

# Prólogo

Gabriel Menéndez (Editor)

El profesor Thomas Seedorf, catedrático de musicología de la Universidad de Karlsruhe, en Alemania, ha participado significativamente durante los últimos cuatro años en nuestro Seminario de Ópera y Musicología. Experto de celebridad internacional en el ámbito del canto operístico y la evolución de las voces dentro del teatro musical, nos ha venido ilustrando desde 2014 acerca de la relación entre composición, música e interpretación vocal en compositores de la trascendencia de Richard Strauss, Richard Wagner, Wolfgang A. Mozart y Giuseppe Verdi. En la presente monografía, Thomas Seedorf se propone explicar el desarrollo de las voces de los héroes en la ópera italiana desde Claudio Monteverdi hasta Vincenzo Bellini.

El título de este libro, «Sopranos Heroicos», es una traducción directa del original alemán *-Heldensoprane-*, aunque puede suscitar cierta extrañeza en el lector hispano. Creemos necesario por ello realizar una breve introducción a la terminología de los tipos de voces que tome en consideración también su desarrollo histórico. Antes que nada, resulta pertinente decir que la nomenclatura de los tipos de voces operísticas (utilizada de forma recurrente por la crítica musical) no se mantuvo constante y que los términos utilizados no poseen ningún valor intem-

poral: todas las designaciones tipológicas se han transformado con el paso del tiempo, han tenido en distintas épocas acepciones diversas y algunos han estado vigentes de forma puntual, en momentos muy concretos (como «baritenor» o «soprano Falcon»); la propia clasificación ha experimentado cambios fundamentales a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX.

En su importantísimo tratado de 1619, titulado *Syn-  
tagma musicum*, el teórico y compositor alemán Michael Praetorius dividió los tipos de voces según el siguiente esquema:

- **Eunuchus, Falsetista, Discantista:**  
Si (Do<sup>1</sup>) — Fa<sup>2</sup> (La<sup>2</sup>)
- **Altista:**  
(Mi) Fa — La<sup>1</sup> (Si bemol<sup>1</sup>)
- **Tenorista:**  
LA (SI) — Mi<sup>1</sup> (Fa<sup>1</sup>)
- **Bassista:**  
(Fa<sup>1</sup>) DO — Si bemol (Re<sup>1</sup>)

A principios del siglo XVII, Praetorius toma como fundamento la polifonía sacra de la segunda mitad del siglo XVI. El punto de partida para esta división de las voces en *cuatro* tipos claramente delimitados, y no en tres cómo había sido todavía usual hasta finales del siglo XV, o en cinco o seis voces, como podía aparecer con frecuencia en las obras polifónicas del siglo XVI, tiene que ver con la construcción del acorde perfecto basado en la triada de grados determinantes en la armonía. Las cuatro voces eran condición necesaria y suficiente tanto para que el *Bassista* ejecutase el grado primero de la tónica,

como para su duplicación a la octava superior por parte de la voz más aguda (designada entonces como *Superius*), mientras que el grado tercero o mediante y el quinto o dominante eran entonados por las dos voces intermedias. De la división propuesta por Michael Praetorius se pueden extraer de inmediato dos conclusiones importantes: por una parte, el ámbito de definición de cada tipo de voz se corresponde en primera instancia con una extensión vocal determinada, la cual no implica ningún tipo de carácter, timbre y todavía menos una persona concreta; en este sentido, no se definen tampoco la edad (niño o adulto) ni el género del cantante (masculino o femenino), rasgos que hoy damos por supuesto al definir las voces.

Por otra parte, particularmente en lo que respecta a las dos voces superiores, podemos observar que este ámbito vocal es susceptible de ser ocupado por diferentes tipos de seres humanos. Cuando Praetorius habla de la voz superior, ofrece una serie de opciones que dependen de la disponibilidad puntual y el modo de ejecución que se haya escogido: el *Superius* puede ser un *Eunuchus* (es decir, un cantante castrado), un *Falsetista* (un cantante masculino que utiliza la técnica conocida como *falsetto*) o un Discantista (posiblemente la voz de un niño); esta paleta de opciones podría aplicarse de igual modo a la tesitura del Alto o, como dice Praetorius, el *Altista*. Puesto que, como hemos mencionado, Michael Praetorius parte de la polifonía sacra del siglo XVI, una época en que la que la mayor parte de los coros eclesiásticos estaban formados exclusivamente por hombres, niños y adolescentes, la idea de ocupar el *Superius* (la posterior Soprano) o el *Alto* (la posterior

Contralto) por una mujer estaba todavía lejos de ser una opción factible.

Cuando la ópera nació en torno a 1600, este género nuevo asumió la tipología y la división en cuatro voces que Praetorius había fundamentado teóricamente a partir de la música sacra. Cuando las mujeres empezaron a asumir papeles femeninos dentro del elenco vocal de las primeras operas, se les asignó el término *Superius* o *Alto* de igual modo que se había hecho con los cantantes masculinos.

En la terminología alemana, que es la utilizada en el original de este libro, esta definición de los tipos de voces aplicada de manera generalizada a las voces masculinas se mantuvo; ello hace que todavía hoy en día, en alemán, se hable de *der Sopran*, «el soprano» para referirse a la voz superior con independencia de que sea un hombre, una mujer o un niño quien ocupe esta tesitura; e igualmente se hable de *der Alt* para la tesitura específica que nosotros denominamos «contralto», ya sea ocupada por una contralto mujer o por un contratenor que utilice la técnica del falsete. En este sentido, el título del libro hace referencia a *sopranos heroicos*, los héroes de las óperas asignados en su día siempre a cantantes masculinos, caracterizados por su capacidad para combinar amor y heroísmo, como *eroi amanti*. Cuando en alemán es necesario especificar que se trata de una mujer la que adopta el papel de la soprano o de la contralto, es preciso añadir la desinencia típica del femenino alemán: *die Sopranistin*, *die Altistin*.

Tal y como se explica en detalle en este libro, las voces de los cantantes castrados, los celebré *castrati*, empezaron a utilizarse en Europa en el ámbito de

la música sacra, en las capillas e iglesias importantes del siglo XVI. Cuando los *castrati* empezaron a ocupar papeles importantes de la ópera, desde fecha temprana durante el siglo XVII, lo hicieron en su tesitura mayoritariamente de soprano o en ocasiones de contralto. A este respecto, para evitar la ambigüedad, siempre que nos hemos referido a cantantes de género masculino, lo hemos especificado con el artículo masculino: *el* cantante o *los* cantantes, *el* soprano, *los* contraltos. A ello hay que añadir que, en alemán, puede distinguirse el género de la palabra cantante, *der Sänger* (el cantante) o *die Sängerin* (la cantante), algo imposible en nuestro idioma puesto que la palabra cantante se utiliza para ambos sexos; por consiguiente, hemos distinguido claramente: cuando nos referimos a hombres, hablamos de *el* cantante o *los* cantantes; cuando hablamos de cantantes mujeres, hablamos de *la* o *las* cantantes, así como *la* soprano o *la* contralto. Ser muy estricto en este aspecto era un factor crucial para la claridad de la traducción.

Respecto a los «castrados» como tales, uno de los protagonistas de este estudio, hemos adoptado el término italiano *castrati*, en cursiva, cuando se habla de los solistas que encarnan papeles heroicos masculinos en la ópera italiana de los siglos XVII y XVIII. Y hemos hablado de «cantantes castrados» cuando se habla de vocalistas utilizados en ámbitos musicales diferentes de la ópera, como la música sacra, o en otras tradiciones musicales.

A esta mezcla de géneros y voces, ha de añadirse el hecho de que, ya en la ópera seria del siglo XVIII, algunas mujeres apareciesen en ocasiones travestidas como hombres en los papeles de héroes mascu-

linos, un fenómeno que acabaría por dar lugar, en las primeras décadas del siglo XIX, a la figura de la *contralto musico* (en italiano), cuando la especie de los *castrati* había empezado a extinguirse y las cantantes mujeres, con un tipo de tesitura similar, empezaron a asumir de manera exclusiva los papeles de héroes masculinos en la ópera seria italiana. El nombre utilizado es masculino, hablamos de *contralto musico*, pero siempre le hemos antepuesto el artículo femenino, «*la* contralto músico», puesto que este tipo de voz era asumido siempre por cantantes mujeres y así se denominaba también en italiano.

Esperamos con ello allanar el camino hacia esta fascinante monografía, la cual se nos ofrece como una auténtica fenomenología de las voces operísticas imperante en los escenarios de toda Europa entre el segundo tercio del siglo XVII y las primeras décadas del siglo XIX, determinante a su vez en las obras de creadores como Monteverdi, Händel, Gluck, Mozart, Rossini o Bellini, entre muchos otros. La evolución del héroe se vio acompañada también de una evolución de la percepción estética del público, de los compositores y, junto con ellos, de la caracterización a todos los niveles dramáticos y expresivos que los personajes acometían dentro de las óperas. La antigua idea, según la cual el Belcanto clásico coincide con la época de apogeo de los *castrati*, durante la cual todo aquello que el alma humana sentía podía expresarse mediante la voz, fue la gran herencia dejada a la nueva generación de compositores que a partir de los años treinta y cuarenta del siglo XIX configuraron una tipología de las voces enteramente nueva, conforma al sentir estético del Romanticismo.

Con esta publicación, la cuarta del Seminario de Ópera y Musicología de la Universidad CEU San Pablo, deseamos contribuir una vez más con un estudio de primera mano, partiendo de una investigación absolutamente reciente y contando con uno de los mayores expertos en Europa en el campo del canto operístico, a un conocimiento que nos despoje de prejuicios y lugares comunes y nos ilustre acerca de uno de los momentos clave de la evolución de la Historia de la Música Occidental.

Gabriel Menéndez Torrellas  
Seminario de Ópera y Musicología  
Universidad CEU San Pablo  
Madrid, enero de 2018

# Introducción: los héroes en los escenarios operísticos

## ¿Soprano heroico?

Búsquese en vano la expresión *Heldensopran* («soprano heroico o heroica») en diccionarios musicales y otras obras de consulta. Y, sin embargo, existe. La hallamos en los suplementos culturales o en blogs de los fans de la ópera, sobre todo en el ámbito angloparlante<sup>1</sup>. «Soprano heroica» o «héroe-soprano» aparece allí como término femenino correspondiente al de *Heldentenor* («tenor heroico»). Lo que tenor heroico significa es algo que puede enunciarse con cierta certidumbre: un cantante con una voz voluminosa y de gran impacto, capaz de encarnar de forma creíble tanto vocal como teatralmente los caracteres de Tannhäuser, Lohengrin, Tristán, Siegfried o Parsifal de Richard Wagner<sup>2</sup>. El origen de la expresión «tenor heroico» radica en la caracterización teatral del héroe y el amante, aun cuando el tenor heroico sólo se convirtió en un carácter vocal específicamente operístico a mediados del siglo XIX, en particular gracias a Wagner<sup>3</sup>.

El equivalente femenino del tenor heroico, en el sistema alemán de los tipos de voces, no es sin embargo la soprano heroica, sino la soprano dramática o



dramático-coloratura<sup>4</sup>. Mientras que «tenor heroico» hace referencia al perfil de un personaje, el del héroe, el atributo «dramático» acentúa un perfil vocal, la capacidad de proyectar la voz con una intensidad sonora que no está al alcance de las llamadas voces líricas. Un tenor heroico es, en este sentido, asimismo un cantante dramático y podría llamársele por consiguiente también «tenor dramático» o «altamente dramático», en analogía con las distinciones correspondientes en italiano (*tenore di forza*) y francés (*fort ténor*), que subrayan el aspecto característico singularmente enérgico de este tipo de cantante.

Los papeles atribuidos a las sopranos dramáticas o dramático-coloratura, o incluso a las «sopranos heroicas», como por ejemplo la Brünnhilde de Wagner o Elektra en el drama musical homónimo de Richard Strauss, poseen un carácter inequívocamente heroico, de manera que puede pensarse también, y tendría sentido hacerlo, en designar a quienes interpretan estos papeles como «heroínas sopranos». Que esto no ocurra puede deberse menos a una falta de sensibilidad de género que a la circunstancia de que el «tenor heroico» sea el concepto de referencia en este contexto, no para el perfil de un papel heroico, sino sobre todo para este cantar enérgico, que también es característico de las llamadas sopranos heroicas.

También fuera de la jerga hablada y escrita que describe los fenómenos del mundo de la ópera podemos encontrar ocasionalmente el concepto de «soprano heroico». El compositor Reiner Bredemeyer (1925-1995) compuso su obra *Dr. Martin Luther MACHT GESÄNGE (ich kann nicht anders)* [El Doctor Martín