

La perfección de la última *opera seria* de Rossini

«Las bóvedas de nuestro teatro resonarán con nuevas armonías del soberano musical del mundo: de Rossini»: son palabras de los empresarios del Teatro La Fenice de Venecia en un documento interno de octubre de 1822. En el verano de ese mismo año habían firmado un contrato con el músico que incluía la composición de una nueva ópera: habría de estar escrita en el elevado género de la *opera seria*, una ópera heroica digna del más grande de los teatros venecianos y en la temporada más importante del calendario operístico (la temporada de carnaval, que habría de inaugurarse el 26 de diciembre de 1822). Y lo cierto es que la ópera resultante de aquel contrato, *Semiramide*, aparece definida en la portada del libreto impreso para su primera producción, estrenada el 3 de febrero de 1823, como un «*melo-dramma tragico*». Se han señalado con frecuencia, y por razones comprensibles, los paralelismos existentes entre *Semiramide* y una *opera seria* anterior de Rossini, *Tancredi* (1813): ambas óperas se estrenaron en La Fenice, la música de ambas parte de un libreto de Gaetano Rossi y las dos tienen su fuente literaria más inmediata en un drama de Voltaire. Además, mientras que *Tancredi* es la primera obra maestra de Rossini (y su primer éxito de alcance europeo) en el género de la *opera seria*, *Semiramide* resultaría ser su última ópera escrita en ese género: fue, de hecho, la última ópera que el compositor escribió para Italia, la culminación de su carrera triunfal en los teatros de la península. Así, se tiene a menudo la sensación de que con *Semiramide* se cerraba el círculo de la trayectoria de Rossini como compositor de *opera seria*. Sin embargo, la relación entre la última *opera seria* de Rossini y las que compuso en la década anterior es más compleja.

Mientras que *Tancredi* es la primera obra maestra de Rossini en el género de la *opera seria*, *Semiramide* resultaría ser su última ópera escrita en ese género

Rossini había hecho su presentación pública como compositor de ópera en 1810 con *La cambiale di matrimonio*, una ópera cómica en un acto basada asimismo en un libreto de Gaetano Rossi (que más tarde escribiría con un orgullo comprensible sobre su relación profesional con su renombrado amigo). En 1813, la época de *Tancredi*, ya habían cristalizado las formas musico-dramáticas básicas del aria, el gran dúo y el final de acto rossinianos: constituirían los modelos de los que habrían de valerse durante mucho tiempo no sólo Rossini, sino también los compositores de ópera italiana de las generaciones posteriores. (Philip Gossett, el gran estudioso rossiniano, ha dejado constancia de la persistencia de estos modelos hasta la *Aida* de Verdi de 1871, un fenómeno comparable a la larga sombra proyectada por el modelo de Beethoven para varias generaciones de compositores de sinfonías.) En 1813, Rossini también se había decantado por una forma estandarizada para la *sinfonía* (la obertura orquestal que precede a la acción de la ópera), de la que se valió en numerosas piezas de este tipo. Ya en una fecha tan temprana como 1815 Rossini había sido nombrado director musical de los teatros reales de Nápoles, el más notable de todos ellos el gran Teatro di San Carlo. Durante su período napolitano (1815-1822) el compositor siguió escribiendo óperas en todos los géneros para los principales teatros de otras ciudades, entre las que se encuentran obras como *Il barbiere di Siviglia* (Roma, 1816), *La Cenerentola* (Roma, 1817) y *La gazza ladra* (Milán, 1817). No hace falta decir que también compuso una serie de óperas para Nápoles, su nuevo hogar y una de las capitales operísticas de Europa. Es importante señalar que en Nápoles –esto es, en un contexto en el que, como director musical, disfrutaba del más alto grado de libertad– Rossini (en contra

de su persistente imagen pública como un compositor en gran medida cómico) optó por concentrarse en óperas heroicas: de las diez obras nuevas que escribió para Nápoles, nueve fueron *opere serie* y constituyen una extraordinaria secuencia de experimentos en el marco de este elevado género.

Esta actitud experimental resulta ya observable en la diversidad de las fuentes literarias y las ambientaciones ficticias de las óperas. La *opera seria*, de manera no diferente a la tragedia hablada en Italia, solía basarse en fuentes clásicas o de inspiración clásica, y se ambientaba entre los soberanos y héroes del mundo antiguo (figuras como Alejandro Magno, Dido, Eneas, Julio César, Cleopatra y... sí, Semíramis). A pesar de que Rossini no abandonara por completo en Nápoles la ópera de este tipo «clasicista» (pensemos en su *Ermione* de 1819), él y sus libretistas realizaron una importante contribución al ensanchamiento de los horizontes de la *opera seria* al basar sus obras más o menos directamente en fuentes tan diversas como Shakespeare (*Otello*, 1816), un poema caballeresco del siglo XVI (*Armida*, 1817), el Antiguo Testamento (*Mosè in Egitto*, 1818) y un romance histórico de Sir Walter Scott (*La donna del lago*, 1819). Rossini alcanzó también nuevos niveles de riqueza en su instrumentación y su escritura virtuosística para las voces (el San Carlo ponía a su disposición una orquesta de primera fila y a toda una serie de cantantes de campanillas), al tiempo que confería un papel más destacado al coro. Y, lo que es más importante, él se permitió una relación mucho más libre con las formas musicales que había ya consolidado hacia 1813. Sus óperas napolitanas tienden a prescindir de la «arquetípica» *sinfonia rossiniana*, bien confiriéndole nuevas formas, bien eliminándola incluso por completo; a menudo se apartan también de las formas músico-dramáticas establecidas del aria, gran dúo y final de acto, estirándolas de diversos modos.

Con su típica ambientación en el mundo antiguo (Semíramis había sido el tema de diversas *opere serie* antes de 1823) y su mayor observancia de las formas músico-dramáticas estandarizadas, la última *opera seria* de Rossini parece echar la mirada atrás hacia una fase anterior de su evolución compositiva, con las *opere serie* exploratorias del período napolitano quedando enmarcadas por obras menos radicales dentro de este género: la anterior *Tancredi* y la posterior *Semiramide*. Aunque es cierto que este cambio pudo haber venido dictado en parte porque Rossini era consciente del mayor conservadurismo del público veneciano (que no había pasado por la «formación» operística vanguardista a la que el compositor había sometido a los napolitanos), *Semiramide* sigue ofreciendo una adecuada conclusión para la carrera de Rossini en su faceta de compositor de *opere serie*, ya que consigue elevar el género hasta unas alturas espectaculares. Bien puede afirmarse, por tanto, que *Semiramide* pone fin a la edad de oro de la *opera seria*: las óperas serias italianas de la siguiente generación se inclinarían más bien hacia el

melodramma romántico y, aunque mantendrían ciertamente a *Semiramide* como un modelo formal, desde el punto de vista del género sentirían más bien la influencia de las óperas napolitanas de Rossini.

El compositor de *Semiramide* era un hombre en la cima de sus capacidades y de su éxito profesional y personal: tras haberse convertido verdaderamente en virtud de un ascenso meteórico en «el soberano musical del mundo», acababa de contraer matrimonio con la famosa soprano española Isabella Colbran (una de las virtuosas que fueron protagonistas de sus años napolitanos), y pronto se embarcaría en la fase final de su carrera como compositor de ópera con sus óperas francesas para París. El hombre que disfrutaba de esta extraordinaria posición tenía también, asombrosamente, tan solo treinta años.



Portada de Prina para la partitura de canto y piano de *Semiramide*. Colección *La Musica Universale*, editada por G. Ricordi & C. Impresión de enero de 1898. [Archivo Storico Ricordi](#)

Isabella Colbran Rossini,
mujer del compositor,
y primera intérprete del
personaje de Semiramide.



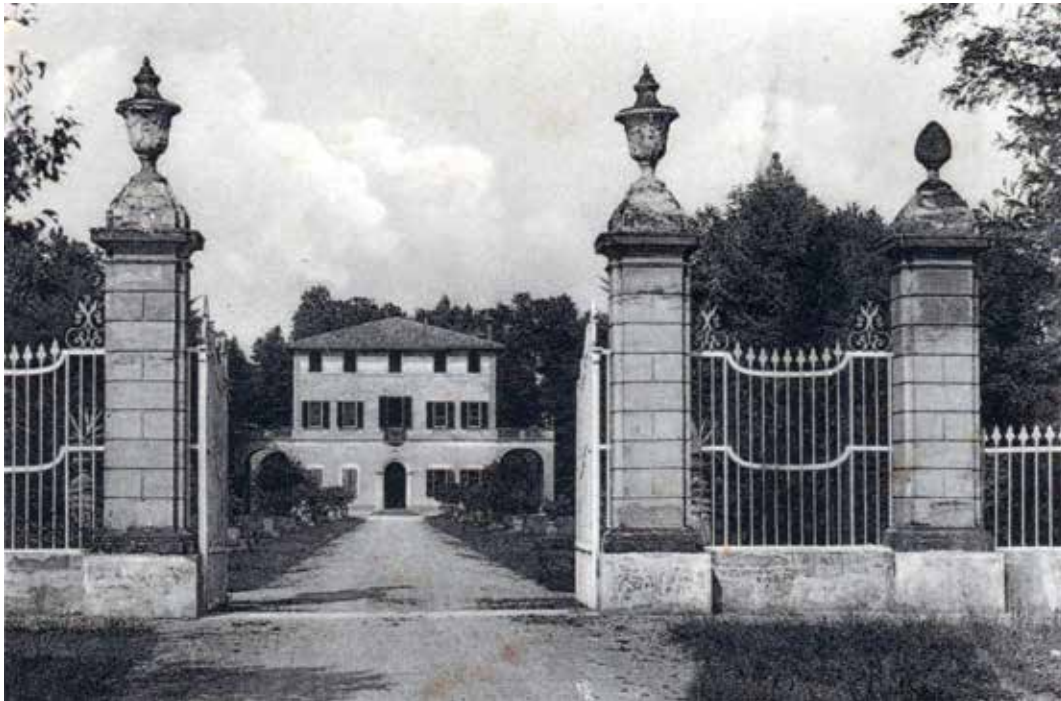
Un signo del éxito alcanzado por Rossini es que para escribir *Semiramide* pudo permitirse un ritmo de trabajo mucho más apacible –y, por tanto, un nuevo nivel de esmero compositivo– de lo que había sido el caso en el pasado. El 5 de octubre de 1822, Gaetano Rossi estuvo con él y Colbran en su villa en Castenaso, cerca de Bologna. Libretista y compositor comenzaron a trabajar de inmediato, y seguirían haciéndolo codo con codo durante cinco o seis semanas. Inicialmente bosquejaron juntos un plan global para la ópera. Luego Rossi se pondría a escribir y le pasaría a Rossini los versos para el libreto, sección por sección, una práctica entonces habitual, de tal modo que el compositor pudiera proceder con la música. Para los estándares de la ópera italiana de la época, y ciertamente de la carrera anterior de Rossini, había algo de inusual en que un compositor trabajara de cerca durante tanto tiempo con un libretista. (De hecho, el aparente grado de control de Rossini sobre el libretista nos hace pensar en lo que serían más tarde las prácticas de trabajo desarrolladas por Verdi.) También es infrecuente que Rossini compusiera una ópera dentro de un plan de trabajo tan confortable: en una fecha tan temprana como el 9 de octubre de 1822 empezó ya a escribir la música para una obra que no se estrenaría hasta febrero del año siguiente. El manuscrito autógrafo de *Semiramide*, conservado en el archivo del Teatro La Fenice, está escrito íntegramente de mano de Rossini, lo que, una vez más, no es en absoluto lo normal: en más de una ocasión, Rossini, especialmente debido a la presión de tiempo, había confiado

***Semiramide* sigue ofreciendo una adecuada conclusión para la carrera de Rossini en su faceta de compositor de *opere serie*, ya que consigue elevar el género hasta unas alturas espectaculares**

a algún asistente la composición de algunas partes menos relevantes de una ópera. En los días de la primera producción de *Semiramide*, el autor de una reseña para la *Gazzetta privilegiata veneta* señaló que la ópera había sido «escrita con gran atención y cuidado» y que carecía virtualmente de autopréstamos musicales (lo cual es cierto y supone, una vez más, otra característica inusual en el contexto de lo que eran las prácticas habituales del compositor en aquella época.)

La historia de la reina Semíramis cuenta con una larga tradición literaria con raíces en la Antigüedad tardía, e incluye temas que se encuentran en una serie de fuentes clásicas, como el incesto y el matricidio (aunque en nuestra *Semiramide* el incesto es sólo potencial, y el matricidio, involuntario). Gaetano Rossi basó su libreto en dos actos para Rossini en *Sémiramis* (1748), un drama de éxito de Voltaire, al mismo tiempo que no perdía de vista una versión italiana del mismo realizada por el famoso traductor Melchior Cesarotti. La ópera se centra principalmente en tres personajes, Semiramide, Arsace y Assur, encarnados respectivamente en la primera producción por Isabella Colbran Rossini, la contralto Rosa Mariani y el gran bajo Filippo Galli. Rossini escribió para estos virtuosos parte de su música vocal más expansiva y *Semiramide* representa una apoteosis de su escritura *coloratura*, de su estilo de canto florido. Todo su trabajo había estado regido por la estética italiana que confiaba el centro del escenario a la voz, y este es uno de los diversos aspectos en los que esta ópera se halla en consonancia con *la totalidad* de la evolución de las *opere serie* de Rossini (ya fueran o no para Nápoles) y, de hecho, también de sus contemporáneos; otros aspectos son la representación de situaciones serias, personajes de una condición social muy alta y un estilo elevado (tanto en la poesía como en la música). Por otro lado, el componente sobrenatural es un elemento menos destacado de la tradición *seria* italiana: era más característico del drama francés y no provoca quizá ninguna sorpresa que se encuentre presente en óperas italianas basadas en fuentes francesas, como *Idomeneo* de Mozart y *Semiramide* de Rossini.

Un aspecto en el que *Semiramide* se comporta como cualquier otra ópera de la tradición italiana (incluidas, por ejemplo, las de Handel y Verdi) es en el hecho de estar organizada como una secuencia de piezas independientes, de unidades músico-dramáticas autónomas: a estas piezas se les asignaban generalmente números ordinales, por lo que es habitual referirse a ellas como «numeri». La Tabla que figura en la página 189 muestra la estructura global de *Semiramide*: se ve fácilmente que, tras la *sinfonía* orquestal inicial, toda la ópera está integrada por números musicales de este tipo, con recitativos intercalados. (Los recitativos



La villa de Isabella Colbran y Gioachino Rossini en Castenaso (cerca de Bologna), en la que el compositor y su libretista trabajaron en *Semiramide*.

Colección Sergio Ragni (Nápoles)

pueden también designarse como «scena», especialmente cuando aparecen dentro de un número musical.) Esta Tabla de números musicales debería también ayudarnos a comprender otra importante característica de la ópera.

Semiramide es una obra monumental: una versión completa de la ópera se traduce en casi cuatro horas de *música interpretada*, esto es, descontando el tiempo del intermedio entre los dos actos. Esto la convierte en la ópera italiana más larga de Rossini y en su segunda ópera más larga en general (después de *Guillaume Tell*, la *grand opéra* en francés que puso fin a su carrera operística). Es importante el hecho de que *Semiramide* sea mucho más larga que su supuesto modelo, *Tancredi*. Podría esperarse que semejante expansión sea una consecuencia del incremento bien del número de piezas de la ópera, bien del número de secciones dentro de estas piezas. Pero no es cierta ni una cosa ni la otra. Mientras que *Tancredi* contenía hasta diecisiete números musicales, nuestra Tabla para *Semiramide* recoge únicamente un total de trece –seis arias a solo (lo que incluye números llamados *cavatina*), cuatro dúos y tres grandes conjuntos (la *introduzione* y los finales de los dos actos)– y todos estos números reproducen virtualmente los modelos formales que ya encontramos en *Tancredi*. Este es uno de los diversos aspectos en que *Semiramide* puede verse como el regreso de Rossini a sus maneras anteriores sólo de un modo paradójico: aunque la ópera –como estamos a punto de ver– se atiene a las formas «arquetípicas» de Rossini en mucho mayor medida que sus hermanas napolitanas, confiere a estas formas un grado de expansión sin precedentes. En otras palabras, la monumentalidad de *Semiramide* tiene que ver en gran

medida con el alcance de los materiales musicales que utilizó Rossini para llenar estas muy consolidadas arquitecturas formales. Este fenómeno resulta ya relevante en la *sinfonía* inicial: la pieza sigue reflejando el esquema de la «arquetípica» obertura rossiniana, pero lo llena con música de más amplio aliento. La *sinfonía* también muestra elementos musicales que reaparecerán en diversas partes de la ópera; de manera especialmente notable, el pasaje lento con una parte destacada para cuatro trompas volverá a oírse en la espléndida escena del juramento dentro del enorme final del primer acto, el número 7. Esta conexión de la *sinfonía* con el resto de la ópera, que resultaría atípica en las anteriores obras de Rossini, muestra la influencia de la experiencia napolitana del compositor en *Semiramide*, como también lo hace la suntuosa escritura vocal y orquestal, y la ausencia de recitativo *secco* (todo el recitativo en la ópera es *obbligato*, esto es, acompañado por la orquesta).

¿Cuáles son, pues, estas formas músico-dramáticas que Rossini había convertido en 1813 en modelos clásicos para él y para las generaciones posteriores? Con un cierto grado de simplificación, puede verse cómo las formas más amplias del gran dúo y el final de acto crecen, por medio de la incorporación gradual de secciones, a partir del mismo y único esquema originario (un esquema tradicional de aria), un poco como si se tratara de un sistema de cajas chinas o de muñecas matrioshka. En *Semiramide*, todas las arias (esto es, todos los números musicales que se encuentran centrados en un solo cantante) adoptan la misma forma global, la forma que suele conocerse con el nombre de «doble aria» porque presenta dos secciones o movimientos principales. Las dos secciones son de un



El bajo Filippo Galli, primer intérprete del papel de Assur en *Semiramide*, en un grabado de la época.

[Archivio Storico Ricordi](#)

de Arsace (núm. 2). Tras el recitativo inicial «Eccomi alfine in Babilonia» («Por fin estoy en Babilonia»), el aria de entrada de Arsace está integrada por el *cantabile* lírico «Ah! quel giorno ognor rammento» («¡Ah! Sigo recordando ese día»), en la que el héroe se acuerda de su amada Azema, seguida de la exuberante *stretta* «Oh! come da quel dì tutto per me cangiò!» («¡Oh! ¡Cómo ha cambiado todo para mí desde aquel día!»).

En algunos casos encontramos, embutida entre estas dos secciones, una tercera, de carácter transicional, conocida como «tempo di mezzo» («sección central»). Esta, sin embargo, no es dramáticamente estática, sino dinámica, porque por regla general en ella sí sucede algo: con frecuencia un cambio del curso de los acontecimientos o una nueva manera de pensar que brinda una oportunidad para la expresión realzada de la *cabaletta* final. Este es el caso, por ejemplo, en el aria del segundo acto de Arsace (núm. 9): en el *cantabile* «In sì barbara sciagura» («En tan tremenda desgracia»), el joven comandante expresa su horror ante el descubrimiento de que Semiramide (que quiere casarse con él) es, en realidad, su madre, y que ella ha sido cómplice en la planificación y ejecución del asesinato de su marido, el rey Nino, padre de Arsace; a continuación llega el *tempo di mezzo* «Su ti scuoti: rammenta chi sei» («Cálmate: recuerda quién eres»), en el que los magos, encabezados por el sumo sacerdote Oroe, animan a Arsace a recuperar su carácter heroico anterior; esto desencadena la intrépida respuesta de Arsace en la *stretta* conclusiva: «Sì: vendicato il genitore» («Sí: cuando mi padre sea vengado»). La misma forma global es detectable incluso en la gran *scena* y aria para Assur cerca del final de la ópera (núm. 12). Hay una introducción orquestal, seguida de una sección en recitativo en la que un coro de sátrapas se une al siniestro príncipe; aquí, empieza a delirar y cree estar viendo al espectro de Nino, el rey al que él asesinó. En medio del delirio, entramos en el aria propiamente dicha con el *cantabile* «Deh... ti ferma... ti placa... perdona» («Ah... detente... cálmate... perdona»), en el que Assur se dirige a la aparición. Pero los sátrapas le devuelven la razón en el *tempo di mezzo* y Assur reacciona en la desafiante *stretta* «Que' Numi furenti» («A esos dioses airados»).

Una forma similar se encuentra en los dúos, pero precedida de una sección dinámica añadida: el conocido como *tempo d'attacco* («movimiento inicial»). Esta forma del dúo en cuatro secciones es tan recurrente en el período de la ópera italiana entre Rossini y Verdi que el estudioso decimonónico Abramo Basevi se refirió a él como «la solita forma dei duetti» («la forma habitual de los dúos»), y la frase «la solita forma» sigue utilizándose en la actualidad para referirse a ella. Un dúo de estas dimensiones se conoce habitualmente como «gran

Esta forma del dúo en cuatro secciones es tan recurrente en el período de la ópera italiana entre Rossini y Verdi que el estudioso decimonónico Abramo Basevi se refirió a él como «la solita forma dei duetti»

tipo dramáticamente «estático»: poco o nada sucede desde el punto de vista de la progresión de la trama, y deja cabida para que los personajes reflexionen o expresen sentimientos, y para que los cantantes exhiban sus capacidades vocales. La sección inicial

es la conocida como *cantabile*, generalmente en un *tempo* más lento; va seguida de la *cabaletta* o *stretta* conclusiva, por regla general en un *tempo* más animado y desplegando una mayor energía rítmica. (Así, «estático» hace referencia aquí únicamente a la ralentización del ritmo del drama, y no a la naturaleza de la música.) El período musical de la *cabaletta* suele cantarse dos veces, pero está lejos de tratarse de una repetición, ya que se da por sentado que la segunda vez el cantante introducirá alguna variación en el material vocal que ya se ha oído en la primera exposición. Un ejemplo de doble aria es la primera que encontramos en *Semiramide*, la cavatina

duetto». Un ejemplo de «gran duetto» lo encontramos en el primer dúo de *Semiramide*, la confrontación del primer acto entre Arsace y Assur (núm. 3):

[tempo d'attacco]	«Bella immagine degli Dei» («Hermosa imagen de los Dioses»)
[cantabile]	«D'un tenero amore» («Un amor tierno»)
[tempo di mezzo]	«lo tremar? di te?» («¿Tener yo miedo? ¿Temerte a ti?»)
[stretta]	«Va', superbo: in quella reggia» («Vete, soberbio: me dispongo a lograr»)

Tres de los cuatro dúos de *Semiramide* están escritos en esta forma cuatripartita del «gran duetto». El único dúo que no encaja en ese molde es el dúo del primer acto entre Semiramide y Arsace (núm. 6), ya que está compuesto únicamente en dos secciones; resulta significativo que Rossini lo titulara no «duetto», sino «duettino» («pequeño dúo»). Una cierta sensación de la expansión del material musical en *Semiramide* puede venir proporcionado por el comienzo del dúo del segundo acto entre Semiramide y Arsace (núm. 11). El dúo comienza, como suele ser el caso, con una exposición a solo de un único personaje («Ebben... a te: ferisci» [«Muy bien... a ti te corresponde atacar»], que canta Semiramide), respondida por una exposición paralela a cargo del otro personaje; pero hay que reparar en que en este dúo estas exposiciones iniciales son inusualmente largas: en algunas interpretaciones tan solo esta sección requiere un total de cuatro minutos.

La frecuencia con que reaparecen estos marcos formales no debería llevarnos a esperar encontrarlos con una uniformidad o monotonía musical (no más que la recurrencia de la forma sonata en la música instrumental de la época clásica debería inducirnos a esperar oír siempre la misma obra): como sabe el espectador de *Semiramide*, todas estas arias y dúos están llenos de material musical diferente para corresponderse con las muy diferentes situaciones dramáticas que representan. Lo mismo puede decirse de otro esquema formal habitual, el del final de acto integrado por múltiples secciones. En la segunda mitad del siglo XVIII, los finales de acto habían crecido hasta adquirir unas dimensiones muy considerables, especialmente en la ópera cómica. Esto fue especialmente cierto en el caso de lo que se conoce como el «final interno», esto es, no el número al final de la ópera, sino el número que sirve para concluir un acto anterior: aquí se recurría a diversas secciones musicales para seguir los quiebras y requiebras de la acción dramática y tener sobre el escenario a todos los personajes para lo que estaba llamado a ser el clímax del enredo de la historia y del clamor de la música. (Piénsese en los extensos finales de acto que encontramos en el ecuador de *Le nozze di Figaro* de Mozart e *Il barbiere di Siviglia* de Rossini.) En los

finales internos de Rossini encontramos de nuevo dos secciones principales «estáticas»: la lenta (el equivalente del «cantabile» de arias y dúos), llamado «largo» («lento») y/o «concertato» (en referencia a un pasaje en el que se encuentran implicados una serie de personajes que suelen cantar simultáneamente pero con sus propias partes individuales) y la *stretta* conclusiva. Pero el conjunto se halla precedido por varias secciones diferentes.

Rossini adopta una forma similar ya en la *introduzione* (núm. 1) a gran escala de *Semiramide*. Estamos ante el número inicial más extenso escrito por Rossini en Italia, que Gaetano Rossi calificó de «un cuadro imponente» y el reseñista de la *Gazzetta privilegiata veneta* «una de las cosas más hermosas jamás escritas por Rossini». Aquí, distintas secciones preceden al *largo concertato* «Di tanti regi e popoli» («Observa cuántos reyes y pueblos»). Esta última es la sección en la que oímos por primera vez a Semiramide y –lo que no es inusual para este tipo de secciones *concertato*– contiene un pasaje imitativo entre las diferentes voces (la primera intervención de Semiramide constituye un reflejo de la inicial de Oroe, y a su vez se verá reflejada por las de Idreno y Assur).

El grandioso final del primer acto de *Semiramide* (núm. 7) constituye un caso similar y su interpretación se prolonga durante casi media hora. Diversas secciones anteceden al escalofriante *largo* «Qual mesto gemito da quella tomba» («Qué triste gemido llega de esa tumba»), un *largo* de una extensión desacostumbrada: además de los pasajes estáticos habituales, contiene uno de los sucesos más trascendentales de la ópera: la aparición del espectro del rey Nino. Este final concluye asimismo con la habitual *stretta*, la rápida «Ah! Sconvolta nell'ordine eterno» («¡Ah! La naturaleza en el orden eterno»).

Las representaciones de la primera producción de *Semiramide* se extendieron desde el 3 de febrero hasta el 10 de marzo de 1823, y la recepción del público pasó de una cierta incertidumbre inicial al posterior entusiasmo: sabemos por las críticas aparecidas en las revistas que, al final de la producción, las llamadas al proscenio provocaron la salida no sólo de Rossini, sino también del libretista, los cantantes e incluso el escenógrafo. El crítico del *Nuovo osservatore veneziano* del 8 de febrero de 1823 escribió que la partitura de *Semiramide* «está escrita de principio a fin en un genuino estilo trágico y elevado» («fraught with high tragic power») [«reboante de una enorme fuerza

Especialmente tras la edición crítica de la partitura preparada por Philip Gossett y Alberto Zedda, la ópera se ofrece ahora de manera regular en los teatros de todo el mundo



Gioachino Rossini, retrato de E. Perrin, litografía de Fratelli Doyen (Turín)

Archivio Storico Ricordi

trágica»], escribió, por su parte, un crítico inglés en la década de 1820). En abril de 1823, diversos editores musicales europeos estaban ya imprimiendo y vendiendo –no siempre legalmente– piezas de la ópera. Rossini dirigió reposiciones de *Semiramide* en Londres (King's Theatre, 1824) y París (Théâtre Italien, 1825). En 1826-1827 se publicó la partitura orquestal de toda la ópera en Roma, un hecho muy inhabitual para la ópera italiana de la época (cuando las reducciones para piano eran la forma habitual en que solían imprimirse las óperas o los números extraídos de ellas). Al contrario que muchas otras óperas de Rossini, *Semiramide* no quedó excluida por completo del repertorio que se interpretó durante el siglo XIX. En el siglo XX hubo una importante reposición que tuvo como escenario el Teatro alla Scala de Milán en 1962, con Joan Sutherland en el papel protagonista; Marilyn Horne se uniría posteriormente a ella como Arsace en una clásica

grabación de 1965. Especialmente tras la edición crítica de la partitura preparada por Philip Gossett y Alberto Zedda, la ópera se ofrece ahora de manera regular en los teatros de todo el mundo.

Los modelos compositivos que Rossini consolidó en un primer momento de su carrera, y que llevaría posteriormente hasta su pleno esplendor en *Semiramide*, ofrecían una equilibrada alternancia entre pasajes dinámicos en los que el drama avanzaba y pasajes estáticos de expansión psicológica y musical, así como una integración de la escritura vocal de largo alcance con estructuras músico-dramáticas a gran escala. Esa fórmula tan lograda explica la longevidad de estos modelos en la ópera italiana mucho más allá de Rossini, y es uno de los motivos que se encuentran detrás de la perdurable fortuna de su *Semiramide*.

LA ESTRUCTURA DE SEMIRAMIDE

Sinfonia

ACTO I

- Núm. 1** **Introduzione** «Sì... Gran Nume... t'intesi»
Recitativo «Oh tu de' Magi venerabil capo»
- Núm. 2** **Recitativo** 'Eccomi alfine in Babilonia» e **Cavatina Arsace** «Ah!
quel giorno ognor rammento»
Recitativo «Ministri, al gran Pontefice annunziate»
- Núm. 3** **Duetto Arsace - Assur** «Bella immagine degli Dei»
Recitativo «Oh me felice!»
- Núm. 4** **Aria Idreno** «Ah dov'è, dov'è il cimento?»
Recitativo «Se non avesse, e meritasse Arsace»
- Núm. 5** **Coro** «Serena i vaghi rai» e **Cavatina Semiramide** «Bel raggio lusinghier»
Recitativo «Nè viene ancor!»
- Núm. 6** **Duetto Semiramide - Arsace** «Serbami ognor sì fido»
Recitativo «Oroe dal tempio nella Reggia?»
- Núm. 7** **Finale Primo** «Ergi omai la fronte altera»

ACTO II

- Recitativo** «Alla Reggia d'intorno»
- Núm. 8** **Duetto Semiramide - Assur** «Se la vita ancor t'è cara»
- Núm. 9** **Coro** «In questo augusto soggiorno arcano», **Scena** «Ebben, compiasi omai»,
e **Aria Arsace** «In sì barbara sciagura»
Recitativo «Calmati, Principessa»
- Núm. 10** **Aria Idreno** «La speranza più soave»
Recitativo «No: non ti lascio»
- Núm. 11** **Duetto Semiramide - Arsace** «Ebben... a te: ferisci»
- Núm. 12** **Scena** «Il dì già cade», **Coro** «Ah! la sorte ci tradi», e **Aria Assur**
«Deh... ti ferma... ti placa... perdona...»
Recitativo «Oh nero eccesso!»
- Núm. 13** **Finale Secondo** «Un traditor, con empio ardir»



STEFANO CASTELVECCHI

Stefano Castelvechi es profesor de Musicología en la Universidad de Cambridge y Editor General de la serie *Obras de Gioachino Rossini* –una edición crítica publicada por la editorial Bärenreiter– y Director del Centro de Estudios de la Ópera Italiana de la Universidad de Chicago. Ha publicado extensamente sobre la ópera italiana del siglo

xix y es autor de *Sentimental Opera. Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama* (Cambridge, Cambridge University Press, 2013) y editor y cotraductor de Abramo Basevi, *The Operas of Giuseppe Verdi* (Chicago, The University of Chicago Press, 2013).