



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE MÚSICA

**LA OBRA LÍRICA COMPUESTA POR GEORGE FRIDERIC HANDEL
PARA SENESINO: UNA PROPUESTA DE REPERTORIO
FORMATIVO PARA CONTRATENORES**

TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN MÚSICA (CANTO)

QUE PRESENTA:

ÉRIK ALEJANDRO PÉREZ RODRÍGUEZ

DRA. EUNICE PADILLA LEÓN

ASESORA DE TESIS

MTRA. EDITH CONTRERAS BUSTOS

PROFESORA DE ÁREA

CIUDAD DE MÉXICO,

2019



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

Ser, formarse y comprender qué significa ser contratenor, ha sido el camino de mi vida, parte intrínseca de mí, de mi pensamiento, de mis gustos y, sin duda, mi pasión. Este camino lo recorro con gente para la que sólo puedo tener una palabra de grandes alcances: gracias.

A mi madre:

Leonor, llego a este punto, siempre, gracias a ti y al duro y feliz aprendizaje de la libertad. Soy por ti.

A mis amigos más cercanos, mi familia elegida:

Carlos, Janeth, Elisa, Israel, José, Karla, Luis, Selene, Oscar Ulises. Ustedes me han apoyado, aceptado y querido desde siempre, y han vivido este camino conmigo de cerca, oyeron todos los aciertos y desaciertos y han entendido esta locura por amor. Soy, gracias a ustedes.

A mis alumnos:

Juan, Ana Laura, Amílcar, Armando, Lara, Gala, José, Felipe, Héctor, Armando. Han recorrido conmigo el sinuoso camino de comprender la voz y han confiado en mí para guiarlos, y también han sido el mayor motor para aprender.

Soy, para ustedes

Al Ensamble Áureo

Karen, Lorena, Jéssica, Araceli, Alhelí, Erandeni, Erandi, Alfredo, Óscar, Iztany, Óscar. Ustedes han sido la materialización sonora de un sueño de oro, han dado vida a la polifonía en mi cabeza, han sido la mar de generosidad con sus hermosas voces y ese talento desbordante, con ustedes, todo desaparece y la música toma el lugar del cansancio.

Soy, con ustedes.

A mis ejemplos

A Delia Díaz- Mérito y su brillante liderazgo, Zuleica, Rosario, María Eugenia, Ignacia, Giselle, Norma, Armando, Alberto, Érika, Daniela, María Elena, María José, Elena, María del Carmen, María Elena, Marianella, Francisco, Denisse, María, Samantha. Con ustedes comprendí la pasión por la vocación docente y han sido ejemplo de tenacidad, estructura y generosidad.

Soy uno, gracias a ustedes.

A Mónica Sandoval

Has sido pieza clave en este documento, en este camino, en cada momento que he acertado y en cada duda de mí mismo que he tenido, me has visto sin prejuicios y conoces mis miedos, y las soluciones siempre salen de ti con una sonrisa.

Soy, por tu confianza y apoyo sin fin.

A Edith Contreras

Tú, querida Edith, estuviste desde el principio, en mi examen de admisión, tú estuviste ahí, con una sonrisa cuando me quedé sin maestro y me dijiste “la técnica es la técnica” y esas palabras no me abandonan. Tú estabas ahí, en el primer disco de música antigua que compré cuando tenía 16 años. Tú siempre me apoyaste y me enseñaste a salir adelante y a vivir de mi voz, y tú vuelves a estar aquí en este fin de ciclo, y ahora veo que siempre estarás, siendo ejemplo incansable de superación. Gracias infinitas, Edith.

Soy, la voz que ayudaste a construir.

A Eunice Padilla

*Eres una guía paciente, precisa y erudita, no puedo ser más afortunado, me has impulsado y guiado generosamente, y haces que todo el embrollo de mis ideas, se vean simples, gracias por aceptar este proyecto, por tu generosidad y
paciencia*

Soy comprendido gracias a ti.

A Guillermo

Desde el inicio, estás a mi lado, me confrontas, me impulsas, me sacas del confort, me pones retos, y me dices que debo mirar más alto, conoces más que nadie mis miedos y prendes la luz cuando más oscuro está el panorama, eres la generosidad sin límites, el amor incondicional, el refugio perfecto y el mejor aliciente de trabajo. Tendré toda nuestra vida para agradecerte, y me faltará tiempo. Eres todo.

Soy, por y para ti.

Índice

Introducción	1
Capítulo 1. De Handel, al contratenor moderno	6
1.1.- El contratenor: Antecedentes	7
1.2.- El contratenor moderno.....	11
1.2.1.- La Escuela Inglesa.....	11
1.2.2. La Escuela Norteamericana.....	14
1.3.- El alto castrado en el Barroco.....	17
1.4.- Handel y el alto castrado.....	19
1.4.1. Handel y Senesino	22
1.4.2 El contratenor moderno.....	25
Capítulo 2.- La obra dramática compuesta por Handel para Senesino: una propuesta formativa para contratenores.	30
2.1.- Antecedentes	30
2.2.- De Senesino al contratenor de la Escuela Norteamericana.....	32
2.3.- El repertorio.....	37
2.4- Análisis de las obras	40
2.4.1.- Aria: <i>Bramo te sola</i>	40
2.4.2.- Aria: <i>Va tacito e nascosto</i>	45
2.4.3.- Aria: <i>T'amo, si</i>	49
2.4.4.- Aria: <i>Stille amare</i>	54
2.4.5.- Aria: <i>Vaghe pupille</i>	62
2.5 El repertorio: propuesta formativa.....	76
Capítulo 3.- Selección de arias compuestas por Handel para Senesino: reducciones a piano.....	80
3.1 <i>Bramo te sola</i>	81
3.1.1.- <i>Bramo te sola</i> 415	87
3.2 <i>Va tacito e nascosto</i>	91
3.2.1.- <i>Va tacito e nascosto</i> 415	98
3.3.- <i>T'amo, si</i>	103

3.4.1.- T'amo, sì, 415.....	115
3.4.- Inumano fratel... Stille amare.....	124
3.4.1.- <i>Stille amare</i> 415	130
3.5.- <i>Ah! Stigie larve</i> ... Vaghe pupille.....	134
3.5.1.- <i>Ah, Stigie larve Vaghe pupille</i> 415	151
3.6.- El repertorio como formación vocal	162
Conclusiones	163
BILIOGRAFÍA.....	174

*“Ni siquiera un soplo de viento que agita las hojas se alzó
entonces que impidiera que, la dulzura esparcida por el aire
de su voz, agradara al oído de los mortales”.*

Simónides, fr 595 (PMG)

Introducción

El presente trabajo de investigación pretende ser una herramienta o punto de partida para la formación vocal de contratenores profesionales, brinda un corpus de arias operísticas que fueron compuestas por George Friedric Handel¹ para el castrado contralto sienés Francesco Bernardi, conocido como Senesino, el cual poseía una serie de características técnico-vocales completamente compatibles con el contratenor moderno.

En esta investigación se busca explicar el origen de la clasificación vocal del contratenor, desde la Edad Media hasta nuestros días, la forma en que fue tratada la música compuesta para esta tesitura durante diferentes periodos de la historia y con especial énfasis en el Barroco. De esta manera, se puede comprender su trascendencia en la música vocal barroca y previa a este periodo.

También se establecen las diferencias y similitudes que existen entre contratenores y los famosos *castrati* de la escena operística del *ottocento*. Si bien, son tradiciones y formas distintas, ambos tipos de cantantes fueron los preferidos de la escena lírica, coral y de cámara europea durante el Renacimiento, el Barroco

¹ La ortografía del nombre del compositor es un tema que podría resultar controversial ya que existen diferentes ortografías, todas ellas usadas por Handel. Explico: su registro y la firma que usó cuando se matriculó en la universidad de Halle fue “George Friederich Händel”, lo cual es congruente con su nacionalidad alemana, sin embargo, cuando viajó a Inglaterra, cambió la ortografía de su nombre por las variantes inglesas “Haendel” y “Handel”, asimismo, usó la variante italiana “Hendel”. No es hasta 1727 cuando presenta el recurso “*Act of the Parliament of Great Britain with the intent of naturalising and granting British citizenship*”, esto es, un acto del parlamento inglés para naturalizarse ciudadano del Reino Unido. Toda vez que Handel logra su naturalización, su nombre queda con la ortografía “George Frideric Handel. Actualmente, sólo las casas editoras alemanas utilizan la ortografía alemana para referirse al compositor. N. del A. a partir de Cummings, William H. *A few words about Handel*. Musical Association.

y buena parte del Clasisismo. Aunque comparten similitudes en la tesitura, la fisiología es completamente diferente, esto es porque el contratenor no tiene que ser sometido a una mutilación para poder alcanzar el registro vocal.

Es por esta razón que el contratenor permaneció vigente, aunque con roles más discretos, en la evolución musical, siendo elemento importante de la tradición coral cristiana de toda Europa y de manera muy especial en la tradición coral anglicana. así, las cualidades vocales del contratenor son explicadas en el famoso tratado de canto de Manuel García, publicado por primera vez en 1840, donde es descrita la tesitura, *passaggi* (transiciones de registro) y zona de mezcla de la voz.

Tratados posteriores a los de Manuel García mencionan a los contratenores, aunque era una práctica fuera de uso para los escenarios operísticos europeos y no es sino hasta el siglo XX que los contratenores reaparecen como solistas en grabaciones y conjuntos de cámara. También, nuevas óperas fueron compuestas para esta tesitura, aunado al nuevo interés por la música antigua y la interpretación históricamente informada; por lo cual, la escena musical occidental comienza a mirar con buenos ojos a los contratenores y a su principal representante: el contratenor inglés Alfred Deller.

De manera casi simultánea, en Estados Unidos un contratenor cuya formación vocal es más cercana al *bel canto* italiano que a la tradición coral anglicana, captura la atención de la crítica, no sólo por su interpretación de música de cámara inglesa y renacentista, sino por interpretar roles operísticos escritos por Handel para alto castrado, en particular, personajes escritos para Senesino. Russel Oberlin significó

el puente entre la obra lírica compuesta por Handel para alto castrado y su interpretación moderna por contratenores con formación vocal operística o *bel canto*.

Durante el desarrollo del trabajo, se recurre a fuentes cuantitativas enfocadas a la fisiología del canto y de la voz, así como estudios de caso y análisis vocales cuyo propósito es explicar las características biomecánicas de la voz del contratenor: tipos de registro, notas de transición, extensión y zona idónea del desarrollo de la voz, con el propósito de que se comprenda a la tesitura desde una perspectiva objetiva y quede demostrada su existencia por métodos rigurosos, de esta manera los cantantes, aspirantes a contratenores y profesores de canto puedan conocer la naturaleza biológica de la tesitura, se pueda eliminar cualquier tipo de prejuicio en torno a la voz y se pueda tener conocimiento concreto sobre los puntos de partida y de trabajo en la formación profesional de contratenores.

Al ser una propuesta de repertorio formativo y agregando a la investigación mi experiencia como contratenor formado desde ciclo propedéutico en la Facultad de Música de la UNAM, recurrí a la obra lírica compuesta por Handel para Senesino por ser el repertorio compuesto dentro de los parámetros vocales revelados en los estudios de espectro de la voz del contratenor, por no exceder las zonas de paso, por ser ejemplo de la mayor parte de las formas vocales presentes durante el Barroco y por el uso de recursos técnicos que, si bien se aplican a Handel, pueden también utilizarse tanto en compositores contemporáneos a él, como previos y posteriores.

En la investigación se incluyen las transcripciones a piano de las arias *Bramo te sola*, de la ópera *Floridante*, *Va tacito e nascosto*, de *Giulio Cessare in Egitto*, *T'amo, sì*, de *Riccardo I Rè d'Inghilterra*, *Stille amare*, de *Tolomeo* y *Vaghe pupille de Orlando*. Asimismo, se incluyen versiones transportadas medio tono, a fin de tener las obras en diapasón La440 y La415. Esto es porque está diseñado para ser trabajado en clase de canto y con pianista acompañante, en caso de no contar con clavecín o continuista en la clase. Es importante destacar que esta selección sólo es un punto de partida, Handel escribió 17 operas para Senesino, ya sea en rol principal o co-principal, están además los oratorios y cantatas para algo, lo cual significa que la obra de Handel escrita para alto castrado es sumamente numerosa y podría significar la especialización de un cantante.

De esta manera, la presente investigación comprende una serie de elementos que le permitan tanto a los contratenores principiantes como a los profesores de canto, tener puntos de partida, explicaciones y guías para poder aceptar, desarrollar, formar y egresar contratenores jóvenes y que el conocimiento y aprecio de la tesitura sea una norma en nuestra Facultad, no vista como una curiosidad o extravagancia, sino como una más dentro del espectro de la voz humana.

Este trabajo se ha podido realizar, gracias al apoyo y guía de profesores muy valiosos de diversos claustros de la Facultad de Música. En primer lugar de la maestra Edith Contreras, cuya guía vocal (La técnica es la técnica) y libertad en la investigación de repertorio me permitió experimentar diversos repertorios y gracias a eso encontré en Handel, la respuesta a muchas interrogantes. También agradezco a la doctora Eunice Padilla, cuya guía rigurosa me permitió elaborar un documento

que busca proponer una solución a un problema observado en nuestra facultad, así como hablar de un tema y abrir una discusión en torno a una tesitura que, al menos en nuestro país, aún es rondada por el prejuicio.

Agradezco profundamente al maestro Guillermo Espíndola, quien imparte la materia de Seminario de Tesis, ya que gracias a su clase pude comprender la importancia de elaborar una investigación que buscara generar conocimiento y aportarlo a nuestra facultad. Me parece de vital importancia que profesores como el maestro Guillermo Espíndola provoquen en los estudiantes, la necesidad de generar investigación documental que aporte nuevos conocimientos y que responda a inquietudes profesionales personales, así como retribuir con conocimiento a nuestra máxima casa de estudios.

De esta manera, también agradezco profundamente al maestro Ricardo Cinta, quien generosamente me guio al inicio de la investigación y de la preparación del recital, su compromiso docente es sobresaliente y sus recomendaciones sumamente acertadas. Asimismo, agradezco a la maestra Zulyamir López Ríos cuya minuciosa revisión y recomendaciones sobre la investigación resultaron de fundamental importancia para concluir el proceso de investigación con detalles bien tratados.

Agradezco al maestro Luis Iván Jiménez que, como parte del sínodo, su opinión y observaciones han sido relevantes y fundamentales para la realización de la investigación.

Capítulo 1. De Handel, al contratenor moderno

La voz del contratenor es conocida desde la Edad Media y ha evolucionado de formas diversas, tanto en la tradición coral anglicana, como en manifestaciones solistas, en música de cámara y música escénica. A través del tiempo ha brillado más en algunas épocas que en otras, pero nunca ha dejado de estar presente en el panorama musical.

Esta tesitura que, según Fugate², transgrede el género y que resulta inquietante por la discrepancia entre el sonido y la imagen de su emisor en sociedades no acostumbradas al canto agudo masculino, ha sido motivo de investigación desde el siglo XIX hasta nuestros días. El contratenor, que permaneció vigente en el seno de la tradición coral anglicana, emigró a América donde encontró un espacio nuevo que, irónicamente, provenía de un pasado musical para darle peso y desarrollo en la plenitud siglo XX y XXI: la ópera barroca.

De esta manera, el contratenor actual, derivado de la Escuela Norteamericana, utiliza recursos técnicos vocales propios del *bel canto* para reinterpretar el repertorio interpretado por los *castrati* en el siglo XVIII. Esta música resulta ser la mayor fuente de obras que pueden ser interpretadas por los contratenores actuales, especialmente los derivados de la Escuela Norteamericana.

Es por esto, que resulta de vital importancia comprender, no sólo las características propias de la voz del contratenor, sino proponer un repertorio

² Fugate, Bradley. “*The contemporary countertenor in context: vocal production, gender/sexuality, and reception.*” Boston University. Web.2016.
https://open.bu.edu/bitstream/handle/2144/17736/Fugate_bu_0017E_12104.pdf?sequence=1

adecuado que le permita a esta tesitura, además de adquirir las herramientas técnicas necesarias para su desarrollo vocal, familiarizarse con el periodo de especialización que representa el mayor corpus de obras a interpretar.

Por lo anterior, resulta de primordial importancia profundizar en la obra lírica escrita por Handel para el castrado contralto Francesco Bernardi, Senesino, ya que las formas que este autor dedicó a este cantante concuerdan con las características vocales de los contratenores modernos, tanto en registro como en recursos técnicos, retóricos y estilísticos; lo cual permite a los contratenores en formación, interpretar un repertorio adecuado para su voz, al mismo tiempo que desarrollan los requerimientos que necesita un intérprete especializado.

Así, una selección de obras líricas escritas por Handel para Senesino, puede conformar una antología que favorece el desarrollo, formación y entendimiento de la tesitura de contratenor y puede aplicarse en escuelas de formación vocal profesional como la Facultad de Música.

1.1.- El contratenor: Antecedentes

En la historia de la música en general y en la historia del canto, en particular, el término contratenor se ha empleado para describir aquella voz que canta por encima de la línea del tenor; esto se da en las dotaciones de la polifonía y el término se conoce desde el siglo XIII. El objetivo de la tesitura consiste en construir el contrapunto complementario entre la voz superior – llamada *superius*, soprano- y la

voz de tenor. Dentro de la escritura de la polifonía, esta forma de diferenciar tesituras se usó hasta el siglo XVIII.³

Para el siglo XIV, existían dos formas para diferenciar a las voces que establecían el contrapunto con el tenor: uno era contratenor *bassus* y el otro contratenor *altus*. El primero realizaba la base fundamental y era más grave que el tenor, funcionaba como la base armónica que sostenía el edificio polifónico y más tarde, quedaría definido como *bassus*. El segundo realizaba el contrapunto superior al tenor, estableciendo o bien la melodía o las funciones armónicas cuando existía una voz superior. Esta tesitura quedaría definida como contratenor y después, también como *altus* y entrado el siglo XVI, las palabras que designaban al contratenor cambiarían a equivalentes en lenguas vernáculas como *altista* en Italia, *countertenor* en Inglaterra y *hautecontre* en Francia.

Normalmente, la ejecución de la polifonía quedaba restringida a los hombres, quienes después del cambio de voz cantaban la parte de Bajo y Tenor, y adolescentes y niños previos a la maduración vocal, se encargaban de la parte de Alto y Soprano. En algunas ocasiones, la parte de Alto se dejaba a aquellos que, a pesar del cambio de voz, podían cantar la línea haciendo uso de voz de cabeza o bien, del registro mezclado entre las voces de pecho y cabeza.

Durante el Renacimiento, se mantuvieron diferenciadas con estos nombres, las tesituras encargadas de cantar la polifonía, tanto religiosa como profana. La voz solista comenzaba a aparecer ya fuera en solos que precedían al desarrollo

³ Ardan, G. M y Wulstan, David. "The Alto or Countertenor Voice" Music and Letters. Vol. 48 No. 1 (1967): 17-22. Web. Jstore

polifónico, o bien en obras pequeñas que se representaban en fiestas especiales de la Iglesia, así como canciones de temática amorosa o picaresca. Estas tesituras diferenciadas serían adoptadas por los autores de dramas musicales hacia el final del Renacimiento

En algunos autores barrocos como Henry Purcell es relativamente común encontrar partes solistas escritas para *countertenor*, como en su cantata *Come ye sons of art*, las arias *Come ye sons of art*, *Strike the viol* y el dueto *Sound the trummpet*, están indicados para ser ejecutados por este tipo de voz.⁴

Según Ardan⁵, es probable que los contratenores tuvieran un registro mezclado usando mayormente el registro de pecho aligerado para las notas graves, una parte de registro de *falsetto*, orientado a resolver las partes agudas y un registro mezclado entre pecho y cabeza desarrollado para las notas centrales y de transición, dando por resultado un timbre ligeramente infantil y andrógino.

Así, el virtuosismo y capacidad de los castrados en Europa para abordar las partes de Alto y Soprano, desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII, impidieron que los contratenores se pudieran popularizar como solistas en la escena lírica barroca, es probable que la técnica desarrollada hasta entonces por los contratenores no tuviera la capacidad de competir contra los cantantes evirados, quienes con su

⁴ Wilson, Elisa Fraser. “*The countertenor voice in the symphony anthems of Henry Purcell: a study of range and tessitura*”. The University of Illinois. Web. 2003 <http://hdl.handle.net/2142/85721>

⁵ Ardan, G. M. et al. *Op. Cit.*

extravagante figura y minuciosa formación vocal se habían convertido en los gigantes escénicos de Nápoles.

De esta manera, los contratenores quedarían confinados al ámbito coral eclesiástico o a los teatros pequeños, especialmente en países como Francia, Alemania e Inglaterra, siendo en la Iglesia Anglicana, donde perduró la tradición de mantener contratenores al servicio del coro.

En cuanto a la extensión usual del contratenor se puede delimitar entre el Sol₄ y el Do₆, acorde a los parámetros usuales de la polifonía escrita durante el Renacimiento y el Barroco; dentro de estos límites también se encuentran los roles escritos por Purcell para contratenor, en ellos también existe la posibilidad de extensión por lucimiento hasta Mi₆ en la parte aguda y el Fa₄ en la parte grave.

En la primera mitad del siglo XIX, Manuel García, hijo del famoso tenor Manuel del Pópulo García, escribe un tratado de canto de lo que sería conocido después como *L'école de García*⁶. En este tratado, García retoma y reconoce al contratenor como una voz más dentro del espectro de voces de hombres, definiéndola como la más aguda de las voces masculinas, con timbre claro, brillante y preciso⁷.

García sitúa al contratenor con un rango vocal equivalente a la contralto y describe la composición de la voz como un sistema de tres registros: voz de pecho, voz mixta (que llama *falsetto*) y voz de cabeza. La distribución de pasos y cantidad

⁶ García, Manuel. "*Garcia's new treatise on the art of singing. A compendiuos method of instruction, with examples and exercises, for the cultivation of the voice.*" Boston. Oliver Ditson company.

⁷ *Ibidem*.

de notas de cada registro serían diferencias entre el contratenor, el tenor y la mezzosoprano.

Para García, el contratenor y el tenor utilizan, de manera muy similar, los registros de pecho y mixto (*falsetto*) y establecen diferencia en la voz de cabeza, donde el contratenor suele usar más notas en esta zona y extenderse medio tono por encima del límite máximo del tenor.⁸

1.2.- El contratenor moderno

Pasadas las investigaciones de García sobre la voz en general y en particular sobre el contratenor, algunos cantantes, posterior al siglo XIX y sustentados en la tradición coral anglicana, comenzaron no sólo una labor solista como contratenores, sino a generar literatura teórica y musical dedicada a la voz del contratenor, documentando técnicas, fenomenología y posibilidades de repertorio. De esta manera surgió lo que podríamos llamar las dos escuelas del contratenor: la inglesa y la estadounidense.

1.2.1.- La Escuela Inglesa

Esta forma de cantar propone una técnica sustentada en el uso mayor de la voz de pecho, aligerando el timbre y mezclando hacia la zona del *falsetto*, con un registro de cabeza brillante, incisivo, liso y con poco volumen, adecuado para música de

⁸ *Ibid.*

cámara, ensambles pequeños, oratorio y algunas obras escénico-corales. Esta forma de canto se ajusta a la tradición coral anglicana, donde la participación de contratenores ha sido constante y necesaria para los coros masculinos; así, las características del sonido han sido ajustadas a los espacios resonantes de las catedrales y templos ingleses que requieren un sonido con mayor brillo y sin vibrato a fin de mantener la afinación en la resonancia reverberante de los edificios ingleses.⁹

Es de esta tradición de donde proceden cantantes como Alfred Deller (1912-1979), a quien Benjamin Britten (1913-1976) dedica el rol de Oberon en su ópera *Sueño de una noche de verano* y que dice expresamente “*countertenor*” siendo éste, el primer rol escrito en el siglo XX para esta tesitura. Deller es el cantante que nos permite establecer un vínculo entre la tradición coral anglicana y el contratenor solista, transporta la sonoridad coral a la musicalidad solista al tomar como punto de partida, la música que Henry Purcell escribió para contratenor solista.¹⁰

El contratenor Peter Giles (1939) también procedente de la tradición inglesa, se desempeña como cantante solista, de ensamble y pedagogo vocal, con base en su experiencia como contratenor y docente de la voz, escribe una serie de libros sobre la técnica, enseñanza, fisiología y características del contratenor, documentando las posibilidades de combinación del registro del contratenor, en comparación con otras voces, tanto masculinas como femeninas.

⁹ Fugate, Bradley. *Op. Cit.*

¹⁰ Giles, Peter y Mallinder, David. “*The Counter Tenor*” Muller, 1982. Michigan University.

Tanto para Giles como para García, la voz del contratenor ofrece tres posibilidades de registro entre las zonas de pecho, mixta y voz de cabeza. Para la escuela inglesa, la voz del contratenor se conforma, principalmente, de la zona alta del pecho, mezclándose con la zona baja de la voz de cabeza y permitiendo que la zona alta de la cabeza incida sólo en las notas agudas, lo cual resulta en el sonido brillante característico de los contratenores ingleses.

Recuperada y difundida la tradición inglesa de los contratenores solistas, iniciada por Deller, contratenores como John Witworth (1922-2013), Greyston Burgess (1932), Owen Wynne (1930-2016), Peter Giles (1939), Charles Brett (1941), James Bowman (1941), Rene Jacobs (1946) y Dominique Visse (1955), entre otros, abrieron el camino para que la tesitura cobrara fuerza en los escenarios, no sólo de la música antigua, ensambles y música de cámara, sino abría paso a la interpretación de roles dramáticos en las óperas barrocas.¹¹

El creciente interés de investigadores y público en la producción lírica del Barroco abrió un nuevo espacio para los contratenores solistas que comenzaban a tomar los escenarios: la interpretación de roles escritos para alto y soprano masculino. Algunos, al inicio del Barroco, fueron escritos para contratenores o falsetistas, posteriormente los dominaron los *castrati* napolitanos. Estos roles dramáticos requerían una técnica más desarrollada, con dominio del *bel canto* y capaces de llenar escenarios más grandes y de proyectar la voz sobre orquestas más numerosas.

¹¹ Giles, Peter. "A Basic countertenor method for teacher and student." Kann & Averil, 2005. Londres.

Así, los contratenores ingleses podrían ser los sujetos idóneos para interpretar este repertorio, pero, se requería una técnica más desarrollada y especializada, con mayor extensión, recursos técnicos, estilísticos y mayor presencia solista.¹²

1.2.2. La Escuela Norteamericana

Estados Unidos poseía algo de la tradición coral anglicana, así como herencias de los coros católicos del resto de Europa, el punto de unión de todas las tradiciones era la prohibición de mujeres en los coros, ya sea para presentaciones públicas o para servicios religiosos. No obstante, poco a poco, los coros estadounidenses permitieron la integración de mujeres en la parte de soprano y alto. Así, para la segunda mitad del siglo XIX, estos coros habían, prácticamente, prescindido de contratenores por tener integradas sopranos y contraltos.

Completamente opacados por las contraltos y sopranos, los contratenores ingleses que emigraron a Estados Unidos no fueron vistos como intérpretes apreciados sino, probablemente, más como una curiosidad de las tradiciones inglesas que no lograron afianzarse en América.

Esto, aunado a la poca formación musical de coralistas, provocó que el interés de los cantantes formados en este país fuera más cercano al *bel canto* y tanto por

¹² Bubeck, Daniel. "A resource guide to standard opera roles for the countertenor." <https://iucat.iu.edu>. Web. 2012. <https://iucat.iu.edu/iupui/15156179>

la moda del momento como lo joven que era del país, así como la enorme diversidad étnica resultado de las múltiples migraciones europeas al nuevo continente, hizo que los cantantes prefirieran una formación vocal más cercana a la ópera que les permitiera desarrollarse como solistas de la escena. Entonces, a diferencia de Europa, los conservatorios y escuelas de canto del continente americano formaban, principalmente, cantantes solistas.

Como tal, Estados Unidos no tenía una tradición de contratenores solistas, por tanto, las escuelas de música formaban cantantes con técnicas centradas en la proyección completa de la voz lírica; lo cual era adecuado para la demanda del plural público estadounidense.

Dentro de este contexto, los contratenores solistas norteamericanos surgieron de una formación vocal orientada al *bel canto*, entrenándose en técnicas que requerían mayor amplitud en la voz y con esto, mayor uso de la voz de cabeza, un registro mixto que permitiera abordar las notas intermedias con proyección y el registro de pecho para las zonas graves, asimismo, uso del vibrato y de todos los recursos de ornamentación típicos del repertorio barroco.¹³

Estas cualidades lograron construir un puente entre la música antigua (que experimentaba un renacimiento a mitad del siglo XX) y la ópera barroca,

¹³ Chung-Ahn, Gloria Chu Young. *“An introduction to the Art of Singing Italian baroque opera: A brief history and practice.”* California State University, Los Angeles. Web.2015.

especialmente con autores como Handel, cuyos roles principales fueron escritos para castrados contralto.

De esta manera, Russel Oberlin (1928-2016), formado como tenor en la afamada escuela de música de Nueva York, Julliard, fue el primer contratenor en Estados Unidos que abordaba, tanto el repertorio del Renacimiento y Edad Media típico de los contratenores ingleses, como obras líricas; con lo cual se estableció un puente con la ópera barroca. Su formación, primero de tenor inusualmente ligero, con voz de cabeza reforzada, permitía establecer una equilibrada mezcla entre los extremos del registro, así como su dicción clara, musicalidad, capacidad dinámica y vibrato, permitían que Oberlin abordara el repertorio antiguo sin abandonar del todo los elementos del *bel canto* que aplicó a la interpretación de la ópera barroca, especialmente, de los héroes handelianos.¹⁴

La participación de Oberlin como contratenor solista en ensambles importantes de Estados Unidos como el New York Pro Musica Antiqua, aunado a múltiples presentaciones como solista en escenarios importantes de su país y en la televisión fueron la punta de lanza que abrió el paso a otros contratenores. En consecuencia, algunos cantantes comenzaron a seguir sus pasos, utilizando los elementos pedagógicos de la técnica del *bel canto* para abordar el repertorio antiguo y barroco, especialmente la ópera barroca.

Para investigadores como Bradley Fugate, los contratenores de la Escuela Norteamericana resultan un anacronismo necesario para poder interpretar los roles

¹⁴ "Russel Oberlin Papers." The New York Public Library. Archives & Manuscripts. Web. 2018. <<http://archives.nypl.org/mus/24331>>

que fueron escritos originalmente para los castrados del Barroco, al respecto, afirma qué:

“Además, uno debe reconocer que muchos de los roles que ahora son interpretados por contratenores en óperas barrocas, fueron originalmente ejecutados por castrati (o incluso mujeres). Este entendimiento resalta el hecho de que el bel canto en el contratenor contemporáneo, es una fabricación del siglo XX o, en verdad, un anacronismo vocal.”¹⁵

Desde esta perspectiva, la Escuela Norteamericana de contratenores es una creación del siglo XX que integra elementos “modernos” a cantantes que buscan especializarse en repertorio antiguo y barroco. Esta escuela resulta de vital importancia para la formación de contratenores con una técnica que les permita ejecutar repertorio de especialización y capaces de compartir escenario con cantantes de otras tesituras compartiendo una formación en común: el bel canto.

1.3.- El alto castrado en el Barroco

Durante el Barroco, especialmente en la escena lírica, las tesituras vocales quedaron definidas de manera muy cercana a como las conocemos actualmente; si bien, alto y soprano no necesariamente definían el género de los personajes, sí resultaban relevantes al momento de jerarquizar las características psicológicas y estatus de estos.

¹⁵ Fugate, Bradley. *Op. Cit.*

Entonces, los bajos tenían la función de ser hechiceros, magos, jefes de ejército o guías espirituales; los tenores tenían a su cargo la interpretación de roles cómicos, terrenales o bien, jóvenes héroes cuyo ímpetu juvenil no les permitía acceder a la nobleza de los héroes o dioses protagonistas de los melodramas barrocos.

Las voces de soprano y alto obtenían los roles protagónicos, representando la fuerza y heroicidad de la juventud y la nobleza de la cuna alta o divina. En este aspecto las voces tenían varios matices y diferencias entre soprano masculino, castrado, (conocido como *primo uomo*) y soprano femenina (*prima donna*) y alto masculino, castrado (*secondo uomo*) y mezzo soprano o contralto femenina (*seconda donna*).¹⁶

Normalmente, el alto castrado o *secondo uomo* representaba roles nobles, héroes de carácter impetuoso y contrastes dramáticos, los cuales desarrollaban sus escenas mostrando las diversas habilidades del bel canto: arias de portamento que reflejaban la belleza de la voz, arias *infuriate* que revelaban las habilidades técnicas para las agilidades, coloratura y ornamentaciones. En los *accompagnati*, eran capaces de transmitir la esencia del texto a través de recitativos que transitaban por diversas emociones.

Los *alti* reflejaban personajes aún jóvenes y fogosos pero acompañados de la sabiduría y consejo de guías y confidentes, o bien, sabios capaces de acompañar

¹⁶ *Ibid.*

jóvenes héroes a la batalla. Son el punto intermedio entre la juventud y la sabiduría: el héroe idóneo para el melodrama barroco.

El alto castrado poseía cualidades vocales únicas, que se relacionaban también con la madurez del timbre, lo cual permitía profundizar a los personajes, haciéndolos más complejos dramáticamente hablando. Asimismo, su uso de la voz de pecho les permitía ser expresivos con los textos y es probable que algunos libretistas tuvieran en mente cantantes *alti* para sus personajes a fin de hacerlos más comprensibles.

La extensión de vocal de los *alti* estaba entre el Fa₄ y el Sol₆, según el tipo de aria y de personaje, la extensión podría tener tendencia hacia la zona aguda o hacia la zona grave, lo común en la mayoría de los personajes marcados como Alto en las producciones operísticas del siglo XVIII, era mantenerse el rango comprendido entre el La₄ y el Mi₆ con posibilidad de extensión por lucimiento, especialmente en las arias de *portamento*¹⁷ y arias *infuriata*¹⁸.

1.4.- Handel y el alto castrado

En el periodo comprendido entre los años de 1720 y 1732, Handel escribió 39 dramas musicales para la *Royal Academy of Music*¹⁹ y todas dentro de los cánones estilísticos de la Opera Seria: estructura melodramática con arias *da capo*, *recitativo secco* y *accompagnati* en cuyos libretos se exponía el conflicto amoroso y virtuoso

¹⁷ Tipo de aria con *tempo* lento y notas largas usadas para mostrar la capacidad expresiva de los cantantes. N. del A.

¹⁸ Tipo de aria con *tempo* rápido, usualmente con saltos amplios en la línea melódica y uso de coloraturas, cuyo objetivo es mostrar furia, enojo, pasión o coraje a través de las agilidades. N. del A.

¹⁹ La *Royal Academy of Music* fue la compañía de ópera fundada por Handel, Ariosti y Bononcini en 1719, cuyo propósito era producir temporadas de ópera que se presentaban en los teatros reales de Londres. N. del A.

de un héroe o heroína en lucha por la virtud, honor y la supervivencia dentro de una intriga cortesana. Handel siguió el modelo barroco del melodrama musical utilizando la jerarquía de voces como lo hacían sus contemporáneos y si bien, él podría disfrutar de las voces de grandes bajos o tenores famosos en su época, dio prioridad a sopranos y altos para el protagonismo de sus óperas.²⁰

De los más de sesenta roles escritos por Handel en este lapso, cuarenta y cinco fueron dedicados al alto castrado. Es esta voz, al parecer, la preferida por Handel para encarnar los roles protagónicos y coprotagónicos de sus dramas musicales. Incluso, para autores como Winton Dean, la mente y gusto de Handel se centraba en la voz de alto sin considerar si era de castrado o de mujer.²¹

Handel no escribió roles femeninos para castrados, (una práctica que era común en la época) a pesar de ello, si algún alto o soprano castrado no podía ejecutar el papel, podía ser fácilmente sustituido por una soprano o contralto.

Asimismo, Handel compartió con sus contemporáneos los límites de desarrollo melódico de los personajes acorde a sus tesituras, ubicando al alto castrado en una tesitura comprendida entre el La₄ y el Mi₆ con posibilidad de extenderse hacia la zona aguda o la zona grave dependiendo de los requerimientos dramáticos del personaje.

²⁰Bubeck, Daniel. *Op. Cit.*

²¹ Dean, Winton. *Handel's Operas, 1704-1726*. Nueva York: Oxford University Press. 1994. Impreso.

Además, Handel tomaba en cuenta a los cantantes que interpretaban a sus personajes y su trabajo resultaba minucioso en cuanto a la manufactura de sus composiciones. La voz del intérprete era fundamental y no dudaba en hacer los ajustes necesarios a un personaje cuando éste cambiaba de intérprete, ya fuera en una nueva versión de una ópera anterior, o que cambiara durante la temporada de presentación. Incluso se preciaba de conocer la voz mejor que los cantantes mismos y si bien, como empresario, estaba a la merced de los constantes desplantes y caprichos de los castrados, era capaz de restringirlos a sus melodías, elegantes y limitadas de ornamentos y excesivo efectismo.

El conocimiento y entendimiento de la voz, en especial la del alto castrado, permitió que la producción lírica de Handel perdurara y trascendiera los conflictos de los gustos frívolos de la sociedad londinense. Handel encuentra en la ópera, y después en el oratorio, el equilibrio retórico entre el teatro, la poesía y la música.

Durante el auge de *la Royal Academy of Music*, Handel fue un autor prolífico que logró profundizar en las posibilidades técnicas y expresivas de la voz del alto castrado más allá de los fuegos artificiales de las coloraturas excesivas, de las arias de armonía simple que permitían grandes libertades de ornamentación a los *castrati*, y buscó equilibrio retórico entre la poesía de los libretos y la música que componía. La restricción del virtuosismo de la voz para quedar al servicio de la obra dramática en su totalidad fue un objetivo que persiguió durante este periodo. Por consecuencia, sus óperas se volvieron, una a una, más depuradas, elegantes, complejas armónicamente y ricas orquestalmente. Desde *Radamisto* a *Orlando*, la evolución en la producción lírica de Handel es evidente en su orquestación,

profundidad dramática, y, sobre todo, en el tratamiento de la voz del alto castrado. Un factor fue decisivo en la evolución estilística: su relación con el alto castrado Francesco Bernardi, Senesino.²²

1.4.1. Handel y Senesino

De las treinta y nueve *Opera Seria* que compuso Handel, dedicó cuarenta y nueve roles (principales, coprincipales, secundarios e incidentales) para *alto castrato*, la mayoría de estos roles, integran un *corpus* de más de setenta obras entre arias, duetos y *recitativi* con diferentes extensiones, dadas, principalmente, por las características específicas de los *castrati* que las interpretaron.²³ De este total de producción, Handel compuso 22 roles operísticos, todos ellos principales y coprincipales para Senesino. Se sabe que Handel apreciaba la técnica y cualidades interpretativas del castrado, incluso, que fue la relación laboral más duradera del compositor con un cantante.²⁴

De esta manera, Handel fue cuidadoso en el material escrito para Senesino. Por tal razón, resulta de particular interés que, en toda la obra dedicada al castrado, Handel no excedió el registro comprendido entre el La4 y el Mi6. Era usual que éste fuera el rango común para cualquier alto, pero, había posibilidad de extenderse más allá del Mi6 con ocasión de lucimiento, ya fuera para mostrar la extensión o

²² Hugill, Robert. "Handel's castratos – Senesino and Carestini." Planet Hugill, a world of classical music. Web. 14 oct. 2012. www.planethugill.com/2012/handels-castratos-senesino-and-carestini.html

²³ Bubeck, Daniel. *Op. Cit.*

²⁴ Hugil, Robert. *Op. Cit.*

virtuosismo del cantante, o bien para necesidades armónicas, melódicas o dramáticas.

No fue el caso con Senesino, Handel mantuvo para él un registro condensando, en algunas ocasiones, no excediendo la octava en todo el desarrollo de sus arias. Esta situación pareciera contradictoria con el grado de desarrollo que alcanzan las óperas handelianas surgidas durante esta relación, pero Handel había encontrado en Senesino, un punto de equilibrio entre la música y la acción dramática. Por consecuencia, Handel compensó este rango condensado con fuerte proyección dramática y emotiva, además de diversos recursos técnicos y retóricos. En la obra escrita para Senesino, Handel desarrolló todas las formas líricas tradicionales e, incluso, adaptó y creó formas novedosas para el lucimiento del cantante, como el caso de la escena de la locura de la ópera Orlando (HWV 31, 27 de enero, 1733).²⁵

De Senesino se sabe que su técnica le permitía ejecutar frases perfectamente afinadas, limpias; además, tenía una técnica bien resuelta con la que ejecutaba correctamente todos los estilos de la época: desde los *largo* de las arias patéticas hasta las agilidades que caracterizan a las arias de bravura; fue famoso por su perfección técnica, fraseo y dicción, la cual era sumamente cuidada y pulcra, y no abusaba de los ornamentos, situación que lo hacía del gusto de los libretistas; ya que se transmitía el texto con toda su fuerza dramática; razón por la cual, los libretistas confiaban en él, la comprensión y comunicación de sus versos.²⁶

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Díaz Marroquín, Lucía. "Bernardi, Francesco (¿-1759)". MCNBiografias.com. Web. 15 jun. 2017. <<http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=bernardi-francesco>>

Senesino ejecutaba todos los estilos de moda durante la segunda década del siglo XVIII. Dominaba el arte de la retórica, tanto musical como declamatoria; con su noble y sobre desarrollada figura, era un intérprete hecho para el escenario, un héroe, un rey, un dios, un poema épico que se vio favorecido por la música que Handel compuso, *exprofeso*, para él.²⁷

Asimismo, la extensión vocal del cantante era la típica con graves, agudos y sobreagudos esperados de los cantantes contemporáneos a él. De esta manera, resulta interesante destacar el hecho de que la reducción del registro en las óperas handelianas escritas para Senesino obedece a una situación estética en beneficio de la obra dramático-musical y no a un problema o deficiencia técnica en el cantante.

Handel supo aprovechar correctamente las cualidades vocales y retóricas del cantante, al punto de crear para él arias, recitados, duetos, ensambles, *accompagnati* y bravuras, presentes siempre en sus óperas. Otra de las razones para que Handel mantuviera a Senesino en un registro cercano al habla y al recitado era evitar los excesos de línea y de artificios para privilegiar la fuerza dramática sobre la exageración ornamental, además, sin descuidar el virtuosismo vocal refinado.²⁸

²⁷ Hugil, Robert. *Op. Cit.*

²⁸ Kelly, Thomas Forrest. "*Frist Nights at the Opera. Michigan*". Yale University Press, 2006. *Books.google.com.mx*. Web. 26 jun. 2017.

1.4.2 El contratenor moderno.

Al inicio de la investigación se definió al contratenor y su evolución en el estilo y la literatura musical, fueron mencionados tanto su origen como su permanencia en la tradición inglesa de la iglesia anglicana y su desarrollo hacia la escuela inglesa y la Escuela Norteamericana.

Con la Escuela Norteamericana cercana a México, y desarrollándose a la par del creciente interés, tanto por la interpretación históricamente documentada de la música antigua, como por la ópera barroca, observamos que los contratenores han comenzado a ganar espacios en los escenarios operísticos. Esto ha sucedido más en Estados Unidos que en México, , nuestro país comienza a abrirse a la tendencia mundial de integrar contratenores a la escena musical, por lo que se ha llegado a algunas convenciones sobre la técnica y sonoridad que requieren los contratenores para abordar los personajes anteriormente interpretados por castrados.

Según Fugate, los contratenores de la Escuela Inglesa, formados en coros y acostumbrados a la resonancia de las catedrales antiguas, requieren menor resonancia en la voz, más adecuado para la interpretación, sin vibrato, de obras corales o ensambles pequeños, lo cual, tímbricamente, los asocia más con la voz de un niño soprano, o bien, con voces que transitan de la niñez a la adolescencia.²⁹

²⁹ Fugate, Bradley. *Op. Cit.*

A diferencia de los contratenores de la Escuela Norteamericana que han desarrollado una técnica de tres registros mezclados que les permite cubrir una tesitura muy cercana a la de un contralto o, en todo caso, a la del alto castrado.

El contratenor de la Escuela Norteamericana es entrenado en técnica de *bel canto*; la mayoría, aparte de poseer el registro de contratenor, tiene también la capacidad de cantar en la tesitura de tenor, barítono o, incluso, bajo³⁰. No siempre desarrolla ambas tesituras, es común que en la etapa formativa comience con la tesitura grave y migre, posteriormente, ya sea por capacidades, gusto personal, recomendación foniátrica o técnica a la tesitura de contratenor.³¹

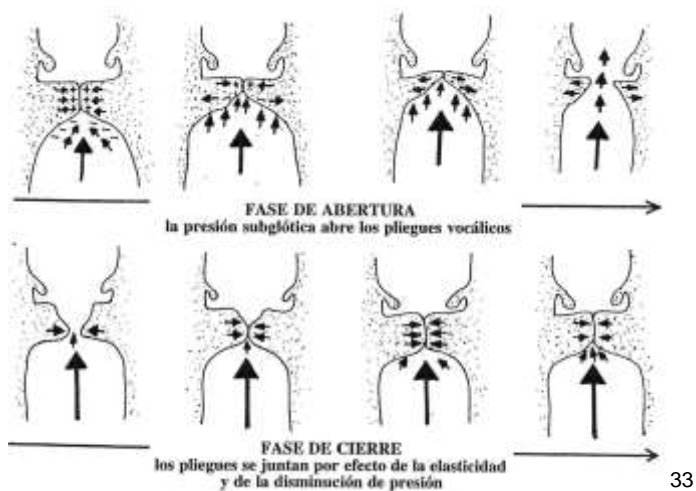
Retomando los registros del contratenor actual, ubicado en la Escuela Norteamericana, éste posee una zona de voz de pecho, lo cual involucra el movimiento de los tres elementos de la cuerda vocal: *musculus vocalis*, el ligamento y la mucosa laríngea. La zona de pecho varía entre cada contratenor, pero puede centrarse entre el Fa₄ y el Re₅.

Entre el Do₅ y el Fa#₅ se encuentra el registro mixto, una zona de equilibrio entre la presión subglótica, el movimiento del *musculus vocalis* y el ligamento. Hacia esta zona, tanto el *musculus* como el ligamento comienzan a reducir su movimiento dejando el control principal a la mucosa laríngea. Cuando el *musculus* y el ligamento cesan su movimiento y la mucosa es la única en acción con la presión subglótica,

³⁰ Esta reflexión proviene tanto de las fuentes anteriormente consultadas, como de la información que he recabado a partir de mi participación en cursos, clases maestras, festivales y otras actividades académicas que me han permitido entrar en contacto con otros contratenores. *N. de A.*

³¹ Actualmente, es más común que los contratenores más jóvenes ingresen a la etapa formativa como contratenores y desarrollen, durante toda la carrera, la tesitura completa. Este ha sido mi caso desde mi entrada al ciclo propedéutico de la Facultad de Música y motivo principal de una investigación orientada al desarrollo y formación del contratenor. *N. de A.*

es la transición a la voz de cabeza, normalmente esta zona es variable, concentrándose entre el Fa₅ y el Fa₆. En algunos contratenores, puede haber extensión hasta el Do₇³²



33

Raymond Chenez, tras el análisis de 11 contratenores de diferentes edades con el *software* VoceVista, concluye, que, si bien, hay diferencias en las extensiones de los diferentes contratenores, la tesitura coincidente en transiciones de registro y zonas óptimas de la voz están entre el La₄ y el Mi₆, con posibilidades de extenderse, tanto a la zona grave como a la aguda, dependiendo de las capacidades particulares

³² Torres Gallardo, Begoña; Masó Ortigosa, Nuria; Rey Abella, Fernando; Sala-Blanch, Xavier; Gimeno Aragón, Elisabet; Germán Romero, Ana; Vilaró i Casamitjana, Jordi; Prats-Galino, Alberto y Gimeno Pérez, Ferrán. A. "Patrones musculares en el canto. Un estudio piloto" Revista de Investigaciones en Técnica Vocal. Vol. 4 No. 1 (2016): 7-22. Impreso.

³³ Borden, G. J. y Harris, K. S. "Speech science primer. Physiology, acoustics and perception of speech". Baltimore: 1980. Williams & Wilkins. Esta imagen ejemplifica el cierre cordal y la presión subglótica. La presión subglótica es la fuerza ejercida por el aire contenido en los pulmones que ejerce presión en las cuerdas vocales cerradas, cuando la presión vence el cierre de las cuerdas, éstas se abren y dejan pasar aire momentáneamente para volver a cerrarse. A esto se le llama ciclo, la cantidad de ciclos por segundo es la frecuencia o afinación. La imagen es usada para fines estrictamente académicos. N. del A.

de cada cantante³⁴. Asimismo, demuestra que las transiciones de resonancia y registro ocurren de manera constante en los cambios de registro mencionados, con una formación de armónicos similares y con zonas de *passagio* congruentes entre sí, dando por resultado, características físicas estables que nos permiten identificar y demostrar la fisiología de la voz del contratenor de manera muy similar a la utilizada para analizar y definir la voz de soprano, tenor o bajo.³⁵

De esta manera, podemos observar que la tesitura de contratenor es estable, delimitada y posee características en común con otras tesituras; tiene diferentes zonas de paso, mezcla de registro, zonas de lucimiento y de expresividad. Asimismo, tiene timbre característico, espectro de armónicos que proyectan la resonancia de la voz en salas de concierto y teatros; es decir, se comporta como cualquier otra tesitura del espectro vocal humano y es una tesitura en sí misma.

De esta manera, los parámetros de extensión vocal que posee un contratenor formado desde el *bel canto* y que es capaz de interpretar repertorio lírico, tanto barroco como clásico, están comprendidos entre el La4 y el Mi6, con posibilidades de extensión, tanto inferior como superior. Esto permite que los contratenores puedan ser formados y ubicados, desde el inicio de su carrera, dentro del rango del alto castrado barroco y de manera particular, en la extensión y tesitura empleada por Handel en las obras dedicadas a Senesino.

³⁴ Chenez, Raymond. "Vocal registers of the countertenor voice: Base on signals recorded and analyzed in VoceVista". The Florida State University. Web. 2011.

<http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:182072/datastream/PDF/view>

³⁵ *Ib.*

Por tanto, un contratenor puede recibir formación vocal sustentada en el *bel canto*, desarrollar todas las habilidades técnicas y estilísticas para abordar cualquier tipo de repertorio e integrarse, exactamente igual que cualquier otra tesitura, al cuerpo estudiantil de una institución de enseñanza profesional de la música.

A, los contratenores en formación necesitan desarrollar las habilidades y conocimientos propios de un cantante especializado en repertorio barroco y clásico temprano; es por esto que, aunado a las obras a desarrollar a lo largo de la carrera, los contratenores necesitan un conjunto de obras complementarias que los enfrente y les permita adquirir los conocimientos necesarios para lograr esa especialización.

Es por lo que esta investigación propone una compilación de arias escritas por Handel para el castrado contralto Senesino, las cuales se encuentran dentro del rango vocal del contratenor actual; asimismo, poseen todos los elementos estéticos, estilísticos y técnicos propios del repertorio barroco. Esta antología permite que los contratenores aborden el repertorio de especialización en diferentes grados de dificultad y enfrenten las particularidades técnicas y retóricas de arias y recitados barrocos; adquiriendo las habilidades y conocimientos necesarios para convertirse en cantantes especializados.

Capítulo 2.- La obra dramática compuesta por Handel para Senesino: una propuesta formativa para contratenores.

2.1.- Antecedentes

En 1719, Handel recibe la instrucción del duque de Newcastle para viajar por Europa continental y conseguir contratos con diversos cantantes para que participaran en las temporadas de ópera de la *Royal Academy of Music*; son varios los nombres que Handel tenía propuestos para la integración de la compañía londinense, siendo el de Francesco Bernardi, Senesino (a partir de aquí nos referiremos a él como Senesino), el que significaría la relación laboral más exitosa de Handel, desde 1720 hasta 1731.³⁶

Senesino tenía un nombre destacado en la escena europea continental. Era conocido por su dicción clara y dotes actorales, manifestados especialmente en los recitativos, además de su timbre descrito como dulce y poderoso, equilibrado, con vibrato estable y, además, una presencia escénica que lo ubicaba, principalmente, como héroe.³⁷

Senesino fue despedido de los compromisos musicales con el compositor Johann Heinichen y la ópera de Dresde en 1720, tras una discusión a partir del descontento del cantante por un aria en la ópera *Flavio Crispo*, con lo cual, pudo aceptar la propuesta de Handel de integrarse a la *Royal Academy of Music*³⁸. En

³⁶ Hugill, Robert. *Op. Cit.*

³⁷ LaRue, C. Steven. *Handel and his singers: the creation of the Royal Academy operas, 1720, 1728*. Nueva York: Oxford University Press. 1995. Impreso.

³⁸ Buelow, George, J. *A history of baroque music*. Indiana University Press. 2004. Impreso

diciembre de 1720, Senesino llegó a Londres para interpretar el rol principal en el reestreno de la ópera *Radamisto*; originalmente estrenada por la mezzo soprano Margherita Durastani.

La relación entre Handel y Senesino fue fructífera, dando como resultado 17 óperas, de las cuales 10 fueron roles principales y al menos, 3 oratorios. Es probable que las capacidades vocales, actorales y retóricas de Senesino influenciaron a Handel en la creación de arias, recitativos, escenas y personajes que el compositor eligió para el cantante.³⁹

Así, en el material musical escrito por Handel para Senesino, se encuentra una constante en los límites del registro vocal, un rango no mayor a la octava más sexta, comprendida entre el La₄ y el Mi₆. Este rango puede ser menor en algunas arias.

Esta situación podría deberse, además de las características vocales y de extensión del cantante, a una necesidad dramática expresiva, dado que este registro podría favorecer un punto intermedio entre la voz cantada y la voz hablada del cantante; todo esto con el propósito de permitir que Senesino pudiera transmitir la poesía del texto de manera clara y precisa a través del ejercicio de su dicción y claridad de palabra, por la que ya era famoso.

En muchos aspectos, Handel como compositor de origen alemán, traduce en su música, tanto el temperamento barroco continental como el gusto londinense por el teatro, conjugándose en la *Opera Seria* italiana; así, es muy probable que Handel,

³⁹ LaRue, C. Steven. Op. Cit.

más allá de la originalidad musical, buscara el impacto dramático de la obra en su conjunto. En este sentido, su trabajo con Senesino resulta fundamental, ya que el oficio y dominio del cantante en la técnica vocal, no sólo hablada, sino cantada, permitió construir un puente entre teatro y música.⁴⁰

Esta característica de la obra compuesta por Handel para Senesino, es decir, la construcción melódica a partir de las características, técnica y oficio del cantante aplicadas a las formas musicales y dramáticas dominantes en la época, es, ahora, el puente que puede comunicar a los cantantes en formación en general y a los contratenores pertenecientes a la Escuela Norteamericana en particular, una forma de canto, emisión y enunciación más saludable y adecuada para el instrumento vocal.

2.2.- De Senesino al contratenor de la Escuela Norteamericana

En el capítulo anterior se establecieron dos tipos de formación vocal que los contratenores actuales tienen: la Escuela Inglesa, a partir de la tradición de la Iglesia Anglicana que busca voces sin vibrato, más adecuadas para la música coral y de cámara interpretada en espacios arquitectónicos de mayor reverberación que llamaremos, según la propuesta de Fugate, Escuela Inglesa.⁴¹

⁴⁰ Buelow, George J. "The Case for Handel's Borrowings: The Judgment of Three Centuries". Sadie, Stanley y Hicks, Anthony. *Handel Tercentenary Collection*. Londres: UMI Research Press. 1987. Web.

⁴¹ Fugate, Bradley. *Op. Cit.*

La otra formación se da en Estados Unidos, en conservatorios de música que toman como técnica principal el *Bel Canto* italiano y cuyo objetivo se centra en la interpretación de roles operísticos, Lied, oratorio, música de cámara y está pensada para espacios arquitectónicos más grandes, es por eso que estos cantantes deben desarrollar mayor potencia, vibrato, expresividad y extensión, además de adquirir herramientas retóricas y escénicas que permiten hacer coincidir a los personajes con la apariencia del cantante; proyección vocal y estudios de fonética en varios idiomas; a esta escuela la llamaremos Escuela Norteamericana.⁴²

Russel Oberlin, primer contratenor de la Escuela Norteamericana ofreció una serie de recitales para la televisión estadounidense donde interpretaba diversas arias de óperas handelianas, como *Vivi, tiranno*, de *Rodelinda*, cuyo rol coprincipal, Bertarido, fue interpretado por Senesino. La técnica más apegada al *bel canto* de Oberlin le permitió abordar con fluidez y precisión los personajes creados para Senesino, la zona grave de la voz es resuelta con voz de pecho en colocación alta, hace uso del registro de mixto centrado en la parte alta de la cavidad nasal y resuelve la zona aguda con voz de cabeza. Los registros están conectados de manera eficiente, y es posible escuchar en estos recitales, la mezcla de registros y pasos de voz, que resultan lógicos y fluidos.⁴³

A partir de lo recreado por Oberlin, son numerosos los cantantes estadounidenses que se desarrollan en la tesitura de contratenor, y a pesar de abordar diversos repertorios, no necesariamente ligados al periodo Barroco, sí se

⁴² *Íbidem*.

⁴³ "Oberlin, Russell, (KEYS), Oct. 11, 1928 - Singer". Ruhr-Universität Bochum. Web. 18 nov. 2018 <http://www.tp4.rub.de/~ak/disc/ro/ro_bio.html >

convierte en una constante el recurrir a la ópera handeliana para integrar el *corpus* de obras y personajes interpretados por estos cantantes.

Entre los contratenores de la Escuela Norteamericana, posteriores a Oberlin, resaltan Jeffrey Gall (1950), Drew Minter (1955), Derek Lee Ragin (1958) cuya voz se mezcló con la de la soprano polaca Ewa Malas Godlewska para la interpretación de las arias incluidas en la película *Farinelli* (Corbiau, 1994), David Daniels (1966), Brian Asawa (1966-2016), Bejun Mehta (1968); para todos ellos, la interpretación de personajes handelianos ha sido una constante, la discografía de muchos de ellos incluye arias importantes de los personajes que Handel escribió para alto castrado, incluyendo aquellas creadas para Senesino.⁴⁴

Según Bubeck, el creciente interés en las óperas handelianas en producciones estadounidenses, permitió contemplar a los contratenores como intérpretes ideales de los roles originalmente escritos para alto castrato, ya que “sirve para preservar, tanto el sexo del personaje y así mantener la credibilidad en el drama, como para proveer una paleta de color vocal más rica entre un reparto conformado principalmente por voces blancas.”⁴⁵

La elección del repertorio que hace un contratenor, tanto en su etapa formativa como en su ejercicio profesional resulta fundamental para su salud vocal y óptima ejecución. Hemos visto que la tesitura del contratenor de la Escuela Norteamericana se encuentra en rango similar al del alto castrato handeliano, particularmente, el rango aplicado para Senesino, y aunque algunos contratenores pueden tener una

⁴⁴ “Famous countertenors”. Web. 29 nov. 2018 <<http://www.countertenors.ru/en/singers/famous.htm>>

⁴⁵ Bubeck, Daniel. *Op. Cit.* Cita traducida por el autor.

extensión mayor, con timbres más ligeros y ágiles, es fundamental que sean capaces de abarcar el repertorio escrito para alto.

Actualmente, los contratenores en formación no sólo necesitan un repertorio que permita desarrollar todas las cualidades esperadas de un cantante de cualquier tesitura, además, es necesario establecer el estudio de repertorio específico que esté conformado por obras adecuadas para la tesitura y, conjuntamente, que contenga los elementos retóricos, estilísticos junto con las dificultades presentes en el área de especialización del contratenor: la música de cámara, oratorio y ópera del Barroco.

De esta manera, la obra escrita por Handel para Senesino resulta de particular interés, ya que, en primer lugar, la tesitura del castrado coincide con la de los contratenores; especialmente, aquellos cuya formación vocal está más apegada al *bel canto* italiano y no a la tradición coral anglicana. Asimismo, los elementos comunes en la música barroca están presentes en la obra de Handel, lo cual permite comprender y practicar el estilo a través del estudio de la música escrita para Senesino.

Cabe destacar que la música escrita por Handel para Senesino se encuentra construida sobre la parte central y grave del registro del contratenor, con pasajes ocasionales al registro agudo, esto permite al contratenor la práctica y fortalecimiento de este registro, reforzar la mezcla de voz y, también, construir puentes para el registro agudo.

Es necesario considerar que los contratenores pueden tener una extensión vocal variable, dependiendo de las cualidades de cada uno. En dos investigaciones sobre la tesitura y extensión de contratenores, uno en Estados Unidos⁴⁶ y otro en Brasil⁴⁷, reportan resultados similares, tomando como notas más graves el Fa₄ y como nota más aguda el Fa₆ con diversas posibilidades de extensión llegando algunos casos hasta el Do₇, y la tesitura de mayor lucimiento y comodidad, entre La₄ y Mi₆.

Asimismo, otro punto a tomarse en cuenta con la voz del contratenor es el color de voz, si bien el registro corresponde al de una contralto, el color en el contratenor suele ser más ligero, brillante; esto sucede porque los espacios de resonancia y las cuerdas vocales son de mayor tamaño que lo de una contralto y, por ello, se favorece la formación de armónicos de frecuencia superior que le dan al contratenor ese característico timbre. Es por esto que el repertorio de elección puede ser confundido y, por tener un timbre ligero, otorgar al contratenor obras para tesituras más altas. En la etapa formativa, es necesario que se conserve el repertorio de contralto, y, conforme se gane terreno en la extensión, asignar obras que representen mayor reto en la zona aguda.

Así, este repertorio significa una herramienta fundamental para la formación de contratenores que sean capaces de construir la tesitura de manera equilibrada, conectada y ágil, para lograr el conjunto de cualidades vocales, musicales, retóricas

⁴⁶ Chenez, Raymond. *Op. Cit.*

⁴⁷ Lima Bicalho, Tiago; Cortes Gama, Ana Cristina; Hanayama, Eliana Modory. "Análise da extensão e tesitura vocal do contratenor". Revista CEFAC. Web. 2011.
<http://www.revistacefac.com.br/edicoes/revista/revista64/Artigo%2012.pdf>

y dramáticas necesarias para la interpretación, tanto de roles de ópera barroca, como la música de cámara y oratorio.

Para efecto de esta investigación, se han seleccionado cinco arias de óperas escritas por Handel para Senesino. Los criterios que se siguieron para su selección fueron:

- Todas las arias pertenecen a óperas en las que Senesino tuviera el rol principal y fuera el centro de la acción dramática.
- Arias que, por su construcción, representen una dificultad particular para el cantante y sirvan como estudio.
- Arias que contengan elementos clave para la interpretación de música del periodo barroco.
- Arias cuya estructura sea diferente o novedosa.
- Arias que por su construcción faciliten la solución de problemas como transición de registros.
- Arias que otorguen herramientas de articulación, enunciación y comprensión retórica.

2.3.- El repertorio

Dentro de la obra lírica compuesta por Handel, destinada a ser interpretada Senesino, se ha seleccionado un *corpus* integrado por cinco arias que representan diferentes aspectos que deben ser practicados y cubiertos por contratenores en formación:

- **Colocación:** se refiere al espacio de resonancia o amplificación del sonido donde el cantante encuentra un punto de equilibrio entre las frecuencias emitidas y el espacio óseo donde éstas son amplificadas y proyectadas correctamente.⁴⁸
- **Articulación en italiano:** son los movimientos del aparato articulatorio que dan forma final al sonido producido y amplificado por el cuerpo. Normalmente conocemos a este proceso como articulación fonética.⁴⁹
- **Legato:** es la expresión articuladora musical que indica que las notas deben de ser ejecutadas sin interrupción, en el canto, el *legato* es fundamental para mantener el equilibrio entre tensión y relajación de los músculos productores de sonido, la columna de aire, el diafragma y el paladar blando. Si bien, el cantante en formación debe aprender todas las formas articulatorias de la música, el *legato* puede ser considerado la columna vertebral del canto.⁵⁰
- **Dinámica:** es la variación de intensidad del sonido emitido por el cantante.⁵¹
- **Agilidades y coloratura:** es la capacidad del cantante de ejecutar melismas rápidos cuyo propósito puede ser la ornamentación de las frases o figuras melódicas relacionadas con significados retóricos que refuercen lo dicho en el texto del aria. Todo contratenor se enfrentará a arias con coloratura y su estudio es fundamental.⁵²

⁴⁸ Torres Gallardo, Begoña; Masó Ortigosa, Nuria; Rey Abela, Fernando; Sala-Blanche, Xavier; Gimeno Aragón, Elisabet; Germán Romero, Ana; Vilaró i Casamitjana, Jordi; Prats-Galindo, Alberto; Gimeno Pérez, Ferrán. "Patrones musculares en el canto. Un estudio piloto." Revista de investigaciones en técnica vocal. Vol. 4 No. 1, 07-22. Web. www.gitev.com.ar/revista

⁴⁹ *Íbidem.*

⁵⁰ *Íbid.*

⁵¹ De Candé, Roland. *Nuevo diccionario de la música (términos musicales)*. Ed. Robinbook, 2002, Barcelona, España. Impreso.

⁵² *Íbidem.*

- **Tesitura:** es el rango de comodidad y lucimiento vocal en el que cantante encuentra la mayor eficiencia de su instrumento; si bien los contratenores pueden tener extensiones diversas, la tesitura común en todos es la relacionada con la del alto castrado, en especial, la tesitura empleada para Senesino por Handel.⁵³
- **Formas musicales:** las estructuras de composición típicas del Barroco. Handel respetó y utilizó todas las formas tradicionales del periodo destinadas a la ópera, tales como: *aria da capo*, *recitativo secco*, *recitativo accompagnato*, *arioso* y *rondó*, así como las ornamentaciones usuales y recursos retóricos y expresivos vigentes en la época.⁵⁴
- **Ensamble:** es el tipo de composición que busca la unión de dos o más voces humanas o instrumentos musicales. Todos los cantantes necesitan estudiar ensambles para tener mayor control de su afinación y emisión, además de que estarán presentes en su vida profesional. Handel propone ensambles, tanto de voces, como de voces con un instrumento obligado.⁵⁵

Este *corpus* es una muestra del trabajo de Handel y es consistente en su tesitura, recursos técnicos, dramáticos, musicales y retóricos. A través de estas obras, los contratenores en formación pueden desarrollar diferentes habilidades que serán relevantes en su ejercicio como cantantes especializados en repertorio barroco.

⁵³ *Íbid.*

⁵⁴ *Íbid*

⁵⁵ *Íbid.*

2.4- Análisis de las obras

El listado de las obras se da en orden cronológico y se tienen en cuenta la forma, tonalidad, partes que la integran, extensión, retórica, dificultades técnicas y particularidades del aria. Aparecen los datos de la ópera, fecha de estreno, número de catálogo y recinto teatral en donde se estrenó; en una tabla, están especificados datos del reparto del estreno:

- Personaje
- Tesitura
- Cantante que lo estrenó

Asimismo, se incluye traducción de cada aria en una tabla donde se tiene, en la columna derecha el texto original en italiano y en la columna de la izquierda, la traducción realizada de primera mano por el autor; también se anexa una sinopsis de cada ópera a la que pertenece cada aria para mejor comprensión del enfoque dramático que, tanto dramaturgo como compositor buscaban. La sinopsis es realizada por el autor a partir del libreto.

2.4.1.- Aria: Bramo te sola

El aria pertenece a la ópera *Floridante* HWV 14⁵⁶, cuyo rol titular estuvo a cargo de Senesino, es la cuarta escena del segundo acto.. Libreto original de Francesco

⁵⁶ n.p. *Petrucci Music Library*. n.d. Web. http://imslp.org/wiki/Category:Handel%2C_George_Frideric

Silvani y libreto para escena de Paolo Antonio Rolli. Estreno el 9 de diciembre de 1721 en *Her Majesty's Theatre*, Londres.

Personaje	Tesitura	Cantante que estrenó
Floridante, príncipe de Tracia	Alto	Francesco Bernardi "Senesino"
Oronte, rey de Persia	Bajo	Giussepe Maria Boschi
Timante, príncipe de Tiro	Soprano	Benedetto Baldassari
Rossane, hija de Oronte	Soprano	Maddalena Salvai
Elmira	Alto	Anastasia Robinson
Coralbo, sátrapa persa	Bajo	John Lagarde ⁵⁷

Sinopsis: Oronte es un general persa que ha usurpado el trono del rey legítimo Nino; después de su victoria, toma a la infanta sobreviviente, Elisa, y la cría como hija suya, ante la muerte de su auténtica hija, quien muere el día de la batalla. Después de su toma del trono, Oronte promete a su hija adoptiva -ahora llamada Elmira- a Floridante, príncipe de Tracia y a su otra hija, Rossane, a Timante, príncipe del Tiro. No obstante, las intrigas se disparan cuando Oronte decide confesar la verdad sobre el origen de Elmira y casarse con ella, tras encarcelar a Floridante. La hermandad de Elmira y Rossane vence la ausencia de vínculos sanguíneos y

⁵⁷ "Floridante". *Handel & Hendrix in London*. Web. <https://handelhendrix.org/>

Rossane ayuda a Elmira, a quien proclaman reina legítima de Persia al unirse en matrimonio con Floridante, después del arresto de Oronte.

Ya casada con Floridante, la ahora llamada Elisa, perdona a Oronte y anuncia la boda de su hermana Rossane con el príncipe Timante, quienes reinarán en el Tiro. La ópera termina en un tradicional *lieto fine*.

Traducción: *Bramo te sola* (Sólo a ti te deseo), acto 2, escena IV.

<i>Bramo te sola,</i>	Sólo a ti te deseo
<i>Non pensó all</i>	No pienso en el
<i>impero,</i>	imperio,
<i>Quel volto,</i>	Ese rostro
<i>quell'alma,</i>	y esa alma
<i>Son regni per me.</i>	Son reino para mí.
<i>Gloria più grande</i>	Gloria más grande,
<i>Diletto più vero</i>	Deleite más verdadero
<i>Del tuo dolce affetto</i>	Que tu dulce amor,
<i>Mia bella non v'è.</i>	Mi bella, no hay. ⁵⁸

⁵⁸ Traducción propia.

Ópera: Floridante, Acto 2, escena IV

Tonalidad: Mi menor

Forma musical: ternaria, aria da capo

Extensión: La₄ – Mi₆

Tempo: *Allegro*

Carácter: apasionado, fogoso.

Retórica: el aria refleja el deseo y pasión del personaje por su amada. Al tratarse de un aria amorosa o de afecto sanguíneo, Handel busca mayor consonancia y hace uso de *ellipsis*, figura retórica musical que omite algunas notas para evitar las disonancias. Las coloraturas en tresillos corresponden a una figura retórica *anaphora*⁵⁹ que ejemplifica la pasión creciente del personaje. De esta manera, la *actio* queda establecida al subir de afinación e intensidad las coloraturas expresando la tensión y furor del personaje.

⁵⁹ Marín Corbí, Fernando. "Figuras, gesto, afecto y retórica en la música." Universidad de la Rioja, España. Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología. Vol. 23 No. 1, 2007. Web. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2711328>



Dificultades técnicas y particularidades del aria: se puede identificar como un *aria di strèpito*⁶¹ por su acompañamiento activo y pleno, las coloraturas reflejan la pasión con la que el personaje se refiere a su amada. El registro es central con extensión hacia la zona aguda, situación que permite al intérprete trabajar agilidades y extensión en el paso de registro medio a agudo.

Los tresillos de las coloraturas pueden ser resueltos reduciendo el vibrato a fin de lograr agilidad en la voz.. Es necesario acentuar el primer tiempo de cada tresillo e identificar el inicio de cada frase, a fin de acentuar la primera nota para dar orden al discurso musical y comprender el patrón de organización de los melismas; resaltar el motivo melódico sobre el que está construida la coloratura. El aria requiere uso de *legato*⁶² sin sobrepasar el *mezzo forte*. Es importante no vibrar las notas de la coloratura.

⁶⁰ En esta imagen se muestra la secuencia de coloraturas en tresillos descrita en el punto, el uso de ésta y las imágenes subsecuentes que muestren fragmentos de las arias son con estrictos fines académicos y provienen de: **n.p.** *Petrucci Music Library*. **n.d.** Web. http://imslp.org/wiki/Category:Handel%2C_George_Frideric . N. del A.

⁶¹ Stark, James. "*Bel canto: A history of vocal pedagogy.*" University of Toronto Press. Toronto, Canadá. Web. 2018.

<https://books.google.com.mx/books?id=rVFQdViY7jAC&pg=PA178&lpg=PA178&dq=aria+di+portamento&source=bl&ots=MPm4tptLuU&sig=PFoxiFMYOSWp4H61xfN3FpePYAI&hl=es&sa=X&ved=>

⁶² *legato* significa ligado y se refiere a que cada nota debe estar conectada con la siguiente sin interrupción. N. del A.

El punto de amplificación o colocación de la vocal “a” necesita ser alto, por encima del segundo cornete nasal, con el propósito de poder pasar de registros con libertad sin perder calidad de sonido, *fiato*, y dirección.⁶³

2.4.2.- Aria: *Va tacito e nascosto*

El aria pertenece a una de las óperas handelianas más representadas: *Giuglio Cessare in Egitto*, HWV 17. Libreto de Nicola Francesco Haym. Estreno el 20 de febrero de 1724 en *King’s Theatre*, Londres.

Personaje	Tesitura	Cantante que estrenó
Giulio Cessare	Alto	Francesco Bernardi “Senesino”
Cleopatra	Soprano	Francesca Cuzzoni
Ptolomeo	Alto	Gaetano Berenstadt
Cornelia	Contralto	Anastasia Robinson
Sesto	Soprano	Margherita Durastanti

⁶³ El uso de los puntos de amplificación del sonido en la máscara facial o huesos resonantes depende de la frecuencia o registro vocal que se utilice. Los huesos más grandes como los senos maxilares amplifican frecuencias más graves, lo cual corresponde al registro de pecho. Al buscar resonancia más alta, los espacios disminuyen de tamaño y se necesita equilibrar la cantidad de aire a fin de no saturar el espacio resonante. La cavidad nasal está dividida por zonas de mucosa llamados cornetes, los cuales segmentan el espacio, entre más alta es la colocación en estos espacios, se tiene mayor facilidad de abordar la zona aguda, se amplifican mejor las frecuencias armónicas superiores y se puede transitar con mayor facilidad del registro mixto al registro de cabeza. Utilizar como punto de partida esta zona (el segundo cornete superior de la cavidad nasal) favorece el timbre ligero y la voz se mantiene ágil para realizar cambios de registro, color, dinámica e intensidad. *N. del A.*

Achilla	Bajo	Giuseppe Maria Boschi
Nireno	Alto	Giuseppe Bigonzi
Curio	Bajo	John Lagarde ⁶⁴

Sinopsis: Pese a que el libreto está inspirado en la visita que hizo Julio César a Egipto, la ópera está tratada con la misma ficción que las *Opere Serie* de la época. Giulio Cessare ha derrotado a Pompeo y entra a Egipto acompañado del Tribuno Curio y de la esposa e hijo de Pompeo, buscando lograr un arreglo para terminar las rencillas anteriores. Son recibidos por los egipcios y la cabeza de Pompeo llega como regalo de Ptolomeo, situación que a Giulio Cessare le disgusta. Sesto promete vengar la muerte de su padre mientras Curio pretende a la, ahora, viuda.

Cleopatra rechaza las acciones de Ptolomeo y decide unirse a Cessare contra su hermano y ser la única gobernante de Egipto, se disfraza de una noble despojada por Ptolomeo y seduce a Cessare con su belleza, después escucha las intenciones de Cornelia y Sesto para vengarse de Ptolomeo, les proporciona la guía de su eunuco Nireno. El complot no resulta, Sesto y Cornelia son apresados.

Cleopatra planea un intrincado engaño para seducir a Cessare pero es forzada a revelar su identidad ante el peligro que representan los actos de Ptolomeo, Cessare abandona el jardín para encarar al hermano de la reina, quien ha reclamado a Cornelia para su harén. Sesto es ayudado por Achilla para robar la

⁶⁴ "Giulio Cessare in Egitto". Handel & Hendrix in London. Web. <https://handelhendrix.org/>

espada de Pompeyo y cobrar venganza, pero no lo logra. A punto del suicidio, Cornelia lo reconforta renovando sus votos de venganza.

Achilla, a cargo del ejército egipcio, decide unirse a las tropas de Cleopatra, pero es derrotado, Cleopatra es tomada prisionera. Achilla, herido de muerte, concede el sello que lo acredita como general de las tropas a Sesto. Cessare sobrevive a la batalla y toma el sello llevando a las tropas contra Ptolomeo. Por su parte, Cornelia intenta matar, con una daga, a Ptolomeo; pero es detenida por Sesto quien clama su derecho de venganza, resultando en la muerte de Ptolomeo. Cessare vence y Cornelia entrega a éste el cetro y corona de Ptolomeo, y Cleopatra es proclamada Reina tributaria del emperador de Roma, la paz de Egipto se celebra con la declaración de amor eterno de la pareja.

Traducción: *Va tacito e nascosto* (Va silencioso y escondido), acto 1, escena IX.

<i>Va tacito e nascosto</i>	Va silencioso y escondido,
<i>Quand'avidò è di preda,</i>	Cuando ávido está de presa,
<i>L'astuto cacciator,</i>	El astuto cazador
<i>E chi è a mal far disposto.</i>	Y quien está dispuesto a hacer el mal.
<i>Non brama che si veda</i>	No desea que se vea,
<i>L'inganno del suo cor</i>	El engaño de su corazón. ⁶⁵

Ópera: *Giulio Cessare in Egitto*, Acto 1, escena X

⁶⁵ Traducción propia.

corno para establecer las analogías de las frases vocales con las frases propias del instrumento obligado.

En la parte B, desaparece el corno y la textura del acompañamiento cambia para expresar la intencionalidad secreta e intrincada del que actúa mal. Esta aria permite trabajar el recurso de la *mezza voce*, especialmente en el paso del registro medio al medio agudo. Se debe cuidar la pronunciación, particularmente, de las dobles consonantes, a fin de no romper el *legato*. Las coloraturas en semi corcheas se deben calibrar a la velocidad del *vibrato* para mantener la línea de canto, ya que las frases suelen ser extensas y es necesario administrar el *fiato* correctamente.

2.4.3.- Aria: *T'amo, si*

Pertenece a la ópera *Riccardo Primo, Rè d'Inghilterra*, HWV 23. Música de G. F. Handel, libreto original de Francesco Biani y libreto para escena de Paolo Antonio Rolli. Estrenada el 11 de noviembre de 1727 en el *King's Theatre*, Londres.

Personaje	Tesitura	Cantante que estrenó
Riccardo primero, rey de Inglaterra	Alto	Francesco Bernardi "Senesino"
Constanza, hija del rey de Navarra	Soprano	Francesca Cuzzoni
Isacio, gobernador de Chipre	Bajo	Giuseppe Maria Boschi
Pulcheria, hija de Isacio	Soprano	Faustina Bordoni

Oronote, príncipe de Siria	Alto	Antonio Baldi
Bernardo, primo de Constanza	Bajo	Giovanni Battista Palmerini ⁶⁹

Sinopsis: La flota inglesa, encargada de llevar a la princesa de Navarra, Constanza, a casa de su prometido, Riccardo I, es hundida por una tormenta frente a las costas de Chipre. Constanza, al creer a su prometido muerto, asume una nueva identidad, junto a su criado Berardo, para buscar refugio en la corte del tirano Isacio, quien no tarda en cortejar a la bella princesa.

Riccardo sobrevive y se hace pasar como su emisario; demanda la liberación de Constanza y el tirano accede, sólo para disfrazar a su hija Pulcheria y así, casarla con Riccardo, con lo cual, deja para sí a Constanza. La hija del tirano devela el engaño y se ofrece como rehén para presionar al padre con la liberación de la princesa. En un dueto final del segundo acto, la pareja se ve por primera vez y juran su amor.

Constanza y Riccardo parten, pero son emboscados por Isacio que toma por rehén a Costanza. En el palacio de Isacio y abrumada por su destino, Costanza pide la muerte como única salvación. El destino falla en favor de la pareja al enfrentarse Isacio contra las fuerzas de Riccardo, quien vence gracias a la intervención de Oronte. El final feliz es un coro jubiloso, donde Riccardo y Costanza se juran amor eterno y Pulcheria es recompensada con la amistad de ambos.

⁶⁹ "Riccardo primo, rè d'Inghilterra". Handel & Hendrix in London. Web. <https://handelhendrix.org/>

Dueto: *T'amo, sì* (Te amo, sí), acto 2, escena IV.

(Riccardo)	(Riccardo)
<i>T'amo, sì</i>	Te amo, sí
<i>Sarai tu quella.</i>	Serás tú aquella,
<i>Solo cara, solo bella</i>	Sólo querida, sólo bella,
<i>Al mio guardo</i>	A mi mirada
<i>Ed al mio cor.</i>	Y a mi corazón.
(Costanza)	(Costanza)
<i>T'amo sì</i>	Te amo sí,
<i>E più m'appaga</i>	Y más me agrada
<i>Ch'aver soglio,</i>	Que tener trono
<i>Ch'esser vaga,</i>	Y ser hermosa,
<i>Se son cara</i>	Si soy querida
<i>Al tuo bel cor.</i>	Por tu bello corazón.
(Riccardo)	(Riccardo)
<i>Te sol bramo</i>	Sólo a ti deseo.
(Costanza)	(Costanza)

<i>Te sol amo</i>	Sólo a ti te amo
<i>(Riccardo)</i>	(Riccardo)
<i>Mio diletto</i>	Mi deleite
<i>(Costanza)</i>	(Costanza)
<i>Tutto affetto</i>	Todo el cariño
<i>(In sieme)</i>	(Juntos)
<i>Dolce meta del mio amor.</i>	Dulce destino de mi amor. ⁷⁰

Ópera: *Riccardo Primo, Rè d'Inghilterra*, Acto 2, escena IX

Tonalidad: Mi mayor

Forma musical: ternaria, *aria da capo*

Extensión: soprano: Mi₅ – Sol sostenido₆. Alto: Si₄ – Do sostenido₆.

Recitativo: se presenta sin recitativo

Tempo: *Adagio*

Carácter: apacible, placentera y expresiva.

Retórica: ambas voces utilizan recursos retóricos que simbolizan sentimientos nobles de ternura, amor y fidelidad; las frases con terminaciones femeninas (dos

⁷⁰ Traducción propia.

notas ligadas para una sílaba de palabra con dinámica *mezzo forte* – *piano*) provocan sensaciones de placidez por la resolución de las tensiones melódicas y armónicas. Las coloraturas ascendentes, a modo de *climax*⁷¹, simbolizan los suspiros de la pareja, al declarar su amor. El uso de la *anaphora*, en las coloraturas y la repetición de las promesas que se hacen permite comprender no sólo la tensión de los personajes prometidos encontrándose por primera vez, sino la necesidad de llegar a un desenlace feliz al buscar constantemente la resolución de las tensiones melódicas. Las repeticiones también nos conducen a la búsqueda de *climax* como una anunciación o deseo del final feliz esperado para la pareja.



Dificultades técnicas y particularidades del aria: *Dueto cantabile*, apacible, de carácter dancístico. El alto expone el tema en la tonalidad fundamental y es respondido por la soprano en la dominante. Se establece un diálogo entre ambas voces a modo de pregunta y respuesta; las coloraturas se presentan en el registro medio de ambas tesituras para privilegiar el texto sobre la extensión melódica. Las coloraturas, separadas por tercetas en *mímesis*, reflejan la cercanía entre los personajes. La energía de Riccardo es alta, la línea de canto está por encima de las

⁷¹ Marín Corbí, Fernando. *Op. Cit.*

⁷² Uso de *anaphora* y *climax* para aumentar la tensión de los personajes a través de progresiones melódicas ascendentes. *N. del A.*

notas de paso, por lo que es necesario tener sensación de altura y no cambiar al registro grave, aún en las notas bajas, ya que resultan transitorias.

Para lograr el empaste, es necesario homologar la fonética de ambos cantantes, realizar el vibrato en las notas largas a la misma velocidad y con la finalidad de que el contralto adquiera colocación más alta y volumen mayor que la soprano. Asimismo, el *batimento* de los trinos debe sincronizarse.

2.4.4.- Aria: *Stille amare*

Pertenece a la ópera *Tolomeo, Rè d’Egitto*, HWV 25, libreto original de Carlo Sigismondo Capece y libreto para escena de Nicola Francesco Haym. Estrenada el 30 de abril de 1728 en el *King’s Theatre*, Londres.

Personaje	Tesitura	Cantante que estrenó
Tolomeo, rey de Egipto	Contralto	Francesco Bernardi “Senesino”
Seleuce, amante de Tolomeo	Soprano	Francesca Cuzzoni
Elisa, hija de Araspe	Soprano	Faustina Bordoni
Alessandro, hermano de Tolomeo	Alto	Antonio Baldi
Araspe, rey de Chipre	Bajo	Giuseppe Boschi ⁷³

⁷³ “Tolomeo”. Handel & Hendrix in London. Web. <https://handelhendrix.org/>

Aria y recitativo: *Inumano fratel... Stille amare* (Inhumano hermano... Gotas amargas), acto 3, escena IV.

Traducción:

<i>Inumano fratel,</i>	Inhumano hermano,
<i>Barbara madre,</i>	Madre bárbara,
<i>Ingiusto Araspe,</i>	injusto Araspe,
<i>Dispietata Elisa,</i>	despiadada Elisa,
<i>Numi, o furie del Ciel,</i>	Dioses, oh furias del cielo,
<i>Cielo Nemico, implacabile</i>	Cielo enemigo,
<i>Destin,</i>	Implacable destino,
<i>Tiranna sorte, tutti,</i>	Suerte tirana, a todos,
<i>Tutti, v'invito</i>	A todos os invito
<i>A gustare il piacer</i>	A disfrutar el placer
<i>Della mia morte.</i>	De mi muerte.
<i>Ma tu, consorte amata, non</i>	Pero tú, esposa amada,
<i>Pianger no, metre che</i>	No llores,no, mientras
<i>Lieto spiro;</i>	Que feliz respiro
<i>Basta che ad incontrar l'anima</i>	Basta, que al encontrar
<i>Mia</i>	Mi alma,
<i>Quando uscirà dal sen,</i>	Cuando salga de mi pecho,
<i>Mandi un sospiro.</i>	Mande un suspiro.

<i>Stille amare,</i>	Gotas amargas,
<i>Già vi sento</i>	Ya las escucho
<i>Tutte in seno,</i>	Todas en mi pecho,
<i>La morte chiamar;</i>	La muerte llamar;
<i>Già vi sento</i>	Ya las escucho
<i>Smorzare il tormento</i>	Humedecer el tormento
<i>Già vi sento tomarmi a bear.</i>	Ya las escucho hacerme soportar. ⁷⁴

Sinopsis: Tolomeo es exiliado a la isla de Chipre bajo el nombre de Osmin. Su madre ha puesto en el trono a su hermano Alessandro. Tolomeo cree que su esposa Seleuce ha muerto durante un naufragio. Tolomeo está dispuesto a seguirla, pero se detiene por un grito de angustia. Ve una figura que lucha contra los mares y acude al rescate. El hombre cae inconsciente a sus pies, y Tolomeo se asombra al ver que se trata de su hermano Alessandro. A punto de matarlo en venganza, se detiene y decide dejarlo vivir para que Alessandro se sienta en deuda con él.

Elisa, hermana de Araspe, encuentra a Alessandro y lo despierta. Al despertar, Alessandro se enamora de ella y acepta retirarse a su villa. Elisa revela su amor por Osmin.

Seleuce, está buscando a su esposo, disfrazada de pastora Delia. Es perseguida por Araspe quien la ama, pero ella lo rechaza, declara su amor eterno por Tolomeo.

⁷⁴ Traducción propia.

Elisa llega a la cabaña de Osmin y trata de persuadirlo para viva con ella. Él se resiste. Al reconocer el amor de Elisa por él, Tolomeo confirma su deseo de vengar la supuesta muerte de su esposa. Encontrando consuelo en su ira, se queda dormido.

Seleuce, encuentra dormido a Tolomeo y se acerca para confirmar sus esperanzas. Araspe entra y la observa celosa, Araspe corre hacia adelante con la espada desenvainada y amenaza con matar a su rival. Seleuce huye alarmada, llamando al pastor para que se despierte y se salve. Tolomeo se despierta y cree que escucha la voz de su esposa en sueños. Tolomeo reza para volver a escuchar la voz de su esposa, ya que con su regreso todas sus penas se acabarán.

Elisa está buscando Osmin, cuando Tolomeo entra. Él le revela su identidad, pero son interrumpidos por Araspe que está furioso por ver al desterrado todavía en la isla. Elisa convence a Araspe para que confíe en el pastor a su cuidado, y se ofrece a ayudar a Tolomeo.

Seleuce anhela a su marido perdido. Elisa entra con Tolomeo, quien reconoce a Seleuce. Pero, para protegerlo, ella finge no saber quién es él. Elisa ahora confirma sus sospechas y se ofrece para ayudar a Tolomeo a recuperar el trono si él declara su amor por ella. Tolomeo se niega, declarando que sólo Seleuce es digna de su amor. Elisa reclama venganza.

Alessandro ha ganado el acuerdo de Araspe para su unión con Elisa. Pero ella no puede considerar su amor hasta que él haya reclamado el trono y mate a su hermano, Tolomeo. Alessandro ha decidido reconocer a Tolomeo como legítimo

príncipe de Egipto. Se siente inmediatamente atraído por la belleza de Elisa y es rechazado por su dureza.

Tolomeo y Seleuce continúan buscando su amor perdido, haciéndose eco de las palabras de los demás. Araspe aparece e intenta abrazar a Seleuce. Tolomeo salta en su defensa y revela su verdadera identidad. Inspirada por su esposo, Seleuce también revela quién es ella y le ruega a Araspe que la evite. Pero el rey está resuelto, y separa a la pareja.

En el bosque cerca del palacio, Alessandro rescata a Seleuce de los guardias de Elisa. Ella le tiene miedo, creyendo que ya ha matado a Tolomeo. Pero él le asegura que regresará a su hermano al trono, y le pide perdón.

Tolomeo recibió veneno de parte de Elisa y, despidiéndose de su amada Seleuce, lo toma de buena gana. Él cae al suelo.

Araspe lleva a Alessandro el cuerpo de su hermano, quien, horrorizado, advierte a Araspe que pagará por este asesinato. Pero todo lo que Araspe puede pensar es en Seleuce, Elisa anuncia que ha matado a Seleuce y le confiesa a Alessandro que le ha dado a Tolomeo un brebaje para dormir en lugar de veneno. Tolomeo ahora comienza a despertarse y mientras lo hace, Alessandro lidera el rescate de Seleuce. La pareja finalmente se reúne en libertad y Alessandro se reconcilia con su hermano. Tolomeo lo perdona todo y se prepara para reclamar el trono de Egipto.

Ópera: Tolomeo, Acto 3, escena IV

Tonalidad: Si bemol menor

Forma musical: ternaria, aria da capo. Incompleta y con las variaciones incluidas.

Extensión: Do₅ - Re₆.

Recitativo: *recitativo accompagnato* con cuerdas y bajo continuo

Tempo: *Andante larghetto*

Carácter: el *accompagnato* resulta furioso, como reacción a todos los elementos, humanos y divinos que actúan contra el personaje; en el aria, amoroso y resignado cuando se dirige a su amada.

Retórica: Existe constante *mutatio*⁷⁵ de la armonía en el aria, si bien, la armadura plantea Fa menor, el desarrollo y final del aria revelan Si bemol menor constante; después cambia a Fa mayor. De esta manera, la figura retórica manifiesta los afectos del personaje, especialmente, deseos de calma producidos por la muerte.

Durante el *recitativo accompagnato*, los reclamos hacia los dioses y humanos, partícipes de su desgracia, son expresados por intervención fuerte y marcada de la orquesta en los momentos de silencio de las frases dichas, planteado en Si bemol menor y con Tempo rápida.

⁷⁵ Marín Corbí, Fernando. *Op. Cit.*

76

Esto logra contraste con el cambio a Mi mayor de la armonía y una transición Tempo a *adagio*, para referirse con ternura a su esposa a quien pide no llorar y promete convertir su alma en un suspiro.

77

Dificultades técnicas y particularidades del aria: el *accompagnato* debe transmitir la furia y desesperación del personaje y la interpretación debe ser enérgica con dicción clara. El recitativo es furioso y expresivo, la energía debe manifestarse en la precisión rítmica de las intervenciones vocales, alternadas con la orquesta, con respuesta rápida y preparación de las consonantes; en contraste, la segunda parte del recitado es amoroso, lento y resignado, especial énfasis se debe poner en los medios tonos que se usan como recurso expresivo. Es necesario,

⁷⁶ Intervención de la orquesta para ejemplificar los reclamos de Tolomeo ante su desgracia. *N. del A.*

⁷⁷ Cambio de carácter, tonalidad e intervención de la orquesta para determinar una diferencia entre la forma de hablar del personaje hacia su amada. *N. del A.*

además, realizar cambios agógicos y dinámicos para la transición de carácter hacia la segunda parte del *recitativo*.

El aria narra la calma con la que el personaje vaticina su muerte por las supuestas gotas de veneno. La orquesta emula la caída de las gotas con trémolos constantes seguidos de frases ligadas y pesadas. Es un *aria de portamento* en donde es necesario sostener varias notas repetidas conservando la expresividad, tanto del texto, como del acompañamiento. El aria debe interpretarse a *mezza voce*, lo cual implica uso adecuado del *legato*, del espacio para otorgar profundidad a las notas y afinación precisa, particularmente con los semi tonos que usa de manera expresiva.



The image shows a musical score snippet for an aria. It consists of five staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the bass line. The middle three staves are for the piano accompaniment. The text 'tut. te in seno, la morte a...' is written below the vocal line. A performance instruction '(cade spirante sopra il sass.)' is written above the piano accompaniment. The score is numbered 78 at the bottom right.

78

Handel limita la ornamentación del aria al eliminar el *Da Capo* y escribir, él mismo, las variaciones (sutiles y discretas). Asimismo, el carácter melancólico del aria se acentúa con un final inconcluso, lo cual sugiere la acción del veneno, antes de terminar la frase final. Una acotación aparece en la partitura “*cade spirante sopra il*

⁷⁸ Final abrupto con la acotación “cae suspirante sobre las piedras, recurso dramático

sasso”, (cae suspirante sobre las piedras) y confirma la intención del compositor de buscar un efecto dramático sobre la acción teatral.

2.4.5.- Aria: *Vaghe pupille*

Pertenece a la ópera *Orlando*, HWV 31, libreto original de Carlo Sigismondo Capece y libreto para escena de autor desconocido. Estrenada el 27 de enero de 1733 en el *King’s Theatre*, Londres.

Personaje	Tesitura	Cantante que estrenó
Orlando	Contralto	Francesco Bernardi “Senesino”
Angélica, reina de Catai	Soprano	Anna Maria Strada
Medoro, príncipe africano	Alto	Francesca Bertolli
Dorinda, una pastora	Soprano	Celeste Gismondi
Zoroastro, un mago	Bajo	Antonio Montagnana ⁷⁹

Traducción:

<i>Ah, Stigie larve!</i>	¡Ah, fantasmas del Estigia!
<i>Ah, scelerati spettri,</i>	Ah, espectros sinvergüenzas,
<i>Che la perfida donna</i>	que a la pérfida dama

⁷⁹ “Orlando”. Handel & Hendrix in London. Web. <https://handelhendrix.org/>

<i>ora ascondete,</i>	Ahora esconden,
<i>Perchè al mio amor</i>	¿Por qué a mi amor
<i>offeso</i>	Ofendido,
<i>Al mio giusto furor</i>	a mi justo furor
<i>non la rendete?</i>	No la rinden?
<i>Ah, misero e</i>	¡Ah, miserable y
<i>schernito!</i>	burlado!
<i>L'ingrata già m'ha</i>	La ingrata ya me ha
<i>ucciso;</i>	matado;
<i>Sono lo spirto mio</i>	soy mi espíritu
<i>da me diviso;</i>	de mí dividio;
<i>Sono un'ombra,</i>	soy una sombra,
<i>e qual ombra adesso</i>	y como sombra ahora
<i>io voglio</i>	quiero
<i>Varcar là giù</i>	ir hacia allá
<i>ne' regni del</i>	a los reinos de la
<i>cordoglio</i>	pena.

<i>Ecco la Stigia barca.</i>	He ahí la barca Estigia.
<i>Di Caronte a dispetto</i>	de Caronte a pesar de todo.
<i>Già solco l'onde nere:</i>	Ya surco las olas negras
<i>ecco di Pluto</i>	he aquí de Plutón
<i>Le affumicate soglie,</i>	los brumosos umbrales,
<i>e l'arso tetto.</i>	y el techo quemado.
<i>Già Iadra Cerbero</i>	Ya ladra Cerbero
<i>E già dell'Erebo</i>	Y ya del Érebo
<i>Ogni terribili</i>	todas las terribles
<i>Squallida furia</i>	y escuálidas furias
<i>Sen viene a me.</i>	vienen hacia mí.
<i>Ma la Furia, che sol</i>	Pero la Furia, que sólo a mí
<i>i diè martoro</i>	da martirio
<i>Dov'è? Questa è</i>	¿Dónde está? Ahí está
<i>Medoro.</i>	Medoro.
<i>A Proserpina in</i>	A los brazos de
<i>Braccio</i>	Proserpina,

<i>Vedo che fugge.</i>	veo que huye.
<i>Or a strapparla io</i>	A atraparla yo
<i>corro.</i>	corro.
<i>Ah! Proserpina</i>	¡Ah! ¡Proserpina
<i>piange!</i>	llora!
<i>Vien meno il mio</i>	veo menor mi
<i>furore,</i>	furor,
<i>Se si piange</i>	si se llora
<i>ll'inferno anco</i>	en el infierno también
<i>d'amore.</i>	de amor
<i>Vaghe pupille, non</i>	Hermosos ojos, no
<i>piangete, no,</i>	lloréis, no,
<i>Che del pianto ancor</i>	que el llanto, aun en este
<i>nel regno</i>	reino
<i>Può in ognun destar</i>	puede siempre dar
<i>pietà;</i>	piedad;
<i>Vaghe pupille, non</i>	Hermosos ojos, no

<i>piangete, no. Ma sì,</i>	lloréis, no
<i>pupille, sì piangete,</i>	Pero sí, ojos, sí,
<i>sì,</i>	Llorad, sí.
<i>Che sordo al vostro</i>	Que soy sordo a vuestro
<i>Incanto</i>	Encanto,
<i>Ho un core</i>	tengo un corazón
<i>d'adamanto, nè</i>	De diamante,
<i>alma il mio furor.</i>	que calma mi furia. ⁸⁰

Sinopsis: Zoroastro contempla la predicción de que un día, Orlando volverá a la gloria. Orlando aparece, desgarrado en el conflicto de amor y gloria. Zoroastro lo reprende por su devoción al amor, y con un movimiento de su varita hace que la vista de la montaña cambie al Palacio del Amor, donde los héroes de la antigüedad aparecen dormidos a los pies de Cupido. Insta a Orlando a abandonar el amor y seguir a Marte.

La pastora Dorinda reflexiona sobre las desventuras del amor. Ahora aparece Angélica, admitiendo que se ha enamorado de Medoro, cuyas heridas curó mientras Dorinda lo cuidaba. Medoro escucha esta confesión y declara su amor a Angélica. Él siente que no es digno de ella, pero ella dice que el que ha ganado su corazón

⁸⁰ Traducción propia.

tiene el valor de un rey. Dorinda regresa cuando Angelica se va y aclara que ama a Medoro, quien no se atreve a despreciar a Dorinda por el amor a Angélica. Dorinda cree el engaño.

Zoroastro advierte a Angélica sobre la furia de Orlando. Aparece Orlando. Angélica no puede decirle lo que ha sucedido, sino que finge estar celosa y se burla de él por la princesa Isabella que acaba de rescatar. Zoroastro evita el acercamiento prematuro de Medoro al hacer que se oculte en una fuente. Angélica le dice a Orlando que debe probar su fe al no volver a ver a la princesa; Él no puede tener el amor de Angélica mientras haya sospecha en su corazón. Orlando dice que la obedecerá y que luchará contra los monstruos más terribles para demostrar su amor. Medoro se entera que Angélica ha hablado con Orlando y ésta lo convence de no enfrentarse a él, aparece Dorinda y ella permanece inconsolable.

Orlando cuestiona el porqué de la insistencia en pensar que ama a Isabella. Confundida, Dorinda dice que ha sido mal entendida: hablaba de Angélica y de su nuevo amor por Medoro. Ella le muestra a Orlando la joya que le han regalado, afirmando que venía de Medoro. Orlando lo reconoce inmediatamente como el brazalete de Zilante que una vez le dio a Angélica. Orlando considera que Angélica lo ha traicionado y da rienda suelta a su ira: amenaza con suicidarse para poder perseguir a Angélica al infierno.

Zoroastro reprende a Angélica y Medoro por despertar la ira de Orlando: deberán partir. Angélica decide regresar a Catay con Medoro y tallan sus nombres en los árboles de laurel. Aunque está agradecida con Orlando por haber salvado su

vida una vez, cree que él entenderá que el amor no puede ser obligado por la gratitud o la razón.

Orlando entra a la arboleda y ve los nombres de Angélica y Medoro en los árboles. Ella aparece desde la arboleda en el lado opuesto y se despide tristemente de los árboles y los arroyos. Orlando, en furia, emerge de la gruta y persigue a Angélica hacia el bosque. Medoro aparece y los sigue. Angélica reaparece con Orlando en persecución. Zoroastro interviene: Angélica está envuelta por una gran nube que la arrastra en compañía de cuatro genios. Orlando finalmente pierde su razón. Él cree que las sombras del inframundo le han quitado a Angélica. Los seguirá, convirtiéndose él mismo en una sombra. Cruza el Estigia en el barco de Caronte y ve las torres humeantes del reino de Plutón. Cerbero le ladra y las Furias lo atacan. La Mayor Furia toma la forma de Medoro que corre a los brazos de Proserpina. Ella llora y la rabia de Orlando disminuye cuando él ve que incluso en el infierno el amor puede despertar lágrimas. Suplica que el llanto cese, ya que su compasión ya ha sido obtenida; pero finalmente su rabia regresa, las lágrimas no ablandarán su duro corazón. Cuando regresa, la gruta se abre para revelar a Zoroastro en su carro. El mago recoge a Orlando en sus brazos y se va volando con él.

Medoro explica a Dorinda que Angélica lo ha enviado para refugiarse. Explica que su corazón ya no es suyo para ofrecer. Dorinda se alegra de que ya no la engañe. Orlando aparece y declara su amor por Dorinda. Al principio, se siente halagada por tanta noble atención, pero a medida que Orlando se vuelve más ardiente y se dirige a ella como la diosa Venus, se vuelve obvio que él todavía delira.

De repente, Dorinda se identifica en su mente con el hermano de Angélica, Argali, asesinado por Ferrau, otro de los rivales de Orlando. Se alista para el combate sin armas con Ferrau, tira casco, espada, y se va.

Dorinda le cuenta a Angelica de la locura de Orlando y transmite sus pensamientos finales sobre el amor: “es un viento que hace girar el cerebro, y trae tanto dolor como alegría”. Zoroastro promete restaurar a Orlando a su antigua gloria. Así como la tempestad cede a los cielos despejados, las fallas de los que se equivocan se retirarán cuando sean reconocidas.

Dorinda, llorando, le dice a Angelica que Orlando ha destruido su casa y que enterró a Medoro en las ruinas. El mismo Orlando aparece, dirigiéndose a Angélica como una hechicera y amenaza con matarla; ella lo desafía, afligida por la noticia de la muerte de Medoro. Orlando la arroja a la caverna, pero al hacerlo, se convierte en un hermoso templo de Marte. Orlando afirma que ha librado al mundo de todos sus terribles monstruos. Aparece Zoroastro, y declara que es el momento de restaurar los sentidos de Orlando. Envía al águila de Júpiter que vuela con un vaso dorado en su pico que contiene un líquido que Zoroastro rocía sobre la cara de Orlando. Zoroastro, implora a Orlando que acepte el compromiso matrimonial de Angélica y Medoro. Una estatua de Marte, con fuego en un altar, se levanta cuando Orlando proclama la victoria sobre sí mismo y le entrega a Angélica a Medoro. Él les desea alegría, Angélica y Medoro se prometen fidelidad y Dorinda, invitándolos a su casa, dice que olvidará sus tristezas. Todos se unen en amor y gloria.

Ópera: Orlando, Acto 2, escena IX

Tonalidad: Fa mayor

Forma musical: aria en rondó, A-B-A-C-A.

Extensión: La bemol₄ - Re₆.

Recitativo: *recitativo accompagnato* que presenta múltiples cambios de Tempo, compás, tonalidad y estructura, intercalando *arioso* y recitativo.

Tempo: *Presto, Andante, Adagio, Tempo di Gavotta, Larghetto, Tempo di Gavotta, Presto.*

Carácter: escena de locura donde el personaje pasa por diferentes estados de ánimo, representados, cada uno, por diferentes movimientos, tanto de los *recitativi*, como del aria: furioso, resignado, vengativo, exaltado, sorprendido, compasivo, melancólico, compasivo, furioso y vengativo.

Retórica: Al ser una escena donde se representa la locura de Orlando y los diversos cambios de estado anímico del personaje, la simbología musical cambia por secciones reflejando las emociones por las que transita. En el primer recitativo: “*Ah! Stigie larve*”, las frases de la orquesta presentan un tema que simboliza la furia del personaje. Las intervenciones cantadas, actúan como *parenthesis*⁸¹ en las intervenciones orquestales y llevan paralelismo en sus discursos.⁸²

⁸¹ Interrupción del discurso musical para la intervención de una nueva idea. N. del A.

⁸² Marín Corbí, Fernando. *Op. Cit.*

83

La Tempo cambia a *Andante* y el acompañamiento se torna continuo y pesado para mostrar la resignación; producto del entendimiento de la traición que el personaje sufre. En esta parte aparecen varias *mutatio*⁸⁴, tanto de modo como de tonalidad, que representan los diferentes afectos de la resignación. En el texto “*Già solco l’onde*”, un nuevo tema aparece, con las cuerdas en unísono y compás de 5/8 para representar las olas pesadas del río Estigia, por las que navega el personaje.

85

⁸³ Sección orquestal del inicio de la escena, donde se ilustra la furia ascendente de Orlando con las figuras interpretadas por la orquesta. N. del A.

⁸⁴ Transición de modo para ejemplificar afectos. N. de A, a partir de Paradisio Laurin, Anna. *Classical rethoric in baroque music*. Kungl, Musikhögskolan. 2012. Web.

⁸⁵ Cambio de Tempo y tonalidad para llevar al personaje a otra evolución dramática. N. del A.



Se presenta cambio de compás a 6/8 en unísono las cuerdas con la voz, en *epizeuxis*⁸⁷, para representar a las Furias de Érebo. Aparece cambio de discurso, un *parenthesis* donde las furias desaparecen y aparece su rival en amor en los brazos de Proserpina. Nuevamente, se presentan *mutatio* para expresar los cambios de ánimo de Orlando.



Inicia el aria a *Tempo di Gavotta*, cuyas frases musicales se construyen sobre nota corta, para representar la piedad que el personaje siente por su amada, ahora lejana. El aria es plácida y busca consolar.

⁸⁶ Cambio de compás a 5/8 para ejemplificar las olas surcadas en la barca. N. de A.

⁸⁷ Figura retórica, repetición enfática para representar elementos. N. de A.

⁸⁸ Cambio en el compás para representar los ladridos de Cerbero y la llegada de las Furias del Erebo. N. del A.

permiten pensar que esta sección de la escena tiene mayor importancia dramática, que la música está al servicio de la acción y se refuerza el aspecto teatral de la ópera.



93

Dificultades técnicas y particularidades del aria: esta escena es una síntesis de varias formas musicales, (entre *recitativi* y aria) cuya función, tanto musical como dramática consiste en mostrar los distintos cambios de ánimo que vive el personaje al vivir una alucinación, en la cual viaja al inframundo para validarse como héroe.

Es necesario que el cantante encuentre la congruencia de los diversos cambios y comprenda que el discurso, tanto musical como escénico, están fundamentados en la alucinación de Orlando y en la develación de los elementos, tanto tangibles como mitológicos que le son mostrados. Esto se relaciona directamente con el triángulo amoroso (típica estructura de la *Opera Seria* de la primera mitad del siglo XVIII) que sucede entre él, el príncipe Medoro y la reina Angelica, de quien Orlando está enamorado.

⁹³ Los intervalos melódicos aumentan y aparecen “bravuras”, melismas que representan la furia de Orlando. *N. del A.*

La enunciación es clave en la ejecución de la escena, ya que el texto es amplio y con carga dramática significativa. Se requiere que el cantante encarne correctamente al personaje y comprenda la evolución emocional que requiere durante toda la escena, para lo cual debe administrar correctamente su energía. Esta escena presenta diversos tipos de aria, de esta manera, el intérprete debe mostrar los momentos vocales de belleza, típicos del *aria di portamento* que aparecen en la parte B del aria; el virtuosismo del *aria di agilità* que aparece en la parte C y los elementos nobles del *aria di mezzo carattere*⁹⁴ que están ejemplificados en la parte A. los *ariosi* y *recitativi* son silábicos y muy marcados, demostrando la evolución dramática.

Las dificultades principales de esta escena radican, tanto en la cantidad de texto como en los diferentes cambios de afecto del personaje, por ello, es necesario considerar que, a nivel dramático, Orlando está sumergido en una alucinación donde navega por las aguas del Estigia para dirigirse al Infierno. El registro es compacto y con tendencia a la zona grave; el uso del *legato*⁹⁵ es fundamental, ya que existen constantes interrupciones y cambios de Tempo. Si el cantante pierde la tensión y *legato* interno, tendrá que volver a atacar las frases produciendo fatiga e imprecisiones en la afinación. Otro recurso técnico que es necesario utilizar es la articulación correcta de los fonemas: al tratarse de diferentes tipos de recitativo, es fundamental la práctica de la enunciación correcta de los fonemas, con especial énfasis en las consonantes, que sirvan como vínculos articulatorios entre las

⁹⁴ Marín Corbí, Fernando. *Op. Cit.*

⁹⁵ Torres Gallardo, et. Al. *Op. Cit.*

vocales y el impacto dramático sea congruente con la retórica musical y con la acción dramática.

El timbre de la voz debe cuidarse, ya que la mayor parte de la escena se encuentra escrito en paso del registro medio al grave; si se abusa de los cambios a registro de pecho, se podría tensar la voz. Es necesario mantener, como base, el centro de la voz y extenderlo hacia la zona aguda y la zona grave, cuidando de no modificar los puntos de amplificación vocal; para lograrlo, es necesario conservar el *legato* interno. No rebasar el umbral del *mezzo forte* y buscar la *mezza voce*, así como usar constantemente la *messa di voce*, sin llegar al *mezzo forte*, con el propósito de reservar la energía para el final del aria, donde no sólo se debe demostrar la fuerza dramática sino la cualidad de bravura del aria.

2.5 El repertorio: propuesta formativa.

En la muestra de arias de las óperas escritas por Handel para Senesino, podemos observar el uso de diversos recursos retóricos y musicales propios del estilo barroco, también está presente la constante de tesitura comprendida entre La4 y Mi6 que es mencionado por Bubeck⁹⁶, Chenez⁹⁷, y Lima Bicalho *et. al*⁹⁸. como el espectro vocal en el que todos los contratenores coinciden, aun con las diferencias que los sujetos analizados presentan en las diferentes extensiones vocales.

⁹⁶ Bubeck, Daniel. *Op. Cit.*

⁹⁷ Chenez, Raymond. *Op. Cit.*

⁹⁸ Lima Bicalho, Tiago. *Et. al. Op. Cit.*

Asimismo, las obras presentan diferentes grados de dificultad, a través de los cuales, el contratador en formación puede trabajar aspectos específicos de su voz, tales como:

- *Legato*
- Colocación
- Proyección
- *Mezza voce*
- *Messa di voce*
- Articulación
- Enunciación
- Cambio de carácter
- Transición de registros
- Coloraturas
- Expresividad
- Ensamble
- Velocidad de vibrato
- Unificación de color de la voz
- Ornamentación

Las obras seleccionadas son, además, ejemplos típicos de las formas musicales presentes en la música vocal del periodo barroco y clásico temprano, por lo tanto, el contratenor en formación estará en contacto con repertorio especializado que le permitirá conocer estas formas musicales y la manera de resolverlas.

De esta manera, las arias que integran este *corpus* proponen ayudar en la práctica y resolución de diferentes aspectos técnicos, asimismo, pueden comprenderse en 3 diferentes niveles de dificultad: alto, medio y bajo. Las arias pueden clasificarse de la siguiente manera:

- *Bramo te sola*: Coloraturas, tresillos, agilidad, *fiato*, articulación del fonema /a/, legato. Grado de dificultad: alto.
- *Va tacito e nascosto*: Coloraturas, articulación de notas repetidas, *fiato*, cambios de dinámica, ensamble. Nivel de dificultad: medio.
- *T'amo, sì*. Coloraturas, matices a piano, ensamble, *legato*, práctica de registro mixto, *fiato*, articulación. Nivel de dificultad: alto.
- *Stille amare*. Articulación y enunciación vocal para la ejecución del recitativo, práctica de *recitativo accompagnato*, cambio de temperamento acorde al texto, uso y transición de registros, *legato*. Nivel de dificultad: bajo
- *Ah, Stigie larve... Vaghe pupille*. Práctica de recitativo *secco* y *accompagnato*, resolución de registro condensado, cambios de temperamento acordes a la curva dramática del personaje, transiciones a registros, tanto por tesitura como por dinámica, uso de *messa di voce*, enunciación y articulación vocal, melodías con intervalos amplios, coloraturas en grados no conjuntos, *fiato*, *legato*, *staccato*. Nivel de dificultad: alto

Así, se puede proponer la obra lírica escrita por Handel para Senesino, así como todos los recursos vocales y retóricos necesarios para su interpretación, como material formativo que le permite a los contratenores en formación entrar en contacto con obras del repertorio especializado en el periodo barroco, abordaje y resolución de problemas comunes en la técnica vocal y el desarrollo de la voz en una tesitura adecuada para su voz, *passagi* y cambios de registro.

Capítulo 3.- Selección de arias compuestas por Handel para Senesino: reducciones a piano.

El *corpus* de arias propuestas durante la investigación realizada, fueron seleccionadas a partir de ediciones para orquesta; y, posteriormente, se realizó la reducción a piano⁹⁹ con el propósito de que los contratenores en formación puedan trabajar con ellas en aula, ya sea con el profesor o profesora de canto, así como con pianista acompañante de la clase.

Normalmente, las arias correspondientes al periodo Barroco suelen interpretarse en un diapasón diferente al actual, por esta razón se incluye una trasposición medio tono debajo de la tonalidad original para permitirle al contratenor familiarizarse con la sonoridad del diapasón La-415¹⁰⁰.

Cada aria es precedida por un conjunto de recomendaciones sobre la forma de abordarla técnicamente, las dificultades a las que el alumno podría enfrentar, así como sugerencias estilísticas particulares de la estética del periodo. Asimismo, se menciona el carácter y emotividad que sea congruente, tanto con el personaje, como con el arco de evolución dramática. Las ornamentaciones no se escriben en las reducciones ya que se dejan a criterio del intérprete, en el entendido que todo *da capo* debe tener ornamentaciones.

⁹⁹ La captura de las notas, texto y reducción a piano de todas las obras fue realizada por el autor.

¹⁰⁰ Seligmann, Evaldine R. “*Understanding the art of vocal embellishment in Handel’s Opera Seria*”. University of Northern Colorado, Greele, CO. 2005. Web.

3.1 *Bramo te sola*.¹⁰¹

Traducción:

Sólo a ti te deseo

No pienso en el imperio,

Ese rostro y esa alma

Son reino para mí.

Gloria más grande,

Deleite más verdadero

Que tu dulce amor,

Mi bella, no hay.¹⁰²

El aria sucede en la cuarta escena del segundo acto, su carácter es principalmente amoroso, el personaje se encuentra en una encrucijada donde debe decidir entre el amor de Elisa y el trono de Persia. Floridante toma una decisión, no piensa en el imperio ya que sólo a Elisa desea¹⁰³. Las frases son descendentes, se recomienda comenzar con colocación alta y mantenerla en el descenso melódico, ya que las siguientes frases son descendentes y los cambios de registro podrían fatigar la voz.

¹⁰¹ Handel, Georg F. "Floridante". Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft. Leipzig, 1876. web

¹⁰² Traducción propia.

¹⁰³ El verbo *bramare* en italiano se puede traducir como "codiciar, anhelar o desear", en el contexto de la frase, es probable que signifique "desear" ej. *Bramo te sola*, "sólo a ti te deseo", asimismo, es posible, por las características del aria, que la referencia al deseo no sólo sea amoroso, sino que tenga un ímpetu de carácter más terrenal. N. del A.

En la segunda frase, aparece una progresión de coloraturas en tresillos en la palabra *bramo*, la sílaba [bra] es quien lleva la progresión. Durante la progresión, el motivo finaliza en el primer octavo del tiempo uno, y en el siguiente octavo empieza el motivo, por lo tanto, para organizar la idea musical es necesario acentuar el inicio de cada progresión.

Se sugiere minimizar los movimientos internos de la boca durante la articulación, específicamente en las transiciones del fonema “e” al fonema “a”, esto es más fácil de lograr colocando en el registro de cabeza y en el registro mixto alto, por lo tanto, las notas graves que pudieran utilizar registro de pecho, necesitan estar limitadas a notas de final de frase; también se sugiere que la dinámica no sobrepase el *mezzoforte*, abordar las progresiones desde *piano* para crecer en el clímax y tener espacio para regresar a piano.

Bramo te sola, non penso all'impero

de Floridante

440

Música.- G.F. Handel

Libreto.- P.A. Rolli

Reducció a piano- Érik Pérez

1 **Allegro**

Musical notation for measures 1-6. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a series of chords and eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and rests.

Musical notation for measures 7-13. The right hand continues with melodic lines and triplets, while the left hand maintains the accompaniment with some chordal textures.

Musical notation for measures 14-20. This system includes the vocal line starting at measure 14 with the lyrics "Bra-mo te so-la, non". The piano accompaniment continues with triplets and rhythmic patterns.

Musical notation for measures 21-27. The vocal line continues with the lyrics "pen so all im-pe-ro, quel vol-to quell al-ma son reg-ni per me;". The piano accompaniment features more complex rhythmic figures and triplets.

Musical notation for measures 28-34. The vocal line concludes with the lyrics "bra-mo te so-la te-so-la". The piano accompaniment ends with a final cadence.

2 34

bra mo, quel vol - to quell'

40

al ma son re gni - per me;

47

bra-mo te so - la, non pen - so all im -

53

pe - ro te so - la bra

59

mo, quel

66

vol to, quell al ma son re gni per me; te so la bra

73

mo, quel vol to, quell al ma son re gni per me.

80

87

91

Fine.

95

Glo ria più gran de, di let to più ve ro del tuo dol ce af fet to, mia bel la, non

4 102

r'è, mia bel la, non v'è; glo - ria più gran

108

de di let - to più ve ro del tuo dol ce af

114 *Da Capo*

fet - to, mia bel la, non v'è, nò, nò, mia bel - la, non v'è.

3.1.1.- Bramo te sola 415¹⁰⁴

Bramo te sola, non penso all'impero

de *Floridante*
415

Música.- G.F. Handel
Libreto.- P.A. Rolli
Reducción a piano- Érik Pérez

Allegro

7

21

28

Bra - mo te so - la, non

pen so all im_ pe_ ro, quel vol - to quell al - ma son reg - ni per me;

bra - mo te so - la te - so - la_

¹⁰⁴ Handel, Georg F. *Op. Cit.*

2 34

bra mo, quel vol - to quell'

40

al ma son re gni per me;

47

bra-mo te so - la, non pen - so all' im -

53

pe - ro te so - la bra

59

mo, quel

66
vol. to, quell al_ma son re_gni per me; te so - la bra

73
mo, quel vol - to, quell al - ma son, re_gni per me.

80

87

91 *Fine.*

95
Glo ria più gran de, di let_to più ve_ro del tuo_dol_ce af fet - to, mia_bel_la, non

4 102

r'è, mia bel la, non v'è; glo - ria più gran

108

de di let - to più ve ro del tuo dol ce af

114 *Da Capo*

fet - to, mia bel la, non v'è, nò, nò, mia bel - la, non v'è.

3.2 *Va tacito e nascosto*¹⁰⁵

Traducción:

Va silencioso y escondido,
Cuando ávido está de presa,
El astuto cazador
Y quien está dispuesto a hacer el mal.
No desea que se vea,
El engaño de su corazón

El aria está situada en la décima escena del primer acto, Giulio Cessare va a entrevistarse con Ptolomeo, hermano de Cleopatra y faraón de Egipto, conoce los planes del monarca y establece una analogía entre las precauciones del cazador cuando busca una presa y la prudencia que debe tener ante su rival. La Tempo indica Andante, reforzando el carácter precautorio de la escena.

Se sugiere mantener la resonancia del registro de cabeza con la finalidad de mantener ligereza en la voz. Ésta, al ser ágil y ligera sumada a los motivos y coloraturas con notas repetidas permiten reforzar el carácter precautorio, alerta y defensivo de Cessare; en la parte B del aria, el violín primero retoma material del solo de corno modulando a tonalidades menores, el texto es amenazante hacia aquel que esté dispuesto a hacer el mal.

La dinámica del aria puede mantenerse entre *piano* y *mezzoforte*; pero, en la parte B, la intensidad puede subir, ya que está situada en un registro ligeramente

¹⁰⁵ Handel, Georg F. "Giulio Cessare in Egitto". Ausgabe der Deutsches Händelgesellschaft. Leipzig, 1875. Web.

superior al de la parte A, además, el personaje trata de dar una lección moral al decir que “quien está dispuesto a hacer el mal, no puede pedir lo que su engañado corazón no ve”. Esta advertencia puede interpretarse con mayor intensidad en la voz, una dinámica superior al *piano* y contundencia en los ataques. Se sugiere moderar el *vibrato* para mantener claridad en la pronunciación y en las coloraturas.

Va tacito e nascosto quand' avido

de Giulio Cesare
440

Música.- G.F. Handel

Libreto.- N. F. Haym

Reducción a piano: Érik Pérez

Andante, e piano

4

7

10

ta - ci - to e na sco - - - sto - quand' a - vi - do è di pre - da, l'a - stu - to ca - cia - tor, - - - -

Va

13

2

quand' a vi doè di pre-da l'a-stu to cac-cia

16

tor; va ta ci to è na-sco sto, quand' a - vi - do è di

19

pre da, la stu to cac cia tor, va ta ci to,

22

na sco sto quand' a vi do è di pre da,

25

là - stu - to cac - cia - tor, là - stu - to cac - cia - tor,

This system contains three measures of music. The vocal line starts with a whole rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

28

va ta - ci - to e na - sco sto, quand' a - vi do è di pre da, là - stu to cac - cia

This system contains three measures of music. The vocal line continues with a quarter note D5, an eighth note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern from the previous system.

31

tor, là - stu to cac - cia - tor, l'a - stu - to cac - cia - tor.

This system contains three measures of music. The vocal line includes a trill (tr) over the final note of the third measure. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

34

This system contains three measures of music, primarily consisting of the piano accompaniment. The vocal line is not present in this system.

4

37

40

Fine. E chià mal far di -

43

spo - sto, non bra - ma che si ve_ da l'in - gan_ no_ del suo

45

cor, _____ l'in ga - no del suo cor, _____ l'in ga_ no_ del suo

47

cor; e chià mal far di - spo - sto non bra_ ma_ che si

Da Capo

49

ve_ da l'in - ga_ no_ del_ suo_ cor, l'in - gan - no_ del suo cor.

3.2.1.- *Va tacito e nascosto* 415

Va tacito e nascosto quand' avido

de *Giulio Cesare*
415

Música.- G.F. Handel
Libreto.- N. F. Haym

Andante, e piano

Reducción a piano: Érik Pérez

4

7

Va

10

ta - ci - to e na sco - sto - quand' a - vi - do è di pre - da, l'a - stu - to ca - cia - tor,

13

2

quand' a vi doè di pre-da l'a - stu to cac-cia

16

tor; va ta ci to è na - sco sto, quand' a - vi - do è di

19

pre - da, la - stu - to - cac - cia. *tr* tor, va ta - ci - to,

22

na sco - sto quand' a - vi - do è di - pre da,

25

là - stu - to cac - cia - tor, là - stu - to cac - cia - tor,

This system contains measures 25, 26, and 27. The vocal line begins with a whole rest in measure 25, followed by a melodic phrase in measure 26, and a more active line in measure 27. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

28

— va ta - ci - to e na - sco sto, quand' a - vi - do è di - pre da, là - stu to cac - cia

This system contains measures 28, 29, and 30. The vocal line starts with a whole rest in measure 28, followed by a melodic line in measure 29, and a more active line in measure 30. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

31

tor, la - stu to cac - cia - tor, l'a - stu - to cac - cia - tor.

This system contains measures 31, 32, and 33. The vocal line begins with a melodic phrase in measure 31, followed by a more active line in measure 32, and a phrase ending with a trill in measure 33. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

34

This system contains measures 34, 35, 36, and 37. The piano accompaniment is shown, featuring a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

38

41

Fine.

E chià mal far di - spo sto, non bra-ma che si

44

ve_ da l'in - gan_ no_ del suo cor, l'in ga - no del suo

46

cor, l'in ga_ no_ del suo cor; e chià mal far di - spo-sto non bra ma che si

Da Capo
5

49

ve_ da l'in - ga_ no_ del_ suo_ cor, l'in - gan - no_ del suo cor.

The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The lyrics are written below the notes. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the left hand and chords in the right hand.

3.3.- *T'amo, sì.*¹⁰⁶

Traducción:

Te amo, sí

Serás tú aquella,

Sólo querida, sólo bella,

A mi mirada

Y a mi corazón.

(Costanza)

Te amo sí,

Y más me agrada

Que tener trono

Y ser hermosa,

Si soy querida

Por tu bello corazón.

(Riccardo)

Sólo a ti deseo.

(Costanza)

Sólo a ti te amo

(Riccardo)

Mi deleite

¹⁰⁶ Handel. Georg F. "Riccardo I, Rè d'Inghilterra". Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft. Leipzig, 1877. Web.

(Costanza)

Todo el cariño

(Juntos)

Dulce destino de mi amor.¹⁰⁷

El dueto es la última escena del segundo acto, momento donde los personajes principales reconocen y juran su amor; ambos han pasado por una serie de intrigas y encuentran reposo y felicidad en el otro, así, el aria tiene carácter apacible y contemplativo alternado por progresiones ascendentes que culminan en clímax.

Para aumentar la riqueza de color, especialmente en los momentos de ensamble, el contratenor necesita hacer uso del registro mixto y mixto inferior, esto provocará que el sonido sea más rico en armónicos graves y el color sea más oscuro, para diferenciarlo de la soprano. Al inicio del ensamble, en la frase donde ambas voces se unen con melodías y textos diferentes, las notas largas que funcionan como pedales deben atacarse con *messa di voce*¹⁰⁸ y sin *vibrato* ya que éste interrumpiría el movimiento de la voz superior. Las respiraciones en las progresiones y coloraturas deben sincronizarse en ambos cantantes, así como la velocidad del vibrato en las frases que lo permitan. Es importante que la voz inferior

¹⁰⁷ Traducción propia.

¹⁰⁸ *Messa di voce* es la ornamentación que se aplica en notas largas, consistente en abordar la nota en *pianissimo* y después, abrir la dinámica al *forte* y regresar al *pianissimo* al finalizar la nota. N. del A.

tenga una dinámica ligeramente más intensa a fin de lograr equilibrio en ambas voces.

En algunas frases de conjunto, la voz de alto termina en notas inferiores al Do⁵, es conveniente que esas notas sean atacadas en registro de pecho a fin de tener mayor equilibrio en las resonancias conjuntas. Asimismo, las notas repetidas en las frases deben ser atacadas con acento con el fin de articular la frase.

T'amo, sì

de Riccardo Primo

Música.- G.F. Handel

Libreto.- P.A. Rolli

1 **Adagio Andante**

T'a-mo, sì!

6 6 6 6 6 6

4

6

t'a- mo, sì, sa_rai tu_ que-lla_ so-lo_ ca-ra_ so-lo_

6 6 3 6

2
9

bel - la al mio guar - do ed al mio cor so - lo ca - ra, so - lo

6 6

Detailed description: This system contains measures 9 and 10. The vocal line (treble clef) has a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a time signature of 3/4. The lyrics are "bel - la al mio guar - do ed al mio cor so - lo ca - ra, so - lo". The piano accompaniment (grand staff) features a bass line with a 6 6 fingering in the first measure and a more active treble line in the second measure.

11

T'a - mo si; t'a - mo si, e più m'ap
bel - la al mio guar do ed al mio cor;

4 # 6 3

Detailed description: This system contains measures 11 and 12. The vocal line (treble clef) has a key signature of three sharps and a time signature of 3/4. The lyrics are "T'a - mo si; t'a - mo si, e più m'ap" on the first line and "bel - la al mio guar do ed al mio cor;" on the second line. The piano accompaniment (grand staff) features a bass line with a # 4 # fingering in the first measure and a treble line with a 6 3 # fingering in the second measure.

14

pa - ga ch'a - ver so - glio, ch'es - ser va - ga, se son ca - ra al tuo bel

6 6 # 6 6 # 6

p

Detailed description: This system contains measures 14 and 15. The vocal line (treble clef) has a key signature of three sharps and a time signature of 3/4. The lyrics are "pa - ga ch'a - ver so - glio, ch'es - ser va - ga, se son ca - ra al tuo bel". The piano accompaniment (grand staff) features a bass line with a 6 6 # fingering in the first measure and a treble line with a 6 6 # fingering in the second measure. A piano (*p*) dynamic marking is present in the second measure of the piano part.

16

cor più m'ap-pa-ga ch'es-ser va-ga, si, se son ca-ra al tuo bel
 t'a mo, si, tu sa ra que lla, si,

18

cor, se son ca ra al tuo bel cor,
 so-la ca-ra, so-la bel-la al mio guar do ed al mio cor

20

4 6 4

4 22

al tuo bel cor, t'a- mo, si,

al mio guar-do ed al mio cor, t'a- mo, si,

25 6 *f* # *(p)*

t'a- mo si, e più m'ap pa- ga ch'es- ser- ra- ga, se son ca- ra

t'a- mo si, sa- rai tu- que- la so- lo- bel- la so- lo-

28

se son ca- ra al- tuo- bel- cor più m'ap- pa- ga ch'es- ser

ca- ra al mio guar- do

7 6 7 6

30 5

va - ga, se _____ son ca _____ ra al tuo_ bel_ cor, al tuo bel
 so - lo ca - ra, so - lo bel - la al _____ mio guar _____ do ed al _____ mio.

32

cor, _____ più m'ap - pa - ga_ d'es - ser_
 cor _____ so - lo _____ ca - ra _____ so - lo _____

34

va - ga, se son_ ca - ra al_ tuo bel cor, _____
 bel - la _____ al mio guar do ed al mio cor, _____

6 36

Musical score for measures 36-37. It consists of three systems. The first system has two staves (treble and bass clef). The second system also has two staves. The third system is a grand staff (treble and bass clef). The music is in a minor key with a key signature of three flats. Measure 36 features a melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voice. Measure 37 continues the melodic and rhythmic patterns.

38

Musical score for measures 38-40. It consists of three systems. The first system has two staves with lyrics: "se son ca-ra, se son ca-ra al tuo-bel cor." The second system has two staves with lyrics: "so-lo ca-ra al mio guar-do ed al-mio cor." The third system is a grand staff. The music is in a minor key with a key signature of three flats. Measure 38 features a melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voice. Measure 39 continues the melodic and rhythmic patterns. Measure 40 features a melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voice. There are two "6" markings below the grand staff in measures 38 and 39.

41

Musical score for measures 41-43. It consists of one system with a grand staff (treble and bass clef). The music is in a minor key with a key signature of three flats. Measure 41 features a melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voice. Measure 42 continues the melodic and rhythmic patterns. Measure 43 features a melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voice.

44

Fine.

7

Te sol_ a-mo, tut to af
Te sol_bra-mo, mio di_let-to,

48

fet - to, dol - - ce me - ta_ del mio_a -
dol-ce me-ta del mio_a mor, dol-ce me-ta del mio_a

50

mor, dol-ce me ta del mio_a-mor; te sol a mo, dol-ce me - ta_ del mio_a
mor dol - - ce me_ ta_ del mio_a

44 *Fine.* 7

Te sol_a-mo, tut to_af

Te sol_bra-mo, mio di_let-to,

48

fet-to, dol - - ce me-ta del mio_a -

dol-ce me-ta del mio_a mor, dol-ce me-ta del mio_a

50

mor, dol-ce me ta del mio_a-mor; te sol a mo, dol-ce me - ta del mio_a

mor dol - - ce me - - ta del mio_a

7 6 7

59

me ta del mio a mor, te sol bra

te sol bra-mo, dol-ce me - ta del mio a-mor te sol bra

61

mo,

mo,

63

dol - ce me - ta del mio a - mor.

dol - ce me - ta del mio a - mor.

3.4.1.- T'amo, sì, 415.

T'amo, sì

de Riccardo Primo

Música.- G.F. Handel
Libreto.- P.A. Rolli

1 **Adagio Andante**

T'a- mo, sì!

6 6 6 6 6 6

4

3 3 3 3 3 3

6

t'a- mo, sì, sa_rai tu_ que-lla_ so-lo_ ca-ra_ so-lo_

6 6 3 6

2 9

bel - la al mio guar - do ed al mio cor so - lo ca - ra, so - lo

6 6

11

T'a - mo sì; t'a - mo sì, e più m'ap
bel - la al mio guar do ed al mio cor;

4 # 6

14

pa - ga ch'a - ver so - glio, ch'es - ser va - ga, se son ca - ra al tuo bel

6 6 # 6 6 # 6 p

16

cor più m'ap-pa ga ch'es-ser va-ga, sì, se son ca-ra al tuo bel

t'a mo, sì, tu sa ra que lla, sì,

18

cor, se son ca ra al tuo bel cor,

so-la ca-ra, so-la bel-la al mio guar do ed al mio cor.

20

6/4

6/4

4 22

al tuo bel cor, t'a- mo, si,

al mio guar.do ed al mio cor, t'a- mo, si,

25

6 *f* *(p)*

t'a- mo. sì, e più m'ap pa- ga ch'es ser- ra- ga, se son ca- ra

t'a- mo. sì, sa- rai tu- que- la so- lo- bel- la so- lo-

28

se son ca- ra al tuo- bel- cor più m'ap- pa- ga ch'es- ser

ca- ra al mio- guar- do

7 6 7 6

30

va - ga, se _____ son ca _____ ra al tuo_ bel_ cor, al tuo bel
so-lo ca-ra, so-lo bel - la al _____ mio guar _____ do ed al_ mio_

5

32

cor, _____ più m'ap pa - ga_ d'es- ser_
cor _____ so - lo_ ca - ra_ so - lo_

34

va - ga, se son_ ca - ra al tuo bel cor, _____
bel - la_ al mio guar do ed al mio cor, _____

6 36

Musical score for measures 36-37. The score is written in a minor key and features a mix of melodic lines and rhythmic accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef). The second system also consists of two staves (treble and bass clef). The third system is a grand staff (treble and bass clef).

38

se son ca_ ra, se son ca-ra al tuo_ bel cor.
so - lo ca_ ra al mio guar do ed al_ mio cor.

Musical score for measures 38-40. The score is written in a minor key and features a mix of melodic lines and rhythmic accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with lyrics. The second system also consists of two staves (treble and bass clef) with lyrics. The third system is a grand staff (treble and bass clef). The lyrics are: "se son ca_ ra, se son ca-ra al tuo_ bel cor." and "so - lo ca_ ra al mio guar do ed al_ mio cor." There are two "6" markings below the grand staff in the second system.

41

Musical score for measures 41-43. The score is written in a minor key and features a mix of melodic lines and rhythmic accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef). The second system is a grand staff (treble and bass clef).

44 *Fine.* 7

Te sol_ a-mo, tut to af

Te sol_bra-mo, mio di_let-to,

48

fet - to, dol - - ce me - ta_ del mio_a -

dol-ce me-ta del mio_a mor, dol-ce me-ta del mio_a

50

mor, dol-ce me-ta del mio_a-mor; te sol a-mo, dol-ce me - ta_ del mio_a

mor dol - - ce me_ ta_ del mio_a

8 52

mor, dol-ce me-ta del mio a-mor, dol ce me-ta del mio a-mor

mor, dol-ce me-ta del mio a-mor, dol ce me-ta del mio a-mor

54

te sol bra-mo, tut-to af fet-to, dol-ce me-ta del mio a

te sol bra-mo, mio di-let-to, dol - ce

57

mor dol-ce me-ta del mio a-mor dol - - ce

me-ta del mio a - mor, dol-ce me-ta del mio a-mor

59

9

me ta del mio a mor, te sol bra

te sol bra-mo, dol-ce me - ta del mio a-mor te sol bra

7 6 7 6

mo,

mo,

63

dol - ce me - ta del mio a - mor.

dol - ce me - ta del mio a - mor.

Da Capo

3.4.- Inumano fratel... Stille amare

Traducción:

Inhumano hermano, madre bárbara,
injusto Araspe, despiadada Elisa,
Dioses, oh furias del cielo, cielo enemigo,
Implacable destino, suerte tirana, a todos,
A todos os invito, A disfrutar el placer
De mi muerte. Pero tú, esposa amada,
No llores, no, mientras que feliz respiro
Basta, que al encontrar mi alma,
Cuando salga de mi pecho,
Mande un suspiro.
Gotas amargas, ya las escucho
Todas en mi pecho, la muerte llamar;
Ya las escucho humedecer el tormento
Ya las escucho hacerme soportar

El aria se encuentra al final del tercer acto, Tolomeo acepta un destino fatal: en la primera parte, en un acto de fura, reclama a su hermano, madre, a Araspe, Elisa y a los dioses mismos. La dinámica sugerida es entre *mezzo forte* y *forte*, pronunciación fuerte de las consonantes y uso de registro de cabeza ya que todas las frases musicales son ascendentes y se encuentran en el registro agudo.

Después de la sentencia, Tolomeo se dirige a su esposa, cambia la Tempo y el carácter, ya que es una escena íntima de consuelo, es necesario mantener el

registro de cabeza, ya que en la melodía hay notas repetidas en el registro medio agudo, si se usa resonancia mixta, el intérprete puede cansarse y correr el riesgo de bajar la afinación. La dinámica desciende a *piano* y el *legato* debe estar presente en toda la evolución de esta parte del *accompanato*.

En el aria, el acompañamiento simboliza las gotas de veneno que caen y que Tolomeo toma, es un aria íntima y reflexiva, la dinámica no debe ser mayor a mezzo piano, se puede usar *mezza voce* para mantener intensidad. Esta aria puede servir para establecer transiciones entre el registro de cabeza y el registro mixto, al emplear la *mezza voce* en frases descendentes de la zona aguda a la zona media, se puede dar el cambio de registro a través del *legato* y las notas repetidas. En el fin de la primera parte del aria, la nota final es Sib₄, por lo tanto, es una oportunidad de utilizar la resonancia de pecho para poder mezclar todos los registros.

Stille Amare es un aria que funciona bien para mezclar registros, practicar la afinación de las notas repetidas y alternar intervalos amplios con grados conjuntos.

Inumano fratel/Stille amare

de Tolomeo

440

Música.- G.F. Handel

Libreto.- N.F. Haym

Reducció a piano: Èrik Pérez

1 **Accomp.**

In-u - ma-no fra-tel, bar-ba-ra ma-dre in-giu -sto_A-ras-pe,

5

di-spie-ta ta E-li-sa Nu-mi o fu-rie del Ciel Cie-lo ne - mi-co im-pla-ca-bil de-stin, ti-ran-na

10

sor-te, tut-ti, tut-ti v'in-vi-to a gu - sta-reil pia-cer del-la mia mor-te Mà

14

tu con-sor 4e a - ma-ta non pian-ger, nò men-tre che lie - to spi-ro

2

18

ba-sta che ad in con-trar l'a-ni-ma mi_a, quan-do u-sci-rà dal sen, man-di un so-spi ro.

22

Larghetto

28

Stil - le a ma-re

33

già vi sen-to tut-te in se - no, la mor-te a chia-mar; sit-le a-ma-re già vi sen-to

38

tut te in se - no, la mor-te a chia mar, _____ tut - te in se no, la mor-te a chia-mar,

43

già vi sen - to tut - te in se - no, la mor - te a chia - mar;

48

già vi sen - to smor - za - re il tor men to, già vi sen - to tor - nar - mi a be - ar, già, già

53

già vi sen - to tor - nar - mi a be - ar già, già già vi sen - to tor - nar - mi a be - ar.

58

Sti - le a ma - re

4

63

già vi sen-to tut-te in se - no, la mor-te a chia-mar, stil-le a-ma - re, già vi sen - to

68

tut-te in se - no, la mor - te a chia-mar, vi sen - to

72

tut - te in se - no la mor- te a...

Inumano fratel/Stille amare

de Tolomeo

415

Música.- G.F. Handel

Libreto.- N.F. Haym

Reducción a piano: Èrik Pérez

1 **Accomp.**

Musical score for measures 1-4. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: In-u - ma-no fra-tel, bar-ba-ra ma-dre in-giu - sto_A-ras-pe,

Musical score for measures 5-8. The vocal line continues with the lyrics: di-spie-ta ta E-li - sa Nu-mi o fu-rie del Ciel Cie - lo ne - mi-co im-pla-ca - bil de-

Musical score for measures 9-12. The vocal line continues with the lyrics: stin, ti-ran-na sor-te, tut - ti, tut-ti v'in-vi-to a gu - sta-reil pia-cer del-la mia

Musical score for measures 13-16. The vocal line continues with the lyrics: mor-te Mà tu con-sor-te a - ma-ta non pian-ger, nò

2

17

men-tre che lie-to spi-ro ba-sta che ad in-con-trar l'a-ni-ma mi-a,

20

quan-do u-sci-rà dal sen, man-di un so-spi-ro.

22 **Larghetto**

28

Stil-le a ma-re

33

già vi sen-to tut-te in se-no, la mor-te a chia-mar; sit-le a-ma-re già vi sen-to

38

tut te in se - no, la mor-te a chia mar, _____ tut - te in se no, la mor-te a chia-mar,

43

già vi sen - to tut - te in se-no, la mor-te a chia-mar;

48

già vi sen - to smor - za - re il tor men to, già vi sen - to tor - nar - mi a be-ar, già, già

53

già vi sen - to tor - nar - mi a be-ar già, già già vi sen - to tor - nar - mi a be-ar.

4
58

Sti - le a ma - re

63

già vi sen - to tut - te in se - no, la mor - te a chia mar, stil - le a - ma - re, già vi sen - to

68

tut - te in se - no, la mor - te a chia - mar, vi sen - to

72

tut - te in se - no la mor - te a...

3.5.- *Ah! Stigie larve... Vaghe pupille*

Traducción:

¡Ah, fantasmas del Estigia!
¡Ah, espectros sinvergüenzas!,
que a la pérfida dama
Ahora esconden,
¿Por qué a mi amor
Ofendido, a mi justo furor
¿No la rinden?
¡Ah, miserable y burlado!
La ingrata ya me ha matado;
soy mi espíritu
de mí dividido
soy una sombra,
y como sombra ahora quiero
ir hacia allá, a los reinos de la pena
He ahí la barca Estigia.
de Caronte a pesar de todo
Ya surco las olas negras
he aquí de Plutón
los brumosos umbrales,
y el techo quemado
Ya ladra Cerbero
Y ya del Érebo

todas las terribles y escuálidas furias

vienen hacia mí.

Pero la Furia, que sólo a mí

da martirio

¿Dónde está? Ahí está Medoro.

A los brazos de Proserpina,

veo que huye.

A atraparla yo corro

¡Ah! ¡Proserpina llora!

veo menor mi furor,

si se llora en el infierno también

de amor.

Hermosos ojos, no

lloréis, no,

que el llanto, aun en este reino

puede siempre dar piedad;

Hermosos ojos, no

lloréis, no

Pero sí, ojos, sí, llorad, sí.

Que soy sordo a vuestro encanto,

tengo un corazón

De diamante,

Que calma mi furor

Esta escena se encuentra al final del segundo acto, es la cúspide del conflicto emocional del personaje: se encuentra en un momento de locura, alucinaciones y emociones contradictorias que alternan dentro de la evolución dramática del personaje.

Handel hace uso de diversos recursos musicales para poder capturar las contradicciones del personaje, así como los pasos por diferentes estados emocionales. El tránsito emotivo es retratado de manera episódica musicalmente hablado. Así, en la primera intervención, donde los fantasmas comienzan a aparecer, Handel opta por el *recitativo accompagnato* de carácter *infuriato*, enérgico y violento. Orlando aclama a los espíritus que esconden a la mujer que ha ofendido su amor. Esto requiere dinámica del *mezzo forte* al *forte*, uso de registro de cabeza para poder transitar libremente de la zona aguda a la media de la tesitura y tener mayor control de la dinámica, asimismo, lo hace congruente con la declaración de locura del personaje. Se sugiere articular las vocales “e” de manera cerrada, empatándolas con la pronunciación cercana a la /i/ para mantener la punta de la voz incisiva.

Continúa el *accompagnato* con cambio de carácter y Tempo, Orlando se reconoce como una sombra, y Angelica ha desaparecido. En esta parte, Handel decide escribir en la zona intermedia y grave de la voz, al tratarse de un momento introspectivo. Es necesario usar el registro mixto y mixto inferior y cuidar no pasar al registro de pecho a fin de evitar la ruptura del *legato*, asimismo, la dinámica debe cambiar a piano, para poder contrastar con el inicio.

Aparece un episodio en 5/8 que buscan ilustrar las olas del Estigia, Orlando ha subido a la barca y pretende entrar al reino de Plutón. Está decidido a entrar al reino de los muertos, buscando validación como héroe que entra al inframundo. Aunque se mantiene en el registro mixto, la dinámica podría aumentar a *mezzo forte* con el fin de marcar la determinación del personaje.

Cambia la Tempo a *andante*, el compás a 6/8 y la tonalidad a Do menor en una estructura de *arioso*, Orlando escucha los ladridos de Cerbero y contempla la llegada de las furias hacia él. Las escalas descendentes ilustran el espíritu combativo del personaje; la acentuación es importante, especialmente en los tiempos uno de cada compás, se sugiere que el cantante cambie al registro de cabeza para lograr mayor *legato* y marcar la acentuación, sólo al final del *arioso* podría usar registro de pecho para las notas graves y marcar el carácter del personaje, así como dar paso a la siguiente frase.

Continúa un *recitativo secco* donde Orlando, ve a su rival en los brazos de Proserpina, y huye. Es importante mencionar que Orlando busca venganza de Medoro, ya que lo considera su rival de amores; en su locura, Orlando confunde a Angelica con Proserpina. Orlando decide atacar a Medoro y la acción en este recitativo debe ser colérica y activa; lo más importante es la narración de Orlando sobre lo que está sucediendo, el cantante debe usar el registro mixto grave para esta parte y tener dicción clara y precisa, así como dinámica de *mezzo forte* a *forte*, debe pensar que es, también, un texto teatral.

Orlando se detiene y con él su furia, un nuevo episodio aparece: Proserpina llora y esto hace que su furor se calme, considera que, si una diosa llora por amor en el infierno, él puede, entonces calmarse. Este pasaje puede interpretarse en el registro de cabeza por completo, en dinámica *piano* y usando *appoggiatura* en cada final de frase, éstas deben acentuarse para recalcar la tensión armónica.

El tempo di gavota debe cantarse con *legato*, en piano y usando el registro de cabeza, es un momento de transición donde Orlando trata de consolar a Proserpina, el cantante puede utilizar este pasaje para descansar de los cambios constantes de la evolución de la escena, entre más alta sea colocación de la voz, menor es el esfuerzo vocal y también puede tener la oportunidad de recuperar la energía con este pasaje más cantáble.

La siguiente parte, el *larghetto*, contiene gran número de disonancias, con evoluciones de cuartas paralelas, cromáticas, que aumentan la tensión armónica, las cuerdas ilustran el llanto y la placidez de Orlando al confortar a Proserpina comienza a transformarse. Aparecen notas largas que deben atacarse con *mesa di voce*, algunas progresiones con octavos con puntillo que deben acentuarse para poderse articular correctamente; se sugiere usar el registro de cabeza para poder transitar libremente hacia el registro agudo y mantener las notas pedal y el uso del *piano* constantemente.

La repetición del *Tempo di gavota* mantiene la colocación, dinámica e intensidad del anterior, se sugiere realizar ornamentaciones discretas que no modifiquen el sentido melódico.

La parte final no tiene indicación de cambio de Tempo; aunque se sugiere acelerar el *tempo* ya que Orlando toma una decisión: Proserpina-Angelica debe llorar, ya que él es sordo al encanto y tiene un corazón duro como el diamante. En esta sección aparecen coloraturas seguidas de notas pedal. Para las coloraturas, el intérprete puede acentuar las notas que definen la progresión a fin de resaltar la secuencia de los motivos.

Es importante mantener la colocación en el registro de cabeza, ya que los intervalos de la melodía son amplios y cambiar de registro podría cansar y hacer que se pierda velocidad. Hacia el final de la sección, la melodía concluye con La₄ en sílaba tónica, se recomienda abordar esta nota en el registro de pecho. Es importante comprender la naturaleza dramática de esta sección, la enunciación y las diversas transiciones emotivas deben ser claras y precisas, asimismo, no se tiene mucho espacio para ornamentación, se sugiere limitarlo y enfocarse en el discurso.

Ah! stogie larve

de Orlando

Música.- G.F. Handel

Libreto.- Anonimo

Reducción a piano: Érik Pérez

Accomp

1

Ah! sti-gi-e lar-ve ah!

4

sce-le-ra-ti spe-ttri che la per-fi-da do-nna o-ra a-scon-de-te, per

7

chè elmio a mor of-fe-so al mio giu-sto fu-ror non la ren-de-te?

2 **Andante**

10

Ah! mi-se-ro e scher-ni-to l'in-gra-ta già-m'hauc-ci-so!

14

So-no lo spir-to mio da me-di-vi-so, so-no un om-bra e qual

17

om-bra ad-es-so io vo-glio var-car la giù nel re-gni del cor-do-glio! Ec-co la sti-già

20

bar-ca; di Ca-ron-te a di-spet-to già sol-co l'on-de,

25

già sol-co l'on-de ne-re. Ec co-di Plu-to le af

Andante

29

fu-mi-ca-te so-glie e l'ar-so let-to! Gi'a la-tra Cer-be-ro

33

gi'a la-tra Cer-be-ro e già dell'E-re bo- o-gni ter-ri-bi-le

37

squa-li da-fu ri a sen vie-ne a me, sen vie-ne a me, sen vie-ne a me,

4
42

gi'a la-tra Cer-be-ro e già del E-re-bo o-gni te-ri-bi-le

46

Andante

squa-li-da-fu-ri-a sen vie-ne_a me, sen vie-ne_a me! Mà la fu-ria, che sol mi diè mar

50

to-ro, dov' è? Que sto è Me-do-ro! A Pro-ser-pi-na in bra-cchio ve-do che

54

Adagio

fug-ge or a strap-par-la io cor-ro Ah! Pro-ser-pi-na pian-ge?

58

Vien me-no il mio fu-ro-re se si pian-ge all in - fer no an - co d'a'

62

A Tempo di gavota

mo-re! Va - ghe pu - pi - le nò, non pian - ge - te, - nò, va - ghe pu -

68

pil - le, nò, non pian - ge - te, - nò, nò, - non pian - ge - te, - nò, nò, -

73

Larghetto

non pian - ge - te, nò, che del pian - to an - cor nel re - gno può in ogn'.

6
80

un de star pie - tà, può de- star,

86

de - star piè - ta, che del

92

pian.to an - cor nel re - gno può in ogn' un de -

98

star pie - tà, può de star pie - tà

104

A Tempo

de - star pie - tà. Va - ghe pu - pil - le, nò, non pian ge - te -

111

nò, va - ghe pu - pil - le nò, non pian - ge - te - nò, nò, non pian ge - te -

117

piu mosso

nò, nò, non pian ge - te, nò! Ma sì, sì, sì, pu - pil - le - sì, sì,

piu mosso

124

sì, pian ge - te - sí, che sor - do al vo - stro in - can - to, che sor - do al vos - tro in -

8
129

can to ho_un

133

co - re d'a - da - man to, nè

137

cal - ma il mio fu - ror, nó, nó, nó, nó

141

non cal - ma il mio fu - ror, che sor - do al vo - stro in -

145

can - to, che sor - do al vo - stro in - can

149

153

to, ho un co - re d'a - da -

157

man to, né cal

10

161

ma il mio fu - ror, nò, nò,

165

nò, nè cal — ma il mio fu - ror.

170

Mà sì, — pu — pil - le sì, sì, pian - ge — te, — sì, sì, sì, — pu — pil - le sì,

176

sì, pian - ge — te, — sì, pian - ge - te, sì.

181

Musical notation for measures 181-184. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 181 features a treble clef line with three triplet chords (triads) and a bass clef line with a whole note chord. Measures 182-184 continue with a melodic line in the treble clef and a bass line with quarter notes.

185

Musical notation for measures 185-189. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 185 features a treble clef line with a melodic line and a bass clef line with a whole note chord. Measures 186-189 continue with a melodic line in the treble clef and a bass line with quarter notes.

190

Musical notation for measures 190-194. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 190 features a treble clef line with a melodic line and a bass clef line with a whole note chord. Measures 191-194 continue with a melodic line in the treble clef and a bass line with quarter notes, ending with a double bar line.

3.5.1.- Ah, Stigie larve Vaghe pupille 415

Ah! stigie larve

de Orlando
La415

Música.- G.F. Handel

Libreto.- Anonimo

Reducción a piano: Érik Pérez

Accomp

1

Ah! sti-gi-e lar-ve ah!

4

sce-le-ra - ti spe - ttri che la per - fi-da do-nna o -ra a-scon-de-te, per

7

chè el mio a mor of-fe-so al mio giu - sto fu-ror non la ren - de-te?

2

Andante

10

Ah! mi-se-ro e scher-ni-to l'in-gra-ta già-m'hauc-ci-so!

14

So-no lo spir-to mio da me di-vi-so, so-no un om-bra e qual

17

om-bra ad-es-so io vo-glio var-car la giù nel re gni del cor-do-glio! Ec-co la sti-già

20

bar-ca; di Ca-ron-te a di-spet-to già sol-co l'on-de,

25

già sol-co l'on-de ne-re. Ec co-di Plu-to le af

Andante

29

fu-mi-ca-te so-glie e l'ar-so let-to! Gi'a la-tra Cer-be-ro

33

gi'a la-tra Cer-be-ro e già dell'E-re bo- o-gni ter-ri-bi-le-

37

squa-li-da-fu ri-a sen vie-ne a me, sen vie-ne a me, sen vie-ne a me,

4

42

gi'a la tra Cer-be-ro e già del E-re-bo o-gni te-ri-bi-le

46

squa-li da fu-ri-a sen vie-ne a me, sen vie-ne a me!

Andante

49

Mà la fu-ria, che sol mi diè mar-to-ro, dov' è? Que-sto è Me-do-ro!

52

A Pro-ser-pi-na in bra-ccio ve-do che fug-ge or a strap-par-la io cor-ro

56

Adagio

Ah! Pro-ser-pi - na pian-ge? Vien me-no il mio fu-ro-re

60

A Tempo di gavota

se si pian-ge all in - fer-no an - co d'a - mo-re! Va - ghe pu_ pi-le nò,

65

non pian ge_ te, nò, va - ghe pu_ pil-le, nò, non pian ge te, nò, nò,___

71

Larghetto

non pian ge-te, nò, nò,___ non pian ge-te, nò, che del pian - to an-cor nel

6

78

re - gno può in ogn' un de star pie - tà, può de star,

85

de - star piè

91

ta, che del pian to an - cor nel re - gno può in ogn'

97

un de - star pie - tà, può de star pie - tà

A Tempo

103

de - star pie - tà. Va - ghe pu_ pil-le, nò,

110

non pian ge_ te_ nò, va - ghe pu_ pil-le nò, non pian ge_ te_ nò, nò,___

116

piu mosso

non pian ge - te_ nò, nò,___ non pian ge - te, nò! Ma sì, sì,

piu mosso

122

sì, pu_ pil - le_ sì, sì, sì, pian ge - te_ sì, che sor-do_al vo-stro in

8

127

can - to, che sor - do al vos - tro in - can

131

to ho un co - re d'a - da -

135

man - to, nè cal - ma il mio fu - ror, nó,

139

nó, nó, non cal - ma il mio fu -

143

ror, che sor - do al vo - stro in - can - to, che sor - do al vo - stro in -

This system contains measures 143 to 146. The vocal line begins with a half rest, followed by the lyrics. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

147

can

This system contains measures 147 to 150. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment has a more active right hand with some chords marked with an 'x'.

151

to, ho un

This system contains measures 151 to 154. The vocal line has a melodic line with some notes marked with an 'x'. The piano accompaniment continues with a similar texture.

155

co - re d'a - da - man to,

This system contains measures 155 to 158. The vocal line has a melodic line. The piano accompaniment features a prominent triplet pattern in the right hand.

158

né cal

162

— ma il mio fu - ror, nò, nò,

165

nò, nè cal ma il mio fu - ror.

170

Mà sì, pu - pil - le sì, sì, pian ge - te, sì, sì, sì, pu - pil - le sì,

176

sì, pian ge_ te, _ sì, pian-ge - te, sì.

181

185

190

3.6.- El repertorio como formación vocal

Según Bubeck¹⁰⁹, el repertorio adecuado permite a los contratenores desarrollar todas las habilidades necesarias para su ejercicio profesional, además, el repertorio adecuado permite el desarrollo integral de la voz, la práctica y aplicación de la técnica vocal y el tránsito de registros y dinámicas, así como la articulación clara y precisa.

Es por esto, que la selección de arias en esta investigación se realizó en concordancia con aspectos técnicos que los contratenores en formación deben resolver: la afinación, articulación, cambio de registros y práctica de *messa di voce*. De esta manera, no sólo podrán poner en práctica los recursos técnicos, sino que podrán aplicarlos en el repertorio adecuado para la tesitura, dentro de los márgenes de extensión señalada como la adecuada para los contratenores¹¹⁰ y dentro del estilo de especialización de los contratenores.

¹⁰⁹ Bubeck, Daniel. *Op. Cit.*

¹¹⁰ Chenez, Raymond. *Op. Cit.*

Conclusiones

Esta investigación pretende ofrecer un panorama de la presencia de los contratenores en la historia de la música europea, su evolución técnica, el repertorio que interpretaban y su formación actual; asimismo busca presentar un camino metodológico para aquellos contratenores en formación para que, con base en una guía histórica y técnica, puedan conocer el repertorio formativo más adecuado para las particularidades técnicas que requieren, tanto como cantantes especializados en repertorio antiguo, como cantantes integrales capaces de abordar obras de cualquier periodo, desde el Renacimiento hasta el contemporáneo, esto porque los recursos técnicos y grado de desarrollo que la voz puede alcanzar le permitirá aplicar lo aprendido a nuevo repertorio.

Esto sin dejar de lado que el contratenor moderno puede encontrar un vasto campo de desarrollo profesional como intérprete de ópera barroca, especialmente en los numerosos personajes escritos para alto masculino durante esta época

Los contratenores han estado presentes en la música occidental desde el desarrollo de la polifonía en la Edad Media, y permanecieron en diversas tradiciones corales europeas, especialmente en la francesa e inglesa que aún conservan coros exclusivamente masculinos.

El repertorio coral y de cámara interpretado por estos coros suele incluir partes solistas para contralto que, normalmente, son ejecutados por contratenores. Estos están incluidos en las dotaciones corales y solistas de música medieval, renacentista y barroca, no hay mucha referencia a la técnica vocal empleada para

definir y formar contratenores; es a finales del siglo XIX cuando Manuel García¹¹¹, afamado médico y cantante, teórico del canto e inventor del laringoscopio define por registro, pasos, tesitura y técnica a los contratenores, explicando las diferencias y similitudes con el tenor y la contralto. Posteriores a él, otros teóricos se ocuparon de la definición de esta voz

En la primera mitad del siglo XX, dos factores se unieron: por una parte, el creciente interés en la musicología y en particular por la historia de la música desde el medioevo hasta el barroco y por otra, la aparición de Alfred Deller, primer contratenor investigador del siglo XX, formado en la tradición coral de la Iglesia Anglicana y que, con su ensamble, el Deller Consort, se da a la tarea de interpretar música antigua, con particular interés en lo escrito para contratenor.

Las grabaciones del Deller Consort dieron a conocer esta música y una tesitura que resurgía como solista; lo cual provocó que los compositores voltearan su mirada y crearan nuevos personajes para esta tesitura. A pesar de ello, la voz de Deller no resultaba funcional para la escena operística, su formación era en música coral y de cámara, adecuada para recintos con gran reverberancia y dotaciones orquestales menos sonoras.

Unos años después de la aparición de Deller, Rusell Oberlin comenzaba su carrera como cantante en Estados Unidos. A diferencia de Deller, Oberlin se había formado como cantante de ópera con técnica basada en el *bel canto* italiano, su voz era más adecuada para escenarios grandes y, aunque de primera instancia estudió

¹¹¹ Se hace referencia a él en primer capítulo. N. de A.

como tenor ligero, las particularidades de su voz, la técnica y el interés por el repertorio antiguo y barroco, lo llevaron a interpretar algunos de los roles escritos por Handel para castrados contralto, especialmente, los escritos para Senesino en óperas como *Giulio Cessare in Egitto*, *Rodelinda* y *Orlando*, entre otros.

Oberlin se definió como contratenor auténtico y explicó en entrevistas televisivas el funcionamiento de su voz, el repertorio que abordaba y las razones para interpretarlo desde una perspectiva que comenzaba a ser históricamente informada. Oberlin se enfocó, después, en la docencia y formación de cantantes, especialmente de jóvenes contratenores que fueron la primera generación de contratenores que tenían herramientas propias del bel canto para abordar roles de opera seria barroca, con las capacidades vocales y escénicas necesarias.

Así, en momentos históricos muy cercanos hacia la mitad del siglo XX, surgen dos formas de abordar una tesitura masculina poco común, que había permanecido relegada a la práctica religiosa y que, en ese momento, nacía como una herramienta para recrear la música escrita desde el medioevo hasta el barroco.

Fugate establece que, los contratenores ingleses proceden de formación vocal impartida en los coros anglicanos masculinos, en estos ensambles, es natural la existencia de los contratenores, por tanto, el repertorio y los recintos donde se expone, demandan que los ejecutantes reúnan ciertas características vocales tales como:

- Voz lisa, sin *vibrato*.
- Rango de intensidad entre el *pianissimo* y el *mezzo forte*.

- Timbre cristalino, brillante.
- Balance entre el uso de la voz de pecho y la voz de cabeza.
- Extensión vocal no demandante

En cambio, los contratenores de la Escuela Norteamericana están formados en conservatorios y universidades, donde el enfoque vocal está ligado a la ópera y la música de concierto; por tanto, los intérpretes deben tener la capacidad de abordar diversos géneros, épocas y estilos musicales en distintos recintos. Esta diversidad demanda mayor desarrollo de la voz, así como empleo de recursos técnicos fundamentales para poder interpretar correctamente el material musical al que se enfrentan en sus carreras.

Los contratenores de la Escuela Norteamericana reúnen cualidades vocales tales como:

- Uso de vibrato, ya sea permanente u ornamental.
- Rango de intensidad vocal desde el *pianissimo* hasta el *fortissimo*.
- Timbre más oscuro, con refuerzo de armónicos inferiores, así como uso de *squillo*¹¹² para el registro agudo y para proyectar vocalmente en recintos grandes o con orquestas más grandes.
- Uso de voz de cabeza y registro mixto, con la zona grave reforzada con el registro de pecho.

¹¹² El *Squillo* es una cualidad tímbrica en la voz humana que produce diversas cualidades en la voz, desde sonidos ligeramente metálicos, amplificación de armónicos superiores particularmente sensibles al oído humano, capacidad de proyectar la voz a través de orquestaciones más nutridas y reverberancia en teatros y recintos grandes. El *Squillo* es una cualidad natural de algunos cantantes y puede aprenderse también a través de la técnica, especialmente en la estimulación y fortalecimiento de los músculos ariepiglóticos. N. de A. con base en Rumbau, Josep et al. *Medicina del canto*. Barcelona, 2007.

- Extensión vocal exigente, con facilidad para transitar libremente por los registros y empleo de sobreagudos, así como agilidad vocal.

Los contratenores de ambas escuelas tienen cualidades en común que han permitido que las generaciones más recientes puedan compartir escenarios y establecer criterios más sólidos para la formación vocal de estos cantantes. Estas cualidades que comparten son:

- Los contratenores comparten una tesitura o rango cómodo de ejecución ubicada entre el La₄ y el Mi₆.
- Timbre un poco más brillante y ligero que la contralto femenina.
- Especialización en repertorio antiguo. Tanto lo escrito para contratenor como lo compuesto para alto castrado.
- Interpretación de música contemporánea.
- La mayoría de los contratenores poseen registro doble, es decir, también pueden ser tenores, barítonos o bajos, no obstante, la mayor belleza y flexibilidad vocal se encuentra en la tesitura de contratenor, por sus cualidades fisiológicas.

Por esta razón, la formación de contratenores necesita ser abordada desde las oportunidades que brinda la tesitura, tanto en el repertorio especializado, ya sea coral o solista; desde la música antigua y su interpretación históricamente informada hasta la música contemporánea escrita en especial para esta voz, y contemplar su flexibilidad para la interpretación de música de concierto, así como música popular. Podemos tomar en cuenta que en la música popular, el pop actual y otros géneros

músico-teatrales como la comedia musical, el cabaret expresionista alemán y el teatro de revista, actualmente, cuentan con participación de contratenores.

Actualmente, los contratenores ganan mayor espacio en los escenarios internacionales, no sólo en ensambles de música antigua, sino en la representación de óperas barrocas, clásicas y contemporáneas. Son cada vez más los contratenores que se forman en los conservatorios de todo el mundo y son incluidos en concursos, temporadas de ópera, grabaciones, conciertos y festivales.

Por esta razón, muchas escuelas superiores de música y canto en el mundo, han abordado el tema de formar contratenores tomando en cuenta diversas perspectivas, desde la parte vocal común a cualquier cantante, hasta investigaciones centradas en aspectos técnicos como el registro, pasos de voz, tesitura, análisis de espectro de voz, repertorio, personajes de óperas barrocas que pueden interpretar; incluso, la voz del contratenor se ha abordado desde la parte filosófica y la función transgresora del contratenor en cuanto al género y la masculinidad.

Esta diversidad de investigaciones, permiten identificar al contratenor como una voz más dentro del espectro de las tesituras humanas, que puede ser formada en cualquier institución de educación musical superior y que, aunque tenga un repertorio muy específico, puede diversificarse, tal como sucede con las tesituras más comunes.

Para lograr este desarrollo, los contratenores y sus formadores necesitan conocer el repertorio adecuado para la tesitura, comprendiendo que, aunque las

extensiones y habilidades pueden ser diversas, las obras más adecuadas son las compuestas, o bien para contratenores, o la música compuesta para castrado contralto.

Es necesario reconocer que, por las cualidades andróginas de la tesitura, y de lo poco presente en algunos países, la voz del contratenor puede estar sujeta a prejuicios y descalificaciones basadas en machismos, así, las investigaciones permiten validar a los intérpretes con este registro y encontrar desarrollo profesional, artístico y de investigación.

Dentro del curso de la investigación, se abordan algunas obras que Handel escribió para el castrado contralto Senesino y que posee ciertas características que resultan relevantes para el desarrollo de los contratenores:

- **Registro.** Todas las obras se encuentran en el espectro del La₄ y el Mi₆, lo cual, según las investigaciones consultadas sobre el espectro vocal de diversos contratenores, resulta ser la extensión adecuada para el óptimo desarrollo de la voz.
- **Estilo.** Las obras reunidas tienen características comunes a las formas musicales empleadas durante el Barroco, por esto resultan útiles para familiarizarse con las arias da capo, la ornamentación barroca, los recitativos, tanto *secco* como *accompagnato*, así como la retórica predominante en la época.
- **Técnica.** Las arias elegidas están escritas en el registro ideal para que los contratenores desarrollen habilidades técnicas en cuanto a la articulación y

enunciación vocal y les permitirá practicar los cambios de registro, incluido el *passagio* al registro agudo, fortalecer el registro mixto y transitar libremente hacia el registro de pecho. Esta situación resulta fundamental ya que los contratenores normalmente hablan una octava más una quinta por debajo de la zona de la voz cantada, por lo tanto, es más difícil lograr el equilibrio necesario para la transición de registros.

- **Ensamble.** Dos obras seleccionadas le permiten al contratenor poner en práctica habilidades de ensamble, la primera, *Va tacito e nascosto*, tiene un obligado de corno, donde ambas partes comparten material musical y el cantante necesita ensamblar con el instrumento. Se incluye también un dueto *T'amo sì*, para soprano y alto el cual, además de ensamblar vocalmente, se enfrenta al reto de combinar textos y ritmos diferentes.
- **Carácter.** Las obras que integran la investigación tienen diferente carácter relacionado con la curva dramática que el personaje está viviendo, por lo tanto, se incluyó la sinopsis de la ópera, así como el acto y escena en la que se encuentra en la ópera, a fin de que el cantante comprenda las emociones por las que transita el personaje para que pueda buscar congruencia con la interpretación y emotividad. Es necesario comprender que Handel tenía gusto particular por el teatro, el cual era muy presente en la cultura londinense y esto se refleja en su música, donde las arias no sólo se ciñen a las reglas musicales y retóricas, sino tienen efectos dramáticos que son más fáciles de comprender desde lo teatral y provocan mayor congruencia con lo puramente musical.

Así, estas obras pueden ser un punto de partida para contratenores y profesores para profundizar en la obra de Handel escrita para Senesino como un repertorio adecuado con diversos grados de dificultad que le permitirán a los contratenores en formación, desarrollar las diversas habilidades vocales que necesita un cantante especializado en música barroca.

En México, desde la década de los 60 del siglo pasado hasta ahora, algunos contratenores mexicanos han tratado de abrirse paso en los escenarios nacionales e internacionales con diversos resultados. Todos ellos se enfrentan al mismo problema: la correcta formación vocal en una institución de enseñanza musical superior mexicana.

Además de lo anterior, hay que resaltar que, desde el primer paso resulta complicado comprender la tesitura del contratenor y contemplarla como una posibilidad real desde los inicios de la formación vocal. Pocos maestros en México deciden aceptar contratenores bajo su guía por lo que muchos aspirantes optan por ser autodidactas.

En el caso de desear continuar su formación hacia la profesionalización, algunos contratenores pueden enfrentarse a poca aceptación de aspirantes en las escuelas de música, así como al desconocimiento del repertorio adecuado para comenzar la formación. Algunas instituciones de la Ciudad de México aceptan con mayor interés a los aspirantes a contratenor, otras escuelas no resultan tan abiertas y rechazan a los aspirantes. Actualmente, en la Facultad de Música de la UNAM, desde 2007 hasta 2019, sólo han sido aceptados dos contratenores que han

cursado la carrera de canto desde el ciclo propedéutico hasta la licenciatura, siendo el autor, el primero en concluir la carrera y comenzar proceso de titulación.

En México sólo hay un contratenor titulado de la licenciatura en canto, formado por completo en el país y que realizó la carrera de principio a fin como contratenor: Emmanuel Pool Castellanos (1984) obtuvo el título de licenciado en canto por la Escuela Superior de Música del INBA en 2016, quien en este momento se encuentra por finalizar los estudios de maestría en la Facultad de Música, UNAM.

65 años separan al primer contratenor egresado de una escuela superior de educación musical en Estados Unidos del único contratenor titulado formado en México; es evidente el retraso de nuestro país en comparación con su referente inmediato. Las causas de esta tardanza pueden ser variadas, originadas desde el desconocimiento de repertorio y tesitura hasta prejuicios, discriminación, machismo y vulnerabilidad en las transgresiones de género que puede provocar una voz masculina cantando en registro femenino o infantil; lo cierto es que las escuelas de música y canto de nuestro país no forman y gradúan contratenores como lo hacen el resto de las escuelas y conservatorios en otras partes del mundo, esto indica que México necesita poner atención en la formación de jóvenes contratenores.

Es por esta razón que resulta fundamental tener una guía metodológica, sustentada en investigaciones multidisciplinarias que permita a maestros de canto y alumnos a coadyuvar en el proceso de formación vocal de contratenores mexicanos que sean contemplados como cantantes profesionales especializados capaces de interpretar, tanto el repertorio antiguo como obras contemporáneas,

Lied, mélodie, oratorio, música mexicana, ensambles, ópera y música coral, exactamente igual que el resto de las tesituras presentes en las escuelas de música de nuestro país.

Así, esta investigación pretende ser un punto de partida para lograr este cometido y aportar conocimientos sobre la formación vocal de contratenores, el repertorio adecuado, las similitudes y diferencias con otras voces, así como definición de la zona óptima de la tesitura, independientemente de la extensión. Con esto se busca que la Facultad de Música de la UNAM, pueda convertirse en un referente de vanguardia en cuanto a la formación profesional de contratenores mexicanos.

BILIOGRAFÍA

Ardan, G. M y Wulstan, David. "The Alto or Countertenor Voice" *Music and Letters*. Vol. 48 No. 1 (1967): 17-22. Web. Jstore

Bubeck, Daniel. "A resource guide to standard opera roles for the countertenor." <https://iucat.iu.edu>. Web. 2012. <https://iucat.iu.edu/iupui/15156179>

Buelow, George, J. *A history of baroque music*. Indiana University Press. 2004. Impreso

Buelow, George J. "The Case for Handel's Borrowings: The Judgment of Three Centuries". Sadie, Stanley y Hicks, Anthony. *Handel Tercentenary Colection*. Londres: UMI Research Press. 1987. Web.

Chung-Ahn, Gloria Chu Young. "An introduction to the Art of Singing Italian baroque opera: A brief history and practice." California State University, Los Angeles. Web.2015.

Dean, Winton. *Handel's Operas, 1704-1726*. Nueva York: Oxford University Press. 1994. Impreso.

De Candé, Roland. *Nuevo diccionario de la música (términos musicales)*. Ed. Robinbook, 2002, Barcelona, España. Impreso

Díaz Marroquín, Lucía. "Bernardi, Francesco (¿-1759)". MCNBiografias.com. Web. 15 jun. 2017. < <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=bernardi-francesco>>

Famous countertenors". Web. 29 nov. 2018
<http://www.countertenors.ru/en/singers/famous.htm>

"Floridante". *Handel & Hendrix in London*. Web. <https://handelhendrix.org/>
Flower, Newman. *George Friederich Handel: his personality and his times*. Londres: Cassel. 1923. Impreso.

Fugate, Bradley. "*The contemporary countertenor in context: vocal production, gender/sexuality, and reception.*" Boston University. Web.2016. https://open.bu.edu/bitstream/handle/2144/17736/Fugate_bu_0017E_12104.pdf?sequence=1

García, Manuel. "Garcia's new treatise on the art of singing. A compendiuos method of instruction, with examples and exercises, for the cultivation of the voice." Boston. Oliver Ditson company.

Giles, Peter y Mallinder, David. "The Counter Tenor" Muller, 1982. Michigan University.

Giles, Peter. "A Basic countertenor method for teacher and student." Kann & Averil, 2005. London

Giulio Cessare in Egitto". Handel & Hendrix in London. Web. <https://handelhendrix.org/>

Handel, Georg F. "Floridante". Ausagabe der Deutschen Händelgesellschaft. Leipzig, 1876. web

Handel, Georg F. "Giulio Cessare in Egitto". Ausgabe der Deutsches Händelgesellschaft. Leipzig, 1875. Web.

Handel. Georg F. "Riccardo I, Rè d'Inghilterra". Ausagabe der Deutschen Händelgesellschaft. Leipzig, 1877. Web. <https://escholarship.org/content/qt1mr818xz/qt1mr818xz.pdf>

Hrivnak, Michael. "Giving a Hoot: Basic countertenor pedagogy for de choral conductor". California State University, Los Angeles. Web. Agosto. 2002. www.calstatela.edu/sites/default/files/centers/Wagner/documents/HrivnakHoot2002.pdf

Hugill, Robert. "Handel's castratos – Senesino and Carestini." Planet Hugill, a world of classical music. Web. 14 oct. 2012. www.planethugill.com/2012/handels-castratos-senesino-and-carestini.html

Kelly, Thomas Forrest. *Frist Nights at the Opera*. Michigan, Yale University Press, 2006. [Books.google.com.mx](http://books.google.com.mx). Web. 26 jun. 2017.

Lang, Paul Henry. *Georg Friederich Handel*. Nueva York: Dover. 1996. Impreso.

LaRue, C. Steven. *Handel and his singers: the creation of the Royal Academy operas, 1720, 1728*. Nueva York: Oxford University Press. 1995. Impreso.

Lima Bicalho, Tiago; Cortes Gama, Ana Cristina; Hanayama, Eliana Modory. "Análise da extensão e tesitura vocal do contratenor". Revista CEFAC. Web. 2011. <http://www.revistacefac.com.br/edicoes/revista/revista64/Artigo%2012.pdf>

Marín Corbí, Fernando. "Figuras, gesto, afecto y retórica en la música." Universidad de la Rioja, España. Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología. Vol. 23 No. 1, 2007. Web. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2711328>

Meynell, Hugo Anthony. *The art of Handel's operas*. Lewinston, Nueva York: E. Mellen. 1986. Impreso.

Monaldi, Gino. *Cantanti evirati celebri*. Roma: Ausonia. 1920. Impreso.

n.p. *Petrucci Music Library*. **n.d.** Web. [http://imslp.org/wiki/Category:Handel %2C_George_Frideric](http://imslp.org/wiki/Category:Handel_%2C_George_Frideric)

Oberlin, Russell, (KEYS), Oct. 11, 1928 - Singer". Ruhr-Universität Bochum. Web. 18 nov. 2018 <http://www.tp4.rub.de/~ak/disc/ro/ro_bio.html >

"Orlando". Handel & Hendrix in London. Web. <https://handelhendrix.org/>

"Riccardo primo, rè d'Inghilterra". Handel & Hendrix in London. Web. <https://handelhendrix.org/>

Seligmann, Evaldine R. "*Understanding the art of vocal embellishment in Handel's Opera Seria*". University of Northern Colorado, Greele, CO. 2005. Web.

Stark, James. "Bel canto: A history of vocal pedagogy." University of Toronto Press. Toronto, Canadá. Web. 2018. <https://books.google.com.mx/books?id=rVFQdViY7jAC&pg=PA178&lpg=PA178&dq=aria+di+portamento&source=bl&ots=MPm4tptLuU&sig=PFoxiFMYOSWp4H61xfN3FpePYAI&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwik0drNnNHaaUHna0KHefcBUwQ6AEIRzAC#v=onepage&q=aria%20di%20portamento&f=false>

"Tolomeo". Handel & Hendrix in London. Web. <https://handelhendrix.org/>

Torres Gallardo, Begoña; Masó Ortigosa, Nuria; Rey Abella, Fernando; Sala-Blanch, Xavier; Gimeno Aragón, Elisabet; Germán Romero, Ana; Vilaró i Casamitjana, Jordi; Prats-Galino, Alberto y Gimeno Pérez, Ferrán. A. "Patrones musculares en el canto. Un estudio piloto" *Revista de Investigaciones en Técnica Vocal*. Vol. 4 No. 1 (2016): 7-22. Impreso.

Wilson, Elisa Fraser. "The countertenor voice in the symphony anthems of Henry Purcell: a study of range and tessitura". The University of Illinois. Web. 2003 <http://hdl.handle.net/2142/85721>