



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

OPCION DE TITULACION:
“NOTAS AL PROGRAMA”.

PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN CANTO.

P R E S E N T A :
KAREN GARCIA ROSAS

ASESOR DE TESIS:
DR. FELIPE RAMIREZ GIL

MEXICO. D. F. SEPTIEMBRE DEL 2012.

The logo consists of four horizontal black bars stacked vertically, with the text 'ENM' above 'UNAM' below them.

ENM
UNAM



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.

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi gratitud a mis padres y a mi familia quienes me apoyaron durante todo el proceso de elaboración de este trabajo de investigación, de la misma manera a mis profesores y compañeros que con su tiempo y dedicación permitieron la realización de esta obra:

Lorena Barranco Zavala

Felipe Ramírez Gil

Guadalupe Campos Sanz

David de la Paz Domínguez Cobo

Verónica Murúa-Martínez Saldaña

Brigida Carmela D'amico Addato

Miguel Hernández Bautista

Víctor E. Barboza

Marita Jacqueline La Palm

Y muy especialmente a Felipe Gutiérrez Alvarez mi mayor apoyo e inspiración en cualquier aspecto en mi vida.

Í N D I C E

INTRODUCCIÓN

Domenico Gaetano Maria Donizetti

1. Ópera Rita.....	2
1.1 Contexto Histórico.....	7
1.2 Aspectos biográficos.....	39
1.3 Análisis de la obra.....	76
1.4 Sugerencias técnicas e interpretativas.....	92

Conclusiones

Bibliografía

Anexo.

INTRODUCCIÓN

La razón por la que voy a abordar el siguiente argumento es porque gracias a la preparación adquirida en los estudios de la Licenciatura en Canto de Ópera, pretendo obtener la posibilidad de mostrar mi desarrollo vocal y escénico a través de la representación de la ópera titulada “ Rita ” cuyo compositor es Gaetano Donizetti.

Es importante destacar que ésta obra perteneciente al periodo central del bel canto, contiene en su estructura un formato de ópera cómica (término francés empleado para describir el uso de diálogos hablados en la comedia musical) es decir, que se utilizan diálogos en lugar de recitativos otorgándole así una gran ligereza; consta de un sólo acto que tiene una temática sencilla y accesible para cualquier tipo de público, el argumento se desarrolla en un sólo lugar por lo que no es necesario realizar cambios de vestuario, escenografía, ó elenco, el cual consta tan sólo de tres cantantes y un actor, convirtiéndose así en otra ventaja de su representación, por medio de esta obra pretendo fomentar de una manera simple y divertida el interés de un público no experimentado en este tipo de repertorio poco conocido y que necesita difusión.

En el transcurso de mi vida estudiantil observé que en los recitales se puede ganar interés al escucha principiante explicándole el mayor ciertos datos básicos que conducen infaliblemente al gusto por la obra, o al menos a despertar curiosidad por la misma; también logré pude notar que se emplean términos técnicos o en otros idiomas en la descripción del repertorio y para el público no conocedor se tornan indescifrables: “ *Cara gioia, moglie mia*”, considero importante indicar al menos la traducción pues son suficientes algunas nociones claras y elementales para comprender el contexto que envuelve una obra musical, de lo contrario nacerá el desinterés y la desesperación sobre el público en general.

En el campo de la investigación musical existen tratados de gran valor pero comúnmente se dirigen a un espectador conocedor en el tema, y a menudo desalientan al no iniciado, para cimentar el gusto musical sobre una base sólida entonces será necesario establecer rigurosamente: el contexto histórico social de la obra, del autor y el análisis musical.

PROGRAMA

Rita

Domenico Gaetano Maria Donizetti (1797-1848)

Libreto de Gustav Vaëz

Ópera cómica en un acto

Estreno mundial: París, Teatro dell'Opera Comica, 7 de mayo 1860.

·*Introduzione ed Aria* : “ *Van la casa e l'albergo* ”

·*Duetto*: “ *Ah tu sei qui* ”

·*Aria*: “ *La mia casa per modello* ”

·*Duetto*: “ *Per me, chi perde vince* ”

·*Aria*: “ *Allegro io son* ”

·*Duetto*: “ *Cara gioia, moglie mia* ”

·*Terzetto*: “ *È moncherin* ”

·*Finale*: “ *Ma tu dei la mia ricetta* ”

PERSONAJES:

Rita,	dueña del restaurante.	Soprano	Karen García
Beppe,	su marido.	Tenor	Orlando Pineda
Gasparo,	agricultor, (primer esposo de Rita)	Barítono	Alberto Albarrán
Bartolo,	camarero.	Actor	Fernando Cisneros
Pianista			Eduardo de Santiago
Cátedra			Lorena Barranco
Director General			Miguel Hernández
Subtitulaje			Felipe Gutiérrez
Vestuario			Carmen Téllez
Escenografía			Raúl Cadena Antonio García

Duración aproximada: 55 minutos.

1.1 Contexto Histórico

Domenico Gaetano Maria Donizetti
(1797-1848)

Estilo y reputación

Algunos de los éxitos más grandes de Donizetti fueron óperas cómicas y a pesar de que continuó escribiendo dentro de este estilo, produjo una sólida serie de comedias de un solo acto, que tenían el tipo de argumento y elementos musicales tradicionales de éste tipo de ópera, la actitud divertida que presentan sus composiciones le otorgaba un carácter revitalizador.

En el transcurso de sus 51 años de vida Donizetti “tuvo como contemporáneos a compositores como Beethoven, Bellini, Cherubini, Chopin, Clementi, Glinka, Haydn, E.T.A. Hoffmann, Lortzing, Mendelssohn, Meyerbeer, Paer, Paganini, Paisiello, Rossini, Salieri, Schubert, Schumann, Spohr, Spontini, Verdi, Wagner y Weber, sólo por mencionar a los más importantes. A pesar de que la evolución musical de Donizetti se llevó a cabo en un siglo de plena transformación en cuanto a cambios artísticos, políticos, tecnológicos, sociales, económicos y científicos”¹ se refiere, ésta relación nos permite ubicar el tiempo de desarrollo de Gaetano entre el último periodo del rococó y “el clasicismo vienés y los primeros albores del Romanticismo y de los nacionalismos”.²

ROMANTICISMO

A partir del siglo XIX la palabra “romanticismo” se usó para describir un nuevo estilo que comenzaba a usarse por las artes, la filosofía, la política e incluso las ciencias. “El romanticismo arraigó en diferentes países en momentos distintos, bajo formas diferentes y

¹ Juan Salvat 1983.: p. 89.

² Ibid.

nunca formó un movimiento integrado y coherente. No obstante, con fines históricos se ha establecido que la época del Romanticismo se extendió desde los años finales del siglo XVIII hasta los primeros años del siglo XX”.³

Sentido espiritual del Romanticismo

No es extraño que en un periodo tan largo, y en el que sucedieron tantos cambios, haya presentado varias etapas y algunas tendencias contradictorias, sin embargo este periodo se caracteriza porque en todas sus manifestaciones culturales “colocó el predominio de las emociones por encima de la forma y el orden”.⁴ De esta manera los jóvenes artistas tomaron preferencia por lo novedoso, por las sensaciones, por las innovaciones técnicas y la experimentación en diferentes disciplinas tanto dentro como fuera de las artes.

En Francia, las pinturas que se exhibían en la mayoría de los salones de exposición “y el *Hernani*(1830) de Victor Hugo fueron motivaciones para el movimiento romántico tan importantes como el incomprendido Berlioz”.⁵

Rousseau, estableció las bases para justificar la imposición de la emoción sobre la razón. De su ideología surgió también el gusto por el campo y la admiración de las virtudes de las personas simples. Hubo un cambio en el pensamiento de lo racional (el principio más importante de la Ilustración) a lo irracional. La nostalgia por las cosas lejanas, (una característica esencialmente romántica), los sueños con tierras remotas, como por el pasado remoto, en general los temas clásicos fueron desplazados por escenarios de tipo caballeresco. “La añoranza por liberarse de las limitaciones engendró un apasionado deseo de identidad nacional e independencia y, de igual manera, una búsqueda de identidad personal, junto con la admiración de la figura del héroe...”⁶ eran los temas principales utilizados para crear.

³ Alison Latham: 2008.: p. 1295

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

La ópera adquirió otro rango de importancia al encontrarse con un público y temas nuevos. De igual manera que los peligros que estaban próximos a suceder (los horrores de las revoluciones y las guerras) se volvieron temas usuales. La naturaleza comenzó a tomar un lugar importante en los tramas, en otros destacaba lo sobrenatural o la relación entre lo sobrenatural y lo humano, aunque también “Compositores de diferentes países comenzaron a desarrollar intencionalmente una tradición nacional tomando elementos de la música folclórica, de figuras históricas o legendarias y otros recursos que sirvieran para imprimir color local e individualidad”⁷ en su música.

Características nacionales

En países de Europa del este como Rusia, Hungría, Polonia y Checoslovaquia (Con excepción de Italia, porque ahí el canto permaneció como recurso predominante, y la orquesta puso mayor atención en el elemento dramático, adquiriendo un papel más importante en la ópera y sirviendo como apoyo para lograr elementos más descriptivos y eficaces) las ideas nacionalistas se manifestaron claramente en el estilo operístico debido a que lograba combinar el color local con técnicas “bel cantistas”, poco después se mezcló con la ópera revolucionaria francesa, la gran ópera y finalmente con la ópera romántica alemana.

“El desarrollo del Leitmotiv ofreció no sólo una ilustración gráfica sino toda una nueva coherencia dramática en una época donde la antigua estructura formal de números sucesivos de la ópera se debilitaba”.⁸

La imagen del artista visto como un “héroe” enfrentando dificultades extraordinarias, se acrecentó debido al éxito de artistas como Paganini que convirtieron al virtuosismo en “un elemento musical mucho más fuerte”.⁹

7 Ibid., p. 1296.

8 Ibid.

9 Ibid.

La orquesta y la ópera

Una característica fundamental del romanticismo fue realzar y exagerar, la importancia de las emociones lo cual también contribuyó al refinamiento y la concentración.

La ópera, mantuvo su posición dominante a lo largo del siglo combinando varias manifestaciones artísticas dentro de su drama. La tradición de la ópera romántica francesa se apoyó sobre todo en las composiciones de Massenet y Gounod. Se considera que el movimiento romántico concluyó con el inicio de la primera Guerra Mundial, y que su herencia a los compositores posteriores ha sido tan trascendental que pareciera que su esencia sigue presente entre nosotros.

ITALIA

1. De 1640 a la invasión napoleónica

La ópera en Italia se volvió tan popular que su composición y ejecución se convirtieron en el mejor negocio para los músicos cuya formación regularmente se llevaba a cabo en las familias musicales profesionales, lo que propició la producción de ejecutantes, cantantes, compositores y fabricantes de instrumentos de un excelente nivel, además de que ya existía una tradición musical muy valiosa que se transmitía en los conservatorios de Nápoles y Palermo, en las capillas de las catedrales principales, y en Lombardía que “tenía una fama especial por la enseñanza instrumental y Bolonia por la de canto”.¹⁰ A principios del siglo XIX, “la melodía graciosa y ágil y la pirotecnia vocal estaban más en boga que nunca, y se empleaban tanto en el “mercado interno” como en la “exportación a los de todas las capitales de Europa...”¹¹ logrando así que Italia fuera considerada el mejor centro musical hasta principios de ese siglo.

¹⁰ Ibid., p. 796.

¹¹ Percy A. Scholes: 1984.: p. 923.

2. De la invasión napoleónica a la primera Guerra Mundial

Durante la época en que Napoleón fue emperador algunos compositores italianos lograron hacerse fama en París situación que benefició a sus cantantes. Después de la invasión napoleónica la ópera siguió predominando lo que provocó que se incrementara el número de recintos donde exponerla “y el advenimiento de la ópera cómica rossiniana impulsó una renovación del género”.¹²

El surgimiento de los movimientos revolucionarios de los años 1820 y 1830, después de que en el tratado de Viena se había cedido la mayor parte del norte de Italia bajo el represivo régimen austriaco, provocó que la migración aumentará y entonces Rossini, Bellini y Donizetti decidieron mudarse a Francia la cual con sus excelentes orquestas y refinado público se convirtió en un trampolín para los compositores italianos.

En aquella época las condiciones de trabajo también evolucionaron y en lugar del sistema de “compositor itinerante” bajo el cual Rossini y Donizetti habían trabajado, las principales editoriales particularmente - Ricordi, Lucca y Sonzogno en Milán - se dedicaron a promover a sus propios compositores aprovechando el recién establecido derecho de autor (pues la situación también se encontraba afectada debido a la cancelación del apoyo económico por parte del gobierno a los teatros de ópera).

La producción musical de éste periodo dejó un gran legado de “bellas melodías que se apoyan sobre una base armónica simple sin embargo, en sus obras el elemento dramático desempeña un papel secundario”¹³ debido a que el público acudía al teatro con la intención de escuchar sólo las voces de los cantantes olvidándose así de los valores artísticos del drama.

12 Alison Latham: 2008.: p. 797.

13 Percy A. Scholes: 1984.: p. 923.

El “*bel canto*”

El significado literal del término *bel canto* es “canto bello”, es un estilo que refiere a una forma de cantar que nace en Italia, en la cual se conservan ciertas tradiciones en su ejecución, y que tiene entre sus reglas principales : la uniformidad ó pureza del tono, la belleza del sonido, el fraseo refinado, el legato, la agilidad en la vocalización, la destreza para ejecutar con soltura pasajes sumamente ornamentados y floridos, además de un conjunto de enseñanzas técnicas de primera categoría. Este estilo “nació y floreció en los siglos XVII y XVIII, y adquirió en el primer tercio del siglo XIX su máximo esplendor y desarrollo” ¹⁴ al unir la pureza del tono de voz y el virtuosismo técnico gracias a las aportaciones de Rossini, Donizetti y Bellini, los representantes más importantes del romanticismo italiano.

“Sin embargo, la confusión entre *bel canto* y calidad de voz, está tan generalizada como la creencia de que ha habido sólo un *bel canto*, el de los compositores románticos italianos, despreciándose comúnmente un primer estilo enraizado en el Barroco” ¹⁵, donde la manera de cantar era muy diferente a las del siglo XIX.

El período clásico

“La crisis de la sociedad barroca dio lugar a un periodo intermedio en el que la música manifestó la voluntad de expresar las emociones humanas en un plano total de equilibrio” ¹⁶ llamado el clasicismo. Debido a la influencia de las óperas de Mozart, este nuevo período desarrolló un estilo de canto más declamatorio. Entre estos compositores destacados de este período se encontraba Rossini, que heredó la antigua forma del *bel canto* y la diversidad vocal del siglo XVIII. A pesar de los cambios de estilo producidos durante el clasicismo, por la ópera bufa y por el lenguaje dramático de Cherubini y de Spontini, las obras estaban muy influenciadas por el *bel canto* barroco, sin embargo esto no será un impedimento en la evolución musical de Rossini, pues este marcará desde un principio las bases del *bel canto*

¹⁴ Juan Salvat: 1983.: p. 6

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

romántico. El *bel canto* alcanzó su máximo esplendor en el momento en que logró unir la pureza del tono y el virtuosismo técnico con las arias de las óperas italianas en particular las de Bellini.

La humanización del “bel canto”

Rossini heredó un estilo de *bel canto* barroco en el que cualquier relación con lo bello estaba vinculado con la perfección técnica y aspectos decorativos, sin embargo, logró inventar un nuevo estilo en el que las características de ornamentación, la pureza de tono y el virtuosismo fueran utilizadas de manera general para destacar la expresión de los sentimientos y emociones humanas, logrando así que la voz no sólo funcionara como si fuese un instrumento o una manifestación de una técnica de esta manera el *bel canto* “adquirió los elementos necesarios para ser una expresión espiritual con personalidad propia que funcionara de acuerdo con el carácter de cada personaje”.¹⁷ A este conjunto de nuevos elementos en el estilo es “lo que podríamos denominar la humanización del *bel canto*”¹⁸ Estas técnicas eran tan novedosas que les resultaban extrañas a los cantantes del siglo XIX, pues desconocían las óperas de los siglos XVII y XVIII que no se representaban constantemente, y en las pocas oportunidades que eran exhibidas, se hacía el intento de seguir la partitura con la mayor fidelidad posible lo cual resultaba una limitante para determinar la manera en que se había interpretado la obra en la época de su creación; además, para poder saber cómo cantaban el *bel canto* los castrados y los virtuosos, era necesario saber en que se habían basado los pocos métodos y ejercicios que habían dejado. Lo más importante del legado de Rossini fue la transformación que supo hacer del *bel canto*, este hecho permitió que Donizetti y Bellini crearan su propio estilo musical.

17 Ibid., p. 7.

18 Ibid.

Francia.

A través de su música Francia logró proyectar su esencia nacional, razón, por la que mantuvo su distancia de influencias extranjeras a pesar de que éstas ya habían tomado fuerza dentro del país logró fusionarse con ellas, confirmando nuevamente que “la historia de la música francesa destaca más por su continuidad que por su diversidad, por lo menos en cuanto a carácter, mientras que en estilo, el conservadurismo francés a menudo a conducido a revoluciones artísticas y políticas”¹⁹.

De Luis XV a la Revolución

Este estilo conservador también se vio reflejado en la ópera y continuó hasta la década de 1730, en aquel tiempo Rameau escribió su primer tragedia lírica en la cual retomaba el estilo de Lully pero con algunas novedades. Debido a esta modernidad fue juzgado fuertemente, sin embargo un grupo de defensores de la música italiana surgido en las décadas de 1740-1750 lo tachaban de anticuado. “Los favorecedores de lo italiano se respaldaron en el éxito que tuvo “*La serva padrona*” de Pergolesi en (1752), lo cual condujo a una encarnizada polémica (*Querelle des Bouffons*) sobre los logros respectivos de la música francesa y de la italiana”²⁰ dando como resultado la aparición de un nuevo género reconocido como ópera cómica.

Entre los partidarios del nuevo género se encontraban los editores Denis Diderot y Jean Le Rond d’Alembert, quienes apoyaban los escritos de Rousseau los cuales fueron muy importantes en el pensamiento musical francés y europeo de finales del siglo XVIII.

En aquella época Gluck también decidió radicar en Francia y realizó importantes modificaciones al género operístico, contribuyendo de esta manera al desarrollo de la ópera cómica

¹⁹Alison Latham: 2008.: p.615

²⁰ Ibid., p. 617.

La primera República

En un principio, la influencia de la Revolución en las instituciones musicales fue muy limitada, aunque las casas de ópera continuaron sus funciones gracias al apoyo de la familia real hasta 1791. “ El repertorio predilecto era el francés, incluso en el Théâtre Italien (para ese tiempo, la mayoría de los italianos había salido de Francia), y las obras de exaltación patriótica y libertaria acapararon la atención” ²¹. El teatro de la Opéra-Comique fue el más activo. Sin embargo, durante la década de 1780 la cantidad de conciertos que se representaban desapareció casi por completo, a tal punto que la *École Royale de Chant* fue reemplazada en 1795 por el *Conservatoire de Musique* el cual se encargó de realizar la selección de sus alumnos en todo el territorio francés por medio de exámenes de competencia. Incluso se llegaron a publicar libros de texto para unificar la enseñanza musical, y así fue como el estado francés logró tener el control de las principales instituciones musicales. En la época de Napoleón se le otorgó mucho apoyo a la música y se logró estabilizar y extender la educación musical, y la *Opéra-Comique* siguió representando repertorio en francés.

La Restauración y el segundo Imperio

Después de la caída de Napoleón la actividad musical se estancó casi durante un año “hasta que la restauración de la monarquía de los Borbón se completo” ²² . La Ópera de París logró obtener el mayor subsidio de toda Europa y montaba espectáculos de gusto francés, que se encontraban influidos por todos los compositores italianos que representaban con frecuencia sus obras.

Rossini estableció un estilo en el que se unían la tradición conservadora con el nuevo estilo italiano. Después de la Revolución de 1830 la *Opéra-Comique* se mantuvo en el gusto general, mientras que en el Théâtre Italien “se reproducían las óperas italianas más

²¹ Ibid., p. 618.

²² Ibid.

recientes de compositores como Verdi”.²³ De esta manera París logró convertirse en el centro operístico del mundo.

El orden y la continuidad le permitieron a la música francesa ser una de las actividades culturales que se distinguieron en toda Europa, sin importar que hubiera adoptado diferentes formas y estilos, “(como la música para danza a la que ha sido adicta por varios siglos)”.²⁴ Hasta la fecha su identidad sigue siendo fácilmente reconocible; gracias a que una característica fundamental de su música es la asociación que tiene con su literatura.

Ópera

La ópera es un drama musical escénico con acompañamiento instrumental, en el que los personajes además de actuar, cantan. El canto es la herramienta principal para hacer entender la acción dramática, las emociones y características de cada personaje. La ópera es el espectáculo más monumental y costoso de la historia del arte, y por esta razón “en su forma más acabada a requerido casi invariablemente de algún tipo de subsidio sea real”²⁵, gubernamental ó privado.

Es un espectáculo que “ ha salvado de la banca rota a reyes y potentados, provocado levantamientos revolucionarios y servido como elogio de monarcas; ha nutrido movimientos populares y servido como medio de expresión del pensamiento filosófico y la exploración psicológica; pero, por encima de todo, es simplemente una forma de entretenimiento”²⁶. La importancia de este espectáculo se debe a la combinación de los elementos que lo conforman entre ellos se encuentran la música, el drama, la poesía, las artes visuales y ocasionalmente la danza.

²³ Ibid., p. 619.

²⁴ Ibid., p. 621.

²⁵ Ibid., p.1084

²⁶ Ibid.

El rococó y la reforma de la ópera seria, 1725-1790

Los franceses tenían inclinación por los compositores de ópera de 1725. Apostolo Zeno y Pietro Metastasio fueron dos libretistas que contribuyeron en la forma de pensar de los reformistas de la ópera de aquella época. Ellos, buscaban reafirmar las características esenciales del drama pues estaban en contra de la ópera que sólo centraba su atención en el virtuosismo de los intérpretes. Metastasio comenzó a componer actos más extensos, reduciendo los cinco que se acostumbraban a sólo tres y agregando un aria de salida al final de cada escena para que los cantantes tuvieran una razón para salir del escenario. “Sus recitativos fueron concisos mientras que sus arias, donde los personajes expresaban su estado anímico o bien reflexionaban sobre la situación, fueron distribuidas cuidadosamente para que hubiera un número igual para cada uno de los personajes principales (lo que evitaba discusiones entre los cantantes), cuidando de no juntar dos arias del mismo tiempo para evitar la monotonía”,²⁷ lo cual propició que cada obra estuviera conformada sólo por seis o siete personajes en total (tres o cuatro para los papeles principales y el resto para los secundarios).

Prácticamente todas las arias seguían la forma *da capo* pero existían tres estilos principales: el aria de bravura, que se utilizaba para el lucimiento vocal en momentos de tensión emocional, de acción ó para escenas de batalla; también tenía tenía importantes exigencias de virtuosismo técnico. Aria *cantabile*, se utilizaba para situaciones sutiles y momentos amorosos; *parlante*, para momentos más tranquilos. “El reparto completo solía intervenir en el final de la obra; se acostumbraba indicar esta parte en la partitura con la palabra “coro”, aunque no se cantaba a manera de coro; en otras partes de la obra sí había escenas de multitudes cantadas en coro”.²⁸ El *recitativo secco* en ocasiones era frívolo o superficial pero era una buena herramienta para evidenciar la acción dramática en el cual se hacía uso de diferentes tonalidades para resaltar los cambios de estados de ánimo. El recitativo acompañado se usaba poco y era un recurso que se utilizaba principalmente para momentos emotivos destacados.

²⁷ Ibid., p. 1091.

²⁸ Ibid.

Gluck comenzó a componer obras muy al estilo francés en las que se retomaron temas clásicos característicos de la tragedia lírica, y en la que también se extendieron los grandes coros que identificaban a la ópera francesa otorgándole así un papel importante a la orquesta. Los italianos comenzaron a reemplazar gran parte del *recitativo secco* por el *accompagnato* (pues éste tenía un mayor desarrollo temático), y usaban el *aria da capo* completa pero con menor frecuencia pues sólo repetían la primer parte del aria. Otro elemento que se volvió común fue la interrupción de las arias por medio de un recitativo esto con el objetivo de hacer más obvia la continuidad dramática. “De igual manera, las oberturas establecieron el estado anímico del drama y en ocasiones se unían a la primera escena”.²⁹

El libretista Ranieri Calzabigi quien apoyo a Gluk en las reformas a la estructura del drama, también evidenció el hecho de que la ópera no sólo dependía de los valores literarios o musicales, sino que formaba un gran espectáculo teatral. Como consecuencia inevitable a toda esta serie de cambios “la ópera seria comenzó a pasar de moda gradualmente aun cuando su lenguaje musical absorbió la influencia del estilo más agradable de la ópera bufa”.³⁰

La ópera cómica

Francia.

“Las escenas cómicas fueron un rasgo exitoso de la ópera pública desde sus inicios”³¹ sin embargo en Francia éste género se podía representar de diferentes maneras dependiendo de la época en que se situaba. A principios del siglo XVIII, se acostumbraba el uso de farsas y sátiras con diálogos hablados y canciones también conocidas como *vaudevilles* (que hacían uso de melodías que eran consideradas de gusto popular). “Al momento de la aparición del género serio de la *tragédie héroïque* en Francia, una compañía teatral italiana ofrecía una

29 Ibid.

30 Ibid., p. 1092.

31 Ibid.

especie de ópera cómica con obras improvisadas de *commedia dell'arte* que incluían canciones. Estos dramas se hicieron inicialmente en italiano, pero gradualmente fueron intercalando escenas francesas y, con el tiempo, terminaron siendo todas en francés”³². La ironía era una característica del argumento de estas comedias razón por la cual se prohibió la representación de este género para evitar problemas políticos, afortunadamente la tradición de la ópera cómica continuó viva en las ferias anuales de París gracias a trabajo persistente de los juglares y acróbatas. Debido a la prohibición de las compañías teatrales eran estrictamente vigiladas de la misma que el uso de diálogos en escena, así fue como decidieron suplir esta necesidad desplegando carteles con los textos y apoyándose también en los *vaudevilles*, aunque este esfuerzo les permitió gozar del éxito sólo cinco años porque volvieron a prohibir su presentación. Sin embargo “una compañía italiana regresó a Francia con sus propios espectáculos y la *opéra comique* logró sobrevivir débilmente hasta mediados de siglo, conservando la sátira, la ridiculización de la ópera seria y las melodías populares, aunque la música en general, más que consistir de simples préstamos, solía estar compuesta específicamente para el espectáculo”.³³

Para la década de 1720 en Italia específicamente en Nápoles, se desarrollaba un tipo de ópera cómica más sofisticada conocida como *intermezzo*, el cual se acostumbraba intercalar en los actos de la ópera seria, aunque al principio este género manejaba un lenguaje de tipo vulgar, su rápida evolución las condujo hasta convertirse en comedias sociales breves con temas de la vida cotidiana en las cuales no participaban “más de tres o cuatro personajes interpretados por actores cantantes en lugar de virtuosos de la ópera seria”.³⁴

Alrededor de 1750, otro tipo de ópera bufa conocida con el nombre de drama jocoso surgió en Italia. Los elementos de la farsa burda fueron desapareciendo por completo, mientras tanto comenzaba a desarrollarse un tipo de comedia en la que se intentaba explorar las emociones humanas. Los compositores de la ópera seria se inclinaron por este estilo

³² Ibid.

³³ Ibid.

³⁴ Ibid., p. 1093.

“reconfortante de ópera cómica que, a partir de esta época, se convirtió en el género escénico público más popular”³⁵.

El *aria da capo* comenzó a tener cambios y las formas estróficas se usaban menos, sin embargo, se comenzó a componer más para conjuntos pequeños y para escenas que estaban conformadas por varios números que permitieran una acción escénica continua, de manera que el drama parecía tener un desarrollo ininterrumpido. “Este efecto, característico de los finales de acto, se convirtió en un rasgo distintivo del género”³⁶. Los compositores comenzaron a inspirar sus argumentos en novelas sentimentales, y se concentraban en una mejor elaboración de los personajes.

El éxito de la ópera bufa tuvo repercusiones internacionales, una estaba a favor de la ópera italiana y la otra defendía las tradiciones francesas locales. Las melodías en forma estrófica simple o forma rondo, los escenarios rústicos y las danzas fueron adaptados exclusivamente al estilo francés. El dramaturgo Favart, el compositor Monsigny y el músico Philidor lograron recuperar la tradición francesa de la sátira y lo principal de este tipo de entretenimiento que era el diálogo hablado (uso de la voz hablada) en el cual se acostumbraba usar un lenguaje cotidiano, y que se convirtió en el recurso que conservó el género como característica distintiva.

“Sólo en Francia el impacto de Mozart tuvo poca resonancia, principalmente debido a un nacionalismo que se extendió rápidamente a través de la Revolución y del gobierno imperial de Napoleón”³⁷.

Para el siglo XIX la ópera cómica comenzó a tener un acercamiento con la ópera seria, pues empezó hacer uso de temas románticos, aunque no contaba aún con las características tradicionales de la ópera francesa (cinco actos enteramente cantados).

Interludio (Intermedio musical)

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid., p. 1095.

Para el año de 1791 la ópera ya se había consolidado en toda Europa, desde Rusia hasta Portugal e incluso en el continente americano. Aunque debido a la revolución francesa el proceso de la desaparición del patronazgo real y aristocrático se aceleró, la ópera no corría riesgo de desaparecer. La extensión del género fue tan grande y su historia tan dividida, que es imposible seguir una narración coherente de su desarrollo así como intentar hacer una clasificación entre “ópera seria” y “ópera cómica”, porque las diferencias entre los dos géneros suelen ser poco claras y hay una interacción constante entre ambos.

La ópera francesa en el siglo XIX

Haciendo referencia a las características de la ópera cómica en aquel tiempo, se conservaba la división en los números y la sencillez en la armonía y en la melodía de su estructura musical. La influencia italiana logró filtrarse con las *airs*, la introducción de *roulades*, y los finales comenzaron a reducir su extensión o bien como dirían los italianos se volvieron *stretti*, característica que fue adoptada por la ópera bufa. Cuando Napoleón estuvo al cargo de primer ministro y después como emperador, apoyó a la tragedia lírica, contribuyendo para que ésta lograra reafirmarse.

La ópera cómica también tuvo una buena evolución en la época de Napoleón, sobre todo en la década de 1820 con Boieldieu y Auber como sus representantes principales éste último fue quien estableció las características principales del estilo que predominaría en Francia durante el siglo XIX. La tendencia al uso de los argumentos románticos se impulsó en la misma década cuando se volvieron populares el libretista Walter Scott y los temas históricos. Las formas de *air* (canción para voz sola con acompañamiento de Laúd) y *romance* (forma de versificación estrófica sencilla: un poema de amor corto, a menudo trágico, con melodía simple y clara y acompañamiento instrumental discreto) adquirieron carácter de música de salón, con frases regulares y tiempos usados en la danza. “Los conjuntos, si bien algunas veces extensos, carecieron de interés contrapuntístico dejando poco espacio para la caracterización individual”³⁸.

38 Ibid., p. 1096.

París

El medio internacional en el que comenzaba a relacionarse Donizetti lo impulso a experimentar con nuevos estilos musicales y el contacto con la música parisina comenzó a ser muy importante porque había empezado a componer para la ópera francesa, la cual le exigía una gran cantidad de requerimientos estilísticos, entre los que destacan los ballets y cuadros corales muy elaborados. En esta época Donizetti volvió a hacer uso de ciertos elementos acostumbrados como el rondó final para la prima donna.

Italia durante el siglo XIX

A pesar de que los conservatorios italianos tuvieron repercusiones debido a las ocupaciones napoleónicas, las casas de ópera tuvieron pocos cambios desde la época anterior a la revolución francesa. Las ciudades más grandes tenían varios teatros, los cuales estaban generalmente administrados por empresarios y a veces contaban con un subsidio estatal. La mayoría de las ciudades pequeñas tenían su propia casa de ópera. Debido a la falta de un sistema eficiente de derechos de autor y a que el teatro le pagaba al compositor por cada obra que escribiera, si uno de ellos tenía la intención de sobrevivir de manera holgada tenía que componer por lo menos dos ó a veces hasta cuatro óperas al año, “esta necesidad en sí propició el establecimiento de un marco relativamente rígido tanto para la ópera seria como para la cómica”.³⁹

“Durante las primeras cuatro décadas del siglo XIX hubo en Italia tres tipos principales de ópera”⁴⁰, aunque también existían “obras teloneras y piezas cortas denominadas *farse*, que se remontaban prácticamente al *intermezzo* napolitano”⁴¹.

Aunque se acostumbraba que los compositores viajaran mucho; se logró establecer una diferencia entre la escuela napolitana, encabezada por Zingarelli (que culminó con Bellini)

³⁹ Ibid., p. 1097.

⁴⁰ Ibid., p. 1098.

⁴¹ Ibid.

y la escuela italiana del norte que fue representada por Mayr, Rossini, Donizetti y Verdi. El predominio de las voces del registro agudo sobresalió y la más destacada entre ellas era la del tenor heroico.

Las óperas de la escuela del norte estaban influenciadas por la música de Mozart por lo tanto adoptaron una continuidad más apegada a los conjuntos, en los que la orquesta tenía mayor participación. Los ritmos rápidos de la ópera bufa se introdujeron en las arias serias, lo que provocó que la melodía se volviera más ornamentada.

Rossini supo aprovechar su popularidad en Italia, así que “retomó el control de la música, que se había inclinado por la *prima donna* y el *primo uomo*; comenzó a escribir adornos vocales y *cadenzas*, recursos tradicionalmente dejados al capricho del cantante, como una manera de controlar la tendencia a la elaboración excesiva que minaba los valores musicales y dramáticos. Por momentos se atrevió a rodear al cantante de una rica orquestación, muy en los estilos francés y alemán, particularmente en los momentos climáticos del drama”⁴².

Otro indicador de la influencia europea se encuentra en el interés que presentaron los compositores del norte de Italia por los temas románticos. Además de compositores como Mercadante y Donizetti, que ya habían trabajado en París durante la década de 1830 comenzaron a componer formas más flexibles, alejándose de la relación *cantabilecabaletta* y eliminando la música innecesaria del momento dramático.

ESTILO

Nápoles

Donizetti vivó en Nápoles durante la década de 1820 este período influyó en su manera de componer sus primeras óperas, y sobre todo en su gusto por la ópera bufa y semiseria. Sin embargo, cabe recordar que en Italia sobresalía la influencia del estilo de Rossini el cual se

⁴² Ibid.

podía percibir a través de un amplio despliegue vocal, utilizado al principio en todas las tesituras y en todas las secciones de las arias, pero que hacia 1827 de manera paulatina se fue reduciendo el uso a las voces más agudas y los pasajes cadenciales.

Aunque la ópera “*Anna Bolena*” se considera como el impulso de la evolución de Donizetti, un grupo de óperas escritas alrededor de 1828 muestran ya un considerable cambio de estilo. Obras como “*Alina, regina di Golconda*”, “*Il paria*” y “*L’esule di Roma*” presentan una reducción de la ornamentación vocal sobre todo en las voces masculinas, y también se puede apreciar una búsqueda de nuevos tipos de trama y nuevos tratamientos en la estructura musical.

Como respuesta a los modelos franceses, la forma del aria en la década de 1830 era de dos maneras: una con mayor libertad discursiva o la otra con una creciente esquematización de formas estróficas. Otra característica nueva era el movimiento tonal y armónico, con una tendencia a modular hacia tonalidades lejanas y a veces se establecían relaciones entre significados dramáticos y ciertas tonalidades o alturas, elemento que acostumbraba usar Donizetti.

El pensamiento filosófico en el Romanticismo.

En aquella época, la función que tenía la música en la sociedad era primordialmente recreativa y utilitaria, el músico era un asalariado al servicio de la iglesia, o de las familias nobles a las cuales sólo les interesaba utilizar la música para sus celebraciones ó ceremonias. Su función era predisponer al creyente a la oración, (la concentración religiosa), o bien la de crear un ambiente de fiesta en las celebraciones, es decir: que la música se mantenía en un segundo plano. Por esta razón los filósofos le daban poca importancia pues ésta no tenía una función autónoma, con la excepción del melodrama, que era considerado un espectáculo independiente que se representaba en teatros en los que se suponía la música tendría que haber estado subordinada a la poesía.

“La música no tiene necesidad de expresar lo que expresa el lenguaje común, dado que capta la realidad a un nivel mucho más profundo, repudiando toda expresión lingüística como inadecuada. La música puede captar la esencia misma del mundo, la Idea, el Espíritu, la Infinitud; poseyendo este poder en medida tanto más alta cuanto más alejada se halle de cualquier género de semántica y conceptualidad.”⁴³ De acuerdo con este ejemplo de la filosofía de esa época, se puede observar que la música instrumental era la que tenía las características más aproximadas sin embargo, el melodrama comenzaban a sufrir ciertos cambios y algunas de estas aportaciones se dieron gracias a las reformas de Gluck.

Principios generales de las reformas de Gluck:

“ a) La música debe someterse a la poesía y al drama, sin debilitarlos con adornos innecesarios; en otros términos, debe ser algo así como el color en relación al dibujo, que agrega vida a las figuras sin cambiar su forma.

b) Debe evitarse en especial que la poesía y la acción dramática sean detenidas por despliegues de exhibicionismo vocal o por la intercalación de pasajes instrumentales (ritornelli).

c) La obertura debe preparar al público para el drama que se va a presentar.

d) La orquestación debe variar de acuerdo con el grado de interés y de pasión de las palabras.

e) Debe evitarse una marcada diferencia entre los recitativos y las arias.”⁴⁴

Por otra parte, la actitud que mostraba W. A. Mozart en los inicios del romanticismo era contraria a la idea de Gluck, respecto a considerar a la literatura por encima de la música, pues Mozart afirmaba que la poesía debía ser una “hija obediente” de la música, y además tenía que convertirse en la base sobre la cual, se adaptase la acción dramática, lo que nos

43 Enrico Fubini:1996.: p. 254.

44 Percy A. Scholes: 1984.: p. 923

permite entender el cuidado que Mozart tenía en la elección de sus libretos y libretistas. “Tanto más habrá de gustar una ópera cuanto mejor elaborado esté el plan de trabajo y si las palabras se han escrito en función de la música y no de esta o aquella miserable rima [...]...”⁴⁵

Gracias a ésta afirmación se puede observar que comenzaba a crearse una revalorización del lenguaje musical debido a la concepción romántica de la música y al deseo de la unión de las artes a través de ésta, anhelo que surgió del desarrollo del “origen común de la poesía y la música, en el que muchos filósofos de finales del siglo XVIII y principios del XIX profundizaron abundantemente”.⁴⁶

Hegel

Durante el periodo del romanticismo, el concepto filosófico de Hegel fue el más conocido y aceptado. El consideraba a la poesía (literatura) como el arte más importante, y estaba convencido que la música tenía la capacidad de expresar más que ningún otro arte la manifestación de los sentimientos haciendo uso de los sonidos.

El describía el arte de la siguiente forma: “[...] Su elemento característico es la interioridad en sí, el sentimiento invisible o sin forma, que no puede manifestarse en una realidad externa, sino únicamente a través de un fenómeno exterior que desaparece rápidamente, que se autodestruye. De aquí, que el alma, el espíritu en su unidad inmediata, en su subjetividad, el corazón humano, la pura impresión, constituya la esencia misma del arte”.⁴⁷

La ideología hegeliana (y en general la romántica), comparten esta opinión: “las artes viven en una continua relación de tensión entre ellas y todas convergen hacia un mismo punto, generalmente representado por la música, que deviene el ideal al que aspira todo arte.”⁴⁸

45 Cfr. La trad. Cast. De Margarita Jaumandreu: Mozart por el mismo, Barcelona, Ave, 19652 (Col. Mozart). Cfr. También W.A. Mozart, Cartas, ed. a cargo de Jesús Dini y Miguel Sáenz, Barcelona, Munichnik Editores, 1986. (N. Del R.)

46 Ibid., p. 255.

47 Ibid., p. 267.

48, Ibid., p.268.

Hegel insistía que la música debía expresar a través del sonido, su contenido espiritual:

1. “todos los sentimientos individuales, todos los matices de la alegría, de la serenidad espiritual; el júbilo y cualquier fantasía; los impulsos anímicos; del mismo modo que puede recorrer todos los grados de la ansiedad y de la tristeza. Las angustias, las inquietudes, los dolores, las aspiraciones, la adoración, el rezo, se convierten en dominio idóneo de la expresión musical”.⁴⁹

2. “La música, en cambio, se sirve del sonido, ese elemento animado, lleno de vida, que se substrahe a la extensión, que muestra variaciones tanto cualitativas como cuantitativas y que se precipita, en su rápida carrera, a través del tiempo.”⁵⁰

3. “la temporalidad de la música ejerce una función unificadora, reguladora, catártica, con respecto al tumulto desordenado que representa nuestra vida sentimental.”⁵¹

Schopenhauer

Según Schopenhauer la música es un lenguaje absoluto que no se puede traducir, ni explicar y además es la más importante de todas las artes.

1. “La música es objetivación e imagen de la voluntad entera, tan directamente como lo es el mundo o, antes bien, como lo son las ideas, cuyo fenómeno multiplicado constituye el mundo de los objetos individuales. La música es imagen de la voluntad misma, cuyas ideas son también objetividades. Por ello, el efecto de la música es mucho más poderoso e insinuante que el de las demás artes, ya que estas nos dan apenas el reflejo, mientras que aquella expresa la esencia”.⁵²

49 Ibid., p. 269.

50 Ibid.

51 Ibid., p.270..

52 Ibid., 272.

2. “de poder ofrecerse una explicación de la música totalmente rigurosa y exhaustiva, con la que pudiera profundizarse en los detalles, la música sería, reproducción y explicación suficientes del mundo mediante conceptos, o bien equivaldría a éste en todo y sería entonces la verdadera filosofía”.⁵³

Schopenhauer pensaba que existía cierta relación entre la música y los sentimientos, razón por la que consideraba a la música como un arte expresivo, y a los sentimientos como un lenguaje universal que sólo el genio podía comprender; afirmaba que la música tenía la capacidad de expresar cualquier manifestación del deseo: satisfacciones, excitaciones, etc., y también los sentimientos del hombre, a tal grado de considerarla al mismo nivel que éstos, es decir: “la alegría, la turbación, el dolor, el terror, el júbilo, el deleite, y al serenidad en sí mismos; podría decirse [que los representa]*in abstracto*, dándonos lo que es esencial de aquellos sin nada accesorio y, por consiguiente, sin los motivos [que los provocarán]”.⁵⁴ en otras palabras que la música es el sentimiento en sí mismo.

La música preferida de Schopenhauer era la música instrumental, así como para la de la mayoría de los filósofos románticos. Según su pensamiento, este tipo de música no debía someterse al significado de las palabras, no debía intentar ser descriptiva: “si se quiere adaptar demasiado la música a las palabras, o ajustarla a los hechos [que éstas describen], se obliga a la música a hablar un lenguaje que no es el suyo”.⁵⁵ Schopenhauer tenía un manera de pensar muy novedosa, y consideraba que la palabra tenía predominio sobre la música a pesar de la universalidad que le otorgaba a ésta, con respecto a cualquier sentimiento expresado mediante conceptos, sin embargo, no descartaba la posibilidad de que logaran unirse música y poesía (u otro sentimiento o representación cualquiera), por el hecho de “que una y otra son expresiones muy diferentes de la misma esencia íntima del mundo”.⁵⁶ Además, deja muy claro que la música debe mantener intacta su función y no debe de hacer intentos por imitar alguna cualidad de la literatura. Considerando que,

53 Ibid. p. 273.

54 Ibid., p. 274.

55 Ibid.

56 Ibid., p.275.

aunque a una composición musical le pueden añadir textos poéticos los sentimientos expresados se deben adaptar a la música que acompañan.

Schopenhauer no aceptaba la música que trataba de expresar alguna idea por medio del uso de la palabra, “por esto; es mejor comprenderla de modo simplista y en su inmediatez”.⁵⁷ y reprobaba la actitud de las personas que al escuchar música instrumental trataban de encontrar algún significado de acuerdo a su propio criterio, al mismo tiempo que consideraba mucho más apropiado crear un texto poético para una composición musical ya existente que lo contrario.

Schopenhauer creía que la música podía proporcionarnos, en comparación con la literatura, “las últimas, las más profundas y las más íntimas revelaciones, y nos da a conocer la parte más íntima del alma [que promueve] la acción y los acontecimientos, de todo lo cual la escena ofrece tan sólo el cuerpo y la vestimenta”.⁵⁸ Sin embargo aclara que si la música no tiene relación con el tema del drama, siempre se va a percibir ajena del trabajo escénico, mostrando una “indiferencia” hacia éste.

La concepción musical de Schopenhauer tiene un aporte importante en el pensamiento romántico, refleja la primera propuesta de autonomía de la música al expresar que ésta no tiene relación directa con los sentimientos y además no puede, ni debe producir sentimientos determinados en el oyente.

El músico romántico frente a la música

Las ideologías de Hegel y de Schopenhauer formaron parte importante de la literatura romántica, al punto de haberseles encontrado frecuentemente en los escritos de músicos, poetas y críticos de aquellos tiempos. Una característica de ésta literatura era la manera de expresarse, pues sus pensamientos acerca de la música no se realizaban con un lenguaje técnico, porque esta no era una costumbre de los músicos y filósofos de aquel tiempo. Una

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid., p. 276.

característica de toda la estética musical de la primera mitad del siglo XIX era la de percibir la música con ojos de literato más que con ojos de músico.

Debido a su carácter espiritual la música era considerada el punto de unión de todas las artes.

Beethoven.

Beethoven no sólo disfrutaba de componer y escuchar música, sino que además, tenía un hábito muy destacado que consistía en leer a filósofos, poetas, historiadores y críticos de su época, pues su ideal de músico y de hombre era muy diferente al concepto que se tenía del músico de artesano. Consideraba que la música debía comprometer al hombre en su totalidad, además de que exigía la intervención de ésta dentro de la cultura.

A través de las siguientes citas, se puede constatar que en aquella época también era difícil subsistir como artista : “En el mundo, debería haber una organización única [que se ocupara] de la venta del arte; el artista, simplemente, enviaría allí sus obras y, a cambio, se le daría tanto dinero como precisara para sus necesidades[...].”⁵⁹ “Debe ser la finalidad y la aspiración de todo verdadero artista procurarse una posición que se le permita, sin verse molestado por otros deberes o preocupaciones de carácter económico [...], entregarse a la composición de grandes obras que pueda ofrecer al público[...].”⁶⁰.

Beethoven consideraba que la composición era una actividad que tenía que ser anticipada por la meditación, y esto explicaba sus hábitos antes de componer: “Durante mucho tiempo, arrastro mis pensamientos conmigo antes de transcribirlos. Puedo fiarme de mi memoria y estar seguro de que, una vez encontrado un tema, no lo olvidaré a pesar de que pasen años [...]”.⁶¹

59 *ibid.*, p.278.

60 *Ibid.*

61 *Ibid.*

Beethoven y Hegel coincidían al pensar que la música tenía una función unificadora; que podía transmitir un mensaje eterno, y que en ella vivía “una sustancia eterna, infinita, que no es del todo aprehensible”⁶². Beethoven escribió sobre la actitud que presentaba el músico romántico y gracias a éstas aportaciones, permaneció como punto de referencia de la literatura musical de primera mitad del siglo XIX.

E. T. A. Hoffmann

El compositor, crítico musical y director de orquesta Hoffmann describe el romanticismo como ese algo que nos produce un sentimiento de “infinita nostalgia”.⁶³

“Cuando se habla de la música como de un arte autónomo, ¿no debería entenderse siempre como tal sólo la música instrumental? Efectivamente, tan sólo la música instrumental desdeña la ayuda y la intromisión de otro arte [la poesía], expresando de un modo puro y exclusivo su esencia característica. La música es la más romántica de todas las artes; es más se podría decir que es la única verdaderamente romántica, puesto que sólo lo infinito es su objeto”.⁶⁴

Esta es la manera en que Hoffmann describe a ese estado de ánimo indefinido que reconoce como “infinita nostalgia” y al que cree que la música pretende acercarnos: “¿Qué cosa sublime no es la música, tan sublime como profundo e inescrutable en su misterio! ¿No vive acaso en el espíritu mismo del hombre? [...] ¿No lo colma de dulcísimas imágenes oníricas, arrastrándolo a una vida diferente, luminosa, ultraterrena, donde el hombre encuentra refugio de las deprimentes penas de éste mundo? [...] Sí: una fuerza divina lo invade entonces. Y quien se abandona con infantil pureza de sentimientos a las licitudes de la fantasía, aprende a hablar el lenguaje romántico, mundo sin explorar de los espíritus, y

62 Cit. Por L. Magnanai, op. cit., p. 112.

* De los escritos de Beethoven se han editado en lengua castellana: Epistolario, a cargo de Augusto Barrado, Madrid, Ed. Pobllet (s.a.); Cuadernos íntimos, a cargo de Eulogio Guridi, Madrid- Barcelona, Augustín Núñez, 1940; Cartas y Pensamientos, a cargo de Miguel S. Ferrer, Barcelona, Tartessos, 1943; Pensamientos, a cargo de Antonio C. Gavaldá, Barcelona, Síntesis, 1957 (Literatos y Pensadores, 38). (N. Del T.)

63 Ibid.

64 Ibid., p. 280.

evoca inconscientemente (como el aprendiz de brujo cuando lee en voz alta en el libro mágico del maestro) hileras de ángeles y de demonios maravillosos, que se mueven alrededor del mundo como aéreos séquitos de danzantes, suscitando una palpitación de infinita nostalgia que nadie alcanza a percibir”.⁶⁵ Con éstas expresiones Hoffmann pretende hacer evidente que el poder y la fuerza que tiene música, es suficiente para liberarnos de nuestra cotidianidad terrenal; e incluso puede ser utilizada como un medio para consolarnos y apartarnos de las bajezas humanas. Todas éstas ideas conducen al crítico musical a imaginar que la música forma parte de un mundo diferente que es la fantasía y que además es capaz de producir en el escucha un estado psicológico que se encuentra en la mitad de camino entre el sueño y la vigilia, considerándola un encanto ó una ilusión: “basta una gota mágica [de música] para sublimar cualquier pasión”.⁶⁶

De acuerdo con las definiciones de Hoffmann se puede afirmar que cuando cierto estilo musical provoca un sentimiento de nostalgia se está presenciando la esencia del romanticismo.

“Sublime” es el término que utiliza para definir a la música, “ la más romántica de todas las artes”,⁶⁷ y al que considera también “como un arte cristiano y totalmente espiritualizado: un arte que se constituye en el vértice de la expresión pura e incorpórea”⁶⁸ y que a su propio criterio, el pleno desarrollo de la música romántica esta representado por Hayd, Mozart y Beethoven.

Stendhal.

En la primera mitad del siglo XIX la música representaba la máxima condición de expresión que el artista podía alcanzar, y la meta imaginaria hacia la cual se encaminaban todas las artes, razón por la cual, en muchos escritos y novelas sin que su principal objetivo

⁶⁵ Ibid., p.281.

⁶⁶ E. T.A. Hoffmann, “Música religiosa Antigua y moderna”, en: “Dialoghi di un Musicista, Milán, Minuziano, 1945, pp. 325 s.

⁶⁷ Ibid., p. 284.

⁶⁸ Ibid.

fuera hablarnos o darnos definiciones de la música, la mayoría de los escritores e incluso pensadores se interesaban por ésta, pues se había creado todo un clima místico sobre ella, como si perteneciera a un paraíso perdido, en otras palabras, creían que era un medio a través del cual podían alcanzar el máximo desarrollo humano, y que la literatura no era la única opción; aquí un ejemplo por Madame de Staël escritora de la época : “De todas las bellas artes, la música es la que influye más directamente sobre el espíritu. Las demás artes nos dirigen hacia ésta o aquella idea; solamente la música se introduce en el manantial más íntimo [del que brota] la existencia, transformando radicalmente nuestra disposición interior [...]; parece como si, al escuchar sonidos puros y deliciosos, estuviéramos a punto de captar el secreto del Creador y de penetrar en el misterio de la vida. Ninguna palabra puede expresar ésta impresión, ya que las palabras derivan de impresiones originales, de la misma manera que los traductores [se encauzan] sobre las huellas de los poetas. La falta de determinación de la música se presta a todos los movimientos del alma y, de este modo, cada cual cree descubrir en una melodía, como en una estrella nítida y tranquila durante la noche, la imagen de cuanto desea en este mundo”.⁶⁹ A pesar de que algunas de éstas citas pudieran parecer diferentes entre sí, guardan evidentemente una similitud entre ellas, debido al carácter espiritual y a la intención de expresarse de la manera más emocional posible, al grado de realizar juicios basándose en la impresión del sentimiento, fuera de esquemas o reglas.

A pesar de que Stendhal sabía poco sobre música, sus escritos y sus biografías musicales escritas durante la transición del iluminismo y el romanticismo, se consideran de suma importancia para éste último periodo. “Aunque no siempre sean coherentes, sus juicios expresan algo más que un estado de ánimo: de sus juicios, en fin, surge un modo de sentir y de concebir la música que nos transporta a una atmósfera cultural muy difundida al comienzo del Romanticismo”.⁷⁰

Stendhal menciona frecuentemente un arte que identifica como “género de belleza” ó también como “lo sublime”, el cual, fue utilizado por varios escritores románticos para

69 Ibid., p.285.

70 Ibid., p. 287.

señalar la relación existente entre la música y el placer (felicidad); la fuerza del dolor, y el vínculo entre la música y la melancolía, lo que significaba una relación inseparable entre el sentimiento y la música, así lo expresa: “siempre que haya en algún ángulo del mundo soledad e imaginación, se manifestará más tarde o más temprano, el gusto por la música”⁷¹. Stendhal que era partidario de la melodía, consideraba a la música como el arte representativo del sentimiento, el refugio del hombre ante la vida, y la imagen misma de la felicidad y del sueño.

Hombres de letras y críticos frente a la música.

Debido a que el siglo XIX fue el periodo con mayor difusión de escritos relacionados con el tema de la música, es reconocido como el siglo de la música.

En la crítica musical de Johan Paul Richter, escritor romántico, se percibe una incitación al placer, en el anhelo de su intento por llegar a entender al artista, en una aventura dentro del mundo místico de la música.

“El valor que adquiere la subjetividad dentro de la música romántica es debido a la concepción que se tiene de ésta como la herramienta de expresión del sentimiento, pero este sentimiento se revaloriza hasta convertirse en el camino que guía hacia ese mundo fantástico de la música”⁷². La audición de la música era para el crítico romántico un éxtasis espiritual que no tenía un esquema lógico.

Berlioz le otorgaba a la música un poder adictivo que potenciaba las facultades vitales, generando un estado de embriaguez: “al escuchar ciertos trozos musicales, mis fuerzas vitales parecen multiplicarse; siento un placer delicioso, en el que el razonamiento no tiene papel alguno; el hábito del análisis hará nacer más tarde la admiración; sin embargo, la emoción, creciente en razón directa a la energía o a la grandeza de las ideas del autor,

⁷¹ Ibid., p.289.

⁷² Ibid., p. 281.

produce bien pronto una extraña agitación en la circulación sanguínea; mis arterias laten con violencia; las lágrimas [...]”.⁷³

Los escritos de Robert Schumann forman parte de la cultura musical de la primera mitad del siglo XIX.

La idea principal de su filosofía era la inseparabilidad del arte y la vida:

“ [...] el arte es expresión –expresión de la personalidad del artista, el cual vuelca sobre el arte todas sus pasiones sentimientos y emociones ; el arte es un compromiso total en relación con la propia vida del artista – [...] por supuesto, el arte debe ser algo más que un juego o un pasatiempo”.⁷⁴ Schumann también considera que las artes pueden lograr unificarse para alcanzar la “condición perfecta” (que es la de la música) gracias a su poder expresivo en común. Para este compositor “la música habla el lenguaje más universal aquel por medio del cual el alma es excitada de una forma libre e indeterminada y se siente en su hábitat más idóneo. [...]”.⁷⁵

El hecho de que Robert Schumann afirmará que la música es expresiva, no quiere decir que ésta expresará de modo indefinido los sentimientos. “la música sería un arte bien pequeño si sólo resonara y no dispusiera de un lenguaje, ni de los signos, para [indicar] los estados de ánimo!”.⁷⁶ Para éste compositor la música es un lenguaje verdadero, auténtico y universal capaz de expresar cualquier sentimiento, correspondiéndole a cada expresión musical una expresión literaria adecuada.

73 H. Berlioz, *À travers chants*, 1862 [referencia bibliográfica incompleta. De los escritos de Berlioz se han editado en lengua castellana sus Memorias, trad. De José Vega Merino, Madrid, Taurus, 1985 (Ensayistas, 257-258), y Beethoven, trad. De Javier Receli, Madrid, Espasa-Calpe, 19794 (Austral, 992). (N. Del R.)]

74 Para esta y las citas que siguen, cfr. R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Colección de escritos sobre música y músicos), Leipzig (s. i.), 1854, *passim*. (N. del R.)

75 *Ibid.*

76 *Ibid.*

Para Schumann y la mayoría de los críticos románticos, renovar viejas formas o inventar otras nuevas es indicador de un espíritu genial y revolucionario. “La crítica de Schumann esta encaminada siempre al encuentro de esta *coherencia espiritual*”⁷⁷

“buscando afanosamente siempre, como lo demuestran las frecuentes afirmaciones de Schumann y de tantos otros críticos románticos en torno a la impotencia de la crítica para captar totalmente el contenido humano, vital de la obra, al no poder llegar jamás al meollo”.⁷⁸ “La significación y la enseñanza fundamental de Schumann radican, precisamente en este continuo esfuerzo consistente en no relegar los valores musicales a una estéril autonomía, sino en traducirlos en valores vitales humanos”.⁷⁹

Para Mendelssohn el poder que tenía la expresión musical era muy importante porque consideraba a éste arte el protagonista de la cultura romántica. “[...]Y si se hubiera dado el caso de que se me hubiera ocurrido esta o aquella palabra para este o aquel canto, yo no habría deseado nunca comunicársela a nadie, porque las palabras, aunque sean las mismas, significan cosas distintas según los individuos. Únicamente el canto puede significar siempre lo mismo, suscitar los mismos sentimientos en una persona que en otra, sentimientos que, sea como fuere, no pueden expresarlos las palabras”.⁸⁰ Mendelssohn consideraba la autonomía de la música ante la literatura, afirmaba que la música era el “lenguaje de los sentimientos” y por lo tanto tenía la capacidad de expresar cualquier sentimiento y que toda palabra o discurso verbal, resultaba insuficientes si se le comparaba con la música, porque a su criterio el lenguaje literario pertenecía a un ámbito diferente.

77 Enrico Fubini:1996.: p. 294

78 Ibid., P. 295.

79 Ibid.

80 Ibid.

La música y la fusión de las artes

1. Heinrich Heine

En la primera mitad del siglo XIX el concepto “romanticismo” adquirió diferentes significados dentro del territorio Europeo. La negación a la imposición de cualquier tipo de sistema y la intolerancia con la crítica erudita, fueron características comunes de muchos escritores de origen francés e italiano del periodo del romanticismo.

Heine aceptaba que para enjuiciar una obra de arte sólo era necesario anteponer la sensibilidad con respecto a la razón, la gran mayoría de los escritores románticos no se lamentaban de los pocos conocimientos que tuvieran, al contrario, era casi un requisito indispensable para lograr un juicio más genuino, así como el hecho de entregarse a sus sueños y fantasías en las que se confundían dentro de un contexto la obra de arte, el creador, el espectador, emociones y pensamientos que dicha creación provocaba.

Para Heine la melodía representaba la forma de expresión del sentimiento y la interioridad, mientras que la armonía el mejor medio de expresión para lo colectivo, lo social, el pensamiento, el concepto.

Heine nos advierte de un cambio que se estaba iniciando en la música y fuera de ella, pues ya comenzaba a presentarse una relación diferente con un público de masas de la sociedad industrial que comenzaba a nacer, quedándose atrás el salón aristocrático y la alta burguesía de la elegante sala de conciertos parisiense.

Recitativo:

Una confluencia de la preocupación por la musicalización de palabras en los géneros seculares, las discusiones que se sostuvieron entre 1537 y 1587 en la Camerata Florentina del conde Bardi sobre el papel de la música en la tragedia griega antigua y la moda de espléndidos entretenimientos cortesanos en las últimas décadas del siglo XVI (*intemedi* en

los cuales grande grupos ejecutaban las canciones, los madrigales y la música instrumental), condujeron a la creación del *stile rappresentativo*, o recitativo. El estilo vocal era esencialmente el mismo que había manifestado Caccini, en las que las palabras se declamaban de modo natural con acompañamientos ligeros de acordes anotados en el sistema que hoy se conoce como “bajo cifrado”.

Forma de canto solista discursivo, con ritmo libre y que no tiene melodías estructuradas. Se inventó en Italia antes de 1600 y fue inventado con la necesidad de ajustar la música lo más posible al texto. Pero como no tenía un ritmo definido, el bajo continuo ó también conocido como bajo cifrado fue el recurso que se utilizó para que el acompañamiento pudiera seguir la expresividad espontánea del cantante. Los diálogos y discursos más importantes generalmente llevaban acompañamiento por un conjunto instrumental ó por una orquesta, a este otro tipo de recitativo se le conocía como recitativo stromentato (“recitativo orquestado”, ó también “*recitativo accompagnato*”, “recitativo acompañado”), a diferencia del “*recitativo secco*” (recitativo seco) que era el más común y que sólo llevaba acompañamiento de continuo. La ópera cómica francesa y la zarzuela española acostumbraban usar entre las piezas musicales diálogos hablados en lugar de recitativos.

1.1 Aspectos biográficos

Domenico Gaetano Maria Donizetti
(1797-1848)

Andrea y Domenica viven en el número 10 de Borgo Canale lugar donde el día **29 de noviembre de 1797**, nacerá **Domenico Gaetano Maria** quinto hijo – después de Giuseppe (1788), Maria Rosalinda (1790), Francesco (1792), Maria Antonia (1795) y Maria Ráchele (1798) que sobrevivirá sólo dos semanas. Desde ésta casa Gaetano deja testimonio a Johann Simon Mayr su primer maestro de música, compositor y pedagogo nativo de Bavaria: “ Mi nacimiento fue muy secreto pues, nací en el sótano de Borgo Canale. Al cual se podía descender por una escalera y en cuyo lugar nunca penetró ni siquiera la luz ”.⁸¹

Para el compositor su padre parece tener proyectos tal vez algo lejanos de su situación económica. Una carta al parecer escrita con mucho enojo dirigida al empresario Lanari di Firenze, en 1833, nos permite entrever que su padre no sólo deseaba que Donizetti se dedicara a las leyes sino también a la enseñanza: “Debes de saber que yo (niño según tú) tenía que estudiar para ser abogado y por que camino me guiaron mis padres, estudiando el latín, el italiano y sabiendo el valor de las palabras puedo dar clases”.⁸²

A principios de 1800 Simon Mayr se hospeda en Bérghamo de 1789 a 1802 y es nombrado maestro de capilla en la catedral de Bérghamo: Santa María Mayor, el cuál, probablemente por urgencia de proveer al coro de la basílica de niños cantores, el 12 de marzo de 1805 funda el primer Conservatorio de la Lombardia “Lezioni Caricatevoli ”(Lecciones caritativas de música), Muy pronto las ambiciones de Mayr superaron su proyecto y se transformaron en una verdadera escuela para jóvenes talentos capaces de “ transformarse en artistas famosos en los teatros de Italia, o mejor dicho de Europa”,⁸³ exigiendo a Mayr, no

⁸¹ G. ZAVADINI, Donizetti: epistolario, n. 496, pág. 679.

⁸² G. ZAVADINI, Op.cit., n. 112, pag. 327.

⁸³ G. DONATI PETTÈNI, L’Istituto musicale Gaetano Donizetti, pág. 35 y sig.

sólo las lecciones de la música, sino también el estudio del latín, italiano, francés, historia y hasta nociones de bellas artes.

El 20 de abril de 1806 con tan sólo 8 años Gaetano se presentó al examen de admisión. Pero el juicio de la Comisión no fue favorable. Pues se reconocía que Gaetano tenía buen oído, pero su voz no era aceptable, es por esta razón que lo admiten a prueba por tres meses en las clases de canto y de piano.

El reporte y escrito del Mayr, esta firmado por el maestro de violín Antonio Capuzzo, el de piano Antonio Glez. y el de canto Francesco Salari . La decisión fue dada desde un severo reglamento de la Congregación de Caridad que exigía para la admisión y el procedimiento de los cursos gratuitos de música una buena voz para que el alumno pudiera desarrollarse en el canto.

Cuando terminó el tiempo de la prueba Mayr confirmó que Donizetti continuaba los estudios con esmero y aptitud; pero afirmó nuevamente: “ su voz es defectuosa y ronca ”.⁸⁴ En el reporte de abril de 1807 escribe a la Congregación: “ supera a todos los demás en los progresos musicales ”.⁸⁵ Más tarde en septiembre de 1808 el juicio de su maestro de canto suena como una condena definitiva: “ No es posible corregir su defecto vocal ”⁸⁶ y se le pide que renuncie. Sin embargo Mayr no quiere perder a aquel alumno con tan buenas aptitudes y así es como pudo lograr por parte de la administración el acuerdo de permitirle seguir en el Conservatorio. “ ofreciéndole amargamente desempeñar el servicio de la capilla como suplente ”.⁸⁷

El pequeño Gaetano no tiene un timbre agradable, sin embargo en un ensayo escolar de 1808 pudo sostener la parte de la contralto en el *Alcide al bivio* de Mayr, (libreto de Pietro Metastasio) y, el 13 de septiembre de 1811, apenas con 14 años, canta la parte del papel cómico (su voz se había hecho más grave debido al llamado “cambio de voz”) en una farsa *Il piccolo compositore di musica*, (libreto de Mayr), y no sólo eso sino que todos los

⁸⁴ G. DONATI PETTÈNI, Op.cit.

⁸⁵ G. DONATI PETTÈNI, Op cit.

⁸⁶ G. DONATI PETTÈNI, Op cit.

⁸⁷ G. DONATI PETTÈNI, Op cit.

biógrafos escriben a la Academia, pues en una escena del acto I Gaetano, tomando los papeles de compositor y protagonista, improvisa en el piano un *Valser* tal vez escrito por él mismo oportunamente y declama el recitativo:

“ Vasto tengo el pensamiento, veloz el ingenio, rápida la fantasía, y en el componer un flechazo soy yo ”. El maestro quedó tan impresionado que hizo todo lo posible para que el joven estudiara en Bolonia con el célebre franciscano Estanislao Mattei. No se debe subestimar la influencia que Simone Mayr tuvo sobre la formación de la personalidad artística de Gaetano Donizetti. El maestro de capilla llevaba desde su natal Alemania hasta Bérghamo, una visión de la música más instrumental gracias al frecuente contacto que tuvo con partituras de Mozart, Hayd y Beethoven cercana a ciertos rasgos gluckianos del melodrama en una Italia declaradamente rossiniana y belcantista. Los esfuerzos de Mayr serán evidentes en los *19 Quartetti per archi* (1817-1836), y en la búsqueda de particulares colores de timbres con los cuales el futuro operista enriquecerá de sentido instrumental el canto de sus melodramas. Es fácil reconocer en la bondad, la generosidad y la modestia de Donizetti un reflejo de las virtudes del Mayr, maestro que en el momento justo prefirió retirarse y dejar a los otros – el célebre Padre Stanislao Mattei que fue maestro de Rossini en Bolonia -- la tarea de proporcionar al alumno las lecciones de fuga y contrapunto.

El 28 de octubre de 1815, Mayr dirige una apelación a la Congregación de Caridad “ en favor de Gaetano Donizetti joven alumno que está por salir de la Escuela [...] no fue favorecido por la naturaleza en el cambio de voz, es sin embargo dotado de precisión, talento y creatividad para la composición, como también de rápida fantasía y facilidad en el concebir de las ideas musicales ”, ⁸⁸ buscando el apoyo para permitir que Donizetti continuara sus estudios con el Padre Stanislao Mattei y Pilotti en Bolonia, Mayr se encargó y proporcionó el respaldo financiero. La respuesta de la Congregación fue casi inmediata pues, a un mes de que cumpliera los 18 años, Gaetano estaba ya sobre la carroza del correo con dirección a Milán, y en el bolsillo llevaba una carta de recomendación al editor

⁸⁸ G. ZAVADINI, Op. cit., apéndice n. 3, pág. 910.

Giovanni Ricordi “ rogándole de encontrarle y asesorarlo en un coche [...] pero con el mayor ahorro ”. ⁸⁹

Cuando llega a Bolonia se hospedó en la calle actual de Pepoli 1, con el maestro Tommaso Marchesi, presidente del Liceo Filarmónico Comunal. A principios de noviembre de 1815 Gaetano ya estaba inscrito en las clases de contrapunto y composición, y cuando concluyó el primer año de estudios presentó un examen brillantemente superado con la *Sinfonia in do maggiore*, interpretada en junio de 1816.

Los dos años de preparación en el Liceo terminan a finales de junio de 1817, recibiendo un premio en efectivo otorgado por parte de la administración del Liceo debido a: “ los progresos que ud. ha hecho en el estudio del contrapunto, y el esmero con que asistió a la Escuela ”.⁹⁰ Para el examen final se presentó con dos composiciones: una *Sinfonia concertante in re maggiore* para orquesta, “ representada en los exámenes del Liceo el 9 de junio de 1817, y un *Concertino per corno inglese* “ representado en los exámenes del 19 de junio de 1817 ” y dedicado a un tal “ Giovanni Catolfi alumno del Liceo filarmónico ”.

Durante esos dos años de empeño Gaetano sigue como una sombra al Padre Estanislao Mattei, en la calle Nosadella. Ahí mismo tiene la suerte de conocer a Piero Maroncelli, estudiante que también tomaba clases de música en el Liceo de Mattei (por cierto que de Maroncelli, Donizetti volverá a copiar un *Laudamus* para soprano y pequeña orquesta, el cual autografió y se encuentra hoy conservado en el Museo donizettiano, donde existe también la copia de una carta del patriota escrita el 30 de julio de 1843 desde New York).

A su estancia en Bolonia pertenecen, además de numerosas piezas sacras e instrumentales interpretadas en el curso de las más disparatadas ocasiones, las primeras composiciones teatrales: *Il Pigmalione*, compuesto dos semanas, *L'ira di achille* y *Olimpiade*, ópera incompleta. En este periodo perfeccionará sus conocimientos como compositor de sinfonías y cuartetos, y en noviembre regresa a Bérghamo.

⁸⁹ G. ZAVADINI, Op. cit., apéndice n. 2, pág. 910.

⁹⁰ G. ZAVADINI, Donizetti: biografía, pág.10.

En 1818 Donizetti se cimienta en varios géneros de composición como son: motetes a varias voces con o sin acompañamiento instrumental; arias de cámara; piezas para piano forte para dos y cuatro manos, etc. En esta música se percibe la influencia de los cuidados didácticos de Mattei; pero la velocidad con que escribe es ya un síntoma de aquella necesidad de componer que acompañará a Donizetti para toda la vida. Este año permanece en Bérghamo, con excepción de una escapada a Verona, en espera de un contrato para una ópera en el Teatro de la Sociedad. Cuando hace éste viaje se retrasa en la entrega de una cantata para el Liceo de Bolonia. *Il ritorno di Primavera* (sobre la poesía de Gaetano Morandi) que es compuesta en abril del '18 y enviada al portero del Liceo Francesco Barbieri.

En octubre de 1817 Gaetano es invitado a la casa de Alejandro Bertoli, un aficionado al violín, que le encantaba tocar cada semana en cuarteto con el Mayr a la viola (instrumento que también tocaba Donizetti) y otros ex alumnos de las “ Lecciones caritativas ”, entre ellos Marco Bonesi que da testimonio de la actividad de Donizetti en los cuartetos en sus *Note biografiche*.

Es a estos compañeros que Donizetti entrega el primer *Quartetto in mi bemolle Maggiore* compuesto el 26 de diciembre. Posteriormente crea otros 16 entre 1818 y 1821, uno en 1825 y el último en 1836. Al mismo tiempo que componía los cuartetos, comenzó a escribir composiciones de carácter religioso y sus primeras óperas. Venecia y Mantua fueron las primeras ciudades en que sus óperas se representaron.

Hasta éste momento Donizetti tenía ya 45 piezas en su catálogo, pero la situación que lo mantenía preocupado era que obtenía muy poco dinero a cambio. Esta situación no es para asombrarse pues el siglo XIX no ofrecía al músico otra ocupación que no fuera trabajo en un teatro o en alguna capilla de iglesia. La situación de Gaetano era muy difícil en su primera opción se encontraba con empresarios hambrientos, cantantes caprichosos e ignorantes libretistas, cuestión que no lo perfilaba al éxito ni a la estabilidad económica; y la segunda lo conducía a un trabajo de rutina, vacilante del calendario litúrgico.

Mientras tanto parecía aproximarse su debut en el escenario. Una vez más lo propiciaba Mayr, pero cerca del maestro aparece el libretista Bartolomeo Merelli, amigo de infancia de Gaetano que había notado sus extraordinarias cualidades y que lo animó a seguir por el camino de la ópera, Merelli desde hacia algunos años era un agente teatral. Cinco años después se consolidó como empresario de la Scala di Milano. Y así es éstos logran obtener del empresario del Teatro S. Luca di Venecia, y el siciliano Paolo Zancla, el contrato para Donizetti de una ópera para dar la apertura de temporada después de la restauración del teatro. Los primeros días de octubre el compositor se encuentra en Venecia con la partitura de *Enrico de Borgogna*, (libreto de Merelli) tiene rasgo del *Der Graf von Burgund* de August von Kotzebue.

La ópera se estrena el 19 de noviembre de 1818 . Asistió mucho público, pero con poco entusiasmo aunque afortunadamente consiguió más comisiones. El 15 de diciembre en el teatro del S. Luca de Venecia presenta *Una follia*, farsa escrita por Donizetti con el libretto de Merelli, pero a pesar del éxito de la siguen siendo desconocidos.

Un trabajo para la academia del Conservatorio bergamasco, como actualmente son llamadas las “ Lezioni caricatevoli ”, es representado en septiembre de 1819. Se trata de la ópera *I piccioli virtuosi ambulanti*, en la cual se unen un recitativo y un aria de *Le nozze in villa*, ópera compuesta en aquellos mismos días con libretto de Merelli y representada, entre los chiflidos del público, en el Teatro Vecchio di Mantova en el año de 1820-21.

Termina el año con otra ópera, *Il falegname di Livonia* , o bien *Pietro il Grande, Czar delle Russie*, sobre un libretto que el marqués boloñés Gherardo Bevilacqua-Aldobrandini ha preparado quedando homónimo el trabajo de Felice Romani para la música de Giovanni Pacini. Los pocos éxitos venecianos y los chiflidos de los mantovianos hieren a Donizetti y lo hacen alejarse de los teatros todo el año de 1820. En espera de que llegue su oportunidad, vuelve a ejercitarse en la composición de la música sacra y de cámara, sin faltar sus *Quartetti* en las citas semanales de casa Bertoli. A veces sobre la hoja pentagramada hay algunas anotaciones de carácter personal, incluso en la actualidad se conservan aproximadamente 1000 cartas, un valioso material que nos permite conocer no sólo el

ambiente y las condiciones en que compuso sus obras, sino también sirven para elaborar un estudio psicológico de su personalidad. En Milán la policía austriaca censura “ *Il Conciliatore* ” y Pellico y Maroncelli son condenados a la cárcel de por vida . Bérgamo parece un oasis feliz. Pero Donizetti , que ahora al son de la flauta guía una banda militar bajo la bandera pie montesina, es buscado por la policía como desertor, y la situación preocupa a Gaetano que no ve la hora de salir de los confines candentes del Lombardo – Veneto. En la primavera de 1821, Giovanni Paterni empresario del Teatro Argentina di Roma pide a Mayr que componga una ópera para el próximo carnaval, Mayr le agradece la oferta pero se la cede a Donizetti el cual acepta con mucho gusto y firma el contrato, en septiembre ya está en camino a Roma con una carta de recomendación de Mayr al poeta libretista Jacopo Ferretti y con la partitura inconclusa de *Zoraide in Granata*; ópera que Bartolomeo Merelli había recopilado del *Gonzalve de Cordove, ou Grenade reconquiste* de Jean – Pierre Claris de Florian.

El libreto - “ es un gran desorden”⁹¹ según el juicio del mismo Donizetti que repropone la ópera tres años después en el mismo teatro, pero en la revisión de Ferretti . Desde la “ primera representación”, la tarde del 28 de enero de 1822 (Teatro Argentina de Roma), la ópera gustó mucho. Con la tranquilidad que caracteriza los resúmenes de las representaciones de las óperas, Donizetti le escribe a Mayr: “ Del éxito de la ópera no me pierdo en hablar...; me limito a decir que fui muy feliz ”. ⁹²

De Roma hasta Nápoles el viaje se hace corto teniendo en cuenta el próximo éxito de la *Zoraide*. A cuya escuela donde aún estudiaba Vincenzo Bellini, donde trabajaba como tutor Gioacchino Rossini, donde el empresario Domenico Barbaja y una contralto española, Isabella Colbran es patrocinadora, Donizetti llega a finales de febrero de 1822, su estilo es considerado ya como una imitación de Rossini. La capital tiene una imagen cultural muy viva. En el campo musical a finales del siglo XVIII y principios del XIX, Nápoles, París y Viena, se dividían la fama de ser la mejor escuela en melodrama que cualquier otro centro europeo. Para Gaetano un éxito en Nápoles significa la definitiva consagración; y si no se

⁹¹ G. ZAVADINI, Donizetti: epistolario, n. 20, pág. 239.

⁹² G. ZAVADINI, Op., n. 10, pág. 231.

es un genio, la ciudad ofrece al menos estabilidad laboral. La ciudad de la Península tiene el mayor número de teatros de ópera, y por lo tanto el trabajo no falta.

Mayr es el que siempre guía a Donizetti en la capital borbónica. Se debe preparar para los primeros días de marzo en el S. Carlo el drama sacro de Mayr *Atalia*, con la participación de Rossini. Donizetti, queriendo hacer honor al nombre del maestro, va a dirigir. La partitura es ejecutada malamente pues Donizetti le comenta a Mayr que siente que tiene poca concentración el pesarese y en la dirección del trabajo. Lo que Gaetano no se imaginaba era que Rossini y la soprano Colbran estaban tramando una fuga matrimonial y que aquel drama del maestro Mayr no les interesaba tanto.

La larga y afortunada temporada napolitana de Donizetti comienza el 12 de mayo de 1822, en el Teatro Nuovo de Nápoles, con la primera representación de *La zingara*, ópera con libreto de Andrea Leone Tottola. El éxito es increíble y se repite las 28 veces (“ el público no era ciertamente avaro de cumplidos ”).⁹³

El 29 de junio, el éxito se repetirá en el Teatro del Fondo con *La Lettera anonima*, farsa con libreto escrito por Giulio Genoino, “ que si bien con cantante mediocre, no tuvo el éxito más infeliz ”, como escribe a Mayr. En esta farsa se percibe un primer intento del compositor de renovar su lenguaje musical, sobretodo en las piezas de conjunto pues ya no va a utilizar la escritura melódica simétrica para darle a las cuatro líneas de canto un autónomo diseño psicológico.

Parte a París con Rossini donde va a representar *Tancredi*, el melodrama que está en la espera de un sucesor para consagrar en La Scala, Donizetti llega en septiembre. Este fue el momento en que conoció al afamado libretista, Felice Romani, pronto ambos artistas llegaron a un acuerdo de mutua colaboración, consiguiendo así sus primeros grandes éxitos como compositor operístico, sin embargo Romani no tendrá tan contento a Gaetano por su tendencia a extender los versos. *Chiara e Serafina* o bien *I pirati infatti* es anunciada para los primeros días de octubre, sin embargo para el día 3 sólo está listo el primer acto. En espera de los versos, Donizetti se ve obligado a improvisar la música. El 16 de octubre

⁹³ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 13, pág. 233.

anuncia a Mayr la fecha del estreno: “Desgraciadamente será hasta el día 26, puesto que ayer sólo se pudo realizar el primer ensayo [...] Le recomiendo que lleve un Réquiem: puesto que seré golpeado, y así se hará el funeral ”.⁹⁴

La ópera *Chiara e Serafina*, no le gustó mucho al público y fue abandonada.

Mientras tanto Donizetti, se encuentra buscando un estilo personal, así es como toma alojamiento en Nápoles componiendo algún intermezzo romano, palermitano y genovés. En 1823 se representan en el teatro S. Carlo y en el teatro Nuovo la ópera *Alfredo il Grande e Il fortunato inganno* (las dos con libreto de Tottola). El 7 de enero de 1824 en el Teatro la Argentina di Roma se retoma *la Zoraide*, (“que se medio defendió”)⁹⁵ de la primera aparición de 1822. Entre los espectadores se encontraba Stendhal que comentó al respecto: “ Donizetti es un hombre frío bien parecido y sin ninguna especie de talento”.⁹⁶ Pero el segundo encuentro con Jacopo Ferreti fue totalmente diferente y se tituló *L'ajo nell'imbarazzo*, que fue su primer éxito internacional, de la homónima comedia de Giovanni Giraud. La ópera se estrena con éxito el 4 de febrero de 1824 en el Teatro Valle. Después se va a recrear en Trieste, Venezia, Florencia, Malta, Messina, Madrid.

La noche del 28 de marzo de 1827 los venecianos tuvieron la oportunidad de aplaudir *L'ajo* en el Teatro di Porta Carinzia, la ópera permanecerá en cartelera triunfalmente por una semana. Pero ya para 1830 *L'ajo* será representado como todo un suceso en Bolonia, Ferrara, Imola, Génova y Modena. Con una sola excepción: en Bérgamo en el mismo año es abucheado, le escribió Gaetano a su padre el 13 de febrero de 1830. Así es como de 1820 a 1830 los principales teatros de Italia, Mantua, Nápoles, Roma , Milán, Venecia, Génova, Palermo y hasta el continente americano representaron algunas de sus obras más conocidas. Los últimos años de 1830 serán trascendentales en su vida, pues en Roma Donizetti se enamora. Alojado en la casa del jurista papalino Luigi Vasselli, queda fascinado por su hija de 16 años Virginia, última de cuatro hijos, nacida después de Antonio (destinatario de

⁹⁴ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 15, pág. 235.

⁹⁵ A. CAMETTI, Donizetti a Roma, pág. 20 y sig.

⁹⁶ G. ZAVADINI, Donizetti: biografía, pág. 50.

numerosas cartas de Donizetti). Se casarán el 1º de junio de 1828 en la iglesia de S. María in Via.

Después del último éxito *L'ajo nell' imbarazzo*, por cierto la primer ópera suya que llegó a Barcelona (Teatro de la Sta. Creu, 1828). Donizetti esta listo para il Nuovo di Napoli con *Emilia di Liverpool o L'eremitaggio di Liverpool*, 2 actos sobre el libreto de Giuseppe Ceccherini (28 de julio de 1824). Después solamente escribirá música de ocasión: un Credo a cuatro voces que envía a Bérgamo “ para la función de S. Cecilia en la basílica de S. Maria Maggiore ”; una cantata para soprano y piano, *La fuga di Tisbe*, dedicada a la marquesa Medici di Marignano (15 de octubre de 1824), y la acción pastoral *I voti dei sudditi* sobre la poesía de Giovanni Schmidt, para Francesco quien había sido apenas elegido sobre el trono de Nápoles (presentada en el S. Carlo el 6 de marzo de 1825).

Donizetti tuvo que ir a Sicilia pues fue nombrado director del Teatro Carolino di Padermo. Así fue, como compuso para aquella sala *Alahor in Granata* (7 de enero de 1826) y la farsa *Il castello degli invalidi*; mientras tanto a toda prisa concierta y dirige la *Vestale* de Spontini (en abril de 1825). De 1825 a 1826 Donizetti vivió un año decepcionante en el Teatro Carolino de Palermo, empleo donde le pagaban muy poco por esta razón como decidió regresar a Nápoles donde en el teatro S. Carlo, el día 6 de julio de 1826, presenta *l'Elvida*, ópera sobre el libreto de Giovanni Schmidt.

Compone también Gabriella di Vergy, ópera sobre los versos de Tottola_ que Donizetti guardará en el cajón y que se representará póstuma en San Carlo el 29 de noviembre de 1869.

La facilidad para componer, la fuerza dramática de su música, la necesidad económica y lo repetidos éxitos que obtuvo, fueron las causas que hicieron decidir a Donizetti a concretar su actividad como compositor en el mundo del teatro lírico.

En 1827 lo volvemos a encontrar en Roma donde, el 7 de enero en el Teatro Valle, es bien recibida su ópera *Olivo e Pasquale* con libreto de Ferreti el cual se inspiró en una comedia de Sografi .En Nápoles en el mismo año firmó un contrato con el empresario Domenico

Barbaja, Donizetti cumplió el acuerdo, aunque según la crítica esta rapidez con la que componía le impediría madurar las ideas y corregir algunas deficiencias, especialmente orquestales. Sin embargo, Gaetano afirmaba: “¿Sabes cuál es mi lema? ¡Rápido! Puede parecer reprochable, pero las buenas cosas que he escrito lo han sido con rapidez; ¡además muy frecuentemente la acusación de descuido se hace contra música que ha costado mucho tiempo”.⁹⁷ aunque al parecer no le afectaban las críticas pues gracias a la colaboración de Domenico Gilardoni estrenan: *Otto mesi in due ore*, (en el Teatro Nuovo, el 13 de mayo), representada después en la Scala (el 4 de septiembre) con el título *Gli esiliati in Siberia*; *Il borgomastro di Sardaam*, ópera que desde el 19 de agosto se presenta en el Teatro del Fondo permanecerá en cartelera por 35 noches; y la farsa *Le convenienze e le inconvenienze teatrali*, en la cual el cual Donizetti tiene su primera intervención como libretista (Teatro Nuovo, el 21 de noviembre), pero su actividad no se reducía sólo a este campo, sino que realizaba todo tipo de actividades relacionadas con el teatro musical, desde maestro de canto, maestro preparador, hasta director escénico y de orquesta, aspecto donde demostró cualidades extraordinarias: pues gracias a su gran habilidad y a su imaginación fuera de lo corriente, dio como resultado innovaciones importantes por lo que a la colocación de las cuerdas en la orquesta se refiere. Pero el 1827 es también el año del compromiso oficial con Virginia Vasselli.

Debido a sus planes de matrimonio, pareciera que Donizetti buscaba un trabajo más estable pues las fechas coinciden con el contrato ya mencionado con el empresario Domenico Barbaja el cual consistía en componer 12 óperas en tres años trabajo al que le sumaba el pago de la nómina de director del Teatro Nuovo, y no sólo eso sino que aún cuando cubría su contrato en Nápoles, aceptaba comisiones de otras ciudades italianas a medida que crecía su reputación. Pero en enero de 1828, gracias al gran éxito obtenido en S. Carlo con *L'esule di Roma*, el Barbaja se vio obligado a subirle el sueldo. La ópera, estrenada el 1º de enero, “ desató los aplausos y las lágrimas al rey S. M. [...] El final que es un terceto y tiene mucho resultado para la escena. Deseará verlo y sentirlo. [...] El año que viene terminaré el primer

⁹⁷ Blas Gil: 2002: p. 84.

acto con un cuarteto y el segundo con una muerte a mi modo. Deseo mover la opresión de los finales...”⁹⁸

Entre sus invitaciones más importantes se recuerda una del día 12 de mayo de 1828 para participar en la inauguración de la temporada del nuevo Teatro Carlo Felice de Génova donde es aplaudida *Alina, regina di Golconda*, ópera, con libreto de Felice Romani.

El 1º de junio a sus 31 años viaja hasta Roma para casarse con Virginia, estableciendo su residencia en Nápoles. Durante los nueve años que duro su feliz matrimonio surgieron sus primeras obras maestras. En poco más de dos años estrenó siete óperas: *Gianni di Calais*, (Teatro del Fondo, el 2 de agosto); *Il Paria*, (S. Carlo el 12 de enero de 1829); *Il giovedì grasso*, farsa (Teatro del Fondo, el 26 de febrero); *Il castello di Kenilworth*, (Teatro S. Carlo, el 6 de julio); *I pazzi per progetto*, farsa (S. Carlo el 6 de febrero de 1830); *Il diluvio universale*, (en S. Carlo, el 28 de febrero); e *Imelda de' Lambertazzi*, (S. Carlo, el 5 de septiembre). Después de más de diez años en el teatro, la reputación de Donizetti será consolidada, nacional e internacionalmente y sólo faltará poco más de tres meses para el primer trabajo que le dará fama y que revelará su madura personalidad artística, *Anna Bolena* (Milán, 1830). A partir de este momento hasta su partida hacia París en 1838 escribirá 25 óperas. Los adornos belcantistas y los estilos rossinianos no lo han hecho salir de la rutina. Aquí y allá lo sorprenden momentos felices. *L'esule di Roma* contiene dos páginas que hacen presagiar el estilo donizettiano: se libra por fin de los acostumbrados elementos estilísticos usados para manifestar los estados de ánimo y la música se vuelve expresión psicológica.

En la época en la que componía el *Paria* la salud del compositor comenzó a declinar. “ He estado fuertemente enfermo por convulsiones y bilis”,⁹⁹ escribirá a su padre el 7 de mayo del '29. Mientras tanto en el mes de julio Virginia, que se encontraba en Roma, dio a luz a un niño: Filippo Francesco Achille Cristino, que sobrevivió sólo una semana. Después del *Paria* comenzará un trabajo de reflexión dramática.

⁹⁸ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 38, pág. 257.

⁹⁹ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 45, pág. 264.

En cuanto a su estabilidad económica de aquellos años no era muy buena. Ustedes buscan dinero? Hay de mí!. Honor sí podría dar, pero dinero...”,¹⁰⁰ a su padre, el 21 de julio de 1826. “Yo no vivo por el interés pero si por el honor”,¹⁰¹ al Mayr, el 15 de mayo de 1828. Se siente explotado y mal retribuido: “Tú ves que al menos debo trabajar como un mozo, y obtengo 500 escudos, mientras Mercadante obtiene 700 sólo por una ópera ”,¹⁰² a su cuñado Antonio Vasselli, el 7 de octubre de 1823. Así que cuando logra contactar con Gasparo Galeotti el empresario del Teatro Carcano de Milán para una ópera de representación en diciembre decide elevar su precio: “ Creo que no me encontrará indiscreto, al pedir 600 escudos, transporte y alojamiento ”.¹⁰³ Sus condiciones son aceptadas y el contrato es firmado el 1º de agosto.

Anna Bolena es el primer gran trabajo de Donizetti compuesto sólo en un mes con versos de Felice Romani. La noche del 26 de diciembre de 1830 la *Bolena* triunfa en el Teatro Carcano.

En 1831 la ópera es representada triunfalmente de teatro en teatro. En abril Porta Carinzia de Viena, Londres (8 de julio) y a París (1º de septiembre).

Desde el éxito de Carcano en adelante, el Mayr se refiere a su alumno llamándolo Maestro. Pero el 6 de marzo de 1831 en el Teatro Carcano, se aplaude *La sonnambula* con versos escritos por Romani.

El año de 1831 para Donizetti es un año de reposo. En Modena, por cuestiones políticas se hace suspender la noche del 3 de febrero, representaciones de los *Esiliati in Siberia* y es así como una marcha de esta ópera se convierte en himno revolucionario. En Roma es cancelada para reprimir todos los motivos liberales existentes. El 12 de febrero se suspenden los divertimentos de carnaval, se prohíben las máscaras y se cierran los teatros. Donizetti en aquellos días se encuentra en Roma, pero escribe a su padre para tranquilizarlo

¹⁰⁰ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 28, pág. 248.

¹⁰¹ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 40, pág. 260.

¹⁰² G. ZAVADINI, Op. cit., n. 20, pág. 240.

¹⁰³ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 61, pág. 280.

: “No creas que entre los fusilados fui muerto. Yo soy un hombre que por pocas cosas se inquieta, al contrario de una sola, es decir que si en la ópera me va mal. Del resto no me preocupo”.¹⁰⁴ En Nápoles el trono está ocupado desde hace poco tiempo por Ferdinando II, así que hay aire de fiesta. Con el Barbaja apoyándolo, Gilardoni presenta al compositor dos libretos que se presentan en escena, en S. Carlo y en el Fondo, se trata de *Francesca di Foix* (el 30 de mayo) y de la *Romanziera e l'uomo nero* (el 18 de junio). En otoño compone la música para un viejo libreto de Romani, *Gianni di Parigi*, cuya partitura permanece inédita hasta el 10 de septiembre de 1839, cuando será representada en la Scala con muchísimo éxito. Pero en aquel otoño se predispone también a musicalizar la ópera *Fausta*, sobre un libreto incompleto de Gilardoni pues este muere antes de escribir el final, dejando a Donizetti la tarea de finalizarlo.

Mientras prepara *Fausta*, que se estrenará en S. Carlo el 12 de enero de 1832, la noche del 26 de diciembre Donizetti se encuentra en la Scala. El público milanés lo recibe fríamente en la primer representación de *Norma*; pero el compositor es entusiasta y no se equivocará pues más adelante la ópera triunfará. Donizetti la define como “ el único acontecimiento musical de extraordinaria importancia ”.¹⁰⁵

El 13 de marzo los mismos intérpretes de *Norma* no pueden evitar que Donizetti tenga su segundo fracaso con *Ugo, conte di Parigi*, (libreto de Felice Romani). Mientras tanto en Milán es contratado por el empresario del Teatro de la Cannobiana, Alessandro Lanari. El 12 de mayo los milaneses aplauden una ópera (compuesta tan sólo en dos semanas) *L'elisir d'amore*, con versos de Romani y con un libreto basado en la novela de *Il filtro* de Augustin Eugène Scribe y que permanecerá en cartelera por 32 noches.

Público y crítica se sienten entusiasmados con la función. La “Gazzetta” dice muy bien, demasiado créanme... demasiado!”¹⁰⁶ escribe el modesto Donizetti al Mayr, el 16 de mayo. A Ricordi el 31 de julio le hace saber: “puesto que a mí, por tú gentileza, me dejas la

¹⁰⁴ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 64, pág. 281.

¹⁰⁵ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 71, pág. 287.

¹⁰⁶ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 74, pág. 290.

dedicatoria de “L’elisir d’amore” estoy agradecidísimo contigo y : al bello sexo de Milán... Quién mejor que ellas puede juzgar ? Quién mejor puede propagarlo?”.¹⁰⁷

Los trabajos consecutivos a *L’elisir* representan un paso definitivo hacia la exactitud estilística y expresiva, mediante una más atenta y cuidadosa elección dramaturgica. El 4 de noviembre triunfa en S. Carlo *Sancia di Castiglia*, libretista Pietro Salatino; “mi *Sancia di Castiglia* / fue representada de maravilla / y los aplausos fueron tantos, / que salieron fuera los cantantes,/ con el maestro acompañándolos, / entre los gritos de alegría! / Viva señor Jesús y María, / así también en Roma sea”,¹⁰⁸ a Ferretti, el 6 de noviembre.

La mención acerca de Roma no era casual pues Ferretti esta escribiendo un libreto inspirado en el *Furioso all’isola di S. Domingo* de Don Quijote, que se estrena la noche del 2 de enero de 1833 en el Teatro Valle de Roma con un éxito publicitario. El 17 de marzo en el Teatro de la Pergola de Florencia se estrena felizmente *Parisina*, ópera de Felice Romani sobre una tragedia homónima de Byron. El 9 de septiembre un triunfo más en el Valle de Roma: es para *Torquato Tasso*, con libreto de Ferretti (entre las fuentes está también Goethe) dedicada “A Roma, Sorrento y Bérghamo la ciudad que lo vio nacer, aquella donde vio la luz y aquella que recibió sus restos”.¹⁰⁹ Será representada durante tres semanas. Pero la noche del 26 de diciembre finalmente en la Scala se aplaude una “primera representación” donizettiana, llamada *Lucrezia Borgia*, ópera que Romani extrajo de una novela de Victor Hugo y que será representada por toda Europa.

Donizetti logró llegar a esta representación después de semanas de adversidades pues la censura austriaca no la quería aceptar entre otras cosas por motivos políticos. Mientras tanto, la orquesta Scaligeri no quiere saber nada acerca de una idea que propuso el compositor de colocar a las cuerdas en semicírculo delante del podio. Afortunadamente todo se resuelve: el buen sentido del duque Carlo Visconti de Modrone gana a los censuradores; la orquesta experimenta la “invención” de Donizetti, disposición que no será nunca más abandonada y llegará hasta nuestros días. *Lucrezia di Borgia* se despide después de 33 réplicas de aplausos.

¹⁰⁷G. ZAVADINI, Op. cit., n. 77, pág. 292.

¹⁰⁸ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 86, pág. 300.

¹⁰⁹ G. ZAVADINI, Donizetti: biografía, pág. 48.

En espera de la representación de *Marin Faliero* en París, ya consolidado en Italia, Gaetano componía para la Pergola de Florencia otra ópera sobre el libreto de Romani, *Rosmonda d'Inghilterra* (el 27 de febrero de 1834). Mientras tanto para Nápoles estaba preparando *Maria Stuarda*, que Giuseppe Bardari estaba escribiendo inspirado en *Andrea Maffei* del drama homónimo de Schiller. Pero la censura borbónica no quiere que existan problemas políticos por la puesta en escena sobre el escenario del S. Carlo, especialmente en aquellos años así es como Pietro Salatino – un censor – cambia los versos a la música ya terminada con el título de *Buondelmonte* (estrenada en escena el 18 de octubre).

Maria Stuarda será reintegrada para la presentación del 30 de diciembre de 1835, en la Scala.

Ahora Donizetti se encuentra en la Scala con *Gemma di Vergy*, sobre el libreto de Emanuele Bidèra. Bien aceptada, dos años más tarde llegará hasta Nápoles con un éxito diferente (“un tanto infelizmente recibida”).¹¹⁰

El año de 1834 terminará con dos excelentes noticias, la oportunidad largamente esperada, Rossini comisionó nuevas obras para el Théâtre des Italiens di Parigi (tanto a Donizetti como a Bellini) y el rey de Nápoles lo nombra maestro de contrapunto y composición en el Real Collegio di Musica.

Las negociaciones con Ricordi para tener “un buen libreto” se llevan a cabo pero éste parece no tener fecha para concluir el acuerdo. Al final se acerca a Emanuele Bidèra que le proporciona versos tan malos para su propuesta de *Marin Faliero* (de la homónima tragedia de Byron) que llegando a París le pide a Agostino Ruffini que los reacomode.

La representación en París de *Marin Faliero*, el 12 de marzo de 1835, tuvo éxito. Aunque la situación hace historia porque se renueva el duelo artístico entre Donizetti y Bellini, puesto que ésta obra: *Marin Faliero* era la oposición del estreno de *I puritani* de Bellini que poco

¹¹⁰ G. ZAVADINI, Donizetti: epistolario, n. 164, pág. 372.

antes, y en el mismo teatro dirigido por Rossini (que había regresado el 25 de enero) tuvo un enorme éxito, pero aunque *Marin Faliero* no fue recibida con el mismo entusiasmo, esto no fue obstáculo para que poco tiempo después fuera dada a conocer en Londres y Florencia. Donizetti tiene siempre palabras de admiración para Bellini. “El éxito de Bellini ha sido muy grande”,¹¹¹ al Romani en febrero). Entre todos los libretistas que colaboraron en la producción con Donizetti, Salvatore Cammarano fue el que mejor supo adaptarse al carácter romántico del compositor. El éxito que su trabajo en común, *Lucia di Lammermoor* con libreto inspirado en la novela *The Bridge of Lammermoor* de Walter Scott, obtuvo en la Ópera de París se vio ensombrecido por la noticia de muerte de Bellini sucedida en París el 23 de septiembre de aquel mismo año, tres días antes del estreno de esta obra, sin embargo, Donizetti nunca perdió el sentimiento de amistad y la admiración por Bellini: la prueba es el *Lamento a la muerte de Bellini*, la conmovedora *Messa da Requiem*, así como una sinfonía sobre temas bellinianos, la muerte de Bellini fue un hecho que marco la carrera de Donizetti, pues Rossini había dejado de escribir para el teatro desde 1829, y aunque Gaetano ya había trazado su propio camino, que no era otro que liberarse de la influencia de “el cisne de Pésaro” éstos sucesos dejaron a Donizetti dueño de la situación.

La estancia en la capital francesa puso en contacto a Donizetti con la grand-opéra. Asiste a la representación de *La juive* de Halévy y permanece capturado por la magnificencia del espectáculo.

El contrato firmado con la empresa de los Reali Teatri di Napoli comprometía Donizetti a escribir una ópera para julio; la Commissione, por su parte, debía suministrar al maestro 4 meses antes de la representación un libreto ya aprobado por el censor. El 3 de mayo escribe a Giovanni Ricordi: “No se todavía que cosa escribiré, carecemos de poetas, los quieren de primer nivel, y mientras tanto no tenemos ninguno”.¹¹²

¹¹¹ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 157, pág. 367.

¹¹² G. ZAVADINI, Op. cit., n. 164, pág. 372.

El poeta Salvatore Cammarano a finales de mayo aún no ha escrito nada, para el día 29 Donizetti se quejará con la empresa.

El 16 de julio escribe a Cobianchi a París: “ahora se representará en S. Carlo *il Danao* ópera de Persiani después de mi *Lucia di Lammermoor*, que está ya terminada”.¹¹³ Sobre la última página de la partitura autografiada la fecha escrita es: “1835 julio 6”. Para respetar el contrato y para estrenar la ópera en la fecha acordada, en 36 días compuesta e instrumentado los 3 actos de la *Lucia*. Al Cobianchi hace saber: “La crisis está cercana, el público está indigesto, la Sociedad teatral está por disolverse, el Vesuvio humea y la erupción se avecina. Entiéndame que puede que me entienda yo”. En septiembre comenzamos los ensayos. El 5 de septiembre escribe a Ricordi: “Aquí la sociedad va a quebrar! No le han pagado a Persiani así que no quiere ensayar y yo mañana protesto [...] Aquí Dios sabe si seré pagado [...] Y sí la música lo amerita no es una infamia”.¹¹⁴ El 16 de septiembre le anunció a Ferretti: “ El ‘28 *Lucia*”.¹¹⁵ Sin embargo se estrenó hasta el 26 de septiembre.

Pero aquella noche el público de San Carlos hizo historia estaba loco del delirio. Toda una obra de arte de la primera a la última nota, los dos elementos más efectivos del romanticismo – amor y muerte –. Donizetti, que esta haciendo equipo con Cammarano debe apurarse a entregar la composición del *Belisario* para la Fenice de Venecia pero no se siente bien de salud.

La partitura (“Compongo el *Belisario* en Venecia, y voy de verdad a ciegas, tan así que no recuerdo la calle y no se sabe quien será el tenor”,¹¹⁶ a Ferretti el 12 de noviembre) está terminada y en diciembre desafortunadamente le llega la noticia de que su padre había muerto, el día 9 debido a la tuberculosis, tenía 70 años, su dolor era tan grande que no quería presenciar todo personalmente. Y así fue como tomo la decisión de encargar el funeral a su amigo y compañero de estudios Antonio Dolci pues su dolor era tan grande que no quería presenciar todo personalmente.

¹¹³ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 170, pág. 378.

¹¹⁴ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 174, pág. 383.

¹¹⁵ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 175, pág. 384.

¹¹⁶ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 185, pág. 391.

Desde Milán el 28 de diciembre escribe: “ Para mi llegada es muy pronto, no tengo valor, tal vez iré regresando de Venecia. Tan solo el pensarle me hace sentir mal, todavía no estoy resignado, y tan sólo la lejanía me distrae”.¹¹⁷

1836: en el transcurso de pocas semanas sucedieron eventos que afectaron el ánimo de Donizetti alternándose así momentos de tristes y otros felices. A fines de enero muere su segunda hija, ahora por parto prematuro. El 2 de febrero recibe desde Francia la cruz de caballero de la Legión de Honor. El 6 triunfa en la Fenice *el Belisario* (“Mi “*Belisario*” en Venecia fue muy exitoso”,¹¹⁸ a Bardari, en marzo).

Pero la alegría es breve pues el 10 de febrero en Bérgamo muere por golpe apopléjico, a los 71 años, su madre Domenica Nava. El 24 de marzo De Coussy le comunica sobre la Legión de Honor, Gaetano con gran dolor le responde: “Tenía necesidad de esto y del feliz éxito de mi “*Belisario*” en Venecia, porque he perdido en tres meses padre, madre e hija”.¹¹⁹

A propósito que la “Gazzetta privilegiata” de Venecia confirmó que el *Belisario* “no sólo gustó y deleitó, sino que también conquistó, encendió, extasió. Aplausos del inicio al final. Bello drama. Otras cosas, como la Grand’Aria de la soprano y el final, serán más apreciadas con el tiempo cuando nuestro oído, conquistado por tanta novedad, este un poco más habituado”.¹²⁰ El 22 de febrero de 1842 se representa en la Scala. El 8 de mayo del mismo año en Viena, a causa del fracaso *della Vestale* de Mercadante “se recurre al *Belisario*”.¹²¹

De regreso a Nápoles, el compositor encuentra ahora a Virginia enferma. La ciudad está infectada de cólera “Aquí los Teatros están cerrados y tampoco nadie se ofrece a reabrirlos...cuanta desolación...miseria”,¹²² le cuenta el 30 de marzo a Ricordi: mientras

¹¹⁷ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 189, pág. 393.

¹¹⁸ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 199, pág. 401.

¹¹⁹ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 200, pág. 402.

¹²⁰ G. BARBLAN-B. ZANOLINI, Op. cit., pág. 234.

¹²¹ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 410, pág. 594.

¹²² G. ZAVADINI, Op. cit., n. 204, pág. 406.

tanto, escribe el libreto y la música de dos óperas para el Teatro Nuovo: *Il campanello* que presenta rasgos del romanticismo, es estrenada el 1º de junio, y *Betty ossia la capanna svizzera*, el 24 de agosto. Pero, recordando aquella presentación de *La juive* de Halévy, Donizetti se inspira en una obra nueva, y el 19 de noviembre se presenta por primera vez en S. Carlo la gran ópera "*L'assedio de Calais*" el libretista es Cammarano. Donizetti le hace saber a Ricordi tres días después que "*L'assedio di Calais* a salido bien "; pero le confiesa tener aún sus dudas.

El año de 1836 se concluye con otro trabajo en cartelera en la Fenice. Pero la noche entre el 12 y 13 de diciembre el teatro veneciano se incendia, así que *Pia de' Tolomei*, es puesta en escena hasta el 18 de febrero del '37 en el Apollo. El libreto no satisface a Cammarano, que apresuradamente lo retoca aprovechando la próxima representación del 31 de julio en Senigallia. En año 1838 la presentan en S. Carlo en su segunda revisión.

El 13 de junio de 1837. Su tercer hijo murió en cuanto nació y por si fuera poco el 30 de julio también muere Virginia de 29 años. Gaetano, jamás se recuperará de todas estas desgracias. El profundo amor que sentía por Virginia se convirtió en un estado de melancolía que lo acompañará hasta su muerte. Las cartas de aquellos días dirigidas al cuñado Antonio son el desesperado testimonio de un hombre triste y cansado. "Yo seré infeliz eternamente"¹²³ escribe el 5 de agosto; el 12 repite: "Sin padre, sin madre, sin esposa, sin hijos... para qué trabajo entonces? Para qué?". "Nunca invoque a la muerte de corazón como ahora lo hice". "Soy viudo, seré siempre desgraciado". "¡Yo te ruego y suplico: ven a visitarme en octubre, querido Toto, ven, ven, tú tienes deseo y yo necesidad!".¹²⁴ En su regreso a la composición se desahoga en dos partituras: *Roberto Devereux* que es estrenada en S. Carlo el 29 de octubre ("el éxito no podía ser el más halagador",¹²⁵ a Angelo Lodi, el 31 de octubre) y *Maria di Rudenz* representada en la Fenice el 30 de enero de 1838 ("*Maria di Rudenz*" fue aceptada a medias: el primero sí, el segundo no", a Luigi Spadaro del Bosch, el 9 de marzo).

¹²³ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 246, pág. 436.

¹²⁴ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 248, pág. 437.

¹²⁵ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 271, pág. 454.

Después de la muerte de Virginia y al propagarse del cólera (Paz, paz, por caridad después de tanto cólera”)¹²⁶ otras dos circunstancias se añaden a la apresurada decisión de dejar Nápoles. La primera, el 5 de mayo de 1837, muere de 85 años Niccolò Zingarelli y deja vacante el puesto de director del Conservatorio, en el cual Donizetti imparte composición. El bergamasco ambicionaba la sucesión y esperaba que le ofrecieran el puesto, por su buena fama. En cambio el real Consiglio lo tienen en espera hasta julio del '38 cuando designa a Saverio Mercadante. El 15 de julio Donizetti presenta su renuncia al puesto de prof. del Conservatorio. El ministro de los Interni le ofrece un “aumento de sueldo”; pero Donizetti no acepta. “Si es por dinero, yo gano en tres meses 2.000 ducados! Es por el honor; no fui digno ahora pido las renunciaciones”.¹²⁷

Casi en el mismo periodo acontece la segunda circunstancia. Desde la primavera está trabajando para *il Poliuto* que Salvatore Cammarano ha recavado de Corneille. En julio está casi terminado, pero la revisión no la aprueba. El 12 de agosto se le prohíbe la representación que estaba planeada para fines de septiembre en S. Carlo. Entonces Donizetti propone la readaptación de *Maria Stuarda*, primero y después la de *Pia de'Tolomei*, pero la empresa de los Reali Teatri no acepta ninguna de las dos propuestas. Estas decepciones profesionales y su propia tragedia emocional son decisivas para que el 18 de agosto, anuncie a Giovanni Ricordi: “Partiré hacia París en los primeros días de Octubre”.¹²⁸ La casa de Nápoles estaba llena de recuerdos y esto le causaba mucho dolor, además de que ya había tenido algunos éxitos importantes en París y estaba buscando un equilibrio espiritual, afortunadamente la velocidad con que escribía sus composiciones fue siempre la misma a pesar de las circunstancias; esta etapa de duelo fue marcada por el conjunto de obras escritas en francés.

El 21 de octubre Donizetti se establecerá en Francia; en la maleta lleva *il Poliuto*. El nombre de Gaetano que por setenta años será el mejor representante de la ópera italiana en Francia, se añadirá a los nombres de Chopin, Mendelssohn, Thalberg, Kreutzer, Wagner, Lizst, Meyerbeer que, con Cherubini, Halévy, Berlioz, Adam, Auber y junto a

¹²⁶ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 266, pág. 451.

¹²⁷ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 305, pág. 482.

¹²⁸ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 310, pág. 485.

Chateaubriand, Hugo, Balzac, Stendhal, Lamartine, Heine, Baudelaire y Goncourt que forman parte de la representación cultural en París.

Cuando llega a París su amigo Michele Accursi ya lo está esperando, Donizetti se hospeda muy cerca del Théâtre des Italiens, en el Hotel Manchester. Duponchel el director de la Ópera le hace la invitación para representar dos óperas nuevas y además acepta *il Poliuto*. Pero no le satisface que conste de 3 actos, pues ellos quieren 4, con ballets en el acto III; y lo más importante que el libreto sea en francés. Donizetti se vuelve a poner a trabajar en la pronunciación francesa; mientras tanto Scribe se encarga de la reconstrucción del trabajo de Cammarano.

Mientras Scribe termina, el maestro – ahora en calle Louvois, 5 – estrena en el Théâtre des Italiens *Roberto Devereux* el 27 de diciembre y *L'elisir d'amore*, el 17 de febrero del '39. El 6 de agosto, en el Théâtre de la Renaissance, con la traducción de Royer y Vaës, se presenta el estreno en francés de la *Lucia* que permanece hasta el 28 de abril de 1840. Contemporáneamente, la *Lucia* inaugura la temporada del Théâtre des Italiens el 1º de octubre, pero en italiano.

El proceso de recomposición del *Poliuto*, que ahora tiene por nombre *Les martyrs*, va muy lento; y Donizetti aprovecha el tiempo en la composición de *La Fille du régiment*, ópera sobre versos de Saint-Georges y Bayard, que debuta en la Ópera-Comique el 11 de febrero del '40, permaneciendo por 44 noches. A los parisinos les gusta mucho, pero cuando la transfieren a la Scala no es totalmente acogida. Sin embargo en la cartelera de la Opéra-Comique, entre el 1840 y el 1898, *La fille* será representada 924 veces.

Al mismo tiempo trabaja en *il Duca d'Alba*, ópera, con la colaboración de Scribe y de Duvéyrier, que, por la una riña juiciosa con León Pillet, seguirá la suerte de *Gabriella di Vergy* y de *Rita*: es decir permanecerán en el cajón hasta su estreno póstumo, tan sólo *Gabriella di Vergy* será puesta en escena hasta el 22 de marzo de 1882 en el Apollo di Roma.

La noche del 10 de abril *Les martyrs* se estrena. Los periódicos publican del éxito, con una sola excepción: el “Journal des Débats”, en el cual Héctor Berlioz que ya había destrozado *La fille du régiment* (“música improvisada”), juzga a *Les martyrs* como “un Credo en cuatro actos”.¹²⁹ Al corresponsal de Milán de “*Le Figaro*” Pietro Cominazzi, le hace saber que “*I Martiri*” le deja ganancias de 8 a 9 mil francos por cada presentación”. En el ’39 al napolitano Tommaso Persico comunica: “Estoy aburridísimo de París, el clima no me hace mucho bien, pero considero que permaneciendo aquí hay manera de ganar dinero”.¹³⁰ A Persico el 8 de mayo de 1840 le comunica haber acumulado 24.000 francos invertidos al 5% : “Ahora viajo con las rentas de “*Lucia*”, “*Fille*” y “*Martiri*”. Desde el mes pasado calculo haber ganado más de 2.000 francos”.¹³¹

Con una situación económica estable, acogido en las Tuileries de la reina María Amelia, Donizetti se encuentra componiendo en 2 partituras casi al mismo tiempo, su obsesión llega a tal punto que existe una famosa caricatura del “Panteón Charivarique”. Las óperas en las que aparece representado son *L’Ange de Nisida* para el Théâtre de la *Renaissance* y *Adelia* para el Apollo de Roma compuesta sobre un libreto de Romani, aunque Girolamo Marini le agregó un tercer acto con un carácter más alegre. Sin embargo *Il Renaissance* cierra antes de que se estrene en escena; así que Donizetti, la modifica de 3 a 4 actos , y gracias a este cambio la Ópera de París la aceptará triunfalmente la noche del 2 de diciembre con su nuevo título: *La Favorita*, su estilo es muy cercano a la grand’ opéra como libretistas están Royer y Vaëz con la contribución de Scribe. En 1850, se estrenó la versión italiana en el Liceo e imponiéndose poco después en los teatros de Europa y conseguir un éxito universal, ésta ópera sigue siendo un reto para los tenores líricos, pues Gaetano experimentó el cambio de vocalidad y por esta razón insistió en dar roles destacados a los tenores. Donizetti ya había logrado el éxito deseado, y por esta razón, con frecuencia tenía que interrumpir sus composiciones a causa de viajes, compromisos sociales, la dirección orquestal o escénica de sus propias obras. En camino hacia Roma, el 13 de diciembre el maestro le hace la recomendación a Duprez de sus óperas: “*Les martyrs*” y “*La Favorita*”. Estrenada el 11 de febrero de 1841, *Adelia*, termina en medio

¹²⁹ G. ZAVADINI, Donizetti: biografía, pág.84.

¹³⁰ G. ZAVADINI, Donizetti: epistolario, n. 326, pág. 501.

¹³¹ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 337, pág. 512.

de un desastre pues la representación fue interrumpida varias veces pues la taquilla había vendido un número de boletos mayor a la disponibilidad del teatro. Por esta razón el empresario Jacovacci es encarcelado.

Léon Pillet, director de la Ópera, invita a Donizetti a París. El maestro estaba en un receso, hasta que un día sobre el Boulevards se encuentra a Vaës y le pide un libreto para musicalizar: es *Rita*, farsa en 1 acto en el cual dos hombres se retan a duelo para liberarse de una mujer arrogante propietaria de una hostería en Suiza. Rita será estrenada póstuma el 7 de mayo de 1860 en la Opéra- Comique.

Su residencia en la capital francesa , su eficacia y desempeño lo motivo a aceptar contratos en Italia y cargos en la corte de Viena.

De frente a las tergiversaciones de Pillet, Donizetti acepta la invitación de Bartolomeo Merelli, ya padrón de la Scala, para escribir una ópera. Pero mientras trabajaba en la composición de *Maria Padilla*, en octubre Gregorio XVI lo nombra caballero de la Ordine di S. Silvestro. El éxito de *Maria Padilla*, del libretista Gaetano Rossi, es modesto. Tres meses más tarde en la Scala el maestro aplaude *Nabucco* de Giuseppe Verdi.

Al Acursi, que lo invita a París, le dice: “Me produce tantas inquietudes, y estoy tan falto de palabras M. Pillet que no tengo ninguna prisa de regresarme a París. En marzo parto para Viena”.¹³² Mientras tanto se encuentra hospedado en Milán, en paseo Monforte en casa Appiani y es aquí donde recibe una inesperada invitación de Rossini. El 2 de marzo de 1842 hace saber al Dolci: “Rossini me escribe haciéndome la invitación a Bolonia para dirigir el estreno italiano de su Stabat Mater poniendo a mi disposición su casa, su tener, su vida”.¹³³ Donizetti acepta y es protagonista de tres históricas ejecuciones, el 19,20 y 21 de marzo, en la presencia de Rossini que lo abraza llorando (“El único Maestro en Italia que sabe dirigir mi Stabat como yo lo deseaba”)¹³⁴ y le da a cambio tres botoncitos de brillantes. El 21 de marzo, con una carta de recomendación de Rossini para Metternich,

¹³² G. ZAVADINI, Donizetti: epistolario, n. 391, pág. 572.

¹³³ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 398, pág. 579.

¹³⁴ G. ZAVADINI, Donizetti: biografía, pág. 101.

Donizetti deja Bolonia para dirigirse a la última ciudad europea que debe consagrar su fama: Viena.

El 27 llega a Viena con una partitura lista para estrenarse en el Teatro de Porta Carinzia, *Linda di Chamounix*, 3 actos preparados por Gaetano Rossi, su primera ópera escrita para Viena. El 4 de mayo, por petición de la Corte nuevamente dirige en la Capilla imperial el *Stabat* de Rossini y recibe en agradecimiento un prendedor con brillantes el cual Donizetti intercambia con un Ave María a cinco voces y cuerdas, dedicada a S. M. La emperatriz Maria Carolina.

Finalmente la noche del 19 de mayo de 1842 en el Kärntner-tort-heater los vieneses reciben (“los periódicos hablan con mucho entusiasmo ”,¹³⁵ al cuñado, el 21 de mayo) *Linda*. Un gran triunfo atribuido a una ópera “diferente”, en la cual Donizetti da mayor importancia a la orquestación y a la escritura armónica. Tal es el éxito de *Linda* que el emperador austriaco le otorgó el prestigiado puesto de *Hofkapellmeister* (Maestro de la corte imperial) de Habsburgo en Viena y compositor de la corte, cargos que le obligaron a realizar en los años siguientes continuos viajes entre Viena y París. Ahora el compositor es acogido en los mejores salones vieneses. El 30 de junio notifica al Dolci: “Soy maestro director de conciertos privados de S.M.I.R.A. con 12 mil liras al año, y muchos meses de licencia”.¹³⁶ El nuevo empleo en la Corte lo hace renunciar a la nomina de director del Liceo musical de Bolonia. Aunque seguía componiendo otras óperas para Viena, Donizetti, seguía empeorando en cuestión de salud y comenzaba a sentir una gran nostalgia por Italia que subrayará en las cartas a Appiani, a Dolci, a Persico y al cuñado Vaselli, aún en esta situación esta por comenzar a escribir *Don Pasquale*.

Donizetti tiene una invitación a París, y esta vez no puede negarse y así es como emprende el viaje haciendo varias paradas visitas antes en su país. A finales de septiembre llega a Francia donde hace acuerdos con el Théâtre des Italiens para componer una ópera, sobre un libreto de Giovanni Ruffini y del mismo Donizetti, inspirado en el *Ser Mar’c Antonio* di

¹³⁵ G. ZAVADINI, Donizetti: epistolario, n. 417, pág. 604.

¹³⁶ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 429, pág. 617.

Angelo Anelli para la música de Stefano Pavesi (1810). Contemporáneamente compone *Caterina Cornaro*.

Don Pasquale se estrena en el Théâtre Italien el 3 de enero el 1843, a partir de ese momento permanecerá por siempre en la historia del teatro musical. Las primeras representaciones llegaron a tener tanto éxito que Gaetano, que desde hace poco tiempo tiene un puesto académico en Francia quedó también muy sorprendido.

Don Pasquale nace en un momento de exceso fervor creativo: pues al mismo tiempo está revisando la edición parisina de *Linda* (que tiene un feliz éxito) a Persico en noviembre); el 27 de noviembre termina también *María di Rohan*, y piensa componer un *Miserere*, prometido a Maria Carolina de Austria. Antes del estreno se encuentra administrando la venta de los derechos de imprenta y de representación de *Don Pasquale*, haciendo saber el 12 de noviembre al cuñado que “antes de entregarla he encontrado aquí los seis mil en Milán para Italia y Alemania. El teatro, sin tener propiedad, me da tres mil, y en Londres cuatro mil. Pago al poeta, las copias, y siempre me sobran quince mil”.¹³⁷

El 4 de enero anuncia: “El éxito fue de lo más feliz”¹³⁸ (a Matteo Salvi); “No hubo piezas sin aplausos”¹³⁹ (a Antonio Vasselli). El 5, a Giovanni Ricordi: “No crean que el suceso se deba a mi música solamente”.¹⁴⁰

En 1843 las fiebres nerviosas y el dolor de cabeza lo obligan frecuentemente al reposo. Hace mención de ello en muchas cartas desde Viena, donde acababa de regresar. Al Persico el 4 de febrero comunica: “Tres días después de mi llegada aquí, ya pasé tres en cama con fiebre”.¹⁴¹ Al Dolci, el 2 de marzo: “ Desde el 23 de febrero recaí en cama con fiebre, estoy en casa todavía, hoy es el primer día de cuaresma”.¹⁴² De cualquier forma en éste lapso de tiempo siguió trabajando. El Viernes Santo dirige el *Miserere* con la Cappella imperiale,

¹³⁷ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 452, pág. 636.

¹³⁸ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 463, pág. 646.

¹³⁹ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 464, pág. 647.

¹⁴⁰ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 465, pág. 648.

¹⁴¹ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 471, pág. 653.

¹⁴² G. ZAVADINI, Op. cit., n. 477, pág. 660.

sigue en la instrumentación de *Maria di Rohan* ; prosigue la composición de *Caterina Cornaro* ópera y piensa ya en la siguiente obra sobre un “argumento portugués” que debe entregar a París para la cual Scribe esta redactando el libreto.

El 5 de junio, *Maria di Rohan*, con libreto de Salvatore Cammarano, recibe “un mar...de aplausos”¹⁴³ (al cuñado, el 6 de junio). Ya cansado, no siente fortaleza para viajar a Nápoles y preparar la puesta en escena de la *Cornaro*; así que le confía el encargo a Persico y agrega: “Dale a Toto el pianoforte y dile que a ninguno se lo habría dado por todo el oro del mundo, pues era ...de ella”.¹⁴⁴

En julio dos tristes publicaciones nos permiten saber sus condiciones de vida. El 3 a Vasselli: “No vendas por cualquier precio aquel pianoforte que encierra en sí toda mi vida artística [...] Viví con él la edad de la esperanza, la vida conyugal, la soledad, escuchó mis alegrías, mis lágrimas, mis esperanzadas desilusiones, los honores. Vivió conmigo los sudores y fatiga...”.¹⁴⁵ Sintiendo nostalgia por Mayr le escribe el 15 de julio recordando Borgo Canale en Bergamo: “ Y así como un búho levanta el vuelo, yo también emprendí el mío, atrayendo hacía mi presagios ahora tristes y ahora felices”.¹⁴⁶

En esta clima entristecido, avejentado y jorobado a causa de la enfermedad, regresa a París en agosto y el 2 de septiembre, a Mayr, le escribe: “Me divierto haciendo los ensayos de mi *Dom Sébastien, roi de Portugal* casi esta terminado”,¹⁴⁷ pero al mismo tiempo su salud que había ido en declive era muy inestable y durante el ensayo general comentó: “*Dom Sébastien*, me mata.”¹⁴⁸ La ópera con libreto de Scribe se estrenará el 13 de noviembre, con éxito en el público y de taquilla: alcanzando un recaudo de 130.000 francos.

El 18 de enero de 1844, una noticia triste le llega desde Nápoles: “*Caterina Cornaro*” fue silbada en San Carlo.

¹⁴³ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 486, pág. 667.

¹⁴⁴ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 487, pág. 667.

¹⁴⁵ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 494, pág. 676.

¹⁴⁶ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 496, pág. 679.

¹⁴⁷ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 501, pág. 684.

¹⁴⁸ falta

Este es el final de la vida artística de Donizetti. Los dos años siguientes prácticamente son de gestiones de abandono, en Viena y en París. Después vendrá el progresivo deterioro de la conciencia en los años '46 y el '47. El epistolario donizettiano nos dejó el testimonio de aquellos cuatro años.

En febrero del '44 esta contemplando estrenar *Giovanna la Pazza* en Viena. Después se prepara para la demanda contra León Pillet que quiere liberarse de cualquier vínculo de contrato con la partitura del *Duca d'Alba*.

Pero su enfermedad le hace tener otro tipo de pensamientos: “Me veo siempre más aislado sobre la tierra”¹⁴⁹(al cuñado, el 29 de febrero); “No tengo más esperanzas que la muerte!...”¹⁵⁰ (al Dolci el 8 de abril). En mayo sin embargo siente ánimo para asistir, a Porta Carinzia, al estreno vienés de *Ernani* de Verdi: “puedes imaginar el placer en el sentir que Donizetti siente si asume la dirección de mi *Ernani*”,¹⁵¹ responde Verdi a Pedroni representante de casa Ricordi en la capital austriaca; y a Donizetti escribe el 18 de mayo: “No dudo ni por un momento en aceptar la amable oferta puesto que a mis notas no puede ser de más utilidad desde el momento que Donizetti se digna a dirigirla”.¹⁵²

El 21 de julio regresa a Bérgamo. El adiós con el maestro Simone Mayr que morirá el 2 de diciembre del '45. Ninguno de los dos se entera de la muerte del otro: Gaetano no sabrá nunca de la muerte del maestro, debido a su estado de salud y Mayr vivirá para presenciar la decadencia intelectual del alumno. Los últimos meses de 1844 vuelve a Nápoles y se encuentra con su hermano Giuseppe.

Termina su permanencia anual en Viena, en la primavera de 1845 Donizetti se traslada a París para llevar a cabo la demanda contra Pillet por que no ha vuelto a representar el *Duca d'Alba*. En un juicio justo en abril del '46 el tribunal le dará la razón al compositor y Pillet será forzado a reembolsarle 15.000 francos.

¹⁴⁹ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 547, pág. 734.

¹⁵⁰ G. ZAVADINI, Op. cit., n. 555, pág. 740.

¹⁵¹ G. ZAVADINI, Donizetti: biografía, pág. 131.

¹⁵² G. ZAVADINI, Op. cit., pág. 131.

De regreso en París reanudó su trabajo en la habitación en el Hotel Manchester, pero a consecuencia de un ataque de parálisis ocurrido el 17 de agosto los médicos le ordenan reposo.

“Me disgusta no poder trabajar porque dicen que se me inflama mucho la cabeza... los nervios se irritan cada vez que escribo, así que?... La tumba! Se acabo” ¹⁵³ (al Dolci, el 21 de agosto).

Llega a París, su sobrino Andrea. El 28 de enero de 1846 los doctores Ricord, Calmeil y Mitivié declaran al compositor incapaz de razonar, agregando que era necesaria la atención médica, o de lo contrario empeoraría irremediablemente . Pero aquella referencia no es del todo creíble pues el 1 de febrero con engaño el compositor fue internado en el manicomio de Ivry, cerca de París. Donde permaneció 17 meses durante los cuales sufrió de una degeneración cerebro-espinal de origen sifilítico su inteligencia se pierde del todo, con una parálisis casi general y una casi total pérdida de la facultad del habla.

En aquellos meses se enciende mucha polémica en Italia, Francia y Austria sobre este asunto. Las autoridades francesas no quieren dejarlo salir de la casa de salud, y obstaculizan su partida hacia Italia. Pero el 26 de mayo de 1847 gracias a la intervención de la embajada austriaca en París el jefe de policía concede a su hermano después de largos y complicados trámites burcráticos y gracias a los distintivos que lo hacían pertenecer a la Casa Imperial de Austria, el permiso para trasladarlo a medio día el 19 de septiembre a su lugar de origen, así comienza el último viaje de Gaetano Donizetti en una carroza que partió del no.6 de la Avenida Chateaubriand desde los Campos Elíseos, Gaetano, iba casi inconsciente y sus movimientos se habían modificado debido a la progresiva parálisis cerebro-espinal.

Después de 17 días de viaje, pasando por Bélgica, Suiza, el Gottardo, Bellinzona y el lago de Como, Gaetano que va acompañado por su hermano Francesco, su sobrino Andrea, el

¹⁵³ G. ZAVADINI, Donizetti: epistolario, n. 648, pág. 822.

médico Rendu y por el sirviente Antoine Pourcelot, el compositor ni siquiera se puede dar cuenta de que ya estaban muy cerca de Bérghamo.

La noche del 7 de octubre llega a su ciudad natal, , habiendo sido objeto de todo género de reconocimientos oficiales por parte de sus contemporáneos, es acogido en el palacio de la señora Rosa Basoni ubicada en Av. Casiano (ahora Av. Donizetti).

En 1848, muere a los 51 años Gaetano Donizetti, el día 8 de abril, a las 5 de la tarde.

Compositor prominente de la última etapa del bel canto, influyó fuertemente sobre Verdi y en Francia su música pasó rápidamente a representar el vocalismo italiano. Su estilo fue considerado anticuado con el auge del romanticismo y el verismo, hasta que en los años 1940-1950 se produjo una recuperación de su música (Maria Callas fue quien la inició con *Anna Bolena*, que sin embargo en 1947 ya se había reexhumado en el Liceu de Barcelona). Poco después un grupo de mujeres belcantistas promovidas por Joan Sutherland, Montserrat Caballé, Leila Gencer y otras grandes cantantes contribuyó a recobrar el prestigio de Donizetti después de su muerte, más de una partitura de sus 65 óperas gozaban de sólidos sitios en toda Europa, situación que duraría hasta el último cuarto del siglo XIX como ejemplos : *L'elisir d'amore*, *Lucrecia Borgia*, *Lucia di Lammermoor*, *La Fille du régiment*, *La Favorite* , *Linda* y *Don Pasquale* pero algunas otras han vuelto al repertorio habitual, entre otras la llamada “*Trilogía de las reinas inglesas*” (*Anna Bolena*, *Maria Stuarda* y *Roberto Devereux*). El principio del siglo XX fue una época baja para la obra de Donizetti sin embargo se inició una temporada de aniversario en Bérghamo en 1948 y se creó un festival dedicado a sus títulos y a su figura, venerada en el teatro que lleva su nombre en dicha ciudad, y no sólo eso sino que la llamada Donizetti Society fundada en Londres 1972 ha contribuido a fomentar las óperas del autor en todo el mundo (estos movimientos son conocidos como: “Donizetti Renaissance”).

Actualmente hay más óperas de Donizetti en el repertorio habitual de la ópera que en ninguna época desde la década de 1840.

LA PRODUCCIÓN MUSICAL

El repertorio que Gaetano Donizetti nos heredó permanece aún como un tesoro escondido. Como la mayoría de los compositores italianos de la primera mitad del 800, también la actividad de Gaetano estaba dedicada principalmente al teatro, persiguiendo libretistas, satisfaciendo cantantes, y presionado por los empresarios: “El oficio del pobre escritor de ópera es muy infeliz desde que empieza a escribir”, confesará un día a Simon Mayr, pues en el mundo del melodrama, en los inicios del siglo XIX, reinaba el genio Gioacchino Rossini. Cinco años menor, Donizetti se movía a la sombra de este gigante; pero, a través del difícilísimo camino de sus 72 melodramas, logró salir del grupo de los imitadores para crear su propio estilo, muy destacado en el trazo de la tragedia musical romántica y en la renovación del melodrama giocoso, logrando que su música llegara hasta la altura de la cultura europea.

El catálogo de la producción musical de Donizetti es muy completo. Más allá de sus 72 óperas, se agregan 44 cantatas e himnos, 116 composiciones vocales religiosas, 26 composiciones instrumentales, 37 piezas camerísticas, 45 piezas para pianoforte a dos y cuatro manos, 82 líricas de cámara en colección y 135 romanzas, canciones y melodías esparcidas. Pero es en el “oficio del pobre escritor de óperas” que se ve realizada la poética de un genio melancólico y elegiaco.

CATÁLOGO DE LAS OBRAS.

MELODRAMAS.

1. Il Pigmaliote (1816) – 1960.
2. Olimpiade (1817) e L'ira d' Achille (1817) – no estrenada.
3. Enrico di Borgogna (1818).
4. Una follia (1818).
5. Piccoli virtuosi ambulanti 1819

6. Le nozze in villa (1819) – 1820-21.
7. Il falegname di Livonia, ó Pietro il Grande, Czar delle Russie (1819).
8. Zoraide in Granata (1822).
9. La zingara 1822
10. La lettera anónima 1822
11. Chiara e Serafina, ó I pirati (1822).
12. Alfredo il Grande (1823).
13. Il fortunato inganno (1823).
14. L'ajo nell' imbarazzo, ó Don Gregorio (1824).
15. Emilia di Liverpool o L'eremitaggio di Liverpool (1824).
16. Alahor in Granata (1826).
17. Il castello degli invalidi (1826).
18. Elvida (1826).
19. Gabriella di Vergy (1826) – 1869.
20. Olivo e Pasquale (1827).
21. Otto mesi in due ore, ó Gli esiliati in Siberia (1827).
22. Il borgomastro di Saardam (1827).
23. Le convenienze e le inconvenienze teatrali (1827).
24. L'esule di Roma, ó Il proscritto (1828).
25. Alina, regina di Golconda (1828).
26. Gianni di Calais (1828).
27. Il giovedì grasso, ó Il nuovo Pourceaugnac (1828) – 1829.
28. Il paria (1829).
29. Il castello de Kenilworth, ó Elisabetta (1829).
30. I pazzi per progetto (1830).
31. Il diluvio universale (1830).
32. Imelda de' Lambertazzi (1830).
33. Anna Bolena (1830).
34. Gianni di Parigi (1831) – 1839.
35. Francesca di Foix (1831).
36. La romanziera e l'uomo nero (1831).

37. Fausta (1832).
38. Ugo, conte di Parigi (1832).
39. L'elisir d'amore (1832).
40. Sancia di Castiglia (1832).
41. Il furioso all'isola di S. Domingo (1833).
42. Parisina (1833).
43. Torquato Tasso o Sordello (1833).
44. Lucrezia di Borgia (1833).
45. Rosmonda d'Inghilterra, ó Eleonora di Gujenna (1834).
46. Maria Stuarda (1834) – (1835 estrenada con el título de Buendelmonte).
47. Gemma di Vergy (1834).
48. Marin Faliero (1835).
49. Lucia di Lamermoor (1835).
50. Belisario (1836).
51. Il campanello di notte (1836).
52. Betly ossia la capanna svizzera (1836 libretista: Gaetano Donizetti).
53. L'assedio di Calais (1836).
54. Pia de' Tolomei (1837).
55. Roberto Devereux, ó Il conte di Essex (1837).
56. Maria di Rudenz (1838).
57. Poliuto (1838) después Les martyrs (1840 fecha de estreno).
58. Il duca d'Alba (1839-42).
59. La fille du régiment (1840).
60. L'ange de Nisida (no estrenada)
61. La favorite (1840).
62. Adelia o La figlia dell'arciere (1841).
63. *Rita, o Le mari battu o anche Deux hommes et une femme, farsa en 1 acto (París, 1841); libreto di G. Vaëz; representada póstuma en París, Théâtre de l'Opera-Comique, el 7 de mayo de 1860; partitura autografiada en la Biblioteca del Conservatorio de Nápoles.*
64. Maria Padilla (1841).
65. Linda di Chamounix (1842).

66. Don Pasquale (1843).
67. Maria di Rohan, ó il conte di Chalais (1843).
68. Dom Sébastien, roi de Portugal (1843).
69. Caterine Cornaro (1844).
70. Elisabetta o La figlia del proscritto 1853

CANTATAS E HIMNOS.

(Las fechas entre paréntesis corresponden al año de estreno)

1. Cerere (1817)
2. Il ritorno de Primavera (aprile 1818)
3. Canto accompagnatorio dell' elogio fúnebre del fu marchese Giuseppe Terzi (1819)
4. Teresa e Gianfaldoni (1821)
5. Angelica e Medoro (1822)
6. L' Assunzione di Maria Vergine, ó gli Apostoli al sepolcro della medesima (1822)
7. Cantata per la nascita di Maria Vergine ó gli Apostoli al sepolcro della medesima (1822)
8. Aristeia (1823)
9. A Silvio amante
10. La fuga de Tisbe (1824).
11. I voti dei sudditi (1825).
12. La partenza del luogotenente generale marchese Ugo delle Favare (1825)
13. Cantata per l' annuale della nascita del re di Napoli Francesco I (1825)
14. Licenza (1825)
15. Saffo
16. Il canto XXXIII dell' Inferno (Divina Commedia)
17. Inno reale (1828)
18. Il genio dell' armonia (1829)
19. Il fausto ritorno o Il ritorno desiderato (1830)

20. Cantata, para voz y orquesta, escrita para las bodas de Ferdinando d' Austria con Maria Anna Carolina di Savoia (1831)
21. Inno, para las bodas de Ferdinando II rey de Nápoles con Maria Cristina de Sardeña
22. Il Fato (1833)
23. Cantata per il giorno onomastico dell' ottima madre Anna Carnevali (1833)
24. La preghiera di un popolo (1837)
25. Cantata per il fausto parto di S. M. La regina di Napoli (1838)
26. Il Genio (1841)
27. Cristoforo Colombo (1845)
28. Aci e Galatea (cantata de la cual se conoce sólo el nombre)
29. Gloria a Dio
30. Niso e Violetta
31. Per il nome di Francesco I
32. Uno sguardo
33. Inno, para el día onomástico de Pietro Pangrati
34. Sacro é il dolore

A éste elenco van agregarse las siguientes piezas, todas con acompañamiento orquestal.

1. Ognun dice che le donne (1815)
2. Guarda che bianca luna (1815)
3. Amor mio nume, eccomi a' piedi tuoi (1816)
4. Perché quest' alma ingrata (1816)
5. Ti sovvenga amato bene (1817)
6. Aria per soprano, con corno inglese oblig. (1820)
7. Se bramate che vi sposi
8. Taci, tu che cerchi invano
9. Sposo, lo so, lo so
10. Che avvenne, che fu,

MUSICA SACRA.

El catálogo de la producción sacra de Gaetano Donizetti consta de 116 obras entre motetes, himnos, oratorios, cancioncillas sacras, y partes independientes del *Ordinarum Missae*. En su mayoría son composiciones del periodo juvenil para diversas organizaciones para solistas y corales, a capella o con acompañamiento instrumental. A continuación la lista de aquellas obras de la madurez del compositor que forman parte del repertorio concertístico o discográfico de nuestros tiempos:

- 1.Messa da Requiem per Bellini (1835)
- 2.Messa di Gloria e Credo (1837)
- 3.Miserere per papa Gregorio XVI (1841)
- 4.Luge qui legis, (1842)
- 5.Ofertorio (1842)
- 6.Ave Maria (1844)

LÍRICAS PARA CANTO Y PIANOFORTE.

- 1.Tre canzonette per soprano (1822)
- 2.Collezione di canzonette
- 3.Donizetti per camera
- 4.Nuits d'été à Pausilippe
- 5.Un hiver à Paris ou Rêveries Napolitaines
- 6.Matinées musicales
- 7.Inspirazioni viennesi
- 8.Dernières glanes musicales

COMPOSICIONES INSTRUMENTALES, PIANÍSTICAS Y DE CÁMARA.

Donizetti creó una gran cantidad de música para diferentes agrupaciones instrumentales y camerísticas, casi toda esta fechada en los años de los estudios boloñeses y de las primeras experiencias de sus composiciones en Bérgamo.

Se tiene contemplado que existen 13 sinfonías de las cuales se recuerdan: una Sinfonía concertada en re (17 de septiembre de 1816); una Sinfonía con la siguiente leyenda: “Hecha en una hora y cuarto” (19 de noviembre de 1816); la Sinfonía en re menor “A la muerte de Antonio Capuzzi”, acontecida el 28 de marzo de 1818; Sinfonía para la cantata “en muerte de Maria Malibran”), (1837), el Concerto para corno inglés (1816); los 19 Quartetti para cuerdas, entre los cuales el séptimo en fa menor titulado “*La morte del marchese Terzi*, dedicado a A. Bertoli, compuesto el 6 de mayo de 1819” y el octavo en si bemol mayor “compuesta para el amigo Bonesi” (26 de mayo de 1819).

1.3 Análisis de la obra

La mayor parte de las obras de Donizetti fueron compuestas entre los años 1816 y 1845, se calcula que escribió veinte composiciones por año, cantidad considerable tomando cuenta que muchas de estas óperas tienen duración de más de tres horas.

Gaetano tenía una gran preparación técnica, conocía todas las formas líricas y las extraordinarias capacidades de la voz humana, que había aprendido por su propia y dura experiencia en el canto.

Donizetti logró desarrollar un sistema dramático y psicológico que le sirvió para identificarse con sus personajes.

En sus óperas logró unificar la línea melódica con el carácter dramático, y la claridad de la melodía con la expresión del sentimiento eliminando la barrera que existía entre la ópera bufa y la ópera seria, porque antes de él sólo Mozart había sido capaz de proveer de emoción a los personajes de sus óperas bufas, pero Donizetti a través de su sensibilidad, convirtió en figuras humanas a los personajes de la ópera bufa, que antes sólo eran cómicas, siendo esta probablemente su mayor aportación a la ópera italiana.

Todos estos factores, contribuyeron a que la personalidad artística de Donizetti se desvinculase y liberase de la influencia de Rossini, preparando con ello el camino al dramatismo de Verdi.

Algunos problemas relacionados con la interpretación de sus obras:

En 1835 Donizetti escribió una carta dirigida a Luigi Spadaro del Bosch: “Temo que la *Parisina*, así como *L’elisir d’amore* y la *Anna Bolena*, que escuchaste en *Mesina*, estén falsificadas. Por ello te ruego que me hagas llegar las partituras para que las pueda controlar de modo que el público de *Mesina* pueda juzgar mi escaso talento y yo no tenga que sufrir,

como ocurrió en Nápoles, que se presenten bajo mi nombre óperas que están falsificadas”.¹⁵⁴ En aquella época los compositores se encontraban al servicio de los empresarios, mecenas, y hasta de los mismos intérpretes, por esta razón su autoridad no tenía solidez y sufrían de la fidelidad en la interpretación de sus obras, Donizetti no fue la excepción.

Por otro lado, las partituras originales se transportaban de tonalidad y se adaptaban a cualquier tesitura que así lo necesitara. Aunque esto era una costumbre y práctica de aquel tiempo no quiere decir que los compositores se sintieran satisfechos y mucho menos aprobasen el sistema.

A comienzos del siglo XIX la orquesta estaba evolucionando para convertirse en la gran formación que conocemos en nuestros días. La orquestación romántica de Bellini comenzó a transformarse en un respaldo sobre el que predominaba la línea melódica. Gracias a su intuición y a su capacidad expresiva Donizetti descubrió como manifestar de una manera ligera pero segura, situaciones y sentimientos, aspecto claramente presentado en las breves introducciones de las arias y en los recitativos dramáticos donde la orquesta con un breve trazo precede el texto del cantante. Gaetano contribuyó para que la orquesta lograra tener colores propios, adelantándose a su tiempo y a las posibilidades técnicas del mismo, esta demanda de técnicas novedosas, los instrumentos en desarrollo y la peculiaridad de la orquesta de ópera, provocaron que al llegar al momento de la interpretación de sus obras fueran sometidas a simplificaciones, cambios y variaciones de todo tipo, inclusive en nuestros días.

Análisis musical de “Rita”.

A pesar de que esta ópera fue compuesta cuando Donizetti regresó a Francia en el verano de 1841. El título opcional para la obra, “*Deux hommes et une femme*”, (Dos hombres y una mujer) describe todo el elenco que participa en esta ligera y divertida farsa. La partitura está formada por ocho números musicales conectados por medio de diálogos hablados.

¹⁵⁴ Juan Salvat: 1983: p.94.

Cada personaje tiene su propia aria, cada uno de ellos participa en dos de los tres duetos, y todos se unen para el trío penúltimo y el final.

Es una partitura corta y totalmente simétrica, pero su estructura musical concuerda con los cambios de carácter del texto, la música del aria Rita: “*Van la casa e l'albergo*” esta compuesta por una introducción instrumental en D Mayor en compás de ¾ y las figuras del leitmotiv del prelude (que aunque es corto esta compuesto por dos tiempos) desemboca en un recitativo introductorio, sin embargo al llegar a la parte cantada de carácter alegre hay un cambio hacia la tonalidad de A Mayor; enseguida se encuentra el interludio, que aunque continua en la tonalidad de A Mayor concluye en D Mayor con la intención de retomar el aria que esta en A; en la sección final se utiliza un recurso que se puede encontrar en las arias finales de las farsas italianas más tempranas, pues la heroína se dirige al auditorio explicándole que la felicidad matrimonial se logra consiguiendo un esposo tonto, como su Beppe.

RITA *recitativo melódico*
Lento (a piacere) *p*
 Ah! Sì un bel gior-no un gior-no vi di-rò, la ra-gion,
 ach ja, vielleicht, vielleicht sag ich euch bald auch, wes-halb!

trm *ff* **Allegro**

155

A continuación comienza el dueto: “*Ah tu sei qui*”, que se encuentra en la tonalidad de B bemol Mayor en 4/4, entra Beppe con un diálogo que parece recitativo melódico, en el segundo compás esta escrito un trémolo que cada vez que se mencione la palabra esposa, o el nombre de Rita a lo largo de la partitura se presentará como un leitmotiv representante

del sentimiento de terror; cuando aparece Rita se dirige a Beppe melosamente, y entonces hay un cambio de tonalidad a B bemol Mayor con compás en 6/8 en *Andantino* en el que permanece hasta llegar a un pequeño recitativo que permite llegar a una nueva parte en *Moderato* que parece tener forma ternaria, en su primer sección llegan emocionalmente a un acuerdo y como resultado comienzan a cantar por tercetas, aunque con diferente letra, (en general en toda la obra cada vez que se presente una conciliación o acuerdo entre los personajes, éstos cantarán con la misma rítmica, las mismas notas, por intervalos paralelos, o al unísono) después llegan a una sección media que tiene nuevo acompañamiento, y que les permite llegar al *ritornello* que tiene variantes en el texto, aunque utiliza la misma figura melódica, cuando termina esta parte de B bemol Mayor hay un recitativo que llega hasta el famoso trémolo del terror y en ese momento Beppe anuncia que rompió la apreciada taza antigua.

esta parte tiene aspectos musicales que se utilizan para representar terror

BEPPE

- ta - na...) La taz-za ver - de di por-cel - la - na Mi scap-
Schweiss aus...) Die grü-ne Tas - se aus Por-zel - lan, sie ent-

p *pp*

156

De repente entra Rita insultando a Beppe con un cambio de compás a 6/8 con una modulación tan sutil que parece sólo melódica (como las que se hacen a lo largo de la partitura), en este caso se hace a G menor, aunque regresan a B bemol Mayor, para dirigirse al final que comienza con un recitativo, que concluye en un acuerdo con la idea de que Rita estaría mejor con Gasparo.

El conflicto de la trama se desencadena inesperadamente llega Gasparo, primer esposo de Rita, quien ella creía ahogado en un naufragio, el aria "*La mia casa per modello*" tiene una introducción de tres compases en la tonalidad de C mayor en 2/4 con carácter alegre que corresponde al tiempo de *Allegro moderato*, en esta parte Gasparo narra su experiencia de su antiguo matrimonio exponiéndolo como un caso ejemplar, este fragmento está un poco "melodizado" y tiene una cesura de casi dos compases que sirve como introducción al nuevo tema, que trata de la descripción de su personalidad machista pero que es presentada de una manera más recitada, cuando se acerca el compás de 6/8 también se percibe un cambio a *cantabile*, esta parte que se encuentra melodizada, vuelve a cambiar de tema, y es así como comienza a dar los consejos de un conocedor para tener un matrimonio exitoso, para después retomar el *primo tempo* que da la impresión de ser una parte intermedia que está en 2/4 y que es donde aprovecha para afirmar que goza de pegarle a su mujer, a continuación se dirige hacia el final que es un *ritornello* en tiempo *andante* donde concluye aclarando que aunque él aconseja pegarle a la mujer no se debe llegar a matarla, el aria se mantiene y termina en C mayor con excepción de una disimulada modulación a c menor; por cierto que este recurso armónico de utilizar el contraste de tonalidades mayores con el claroscuro del menor se convertirá en un elemento que caracterizará el trabajo de Donizetti.

GASPARO

può pic-chiar la mo - - glie, ma non si de' ac-cop-
 darf sein Weib zwar schla - - gen, al-lein man schlägt es nicht

c moll *hablado* *K64* *V7*
 GASPARO *rall.*

par, no, no, no, no, no, no, no, no, no, no. Si può pic-chiar la mo - glie,
 tot, nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, man darf sein Weib zwar schlagen,

f *p*

C (con ipocrisia) *non* *parece que aquí comienza*

157

Cuando Beppe nota el regreso de Gasparo, siente regocijo, pues lo ve como una oportunidad para deshacerse de Rita, y Gasparo, (quien en un toque pensado para no herir las sensibilidades del auditorio de la Opera Cómica de aquella época, se había hecho a la mar en el día de su boda, dejando su matrimonio aparentemente sin consumar) ha encontrado una chica en Canadá con quien desea casarse; por lo tanto, cada esposo está ansioso de que Rita termine con el otro.

Aquí comienza el número más encantador de la partitura, en compás de 4/4 con velocidad de *moderato*, es el divertido dueto: “*Per me, chi perde vince*” (pieza en donde se combina la música con carácter jocosos y acción continua),

¹⁵⁷ Ibid., p. 49

Nº 4 DUETTO

Va a comenzar el duelo, sin embargo tiene caracter gracioso.

deciden hacer un acuerdo.

BEPPE *(parlando) Halt!*

*Or mi vien u-n'i-
Jetzt weiss ich ei-nen*

Moderato ♩ = 112

p

E dur

158

Beppe reta a Gasparo a un juego de morra (un reto para dos que se jugaba extendiendo los dedos de la mano) con la intención de lograr decidir quien se quedará con la esposa; de repente hay una pequeña pausa que funciona como preámbulo hacia una gran batalla, con un cambio de compás a 2/4 y el señalamiento de la tonalidad de E Mayor,

va a cambiar a un caracter más gracioso

Comienza una nueva fase, es la descripción del acuerdo.

BEPPE **Allegretto mosso** *(a parte) mezza voce*

GASPARO

p

2 *(a parte) (beiseite)*

Per me chi per - de vin - - ce; er -
Ver - - lie - ren heisst Ge - - win - - nen, ein

siam.

159

¹⁵⁸ Ibid., p.57.

¹⁵⁹ Ibid., p.60.

es el refrán repetido de este dúo que en realidad es la noción irónica de que el perdedor es el ganador, en este inició del duelo aparece el famoso trémolo avisando que algo esta por suceder, regresan al compás de 4/4 y arranca el juego en la tonalidad de A Mayor con un cambio de velocidad a *Allegretto moderato* que coincide otra vez con la nueva acción, donde comienzan cantando primero de forma separada y después juntos en forma de canon, vuelven al mencionado refrán retomando la velocidad de *Allegretto mosso* con la misma letra, mismo acompañamiento y misma tonalidad , retoman el *primo tempo* para proseguir con el duelo, enseguida viene una parte intermedia en velocidad *Meno mosso* con un nuevo acompañamiento que hace evidente que Beppe ya no quiere seguir jugando, pues los dos están haciendo trampa y le parece un juego sin sentido, así que deciden dejarlo a la suerte, y el que saque la paja más larga se quedará con la esposa, en ese momento hay un cambio a A Mayor y se disminuye la velocidad para crear un ambiente de suspenso, aparece el trémolo, y por primera vez en su vida Beppe tiene la suerte de sacar la paja más corta, así es como el perdedor se convierte en el ganador, comenzando un cambio de ritmo a 2/4 en *Allegretto* y E Mayor donde Beppe canta su alegría al haberse quedado sin Rita, enseguida, el ritmo cambia a *Più lento*, pues Gasparo comienza a narrar su desventura en un color más oscuro,

BEPPE *Più lento* cambia totalmente de caracter, se vuelve más oscuro

- glie! (tristamente)
GASPARO wer! (traurig)

Oh sven-tu-ra, sven - tu - ra, oh! de - sti - no fa - tal! Mi tor - na - va es - ser
Du un - se - li - ges, schick - sal - ver - kün - den - des Stroh, wär - ich doch nur nicht

Più lento pp

129213

E dur

de repente aparece Beppe y como se encuentra muy contento se acelera un poco el ritmo para darle énfasis a su estado de ánimo, al llegar al cambio de velocidad a *Più mosso*, Beppe aprovecha para felicitar al ganador, y el aria concluye con las risas de Beppe en E Mayor.

En el aria de festejo "*Allegro io son*", (allegro, 3/8, E mayor),

87

Nº 5 A R I A

Allegro (♩.= 66) BEPPE :.: "Non ho più moglie!,"

introducción orquestal

161

Beppe se encuentra totalmente extasiado por haber perdido el juego e imaginarse nuevamente soltero y "libre", esta parte está compuesta en forma de rondo

¹⁶¹ Ibid., p. 87.

BEPPE

2

la la la la la la Al - le - gro io son... co - me un frin - guel...
 Hei - ter und leicht — ist mir der Sinn...

BEPPE

che spie - ga il vol... li - be - ro al ciel! ah!
 Kum - mer und Qual schwan - den da - hin, ja!

162

y contrario de lo que podría parecer esta pieza no es tan sencilla, pues su diapason vocal se extiende hasta el B índice 6 e incluso una vez hasta el C sostenido, (originalmente esta aria se pensó para ser cantada en falsete – tradición vocal que perduró más tiempo en la ópera cómica que en cualquier otro estilo y hace referencia al uso del estilo tradicional de canto suizo conocido como *jodler*)

¹⁶² Ibid., p. 88.

BEPPE

Al - le - gro io son co - me un trin - guel la la
 Von al - lem Leid bin ich be - freit!

estilo tradicional suizo (jodler)

163

sus periodos contrastantes requieren de un cuidado considerable. En esta aria, que por cierto se mantiene en la tonalidad de E mayor, Beppe se parece bastante a un primo francés de Nemorino, y es inevitable recordar a su pariente italiano en el momento en que se emborracha por el elixir de Dulcamara.

Gasparo se da cuenta de que la única forma de resolver este problema es obteniendo su previo contrato de matrimonio, y convencer a Beppe de que Rita no es tan malvada como parece, de esta manera, comienza el dueto “*Cara gioia, moglie mia*” con una introducción constituida por cuatro compases en F Mayor en compás de 6/8 con velocidad de *Larghetto* ritmo apropiado para el canto de Gasparo que tiene carácter romántico, pues trata de convencer a Rita de que regrese con él, aunque en realidad lo que Gasparo desea es recuperar el contrato nupcial, pero, Rita no tiene intenciones de ceder, y entonces el ritmo comienza a volverse más *stretto*

¹⁶³ Ibid., p. 91.

RITA

n'ha il no-lo a Ca-ron-te pa-ga-to ho di già... il no-lo a Ca-ron - - te

GASPAR meint, sonst hätte ich ger-ne ein bisschen ge-weint, sonst hät-te ich ger - - ne

di su, Nun sag, di su, nun sag!

164

y la desesperación de Gasparo también empieza a crecer, hasta que se le ocurre otra estrategia de obtener el papel, entonces trata de convencer a Rita de que regrese con él y le promete que ya no la golpeará más, momento en que el compás cambia a 4/4 manteniéndose así, hasta llegar a un cambio de velocidad de *vivace* donde Gasparo le suplica a Rita que le devuelva el acta y ésta, parece que comienza a dar signos de debilidad conforme la música va teniendo varios cambios en su aceleración, cerrando con un *Allegro* donde sin embargo, se niega rotundamente.

El terceto “*È moncherin*” Comienza con una introducción de cinco compases en la tonalidad de E bemol Mayor en un *Andantino* con compás de 2/4, haciendo uso del recurrido tresillo

¹⁶⁴ Ibid., p. 102.

7 Vivace

Musical score for page 165, measures 1-4. The top staff is in bass clef with eighth notes and rests. The bottom staff is in bass clef with a continuous eighth-note triplet pattern, circled in purple.

165

Musical score for page 166, measures 5-8. The top staff is in bass clef with eighth notes and rests. The bottom staff is in bass clef with a continuous eighth-note triplet pattern, circled in purple.

166

Musical score for page 167, measures 9-12. The top staff is in treble clef with eighth notes and rests. The bottom staff is in bass clef with chords and rests. The top staff has a circled eighth-note triplet pattern.

intentan negociar nuevamente

167

¹⁶⁵ Ibid., p. 109.

¹⁶⁶ Ibid., p. 111.

¹⁶⁷ Ibid., p. 117.

aparece Gasparo que finge tener un brazo herido momento en que la velocidad cambia a *Larghetto* provocando un ambiente de suspenso ante tal situación,

RITA *Larghetto* (♩=40)

Non può col brac - cio trar - si d'im - pac - cio, qua - si l'ab -
 O die - ser Schlau - kopf führt was im Schil - del A - ber die

Larghetto (♩=40)

pp

168

continuando hasta el número tres de estudio, aparece un *Allegro* relacionado al instante de la entrega del contrato nupcial, pero cuando Gasparo lo obtiene, empieza a despedirse de Rita y de Beppe y éstos se percatan de que hay algo extraño en el caso, entonces Beppe reta a Gasparo en un duelo verdadero, pues no esta dispuesto a quedarse con Rita, y piensa que será fácil derrotarlo puesto que está lisiado, en ese momento Gasparo le da un fuerte apretón de mano y es como corroboran que no esta manco y que los esta engañando, entonces aparece el trémolo del terror junto con un cambio de ritmo a 2/4 en *Allegro moderato* en la tonalidad de E Mayor, y entran Rita y Beppe expresando su coraje por Gasparo el cual le advierte a Beppe que está dispuesto a pelear por su libertad.

La introducción del breve final “ *Ma tu dei la mia ricetta*” es la repetición del aria de Gasparo pero con un texto diferente,

¹⁶⁸ Ibid., p. 122.

Introducción al aria de Gasparo : “ *La mia casa per modello* ”

GASPARO

La mia ca - sa per mo - del - - - lo in pa - è - se o gnor pas -
 Je - der Va - ter wies als Vor bild mei - né E - he sei - nem

Introducción al terceto: “ *È moncherin* ”

GASP. *(heimlich zu Beppe)*

Ma tu dèi la mia ri - cet - - - ta sag - gia - men - te a - do - pe -
 Willst du mein Re - zept be - fol - - - gen, lern als ei - ser - nes Ge -

169

por medio del cual le aconseja a Beppe hacer probar a Rita la vida de golpes, pero sin llegar a matarla, Beppe dice que ya conoce el sistema, y es en ese momento que interviene Rita recordándole que eso no es aconsejable y que lo que ella desea es paz y armonía, así concluye la ópera mientras la pareja feliz se despide de Gasparo, en compás de 3/8 en la tonalidad de E mayor, la misma medida y tonalidad con la que Rita se dirige al auditorio al final de la introducción de su aria.

¹⁶⁹ Ibid., p. 158.

Tonalidades destacadas dentro de cada aria:

- Introduzione ed Aria : “ *Van la casa e l'albergo* ” La Mayor
- Duetto: “ *Ah tu sei qui* ” Si bemol mayor
- Aria: “ *La mia casa per modello* ” Do mayor
- Duetto: “ *Per me, chi perde vince* ” Mi mayor
- Aria: “ *Allegro io son* ” Mi mayor
- Duetto: “ *Cara gioia, moglie mia* ” Fa mayor
- Terzetto: “ *È moncherin* ” Mi b mayor
- Finale: “ *Ma tu dei la mia ricetta* ” Do mayor - La mayor

1.4 Sugerencias técnicas e interpretativas:

En lo que se refiere a la técnica es importante comentar que el registro para el papel de Rita es bastante cómodo en cuanto a extensión, aunque recomiendo el personaje para una tesitura ligera porque por lapsos se mantiene en el registro agudo, algunos compases de agilidades y amplios saltos de intervalos representativos del estilo *Jodler¹⁷⁰ necesitan de estudio y precisión, porque a pesar de que son sencillos de resolver en la práctica del solfeo hay que tomar en consideración la velocidad con que se tienen que interpretar, por ejemplo en el dueto de Gasparo y Rita¹⁷¹. A pesar de que la música se mueve en función del texto se debe poner especial atención al juego de palabras y rimas porque algunas veces comparten la misma melodía esta situación podría conducir a la confusión, (aunque hay algunas palabras claves en las que se puede encontrar apoyo para distinguir la repetición de frase.)

Respecto a la interpretación, resulta muy útil investigar acerca del estilo (ópera cómica), además que la experiencia de entregarse a la producción de la obra permite comprender mejor el contexto y época en el que se desarrolla, para así de lograr una mejor compenetración con el papel. De esta manera será más fácil entender el todo que integra el drama.

Para una profundización del contexto el melodrama de Donizetti con respecto a sus caracteres dramaturgicos, vocales y en sus escritos literarios, se puede consultar: estudios fundamentales de William Ashbrook "*Donizetti and his Operas*", Cambridge (USA) 1982; de Guglielmo Barblan "*Gaetano Donizetti: vita e opere di un musicista romantico*", Bergamo 1983; de Franca Cella "*Indagini sulle fonti francesi dei libretti de Gaetano Donizetti*", Milano 1966; de Rodolfo Celletti "*Storia del Belcanto*", Fiescole 1983; de Friedrich Lippmann "*Vincenzo Bellini und die italienische Opera seria seiner Zeit*", Viena 1969 (tradoto dalla ERI, Torino 1981); de Egidio Saracino "*Invito all'ascolto di Donizetti*", Milano 1984.

¹⁷⁰ G. Simmel.: p.

¹⁷¹ Gaetano Donizetti, Rita.: p.102-103

*Jodler:

“El canto a la tirolesa (del verbo alemán jodeln "pronunciar la sílaba alemana jo [equivalente a la castellana hió]") es una forma de canto en la que se utiliza parte la voz hablada con cambios rápidos de tono del registro vocal (falsete), haciendo un característico sonido melodioso y alti-bajo. Es una canción sin palabras, sólo se usa la gesticulación sonora. El nombre se puede decir que proviene de una onomatopeya debido a que cuando se canta se suele mencionar palabras como "hodaro" (la h nunca es muda sino siempre es aspirada o, en todo caso, sonora semejante a la j española) , "yohodraehó" o "iohodraehó", "holadaittijô" y algunas otras de la invención de los cantores (conocidas como jitanjáforas). El yodel es una importante tradición en todos los países europeos bajo la influencia de los Alpes.

Conclusiones:

Al iniciar el estudio de las piezas que conforman la ópera Rita me pareció a simple vista que era un material fácil de interpretar, sin embargo, al revisar las piezas con el pianista me percaté de que las exigencias vocales eran mayores debido a la velocidad con la que se tenían que cantar, pues era más rápida de lo que me imaginaba. La parte más difícil fue la de realizar el ensamble con el resto del elenco. En cuanto a la parte escénica siento que aún falta fusionar adecuadamente el canto y la actuación, en una ópera completa, pues la experiencia es muy diferente a la de cantar en un recital de piezas independientes.

Por medio del estudio de la vida y obra del compositor Gaetano Donizetti logré ampliar mis perspectivas con respecto al *bel canto*, lo que provocó una gran curiosidad por seguir investigando acerca del contexto histórico y cultural del periodo de vida de éste compositor; y en la manera de cantar que se utilizaba en el siglo XIX, sin duda alguna ahora forma parte de mis compositores preferidos. Rita significa una gran motivación para perfeccionar mi técnica vocal pues a pesar de que logre superar algunas deficiencias que parecían imposibles de vencer, también me aportó el descubrimiento de muchas otras cualidades que antes de este proyecto no había desarrollado. En general la considero este proyecto como una oportunidad para demostrarme a mí misma que siempre hay posibilidades de ser mejor íntegramente como ser humano y como artista. Al coordinar este proyecto tuve la oportunidad de vivir diversas experiencias que durante el proceso de producción: experimenté caprichos de todo tipo con los músicos; encontré algunos que sin mayor interés me apoyaron en su totalidad desde un inicio del proyecto aceptando con cordialidad y entusiasmo pero en la contraparte también hubo quien mostró desinterés, y al paso del tiempo se fue convirtiendo sólo en un compromiso más en su agenda, detalles que siempre afectan directa o indirectamente el resultado musical. Aunque esto fue una parte difícil de resolver, admito que me gustó la experiencia y la volvería a repetir ya que el hecho de producir una ópera me permite entenderla con mayor profundidad.

Respecto a la elección de los integrantes del elenco, considero que soy muy afortunada. Fue muy complejo reunir artistas tan talentosos, pero lograrlo representó una ventaja

considerable en el desarrollo del proyecto. A pesar de sus múltiples compromisos debido a su profesionalismo logramos resolver un aspecto difícil que era coincidir en los ensayos y en el examen, les estaré siempre agradecida.

Por medio de mi investigación me gustaría aportar a cada uno de los interesados en esta ópera información comprensible sin importar el contexto en el que aborden este trabajo, tanto para mis colegas que necesitan ampliar su campo musical como para alguna persona que sólo por curiosidad esta haciendo un intento por adentrarse en este mundo tan maravilloso que es el de la ópera.

Contexto histórico y social de las obras y sus autores

Resumen cronológico, cultural y religioso.

Domenico Gaetano Maria Donizetti

(1797-1848)

<i>Año</i>	<i>Vida de Gaetano</i>	<i>Sucesos culturales</i>
1797	El 29 de Noviembre nace Domenico Gaetano Maria Donizetti en Bérgamo, Italia, hijo de Andrea Donizetti y Domenica Nava.	Cherubini compone la ópera “Medea”.
		Niccolò Ugo Foscolo: escribe las tragedias “Tieste” y “Oda a Bonaparte libertador”.
		Goethe: escribe “Arminio y Dorotea”.
		Nace el compositor Franz Schubert, el barítono Henri Bernard y la soprano Giuditta Pasta.
		Chateaubriand sabio político y moral, escribió sobre las revoluciones antiguas y modernas.
1806	A los nueve años de edad es inscrito en la “Escuela caritativa de música”, fundada por Simone Mayr, el cual recibió la contribución necesaria de parte la basílica de Santa María Mayor de Bérgamo para la realización de ésta.	Beethoven compone la quinta sinfonía.
		Cherubini compone la ópera “Faniska”.
		Mayr compone la ópera “Adelina y Aleramo”.
		Monti escribe “El poeta de la Selva negra”.
		El arquitecto Luigi Canonica construye el Portal de la Arena de Milán.
		Muere Johann Michael Haydn.
		Nacen los pintores Giacinto Gigant y Stuart Mill, y también los tenores Gilbert Duprez y Giovanni Basadonna.
1815	Gaetano es admitido por el padre Stanislao Mattei en el “Liceo filarmónico de Bolonia”.	Beethoven compone la Gran overtura op. 115.
		Weber funda en Dresde la ópera alemana.
		Regresan a Venecia los caballos de San Marco que habían sido robados por los franceses.
		Nace la soprano Josefina Strepponi.

1816	Gaetano crea en Bolonia su primera obra teatral titulada “ <i>Il Pigmalióne</i> ”, que será representada 144 años después de su composición, el día 13 de octubre de 1960, en Bérghamo.	Beethoven crea la sonata op. 101.
		Rossini compone las óperas “ <i>Il barbiere di Siviglia</i> ” y “ <i>Otello</i> ”.
		Cherubini compone el <i>Requiem</i> en do menor.
		Schubert compone “ <i>Der Wanderer Fantasier</i> ” y la sinfonía titulada “La Trágica”.
		Estalla la polémica sobre el Romanticismo; Bechet escribe la Carta semi-seria de Grisóstomo.
		Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: escribe la “ <i>Undine</i> ”.
		K. L. von Haller: escribe la “Restauración de la fuerza del estado”.
		Grossi: escribe la novela “ <i>La fugitiva</i> ”.
		Muere Giovanni Paisiello.
Weber se separa de la Ópera de Dresde.		
1817	Donizetti regresa a Bérghamo, y compone óperas que nunca serán representadas: <i>Olimpiade</i> y <i>L'ira di Aquiles</i> ; y además también compone el Cuarteto para cuerdas no. 1.	Rossini: compone las óperas “ <i>La Cenerentola</i> ”, “ <i>La gazza ladra</i> ” y “ <i>Armida</i> ”.
		Giovanni Pacini: compone la ópera “ <i>Adelaide e Comingio</i> ”.
		Clementi: compone “ <i>Gradus ad Parnassum</i> ”, vol I.
		Paganini: compone el Primer Concierto op. 6.
		Stendhal: escribe “ <i>Vida de Haydn</i> ” y “ <i>Vida de Mozart</i> ”.
		Muere el pintor Andrea Appiani.
		Monti: escribe su propuesta de algunas correcciones y añadiduras al vocabulario de la Crusca. (Academia literaria).
		Giacomo Leopardi: escribe su libro de poemas “ <i>El primer amor</i> ”; e inicia el libro el “ <i>Zibaldone</i> ”.
		Nace el escultor Giovanni Dupré.
1818	Representación sobre las escenas en el Teatro San Luca	Rossini: compone las óperas “ <i>Mosè in Egitto</i> ”, y “ <i>Ricciardo e Zoraide</i> ”.

	de Venecia con la ópera semiseria: <i>Enrico di Borgogna</i> y con la farsa: <i>Una follia</i> , que por cierto es una partitura extraviada, Cuartetos para cuerdas nn. 2-6.	<p>Paganini: compone 24 Caprichos op. 1.</p> <p>En Milán se publica tres veces por semana “<i>Il Conciliatore</i>”.</p> <p>Ernest Visconti: escribe “Ideas elementales sobre la poesía romántica”.</p> <p>Muere el compositor italiano de ópera Giuseppe Cazzaniga.</p> <p>Nacen: Charles Gounod, la soprano Erminia Frezzolini y el violinista Antonio Bazzini.</p>
1819	<i>Le nozze in villa, I piccoli virtuosi ambulanti</i> (Bérgamo), <i>Il falegname di Livonia</i> , o bien <i>Pietro il Grande, Czar delle Russie</i> (Venecia); cuartetos para arcos nn.7-8.	<p>Beethoven: compone la Sonata op. 106; e inicia la creación de la misa solemne.</p> <p>Rossini: compone las óperas “Ermione”, “<i>La donna del lago</i>”, y “<i>Bianca e Faliero</i>”.</p> <p>Spontini: crea la ópera “Olimpia”.</p> <p>Clementi: compone “<i>Gradus ad Parnassum</i>”, vol. II.</p> <p>Schubert: compone “<i>La trota</i>”.</p> <p>Manzoni: escribe “Observaciones sobre la moral católica”.</p> <p>Schopenhauer: escribe “EI mundo como voluntad y representación”.</p> <p>Leopardi: escribe sus poemas “<i>Idilli</i>” (<i>L'infinito, Alla luna</i>).</p> <p>Géricault: pinta “<i>La zattera della Méduse</i>”.</p> <p>Nacen: Franz de Suppé (compositor y director de orquesta), y Jacques Offenbach compositor, y el pintor francés Gustav Courbet.</p> <p>Muere asesinado en Viena el dramaturgo Kotzebue.</p>
1820	Cuarteto para cuerdas n n. 9-13; Miserere a cuatro voces.	<p>Beethoven: compone la Sonata op. 109.</p> <p>Rossini: compone la ópera “<i>Maometto II</i>”.</p> <p>Weber: compone la ópera “<i>Il franco cacciatore</i>”.</p>

		Manzoni: escribe la tragedia “ <i>Il conte di Carmagnola</i> ”.
		El poeta Leopardi: escribe “ <i>Il sogno</i> ”.
1821	Cuartetos para arcos n n. 14-17. Donizetti se muda a Roma, donde se alía en amistad con Jacopo Ferreti.	Beethoven: compone la Sonata op.110.
		Rossini: crea la ópera “ <i>Matilde di Shabran</i> ”.
		Ferdinando Paër: compone el intermezzo “ <i>Il maestro di capella</i> ”.
		Mercadante compone la ópera “ <i>Elisa e Claudio</i> ”.
		Spontini compone la ópera “ <i>Lalla Rookh</i> ”.
		El poeta Manzoni escribe las obras tituladas: Marzo 1821 y Cinco de mayo.
		Franz Grillparzer escribe su trilogía trágica “ <i>Il vello d'oro</i> ”.
		En Firenze el escritor Giovan Pietro Vieusseux publica el primer número de la revista la “ <i>Antología</i> ”.
		Nicola Bettoli inicia la construcción del Teatro Regio de Parma.
		Nacen el novelista Fëdor Dostoevskij, el escritor Gustave Flaubert y el poeta Charles Baudelaire.
1822	Primer suceso romano con Zoraida en Granada. En Nápoles se representa <i>La zingara</i> y <i>La lettera anonima</i> . En la Escala de Milán fracaso de Chiara y Serafina: el autor del libreto es Felice Romani.	Beethoven: Inicia la composición del Cuarteto op.127, y concluye “ <i>La consacrazione della casa</i> ”.
		Rossini: compone la ópera “ <i>Zelmira</i> ”.
		Spontini compone la ópera “ <i>Nurmahal</i> ”.
		Alessandro Manzoni escribe el poema “ <i>Adelchi e La Pentecoste</i> ”.
		El poeta Ippolito Pindemonte publica la traducción de “ <i>La Odisea</i> ”.
		El filósofo Saint-Simon escribe su obra: <i>Del sistema industrial</i> .
		Mueren el escritor E.T.A. Hoffmann y el escultor y pintor Antonio Canova.

		Nacen el compositor César Frank y el monje Gregorio Mendel.
1823	Se representa en Nápoles la ópera seria <i>Alfredo il Grande</i> y la ópera bufa <i>Il fortunato inganno</i> .	Beethoven: compone la Misa solemne y las variaciones en Do Mayor sobre un vals de Diabelli op. 120.
		Rossini: compone la ópera “Semiramide”.
		Weber compone la ópera “Euryanthe”.
		Alessandro Manzoni escribe la novela: “ <i>Fermo e Lucia</i> ”.
		El poeta italiano Lorenzo da Ponte escribe su obra: “ <i>Memorie</i> ”.
		Nace el violinista y compositor francés Edouard Lalo.
1824	Nace, con la colaboración del Ferreti, una de las óperas juveniles más notables: <i>L'ajo nell'imbarazzo</i> (Roma); Emilia di Liverpool o <i>L'eremitaggio di Liverpool</i> (Nápoles).	Beethoven: termina la Novena sinfonía.
		Vaccai compone la ópera “ <i>Pietro il Grande</i> ”.
		El poeta Leopardi escribe las “Operetas morales”.
		El historiador Carlo Botta comienza a escribir “La historia de Italia de 1789 al 1814”.
		Lorenzo Bartolini esculpe “La Caridad”.
		Muere el violinista, compositor y pedagogo italiano Giovanni Battista Viotti.
		Nace el compositor y director de orquesta Bedrich Smetana.
		El 19 de Abril, muere en Missolunghi, Grecia el poeta inglés William Byron.
1825	Es nominado maestro de capilla, director de música y de composición de las óperas del Teatro Carolino de Palermo. Cuarteto para arcos en re mayor. <i>Tre cantate</i> para la llegada del nuevo rey de las Dos Cecilias.	Beethoven concluye el Cuarteto op. 127, Cuartetos op.130 - 132, y la Gran Fuga op.133.
		Schubert compone el lied “ <i>La morte e la fanciulla</i> ”.
		Rossini compone la ópera “ <i>Il viaggio a Reims</i> ”.
		Gaspere Spontini compone la ópera “Alcindor”.
		Giovanni Pacini compone el melodrama titulado “ <i>L'ultimo giorno di Pompei</i> ”.

		Vincenzo Monti escribe el “ <i>Sermone sulla mitología</i> ”.
		Mueren el compositor Stanislao Mattei y el director de orquesta y compositor Antonio Salieri.
		Nace el pintor italiano Giovanni Fattori.
1826	Para la capital Siciliana escribe <i>Alahor in Granata, e Il castello degli invalidi</i> . Alguna cantata festiva. Regresa a Nápoles donde conoce a Bellini. Hace representar <i>Elvida</i> y compone <i>Gabriella di Vergy</i> que será representada hasta 1869.	Beethoven: compone los Cuartetos op.131 y op. 135.
		Weber compone la ópera “Oberon”.
		Vincenzo Bellini: compone la ópera “ <i>Bianca e Fernando</i> ”.
		Clemeti: compone “ <i>Gradus ad Parnassum</i> ”, vol. III.
		Melchiorre Gioia: escribe “Filosofía de la estadística”.
		El arquitecto Carlo Babario construye el Teatro <i>Carlo Felice de Genova</i> .
		El pintor Camille Corot crea “ <i>Il Colosseo visto dai giardini Farnese</i> ”.
		Muere el compositor Carl M. Von Weber; nace Domenico Morelli.
1827	Contrato con el empresario Domenico Barbaja. Escribe cuatro óperas: <i>Olivo e Pasquale</i> (Roma), <i>Otto mesi in due ore</i> (Nápoles), <i>Il borgomastro di Sardaam</i> (Nápoles), <i>Le convenienze e le inconvenienze teatrali</i> (Nápoles).	Rossini: compone la ópera “ <i>Mosè in Egitto</i> ”.
		Vincenzo Bellini: crea la ópera “ <i>Il pirata</i> ”.
		Giuseppe Baini: escribe “Memorias históricas-críticas de la vida y de las óperas de G. P. De Palestrina”.
		Alessandro Manzoni escribe la romanza histórica “ <i>I promessi sposi</i> ”
		Jean Auguste Dominique Ingres compone la ópera “ <i>Apoteosi di Omero</i> ”.
		Eugene Delacroix pinta “ <i>La morte di Sardanápalo</i> ”.
		Muere Ludwing van Beethoven.
1828	Se casa en Roma con Virginia	Schubert: compone su Décima sinfonía.

	Vasselli, hija de un rico propietario juez de paso pontificio. Compone <i>L'esule di Roma</i> (Nápoles), <i>il Canto XXXIII dell' Inferno</i> (Divina Comedia), cantata para bajo y piano, <i>Alina, regina di Golconda</i> (Genova), <i>Gianni di Calais</i> (Nápoles), <i>Il giovedì grasso</i> (Nápoles).	Rossini: compone la ópera " <i>Il conte Ory</i> ". Saverio Mercandante: compone la ópera " <i>Gabriella di Vergy</i> ". Daniel Auber compone " <i>La muta di Portici</i> ". Heinrich Marschner compone la ópera " <i>Il vampiro</i> ". Mueren Franz Schubert, Vincenzo Monti. Nacen Henrik Ibsen y Lev. N. Tolstoj.
1829	Virginia Vasselli da a luz prematuramente a un hijo que sobrevive pocos días. Compone en Nápoles " <i>Il Paria</i> " y " <i>Elisabetta al castello di Kenilworth</i> " basada en la novela de Walter Scott.	Daniel Auber compone la ópera Masaniello. Próspero Mérimée el drama " <i>La carrozza del Santo Sacramento</i> ". Geroge Stephenson, ingeniero inglés inventa el primer tren de vapor con caldera multitubular.
1830	Compone para Nápoles " <i>I pazzi per progetto</i> ", " <i>Il diluvio universale</i> ", e " <i>Imelda de' Lambertazzi</i> ". En diciembre, en el Teatro Carcano de Milán estrena <i>Anna Bolena</i> triunfalmente escuchada.	Vincenzo Bellini: compone la opera " <i>I Capuleti e i Montecchi</i> ". Héctor Berlioz: compone la Sinfonía fantástica. Daniel Auber compone la ópera " <i>Fra Diavolo</i> ". Chopin: compone dos conciertos para piano y orquesta (op. 21 #1 y #2). Félix Mendelssohn: compone la Sinfonía "La Riforma". Stendhal (Henry Beyle), escribe " <i>Il rosso e il nero</i> ". Víctor Hugo escribe "Hernani". Juan Tommaseo escribe el Diccionario de los sinónimos. Gioacchino Belli comienza la publicación de sus Sonetos. Giuseppe Valadier diseña " <i>La Piazza del Popolo a Roma</i> ". Nace Hans von Bilow.

1831	Nace el melodrama cómico “ <i>Gianni di Parigi</i> ” (que será representado en la Scala sólo en el año de 1839). Para las escenas en dialéctico napolitano compone “ <i>Francesca di Foie</i> ”, “ <i>La romanziera</i> ” y “ <i>l’uomo nero</i> ”.	Vincenzo Bellini: compone las óperas “ <i>La sonnambula</i> ” y “ <i>Norma</i> ”.
		Giacomo Meyerbeer compone la ópera “ <i>Roberto il diavolo</i> ”.
		Héctor Berlioz compone “ <i>Lelio</i> ”.
		Silvio Pellico escribe “ <i>Le mie prigioni</i> ”.
		Víctor Hugo escribe <i>Nuestra dama de París</i> .
		Giacomo Leopardi publica en Florencia la primera edición de “ <i>Los Cantos</i> ”.
		El francés Louis Daguerre inventa un procedimiento fotográfico (daguerrotipo).
		Samuel Morse inventa el telégrafo.
		Nacen Joseph Joachim, violinista y compositor alemán, e Ippolito Nievo. Muere Rodolphe Kreutzer violinista y compositor francés.
1832	Después de <i>Fausta</i> (Nápoles), es representada “ <i>Ugo, conde de Parigi</i> ” en la Scala (Milán) donde obtiene poco éxito, sin embargo en el teatro de la Cannobiana triunfa con “ <i>L’elisir d’amore</i> ”. Regresa a Nápoles y representa “ <i>Sancia di Castiglia</i> ”.	Rossini: compone la “ <i>Cantata per voce e pianoforte Giovanna d’Arco</i> ”.
		Mercadante compone la ópera “ <i>I normanni a Parigi</i> ”.
		Víctor Hugo escribe “ <i>Le roi s’amuse</i> ”.
		Carlo Botta termina <i>La Storia d’Italia</i> hasta el año de 1789.
		Mueren Muzio Clementi. Wolfgang Goethe y Walter Scott.
1833	<i>Se representan las óperas: “Il furioso all’ isola di S. Domingo”</i> (Roma), “ <i>Parisina</i> ” (Florencia), y “ <i>Torquato Tasso</i> ” (Roma). En Milán después de varios problemas con la censura logra tener éxito en la Scala con “ <i>Lucrecia Borgia</i> ”.	Vincenzo Bellini: compone la ópera “ <i>Beatrice di Tenda</i> ”.
		Luigi Cherubini compone la ópera “ <i>Alí Babà</i> ”.
		Félix Mendelssohn: compone “ <i>La sinfonía italiana</i> ”.
		Robert Schumann: compone la Primera Sinfonía. Federico Chopin publica la primera edición de los Estudios op. 10.

		Marschner: Hans Heiling.
		Massimo d'Azeglio escribe "Ettore Fieramosca".
		Honorato de Balzac escribe "Eugenia Grandet".
		De Musset: " <i>I capricci de Marianna</i> ".
		Nacen Aleksandr P. Borodin y Johannes Brahms.
1834	Donizetti continua cosechando triunfos gracias al éxito de la representación de las escenas italianas, de las cuales aún persisten: " <i>Rosmonda d'Inghilterra</i> " (Florencia), " <i>Maria Stuarda</i> " (Nápoles) y " <i>Gemma di Vergy</i> " (Milán).	Richard Wagner compone " <i>Le fate</i> ".
		Héctor Berlioz: compone la ópera " <i>Aroldo in Italia</i> ".
		Robert Schumann: compone los Estudios sinfónicos op. 13.
		De Musset: " <i>Lorenzaccio</i> ".
		Nicolái Gogol escribe "Taras Bul'ba".
		Aleksandr Puskin: compone la ópera titulada " <i>La dama di picche</i> ".
		Saverio Tommaseo escribe " <i>Dell'educazione</i> ".
		Tommaso Grossi compone la ópera "Marco Visconti".
		Nace Amilcare Ponchielli.
1835	Rossini invita a Donizetti a París, donde se representa la ópera de " <i>Marin Faliero</i> " que es considerada por Mazzini como una obra de arte.	Rossini: compone las " <i>Soirées musicales</i> ".
		Vincenzo Bellini: compone la ópera " <i>I Puritani</i> ".
		Giacomo Meyerbeer compone la ópera " <i>L'ebrea</i> ".
		Richard Wagner compone " <i>Il divieto d'amare</i> ".
	En septiembre los napolitanos aclaman la ópera: " <i>Lucia di Lammermoor</i> " cuyo libretista es Salvatore Cammarano.	Giacomo Leopardi publica en Nápoles la edición definitiva de "Los Cantos".
		Giuseppe Mazzini escribe "Fede e Avvenire".
	Compone también una " <i>Misa de Réquiem</i> " debido al fallecimiento de Bellini.	Giuseppe Ferrari inicia la publicación de las óperas completas de Gian Batista Vico.
	Concluye el año con la muerte de su padre Andrea.	El americano Colt inventa la pistola de tamburete.
		Muere Vincenzo Bellini. Nacen Cezar A. Cui y Camille Saint-Saëns.

1836	<p>En febrero muere su madre y el segundo hijo que tuvo con Virginia .</p> <p>Concluye su etapa más productiva con las óperas: “<i>Belisario</i>” (Venecia), “<i>Il campanello</i>” (Nápoles), “<i>Betly</i>” o bien “<i>la capanna svizzera</i>” (Nápoles) y “<i>L’assedio di Calais</i>” (Nápoles).</p> <p>Compone el Cuarteto para cuerdas en mi menor y publica una colección de líricas y duetos titulada: “<i>Nuits d’été a Pausilippe</i>”.</p>	Luigi Cherubini: compone el Requiem en re menor.
		Michael Glinka compone “ <i>Una vita per lo zar</i> ”.
		Giacomo Meyerbeer compone <i>Gli Ugonotti</i> .
		Franz Liszt compone “ <i>Album di un viaggiatore e Anni di pellegrinaggio I</i> ”.
		Giacomo Leopardi compone “ <i>Il tramonto della luna, La ginestra</i> ”.
		Francesco Domenico Guerrazzi escribe “ <i>L’assedio di Firenze</i> ”.
		Lorenzo Bartolini esculpe “ <i>La fiducia in dio</i> ”.
		George Büchner escribe el drama “ <i>Woyzek</i> ”.
Nacen Léo Delibes y Camillo Boito.		
1837	<p>En febrero representa en Venecia “<i>Pia de’ Tolomei</i>”. En los meses sucesivos muere su tercer hijo y su esposa Virginia. En septiembre en Nápoles estrena la ópera: “<i>Roberto Devereux</i>”. Compone tres Misas y publica una segunda colección de arias y duetos: “<i>Soirées d’automne</i>”.</p>	Luigi Cherubini: compone 6 Cuartetos para arcos y Quinteto en mi menor.
		Saverio Mercadante compone “ <i>Il giuramento</i> ”.
		Héctor Berlioz compone su Réquiem.
		Franz Liszt compone 24 Grandes estudios.
		Cattaneo funda la revista “ <i>El Politécnico</i> ”.
		Tommaseo: “ <i>Il duca di Atene</i> ”.
		Charles Dickens escribe <i>Il Circolo Pickwick</i> .
		Tommaso Grossi escribe el poema “ <i>Ulrico e Lida</i> ”.
		Lorenzo Bartolini esculpe en S. Croce (Florencia) El monumento fúnebre de la condesa Sofía Zamojska.
		Georg Wilhelm Friedrich Hegel escribe la “ <i>Filosofía della Storia</i> ”.
Mueren Leopardi, el compositor Puskin, Constable, Büchner, J. N. Hummel e Incola Milij Balakirev.		
1838	Compone para Venecia “ <i>Maria</i> ”	

	<p><i>di Rudenz</i>".</p> <p>En Nápoles la censura prohíbe la representación de "<i>Il Poliuto</i>".</p> <p>Abatido emocionalmente, acepta la invitación de Rossini y parte a París.</p>	<p>Saverio Mercadante compone "<i>Elena da Feltre</i>".</p> <p>Franz Liszt compone los estudios trascendentales de Paganini.</p> <p>Niccolo Tommaseo escribe "<i>Memorie poetiche e poesia</i>".</p> <p>Cesare Cantú escribe "<i>Margherita Pusterla</i>".</p> <p>Charles Dickens escribe <i>Oliver Twist</i>.</p> <p>Por decreto de Fernando I se funda el Instituto de Milán y del Instituto Veneto de Venecia.</p> <p>Nace el compositor Georges Bizet.</p>
1839	<p>En la capital francesa Donizetti conoce al dramaturgo Eugène Scribe y en colaboración componen la ópera: "<i>Il duca d'Alba</i>"; que será representada hasta 1882.</p> <p>En agosto regresa a Bérgamo.</p>	<p>Giuseppe Verdi compone la ópera "<i>Oberto conte di S. Bonifacio</i>".</p> <p>Saverio Mercadante compone "<i>Il bravo</i>".</p> <p>Héctor Berlioz compone "<i>Il carnevale romano</i>" y "<i>Romeo e Giulietta</i>".</p> <p>Franz Liszt compone "<i>Anni di pellegrinaggio II</i>".</p> <p>Stendhal (Henry Beyle) escribe "<i>La certosa di Parma</i>".</p> <p>Es inaugurada la primer ferrovía italiana Napoli-Portici .</p> <p>En Pisa se realiza el primer congreso de los científicos italianos.</p> <p>Mueren Ferdinando Paër y Fernando Sor. Y en Nápoles muere a causa de suicidio el tenor Adolphe Nourrit. Nacen Modest Mussorgskij y Emilio Praga.</p>
1840	<p>Para la ópera de París reelabora "<i>il Poliuto</i>", y lo presenta con el título de: "<i>Les martyrs</i>".</p> <p>El primer éxito verdadero lo obtiene con la representación de la Ópera Cómica: "<i>La fille du</i></p>	<p>Saverio Mercadante compone la ópera "<i>La vestale</i>".</p> <p>Giovani Pacini compone Saffo.</p> <p>Richard Wagner compone "<i>Rienzi</i>".</p> <p>Héctor Berlioz compone la Gran sinfonía fúnebre y triunfal.</p>

	<p><i>régiment</i>".</p> <p>Después de realizar un viaje a Italia, regresa a Francia y presenta "<i>La Favorita</i>".</p>	<p>Félix Mendelssohn compone la Sinfonía del Lobgesang.</p> <p>Robert Schumann compone "<i>Amor di poeta</i>".</p> <p>Mérimée: <i>Colomba</i>.</p> <p>Pierre Joseph Proudhon escribe "<i>Che cos'è la proprietà</i>"</p> <p>Giovanni Carnovali, detto il Picio, comienza a pintar sus paisajes románticos.</p> <p>Muere el compositor Niccolò Paganini. Nacen Piotr Ilich Tchaikovsky, Emile Zola, Claude Monet, Filippo Carcano y Mosè Bianchi.</p>
1841	<p>Momentáneamente desempleado, escribe para su propio divertimento "<i>Rita</i>" que será representada póstuma en 1860. Bartolomeo Merelli le comisiona para la Scala de Milán la ópera: "<i>Maria Padilla</i>".</p> <p>En Roma se representa la ópera "<i>Adelia</i>".</p>	<p>Rossini: compone su <i>Stabat Mater</i>.</p> <p>Adolphe Adam compone el ballet <i>Giselle</i>.</p> <p>Félix Mendelssohn compone la Sinfonía escocesa.</p> <p>Robert Schumann compone la Sinfonía "<i>Primavera</i>".</p> <p>Niccolo Tommaseo: Cantos populares toscanos, de Corcega, de Illiria y griegos.</p> <p>Antonio Rosmini escribe "<i>Filosofía del derecho</i>".</p> <p>Vicente Gioberti escribe "<i>De los errores filosóficos de Antonio Rosmini</i>".</p> <p>Mueren Alessandro Rolla y Francesco Morlacchi.</p> <p>Nacen Antonin Dvorak, Emmanuel Chabrier y Giovanni Sgambati.</p>
1842	<p>Después de haber conquistado París, es invitado a Viena donde fascina y triunfa con la ópera "<i>Linda di Chamounix</i>".</p> <p>Es nominado compositor de Corte.</p>	<p>Giuseppe Verdi: compone la ópera "<i>Nabucco</i>".</p> <p>Michael Glinka compone la ópera "<i>Ruslan e Ludmilla</i>".</p> <p>Franz Liszt es nombrado maestro de capilla de la Corte de Weimar.</p> <p>Honorato de Balzac escribe la "<i>Commedia umana</i>" (primeros volúmenes).</p>

		Michel Amari escribe “La guerra del Vespro siciliano”.
		Mueren Luigi Cherubini y Clemens Brentano.
		Nacen Jules Massenet, Arrigo Boito, Stéphane Mallarmé, Antonio Fogazzaro y Giovanni Boldini.
1843	Finaliza la ópera “ <i>Caterina Cornaro</i> ”, y es estrenada en París la ópera “ <i>Don Pasquale</i> ” el último gran trabajo del compositor, y “ <i>Dom Sébastien</i> ”; en Viena “ <i>Maria di Rohan</i> ”.	Giuseppe Verdi compone “Los lombardos a la primer Cruzada”.
		Saverio Mercadante escribe “ <i>Il reggente</i> ”.
		Giovanni Pacini compone la ópera “ <i>Medea</i> ”.
	Su salud comienza a empeorar; se manifiestan los primeros síntomas de la sífilis cerebro-espinal.	Robert Schumann compone “ <i>Il Paradiso</i> ” y la <i>Peri</i> .
		Félix Mendelssohn compone “ <i>Sogno di una notte di mezza estate</i> ”.
		Heinrich Heine escribe el poema “ <i>Atta Troll</i> ”.
		Vincenzo Gioberti: “ <i>Del primato morale e civile degli Italiani</i> ”.
		Gustave Flaubert publica <i>L’Educacion sentimentale</i> (primer impresión).
		John Ruskin publica “ <i>Pittori moderni</i> ”.
		Nace Edvard H. Grieg.
1844	Apoya activamente al joven Verdi, imponiendo <i>Ernani</i> al público vienés. Viaja por las principales ciudades italianas y finalmente regresa enfermo a Viena donde lo recibe la noticia de que los napolitanos tienen silbada <i>Caterina Cornaro</i> .	Giuseppe Verdi compone “ <i>Ernani</i> ”, “ <i>I due Foscari</i> ”.
		Saverio Mercadante compone <i>Leonora</i> .
		Friedrich von Flotow compone “ <i>Alessandro Stradella</i> ”.
		Félix Mendelssohn compone el Concierto para violín en mi menor op. 64.
		Cesare Balbo escribe “ <i>Le speranze d’Italia</i> ”.
		Cattaneo: Noticias naturales y civiles sobre la Lombardia.
		Alejandro Dumas escribe “ <i>Los tres mosqueteros</i> ”.

		Nacen: Nikolaj Rimskij – Korsakov, Friedrich Nietzsche y Paul Verlaine.
1845	Donizetti ya no compone más, es golpeado por la parálisis cerebral.	Giuseppe Verdi compone las óperas “ <i>Giovanna d’Arco</i> ” y “ <i>Alzira</i> ”.
		Richard Wagner compone la ópera “ <i>Tannhäuser</i> ”.
		Giovanni Pacini compone “ <i>Lorenzino de’ Medici</i> ”.
		Alessandro Manzoni escribe “ <i>Del romance histórico y, en general, de las composiciones mixtas de la historia y de invención</i> ”.
		Gino Capponi publica “ <i>Pensamientos sobre la educación</i> ”.
		Próspero Mérimée escribe la novela <i>Carmen</i> .
		Charles Pierre Baudelaire escribe “ <i>A una dama creola</i> ” (primera poesía publicada).
		La casa Ricordi publica “ <i>La gazzetta musicale di Milano</i> ”.
		Mueren Simone Mayr, maestro de Donizetti, y la soprano Isabella Colbran.
		Nace el compositor Gabriel Fauré.
1846	Con engaño es internado en la casa de sanación de Ivry, en las cercanías de París, donde sus condiciones empeoran rápidamente. Fallan numerosos tentativos para regresar al enfermo a Italia.	Giuseppe Verdi: compone la ópera “ <i>Attila</i> ”.
		Giovanni Pacini compone la ópera “ <i>la regina di Cipro</i> ”.
		Saverio Mercadante escribe “ <i>Orazi e Curiazi</i> ”.
		Félix Mendelssohn compone “ <i>Elías</i> ”.
		Héctor Berlioz compone “ <i>La dannazione di Faust</i> ”.
		Robert Schumann compone su Segunda sinfonía.
		George Sand (Amandine Aurore): “ <i>La palude del diavolo</i> ”.
		Giuseppe Giusti escribe “ <i>S. Ambrogio</i> ”.
		Cesare Balbo escribe “ <i>Sommario della storia d’Italia</i> ”.

		Massimo D'Azeglio escribe el manifiesto “ <i>Gli ultimi casi di Romagna</i> ”.
		Vincenzo Gioberti escribe “ <i>Il gesuita moderno</i> ”.
		Rosmini publica “ <i>Vincenzo Gioberti e il Panteismo</i> ”.
		Francesco Hayez pinta “ <i>I Vespri Siciliani</i> ”.
		I Krupp producen los primeros cañones de acero.
1847	Los amigos obtienen la repatriación del compositor, y logran regresarlo a Bérgamo acompañado del hermano Francesco y del nieto Andrea. En la ciudad natal es recibido en el palacio de los barones Basoni Scotti.	Giuseppe Verdi: “ <i>Macbeth e I masnadieri</i> ”.
		Friedrich von Flotow compone la ópera “ <i>Martha</i> ”.
		Félix Mendelssohn compone “ <i>Christus</i> ”.
		Aleksandr Dargomyzskij compone la ópera “ <i>Esmeralda</i> ”.
		Lino di Mameli escribe “ <i>Fratelli d'Italia</i> ”.
		Muere el compositor Félix Mendelssohn.
		“ <i>Il Resurgimento</i> ” inicia las publicaciones. Colaboran entre otros Cavour, Balbo y Santarosa.
1848	Donizetti muere en Bérgamo el 8 de abril, a las 5 de la tarde. Los funerales solemnes se ejecutan el 11 de abril. Los restos son sepultados en el cementerio de Valtesse. En 1875 es exhumado para ser definitivamente colocado en S. Maria Maggiore, cercano a la tumba de su maestro Simone Mayr.	Giuseppe Verdi: compone la ópera “ <i>Il corsaro</i> ”.
		Richard Wagner compone la ópera “ <i>Lohengrin</i> ”.
		Robert Schumann compone “ <i>Musiche di scena per il Faust di Goethe e per il Manfred di Byron</i> ”.
		Niccolo Tommaseo escribe “ <i>Delle nuove speranze d'Italia</i> ”.
		Alejandro Dumás hijo escribe “ <i>La signora dalle camelie</i> ”.
		William Thackeray escribe “ <i>La fiera delle vanità</i> ”.
		Carl Marx y Friedrich Engels publican el “ <i>Manifiesto del partido comunista</i> ”.
		Mueren Alessandro Poerio, Pietro Giordani y el filósofo Chateaubriand.
		Nacen: El barítono Victor Maurel y el pintor Paul Gauguin.

Síntesis para el programa de mano

PROGRAMA

Rita

Domenico Gaetano Maria Donizetti (1797-1848)

Libreto de Gustav Vaëz

Ópera cómica en un acto

Estreno mundial: París, Teatro dell'Opera Comica, 7 de mayo 1860.

·*Introduzione ed Aria* : “ *Van la casa e l'albergo* ”

·*Duetto*: “ *Ah tu sei qui* ”

·*Aria*: “ *La mia casa per modello* ”

·*Duetto*: “ *Per me, chi perde vince* ”

·*Aria*: “ *Allegro io son* ”

·*Duetto*: “ *Cara gioia, moglie mia* ”

·*Terzetto*: “ *È moncherin* ”

·*Finale*: “ *Ma tu dei la mia ricetta* ”

PERSONAJES:

Rita,	dueña del restaurante.	Soprano	Karen García
Beppe,	su marido.	Tenor	Orlando Pineda
Gasparo,	agricultor, (primer esposo de Rita)	Barítono	Alberto Albarrán
Bartolo,	camarero.	Actor	Fernando Cisneros
Pianista			Eduardo de Santiago

Cátedra
Director General
Subtitulaje
Vestuario
Escenografía

Mtra. Lorena Barranco
Miguel Hernández
Felipe Gutiérrez
Carmen Téllez
Raúl Cadena
Antonio García

Duración aproximada: 55 minutos.
NOTAS AL PROGRAMA

Algunos de los éxitos más grandes de Donizetti fueron óperas cómicas y a pesar de que continuó escribiendo dentro de este estilo, produjo una sólida serie de comedias de un solo acto, que tenían el tipo de argumento y elementos musicales tradicionales de la ópera bufa, entre las cuales se encuentra “Rita”, obra compuesta en el siglo XIX, período en que surgió el Romanticismo movimiento literario que se estableció en diferentes países en momentos distintos, bajo formas diferentes y que nunca formó un movimiento integrado y coherente, sin embargo que se caracteriza porque en todas sus manifestaciones culturales colocó el predominio de las emociones por encima de la forma y el orden.

A principios del siglo XIX, la ópera en Italia se volvió muy popular debido a la producción de ejecutantes, cantantes, compositores y fabricantes de instrumentos de un excelente nivel, sin embargo, aunque después de la invasión napoleónica este género vocal siguió predominando, el surgimiento de los movimientos revolucionarios de los años 1820 y 1830, provocó que la migración aumentará y Rossini, Bellini y Donizetti decidieron mudarse a Francia lugar donde lograron hacerse fama, lo que dio como resultado que este país se convirtiera en un trampolín para los compositores y cantantes italianos.

El medio internacional en el que comenzaba a relacionarse Donizetti lo impulso a experimentar con nuevos estilos musicales y el contacto con la música parisina comenzó a ser muy importante porque había empezado a componer para la ópera francesa, la cual le exigía una gran cantidad de requerimientos estilísticos, entre los que destacan los ballets y cuadros corales muy elaborados.

Haciendo referencia al desarrollo de la ópera cómica en aquel tiempo, la extensión del género fue tan grande y su historia tan dividida, que es imposible seguir una narración

coherente de su desarrollo así como intentar hacer una clasificación entre “ópera seria” y “ópera cómica”, pues las diferencias entre los dos estilos suelen ser poco claras y hay una interacción constante entre ambos. Sin embargo las escenas cómicas fueron un rasgo exitoso de la ópera pública desde sus inicios, debido a que entre sus características se conservaban la división en los números y la sencillez en la armonía y en la melodía de su estructura musical, pero también la influencia italiana logró filtrarse en los finales de las obras que comenzaron a reducir su extensión.

A principios del siglo XVIII, se acostumbraba el uso de farsas y sátiras con diálogos hablados y canciones (que hacían uso de melodías que eran consideradas de gusto popular). Al momento de la aparición del género serio de la *tragédie héroïque* en Francia, una compañía teatral italiana ofrecía una especie de ópera cómica con obras improvisadas de *commedia dell'arte* que también incluían canciones. Estos dramas se hicieron inicialmente en italiano, pero gradualmente fueron intercalando escenas francesas y, con el tiempo, terminaron siendo todas en francés. La ironía era una característica del argumento de estas comedias razón por la cual se prohibió su representación para evitar problemas políticos, afortunadamente la tradición de la ópera cómica logró sobrevivir en las ferias anuales de París gracias a trabajo persistente de los juglares y acróbatas y a que una compañía italiana regresó a Francia con sus propios espectáculos y débilmente hasta mediados de siglo, conservando la sátira, la ridiculización de la ópera seria y las melodías populares, aunque la música en general, solía estar compuesta específicamente para el espectáculo.

Para la década de 1720 en Italia específicamente en Nápoles, se desarrollaba un tipo de ópera cómica más sofisticada conocida como *intermezzo*, el cual se acostumbraba intercalar en los actos de la ópera seria, aunque al principio este género manejaba un lenguaje de tipo vulgar, su rápida evolución las condujo hasta convertirse en comedias sociales breves con temas de la vida cotidiana en las cuales no participaban **“más de tres o cuatro personajes interpretados por actores cantantes en lugar de virtuosos de la ópera seria”**.

El dramaturgo Favart, el compositor Monsigny y el músico Philidor lograron recuperar la tradición francesa de la sátira y lo principal de este tipo de entretenimiento que era el

diálogo hablado (uso de la voz hablada) en el cual se acostumbraba usar un lenguaje cotidiano, y que se convirtió en el recurso que conservó el género como característica distintiva

Es importante destacar que ésta obra pertenece al estilo del bel canto adquirió en el primer tercio del siglo XIX su máximo esplendor y desarrollo al unir la pureza del tono de voz y el virtuosismo técnico gracias a las aportaciones de Rossini, Donizetti y Bellini, los representantes más importantes del romanticismo italiano.

Donizetti logró desarrollar un sistema dramático y psicológico que le sirvió para identificarse con sus personajes.

En sus óperas logró unificar la línea melódica con el carácter dramático, y la claridad de la melodía con la expresión del sentimiento eliminando la barrera que existía entre la ópera bufa y la ópera seria, pues antes de él sólo Mozart había sido capaz de proveer de emoción a los personajes de sus óperas bufas, pero Donizetti a través de su sensibilidad, convirtió en figuras humanas a los personajes de la ópera bufa, que antes sólo eran cómicas, siendo esta probablemente su mayor aportación a la ópera italiana

Los compositores de la ópera seria se inclinaron por este nuevo estilo de ópera, comenzaron a inspirar sus argumentos en novelas sentimentales, y se concentraban en una mejor elaboración de los personajes, y fue así como a partir de esta época, se convirtió en el género escénico público más popular.

Rita

Domenico Gaetano Maria Donizetti

Le mari battu (*el marido golpeado ó apaleado*) ó también conocida como Deux hommes et une femme, (*dos hombres y una mujer*). Farsa en 1 acto compuesta en París, en junio de 1841; con libreto en francés de Gustav Vaëz. La noche del estreno participaron como intérpretes: Caroline Lefevre Faure (soprano), Warot (tenor) y Barielle (barítono) el manuscrito autografiado original actualmente se encuentra en la Biblioteca del Conservatorio di San Pietro en Majella, Nápoles (copia firmada de la obra en italiano, traducción con el título de *Due uomini ed una donna*); Bibliotheque Nationale, París (copia autografiada con un final alternativo).

Este divertido intermedio de música (o de baile) escrito para combatir el aburrimiento parisino fue compuesto en la época en que Donizetti contaba con la ayuda de Michele Accursi mejor conocido como Marin Faliero, para atender sus negocios parisinos. Por medio de Faliero, el compositor recibió una invitación desde París de parte de los libretistas Pillet y Scribe quiénes deseaban que Gaetano compusiera nuevamente para la grand-ópera. El proceso de las negociaciones se prolongó y Donizetti se sentía desesperado transcurriendo meses de ocio forzado, así que mientras tanto Donizetti se divierte componiendo la música para una **comedia ligera** originalmente inventada por Gustav Vaëz que cuenta la historia de una dueña de un mesón suizo llamada Rita (soprano) que se casa con un pueblerino pasivo llamado Beppe (tenor), hombre sumiso, humillado y maltratado, teniendo la esperanza de que su primer esposo, Gasparo (barítono) , hubiese muerto en un naufragio. Gasparo llega a la taberna de Rita de improviso para aclarar el rumor de que su ex-esposa había muerto.

Cuando Beppe recibe al visitante examina su pasaporte, reconoce el nombre del viajero, y ve en el forastero una oportunidad de escaparse de su Rita temperamental.

Gasparo, que regreso al pueblito suizo con la intención de destruir el acta de matrimonio a fin de poder contraer nuevas nupcias en Canadá, engatusa a Beppe para que lo ayude a convencer a Rita de que le entregue el contrato matrimonial ,y así es como los dos utilizan este pretexto para fingir un duelo en el cual compiten para deshacerse de la odiosa y golpeadora mujer, Gasparo propone un juego de morra, el cual consiste en colocar dos pajas de diferente tamaño, y el que saque la paja más larga es el ganador de la esposa. Cuando Beppe se encuentra acusando a Gasparo de hacer trampa, éste le muestra la paja más larga y Beppe se siente inundado de alegría, Gasparo gana el juego y estrecha la mano del desafortunado Beppe intentando convencerlo aparentemente en vano, de que un esposo debe defenderse de su esposa, entonces Gasparo le pide a Beppe que provoque una pelea entre los dos, mientras el finge tener un brazo lastimado para provocar en Rita lástima hacia él. Al percatarse de la valentía de su esposo Beppe, Rita que por cierto no solamente es golpeadora de su actual marido sino que antes era golpeada por Gasparo, se siente muy orgullosa de Beppe y decide quedarse con él, mientras Gasparo se encuentra contento de haber obtenido posesión del acta matrimonial y se despide para regresar a Canadá.

Los temas melódicos hacen ecos de motivos populares, sobre la cadencia mecida de la barcarola (claramente presente en el aria de Rita), sobre la rítmica desenvuelta de la mazurca o sobre los precisos saltos interválicos que nos recuerdan la ambientación Suiza del Jodler, pero que utilizados no sólo en el aria del tenor sino también en la de Rita delinear su carácter poco obediente.

Deseo expresar mi gratitud a mi familia, a la Mtra. Brigida Carmela D'amico Addato y al Mtro. David de la Paz Domínguez Cobo, y compañeros que integran la producción que con su tiempo y dedicación permitieron el desarrollo de este proyecto, pero muy especialmente a la Mtra. Lorena Barranco Zavala y al Mtro. Miguel Hernández Bautista quienes gracias a su coordinación hicieron posible la realización de esta ópera..

Bibliografía

Alison Latham

DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO DE LA MÚSICA

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

D. R. © 2008, Fondo de Cultura Económica

Carretera Picacho-Ajusco 227; 14200 México, D. F.

ISBN

Impreso en México

Batta Andrés

ÓPERA

Compositores·Obras·Intérpretes

Traducción del alemán: Cristina Ballesteros, Francisco González, Ana María Gutiérrez,
Marc Jiménez, Lucrecia Keim para Equipo de Edición, S. L., Barcelona

©1999 de la edición original: Könnemann Verlagsgesellschaft mbH Bonner str. 126, D-
50968

Tomo único

Biblioteca Zagal – XXII

A TRAVES

SERIE “HISTORIA”

El vestido a través de los tiempos

Traducción María Luz Morales

Editorial Teide, S.A.

NEOCLOBE, S.A. - Buenos Aires, 51 - Hospitalet

1969

Tercera parte

El vestido moderno

Blas Gil Extremera

Genio y Figura

Biografía clínica de personajes célebres

Enfermedad, historia y proceso creador

Prólogo: Mario Vargas Llosa, julio 2002

Copyright 2002 Ediciones DOYMA, S. L.

Juan Bravo, 46

28006 Madrid

Egidio Saracino

Invito all'ascolto di Donizetti

Karen García Rosas

Revisión: Brigida Carmela D'amico Addato

Fatto in Milano, Italia

Gruppo Ugo Mursia Editore S. p. A.

1999

Quinta edizione

Volume 6

Enrico Fubini

La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX

Versión castellana, revisión, prólogo y notas de Carlos Guillermo Pérez de Aranda

Alianza Musical

1996

Ed. cast.: Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1996.

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; tel. 3938888; 28027 Madrid

Juan Salvat

Enciclopedia Salvat de LOS GRANDES COMPOSITORES

La Ópera y el Posromanticismo

Impreso en México

© 1983 Salvat Mexicana de Ediciones, S.A.

Tomo 7

LOS GRANDES COMPOSITORES

PERCY A. SCHOLLES

DICCIONARIO OXFORD DE LA MÚSICA

Traducción adaptada al uso del lector del habla castellana. Basada en la reimpresión corregida y actualizada de la décima edición a cargo de JOHN OWEN WARD.

© Editorial Hermes.

México D.F.

Castilla , 229 – A.

Septiembre de 1984.

Segunda edición.

Tomo I

PERCY A. SCHOLLES

DICCIONARIO OXFORD DE LA MÚSICA

Traducción adaptada al uso del lector del habla castellana. Basada en la reimpresión corregida y actualizada de la décima edición a cargo de JOHN OWEN WARD.

© Editorial Hermes.

México D.F.

Castilla , 229 – A.

Septiembre de 1984.

Segunda edición.

Tomo II

Roger Alier

DICCIONARIO DE LA ÓPERA

(I) de la A a la K

Impreso por Hurope, Lima, 3 bis – 08030 España, Barcelona

© 2007, Ediciones Robinbook, s. l., Barcelona.

Ma non troppo

Roger Alier

DICCIONARIO DE LA ÓPERA

(II) de la L a la Z

Impreso por Hurope, Lima, 3 bis – 08030 España, Barcelona

© 2007, Ediciones Robinbook, s. l., Barcelona.

Ma non troppo

S. J. Avais Milke

Compilación, desarrollo y presentación de

Algo de ópera

Guía práctica del aficionado al teatro lírico

Ediciones Selectas

Libros Buenos Bonitos Baratos

Hecho en México

© Derechos Reservados

* UN PEU DE L'OPERA

(*Quelque chose de l'opera*)

S. J. Auais Milke
ALGO DE LA ÓPERA
GUIA PRÁCTICA DEL AFICIONADO AL TEATRO LÍRICO
MÉXICO, D. F.
EDICIONES SELECTAS
LIBROS BUENOS BONITOS BARATOS M.M.
1982
TOMO 2

Libros electrónicos:

Ashbrook, William

FLORENCE

and to

All the Lucys

Published by the Press Syndicate of the University of Cambridge

The Pitt Building, Trumpington Street, Cambridge CB2 1RP

32 East 57th Street, New York, NY 10022, USA

296 Beaconsfield Parade, Middle Park, Melbourne 3206, Australia

© Cambridge University Press 1982

British Library Cataloguing in publication data

Donizetti and his operas.

1. Donizetti, Gaetano

First paperback edition 1983

Transferred to digital printing 2004

Partituras:

Gaetano Donizetti

Rita

Opera cómica en un acto

Texto de Gustavo Vaes

Adaptación Escénica de Enrico Colosimo

Revisión de Umberto Cattini

Canto e pianoforte

Editorial Ricordi

Páginas electrónicas:

G. Simmel

“Psycholog. y etnólogo. Stud en la música”, en Zs. f. Psychología social y Sprachwiss.,

Volumen 13

Ed. por M. Lázaro

H. Steinthal

1882

Kareol

<http://www.supercable.es/~ealmagro/kareol/>

<http://www.geocities.com/ubeda2004/rita/acto1.htm?200729>

