ceprano *sottovoce*
Zit-ti, zit-ti moviamo a ven - det-ta,
 Tenori *sottovoce*
 Bassi *PP sottovoce*
 Coro *Zit-ti, zit-ti moviamo a ven - det-ta,*
 Viol. I.
 Viol. II.
 Vi.
 Cb.
 Allegro $\text{♩} = 144$

Con una venda sobre la máscara que le ofrecen, Rigoletto es inconciente del engaño, y los raptores se llevan a su hija, que pide auxilio a lo lejos (ejemplo I – 55):

Gilda (da lontano)
 Soc - cor - so, padre mi - o!... A - li - - ta!
 (da lontano)
 Borsa
 Marullo (da lontano) Vit - to - - ria!
 Coprano (da lontano) Vit - to - - ria!
 Tenori (da lontano) Vit - to - - ria!
 Bassi Coro (da lontano) Vit - to - - ria!
 Vit - to - - ria!
 Viol.
 V. II
 V. I
 Cb.

Sin embargo, Rigoletto solo reacciona al darse cuenta que ha sido vendado; la orquesta refleja su creciente desesperación, que culmina con su recuerdo de la maldición de Monterone, y así termina el primer acto (ejemplo I – 56):

Rigoletto (porta la mano agli occhi)
 Non han fi-ni-to an - cor... qual do - ri - sionel... So - no ben - - da - to!
 (porta la mano agli occhi)

Fl.

Ott.

Ob.

Clar.
in Si b

Fag.

In Mi b
Corni

In Si b

Trpt.
in Mi b

Tromb.

Cimb.

Timp.

Gr. C.

R.
esclama:)

Ah!.. ah!.. ah! la ma - le - di - zio - - - ne!! (avieno)

Viol.

V. lo

Vc.

Cb.

The image displays a page of a musical score for Act I. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left side of the page are: Fl. (Flute), Ott. (Oboe), Ob. (Oboe), Clar. in Sib. (Clarinet in B-flat), Fac. (Bassoon), In Mi. (Horn in E-flat), Corni in Sib. (Horn in B-flat), Trbo in Mi. (Trumpet in E-flat), Trbni (Trumpet), Cimb. (Cymbal), Timp. (Timpani), Gr. C. (Grand Cymbal), Viol. (Violin), V. le (Viola), Vo. (Voice), and Ch. (Cello). The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The score consists of 11 measures, with a double bar line at the end of the first measure. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The page concludes with the text "Fine dell'Atto primo." at the bottom right.

Fine dell'Atto primo.

ACTO II

Se inicia con una introducción orquestal, en 4/4, tono de Re menor, cuyo carácter mantiene la tensión dramática (ejemplo II – 1):

Allegro agitato assai $\text{♩} = 100$

Violini *pp*

Viole *pp*

Violoncelli *pp*

Contrabassi *pp*

Allegro agitato assai $\text{♩} = 100$

Una cadencia II6b – V7 – V7 del iv – V – I, repetida en Re menor, enfatiza la entrada agitada de Duque (ejemplo II – 2):

Viol.
V-la
Vc.
Cb.

Allegro recitativo
Duca
El - la mi fu ra - pi - ta!

En el siguiente *recitativo*, éste expresa su tristeza y desconcierto, al saber que fué raptada su amada; en fragmentos, alterna con el inicio agitado de la melodía de la introducción. Continúa su monólogo, con cambios de carácter al recordar a Gilda, al jurar vengarse; en un aria *cantabile*, en el tono de Sol bemol, 3/4, *Adagio*, llega incluso a expresar cierta ternura amorosa que contrasta con su carácter libertino (ejemplo II – 3):

The image shows a musical score for a vocal piece. At the top, it is labeled "Duca Cantabile". The vocal line is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The lyrics are "Par - mi veder le la - grime". The instrumental accompaniment consists of four staves: Violin (Viol.), Viola (V-le), Voice (Vo.), and Cello (Cb.). The music is characterized by a slow, expressive tempo and a melodic line that is both sad and tender.

(Esta escena fué modificada ampliamente respecto del original de Victor Hugo; para evitar la censura, Verdi decidió omitir las escenas más violentas (ver cuadro comparativo). El Duque admite la posibilidad de enamorarse de Gilda, y aunque sólo lo declara en forma introspectiva, por ello adquiere más de credibilidad a su actitud y suaviza un poco su carácter libertino (todo ello le permitió satisfacer a los censores austríacos).

Vale la pena el citar el libreto de Verdi y compararlo con el de Victor Hugo.

Versión de Verdi:

Duque.-¡ Ah, nada me ha quitado el cielo!. Con fuerza me llama el amor, debo correr a su lado. Daría mi corona por consolar su corazón.

¡Ah, por fin sabrá quién la ama, por fin sabra quién soy, descubrirá que hasta los poderosos son esclavos del amor!

Original de “ *El Rey se Divierte*”:

El rey.- Los dulces coloquios de amor en el fondo de los bosques, cien y cien placeres que las sombras cubrirán con sus alas, he aquí tu porvenir.

Blanca.- No soy vuestra, soy de mi padre.

El rey.- Tu padre... Tu padre es mi bufón, tu padre es mío y hago de el lo que me place, sin que pueda querer él sino lo que yo quiera.

(Blanca llora amargamente)

El rey.- Blanca, no llores más, ven a mis brazos y a mi corazón.

Blanca.- ¡Jamás!

(Blanca forcejea con él y logra escapar, corre hasta la habitación real y se encierra, pero el rey trae la llave de la habitación, la abre y entra.)

Termina el aria con una *cadenza*, en el mismo carácter amoroso, y unas fanfarrias orquestales, en tono de La mayor, 4/4, *Allegro vivo*, anuncian la entrada del coro. Este narra al Duque la aventura nocturna en que raptaron a la que creen amante de Rigoletto (ejemplo II – 4):

The image shows a musical score for a chorus. It consists of four staves: Soprano (B.), Alto (M.), Tenor (C.), and Coro. Each staff has a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are "Scorrendou-ni - ti remo-ta vi - - a,". The music is in G major and 4/4 time, marked *Allegro vivo*. The score includes dynamic markings like *p* and *f*, and various musical notations such as slurs and accents.

Al enterarse que los raptores la han llevado a su palacio, el duque cambia el ánimo y canta una *cabaletta* en Re mayor, 4/4, *Allegro*, en la cual llega a ofrecer su corona para consolar el corazón de Gilda (ejemplo II – 5):



El coro intercala comentarios acerca del cambio de humor del Duque, y termina este número con un brillante *tutti*, en el que coinciden el Duque y el coro en la terminación “*mor*”, desde distintas palabras: humor y amor. En la escena siguiente, en 4/4, con el tono de Mi menor y la indicación de *Allegro assai Moderato*, los violines anticipan el canturreo con el que Rigoletto entra al palacio, fingiendo despreocupación (ejemplo II – 6):

Con el mismo acompañamiento, Rigoletto canta (ejemplo II – 7):

El coro mantiene un diálogo con Rigoletto, en el que la tensión dramática va en aumento ante la expectativa de los cortesanos de las reacciones del bufón, todo ello enmarcado en una música que enfatiza notablemente las contradicciones entre su oficio de divertir canturreando y el tormento interior, sospechando que su hija está en el palacio (con todas sus implicaciones). Ante el reclamo de Rigoletto sobre el paradero de Gilda, los cortesanos responden que busque a su

amante en otro lugar; entonces Rigoletto les revela al fin que se trata de su hija, expresión que repite el coro con un dramático *tutti* orquestal (ejemplo II – 8):

The image displays a page of a musical score for an opera. The score is arranged in a system with multiple staves. At the top, the orchestral instruments are listed: Fl. (Flute), Oboe (Ob.), Clarinet in D (Clar. in Do), Bassoon (Fag.), Horn in F (in Sol), Trumpet in D (Corni in Do), Trombone in D (Trombe in Do), Tuba (Tubi), Cymbals (Cimb.), Snare Drum (Timp.), and Gong (Gr. C.). Below these are the vocal parts: Baritone (B.), Bass (R.), Mezzo-soprano (M.), Contralto (C.), and a Chorus (Coro). The vocal parts include lyrics in Italian. The Baritone part has the lyrics: "-tro-ve. (con accento terribile) La sua fi - glia!..". The Bass part has: "io vo' mia fi - glia!..". The Mezzo-soprano part has: "-tro-ve. La sua fi - glia!..". The Contralto part has: "-tro-ve. La sua fi - glia!..". The Chorus part has: "-tro-ve. La sua fi - glia!..". The orchestral parts are marked with a dynamic of *ff* (fortissimo) and a tempo of *tutti*. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The bottom of the page is marked with *ff tutti forza*.

Al enterarse, además, que el Duque no está dormido ni ha salido de cacería, Rigoletto deduce que está con su hija, y monta en cólera contra los cortesanos con la famosa aria “*Cortesanos, raza vil y maldita*”. En esta aria el genio dramático de Verdi hace recorrer al personaje toda una gama de pasiones, desde la rabia y el odio furioso hasta la impotencia y la súplica, todo ello magistralmente reflejado en el canto y el acompañamiento orquestal. En la primera sección, en Do menor, 4/4, *Andante mosso agitato*, el desprecio y la ira de Rigoletto se lanzan contra los cortesanos (ejemplo II – 9):

Andante mosso agitato $\text{♩} = 80$
Rigoletto
Cer - ti - gia - ti, vil raz - za dan - na - ta,
Vcl.
V. la
Vcl.
Cb.
Andante mosso agitato $\text{♩} = 80$

Rigoletto les grita que abran la puerta de la habitación del Duque, pero entre todos lo contienen. Al verse derrotado y llorando se dirige a Marullo, buscando una confirmación de que su hija está allí. Entonces cambia el tono a Fa menor, y el canto se vuelve un lamento (ejemplo II – 10):

Meno mosso $\text{♩} = 56$

Cor. Ingl. *lunga*

Fag. *lunga*

R. Ah! Eb-ben, pia - go... Ma - rri - le... si - gu - re,

Viol. *pp*

V-la *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

Meno mosso $\text{♩} = 56$

Al no obtener respuesta, se dirige a todos los cortesanos, suplicando perdón y piedad, pues su hija es todo para él. El tono cambia a Re bemol mayor, el acompañamiento es realizado por un solo violoncello y el corno inglés, que resaltan la intimidad del canto, desarrollado con suaves líneas melódicas (ejemplo II – 11):

Solo

Cor. Ingl. *p*

R. Miei al - - gno - - ri, per - do - - no, pie - ta - - - - te...

Viol. *pizz. p*

V-la *pizz. p*

Vc. *pizz. p*

Cb. *pizz. p*

Uno Solo; gli altri col Cb.

En la siguiente escena, Gilda sale de la habitación y corre a los brazos de su padre. La música recuerda el tono festivo del primer encuentro entre ambos, con las síncopas características de una escala ascendente, en Re bemol mayor, que forma una progresión, y el canto en diálogo de expresiones cortas (ejemplo II – 12):

Allegro assai vivo ed agitato $\text{♩} = 144$

Flauto

Ottavino

Oboi

Clarineti in Si

Fagotti

in Mi

Corni in La

Trombe in Mi

Tromboni

Cimbasso

Timpani

Gran Cassa

GILDA (Gilda esce dalla stanza a sinistra e si getta nelle braccia del padre)

Mio pa-dre!

BORSA

RIGOLETTO Di-o! mia Gil-da!..

MARULLO

CEPRANO

Coro

Tenori

Bassi

Violini

Viole

Tutti

Violoncelli

Contrabassi

Allegro assai vivo ed agitato $\text{♩} = 144$

Aquí termina la Gilda con carácter dulce y tierna del principio. Desde este punto hasta el final del Acto Segundo, descubriremos a una nueva Gilda más dramática, llena de dolor y sufrimiento.

Musicalmente, el modo cambia al relativo menor (si bemol menor), en el que Rigoletto entra en un torbellino de emociones encontradas, mostrándose protector ante su hija y amenazante ante el Duque; hacia el final de esta escena, Gilda solicita a su padre la intimidad pertinente, con un insistente Sol índice 5, y entonces cambia la armadura a Do mayor (ejemplo II – 13):

Musical score for Example II-13. It consists of two staves: G. (Soprano) and R. (Bass). The G. staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The R. staff has a bass clef and the same key signature. The lyrics for G. are: "Ar - ros - sir vo-glio in-nan-zi-a voi sol - tanto...". The lyrics for R. are: "Cie - tol che di-ci?".

Rigoletto muestra su autoridad ordenando a los cortesanos que se alejen y retando la presencia del Duque con un Do insistente que recuerda la maldición de Monterone (ejemplo II – 14):

Musical score for Example II-14. It consists of two staves: G. (Soprano) and R. (Bass). The G. staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The R. staff has a bass clef and the same key signature. The lyrics for G. are: "- tanto... (rivolto ai Cortigiani con Imperioso modo)". The lyrics for R. are: "I - te di que voi tut - ti... Se il Du-ca vo-stro d'appres-sar-si o-
-ssa - se, ch'ei non en-tri, gli di - ta, e ch'io ci so - - - no".

Los cortesanos se alejan sin dejar de observar que sucede entre el padre y su hija (ejemplo II – 15):

I.
 Pag. *pp*
 Borsa (tra loro)
 (si abbandona sul seggiolone)
 (Coi fanciulli e co' de - men - ti
 - no.
 Marullo *p*
 Ceprano *p*
 Tenori *p*
 Coro Bassi *p*
 (Coi fanciulli e co' de - men - ti
 (Coi fanciulli e co' de - men - ti
 (Coi fanciulli e co' de - men - ti
 Viol. *pp*
 V.le *pp*
 Vc. *pp*
 Cb. *pp*

Un diálogo breve entre Rigoletto y Gilda introduce el tono de Mi menor en el que se desarrolla el aria de Gilda, en compás de 2/4, *Andantino*, que resulta muy similar en tono, acompañamiento y carácter a la música con que Rigoletto canturreaba su entrada al palacio; en la introducción, el oboe enfatiza el carácter sombrío, la tristeza de Gilda al revelar a su padre lo que había ocultado: que un joven en la Iglesia la había mirado (ejemplo II – 16):

Andantino $\text{♩} = 80$
 con espressione
 I. Solo
 ob. *p*

Ob. I

allargando

Gilda

Tut-to in fe-stival tem - pio

Gilda era una mujer joven a la que sólo se le había permitido ser buena e inocente, y por lo tanto no conocía ni reconocía el mal. Es difícil imaginar lo que implica para mujer con estas características ser raptada y violada, el descubrir que Gualtier Malde no era tal, sino un libertino con suficiente poder para actuar impunemente, y además, que su padre era el sirviente (bufón) de aquel que la condenaba a la deshonra.

En esta parte se sugiere una mezcla de la melodía del oboe, que personifica el llanto y sufrimiento de Gilda con un ligero y dramático sollozo para enfatizar la escena.

No es muy recomendable llegar hasta las lágrimas, (aunque visualmente puede ser muy impactante), ya que ello podría afectar la emisión vocal.

Las líneas melódicas facilitan la expresión de dolor. En este momento el personaje de Gilda debe tomar un carácter más severo, expresando mucha fuerza, lo cual se debe reflejar en la voz.

Se sugiere cantar todo con la boca mas cubierta pero sin perder la dicción y utilizando libremente la voz de pecho en las notas centrales y graves, cantando con toda la fuerza vocal. Para no perder el carácter dramático, incluso en los pasajes en *piano* debe proyectarse mucha energía.

Gilda continua narrando que el día anterior lo había visto en su casa (de Rigoletto), y que inmediatamente después los raptores la habían conducido hasta el palacio. Es notable que al ascender el arco melódico, las frases de Gilda expresan su amor e ilusiones, y el tono cambia a un Do mayor más luminoso (ejemplo II – 17):

G. - ce - va, e con ar - den - te pal - pi - to a - mor mi pro - te - sto.

Viol. pizz. Arco

V.le pizz. Arco

Vc. pizz. Arco

Cb. pizz. Arco

Se sugiere en este punto hacer de un solo aliento la frase y respirar antes del calderón para proyectar con toda la voz el final de la frase.

Cuando menciona la partida de Gualtier y la aparición de los raptores, el discurso se vuelve más tenso: un Do reiterado en la voz (como el motivo de la maldición) contra un descenso cromático en el bajo; concluye el número nuevamente en Do mayor (ejemplo II – 18):

passa - do improvvi - si ap - par - ve - ro co - lor che lo ha ro -

- pi - ta, e a fer - re qui tu'ol - da - se -

to toll' an - sia più creder.

Clar. in Sib *Più lento* $\text{♩} = 60$
 Fag. *pp*
 Corni in Mi *pp*
 T. *pp*
 Viol.
 V.le
 Vo. *pizz.*
 Cb. *pizz.*
pp *Più lento* $\text{♩} = 60$

Pian - - gi, pian - - - gi, fan - ciul - - - la, fanciul - - - la.

El canto, que comparten ambas voces, se torna afectuoso y consolador. Es notorio que Gilda retoma su registro agudo y con una insistente figura sincopada, expresa su desahogo (ejemplo II – 21) :

Fl. *pp* *crisp.*

Ob. *pp* *crisp.*

Clar. in Sib *pp*

Fag. *pp*

Corno I in Mis *pp*

G. *pp* *arco*

R. *pp* *arco*

Viol. *pp* *arco*

V.le *pp* *arco*

Vc. *pp* *arco*

Cb. *pp* *arco*

all- - - - - gel, pa - dre, in - voi par - la un -
 pian - - - - - to sul mio cor, pian - - - - - gi, pian - gi,

Fl. *pp dim.* *p*

Ob. I. *pp dim.* *p*

Fag. I. *pp dim.* *p*

Corno I in Mis *pp dim.* *p*

G. *pp dim.* *p*

R. *pp dim.* *p*

Viol. *pp dim.* *p*

V.le *pp* *p*

Vc. *pp* *p*

Cb. *pp* *p*

an - - - - - gel con - so - la - ton, pa - dre, in -
 pian - gi, scor - rer fall pian - to sul mi - o cor, pian - - -

Es importante hacer los acentos agógicos escritos en la línea de la soprano, ya que es una forma en la que Verdi caracteriza el llanto de Gilda. Se sugiere hacer los acentos diafragmales, dando fuerza en el acento y soltando la tensión con suavidad.

Una *cadenza* a duo marca el final de dueto, en Re bemol mayor (ejemplo II – 22):

The image shows a page of a musical score for a duet. It features several staves: Flute (Fag.), Horns in E-flat (Corni in Mi), Soprano (G.), Tenor (R.), Violins (Viol.), Violas (V-la), Violas (Vb.), and Cellos (Cb.). The Soprano and Tenor parts have lyrics in Italian. The Soprano part includes the lyrics: "- tor, ah! pa - dre, in vo - li un an - gel, un an - gel con so - la - tor." The Tenor part includes: "cór, ah! scor - rer fa il piante, mia figlia, mia figlia, sul mi - o - cor." The orchestral parts include dynamic markings such as *pp* and *ppp*.

Esta parte es un punto de calma en medio de la tensión del dueto, un punto en el que el padre consuela amorosamente a su hija y por esta razón se sugiere que se cante *pianissimo* y con una expresión amorosa. Ello enfatiza el contraste con la siguiente sección del dueto: “*la vendetta*”.

Un pequeño *recitativo* de Rigoletto orienta la armonía al tono de Fa menor. En el expresa a Gilda su deseo de vengarse y partir de ese lugar. Es notable el *crescendo* que aparece en la orquesta, desde un *pp*, cuando un guardia conduce a Monterone a la cárcel, y la rápida fanfarria en *tutti* orquestal que precede a su canto en el Do índice 5, que recuerda la maldición. En este momento, Monterone se queja de que no ha sido vengado todavía, y de que el Duque vivirá feliz. Rigoletto le responde que el se encargará de realizar la venganza (ejemplo II – 23):

Fl.

Ob.

Ob.

Clar. in Bb

Fag.

in Mb
Corni

in Lab

Tr. in Mb

Tr. in Mb

Cl. in Bb

Tim.

Rigoletto

Mon. (cacci fra le guardie dal mezzo)

No, vecchia, in gaani... un vindio a vral!

fe - - li - co par an - co, o Du - ca, ut vral...

Viol.

Vio.

Vc.

Cb.

Se inicia la sección final, en 4/4, *Allegro vivo*, en La bemol mayor. Rigoletto clama venganza (ejemplo II – 24):

Allegro vivo $\text{♩} = 188$

Fl.

Clar.
in Sib

in Mib
Corni
in La b

R.

(con impeto)

Si, ven-det - - ta, tremen - - da vendet - ta

Viol.

V.le

Vc.

Cb.

♩
Allegro vivo $\text{♩} = 188$

Modula la pieza a Re bemol mayor, y Gilda canta una melodía similar a la de Rigoletto, pidiendo perdón para el Duque, a quien a pesar de todo, sigue amando (ejemplo II – 25):

The image shows a page of a musical score. At the top, it is labeled 'Gilda' and 'ppp'. The first system includes a vocal line for Gilda with the lyrics 'O mi-o pa-dre, qual' and a bass line for Rigoletto with the lyrics '- fo-ne sa-prà.'. Below these are staves for Violin, Viola, Cello, and Bass. The second system includes staves for Oboe I, Clarinet, and G. The lyrics 'gio-la fo-ro-co ba-lo-nar-vi ne' are written below the G. staff. This system also includes staves for Violin, Viola, Cello, and Bass. The score is written in a dramatic style with various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Se sugiere cantar esta parte a plena voz (a pesar de la indicación de *ppp*), para conservar el tono drámatico de la escena. Únicamente se deben aligerar los tresillos para lograr una emisión clara. Se sugiere apoyar con mucha intensidad del diafragma y nunca perder la tensión hasta el final de el dueto.

Regresa la música al tono original, y Rigoletto sólo escucha la voz de la venganza, sin prestar mayor atención a su hija; así, abandona la escena y concluye el Segundo acto (ejemplo II – 26):

Fl.

Ob.

Clar.
in B \flat

Fag.

Horn
in E \flat
in La

Tr.
in E \flat
in B \flat

Tromb.
in E \flat
in B \flat

Cimb.

Timp.

S.

B.

Viol.

Vla.

Ve.

Cb.

-rà, a noi ver - rà, ah per - do - na - to, per - do -
-rà, sì, sì, col - pi - re, te col - pi - re ti buf -

Fl.

Ob.

Ob.

Clar. in Si^b

Fag.

Corn. in La^b

Tr. in Mi

Tr. bnl

Cimb.

Timp.

Viol.

V. lo

Vo.

Ch.

Fine dell'Atto secondo.

Por tradición, la soprano acaba con un Mi índice 7, sobrealgado.

ACTO III

Inicia el acto un pequeño preludio instrumental, en La menor, 4/4, *Adagio*, de un carácter sombrío, sostenido con una línea descendente del bajo, con apoyaturas y retardos (4 – 3, 7 – 6), que recuerdan lenguajes musicales antiguos, y que contrastan con los recursos musicales empleados en los actos precedentes (ejemplo III – 1):

(Gilda a Rigoletto, inquieto, sono sulla strada, Sparafucile nel
-finterno dell'osteria, seduto presso una tavola, sta ripulendo il
suo cinturone senza nulla intendere di quanto accade al di fuori.)

Adagio $\text{♩} = 66$

Violini

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Adagio $\text{♩} = 66$

Gilda

Recit.

Sem-pre.

Rigoletto

E l'a-mi? Pu-re

Viol.

V. la

Va.

Cb.

Recit.

¿Por qué Gilda sigue amando al Duque?

Hay que considerar que Gilda es la representación decimonónica de una mujer ubicada en el siglo XVI, donde una mujer virgen era una mujer valiosa, y una mujer que perdía su virginidad (fuera del matrimonio), perdía valor.

En esas sociedades, las mujeres no tenían derecho de votar, ni de opinar y su existencia era reconocida en proporción de su pertenencia a alguien, en especial a un hombre, a su padre, a su esposo, a su rey, etc.

También había límites rígidos de la decencia, y era frecuente que una mujer decente sólo se enamorara una vez en su vida.

En tal contexto, es coherente el hecho de que Gilda siga enamorada del duque, a pesar de todo lo que ha sufrido por su causa.

Víctor Hugo muestra en su obra como el amor de Blanca le hace perder la cordura, a través del diálogo que sostiene con Triboulet camino a la casa de Saltabadil:

Triboulet.- Explícame a lo menos las razones de tu amor.

Blanca.- Hay hombres que salvan la vida a las mujeres; maridos que las hacen ricas y dignas de envidia. ¿Les aman siempre? El no me ha hecho a mi más que daño y yo lo amo sin saber por qué. ¡Y ved que locura!... Le amo de tal modo, que con ser el tan cruel y vos tan tierno para mí, lo mismo, padre, lo mismo moriría por él que por vos.

En un *recitativo* casi sin acompañamiento, Rigoletto cuestiona el amor de Gilda, quien supone que el Duque si la ama, como lo había declarado. El quiere desengañarla, firme en su decisión de venganza, y le invita a observar la acción que se desarrolla en el interior de la taberna. Una figura en *Allegro*, con semicorcheas, sobre la dominante, prepara la exclamación de Gilda al reconocer al Duque (ejemplo III – 2):



Algo que hay que considerar es el tiempo que ha pasado desde el día de la violación hasta este momento, Verdi y Víctor Hugo, lo establecen en los diálogos:

Blanca.- Ha pasado un mes y estabais tranquilo e indulgente.

Rigoletto.- ¡Por fin llego el momento de la vengánza! Lo espero desde hace treinta días.

¿Por que es necesario llevar a Gilda a un lugar tan peligroso y mostrarle al duque con otra mujer? Rigoletto no se esta vengando de Gilda ni desea que ella se siga sintiendo mal.

Víctor Hugo nos muestra en una confesión que hace Blanca a Triboulet: durante todo este mes ella ha seguido viendo al rey, y es de suponerse que se ven como enamorados:

Blanca.- Ayer mismo me dijo que me adoraba.

Triboulet.- (con amargura) ¿Te dijo ayer?... ¿A qué hora?

Blanca.- Por la noche.

Tomando en cuenta lo anterior, parecería que Rigoletto busca que Gilda se desilusione del amor que siente por el Duque, apruebe la venganza que tiene planeada Rigoletto y así evitar que ella sufra con la venganza.

Todo este *recitativo* se debe canta con una voz muy lisa, oscura y tenue, para dar el ambiente de misterio.

En el interior, y continuando el *recitativo*, el Duque ordena una habitación y una copa de vino; Sparafucile y Rigoletto comentan, cada uno a su modo. Se presenta entonces la famosa aria “*La mujer es voluble*”, con un drástico cambio de *tempo*, 3/4, en *Allegretto*. Su carácter ligero es utilizado por Verdi para

contrastar el drama de Gilda, que queda completamente desilusionada (ejemplo III – 3):

The image shows a musical score for the opera 'Rigoletto', specifically the 'Allegretto' section (Op. 188) featuring the Duke's aria 'La donna è mobile'. The score is written for voice and orchestra. The vocal line is marked 'Duca' and includes the lyrics 'La donna è mobile qual piuma al vento, muta d'ac-sen-to'. The tempo is 'Allegretto' and the key signature is two flats. The instrumental parts include Violins (Viel.), Viola (V. la), Cello (Vc.), and Double Bass (Gb.), all marked with a piano dynamic (pp). The score is arranged in a standard orchestral format with the vocal line at the top and the instrumental parts below.

Es notable la presencia simultánea, sobre la escena, de caracteres diversos en los personajes: la búsqueda de placeres, el deseo de venganza, la profunda desilusión de un amor no correspondido. Terminado el canto del Duque, la orquesta prolonga la melodía:

Primero, con la cuerda, en *forte*, después con maderas (oboe y clarinete), en *decrescendo*, y por último con el fagot y acompañamiento de violoncello. Entretanto, se presenta un breve diálogo entre Sparafucile y Rigoletto, en el exterior de la taberna, en el que reafirman su contrato para matar al Duque (ejemplo III – 4):

Fag. I.

Rigoletto

S.

viver de-e o mo - ri - re?

Più tar - - di torne -

Viol.

V.le

Vc.

Cb.

Fag. I.

(Sparafucile si allontana dietro la casa lungo il fiume.)

R.

- ro l'o - pra a com - pi - - - - re.

Viol.

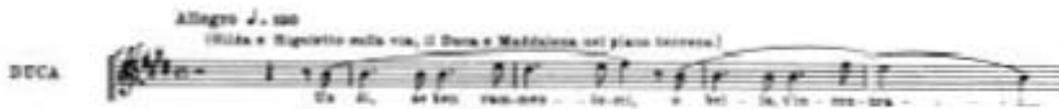
V.le

Vc.

Cb.

Inicia directamente el cuarteto de Gilda, Maddalena, el Duque y Rigoletto, en el tono de Mi mayor, 4/4, *Allegro*. Escénicamente, el cuarteto esta distribuido en dos dúos independientes: Maddalena y el Duque, en el interior, y Gilda y Rigoletto, en el exterior.

Sin embargo, la directriz dramática y musical esta a cargo del Duque, quien provoca las mas diversas reacciones con su comportamiento y su canto. Inicia el Duque un diálogo con Maddalena, utilizando sus fórmulas de seducción (ejemplo III – 5):



Gilda intercala frases de sorpresa y desencanto; Maddalena seduce al Duque, mientras éste continua su cortejo (ejemplo III – 6):



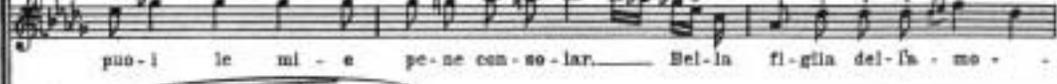
Un primer clímax, con la superposición de las cuatro voces con frases diversas, orienta la armonía al relativo menor, Do sostenido menor (ejemplo III – 7):

S. - tor!
 M. - ro-la, ne vo-glio la pa-ro-la, ne vo-glio la pa-ro-la!
 A. a-ma-bi-le fi-gliuola! a-ma-bi-le fi-gliuola!
 B. e non ti basta an-cor? e non ti basta an-cor?
 Viel.
 V.le
 Vc.
 Cb.

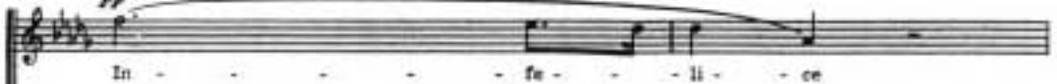
Después de una breve pausa, reinicia el Duque con una melodía de un suave arco melódico, en Re bemol mayor, “*Bella hija del amor*”. Con motivos melódicos y registros bien diferenciados, las cuatro voces de los personajes expresan simultáneamente sentimientos contrapuestos, que sin embargo, constituyen una admirable síntesis musical digna de la envidia de Victor Hugo (ejemplo III – 8):

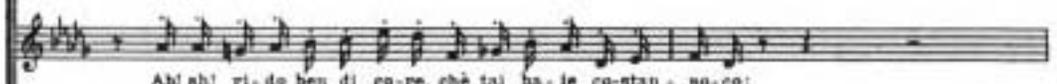
G.  - piar, no, no, non scop - piar.

M.  - re, mio bel si - gnor. *a piacere*

D.  puo- i le mi - e pe- ne con- so- lar. — Bel- la fi- glia del- la - mo -

R.  val, no, no, non val.

G.  *pp* In - - - - - fe - - - - - li - - - - ce

M.  Ah! ah! ri- do ben di co- re, chè tai ha- ie co- stan - po- co;

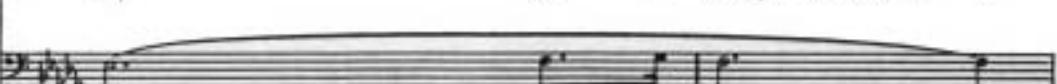
D.  - re, schia - vo son de' vez- si tuo - -

R.  Ch'ei men - - ti - - - va,

G.  cor tra - - di - to,

M.  quan- to val- ga il vostro gio- co, mel cre- de- te, so apprez - zar.

D.  - i, con un del- to, un del- to sol tu

R.  ch'ei men - - ti - - - va

G. ah! De, Deo sosp-iar. In - fe - li - ce

M. Sono avveza, bel si-gno-re, ad un si-mi-le scher - za - Po, Ah! ah! ah! ah!

A. pud - - - i in mie pa-no, le mie pa-no con-so -'iar.

B. sei si - - - cu - - - - - ra.

En el acorde final, es tradicional que la soprano concluya en el Re bemol índice 7 (ejemplo III – 9):

G. no!

M. si!

A. - ni!

B. - eil.

Un diálogo entre Triboulet y Blanca, que no existe entre Rigoletto y Gilda, revela que después de saber toda la verdad Blanca finalmente da su consentimiento de la venganza:

Triboulet.- Ahora no hay sino vengarse. Te vengaré... me vengaré.

Blanca.- Haced lo que queráis.

Triboulet.- Así te quiero.

La siguiente escena inicia con un *recitativo* en el que Rigoletto ordena a Gilda que parta a Verona disfrazada de hombre, prometiendo alcanzarla. Las cuerdas de registro grave con una breve señal del oboe en tono de Re mayor, repiten un acorde misterioso que presagia la tormenta nocturna. Es interesante notar que

esta imagen, recreada con medios sonoros y musicales, es un reflejo pertinente del desenlace dramático que se aproxima (ejemplo III – 10):

Allegro $\text{♩} = 84$ I. >

Oboi pp

(Il Duca e Maddalena stanno fra loro parlando, ridendo e bevendo)

Violo $\text{estremamente piano}$

Violoncelli $\text{estremamente piano}$

Contrabassi $\text{estremamente piano}$

Allegro $\text{♩} = 84$

Continúa el *recitativo* en diálogo entre Rigoletto y Sparafucile que cierra el trato del asesinato. Nuevamente la orquesta presagia la tempestad y una flauta y flautín dibujan el primer rayo (ejemplo III – 11).

Fl. pp Adagio

Ott. pp

Clar. in La p

(entro le scene si vedrà un lampo)

♯ Sparafucile

La tempe-sta è vi - ci-na! piú scu-ra fia la noi - te.

Viol. Adagio

Otros recursos musicales que refuerzan la imagen de la tempestad son: el coro en tercetas simultáneas en movimiento cromático que evoca al viento, que será retomado a lo largo de la escena (ejemplo III – 12):

Coro
Ten.
(Entro la scena vocaliz-
zando a bocca chiusa)
Bassi

Y el trémolo grave de las cuerdas, combinado con el trémolo de Gran Caja, que evoca al trueno (ejemplo III – 13):

G.C. interna
V.le
Vc.
Cb.

Lampo + Tuono

Entre tanto la tormenta se aproxima más y más, Sparafucile invita a descansar al Duque, que sin sospechar del peligro que corre, se queda dormido poco a poco mientras canta “*La mujer es voluble*”, acompañado por el clarinete que completa algunas frases (ejemplo III – 14):

Clar. in La
D.
Clar. I. in La
D.

I. allarg... poco

a poco

(addormentandosi a poco a poco)

e di pen - sis - ro... ma - ta d'ao -
- cen - to e di pen... la don - na è me - bli,

Tras un breve diálogo entre Sparafucile y Maddalena, Gilda ha desobedecido una vez más a su padre y reaparece vestida de hombre con botas y espuelas, dando inicio un nuevo *recitativo*. En esta parte Gilda utilizar su registro más grave en toda la ópera, alcanzando el Si índice 4 (ejemplo III – 15):

The image shows a page of a musical score for an opera. It features several staves for different instruments and a vocal line. The instruments listed on the left are Fl. (Flute), Ott. (Oboe), G.C. (Guitarra C), G. (Guitarra), Cello, Vcl. (Viola), V.le (Violin), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabajo). The vocal line is in the center, with lyrics in Italian: "avanza verso l'osteria, mentre Sparafucile continua a bere) -sci-nal.. mio pa - dre, per - do - no... Qual noi-te d'or-ro-re! Ten. (Entro in scena vocalizzando a bocca chiusa)". The score is marked with "Lampo + Tuono" and "ppp".

Gilda regresa al lugar de los hechos, mostrando que es víctima de su pasión.

Apartir de este momento Gilda debe cambiar su expresión tanto corporal como vocal: ahora es un mujer desilusionada y engañada.

Las notas graves de su canto son signo de que de aquella niña a la que le gustaba cortar flores y soñar despierta ya no queda nada.

Se sugiere cantar las notas graves en una parte intermedia de la voz que no sea sólo con resonadores de pecho ni tampoco sólo con los de cabeza, sino una

combinación de ambos, y redondeando la voz para conseguir un efecto de oscuridad.

Desde el exterior, logra escuchar el diálogo entre Maddalena y Sparafucile y descubre el plan de asesinar al Duque. Sin embargo, Maddalena, mostrando un interés y afecto por el Duque, intenta convencer a su hermano de otra alternativa para salvarlo, sin perder los 20 escudos de oro: matar al jorobado. En este punto, con la indicación *a tempo*, se estabiliza el pulso del acompañamiento, de división ternaria. Sparafucile se niega, alegando la honorabilidad de su oficio, y Gilda se horroriza cada vez más (ejemplo III – 16):

The musical score for Example III-16 consists of four staves. The first staff is for Maddalena (M.), starting with the tempo marking 'a tempo'. The second staff is for Gilda (G.), with the name 'Gilda' written above the staff. The third staff is for Sparafucile (M.), with the name 'Sparafucile' written above the staff. The lyrics are in Italian and describe a conversation about a plan to kill the Duke.

M. *a tempo*
 - getto. De' scu - di già dis - ci dal gob - bone a - ve - sti; ve - ni - re co -

Gilda
 Che sen - to! Mio
 - g' al - tri più tar - di il ve - dra - i... Ue - ci - di - lo, e ven - ti al - lo - ra ne a -

G.
 pa - dre!

M.
 - vra - i: co - sì tut - to il prez - zo go - der - si po - trà...

Sparafucile
 Ue - ci - der quel gob - bo! che dia - vol di - os - sti!

Continúa el amplio *recitativo* en el que desarrolla la acción: el clarinete retoma la melodía del Duque en el cuarteto anterior, como símbolo de la seducción a Maddalena (ejemplo III – 17):

Musical score for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in La (Clar. in La), Maddalena, Duke, and Violin (Viol.). The score is marked "I. Tempo". The Flute and Oboe parts have dynamics of *pp*. The Clarinet part has a dynamic of *p*. The Maddalena part is marked "Largo" with a cross symbol. The Duke part has dynamics of *ppp* and *pp*. The Violin part has dynamics of *ppp* and *pp*. The score includes lyrics for Maddalena and Duke.

Entonces Maddalena, desesperada, intenta advertir al duque del peligro que corre; el coro presenta el motivo del viento, que se expande a través de una progresión ascendente, hasta trazar un amplio arco que prepara la entrada de Sparafucile, enfatizada además por el acento de un *tutti* orquestal (ejemplo III – 18):

Musical score for a full orchestra and vocal soloists. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in La (Clar. in La), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Horn (Corno), Violin (Viol.), Viola (Vcl.), and Cello/Double Bass (Cello/Bassi). The score is marked "Largo". The vocal soloists are labeled M., S., and T. The score includes lyrics for the vocal soloists.

En este momento, Sparafucile propone eliminar al primer visitante que apareciera antes de la medianoche, plazo acordado con Rigoletto para entregar el cadaver del Duque. La línea melódica presenta una amplia tendencia descendente (ejemplo III – 19):

Maddalena retoma la misma frase musical, con pocas esperanzas de que alguien se acerque a la taberna en una noche como esa. Después, Gilda en una línea en zig zag, con rítmica similar a las frases anteriores, expresa la tentación de ofrendar su vida a cambio de la del Duque (ejemplo III – 20):

Gilda sabe que el amor que Duque decía sentir por ella es falso, pero aun así, se dispone a sacrificarse para que el Duque no sea asesinado.

La elaboración de este momento en el drama de Victor Hugo es más compleja, mostrando mayores contradicciones en el personaje: Blaca cree que Dios le esta mostrando el camino que debe seguir, como una voluntad ajena y determinante:

Blanca.- ¡Oh Dios! sin duda quereis que yo muera. ¿Y he de hacer este sacrificio por un ingrato? ¡Oh! no; soy demasiado joven.; (sic.) No me impulséis, Dios mío. (Truena).

Blanca en este diálogo muestra que no desea morir, pero cree y acepta que es el único camino que le queda.

Gilda (al igual que Blanca), solo tiene dos caminos: vivir con la deshonra o morir y convertir su muerte en un acto de amor.

En esta parte la voz debe estar en todo su esplendor, con una continua expresión dramática. Se sugiere para la voz un apoyo del diafragma continuo, con los pies bien apoyados al piso y que el cuerpo se encuentre bien balanceado para que el flujo de aire pueda ser continuo y completo, evitando así marearse.

Un brillante *tutti* del trío vocal y la orquesta, en *ff*, permite la superposición de textos (ejemplo III – 21):

Se sugiere impulsar el agudo con ayuda de la "T" colocando el sonido en los resonadores de cabeza, abriendo la boca ampliamente, como al morder una

manzana, para que el sonido agudo sea apoyado e impostado, pero a la vez con la expresión de un grito de terror.

Suena el toque del reloj, con una campana tubular, alternado con el viento. En este ambiente Gilda se decide a dar su vida, y tras un súbito toque orquestal, toca la puerta de la taberna en un par de ocasiones (ejemplo III – 23):

Fl.
 Ott.
 Ob.
 Clar. in La
 Fag.
 in Re
 Corni in La
 Tr. br. in Re
 Tr. bni
 Cimb.
 Timp.
 Gr. C.
 Gr. C. interna
 G.
 Maddalena
 Sparafucile
 Viol.
 V. le
 Ve.
 Cb.

(Gilda batte alla porta)
 (colpi di battente)
 (Gilda batte ancora)
 (scoppio di fulmine)
 (lampi e tuoni)
 (Gilda batte ancora)
 Si picchia?
 Si picchia, ti
 Fu il vento...

Musical score for an orchestral and vocal piece. The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet in La, Bassoon, Horns in C and F, Trumpets in C and F, Trombones, Cymbals, Timpani, Grand Cymbals, and Strings. It also features vocal soloists Maddalena and Sparafucile. The score is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *pp* and *ppp*. The vocal parts include the lyrics: "(Gilda batte alla porta)", "(colpi di battente)", "(Gilda batte ancora)", "Si picchia?", "Si picchia, ti", and "Fu il vento...".

Sparafucile pregunta quien toca, Gilda contesta y se hace pasar por un pobre que pide asilo, en un casi recitado que recuerda la expresión de la maldición (ejemplo III – 24):

The musical score consists of two systems. The first system features three vocal staves: G. (Gilda), M. (Sparafucile), and S. (Faç). Gilda's part has the lyrics "di co." and "E stra-nol.. Chi è?". Sparafucile's part has "Pie - tà d'un men - di - co; a - sil per la". Faç's part has "E stra-nol.. Chi è?". The second system features six staves: Faç (bass), G. (Gilda), M. (Sparafucile), S. (Faç), Viol. (Violin), and Vc. (Violoncello). Faç's part has "not-te a lui con-ce - de - te." and "Alquanto at-ten - de - te.". Gilda's part has "not-te a lui con-ce - de - te." and "Fia lun-ga tal not-te! (va a cercare nel credenzone)". Sparafucile's part has "Fia lun-ga tal not-te! (va a cercare nel credenzone)". The instrumental parts include Viol. (Violin), Vie. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabajo). Dynamic markings include *pp* and *ppp*.

Blanca muere por no ser correspondida, muere por que su vida (para ella) ya no tiene valor, a diferencia de Gilda, que da su vida para salvar la de su amor.

Blanca.- Puesto que él no me ama,
no quiero ya vivir.

Gilda.- Aunque me haya traicionado,
dare mi vida por salvar la suya.

Es patente que la motivación de Gilda para sacrificarse es el amor, sin importar que el amado lo ignore totalmente y que con ello traicione a su padre, evitando su venganza y provocándole el inmenso dolor de perderla..

Se sugiere cantar esta parte sin pensar tanto en hacer un bello sonido en la voz, más bien debe sonar desgarrador y decisivo, entre hablado y cantado.

Nuevamente el coro retoma el motivo del viento, ampliado, que conducen a una repetición de la música del trio. Con textos superpuestos, y en un soberbio climax musical que funde las tormentas naturales con el desenlace del drama, Maddalena urge a Sparafucile a terminar su trabajo, y este le pide que abra la puerta. Gilda, reconociéndose aun joven, siente resistencia ante la muerte, y pide a Dios perdón para los asesinos, perdón a su padre por morir y eleva una plegaria por la dicha de aquel por quien se sacrifica (ejemplo III – 25):

Fl.
 Ob.
 Clar. in Bb
 Fag.
 In Bb
 Coro in La
 Tuba in Bb
 Tromba
 Cimb.
 Tim.
 Piegna e Lampi
 G.
 M.
 S.
 Viol.
 Vla.
 Vcl.
 Cb.
 Fl.
 Ob.
 Clar. in Bb
 Fag.
 In Bb
 Coro in La
 Tuba in Bb
 Tromba
 Cimb.
 Tim.
 Gr.C.
 Piegna e Lampi
 G. (Gilda piccola)
 M.
 S. (Sparsafalle va le grande aro)
 Coro Bassi
 Viol.
 Vla.
 Vcl.
 Cb.

Blanca siente miedo ante la muerte, y sufre de saber que morirá, a diferencia de Gilda, que muestra el arrojo de una mujer valerosa.

Se sugiere cantar estos pasajes ágilmente, destacando las consonantes y los fraseos escritos (ligados por pares), ya que constituyen el impulso para colocar la voz sin perder en lo posible el *fortissimo* , conservando la intensidad

dramática; es importante que cada fraseo sea realizado con un apoyo diafragmal muy definido para evitar desafinarse.

Gilda entra y Sparafucile la apuñala; la orquesta entonces desata el furor de la tormenta, con un prolongado tutti, donde se destaca la flauta piccolo, acordes sincopados de los metales, sobre trémolos de cuerdas y percusiones (ejemplo III – 26):

Fl.

Ott.

Ob.

Clar. in La

Fag.

in Re

Corni in La

Trbe in Re

Tr-bn

Cimb.

Timp.

Gr.C.

Lampi e Tuoni

G.

M.

S.

Coro

Viel.

V.le

Vc.

Cb.

Di-o... Loro perdo- na

resta sepolto nel silenzio En- tra e nel buio) En- tra

Filminal continui

Fl.

Ott.

Ob.

Clar.
in La

Fag.

In Re
Corni
in La

Trbe
in Re

Tromb.

Cimb.

Timp.

Gr.C.
Fulmini continui

Lampi
e Tuono
(Qui comincerà ad agire la macchina del tuono sul palcoscenico)

S.

M.

B.

Viol.

V.la

Vo.

Cb.

Se sugiere que antes del sobre agudo (Re índice 7) se descanse mínimo un compás para poder respirar y apoyarlo adecuadamente. Es tradicional sostenerlo mientras se camina hacia el interior de la casa. Se sugiere colocar el sobreagudo antes de caminar, para evitar que se quiebre la nota por un apoyo inadecuado; también es pertinente un grito de dolor en el momento en que el personaje es apuñalado.

Poco a poco, la orquesta va cediendo, y el coro retoma el motivo del viento, al que se superpone un nuevo motivo de las maderas en *staccato* (ejemplo III – 27):

The image displays a musical score for Example III-27, featuring woodwinds, strings, and a choir. The score is written in 2/4 time and includes the following parts:

- Fl.** (Flute): Playing a melodic line with a dynamic marking of *p*.
- Ott.** (Oboe): Playing a melodic line with a dynamic marking of *p*.
- Ob.** (Oboe): Playing a melodic line with a dynamic marking of *p*.
- Clar. in La** (Clarinet in B-flat): Playing a melodic line with a dynamic marking of *p*.
- Gr.C. (interna)** (Grand Cello): Playing a melodic line with a dynamic marking of *ppp*.
- Core** (Choir): Playing a melodic line with a dynamic marking of *ppp*.
- Viol.** (Violin): Playing a melodic line with a dynamic marking of *ppp*.
- V.le** (Viola): Playing a melodic line with a dynamic marking of *ppp*.
- Vo.** (Voice): Playing a melodic line with a dynamic marking of *ppp*.
- Cb.** (Cello): Playing a melodic line with a dynamic marking of *ppp*.

The score is marked with *ppp* (pianissimo) throughout, indicating a very soft dynamic. The woodwinds and strings are playing a melodic line, while the choir is playing a melodic line. The score is marked with *ppp* (pianissimo) throughout, indicating a very soft dynamic.

Termina la escena en *pp*, con fugaces escalas ascendentes alternadas en las maderas y cuerdas (ejemplo III – 28):

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in La (Clar. in La), Bassoon (Fag.), and a vocal line (labeled with the Italian text "(La pioggia è cessata)"). Below these are the string parts: Violin (Viol.), Viola (V.le), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The second system continues with Clarinet in La (Clar. in La), Bassoon (Fag.), Violin (Viol.), Viola (V.le), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.).

Key performance instructions and dynamics include:

- pp* (pianissimo) for the Oboe and Flute.
- pp dim.* (pianissimo decrescendo) for the Clarinet in La and Bassoon.
- morendo* (diminuendo) for the Violin and Viola.
- pp* (pianissimo) for the Viola and Violoncello.
- ppp* (pianississimo) for the Violoncello and Contrabasso.
- sempre* (sempre) for the Clarinet in La and Bassoon.
- morendo e allarg.* (diminuendo e ritardando) for the Violin, Viola, Violoncello, and Contrabasso.

En la siguiente escena, Rigoletto regresa a la taberna, y en un *recitativo*, con sonidos reiterados y largos, celebra creyendo que su venganza se ha consumado. El tono se mueve desde La mayor hacia Fa sostenido menor, y posteriormente hacia Do mayor (ejemplo III – 29):

Los relámpagos (en la flauta) y trémolos de la tormenta (en la cuerda) son cada vez más lejanos. Un solo de 12 campanadas marca la media noche (ejemplo III – 30):

Continuando el *recitativo*, Rigoletto toca la puerta y Sparafucile le entrega el cadáver en un saco, solicitando el resto de su paga y negándose a encender una lámpara. Rigoletto decide tirar el mismo el cadáver al río, y el asesino se retira. Se amplía el canto triunfal de Rigoletto, alternado todavía con los últimos restos de la tormenta; se dispone a tirar el saco al río cuando súbitamente escucha el canto lejano del Duque, con su frívola canción “*La mujer es voluble*”. Al principio, Rigoletto sospecha que se trata de su imaginación exaltada, pero

ante la persistencia del canto, que se escucha completo (aunque sin repeticiones), se da cuenta, horrorizado, de que el cadáver no puede ser del Duque, a quien todavía escucha cantando el final del aria (ejemplo III – 31):

The musical score for Example III-31 consists of two systems of vocal lines. The first system features a Tenor (D.) line and a Bass (R.) line. The Tenor line has the lyrics: "Vi - so, in pianto, in ri - so, è men - zo - gne - ro. La don - na è". The Bass line has the lyrics: "Il - lu - sion not - tur - na è que - sta!..". The second system also features a Tenor (D.) line and a Bass (R.) line. The Tenor line has the lyrics: "mo - bil qual pin - na al ven - to, mu - ta d'ac - cen - to e... di pen -". The Bass line has the lyrics: "No, no!.. no!.. E - gli è". The Tenor line in the second system includes a fermata over the final note and a dynamic marking of *sf* (sforzando).

En un nuevo *recitativo*, inestable tonalmente y con un trémolo de cuerdas como reflejo de su propio temblor, Rigoletto rasga el saco, y la luz de un relámpago (señalado *Allegro*, con el arpeggio de la flauta) le descubre la identidad del cadáver (ejemplo III – 32):

The image shows a page of a musical score for Rigoletto, Act III. The score is for a full orchestra and a vocal soloist. The tempo is marked 'Allegro' with a 4/4 time signature. The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Horns in Bb and E, Trumpets, Trombones, Timpani, Bassoon, Bass, Violin, Viola, and Cello. A 'Largo' section is indicated above the bass line. The vocal line includes the lyrics 'corno!... Mia figlia! Dio! mia figlia!...'. The score is written in G major and 4/4 time.

Un *tutti* orquestal acentúa la sorpresa de Rigoletto, que ve fugazmente la faz de su hija; la orquesta en trémolos cada vez más agitados hace eco de la angustia de Rigoletto, quien intenta negar lo que ha visto. Un nuevo relámpago, a cargo del flautín, confirma fatalmente que Gilda yace en el saco; la terminación de la frase de Rigoletto se encuentra en el ej. III - 34 (ejemplo III – 33):

R. Ah no!... è im-por-si-bil!...

Viol. *pp*

V. le *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

Fl. *col canto*

Ott. *pp*

R. *Adagio* per Ve-ro-na è in vi-a!... *Lampo* Fu vi-ol!... *Allegro*

Viol. *pp*

V. le *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

col canto

El desenlace inicia con la indicación *Poco piú mosso*, con un agitado acompañamiento de cuerdas. En su desesperación, Rigoletto toca a la puerta (toques que están marcados por la orquesta), y al ver que nadie responde,

regresa a hablar a su hija, quien le responde con una voz moribunda (ejemplo III – 34):

Gilda

Chi mi

R. fi-glia? mia fi-glia? ah mia fi-glia?..

G. chia-ma?

R. El-la par-la! si mo-vo! è vi-vo!

Esta parte requiere nuevamente cambios de voz y de expresión corporal: Gilda esta agonizando y oye la voz de su padre, pero no puede reconocer que es él. Su canto deja de ser apasionado, como había sido hasta la escena anterior, y ahora la voz se torna, débil y opaca. Al ver que reacciona, Rigoletto estalla en júbilo con un canto de gratitud, que contrasta vivamente con lo anterior:



Gilda reconoce a su padre, y señalando su corazón, le indica el lugar donde se clavó el puñal. En un *tutti* orquestal, *ff*, Rigoletto reclama saber lo ocurrido (ejemplo III – 36):

En esta parte la melodía de Gilda se presenta sin acompañamiento, lo que permite modelar la frase lentamente y con una sonoridad oscura, sin el temor a no escucharse.

En un contraste muy marcado, cambia el tono a Re bemol mayor en la armadura, pero menor por el Fa bemol del acorde del acompañamiento en *pizzicato*, *pp*, de las cuerdas. Gilda, con frases entrecortadas pero muy expresivas, como lamentos, revela a su padre que ha sido herida mortalmente para salvar del Duque, a quien sigue amando (ejemplo III – 37):

The image shows a musical score for Gilda's aria. The score is in 4/4 time, marked 'Andante' with a tempo of 66. It features a vocal line for Gilda and a string ensemble. The vocal line is in G major, while the strings are in F major. The lyrics are: 'V'ho ingenua - to... col-pe.vo.le fu - i... Fa-mai trop-po... o-ra muoio per'. The string parts are marked 'pizz.' and 'p'.

En esta parte se sugiere cantar con un fraseo suave y sin vibrato. Las melodías descendentes enfatizan lo trágico de la escena. Se sugiere cantar las frases con un aliento contenido, combinado con una buena colocación (vocal y corporal) para poder hacer los *ppp*. La actuación debe proyectar convincentemente lo difícil que es para Gilda, moribunda, el expresarse.

Con un marcado acompañamiento de tresillos en la orquesta, y una escala ascendente en el bajo, todo ello en *forte*, Rigoletto expresa un desgarrador reclamo ante la fatalidad (ejemplo III – 38):

Cambia el tono a Fa bemol mayor, y con una firme melodía en escala descendente, trata de sostener la vitalidad menguante de su hija, quien haciendo acopio de sus últimas fuerzas, pide perdón y la bendición de su padre (ejemplo III – 39):

Para abordar este arrebató momentáneo, se sugiere colocar la voz, en el sonido agudo, desde los resonadores faciales, tornándose gradualmente más oscura al descender la línea melódica. Sobre la frase 'o mio padre' se enfatiza el *allargando* por medio de un portamento lento y expresivo, que se esfuma hacia el silencio del calderón.

Después de este silencio dramático marcado en la partitura con un calderón y pausa lunga sobre un silencio de corchea, Verdi logra otro contraste magnífico: trascendiendo su agonía, Gilda canta una dulce promesa, cuya luminosa imagen orquestal corresponde a las cuerdas en sobreagudo, *pp*, y un arpeggio de la flauta, en Re bemol mayor (ejemplo III – 40):

The image shows a musical score for Gilda's aria. It features five staves: Flute (Fl.), Voice (V.), Violin I (Viol. I.), Violin II (Viol. II.), and Viola (V. II.). The Flute part has a melodic line with arpeggiated figures. The Voice part has lyrics: "ma - dre... in e - ter - no per voi... pre - gho - rò." The string parts (Violins and Viola) provide harmonic support with sustained notes and arpeggiated patterns. The score is in G-flat major and includes dynamic markings like *pp*.

Gilda regresa musical y emocionalmente a la niña cándida y dulce del principio. Se sugiere cantarla con una sonoridad ligera, impulsando muy suave y constantemente el aire para lograr un efecto 'aflautado', que logre evocar las frases dulces de Gilda al inicio de la ópera. Se recomienda además practicar mucho en los ensayos una posición cómoda, recostada, en la que se logre apoyar la voz para crear el ambiente de dolor y dulzura sin perder la expresión corporal de la agonía.

En un carácter mas dramático, con un acompañamiento distribuído entre toda la orquesta que se orienta al final hacia Fa menor, Rigoletto le implora, impotente, que no lo abandone, que no muera (ejemplo III – 41):

Fl.

Ob.

Clar. in Do

Fag.

In Mib

Corni

In Lab

O.

Rigoletto

Non me - - vir... mio te - so... - ro... pin-

1. Viol. I

2. Viol. II

3. Vcllo

Viol.

Vcllo

Vcn.

Cb.

The image shows a page of a musical score for the opera Rigoletto. It features a vocal line for the character Rigoletto and a full orchestral accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "Non me - - vir... mio te - so... - ro... pin-". The orchestral parts include Flute, Oboe, Clarinet in D, Bassoon, Horns in E-flat and B-flat, Trumpets, Violins I and II, Viola, Violoncello, Double Bass, and Cymbals. The score is written in a major key and 4/4 time. The vocal line is in a high register, and the orchestral accompaniment is in a lower register. The score is arranged in a standard format with the vocal line at the top and the orchestral parts below it.

Fl.
 Ob. I.
 Clar. I.
 in Do
 Fac.
 in Mi
 Coroi
 in La b
 R.
 - ta - - de... mi - - a co - lom - - ba... lasciar - - mi - non
 2 Viol. I
 2 Viol. II
 2 V. cl.
 Viol.
 V. cl.
 Ve.
 Cb.

Musical score for a symphony orchestra and voice. The score includes parts for Flute, Oboe I, Clarinet I in D, Bassoon, Horns in E-flat and A, Trombone, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The vocal part (R.) has lyrics: "- ta - - de... mi - - a co - lom - - ba... lasciar - - mi - non". The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

Gilda retoma el canto en Re bemol mayor, esta vez acompañada con un trino en la flauta, *pizzicato* y trémolos en las cuerdas agudas, que tornan el ambiente celeste más vibrante y etereo. Con el mismo texto, se añaden dos frases conclusivas desde el grado 6, la primera de las cuales aborda un Si bemol índice 6 (ejemplo III – 42):

Fl.

Ob.I.

Clar.I.
in Do

Fag.

in Mib
Corni
in La

Gilda

R.

2 Viol.I.

2 Viol.II.

2 V.le

Viol.

V.le

Ve.

Ca.

Las - su... in cie - lo, vi - ci - nal la
dèi, no, lasciarmi non dèi...

divisi (arco)

plac. pizz.

plac.

Fl.

G.

R.

2 Viol.I.

2 Viol.II.

2 V.le

Viol.

V.le

Ve.

ma - dre... in e - ter - no per voi pre - ghe.
oh mia fi - glia!

Fl.

G. *dolce*
-ro pre - - ghe - ro... per voi... pre - ghe.

R.
No, lasciar mi non ddi... non mo - rir...

2 Viol. I. *lunga*

2 Viol. II. *lunga*

2 V.le *lunga*

Viol.

V.le

Vo.

Fl.

Ob.

Clar. in D.

G.

R.
-ro
se fin - vo li, qui sol, qui sol - rimar - rei, non mo - ri, rei qui te - ca - mor...

2 Viol. I. *arco*

2 Viol. II. *arco*

2 V.le *arco*

Viol. *arco*

V.le *arco*

Vo.

Cb. *piaz*

Se sugiere cantar este Si bemol índice 6 en *pp* y casi nada de vibrato, prolongando el sonido en forma expresiva.

Con un nuevo brío, Rigoletto se resiste a aceptar el inevitable desenlace, suplicando una vez más que Gilda no lo abandone; y con el mismo impulso, Gilda vuelve a pedir perdón para el Duque. Musicalmente, se trata de la última frase con un clímax que Verdi quiso enfatizar prolongando el sonido La índice 6 sobre la palabra *'addio'*. Tras un silencio, Gilda repite el canto *'Lassu in ciel'*, el cual parece más elevado por la transposición ascendente de la frase un semitono, a Re mayor (ejemplo III – 43):

Fl. string & cresc.

Ob. string & cresc.

Ob. I. string & cresc.

Clarin. in D string & cresc.

Fag. string & cresc.

Corno in Mi b string & cresc.

Corno in La string & cresc.

Cmb. string & cresc.

T. string

S. Non pi... A lei... perdo - na - te... mio pa - dre... ad - di... .el. lassà in

B. - pó... Oh mia Fi - glia!... e mia Fi - da!... no, lasciarci qua... di... col canto

Vcl. I string & cresc.

Vcl. II string & cresc.

Vcl. III string & cresc.

Vcl. string & cresc.

Vcl. string & cresc.

Vcl. string & cresc.

Vc. string & cresc.

Cb. string & cresc.

col canto

Desde el La índice 6, donde llega a su máxima fuerza, se sugiere difuminar la voz hasta un *pp* y después alcanzar la octava inferior con portamento.

El diálogo final regresa a Re bemol mayor; Gilda canta la frases conclusivas desde el grado 6, y su aliento ya no alcanza a completar la segunda frase. La

siguiente frase de Rigoletto frecuentemente se habla o grita, más que entonar las alturas escritas, con el fin de expresar su dolor desgarrador (ejemplo III – 44):

The image shows a page of a musical score for the opera Rigoletto. It features vocal lines for Gilda (G.) and Rigoletto (R.), and orchestral parts for Violins I and II, Viola, Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The lyrics for Gilda are "ciel.. iss-sù in ciel pre - ghe. rò... per voi pre - ghe..." and for Rigoletto "non morir... no lasciarmi non dèi... non morir...". The score includes dynamic markings like "pizz." and "pp".

El silencio posterior al descenso de octava tiene una gran carga emocional, y no debe precipitarse, pues constituye una especie de estertor de Gilda; el peso de la expresión dramática recae, en este momento, sobre la actuación más que sobre el canto, el cual debe proyectar la agonía a través del aliento entrecortado. Es pertinente que la última frase de Gilda no se cante, sino que prácticamente se exprese hablando, con una respiración casi nula que le impide concluir la frase al morir.

Un súbito *Allegro* orquestal, con una escala cromática ascendente y en *crescendo*, conduce a la última frase de Rigoletto, en Re bemol menor, con una densa cadencia V9b – i, siempre en *ff* y *tutti* con trémolo de la cuerda y timbales: se ha consumado la macabra realización de la maldición de Monterone. La orquesta concluye con una gran fanfarria, un rápido descenso cromático del bajo, hasta un Re bemol, que se reitera insistentemente para marcar el fin de la obra.

Fl.
 Oit.
 Ob.
 Clar. in Do
 Fac.
 in Mi♭
 Corni in La♭
 Trbe in Mi♭
 Trbpt
 Cimb.
 Timp.
 Gr.C.
 R. (strappandosi i capelli sul cadavere della figlia)
 Ah! in ma-le-di-zio-ne!
 2 Viol.I.
 2 Viol.II.
 2 V.le
 Viol.
 V.le
 Vr.
 Cb.

This image shows a page of a musical score for a symphony, likely from the 19th century. The score is written for a full orchestra and includes the following instruments and parts:

- Fl. (Flute)
- Ott. (Oboe)
- Ob. (Oboe)
- Clar. in Do (Clarinet in C)
- Fag. (Bassoon)
- In. in Mi (Corn in E)
- Corn. in La (Corn in B)
- Tr. in Mi (Trumpet in E)
- Tr. in La (Trumpet in B)
- Cmb. (Trombone)
- Tim. (Timpani)
- Gr. C. (Cymbals)
- Viol. I (Violin I)
- Viol. II (Violin II)
- V. la (Viola)
- Viol. (Violin)
- V. la (Viola)
- V. ce (Violoncello)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Cello)

The score is written in a common time signature (C) and features various musical notations, including clefs, notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *ff*. The page is numbered 185 at the bottom right.

CONCLUSIONES

1. Participar en una obra como "Rigoletto" exige mucho más que cantar cada parte "afinada y a tiempo": su interpretación sólo se puede profundizar a través de la observación minuciosa y el cuestionamiento pertinente de todos los elementos que entran en juego (musical, literario y teatral), a fin de lograr una propuesta artística de carácter profesional.
2. Gracias al enfoque analítico, he logrado conformar un concepto definido del carácter y desarrollo de los personajes en general de la ópera "Rigoletto", y de Gilda en particular, dentro de la acción dramática y con los elementos musicales que el compositor ha utilizado para crear una obra-modelo de expresión.
3. Para cantar el personaje de Gilda (o cualquier otro personaje protagónico) es necesario aprender a administrar la energía y la voz, hasta encontrar una óptima distribución de estos recursos, tal que la interpretación no sea desbalanceada. Para ello es imprescindible contar con suficientes ensayos.
4. En mi experiencia propia el cantar Gilda fue un reto que exigió y propició a la vez una evolución y maduración técnico – vocal, así como el tomar conciencia de la importancia de los recursos escénicos que construyen al personaje y al drama.
5. En el aspecto técnico, me parece que en la ópera de Verdi se manejan emociones y pasiones que requieren que la voz se proyecte ya en los resonadores faciales (aria "*Caro nome*"), o que se recalque mucho la voz de pecho (terceto: "*qual notte d'orrore*").
6. El montaje vocal del personaje requiere un proceso gradual de memorización y ensayo, hasta lograr la fluidez musical y la condición física necesarias para realizar la interpretación de la ópera completa sin lastimar la voz.
7. Por otra parte, el montaje de una ópera es una empresa que requiere el trabajo coordinado de un equipo, que resuelva los múltiples problemas

(musicales, escénicos, económicos – aún a nivel estudiantil -, administrativos, etc.) que deben resolverse. Es importante mencionar el hecho de que en la cátedra del Maestro Enrique Jaso se enfrenta toda esta problemática, aún con medios limitados, a fin de preparar a los alumnos en este género tan importante que es la ópera.

8. La UNAM cuenta con recursos humanos y académicos suficientes para optimizar la educación en el área de canto, pero es necesaria la constante revisión y actualización de los planes y programas de estudio; la evaluación de no debiera restringirse a la acreditación de los alumnos, sino además a la observación crítica de los métodos, estrategias y resultados educativos en todas las áreas.
9. Será muy benéfico el conformar equipos de trabajo académico multidisciplinarios, del área de canto (y otras áreas de la escuela de música) con las escuelas de Teatro y Artes Plásticas de la UNAM (por lo menos), para abordar una variadísima gama de problemas derivados de montajes multidisciplinarios (como la ópera): la elaboración de maquillajes, de vestuario, problemas de iluminación, escenografía, etc., en forma sistemática y con cierto rigor académico.

BIBLIOGRAFÍA

- CASTEREDE, Marie – France
2003 *El espíritu de la ópera. La exaltación de las pasiones humanas.* Barcelona, Piados, Versión española de Julia Jodar.
- FRAGA, Fernando
2000 *Verdi. Discografía recomendada. Obra completa comentada.* Barcelona, Ediciones Península.
- JACKSON, W. M. Inc. (editores)
1978 *Diccionario Hispánico Universal.* México, D. F.
- KUHN, Clemens
1992 *Tratado de la Forma Musical.* Barcelona, Labor. Versión española de Miguel Ángel Centenero.
- LOS GIGANTES
1976 *Tomo 13: Víctor Hugo,* Madrid, Editorial Prensa Española.
- NUEVA ENCICLOPEDIA TEMÁTICA
1979 *Tomo 9: Historia de Francia, Historia de Italia.* México, D. F. Editorial Cumbre, S. A.
- PAHLEN, Kurt
1991 *Rigoletto,* de G. Verdi. Libreto (italiano – español). Buenos Aires, Argentina, Javier Vergara – Editor.
- PHILLIPS – MATZ, Mary Jane
2001 *Verdi. Una biografía.* Barcelona, Ediciones Piados Ibérica, S. A.

PROMOCIONES EDITORIALES MEXICANAS

- 1984 *Nueva Historia Universal. Atlas Histórico.* México, Impresora y Editora Mexicana, S. A. de C. V.
- RANDEL, Don Michael (editor)
1978 *Harvard Concise Dictionary of Music.* Cambridge, Massachussets. The Belknap Press of Harvard University Press.
- SALVAT, Juan (editor)
1983 *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores. Tomo 8: La ópera y el Romanticismo.* México. Salvat Mexicana de Ediciones, S. A.
- VERDI, Giuseppe
(sin fecha) *Rigoletto. An Opera in Three Acts. Conductor's Score.* Miami, Florida. Edwin F. Kalmus & Co., Inc. Publishers of Music.
- VERDI, Giuseppe
1971 *Rigoletto, en Opera completa per canto e pianoforte, Riduzione di Luigi Truzzi.* Milano, Ricordi.
- VERDI, Giuseppe
1987 *Rigoletto. Libreto con texto italiano de Francesco Maria Piave.* México, D. F., Daimon. Traducción, estudio y Comentarios de Elena Posa.
- VERDI, Giuseppe
2001 *Rigoletto. Vocal Score.* New York. Dover Publications, Inc.
- VICTOR Hugo
1995 *El Rey se Divierte, en Teatro.* México, D. F. Ediciones Gernika, S. A. Versión española de Pilar Baxteretxea.

Discografía

The greatest years of Maria Callas

Giuseppe Verdi Rigoletto
Dorecttore Umberto Mugna
México City 1952
Ópera Nacional, México City
Maria Callas.....Gilda
Giuseppe Di Stefano.....Duque
Piero Campolonghi.....Rigoletto
Ignacio Rufino.....Sparafucile
María Teresa García.....Magdalena
Gilberto Ceda.....Monterone
Carlos Sagarminaga.....Borsa
Edna Patoni.....Condesa Ceprano
Anna María Feuss.....Giovana
Alberto Herrera.....Marullo
Francisco Alonso.....Ceprano

Rigoletto Highlights

internacional Trade Mark of EMI Records Lid.
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, Milano
Direction Tullio Serafín
Maria Callas.....Gilda
Rigoletto.....Tito Gobbi
Duque.....Giuseppe Di Stefano
Maddalena.....Adriana Lozzarini
Giovanna.....Giuse Gerbino
Marullo.....William Dickie
Borsa.....Renato Ercolani
Ceprano.....Carlo Forti

OPERA MAGIC'S

Rigoletto

Orchestra Sinfónica di Torino della rai

Chorus Master Giulio Mogliotti

Conductor Angelo Questa

Record en in Torino – 1963

Duque.....Ferruccio Tagliavini

Rigoletto.....Giuseppe tadeo

Gilda.....Lina Gagliughi

Sparafucile.....Guilio Neri.....

Irma Colasanti.....Maddalena

Tilde Fiorrio.....Giovanna

Mario Zorghiotti.....Ceprano

Irene Marietti.....Condesa Ceprano

Mario Giacobbi.....Unciere

Rigoletto

Coro y orquesta de New Cork 1973

Director Julios Rudel

Carreras.....Duque

Patricia Wise.....Gilda

Louis Quilico.....Rigoletto

Rigoiletto (Highlights)

Chorus and Orchestra of the Teatro dell'Operadi Roma

Chorus Master Gianni Lazzari

Conducted by Francesco Molinari Pradelli

This compilation licensed from EMI

Duque.....Nicolai Gedda

Rigoletto.....Corneli MacNeil

Gilda.....Reri Grist

Maddalena.....Anna di Stosio
Giovanna.....Limbania Leoni
Marullo.....Benito di Bella
Borsa.....Franco Ricciardi
Ceprano.....Alfredo Giacomotti

Rigoletto

Orchestra e coro del Teatro alla Scala, Milano
Korrepetitor Gabriele Pisan
Directtore Ricardo Muti
Giorgio Zancanaro.....Rigoletto
Danela Dessi.....Gilda
Paata Burchulanze.....Sparafucile
Vicenzo La Scola.....Duque
Martha Senn.....Maddalena
Giorgio Surian.....Monterone
Ernesto Gavazzi.....Borsa
Michele Pertusi.....Ceprano
Lucio Gallo.....Marullo
Francesca Franci.....Giovana
Nicoletta Curiel.....Condesa de Ceprano

Rigoletto

Orchestra e Coro del Teatro ala Scala di Milano
Conductore Lorenzo Molajoli
AURA Music
Ricardo Stracciari.....Rigoletto
Mercedes Capisir.....Gilda
Dino Borgioli.....Duque
Ernesto Dominici.....Sparafucile
Anna Masetti.....Maddalena

Dulio Baronti.....Monterone

Rigoletto

Fundazione Arena di Verona

Stage Director Charles Roubaud

Orchestra, Chor, and Corp de Ballet of Arena di Verona

Conducted by Marcello Viotti

Chors Master Armando Tasso

Corps De Ballet Manager María Grazia Garofoli

Stanging Manager Giuseppe De Filippi Venezia

Aquiles Machado.....Duque

Leo Nucci.....Rigoletto

Inva Mula.....Gilda

Mario Luperi.....Sparafucile

Sara M'Punga.....Maddalena

Milena Jisi Pivich.....Giovanna

Andre Vicinni.....Marullo

Giovanni Floris..... Borsa

Angelo Nardinocchi.....Ceprano

Alexandra Canettieri.....Condesa Ceprano

Tino Nava.....Usher

Loredana Bigi.....Page

Rigoletto

The Metropolitan Ópera Orchestra and Chorus James Levine

Chorus Master David Stivender

Plácido Domingo.....Duque

Cornell MacNeil.....Rigoletto

Ileana Cotrubas.....Gilda

Justino Dias.....Sparafucile

IsolaJones.....Maddalena

Ariel Bybee.....Giovana
Johns Cheek.....Monterone

Rigoletto

Coro y Orquesta de la Region di Parma 1987

Alfredo Graus, Leo Nucci, Luciana Sierra, Michele Pertusi, Ambra Vespasiano, Angelo
Campori.