



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**MÚSICA – ÊNFAIS EN PRÁCTICAS
INTERPRETATIVAS- CANTO**

**CAMBIOS DE CARÁCTER INTERPRETATIVO EN EL CANTO DE LA SOPRANO
LIRICA: COMPARACIÓN ENTRE LA DÉCADA DE 1950 Y LA ACTUALIDAD**

FEBE MARIANA AGUIRRE



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**MÚSICA – ÊNFAIS EN PRÁCTICAS
INTERPRETATIVAS- CANTO**

**CAMBIOS DE CARÁCTER INTERPRETATIVO EN EL CANTO DE LA SOPRANO
LIRICA: COMPARACIÓN ENTRE LA DÉCADA DE 1950 Y LA ACTUALIDAD**

FEBE MARIANA AGUIRRE

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e Historia de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, como requisito parcial para la obtención del título de Licenciado en Prácticas Interpretativas – Canto.

Orientadora: Profa. Dra. Analía Chernavsky

Co-orientador: Prof. Dr. Luciano Simões Silva

FEBE MARIANA AGUIRRE

**CAMBIOS DE CARÁCTER INTERPRETATIVO EN EL CANTO DE LA SOPRANO
LIRICA: COMPARACIÓN ENTRE LA DÉCADA DE 1950 Y LA ACTUALIDAD**

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e Historia de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, como requisito parcial para la obtención del título de Licenciado en Prácticas Interpretativas – Canto.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dra. Analía Chernavsky
UNILA

Prof. Dr. Gabriel Navia
UNILA

Prof. Dr. Marcelo Villena
UNILA

Foz do Iguaçu, _____ de _____ de _____.

Dedico este trabajo a “Aquel que es mi fuerza y mi escudo; en quién mi corazón confía”

AGRADECIMENTOS

Agradezco primeramente a mi Señor Jesús, por haberme creado con el don maravilloso de la música y haberme permitido cursar la carrera de música en esta universidad. Por levantarme cada mañana y darme fuerzas para continuar la jornada.

A mis padres Julia Motta y Alejandro Aguirre, a mis hermanas Emilia Aguirre y Lidia Aguirre, a mis abuelos Roberto Motta y Alicia Seguí, y a toda mi familia por su apoyo incondicional en todo momento, por incentivarme cada día con mucho amor a no desistir en medio del camino.

A mis queridos profesores de canto, Analía Chernavsky y Luciano Simões Silva, que me guiaron con mucho cariño durante estos años en la Unila, y especialmente en este trabajo difícil de finalización de curso. Muchísimas gracias porque con mucha paciencia me inculcaron su amor por la música, enseñándome no sólo con palabras sino también con sus actos.

A las grandes amigas que la universidad me dio, Thaís Montenegro y Adrielly Oissa, que con mucho amor y paciencia me soportaron durante todos estos años y permitieron que el proceso fuera más placentero. A la querida Maria Auxiladora, mamãe de Thaís, que de igual forma me brindó su cariño con palabras y mucha comida.

A mis queridos Luiz Gustavo Barros Basílio, Patrick Guelere, Anasol Maciel, Sharon Araujo que llevaré con amor siempre.

A mi querida amiga Luana Isthael Carvalho Silva, por pasar noches en vela incentivándome a terminar la investigación, por dejarme vivir en su cuarto, dándome café y comida en las horas más importantes.

Al profesor Félix Eid y a todo el proyecto de extensión Músicas y danzas de América Latina, por enseñarme tanto y brindarme muchos momentos de alegría.

Quiero agradecer también a toda la comunidad de la Iglesia de Dios que está en Foz de Iguazú, especialmente a la familia Silva y Pereira, que me brindaron apoyo humano y espiritual durante estos años.

Por último, agradezco a la Unila por brindarme la oportunidad de estudiar.

AGUIRRE, Febe Mariana. **Cambios de carácter interpretativo en el canto de la soprano lírica**: Comparación entre la década de 1950 y la actualidad. 2019. 116 p. Trabajo de Conclusión de Curso de la Licenciatura en Prácticas Interpretativas-Canto, del Curso de Música de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, Foz do Iguaçu, 2019.

RESUMEN

Al prestigiar dos montajes de una misma ópera, uno interpretado a mediados del siglo XX y otro del comienzo del XXI, sin duda, percibimos diferencias. Esta investigación propone estudiar las diferencias de interpretación entre performances realizadas por sopranos líricas de los años 50 y de la actualidad. Traeremos a discusión, primeramente, algunos elementos sobre la performance en general, luego daremos un panorama de la ópera en las épocas elegidas, y en seguida analizaremos las características interpretativas de las cantantes Renata Tebaldi, Joan Sutherland y Maria Callas, en las arias *Mi chiammano Mimí* (*La Bohème*), *Il dolce suono* y *Ardon gli incensi* (*Lucia de Lammemoor*) y *Vissi d'arte* (*Tosca*); contraponiéndolas, respectivamente, con Angela Gheorghiu, Natalie Dessay y Sondra Radvanovsky. Para esto, utilizamos la propuesta de niveles de análisis presentada por Jean Jacques Nattiez.

Palabras clave: Canto lírico, Performance vocal, Interpretación, Soprano lírica.

AGUIRRE, Febe Mariana. **Changes of interpretative character in the singing of the lyric soprano:** Comparison between the 1950s and the present. 2019. 116 p. Trabajo de Conclusión de Curso de la Licenciatura en Prácticas Interpretativas - Canto del Curso de Música de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, Foz do Iguaçu, 2019.

ABSTRACT

By watching two productions of the same opera, one interpreted in the mid-20th century and another from the beginning of the 21st century, we undoubtedly recognize differences. This research intends to study the differences in interpretation between performances by lyric sopranos of the 50s and the present. We will bring to the discussion, first, some elements about the performance in general, then we will give a panorama of the opera in the chosen times, and then we will analyze the interpretive characteristics of the singers Renata Tebaldi, Joan Sutherland and Maria Callas, in the arias *Mi chiamano Mimí* (*La Bohème*), *Il dolce suono* and *Ardon gli incensi* (*Lucia de Lamemoor*) and *Vissi d'arte* (*Tosca*); counterposing them, respectively, with Angela Gheorghiu, Natalie Dessay and Sondra Radvanovsky. For this, we use the proposal of levels of analysis presented by Jean Jacques Nattiez.

Keywords: Lyric singing, Vocal performance, Interpretation, Lyric soprano.

LISTA DE FOTOGRAFÍAS

Fotografía 1 - Mimí por Tebaldi. Destaque A.....	43
Fotografía 2 - Mimí por Tebaldi. Destaque B.....	43
Fotografía 3 - Mimí por Gheorghiu. Destaque A.....	43
Fotografía 4 - Mimí por Gheorghiu. Destaque B.....	43
Fotografía 5 - Lucia por Sutherland. Destaque A.....	58
Fotografía 6 - Lucia por Sutherland. Destaque B.....	58
Fotografía 7 - Lucia por Dessay. Destaque A.....	61
Fotografía 8 - Lucia por Dessay. Destaque B.....	61
Fotografía 9 - Tosca por Callas. Destaque A.....	72
Fotografía 10 - Tosca por Callas. Destaque B.....	72
Fotografía 11 - Tosca por Radvanovsky. Destaque A.....	73
Fotografía 12 - Tosca por Radvanovsky. Destaque B.....	73

LISTA DE CUADROS

Cuadro 1 - Comparación de coloraturas en Lucia de Lammermoor. Lucia por Sutherland y por Dessay.....	59
Cuadro 2 - Comparación de dramaticidad en Tosca. Tosca por Callas.....	71
Cuadro 3 - Comparación de dramaticidad en Tosca. Tosca por Radvanovsky.....	73
Cuadro 4 - Cuadro de resultados y conclusiones.....	79

LISTA DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
ILAACH	Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e Historia
MET	Metropolitan
PP	Pianíssimo
P	Piano
MP	Mezzopiano
MF	Mezzoforte
F	Forte
RÁP.	Rápido
MOD.	Moderado
LEG.	Legato
STACC.	Staccato
POR.	Portare
TEN.	Tenuto
CRESC.	Crescendo
DECRESC.	Decrescendo

SUMARIO

INTRODUCCIÓN	11
1 DISCUSIONES INICIALES.....	14
1.1 SOBRE PERFORMANCE E INTÉRPRETE VOCAL.....	14
1.2 EL MONTAJE DE ÓPERA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX, ¿es mejor que el actual?.....	16
1.3 ARGUMENTOS Y DISCURSOS.....	19
1.3.1 Panorama de la ópera en la segunda mitad del siglo XX: Covent y Metropolitan.....	19
1.3.2 Panorama de la ópera en la actualidad.....	21
1.3.2.1 <i>Opera actual y tecnología</i>	23
2 FUNDAMENTOS Y PARÁMETROS DE LA PERFORMANCE.....	25
2.1 CUERPO, MOVIMIENTO Y ACTUACIÓN: DE LOS AÑOS CINCUENTA A LA ACTUALIDAD.....	25
2.2 CARÁCTER VISUAL Y ESCÉNICO.....	27
3 ANÁLISIS.....	29
3.1 LA BOHÉME.....	31
3.1.1 Un poco de la ópera La Bohème.....	31
3.1.2 Mimí por Tebaldi.....	35
3.1.3 Mimí por Gheorghiu.....	39
3.1.4 Aspectos comparativos. Mimí por Tebaldi vs Mimí por Gheorghiu.....	41
3.2 LUCIA DE LAMMERMOOR.....	44
3.2.1 Un poco de Lucia y de su locura.....	44
3.2.2 Lucia por Sutherland.....	48
3.2.3 Lucia por Dessay.....	52
3.2.4 Aspectos Comparativos. Lucia por Sutherland vs Lucia por Dessay.....	56
3.3 TOSCA.....	61
3.3.1 Un poco de la ópera Tosca.....	61
3.3.2 Tosca por Callas.....	64

3.3.3 Tosca por Radvanovsky.....	67
3.3.4 Aspectos Comparativos. Tosca por Callas vs Tosca por Radvanovsky...	70
CONSIDERACIONES FINALES	75
REFERENCIAS	80
APÉNDICE	85
APÉNDICE A MI CHIAMANO MIMÍ TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL.....	86
APÉNDICE B IL DOLCE SUONO TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL.....	87
APÉNDICE C TOSCA TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL.....	88
ANEXOS.....	89
ANEXO A PARTITURA MI CHIAMANO MIMÍ.....	90
ANEXO B PARTITURA IL DOLCE SUONO, ARDON GLI INCENSI.....	100
ANEXO C PARTITURA VISSI D'ARTE.....	108

INTRODUCCIÓN

Creo que hoy en día, para que salga una función redonda, son muy importantes los cantantes, la producción y la condición dramática. No quiero decir que antes no fuese así, pero ahora hay más cosas que implican concentración más allá del canto. La voz de Montserrat Caballé, Carreras o Plácido Domingo son cosas únicas ante las que no se puede decir nada y yo llevo su sonido en el alma, pero hoy hay artistas fantásticos como la Bartoli, Joyce Didonato, Jonas Kauffman, pero el mundo de la ópera ha cambiado. Antes era todo un poco más minimalista (PAPPANO apud PALAU, 2016)

Durante nuestro recorrido académico, al estudiar la ópera, percibimos que una buena performance consiste no solamente en construir una técnica vocal adecuada al estilo, sino también, es de suma importancia tener la habilidad de entender el mensaje que existe detrás de la partitura y poder transmitirlo. Con la misma importancia, es necesario conocer el mundo operístico actual para participar activamente de él.

La propuesta de investigación que presentamos en este trabajo surge con el posicionamiento de la autora como cantante lírica y de la necesidad percibida de tener herramientas interpretativas que pudieran estar de acuerdo con el mundo actual de la ópera y pudieran llevarla a tener éxito en sus performances. Percibimos que, para ello, tendríamos que aprender de las cantantes aclamadas por el público y buscar referencias que estuvieran de acuerdo con ese posicionamiento. A partir del diálogo con espectadores operísticos, sea personalmente o a través de comentarios en sitios de opinión, surgió un cuestionamiento: ¿Por qué cantantes de mediados del siglo XX son consideradas inigualables y con mayor capacidad y calidad vocal que las actuales? A raíz de este primer encuentro, surge otra inquietud: ¿Qué tenían las sopranos de la segunda mitad del siglo XX que actualmente no se tiene y no se puede alcanzar? Percibimos, entonces, que tendríamos que investigar a las cantantes anteriores y compararlas con las de la actualidad, ya que, de acuerdo con Pappano, al prestigiar montajes actuales observamos cambios. ¿Cómo podríamos decir que, actualmente, las cantantes no “poseen” esas cualidades divinas que sugieren? Por fin, llegamos a la pregunta que norteó nuestra investigación: ¿Cuáles fueron los cambios de interpretación que sucedieron en el período que va de los años 1950 a la actualidad? Sugerimos entonces la comparación como herramienta de análisis, conociendo de esta forma las elecciones tomadas por cada intérprete, y a partir de allí, conociendo también los cambios que sucedieron.

Como estudiante de canto lírico, conocer los caminos utilizados por las sopranos, la relación que tuvieron con el público, con los directores musicales y de escena, los condimentos especiales que las ubican como inolvidables y, principalmente, los que hoy en día siguen desarrollándose y podríamos considerarlos exitosos; es de suma importancia para el desarrollo de la carrera artística. Buscar establecer una carrera profesional en el ambiente del canto lírico es ciertamente desafiador, y en un mundo donde muchas personas dicen tener suerte y otras que no la poseen permanecen en el anonimato, queremos, a través de este trabajo, trazar algunas líneas sobre el canto lírico del siglo pasado, de la actualidad y de los recursos vigentes en una performance de forma clara para el seguimiento de la carrera. Esta investigación tiene un carácter actual, lo que puede beneficiar a los que deseen aproximarse a ella. Destacamos también la relevancia por ser un material que agrega datos e informaciones que contribuyen a la investigación vocal.

En el primer capítulo de este Trabajo de Conclusión de Curso, desarrollaremos una breve reflexión sobre el concepto de performance e intérprete vocal, considerándola como arte total. Intentaremos delimitar lo que comprende una buena performance y la importancia de las elecciones interpretativas. A continuación, discutiremos si las ejecuciones de ópera del siglo pasado son mejores que las realizadas actualmente, mencionaremos la admiración por el intérprete de la generación anterior y en seguida, presentaremos un panorama de la ópera en la segunda mitad del siglo XX y en la actualidad, una vez que consideramos necesario conocer el contexto de la época foco de esta investigación. Abarcaremos las dos casas de ópera que consideramos más importantes para nuestra investigación, siendo ellas el Covent Garden y el Metropolitan. También señalaremos a los directores escénicos y musicales más significativos de la época.

Continuando con el trabajo investigativo, en el segundo capítulo, presentaremos parte del desarrollo de los estudios sobre las prácticas psicomotrices y como éstos afectan a la performance. En seguida, señalaremos la importancia actual del intérprete como performer en una sociedad que favorece la estética visual, y reflexionaremos sobre el crecimiento de los estudios fisiológicos y de cuidado vocal.

En el tercer capítulo de este trabajo realizaremos análisis comparativos entre las sopranos Renata Tebaldi, Joan Sutherland y Maria Callas,

representantes de los años 1950, contraponiéndolas con cantantes de la actualidad, respectivamente, Angela Gheorghiu, Natalie Dessay y Sondra Radvanovsky.

En la búsqueda por alcanzar los objetivos propuestos, utilizaremos la investigación bibliográfica para explorar los aspectos teóricos y metodológicos. Por la actualidad del tema, por el tipo de información que circula, la rapidez con que esta información circula, haremos uso de páginas en internet específicas para nuestro tema, siendo ellas, principalmente, Youtube y el diario The New York Times en su formato online.

Para conducir nuestro análisis, optamos por el método semiológico comparativo del musicólogo Jean Jacques- Nattiez, con la propuesta de dividir el estudio en 3 niveles. Primeramente, el poético, con el análisis del contexto de la obra. En segundo lugar, el neutral, la partitura como objeto de análisis. Y, por último, el estético, analizando a las cantantes seleccionadas anteriormente, como recepción de la partitura y a partir de los registros audiovisuales. En este caso, elegimos trabajar con la ópera italiana producida en la época. Para los estudios de conclusión de los análisis, nos basaremos en el método inductivo.

1 DISCUSIONES INICIALES

1.1 SOBRE PERFORMANCE E INTÉRPRETE VOCAL

Al pensar en la pluralidad de una *performance*, diríamos que el trabajo del intérprete vocal, del director musical y del escénico, de los músicos que acompañan, requiere de un arduo trabajo de sincronía y de predisposición de los participantes a involucrarse totalmente con la pieza para que esta funcione. Pero si colocamos nuestra atención en el intérprete vocal, el peso de la responsabilidad que trae sobre sí, percibimos algunas cuestiones que afloran con más facilidad.

Según Gayotto:

Escuché muchas voces en escena, [...] Percibí que escuchar recursos vocales aislados no era suficiente para transmitir el sentimiento interior, que era, con seguridad, una mezcla de estos recursos con otros elementos de la interpretación y de las sensaciones que estos provocan. [...] En este estado de escucha, la tonalidad, la intención, las pausas y el subtexto, el volumen y la situación, convergen en un flujo necesario de acción en la voz. Siento que en los momentos que escucho una buena emisión vocal, soy arrebatada por lo que podría ser un 'olvidar' de mí, como si fuese envuelta por una trama invisible, y es sólo después que me doy cuenta de que aquella fue una buena interpretación vocal¹ (GAYOTTO, 1997, p. 19. Traducción nuestra²).

Cuando observamos una buena *performance*, destacamos que de ella se desprenden la intención, el subtexto, el tempo, la intensidad y la acción-movimiento, que el intérprete elige traer y que influyen la manera en la que público la recibe.

Dunsby, en el diccionario de música Grove, considera que el intérprete es el embajador del compositor y poseedor de poderes decisivos en la *performance*. Éste pregunta: ¿Qué comprende una buena performance? La respuesta que trae es: la habilidad de cantar o tocar transformando al oído consciente del verdadero contenido y el sentimiento de una composición³ (DUNSBY, 2001, p. 1063).

¹ En el original: "*Ouvi muitas vozes em cena. [...] Fui percebendo que ouvir os recursos vocais isoladamente não dava conta daquilo que atravessou meus sentidos, que era, com certeza, misto destes recursos com outros elementos da interpretação e das sensações que estes provocavam. [...] Neste estado de escuta, o tom e a intenção, as pausas e o subtexto, o volume e a situação, convergem num fluxo necessário de ação na voz. Sinto que nos momentos em que ouço uma emissão vocal de qualidade, sou arrebatada por uma espécie de "esquecimento" de mim, como se fosse envolvida por uma trama invisível, e só depois é que me dou conta de aquela ter sido uma boa interpretação vocal*"

² Todas las traducciones de este trabajo fueron hechas por la autora.

³ En el original: "*The performer is seen as the composer's ambassador, with decisive powers. [...] 'What comprises good performance? The ability through singing or playing to make the ear conscious of the true content and affect of a composition'*"

En el Grove, la interpretación se presenta como “el estudio de la *performance* práctica [...] y la comprensión de una pieza musical que se manifiesta en la forma que es *performada*”. La interpretación es vista de acuerdo a la concepción de la idea del autor; sin embargo, generalmente sobrepasa la concepción que el intérprete tiene sobre éste y representa su propia idea, posiblemente incorporando lo que se considera latente en la partitura, pero también su propia visión⁴ (DAVIES; SADIE, 2001, p. 1031).

Por tanto, considerando que el intérprete, generalmente, incorpora sus propias ideas a la *performance*, podemos inferir que cada presentación traerá algo diferente, pudiendo ser hecha innúmeras veces, de forma personalizada y única. “Cada intérprete verá de un modo personal y único, las informaciones grafadas en una partitura, de igual modo para todos los que se inclinen sobre ella”⁵ (TRAGTENBERG, 2007, p. 43).

En la búsqueda por profundizar las cuestiones interpretativas llegamos a las siguientes preguntas: ¿Cómo fue el proceso de creación de la interpretación?

¿Cuáles fueron los caminos tomados por el intérprete que lo hicieron llegar a la ovación del público?

Para tratar de responderlas, vamos a trabajar aquí con un intérprete cantante y actor, considerando que la *performance* operística es un arte total⁶, y consecuentemente demanda la inclusión de varias artes, envolviendo tanto destreza vocal como escénica.

Retomando a Gayotto (1997), una línea de estudio destacada en la interpretación es la intencionalidad, demostrada como fuerza y movimiento. Ella nos incentiva a percibir la voz como una fuerza escénica capaz de modificar la situación, a los actores y al público: “[...] La voz adquiriendo una cualidad de movimiento, una

⁴ En el original: *Interpretation: “...the study of Performing practice. [...] the understanding of a piece of music made manifest in the way in which it is performed. [...] ‘the rendering of a musical composition, according to one’s conception of the author’s idea’. It however may, and normally does, extend beyond the interpreter’s conception of the author’s idea and represent, rather, the interpreter’s own idea of the music, possibly embodying understandings of what is taken to be latent in the score but also his or her own view...”*

⁵ En el original: “Cada interprete enxergará de um modo pessoal e único, as informações grafadas em uma partitura de modo igual para todos que se debruçem sobre ela”

⁶ El compositor Richard Wagner, creía que todas las artes deberían estar presentes y vinculadas en una única obra, y así lo expresó en el término: *Gesamtkunstwerk*, traducido como obra de arte total. Allí se integraban la música, danza, poesía, pintura, escultura y arquitectura.

vez que actúa como acontecimiento escénico”. En sus estudios, ella también se refiere a Berry colocando en sus ideas a la energía como elemento indispensable a la voz: “la energía requerida para compartir la voz con un gran número de personas, solamente tiene que ver en parte con el volumen, más tiene que ver en gran parte con la forma en cómo rellenas las palabras de sentido”⁷ (BERRY apud GAYOTTO, p.21)

Ella complementa:

Se debe mantener la voz “viva”, en movimiento permanente, definiendo una voz escénica activa, una acción *plugada* al contexto escénico. Ella se constituye con actitud, porque no representa meramente un personaje o a la historia de la cual hace parte, si no hace a la historia en su movimiento vivo: recrea cuando interpreta, multiplicando, al mismo tiempo, las posibilidades vocales en cuanto revive diariamente su trayectoria⁸ (GAYOTTO, 1997, p. 23-24).

1.2 EL MONTAJE DE ÓPERA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX, ¿ES MEJOR QUE EL ACTUAL?

Al acompañar algunas discusiones sobre la ópera contemporánea en libros de ópera, críticos musicales, sitios públicos de internet, prensa, percibimos algunas semejanzas al comparar cantantes líricos de diferentes generaciones. Muchas veces afirman que los antiguos eran mejores, más habilidosos, más competentes, con más entrega, que los actuales.

Newman escribe en su libro *História das grandes óperas* publicado en 1930, sobre la presentación de *Don Pasquale* en París en 1843, exponiendo al cantante que interpretó al personaje del mismo nombre a través del crítico Henry Chorley. Él lo describe como el “órgano vocal” más rico y más suave de todos los tiempos.

[...] Sobre Lablache, tal vez nunca la ópera haya visto o escuchado a alguien que pueda compararse con él. Era de igual forma grande en los papeles cómicos y serios. Henry Chorley, que conocía algo de canto lírico y que escuchara frecuentemente a los mejores artistas de la primera mitad del siglo XIX, lo describe así: Lo considero, sobre todos los aspectos, el hombre más notable que ya vi en óperas... Un órgano vocal más rico o más suave que nunca fue dado a ningún mortal. Era dotado de belleza personal de un grado

⁷ En el original: “Agora, a energia requerida para compartilhar a voz com um grande número de pessoas somente em parte tem a ver com volume, mas tem tudo a ver com como nós preenchemos as palavras de sentido”

⁸ En el original: “Em movimento permanente deve manter sua voz “viva” [...] vai se definindo uma voz cênica ativa, uma ação vocal plugada no contexto cênico. Ela se constitui com atitude, porque não representa meramente o personagem ou a história da qual faz parte, mas faz (a) história em seu movimento vivo: recria quando interpreta, multiplicando, ao mesmo tempo, as possibilidades vocais quando diariamente revive sua trajetória”

raro. Nunca hombros humanos sostuvieron con mayor altura tan grande cabeza”⁹ (NEWMAN, 1957, p.3).

El libro de ópera de Snowman (2013), menciona otro ejemplo de admiración por épocas anteriores, en la segunda mitad del siglo XIX.

“Para todo asiduo a las temporadas de ópera, siempre ha sido casi de rigueur lamentare de la escasez de grandes cantantes en comparación con los de las épocas anteriores. En la década de 1890, la maestra de canto de Nellie Melba, madame Marchesi [...] deploraba el declive del arte vocal: Oh, sagrado arte del canto’. Escribió, ¡Qué triste destino se ha abatido sobre ti!” cuarenta años más tarde, sin embargo, Giulio Gatti-Casazza contemplaba retrospectivamente dicho periodo, detectando “una brecha enorme” entre las grandes figuras de su juventud y las del presente (Memories of the opera, p. 38). Un especialista en ópera norteamericano, entre cuyas experiencias operísticas se contaba haber presenciado el apogeo del Caruso y de la Farrar en el Met, opinaba que él y sus contemporáneos no podían hacer otra cosa que envidiar a quienes habían estado por allí, durante la década de 1850, y habían podido escuchar a Jenny Lind y a la joven Adelina Patti” (SNOWMAN, 2013, p. 646).

Este tipo de comparación, que no tiene precisión técnica, sino más bien romantiza la idea del cantante, persiste también en sitios de opinión del siglo XX.

Renata Tebaldi habla, en una entrevista hecha en 1974¹⁰, sobre el declive del canto: “ya no habrá más cantantes, los cantantes tendrán voces muy pequeñas, como mosquitos, con las cuales cantarán todos los papeles sin personalidad y por ello no escucharemos óperas en la forma que la concibieron los compositores” dice. En el 90% de los comentarios de espectadores actuales sobre el video, podemos leer concordancia con Tebaldi afirmando que no hay más cantantes reales, las voces son pequeñas y sin técnica.

Incluso en el propio siglo XXI, el director escénico Zeffirelli da una entrevista al diario La Nación, donde compara a una cantante de la actualidad con Maria Callas, mostrando a la segunda capaz de realizar más sacrificios por la ópera.

[...] Zeffirelli causó polémica al vetar en Roma a la soprano Daniela Dessí por sobrepeso. “Esta cantante tenía que haber adelgazado 40kl para poder hacer la *Traviatta* y no lo hizo. Maria Callas si lo había hecho. [...] Es un acto de

⁹ En el original: [...] *No que diz respeito à Lablache, talvez nunca a ópera tenha visto ou ouvido quem se pudesse comparar a ele. Era igualmente grande nos papéis sérios como cômicos. Henry Chorley, que conhecia alguma coisa de canto lírico e que ouvira amiudamente os melhores artistas da primeira metade do século xix, descreve-o assim: “Reputo-o, sob todos os aspetos, o homem mais notável que já vi em óperas... Um órgão vocal mais rico ou mais suave que o seu nunca foi dado a nenhum mortal. Era dotado de beleza pessoal em um grau raro. Nunca ombros humanos sustiveram com maior imponência uma tão grande cabeça”.*

¹⁰ RENATA tebaldi. Entrevista decline of singing. 0’31”. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=RnPAHF5-ull>>. Accedido en: 04 de abril De 2019.

suprema ignorancia pretender imponer una voz al público, ya sea mejor o peor, acompañada de un físico inaceptable¹¹”, afirma. (PIQUÉ, 2010)

También encontramos en medios de prensa, publicaciones que mencionan a varias sopranos como “las últimas divas”, dando a entender que no hay otras divas en la actualidad. Entre ellas encontramos una publicación sobre el fallecimiento de Joan Sutherland en el 2019¹².

Tomando, por ejemplo, comentarios de YouTube, observamos que muchas sopranos son comparadas a las de años anteriores, generalmente colocando a Maria Callas y Tebaldi como las inigualables. En un video de Maria Callas, con más de 6 millones y medio de visualizaciones y casi 3000 espectadores comentadores, la mayor parte afirma que no existe otra igual, que sus cualidades vocales e interpretativas no las tiene nadie e inclusive un espectador, de gran repercusión, nos llamó la atención al posicionarse diciendo que: 50 años después, no hay nadie igual¹³.

A partir de los ejemplos citados, percibimos la existencia de cualidades que las estrellas de la generación anterior poseían y que ahora, según los ejemplos, no existen más. Sin embargo, observamos que este escenario se repite en el tiempo, colocando, como vimos en ejemplos de los siglos XIX, XX y XXI, a las divas de 50 años atrás como mejores en comparación con las generaciones siguientes. Surge entonces un cuestionamiento: ¿Será éste un gusto personal? o

¿Sólo veneración por la antigüedad, crítica a las novedades, al desarrollo que indiscutiblemente sucede?

A pesar de las características que se renuevan con el tiempo, verificamos un parecer que es presentado como único, inmejorable y superior, el cual se transforma de generación en generación. Se revela, por tanto, un gusto musical operístico, sujeto a época, sociedad y podríamos decir a la opinión de críticos y espectadores amantes del género. Habrá quienes sostengan que el gusto es subjetivo, algo que es correcto desde el punto de vista en que el ser humano es libre de elegir, gustar y sentir diferente; pero al mismo tiempo, los nombres que tuvieron éxito, siempre estuvieron vinculados a una entidad o individuo que los elegía, o de la cual ellos se hicieron indispensables.

¹¹ Entrevista ZEFFIRELLI apud PIQUÉ, 2010.

¹² Disponible en: <https://www.larazon.es/historico/7091-muere-la-gran-soprano-australiana-joan-sutherland-KLLA_RAZON_332495>. Accedido en: 2 de jun. de 2019.

¹³ Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=TYI8GRJGnBY>>. Accedido en: 9 de mar. de 2019.

En este trabajo no queremos, ni podemos, juzgar la calidad de los cantantes, exponiendo épocas “mejores” que otras, pero sí colocar cambios, categorías y parámetros que en los últimos años adquirieron valores diferentes y pasaron a ser más importantes que antes. Como, por ejemplo, la actuación, la presencia de palco, el cuidado vocal, conocimiento fisiológico, realismo y verosimilitud en la performance, carácter visual, entre otros. Cada vez son mayores las exigencias de cuidado físico y dinamismo del cantante que quiere obtener papeles principales.

1.3 ARGUMENTOS Y DISCURSOS

1.3.1. Panorama de la ópera en la segunda mitad del siglo XX: Covent y Metropolitan

El libro “*La Ópera- una historia social*” (SNOWMAN, 2013), describe el momento histórico del periodo post guerra, en el que Gran Bretaña fue la única nación en la Europa occidental que logró mantener su producción operística. Durante la guerra, los centros musicales continentales, de París, Roma y otras capitales europeas, habían sido bombardeados mucho más que los de Londres, y los grandes teatros de ópera, desde Hamburgo a Viena, habían sido destruidos. Londres se volvió entonces el centro del escenario de la ópera. Gran Bretaña invirtió en arte, instaurando al *Council of Encouragement of Music and Art* (CEMA) y al *Entertainment Nacional Service Association* (ENSA), instituciones que enviaban artistas y animadores por el país para “mantener los ánimos nacionales” y posteriormente, beneficiando financieramente al *Covent Garden*. El Royal Opera House reabrió sus puertas en 1946 con Webster¹⁴ como administrador general pero, sólo años más tarde, la compañía de ópera fue restablecida, conducida por Karl Rankl. A principio, las presentaciones eran sólo en inglés y valorizaban a los artistas nacionales. Elisabeth Schwarzkopf fue una de las pocas cantantes internacionales que se presentaron en este escenario. El Covent, poco a poco estaba convirtiéndose en una sede de ópera de alta calidad internacional. En esa misma época, Beecham, director de orquesta influyente, fundaba en Londres la orquesta *Royal Philharmonic* y Walter Legge la *Philharmonia*, con Karajan como director, y, por ser una ciudad con muchos talentos musicales, Londres fue la elegida por la industria discográfica, que ahora podía grabar óperas completas (SNOWMAN, 2013).

¹⁴ David Webster, administrador general del Covent Garden en los años 1945 a 1970.

Georg Solti dirigió musicalmente el Covent por 10 años, hasta 1971, acogiendo a los cantantes más grandes del mundo y produciendo la mayor parte de las obras en su lengua original. (SNOWMAN, 2013)

Estos personajes fueron importantes para el crecimiento de la ópera. Londres era un gran centro cultural y, por consiguiente, el lugar en donde muchos artistas florecieron.

El diario madrileño, *El País*, publicó una nota sobre la cantante Joan Sutherland, también llamada *La Stupenda*, quien debutó en el Covent Garden en el año 1952 con "*La flauta mágica*", de Mozart, pero fue consagrada internacionalmente en el año 1959 en el papel de *Lucia de Lammermoor*, de Donizetti, dirigida escénicamente por Franco Zeffirelli y la orquesta por Tullio Serafin (CUÉLLAR, 2010).

En Estados Unidos la situación musical fue diferente. El Metropolitan siguió con sus actividades durante la guerra, impulsando el crecimiento de artistas norteamericanos, y en los años contiguos a la post guerra, era la única institución en donde los norteamericanos asistían ópera en vivo (SNOWMAN, 2013, p. 489). Años más tarde antiguas compañías de ópera reabrieron sus puertas y otras fueron surgiendo, instaurándose en muchas ciudades.

En el año 1950 Rudolf Bing asumió como director general y tuvo gran poder de influencia, transformando el Metropolitan. El periódico *The New York Times* lo consideró el Titán del Met, pues lo llevó a la Era Moderna. En el año 1955 Bing invitó a la cantante Maria Anderson, primera cantante negra en el Met, lo que abrió las puertas a otras grandes estrellas, entre ellas Leontyne Price, soprano reconocida por sus papeles verdistas¹⁵.

Ese mismo año debuta en el Metropolitan Renata Tebaldi, soprano lírico-spinto llamada de *voce d'angelo* por Toscanini, siendo allí su mayor centro de actividad y aclamación, al punto de que el periódico *The Historialist* la llamó "La Señorita sin entradas¹⁶", pues siempre las taquillas estaban llenas.

¹⁵Disponible en: <<https://www.nytimes.com/1997/09/03/arts/rudolf-bing-titan-of-the-met-dies-at-95.html?mtrref=www.google.com&gwh=CF1926F26DC4907F5CC2CD297A7385B5&gwt=pay>>. Accedido en: 10 de nov. 2018

¹⁶ En el original: *Miss Sold Out*. Disponible en: <<https://www.lanacion.com.ar/cultura/una-voz-de-angel-nid220292>>. Accedido en: 20 de nov. de 2019.

Con las nuevas y ambiciosas producciones las instalaciones se volvieron inadecuadas y, tras largas discusiones, entre ellas a respecto de la localización, equipamientos, acústica, tamaño (muchos se habían pronunciado en contra de la amplificación del sonido y por ello tendría que ser de un aforo menor), entre otras, el Met se trasladó al Lincoln Center en 1966 (SNOWMAN, 2013, p. 502).

Bing revolucionó las producciones de la compañía al traer los mejores directores y designers del mundo, dijo Joseph Volpe, antiguo gerente del Metropolitan. Y, realmente, atrajo a Zeffirelli, uno de sus directores favoritos. Pero también fue estricto en sus decisiones y, si los cantantes reclamaban o no les gustaba alguna decisión, él cancelaba. (ibid., p.187)

Zeffirelli, director y diseñador, trabajó en varias producciones del Metropolitan, incluyendo *La Bohème*, *Turandot*, y *Antony and Cleopatra*, producción de la reapertura de 1966.

Trabajó de igual modo en el *Royal Opera House*, célebre por su producción de *Tosca* en el año 1964, con Maria Callas, con quien creó una amistad muy estrecha. El propio Zeffirelli comenta en una entrevista al diario *La Nación* (2010): “Tuve una relación privilegiada con Callas. Éramos muy unidos. Yo he contribuido mucho al fenómeno Callas, empujándola a trabajar con los mejores, y ella me ayudó a lanzarme”.

Aquí podemos ver que Zeffirelli ayudó a Callas y al mismo tiempo ella lo ayudaba, trabajando para realizar producciones a donde ella resalta, tuviera las condiciones requeridas por la cantante y a donde él también pudiera beneficiarse a través de su alta repercusión y motivación a desafíos que ella le proporcionaba.

La segunda mitad del siglo XX presencié la ascensión de muchas cantantes al estrellato: Joan Sutherland, Maria Callas, Renata Tebaldi, Renata Scottò, entre otras.

1.3.2 Panorama de la ópera en la actualidad

En las últimas décadas, las casas de ópera han estallado en muchos lugares del mundo, con grandes directores, artistas y propuestas innovadoras. En esta sección, seguimos acompañando las dos casas de ópera que consideramos importantes para esta investigación, continuando con el trabajo iniciado en la mitad del siglo XX.

El sitio web oficial de La Royal Opera House¹⁷ disponibiliza un panorama de lo que se ha hecho a partir de la década de los 80, ampliando sus producciones, incursionando en la ópera contemporánea e, inclusive, siendo premiada por la puesta en escena de varias de ellas. Maestros ilustres fueron invitados, hubo promoción de las apariciones de la orquesta en la plataforma de conciertos e implementación del conjunto de cámara de la orquesta. En el periodo que va de 1997 al 1999, por dos años y medio, la casa cerró para remodelación, continuando con sus producciones en otros espacios. En 1999, el teatro reabrió sus puertas con la producción de *Falstaff*, dirigida por Graham Vick y diseñada por Paul Brown, contando con nuevos equipamientos técnicos.

Peter Mario Katona es director de casting, dirigiendo el elenco del The Royal Opera desde el año 1983. Ha dado oportunidades para muchos cantantes de ópera de todo el mundo.

Desde el año 2001 funciona el *Young Artists Program*, beneficiando a nuevos talentos en el desenvolvimiento de sus carreras artísticas. Este programa es especialmente adaptado, incluyendo un extenso entrenamiento diario en idiomas, técnicas teatrales y vocales, además de preparar papeles para las producciones operísticas¹⁸.

Según Alejo Palau, de la revista de música española Melomanodigital, el director musical de la Royal Opera House desde 2002, Antonio Pappano, es colocado como uno de los directores más aclamados del panorama internacional actual. Ha sabido renovar los grandes títulos clásicos para adaptarlos a las necesidades del siglo XXI. Una entrevista hecha por esta revista, coloca su posicionamiento con respecto a la diversidad de tradiciones musicales que llegan al Covent y la forma en que puede llegar a afectar la interpretación del repertorio.

La experiencia de escuchar a un latino¹⁹ cantar en italiano es algo único, sin duda. Y todos queremos más de eso, pero, por otro lado, como sabes, los cantantes actuales están muy bien preparados y hay también mucha competitividad. Hoy, como cantante italiano no puedes estar seguro de que tendrás una gran carrera únicamente por el hecho de cantar bien y tener buena pronunciación. Actualmente necesitas algo más. Debes ser buen actor,

¹⁷ Sitio web oficial Royal Opera House. Disponible en: <<http://www.roh.org.uk/about/the-royal-opera/history>>. Accedido en: 10 nov. de 2018.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Consideramos latino en este texto a la persona que pertenece a la región italiana del lacio.

ser un artista, colaborar con los demás, ser generoso... Debes integrarte en esta cultura internacional ²⁰ (PAPPANO apud PALAU, 2016).

1.3.2.1 Ópera actual y tecnología

El Covent también está llevando a cabo el proyecto de transmitir ópera en el cine. Pappano describe la experiencia como bonita, si el cine está bien acondicionado con altavoces. Hay mucha proximidad con los actores y primeros planos. Una experiencia para un público nuevo (PALAU, 2016).

Snowman menciona una encuesta del año 2002 que revela una lista de razones por las cuales público “nuevo” no asistiría a la ópera. Numerosos encuestados aseguraban que la lengua extranjera era un obstáculo para su asistencia y así también el precio de las entradas muy alto (SNOWMAN, 2013, p.504). Pero esto ha ido cambiando, actualmente los teatros cuentan con subtítulos en la lengua original, en el idioma local, e inclusive, se pueden encontrar traducciones a los idiomas de los países a donde se representan.

“Nuestra Historia²¹”, sección del sitio web oficial del Metropolitan, cuenta el desenvolvimiento y principalmente las novedades que uno de los teatros más importantes está implementando.

Con James Levine, director musical entre el año 1971 y el 2018, el *Met Orchestra y Chorus* se han convertido en los mejores del mundo, así como también ha expandido su repertorio. El Met también comenzó con producciones vistas en la televisión pública, en 1977. Muchas emitidas en video, disco láser y DVD.

Como director general, Joseph Volpe estuvo en la conducción, desde el año 1990 hasta el 2006. Abrió las puertas para producciones contemporáneas. En 1995, Met introdujo un sistema de traducción en tiempo real, los Met Titles. Los títulos conocidos aparecen en pantallas individuales, en inglés, español y alemán.

²⁰Entrevista a Antonio Pappano. Disponible en: <<https://www.melomanodigital.com/entrevista-antonio-pappano/>>. Accedido en: 20 de nov. 2018.

²¹ En el original: *our history*. Disponible en: <<https://www.metopera.org/about/the-met/>>. Accedido en: 10 de nov. de 2018

En el año 2006, Peter Gelb asumió la gerencia general del Metropolitan. Elevó los estándares del teatro aumentando el número de nuevas producciones, trabajando con imaginativos directores de ópera. Desde el 2008, un servicio de transmisión en línea está disponible en el sitio web, ampliando el alcance de las transmisiones.

Esfuerzos para obtener mayor alcance internacional, y de la ópera, han culminado en instaurar una serie televisiva *Live in HD*, con transmisiones de alta definición a salas de cine de todo el mundo, inclusive con un programa gratuito para transmisiones en escuelas.

En el Met, a partir de la temporada 2018-19, Yannick Nézet-Séguin asume la dirección musical de la compañía. Entre los directores de orquesta exitosos actualmente, encontramos a Gustavo Dudamel y Philippe Jordan, ambos directores de orquestas reconocidas y que trabajan en conjunto con el Met.

Entre los grandes cantantes de la ópera, nombramos algunas sopranos que han pasado por el teatro en los últimos años y que han vivido parte del proceso de cambio e, incluso, han aportado su historia al teatro. Entre ellas: Renée Fleming (debut en el met y en royal 1989), Angela Gheorghiu (1993, royal 2006), Natalie Dessay (1994), Danielle De Niese (1998), Anna Netrebko (2002, 2003 royal), Diana Damrau (2002), Lisette Oropesa (2006), Pretty Yende (2013), Sonya Yoncheva (2013, 2016 royal), Nadine Sierra (2015). Nombres nuevos en cartelera: Ailyn Pérez (2016), Eva-Maria Westbroek (2006 royal, 2011 met), Susanna Phillips (2008), Erin Morley (2007), Federica Lombardi (2019), Tamara Wilson (2014), Sondra Radvanovsky (2011)- Jennifer Rowley (2015 royal-2017 met), entre otras.

2 FUNDAMENTOS Y PARAMETROS DE LA PERFORMANCE

2.1 CUERPO, MOVIMIENTO Y ACTUACIÓN: DE LOS AÑOS CINCUENTA A LA ACTUALIDAD

Mello (2015, p.76) compara la práctica de actividades físicas vigentes hasta mediados del siglo XX y los principios de psicomotricidad²² adoptados en los años posteriores por autores como Lapierre en Cinesiología, Laban en la Danza y Stanislavski en el Teatro, entre otros. Esta primera práctica entendía al cuerpo por sus aspectos mecánicos, buscando padronizar el comportamiento por medio de la imitación de un modelo de movimientos, ejecutados de forma repetitiva y disciplinar. Mello también menciona a Keck e Rabinow, explicando que “[...] cuando un cuerpo es atravesado por normas y regularidades, éste se vuelve solamente la representación de un cuerpo genérico, o sea, sometido al control y a la formación del YO. El sujeto es un mero portador de tendencias estadísticas y estilísticas, que debe someterse a un comportamiento adecuado, según los padrones impuestos por la sociedad y/o a las demandas del trabajo”²³ (ibid., p.77).

Reflexionando sobre esta condición, Mello afirma:

Si las concepciones estilísticas, eminentes de la interpretación de una ópera fueren impuestos al punto de restringir la espontaneidad y/o las expresiones singulares de los cantantes, probablemente estaremos delante de artistas con capacidad reducida o destituidos de posibilidades interpretativas subjetivas y, por tanto, ausentes de sí mismos. [...] Es posible comprender que la percepción corporal, en cantantes, está íntimamente unida a la capacidad de vivenciar las sensaciones durante una interpretación y está dimensionada a las características singulares²⁴ (MELLO, 2015, p.77-78).

Con el surgimiento de los estudios psicomotrices en la segunda mitad del siglo XX, el desenvolvimiento de la interpretación ligada al vivenciar de las sensaciones subjetivas de los artistas, y, por lo tanto, del mundo más parecido a la

²² La psicomotricidad no se ocupa, pues, del movimiento humano en sí mismo, sino de la comprensión del movimiento como factor de desarrollo y expresión del individuo en relación con su entorno. (BERRUEZO, 2000, p. 43)

²³ En el original: “Quando um corpo é atravessado por normas e regularidades, trata-se da representação de um corpo genético, ou seja, submetido ao controle e à formação do “Eu”. O sujeito é um mero portador de tendências estatísticas e estilísticas, que deve submeter-se a um comportamento adequado, segundo padrões impostos pela sociedade e/ou as demandas de trabalho”

²⁴ En el original: “Se as concepções estilísticas, eminentes da interpretação de uma ópera forem impostas a ponto de restringirem a espontaneidade e/ou as expressões singulares dos cantores, provavelmente estaremos diante de artistas com capacidade reduzida ou destituídos de possibilidades interpretativas subjetivas e, portanto, ausentes de si mesmos. [...]É possível compreender que a percepção corporal, em cantores, está intimamente ligada à capacidade de vivenciar as sensações durante uma interpretação e, é dimensionada às características singulares”

realidad vivida, la performance, fue modificándose. Los movimientos padronizados, restringidos de espontaneidad, se transformaron gradualmente en herramientas para lograr la naturalidad.

Para Feldenkrais (1977, p.28) la imagen corporal es dinámica porque se modifica de acción en acción. Sin embargo, más allá de las cuestiones orgánicas, ella es también el producto de la emoción de la relación interpersonal con el medio ambiente y con los objetivos deseados. Por tanto, la imagen corporal traduce las sensaciones internas, los anhelos, las memorias, la personalidad, la vicisitud, las emociones y las relaciones externas”²⁵.

Podemos observar entonces que el cuerpo como ejecutor de la interpretación, será una expresión de las singularidades, pero al mismo tiempo, una construcción que puede ser reconfigurada de acuerdo a las nuevas percepciones, que varían de acuerdo a la época.

Otro aspecto de la puesta en escena a ser considerado, son las transformaciones tecnológicas que vienen ocurriendo desde los años 70 al día de hoy, las cuales, según Cristine Bello Guse, afectaron las relaciones con la imagen y la naturalidad.

Nunca, como en los días de hoy, la humanidad estuvo tan expuesta a imágenes y a actuaciones. La televisión funciona ininterrumpidamente invadiendo desde los consultorios médicos a los elevadores de los predios comerciales. Al mismo tiempo, mirar películas y videoclips en nuestros computadores, pasó a hacer parte de nuestra rutina. Hoy se ve más de lo que se escucha, los DVD vencieron la batalla contra los CD. Una de las consecuencias de esta hiper exposición a las imágenes en movimiento, fue haber formado en nuestro inconsciente, un padrón compatible de actuación con la época en la que vivimos. El público, principalmente el público joven, aunque perciba que la representación de la ópera, gracias a la música, se mueve en un universo particular, quiere ver en el teatro de ópera el mismo tipo de belleza física y de actuación escénica que encuentra en las emisiones televisivas y en el cine²⁶ (GUSE, 2009, p. 11).

²⁵ En el original: “A imagem corporal é dinâmica, porque se modifica de ação para ação, porém, para além das questões orgânicas ela é também produto da emoção da relação interpessoal, com o meio ambiente e com os objetos de desejo. Portanto, a imagem corporal traduz as sensações internas, os anseios, as memórias, a personalidade, a vicissitude, as emoções e as relações externas”

²⁶ En el original: *Nunca, como nos dias de hoje, a humanidade esteve tão exposta a imagens e atuações. A televisão funciona ininterruptamente, invadiram até os consultórios médicos e os elevadores de prédios comerciais, enquanto, ao mesmo tempo, passou a fazer parte de nossa rotina assistir a filmes e cliques via nossos computadores. Hoje se vê mais do que se ouve, e os DVDs venceram a batalha contra os CDs. Uma das consequências desta hiper exposição às imagens em movimento foi formarmos, em nosso inconsciente, um padrão compatível de atuação com a época que vivemos, e o público, principalmente o público jovem – embora perceba nitidamente que a representação de ópera, graças à música, move-se num universo todo particular –, quer ver no teatro de ópera o mesmo tipo de beleza física e de atuação cênica que encontra nas emissões televisivas e no cinema.*

A partir de la idea de Guse, percibimos cuán rápida y masiva es la información que llega hoy al público, y que éste busca en la ópera un padrón de actuación compatible con la época en la que vivimos. Por ende, ella debe ser realizada de manera rápida y en constante movimiento. Guse también habla sobre la necesidad actual de que los intérpretes puedan renovarse y buscar la naturalidad en la escena, pudiendo cantar y actuar envueltos profundamente en ella.

Actualmente, no es suficiente que el tenor permanezca estático en el palco mientras levanta la espada con la mano derecha y realiza el agudo, o la soprano que contrae sus manos para expresar profunda emoción. El público que llena los teatros espera gestos que, además de convincentes, se aproximen de la naturalidad²⁷ (Ibid., p.12). Cada vez más, el público valora a los cantantes que, además de tener excelentes voces y una sensibilidad musical significativa, logran representar de forma creíble sus personajes, no demostrando dificultades en cantar y moverse al mismo tiempo, y que se envuelven profundamente con la representación de la situación dramática retratada en el palco²⁸ (Ibid., p.15).

Podemos notar que, junto con las transformaciones tecnológicas, el público también cambió, y existe la necesidad de que el intérprete se aproxime a la naturalidad, creando situaciones semejantes a la realidad.

Peixoto (1986, p.27) menciona la necesidad de actualizar el comportamiento escénico, [...] “con la consecuencia de que, al no realizarlo, sea impedida la transmisión de las ideas pretendidas”²⁹.

Enid Negrete, especialista en ópera, escribe para la revista Las Nueve Musas³⁰ sobre el estado de la ópera actual, mostrando la creciente importancia de la actuación y del director de escena. Actualmente se busca la verdad emotiva, una propuesta estética novedosa e incluso existe la imposición de cierto tipo de acciones escénicas, que, aunque traen verosimilitud, impiden cantar.

2.2 CARÁCTER VISUAL Y ESCÉNICO

²⁷ En el original: *Atualmente, não basta apenas ao tenor permanecer estático no palco enquanto ergue a espada com a mão direita e capricha no agudo, ou ao soprano contrair ambas as mãos contra o diafragma para expressar profunda emoção. O novo público que lota os teatros líricos espera gestos que, além de convincentes, aproximem-se da naturalidade.*

²⁸ En el original: “Cada vez mais, são valorizados pelo público cantores que, além de ter excelentes vozes e uma sensibilidade musical significativa, conseguem representar crívelmente suas personagens, não demonstram dificuldades em cantar e movimentar-se ao mesmo tempo e se envolvem profundamente com a representação da situação dramática retratada no palco” Queremos solventar que para Guse, este tipo de actuación aún no está presente o por lo menos no está en la mayoría de las puestas en escena.

²⁹ En el original: “sob pena de impedir a transmissão das ideias que pretende, [...] um cantor de hoje, mesmo cantando uma ópera do século passado, necessita atualizar seu comportamento cênico [...]”.

³⁰ Disponible en: <<https://lasnuevemusas.com/quejas-y-contradicciones-del-publico-de-la-opera-en-nuestros-dias/>>. Accedido en: 25 de mayo de 2019.

Negrete (2019) comenta la creciente valorización y exigencia sobre el aspecto físico y la apariencia del cantante y como, consecuentemente, sus características físicas le proporcionarán diferentes papeles. “Una Julieta de 200kg no será posible, al igual que una mujer con figura anoréxica no podrá representar a la sensual carmen³¹”. Ella también menciona como ejemplo a la Mimí de Tebaldi y Stratas, colocando a la segunda como mejor intérprete ya que, debido a su estado de salud física, ella transmite la fragilidad del personaje. Esto, según Negrete, agrega información al intérprete que éste muchas veces desconoce.

Notamos que, además de la necesidad de reflexionar sobre la manera de relacionarnos con la acción dramática y su expresión en el palco, es esencial “extender el concepto de renovación en la escenografía y en los figurines, como definición de espacio e imagen; para que la partitura pueda ampliar su dimensión poética a través de la música y la escena”³² (PEIXOTO, 1986, p.27).

Actualmente, es posible encontrar diversas puestas en escena, algunas con formato de ambientación de época y otras que buscan una propuesta moderna, con vestuario actual, elementos actuales e inclusive escenografía moderna.

Además de los cambios ya mencionados, los estudios acerca de la fisiología de la voz y del cuidado vocal crecieron en las últimas décadas, ganando espacio entre los cantantes y otros profesionales de la voz. Estos se volvieron importantísimos para el desarrollo de los cantantes, abarcando desde los hábitos alimentares y de consumo, evitando los que causan malestar o dañan la salud vocal y que pueden comprometer la eficiencia de la voz, los hábitos vocales saludables, que no agredan a los pliegues vocales, la postura corporal correcta, integrando voz y cuerpo, asociadas a la emisión vocal eficiente; el conocimiento de las situaciones externas o que no se pueden modificar y que causan daño a la salud vocal, hábitos saludables, entre ellos dormir bien y practicar deportes, entre otros (BEHLAU; PONTES, 2009).

³¹ Artículo disponible en: <<https://lasnuevemusas.com/quejas-y-contradicciones-del-publico-de-la-opera-en-nuestros-dias/>>. Accedido en: 25 de mayo de 2019.

³² En el original: “*Para fazer com que todo o vigor potencial da partitura encontre sua mais ampla dimensão poética através da música e da cena. É essencial, para isso, estender o conceito de renovação ao terreno da cenografia e dos figurinos, enquanto definição de espaço e imagem*”.

3 ANÁLISIS

De acuerdo con el musicólogo francés Jean-Jacques Nattiez (2003), existen varios modelos del funcionamiento semiológico, entre otros el translinguístico, el lógico, el psicoanalítico, el sociomarxista, el estructuralista, etc. Pero para él, la teoría semiológica tripartita de Molino es la que parece ser la más adecuada para explicar el funcionamiento simbólico de las prácticas, de las obras humanas en general y de la música en particular. Para Molino, el evento musical está constituido de tres partes: “aquello que se considera música, que es simultáneamente la producción de un objeto sonoro, el objeto sonoro y la recepción de ese objeto”. También afirma que el fenómeno musical “no puede ser correctamente definido o descrito sin considerar el triple modo de existencia, que se da como objeto arbitrariamente aislado, como objeto producido y como objeto percibido”³³ (Molino, s.d, p.112).

Siguiendo esos preceptos, podemos observar que los procesos de creación de la obra, la existencia del objeto material y la recepción por parte del intérprete constituyen el fundamento del modelo tripartito de la semiología, teoría inicialmente propuesta por Molino y posteriormente desarrollada por Jean-Jacques Nattiez.

Aún de acuerdo a Molino:

A cada uno de los niveles le corresponde un enfoque analítico: nivel poético (todo lo que envuelve el proceso de producción), el nivel neutral (que corresponde a una descripción de los fenómenos en la cual no intervenimos en las condiciones de producción y de recepción del mensaje, y en la cual no se cuestiona ni la validez de la transcripción ni los instrumentos utilizados para realizar) y el nivel estésico (aspectos referentes a los procesos de recepción)³⁴ (Molino, s.d, p.135).

Partiendo de estos principios desarrollamos un análisis de nuestro objeto buscando entender los cambios que ocurrieron a través de los años desde el punto de vista de la interpretación y las elecciones interpretativas hechas por las diferentes cantantes. Para ello, elegimos 3 piezas de gran relevancia dentro del

³³ En el original: “*Aquilo a que se chama música é, simultaneamente, produção de um “objeto” sonoro, objeto sonoro e, enfim, recepção desse mesmo objeto*”. “*não pode ser corretamente definido ou descrito sem que se tenha em conta o seu triplo modo de existência, como objeto arbitrariamente isolado, como objeto produzido e como objeto percebido*”

³⁴ En el original: “*A cada um dos níveis corresponde um enfoque analítico: nível poético (tudo aquilo que envolve o processo de produção), nível estésico (aspectos referentes aos processos de recepção) e nível neutro (que corresponde a uma “descrição dos fenômenos na qual não fazemos intervir as condições de produção e de recepção da mensagem, e na qual não se põe em questão nem a validade da transcrição nem os instrumentos utilizados para a realizar”*”

repertorio operístico: *Mi chiamano Mimí*, de la ópera *La Bohème*; Escena de la locura (*Il dolce suono y Ardon gli incensi*) de la ópera *Lucia de Lammermoor*; *Vissi d'arte*, *Vissi d'amore* de la ópera *Tosca*. Las sopranos elegidas para representar la estética de los años 50 son Renata Tebaldi, Joan Sutherland y Maria Callas. Para contraponer, elegimos a las sopranos Angela Gheorghiu, Natalie Dessay y Sondra Radvanovsky.

Elegimos, primeramente, a cantantes que, según nuestra investigación, se destacaron más durante la segunda mitad del siglo XX y se destacan más en la actualidad, mencionando, entre ellas, a María Callas, a quien un elevado público de contemporáneos coloca como ícono referencial del canto operístico. No hemos encontrado fuentes formales con indicaciones de sopranos destacadas. De haber encontrado, su uso podría haber sido muy polémico debido a la gran cantidad de sopranos que tuvieron relevancia. Sin embargo, para seleccionarlas, nos apoyamos en datos como el gran número de presentaciones en el Metropolitan y los destaques en la prensa y sitios de ópera actual.

El proceso de elección de las cantantes y óperas a trabajar pasó por varias etapas, juntamente con la maduración de la propuesta. Inicialmente, queríamos que las cantantes elegidas que sobresalieron en la ópera hubieran pasado gran parte de sus carreras en una de las dos grandes casas de ópera, el *Metropolitan* o el *Covent Garden*; que la clasificación vocal de las cantantes fuera la misma y que correspondiera con la clasificación vocal de la autora de este trabajo. También deseábamos que las arias analizadas fuesen de las épocas musicales del Bel canto, Clasicismo y Romanticismo. Pero percibimos que no sería posible cumplir con todas las exigencias deseadas, porque, por un lado, las cantantes destacadas no tenían la misma clasificación vocal y por otro, no corresponden las épocas musicales entre el s. XX y la actualidad. Por lo tanto, decidimos mantener a las sopranos destacadas, independiente de la clasificación vocal, y buscar las obras en que sobresalen.

Como parte de este trabajo, proponemos un análisis comparativo que utilice los tres niveles presentados por el musicólogo Jean-Jacques Nattiez (2014). Describiremos brevemente el contexto donde la pieza está inserida y el momento a donde se desarrolla la escena (nivel poético). Seguidamente, trabajaremos la partitura como herramienta de información, nombrando la edición utilizada y realizando un análisis descriptivo. Consideraremos a la estructura musical de acuerdo a los cambios de compás y *andamento* establecidos y describiremos las indicaciones de dinámica,

carácter, *andamento*, ornamentación, etc. que ella presenta (nivel neutral). A continuación, adicionamos aspectos que críticos musicales destacan sobre características vocales de las artistas elegidas y de sus performances en las obras y, finalmente, a partir de las elecciones interpretativas de las artistas, compararemos los resultados obtenidos (nivel estésico).

Utilizamos elementos de la música para hacer reflexiones sobre la interpretación y la técnica vocal, pero consideramos importante resaltar que, para este trabajo, los elementos melódicos están a servicio de la vocalidad. Utilizamos fuentes impresas preferentemente en ediciones *Ricordi* del final del siglo XIX y videos disponibles en YouTube de montajes de óperas en el *Metropolitan*.

De los varios tipos de análisis que se pueden aplicar a diferentes repertorios, elegimos privilegiar al análisis de la interpretación vocal. Aquí no verán análisis formal, schenkeriano, funcional, entre otros. Sin embargo, agregaremos un tipo de análisis todavía no muy usado, bastante novedoso, aplicado a la interpretación vocal. Los elementos a analizar abarcan no sólo recursos vocales, sino performáticos en general. También queremos destacar que, en algunos casos, nos pareció más importante describir y poner atención a los aspectos gestuales que necesariamente a la producción vocal.

Elegimos el análisis comparativo, que utiliza los niveles propuestos por Nattiez, porque nos permite percibir elementos que, para nosotros, son fundamentales en la construcción del intérprete. Creemos que la manera en cómo ellos son ejecutados cambia con el tiempo y puede adquirir nuevas perspectivas, lo que resulta esencial para la formación y el desarrollo de cantantes líricos en la actualidad.

3.1 LA BOHÉME

3.1.1 Un poco de la ópera *La Bohème* y del aria *Mi chiamano Mimí*

La ópera *La Bohème* fue compuesta por Giacomo Puccini con libreto de Giuseppe Giacosa y Luigi Illica. Está basada en la novela *La vie de Bohème. Scènes de la Bohème*, del escritor francés Henri Murger. Fue estrenada en el año 1896 bajo la dirección de Arturo Toscanini³⁵.

³⁵ ARDANAZ, Félix. **La Bohème, una ópera de Giacomo Puccini**. 2016. Disponible en: <<https://www.melomanodigital.com/boheme-giacomo-puccini/>>. Accedido en: 22 feb. 2018.

La historia transcurre en el barrio latino de París, en el año 1830. Los personajes principales son Mimí y Rodolfo, una modista y un poeta que viven una historia de amor conflictiva. Se enamoran a primera vista y pasan a vivir a juntos, pero debido a los celos de su compañero y enfermedad de Mimí, se separan. Mimí tiene tuberculosis y Rodolfo, en su pobreza, no puede ayudarla a tratar la enfermedad. Sin dejar de amarse y con la enfermedad avanzada, meses más tarde Mimí vuelve a casa de Rodolfo para morir a su lado³⁶.

Consideramos, como hemos dicho anteriormente, que la contextualización de la pieza se encuadra con el nivel poético de Jean-Jacques Nattiez, mientras que la elección de partitura y el análisis descriptivo, en el nivel neutral.

Para el análisis de este nivel, elegimos la edición de la partitura de la *Ricordi*, publicada en el año 1909 (Anexo A). Esta edición nos pareció que da mayor libertad al intérprete, pues las figuras de corcheas y de semicorcheas de la parte vocal no están agrupadas. Actualmente, la partitura cuenta con derechos autorales de dominio público y se encuentra disponible en el sitio web IMSLP³⁷.

El aria elegida para el análisis en este trabajo es *Mi chiamano Mimí*, que pertenece al acto 1° de la ópera, en que Mimí y Rodolfo se conocen. En esta escena, Mimí va a la casa de sus vecinos a pedir fuego para encender una vela, ya que no hay luz. Llega a la casa de Rodolfo y éste inicia una conversación con ella. De repente, las velas se apagan y, en la oscuridad, Rodolfo, casi sin querer, toca su mano. Con vergüenza, pero mostrando su interés en ella, se presenta y le pide que también cuente su historia. Mimí canta el aria *Mi chiamano Mimí*, exponiendo su vida. A continuación, transcribimos la letra del aria:

Sección 1 (c1. a c.15)

<i>Mi chiamano Mimì</i>	c.1 a c.4
<i>ma il mio nome è Lucia.</i>	c.4 a c. 6
<i>La storia mia è breve</i>	c.7 a c.8
<i>A tela o a seta</i>	c.9 a c.10
<i>Ricamo in casa e fuori</i>	c.10 a c.11

³⁶ (ibid.)

³⁷ Disponible en: <[https://imslp.org/wiki/La_boh%C3%A8me,_SC_67_\(Puccini,_Giacomo\)](https://imslp.org/wiki/La_boh%C3%A8me,_SC_67_(Puccini,_Giacomo))>. Partituras vocales. Accedido en: 01 de marzo de 2019. Corresponde al anexo A de este trabajo p.90.

<i>Son tranquilla e lieta</i>	c.12 a c.13
<i>ed è mio svago</i>	c.13 a c.14
<i>far gigli e rose.</i>	c.14 a c.15

Sección 2 (c.16 a c.26)

<i>Mi piaccion quelle cose</i>	c.15 a c.17
<i>che han sì dolce malìa,</i>	c.17 a c.18
<i>che parlano d'amor, di primavera,</i>	c.18 a c.20
<i>Che parlano di sogni e di chimere,</i>	c.21 a c.23
<i>quelle cose che han nome poesia...</i>	c.23 a c.25
<i>Lei m'intende?</i>	c.25 a c.26
Rodolfo responde: Sì.	c.26

Sección 3 (c.27 a c.49)

<i>Mi chiamano Mimì,</i>	c.27 a c.29
<i>il perché non so.</i>	c.29 a c.31
<i>Sola, mi fo</i>	c.32 a c.33
<i>il pranzo da me stessa.</i>	c.33 a c.35
<i>Non vado sempre a messa,</i>	c.35 a c.37
<i>ma prego assai il Signore.</i>	c.37 a c.39
<i>Vivo sola, soletta</i>	c.39 a c.41
<i>là in una bianca cameretta:</i>	c.42 a c.45
<i>guardo sui tetti e in cielo;</i>	c.46 c.49

Sección 4 (c.50 a c.74)

(c.50 a c.60)

<i>ma quando vien lo sgelo</i>	c.50 a c.51
<i>il primo sole è mio</i>	c.52 a c.53
<i>il primo bacio dell'aprile è mio!</i>	c.54 a c.57
<i>il primo sole è mio</i>	c.58 a c.60

(c.61 a c.65)

<i>Germoglia in un vaso una rosa...</i>	c.61 a c.62
<i>Foglia a foglia la spio!</i>	c.62 a c.63
<i>Così gentile</i>	c.63 a c.64
<i>il profumo d'un fiore!</i>	c.64 a c.65

(c.66 a c.73)

<i>Ma i fior ch'io faccio,</i>	c.66 a c.67
<i>Ahimè,</i>	c.67 a c.68
<i>i fior ch'io faccio,</i>	c.68 a c.69
<i>ahimè! non hanno odore.</i>	c.69 a c.70
<i>Altro di me non le saprei narrare.</i>	c.71
<i>Sono la sua vicina</i>	c.72
<i>che la vien fuori d'ora a importunare.</i>	c.72 a c.73

La música del aria está en la tonalidad de re mayor y puede dividirse en 4 secciones de acuerdo a los cambios de *andamento* y compás. La tesitura de la pieza va de la nota re³ hasta la nota la⁴, y es considerada de poca dificultad de ejecución. Ella exige sustentar el carácter del personaje, a veces calmo y en momentos muy dramático. La soprano lírica es propia para realizar este papel.

La sección 1 (c.1 a c.15) corresponde a un *andamento* lento, tempo 2/4 con indicación de intensidad *piano*. La sección cuenta con ligaduras de expresión, en saltos ascendentes y descendentes, y un *crescendo* que lleva a enfatizar la palabra "Mimí". Al finalizar la sección, es indicado un *rallentando*, proponiendo un *portamento* escrito. Estos compases sugieren un discurso de presentación en que Mimí relata su nombre y ocupación.

Una modificación leve de *andamento* y compás, indica el cambio de sección (c.16 a c.26). El *andamento* varía a *andante lento*, en compás C. Menciona la indicación de carácter *dolcemente*, el uso de recursos de dinámica, *crescendo* y *decrescendo*; ligaduras de expresión con duración de frases, y variación de tiempo, *ritardando*, *a tempo*, *tenuto*. Sugiere respiraciones. No presenta indicación de intensidad, salvo *piano* a la mitad de la sección.

La sección 3 (c.27 a c.49) recibe el cambio de compás a 2/4 y puede subdividirse en 2 partes. La primera (c. 27 a c.31) recibe la indicación de *lentamente* y puede funcionar como un interludio entre la anterior y próxima sección, o una introducción de la sección. En la segunda parte (c.32 a c.49), el carácter de la pieza cambia totalmente. Se vuelve más alegre, rápido y risueño. El *andamento* cambia a *allegretto moderato*, *con semplicità* y posee las indicaciones de tiempo *poco rallentando*, *a piacere*, *a tempo*, *tenuto* e indicación de respiración.

La sección 4 (c.50 a c.73) puede subdividirse en 3 partes. La primera (c.50 a c.60) cambia de *andamento* a *andante molto sostenuto*, con carácter *con molta anima* y compás C. Son presentadas otras indicaciones de carácter con *grande espansione, con espressione intensa, poco allargando*; de tiempo *rallentando molto, a tempo, tenuto; decrescendo*; ligaduras de expresión; y *acciaccaturas*. Consideramos ésta la parte ápice del aria, con mayor expresividad. La letra sugiere un alivio a Mimí en medio de su mundo y/o una recompensa por todo el sufrimiento. A continuación, en la segunda parte (c.61 a c.65), el *tempo* vuelve al 1, *andante*, retomando las primeras ideas musicales. Posee indicaciones de carácter más calmas; *agitando appena, allargando, calma come prima*. Posee un *tenuto* e indicación de *piano*. En seguida, el tempo disminuye aún más, en intensidad *piano*. La tercera parte (c.66 a c.73) presenta indicaciones de tiempo; *tenuto, senza rigore di tempo con naturalezza*, dando libertad al intérprete para realizarlo en la región del habla. Notamos poca ornamentación en la parte vocal, salvo algunas *acciaccaturas*.

3.1.2 Mimí por Tebaldi

El siglo XX proporcionó varias cantantes excelentes que marcaron la historia de la ópera. La elegida para el análisis propuesto en este trabajo es Renata Tebaldi.

La soprano Italiana fue denominada por Arturo Toscanini, director aclamado, como con “voz de ángel”³⁸, y también la calificó como una cantante con “expresividad abrumadora y encanto vocal inigualable”³⁹, destacándose con los papeles de Mimí, Tosca de Puccini, Desdemona, Alice Ford de Verdi, entre otros.

El auge de la carrera de Tebaldi se dio entre los años 1950 y 60, época en que, aunque fue criticada por supuestamente poseer una técnica incompleta, con notas agudas estridentes en voz plena y fallas en la afinación, atrajo al público con la pureza, suavidad y riqueza de su voz. Su *legato*, la expresión emocional profunda y la belleza de sus notas agudas en *pianissimo*, la destacaron y conquistaron al público (TOMMASINI, 2004).

³⁸ En el original: “*the voice of an angel*”. Disponible en: <<https://www.nytimes.com/2004/12/20/arts/music/renata-tebaldi-82-soprano-with-voice-of-an-angel-dies.html>>. Accedido en: 20 de mayo 2019.

³⁹ En el original: “*overwhelming expressivity and matchless vocal allure*”

El crítico Olin Downes, del periódico *The New York Times*, quedó impresionado con la Mimí de Tebaldi en el Metropolitan. "Es una voz de gama y colores de todo tipo, que palpita de sentimiento"⁴⁰, escribió (DOWNES apud TOMMASINI, 2004).

Antonio Pappano, director y pianista reconocido, menciona en una entrevista aspectos vocales de Tebaldi y su relación con Puccini. "Puccini requiere dulzura en la tonalidad, y eso, Tebaldi lo hace como nadie. Su fraseo es muy personal y ella lo entrega con naturalidad y calidad encantadora"⁴¹.

Pensando en el nivel estésico propuesto por Nattiez, analizamos el video correspondiente a la presentación en el Carnegie Hall, en el año 1956⁴². El director de orquesta fue Leonard Bernstein.

La escena comienza con Tebaldi y el tenor Jussi Bjorling, sentados lado a lado. El rostro de Tebaldi está inclinado hacia un lado y el tenor la mira fijamente. Consta de un vestido, una manta y un pañuelo que ordena sus cabellos. La sección 1 (c.1 a c.15) inicia con Tebaldi cantando en intensidad *mezzoforte*, un poco más fuerte de lo que se indica en la partitura. Ella realiza un *crescendo* (c.3) y un *portamento* ligando las palabras, que da énfasis a la palabra Mimí. En el compás 4 ejecuta un *glissando descendente* cantando sobre la palabra "Mio" y enseguida, otro *glissando ascendente*, hasta enfatizar la palabra "Lucia". Esta primera frase es cantada con calma. Tebaldi mira hacia el suelo, apoya sus manos en el vestido y sus ojos dan vueltas por la sala; podríamos decir que lo hace con vergüenza. Pero al pronunciar su verdadero nombre, ella mira rápidamente a su compañero de escena, escondiendo una sonrisa. Utiliza un ataque vocal suave con mayor intensidad al pronunciar su nombre. La siguiente frase es realizada con *legato* y añade un *rallentando* en el compás 11. Disminuye la dinámica. Observamos que, en las ligaduras de expresión escritas en la partitura, Tebaldi realiza *portamentos*. En el compás 13 es ejecutado un *portamento* con notas definidas, y aplica un *tenuto*, alargando la duración de la figura. En el 14 nuevamente notamos un *portamento ascendente con crescendo*. Finaliza la sección sin ejecutar el *rallentando* propuesto.

⁴⁰ En el original: "*It is a voice of range and colors of all sorts, and one that throbs with feeling,*" he wrote. No tenemos indicación de a que puesta en escena se refiere exactamente el crítico.

⁴¹ Entrevista a Antonio Pappano, 2007. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=A4eYm4o3LCI>>. Accedido en: 12 de abril de 2019.

⁴² Video disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=A0d6hh3DCFM>>. Accedido en: 10 de oct. 2018.

En esta sección, la intensidad *mezzoforte* oscila de forma leve, generando poca dinámica, salvo en los momentos en donde algunas sílabas son acentuadas, utilizando los *portamentos*. La variación de tiempo es, muchas veces, a *piacere* de la cantante. Sugerimos esta sección como un discurso de presentación, hecho de forma lenta, como indicado en la partitura, pero al mismo tiempo, de forma libre. En cuanto a la escena, Tebaldi canta oscilando entre mirar al personaje Rodolfo y al otro lado, como si estuviera contemplando su vida desde otro ángulo.

La sección 2 (c.16 a c.26) cambia de *andamento*, volviéndose un poco más dulce, con mayor fluidez y Tebaldi deja ver más emociones. El fraseo tiene mayor dinamismo, pasando de notas lentas y calmas a más rápidas y expresando mayor dramaticidad a causa del adensamiento melódico. Tebaldi se da vuelta y canta totalmente hacia el lado opuesto a Rodolfo. La intensidad es *pianissimo*. En el compás 17 la cantante añade un *portamento* ascendente y utiliza un recurso vocal específico, dejando pasar aire en la emisión, dando énfasis en la frase siguiente: “*che han dolce malia*”, que cuenta con expresión de admiración, ojos grandes y boca abierta; pero que no da continuidad a las siguientes frases: “*che parlano d’amor, di primavera*”. Aquí la cantante parece preocupada solamente en realizar las notas de forma correcta, y esto es demostrado en su rostro, que aparece con sufrimiento: cejas fruncidas, expresión del rostro rígida, mueca de llanto y respiración alta. Al terminar, sonríe como si no estuviera sucediendo nada. La cantante mueve la cabeza hacia los lados, sin motivo claro. La dinámica crece, hasta llegar a *forte*. El compás 19 presenta otro *portamento descendente*. Tebaldi ejecuta la respiración marcada. La frase siguiente (c.22), es realizada en intensidad *mezzopiano*, acentuando levemente algunas notas, sin perder la similitud con el habla. La postura de Tebaldi es ensimismada, con el rostro levemente inclinado hacia arriba y expresión soñadora; sonrisa y ojos con la vista lejana. Realiza *portamentos* (c.22 y c.23). Los compases siguientes son ejecutados con *rallentando* libre interpolado y enfatizando algunas notas. Al terminar, Tebaldi se da vuelta hacia Rodolfo y entusiasmada le dirige la pregunta: *Lei m’intende?* Nuevamente aparece la vergüenza; los ojos no se quedan quietos y juega con los dedos de su mano. Suspira.

En el cambio de sección (c.27) se produce una ruptura del ensueño y ella se preocupa con la escucha atenta de su nuevo amor, declarándole nuevamente su apodo. En secuencia, la sección 3 (c.27 a c.49) presenta el *andamento* más

animado, lo que se ve reflejado en el estado emocional de la cantante, que ahora está animada con su historia de vida y sonrío. El timbre es un poco más abierto. Ríe y su expresión, cejas levantadas, sonrisa en el rostro, demuestra mayor levedad y comodidad del personaje. La intensidad se mantiene en *mezzoforte*. El compás 37 sugiere un *rallentando* al que Tebaldi obedece y lo extiende por toda la frase, *rallentando molto*. La cantante se coloca de pie y pasea por la sala, dando más agilidad al momento. *Tempo libre, a piacere*. Al finalizar la sección, (c.44 y c.46) utiliza otra vez la emisión con aire para realizar las notas de pasaje y los compases son realizados con *legato* largo y *rallentando*, no indicado en la partitura. La interpretación trae cierta nostalgia al observar el color de la voz, más oscuro, la respiración fuerte y casi sin aire de la cantante.

El *andamento* desacelera y torna la sección 4 muy emotiva. En la primera parte (c.50 a c.60) la cantante sigue de pie, detenida, con las manos presas al cuerpo y el rostro inclinado hacia arriba; con las cejas levantadas, boca abierta y la mirada perdida en su ensueño. Ejecuta la primera frase en *piano*, con mucha pasión, intensificando el volumen a cada frase, hasta llegar a un *forte*, que puede vincularse a la nostalgia, gozo o ansiedad que este tiempo trae. Juega con las manos, sin añadir a la escena. La tercera frase (c.54) es realizada con mucha emoción; Tebaldi usa de *rubato*, enfatiza, pero no ejecuta los *tenuto*. Rostro fruncido, mirada fija, con lo que pareciera ser una respiración alta. Ejecuta *con grande espansione*. En el compás 57 la cantante añade un *glissando*, *rallenta* y seguidamente utiliza aire en la voz, ojos cerrados, boca fruncida, como si estuviera llorando. Carácter melancólico. En esta sección, última antes del nuevo tiempo, están las notas más agudas de la pieza, que agregan tensión y expresión a la música. Tebaldi respeta los cambios de *tempo* establecidos en la partitura (*a tempo, rallentando molto, con grande espansione*) y acentúa las notas más agudas.

En la segunda parte (c.61 a c.66), que retrocede al *tempo 1*, la cantante propone emoción y alegría en el significado de la letra, "*germoglia in un vaso una rosa, foglia a foglia la spio*", alegría en los momentos sencillos. El carácter de la escena y rostro del personaje es risueño. Ella se mueve hacia Rodolfo, ahora volviendo su atención a él. Sale de su burbuja de nostalgia y pensamientos, volviendo a la realidad. Sus manos se mueven imaginando flores. La dinámica aquí utilizada sigue las variaciones de la partitura (*agitando appena, tenuto, calma come prima*), pero

con mayor intensidad en la nota más aguda, tal vez hasta con un poco de exageración. El *tenuto* es ejecutado con gran dramática, en *forte*. En la última parte de la pieza, ella mira a Rodolfo con devoción; con una sonrisa dibujada, cabeza levemente inclinada hacia un lado, con la barbilla extendida hacia adelante, cantando para él. La ejecución de la pieza va *rallentando* hasta terminar la descripción. La cantante toma sus cosas y se prepara para salir, despidiéndose con entonación casi hablada, como sugiere la silueta melódica original, presente en la partitura.

3.1.3 Mimí por Gheorghiu

Para realizar nuestro estudio comparativo, elegimos analizar además de la *performance* de Tebaldi, la Mimí de Angela Gheorghiu, soprano rumana aclamada por espectadores.

Franco⁴³, en el diario español *El país*, presenta algunos aspectos de la voz de Gheorghiu, mencionando el lirismo que utiliza, intensificando los acentos afectivos y la fluidez que vuelve la voz flexible. La voz de Gheorghiu es leve, pero con un núcleo de acero que combina con la maestría con la que ella se mueve en el palco, dice el crítico. Es una actriz natural y posee una voz como pura seda, de calidad femenina y con un fraseo individual⁴⁴.

Pérez Senz entrevista a Gheorghiu y ella menciona que el poder de los directores de escena no funciona, que entiende a la ópera como un equipo y si ella no está de acuerdo con algo, o cree que el compositor no lo estaría, enfrenta a los directores. También habla sobre el “divismo”, diciendo que en la ópera sí deben existir divas, ya que el público las necesita, porque dan energía y emoción al espectáculo. Sin embargo, Zeffirelli, amigo de Gheorghiu, sugiere cambios y producciones que ella acepta⁴⁵. Aquí podemos percibir una contraposición con algunos comentarios vistos anteriormente sobre la ópera actual: los directores adquirieron relevancia, pero, según Gheorghiu, aún existe, o debería existir, la *diva*, que tiene poder de decisión en la producción.

⁴³Disponible en: <https://elpais.com/diario/1998/08/03/cultura/902095209_850215.html>. Accedido en: 8 de mayo de 2019.

⁴⁴Prichard; Jorden. Disponible en: <<https://www.theguardian.com/music/2010/nov/21/adriana-lecouvreur-cilea-tansy-davies>>.

⁴⁵Disponible en: <https://elpais.com/diario/2004/03/28/espectaculos/1080428404_850215.html>. Accedido en: 9 jun. 2019.

En otra entrevista hecha a Gheorghiu y Alagna⁴⁶, es mencionado el desarrollo de la ópera; él señala que los tiempos de la ópera han cambiado, que los nuevos intérpretes han transformado el espectáculo a través del cuidado con el aspecto físico, la vestimenta y la técnica. “Antes ibas a la ópera y te encontrabas una *prima dona* de 200 kilos; la cosa era diferente”.

En atención al estudio del nivel estésico, el video utilizado para apoyar el análisis, en este caso, corresponde a un montaje basado en la producción de Franco Zeffirelli y conducido por Nicola Luisotti en el año 2008, Live in HD transmisión⁴⁷.

La escena comienza con Gheorghiu y el tenor Ramón Vargas sentados enfrentados. Gheorghiu mira al tenor, con las manos apoyadas sobre la mesa. Usa un vestido, un delantal y cabellos sueltos. La sección 1 (c.1 a c.15) inicia con Gheorghiu cantando en intensidad *piano*, con un *crescendo* que culmina en la palabra *Mimí*. Antes de pronunciar el nombre Lucia, la cantante hace una pausa, dando mayor énfasis. Ella alterna entre mirar a su compañero de escena y al público; pero al enfocarse en él, lo hace risueña, cómoda, señalando con las manos, sonriendo un poco avergonzada. El tenor también se cambia de posición, generando movimiento a la escena. Las siguientes frases son ejecutadas en *mezzoforte*, en la región del habla, como sugerido en la partitura. La cantante mueve el rostro en varios sentidos, como si estuviera bailando con la música. En el compás 13 utiliza un *glissando* sin el *rallentando* pedido en la partitura. El *andamento* de la sección 1 es *andante*, sin detenerse en cualquier efecto de melancolía.

La sección 1 está hecha con sonrisas escondidas, muchos movimientos y expresiones faciales, utiliza un objeto para dar mayor dinamismo a la escena. Oscila entre dar atención a Rodolfo y al público.

A partir del compás 16, en la sección 2 (c.16 a c.26), el *andamento* se transforma y la cantante adquiere un carácter más tranquilo y menos ansioso. Romantiza la letra, timbre un poco más oscuro y actitud más rígida del cuerpo, cejas fruncidas, ojos fijos. El compás 19 trae un *ritardando* que es realizado *a piacere*, con mucha dramaticidad. En la siguiente frase vuelven las sonrisas avergonzadas, rostro

⁴⁶ Roberto Alagna, cantante reconocido, ex marido de Angela Gheorghiu. Entrevista hecha por el diario El País. Disponible en: <https://elpais.com/diario/1995/09/11/cultura/810770403_850215.html>. Accedido en: 15 mayo 2019.

⁴⁷ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=m0nSKRbQ2_g>. Accedido en: 07 mar. 2019.

expresando dulzura a través de los ojos y labios. La intensidad es *mezzoforte*, con variación, adicionando un *crescendo*. Observamos un timbre más brillante, abierto (c.24). La frase finaliza con una Mimí preocupada por Rodolfo, pero que transmite cierta picardía. Ojos grandes, se acerca de Rodolfo y le entrega el manuscrito. Extendiendo la mano. La cantante respeta los cambios de *tempo* establecidos en la partitura, como *rallentando a tempo*, *ritardando*, entre otros.

En el compás 27 inicia la sección 3 (c.27 a c.49) y el cambio de *andamento* se realiza de manera leve. Risueña, la soprano canta en intensidad *piano*, enfatizando la palabra Mimí. Hay un *crescendo* y un *decrescendo* rápido y Gheorghiu ejecuta la pregunta sugerida por la letra con mucha libertad: “Lei m’intende?” Sonriente, realiza pausas de manera muy expresiva. La segunda parte de la sección (c.32) *acclera*, casi a velocidad del habla. La cantante señala a Rodolfo y se levanta, caminando por la habitación. Intensidad *mezzoforte*. En seguida, ella realiza un *rallentando* mayor al sugerido en la partitura, con duración de toda la frase. Camina acercándose a Rodolfo con picardía en su gestualidad, coquetea con él al mencionar que vive sola, ejecutando de forma libre la duración de la frase. Rodolfo responde devolviendo el coqueteo con la mirada y una sonrisa. Combina movimientos rápidos y lentos. En los compases 47 y 48 *rallenta* de forma pausada, *decrescendo* hasta llegar a *pianissimo*. El carácter vocal evoca nostalgia y melancolía.

El cambio más drástico en el *andamento* se da en el compás 50, sección 4 (c.50 a c.73), donde Gheorghiu canta con mucha pasión y de forma lenta, valorizando el momento descrito en la letra, la primavera, con *grande espansione*. La intensidad es *mezzoforte* y quiebra la uniformidad en la voz (c.51). Utiliza *forte* valorizando las notas más agudas. En este momento coloca sus mayores sentimientos en la frase “*il profumo d’un flor*”, que es muy intensa, sufrida, pero sin expresión correspondiente a la letra. Extiende su mano hacia adelante, *decresce* y finaliza *pianissimo*. Los compases 68 y 69 son en *mezzopiano*, *crescendo*. El aria termina con carácter de voz casi en la región del habla, respiración agitada, una cantante pícaro que va acercándose despacio, sonriendo y así finalizan la escena los dos de manos dadas.

3.1.4 Aspectos comparativos. Mimí por Tebaldi vs Mimí por Gheorghiu

A partir de las descripciones anteriores de la Mimí de Tebaldi y de la de Gheorghiu, observamos que la Mimí de Tebaldi es producida con la intención de

transmitir más ensueño y melancolía, en cuanto que la *Mimí* de Gheorghiu es realizada en un *andamento* más rápido, con un personaje más relajado, animado, un poco agitado y menos soñador.

Tebaldi utiliza más recursos de ornamentación, notándose *glissandos*, *portamentos*, ligaduras de expresión, etc. Gheorghiu utiliza pocos *portamentos*, más cortos y en lugares diferentes de los de Tebaldi. Por otro lado, Tebaldi añade notas con aire en la emisión vocal y respiraciones dramáticas, como si estuviera llorando, que, aunque a veces no acompañen el significado de la letra, entregan mayor dramaticidad a la escena. Por su parte, Gheorghiu quiebra de uniformidad de la técnica, utilizando notas con un timbre un poco más abierto, en voz de pecho, para emular mayor naturalidad en el canto. Aun así, no deja de tener expresividad y dramaticidad en la ejecución.

El montaje actual, desde el punto de vista de la ejecución musical, es más libre. La cantante varía en mayor grado el tiempo y la duración de las notas. Las variaciones de intensidad son igualmente amplias.

El cambio de carácter también es mayor en Gheorghiu, pues a cada sección vemos la diferencia a través de la línea vocal como también en sus expresiones corporales. Cabe resaltar que el tenor, que comparte la escena con *Mimí* en la actualidad, también posee mayor movimiento.

La escena producida en el 2008 posee más movimiento en general, los cantantes dialogan más, es utilizado un objeto que proporciona dinamismo y observamos mayor gestualidad en la cantante.

Al final de las secciones 3 y 4, notamos a Gheorghiu con actitudes pícaras, posiblemente insinuando otros deseos, los que no son percibidos en Tebaldi. El contacto físico es mayor, ya sea a través de la mirada y/o el propio hecho de que terminen de manos dadas.

Queremos destacar la influencia de la época, la picardía traída por Gheorghiu, el expresar otros deseos, en los años 50 podría haberse considerado una falta de carácter o incluso des-honradez. Como mencionamos en el capítulo 2 de este trabajo, los movimientos, en esa época comenzaban a salir del padrón, siendo que antes, el cuerpo podía ser considerado genérico, sin permiso de expresar las sensaciones internas. Actualmente, en la búsqueda por traer naturalidad a la escena,

Gheorghiu podría haber transitado por los otros deseos como parte de la naturalidad y permisividad presente en ésta época. También observamos mayor cantidad de movimientos y acciones, posiblemente debido a la necesidad de escenas más dinámicas. Encontramos también en Gheorghiu, una diva más esbelta, condición que, también como comentamos anteriormente, responde a la mayor notoriedad que recibe el carácter visual a causa del desarrollo de los medios de comunicación y transmisión.

Fotografía 1 – Mimí por Tebaldi. Destaque A
Corresponde a la sección 2 (c.15 a c.17)



Fotografía 2 – Mimí por Tebaldi. Destaque B
corresponde a sección 4 (c.58 a c.60)



FUENTE: YOUTUBE, 1964.

Fotografía 3- Mimí por Gheorghiu. Destaque A.
Corresponde a la sección 3 (c.49)



Fotografía 4- Mimí por Gheorghiu. Destaque B
Corresponde a la sección 4 (c.69 a c.70)



FUENTE: YOUTUBE, 2011.

3.2 LUCIA DE LAMMERMOOR

3.2.1 Un poco de Lucia y de su locura

La ópera Lucia de Lammermoor fue compuesta por Gaetano Donizetti sobre el libreto de Salvatore Cammarano, en el año 1835. Existe también una versión en francés, hecha por el mismo compositor y estrenada en el año 1839. Actualmente, las dos versiones son representadas.

La trama de la ópera está basada en la novela *The bride of Lammermoor*, de Sir Walter Scott, escritor escocés⁴⁸. Cuenta la historia de Lucia y Edgardo, dos amantes que no pueden casarse por la enemistad de sus familias. Enrico Ashton quiere casar a su hermana con un pretendiente que mejore la condición financiera de su familia, por lo que realiza todo lo posible para separar a Lucia y Edgardo. Estos caen en su trampa y Lucia se casa con Arturo. Al descubrir y ver que no podría estar con su amado, Lucia mata a su esposo en la noche de bodas y se suicida. Edgardo, al saber que su amada ha muerto, también se mata.

Como hemos dicho anteriormente, consideramos que la contextualización de la pieza se encuadra con el nivel poético propuesto por Jean-Jacques Nattiez, mientras que la elección de partitura y el análisis descriptivo, en el nivel neutral.

Elegimos la partitura de la editorial *Ricordi, Nuovissime edizioni Ricordi*, publicada en el año 1890, actualmente con derechos autorales de dominio público, disponible en el sitio web IMSLP⁴⁹ (Anexo B). Esta partitura está mejor estructurada y es más clara que las otras encontradas, pero tratándose del aria que analizaremos, no notamos muchas variaciones de *andamento*, figuras rítmicas, etc. entre las diferentes ediciones de partituras de la misma época.

La escena elegida para el análisis es la de la locura: *Escena V, Parte seconda- Acto secondo*⁵⁰. Esta escena es una de las principales de la ópera y consta de tres partes: las arias *Il dolce suono*, *Ardon gli incensi* y la cabaletta *Spargi d'amaro pianto*. Para profundizarnos más en el análisis, elegimos trabajar con las dos primeras

⁴⁸ Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Luc%C3%ADa_de_Lammermoor>. Accedido en: 24 mayo 2019.

⁴⁹ Disponible en: <[https://imslp.org/wiki/Lucia_di_Lammermoor_\(Donizetti,_Gaetano\)](https://imslp.org/wiki/Lucia_di_Lammermoor_(Donizetti,_Gaetano))>. Accedido en: 10 mayo 2019. Anexo B de este trabajo, p.100

⁵⁰ En otras ediciones, esta escena se encuentra identificada como escena 1 o 2 del acto 3.

arias: *Il dolce suono* y *Ardon gli incensi*. Constatamos que, aunque generalmente en las páginas web y artículos aparezcan las tres piezas ligadas, en la partitura, ellas aparecen separadas por varios momentos escénicos, y en las grabaciones y videos encontrados, algunas cantantes realizan la escena completa y otras hacen recortes.

En esta escena, Lucia se encuentra en estado delirante, después de matar a Arturo, su esposo, en la noche de bodas. Ella alterna entre la alegría y el horror. Alucina que Edgardo, su verdadero amor, está allí y que se casa con él. Al finalizar la escena, Lucia busca el anillo de compromiso que Edgardo había tirado cuando descubrió su casamiento y canta que lo esperará en el cielo, muriendo.

La música que acompaña a la escena está en la tonalidad de mi mayor, la extensión de la melodía va desde el re3 hasta el do5, siendo cantada por sopranos ligeras. Consideramos la pieza de gran dificultad debido a la altura de las notas, la agilidad de las coloraturas y la interpretación del carácter de la locura. La escena se divide en varias secciones de acuerdo a los cambios de *andamento* y compás, e interpola las arias y recitativos. Llamaremos sección 1 a *Il dolce suono* (c.1 a c.41)⁵¹, que se encuentra dividida a su vez en 2 partes: un aria y un recitativo. Esta sección está en compás C. Lucia introduce el discurso que imagina profesar a su amado Edgardo, diciéndole que ella es suya y que lo ansía. Canta la letra:

(c.1 a c.11)

<i>Il dolce suono</i>	c.11
<i>mi colpi di sua voce!...</i>	c.11 a c.12
<i>Ah! quella voce</i>	c.13 a c.14
<i>m'e qui nel cor discesa!</i>	c.14 a c.17
<i>Edgardo! io ti son resa:</i>	c.17 a c.19
<i>Edgardo! Ah! Edgardo mio!</i>	c.19 a c.21
<i>Sì, ti son resa!</i>	c.22 a c.23
<i>Fuggita io son da' tuoi nemici...</i>	c.23 a c.25
<i>da' tuoi nemici...</i>	c.25 a c.27
<i>Un gelo mi serpeggia nel sen!...</i>	c.29 a c.31
<i>trema ogni fibra!...</i>	c.32 a c.33
<i>Vacilla il piè!...</i>	c.33 a c.34
<i>Presso la fonte, meco t'assidi alquanto...</i>	c.35 a c.38

⁵¹ El conteo de compases comienza en el inicio de la escena.

<i>Si presso la fonte, meco t'assidi.</i>	c.39 a c.41
---	-------------

En este comienzo no encontramos indicaciones de *andamento*. Son utilizadas algunas ligaduras de expresión y notamos figuras sueltas (no agrupadas) y sólo una coloratura con indicación de *affrettando* al final del aria (c. 25). Se observan también algunos acentos en figuras de duración más larga. A continuación, inicia un recitativo de 12 compases que muestra solamente un *rallentando In tempo*. Encontramos algunas ligaduras, acentos y coloraturas al final del recitativo.

La sección 2 corresponde a *Ardon gli incensi* (c.42 a c.165). En esta sección, Lucia muestra momentos de angustia porque el fantasma, que ha maldito su amor con Edgardo, se aproxima. En seguida, se presenta una Lucia feliz, imaginando el casamiento con su amado. La letra cantada es:

(c.42 a c.51) Interludio

<i>Ohimè!... Sorge il tremendo</i>	c.52 a c.56
<i>fantasma e ne separa!</i>	c.56 a c.61
<i>Ohimè! Ohimè!</i>	c.62 a c.65
<i>Edgardo!... Edgardo! Ah!</i>	c.66 a c.71
<i>Il fantasma, il fantasma ne separa!...</i>	c.73 a c.84
<i>Qui ricovriamo, Edgardo, a piè dell'ara...</i>	c.85 a c.88
<i>Sparsa è di rose!...</i>	c.91 a c.92
<i>Un'armonia celeste</i>	c.95 a c.96
<i>Di', non ascolti?</i>	c.97 a c.98
<i>Ah, l'inno suona di nozze!...</i>	c.100 a c.102
<i>Ah! Ah! Ah! l'inno di nozze</i>	c.104 a c.106
<i>Il rito per noi s'appresta!...</i>	c.106 a c.107
<i>Oh, me felice!</i>	c.108
<i>Edgardo! Edgardo! Oh me felice!</i>	c.109 a c.113
<i>Oh, gioia che si sente,</i>	c.114 a c.115
<i>Oh, gioia che si sente, e non si dice!</i>	c.115 a c.120
<i>Ardon gl'incensi</i>	c.121 a c.122
<i>Splendon le sacre faci,</i>	c.124 a c.125
<i>splendon intorno!...</i>	c.125 a c.126
<i>Ecco il ministro!</i>	c.126 a c.127
<i>Porgimi La destra....</i>	c.129

<i>Oh lieto giorno!</i>	c.129 a c.131
<i>Oh lieto</i>	c.131 a c.132
<i>Al fin son tua, al fin sei mio!</i>	c.133 a c.136
<i>A me ti dona</i>	c.137 a c.138
<i>a me ti dona un Dio...</i>	c.138 a c.140
<i>Ogni piacer più grato</i>	c.142 a c.144
<i>Si, ogni piacere</i>	c.145 a c.146
<i>Mi fia con te diviso, con te, con te</i>	c.146 a c.149
<i>Del ciel clemente</i>	c.149 a c.151
<i>Del ciel clemente un riso</i>	c.151 a c.153
<i>La vita a noi sarà!</i>	c.153 a c.155
<i>La vita a noi</i>	c.155 a c.156
<i>A noi sarà</i>	c.156 a c.157
<i>Del ciel clemente</i>	c.157
<i>clemente un riso</i>	c.157 a c.158
<i>La vita a noi</i>	c.158
<i>A noi sarà</i>	c.158 a c.159
<i>La vita a noi sarà!</i>	c.159 a c.160
<i>A noi sarà sarà</i>	c.161 a c.165

Esta sección se subdivide en 3 partes, contando la primera con un *andamento allegretto* (c.42 a c.50), de manera dulce, introduciendo el aria. La fórmula de compás cambia a $\frac{3}{4}$. Seguidamente entra el canto en *All. vivace* (c.51 a c.84), en donde el fraseo es espaciado, hay pocas indicaciones de dinámica, cuenta con algunos acentos en notas agudas y de duración prolongada, un *forte* al pronunciar "*Il fantasma*" y una indicación de carácter- *spaventata*. A continuación, es presentado un pequeño recitativo (c.85 a c.88), con cambio de compás a cuaternario y una coloratura. Seguidamente, cambia el *andamento a larghetto* (c.89 a c.98) y la voz hace un juego de pregunta y respuesta con la flauta. A continuación, el *andamento* vuelve a cambiar a *andante* (c.99 a c.112), el fraseo no es fluido, *cantabile*, con lirismo, siguiendo con motivos parecidos a los compases anteriores. Antes de cambiar el *andamento*, hay una coloratura con muchas notas de corta duración, valorizando el virtuosismo de la cantante. Los siguientes cambios de *andamento* de la sección son *allegro*, *maestoso*, *larghetto*, aumentando el dinamismo del fraseo, utilizando figuras de corta duración y muchas coloraturas.

Estos cambios de *andamento* dan a la sección un dinamismo que va creciendo, primeramente, con pocas notas, con el uso de pausas, hasta llegar al uso de una figuración rítmica de muchas notas, adensamiento de la melodía, con coloraturas y figuras de menor duración. Esto podría hacer referencia al incremento de emoción por parte del personaje, aumento de la locura, euforia, inestabilidad, etc. El compás 144 trae un interludio coral⁵², que se interpola entre las frases de Lucia y en las que ella repite parte de la letra ya dicha, pero esta vez con muchas más coloraturas, casi como si fuese una *coda*, enfatizando el momento de inestabilidad física y psíquica del personaje.

3.2.2 Lucia por Sutherland

Como hemos explicado anteriormente, proponemos un análisis comparativo entre dos cantantes famosas por interpretar este papel. La cantante elegida para representar la estética vocal de mediados del siglo XX es Joan Sutherland, soprano australiana, apodada “La Stupenda” por críticos musicales de Italia. La cantante despuntó al estrellato con su participación en la ópera *Lucia de Lammermoor* en 1959, en una producción aclamada, dirigida por Franco Zeffirelli y conducida por Tullio Serafin. Desde entonces, ella cantó más de 100 veces este papel, transformándolo en suyo⁵³.

Un artículo del periódico *The New York Times* cita a Sutherland mencionando el trabajo de estudio que ha hecho con esta pieza. Ella, junto con su marido, habían realizado un profundo análisis de la novela de Scott para entender los matices y sus posibles significados⁵⁴. A su marido, el director musical Richard Bonyngé, se le atribuye el haber moldeado su arte, realizando elecciones profesionales certeras que la distinguieron en su carrera y repertorio. “Richard había decidido - mucho antes de que concordara con él - que yo era una coloratura”, dijo

⁵² En la partitura aparecen los personajes de *Raimondo* y *Normando*, pero ellos no modifican la escena.

⁵³ Artículo sobre Joan Sutherland. Disponible en: <<https://www.nytimes.com/1982/10/31/arts/joan-sutherland-returns-to-the-met-in-lucia.html?searchResultPosition=9>>. Accedido en: 12 mar. 2019.

⁵⁴ En el original: “*We studied the Scott book,*” *Miss Sutherland recalled, speaking of the novel by Sir Walter Scott on which the libretto is based.* “It made us explore every possible shade of meaning. The “we” that pops up constantly includes her husband, the conductor Richard Bonyngé, from whom she is virtually inseparable, musically and mentally.

Sutherland. "Luchamos como perro y gato a causa de eso", dijo añadiendo: "Demoró tres años para que Richard me convenciera"⁵⁵.

Críticos musicales del mismo *The New York Times*, trataron diversas veces de aspectos de la voz de Sutherland en sus artículos. Tommasini presenta su voz como producida de manera uniforme en un rango grande: "Ella podía realizar frases con elegante *legato*, colores sutiles y matices expresivos, sonido cálido, vibrante, resonante y sin esfuerzos⁵⁶. Schonberg describe a Sutherland como la única soprano capaz de combinar técnica, seguridad vocal, claridad y delicadeza (Schonberg apud Tommasini, 2010).

Henahan, menciona que:

"No hay otra soprano de nuestro tiempo que produzca firmes fluidos dulces, sin forzar la tonalidad o manejar con seguridad los adornos floridos del bel canto. Ella siempre tuvo serias fallas como cantante actriz, pero los conocedores de técnica vocal y espectadores de ópera hace mucho decidieron pasar por alto las fallas y deleitarse con el sonido de Sutherland"⁵⁷.

En este mismo artículo, Sutherland también defiende su arte teatral, diciendo: "si quieres ver a una maravillosa actriz debes ir a ver una obra de teatro"⁵⁸, justificando que "hay muchas cantantes actrices cuyos papeles no exigen la técnica del bel canto, pero la técnica del bel canto demanda intensa concentración"⁵⁹. Es por eso que, según ella, una no podría estar envuelta emocionalmente con la actuación si está cantando.

Específicamente a respecto de la escena de la locura, Henahan dice que "Sutherland fluye sin esfuerzo aparente, hay dulzura en su interpretación y visión,

⁵⁵ En el original: "Richard had decided — long before I agreed with him — that I was a coloratura," she said. "We fought like cats and dogs over it," she said, adding, "It took Richard three years to convince me" Disponible en: <<https://www.nytimes.com/2010/10/12/arts/music/12sutherland.html>>. Accedido en: 21 abr. 2019.

⁵⁶ En el original: "She could spin lyrical phrases with elegant legato, subtle colorings and expressive nuances. Her sound was warm, vibrant and resonant, without any forcing"

⁵⁷ En el original: "No other soprano of our time produces such steady streams of mellifluous, unforced tone or handles so securely the florid embellishments of bel canto style. She always had serious shortcomings as a singing actress, but connoisseurs of vocal technique as well as casual operagoers long ago decided to overlook the flaws and simply luxuriate in the sound of Sutherland". Disponible en: <<https://www.nytimes.com/1982/11/03/arts/opera-joan-sutherland-returns-to-met-as-lucia.html?searchResultPosition=14>>. Accedido en: 22 abr. 2019.

⁵⁸ En el original: "If you want to see a wonderful actress, you go to see a straight play."

⁵⁹ En el original: "There are many singing actresses who do the sort of roles that don't demand the vocal technique of bel canto[...] demand particularly intense concentration"

e imita a la flauta nota por nota en la *cadenza*⁶⁰. No sabemos exactamente a qué actuación de Lucia se refiere el crítico. Nosotros, en este trabajo, para acercarnos al nivel estésico, analizamos el video correspondiente a la actuación de 1962 en el *Metropolitan*⁶¹.

La escena comienza con Sutherland de pie, en la parte superior de las escaleras, apoyada y mirando hacia la pared con los brazos abiertos, en estado de angustia. Consta de un vestido y una manta, inicialmente apoyada sobre el hombro. Luce cabellos despeinados.

De repente, al sonar la flauta, la cantante se da vuelta y camina en dirección al frente, mirando hacia arriba, como si estuviera soñando despierta. Sonríe y comienza el canto con la voz en *mezzopiano*. El aria comienza en *andante*, de acuerdo con la partitura. La expresión de soñadora está de acuerdo al significado de la letra cantada. Realiza el gesto de juntar las manos de forma repetida. En la segunda frase (c.16) notamos el uso de la figura redonda *a piacere*, con leve *decrescendo* y coloratura⁶². La palabra Edgardo está levemente acentuada y genera dinamismo a la escena; la cantante comienza a bajar las escaleras, sin perder la postura de la búsqueda por el amado al mirar levemente hacia arriba. Interpola una serie de coloraturas en el canto que serán analizadas en la tabla que añadimos al final de este análisis.

El recitativo comienza (c.30) y el cambio de carácter del personaje es notorio. La cantante mira a todos lados, y sus ojos y rostro expresan miedo. Se percibe la locura en su interpretación. Esto es reforzado por los gestos corporales; los brazos se cruzan rápidamente, abrazándose como si estuviera protegiéndose. La intensidad del canto no varía, y es respetada la dinámica propuesta en los primeros compases de la partitura: *rallentando in tempo*. En el compás 32 la cantante crea una coloratura. El compás 33 posee una ornamentación que la cantante realiza con un *rallentando corto*, pero, al mirar hacia el frente para ejecutarla, aparenta salir levemente del personaje. A continuación, Sutherland hace justicia a la frase cantada, "*Vacilla il piè*", realizándola de forma apresurada y corriendo algunos metros, quebrando con el

⁶⁰ En el original: "*Miss Sutherland floated through it without seeming effort. She matched the flute note for note in her cadenza*"

⁶¹ Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=tTpzjEBUqng>>. Accedido en: 10 de mayo 2019.

⁶² En el próximo apartado haremos un análisis más detallado de las coloraturas utilizadas por Sutherland en esta performance.

carácter de miedo y pasando a admirar a su amado nuevamente a través de sus expresiones faciales de alegría y ensueño. Los gestos corporales son económicos, sus manos se mantienen rígidas cerca del rostro, no añadiendo a la interpretación. Al final de la sección, la cantante realiza coloraturas dando mayor destaque a las notas con alteraciones y agrega una *cadenza* que demuestra virtuosismo.

En esta sección, la cantante no cambia de intensidad y realiza el recitativo de forma libre, creando coloraturas y utilizando *rubato*.

La sección 2 de la escena comienza con una introducción de 9 compases (c.42 a c.50); Sutherland se sienta en la escalera y da un beso al aire como viendo a su amado. Sin embargo, al cambiar el *andamento*, aumenta la tensión y la cantante con terror se arrastra escaleras arriba, cantando con expresión de miedo a través de sus ojos, boca, cuerpo y manos, que intentan protegerse del fantasma. Su proceder sugiere que el fantasma estuviera acercándose y acorralándola contra el suelo. Esto se refleja también en la voz, que es pronunciada con tremor y con incremento de velocidad. El color y el timbre no cambian. Finalmente, la cantante cae como si hubiera sido derrotada por el fantasma, rendida.

Sigue el recitativo, que comienza con una secuencia de coloraturas, antes de cambiar el *andamento* (c.85). La cantante está sentada sobre la escalera, posiblemente detenida para realizar la coloratura, y en seguida se tira hacia atrás y cierra los ojos con el ceño fruncido, como demostrando el sentimiento de dolor por no haber podido concretar el casamiento. Al escuchar la flauta, aparece una sonrisa en su rostro, astuta y perspicaz; pero al comenzar a cantar, de repente, frunce los labios y vuelve al estado de angustia, reflejado en su rostro. Se produce un juego en forma de pregunta y respuesta con la flauta; durante la parte instrumental ella realiza muecas como asombrada, pero sonriendo, y cuando canta se vuelve hacia el frente, con gestos faciales apasionados. Aparece la locura. La intensidad de la voz se mantiene en *mezzopiano*, con leves *crescendo* y *decrescendo*. Al cambiar el *andamento*, la cantante danza con la orquesta, rostro sonriente indicando felicidad, y en cuestión de segundos frunce el ceño y boca dejando ver la angustia. Ella continúa danzando acompañando a la orquesta. A mitad del recitativo, la dinámica cambia, la cantante aumenta la emoción a la voz, cambiando su carácter. Canta *con forza*, de acuerdo a la partitura, en *forte*. El cuerpo también se dinamiza, colocándose de pie, aunque aún mantiene las manos juntas, sin que añadan movimiento a la escena. *Acellera* y *rallenta*

las frases, *rubatando* en algunos momentos, principalmente después de las coloraturas.

A continuación (c.122 a c.164), el aria comienza. Sutherland se coloca la manta como velo de novia y comienza a cantar con rostro de soñadora; ojos grandes y felices muestran que está imaginando la ceremonia de casamiento. Camina por la sala, imaginando. La intensidad se mantiene en *mezzopiano*, con leve decrescendo después de ejecutar las coloraturas. Los siguientes compases son de coloraturas de escala cromática, hechas de forma leve. Disminuye el *andamento*, el carácter de la escena se vuelve más dulce, pero la voz no lo demuestra. Utiliza *rubatos*. Las coloraturas son hechas de forma leve, sin esfuerzo aparente, dando énfasis a notas con duración más larga. Los últimos compases traen muchas coloraturas, realizadas por la cantante con mucha agilidad, *acellerando y rallentando a piacere*.

En el último compás de la sección, Sutherland abre un paréntesis en el texto de la partitura, agregando aproximadamente 2 minutos⁶³, en los que improvisa repitiendo, copiando a la flauta, jugando con ella en pregunta y respuesta, con mucha agilidad, paseando rápidamente por las notas. El *andamento* es rápido, la cantante corre por la sala, manos abiertas sin añadir a la escena. Movimientos del cuerpo acompañando a la dinámica, ojos grandes expresivos. En seguida, el carácter de la improvisación cambia por algunos segundos trayendo más lirismo, apasionado y con pasos más lentos. La cantante vuelve al personaje de la locura, con gestos faciales, como si estuviera escuchando voces, ojos miedosos, y termina triunfante, con el brazo extendido hacia arriba, pudiendo ser una señal de victoria.

En este montaje⁶⁴, Sutherland continua la escena de la locura directamente ligándola con la siguiente pieza, *Spargi d'maro in pianto*, dejando de realizar varios compases escritos en la partitura e, inclusive, no cantando junto con los otros personajes que aparecen indicados.

3.2.3 Lucia por Dessay

⁶³ En este trabajo, no abordaremos con detalles este momento de la escena.

⁶⁴ Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=tTpzjEBUqng>>. Accedido en: 10 de mayo 2019.

Para hacer el contrapunto con Sutherland, la cantante que elegimos fue Natalie Dessay, cantante francesa, considerada como una de las mejores sopranos coloraturas de este tiempo.

El video analizado corresponde a un montaje de la versión italiana, hecho en el Metropolitan en el año 2011, con el conductor Patrick Summers⁶⁵.

Esta producción es de Mary Zimmerman, que abrió la temporada de ópera del Met en el 2007-2008, con Natalie, y continuó hasta 2017-2018. El sitio web *Musicalcriticism*, dedicado a críticas a conciertos y a óperas, presenta un texto escrito por John Woods, graduado en música por la King's College de Londres, sobre la presentación de Dessay en el papel de Lucia en el Met (2008).

“Fue simplemente la actuación más impresionante y hábil que vi en el palco operístico. Vocalmente, ella fue imperfecta, pero la forma en que ella entregó las coloraturas y las notas más altas al servicio del drama fue notable. La ejecución de la repetición de *'da' tuoi nemici'* fue muy expresiva, acompañada de un espasmo físico que la volvió una manifestación totalmente convincente de su estado mental extremo. Innumerables ejemplos de esto abundaron en toda la escena. [...] No sé si alguna vez vi una pieza en que la dirección de la ópera consiguiera justificar una nota de exhibición no escrita con tanto éxito. [...] La performance de Dessay en la brillante escena de la locura fue electrizante. Sospecharé que seguirá siendo una de las experiencias más conmovedoras y envolventes que he tenido en el teatro durante muchos años⁶⁶.

En entrevista a Dessay, Thierry Hillériteau del diario Le Figaro- culture (2013), menciona a Antonio Pappano, diciendo que, para él, los grandes artistas de las generaciones anteriores, como Plácido Domingo, eran más fuertes que los actuales. En la misma entrevista, Dessay responde que, en el pasado, los cantantes se sentaban y cantaban. “Hoy en día, somos convidados a danzar al mismo tiempo, y dar todo de nosotros. Tienes que ser Robocop o nada”⁶⁷. Para Natalie, el papel de la

⁶⁵ Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=73XIUxmiQeo>>. Accedido en: 10 de mayo 2019.

⁶⁶ En el original: “*It was quite simply the most impressive and skilful acting I have seen on the operatic stage. Vocally, she was imperfect, and at times rather raddled, but the way she delivered the coloratura and the top notes in the service of the drama was remarkable. The run on the repetition of 'da' tuoi nemici' was very expressive, accompanied by a physical spasm which made it a totally convincing manifestation of her extreme mental state. Countless examples of this abounded throughout the scene. [...] I'm not sure I have ever seen a piece of opera direction manage to justify an un-written display note with quite that much success. [...] However, its crowning glory, Dessay's electrifying performance of a brilliant staging of the mad scene, will I suspect remain one of the most moving and involving experiences I have had in the theatre for many years to come*”. Disponible en: <<http://www.musicalcriticism.com/opera/met-lucia-0308.shtml>>. Accedido en: 24 mar. 2019.

⁶⁷ En el original: “*Pour lui, les grands interprètes des générations précédentes, comme Placido Domingo, étaient plus solides... Natalie: [...] Autrefois, les chanteurs se posaient et chantaient. Aujourd'hui, on nous demande de danser en même temps, d'aller au bout de nous-mêmes. Il faut être*

actuación en la performance, es algo que, hoy en día, es fundamental. El nivel estésico abarca la interpretación de la soprano, que recibe y altera el objetivo sonoro.

La escena comienza con Dessay de pie; ella deja caer el velo del vestido de novia que lleva puesto desde un segundo piso y baja las escaleras rápidamente. La escenografía cuenta con una gran cantidad de hombres y mujeres esparcidos por la escalera y planta baja, que se mueven al paso de sus movimientos. Los hombres y las mujeres que la acompañan en escena, están vestidos de fiesta, a carácter de la época. Natalie utiliza un vestido de novia con mangas, ensangrentado, y lleva un velo. La primera sección comienza (c.1 a c.41), y Dessay inicia el canto acompañado por movimientos corporales desorientados, tambaleándose y con el rostro con expresión asustada, desorientada, ojos con la mirada perdida hacia arriba. Ella porta un cuchillo en la mano. La intensidad del canto es *mezzopiano*, leve y utiliza *legato*. Ya en el inicio, al aparecer las primeras figuras de larga duración, la cantante *rubata* y adiciona una coloratura.

En *andante* (c.13 a c.17), achica su cuerpo y cierra los ojos, como si estuviera sintiendo aquella voz en su interior, posiblemente dominada por un sentimiento de nostalgia y dolor. Disminuye la intensidad a *pianíssimo* y emplea un *glissando* y otros recursos expresivos.

Seguidamente, un hombre toma el cuchillo de su mano y ella reacciona con movimientos moderados jugando con las manos. Al mencionar la palabra Edgardo, llamándolo, utiliza el recurso de aire en la voz, agregando mayor dramaticidad a la interpretación. Al pronunciar la palabra "mío", agrega un gesto de nostalgia a la interpretación, agachando la cabeza y añadiendo una coloratura. Lo busca con la mirada y el cuerpo, como pidiéndole por favor que regrese, mostrándole que por fin se ha librado de sus enemigos y que está esperándolo. Antes de terminar el aria, la cantante realiza la coloratura escrita, agregando intensidad al fraseo.

El recitativo comienza (c.30) y Dessay, al oír la flauta, da vueltas como si estuviera intentando adivinar de dónde viene el sonido o el sentimiento. No realiza la indicación de cambio de *andamento* escrita en la partitura, *rallentando In tempo*, y la cantante adiciona en ese punto un *portamento* en las frases siguientes. Dessay se

acuesta sobre la escalera y canta en un *andamento* más lento, variando la dinámica (c.35 a c.41). El fraseo es libre, dando mayor duración a algunas notas que a otras. Ella canta acostada, con las manos cerca del pecho, como si estuviera con nostalgia o sintiendo la falta de su amado. Al final del recitativo, hace la coloratura de forma libre, añade notas diferentes, una octava arriba de lo indicado, y mueve las manos como si estuviera soñando.

La segunda sección (c.42 a c.165) comienza y en seguida el *andamento* cambia, volviéndose *allegro vivace*. El carácter de Dessay también cambia, y sueña despierta que está con su amado. Sus manos se mueven por su cuerpo como si Edgardo estuviera besándola y cae rodando escaleras abajo. Al caer, una mujer toca su vestido, y ella “despierta” asustada, alejándose rápidamente de lo que cree ser el fantasma. El carácter de la voz se vuelve más dramático, intensidad *forte*. La voz pierde uniformidad, “quebrando” hacia la voz de pecho, más grave. Este recurso genera un dinamismo mayor y sugiere la interpretación del miedo, que suena denso y áspero. La cantante corre del fantasma, que aparece como una mujer dentro de la escena, que sujeta el velo en sus manos y la persigue. Dessay la mira, realiza un *portamento* al final de la nota de larga duración y le quita el velo de forma agitada, corriendo.

El recitativo inicia a continuación (c.85 a c.121). Dessay abraza el velo y canta de manera esperanzada, con el rostro sonriente y suspirando. Adiciona una coloratura y en seguida, extiende el velo y ve que en su vestido hay sangre. Canta sonriendo, pícara, con una mano tocando la sangre. Utiliza aire en la voz en las notas más graves. Esta parte (c.89 a c.98) es realizada en *andamento* lento y libre; la cantante, al escuchar la flauta, juega con ella con rostro de asombro y suspirando. Al cambiar el *andamento* (c.99), comienza a bailar con el velo, sonrío, y da pequeñas risas, con movimientos corporales de gozo y dejando ver la locura. Pensando que podrá casarse enseguida, la cantante se coloca el velo y llama a Edgardo, con entonación del habla. Da giros con el cuerpo, disfruta con los ojos cerrados, sonrío y canta “*gioja*”. La voz adquiere un carácter más pesado, denso, con más *tonus*, intensidad *forte*, y realiza las coloraturas con mucha energía. De repente, realiza la nota re4 (c.117 a c.120) de duración larga, en *piano* y *crescendo* al final de la frase, simbolizando silencio con los dedos, con ojos cerrados y disfrutando con una sonrisa. A continuación, antes de comenzar el aria, da carcajadas, como si estuviera

festejando la astucia que tuvo. El aria inicia (c.122 a c.165) con Dessay cantando con entonación hablada, un poco *agitata* y pasea por la sala buscando al *ministro*⁶⁸. Al tomar de las manos a un hombre, Dessay canta con mayor énfasis, *decrescendo* en finales de frase, sonriendo y con gestos faciales de enamorada, atrayéndolo hacia ella. Se acuesta en el piso y canta la frase "*Al fin son tua*" (c.133 a. c.140), en *cantabile*, *mezzopiano* y en carácter dulce. Las personas que están en la escena se acercan a ella, ella se quita las mangas y canta con las manos estiradas hacia arriba. El coro entra y complementa el canto. Ella canta las coloraturas, añade una *appoggiatura*, *rallenta* notas, dando énfasis a las más agudas. El carácter de la voz se vuelve nostálgico nuevamente y la dinámica aumenta, ayudada por las coloraturas. A continuación, la cantante se sienta y se apoya en uno de los hombres que está cercano; canta con los ojos cerrados, tal vez pidiendo protección y clemencia al cielo, de manera nuevamente dulce. Luego bailan de pie; Dessay realizando una serie de coloraturas *acellerando*, la dinámica aumenta, pero sin perder el carácter dulce. Interpola *tempo a piacere* en los últimos compases. Tres compases antes que termine la escena (c.162), Dessay, del mismo modo que Sutherland, abre un espacio de aproximadamente 2 minutos para improvisar, subraya el estado de locura y camina por la sala buscando a su amado entre los hombres presentes en la escena, aunque no lo encuentra. El carácter de la voz acompaña la búsqueda. Intensidad *mezzoforte*, como si las notas estuvieran hablando por ella. Esta parte es dividida en dos, la primera con notas en *staccato* y muchos floreos; la segunda, con notas ligadas, en carácter más dulce. Se suceden leves cambios de intensidad y finaliza en *pianissimo*. Pasa por estados de felicidad, preocupación, de imaginar estar al lado de su amado, y termina bailando sola, abrazada a su velo.

3.2.4 Aspectos comparativos. Lucia por Sutherland vs Lucia por Dessay

Al comparar las descripciones que realizamos anteriormente, podemos notar a simple vista que la actuación tiene un papel muy importante para la cantante Natalie Dessay, tanto que, ella realiza gestos y movimientos de acuerdo con la letra cantada, dando a cada frase una acción que la acompaña. Sutherland, por otro lado, también actúa, pero principalmente usando gestos faciales, dejando de lado el resto del cuerpo la mayor parte del tiempo. Podemos observar esta situación en varios

⁶⁸ Personaje encargado de llevar a cabo la ceremonia de casamiento. Es mencionado en la letra correspondiente a esta sección y aparece en la escena del vídeo analizado.

momentos de la escena, en donde ella mueve sus manos, pero sin un propósito claro. Observamos también los desafíos de la performance de Dessay, en la cual, para dar mayor realismo a la escena, ella canta en diferentes posiciones, que incluyen acostarse en el suelo, danzar, y hasta dejarse caer por las escaleras, dando libertad a la expresión de las singularidades propuestas por el director de escena o su interior. Aquí, la búsqueda por una *performance* total es notoria, tanto que el vestuario de Dessay posee “manchas de sangre”, esparcidas por el vestido y el velo. Como citado en el capítulo 2 de este trabajo, podemos inferir la extensión del realismo aún en el vestuario, que busca traer texturas y colores asociados a la realidad, aumentando el compromiso de atención del espectador a través de lo visual.

La performance de Dessay también cuenta con mayor variedad de elementos escénicos, como el velo, un cuchillo, otras personas que interactúan con ella, que provocan y permiten mayor movimiento, mientras que, en la escena de Sutherland, el único objeto utilizado es una manta.

Por otro lado, percibimos también un uso más surtido de recursos vocales, como aire en la voz, *crescendo* y *decrescendo*, *acelerando* e *rallentando*, e improviso en coloraturas, por parte de las dos cantantes, aunque utilizados, a veces, en momentos diferentes. Los matices son dados a partir de la variación de dinámica, los que advertimos, tuvieron mayor variación en la performance de Dessay. Ella también presenta recursos del habla, como una impostación en “voz de pecho”, en algunos momentos, para dar énfasis a la letra cantada; y el uso de la risa, carcajadas, que traen naturalidad a la escena. Observamos en Sutherland la primacía por la homogeneidad de la impostación lírica de la voz, destacándose principalmente por la levedad con la que ejecuta las notas más agudas. Realiza cambios leves de volumen.

Como vimos anteriormente, las dos sopranos incrementan una *cadenza* al final del aria, que corresponde a una *cadenza* agregada en el año 1889, para ejecución de la soprano Nelly Melba. Probablemente, su maestra Mathilde Marchesi la compuso para presumir las aptitudes vocales de la cantante, disponiendo las notas más agudas del aria. Allí se produce un diálogo con la flauta hasta llegar al clímax final (PUGLIESE, 2004).

Por otro lado, constatamos que, tanto Sutherland como Dessay, realizan esta *cadenza* con esmero, variando de intensidad rápidamente y ejecutando los floreos con delicadeza, luciendo el virtuosismo vocal.

Observamos también, en ambas performances, el diálogo de las sopranos con la flauta. Este papel antes era ejecutado con una armónica de vidrio, asociada popularmente con la locura. Se decía que quien tocaba este instrumento se volvía loco. Se percibe por tanto que, en estos montajes, la flauta heredó este papel que sirve para sugerir la condición mental de Lucia antes de que ella misma lo exprese con la voz.

Desde el punto de vista de la técnica y recursos vocales, dada la importancia que tienen las coloraturas para este repertorio, y dado que la propia Sutherland afirma en una entrevista que ella misma “es una coloratura”, proponemos a continuación un cuadro comparativo de la ejecución de las coloraturas por ambas cantantes.

Fotografía 5- Lucia por Sutherland. Destaque A
Corresponde a la sección 2 (c.94 a c.95)

Fotografía 6- Lucia por Sutherland. Destaque B
Corresponde a la sección 2 (c.124 a c.125)



FUENTE: YOUTUBE, 2011

Cuadro 1. Coloraturas *lucia de lammermoor*

Nº	Compases	Pre- sente en la parti- tura	Dirección melódica	Silueta	Perfil del acompañamiento	Intensidad	Velocidad	Articulación	Texto	Extracto
1	16	NO	DESCENDENTE		ACOMPAÑADO	Pp P. cresc.	Ráp. Ráp.	Leg.	DISCESA	
2	21	NO	DESCENDENTE		ACOMPAÑADO	Pp P	Mod. Rápido	Leg. Identif. Notas	MIO	
3	25 - 26	SI	ASCENDENTE- DESCENDENTE		INTERPOLADO	Cresc.- decrec. P. cresc.	Mod. Lento Ráp.	Leg.	DA TUOI NEMICI	
4	26 - 27	NO	DESCENDENTE		SILENCIO	Pp	Ráp.	Leg.	NEMICI	
5	32	NO	HORIZONTAL		ACOMPAÑADO	P	Ráp.	Leg. Ident. Notas	TREMA	
6	38	SI	HORIZONTAL		SILENCIO	P P	Lento-mod. Lento	A piacere	ALQUANTO	
7	40	SI	ASCENDENTE- DESCENDENTE		SILENCIO	Mp Mp	Ráp. - mod. Mod. - ráp- lento	Leg.	MECO	
8	41	NO	DESCENDENTE		SILENCIO	Mf decrec.	Ráp. Añade notas 8va arriba	Ten. - leg.	T'ASSIDI	
9	59	NO	DESCENDENTE		ACOMPAÑADO	Mf	Mod.	Leg. No identif. Notas	E NE	
10	83	NO	DESCENDENTE PORTAMENTO		SILENCIO	Mp P	Mod. Mod. portamento	Leg. No identif. notas Port.	SEPARA	
11	87	SI	ASCENDENTE- DESCENDENTE		SILENCIO	P. cresc. P. oscila	Ráp. - mod. Mod. Lento	Stacc. - Leg.	PIÈ	
12	88	NO	DESCENDENTE STACCATO 8		SILENCIO	Mp decrec. Mp cresc.	Lento - ráp. Mod. - ráp.	Stacc. Leg.	DELL'ARA	
13	96	NO	HORIZONTAL		SILENCIO	P	Lento Portamento	Portato	CELESTE	
14	98	SI	HORIZONTAL		SILENCIO	P	Lento corchea	Leg.	ASCOLTI	
15	107	NO	DESCENDENTE PORTAMENTO		ACOMPAÑADO	P	Ráp. Portamento	Portato	APPRESTA	

16	111	SI	ASC. -DESC. -ASC.		SILENCIO	Mf decresc.	Ráp. - Mod. fusa	Leg.	OH	
17	112	SI	DESCENDENTE		SILENCIO	Mp	Mod.	Leg. Ten.	ME FELICE	
18	116	SI	DESCENDENTE		SILENCIO	Mf decresc.	Ráp. - Lento fusa. Añade un Do	Leg.	SENTE	
19	119	SI	HORIZONTAL		SILENCIO	-	-	-	DICE	
20	122	NO	DESCENDENTE PORTAMENTO		ACOMPAÑADO	P decresc	Ráp.	Leg. No ident notas Port.	INCENSI	
21	127	NO	DESCENDENTE		ACOMPAÑADO	Pp	Ráp.	Leg. No identif. Notas	MINISTRO	
22	138	SI	HORIZONTAL		INTERPOLADO	Mp	Mod.	Leg. Ten.	DONA	
23	139	SI	DESCENDENTE		INTERPOLADO	P	Ráp. fusa	Leg.	TI DONA UN	
24	143-144	SI	DESCENDENTE-ASCENDENTE DESC. - ASC-DESC.		SILENCIO	P. cresc. Mp cresc.-decresc.	Ráp. - mod. Faz nota opcional Proposta Ráp. - lento. Faz nota	Leg.	OGNI PIACER PIÙ GRATO	
25	146	SI	ASCENDENTE		INTERPOLADO	Mf Mp	Mod.	Calderón	PIACERE	
26	147	SI	DESCENDENTE		INTERPOLADO	P. cresc. Mf	Ráp. - mod. - ráp. Ráp. fusa	Leg.	FIA CON TE DIVISO	
27	149	SI	DESCENDENTE		SILENCIO	P. decresc. Mp Decresc.	Mod. - Lento Lento	Leg.	TE	
28	153	SI	HORIZONTAL		INTERPOLADO	Mp	Ráp. fusa	Calderón	RISO	
29	155	SI	ASCENDENTE-DESCENDENTE		INTERPOLADO	P. cresc. Decresc.	Mod. - Lento Lento-ráp. corchea	Leg.	SARA LA VITA A	
30	156	SI	DESCENDENTE		ACOMPAÑADO	P. decresc.	Mod. - rápido	Leg.	NOI SARA	
31	157	SI	DESCENDENTE		INTERPOLADO	P Mp	Ráp. semi fusa	Leg.	DEL CIEL CLEMENTE UM	
32	158	SI	DESCENDENTE		INTERPOLADO	P	Ráp.	Leg.	LA VITA A NOI	
33	159	SI	ASCENDENTE		ACOMPAÑADO	P P cresc	Mod. Lento	Leg.	SARA LA	
34	160-161	SI	ASCENDENTE-DESCENDENTE		ACOMPAÑADO-SILENCIO	P cresc	Ráp.	Leg.	SARA A NOI	

El color VERDE corresponde a las coloraturas y/o indicaciones hechas solamente por Sutherland.

El color CELESTE corresponde a las coloraturas y/o indicaciones hechas solamente por Dessay.

El color VIOLETA corresponde a las coloraturas y/o indicaciones hechas por ambas cantantes.

Intensidad: pp (pianísimo), p (piano), mp (mezzopiano), mf (mezzoforte), f (forte)

Velocidad: ráp. (rápido), mod. (moderado).

Articulación: leg. (legato), stacc. (staccato), por. (portare), ten. (tenuto)

Cresc. (crescendo), decresc. (decrescendo)

Obs. Consideramos interporlado, al acompañamiento realizado de forma intermitente o con pocas notas.

Fotografía 7- Lucia por Dessay. Destques

Corresponde a la sección 2 (c.95 a c.96)

Fotografía 8- Destques

corresponde a la sección 2 (c.149 a c.151)



FUENTE: YOUTUBE, 2015

3.3 TOSCA

3.3.1 Un poco de la ópera *Tosca*

La ópera *Tosca* fue compuesta por Giacomo Puccini sobre el libreto de Giuseppe Giacosa y Luigi Illica, y se estrenó en el año 1900. Giacosa, dramaturgo, fue responsable por las historias, e Illica, poeta, trabajó principalmente en adecuar las palabras al libreto. La trama de la ópera está basada en la pieza de teatro que lleva el mismo nombre, de Victorien Sardou, dramaturgo francés. Se desarrolla en la ciudad de Roma, en el año 1800. Un prisionero político huye y llega a la iglesia en donde Cavaradossi pintaba un cuadro. Éste lo refugia en su casa. El Barón Scarpia, jefe de la policía secreta, tortura a Cavaradossi buscando averiguar dónde está escondido el prófugo. Tosca, amante de Cavaradossi y cantante de ópera, oyendo los gritos de su amado, no resiste y le dice dónde está escondido el prófugo. Cavaradossi es considerado un criminal y Scarpia ordena su ejecución, no sin antes proponer a Tosca entregarse a él a cambio de una ejecución fingida y futura libertad de su amado. Tosca accede, pero mientras éste escribe el pedido, ella lo acuchilla y corre al lugar a donde

su amado sería ejecutado. Espera por la ejecución fingida, pero Scarpia no cumple su promesa y Cavaradossi muere. El séquito del barón descubre que él ha sido asesinado e intenta atrapar a Tosca, quien salta de lo alto de una muralla, suicidándose.

De esta tragedia lírica, elegimos para analizar en este trabajo el aria *Vissi d'arte, Vissi d'amore*, perteneciente al *acto secondo*, escena 51 y 52, del personaje *Floria Tosca*⁶⁹.

Elegimos para el análisis la partitura de la editorial *Ricordi* (Anexo c), una reducción para canto y *pianoforte* de *Carlo Carignani*, publicada en el año 1899. Actualmente, cuenta con derechos autorales de dominio público, disponible en el sitio web IMSLP⁷⁰.

El aria elegida corresponde al momento de la historia en que Scarpia ofrece a Tosca el intercambio de un momento de placer con ella por la vida de su amado. Él intenta poseerla, pero ella lo repele con violencia. Se escuchan los ruidos de los preparativos para la ejecución y Tosca, muy angustiada, cae al suelo y canta el aria. Scarpia, fríamente, se apoya sobre la mesa y observa a Tosca. La letra cantada es:

Sección 1 (c.1 a c.13)

Vissi d'arte, vissi d'amore,	c.1 a c.4
non feci mai male ad anima viva!...	c.5 a c.7
Con man furtiva	c.8 a c.9
quante miserie conobbi, aiutai...	c.10 a c.13

Sección 2 (c.14 c.35)

(c.14 c.25)

Sempre con fe' sincera,	c.14 a c.16
la mia preghiera	c.16 a c.17
ai santi tabernacoli salì.	c.17 a c.18
Sempre con fe' sincera	c.18 a c.19
diedi fiori agli altar. (alzandosi)	c.20 a c.21

⁶⁹ Escena 51 y 52 correspondiente a la disposición de la edición de la partitura elegida.

⁷⁰ Disponible en: <[https://imslp.org/wiki/Tosca,_SC_69_\(Puccini,_Giacomo\)](https://imslp.org/wiki/Tosca,_SC_69_(Puccini,_Giacomo))>. Partituras vocales. Accedido en: 01 de jun. 2019. Anexo C en este trabajo, p.107

Nell'ora del dolore	c.21 a c.22
perché, perché Signore	c.22 a c.23
perché me ne rimunerì così?	c.23 a c.25

(c.26 a c.35)

Diedi gioielli	c.26 a c.27
della Madonna al manto,	c.27 a c.28
e diedi il canto agli astri,	c.28 a c.29
al ciel, che ne ridean più belli	c.29 a c.30
Nell'ora del dolore, perché,	c.30 a c.32
perché Signore, perché	c.32 a c.34
me ne rimunerì così?	c.34 a c.35

Para el análisis del aria, dividiremos a la pieza en dos secciones, de acuerdo al cambio de tonalidad y de compás. En la edición de la partitura elegida, esta división por secciones también se encuentra determinada por la separación en dos escenas, la número 51 y la número 52. La extensión de la melodía va de mi³ a si⁵. La soprano adecuada para este papel es la soprano lírico- spinto o dramática. Consideramos este papel como dificultad media de ejecución, debido a la necesidad de interpretar con extrema dramaticidad.

La sección 1 (c.1 a c.13), escena 51, inicia con la indicación de *andamento andante lento appassionato*, con el carácter del personaje *dolcissimo con grande sentimento*. El *tempo* está en 2/4. La melodía del aria inicia en intensidad *piano*, con ligaduras de expresión organizadas por motivos. Los compases 10 y 11 cuentan con la indicación *poco allargando con anima* e indicaciones de acentuación. La tonalidad de la música se encuentra en mi bemol menor.

La sección 2 (c.14 a c.35), escena 52, puede subdividirse en 2 partes: una presentación y una repetición de la melodía con variación en los últimos compases. La primera parte (c.14 a. c.25) cuenta con la indicación de carácter del personaje *con grande sentimento* al inicio y sigue vigente el *andamento* de la sección 1. La indicación de compás cambia a C y la intensidad es *piano*, con ligaduras de

expresión organizadas por frases. El compás 19 cuenta con la indicación de carácter *con anima* e indicación escénica del personaje *alzandosi*. La frase “*diede fiori agl’altar*” está señalizada con *crescendo* y *decrescendo*, conteniendo la palabra “altar” una indicación de intensidad *forte*. En seguida, la indicación de intensidad vuelve a *piano*. Posee poca ornamentación, limitándose a *acciacaturas*. La tonalidad de la música cambia a la homónima mayor: mi bemol mayor.

La segunda parte (c.26 a c.35), cambia a carácter *dolcissimo*. Las ligaduras de expresión están organizadas en frases y mitad de frases. El compás 33 presenta la indicación *crescendo molto* e indicación de respiraciones. Para finalizar, el compás 35 presenta *rallentando*, *tenutos* y *fermata* antes de la última palabra. Indicación escénica *singhiozzando*.

3.3.2 Tosca por Callas

Para el análisis comparativo proponemos, primeramente, el performance de la cantante Maria Callas, soprano estadounidense, de familia griega, considerada un ícono de la ópera. Apodada “La Divina” por críticos, ejerció su arte durante más de 30 años, a mediados del siglo XX, desde 1942 hasta 1977.

En la biografía de Maria Callas, escrita por Stassinopoulos (1981) se explica que su genialidad consistía en “hacer que la platea sintiera que estaba creando cuando en realidad estaba interpretando, en hacer que la platea olvidara a todas las grandes artistas que imprimieron su marca personal en los papeles que ella estaba desempeñando⁷¹” (STASSINOPOULOS: 1891, p.13)

Según Stassinopoulos (ibid., p.14), Callas continúa presente en todos “sus” papeles. Hoy en día, alguien que interprete Norma, una Violetta, una Tosca, no puede recibir mayor elogio que: “es la mejor después de Callas”.

Tullio Serafin, director de orquesta, fue un maestro muy importante para Maria Callas. Según ella, él le enseñó que todo tiene que tener expresión, debe tener justificación, y le mostró la profundidad de la música (STASSINOPOULOS, 1981, p.13). En declaraciones reproducidas por su biógrafa, Callas explica que:

⁷¹ En el original: “*fazer a platéia sentir que estava criando, quando na verdade estava interpretando, [...] em fazer a platéia esquecer todas as grandes artistas que imprimiram a própria marca pessoal aos papéis que ela estava desempenhando. e ela continua presente em todos os “seus” papéis; hoje em dia, uma Norma, uma Violetta, uma Tosca não pode receber elogio maior que “é a melhor depois de Callas”*”

No basta tener una bella voz [...]. Cuando interpretas un papel tienes que tener mil matices para transmitir felicidad, alegría, tristeza y miedo. ¿Cómo podrías hacer esto solo con una bella voz? A veces la expresión exige estridencia, sea estridente. Aunque las personas no lo entiendan, con el tiempo comprenderán, porque tú necesitas convencerlas⁷². (ibid., p.68)

Aunque críticas publicadas ya en el 1941 mostraban un agudo irregular y muy metálico, ella “podía expresar furor y a la vez transmitir una melodía capaz de partir el corazón sin perjudicar el drama, [...] pensaba meticulosamente cada frase, cada palabra, usándolas como parte de la escultura musical a la que daba vida⁷³” (ibid., pp.48, 68). Fue ampliamente criticada por subordinar la técnica a la expresión y la belleza vocal a la verdad dramática.

Pero, según los datos recopilados por la escritora, ella trabajaba todos los días estudiando. Ensayaba la interpretación de cada nota inclusive en sus momentos de descanso, para poder alcanzar una performance perfecta.

Villecco presenta un artículo en la revista *Csmusic* sobre Callas, mostrando su habilidad para colocar emoción e intención en su interpretación.

[...] Me sentí atraído por ese timbre de Callas, ese tono a menudo desigual y ligeramente velado que tenía una intención y emoción más dramáticas que cualquier otro cantante con el que me había encontrado. Más aún, la fealdad en sus tonos cuando la situación lo requería; La atormentada '¡Questo e il baccio di Tosca!' De Tosca, la falta de voluntad de Carmen de gritar por su apuñalamiento, pero el gutural 'tiens' cuando tira el anillo de José a un lado, los desgarradores sollozos de Norma mientras llora por sus hijos; 'Hijo i miei figli!⁷⁴ (VILLECCO, 2017)

También cita a Callas cuando expresa el disgusto con los cantantes que no cambian la calidad vocal cuando se espera fervor emocional. "Nada es más absurdo que cuando, durante las frases más violentas de la acción, una cantante persiste en conservar la belleza tonal de su voz.[...] Uno no debe temer distorsionar la

⁷² En el original: “*Não basta ter uma bela voz [...] Quando interpreta um papel você precisa ter mil nuances para transmitir felicidade, alegria, tristeza, medo. como poderia fazer isso só com uma bela voz? As vezes a expressão exige estridência. [...] pois seja estridente, ainda que as pessoas não compreendam. Com o tempo elas acabarão compreendendo, porque você precisa convencerlas*”

⁷³ En el original: “*Sabia expressar furor e também transmitir uma melancolia capaz de partir o coração. Sem prejudicar o drama [...] pensando meticulosamente cada frase, cada palavra; usando as palavras como parte da escultura musical a que dava vida*”.

⁷⁴ En el original: “*I was drawn to that strange and foreign timbre of Callas, that often uneven and thinly veiled tone that had more dramatic intent and excitement than any singer I had ever encountered. It was even more so, the ugliness in her tones when the situation required; Tosca’s tormented ‘Questo e il baccio di Tosca!’, Carmen’s unwillingness to scream at her stabbing but the guttural ‘tiens’ as she throws Jose’s ring aside, Norma’s wrenching sobs as she weeps for her children; ‘son i miei figli!’*” Artículo disponible en: <<https://www.csmusic.net/content/blog/why-we-still-cant-get-enough-of-callas/>>. Accedido en: 3 abr. 2019.

voz como distorsiona la expresión facial para indicar rabia o incluso desesperación"⁷⁵. Según el crítico, Callas cantaba el sufrimiento de su vida, sus experiencias y la explosión de su interior, luchando por salvar su vida a través del canto. Aunque, para él, haber buscado colocar tanta emoción en la voz, tanto énfasis, y con una dicción tan clara, pudo haber sido una de las causas por las que su voz fue desapareciendo.

Joy Davidson explica que los jóvenes cantantes necesitan aprender las tradiciones y los matices que los cantantes del pasado hicieron, y cómo la música es tratada (DAVIDSON apud WAXBERG 2008). A fin de conocer un poco del trabajo de Callas en relación a la interpretación y dramaticidad, analizamos un video de ella cantando el aria *Vissi d'arte, Vissi d'amore*. El video utilizado es correspondiente a la actuación del año 1964, en el Covent Garden. Una de sus últimas presentaciones⁷⁶.

El análisis del nivel estésico incluye el estudio de la recepción y “traducción” del intérprete, que en este trabajo destaca la manera particular en que Callas transforma la pieza. La escena comienza con ella de pie, en un rincón de la sala. Lleva las manos juntas a la altura del pecho. Luce un vestido largo, cabellos trenzados y una tiara en la cabeza. Su rostro, levemente inclinado hacia abajo, indica sufrimiento, muecas de tristeza y angustia. Inicia la sección 1 (c.1 a c.13). Callas comienza cantando en intensidad *mezzoforte* y con un ataque vocal suave, terminando la frase con *decrescendo*. Añade *glissandos* en los compases 2 y 3. Realiza la frase siguiente de la misma forma, levantando el rostro. Al pronunciar la palabra “*non*”, mueve la cabeza señalando la negación y la inclina hacia un lado. La intensidad está en *mezzopiano*. Añade un *glissando* en el compás 6, *rallentando* tresillos, y un *glissando* en el compás siguiente. La siguiente frase “*con man furtiva quante miserie conobbi, aiutai*”, es realizada con mucha emoción y dolor. La palabra “*quante*” es acentuada en *forte*, de manera dulce, pero al mismo tiempo como si fuera un pedido de socorro. Al observar el significado de la letra, es posible imaginar que Callas, al ayudar a aplacar la miseria de los demás, sentía que se ayudaba en su propia miseria. Realiza un *decrescendo* gradual, finalizando en *pianissimo*. Mira hacia abajo, rostro

⁷⁵ En el original: “*Nothing is more absurd than when, during the most violent phrases of the action, a singer persist in retaining the tonal beauty of her voice. [...] No, one must not be afraid to distort the voice just as one distorts facial expression to indicate rage or even despair*”

⁷⁶ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=64&v=NLR3ISrqlww>. Accedido en: 22 nov. 2018.

muy triste, ojos pequeños, cejas fruncidas y labios entreabiertos. Concluye en un corto suspiro.

La primera parte de la sección 2 (c.14 a c.25) inicia en *piano*, *rubatando* el *tempo*. Respeta los ornamentos y acentos escritos, y realiza las ligaduras con *legatto*. Suelta sus manos y lentamente se sienta en una silla. Sus ojos tristes miran hacia abajo o en dirección al frente, pero no hacia el público. Realiza la frase “*sempre con fé sincera*” con los ojos cerrados, posiblemente visualizando sus actos sinceros, tratando de aferrarse a los momentos buenos, pero triste al mismo tiempo, porque Dios no ha impedido esa situación. La siguiente frase “*diedi fiori agl’altar*”, es ejecutada con mucha emoción. Callas con ojos cerrados, extiende su mano y canta “*con anima*”. Inicia en *forte*, pero disminuye la intensidad. Añade un *crescendo* y *decrescendo* rápido en la misma nota de larga duración (c.21). A continuación, la dramaticidad aumenta con la frase “*Nell’ora del dolore perchè, perchè Signore, me ne rimunerì così*”, siendo posiblemente el momento más intenso del aria. Callas añade respiraciones rápidas, ahogadas, que se escuchan como sollozos. Acentúa el dolor y las preguntas, aumentando la intensidad al pronunciar esas palabras. Ojos cerrados firmemente y muecas en el rostro de llanto, con la mano apoyada sobre el pecho.

La parte que sigue es ejecutada por Callas con menor intensidad, pero continúa con mucha dramaticidad. Intercala frases en *mezzopiano* y *forte*. Usa *rubato*. Acentúa la palabra “*canto*” (c.29) y añade un *crescendo* en el compás 18. Los últimos compases son ejecutados con mucha intensidad, Callas se pone de pie y da un paso al frente, extendiendo las manos. Añade a cada “*perché*” un carácter más triste, más doloroso y en el ápice (c.33) es casi un grito de angustia profunda, *fortissimo* y con terminación abrupta. Con la mirada hacia arriba y por veces los ojos cerrados, en un canto profundo, derrama sus lágrimas, rasgando su corazón. Antes de finalizar, añade un *rallentando en piano*, y termina como si se hubiera clavado un cuchillo con mucha energía. Y, con las manos juntas, como si estuviera en actitud suplicante.

3.3.3 Tosca por Radvanovsky

Para hacer el contrapunto con la performance de Callas en Tosca, elegimos a Sondra Radvanovsky, cantante estadounidense, en los palcos del Metropolitan desde el 2011.

En un artículo del periódico *The New York Times*, Vivien Schweitzer (2011), presenta a la soprano destacando su voz seductora, oscura, y de timbre distintivo, su vibrato expresivo y sus notas agudas brillantes. También menciona la manera deslumbrante con que cantó *Tosca* en el Met en 2011, en una performance sutil y afectiva del aria⁷⁷.

El artículo también notifica un correo electrónico enviado por el cantante Plácido Domingo, en el que éste describe a la soprano “con un sonido grande [...] que puede elevarse sobre la orquesta, y al mismo tiempo ser leve para cantar de forma lírica. Ella puede articular las coloraturas de forma limpia, realizar largos *legato* con notas agudas y brillantes. [...] Además de eso, su compromiso con el drama es absoluto⁷⁸”. En el artículo, Schweitzer también se refiere a la interpretación canónica de Callas: “Ella daba atención al texto y a la música y estaba dispuesta a hacer un sonido feo, si el texto y la música lo pedían. [...] Fue una de las mejores narradoras de la historia⁷⁹” (SCHWEITZER, 2011).

Aún en el mismo artículo, Schweitzer da voz a Radvanovsky, que habla de la tensión que existe entre los cantantes en la actualidad, debido a los Live en HD, ya que captan cada detalle. Inclusive cuenta que busca adelgazar para la pantalla. “Si tienes un ángulo malo, están mirando sobre la nariz. [...] Somos cantantes y hacemos caras divertidas, y esto se transmite en todo el mundo. Creo que muchos de mis colegas han hecho varias cosas para verse mejor ante la cámara⁸⁰” (idem).

El crítico Seth Colter Walls escribe en el *The New York Times* sobre la producción de *Tosca* del Sr. McVicar, en el Met en 2018. Describe la performance de Radvanovsky como una producción vocal fuerte y dramática.

“Durante algunas notas agudas, hubo una sensación de planificación cuidadosa. [...] En el primer acto, cuando el personaje debe demostrar ser una seductora y al mismo tiempo mostrar rastros de celos, la Sra. Radvanovsky ideó formas ingeniosas de hacer que estas facetas fluyeran juntas. Con discernimiento en la colocación de la respiración, parecía, desde

⁷⁷ Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=hupZFCY4FkU>>. Accedido en: 23 may. 2019.

⁷⁸ En el original: “*She has a big, beautiful, plush sound that can soar above an orchestra, and she can lighten it up to sing very lyrically too. She can do everything: spin long lines, articulate coloratura cleanly, and she has easy, gleaming high notes.[...]Her dramatic commitment is absolute*”.

⁷⁹ En el original: “*She paid attention to the text and the music and was willing to make an ugly sound, if the text and music called for it. [...]She was one of the best storytellers ever.*”

⁸⁰ En el original: “*If you get a bad angle, they’re looking up your nostrils. We’re singers and we make funny faces, and this is broadcast around the world. I think a lot of my colleagues have done various things to make themselves look better on camera*”

el principio, reírse de sus propias inseguridades y propensión a la desconfianza, al menos frente a su amante, el pintor Cavaradossi⁸¹ (WALLS, 2018)

Patrick Dillon, para la revista Ópera Canadá, escribe sobre la misma producción escénica de David McVicar, que abrió la nueva temporada de Tosca del Met ese año. Él elogió la performance de Radvanovsky diciendo que ella sabía exactamente lo que estaba haciendo, cantando con delicadeza. La presenta como la Tosca más completa, vocalmente dominante y más emotiva de las últimas dos o tres décadas. Cumple con las exigencias del segundo acto, causando escalofríos en el público (DILLON, 2018).

Para el análisis del aria, y el desarrollo del nivel estésico, utilizaremos el video correspondiente a la actuación de Radvanovsky en Tosca en el *Metropolitan*, en la temporada 2018-2019. Como hemos dicho anteriormente, la producción escénica estuvo a cargo de *Sir David McVicar* y el director musical fue *Carlo Rizzi*⁸².

La escena comienza con Radvanovsky de pie, apoyada en el sofá. Su rostro está levemente inclinado hacia un lado, al igual que el cuerpo hacia el frente. Hace muecas de dolor y ojos tristes. Luce un vestido de fiesta largo, una tiara en la cabeza y una gargantilla. La sección 1 (c.1 a c.13) inicia. Radvanovsky comienza cantando en intensidad *mezzopiano*, con un ataque vocal suave, de manera dulce. Utiliza *crescendo* y *decrescendo*, dando mayor intensidad al segundo compás. Añade *glissandos* en los compases 2 y 3 y finaliza la frase en *pianissimo*. Realiza la siguiente frase en *piano*, dando énfasis a la palabra “non”. Añade un *portamento* al compás 6, *rall.* los tresillos. Termina la frase con la cabeza agachada. Radvanovsky inicia la siguiente frase *piano*, de la misma forma que la anterior, realizando el compás 10 de acuerdo a la partitura. La intensidad es *forte*, pero las notas agudas no pierden la articulación redonda. Rallenta tresillos del compás 11. Su gestualidad sugiere que estaría llorando debido a la miseria. Al final de la sección, Radvanovsky realiza un *decrescendo* gradual, finalizando en *pianissimo*. El rostro se mantiene hacia el frente, con la mano flexionada cerca de la boca. No notamos otros movimientos del cuerpo.

⁸¹ En el original: “During some ascents to high notes, there was a sense of careful planning. [...] In the first act, when the character must prove an able seductress while also showing traces of jealousy, Ms. Radvanovsky came up with ingenious ways to make these facets flow together. With discerning placements of breath, she seemed, early on, to laugh at her own insecurities and propensity for distrust, at least in front of her lover, the painter Cavaradossi”. Disponible en:

⁸² Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=hupZFCY4FkU>>. Accedido en: 01 de Jun. 2019.

A continuación, la sección 2 (c.14 a c.35) inicia. Radvanovsky está con una mano tapando su boca y mira hacia los lados, como si estuviera escondiendo algo. En seguida, el carácter de la escena cambia, la cantante da pasos hacia adelante y comienza el canto de la primera parte (c.14 a c.25). Una mano continúa cerca del rostro, sin añadir a la escena. Intensidad en *mezzopiano*. Ella coloca sus manos en el pecho al pronunciar “*la fé sincera*”. La cantante realiza la ornamentación propuesta en la partitura. En el compás 21, aumentando la intensidad de la escena, Radvanovsky realiza un *crescendo*, con mucha dramaticidad, y finaliza la frase en *piano*, de modo diferente a lo propuesto por la partitura. Sus manos se encuentran extendidas y, seguidamente, mira al cielo utilizando una mano flexionada hacia arriba nuevamente. La frase siguiente es realizada en intensidad *mezzoforte* y la cantante utiliza aire en la voz, al decir “*perché*”, proponiendo disgusto y llanto. Su rostro está disperso, saliendo levemente del personaje. Casi podemos ver una sonrisa detrás de la máscara.

La segunda parte (c.26 a c.35) es realizada con intensidad *mezzopiano*, que va aumentando conforme la melodía presenta notas agudas. Prepara el momento del ápice, compás 33, donde la indicación *cresce molto* de la partitura, es ejecutada, llegando a la palabra “*Signore, ah*” en más tiempo que lo indicado. La cantante se arrodilla en el último “*perché*”, con los brazos extendidos hacia afuera. Los anteúltimos compases son *rallentados* y termina con un *portamento*, *decrescendo*, rostro de tristeza y muecas de angustia y llanto. Finaliza en un leve *crescendo* y con las manos extendidas hacia arriba. Intensidad en *mezzoforte*.

3.3.4 Aspectos de comparación. Tosca de Callas vs Tosca de Radvanovsky

Al comparar las descripciones de las performances de Tosca por Callas y Radvanovsky, podemos observar que, en la Tosca de Callas, el sentimiento es abrumador, como si todo el tiempo estuvieran arrancándole el corazón. En Radvanovsky, admiradora de Callas, la dramaticidad está presente a través de los recursos vocales. Sin embargo, las dos utilizan elementos expresivos que las distinguen. Callas utiliza mayor ornamentación, *glissandos*, *portamentos*, *rubatos*. Inclusive en la última sección, percibimos respiración, expresiones faciales y la misma impostación de la cantante como si estuviera llorando. Radvanovsky también las utiliza, pero en menor medida. Observamos en Radvanovsky la dramaticidad en la

variación de dinámica e intensidad de la pieza, resaltando los *pianissimos* utilizados por la cantante.

En cuestión de escena, las dos cantantes interpretan, a nuestro parecer, con gran competencia. No sentimos la necesidad de objetos o muchos movimientos que hagan dinámica la escena. Destacamos que en las dos intérpretes notamos la angustia, energía, expresión facial y corporal, necesarias para esta pieza.

En esta comparación queremos señalar a Radvanovsky en una entrevista citada cuando del análisis del nivel poético, en la cual ella declara ser admiradora de Callas por su empeño en ir más allá de una performance con voz bonita y buscar la realidad de lo que estaba ejecutando. Notamos que Callas sobresalió principalmente porque penetraba en la dramaticidad del personaje y dejaba su voz fluir de acuerdo a la escena. Como mencionó un comentarista (VILLECCO), todo este sobreesfuerzo, y el hecho de cantar papeles que no fueron adecuados para su tipo de voz, pueden haberle causado la pérdida temprana de su capacidad vocal. No sabemos a ciencia cierta, pero podemos especular que, si ella estuviera presente en ésta época, con los avances del cuidado vocal y del conocimiento fisiológico de la voz, podría haber sido diferente. Sin embargo, lo que no podemos negar es que, aunque haya perdido sus capacidades vocales muy pronto, y su voz no era bonita muchas veces al público, sus performances son pepitas que pueden indicarnos un camino a seguir.

A fin de comparar, a grandes rasgos, la dramaticidad aplicada por las intérpretes, disponemos un cuadro con algunos parámetros que caracterizan las performances.

Cuadro 2- Comparación de Dramaticidad en Tosca. Tosca por Callas

<u>SECCIÓN</u>	<u>POSTURA CORPORAL- MOVIMIENTO</u>	<u>EXPRESIÓN FACIAL</u>	<u>INTENSIDAD</u>	<u>CARÁCTER RECURSOS ARTICULACIÓN</u>
1 (c.1-13)	De pie, manos juntas apoyadas en el pecho.	Ojos casi cerrados, mirada triste y lejana. cejas fruncidas, boca con muecas de tristeza.	<i>Mp</i>	Triste, impotente. <i>legato</i>

		Boca grande, ojos pequeños		
Destaque en el c.10			F con <i>decrescendo</i> hasta pp.	con <i>grande espansione</i> . <i>Legato</i> ,
2 (c.14 a c.25)	Se sienta	Ojos con ojeras, como si hubiera estado llorando mucho tiempo. mirada hacia abajo.	P	Tranquilo, de conformación, reflexivo. <i>legato</i> .
Destaque en c.19 y c.20	Cuerpo tenso, extiende la mano como si estuviera pidiendo socorro	Ojos cerrados, boca con formato de llanto.	Mf F	Ataque vocal moderado Sollozo. Acentúa la palabra " <i>perché</i> " con timbre abierto.
2 (c.26 a c.35)	Sentada, abre los ojos.	Rostro lloroso, pero que intenta demostrar felicidad.	P	golpe glótico.
Destaque c.32 a c.35)	Se coloca de pié, da pasos cortos, extiende las manos hacia el frente, con intención del cielo. Termina la frase con las manos pidiendo por favor al cielo.	Muecas de extrema tristeza, y suplica. Ojos casi cerrados.	F <i>crescendo</i> pp F	mucha enegía, <i>legato</i> tristeza y agonía.



Fotografía 9 - Tosca por Callas.
Destaque A

Corresponde a la sección 1 (c.10 a c.13)



Fotografía 10 - Tosca por Callas.
Destaque B

corresponde a la sección 2 (c.21 a c.22)

FUENTE: YOUTUBE, 2010



Fotografía 11- TOSCA por Radvanovsky. Destaque A

Corresponde a la sección 3 (c.32 a c.34)

Fotografía 12-TOSCA por Radvanovsky. Destaque B

Corresponde a la sección 3 (c.34 a c.35)

FUENTE: YOUTUBE, 2018

Cuadro 3- Comparación de Dramaticidad en Tosca. Tosca por Radvanovsky

<u>SECCIÓN</u>	<u>POSTURA</u> <u>CORPORAL-</u> <u>MOVIMIENTO</u>	<u>EXPRESIÓN</u> <u>FACIAL</u>	<u>INTENSIDAD</u>	<u>CARÁCTER</u> <u>RECURSOS</u> <u>ARTICULACIÓN</u>
1(c.1-13) Destaque en el c.10	De pie, apoyada en el sofá. Extiende una mano hacia el frente. tapa su boca con una mano. Mira hacia los lados.	Rostro angustiado, mirada hacia el suelo y al luego al frente. Rostro tenso Se transluce una expresión de asco.	p, crescendo en los inicios de frase. F hasta pp.	<i>Legato</i> <i>Tempo a piacere.</i> Carácter tranquilo. Poca dramaticidad, menos que Callas
2 (c.14 a c.25) Destaque en c.22	Mano sobre la boca Extiende sus manos hacia el frente.	Ojos abiertos, pero con la mirada lejana, concentración en otro espacio. Boca levemente hacia atrás, mueca de sollozo	p mf Finaliza en pp	<i>Rubata y accelera</i> en algunas palabras. <i>legato</i> carácter triste, de llanto, pero sale del personaje en algunos momentos.

2 (c.26 a c.35)	Cuerpo inclinado hacia el frente,		P	
Destaque c.28	Manos en el pecho	Rostro con muecas de llanto, mirada hacia el frente	Mp	Emisión con aire, carácter de desespero.
Destaque c.32 a 35	Se arrodilla, con las manos y brazos abiertos pidiendo plegaria Acerca sus manos al rostro	Ojos cerrados con fuerza, boca arredondeada bien abierta	Mf crescendo F en la palabra Señor. Ppp con <i>crescendo</i> para la última frase.	Carácter angustiado, Llorando Temblando del dolor. <i>Legato</i>

4 CONSIDERACIONES FINALES

A raíz del cuestionamiento hecho sobre la comprensión de lo que abarcaría una performance y sobre cuál sería el camino que se propone para lograr cumplir sus objetivos, percibimos que una buena performance es aquella de la que se desprenden la intencionalidad, la intensidad, el uso del tiempo y la acción movimiento, que el intérprete utiliza influenciando la manera en la que el público recibe. Es por ello que concluimos que es la elección del intérprete lo que adquiere suma importancia, ya que la manera en que la performance se desarrollará dependerá totalmente de su percepción de la voz como una fuerza escénica activa, capaz de modificar la situación, a los actores y al público.

En la búsqueda por conocer los caminos tomados por la performance en la puesta en escena de la ópera, notamos que existe una comparación entre cantantes de épocas diferentes, colocando al cantante de generaciones anteriores como mejor, más habilidoso y más comprometido con la escena. Utilizamos, por tanto, esta categorización como una herramienta para la reflexión, distinguiendo los caminos tomados por cantantes de la mediados del siglo XX y de la actualidad. Observamos sus elecciones en la creación de una interpretación específica, extraímos algunos recursos que pudieron haber sido responsables por su éxito.

Considerando que dichas elecciones corresponden a contextos históricos distintos, se hizo necesario conocer la época en que vivieron las cantantes, ideas y sensibilidad do período. Describimos, por tanto, un panorama de la ópera a mediados del siglo XX abarcando las dos casas de ópera que, en nuestro trabajo, fueron y son las más importantes. Éstas son el Covent Garden, que permaneció funcionando en la postguerra en la ciudad de Londres, y el Metropolitan, en Nueva York. Los directores más significativos fueron, en la música, Rudolf Bing y Harold Karajan, y en la puesta de escena, Franco Zeffirelli y Antony Toscanini. Estos crearon producciones memorables y, además de la música, los dos últimos mantuvieron una relación de amistad importante con las cantantes Maria Callas y Renata Tebaldi.

Por otro lado, describimos también un poco del ambiente actual de la ópera, que se ha beneficiado de la tecnología para obtener un mayor alcance. Actualmente, el Covent y el Metropolitan cuentan con subtítulos en varios idiomas disponibles para el espectador. El Met cuenta con transmisión de subtítulos en tiempo real, incluyendo un programa de transmisión en HD, disponible en cines de diversos

lugares del mundo. El Royal Opera House cuenta también con un programa para jóvenes artistas, en donde son trabajadas la preparación vocal, la actuación, idiomas, entre otros. Antonio Pappano es el director musical actual de la Royal Opera House, mientras que, Yannick Nézet-Séguin es del Metropolitan.

Las casas de ópera sufrieron transformaciones con el pasar de los años al igual que las prácticas teatrales, que, con el crecimiento de los estudios psicomotrices, desarrollaron la interpretación como expresión de las singularidades del individuo para transmitir los sentimientos, anhelos, vicisitudes del intérprete y como una construcción realizada según las relaciones externas que lo cercan. Desde el punto de vista del discurso de la interpretación y la performance reflexionamos que, a lo largo del siglo XX, conceptos fueron cambiando y se adoptaron nuevas prácticas, en gran parte en función del desarrollo de la tecnología y de los medios de comunicación y entretenimiento, como la televisión y el cine.

Además de la búsqueda por transmitir la nueva imagen del cantante y la naturalidad en la escena, observamos la valorización del aspecto físico y de la apariencia. Hoy en día ya no es posible colocar en el palco a una Julieta de 200kg por causa de la estética visual. De manera conjunta, las escenografías y figurines también cambiaron.

Por otro lado, encontramos estudios sobre el cuidado vocal y corporal y los nuevos conocimientos fisiológicos que proponen al cantante una vida más saludable y en equilibrio.

En la última parte de nuestro trabajo realizamos los análisis comparativos. Colocamos a tres sopranos de la segunda mitad del siglo XX, Renata Tebaldi, Joan Sutherland y Maria Callas, con las obras *Mi chiamano Mimí*, *Lucia de Lammermoor* y *Tosca*, en comparación con tres sopranos de la actualidad, Angela Gheorghiu, Natalie Dessay y Sondra Radvanovsky, ejecutando las mismas arias. Para estructurar nuestro análisis utilizamos la teoría semiológica tripartita del musicólogo Jean Jacques- Nattiez, proponiendo tres niveles de investigación. En el nivel poiético trabajamos aspectos del contexto de las piezas, en que parte de la trama están inseridas, etc. A continuación, trabajamos el nivel neutral, en que analizamos de forma descriptiva la partitura, tomando todas las indicaciones de *tempo*, dinámica *andamento*, carácter, articulación, etc. que ésta nos presenta. Seguidamente, trabajamos el nivel estésico, analizando los videos correspondientes de las sopranos seleccionadas y destacamos 3 puntos que, además de comparar las indicaciones

presentes en la partitura y ver cómo ellas fueron interpretadas, se ven reflejados por nuestra investigación.

Por fin, al comparar las performances observamos que los cambios visuales y la búsqueda por la naturalidad, se ven reflejados en las actitudes de las cantantes actuales, y aunque las performances de las generaciones anteriores sean muy emotivas, las cantantes actuales tienen más movimiento en escena y se utilizan de objetos que las ayudan a crear la acción dramática. Primeramente, comparamos a Tebaldi y a Gheorghiu, notando que la interpretación de la primera es producida con ensueño y melancolía, utilizando ornamentación, con *legatos*, *glissandos*, etc. En el montaje actual, el personaje Mimí es relajado y menos soñador, y vocalmente utiliza menos ornamentación y *portamentos* más cortos. En este caso, observamos que las elecciones de las sopranos para realizar las performances fueron afectadas por los padrones establecidos para la época. La primera, de los años 50, es ejecutada con menos movimientos, más contenida. La actual es realizada con más soltura del personaje, mayor intrepidez, lo que hoy en día, es considerado normal. El segundo análisis comprendió la comparación entre Joan Sutherland y Natalie Dessay en *Lucia de Lammermoor*. La escena de la locura es ejecutada por las dos cantantes con mucha energía. Aquí, la primera actúa principalmente con gestos faciales, no utilizando el cuerpo de forma clara. En contraposición, la segunda, realiza movimientos con todo el cuerpo, e inclusive incluye dentro de la performance posiciones corporales complicadas para el canto, cantando acostada, bailando o cayendo por la escalera, etc. Observamos que la libertad de expresión y las singularidades del cantor son utilizadas para la creación del arte total, ya que se trabajó con intérpretes cantantes- actrices. Por otro lado, observamos realismo también en los figurines. El montaje actual también cuenta con el uso de objetos en la escena, que le dieron mayor dinamismo.

Con respecto a la voz, específicamente, en este análisis destacamos las coloraturas, las cuales son parte importante del repertorio y que, en nuestro trabajo, merecieron un cuadro comparativo con mayor especificidad. En él, fue observado que las dos sopranos ejecutan las coloraturas escritas en la partitura e, incluso, crean otras a partir de ellas. Sutherland crea más coloraturas que Dessay. También advertimos que la segunda utilizó recursos ajenos a la impostación lírica, como el habla, carcajadas, voz de pecho, etc., agregando naturalidad a la escena.

El último análisis correspondió a la comparación entre Maria Callas y Sondra Radvanovsky, en la interpretación de la ópera Tosca. Destacamos que las dos cantantes ejecutan el aria con mucha dramaticidad, como la tragedia lo pide. Las dos cantantes ejecutan la pieza con pocos movimientos, utilizándolos en momentos claves de tensión dramática, que son, a veces, en lugares diferentes⁸³. Observamos muchos gestos faciales y el comprometimiento de las dos artistas con el carácter emocional de la pieza, comprendiendo sollozos, imponentia, suspiros, entre otros. Destacamos que Callas realiza mayor ornamentación, mientras que la dinámica en Radvanovsky es realizada con mucho más cuidado, de forma sutil y con un timbre más redondo.

A partir de las discusiones levantadas inicialmente y en seguida las comparaciones de las performances, podemos inferir que conforme el desarrollo de la sociedad, los conceptos, parámetros e tipo de público, van cambiando, resultando así en varios caminos tomados por los intérpretes y que corresponden cada uno a su propia época. Los cuestionamientos iniciales que buscamos responder eran ¿que comprende una buena performance?, y, si las generaciones de 50 años atrás únicamente disfrutaron de ello, ¿cuáles serían estos cambios? Percibimos que, normalmente, el público adopta el primer modelo como el modelo verdad. Finalmente entendemos que se trata de dos personajes diferentes, vinculados a épocas diferentes, y, por lo tanto, a diferentes maneras de pensar, sentir, disfrutar.

Tomando como referencia los discursos levantados y análisis realizados, concluimos que los cambios interpretativos que se dieron en los últimos 50 años corresponden principalmente a la búsqueda por la naturalidad y al realismo escénico, adquiriendo gran relevancia la parte visual y por ende todo lo que abarca este sentido. Actualmente, los montajes poseen más movimientos, con libertad para que el intérprete pueda traer a la performance su propia construcción de imagen corporal y voz escénica activa; utilizan objetos para dar dinamismo y realismo a la obra; y la voz acompaña este abanico de posibilidades. Cabe resaltar que ella no es una fuerza estática, sino una acción en constante movimiento, por lo que esta investigación adquiere relevancia para la actualidad, y sirve como punta pie de futuros levantamientos.

⁸³ Véase cuadro de comparación. p.71

Cuadro de resultados y conclusiones

ÉPOCA	ANÁLISIS 1	ANÁLISIS 2:	ANÁLISIS 3:
1950	Tebaldi: Ensueño y melancolía. Uso de ornamentaciones, <i>legatos</i> , <i>glissandos</i> . Pocos movimientos.	Sutherland: Enérgica. Uso de gestos faciales. Crea coloraturas.	Callas: Dramaticidad. Pocos movimientos. Gestos faciales. Uso de sollozos, imponencia, suspiros. Mayor ornamentación.
ACTUALIDAD	Gheorghiu: Personaje relajado y menos soñador. Poca ornamentación, <i>portamentos</i> cortos. Soltura del personaje, intrepidez. Influencia de época.	Dessay: Enérgica. Movimientos corporales, posiciones complicadas para el canto, mayor libertad de expresión y realismo en los figurines. Uso de objetos en la escena. Uso de coloraturas escritas. Recursos ajenos a la impostación lírica.	Radvanovsky: Dramaticidad. Pocos movimientos. Gestos faciales. Uso de recursos como sollozos. Dinámicas cuidadas, sutiles, timbre redondo.

- Conceptos, parámetros e tipo de público, cambian. Resultando así en varios caminos tomados por los intérpretes y que corresponden cada uno a su propia época.
- Adopción del primer modelo, o modelo icono, como modelo verdad. Entendemos que se trata de dos personajes diferentes, vinculados a épocas diferentes, y, por lo tanto, a diferentes maneras de pensar, sentir, disfrutar.
- Búsqueda por naturalidad, realismo escénico, aspecto visual. Mayor movimiento, libertad de traer la construcción propia de imagen corporal. Voz escénica activa. Uso de objetos
- Uso de recursos vocales diversos.

REFERENCIAS

ANDERSON, Susan Heller. JOAN SUTHERLAND RETURNS TO THE MET IN 'LUCIA'. **The New York Times**. New York, p. 10-20. 31 oct. 1982. Disponible en: <<https://www.nytimes.com/1982/10/31/arts/joan-sutherland-returns-to-the-met-in-lucia.html?searchResultPosition=9>>. Accedido en: 12 mar. 2019.

ARDANAZ, Félix. **La Bohème, una ópera de Giacomo Puccini**. 2016. Disponible en: <<https://www.melomanodigital.com/boheme-giacomo-puccini/>>. Accedido en: 22 feb. 2018

BEHLAU, Mara; PONTES, Paulo. **Higiene vocal: cuidando da voz**. 4. ed. Rio de Janeiro: Revinter Ltda, 2009.

BERRUEZO, P.P. El contenido de la psicomotricidad. En Bottini, P. (ed.) *Psicomotricidad: prácticas y conceptos*. pp. 43-99. Madrid: Miño y Dávila. p. 1, 2000.

CUÉLLAR, Manuel. Muere Joan Sutherland, 'La Stupenda'. **El País**. Madrid, p. 1-10. 11 oct. 2010. Disponible en: <https://elpais.com/cultura/2010/10/11/actualidad/1286748006_850215.html>. Accedido en: 3 ene. 2019.

DAVIES, Stephen; SADIE, Stanley. Interpretation. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2. ed. Londres: Macmillan, 2001. p. 1031.

DILLON, Patrick. **Review: At Metropolitan Opera, Sondra Radvanovksy is the "most complete...Tosca of the past two or three decades"**. 2018. Disponible en: <<http://operacanada.ca/metropolitan-opera-tosca-review/>>. Accedido en: 22 mayo 2019.

DONIZETTI, G. **Lucia de Lammermoor**. Milan: Nuovissime Edizione Ricordi, 1890. 1 partitura. Piano y Voz. Disponible en: <[https://imslp.org/wiki/Lucia_di_Lammermoor_\(Donizetti,_Gaetano\)](https://imslp.org/wiki/Lucia_di_Lammermoor_(Donizetti,_Gaetano))>. Accedido en: 10 mayo 2019.

DUNSBY, Jonathan. PERFORMANCE: Role of the performer. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2. ed. Londres: Macmillan, 2001. p. 1063.

FELDENKRAIS, Moshe. *A consciência pelo movimento*. São Paulo: Summus, 1977.

FRANCO, Enrique. Gran noche con el dúo Alagna-Gheorghiu. **El país**. Madrid, p. 1-10. 3 ago. 1998. Disponible en: <https://elpais.com/diario/1998/08/03/cultura/902095209_850215.html>. Accedido en: 8 mayo 2019.

GALÁN, Lola. "No quiero que me comparen con la Callas". **El País**. Madrid, p.10-15. 11 sep. 1995. Disponible en:

https://elpais.com/diario/1995/09/11/cultura/810770403_850215.html. Accedido en: 15 mayo 2019.

GAYOTTO, L. H. **Voz, partitura da ação**. São Paulo: Summus, 1997.

GUSE, Cristine Bello. **O CANTOR-ATOR: UM ESTUDO SOBRE A ATUAÇÃO CÊNICA DO CANTOR NA ÓPERA**. 2009. 181 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-graduação em Música, Departamento de Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.

HENAHAN, Donal. OPERA: JOAN SUTHERLAND RETURNS TO MET AS LUCIA. **The New York Times**. New York, p. 1-10. 3 nov. 1982. Disponible en: <<https://www.nytimes.com/1982/11/03/arts/opera-joan-sutherland-returns-to-met-as-lucia.html?searchResultPosition=14>>. Accedido en: 22 abr. 2019.

HILLÉRITEAU, Thierry. Natalie Dessay, le chant du départ. **Le Figaro**. Paris, p. 10-20. 4 oct. 2013. Disponible en: <<http://www.lefigaro.fr/musique/2013/10/04/03006-20131004ARTFIG00241-natalie-dessay-le-chant-du-depart.php>>. Accedido en: 30 mar. 2019.

ILDOLCE suono - Joan Sutherland 1962. Intérpretes: Joan Sutherland. New York: Metropolitan, 1962. (13 min.), son., color. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=tTpzjEBUqng>>. Accedido en: 10 mayo 2019.

JORDAN, James. **Winter Surprises at the Met: A Star is Born and a Stunning Voice Returns**. 2014. Disponible en: <<https://observer.com/2014/12/winter-surprises-at-the-met-a-star-is-born-and-a-stunning-voice-returns/>>. Accedido en: 15 mayo 2019.

LABOHEME - Si. Mi chiamano Mimi (Angela Gheorghiu). Intérpretes: Angela Gheorghiu. Música: Si. Mi Chiamano Mimi. New York: Emi Classics, 2008. (5 min.), son., color. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=m0nSKRbQ2_g>. Accedido en: 7 mar. 2019.

MARIA Callas - Vissi d'arte (Puccini, Tosca). Intérpretes: Maria Callas. Londres: Covent Garden, 1964. (3 min.), son., color. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=NLR3ISrqlww>>. Accedido en: 20 nov. 2018.

MCGINNIS, P. Y. **The opera singer's career guide: understanding the european fach system**. Lanham • Toronto • Plymouth: The Scarecrow Press, Inc., (2010). edited by Marith McGinnis Willis.

MELLO, Ê. L. et al. **Postura corporal, voz e autoimagem em cantores líricos**. Per Musi, Belo Horizonte, v. n. 31, p. 74- 85, 2015.

MILLER, R. **Solution for singers: tools for performers and teachers**. New York: Oxford University Press, Inc., 2004.

MOLINO, Jean. Facto musical e semiologia da música. In: SEIXO, A. (org.). **Semiologia da música**. Coleção Vega Universidade, sin fecha, p. 112, 135)

NATALIE Dessay. Donizetti. Lucia di Lammermoor. Il dolce suono mi colpì di sua voce!. Intérpretes: Natalie Dessay. New York: Metropolitan, 2011. (11 min.), son., color. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=73XIUxmiQeo>>. Accedido en: 10 mayo 2019.

NATTIEZ, J-J. O Modelo tripartite de semiología musical: exemplo de la cathedrale engloutie, de Debussy. Traduzido por: L Sampaio Caderno do Programa de Pós-graduação em Música. Rio de Janeiro, 2014. Disponible en: <<http://seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/viewFile/4049/3701>>. Accedido en: 25 jun. 2018.

NATTIEZ, J-J. O modelo tripartite de semiologia musical. In: DEBATES, n° 6 – Cadernos do Programa de Pós-graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. CLA/UNIRIO, Rio de Janeiro, 2003, p. 17

NEGRETE, Enid. Quejas y contradicciones del público de la ópera en nuestros días. **Las Nueve Musas**: artes, ciencias y humanidades, Australia, p.1-10, 14 feb. 2019. Disponible en: <<https://lasnuevemusas.com/quejas-y-contradicciones-del-publico-de-la-opera-en-nuestros-dias/>>. Accedido en: 25 mayo 2019.

NEWMAN, E. **Historia das grandes óperas**. V. V. Título original inglés: Stories of the great operas. Traducción de João Henrique Chaves. Porto alegre: Globo, 1957.

RENATA tebaldi. Entrevista decline of singing. 0'31". Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=RnPAHFs-ull>>. Accedido en: 04 abril De 2019.

OESTREICH, James R. Rudolf Bing, Titan of the Met, Dies at 95. **The New York Times**. New York, p. 1-10. 3 set. 1997. Disponible en: <<https://www.nytimes.com/1997/09/03/arts/rudolf-bing-titan-of-the-met-dies-at-95.html?mtrref=www.google.com&gwh=CF1926F26DC4907F5CC2CD297A7385B5&gwt=pay>>. Accedido en: 10 nov. 2018.

PALAU, Alejo. Entrevista a Antonio Pappano, el músico total. **Melómano**, Madrid, v. 209, n. 2, p.1-10, 27 mayo 2016. Disponible en: <<https://www.melomanodigital.com/entrevista-antonio-pappano/>>. Accedido en: 20 nov. 2018.

PEIXOTO, Fernando. Ópera e encenação. Rio de Janeiro: Paz e Terra Teatro, 1986.

PÉREZ SENZ, Javier. La traviata que abrió la temporada del coliseo lírico madrileño. **El País**. Barcelona. 28 mar. 2004. Disponible en: <https://elpais.com/diario/2004/03/28/espectaculos/1080428404_850215.html>. Accedido en: 9 jun. 2019.

PIQUÉ, Elisabetta. Zeffirelli, polémico y genial. **La Nacion**. Buenos Aires, p. 1-10. 11 jul. 2010. Disponible en: <<https://www.lanacion.com.ar/1283247-zeffirelli-polemico-y-genial>>. Accedido en: 11 nov. 2018.

PRITCHARD, Stephen. Adriana Lecouvreur; Tansy Davies – review. **The Guardian**. 21 nov. 2010. Disponible en: <<https://www.theguardian.com/music/2010/nov/21/adriana-lecouvreur-cilea-tansy-davies>>. Accedido en: 21 mayo 2019.

PUCCINI, G. La bohème. New York: Ricordi, 1909. 1 partitura. Piano y Voz. Disponible en: <[https://imslp.org/wiki/La_boh%C3%A9me,_SC_67_\(Puccini,_Giacomo\)](https://imslp.org/wiki/La_boh%C3%A9me,_SC_67_(Puccini,_Giacomo))>. Partituras vocales. Accedido en: 01 mar. de 2019.

PUCCINI, G. Tosca. Milano: Ricordi, 1899 partitura. Piano y Voz. Disponible en: <[https://imslp.org/wiki/Tosca,_SC_69_\(Puccini,_Giacomo\)](https://imslp.org/wiki/Tosca,_SC_69_(Puccini,_Giacomo))>. Partituras vocales. Accedido en: 01 de jun. 2019.

PUGLIESE, Romana Margherita. “The Origins of ‘Lucia di Lammermoor’s Cadenza’”. **Cambridge Opera Journal**. Cambridge, p. 1-10. mar. 2004.
 Si Mi chiamano Mimì - Renata Tebaldi. Intérpretes: Renata Tebaldi. New York: West Hill Radio Archives, 1956. (05 min.), son., color. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=A0d6hh3DCFM>>. Accedido en: 10 nov. 2018.

SCHWEITZER, Vivien. At the Met, a Soprano Ascendant. **The New York Times**. New York, p. 1-10. 19 abr. 2011. Disponible en: <<https://www.nytimes.com/2011/04/20/arts/music/sondra-radvanovsky-a-soprano-ascendant.html>>. Accedido en: 23 mayo 2019.

SNOWMAN, D. **La ópera: una historia social**. México D.F.: Arte universal, 2013.

STASSINOPOULOS, Ariana; FEIST, Tradução Hildergard. **Maria callas: a mulher por trás do mito**. São Paulo: Schwarcz, 1996. 360 p.

SUNDBERG, J. **Ciência da voz: fatos sobre a voz na fala e no canto**. Tradução e revisão, Editora da Universidade de São Paulo - Edusp, (2015).

[S.I]. **Metropolitan**: Our history. Disponible en: <<https://www.metopera.org/about/the-met/>>. Accedido en: 10 nov. 2018.

[S.I]. **Royal Opera House**: history. Disponible en: <<http://www.roh.org.uk/about/the-royal-opera/history>>. Accedido en: 10 nov. 2018.

[S.I]. Se apaga la voz de Joan Sutherland la última diva del siglo XX. **La Razón**. Madrid, p. 1-10. 11 oct. 2010. Disponible en: <https://www.larazon.es/historico/7091-muere-la-gran-soprano-australiana-joan-sutherland-KLLA_RAZON_332495>. Accedido en: 02 jun. 2019.

[S.I]. Una voz de ángel. **La Nación**. Buenos Aires, p. 1-10. 13 feb. 2002. Disponible en: <<https://www.lanacion.com.ar/cultura/una-voz-de-angel-nid220292>>. Accedido en: 20 nov. 2019.

TEBALDI on Antonio Pappano's Classical Voices (Soprano). Entrevista Antonio Papano. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=A4eYm4o3LCI>>. Accedido en: 12 de abril de 2019.

TOMMASINI, Anthony. Renata tebaldi, 82, soprano with voice of an angel, dies. **The New York Times**. New York, p. 1-10. 20 dic. 2004. Disponible en: <<https://www.nytimes.com/2004/12/20/arts/music/renata-tebaldi-82-soprano-with-voice-of-an-angel-dies.html?mtrref=undefined&gwh=DADE8E3694B032910C50BC86E674D76F&gwt=pay>>. Accedido en: 20 mayo 2019;

TOMMASINI, Anthony. Joan Sutherland, Flawless Soprano, Is Dead at 83. **The New York Times**. New York, p. 10-20. 11 oct. 2010. Disponible en: <<https://www.nytimes.com/2010/10/12/arts/music/12sutherland.html>>. Accedido en: 21 abr. 2019.

TOSCA: "Vissi d'arte". Intérpretes: Sondra Radvanovsky. New York: Metropolitan Opera, 2018. (3 min.), son., color. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=hupZFCY4FkU>>. Accedido en: 23 mayo 2019.

TRAGTENBERG, L. **Performance vocal: expressão e interpretação**. Per musi, Belo Horizonte, n. 15, p. 43, 2007.

VILLECCO, Tony. Why We Still Can't Get Enough of Callas. **Cs Music**, Utah, v. 1, n. 1, p.1-10, 20 ene. 2017. Disponible en: <<https://www.csmusic.net/content/blog/why-we-still-cant-get-enough-of-callas/>>. Accedido en: 3 abr. 2019.

WAXBERG, Greg. Fifty-Three Minutes of Maria. **Cs Music**, Utah, v. 1, n. 1, p.1-10, 1 oct. 2008. Disponible en: <<https://www.csmusic.net/content/articles/fifty-three-minutes-of-maria/>>. Accedido en: 12 abr. 2019.

WALLS, Seth Colter. Review: 'Tosca' Is Sondra Radvanovsky's Show at the Met Opera. **The New York Times**. New York, p. 1-10. 31 oct. 2018. Disponible en: <<https://www.nytimes.com/2018/10/31/arts/music/review-tosca-carmen-met-opera.html>>. Accedido en: 23 mayo 2019.

WOODS, John. **Metropolitan Opera House, Lincoln Center, New York, 13 March 2008**. 2008. Disponible en: <<http://www.musicalcriticism.com/opera/met-lucia-0308.shtml>>. Accedido en: 24 mar. 2019.

APÉNDICES

APÉNDICE A- MI CHIAMANO MIMÍ TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL

*Me gustan las cosas
que tienen ese dulce hechizo,
que hablan de amor,
de primaveras;
que hablan de sueños,
y de quimeras,
esas cosas que llaman poesía...*

¿Me entiende?

RODOLFO

(Conmovido)

Sí.

MIMÍ

Me llaman Mimí.

El por qué ... no lo sé.

*Sola me hago la comida,
para mi sola.*

*No voy siempre a misa,
pero le rezo bastante al Señor.*

*Vivo sola, solita; ahí,
en una pequeña habitación blanca,
miro a los tejados y al cielo.*

*Y, cuando comienza el deshielo,
el primer sol es mío,*

¡el primer beso de abril es mío!

*Germina, plantada, una rosa,
hoja a hoja, la aspiro;
es tan delicado*

el perfume de una flor...

*Pero las flores que yo hago,
¡ay de mí!*

*las flores que yo hago... ¡ay!
no tienen olor...*

De mí, nada más sabría contarle.

*Soy su vecina que le viene,
a deshora, a importunar.*

APÉNDICE B- IL DOLCE SUONO TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL

*¡El dulce sonido
 de su voz me desveló!
 ¡Ah, aquella voz me ha
 penetrado aquí en el corazón!
 ¡Edgardo! ¡Yo soy sólo tuya!
 ¡Edgardo! ¡Ah, Edgardo mío!
 ¡Sí, solo tuya!
 He huido de tus enemigos...
 Un gélido aliento reina en mi seno...
 ¡Todas mis fibras tiemblan,
 vacila el pie!
 Te sentaste a mi lado junto a la fuente.*

*¡Ay de mí! ¡Aparece el terrible
 fantasma y nos separa!
 ¡Ay de mí!, ¡ay de mí!
 ¡Edgardo!, ¡Edgardo!
 ¡Ah, el fantasma, nos separa!
 ¡Busquemos refugio, Edgardo,
 al pie del altar sembrado de rosas!...
 Di, ¿no oyes una celeste armonía?
 ¡Ah! ¡Suenan el himno nupcial!
 Se prepara para
 nosotros el rito.
 ¡Oh! ¡Feliz de mí!
 ¡Oh gozo que se siente y no se dice!
 Arden los inciensos...
 Brillan las sagradas velas por doquier.
 ¡He aquí el ministro!
 Dame la diestra...
 ¡Oh día feliz!
 ¡Por fin soy tuya, por fin tu eres mío!
 A mí te entrega Dios...
 Todo placer será muy grato,
 compartido contigo.*

*Nuestra vida la alumbrará
una clemente sonrisa celestial...*

APÉNDICE C- TOSCA TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL

He vivido del arte, he vivido del amor,
¡nunca le he hecho mal a nadie...!

Con mano furtiva
cuantas miserias he conocido,
he socorrido...

Siempre, con fe sincera, mi plegaria
en los santos templos, elevé.

Siempre, con fe sincera,
he llevado flores al altar.

(Levantándose)

En la hora del dolor, ¿por qué,
por qué Señor, por qué
me pagas de esta manera?

He dado joyas
para el manto de la Señora,
y he dado mi canto a las estrellas,
que brillaban tan radiantes.

En la hora del dolor, ¿por qué,
por qué Señor, por qué
me pagas de esta manera?

(Sollozando)

ANEXOS

ANEXO - A PARTITURA MI CHIMAMANO MIMÍ



BY
G. Puccini

112615	Act I. Rudolph's Song "Your Tiny Hand Is Frozen" (Che gelida manina), D \flat English and Italian	.60
112616	Act I. Rudolph's Song "Your Tiny Hand Is Frozen" (Che gelida manina), C English and Italian	.60
114078	Act I. Rudolph's Song "Your Tiny Hand Is Frozen" (Che gelida manina), B \flat English and Italian	.60
114079	Act I. Mimi's Song "They Call Me Mimi" (Si mi chiamano Mimi), D English and Italian	.60
114080	Act I. Mimi's Song "They Call Me Mimi" (Si mi chiamano Mimi), C English and Italian	.60
114082	Act I. Duet, Mimi and Rudolph, "Lovely Maid in the Moonlight" (O soave fanciulla), English and Italian	.75
114083	Act II. Musetta's Valse Song "As Thro' the Street" (Quando me'n vo soletta), E English and Italian	.60
114084	Act II. Musetta's Valse Song "As Thro' the Street" (Quando me'n vo soletta), E \flat English and Italian	.60
114085	Act II. Musetta's Valse Song "As Thro' the Street" (Quando me'n vo soletta), D English and Italian	.60
114001	Act II. Musetta's Valse Song "As Thro' the Street" (Quando me'n vo soletta), Three-part Female Chorus	.15
114087	Act III. Mimi's Farewell "To the Home That She Left" (Donde lieta), English and Italian	.60
114088	Act IV. Colline's Song "A Last Good-bye" (Vecchia zimarra, senti), English and Italian	.75
114089	Act IV. Duet, Rudolph and Marcel, "Ah, Mimi False" (O Mimi, tu piu non torni), English and Italian	.75
109358	Selection for Piano, arranged by Charles Godfrey, Jr.	1.00
109357	Valse for Piano, arranged by P. Bucalossi	.75
114029	Musetta's Valse Song "As Thro' the Street," Piano	.60
114090	Musetta's Valse Song "As Thro' the Street," Violin and Piano	.60
115494	Vocal Score, English and Italian	7.50
99000	Vocal Score, Italian only	5.00
99001	Piano Score	5.00
	Libretto, Italian and English	.50
	Libretto, English Text	.35

G. RICORDI & Co
12 WEST 45TH STREET
NEW YORK

AND AT LONDON, PARIS, LEIPZIG, ROME, PALERMO,
NAPLES, BUENOS-AYRES, SAN PAULO AND MILAN

PRINTED IN THE U. S. A.

2

LA BOHÈME

BY

G. PUCCINI

ACT 1. SOLO DI MIMI: *Sì. Mi chiamano Mimì*

Canto
Voice

Andante lento (♩ = 40)

Piano

Sì. Mi chia - ma - no Mi - mi ma il mio
They call me Mi - mi, But my

no - me è Lu - ci - a — La sto - ria mia è bre - ve —
name is Lu - ci - a — My sto - ry is a short one —

— A te - la o a se - ta ri - ca - mo in ca - sa e fuo - ri
— Fine sat - in stuffs or silks I deft - ly em - broid - er,

Copyright MDCCCXCVI by G. Ricordi & Co.

Copyright 1909 by G. Ricordi & Co.

114079 All rights of performance, reproduction, translation and transcription are strictly reserved.

153045 3

M
1508
P977pfs

rall.

Son tran-quil-lae lie-ta ed è mio sva-go far gi-glie ro-se Mi
I am content and hap-py, The rose and li-ly I make for pas-time These

espress.

pp

rall.

Andante calmo (♩ = 54)
dolcemente

piac-cion quel-le co-se che han sì dol-ce ma-
flow'rs — give me pleas-ure as in mag-ic-al

dolce

molto piano

rit.

li-a, che par-la-no d'a-mor, di pri-ma-
ac-cents They speak to me of love, of beau-teous

col canto

pp

4

ve - re, *p* che
spring - time of

par - la - no di so - gni e di chi - me - re, *pp* quel - le
fancies and of vi - sions bright they tell me, such as

ten. *a tempo*
co - se che han no - me po - e - si - a Lei m'in - ten - de?
po - ets, and on - ly po - ets know Do you hear me?

a tempo *rall.*
col canto

Lentamente

Mi chiama - no Mi - mi, il per - ché non so.
They call me Mi - mi, But I know not why!

molto espressivo *pp* *pp*

Allegretto moderato (♩ = 144)
con semplicità

So - la mi fo il pran - zo da me stes - sa. Non
All by my - self I take my fru - gal sup - per; To

p

poco rall. - - - - *a piacere*

va - do sem - pre a mes - sa ma pre - go as - sai il Si - gnor. Vi - vo
mass not oft re - pair - ing, Yet oft I pray to God. In my

pp *poco rall.* - - - - *col canto*

6

a tempo

so - la, so - let - ta, là in u - na bian - ca ca - me -
 room live I lone - ly, Up at the top there in my lit - tle

p
a tempo

poco rall.

ret - ta: guar - do sui tet - tie in cie - - lo,
 cham - ber A - bove the house - tops so loft - y

pp poco rall.

Andante molto sostenuto
con molto anima

ma quan - do vien lo sge - lo il pri - mo so - le è
 Yet the glad sun first greets me, Af - ter the frost is

pp *cresc. poco a poco*

114079

con grande espansione

mi - o _____ il pri - mo ba - cio del - la -
o - ver _____ *Spring's* first sweet fra - grant kiss is

con espressione intensa

pri - le è mi - o! _____ il pri - mo
mine, _____ *is mine!* _____ *Her* first bright

dim. *pp*

rall.

so - - le è mi - - o! _____ Ger -
sun - - beam *is mine!* _____ *A*

rall.

8

1^o tempo Andante agitando appena

mo - glia in un va - so u - na ro - sa Fo - glia a fo - glia la
 rose as her pet - als are open - ing Do I ten - der - ly

1^o tempo Andante agitando appena

pp

spi - o! Co - si gen - til il pro - fu - mo d'un
 cher - ish Ah! What a charm lies for me in her

allarg. *ten.*

allarg. *col canto*

p

calmo come prima

fior ————— Mai fior ch'io fae - cio, ah -
 fra - grance! ————— A - las! Those flowers I

calmo come prima *p*

pp *ppp*

mè! — i fior ch'io fac - cio, ahi - mè, non han - no o -
 make, — The flow'rs I fash - ion, a - las! they have no

ten.

poco rit.

do - re! Al - tro di me non le sa - pre - i nar - ra - re:
 per - fume! More than just this I can - not find to tell you,

*senza rigore di tempo
 con naturalezza*

10

a tempo rall.

pp

so - no la sua vi - ci - na che la vien fuo - ri d'ora a im - por - tu - na - re.
 I'm a tire - some neigh - bour that at an awk - ward mo - ment in - trudes up - on you.

5

4

Separate Numbers From G. Puccini's Operas

"LA BOHÈME"

112615	Act I.	Rudolph's Song "Your Tiny Hand Is Frozen" (Che gelida Manina),	D \flat E. & I..	\$.60
112616	Act I.	Rudolph's Song "Your Tiny Hand Is Frozen" (Che gelida Manina),	C E. & I..	.60
114078	Act I.	Rudolph's Song "Your Tiny Hand Is Frozen" (Che gelida Manina),	B \flat E. & I..	.60
114079	Act I.	Mimi's Song "They Call Me Mimi" (Si mi chiamano Mimi),	D English and Italian..	.60
114080	Act I.	Mimi's Song "They Call Me Mimi" (Si mi chiamano Mimi);	C English and Italian..	.60
114082	Act I.	Duet, Mimi and Rudolph, "Lovely Maid in the Moonlight" (O soave Fanciulla),	E. & I.	.75
114083	Act II.	Musetta's Valse Song "As Thro' the Street" (Quando me'n vo soletta),	E E. & I.	.60
114084	Act II.	Musetta's Valse Song "As Thro' the Street" (Quando me'n vo soletta),	E \flat E. & I.	.60
114085	Act II.	Musetta's Valse Song "As Thro' the Street" (Quando me'n vo soletta),	D E. & I.	.60
114001	Act II.	Musetta's Valse Song "As Thro' the Street" (Quando me'n vo soletta),	Female Chorus	.15
114087	Act III.	Mimi's Farewell "To the Home That She Left" (Donde lieta),	English and Italian....	.60
114088	Act IV.	Colline's Song "A Last Good-bye" (Vecchia zimarra, senti),	English and Italian.....	.75
114089	Act IV.	Duet, Rudolph and Marcel, "Ah, Mimi False" (O Mimi, tu piu non tormi),	E & I.	.75
109358		Piano Selection, arranged by Charles Godfrey, Jr.		1.00
109357		Valse for Piano, arranged by P. Bucalossi		.75
114029		Musetta's Valse Song "As Thro' the Street," Piano		.60
114090		Musetta's Valse Song "As Thro' the Street," Violin and Piano		.60
115494		Vocal Score, English and Italian		7.50
99000		Vocal Score, Italian only		5.00
99001		Piano Score		5.00
		Libretto, Italian and English		.50
114002		Fantasia, Full Orchestra		4.00
		Fantasia, Small Orchestra		2.50
114003		Selection, Full Military Band		6.00
		Libretto, English only		.35

"MADAME BUTTERFLY"

N.Y.440		Butterfly's Entrance, F.	E. & I..	\$.60
N.Y.441		Butterfly's Entrance, G \flat	E. & I.	.60
114114	Act I.	Pinkerton's Song "Love and Fancy" (Armore o grillo) Original,	B \flat English and Italian..	.60
114113	Act I.	Pinkerton's Song "Love and Fancy" (Armore o grillo) Transposed	A \flat English and Italian	.60
114116	Act II.	Mme. Butterfly's Song "That Your Mother Should Take You" (Tua madre)	E. & I.	.60
114071	Act II.	Mme. Butterfly's Song "One Fine Day" (Un bel di Vedremo)	Original G \flat E. & I.	.60
N.Y.66	Act II.	Mme. Butterfly's Song "One Fine Day" (Un bel di Vedremo)	Trans. F E. & I.	.60
114115	Act II.	Mme. Butterfly's Song "One Fine Day" (Un bel di Vedremo) Transposed,	E \flat E. & I..	.60
114044	Act II.	Butterfly and Suzuki—Duet—"Every Flower,"	English and Italian	.75
114070	Act II.	"Every Flower"—Three part Female Chorus		.15
110877		Piano Selection arranged by Charles Godfrey		1.00
114179	Act II.	Finale (Waiting Motive) Piano		.60
114161	Act II.	Finale (Waiting Motive) Organ		.60
111200		Vocal Score, English and Italian, paper binding		7.50
110000		Vocal Score, Italian		5.00
110001		Piano Score		5.00
		Libretto, Italian and English		.50
114017		Selections (Full Orchestra) arr. by E. Tavan		4.00
114017		Selections (Small Orchestra) arr. by E. Tavan		2.50
115081		Selections (Full Military Band)		6.00
		Libretto, English only		.35

"TOSCA"

112621	Act I.	Cavaradossi's Solo, "Strange Harmony of Contrasts" (Recondita armonia)	F E. & I.	.75
118867	Act I.	Tosca's Love Idyll, "In Secret Hidden from Care" (Non la Sospiri)	D \flat Orig. E. & I.	.75
118868	Act I.	Tosca's Love Idyll, "In Secret Hidden from Care" (Non la Sospiri)	C Trans. E. & I.	.75
112622	Act II.	Tosca's Prayer, "Love and Music" (Vissi d'arte, vissi D'amore)	E \flat Orig. E. & I.	.60
116076	Act II.	Tosca's Prayer, "Love and Music" (Vissi d'arte, vissi D'amore)	D Trans. E. & I.	.60
103313	Act II.	Scarpia's Solo, "Se la giurata fede"	E \flat Minor. Italian	.75
108864	Act II.	Scarpia's Solo, "Si, pour des beaux yeux"	E \flat Minor. French	.75
112623	Act III.	Cavaradossi's Solo, "When the Stars" (E lucevan le stelle)	B Minor Original E. & I.	.60
116077	Act III.	Cavaradossi's Solo, "When the Stars" (E lucevan le stelle)	A Minor Original E. & I.	.60
103332		Selection arranged for Piano solo by Charles Godfrey		1.00
103329		Fantasia arranged as a Piano Duet by E. Becucci		1.50
103316		Tosca's Prayer (Vissi d'arte) arranged for Piano solo by F. Serra		.60
112688		Fantasia arranged for Violin and Piano by A. Bachmann		1.15
109916		Vocal Score, English and Italian		7.50
103050		Vocal Score, Italian		5.00
109917		Piano Score		5.00
109205		Grand Fantasia, arranged for Orchestra (Including Piano Conductor) by E. Tavan		4.00
115019		Selections (Full Military Band)		6.00

Separate numbers in French, German or Italian, and Selections for various instruments also published

G. Ricordi & Co., Inc., 12 West 45th Street, New York

ANEXO B – PARTITURA IL DOLCE SUONO, ARDON GLI INCENSI

SCENA ED ARIA 141

SCENA V. (Lucia è in succinta e bianca veste: ha le chiome scarmigliate ed il volto coperto da uno squalore di morte. È delirante.)

RAIMONDO

CORO

LUCIA

ANDANTE.

Eccola!

Oh giusto cie - lo! Par dalla tomba u.

Oh giusto cie - lo! Par dalla tomba u.

Oh giusto cie - lo! Par dalla tomba u.

Il dolce suono mi colpi di su -

-sci - ta!

-sci - ta!

-sci - ta!

vo - ce!.. Ah! quella voce m'è qui nel cor di - sce - - sa!.. Ed -

G. 41689 G

L. *gar-dot* io ti son re - sa, Ed_gardot.. Ah! Edgardo mi - ot.. si ti son

L. re - sa: fuggita io son da' tuoi nemi - ci da' tuoi ne - mi -

affrett.

L. -ci... Un gelo mi serpeggia nel

Recit. 1 2 3 4

L. sent.. trema ogni fi - bra... vacilla il piè.. Presso la fon - te

rall. in tempo 1 2 3 4 5 6

FP

L. meco t'assidi alquan - to. si presso la fonte me - co tassi - di...

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

145

ALLEGRETTO.

P dolce

LUCIA.

ALL. VIFACE. Ohi - mè!.. sor - ge il tre - men - do fan - tasma

e ne se - para!.. Ohi - mè! ohi

- mè! Ed - gar - do!.. Ed - gar - do!..

f spaventata

ah! il..... fan - tasma! il..... fan -

pp

G 4189 G

144

Recit.
 L. *tasma ne se pa - ra!.. Qui ricovriamo. Ed*

FF *Recit.*

Recit.
 L. *-gardo, a piè..... dell'a - ra... LARGHETTO. Sparsa è di*

pp

L. *ro sei.. Un' armonia ce - le - ste, di, non a - scol - ti?*

pp *pp*

ANDANTE.
 L. *AND^{te} Ah! l' inno suo - na di nozze!*

pp *pp*

con forza
 L. *Ah! Ah! Ah!... l' inno di noz - ze!.. II*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

L. *rit.* ri.to per noi s'ap-pre-sta!.. Oh me fe-li-ce!.. Ed-gar-do! Ed-gar-do!

L. *rall.* Oh.....me.....fe - li - ce! *ALLEGRO* Oh gioja che si

L. sen-te, oh gioja che si.....sen-te. e non si di-

L. *MAESTOSO* *LARGHETTO* ce! Ar-don gli in-cen-si... Splen-don le sacre

L. faci, splen-don in-tor - no. Ecco il mi-nis-tro!.. por-gi-mi la de-stra Oh lie - to

126

lie. To
a piacere
a tempo
 L. *giornal' oh..... lie-to! Al - fin son tu - a al - fin sei mi - o,*
colla parte
f
a tempo

L. *a me li do - na. a me ti.....do na...un Di - o.*

LUC. *opp.*
 O - gni piacer più.... gra - to sì ogni pla.

NORMANNO
 Am - bi in sì eru - do sta - to! Di lei, Si -

RAI.
 Am - bi in sì eru - do sta - to! Di lei, Si -

T.
 Am - bi in sì eru - do sta - to! Di lei, Si -

B.
 Am - bi in sì eru - do sta - to! Di lei, Si -

p

L. *fz*
 - ce - re mi fia con te di - viso. con te. con te..... Del

N.
 - gno - re. di lei pie - tà.

R.
 - gno - re. di lei pie - tà.

S.
 Signor, pie - tà.

T.
 - gno - re. di lei pie - tà. Signor. Signor pietà.

B.
 - gno - re. di lei pie - tà. Signor. Signor pietà.

col Canto.

LUC.
 ciel..... cle - men - te. del ciel clemente un ri - so - la

p

L.
 vi - ta a noi sa - rà..... la..... vi - ta a noi a noi..... sa -

fz

448

L. 

-rà, del ciel cle-men-te, ele-men-te un ri-so la vi-ta a noi sa-

L. 

-rà la vi-ta a noi sa-rà.....

LUC. 

NOR. a no-i sa-rà sa-rà.

RAI. 

Pie-tà.

C O R O 

Pie-tà.



p

ANEXO C – PARTITURA VISSI D'ARTE

TOSCA

MELODRAMMA IN TRE ATTI

DI

V. SARDOU - L. ILLICA - G. GIACOSA

MUSICA DI

G. PUCCINI

Prima rappresentazione: Roma - Teatro Costanzi, 14 Gennaio 1900.

RIDUZIONE PER CANTO E PIANOFORTE

DI

CARLO CARIGNANI

(A) Lire 50.—

G. RICORDI & C.

MILANO

ROMA — NAPOLI — PALERMO
 LEIPZIG — BUENOS AIRES — S. PAULO
 PARIS: SOC. ANON. DES ÉDITIONS RICORDI
 LONDON: G. RICORDI & C., (LONDON) LTD.
 NEW YORK: G. RICORDI & CO., INC.
 (Copyright 1899, by G. Ricordi & Co.)



FLORIA TOSCA, celebre cantante . . . *Soprano* Ercilea Darclée
 MARIO CAVARADOSSI, pittore . . . *Tenore* Emilio De Marchi
 IL BARONE SCARPIA, Capo della Polizia *Baritono* Eugenio Giraldoni
 CESARE ANGELOTTI. *Basso* Enrico Galli
 IL SAGRESTANO *Baritono* Ettore Borelli
 SPOLETTA, Agente di Polizia *Tenore* Enrico Giordani
 SCIARRONE, Gendarme *Basso* Giuseppe Gironi
 Un CARCERIERE *Basso* Aristide Parasassi
 Un PASTORE *Ragazzo* Angelo Righi

Un Cardinale - Il Giudice del Fisco
 Roberti, esecutore di Giustizia - Uno Scrivano
 Un Ufficiale - Un Sergente.

Soldati, Birri, Dame, Nobili, Borghesi, Popolo, ecc.

Roma: Giugno 1800.

ATTO PRIMO	<i>Pag.</i>	1
ATTO SECONDO	»	127
ATTO TERZO	»	251

222

(Tosca affranta dal dolore si lascia cadere sul canapè)

SCAR.

_ n' o - ra di vi - ta.

lontanissimi..... perendosi.....

(Freddamente Scarpia va ad appoggiarsi ad un angolo della tavola, si versa il caffè e lo assorbe mentre continua a guardare Tosca)

e dim. ppp più rall:... e morendo

AND^{te} LENTO APPASSIONATO ♩ = 40

TOSCA *dolcissimo con grande sentimento*

51 Vis - si d'ar - te, vis - si d'a - mo - re, non fe - ci mai

AND^{te} LENTO APPASSIONATO ♩ = 40

pp con molta dolcezza pp

223

*poco allarg.
con anima*

T. ma-le ad a-ni-ma vi-va!... Con man-fur-ti-va quan-te mi-

*poco allarg.
f con anima*

ppp

T. -se-rie co-nobbi,a-iu-ta-i...

pp poco rall.

pp

52

con grande sentimento

T. Sem-pre..... con fe sin-

dolcissimo con grande sentimento

pp

224

T
- ce - ra la mia pre - ghie - ra ai san - ti ta - ber -

T
- na - coli sa - li. Sempre con fè..... since - - - ra,

(alzandosi)
con anima

T
die - - di fio - ria - gl'al - tar,..... Nel -

con anima

cres.

f

T. *l'o - ra del do - lo - re per - ché, perchè Signo - re, per -*

pp

T. *- ché me ne ri - mu - ne - ri co - si?.....*

pp

T. *Die - di gio - iel - li del - la Ma - don - na al*

dolcissimo

ppp

226

T. man - to, e die - di il can - to agli astri, al ciel, che

T. ne ridean più be li..... Nel - l'o - ra del dolor per -

T. -chè, per -chè Si - gnor, ah,.....

cres. molto

f molto allarg.

103050

rall. *sostenuto* (singhiozzando)

T.perchè me ne rimu - neri co - sì?

SCARPIA

53 Ri-

pp col canto *pp* *sostenuto*

(s'inginocchia davanti a Scarpia)

T. Mi vuoi sup - plice ai tuoi pie - di?

SCAR.

_solvi!