

Iciar Nadal García

Gianni Schicchi de
Giacomo Puccini: los
semiomotivos

Departamento
Lingüística General e Hispánica

Director/es
Pueo Domínguez, Juan Carlos
Blesa Lalinde, José Ángel

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral

**GIANNI SCHICCHI DE GIACOMO
PUCCINI: LOS SEMIOMOTIVOS**

Autor

Iciar Nadal García

Director/es

Pueo Domínguez, Juan Carlos
Blesa Lalinde, José Ángel

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Lingüística General e Hispánica

2009

***GIANNI SCHICCHI DE GIACOMO PUCCINI:
LOS SEMIOMOTIVOS***

Tesis Doctoral

**Presentada por Icíar Nadal García
para optar al título de doctora**

Codirectores de la Tesis:

Dr. D. José Ángel Blesa Lalinde, Universidad de Zaragoza

Dr. D. Juan Carlos Pueo Domínguez, Universidad de Zaragoza

Área de Teoría de la literatura y literatura comparada

Departamento de Lingüística General e Hispánica

Universidad de Zaragoza

***GIANNI SCHICCHI* DE GIACOMO PUCCINI:
LOS SEMIOMOTIVOS**

Icía Nadal García

Vº Bº

Los codirectores de la tesis

Fdo. Dr. Jose Ángel Blesa Lalinde

Fdo. Dr. Juan Carlos Pueo Domínguez

AGRADECIMIENTOS

Al terminar de redactar la investigación desarrollada hasta hoy, me siento afortunada por haber encontrado tantas personas generosas y de tan gran calidad.

Quiero agradecer la ayuda de los codirectores de la tesis, José Ángel Blesa y Juan Carlos Pueo, mis maestros en estos últimos años. Su asesoramiento científico, su exigencia y su entusiasmo durante este proceso, han sido decisivos. Han logrado hacer posible lo imposible. Gracias a ellos he encontrado el camino en esta tarea. Les adeudo además, y no es lo de menos, su valiosa amistad.

Deseo mostrar una enorme gratitud a mis excelentes maestros de dirección de coro y orquesta Adrián Cobo, Juan José Olives y al profesor Ricardo Pinilla, que han atendido en todo momento mis dudas. Desde luego, soy, más que nunca, su devota discípula.

Quiero tener un recuerdo especial para la pedagoga y musicóloga M^a Ángeles Coscolluela, quien despertó mi inquietud por la pedagogía musical en el desarrollo integral del ser humano, y al gran maestro Sergiu Celibidache, de quien recibí las enseñanzas que más huella dejaron en mi formación.

Doy las gracias a los profesores José María Nadal y Loreta De Stasio por sus respuestas a mis peticiones.

No hubiese podido elaborar estas páginas sin el altruismo de la Decana Carmen Molina; de los Vicedecanos Juan Ramón Soler, María Frontera, Carmen Julve y Javier Sarsa; y del Secretario Javier Nuño. Su estupenda y firme disposición a ayudarme me ha permitido ausentarme tantas veces del Decanato en estos meses. Ellos han asumido con benevolencia mis obligaciones de Vicedecana.

Me complace reconocer la colaboración del Vicerrectorado de Profesorado y del Vicerrector José Antonio Mayoral, que han facilitado amablemente mi dedicación a la tesis.

Tengo que agradecer al profesor Pere Godall el haber accedido a ser codirector de esta tesis en su momento inicial, por su atención y la colaboración prestada.

No podría olvidar aquí a mis grandes amigas y excelentes compañeras Belén López, Carmina Fernández y Begoña Vigo. Su apoyo ha sido continuo, y su aliento, incondicional. Y ello desde el día en que comencé este trabajo.

Estimo mucho la comprensión, las palabras de ánimo y el cariño de mis amigos durante este periodo. Lo he recibido en Zaragoza, en Monzón y en Cerler, pero también en Santander, en Bilbao, en Berlín, en Toulouse, en Milán, en Nueva York. ¡Se han aficionado a *Gianni Schicchi* y a todo Puccini!

Quiero agradecer de modo especial a mis amigos M^a Paz Vallejo, Pepe Nebra y Luis Gil por el apoyo que me han dado.

Agradezco de verdad el respaldo afectivo y organizativo de mi madre, de mis hermanos José María, Begoña, Jesús, Piluca, Juan y Ana, y de sus cónyuges e hijos.

Mi marido Jesús ha estado a mi lado siempre, sosteniéndome más cuando más necesario era, igual que nuestras hijas Martina, Icíar, Telma y Fabiola. Por cada uno de los momentos que no les he podido dedicar y por lo importantes que han sido sus sonrisas en esta tesis, aquí figura a ellos mi devoción.

Icíar Nadal García

Marzo de 2009

ÍNDICE

GIANNI SCHICCHI DE GIACOMO PUCCINI: LOS SEMIOMOTIVOS

| | |
|--|-----------|
| INTRODUCCIÓN | 13 |
| CAPÍTULO PRIMERO. GIACOMO PUCCINI: VIDA, OBRA Y CONTEXTO SOCIOCULTURAL | 19 |
| 1. INTRODUCCIÓN | 21 |
| 2. INFANCIA Y JUVENTUD | 22 |
| 2.1. Milán. <i>Le Villi</i> y <i>Edgar</i> | 24 |
| 2.2. Las puertas del éxito. <i>Manon Lescaut</i> | 26 |
| 2.3. <i>La Bohème</i> | 28 |
| 3. CRECIMIENTO Y EVOLUCIÓN | 29 |
| 3.1. Crítica y música | 30 |
| 3.1.1. Torre Franca | 32 |
| 3.2. Pensamientos antisemitas | 34 |
| 4. ETAPA DE MADUREZ | 35 |
| 4.1. <i>Tosca</i> | 35 |
| 4.2. <i>Madama Butterfly</i> | 38 |
| 4.3. <i>La Fanciulla del West</i> y <i>La Rondine</i> | 41 |
| 5. ÚLTIMAS ÓPERAS | 44 |
| 5.1. <i>Il Trittico</i> | 44 |
| 5.2. <i>Turandot</i> | 47 |
| 6. CATÁLOGO DE OBRAS | 49 |
| CAPÍTULO SEGUNDO. GIANNI SCHICCHI COMO DISCURSO SINCRÉTICO. APROXIMACIÓN GENERAL | 53 |
| 1. EL DISCURSO DE <i>GIANNI SCHICCHI</i> | 55 |
| 1.1. <i>Il Trittico</i> como unidad: la relación entre <i>Il Tabarro</i> , <i>Suor Angelica</i> y <i>Gianni Schicchi</i> | 55 |
| 1.2. Ecos musicales y argumentales | 59 |
| 1.2.1. Ecos musicales | 59 |
| 1.2.1.1. De obras de otros compositores | 60 |
| 1.2.1.1.1. De <i>Falstaff</i> de Verdi | 64 |

| | |
|--|-----|
| 1.2.1.2. De sus propias obras | 65 |
| 1.2.2. Ecos argumentales | 68 |
| 1.3. La <i>Commedia dell'Arte</i> en la ópera <i>Gianni Schicchi</i> | 70 |
| 1.3.1. Introducción | 70 |
| 1.3.2. El libreto de <i>Gianni Schicchi</i> y su adaptación de la <i>Divina Commedia</i> | 72 |
| 1.3.3. Las máscaras en <i>Gianni Schicchi</i> | 74 |
| 1.3.4. El “juego” de los opuestos: la tensión dialéctico paródica | 76 |
| 1.4. El teatro dentro del teatro | 77 |
| 1.5. Las ironías y otros recursos cómicos | 80 |
| 1.5.1 Recursos cómicos | 81 |
| 1.5.1.1 Literarios | 81 |
| 1.5.1.2 Musicales | 82 |
| 1.5.1.3 Literarios y musicales | 84 |
| 1.5.2 Las ironías | 88 |
| 1.5.2.1 Literarias | 88 |
| 1.5.2.2 Musicales | 90 |
| 1.5.2.3 Literarias y musicales | 90 |
| 1.6. Otros juegos de lenguaje | 92 |
| 1.6.1 Los juegos de repetición | 92 |
| 1.7. La acción representada. | 93 |
| 1.7.1. La presencia de los personajes y el carácter coral de la ópera | 98 |
| 1.8. Los personajes de la ópera y sus relaciones | 100 |
| 1.8.1. La acción psicológica de los personajes | 102 |
| 1.8.2. La acción de la ópera en el espectador | 104 |
| | |
| 2. PRESENCIA DE <i>GIANNI SCHICCHI</i> | 107 |
| 2.1. Valoraciones de la ópera <i>Gianni Schicchi</i> | 107 |
| 2.2. <i>Gianni Schicchi</i> en el repertorio | 110 |
| 2.2.1. Evolución de su presencia en el repertorio | 111 |
| 2.2.2. Combinación con otras piezas, al margen de <i>Il Trittico</i> | 112 |
| 2.2.3. Conclusiones sobre algunos de los montajes de <i>Gianni Schicchi</i> | 113 |
| 2.3. Ecos de <i>Gianni Schicchi</i> en el cine | 115 |

| | |
|---|------------|
| CAPÍTULO TERCERO. ANÁLISIS SEMIOMUSICAL DE LA ÓPERA | 119 |
| 1. CUESTIONES PREVIAS AL ANÁLISIS | 121 |
| 1.1. Sobre el metalenguaje | 121 |
| 1.1.1. Agógica | 121 |
| 1.1.2. Célula | 122 |
| 1.1.3. Dinámica | 122 |
| 1.1.4. Diseño | 123 |
| 1.1.5. Frase | 123 |
| 1.1.6. Motivo | 123 |
| 1.1.7. Tema | 126 |
| 1.1.8. <i>Tempo</i> | 126 |
| 1.1.9. Textura | 127 |
| 1.1.10. Timbre | 128 |
| 2. ANÁLISIS MUSICAL GENERAL DE LA ÓPERA | 129 |
| 2.1. Cuestiones previas | 129 |
| 2.1.1. Nomenclatura utilizada | 129 |
| 2.1.2. Las voces | 130 |
| 2.1.2.1. Personajes | 130 |
| 2.1.2.2. Extensión de las voces | 131 |
| 2.1.3. La orquesta | 131 |
| 2.2. Análisis de la estructura musical global | 131 |
| 2.2.1. Introducción | 131 |
| 2.2.2. Características generales | 133 |
| 2.2.3. Inicio. Números de ensayo 1-15 | 134 |
| 2.2.4. Números de ensayo 16-22 | 137 |
| 2.2.5. Números de ensayo 23-35 | 138 |
| 2.2.6. Números de ensayo 36-53 | 139 |
| 2.2.7. Números de ensayo 54-65 | 142 |
| 2.2.8. Números de ensayo 66-76 | 144 |
| 2.2.9. Números de ensayo 77-86 | 145 |
| 2.2.10. Conclusiones sobre la estructura, técnicas y procedimientos | 147 |

| | |
|---|------------|
| 3. LOS SEMIOMOTIVOS Y SU ANÁLISIS | 154 |
| 3.1. ¿Qué es un semiomotivo? | 154 |
| 3.2. Áreas semánticas en <i>Gianni Schicchi</i> | 156 |
| 3.3. Los semiomotivos en <i>Gianni Schicchi</i> | 160 |
| 3.3.1. Semiomotivo 1 o semiomotivo amarillo | 160 |
| 3.3.2. Semiomotivo 2 o semiomotivo rosa | 186 |
| 3.3.3. Semiomotivo 3 o semiomotivo naranja | 210 |
| 3.3.4. Semiomotivo 4 o semiomotivo rojo | 228 |
| 3.3.5. Semiomotivo 5 o semiomotivo morado | 243 |
| 3.3.6. Semiomotivo 6 o semiomotivo verde oscuro | 250 |
| 3.3.7. Semiomotivo 7 o semiomotivo verde manzana | 257 |
| 3.3.8. Semiomotivo 8 o semiomotivo marrón | 269 |
| 3.3.9. Semiomotivo 9 o semiomotivo azul claro | 278 |
| 3.3.10. Semiomotivo 10 o semiomotivo lila | 283 |
| 3.3.11. Semiomotivo 11 o semiomotivo azul oscuro | 290 |
| 3.4. La estructura conjunta de los semiomotivos | 301 |
| 3.4.1. Introducción | 301 |
| 3.4.2. Semiomusicograma | 303 |
| 3.4.3. Análisis del semiomusicograma | 371 |
| | |
| 4. CONCLUSIONES | 376 |
| | |
| BIBLIOGRAFÍA | 385 |
| | |
| ANEXOS: | 395 |
| | |
| Anexo 1. Libreto | 397 |
| Anexo 2.1. Representaciones operísticas en el Metropolitan de Nueva York desde 1883 hasta 2008 | 445 |
| Anexo 2.2. Representaciones de <i>Gianni Schicchi</i> y combinación con otras óperas en los grandes teatros del mundo desde 1918 hasta 2009 | 457 |
| CD audiovisual con el semiomusicograma | CD |

INTRODUCCIÓN

A la vista de las estadísticas sobre la media de edad del público que suele acudir a sus espectáculos, los grandes y pequeños teatros de todo el mundo tratan de atraer a personas más jóvenes. En este contexto, abordar con rigor académico, pero con perspectiva amplia, un objeto operístico, cuyo destino primero y natural se encuentra en un escenario y en su foro, resulta doblemente estimulante, porque no sólo se trata de describir y comprender unas formas de la expresión en distintos lenguajes a la vez, y unas formas de un contenido sincrético, sino también de descubrir las funciones de dichas formas al servicio del placer –estésico, estético, intelectual, ético y pasional– del espectador. La representación de la ópera debe realizar cabalmente dicha misión, sin olvidar en ningún momento que las formas en cuestión están subordinadas a la obtención de tal fruición en su destinatario.

Las razones que nos llevan a elegir *Gianni Schicchi* como objeto de este trabajo han sido, en primer lugar, el atractivo siempre actual de su música, la valiosa estructura dinámica de sus formas teatro-musicales, y el interés de algunas de sus representaciones. En extremo conocida es “O mio babbino caro”: un aria ejecutada con mucha frecuencia, desde hace más de sesenta años, en los recitales por las sopranos; un fragmento reiteradamente grabado en discos de arias sueltas; una música profusamente utilizada por el cine. Sin embargo, bastante menos difundida se encuentra, en comparación con casos similares, la ópera a la que pertenece, *Gianni Schicchi*. Y aún menos representado *Il Trittico*, la obra completa en la que se integra esta ópera breve. En efecto, es una de las óperas menos estudiadas de Giacomo Puccini, aunque algunos de los trabajos existentes sean de gran valor. *Gianni Schicchi* e *Il Trittico* aparecen incluidas en los estudios biográficos sobre su autor o en los análisis de la obra completa de Giacomo Puccini, como los de Spike Hughes (1972), Mosco Carner (1987), Charles Osborne (1981), Michele Girardi (1995), Julian Buben (2008), etc., pero sólo raramente encontramos estudios monográficos sobre *Gianni Schicchi* o *Il Trittico*, como el realizado por Jürgen Leukel (1983). La revista francesa *L’Avant-Scène Opéra* dedicó en 1985 un monográfico de interés

sustancial a esta ópera, y en el año 1999, la misma revista presentó un número sobre *Il Trittico*, sin aportar nada significativo sobre *Gianni Schicchi*.

Existe consenso crítico sobre el especial cambio compositivo que Giacomo Puccini logra a partir de *La Fanciulla del West*, una transformación que se muestra después, plenamente ya, en *Il Trittico*. Las óperas en un acto son, desde este punto de vista, el resultado de la nueva orientación dramático-musical –artística, en definitiva– conseguida a partir de *La Fanciulla del West*. Tenemos en cuenta las aportaciones de Jürgen Leukel sobre el incremento del carácter descriptivo y ambientador de la música de *Il Trittico*: la intensificación de su capacidad de evocación plástico-visual.

Dividimos en tres partes y tres anexos la tesis doctoral que consagramos a *Gianni Schicchi*.

En el primer capítulo, titulado “Giacomo Puccini: vida, obra y entorno sociocultural”, abordamos las cuestiones antedichas y reseñamos algunos de los textos más emblemáticos sobre el compositor. El contexto artístico de la actividad del maestro posee, en este caso, una importancia particular, porque, sin anular su originalidad, marca eficazmente toda su obra. El progreso en sus composiciones es palpable hasta llegar a *Gianni Schicchi*, obra enmarcada en un periodo de plena madurez, pero también de evolución en su estilo compositivo. De hecho, el cambio continuo no termina en ella, sino que prosigue en la siguiente, *Turandot*. No hay que olvidar que *Gianni Schicchi* fue su única ópera cómica, y también la última ópera que concluyó, pues la parte final del tercer acto de *Turandot* apenas quedó esbozada cuando Giacomo Puccini falleció en Bruselas, durante el tratamiento de su cáncer de garganta.

En este mismo primer capítulo hemos añadido un pequeño catálogo de sus composiciones. Cuando se trata de Giacomo Puccini suelen considerarse sus doce óperas (especialmente las diez últimas), pero se descuida con frecuencia el resto de su producción.

En el capítulo segundo, titulado “*Gianni Schicchi* como discurso sincrético. Aproximación general”, abordamos aspectos concernientes a la unidad de *Il Trittico*, que son aún hoy objeto de debate. Exponemos a continuación algunos de los ecos musicales y argumentales más significativos de las obras de otros compositores que se producen en *Gianni Schicchi*, y, en particular, del *Falstaff* de Giuseppe Verdi, por

ser el melodrama lírico con el que más ha sido comparado. Describiremos asimismo, las resonancias de sus propias obras en *Gianni Schicchi* y, brevemente, las influencias puntuales de *Gianni Schicchi* en *Turandot*, y en obras de otros autores.

Dedicamos una sección a estudiar la *Commedia dell'Arte* en *Gianni Schicchi*. Analizamos el libreto y su carácter de original y afortunada *amplificatio* de un brevísimo pasaje de la *Divina Commedia*, y de los comentarios que esos versos suscitaron en los primeros estudiosos de la monumental obra de Dante. Relacionamos los personajes de *Gianni Schicchi* con las máscaras típicas de la *Commedia dell'Arte*. Estudiamos el juego de oposiciones que se produce en el libreto y también nos ocupamos del uso del teatro dentro del teatro. Y no podíamos dejar sin describir las ironías y los demás recursos cómicos, teatrales o musicales, que la ópera despliega. Analizamos igualmente otros juegos del lenguaje como los de repetición, y los incluimos en este apartado. Dentro también de este capítulo consideramos los personajes de la ópera por sus acciones y sus relaciones; y, más adelante, en el capítulo siguiente, los analizaremos también por su estructura dinámica musical. A continuación describimos el efecto que produce la ópera en su espectador modelo.

En el siguiente apartado de ese mismo capítulo observamos la presencia de la ópera *Gianni Schicchi* en el panorama cultural: las estimaciones de musicólogos y críticos, la evolución de su presencia en el repertorio desde su estreno en 1918, así como las obras junto a las que ha sido representada, cuando éstas eran distintas de las otras dos piezas que componen *Il Trittico –Il tabarro y Suor Angelica–*. Después, damos cuenta de la presencia de nuestra ópera en el cine.

El capítulo tercero se titula “Análisis semiomusical de la ópera”. En él se plantean, de entrada, cuestiones previas al análisis, como algunos conceptos del metalenguaje utilizado, y se lleva a cabo, a renglón seguido, la descripción de la dinámica de la estructura global de la obra.

En dicho tercer capítulo, justificamos la elección de un análisis focalizado en los semiomotivos, y el porqué de que hayamos elegido este nombre para denominarlos. El estudio se centra en extraer y analizar los once semiomotivos que hemos considerado sobresalientes, o de primer grado, de la ópera. Dejamos para posteriores estudios el análisis de los semiomotivos menos importantes, los de menor funcionalidad en el conjunto de la ópera. Incluimos además una aproximación a las áreas semánticas que invisten los semiomotivos en la ópera.

Finalmente, elaboramos un semiomusicograma, en el que cada semiomotivo es indicado con un color, con la finalidad aquí de representar visualmente la dinámica de la estructura global que estos semiomotivos construyen a lo largo de la obra.

En los apéndices, añadimos el libreto de Giovacchino Forzano (anexo 1); las representaciones de nuestra ópera en algunos de los teatros más importantes del mundo desde su estreno en 1918, y las piezas que la acompañaban en esas ocasiones (anexo 2); y, por último, un registro para la audición de los semiomotivos contenidos en la ópera (anexo 3).

En nuestro estudio hemos realizado un análisis semiótico musical, sin entenderlo, en modo alguno, en el sentido estricto de una escuela determinada. A diferencia de lo que sucede en la semiótica literaria, teatral, cinematográfica o en el de la publicidad, por poner algunos ejemplos, no existen amplios consensos científicos ni académicos en el ámbito de la semiótica musical. Nosotros hemos preferido no seguir las prácticas, muy estimables desarrolladas por Jean-Jacques Nattiez, Eero Tarasti, Gino Stefani, Dario Martinelli, Jean-Marc Chauvel, Juan Miguel González Martínez, José Luiz Martínez, Rubén López Cano u otros. De contextualizar los trabajos de algunos de dichos autores se ha ocupado en parte Silvia Alonso (2002). Valorando como se merecen sus respectivos modos de analizar, y estimando las ventajas de cada uno de ellos, nos ha parecido más apropiado en nuestro caso, con nuestra preparación musical y ante nuestro objeto de estudio, utilizar la herramienta descriptiva que denominamos semiomotivo. Creemos que los resultados, por más que inevitablemente parciales y limitados a la esfera de acción de nuestro instrumento, justifican la vía seleccionada.

CAPÍTULO PRIMERO

GIACOMO PUCCINI: VIDA, OBRA Y ENTORNO SOCIOCULTURAL

1. INTRODUCCIÓN

En este capítulo realizaremos una reseña de algunos de los libros más emblemáticos sobre la vida y obra de Puccini.

El estudio publicado por Mosco Carner en 1958 ha sido un libro de referencia para posteriores estudiosos de Puccini. Fue editado 34 años después de la muerte del compositor. Carner intenta analizar su vida y su obra desde una perspectiva histórica, evaluando sus logros con cierto distanciamiento imparcial que le fue negado a sus contemporáneos. Estudia al artista y su estilo sobre el fondo de su época y somete a cada ópera a un examen de su dramaturgia y su música. Divide el libro en tres partes: el hombre, el artista y la obra.

Ernst Krause publica su biografía sobre Puccini en 1985. A través de la investigación de la vida del compositor, Krause busca la valoración de su obra, que no le ayudará a explicar elementos esenciales, ya que, como el biógrafo mismo apunta, su obra se oculta en el interior de Puccini. El musicólogo Krause recoge para su estudio prácticamente toda la bibliografía que existía hasta el momento sobre el compositor.

La biografía realizada por Peter Southwell-Sander se publica en el año 2002. Posee un valioso material gráfico (tanto fotográfico como ilustraciones) que ayuda a aproximarse al compositor. Es interesante la aportación de documentos que incluye tanto las cartas a su madre, a su editor, a su hermano Michele, a sus colaboradores, etc. Southwell-Sander profundiza menos que los biógrafos anteriores en aspectos musicales de las óperas.

Mary Jane Phillips-Matz publica en 2002 una biografía sobre Puccini en la línea de Peter Southwell-Sander, incluyendo también el contenido de diferentes cartas.

La musicóloga Alexandra Wilson publica su libro sobre Puccini en el año 2007. Desarrolla la biografía del compositor analizando cada una de las obras según la crítica y los movimientos socio-culturales que acontecen en el momento. Resulta especialmente interesante el punto de vista desde el que parte la autora por resultar novedoso respecto a otras biografías.

2. INFANCIA Y JUVENTUD

Giacomo Puccini nació el 23 de diciembre de 1858 en la localidad de Lucca, enclavada en el noroeste de la Toscana italiana. Su padre, Michele, fue organista y director del coro de la catedral de San Martino, y profesor y compositor de música en Lucca, lugar de residencia de la saga Puccini durante generaciones.

Michele Puccini murió repentinamente el 23 de Enero de 1864, cuando Giacomo tenía cinco años de edad. Descendiente de una saga de cinco generaciones de músicos, se clasifica inmediatamente después de los Bach que, con siete generaciones, representa todo un récord. Albina Magi, su viuda, tenía 34 años y siete hijos a su cargo, y además se encontraba embarazada de seis meses. En el funeral público que la ciudad de Lucca dedicó a la memoria de su compositor y organista, Giovanni Pacini, director del *Istituto Musicale*, en un discurso pronunciado durante las honras fúnebres a Michele, llama al pequeño de cinco años Giacomo: “el único sobreviviente y heredero de la gloria que sus antepasados conquistaron en el armonioso Arte, gloria que, quizás, un día él tendría el poder de hacer renacer” (cit. en Carner, 1987: 35; Southwell-Sander, 2002: 21). El sucesor de Michele fue Fortunato Magi, hermano de Albina, nombrado con la condición expresa de “transferir el puesto de Organista y Maestro di Capella al señor Giacomo, hijo del mencionado maestro difunto, tan pronto como dicho señor Giacomo sea capaz de encargarse de estos deberes” (cit. en Carner, 1987: 35; Southwell-Sander, 2002: 21). Desde ese momento, antes incluso que comenzara la escuela elemental, la vida de Giacomo Puccini ya estaba proyectada.

Todas las esperanzas de Albina Magi estaban depositadas en Giacomo, el mayor de sus hijos varones. Albina fue siempre tenaz en todo lo que concernía a la educación musical de su hijo, y su tenacidad y disciplina dirigieron a este durante su etapa escolar y más tarde en sus cursos de música en el *Istituto*. En 1880, fue ella quien pagó sus clases para avanzar en su educación musical en el Conservatorio de Milán. Pero antes Giacomo inicia sus estudios en el Seminario di San Michele, y más tarde en el de San Martino, afiliado este a la catedral de Lucca, donde a los diez años comenzó a cantar en el coro de la catedral.

La educación de Giacomo recae primero en su tío Fortunato, que le enseña a cantar y a tocar el órgano. Pronto se dará cuenta su tío de los problemas del joven

con el estudio. Su indisciplina y pereza hacen de él un estudiante imposible, pero Albina convence a su hermano para continuar la educación de Giacomo. Más adelante, en 1874, será Carlo Angeloni quien se haga cargo de la tarea de encauzar a Giacomo Puccini. Angeloni era profesor de armonía y composición en el Istituto Musicale Pacini, además de un enamorado de la ópera. Este profesor sería una gran influencia para Puccini desde 1874 hasta que dejó Lucca para ir a Milán.

En Marzo de 1876, junto a un grupo de amigos, decide ir a Pisa para asistir a la representación de *Aida*. Posiblemente este viaje se produce bajo la influencia de Carlo Angeloni, y para muchos es el comienzo del interés inquebrantable de Giacomo Puccini por la ópera, que será el eje de su vida. Puccini, años más tarde, recordando esa representación comentaba: “Cuando escuché *Aida* en Pisa, sentí que una ventana musical se abría para mí” (cit. en Carner 1987: 36; Southwell-Sander, 2002: 26).

Puccini escribió ese año el *Preludio Sinfónico* y, un año más tarde, presentó a un concurso la música para un poema patriótico titulado *I Figli d'Italia bella*. La obra no solo no fue premiada, sino que el jurado devolvió su manuscrito con el consejo de estudiar más y adquirir una letra más legible.

En 1878 es contratado para tocar el piano en el Casino de Bagni de Lucca, balneario de moda próximo a su ciudad natal; allí conoce al Dr. Adelson Betti, propietario de la farmacia inglesa del balneario además de un apasionado de la música. El Dr. Betti le propuso a Puccini componer alguna pieza para la iglesia parroquial de Bagni di Lucca, y Puccini compuso *Vexilla regis* para una audiencia de ricos italianos y extranjeros, teniendo la oportunidad por primera vez en su carrera de ver ejecutada una composición suya.

Vexilla regis fue compuesta en 1878, para tenor y bajo solista o para dos partes de coro de hombres y órgano o armonio. En ese mismo año Puccini compuso otros trabajos para las festividades de San Paolino en Lucca, un *Motete* y un *Credo* que dos años más tarde incorporó en una *Misa* (1980). Esta *Misa* fue ejecutada también el día de San Paulino y recibió el reconocimiento de su profesor Ageloni, aunque la encontró “un poco teatral”. El *Agnus Dei* fue utilizado más tarde como madrigal en *Manon Lescaut*. Este es uno de los varios casos en que Puccini reutiliza materiales de su propia obra.

2.1. MILÁN. *LE VILLI Y EDGAR*

Puccini se traslada a Milán (otoño de 1880) para realizar el acceso al reconocido Conservatorio de esta ciudad. Su madre consigue que la reina Margarita le otorgue una beca durante el primer año de estudios y los dos siguientes contaría con la ayuda económica de su tío el Dr. Cerù. De esta época se tiene información por las cartas que Puccini escribía a su madre relatando cómo se sucedían los días.

Su primer profesor en Milán fue Antonio Bazzini (1818-1897), profesor de composición y notable violinista; su única ópera, *Turanda*, se basa en el *Turandot* de Gozzi, que cuarenta años más tarde serviría a Puccini para componer su última obra.

Comparte piso en su segundo año con su hermano Michele, un primo y Pietro Mascagni, que alcanzó la fama con *Cavalleria rusticana*. Son años duros para él, en su trabajo y en su economía. Más de un biógrafo afirma que esta época marcaría a Puccini por su vida bohemia, que de alguna manera trasladará a su ópera *La Bohème*. Carner (1987: 50) sin embargo opina que esto es ver con cierta ingenuidad la relación entre la vida física de un artista y la vida de su imaginación creativa. Tal vez sí que marcara su carácter tacaño, que demostró más tarde cuando ya era rico.

Amilcare Ponchieli (1834-1886) fue el segundo maestro de Puccini en Milán. Profesor de contrapunto del Conservatorio y compositor de óperas, ejercería una influencia directa sobre su alumno.

En julio de 1883, para su examen final en el Conservatorio de Milán, compone el *Capriccio sinfónico*, que en un futuro utilizaría para componer *Edgar* y *La Bohème*.

Poncheli fue requerido por la madre de Puccini para que ayudase a su hijo a entrar como profesor al finalizar los estudios en el mismo. Animó a Puccini a participar en un concurso de óperas en un solo acto con el patrocinio del editor Edoardo Sonzogno. Fue el mismo Ponchieli quien buscó un libretista para su alumno, Ferdinando Fontana, que escribió *Le Villi* para Puccini. El argumento se basa en un cuento sobre un mito germano, muy conocido, pues también fue argumento del ballet *Giselle*, de Adolphe Adam, y de la ópera *Elda*, de Catalani. Las *Willis* son los espíritus de las doncellas, que hechizan a sus amados infieles y bailan con ellos hasta que estos mueren.

Giacomo Puccini trabajó en su obra en Lucca y terminó a tiempo, pero, debido a su mala caligrafía musical, el jurado no la tuvo en cuenta y ni siquiera recibió una mención en el concurso.

Fontana, decidido a que su libreto alcanzara ecos, hizo los arreglos necesarios para que Puccini, en el salón de Marco Sala, mecenas de artistas milaneses, tocara y cantara trozos de su obra. Entre los invitados se encontraban Giulio Ricordi y Arrigo Boito, autor del *Mefistofele* y colaborador de Verdi como libretista. La audición fue un éxito, Ricordi editó el libreto, y Boito convenció al director del Teatro dal Verme de Milán para la producción de la ópera.

Las críticas fueron muy favorables. Filippo Filippi, en *Il Corriere della Sera* escribe: “Creemos que hemos encontrado en Puccini el compositor que Italia esperaba desde hace tiempo” (cit. en Carner, 1987: 68; Southwell–Sander, 2002: 34).

Aunque musicalmente su calidad no es homogénea, ya se reconocen en la obra la sensibilidad de Puccini y la mezcla de emociones propias del autor. *Le Villi* se representó en trece funciones en la Scala de Milán, y no obtuvo un gran éxito; tampoco lo tuvo en Nápoles. Fuera de Italia se representó en Buenos Aires (1886), Hamburgo, donde el director fue Gustav Mahler (1892), Nueva York (1908), Viena (1938) y Mannheim (1940). Para ser una obra inmadura significó un gran paso en la carrera operística de Puccini.

El año 1884 sorprende a Puccini con la muerte de su madre, y este acontecimiento marca decisivamente su vida privada. Su relación con Elvira Gemignani, hasta entonces una relación apasionada de profesor-alumna, se convierte en escandalosa en la ciudad de Lucca cuando Elvira abandona a su esposo y marcha a Milán, llevando en su seno al hijo de su amante. La relación madre-amante que ejerce Elvira sobre Puccini se manifiesta en el compositor de una doble manera: la sustitución de la madre perdida y, por otra parte, la necesidad de escapar de ambas, de la protección enfermiza dentro de un círculo femenino.

Giulio Ricordi, editor y promotor de compositores, decide apostar por Puccini y pronto le encarga su segundo trabajo, *Edgar*. Fontana, para el libreto de esta ópera, se basó en el drama de Alfred de Musset *La Coupe et les lèvres*. Con un argumento similar al de *Carmen* de Bizet, es una muestra de la influencia del realismo en la ópera francesa.

Para Puccini, el trabajo en *Edgar* fue lento y sinuoso. Ricordi le presionaba para la entrega del trabajo y Elvira le recriminaba constantemente su lentitud. Puccini

tardó cuatro años en presentar su obra, desde el verano de 1884 hasta el otoño de 1888. En esta época comienzan a asomar los momentos de abatimiento y angustia, característicos de su posterior vida creativa. El 21 de abril de 1889 se estrena *Edgar*. La crítica fue muy dura con la obra, aunque se reconocían en ella bastantes progresos respecto a *Le Villi*. Para *Il Corriere della Sera*, a pesar de que solo se dieron dos representaciones de la obra, esta tenía una buena orquestación y consideró como muy buenas las dos arias de Fidelia del último acto, además de la música del funeral.

Después de este fracaso, Ricordi comunicó a Puccini la necesidad de abandonar al libretista Fontana para posteriores trabajos, e hizo saber a Puccini que, a pesar del fracaso de la obra, la casa Ricordi seguiría a su lado. *Edgar* fue modificada, comprimiendo sus cuatro actos en tres, pero siguió sin tener ningún tipo de reconocimiento por el público y por la prensa.

Es en este momento cuando Puccini decide escribir basándose en temas que sean creíbles, que palpiten con la vida. Puccini entiende con esto que los aficionados no son ajenos a las transformaciones que se desarrollan en el mundo en las últimas décadas del siglo XIX. Los avances tecnológicos y las nuevas corrientes de pensamiento influyen no solo en las maneras de vida de la gente trabajadora, sino en los intelectuales y artistas de la época. Pensadores como Karl Marx con su obra *Das Kapital*, y Charles Darwin con *The origin of species*, hacen temblar los cimientos sociales y religiosos de la sociedad del último cuarto de siglo.

Puccini entiende que los argumentos de sus óperas llegarán y conmoverán a la audiencia cuando estos reflejen las realidades que los individuos viven cada día. Verdi escribía obras patrióticas, dramas históricos, en un momento de búsqueda de una identidad nacional. Puccini escribe para una burguesía emergente, en una época de cambio y desarrollo industrial, con avances tecnológicos tan importantes como la luz eléctrica desarrollada por Thomas Edison.

2.2. LAS PUERTAS DEL ÉXITO. MANON LESCAUT

Giulio Ricordi planeaba para la tercera ópera de su compositor, Puccini, argumentos de obras que se desarrollaban unas en Rusia, otras en Inglaterra, pero ninguna de ellas despertaba el entusiasmo de este. Puccini había leído la obra del abate Prévost (1697-1763) *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* y

conocía bien la ópera *Manon* de Jules Massenet (1842-1912), inspirada en esta obra. Tal y como escribe a Ricordi en 1889, estaba dispuesto a escribir una ópera sobre esta historia: “Manon es una heroína. Creo en ella, y por tanto es inevitable que llegue al corazón del público. Lo vivo como un italiano, con una pasión desesperada. No se debe permitir que ningún libretista idiota arruine la historia. Por supuesto que meteré la mano en la redacción del libreto” (cit. en Krause, 1985: 55; Southwell-Sander, 2002: 61).

El libretista elegido fue Marco Praga, conocido del autor, pero desavenencias motivadas por la eliminación del segundo acto por parte de Puccini hicieron que Praga se retirara del proyecto. Ricordi recurrió a Luigi Illica (1857-1919), joven dramaturgo, y a Giuseppe Giacosa (1847-1906), dramaturgo, poeta, ensayista, cuentista y editor de *La lettura*, prestigioso periódico literario. Tras tres años de trabajo, la ópera se terminó en 1892 y fue estrenada el 1 de febrero de 1893 en el Teatro Regio de Turín. Puccini tenía la sensación de haber escrito una ópera excelente y no se equivocaba, resultó ser un éxito total.

Giuseppe de Pannis, de *La gazzetta Piemontese*, dijo de Puccini: “Uno de los talentos más sólidos entre los jóvenes compositores de ópera italiana. Los críticos y el público rindieron tributo y aclamaron al unísono a esta sólida ópera de un joven maestro italiano, que honra a su nombre y a su país. El arte no tiene fronteras. El orgullo nacional es legítimo: fue una gran noche para el arte y para Italia”. (cit. en Southwell-Sander, 2002: 68-69).

En *Manon Lescaut* se atisba un Puccini diferente al compositor de *Edgar*, la melodía surge con fluidez, desaparecen los límites entre recitativo y aria, y el sentido teatral es perfecto. Junto a todo esto, el argumento se desarrolla en un mundo real, sobre la vida privada de unas pocas personas, personajes centrales de su obra, comentada por otras personas que les observan y comentan lo que les acontece, expresando estos una amplia gama de reacciones individuales ante la escena, telón de fondo perfecto. El ánimo pesimista, la desilusión y la desdicha, evidentes en *Manon Lescaut* y sus posteriores óperas, son reflejo del designio que prevalecía en esas últimas décadas del final del siglo XIX.

Puccini escribió *Manon Lescaut* en distintos lugares: primero en una casa de campo en Vacallo; más tarde en Lucca, para estar cerca de sus colaboradores de Milán. Envío a Elvira a Florencia, junto a sus hijos, pero esto tendría consecuencias en su relación futura debido a las posibles infidelidades mantenidas por Puccini en

este tiempo. En 1884, descubre Torre del Lago, pequeño pueblo de pescadores situado en la ribera del lago Massaciucoli, a unos veinte kilómetros de Lucca, donde arrienda parte de la propiedad e instala en ella a su familia. Más adelante Puccini compraría Torre del Lago, y este será su refugio de inspiración para componer, el lugar donde ocultarse de sus críticos y admiradores y sobre todo el lugar donde desarrollar sus grandes pasiones: la caza, los coches y las lanchas rápidas.

2.3. LA BOHÈME

La casa Ricordi propone a Puccini crear una nueva ópera basada en el cuento de Giovanni Verga *La Lupa*. Este desestima la oferta y escoge la novela autobiográfica *Scènes de la vie de bohème* de Henry Mürger (1861-1922). Para el libreto reúne de nuevo a Illica y Giacosa. Entre disputas con sus libretistas sobre la bondad o no de eliminar ciertas partes del libreto y la inclusión de otras de su invención en el mismo, *La Bohème* se termina el 10 de diciembre de 1895 en Torre del Lago.

Mientras compone en Torre del Lago se reúne con grupos de amigos, artistas y lugareños para beber, charlar y jugar a las cartas. Crean el club “La bohème”, siendo Puccini su presidente honorario.

El estreno se fijó para el 1 de febrero de 1896, en el Teatro Regio de Turín, y el éxito fue parcial. De hecho, aquí comienza un nuevo camino para Puccini y su obra posterior, con los encuentros y desencuentros con la crítica.

E. A. Berta, crítico de la época, escribe acerca de *La Bohème*: “commercially successful but artistically deplorable. The principal sin is the work’s lack of unity; unity has been sacrificed to variety, sought, like popular approval, too eagerly” (cit. en Wilson, 2007: 49). El crítico de la *Gazzeta del popolo* pregunta: “¿Qué podría llevar a Puccini a encaminarse por este camino deplorable que lo ha conducido a *La Bohème*?” (cit. en Southwell-Sander, 2002: 97). Carlo Bersezio, de *La stampa*, aconsejaba a Puccini volver al “recto camino del arte, porque estoy convencido de que esta ha sido una breve desviación” (cit. en Southwell-Sander, 2002: 97).

Los problemas de la ópera fueron debidos más al libreto que a Puccini. Se le criticó al libreto de falta de unidad y cohesión. Convendrá recordar que la obra original de Mürger fue publicada por entregas en la revista literaria *Le Corsaire*, lo

que sin lugar a dudas influyó en su carácter fragmentario y por añadidura en el libreto de *Illica* y *Giacosa*. El público italiano parecía no estar preparado para escuchar una ópera de estas características.

Según Southwell-Sander (2002: 100), el compositor trató de llevar a la ópera lo que los impresionistas habían llevado a la pintura, la impresión en lugar de la reproducción fotográfica, siguiendo un estilo similar a lo que Edgar Degas (1834-1917) hiciera con la vida parisina, captar el momento mientras la vida sigue alrededor, representar la decadencia de la ciudad de París y su repercusión sobre la vida de las personas, el bullicio y la soledad, la riqueza y la pobreza, el trabajo y el desempleo. Los personajes de *La Bohème* “viven de esa ciudad”.

Las óperas de Puccini retratan la realidad del mundo. El compositor vive y piensa en consonancia con la época que le toca vivir, pero pensamos que lo que realmente conecta sus obras y sus vivencias personales debería encontrarse en algo más profundo, en su inconsciente. Tal vez en las heroínas de sus obras. Desde *Manon*, mujer imperfecta predestinada al fracaso, hasta *Mimí*, *Musetta*, *Tosca* y *Butterfly*. Todas ellas son las claves para descifrar la obra de Puccini. En todas ellas hay una parte de la relación con su madre y con las mujeres que sucedieron a esta en la vida del compositor.

La Bohème, a pesar de las críticas recibidas, tuvo un éxito enorme. En Turín se representó en veinticuatro ocasiones. Las siguientes producciones serían en Roma, Nápoles, Palermo y Sicilia, y durante tres años se representó en diversos países, recorriendo varios continentes.

3. CRECIMIENTO Y EVOLUCIÓN

Wilson (2007: 54- 55) explica que dos credos fueron cruciales a finales del siglo XIX en Europa: el organicismo y el progreso. El diccionario *Larousse* en 1875, nos habla de progreso en estos términos: “Faith in the law of progress is the true faith our century”. Mientras, para el pensamiento organicista-evolucionista, se demanda que tanto el arte como la sociedad se desarrollen siguiendo los avances de la tecnología.

Sigue diciendo Wilson que en la música, concretamente en Italia, los críticos se empiezan a familiarizar con nuevas tendencias. Importadas del extranjero, son tendencias que en su mayoría llegan de Alemania, con los mundos de sonidos de Wagner al frente. A partir de este momento empezarán a ser menos tolerantes con las óperas concebidas en Italia. Carlo Bersezio, en el diario Turinés *La Stampa*, sugiere un único camino correcto a seguir por la ópera italiana, para alcanzar la perfección: la unidad de la obra (organicismo) y el progreso artístico.

¿Qué es lo que los críticos de 1890 entendían por progreso? Básicamente, imitar la música que se componía en el extranjero, especialmente música alemana y francesa. Monaldi escribe en una de sus columnas:

The “modern manner” essentially signifies the exclusion of the purely lyrical, means the substitution of melodic declamation for melody, of workmanship for form, of ornamental detail for the grand architectural lines of true and genuine art. ...Therefore the “manner” begins precisely where creativity ends (cit. en Wilson, 2007: 57).

3.1. CRÍTICA Y MÚSICA

Es a finales del siglo XIX cuando los periódicos comienzan a incrementar el espacio dedicado a cubrir el tema artístico, con la aparición de la tercera página, dedicada por completo al mundo de las artes. El desarrollo en la industria periodística se produce de forma mucho más lenta en Italia que en el resto de Europa.

Los reportajes periodísticos sobre ópera seguían siempre el mismo formato: miembros notables de la audiencia, resumen del argumento, comentarios generales acerca de la música e indicaciones acerca del número de bajadas del telón, además de la valoración de los cantantes. Estas críticas estaban muy limitadas, debido en parte a la premura en la preparación de las copias, y casi siempre por este motivo se basaban en primeras impresiones. Uno de los críticos más importantes del momento en Italia era Gino Monaldi, que anteriormente, en 1878, había escrito una biografía de Verdi. Monaldi supuso una influencia importante para generaciones de críticos posteriores. El análisis operístico de la prensa solía ser bastante superficial, prestando más atención a la vestimenta de las señoras del público, que a la ópera que se representaba. Michele Virgilio escribe sobre este tema: “unfortunately, music criticism does not exist in Italy” (cit. en Wilson, 2007: 60).

La casa Ricordi, editores de Puccini, con la *Gazetta Musicale de Milano* en primer lugar, *Musica e musicisti*, *Ars et Labor* y más tarde con *Musica d'oggi*, con inevitable imparcialidad, contribuyeron en gran medida al mito Puccini.

Wilson (2007: 63) comenta que en la última década del siglo XIX aparece en Italia la primera generación de musicólogos profesionales. La insatisfacción con el estado de la crítica musical estimula el establecimiento de un número de periódicos musicales serios. La *Revista Musicale Italiana* (RMI), fundada en Turín en 1849 por Luigi Torchi (crítico, profesor, musicólogo y librero), promocionó los conocimientos e ideas wagnerianos en Italia. Las principales áreas de trabajo de esta revista fueron la situación de decadencia de la música italiana del momento, el resurgimiento de los primeros trabajos instrumentales italianos y la promoción de los trabajos de los principales compositores extranjeros, entre los que se encontraban Wagner, Strauss, Debussy y otros.

Torchi detestaba la ópera italiana contemporánea, aunque Verdi era una excepción para él, y en casi todos sus artículos promulgaba la creación de una “ópera nacional” italiana. A pesar del *status* de Puccini como compositor nacional, durante los diez años en los que Torchi estuvo como editor de la RMI apenas publicó alguna mención al compositor, salvo un hostil reportaje en 1900 sobre *Tosca*.

También comenta Wilson (2007: 64) que en el otro lado de los críticos Eugenio Checchi, crítico de *La Tribuna*, escribe respondiendo a Torchi y por ende a los wagnerianos que Puccini escribe más para el público que para la ciencia musical.

Puccini fue juzgado por la crítica de manera diferente a sus predecesores, quizá por el creciente desarrollo de repertorio extranjero (Wagner en particular) y por la insistencia de los críticos contemporáneos en recalcar la importancia del progreso musical. De repente, no era suficiente ser un compositor que escribe para el repertorio, sino más bien para el canon, que de hecho era lo que los compositores italianos habían hecho siempre.

La pérdida de organicismo (unidad) en *La Bohème* supone para muchos de estos críticos debates nacionales, en una etapa en la cual ni siquiera la ópera era inmune a la moda de las ideas “darwinianas”. También supone poner a la música italiana y germana, una contra la otra, en el mismo debate evolucionario, la primera en fase de transición frente a las corrientes extranjeras.

3.1.1 Torre Franca

Fausto Torre Franca tomará las ideas de otros críticos de Puccini, el internacionalismo, su comercialismo del arte, la afeminación y la fragmentación de sus composiciones, como base de sus tesis para atacar a Puccini, considerándose a sí mismo el único con coraje suficiente para luchar contra la vulgaridad y mediocridad espiritual del compositor.

Torre Franca era descendiente de una familia noble siciliana. Nació en Monteleone Calabro en 1883. Ingeniero y músico autodidacta, estudia historia de la música en Roma, Nápoles, Milán y Florencia. Su ascendencia aristocrática le predispone en la creencia de que el arte es privilegio de unos pocos, más que entretenimiento de las masas. La ópera y el *lied* calan más en los gustos de los comunes, mientras que la música instrumental solo la puede entender la aristocracia intelectual. Para el crítico, la ópera es un arte incompleto, falto de contenido real, producto de la decadencia del linaje musical italiano, y que el público guste de este arte no es más que un rasgo de sumisión y decadencia en el carácter nacional.

Torre Franca escribe un libro (*Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, 1912) de 133 páginas dedicadas a atacar a Puccini, ordenado en cuatro secciones. En la primera, "Psicología dell'opera pucciniana", analiza la decadencia de la ópera italiana y la personalidad de Puccini. La segunda, "La Vita artistica del Puccini e l'ambiente", sería una biografía cáustica del maestro con comentarios de las óperas creadas después de 1900. La tercera, "Puccini uomo di teatro", se dedica al estudio de las actitudes dramáticas y de caracterización de Puccini. En la cuarta sección, "¿Puccini musicista?" valora el estilo musical y las influencias del compositor.

La relación de Puccini con las mujeres, como hemos visto anteriormente, viene de tiempo atrás, casi desde su infancia. Para Torre Franca esta relación será pieza fundamental de su discurso contra Puccini.

Internacionalista y afeminado, son algunos de los adjetivos con los que Torre Franca califica a Puccini, pero estos no serían los más fuertes. El insulto es una constante de su vocabulario para hablar de Puccini: enfermo mental, incapacitado intelectual y débil son palabras que intentan minar el *status* de Puccini de compositor nacional. Hay que situar las acusaciones de Torre Franca en el contexto de principios de siglo en Italia, donde valores como raza, género y decadencia responden a la cuestión del italianismo emergente.

Las alternativas a la ópera que plantea, dentro del panorama musical italiano, son el impulso de nuevos compositores: Ildebrando Pizzetti (1880-1968), Francesco Malipiero (1882-1973), Alfredo Casella (1883-1947), la creación de un círculo artístico desde el que se llamaba al renacimiento de la música antigua italiana, promocionando a autores como Monteverdi, Corelli, Veracini, Vivaldi, Vitali, Pasquini o Platti, apuntando a la sonata como la verdadera música nacional, por su lógica, orden y prevalencia de lo masculino, frente a una ópera que en su opinión carecería de estas virtudes.

Durante la primera década del siglo, un nuevo tipo de nacionalismo más beligerante comienza a implantarse, suplantando el modelo de patriotismo del *Risorgimento*. Esta generación nacida, como Torrefranca, sobre 1880, se mostraba hostil al gobierno liberal de Giolitti, y promueven un nacionalismo agresivo, expansionista, tomando como modelo el de Action Française, creando en 1910 la Associazione Nacionalista Italiana, dentro de la cual las ideas de autoritarismo, acción, imperialismo y oposición a la democracia parlamentaria son el credo del movimiento y las clases medias su más íntimo enemigo. Figuras importantes de este movimiento fueron Giuseppe Prezzolini, Giovanni Papini y Ardengo Soffici.

Las ideas antidemocráticas llevaban asociadas una retórica misógina. El arquetipo del superhombre anglogermánico, la fuerza militar y la expansión colonialista podría llevar a Italia a un nuevo *Risorgimento*. Junto a estas ideas de nacionalismo exacerbado y los ideales del *superuomo*, aparecen pensamientos misóginos procedentes del exterior, como los del escritor Otto Weininger en su obra *Geschlecht und Charackter*, publicada en 1912, obra eminentemente antifeminista donde el desprecio hacia el género femenino es patente en cada una de sus páginas y en la que se refleja a la mujer como el obstáculo en el crecimiento moral, intelectual y espiritual del hombre.

La Italia de la reunificación estaba cimentada en una sociedad matriarcal, una cuasi idealización religiosa de la mujer como pilar fundamental de la sociedad del XIX. Las nuevas corrientes del XX desarrollan un violento giro antifeminista y antifemenino en todos los ámbitos sociales, en el arte y, por supuesto, en la música.

Puccini, en 1912, llevaba una vida bastante cómoda, rodeada de lujo, era poseedor de varias casas, tenía aficiones caras: la caza, los coches, las lanchas y los viajes. Conseguía buenos contratos con sus editores por sus obras. Wilson comenta que este tipo de vida serviría para que Torrefranca añadiera una carga más en sus

ataques a Puccini. En este sentido, lo califica en alguno de sus escritos como “la mujer de hoy”, en lugar del “hombre del momento”. La vida superficial de Puccini, dedicada a los placeres mundanos se acerca más al estereotipo femenino, preocupado por la belleza corporal, el interés por la moda y la vida social, que a la vida del verdadero artista, que buscará la inspiración en valores más profundos. Torre Franca ataca su obra, tratándola como una obra banal, carente de pasión, en la que priman la impotencia, el artificio, la decadencia. Le acusa de plagiar a otros autores como Massenet, Debussy o Strauss, curiosamente autores que en sus países fueron acusados de decadentes y afeminados.

Comercialmente, la obra de Puccini era muy rentable y una de las acusaciones que vierte Torre Franca en sus escritos relativos a la comercialización de la ópera italiana se produce en estos términos: “Puccini’s sale of his operas like the prostitute’s sale of her body” (cit. en Wilson, 2007: 138). En estas palabras se adivina por un lado el ataque misógino hacia el autor, y por otro el pensamiento de que el arte no debe ser un mero método comercial para ingresar dinero.

3.2. PENSAMIENTOS ANTISEMITAS

En Europa, a principios del XX, la retórica sobre enfermos mentales y razas “inferiores” se aplicará a grupos marginales como inmigrantes y judíos. En muchos escritos se les describe, como en el caso de las mujeres, como parásitos sociales. Sería conveniente en este momento volver sobre los textos de Otto Weininger, para entender las conexiones entre pensamiento misógino y retórica antisemita.

Otto Weininger era de origen judío y su campaña antisemita y contra la homosexualidad se presenta como una expresión de odio a sí mismo y a sus orígenes. Wilson (2007: 142) explica cómo en este sentido Torre Franca nunca atacó explícitamente al compositor como judío, ya que este no lo era por raza, sino por el contexto de idea y pensamiento o tendencia. El hecho de que Puccini no fuera judío no le eximía de las judaicas características de su música. Un artículo de Richard Wagner titulado “Das judentum in der Musik”, publicado en abril de 1851, y traducido como “Il Giudaismo nella musica”, publicado en la *Rivista Musicale Italiana* en 1897, teoriza sobre el esfuerzo del pueblo judío por comunicarse y aprender lenguas allá donde fuesen, resultando esto en la incapacidad de los judíos

para entenderse coherentemente con el resto de razas. Para Torre Franca, Puccini, en su obsesión de crear argumentos creados fuera de sus fronteras, tan solo consigue alejarse del público y del verdadero significado de la ópera italiana.

En la Italia de principios de siglo no se tiene conciencia del “problema judío”, como sucede en otras naciones europeas. Las comunidades judías llevan siglos radicadas en la península itálica, poseen prominentes posiciones sociales y en ningún caso se les consideraba como extranjeros. Pero para los nuevos movimientos nacionalistas los judíos representan la personificación de la detestada burguesía materialista, base del internacionalismo que rechazan.

La casa Ricordi, mientras tanto, se esforzó por ignorar las críticas llegadas a través de estos jóvenes musicólogos y, en el caso de Puccini, este declinó siempre hacer comentarios en público, aunque sí lo hizo en privado, como podemos observar en cartas a sus allegados más próximos, en este caso a Sybil Seligman, su mejor confidente y amiga, tras la representación de *Manon Lescaut* en París en 1910: “Those pigs were full of bile against me, and who cares a fig, if the public takes my side in this way?” (cit. en Wilson, 2007: 151).

Los observadores extranjeros miraban aterrorizados cómo Puccini era atacado por los suyos: es el caso de Raymond O’Neil para la revista *Cleveland Leader*, en la que define a Puccini como un “César traicionado” y a Torre Franca como un traidor. Ferruccio Vecchi escribe en *Il Trovatore* que el ataque hacia Puccini es desmesurado, la diatriba sobre la ópera es ridícula *per se*, tachando a Torre Franca de diletante y pseudo crítico.

Las críticas de Fausto Torre Franca, en resumen, serían la más larga sombra que acompañaría a Puccini en los años venideros.

4. ETAPA DE MADUREZ

4.1. *TOSCA*

Ubicada en emplazamientos reales y tiempos reales, *Tosca* es probablemente la ópera de Puccini creada más escrupulosamente para asegurarse una mayor exactitud histórica. La falta de sinceridad es su principal tema, el nudo de la obra está

estructurado alrededor de una serie de decepciones que intensifican el poder dramático y en consecuencia todo el desarrollo de la obra.

Wilson (2007: 69) explica que *Tosca* es una representación dentro de otra representación, sus protagonistas constantemente crean disfraces, Cavaradossi finge su propia muerte, Scarpia oculta su naturaleza malévola detrás de una fachada clerical. Son todos rasgos de verismo y gran guiñol, posiblemente la ópera más “teatral” de Puccini y, como veremos, no admite posturas neutrales.

Luigi Torchi escribe acerca de *Tosca* en la *RMI*, a pesar de haber ignorado la obra anterior de Puccini, no por el mérito que pudiera ver en la obra, sino señalándola como representativa de un buen número de preocupantes tendencias de la ópera italiana. Para Michele Virgilio es la representación del declive de la ópera de su país. Incluso sus más íntimos colaboradores, Giacosa en particular, dudan de lo acertado por parte de Puccini en la elección del libreto de Victorien Sardou *La Tosca*, como así lo expresa Giacosa en una carta dirigida a Ricordi, fechada el 23 de agosto de 1896, anticipándose de esta manera a las críticas de la prensa (cit. en Wilson, 2007: 71).

A pesar de estas dudas, Ricordi, a través de *La Gazzetta Musicale di Milano*, fue enviando propaganda nacionalista para aquellos que querían ver a Puccini como el sucesor de Verdi, aludiendo al estreno de *Tosca* de la siguiente manera: “The new work would consolidate the illustrious musical tradition of a nation that was a glorious standard-bearer among the world’s nations” (cit. en Wilson, 2007: 72).

El 14 de junio de 1900 tuvo lugar el estreno en Roma y sería un auténtico acontecimiento social. El Teatro Constanzi dio cabida a políticos, realeza, escritores, compositores (Mascagni, Cilea y Siegfried Wagner entre otros) y periodistas de toda Europa y América, como bien describe el periódico *Il Messaggero*.

Tosca estuvo lejos del desastre que Giacosa y Ricordi habían anunciado en su correspondencia; las audiencias de Roma, Turín y Milán respondieron entusiasmadas. Sin embargo, Wilson (2007: 73) escribe que, para Michele Virgilio, el trabajo de Puccini representaba un paso atrás en la evolución de la ópera italiana, y no adivinaba en Puccini el “Mesías” que encauzase a otros artistas en el futuro.

A pesar de que el sexo, la violencia, la política y las mentiras son temas universales para el gran teatro, muchos estuvieron de acuerdo en la desafortunada elección de Puccini. M. Virgilio define a la obra como atmósfera teñida con la sangre

que impregna y abruma todo y Alfredo Colombani, en *Il Corriere della Sera*, escribe que en *Tosca* todo es negro, trágico, terrible (cit. en Wilson, 2007: 74).

Sin embargo, la elección de Puccini de un libreto basado en un drama francés se podría considerar como muestra del internacionalismo que se intensificaría en años venideros. Los personajes elegidos por Puccini en *La Bohème* simpatizaban con una audiencia de clase media que veía en Mimí, Rodolfo y sus amigos una versión romántica de ellos mismos, pero nada tienen que ver con el oscurantismo de los personajes de *Tosca*, tal y como los define M. Virgilio “*Tosca and Scarpia are people created by a sick imagination in a moment of aesthetic aberration*” (cit. en Wilson, 2007: 76).

La melancolía y la añoranza de tiempos pasados recorren Italia en los primeros años del siglo XX. Ese recuerdo es la base del asentamiento del concepto de heroísmo en los corazones de los italianos. Una generación de intelectuales que alcanza su madurez hacia 1900 será el azote de la burguesía reinante. Estos intelectuales, cansados por la pérdida de causas heroicas por las que luchar, y anhelando un “Risorgimento” nacional, serán los que años más adelante promuevan un nuevo estilo de nacionalismo agresivo, con ramificaciones en la cultura y en la política nacional, sirviendo como base a otros movimientos como los Futuristas y Fascistas. Wilson (2007: 81) escribe, que en 1890, Gabriele D’Annunzio promueve en sus textos, una visión cuasi nietzscheana de un “superuomo” que debe traer la redención a Italia. Esta idea sería abrazada por los jóvenes nacionalistas en el futuro. La visión del héroe era la que necesitaba el pueblo en una época de fragmentación política, social, territorial y cultural de la nación italiana. En la época de Giolitti, presidente de la nación, se había perdido el sentido del heroísmo en la comodidad de las clases medias italianas. El heroísmo de los tiempos de Garibaldi, que había unificado la nación, se perdía ahora en el día a día de la burguesía.

En esta fase de melancolías por la búsqueda de héroes nacionales y de tensiones sociales, *Tosca*, que carece de argumento heroico, fue una producción muy problemática.

Wilson (2007: 87-88) también apunta que las críticas por la falta de unidad, recibidas en *La Bohème*, seguían existiendo con *Tosca*. Torchi etiqueta determinados pasajes de la obra como “pseudomúsica”, Morello como “intento musical” y para Michele Virgilio, *Tosca* es ejemplo de la decadencia de la nación, social y cultural. Considera que el arte en Italia descansa sobre la mentira y la hipocresía que socavan

el arte en Italia desde el Renacimiento. Miguel Ángel, Dante, Rafael y Poliziano eran a través de sus artes expresión del alma latina, mientras que los artistas modernos no expresan el espíritu italiano. La música italiana, como cultura, se exportaba al resto del mundo, había dado a Italia una superioridad artística en el pasado. En aquel momento Italia no solo había perdido un imperio físico sino también artístico.

4.2. MADAMA BUTTERFLY

Tanto Southwell-Sander como Wilson comentan que la primera representación de *Madama Butterfly* en la Scala de Milán (17 de febrero de 1904) fue un fracaso irremediable. El periódico de Giulio Ricordi, *Musica Musicae*, relegó la noticia del estreno en Milán a un segundo plano, acusando en el artículo a los detractores de Puccini de predisponer al público en contra de la obra desde antes de alzarse el telón. Más dura, si cabe, fue la acusación a la casa Sonzogno, a la sazón principal rival de Ricordi en el ámbito editorial. La acusación a esta fue de comprar “claqueurs” para contribuir al fiasco del estreno (Southwell-Sander, 2002: 125; Wilson, 2007: 97).

Puccini estaba totalmente convencido del éxito de su nueva creación. El cartel por él escogido, con Rosina Storchio al frente, la ambientación y el diseño realista en el escenario, auguraban para el compositor un futuro prometedor, con gran número de representaciones en Europa y América.

De nuevo Puccini se enfrenta a la crítica; esta vez su obra en términos generales es definida como demasiado internacional, demasiado femenina, demasiado frívola, demasiado burguesa. Demasiados “demasiados” que concretan el problema central de Puccini con sus críticos a lo largo de su carrera. Sin embargo, Puccini se encuentra demasiado cercano al espíritu de su tiempo, priorizando el detalle, santo y seña de la modernidad de comienzo de siglo en Europa, y que se asimila en todas las artes.

Tras la Exposición Universal de París de 1900, en Italia todavía no existía una auténtica escuela de arte moderno decorativo como sucedía en otros países. En 1902 se celebra la *Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna* en Turín, organizada por jóvenes artistas italianos, liderados por Enrico Thovez, para mostrar al resto del mundo las nuevas credenciales artísticas e industriales de Italia. La

respuesta del público y la prensa fue desfavorable, el hecho de recoger en la exposición objetos de todos los lugares del globo daba a la exposición un toque de internacionalismo que fue visto como un viso de gran bazar oriental.

En las artes visuales, los contemporáneos de Puccini exploran en el Divisionismo, caracterizado por la separación del color en retazos y por las salpicaduras. Exponentes de este estilo artístico en Italia fueron Giovanni Segantini, Gaetano Previati, Angelo Morbelli y Giuseppe Pellizza.

En las artes decorativas, destacan el *Art Nouveau* y sus movimientos hermanos, *Jugendstil*, *Secession* y el italiano *Estilo Libertad*, estilos todos ellos no confinados a las galerías de arte y los museos, sino a la vida diaria, desde la arquitectura a los sillones de las casas.

La literatura no está menos atenta a los nuevos estilos que el resto de las artes. Gabriele D'Annunzio, con claras influencias del simbolismo francés y del decadente escritor Joris-Karl Huysmans, se obsesionó con la decoración en la más amplia definición del término "obsesionarse". Su estilo de prosa hiperbólico y ultrarrefinado lo acompañaba con sus colecciones de piezas de decoración traídas de países lejanos. El detalle descriptivo llegará a ser la esencia de la composición literaria en la obra de D'Annunzio.

Por otra parte, una corriente de hostilidad a lo ornamental emerge en Italia. Esta corriente se atribuye al criminólogo y escritor Césare Lombroso, el cual identifica paralelismos entre el embellecimiento corporal mediante tatuajes, extendido por los movimientos ornamentalistas anteriormente citados, con predisposiciones criminales y atávicas. Estas teorías llegan a tener impacto internacional, como en el caso del arquitecto modernista Adolf Loos (1870-1933), que en un manifiesto publicado en 1908, explica que la ornamentación no tiene cabida en la arquitectura moderna. La ornamentación excesiva está reñida con el genio en el arte, incluida la música: "Beethoven's symphonies would never have been written by a man who had to dress in silk, velvet, and lace. ... Lack of ornamentation is a sign of intellectual strength" (cit. en Wilson, 2007: 104).

Puccini no fue el único compositor en ser atacado por la crítica de la época. Otros contemporáneos suyos como Leoncavallo, Catalani y Franchetti también lo fueron por estar sometidos a "demasiadas influencias extranjeras". Incluso Verdi en sus últimas óperas fue criticado como "demasiado germánico", debido a la prominente relevancia de la orquesta en sus obras.

En *Madama Butterfly*, la crítica considera que la pureza de la música italiana se contamina de la influencia internacional. La afición de los compositores italianos a realizar sus obras basándose en literatura extranjera y a utilizar formas musicales más propias de países centroeuropeos, pone en peligro la auténtica música italiana. La influencia del *Art Nouveau* en las artes y la buena acogida de este estilo en las clases medias se van a ver como síntoma de decadencia y femineidad por algunos sectores intelectuales.

Puccini se documentó ampliamente para la creación de *Madama Butterfly*. Después de leer sobre cultura japonesa, entrevistarse con la esposa del embajador de Japón y asistir a representaciones de la Compañía Imperial de Teatro de Japón, introduce en su obra canciones populares japonesas, hace uso de la escala pentatónica y emplea exóticos instrumentos de percusión, todo ello como tributo al internacionalismo tan de moda en el momento, como sucede, por ejemplo, en Francia con la *chinoiserie*, etc.

La presencia del colorido local japonés en *Madama Butterfly* y en la ópera en general, en la pintura y la literatura de la época, etc., es una demostración de la gran influencia de la cultura japonesa en los comienzos de siglo, aunque esto sucedía en menor medida en Italia que en países como Francia o Inglaterra, donde los impresionistas franceses habían recibido ya esta influencia técnica y cultural.

Algunos periódicos, como *La lectura*, intentaban educar a las clases medias italianas en esa cultura de moda de Europa con reportajes sobre costumbres, religión y, sobre todo, acerca de las mujeres japonesas. Se publicaban fotografías de personas de raza asiática, como objeto de curiosidad.

Otra ópera que utilizó el gusto por las cosas japonesas fue *Iris* (1898) de Mascagni, en la que el maestro empleó auténticos sonidos del lejano Oriente en la orquestación de la ópera. Existieron muchas similitudes en la recepción por parte de la crítica de las dos óperas orientales, ya que en ambos casos fue desfavorable.

En esencia, el arte japonés es percibido como un poderoso elemento de modernidad que influirá de manera decisiva en grupos de artistas como los Impresionistas, Postimpresionistas y movimientos Simbolistas, y en particular artistas de estos grupos como Manet, Monet, Degas, Cassatt, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Whistler, Rennie Mackintosh y Klimt, entre otros, siendo una de las más importantes influencias en la estética del *Art Nouveau*.

De vuelta a la ópera que nos ocupa, *Madama Butterfly* fue revisada por Puccini para la representación de Brescia en mayo de 1904, y para la siguiente de París en 1906, reduciendo sustancialmente en estas versiones la ambientación japonesa original.

Una de las mayores cargas que soportó la obra de Puccini fueron las acusaciones reiteradas sobre el feminismo de sus obras, desde el punto de vista argumental y musical de las mismas. Wilson (2007: 121) cita a Luigi Alberto Villanis, que escribe para *Musica Nuova* y explícitamente identifica femineidad en el estilo de Puccini, a través de la “languid sentimentalism”, “insinuating and sensual sweetness of his harmonies”. En su artículo realiza una comparación entre el trabajo de Puccini y las óperas de Massenet, tachadas de femeninas en Francia, y del crecimiento de los movimientos futurista y fascista, que entroncan en la idea del “superuomo”, la virilidad y el antifeminismo.

4.3. LA FANCIULLA DEL WEST Y LA RONDINE

La Fanciulla del West y *La Rondine* no eliminaron las críticas sobre la fragmentación y dobleces en las óperas del compositor. Las óperas de este periodo fueron estrenadas frente a públicos extranjeros, dando muestras de su internacionalismo frente al nacionalismo exacerbado de la época.

Ese mismo año, en Italia se produce el comienzo de un sentimiento patriótico ostensible. En 1911 se celebra el 50º aniversario de la fundación del reino de Italia. En este contexto social, los admiradores de Puccini ven en el compositor la vía para exportar los valores de la civilización latina, de la misma manera que, muchos siglos antes, el Imperio Romano exportó una cultura y unas creencias al resto del mundo. Para los adversarios de Puccini, en contraposición a sus seguidores, la música del artista puede resultar atractiva para un público extranjero, debido a su falta de carácter y enraizamiento nacional. Este internacionalismo de Puccini todavía incide más en la falta de identidad de la música italiana.

Tras siete años desde *Madama Butterfly*, el público esperaba con ansiedad una nueva ópera de Puccini. El 10 de diciembre de 1910 se estrenó en el Metropolitan Opera House de Nueva York *La Fanciulla del West*, acogida por el público y la crítica con gran entusiasmo. Era la primera vez que el Metropolitan

recogía un estreno mundial y significaba para la ciudad su establecimiento como centro operístico, más aún cuando siempre se había considerado en inferioridad artística con respecto a Europa. Los precios de las localidades para el estreno llegaron a duplicar el precio habitual, y en la reventa se vendían a 150 dólares (Southwell-Sander, 2002: 187; Wilson, 2007: 160).

Para los periodistas americanos encargados de publicitar la ópera, *La Fanciulla del West* era la perfecta combinación entre dos mundos, lo viejo y lo nuevo. Aunaba talentos de ambos lados del Atlántico: un compositor italiano, libretistas y director italianos, dramaturgo americano y un cartel que incluía cantantes italianos, franceses, españoles y polacos, encabezados todos ellos por la estrella checa Emmy Destinn.

No menos importantes eran los miembros de la audiencia, representación de las grandes familias americanas ocupando los asientos más caros, mientras que los más baratos eran ocupados por inmigrantes italianos deseosos de ver y oír a sus ídolos. Hay que entender que Enrico Caruso, un hijo de la clase obrera, era su dios.

El 12 de junio de 1911, en el Teatro Constanzi de Roma y bajo la dirección de Arturo Toscanini, se representa por primera vez en Italia *La Fanciulla del West* como un gran acontecimiento nacional, como epicentro cultural de las festividades del jubileo y demostración de la buena salud de la música italiana.

La crítica divide su opinión: *La Illustrazione* afirma que el compositor se ha encontrado a sí mismo en la obra e incluso se ha perfeccionado; para *Il Trovatore* el trabajo es un gran paso adelante, “a jewel box full of precious gems” (Wilson, 2007: 161). No obstante, para muchos críticos italianos, *La Fanciulla* es una ópera no italiana, y para la crítica americana es una ópera no americana. Los italianos entienden que, una vez más, Puccini actuaba en contra de sus instintos, aunque ellos mismos ven en la obra un nuevo estilo, una nueva exploración en efectos armoniosos, una evolución más que una revolución: la atmósfera operística se crea en la obra a través del libreto y el escenario. Para los sectores conservadores, la nueva producción era demasiado moderna, y para los innovadores demasiado antigua.

Cuando Austria declaró la guerra a Serbia en 1914, Italia se declaró neutral, al no verificarse el *casus foederis* y formuló a Austria peticiones de compensaciones territoriales, basándose en los artículos adicionales de la Triple Alianza.

El 15 de septiembre de 1914, al finalizar el primer acto de *La Fanciulla del West*, que se estaba representando en el Teatro Dal Verme en Milán, se produce un acto de agitación realizado por el movimiento Futurista que encabezaba F. T. Marinetti. A sabiendas de la importancia del compositor para el público milanés y de la asistencia a la gala de influyentes miembros de la sociedad milanesa, deciden boicotear la representación. En primer término, su interés era protestar contra los austriacos, para forzar la entrada de Italia en la I Guerra Mundial; en segundo término, expresar su hostilidad hacia un compositor y una audiencia que representaban los valores contra los que luchaban. Los alborotadores fueron expulsados del teatro, y la orquesta tocó la Marcha Real. El resto de la representación continuó sin problema alguno.

Una semana después, la guerra terminaba en todos los frentes. El Tratado de Saint-Germain (1919) aseguró a Italia el Trentino –Alto Adigio, Trieste e Istria–. Fiume, que debería haber sido asignada a la recién constituida Yugoslavia, fue unida a Italia por el Tratado de Roma de 1924. Italia no obtuvo compensaciones económicas sustanciales ni colonias, y terminó por alinearse con aquellos que se sentían descontentos con los tratados que pusieron fin a la guerra sin crear la paz.

La imagen de Puccini como neutralista no había desaparecido en la primavera de 1915. Su renuncia a firmar junto a otros artistas un manifiesto en protesta contra la agresión alemana a Bélgica a finales de 1914 y el posterior bombardeo de la ciudad de Reims en 1915 impulsó las críticas de la prensa parisina acusándolo de deslealtad a la causa aliada, e incluso de tener intereses comerciales en las audiencias de Alemania y Austria.

La Rondine fue estrenada en el Théâtre du Casino de Montecarlo el 27 de marzo de 1917, con Gilda della Rizza, una de las cantantes favoritas de Puccini, en el papel de Magda. A pesar de ser una audiencia difícil de agradar y con la presencia de un público notorio, como el Príncipe Alberto de Mónaco y numerosos dignatarios italianos y franceses, *La Rondine* fue aplaudida con entusiasmo; el telón se levantó veintiuna veces, con el maestro, satisfecho, rodeado de los solistas. Siguió Nápoles, Milán, Roma, Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York. Siempre éxitos importantes, pero no en exceso. Aparecieron las críticas de los adversarios del compositor: Alberto Gasco, que escribía para *Tribuna*, la calificó de “amphibian” (Wilson, 2007: 174), capaz de adaptarse a cualquier ambiente, lo que constituía para Gasco, la única preocupación de Puccini. Al igual que Torre Franca, reitera que

Puccini escribe óperas que garantizan el éxito comercial en el mundo, alejándose de sus raíces y de la tradición nacional.

Para sus seguidores fue un acierto el escribir una opereta, género menor, destacando sus cualidades melódicas, pero por otra parte expresaron su disconformidad en la repetición de los omnipresentes ritmos de vals.

En 1917, aunque la realidad parecía otra, Puccini todavía no tenía ganada la reputación de compositor nacional. Los problemas de aceptación del público se hicieron más patentes cuando, en octubre de 1920, tras hacer unas correcciones al final de la partitura, se presentó por primera vez en alemán “Die Schwalbe” en la Volksoper de Viena, que llevó a esta obra, poco a poco e injustamente, hacia el archivo de óperas fracasadas.

5. ÚLTIMAS ÓPERAS

5.1. *IL TRITTICO*

Italia y el resto de Europa se vieron trastornadas por la guerra y por una grave crisis económica y moral. Las clases medias habían salido empobrecidas de la guerra. El proletariado, después de haber sido la masa combatiente y recibir grandes promesas, se encontraba en condiciones económicas graves. La cuestión social se agravó por la economía de guerra, el aumento del paro y la desilusión generalizada. Esta situación, unida a la debilidad del Gobierno liberal, incapaz de controlar las revueltas y de mantener un equilibrio político en el Parlamento, será el germen para el nacimiento en 1919 del movimiento fascista italiano de Benito Mussolini, que culminaría con la subida al poder de este en octubre de 1922.

Il Trittico supone el final de una década marcada por los experimentos. La idea de unir varias obras en una sola no fue de Puccini, sino de Marotti, un íntimo amigo suyo. La trilogía de óperas en un solo acto tiene su primera representación en el Metropolitan Opera House de Nueva York el 14 de diciembre de 1918, sin la presencia del compositor, donde todavía no se presenta con el título de “Il Trittico”, sino como “Giacomo Puccini’s Three-One-Act-Operas” nombrando a continuación

las obras individuales: “Tabarro”, “Angelica” y “Schicchi”, con Roberto Moranzoni como director y Richard Ordinsky en la dirección de escena.

La primera producción europea tuvo lugar en el Teatro Costanzi de Roma el 11 de enero de 1919, con la asistencia de la familia real, ministros, senadores y críticos de los principales periódicos nacionales.

Puccini concibió *Il Trittico* como algo homogéneo y complementario, pero en la práctica no resultó así. Resultaba más sencillo analizar cada trabajo por separado, debido a la dificultad para evaluar el conjunto, ya que se apreciaban pocas conexiones entre las tres óperas. Solo Mario Incagliatti, del *Giornale d'Italia*, consideró que los trabajos estaban conectados, y la conexión eran las “cuotas de italianismo” de las tres obras y escribe “It is an ideal bond that unites the three new operas, the flicker, the light, the flame that even today illuminates Italian genios” (cit. en Wilson, 2007: 178).

El libreto de la primera de las óperas, *Il Tabarro*, es de Giuseppe Adami y está ambientada en París hacia 1910. Era la más cercana a las otras obras de Puccini. El ambiente de esta tragedia está marcado por el desastre. Puccini dibuja con gran sensibilidad y refinamiento el ambiente que predomina en la obra, entre el idilio y la creciente tensión trágica. Según Krause (1991: 201) Puccini nunca estuvo tan cerca del verismo, aunque matizado por el impresionismo. Nunca, tampoco, había escenificado tan duramente una catástrofe humana.

El libreto de su segunda ópera, *Suor Angelica*, es de Giovachino Forzano. Es una obra mística, conmovedora e inocente, que se desarrolla en 1700 en el interior de un convento de monjas italiano. En esta obra hay alusiones a la vida personal del autor; el ambiente del convento nos hace pensar en Iginia, hermana monja de Puccini, a la que visitaba a menudo, teniendo así acceso a los detalles auténticos de clima religioso. Este se sintió seducido por los conflictos del alma, la mística y el nazarenismo, y no cabe duda de que la solemnidad y delicadeza de la obra discurren paralelas a los sentimientos religiosos del italiano, y consigue que el espectador se sumerja en ese mundo nostálgico y sentimental.

El libreto de su tercera ópera, *Gianni Schicchi*, es también de Giovachino Forzano. Es la primera ópera que Puccini sitúa en Italia desde *Tosca*. Basada en la historia de Gianni Schicchi, artero florentino del siglo XIII y relatada en *La Divina Commedia* de Dante (*inferno*, c. XXX, vv. 31-3, 40-5), icono cultural italiano. Esta ópera fue considerada una obra maestra desde el primer momento. Incluso los

ultranacionalistas aplaudieron la elección de Puccini en su vuelta a los temas puramente italianos después de sus “experimentos” franceses, japoneses y americanos. Esta ópera representa a las gentes, los acentos, la vivacidad italiana... representa a Italia.

Estas dos primeras óperas recibieron duras críticas. Sin embargo todos estuvieron de acuerdo en que *Gianni Schicchi*, la tercera ópera, era magistral. “If Puccini had written nothing else, *Gianni Schicchi* would give him fame because of its staccato, mirthful brilliant music and happy characterization”, escribía James Huneker para *The New York Times* (cit. en Wilson, 2007: 178).

El triunfo de *Gianni Schicchi* eclipsó las críticas de las otras dos óperas. *Il Tabarro*, como tantas otras veces, fue criticada por su fragmentación musical y su desconexión. En cuanto a *Suor Angelica*, que era la pieza preferida de Puccini en la trilogía, el mismo Mario Incagliatti, del *Giornale d'Italia*, la define como altamente emocional, pero carente de voces masculinas.

Gianni Schicchi representa, por primera vez en la carrera de Puccini, la falta de críticas a su trabajo. Con *Gianni Schicchi*, Puccini había creado algo nuevo, era como una revelación en la ópera italiana, la señal de una segunda juventud del compositor de Lucca. Después de una guerra que deja a Italia abatida y herida, *Gianni Schicchi* se presenta como un soplo de vida, un aire nuevo en la ópera.

Wilson comenta que *Gianni Schicchi* abre comparaciones con las óperas bufas de Rossini y Donizetti. Puccini rescata el género con un punto de modernidad a través de un sofisticado trabajo de motivos orquestales. Se ve en la obra un segundo *Falstaff*, una mejora sobre Verdi. Particularmente admirable para la crítica resulta el aria de Rinuccio “Firenze è come un albero fiorito”; en el caso de Giannoto Bastianelli, del diario *La Nazione*, define el aria como “a rather bombastic hymn of praise to the city and all the great artists it had produced” (cit. en Wilson, 2007: 183).

Para aquellos que esperaban de la Gran Guerra el resurgir de una nación, la guerra no fue tal. Italia sufrió grandes pérdidas en el Frente Alpino, en concreto en la batalla de Caporetto. La guerra, eso sí, supuso un punto de inflexión para la creatividad artística en Italia y quizá *Gianni Schicchi* fue la pieza que hizo desaparecer la pesadilla de la guerra. Tras años de apatía artística en la era Giolitti, el conflicto militar había producido creatividad en el arte, y *Gianni Schicchi* era el modelo en el que fijarse.

En la última fase de su vida creativa, Puccini al fin había logrado lo que sus seguidores y detractores le habían solicitado durante tanto tiempo, una auténtica ópera italiana, capaz por sí misma de crear identidad italiana: “italianitá”. *Gianni Schicchi* había logrado elevar a Puccini a la categoría de héroe nacional.

5.2. *TURANDOT*

El tema para la nueva ópera de Puccini surgiría de una de las fábulas dramáticas de Gozzi, llamada *Turandotte*, la cual estaba inspirada en antiguos cuentos orientales. Los libretistas fueron Giuseppe Adami y Renato Simoni. *Turandot* se distingue de las demás óperas de Puccini por su tema. Según Carner (1987: 534) son una inusitada mezcla de tragedia con comedia grotesca y la fantasía de un cuento de hadas. El mismo Carner se pregunta que cuánto brotaría de la imaginación del compositor y cuánto de la pieza teatral en que se basa el libreto.

Krause hace el siguiente comentario sobre la obra:

Turandot, una obra tardía, supone el inesperado intento del anciano maestro en dirección a la forma heroica del drama. Puccini tenía en mente una bella pieza espectacular y emotiva, de suntuosos colores. Una ópera de voces temperamentales y expresión lírica, llevadas hasta el límite de sus posibilidades. *Turandot* corresponde al tipo ideal de pomposas óperas fantásticas que, por una parte, abre a la fantasía ligeros y vaporosos caminos y, por otra, en su mezcla de crueldad y misterio, aborda el mundo del Extremo Oriente de un modo extrañamente complejo (Krause 1991: 222).

Desde febrero de 1924 Puccini sufría molestias en la garganta y una tos persistente. Se atribuyeron en principio los dolores al reuma, tal vez secuela de una herida que se le produjo en 1922 cuando se tragó un hueso de ganso que se le quedó incrustado en la garganta y que le fue extraído con una sonda. Puccini retomó el contacto y la amistad en esta época con Arturo Toscanini, decidiendo que este sería el director del estreno de *Turandot*, programado para abril de 1925.

En septiembre de 1924, ya casi estaba terminada la obra, con excepción del dúo de amor del tercer acto y la escena final. Pero la enfermedad se había agravado hasta un punto en el que le resultaba prácticamente imposible seguir trabajando. Se había descubierto que tenía un cáncer de garganta en una fase muy avanzada, imposible de extirpar. Ingresa entonces en una clínica de Bruselas donde le aplican radioterapia. También allí siguió trabajando y escribió diversos fragmentos del dúo.

El 24 de noviembre es operado, presumiblemente con gran éxito, pero su corazón estaba ya demasiado débil. Puccini falleció pocos días después, a las cuatro de la mañana del 29 de noviembre de 1924.

Unas 80.000 personas abarrotaron las calles de Bruselas en un día gris, al paso del catafalco de un héroe triunfal. El ataúd de Puccini era un inmenso *bouquet* de flores enviadas unas por el rey de Italia, otras en nombre de Benito Mussolini. Los dos esperaron el cuerpo del maestro en el andén de la estación de Milán. Junto a ellos, los libretistas de Puccini, Simoni y Adami, el director de orquesta Toscanini y los compositores Montemezzi y Pizzetti. Su cadáver fue velado en la Iglesia de San Fedele, antes de ser trasladado al Duomo, donde el cardenal Tosi ofició el funeral. Allí Toscanini dirigió el réquiem de *Edgar*, acompañado por el coro de la Scala. Todo se hizo de manera idéntica a como se hizo con otro icono de Italia: Vittorio Emanuele II. Un enorme cortejo fúnebre escoltó el ataúd de Puccini como héroe nacional, que hizo una parada frente a la Scala. Fue enterrado temporalmente en la bóveda de la familia Toscanini en el Cimitero Monumentale de Milán. Dos años más tarde fue trasladado al mausoleo que mandó construir su hijo Tonio en su amada Torre del Lago.

Tonio, junto con Arturo Toscanini, decidieron que la ópera la terminara Franco Alfano, que había compuesto ya siete óperas. Este tardó seis meses en terminar la obra, que fue por fin estrenada en la Scala de Milán, el 25 de abril de 1926, con Rosa Raisa en el papel de Turandot, Miguel Fleta en el de Calaf y Maria Zamboni en el de Liù.

A la muerte de Puccini la pregunta de si la incompleta de *Turandot* debía llevarse a escena pronto, estaba todavía en el aire. La certeza de un estreno póstumo en la Scala llegó a la opinión pública, tal y como debió de haber profetizado Puccini, en negro presagio. Así ocurrió. Cuando en el estreno del 25 de abril de 1926 se llegó a la muerte de Liù con las palabras del coro “Liù bontà perdona! Liù, dolcezza, dormi! Oblia! Liù! Poesia!” Toscanini se volvió al público desde el podio dejando la batuta (según el informe del “Corriere della Sera”) y con voz queda y emocionada mientras lentamente bajaba el telón pronunció las siguientes palabras: “Qui finisce la partizione del Maestro Puccini” (Aquí finaliza la obra del Maestro Puccini) (Krause 1991: 234).

6. CATÁLOGO DE OBRAS

- 1876 *Mottetto e Credo* (a cuatro voces)
Preludio sinfonico I y II (para orquesta)
- 1877 *I figli d'Italia bella* (cantata para solo y orquesta)
- 1880 *Salve del ciel regina* (para soprano y armonio)
Messa (para cuatro voces y orquesta)
Trio (para dos violines y piano)
Finale (para piano)
Composizioni varie per organo
- 1881 *Melanconia* (para canto y piano)
Allor ch'io sarò morto (para canto y piano)
Siete fugas (para cuatro voces escritas entre 1881 y 1883)
- 1882 *Noi legger* (para canto y piano)
Spirito Gentil (para canto y piano)
Trio (en Fa mayor para orquesta)
Scherzo (en La menor para cuerda)
Ah! Se pottese (romanza para tenor y piano)
Preludio sinfónico (en La mayor para orquesta)
- 1883 *Scherzo* (para cuarteto de cuerda)
Ad una morta (romanza para mezzosoprano o barítono y piano u orquesta)
Salve Regina (para voz piano o armonio)
Quartetto (para cuerda)
Fughe (para cuarteto de cuerda)
Adagietto (para orquesta)
Storiella d'amore (para canto y piano)
Romanza (para canto y piano)
Capriccio sinfonico (para orquesta)
Le Villi (ópera en un acto)
Mentía L'avviso (romanza para tenor y piano)
- 1887 *Edgar* (drama lírico en cuatro actos)
- 1888 *Solfeggi* (para canto y piano)
Sole e amore (para canto y piano)

- 1889 *Crisantemi* (para cuarteto de cuerda)
Tre minuetti (para cuarteto de cuerda)
- 1892 *Manon Lescaut* (drama lírico en cuatro actos)
- 1894 *Piccolo Valzer* (para piano)
- 1895 *La Bohème* (ópera en cuatro cuadros)
- 1896 *Scozza elettrica* (marcha para orquesta)
Avanti Urania! (para canto y piano)
- 1897 *Cantata a Giove* (para coro)
Inno a Diana (para coro y piano)
- 1898 *Tosca* (melodrama en tres actos)
E l'uccellino (para canto y piano)
Avanti, Urania! (para canto y Piano)
- 1899 *Scossa elettrica* (marcha para piano)
- 1902 *Terra e mare* (para canto y piano)
- 1903 *Madama Butterfly* (ópera en dos actos)
- 1904 *Canto d'anime* (para canto y piano)
- 1905 *Requiem alla memoria di Giuseppe Verdi* (para tres voce y órgano)
Ecce sacerdos magnus (para coro a cutro voces)
Dios y patria (himno escolar)
- 1907 *Canto d'anime* (para canto y piano)
- 1908 *Ditele* (para canto y piano)
Casa mia (para canto y piano)
- 1910 *La Fanciulla del West* (ópera en tres actos)
Due pezzi (para piano)
- 1912 *Sogno d'or* (romanza para canto y piano)
- 1916 *La Rondine* (comedia lírica en tres actos)
- 1918 *Morire* (para canto y piano)
Il Trittico (*Il Tabarro*, *Suor Angelica* y *Gianni Schicchi*) (óperas en un acto)
- 1919 *Inni di Roma* (1ª versión para coro y orquesta)
- 1923 *Inni di Roma* (2ª versión para canto y piano)
- 1924 *Turandot* (ópera en tres actos y cinco cuadros). Terminada por Alfano

Proyectos de óperas no acabados

- *La lupa*, a partir de la novela de Giovanni Verga (1894). Parte de la música fue reutilizada en *Bohème* y en *Tosca*.
- *Aphrodite*, de la novela de Pierre Louÿs (1899 – adaptación propuesta a Luigi Illica).
- *Tartarin de Tarascon*, de la novela de Alphonse Daudet (1899-1900, 1905 – adaptación propuesta a Luigi Illica, en 1905 en colaboración con Maurice Vaucaire).
- *Daphnis*, de Charles Paul de Kock (1900 – adaptación propuesta a Luigi Illica).
- *Adolphe*, de la novela de Benjamin Constant (1900 – adaptación discutida con Luigi Illica, obra compuesta después por Camille Erlanger, 1906).
- *Maria Antonietta*, y *L'Austriaca*, tema traído de la biografía de Maria Antonieta (1900, 1905-1906, 1907, sobre libreto de Luigi Illica).
- *Conchita*, de la novela de Pierre Louÿs *La femme et le pantin* (1903-1907 – adaptación propuesta a Luigi Illica; el tema será posteriormente musicado por Riccardo Zandonai con el título *Conchita*, sobre la base del libreto de Maurizio Vaucaire y Carlo Zangarini, 1911).
- *La Zattera, Kan e il suo figlio, I 26 per uno*, tres cuentos de Máximo Gorki con los cuales crear un tríptico de óperas (1904-1905 – adaptación discutida con Valentino Soldani y Luigi Illica).
- *Margherita da Cortona*, sobre libreto original de Valentino Soldani (1904-1906).
- *A Florentine Tragedy*, de la obra de teatro de Oscar Wilde (1906-1907 y 1912 – adaptación pedida primero a Luigi Illica, después a Arturo Colautti, y finalmente, en 1912, a Luigi Illica; el tema será musicado por Alexander Zemlinsky: *Eine florentinische Tragödie*, 1917).
- *Cecco d'Ascoli*, posteriormente conocido como *L'Alchimista*, sobre la base del libreto de Gabriele D'Annunzio.
- *Parisina*, sobre libreto de Gabriele D'Annunzio, sobre la vida de Parisina (1906 – el tema, a partir del libreto de D'Annunzio, fue posteriormente musicado por Pietro Mascagni, 1913).
- *La Rosa di Cipro*, sobre libreto de Gabriele D'Annunzio (1906).

- *Hanneles Himmelfahrt*, del drama fantástico de Gerhart Hauptmann (1911).
- *Due Zoccolotti*, de la novela de Ouida (1911-1915? – adaptación propuesta primero a Roberto Bracco, después a Luigi Illica y finalmente, en 1914, realizada por Giuseppe Adami; el tema será después musicado por Pietro Mascagni con el título *Lodoletta*, sobre libreto de Giovacchino Forzano, 1917). Parte de la música fue reutilizada en *Suor Angelica*.
- *Anima allegra*, de la obra de teatro *El genio Alegre* de los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero (1912-1913 – adaptación pedida a Giuseppe Adami, libreto musicado por Franco Vittadini, 1921).
- *La Crociata degli Innocenti*, sobre libreto de Gabriele D’Annunzio (1912-1914).
- *Comédie de celui qui épouse une femme muette*, de la comedia de Anatole France (1913 – adaptación discutida con Luigi Illica).
- *Mollie*, de la comedia *At the Barn* de Anthony Wharton (1913 – adaptación pedida a Giuseppe Adami).
- *Cristoforo Sly* o *Sly*, traída liberalmente del prólogo de *La fierecilla domada* de William Shakespeare (1916-1920 – libreto de Giovacchino Forzano, posteriormente puesto en música por Ermanno Wolf-Ferrari con el título *Sly – La leggenda del dormiente risvegliato*, 1927).
- *Oliver Twist*, de la novela de Charles Dickens (1919-1920, libreto de Giuseppe Adami y Renato Simoni, titulado *Fanny*).

CAPÍTULO SEGUNDO

**GIANNI SCHICCHI
COMO DISCURSO SINCRÉTICO.
APROXIMACIÓN GENERAL**

1. EL DISCURSO DE GIANNI SCHICCHI

1.1. *IL TRITTICO* COMO UNIDAD: RELACIÓN ENTRE *IL TABARRO*, *SUOR ANGELICA* Y *GIANNI SCHICCHI*.

Entre los nombres que Puccini, Forzano y un grupo de amigos barajaban para estas tres óperas en un acto estaban: “triángulo”, “trinomio”, “trípode”, “trinidad”, “tritono” y “tríptico”. Finalmente se adoptó este último nombre, aunque aparentemente el único nexo en común entre las tres obras parecía ser la muerte.

Carner comenta que el mismo Puccini tuvo dudas en cuanto a la pertinencia del título genérico *Trittico*. Las tres obras no guardan una secuencia narrativa, ni hay ninguna relación entre sus temas. Parece que existe una tenue coherencia. En principio el compositor quiso tomar los tres episodios del “Infierno”, el “Purgatorio” y el “Paraíso” de Dante aunque al final sólo se planteó así *Gianni Schicchi*. Carner añade que si se tiene en cuenta la atmósfera característica de cada ópera, no se puede negar que cada una refleja, de modo general, la imagen correspondiente en los tres conceptos de Dante: *Il Tabarro*, con su trama opresiva y sin esperanza, se relaciona con el “Infierno”; *Suor Angelica*, un relato de pecado mortal y salvación a través de la Gracia Divina, con el “Purgatorio”; y *Gianni Schicchi*, en su atmósfera liberadora y en la que se realiza la vida, con el “Paraíso”. Según esta interpretación de Carner, los tres episodios de *Il Trittico* sugieren la idea de un gradual ascenso de la oscuridad a la luz, y en ello reside (a criterio de Carner) un elemento de cohesión (más ideológico que real). Tal vez por esta razón Puccini se oponía a que estas óperas se programasen por separado en las salas de conciertos.

Carner añade a estos comentarios:

Las pocas producciones completas que he visto demostraron que los contrastes entre las tres obras actúan en y por sí mismos como un poderoso agente dramático, reforzando de manera retrospectiva para el oyente el impacto de cada ópera individual. Además, el efecto acumulativo de todo *Il Trittico* supera en mucho el efecto creado por producciones separadas, por ejemplo, *Il Tabarro* o *Gianni Schicchi*; una observación obvia, es cierto, pero que solemos olvidar. Existe un beneficio estético apreciable en ofrecer las tres óperas en una sola velada, que se pierde totalmente cuando se las produce por separado (Carner, 1987: 504-505).

Budden hace referencia a los comentarios de Carner:

Sulla concezione del *Trittico* incombe ancora una questione. Molti commentatori lo considerano un passaggio dal buio alla luce e ritengono ognuna delle parti una preparazione alla successiva. Non c'è niente nella corrispondenza di Puccini che possa supportare un punto di vista come questo. Il suo intento manifesto era di riempire lo spazio di una serata con una trilogia dai colori contrastanti, niente più di questo. Il confronto che fa Carner con la *Divina Commedia* di Dante è particolarmente difficile da accettare. Le gioie del *Gianni Schicchi* sono quelle del *Shadenfreude* piuttosto che quelle del Paradiso. Conclude *Il Trittico* più nello spirito (ora, ahimè, perduto) dei drammi satirici che solitamente seguivano le tragedie nell'antica Grecia. Se rappresentazioni del *Trittico* nella sua interezza sono state relativamente rare è perché ogni pannello forma una rappresentazione completa, autosufficiente, e la loro combinazione in una sola serata può affaticare l'assimilazione da parte del pubblico. Ne deriva la prassi di accoppiare ognuno dei pannelli con un'opera breve di un altro compositore. Solo *Suor Angelica*, con le sue specifiche esigenze di cast e con la debolezza del suo scioglimento, tende a fare un po' da tappezzeria. Ma *Il Trittico*, considerato come manifestazione del rinnovamento creativo a tutto campo del compositore, ha veramente un grande rilievo e rafforza la definizione di Puccini come il "successore di Verdi" (Budden, 2008: 432).

Leitbowitz (1990: 325) escribe que es imposible dar una idea, aunque sólo sea aproximada, de la riqueza de la inspiración, la maestría de la composición y aun muchas otras cualidades contenidas en estas tres pequeñas obras maestras, y que no podemos por menos que lamentar que no se representen más a menudo. Sigue comentando que esto es tanto más inexplicable por cuanto que se trata de una concepción nueva de la música dramática, cuyo éxito (desde todos los puntos de vista) no requiere demostración.

Andrea Della Corte escribe sobre su desacuerdo en la denominación *Trittico* de estas tres óperas con una concepción (según su punto de vista) diferente:

Non c'è ragione di denominare *Trittico* questi tre atti unici del Puccini. Non basta davvero riunire tre figure in una tavola, o tre quadri in una sola cornice, né tre brevi opere in un volume per costruire quell'unità ideologica ed artistica, sia pur frammentaria e magari antiteticamente frammentaria, che è la caratteristica essenziale della forma *Trittico*. Qui abbiamo tre diverse azioni sceniche, tre concezioni artistiche distinte: un adulterio, un miracolo, una beffa; dramma contemporaneo a Parigi, estasi divina senza indicazione di luogo, commedia ridanciana in Firenze; non sono momenti d'una visione artistica, non sono tre aspetti d'un mondo sentimentale. Nessun legame evidente o celato, stringe questi frammenti (cit. en Bianchi, 1997: 216-217).

Claudio Casini ve en *Il Trittico* una homogeneidad en la articulación de la materia narrativa:

Puccini però non era artista da concepire uno spettacolo unitario, almeno nelle intenzioni, senza almeno una relazione profonda tra le sue parti. Infatti, in tutti e tre gli atti appare una caratteristica comune, che si potrebbe

definire come un meccanismo sostitutivo: contrariamente alle abitudini pucciniane, e malgrado la brevità degli atti, il maggior rilievo tocca agli episodi marginali e ritardanti, che occupano lo spazio normalmente riservato alla linea principale dell'azione (cit. en Bianchi, 1997: 217-218).

Cesare Orselli comenta sobre la unidad de *Il Trittico*:

Comunque, quello che più accomuna *Suor Angelica* agli altri del *Trittico* ci pare, ancora una volta, l'interesse per il contorno, per il clima di piccola perfidia spirante nel seicentesco chiostro che Puccini riesce a ricreare con una sottigliezza quasi perversa, per una religiosità esterna, di parata, cui, il musicista si sente perfettamente estraneo: un processo di straniamento, di disaffezione personale alle vicende narrate che si matura appunto con *Il Tabarro* per divenire modo di approccio totale nello *Schicchi* e *Suor Angelica*, non a caso composti tutt'e due di seguito e a distanza del primo lavoro, dopo la parentesi della *Rondine*...Ma di un'unità più profonda ed essenziale si deve parlare a proposito del *Trittico*, che dà ragione sia al disorientamento che il pubblico ha provato a lungo di fronte ad esso, sia alle mai sopite dispute e discettazione della critica: *Il Trittico* (...) è l'opera in cui Puccini, forse come in nessun'altra, saggia un'amplessima gamma di sperimentazioni; vorremo quasi dire che l'opera sperimentale di Puccini, se l'aggettivo non suonasse ormai con accento peggiorativo e quasi screditante (cit. en Bianchi, 1997: 218).

Cesare Garboli parece no encontrar la relación entre las tres óperas y considera a cada una, de forma independiente, obras maestras:

Esiste una relatività del *Tabarro*, di *Suor Angelica*, di *Gianni Schicchi*, che faccia di queste tre opere tre immagini, tre profili diversi di uno stesso fantasma? Si può parlare, per la nona opera di Puccini, di "otto e mezzo"? Di un documento di creatività che porti impressi i segni di una crisi? In un primo tempo, Puccini pensava a una "divina commedia", a tre opere di stile scalato dal basso all'altro, dal volgare al sublime; a ciascuna delle quali mancasse un tratto della realtà, e tutte insieme ne restituissero l'immagine completa. Non è questa la totalità del *Trittico*; e cercare un "sistema" latente o virtuale nella contiguità di tre opere governate ciascuna dalla propria legge, sarebbe tentazione più infausta di qualunque innocua classifica. Al contrario, più interessante è la verifica opposta. Puccini ha concepito le opere del *Trittico* come universi completi, minuziosamente rifiniti su capocchie di spillo; opere in miniatura, rimpicciolite; cranietti e visucci di tribù selvagge dove però si distinguono con precisione tutti i lineamenti (cit. en Bianchi, 1997: 218-219).

Krause (1991: 199) decía que la idea de unir varias obras en una sola no fue original de Puccini. Sí lo fue, en cambio, su idea de la polaridad teatral, idea que apenas tenía precedentes. Sus tres obras en un único acto *Il Tabarro*, *Suor Angelica*, y *Gianni Schicchi* son, por su dureza realista, su sentimentalismo y su serenidad, una fascinante idea teatral. Más que eso: constituyen la expresión de una originalidad que ningún conoedor del mundo operístico discutirá. La idea de una unidad trágica, lírica y burlesca que formara parte de una trinidad que fuera marco común no

abandonó nunca a Puccini. Probablemente le influyera también la popularidad del ya hacía tiempo desaparecido “Grand Guignol”, cuyo principio era reunir tres piezas independientes entre las que existiera un marcado contraste en una única representación. De algún modo las tres obras tienen algo que ver con la muerte, las tres parten de la desesperación para acabar en una optimista “joie de vivre” gracias a la intervención divina y las tres mantienen la unidad de acción, lugar y tiempo. Podría ser que Puccini quisiera sorprender a su público con tres temas que debían significar un claro contraste, similar al que conllevan los distintos movimientos de una sinfonía clásica: *Allegro appassionato*, *Andante maestoso*, *Scherzo*.

Estamos totalmente de acuerdo con la valoración que hace Krause cuando dice que la trilogía supone un momento sorprendente en la evolución de Puccini, ya que aporta un mundo totalmente nuevo en cuanto al material, que le llevó de simples novelitas eróticas por entregas a cuadros de escenas y ambientes colocados de modo bien preciso.

En los años posteriores a la creación de *Il Trittico* cada vez se representaban con más frecuencia *Il Tabarro* y *Gianni Schicchi*, dejando apartada a *Suor Angelica*, idea que molestaba enormemente a Puccini. Krause comenta que al compositor le afectaba este rechazo y que, por convicción o por llevar la contraria, el maestro la consideraba la mejor de las tres piezas.

La opinión más divulgada es la planteada por Carner, que intenta buscar las raíces de la primera idea de Puccini de tomar los tres episodios de Dante. Su idea es bastante convincente si pensamos en los argumentos de las tres óperas. Encontramos un elemento de gran consistencia dramática que hará de hilo conductor para el gradual ascenso de la oscuridad a la luz al que se refiere Carner. Aunque el argumento de *Gianni Schicchi* está tomado del *Infierno* de Dante, es una obra de atmósfera liberadora en la que se realza la vida, y por este motivo Carner se refiere a la luz al hablar de la última composición de *Il Trittico*.

La genialidad la encontramos en la sucesión misma de la idea teatral aparentemente opuesta de las tres óperas. El propio contraste de las tres obras independientes es también una característica que suma atractivo a la representación. Se suceden tres argumentos, en principio, sin conexión. Que Puccini se inclinara por *Suor Angelica* como su favorita fue seguramente una reacción de rabia ante las críticas y ante los programadores de los teatros, que la excluían de sus programas.

Este sentimiento nos lleva a pensar en el interés que Puccini tenía en la representación conjunta de las tres óperas.

No faltan hoy en día los intentos de los directores de escena por buscar un nexo de unión entre las tres óperas que componen *Il Trittico*. La escenógrafa y directora de escena Katharina Wagner en la dirección llevada a cabo en la Deutsche Oper de Berlín (2006) coloca imágenes de la Virgen por todo el escenario en las tres obras, intentando llevar a cabo un enlace (burlesco) con los símbolos religiosos.

Otro ejemplo de búsqueda de cohesión entre estas óperas es la que realiza la directora de escena Rita Cosentino, en el teatro Avenida de Buenos Aires (2007), quien intenta de forma muy particular buscar una unión entre *Gianni Schicchi* y *Suor Angelica* cuando hace escuchar por la radio a los parientes de Buoso el aria de Angelica. Son intentos de una búsqueda discutida desde un primer momento. En principio, seríamos partidarios de respetar la idea de Puccini de que estas tres óperas en un acto se representasen en una misma velada, aunque la razón de fondo sea hoy en día todavía discutida por musicólogos y críticos.

Desde el punto de vista compositivo será más difícil establecer relaciones entre las tres. Las técnicas empleadas en cada una de las óperas se establecen de forma independiente y se conciben desde puntos de vista diferentes que no analizaremos en este momento para poder centrarnos exclusivamente en los procedimientos que Puccini emplea en la tercera ópera de *Il Trittico*.

1.2. ECOS MUSICALES Y ARGUMENTALES

1.2.1. Ecos musicales

Hughens nos explica cómo Puccini había introducido en sus anteriores obras pequeñas pinceladas cómicas:

He had shown a highly developed sense of comedy and high spirits in *Manon Lescaut* and particularly in *La Bohème* which, except for its unhappy ending, might well be a romantic comedy; it was present in the first act of *Tosca*, in *The Girl of the West* and in *Il Tabarro*. There was a hint of it in the episode of the wasp in *Sour Angelica*; even in *Madam Butterfly* there are moments which cause at least the flicker of a smile. It was obvious on reflection, therefore, that Puccini had the temperament as well as the technical equipment to write a comic opera. The first and second acts of *La Bohème* alone showed that he was a master of that variation and contrast of speed

which is essential to the musical construction of operatic comedy (Hughes, 1972:196).

Gianni Schicchi es su única obra cómica y con la que consiguió acercarse a este género de forma magistral. Como a continuación comprobaremos, Puccini hace alusión a algunos giros humorísticos de sus propias obras, pero será con *Gianni Schicchi* cuando culmine su genialidad en la escritura de este género humorístico.

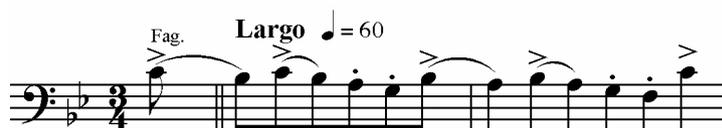
Los ejemplos que exponemos a continuación están clasificados por orden de aparición en la ópera *Gianni Schicchi*.

1.2.1.1. De obras de otros compositores

El ambiente del comienzo de la ópera, cuando se levanta el telón podría ser sacado de *Trois messes basses* de Daudet como del *Tango fúnebre* de Jacques Brel según señala Poindéfert (1985: 27). Las primeras palabras de los parientes no son apenas distintas.

En el primer motivo que aparece en la introducción de *Gianni Schicchi* y, que en el número 1 de ensayo lo escuchamos en el fagot:

Ejemplo 1



Encontramos alusiones a *Il Trovatore* de Verdi como comenta Berger:

We know their grief is false from the introduction, but also from the contrasting heavy-handedness of the scoring (little descending phrases consciously recalling the death chant “Miserere” from Verdi’s *Il trovatore*) (Berger, 2005: 261).

Localizamos una cierta similitud en varios pasajes del *Miserere*, cuando Leonora realiza en su canto el ritmo de tresillos del ejemplo 2. Los movimientos descendentes de la melodía recuerdan a una variación del motivo del ejemplo 1, en el número 13 de ensayo, al comenzar la expectación ante la apertura del testamento.

Ejemplo 2

LEONORA

li - res - pi - ro, i pal - pi - ti - al - cor!

También en el *Miserere* cuando Leonora canta la melodía del ejemplo 3 en diversos momentos. El movimiento melódico descendente es similar al del motivo del ejemplo 1.

Ejemplo 3

Allegro agitato. ♩ = 116.
sottovoce ed agitato

LEONORA

Tu ve - drai che amore in terra mai del mio non fu più for - te:

Otro eco musical comentado por Poindefert (1985: 33) y Budden (2008: 424), lo encontramos en el motivo que se relaciona con la presencia del notario (número 14 de ensayo):

Ejemplo 4

Andante moderato ♩ = 58
tratt.

Obs.-Vns.

mf

Alude al tema principal de *Die Meistersinger de Wagner*. Si tomamos la indicación metronómica de Puccini (negra = 58), subdividiendo el compás (pulso de corchea), es decir convirtiendo el compás en dos compases, y equiparando la blanca a la negra, la negra a la corchea, etc., resultaría el *tempo* aproximado (*molto moderato mosso*) del comienzo de la Obertura de Wagner. De esta forma aparece la relación motivica con bastante evidencia.

Pierrakos (1985: 76) comenta que el *allegro vivo* que sigue a la lectura del testamento “Dunque era vero!” (número 16 de ensayo), posee una rítmica que recuerda extrañamente a la escritura de Prokofiev en numerosos *ballets*

(*Cinderella...*): resplandor de la orquestación compensada por una escritura vertical y limpia.

Berger (2005: 261) explica que la canción a Florencia: “Firenze è com’ un albero fiorito” (número 30 de ensayo), está escrita como un *stornello* toscano o como una canción *folk*. En América está asociada con las baladas *countries* y de *cowboys*.

Otro eco musical comentado por Falcinelli (1985: 72), lo encontramos cuando Puccini emplea las notas a contratiempo¹ y las corcheas seguidas de silencios, combinadas de manera magistral con el texto en diversas escenas cómicas, recurso que también emplea Rossini en sus bajos bufos. Uno de estos momentos lo localizamos en “In testa la cappelina!” (ejemplo 5), número 51 de ensayo.

Ejemplo 5

And.^{te} mod^{to}. e sost.^{to} ♩ = 66

p *poco rittempo*

G. SCHICCHI

In..... te - sta la cap - pel - li - na! al vi - so lapez - zo - li - na! Fracappel

Poindefert (1985: 55) explica que cuando La Vecchia dice a Simone (ejemplo 6):

No, no, no no!
Un momento!
Se tu se’vecchio
Peggio per te

Es un tema muy mahleriano (número 55 de ensayo).

Ejemplo 6

Fl.
Obs.
Cls.

C. Ing. - Vns.
Fg. - Va. - Vc.

La VECCHIA

No, no, no, no! Un mo - mento! Se tu se' vec - chio

¹ Definimos notas a contratiempo a las figuras que aparecen en tiempos o fracciones átonas precedidas de silencio. En el ejemplo al que nos referimos las realizan las trompas, los violines y las violas. El resto de instrumentos (incluido Gianni Schicchi) realiza corcheas en partes fuertes seguidas de silencios de corcheas (número 51 de ensayo).

La afirmación de Poindfert parece referirse a la articulación del primer compás y la cadencia del segundo compás que recuerda al comienzo de la Sinfonía 4ª de Mahler.

Poindfert (1985: 61) también describe que en los compases del ejemplo 7, número 62 de ensayo, en el trío de las tres mujeres de la familia Donati, se infiltra algo de Richard Strauss, motivo que a la vez es una réplica del motivo mahleriano que mencionamos en el ejemplo anterior (ejemplo 6).

Ejemplo 7

La CIESCA
NELLA

O Gian - ni Schic - chi, nos - tro sal - va - to - re!

Vns.
Fg.-Va.-Vc.

mf

El tipo de cromatismos de la línea melódica es a los que se refiere Poindfert al comentar su alusión a Richard Strauss, y la cadencia que realiza se refiere a la réplica del motivo mahleriano.

Sobre este mismo trío donde las tres mujeres (Nella, La Ciesca y Zita) miman y tratan de seducir para su causa (económica) a Gianni Schicchi, Berger (2005: 264) dice: “The little harp glissandi even put Ashcroft in mind of Wagner’s *Rhinemaidens*, who are also, in a sense, seductresses”.

Ejemplo 8

Arpa

gliss.

p

1.2.1.1.1. De *Falstaff* de Verdi

Osborne hace la comparación Verdi-Puccini y sus obras *Gianni Schicchi-Falstaff*, las obras cómicas más emblemáticas de los dos músicos italianos. Tanto Osborne como Carner reconocen que *Gianni Schicchi* es una obra de menor rango:

It is sometimes compared to Verdi's comic masterpiece, *Falstaff*, and indeed the influence of the greater opera is clearly apparent. Puccini, however, is not Verdi (any more than Dante is Shakespeare), though he is a first-rate composer on a slightly lower rung of the ladder of genius; and if we put *Falstaff* out of our minds we shall be appreciate *Gianni Schicchi* on its own level of achievement, which is considerable enough (Osborne, 1981: 236-237).

Dorsi y Rausa son otros de los muchos autores que establecen la comparación con *Falstaff*:

La visione pucciniana, in un'epoca molto differente, rovescia completamente tale giudizio: gli aristocratici Donati, eredi beffati, sono dipinti come uno sciame di gente stolta e gretta, mentre Schicchi, motore dell'azione, diviene una sorta di Figaro aggiornato, furbo, vitale e pronto a ogni intrigo; sullo sfondo il tocco gentile dei due amorosi, Rinuccio e Lauretta, (modellati sulla deliziosa giovane coppia del *Falstaff* verdiano), viene usato come nota di contrasto (Dorsi y Rausa, 2000: 586).

Girardi también relaciona la ópera de Verdi con la de Puccini:

Boito fu abile nel centrare la trama sulla doppia burla ai danni di *Falstaff*, creando al tempo stesso i presupposti per la cocente umiliazione che le comari di Windsor infliggono a Ford, baritono deuteragonista ma soprattutto tradizionale marito geloso. Nonostante la precisazione delle donne, è l'inganno contro quest'ultimo che permette il canonico lieto fine, con la benedizione del matrimonio tra i due innamorati. Il baritono di Forzano, dal canto suo, provvede direttamente alla felicità dei due giovani fidanzati, dopo aver imposto con astuzia le sue leggi alla famiglia dei Donati. La riflessione finale sulla trama porta Verdi ad affermare: "Tutti gabbati!"; Puccini riconosce invece a Gianni Schicchi l'attenuante, e tutti siamo disposti a concedergliela, quando viene reclamarla in proskenio. Quella di *Falstaff* è una verità più complessa e merita di essere espressa nella conclusione da una fuga reale a otto voci. Seppur con un velo d'amaressa, Verdi mostrò ancora fiducia e addirittura un riscatto nell'arte, dopo che per tutta l'opera, sia pure con estrema leggerezza, la sua comicità aveva riflettuto profondi principi etici. Puccini non intende regalarci massime preziose, e la sua vena umoristica trae principale alimento dalla dissennata avidità che squassa il gruppetto dei parenti del morto (Girardi, 1995: 414- 415).

Krause (1991: 209) escribe que Puccini sigue las líneas maestras de *Falstaff*, no como un imitador sino como un discípulo y que esta es la gran diferencia. Añade que también en *Gianni Schicchi* encontramos parte de la rigidez del siglo XII, del fresco cinismo de Boccaccio, de Ben Jonson, de Molière y de otros autores de comedias y de personajes no precisamente modélicos.

Con respecto al mismo tema y también haciendo alusión a las *Rhinemaidens* de Wagner, Osborne escribe:

The trio for three of the female relatives as they dress Schicchi in the dead man's nightclothes is a charming and agreeable lyrical episode, at whose climax the others join in to hail Schicchi as their saviour. This is the one number in the score worthy of comparison with any page of Verdi's *Falstaff*, its exquisite harmonies almost turning the unprepossessing women into Wagnerian Rhine maidens, and its lilting melodies reminding us that Rossini was among Puccini's musical forebears (Osborne, 1981: 239).

Falcinelli (1985: 72) se refiere a las apoyaturas realizadas por el motivo principal² y los lloros de los parientes buscando su origen en los figuralismos tradicionales de los sollozos desde el Renacimiento, Bach, etc..., muchas veces retomados por Verdi, y maliciosamente acentuados por Puccini para la ocasión. Manifiestamente Verdi en *Falstaff* y Puccini en *Gianni Schicchi* han sido cautivados por el relieve que se da a sus roles, cuya enormidad en la truculencia, la vanidad bribona y enfática, ejercen un atractivo poder sobre todo el contexto musical y dramático. Se trata de dos roles, destinados al mismo tipo de barítono, explorando la inmensidad de su campo vocal y los efectos, aderezando su registro de algunas extravagancias. Ellos sobrepasan los criterios de las categorías vocales o de juego dramático, dominando así de lejos sus comparsas: el trabajo pedido a los intérpretes de estos dos roles se abraza de múltiples facetas y se impone ser capaz de una dicción incisiva en un modelo lírico de timbre, o de mantener la expresión justa a través de bruscos cambios de fraseado o de entonación.

1.2.1.2. De sus propias obras

En el número 7 de ensayo, búsqueda del testamento, se entrechocan gamas cromáticas ascendentes y descendentes en los diversos ritmos, como para el inicio del cuarto acto de *La Bohème*.

² Motivo del ejemplo 1.

Poindefert (1985: 33) dice que en el pasaje de ira de los parientes (antes del 21 de ensayo) encontramos semitonos voluntariamente ásperos, como los asociados a las tres máscaras de *Turandot*, con sonoridades secas y ritmos percusivos empleados con virulencia (ejemplo 9).

Ejemplo 9

The musical score for Example 9 consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics in Italian: "Lo-dole! Or-to - la-ni! Becca - fi - chi! Qua-glie pi - na - te! Oche in-gras". Above the vocal line are the words "NELLA", "GHER.do", "La VECCHIA", and "SIM.". The middle staff is for the woodwinds and violins: "Ott.-Fl.I-Vn.I" and "Fl.II-Vn.II". The bottom staff is for the strings: "C.Ing.-Cls.-Va." and "Fg.-Vc.". The score is marked with "mf" (mezzo-forte) and "8va" (octave up) for the woodwinds and violins. The vocal line features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some slurs and accents.

También en *Turandot* algunos modos musicales del coro, con sus climas o crisis, y con el tratamiento rítmico e instrumental –por los metales y los instrumentos de membranas– aprovechan a fondo algunos de los hallazgos de *Gianni Schicchi*, hallazgos que luego retomará Carl Orff en su versión de *Carmina Burana*. Estas ideas musicales, aunque no completamente, deben algo al *Requiem* de Verdi.

En el canto del coro de *La Bohème* diciendo “Eccolo là! il tambur maggior!” también encontramos otro eco musical. El tratamiento del coro es muy semejante al del canto de los parientes en *Gianni Schicchi* diciendo “Eccolo là! E la voleva lui l’eredità!” (número 21 de ensayo). La escritura en los dos casos es homófona, emplea la negra con doble puntillo-semicorchea e incluso comienzan con las mismas palabras.

En el aria de Lauretta (número 40 de ensayo) también encontramos otro eco musical, su canto está acompañado por 7ª de dominante, que resuelven subiendo como en *La Bohème*.

También encontramos ecos musicales con esta ópera en el pasaje del médico Boloñés (de *Gianni Schicchi*), el número 49 de ensayo y el pasaje de Benoît (de *La Bohème*).

Carner (1987: 531) escribe que el pasaje “In testa cappellina!” (número 51 de ensayo), con su progresión casi automática de acordes disecados, recuerda la extraña canción de La Frugola en *Il Tabarro*, pero es mucho más interesante su similitud con el monólogo de Michele: ambos tienen la cualidad de una marcha espectral, ambos se basan en una idea procesional en do menor, en ambos la voz salta de pronto una quinta en el clímax, de Do a Sol, donde es puntuada por duras discordancias orquestales.

Poindefert (1985: 55) comenta que un compás antes del número 52 de ensayo, el final del canto de Gianni Schicchi, el sol agudo estruendoso domina el *tutti* orquestal, un poco en el estilo del aria de Scarpia, cerrando el primer acto de *Tosca*.

Ejemplo 10

Este mismo pasaje es uno de los ejemplos de cómo Puccini recurre a escalas cromáticas ascendentes que dan paso a nuevas situaciones o ideas musicales, recurso que también emplea en distintas ocasiones en *La Bohème*, por ejemplo en el número 25 de ensayo.

En el trío de las tres mujeres de la familia seduciendo a Schicchi (número 62 de ensayo), que como hemos visto hasta ahora se asocia a diferentes obras de diferentes autores, también encontramos una alusión a *Madama Butterfly* en su coro de las mujeres, aunque allí, en torno a Cio-Cio-San.

En la misma línea, el episodio de *Gianni Schicchi* anticipa en cierto modo el papel argumental y musical persuasivo que, en la ópera *Turandot*, las tres “máscaras del emperador” (Ping, Pong, Pang) ejercen ante Calaf para convencerle de que no se presente a la prueba de la cruel princesa virgen.

1.2.2. Ecos argumentales

Según Poindéfert (1985: 27), Verdi está cerca de un humor compasivo y de buena gente, mientras que Puccini cultiva la farsa ácida, satírica e incluso a veces cínica, aunque la risa y la alegría que se desencadenan son perfectamente percibidas y sentidas por el espectador.

Poindéfert (1985: 35) también apunta que la frase “Viva la gente nuova e Gianni Schicchi!” es una frase muy exhortativa, muy impulsiva, que en cierta forma hace juego con el propósito de Luigi en *Il Tabarro*, ambos muy progresistas.

Sylviane Falcinelli (1985: 72) hace alusión al tono verista del tenor de Puccini unido a momentos de Alban Berg en *Wozzeck*, que se escribía en el mismo momento. Alban Berg crea una ópera expresionista con un tono realista pero con un claro tono de lirismo. En este lirismo es donde encontraríamos una cierta semejanza con el tenor de Puccini, ya que la escritura musical de los dos compositores poco tiene que ver.

Falcinelli también comenta que *Falstaff* y *Gianni Schicchi* se aproximan en su forma de mezclar lo grandioso con lo cómico. Los dos libretos, además, hacen una observación amarga de las costumbres humanas bajo la explosión de lo cómico. Ofrecen estas dos obras un amplio abanico de potenciales psicológicos aparte del cuadro humorístico, escapando así de la rigidez de las convenciones que habían matado los géneros cómicos anteriores. Igualmente realza el recurso a un mismo elemento de contraste en las dos obras: la joven pareja de enamorados reintroduce el lirismo y corta con la galería de roles de composición que ocupa lo principal de la escena; la atmósfera elegíaca de sus temas de amor constata más este parentesco entre las dos obras.

Carner (1987: 529), en la comparación que hace sobre estas dos obras, comenta que las dos resucitan el espíritu de la *Commedia dell'Arte*. En las dos óperas el héroe es el barítono, lo cual parte de la tradición de la ópera del siglo XVIII. También las parejas de enamorados son soprano-tenor: Nannetta y Fenton en *Falstaff* y Lauretta y Rinuccio en *Gianni Schicchi*, quienes representan a la “mujer seria” y el “hombre serio” en un mundo de figuras cómicas y grotescas.

Encontramos una alusión a *Tosca* cuando Gianni Schicchi grita “Vittoria! Vittoria!”, tras haber conseguido engañar al médico, igual que cuando Mario

Cavadarossi grita “Vittoria! Vittoria!” al saber que las tropas liberales-napoleónicas han derrotado a las absolutistas-papales.

Cuando se habla de la presencia de la *Commedia dell’Arte* en *Gianni Schicchi*, la primera asociación a esta forma de arte a la que se hace referencia es la burla que Gianni Schicchi gasta en desventaja de un grupo de parientes ávido, y la primera imagen que viene a la memoria es la de un Gianni Schicchi “disfrazado” de Buoso Donati, moribundo en su cama rodeado de sus parientes. En otra obra muy famosa concurre el mismo *leitmotiv* y la misma imagen: es la de *The Fox* o *Il Volpone*, de Ben Jonson. Entre las dos obras hay, de hecho, un común denominador derivado de la técnica y del estilo específico de la *Commedia dell’Arte*.

Brèque explica respecto a esta asociación de las obras de Ben Jonson y Puccini:

Il Volpone de Ben Jonson y *Gianni Schicchi* sont deux pièces de thèmes voisins et présentent d’évidentes ressemblances, ce qui ne saurait surprendre puisque *Volpone* s’inscrit également dans la tradition de la *commedia*. Autour du héros, un richissime Vénitien de quarante ans qui feint d’être à l’article de la mort, d’avidés chasseurs d’héritages tournoient comme autant de charognards. Tous essaient de soudoyer le valet de *Volpone*, Mosca, mais tous seront dupés par ce dernier comme les parents de Buoso Donati par Gianni Schicchi. *Volpone* et Mosca, qui sont de mèche, prennent un plaisir sadique à jouer à leurs victimes les tours les plus féroces : tel en vient à déshériter son fils en faveur de Volpone, tel autre à lui prostituer sa femme. On voit par là que *Volpone* n’est pas une comédie ordinaire: c’est une sorte de vaudeville amer et cruel, presque tragique parfois, ce qui fait précisément sa puissance. On n’y rit pas sans éprouver quelque malaise, car les deux protagonistes s’y montrent réellement méchants. *Gianni Schicchi* est en regard une comédie bon enfant dont le héros est un farceur sympathique qui s’amuse et nous amuse. Rien n’est très sérieux ici alors que la hideur morale et l’ignominie s’étalent largement dans *Volpone*, fournissant aux meneurs de jeu d’incessantes occasions de proclamer leur mépris des hommes. Ajoutons que *Volpone* se termine par une apostrophe au public dont Forzano s’est sûrement souvenu en concluant sa pièce, encore que la chose soit constante dans toute *commedia* (Brèque, 1985 : 9-10).

Otro eco argumental lo encontramos cuando Gianni Schicchi canta “Addio Firenze” mencionando a los Gibelinos. Con respecto a este tema Berger escribe:

The Ghibellines were banished from Florence by this point in history, as were half the victorious Guelfs within three years of the date of the setting. Exile was a real fate for many Florentines, and Dante, who would experience it, found it the worst imaginable punishment (Berger, 2005: 264).

1.3. LA *COMMEDIA DELL'ARTE* EN LA ÓPERA *GIANNI SCHICCHI*

1.3.1. Introducción

La comedia *Gianni Schicchi* pertenece a una larga y rica tradición literaria íntimamente unida al género italiano de la *Commedia dell'Arte* y la ópera bufa, donde hay muchas historias y tramas que tratan las cuestiones de las herencias, los testamentos y las vicisitudes que ocurren en torno a estos temas. La audiencia de estos espectáculos y los lectores de los libretos siempre han disfrutado viendo las penurias de quienes quedan eliminados o perjudicados en los testamentos. Además de los temas, el público se entretiene por la interpretación de los papeles de las figuras de *Gianni Schicchi* que remiten a las máscaras de la *Commedia all'italiana*.

La *Commedia dell'Arte* nace aproximadamente en el siglo XVI, es la comedia hecha por actores profesionales, y se contrapone a la *Commedia erudita* –cuyo texto se escribía íntegramente–, de ahí que sea un teatro de improvisación (en realidad cada actor tenía un repertorio de frases y bromas a partir de las cuales construía su papel).

Los personajes de *Gianni Schicchi* se corresponden todos con los papeles y figuras establecidos y fijados por la tradición teatral de la *Commedia dell'Arte*. Ésta deriva de las festividades carnalescas que se celebraban al final de la Edad Media, pero empieza propiamente en el siglo XVI y conoce la fase de esplendor máximo desde 1650 hasta 1750. En esta forma teatral cada personaje se caracteriza por ciertos rasgos, y ya a primera vista, por la máscara que los actores usaban al principio. Con el recurso a varias máscaras, a veces un mismo actor podía interpretar diversos personajes. Con todo, al menos en las grandes compañías, o, al menos, en el principal papel (o en los primeros papeles) de cada compañía, existía también la tendencia a la especialización: un actor especializado en un personaje (en una máscara). Progresivamente, con los años, los personajes van perdiendo las máscaras, y tan sólo su comportamiento remite a las características de la antigua máscara-personaje.

Después de los opuestos intentos de reanimación o adaptación de la *Commedia dell'Arte* de Carlo Goldoni (un maridaje de la *Commedia* con un teatro que pretendía mimetizar, a su modo, a la nueva clase burguesa) y de Carlo Gozzi (una estilización poética, popular y elitista a la vez, antiburguesa sobre todo, de la *Commedia*), a mediados del XVIII, la *Commedia dell'Arte*, como tipo especial de

teatro, como espectáculo particular, entra en crisis. De hecho, Goldoni y Gozzi escriben ya todo el texto, enfatizando su originalidad como autores-creadores, en contra del acento primigenio de la *Commedia dell'Arte* en la originalidad o valor de los actores que improvisan su parte a partir de un esquemático gui3n elemental del jefe de la compa3a.

As3, inmediatamente despu3s, la *Commedia dell'Arte* parece perder toda su pertinencia con la aparici3n de los primeros fermentos rom3nticos, que entienden lo local, lo regional y lo nacional de una manera muy distinta a como lo hab3a hecho la *Commedia*; unos fermentos rom3nticos que expanden e hipertrofian lo sentimental que ya conten3a en alg3n grado la *Commedia dell'Arte* en su pareja (o parejas) de enamorados, personajes que no llevaban m3scara, y que estaban relacionados en su origen con la pareja de galanes y con la pareja (secundaria) de criados del teatro lopesco.

Recordemos que, en efecto, la *Commedia dell'Arte* se basaba, en su origen, en una estereotipaci3n singular y muy intensa o exagerada de algunos rasgos ling3sticos (sobre todo f3nicos, acentuales), psicol3gicos y figurativos locales o regionales: bergamascos (el criado Arlecchino, un pillo, con un vestido hecho de retales, posteriormente en forma de rombos, cada uno de un color distinto), bolo3eses (el doctor o notario Balanzone, con un traje oscuro o negro, a veces una toga), venecianos (como Pantalone, un padre o tutor o t3o, avaro, 3vido y oportunista), napolitanos (el criado Pulcinella), espa3oles (el soldado o capit3n arrogante y fanfarr3n), etc.

Sin embargo, en el momento de su desaparici3n, algunos atributos de la *Commedia dell'Arte* se trasladan a otras formas art3sticas, teatrales o no, y dejan su influjo en casi todas las artes –en la pintura o en la 3pera c3mica, por ejemplo–.

El siglo XX redime esta vieja forma teatral, especialmente a partir de Rusia, con Meyerhold y con otros vanguardistas. Esta v3a nos lleva hasta Picasso, Jacinto Benavente, Garc3a Lorca, Ferruccio Busoni o Richard Strauss.

Seg3n De Stasio (2006), *Gianni Schicchi*, como 3pera o como representaci3n de teatro total, entra en la esfera de la “liminalidad”, tal como V3ctor Turner (1986) define este concepto, por el tr3nsito desde situaciones sociales y culturales ya definidas, hacia nuevas estructuras, en las que se altera la configuraci3n social preexistente mediante crisis y dramas reales. Se trata de estadios de transici3n, de transformaci3n, de reconversi3n; de espacios potenciales de creatividad y de rebeli3n,

individuables en nuestro caso en los años de las vanguardias –que afectaron más intensa y profundamente de lo que se cree tanto al compositor Puccini como al libretista Forzano–, y plasmados, en concreto, en una gran familia medieval, representativa sin embargo, de la microsociedad contemporánea de los autores, como es la familia descrita en *Gianni Schicchi*.

1.3.2. El libreto de *Gianni Schicchi* y su adaptación de la *Divina Commedia*

El tema de la estafa para conseguir la herencia tiene ilustres antecedentes en la literatura universal: el más ilustre es *Il Volpone* o *The Fox*, de Ben Johnson, el otro gran autor del teatro isabelino –junto con Shakespeare–, quien puso en escena la mejor versión en inglés del teatro del arte a la italiana³. Sobre este tema hay otros ejemplos, como una comedia de Émile Zola, poco conocida, *Les Héritiers Rabourdin*, o como *Funeral march for a rich aunt*, de Lord Berner, para piano.

Gianni Schicchi, sigue siendo hasta ahora la utilización más eficaz de este tema en la escena operística. Normalmente la moral final del autor implícito de las comedias citadas castiga a los estafadores, lo que no ocurre con *Gianni Schicchi*, cuyos autores implícitos muestran simpatía a este personaje que ya ha sido castigado por el poeta Dante, que lo ha enviado al infierno en su *Divina Commedia*.

Gianni Schicchi fue un personaje real, histórico, ciudadano de Florencia y contemporáneo de Dante Alighieri que perteneció a la familia Donati. Schicchi fue uno de los “contadini” (campesinos) que emigró a Florencia desde las provincias. Como estos campesinos habían conseguido enriquecerse rápido a cuenta de los nobles ineficaces, se les denominaba con desprecio “nuevos ricos”; por ello, eran objetivo de desprecio de los aristócratas como Dante. Además, como la mujer de Dante estaba emparentada con Buoso Donati, y Gianni Schicchi estafó la herencia que de alguna manera le hubiese tocado al mismo poeta, Dante le condenó con el infierno en su *Divina Commedia*.

Carner (1987: 525-527) apunta que el episodio a partir del cual se desarrolló el argumento se encuentra en el Canto XXX del Infierno, de la *Divina Commedia*, canto en el que Dante y su guía Virgilio descienden al Octavo Círculo, que está

³ Otro nombre con el que se conoce la *Commedia dell'arte*

poblado por los Falsificadores de Palabras, Personas, y Monedas. Allí encuentran a dos sombras:

Quant' io vidi in due ombre smorte e nude,
che mordendo correvan di quel modo
che'l porco quando del porcil si schiude

Una sombra es la de Myrrha, la hija del rey de Chipre, quien concibió una pasión incestuosa por su padre, pasión que consumó disfrazándose y con un nombre falso –se hizo, pues, pasar por otra, falsificó a otra para poder acostarse con su padre–. Su castigo –en el *Infierno* de Dante– fue el ser transformada en mirto, tal como la mitología clásica había mandado.

La otra sombra es Gianni Schicchi:

L'una giunse a copocchino e in sul nodo
dell collo l'assannò, sì che, tirando,
grattar li fece il ventre al fondo sodo

Virgilio explica a Dante:

Quel folleto è Gianni Schicchi
e va rabbioso altrui conciando.
Questa a peccar con esso venne,
falsificando sé in altrui forma,
come laltro che là sen va, sostenne,
per guadagnar la donna della torma,
falsificar in sé Buoso Donati,
testando e dando al testamento norma.

Carner comenta que Gianni Schicchi fue un personaje histórico que cometió realmente el delito por el cual Dante lo colocó en su “Infierno”, inmortalizándolo así. Continúa el relato diciendo que, cuando murió el rico Buoso Donati, su hijo Simone quedó obsesionado por el temor de que su padre hubiese dejado a la Iglesia parte de la propiedad que había obtenido de manera deshonesto, a fin de expiar su crimen. Antes de revelar la muerte de su padre, Simone consultó con un tal Gianni Schicchi, un florentino de la familia Cavalcanti, quien tenía fama de imitador ingenioso. Schicchi se ofreció para personificar a Buoso moribundo y dictar un testamento según los deseos de Simone, en vez de lo cual Schicchi se autolegó, como si fuese el auténtico testador, una valiosa hermosa yegua, además de una cuantiosa suma. Esta es la versión de partida adaptada por Puccini.

Giovacchino Forzano, en su libreto, adapta con gracia este antagonismo de clase haciendo que los patricios Donati desprecien al advenedizo Schicchi, medio campesino, medio burgués, un maqueto en Florencia. El joven Rinuccio, pese a ser

un Donati, goza de más simpatía y de manera significativa es quien canta la canción a Florencia, a su nueva raza y a Gianni Schicchi en ella, como prototipo de ella. Gianni Schicchi es un pícaro encantador, que atrae nuestra simpatía porque nos hace reír, y por su inteligencia como su más famoso primo del norte, “Till Eulenspiegel”⁴, a quien nos recuerda inevitablemente.

Forzano aludió también a un capítulo de la historia política florentina (como mencionábamos en el punto de ecos argumentales). En la escena donde advierte a los herederos de Donati sobre el espantoso castigo que espera a quien falsifica un testamento y a quienes lo incitan, Schicchi canta: “e vo randagio come un Ghibellino!”. Es una referencia a la prolongada guerra entre los partidos de los güelfos y los gibelinos, que partió en dos prácticamente a toda Italia medieval y que, en cuanto concierne a Florencia, finalizó en 1267 con la expulsión de los gibelinos.

En la ópera, Dante, que era en realidad un puritano sin humor, y cuya mujer pertenecía a la familia de Buoso y de Simone Donati, y que, por lo tanto, había sido robado por Gianni Schicchi, recibe de éste una cómica corrección, cuando Gianni Schicchi le dice al público⁵, al final de la obra:

Diteme voi, signori,
se i quattrini di Buoso
potevan finir meglio di così!
Per questa bizzaria
m’han cacciato all’inferno...e così sia;
ma, con licenza del gran padre Dante,
se stasera vi sieti divertiti...
concedetemi voi...
l’attenuante!

1.3.3. Las máscaras en *Gianni Schicchi*

Giacomo Puccini, como algunos otros compositores, ve en la *Commedia dell’Arte* una posibilidad de renovación temática y técnica, y la explora en su discurso musical en *Gianni Schicchi* y en *Turandot*.

De Stasio (2006: 799-811) comenta que, como en la *Commedia dell’Arte* tradicional, la máscara es el pivote del espectáculo y tiene una función subversiva de las jerarquías y de los cánones morales. Así, Gianni Schicchi –disfrazado de Buoso

⁴ Referencia al poema sinfónico de Richard Strauss *Till Eulenspiegel*, que narra las travesuras del joven protagonista.

⁵ Hay un evidente paralelismo con la última ópera de Verdi: también *Falstaff* realiza una arenga al finalizar la ópera con la técnica de la alocución directa al público.

Donati— desarrolla un papel “carnavalizador”. Es el bufón, el cómico que subvierte el orden de las cosas. Los bufones y los necios eran algunos de los personajes característicos de la comicidad medieval. La función del juglar que hace de bufón es trastocar las jerarquías delante de los ojos de los espectadores, sean campesinos, burgueses o señores (Tessari 1981: 59).

Añade que el personaje, en efecto, es lo “nuevo”, un popular campesino que se introduce en la casta de los aristócratas y de los ricos burgueses, que representan el “lo viejo”, la decadencia de la ciudad de Florencia en época medieval. Entonces lo nuevo barre lo viejo, subvirtiendo los papeles por un juego-burla que remite al papel desmitificador y subversivo del bufón-cómico tradicional.

La asociación de Gianni Schicchi con Arlecchino no es casual. Ambos estaban relacionados con el infierno. Dante, vengándose del daño económico sufrido por la familia de su mujer, situaba a Schicchi en el infierno. Antes de la *Commedia dell'Arte*, en Inglaterra, en Alemania y en Francia, la protofigura de Arlequín era la de un tipo infernal, un diablo que se había humanizado en la tierra, para entrar en contacto con los hombres, de quienes asumía, además, sus particulares debilidades y depravaciones. De todas formas, no debemos olvidar que cualquier máscara posee algo de infernal, según una tradición que reaviva la religión cristiana (la Iglesia Católica excomulgó en varias ocasiones a la *Commedia dell'Arte*, en particular, acusándola de prácticas demoníacas, por sus máscaras, y condenando, como inmoral y pecaminoso, lo que tenía de grotesco, bufonesco y carnavalesco).

En *Gianni Schicchi*, aparecen las máscaras del notario en Meser Amantio y del *dottore bolognese* en el médico Spinellochio, máscaras muy recurrentes en la ópera bufa⁶, aunque todas las máscaras principales de la comedia están representadas en los personajes principales: tras el mismo Schicchi está Arlequín, el prototipo, ejemplo de la perspicacia y pillería; tras Simone se reconoce a Pantalone, solterón grosero y viejo; por otra parte detrás de Pantalone está también Zita que es, en cierto modo, su “travestimiento” femenino. Betto recuerda al torpe lacayo Brighella, otro pillo bufón. Incluso aparecen “el Capitán Español” y su “Moro” otras máscaras de la

⁶ Ejemplo paradigmático del *dottore* sufridor de las burlas del pillo de turno es el *dottor* Bartolo, del rossiniano *Il Barbiere di Siviglia*. Sin embargo hay máscaras que se repiten una y otra vez en las óperas bufa, en particular la del notario, símbolo del poder institucional y legal. Visto con los ojos del siglo XXI, no deja de ser sorprendente la presencia recurrente de esta figura en las óperas bufas más representativas: desde *Le Nozze di Figaro*, *Così fan tutte* hasta *Gianni Schicchi*, sin olvidar *Don Pasquale*, *La Sonnambula*.

Commedia dell'Arte, en la escena del toque de difuntos que desconcierta a la familia Donati⁷.

Otros personajes cómicos tradicionales son los monjes, teatralizados por los parientes. Su presencia en la comedia remonta a la literatura carnavalesca, anticlerical y libertina del Medievo, de Rabelais y del XVIII.

Lauretta es a la vez Colombina, hija del viejo Brontolón, y la enamorada que, junto con Rinuccio constituye la pareja de galanes que desempeña el papel romántico de la *Commedia goldoniana*. En la *Commedia dell'Arte* la pareja de jóvenes enamorados ha de solventar los problemas puestos por los mayores y por las imposiciones sociales. El nuevo rico, Gianni Schicchi, finalmente facilita la movilidad social de sus parientes a pesar de que ello esté muy mal visto por la clase históricamente dirigente.

Por otra parte, es realmente en las otras mascaradas que interpretan los parientes donde recae la responsabilidad de escenificar la maldad, la ruindad, la avaricia, el egoísmo, etc. Las verdaderas máscaras infernales que habría que condenar al infierno son los familiares, más que el mismo Gianni Schicchi, que, en lo fundamental, lo que hace es servirse de la impericia y falta de inteligencia de los demás.

1.3.4. El “juego” de los opuestos: la tensión dialéctico paródica

De Stasio (2006: 805) afirma que la técnica de la parodia perfeccionada en la *Commedia dell'Arte* consiste en el juego continuo de referencias y coexistencia de opuestos o de contrastes, que atañe a todo el espectáculo de *Gianni Schicchi*.

A continuación realizaremos un resumen de la propuesta que realiza De Stasio sobre el juego de los opuestos:

- Oposiciones temáticas como el tema dulce del amor, Rinuccio y Lauretta, confrontados con el tema cómico de la obra. Ambos temas son acompañados constantemente por la dialéctica de la presencia y no-presencia o interrupciones de arias (véase el aria de Lauretta y las interrupciones de Schicchi).
- La oposición de los conceptos de la apariencia y la realidad, puesta en relación con los contrastes y oposiciones de figuras retóricas de la

⁷ En la ópera *Gianni Schicchi* durante el toque de campanas fúnebre, Gheraldo canta: “È preso un accidente al moro battezzato del sinor capitano”.

vestimenta por ejemplo, con las oposiciones de los colores y las formas, con su relativo significado; en este ámbito también entran las lágrimas falsas (hipócritas), de falso dolor por la muerte de Buoso Donati contra las reales (de rabia), por el engaño de Gianni Schicchi.

- Otra oposición es la del acuerdo y desacuerdo familiar con las relativas disputas, a menudo evidenciadas por los movimientos sincronizados de los grupos contra los individuos y viceversa.
- Existe una relación también dialéctica en el movimiento de las danzas: la sincronización del grupo en las escenas de la lectura del testamento, de las falsas lágrimas, y en las escenas de los intentos de corrupción, en contraste con los movimientos de los personajes individuales (Gianni Schicchi, Lauretta, Rinuccio). ¿El grupo de los parientes es un individuo colectivo ridiculizado contra los individuos positivos?
- Otra oposición importante es la del espacio: interior *versus* exterior. El espacio interior es el espacio de la corrupción y de la intriga *versus* lo externo, que es el espacio de la ingenuidad y el amor. La ingenuidad es representada por el niño y por Lauretta, que en dos ocasiones la envía su padre fuera, a la terraza, con el pretexto de cuidar del canario, pero en realidad lo que quiere Gianni Schicchi es preservarla de la corrupción del entorno interior.

De Stasio también menciona otras figuras retóricas que desarrollan un papel dialéctico, y que son las enfatizaciones lumínicas, las onomatopeyas musicales, las hipérboles y las paradojas.

La dialéctica está puesta hábilmente en escena en *Gianni Schicchi*, tanto teatralmente como musicalmente, y crea una tensión continua que hace tomar conciencia de sus valores.

1.4. EL TEATRO DENTRO DEL TEATRO

En la ópera *Gianni Schicchi* de Puccini encontramos este procedimiento en diversas ocasiones.

La ópera ya comienza con una escena de duelo de los parientes, donde representan su falso dolor los unos ante los otros, actuación que utilizará la familia Donati en diversas ocasiones a lo largo de la obra.

En el número 21 de ensayo los parientes están teatralizando lo bien que van a comer los frailes a costa de su herencia y unos compases más adelante la familia dice teatralmente, en estilo directo, como si fuese un discurso segundo (o tercero), lo que creen que dirán los frailes de ellos al recibir la herencia de Buoso Donati:

Eccolo là un Donati!
Eccolo là!
E la voleva lui l'eredità!
Ridete, o frati,
ridete alla barba dei Donati!
Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!

El mismo libreto indica que lo realicen agitando y amenazando con los puños cerrados.

De algún modo, sucede también, cuando, como dice Gianni Schicchi a los familiares: "Recitano meglio d'un giullare". Actúan mejor que los mismos juglares, es decir, interpretan muy bien con su extrema hipocresía el papel de doloridos, luctuosos. Cada uno lo interpreta ante los demás parientes y, luego, ante Gianni Schicchi y su hija.

Otro proceso lo encontramos también cuando Gianni Schicchi actúa ante los parientes ocultando sus verdaderas intenciones.

Un nuevo momento sería cuando todos, pero, sobre todo, Gianni Schicchi, actúan delante del médico como si Gianni Schicchi fuese Buoso Donati. Los parientes comunican al médico la aparente mejoría del falso Buoso y Buoso/Schicchi le comenta al médico que ha causado efecto su medicina.

También encontramos otra actuación del teatro dentro del teatro cuando Gianni Schicchi dice a los parientes lo que harán luego con el notario, lo que le dirán:

Messer notaio, presto!
Via da Buoso Donati
C'è un gran peggioramento!
Vuol fare testamento!...

Unos instantes más tarde, cuando la familia de Buoso está pensando en el reparto de la herencia, Simone, con falsa ingenuidad, les dice al resto de los parientes:

Ah! Capisco! Capisco!
 Perché sono il piu vecchio
 e sono stato podesta a Fucecchio,
 volete darli a me! Io li ringrazio.

Intenta representar un papel de inocente para hacerse con los mejores bienes.

Más adelante, después de escuchar el tañido de una campana doblando a muerto y cerciorarse de que no es por su difunto tío, la familia Donati recita alegremente el réquiem.

Al señalar Gianni Schicchi la torre de Arnolfo que se divisa a través de la ventana y cantar en primer lugar él y después todos: “Addio Firenze”, representando cómicamente apenados que son enviados al exilio.

Otro momento lo encontramos cuando todos, pero, sobre todo, Gianni Schicchi, actúan delante del notario y de los testigos como si Gianni Schicchi fuese Buoso Donati. Schicchi imita la voz del difunto y lega a su libre albedrío. Los parientes representan el falso dolor por la inevitable pérdida que se va a producir.

Al final de la ópera, cuando Gianni Schicchi se dirige al público, y sin cantar. Es una ruptura de la ficción operístico-teatral en el sentido de que un personaje de la ficción se dirige no a otros personajes de la ficción, sino al público real. Pero en cierto sentido, lo que sucede es lo contrario: se lleva al espectador desde la no-ficción en la que se encontraba hasta entonces hasta su inmersión en la ficción. Hasta entonces la ficción afectaba sólo a los personajes: era intra-diegética (afectaba a los personajes, que, en cierto modo, eran narradores y narrarios segundos, delegados por un silencioso o mudo narrador primero). Pero ahora, después del parlamento final de Gianni Schicchi, es también extra-diegético el ámbito de la ficción (afecta también al narrario-público y a Gianni Schicchi, que asciende de nivel y parece convertirse también en el narrador primero, hasta entonces en silencio). Este cambio –lógicamente imposible– de nivel del personaje Gianni Schicchi y el hecho de que desplace el ámbito de la ficción puede considerarse un efecto deliberado y cómico de metalepsis –en el sentido de Gérard Genette en *Figuras III*–, típico de las óperas bufas o cómicas a la italiana, presente ya en las del propio Mozart.

A la vez, es un efecto “envejecedor” de este discurso operístico, a la manera típica de la literatura juglaresca, con su cierre retórico característico, pidiendo aplauso y paga al público espectador de la recitación, como Gonzalo de Berceo o el Arcipreste de Hita.

Teóricamente, el parlamento de Gianni Schicchi al público amplía la ficción hasta el ámbito extradiegético de la comunicación con el espectador, pero en la práctica, desvela o rompe la ficción intradiegética de los personajes de la acción, y al hacerlo, valoriza o enfatiza el carácter artístico –literario, musical y espectacular– de la obra, el trabajo de invención y de representación de sus autores e intérpretes, para los que de hecho solicita un reconocimiento. La *captatio benevolentiae* o, más bien, *pietatis* para la acción pecaminosa y delictiva de Gianni Schicchi es una *captatio laudationis* para los cantantes, profesores de la orquesta, registas, directores, autores, etc.: un modo convencional, meta-artístico de concluir la obra.

Además, no sólo se trata del final de *Gianni Schicchi*, sino del final de todo el *Trittico*.

1.5. LAS IRONÍAS Y OTROS RECURSOS CÓMICOS

El arte auténtico sólo puede brotar del íntimo
vínculo entre el juego y la seriedad.

Goethe

Benet Casablanca (2000: 1) apunta que, en la música, como en el lenguaje, el humor representa una transgresión de todo aquello que –presuponiendo el conocimiento por parte del receptor de los justos términos de una situación determinada y el normal desarrollo de la misma– resulta más lógico y previsible, y que, como consecuencia de dicha operación, justamente se enmascara, es violentado o llega incluso a omitirse, todo ello con voluntad jocosa, no siempre explícita en cuanto tal.

Leukel (1983: 160) comenta que el humor de Puccini se mueve de modo diferente al de Verdi, quien debe a la sabiduría de “tutto nel mondo è burla” su visión de las cosas, antes que a lo diabólico, y en donde también se debe reconocer en este sentido en el primer proceso de maduración. Los elementos cómicos se encuentran en todas las óperas de Puccini: en *La Bohème* las figuras de Benoît y Alcindoro, en *Tosca* el sacristán, en *Madama Butterfly* el tío borracho de Butterfly, y Ping, Pang y Pong en *Turandot*. Leukel afirma que el carácter fundamental de *Gianni Schicchi* es otro que en el resto de las óperas. El Puccini maduro se confiesa aquí expresamente en parte de su ser, que hasta ahora o bien estaba oculto o actuaba sólo de modo

latente, en donde la participación de un humor reconciliador no olvida la acidez manifiesta.

Gianni Schicchi abunda en ejemplos con fines humorísticos e irónicos. A continuación clasificaremos algunos de los más relevantes:

Poindefert (1985: 25) afirma que los múltiples elementos cómicos en *Gianni Schicchi* son muy diversos: sátira social y musical, elementos de ruptura en cascada, imitaciones, mímica. Todo se encadena perfectamente y con una rapidez que es un empeño de éxito.

Diversidad de situaciones teatrales se suceden de forma continua. En la primera parte de la obra se suceden en una docena de minutos un abanico impresionante de expresiones diversas: comedia macabra (solos y conjuntos), lirismo patético (Betto), mímica (búsqueda del testamento), lirismo amoroso (Rinuccio encuentra el testamento y piensa en Lauretta), comedia satírica (cada uno espera heredar), suspense (se abre el testamento), desesperación, cólera y exasperación, abatimiento, búsqueda de una solución.

Hay múltiples elementos musicales, literarios, escénicos, que se repiten en el transcurso de la acción como guiños o estribillos y que por analogía mueven a sonreír creando uniones suplementarias en el seno de la comedia. Toman valor por las simetrías que establecen con lo que queda pendiente. Tejen a lo largo de la acción una especie de segunda trama dramática por la intermediación de este juego sobre elementos asociados por su perfil general.

1.5.1. Recursos cómicos

1.5.1.1 Libretísticos

Uno de los recursos cómicos que Puccini emplea es el del disfraz (no de género, pero sí de personalidad y de edad): el vivo Gianni Schicchi como el viejo moribundo Buoso Donati.

Carner (1987: 531) señala como momento humorístico aquél en el que Gianni Schicchi les dice a los parientes el terrible castigo que aguarda a quien falsifique un testamento: “Prima un avvertimento” (número 63 de ensayo). Añadiremos que después de estas palabras y antes de explicarles lo que les puede ocurrir, Puccini corta con un calderón la música y también la acción. Emplea acordes tensivos

señalando, en su advertencia a los parientes, el riesgo que corren, representando, a la vez que cantan “Addio Firenze”, tener un muñón. A su vez, el espectador comprende –sin que lo comprendan los personajes– que Gianni Schicchi se está blindando contra una hipotética denuncia de los parientes.

1.5.1.2. Musicales

En el número 1 de ensayo, la simultaneidad entre las apoyaturas “dolorosas”, vocálicas y orquestales y el *staccato* “ultra doloroso” del fagot resulta cómica porque enfatiza fuera de cualquier límite el exagerado e hipócrita sentimiento de pesar. Además, el procedimiento resulta humorístico por el efecto desorbitado de nasalización que produce, y porque es, a la vez, una onomatopeya de los sonidos característicos de los asnos.

Este mismo motivo realiza pesantes repeticiones sistemáticas de un elemento presentado sobre una melodía descendente y que juega a lo largo de toda la ópera con la tonalidad y el colorido orquestal⁸. Motivo que falsea –o desplaza sobre las partes débiles de los tiempos– el acento natural, al igual que los parientes muestran su falso dolor por la muerte de su tío o incluso participan en la falsificación del testamento. Estas secuencias las encontramos a lo largo de toda la ópera.

Otro momento cómico lo encontramos en el número 7 de ensayo, en la búsqueda del testamento. Se realizan paradas en seco en la música con calderones sobre silencios cuando algún familiar de Donati cree haber encontrado el testamento. A este momento le añade comicidad el movimiento escénico de los personajes, revolviendo desesperadamente toda la estancia y buscando por los lugares más insospechados el documento. Este recurso Puccini también lo emplea a lo largo de toda la ópera, interrumpiendo la acción o anunciando algo nuevo.

También encontramos otro recurso cómico en el número 47 de ensayo, cuando Gianni Schicchi dice: “Son quasi addormentato...”. Para reflejar este adormecimiento (ejemplo 1), Puccini hace descender la música por semitonos en lugar de por tonos, que era lo que venía haciendo, además de retener el tiempo y bajar la dinámica a *pianissimo* (“ppp”).

⁸ Una de las ocasiones la encontramos en el ejemplo 1 del apartado de ecos musicales.

Ejemplo 1

The musical score for Example 1 is a page from a score for Giacomo Puccini's opera Gianni Schicchi. It features the following parts and markings:

- Ob. (Oboe):** Treble clef, with a *rit:.....* marking above the staff.
- G. SCHICCHI (Soprano):** Bass clef, with lyrics: "se - ra? Son qua-si ad-dor-men - ta - to...". A *rit:.....* marking is above the staff.
- SPIN. (Soprano):** Bass clef, with lyrics: "Si, Mes - ser uniti". A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.
- Vn.I (Violin I):** Treble clef, with markings: *(div.)*, *rit:.....*, *ten.*, and *uniti*.
- Vn.II (Violin II):** Treble clef, with markings: *(div.)*, *ppp*, *ten.*, and *uniti*.
- Va. (Viola):** Alto clef, with markings: *(div.)*, *ppp*, *ten.*, and *uniti*.
- Vc. (Violoncello):** Bass clef, with markings: *(div.)*, *ppp*, *ten.*, and *ppp*.

Igualmente encontramos comicidad en el pasaje de “In testa la cappelina” (número 51 de ensayo). Puccini acentúa las partes fuertes y corta las débiles enfrentándolas con notas a contatiempo –recurso que también emplea Rossini en sus bajos bufos como hemos comentado anteriormente–.

Los parientes cantan sobre una cuerda de recitación, a modo de “soliloquio” y acompañados por trémolos dicen: “Ora siamo alla mula, alla casa ed ai mulini” (número 75 de ensayo). La música representa un momento cómico por la tensión que genera con los trémolos en las cuerdas y ridiculiza a los parientes haciéndoles expresar de esta forma sus deseos.

En los números 79 y 80 de ensayo, el notario y los testigos se despiden apenados de la familia y del supuesto moribundo entonando un motivo que recuerda la astucia de Schicchi –tema breve y melódico–. Después de un silencio aparece un gran *tutti* orquestal acompañando los gritos desesperados de los parientes. La comicidad se produce por el contraste extremo entre un motivo que lo habíamos relacionado anteriormente con la astucia de Schicchi y que iba a favorecer a los parientes, seguido de un absoluto silencio y los repentinos gritos acompañados por el *tutti* orquestal.

1.5.1.3. Libretísticos y musicales

El compositor juega con la música y el texto cuando la familia muestra su ira hacia los frailes del convento (número 19 de ensayo) y las mujeres están cantando:

si faranno slargar spesso la cappa,
noi schianterem di bile, e loro...pappa!

Para la palabra *slargar* –concretamente en la segunda “a”– Puccini utiliza una figura más larga (una blanca ligada a la negra) describiendo cómicamente lo que está diciendo.

Después de leer el testamento y de quedar decepcionados los parientes (número 21 de ensayo), la escritura de sus partes vocales juega sobre una casi permanente homorritmia, y también la orquesta repite varios motivos intensamente caracterizados por un ritmo obsesivo:

Eccolo là un Donati! Ah! Ah! Ah! Eccolo là!
E la voleva lui l’eredità!
Ridete, o frati,
ridete alla barba dei Donati!
Ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah!

La partitura expresa el paroxismo al que la decepción económica ha llevado a los parientes con estas homorritmias vocales y orquestales, que, al convertir a los personajes durante su crisis en artilugios mecánicos repetitivos, en máquinas vocales, hace reír.

Otro ejemplo lo encontramos en la escena del médico (número 46 de ensayo) con su acento boloñés y la voz nasal de Schicchi imitando a Buoso. El acompañamiento se basa en acordes de novena o séptima menor y coloca las disonancias mayores en la tesitura más grave de la orquesta. También las pequeñas alusiones de Gianni Schicchi: “Da morto son rinato”, terminando con la jactancia del médico, que dice: “a me non è mai morto un ammalato!”. Toda la escena está repleta de comicidad, a causa del médico, del que en realidad se ríen todos, y Gianni Schicchi, por su exagerada imitación.

Irrupciones descontextualizadoras. En un pasaje determinado de la ópera (del número 56 al 58 de ensayo) se producen tres irrupciones con cierto carácter cómico. Primero: el toque de campana fúnebre, anunciando la muerte de alguien, que

hará que las voces de los parientes que venían cantando se corten bruscamente. Segunda: la entrada de Lauretta desde el balcón a la estancia; toda la tensión del momento se dirige mediante cromatismos y aparecen figuralismos en el viento que acompañan la entrada de Lauretta ajena a todo. Tercera: cuando después de anunciar Gheraldo que el toque de campana no anuncia la muerte de Buoso, toda la familia entona “Requiescat in pace!”; es un réquiem alegre y jocoso que los parientes entonarían con la melodía, que está asociada a la audacia de quien va a ser su estafador.

Otras rupturas de los temas en curso las encontramos en la irrupción del lirismo de Rinuccio al descubrir el testamento, y en otras ocasiones como las negaciones de Schicchi a ayudar a la familia (números de ensayo 38, 42 y 43) que también van seguidas del tema de los enamorados (Rinuccio y Lauretta) rompiendo el estilo presente. Por último, en el número 84 de ensayo, prácticamente al final de la obra, cuando la familia desheredada insulta a Schicchi y los enamorados vuelven a irrumpir declarándose su amor. Este súbito arranque de lirismo no puede ser considerado más que bajo el ángulo de una parodia del propio estilo del compositor por estar fuera del estilo que le precede.

Puccini reserva las intervenciones colectivas de la familia sobre una misma frase para resumir e ilustrar una etapa psicológica atravesada por el espíritu colectivo, lo que, por otra parte, aporta siempre un elemento cómico suplementario engendrado por la ruptura ocasionada en un estilo recitativo interrumpida por una brusca escritura agrupada de las voces.

Uno de estos momentos lo encontramos en el número 5 de ensayo cuando el rumor que corre por Signa, primeramente cuchicheado, será expuesto por Betto y finalmente pronunciado por toda la familia, “lo dicono a Signa”, para volver de forma inmediata al tema generador de la ópera.

Se repite el mismo procedimiento cuando Simone dice:

Guajo pei frati,
ma per noi speranza!

Esta frase la repite seguidamente la familia Donati (número 6 de ensayo).

También en el número 44 de ensayo:

GIANNI SCHICCHI
Nessuno sa
che Buoso ha resoil il fiato?

TUTTI
Nessuno!
GIANNI SCHICCHI
Bene! Ancora
Nessuno deve saperlo!
TUTTI
Nessuno lo saprà!

La familia, que tan enfadada estaba con Schicchi, ahora le contestará con sumisión. Puccini añade para la ocasión el tambor fúnebre, sonido que poco tiene que ver con una situación de estas características. La orquesta realiza una configuración rítmica y los parientes cantan al unísono sobre la misma cuerda.

Schicchi manda a la terraza a su hija para que no se entere de la fechoría que va a plantear (número 43 de ensayo):

Laurettina!
Va' sul terrazzino;
Porta i minuzzolini all'uccellino.

Se produce una situación fuera de contexto. Hasta ahora todo eran insultos y súplicas. El personaje inocente (Lauretta) es apartado de la acción con una excusa que resulta bastante cómica. Las flautas acompañan el momento con figuralismos *uccellinos* como reproduciendo las labores que Schicchi otorga a su hija, a la vez que los violines primeros realizan sonidos enarmónicos que también resultan fuera de contexto.

En el número 52 de ensayo la familia Donati aclama a Schicchi con una emoción desmesurada. La algarabía de los parientes está acompañada por una textura rítmico-percusiva, que exagera todavía más la situación, y por transformaciones de un motivo que ya habíamos escuchado (al igual que la transformación del sentimiento de los parientes). El pasaje va acompañado por los movimientos desmedidos de los parientes, bailando y moviéndose alrededor de Schicchi.

Después de la ironía de Schicchi diciendo “quanto dura l'amore fra i parenti!”, el desacuerdo entre los parientes va a ir a más (número 56 de ensayo). Los parientes van enumerando los bienes más valiosos, cada uno en orden diferente, con entradas contrapuntísticas y con una textura orquestal que se engrosa, añadiendo duplicaciones por segundas mayores que por su rareza refuerza la impresión de falsedad. Contrasta esta situación anárquica con el amor (entre ellos) que pocos compases antes estaban proclamando. El pasaje *in crescendo* terminará con los parientes cantando al unísono “me toccano a me!”, empleando notas agudas y

acompañado por una orquesta tensiva que intensifica la ira de la familia. El discurso de la acción esboza la sonrisa del espectador por cómo pasa de una situación amable a una encrespada.

El único trío de las mujeres de la familia (número 61 de ensayo) es una caricatura de la seducción. Tratan a Schicchi como si fuese un niño que va a ir a dormir, mezclando en las palabras de su nana la fechoría (el cambio de testamento) que debe realizar. Musicalmente está compuesto con la aparición continua de material temático recogido de un motivo que se refiere al celaje de Schicchi. Se opone la aparente inocencia de las mujeres con la picardía de Schicchi expresada con la música.

La segunda aria de Schicchi (número 63 de ensayo) muestra su falsa nostalgia para impresionar a los parientes con el *staccato* humorístico en semicorcheas en las trompetas, oboe y fagot (ejemplo 2). Este elemento lo reutiliza (números 76 y 77 de ensayo) cuando está dictando el testamento, amenazando, no sin divertirse, a los parientes con voz nasal y además tiene el poder de hacerles callar rápidamente a todos.

Ejemplo 2

Andantino giusto ♩ = 58

G. SCHICCHI
Ve.

Ad-dio, Fi - ren - ze, ad - dio, cie - lo di - vi - no.....
con Sordina

Tr. be

pp

Un nuevo ejemplo lo tenemos al final del número 75 de ensayo, cuando en un *pianissimo* contenido y gruñendo los parientes, dicen con rabia a Schicchi: “Ah! Furfante!”. En oposición a la rabia, caracterizada con exagerados gestos, escuchamos un motivo alegre, motivo de fanfarria y que señala a Schicchi como triunfador. Este contraste que se produce resulta cómico para el espectador.

1.5.2. Las ironías

1.5.2.1. Libretísticas

Una de las ironías libretística la encontramos en el número 13 de ensayo:

Povero Buoso!
Se m'avesse lasciato questa casa!
E i mulini di Signa!

Los parientes se compadecen de su tío, aunque en lo que piensan en realidad es en la parte de la herencia que les ha podido dejar el difunto. Cada uno de los presentes va pensando en alto los bienes que desea y, por supuesto, todos coinciden en las partes más valiosas (se contradicen sus sentimientos). El pasaje está escrito de forma contrapuntística y en una dinámica *pianissimo* como si nadie les escuchase.

Otra de las intervenciones colectivas de repetición de palabras con ironía, la encontramos en el número 21 de ensayo:

BETTO
E galletti!
TUTTI
Gallettini!!

En este juego de repetición de una misma palabra por toda la familia, Puccini emplea acordes de gran disonancia, prácticamente poliacordes. Los parientes están describiendo lo bien que van a comer los frailes a la vez que los imitan, pero en realidad lo que sienten es una gran rabia hacia ellos.

También cuando Gianni Schicchi se dirige a los familiares (número 34 de ensayo):

(Quale aspetto sgomento e desolato!...
Buoso Donati, certo, è migliorato!)

Gianni Schicchi se refiere a que el abatimiento que ve en los parientes cuando llega a la casa de Buoso Donati sólo puede causarlo, asombrosamente, el retraso en la herencia causado por la recuperación del enfermo. Es una paradoja cómica de tipo irónico porque contradice el discurso que se supone normal, el esperable en tal situación, el discurso aquí presupuesto: que la salud de Buoso alegrase a su familia. Este momento está apoyado musicalmente por el motivo que luego utilizará Lauretta para persuadir a su padre.

En el pasaje siguiente (número 35 de ensayo):

Ah! comprendo il dolor di tanta perdita!...
Ne ho l'anima commossa!...

Gianni Schicchi afirma aparentemente lo contrario de lo que, en realidad, sostiene: que no es una pérdida sentimental para los parientes, y que no se haya conmovido por su dolor, sino, al contrario, por su comedia, por cómo fingen.

Más adelante, cuando exclama Gianni Schicchi (número 56 de ensayo):

Quanto dura l'amore fra i parenti!

Está diciendo, antifrásicamente, lo opuesto a lo que ve: no ha durado nada la armonía entre los familiares (exactamente hasta que ha habido dinero en juego).

Otra ironía la localizamos cuando el notario ha recitado la anulación de todos los testamentos previos hasta ahora y los parientes dicen: “Che previdenza!”, aparentemente entristecidos, cuando en realidad saben que se trata de una farsa (número 71 de ensayo).

Las palabras del enfadadísimo Simone contra Gianni Schicchi, que ejerce, disfrazado, de Buoso Donati (número 75 de ensayo):

Cosa vuoi che gl'importi
a Gianni Schicchi
di quella mula?

Se encuentran, a continuación, con la respuesta de Gianni-Buoso:

Tienti bono, Simone!
Lo so io quel che vuole Gianni Schicchi!

Hallamos aquí una doble figura, un juego encadenado, que causa la impresión de ironía *in crescendo*: Simone afirma lo oficial, que es contrario a lo real. Claro está para los parientes (y para el espectador) que Gianni Schicchi se encuentra interesado en obtener esa mula en herencia. Sin embargo, para el notario y los testigos, que desconocen la trampa, lo expresado por Simone es lo lógico. Simone quiere impedir tal legado y, de paso, burlarse de Gianni Schicchi, de quien supone que no podrá argumentar en contra, de modo real. Sin embargo, el ingenio de Schicchi supera el obstáculo y le permite frenarle de golpe con una nueva ironía, de segundo grado: literalmente sostiene que él (supuestamente, Buoso) conoce lo que desea su amigo Gianni (supuestamente, ausente de la casa de Buoso); eso es lo que entienden los testigos y el notario. Pero de hecho lo que enuncia es lo que sólo entienden él

(Schicchi disfrazado de Buoso) y los parientes: que él por ser realmente Gianni Schicchi sabe lo que Gianni Schicchi pretende.

Otras ironías son las de la ópera –es decir, las de su enunciador implícito– con respecto a Gianni Schicchi, por boca del mismo Gianni Schicchi, cuando cita, sin saberlo, algunos versos de la *Divina Commedia*, desde la cual nace como personaje para la ópera: “testando e dando al testamento norma”. Y también con respecto con respecto a Gianni Schicchi, por boca del mismo Gianni Schicchi, cuando se refiere “proféticamente” al carácter inmortal de su acción –gracias, aunque el personaje no lo sepa, a la *Divina Commedia*, y, en segundo grado, y quizá como presunción o como auto-ironía, a la propia ópera *Gianni Schicchi*–:

O gente! Questa matta bizzarria
che mi zampilla della fantasia
è tale da sfidar l’eternità!

1.5.2.2. Musicales

Una ironía musical la encontramos en los números 39 y 40 de ensayo, cuando Gianni Schicchi se niega a ayudar a la familia. Schicchi realiza saltos de octavas armonizados por segundas menores (en los oboes, fagotes, trompas y trompetas), disonancias máximas que contrastan rápidamente con el aria suplicante y delicadamente armonizada de Lauretta que se escucha a continuación. Estos acordes disonantes también tienen un valor percusivo que enfatizan la acción.

Localizamos otra ironía musical cuando cada uno de los parientes, a espaldas de los demás, intenta sobornar a Schicchi para que le legue los mejores bienes (número 60 de ensayo). Puccini utiliza con la orquesta el material temático que había empleado cuando Schicchi estaba describiendo su malicioso plan, en el número 51 de ensayo. La música parece burlarse de los parientes, ignorantes de los planes de Schicchi.

1.5.2.3. Libretísticas y musicales

En el número 52 de ensayo, compás 929, los parientes cantan: “Come è bello l’amore fra i parenti”. La familia Donati canta al unísono alardeando de lo mucho que se quieren entre ellos, pero la armonía está señalando lo contrario al realizar de

forma continua acordes disonantes que se enfrentan a sus palabras, se produce una ironía entre el libreto y la música

En el número 71 de ensayo el notario le pregunta al falso Buoso por los funerales y Schicchi, disfrazado de Buoso, contesta: “Pochi quatrini!”. Es una ironía, ya que, en realidad, no se trata de sus funerales sino que se trata de no gastar demasiado dinero del que él se piensa embolsar y ni siquiera lo sospechan todavía los presentes en el dormitorio. Musicalmente va acompañado por tres motivos que también van a ser transformados.

Otra ironía del libreto y la música la encontramos cuando los parientes, delante del notario, dicen (número 72 de ensayo):

Bravo! Bravo!
Bisogna sempre pensare alla beneficenza!

Los parientes son los primeros que se habían muerto de rabia al saber que su difunto tío había dejado la parte más importante de la herencia a los frailes. Las trompetas acompañan las palabras en una paráfrasis de un motivo asociado con la ira desmesurada que antes ellos mismos habían puesto de manifiesto.

También, cuando el falso Buoso, antes de dejar la mula a su “devoto amigo Gianni Schicchi” dice cuánto es querida (número 75 de ensayo). La ironía en la música la encontramos cuando el propio Schicchi utiliza un motivo para pronunciar su propio nombre, que nos ha ido recordando a lo largo de la ópera su picardía, a la vez que se regodea (el falso Buoso) en el valor de los bienes que a él mismo se está legando.

Más tarde, cuando Schicchi manda a Zita que le dé al notario una propina de su propio bolsillo (número 78 de ensayo):

Zita, di vostra brosa date venti fiorini
ai testimoni e cento al buon notaio!
Niente saluti. Andate, andate. Siamo forti!

Mientras tanto está sonando una transformación del motivo que reflejaba la ira y las disputas de los parientes ahora contenidos. La ira y las disputas también están de algún modo transformadas al no poder ser expresados sus sentimientos por estar presentes el notario y los testigos.

1.6. OTROS JUEGOS DE LENGUAJE

1.6.1 Juegos de repetición

A lo largo de la ópera encontramos continuos juegos de repetición de lenguaje asociados a situaciones que, de algún modo, mantienen una semejanza.

Poindefert (1985: 25) establece las siguientes correspondencias:

| Nº de ensayo | Correspondencias | | Características |
|--------------|---|---|--|
| 1 - 71 | Murmullo de los parientes | Anuncio del notario leyendo primeras fórmulas habituales del testamento | Juega sobre una dicción indistinta para las frases preestablecidas |
| 3 - 35 | Falsa desesperación de los parientes, que no piensan más que en el testamento | Falsa desesperación de Schicchi abordando muy rápido el problema del testamento | Juega sobre el parecer y el ser |
| 2 - 14 | Gherardo saca a su hijo | Schicchi pide a su hija que salga a la terraza | Descarte sistemático de los inocentes que no están implicados en el engaño |
| 4 - 77 | Se dice en Signa | Los molinos de Signa | Juega sobre la pronunciación de Signa retomada como un eco de la primera cita |
| 6, 24 - 55 | “Se es sabio a tu edad” | “Tengo derecho a la mejor parte” | Juega sobre como poner a su favor un argumento muchas veces citado por sus parientes |
| 26 - 57 | Vuelve el hijo de Gherardo | Vuelve Lauretta de la terraza | Juega sobre las rupturas dramáticas entrañadas por la entrada de los inocentes |
| 30 - 40 | Aria de Rinuccio intentando convencer a sus parientes | Aria de Lauretta intentando convencer a su padre | Las dos únicas arias líricas se utilizan para los mismos fines |
| 45 - 66 | El médico llama a la puerta | El notario llama a la puerta | Juega con la precipitación que se produce por los golpes cada vez que llaman a la puerta |
| 64 - 75 | Canción de Gianni Schicchi “Addio Firenze” | Repite la canción recordándosela a los parientes | Juega con la reminiscencia musical empleada con un fin disuasorio |

Un análisis más detallado nos llevará a añadir otras correspondencias a las establecidas por Poindfert:

| Nº de ensayo | Correspondencias | | Características |
|-------------------|---|---|---|
| 13 - 14 | Simone enciende las velas | Simone apaga las velas | Juego de simbolismos |
| 25 - 26 | Rinuccio dice: hay solo una persona... La familia contesta: ¿quién? | El niño anuncia la entrada de alguien. La familia contesta: ¿quién? | Juego de esquema pregunta-respuesta |
| 25 - 25 | Rinuccio contesta: Gianni Schicchi | El niño contesta: Gianni Schicchi | Juego vocal sobre las cuatro "i" del nombre Gianni Schicchi |
| 7 - 7 | "No, non è!"(Simone) Se produce un silencio | "No, non c'è!"(Zita) Se produce un silencio | Juego de irrupción de la acción a través del silencio musical y vocal |
| 40 - 61 | Lauretta convence a su padre | Las tres mujeres de la familia seducen a Schicchi | Todas las mujeres de la comedia seducen con sus palabras a Schicchi |
| 42 - 43 | Niente da fere! (Schicchi) Conclusiva | Niente da fere! Però!...(Schicchi) Suspensiva | Juego de frases iguales: conclusiva y suspensiva |
| 53 - 74 | Simone: "I fiorini in contanti?" | Schicchi: "I fiorini in contanti" | Se utiliza la misma frase con significados diferentes |
| 64 - 84 | Los parientes miran a través de la terraza | Rinuccio y Lauretta miran a través de la terraza | En las dos ocasiones admiran Florencia |
| 64 - 65 | Schicchi: Divino Moncherino | Los parientes de Donati: Divino Moncherino | Juego de prolongación de la "o" final por medio de calderones |
| Introducción - 76 | Preludio | Preludio | Juego que introduce el todo y el final |

1.7. LA ACCIÓN REPRESENTADA

La acción se sitúa en Florencia, en 1299. Estamos en la habitación del acaudalado Buoso Donati. Sus parientes, codiciosos, rodean con hipócrita y dolorosa compasión el lecho en el que yace recién muerto. Rezan, se lamentan. Pero he aquí que empieza a correr entre ellos poco a poco el rumor de que Buoso ha dejado todas

sus pertenencias a un convento de monjes, y al final acaban buscando afanosamente todos el testamento, que no logran en encontrar en ningún sitio. Por fin sin embargo, alguien lo halla. Es Rinuccio, que confía en haberse visto graciado para poder cumplir sus planes amorosos. Expectación intensa en todos durante la lectura. No obstante, la sospecha se confirma. Desolación enorme, primero; y rabia incontenida, después, contra el difunto, y también contra los monjes, a quienes imaginan con detalle dándose la gran vida mientras ellos penan con sus miserias.

No saben qué hacer para alterar el testamento. A ninguno se le ocurre nada. Están perdidos sin remedio.

Interviene uno de los familiares, el joven Rinuccio para argüir que solamente el astuto Gianni Schicchi, con cuya hija Lauretta desea casarse, podría ayudarles en semejante trance. Rechazo general de la familia a la intervención de un pícaro descastado como Schicchi. Rinuccio insiste: elogia a la gente como él, a los inmigrantes que están renovando y revivificando la magnífica ciudad. Los demás, sin embargo, saturados de prejuicios, especialmente su tía Zita, se oponen radicalmente. Ellos pertenecen a un linaje noble, ahora empobrecido. Gianni Schicchi, por el contrario, hasta hace poco un pueblerino, un advenedizo en la ciudad, vive ahora en ella como un pequeño burgués.

La familia de Buoso le desprecia (al igual que desdeña a su hija) tanto como, en el fondo, probablemente le envidia, pues él vive bien, a su aire, soberanamente; es dinámico, y bastante listo; un tunante feliz, en suma, un desvergonzado que destaca. En medio de la discusión con Rinuccio sobre este villano padre de una hija sin dote, y con la unánime voluntad de no tratarle, siendo ellos quienes son, y menos en un momento como éste, en el que acaban de perder la herencia, justo entonces, se enteran de improviso de que se encuentra allí en la casa, en persona, Gianni Schicchi acompañado por su hija Lauretta, la novia de Rinuccio. Sorpresa general. ¿Por qué ha acudido? De ninguna manera quieren que entre. El propio Rinuccio, el sobrino de Zita, la prima del difunto Buoso Donati, sin consultar al resto de los parientes, le había hecho llamar nada más encontrar el testamento, pues confiaba en que en él le hubiese sido concedida una pequeña herencia que permitiese negociar ahora entre su tutora, la tía Zita, y Gianni Schicchi un compromiso sobre su matrimonio con Lauretta, la hija de éste. Tras la apasionada defensa que de Gianni y de la gente nueva sostiene Rinuccio, Gianni entra en la misma en la cámara mortuoria de Buoso Donati.

Se produce entonces una acalorada discusión entre los familiares (especialmente Zita), y Gianni Schicchi. Schicchi, despechado, pues le han hecho acudir hasta allí y encima le menosprecian, decide no ayudarles (que se apañen como puedan, bien sabe él que ni pueden ni podrán estos atolondrados, envarados y prejuiciosos), y se larga airado, llevándose a su hija, y lanzando una salva de insultos contra Zita, la vieja tacaña que se permite sacrificar el amor de su sobrino y su hija sólo porque ésta no le aporta una buena dote. En efecto, Zita, a pesar de los insistentes nuevos ruegos de su sobrino Rinuccio, al verse desheredada de modo contrario al que imaginaba, porque ni siquiera conocía antes los rumores sobre que su primo Buoso dejaba entera su pingüe herencia a los monjes, ha decidido ahora impedir el matrimonio.

Lauretta, desesperada, se hinca entonces de rodillas, y suplica a su padre, cariñosa pero dramáticamente, que no se vaya, que ayude a la familia del difunto Buoso Donati, o sea, a su novio Rinuccio, a adjudicarse la herencia. Si no les ayuda, ella se tirará al Arno, el río de Florencia, desde el Puente Viejo, en donde se encuentran las joyerías a las que los novios suelen acudir a comprarse los anillos de matrimonio, como ella también desea hacer.

La actuación de Gianni Schicchi, si tuviese éxito, les permitiría a ellos dos (a Lauretta y a Rinuccio) casarse. Si Rinuccio, siendo como es un noble de un nivel muy bajo que no dispone de medios económicos, no obtuviese una parte de la sustanciosa herencia de Buoso Donati, necesitaría, de acuerdo con las ideas rancias de su tía Zita y del resto de su familia, contraer matrimonio con una muchacha acaudalada para remediar su triste situación económica y la de su tía, sin poder convertir a Lauretta en su mujer, como él pretende, pues, a pesar de que Lauretta, la hija de Schicchi, no es pobre, tampoco es pudiente.

Finalmente, Schicchi, a regañadientes, sólo enternecido al ver el amor y la angustia de su hija, accede a buscar una solución al problema (arduo y urgente) de los Donati. Pese a su propia impotencia, tampoco ellos están convencidos de que les convenga recibir la ayuda de un tipo como él, ni de que consiga alcanzar su remedio. Con todo y con eso, Gianni Schicchi es la única remota oportunidad que ahora pueden concebir de recuperar la herencia.

Sin embargo, tampoco encuentra él argucias frente al testamento legal que con detenimiento examina; no parece haber resquicio aprovechable. Pese a ello, sigue meditando sobre las circunstancias. De repente, dice, al fin, que quizá haya

cierta vía... ¿Nadie sabe aún en la ciudad que Buoso ha muerto? Estupendo. Renacen las perdidas esperanzas de los familiares, y, sobre todo, y con otro valor, las de la pareja de enamorados.

Sin embargo, inesperadamente, se presenta en la puerta de la estancia entonces el médico de Buoso Donati. Schicchi, rapidísimo, hace que la familia le retenga allí, e, imitando la nasal y aguda voz de Buoso, como si todavía viviese, escondido detrás de su cama, le dice al médico desde allí que se encuentra mejor, que no desea ser visitado ahora, que quiere reposar. Ufano del éxito de su ciencia boloñesa, sin sospechar nada, al contrario, presumiendo interminablemente, el doctor se va por fin.

Los parientes, asombrados, admiran la habilidad y la sangre fría de Gianni Schicchi, que ya ha concebido todo el subterfugio, sin que ellos entiendan nada. Schicchi, dándoles instrucciones imperiosas para esconder en otra habitación al muerto y para rehacer la cama, se hace vestir con las ropas de dormir de Buoso, se acuesta en su lecho, hace mantener casi a oscuras la estancia, manda llamar al notario, y advierte con gran seriedad a la familia que no debe saberse nunca nada sobre la impostura que preparan. El falsificar un testamento se castiga en cada uno de los implicados con la amputación de una mano y con el destierro del estado autónomo de Florencia. Lo comprenden bien todos, y a ello se comprometen con temor, aunque esperanzados con la ayuda del avisado Gianni. Señaladamente, las mujeres, que le miman con devoción, compitiendo entre ellas con sus agasajos, y, ¡quién lo hubiera dicho!, siendo la primera en las carantoñas, la vieja y hasta hace poco malhumorada Zita.

En medio de los preparativos para recibir al notario, y después de una, afortunadamente, falsa alarma sobre la difusión en la ciudad del fallecimiento de Buoso, los familiares alcanzan de prisa un acuerdo sobre cómo distribuirse una parte de los bienes, pero no sobre los más sustanciosos –la mejor y más famosa mula de Florencia, la casa de la ciudad y los molinos de Signa–. Atascados en sus desavenencias, con la premura por la inminente llegada del notario, dejan al sensato criterio de Gianni Schicchi su reparto. Sucesivamente, en realidad, cada grupillo de los deudos de Buoso trata, en secreto, de sobornar a Schicchi para verse favorecido en el legado de las propiedades excelentes.

De este modo, tras recibir desde el lecho al notario y a dos vecinos que ejercen de testigos (muy conmovidos éstos por el lamentable estado en el que se

encuentra), con todos los parientes presentes, el fingido Buoso comienza a dictar su nuevo testamento. Tras otorgar algunas limosnas insignificantes a la iglesia (para no dar a entender, afirma, que pudiese haber obtenido inmoralmente su fortuna), concede, según lo acordado, los bienes a los parientes, y no a los monjes.

Al llegar a la parte sobresaliente de la herencia, cuando la expectación de los parientes es enorme, en su papel de Buoso Donati, Gianni Schicchi dona uno tras otro sus tres tesoros –la mula, la casa de Florencia y los molinos de Signa– a su “querido amigo Gianni Schicchi”. Ello conduce gradualmente a los familiares desde la indignación máxima hasta la irritación absoluta, apenas contenida una y otra vez en sus expresiones por los disimulados avisos que para ellos el revivido Buoso Donati va intercalando en su testar sobre el riesgo de verse todos con un muñón en lugar de con una mano, y cantando adiós Florencia.

Nada más haber despedido al notario y a los testigos, a quienes Buoso-Schicchi ha hecho que Zita tenga que pagar pródigamente con dinero de su propia cartera (y no con el del difunto Buoso, ni, menos, con el del agraciado Gianni), los supuestos herederos, tan en el colmo de sus iras como sólo ahora desengañados, revientan en improperios contra Gianni Schicchi, contra quien tratan de arremeter. Éste, que es un tipo grande, fuerte y curtido, les echa de malos modos de la que ya es su casa, mientras ellos intentan llevarse ridículamente lo poco que pueden en su huida.

Por fin, reinante la paz tras la estampida, la pareja de novios consigue abrazarse rematadamente feliz, gozando de sus palabras de amor y de las perspectivas de la nueva situación, providencial sin duda para sus intereses. Lairetta y Rinuccio contemplan entre besos la ciudad desde la casa. No lejos de ellos, a su vez, Gianni los observa con colmada satisfacción paterna.

La penúltima palabra la tendrá, por supuesto, él, el pícaro Schicchi, cuando se dirija ahora por primera vez directamente al público: le pide a éste que no le envíe al Infierno por su conducta –como hace Dante en la *Divina Commedia*, de donde proviene la primera fuente de esta auténtica historia florentina–, sino que, valorando la finalidad que le movió en todo el embrollo, es decir, la de permitir la felicidad de los enamorados, le perdone el fraude hecho a los monjes, a los ladrones de estos monjes, y al deseo literal del difunto, y le aplauda su venturosa y memorable artimaña.

1.7.1. La presencia de los personajes y el carácter coral de la ópera

Los personajes de la obra, que son bastantes (diez básicos, sin contar al niño ni al difunto Buoso Donati, más otros cuatro personajes accidentales), están casi siempre en escena. Hay muy pocas excepciones a la presencia continua de los diez personajes no-accidentales. La más importante salvedad es la de Gianni Schicchi y su hija Lauretta, que se produce desde el principio hasta que son hechos llamar al velatorio por Rinuccio. Luego hay una segunda excepción que afecta sólo a Lauretta, a partir del momento en el que su padre acepta ayudar a los Donati y la manda (sin su novio) a la terraza para que no vea sus tejemanejes (los de su padre), una excepción que dura hasta la escena final de los enamorados, la anterior a las palabras dirigidas al público por Gianni Schicchi. La ausencia inicial de Gianni Schicchi es sólo relativa a su figura corporal: en realidad, se trata mucho de él tanto verbal como musicalmente durante esa primera parte. Algo parecido, aunque con menor intensidad, atañe a la ausencia primera de Lauretta.

El hecho de que, en el último momento, el desenlace consista en la forzosa desaparición de los parientes de la rica casa de su familiar difunto, es uno de los ejes narrativos y retóricos de la obra. Desaparición de todos los parientes, menos, claro está, de Rinuccio, el novio de Lauretta. La desbandada abre paso a la metafórica coronación de los triunfadores y, en último término, a la del principal artífice del triunfo, cuya moralidad burlona acaba agradeciendo complacido el público. En realidad, la llegada inicial de Gianni Schicchi con su hija a la casa de Buoso Donati es la que impondrá a cortísimo plazo la salida de los parientes, algo que, por otra parte y llamativamente, coincide en buena medida con lo que había decidido el difunto Buoso en su verdadero testamento. Es como si Gianni Schicchi hubiese acabado convirtiéndose, simbólica, socarrona y paradójicamente, en ese benefactor ideal que hubiese sido el prior del convento que era inicialmente el destinatario de los bienes, un prior benefactor de los necesitados, al menos tal y como beatíficamente lo había imaginado Buoso Donati, muy al contrario de cómo en escena se lo representan los parientes, convirtiéndolo en cabecilla de una banda de frailes crápulas, golosos, glotones, desenfrenados.

Nótese que el papel de Rinuccio en tanto voluntarioso e infatigable promotor de Gianni Schicchi como único factótum capaz de resolver o deshacer el entuerto de la herencia destinada a los monjes y no a los parientes, que ese papel de Rinuccio

como elector de Schicchi, decimos, no es baladí, sino, de modo opuesto, determinante en la acción. Adviértase también cómo tampoco es superfluo el papel de Lauretta para apiadar a su padre, hacerle intervenir en el desarrollo de la acción, y darle a ésta un alcance francamente positivo, mucho más allá del de una maquinación descarada e inolvidable. En ese sentido, ninguno de los dos jóvenes sirve aquí de mero embellecimiento canoro en la ópera (es decir, no sirven sólo por el placer derivado de la tesitura aguda que aportan la línea melódica de sus voces de tenor y de soprano, con sus específicas notas de prueba, exhibición o acrobacia), en contra de lo que algunos tienden a creer; sino que albergan un calado superior, y ello en sentido tanto musical como teatral.

Por eso mismo, el aria de Lauretta es menos disconforme con la esencia musical y dramática de la obra de lo que fácil y superficialmente suele afirmarse: pues las diversas oposiciones y paralelismos de tipo melódico, tonal, rítmico, instrumental, etc., que se establecen entre la música de dicha aria y el resto de la música; y las diversas oposiciones y paralelismos que se derivan de las subestructuras lingüísticas y literario-teatrales de la misma aria en relación con las del resto del libreto, son unas relaciones abundantes y densas, con funciones esenciales en la ópera.

Los personajes accidentales como el médico, el notario y los dos testigos, aparecen puntualmente en escena, y su presencia se caracteriza por no-implicar la desaparición de los demás. Singular y socarrona es la chocante permanencia del muerto en la escena hasta que Gianni Schicchi le hace resucitar travistiéndose de él. La función del niño Gheraldino jugando en el velatorio se engarza con los contrastes y falsas apariencias que muestra entonces –y no sólo entonces-- la situación escénica, a caballo de lloros fingidos y de alegrías disimuladas. Después, será Gherardino el mensajero secreto de Rinuccio que hará acudir a Gianni Schicchi a la casa de Buoso Donati, lo que, cuando sea conocido por los demás parientes, le acarreará dos tortas de su padre Gheraldo por haber obedecido a quien, según él, no debiera.

Gheraldino tiene en común con Lauretta el hecho de que ambos son apartados temporalmente del lugar en el que se produce la estafa.

Esta casi continua presencia de los numerosos personajes no-accidentales a la que nos referimos, se haya relacionada con la concepción predominantemente coral de la partitura (un coro intensamente polifónico). Por ello, la partitura tiende a configurarse como si fuese un número de conjunto.

1.8. LOS PERSONAJES DE LA ÓPERA Y SUS RELACIONES

Establecemos una relación de los personajes y sus relaciones pertinentes en la obra:

- ❖ Por su estado:
 - Muerto: Buoso Donati (y el criado moro bautizado del señor capitán)
 - Vivos: los demás
- ❖ Por el parentesco:
 - Parientes principales de Buoso Donati:
 - Gheraldo, sobrino
 - Betto, cuñado
 - Zitta, prima
 - Simone, primo
 - Los grupos familiares independientes entre los parientes de Buoso Donati:
 - La familia de Zitta y Rinuccio –su sobrino–
 - La familia de Gheraldo, Nella –su mujer– y Gheraldino –su hijo–
 - La familia de Simone, Marco –su hijo– y La Ciesca –mujer de Marco–
 - Betto, sin nadie
 - La familia de Gianni Schicchi: Gianni Schicchi y Lauretta
 - La inminente nueva familia (cruce de los Schicchi y los Donati): Rinuccio y Lauretta
 - Los no parientes
 - Los que comparecen (médico, notario y testigo)
 - Los personajes citados que no comparecen: los monjes, los criados, Cisti, el criado moro del capitán, los personajes históricos (Arnolfo, Giotto, Medici), la gente de la ciudad (esa gente de la que los parientes de Buoso Donati, Gianni Schicchi y Lauretta creen que “L’anno saputo”, que “Hanno saputo che Buoso è crepato!”)

- ❖ Por su presencia:
 - Los que comparecen en escena
 - Los que no
- ❖ Por su riqueza:
 - Ricos: Buoso Donati
 - Burgueses: Gianni Schicchi y Lauretta
 - Los profesionales: Médico, Notario, y los testigos (zapatero y tintorero)
 - Empobrecidos: los parientes (menos Betto)
 - Muy empobrecidos: Betto
 - Los sin nada: los criados
- ❖ Por su nobleza:
 - Buoso Donati y los parientes son nobles
 - Gianni Schicchi, Lauretta y los testigos no son nobles
- ❖ Por su sexo:
 - Las mujeres
 - Los hombres
- ❖ Por su edad:
 - El niño
 - Los adultos
- ❖ Por su inocencia:
 - Todos menos Lauretta y Gheraldino. Buoso Donati, en primer lugar, porque, como da a entender Gianni Schicchi:

Chi crepa e las cia molto
alle congreghe e ai frati
fa dire a chi rimane:
eran quattrin rubati!
 - Lauretta y Gheraldino (el niño)
- ❖ Por su origen geográfico:
 - Los de Florencia
 - La “gente nuova” (los maquetos) en Florencia: Gianni Schicchi, Lauretta, Arnolfo, Giotto, Medici.

1.8.1. La acción psicológica de los personajes

Otro asunto muy importante de la lógica de la acción de los personajes es el de las pasiones (de ellos) y su evolución. Contrasta el progreso simultáneo de los sentimientos de los parientes con los de los enamorados y con los de Gianni Schicchi. Estos sentimientos irán cambiando a lo largo de la obra. A continuación presentamos un esquema que sigue el progreso tal como surge en la obra, y en el capítulo tercero desarrollaremos la naturaleza semántica del cuadro presentado.

| Parientes (menos Rinuccio) | Lauretta y Rinuccio | Gianni Schicchi |
|--|--|--|
| Falso dolor humano-familiar | | |
| Esperanza (económica) | Esperanza (amorosa) | |
| Desconcierto | Desconcierto | |
| Temor | Temor | |
| Desesperación | Desesperación | |
| Esperanza de arreglo | Esperanza de arreglo | |
| Rechazo (contra Gianni Schicchi) | Aceptación | |
| Dolor (económico) y falso dolor humano-familiar | | Asombro y risa |
| Desconfianza | Confianza | Burla |
| Rechazo a admitir la colaboración | Súplica | Indignación y rechazo a colaborar |
| Aceptación a regañadientes | Petición desesperada (con amenaza de suicidio) a Gianni Schicchi | Conmoción, afecto paterno |
| Esperanza | Esperanza | Aceptación a regañadientes |
| Miedo (al destierro y al muñón) | Esperanza | Hipocresía |
| Esperanza en cada uno de engañar a los demás-Hipocresía | Esperanza | Hipocresía |
| Esperanza acrecentada por la prueba con el médico | Esperanza acrecentada por la prueba con el médico | Sentimientos ficticios (como los de Buoso Donati) |
| Confianza en Gianni Schicchi | Confianza en Gianni Schicchi | Sentimiento de superioridad |
| Decepción (cuando oyen la campana por defunción, creyendo que es por Buoso Donati) | Decepción (cuando oyen la campana por defunción, creyendo que es por Buoso Donati) | Decepción (cuando oyen la campana por defunción, creyendo que es por Buoso Donati) |
| Asombro, incredulidad | Asombro | Sentimiento de superioridad |
| Indignación, rabia | Alegría-Amor-Gratitud | Sentimiento de superioridad |
| Miedo actualizado al destierro y a la mano | Alegría-Amor-Gratitud | Sentimiento de superioridad |
| Sentimiento de ridículo y de inferioridad | Alegría-Amor-Gratitud | Sentimiento de superioridad. Risa |
| | Alegría-Amor-Gratitud | Sentimiento de superioridad. Amor paterno |
| | Alegría-Amor-Gratitud | Sentimiento de superioridad. Satisfacción. Risa |

1.8.2. La acción de la ópera en el espectador

Dahlhaus escribe sobre la música y los efectos que produce:

La idea de que el objetivo de la música es representar y causar afectos es un tópico cuyas raíces en la historia no son menos profundas que las de la tesis contraria según la cual la música es matemática sonora.

No obstante la teoría de los afectos, por mucho que destaque el efecto de la música, el movimiento del ánimo, presupone implícitamente una interpretación en primer lugar objetiva y objetivizante de los caracteres emocionales musicales. La convención musical del siglo XIX de hablar de “expresión” o “estado de ánimo” es, por cuanto se refiere a la música anterior a la mitad del siglo XVIII, confusa y equivoca. El término “expresión” hace pensar en un sujeto que está tras la obra y que habla de sí mismo en el “lenguaje sentimental” de la música. El término “estado de ánimo” hace pensar en un complejo de sentimientos en el que el oyente se sumerge vuelto sobre su propia condición. Pero los caracteres sentimentales de la música como ha mostrado Kurt Hubert se conciben en primer lugar como algo objetivo. La impresión de lo grave, lo sombrío, o lo lánguido se atribuye de forma arbitraria a la estructura sonora misma como propiedad. En una percepción libre de prejuicios el motivo melódico no expresa en primer momento languidez, ni sitúa al oyente en un estado de ánimo lánguido, sino que aparece por sí mismo lánguido. Es más tarde, si acaso, cuando la impresión emocional objetiva se experimenta como estado o se interpreta como signo: tanto el paso a un estado de ánimo, que el oyente siente como propio, como la idea de que el carácter emocional es expresión de una persona, de un sujeto situado detrás de la música, son secundarios (Dahlhaus, 1996: 21).

Una de las grandes fuerzas de la comedia *Gianni Schicchi* es la complicidad que el compositor establece permanentemente con el espectador.

Es una psicología de grupo de comportamiento humano de una familia entera movida por el mismo motor: el dinero. Ésta es una de las razones por las que el espectador simpatiza rápidamente con Gianni Schicchi, el pícaro alegre y bienaventurado. Mientras para los parientes de Buoso Donati —excepto para Rinuccio— el gran Objeto —el fin o programa, lo que les mueve a actuar, lo perseguido— es el dinero, la riqueza, para él, para Schicchi, se trata de enriquecerse, pero no como fin en sí, sino para favorecer a Lauretta y a su novio Rinuccio, para permitir su amor, y, a la vez, y sobre todo, para demostrar que realmente es Gianni Schicchi, es decir, un *furbo*, *Il Furbo*, el gran tunante, la astucia personalizada, el bribón por excelencia, alguien que puede engañar y reírse de todos a la vez que hace reír al espectador.

Refiriéndose a la opera que nos ocupa Berger (2005: 266) comenta: “We can only sympathize with a thief if he is stealing from a worse thief (cf. the film *The Sting*)”.

Tanto con *Gianni Schicchi* como con la película *The Sting* (Roy George Hill, 1973), el espectador se aviene desde un primer momento con el estafador de estafadores pasando a ser cómplice desde el primer momento. En las dos obras se mantienen sentimientos, en cuanto a los protagonistas, muy semejantes.

La continua caracterización de los parientes, en muchos de los casos ridiculizados y sometidos a una actuación en conjunto, como si la personalidad de todos ellos fuese una sola (excepto Rinuccio), ayudará, más si cabe, a que el espectador tome partido por el pillo protagonista.

Son las intervenciones de los enamorados las que rompen el registro y dan un respiro a la acción burlesca que va sucediendo. Enternece la inocencia de Lauretta persuadiendo a su padre o la actitud del joven enamorado que, pese a la oposición de su familia, actuará para conseguir su único fin: el amor. Para estos enamorados la herencia sólo es el medio para conseguir el objetivo de casarse.

El médico, por un lado, y el notario y los testigos, después, por otro, son los ignorantes auxiliadores de Gianni Schicchi. Frente al notario y a los testigos, que aceptan cándidamente el testamento de Gianni Schicchi como el de Buoso Donati, la visita del médico consiste, no en esa prueba final, definitiva, sino en un ensayo previo necesario, calificante como la superación requerida de un examen antes del final. Escenas que provocan la complicidad con Schicchi y no con los familiares de Buoso.

La ópera tiene un final feliz en el sentido de Justicia Poética: los monjes no reciben casi nada; Gianni Schicchi y, por lo tanto, Lauretta —que así podrá casarse con Rinuccio—, lo principal; los parientes, un poco cada uno; el notario y los testigos, su precio.

El acercamiento final de Schicchi hacia el espectador será la culminación de la complicidad que desde el primer momento atrapa al oyente y lo hace sabedor de su fechoría.

Al escuchar una ópera como *Gianni Schicchi*, el espectador tiene ante todo la sensación de bienestar, de efecto estésico producido por la música y del texto del libreto. Supone el descubrimiento de una obra nueva, una obra de vanguardia.

De Stasio (2006: 809) apunta que el efecto que vincula esta obra a la tradición de la *Commedia dell'Arte* es la actitud de distancia crítica producida por la risa desencadenada por el cuento entero, por el proceso de “catástasis” descrito por Aristóteles, puesto en relación de oposición con la “catarsis” que induce identificación, que es suscitado por el tema del amor y las escenas de ternura de los enamorados Rinuccio y Lauretta. La catástasis, en cambio, aquí revela la avidez, la hipocresía y la astucia de los parientes, y, por consiguiente, produce el efecto de distanciamiento y por lo tanto de extrañamiento.

Como el acto de ridiculizar es siempre un acto particular de desprecio, que tiene que ver con la intención de probar el absurdo que comporta tomar una persona, un discurso, una idea o un acontecimiento, en serio, se dice a menudo que la comicidad implica asumir un punto de vista sobre algo.

Bajtín expone que:

La risa tiene un profundo sentido de visión del mundo, es una de las formas más importantes con la que se expresa la verdad sobre el mundo en su conjunto, sobre la historia, sobre el hombre; es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe la realidad de modo diferente, pero no por este menos importante –más bien quizás más importante– del modo serio; y es por este motivo que en la gran literatura –que, por otro lado, pone problemas universales– tenemos que asignar a la risa el mismo puesto que damos a la seriedad; solamente a la risa, de hecho, se le permite acceder a los aspectos extremadamente importantes de la realidad. (Bajtín, 1979: 77).

De Stasio concluye diciendo que Bajtín enseña que la risa tiene un profundo sentido filosófico, menos profundo que la seriedad y el llanto, porque en una obra cómica, la risa asume la forma de una conciencia crítica libre que burla el dogmatismo y el fanatismo.

2. PRESENCIA DE GIANNI SCHICCHI

2.1. VALORACIONES DE LA ÓPERA *GIANNI SCHICCHI*

Para Osborne *Gianni Schicchi* no es una de las grandes óperas cómicas, la clasifica como una obra divertida:

Gianni Schicchi is an amusing opera in its own right, and can seem enhanced when it is heard at the end of a complete performance of the *Trittico*, for it certainly provides a welcome relief after the violent melodrama of *Il Tabarro* and the saccharine mood of *Suor Angelica*. Its score is really somewhat too thin for *Gianni Schicchi* to be classed as one of the great comic operas, but it is an enjoyable and amusing piece as long as one is not put off by the oddly bitter and extremely morbid basis of its humour (Osborne, 1981: 240).

Con el análisis que llevamos a cabo, podemos afirmar que es más que una obra divertida, encierra elementos suficientes para elevarla a una categoría mayor.

Para Dorsi y Rausa la obra está elaborada a base de *leitmotiv*, aunque en este estudio que realizamos los motivos tienen para nosotros un alcance mayor, que justificaremos extensamente en el capítulo tercero:

Capolavoro caratterizzato da una portentosa coerenza generata dal fitto reticolo di *Leitmotive* che ne costituiscono la sostanza musicale, Schicchi è un vivacissimo affresco attraversato da un sarcasmo tagliente e da un cinismo desolato nei confronti di un'umanità prigioniera di un sordo materialismo. Al delicato tocco musicale degli amorosi è affidata l'unica nota di speranza (Dorsi y Rausa, 2000: 588).

Hughes nos habla del interés mostrado por Puccini en escribir una ópera cómica y de la preferencia del público por *Gianni Schicchi*:

When, in 1917, Giovacchino Forzano brought Puccini his ideas for the two one-act operas the composer needed to complete his projected *Trittico*, he set about the writing of the librettos in the order in which they were to take their places in the triple bill. Forzano had scarcely started work on *Suor Angelica* than Puccini begged him to drop everything and finish *Gianni Schicchi* first. Puccini's enthusiasm was understandable. Apart from the desire to write a comic opera which had long obsessed him, and his feeling that the only possible antidote to the depression of the First German War to write something to make people laugh, he perceived at once that Forzano's idea was what would nowadays be termed "a natural" (Hughes, 1972: 196).

The success of *Gianni Schicchi* and the public's preference for it over the two operas of the *Trittico* is easily understood. It is a work which makes an immediate appeal and in doing so I think reveals all its secrets. I do not

find, at least, that like its companion operas *Gianni Schicchi* hods more for the listener at a second or third hearing than at a first. One's enjoyment of it and one's affection for it may increase every time one hears it, but it is music that wears its heart on its sleeve, as it were which is all, surely, one wants of any comic opera not by Mozart (Hughes, 1972: 209).

Estamos de acuerdo con Hughes, y podemos afirmar que es el efecto que ha producido en nosotros. *Gianni Schicchi* es una ópera cómica que te atrapa cada vez más, dejando una agradable sensación que te lleva a escucharla sin jamás aburrirte.

Berger reconoce que es una obra maestra aunque esté claro que su modelo está en *Falstaff*, como ya hemos expuesto en el punto de ecos musicales:

Gianni Schicchi is an ensemble comedy in one act, an acknowledged masterpiece of Italian opera. The structural model is clearly Verdi's *Falstaff*, which has impressed musicians and audiences alike since its premiere. Speech patterns form the basis for the sung music. Melody is present but, for the most part, it is formless and morphs organically with the situation on the stage, without discernible breaks between recitative, solos, ensembles, and so forth. Puccini did interject two set arias in *Gianni Schicchi*, one of which is perhaps his most familiar melody, but the ensemble spirit pervades the balance of the work. In addition, he infused the score with a light insouciance that not even the august *Falstaff* can claim. It is a thoroughly satisfying work (Berger, 2005: 257).

Mosco Carner destaca la capacidad de Puccini para adaptarse a la comedia de forma magistral y resalta la brevedad de los motivos con los que está construida la ópera, característica que señalan muchos de los autores que escriben sobre ella.

La acción está construida mediante toques bien calculados, jugando alternativamente con las esperanzas y los temores de los herederos de Donati; y a medida que nos acercamos al desenlace, aumenta el suspenso la inserción de incidentes que lo retrasan. Puccini no pudo resistir la tentación de algún sentimentalismo pero logró en *Gianni Schicchi*, por una vez, liberarse casi totalmente de sus fijaciones inconscientes y el resultado fue una asombrosa ampliación de su gama creativa.

El rasgo más destacado en esta ópera es la prueba que ofrece de la capacidad de Puccini para adaptar su modalidad general, moldeada y conformada en sus óperas trágicas, al espíritu de la pura comedia.

Hay que señalar el movimiento rápido que predomina en la música y el empuje dinámico de sus ritmos francos, incisivos. Salvo la música para los dos jóvenes enamorados, temas y motivos musicales revelan una admirable brevedad y nitidez (Carner, 1987: 528 y 530).

Sylviane Falcinelli comenta con acierto los rasgos de la armonía de la obra, que no dejan de sorprender por su modernidad:

Il peut sembler paradoxal de relier à une chaîne séculaire une oeuvre où Puccini explose de modernité, frôlant de son harmonie les horizons strawinskiens, debussystes, voire viennois..., décapant les effets comiques d'un trait de sa géniale orchestration, jouant pour le réalisme du parlando, du

parlé, de la bruissante dispersion des dialogues plus proche d'un mixage pour bande cinématographique (fait insensé dans le paysage lyrique italien d'alors!) (Falcinelli, 1985: 72).

Claudio Casino escribe:

In *Gianni Schicchi*, il metodo pucciniano risorge attraverso la sua completa oggettivazione, e quanto vi è di mobile, di celare, di sarcástico nel libretto, malgrado la lingua e la toponomastica fastidiosamente vernacole di Forzano, trova corrispondenze nei processi analogici, formalizzati e ripetitivi della partitura, che manifesta nell'autore una singolare capacità di adeguarsi alla novecentesca reificazione del linguaggio: un guizzo abbastanza inaspettato in Puccini.

Nell'insieme, tra *La fanciulla del West* e *Gianni Schicchi*, la musica di Puccini manifestò la perdita dell'unità che era stata canone formale assoluto nelle opere precedenti; e, nello stesso tempo, accolse l'avanzamento del linguaggio, riferito alla sintassi, come germe sempre piú virulento della disarticolazione strutturale. L'esito pucciniano si ridusse al frammento (Casino, 1977: 533-534).

Discrepamos con las últimas afirmaciones que realiza Casino. ¿No es unitario *Gianni Schicchi*? ¿No usa muchos procedimientos Puccini para que sea una obra? Los semiomotivos que estudiamos en el capítulo cuarto, por ejemplo, y también otros procedimientos, hacen a nuestro entender que *Gianni Schicchi* sea unitaria. Cuando escuchamos la obra no tenemos la sensación de una suma de miniaturas independientes.

Claro que sí que es cierto que la idea de unidad ha cambiado: ya no se trata de la unidad particular de un número limitado de partes (de números, de arias, de duetos, etc.), como en Verdi o en otros, o como en el primer Puccini, quizá; porque ahora, en Puccini, en el siglo XX en general, esas partes son bastante más breves y, en consecuencia, bastante más numerosas, pero, a la vez, son más unitarias y más continuas entre sí, menos independientes, menos autónomas que en el XIX.

Prueba de ello es que con frecuencia se cantan sueltas en conciertos y festivos partes de las óperas del XIX, pero no partes de las óperas del XX. No es que sean más difíciles o que no gusten al público de hoy. Es que éstas partes ya no se entienden sueltas. En las óperas del XIX a la manera de Verdi, por ejemplo, la unidad total venía dada sobre todo por el tono musical y por la obertura, que elaboraba una composición armonizada con muestras de cada una de esas grandes partes. En el XX, en general, la unidad es, al contrario, la del conjunto no la de cada una de las grandes partes.

Para Krause (1991: 210-211) en *Gianni Schicchi* todo es representado con agradable ironía. La típica tendencia de Puccini hacia lo terrible adquiere un significado chistoso-macabro. La renovación de la ópera bufa, en el caso de Puccini representa la legitimación psicológica de melodía, sonido y forma. Con mayor fuerza que en otras obras lo rítmico, lo agudo, la flexibilidad, lo centelleante y lo gestual pasan a formar parte de la partitura de la comedia *sui generis*. Krause continúa diciendo que en Puccini la música, ocurrente, subraya la acción que resulta tan entretenida y agradable que impide que uno se pueda fijar en los detalles concretos. Es un ágil diálogo entre las voces solistas y la orquesta, que se va elevando desde el murmullo hasta el cotilleo, en una rítmica evolución de notas, en un tropiezo de nota sobre nota. Termina diciendo que en los ensambles hay una gran grandeza del sur que deja de lado la pesantez, para incluir lo caricaturesco.

Budden comenta, en la línea de otros autores, el uso que realiza de los motivos:

Con *Gianni Schicchi* il compositore realizzò finalmente il suo desiderio di ridere e di fare ridere. Il clima drammatico si riflette in un linguaggio musicale completamente differente rispetto a quello del *Tabarro* o di *Suor Angelica*: diatonico senza alcuna traccia di modalità, parco nell'inflessione cromatica, dal passo veloce e ritmicamente vigoroso. Dissonanze violente non sono del tutto evitate, ma non sono mai del tipo bruciante, tormentato. Il riso soffocato del compositore non manca mai, mentre il suo uso "prismatico" del motivo ha come conseguenza una rara economia di materiale. (Budden 2008: 421-422)

Gianni Schicchi è l'ultima commedia lirica italiana che esercita un'attrazione universale, irresistibile perfino per quelli che non hanno simpatia in generale per la musica di Puccini. Il merito deve essere anche riconosciuto a Forzano, che usa spessissimo la rima (una caratteristica a buon mercato della metrica italiana) per sottolineare parole importanti, in modo tale che l'arguzia musicale e poetica siano perfettamente armonizzate (Budden 2008: 432).

2.2. GIANNI SCHICCHI EN EL REPERTORIO

Para la recopilación de los datos⁹ sobre *Gianni Schicchi* en el repertorio y su combinación con otras piezas al margen de *Il Trittico*, nos hemos puesto en contacto con algunos de los teatros más importantes del mundo. Estos ofrecieron sus páginas Web, de donde hemos podido extraer dichos datos. El teatro de La Scala de Milán permaneció cerrado por reformas desde el 19 de enero de 2002 hasta noviembre de

⁹ Véanse las tablas del anexo 2.

2004. La programación durante este tiempo tuvo lugar en el Teatro degli Alcimboldi de la misma ciudad.

2.2.1. Evolución de su presencia en el repertorio

Si observamos las tablas del anexo 2.1, podemos comprobar la presencia que ha tenido esta obra desde 1918, fecha de su estreno en el Metropolitan de Nueva York, hasta mayo de 2008. Hemos tomado este teatro como referencia al ser, como indicamos, su lugar de estreno, uno de los grandes teatros del momento y con una atractiva programación. La localización de todas las representaciones en los diferentes teatros y las estadísticas a las que nos llevaría el estudio, entendemos que aportarían datos interesantes pero se separaría de la exposición en la que deseamos centrarnos.

El número de representaciones de las óperas de Puccini en el Metropolitan ha sido el siguiente:

| | |
|------------------------------------|-------|
| <i>La Bohème</i> ----- | 1.200 |
| <i>Tosca</i> ----- | 891 |
| <i>Madama Butterfly</i> ----- | 818 |
| <i>Turandot</i> ----- | 270 |
| <i>Manon Lescaut</i> ----- | 215 |
| <i>Gianni Schicchi</i> ----- | 131 |
| <i>La Fanciulla del West</i> ----- | 95 |
| <i>Il Tabarro</i> ----- | 73 |
| <i>Suor Angelica</i> ----- | 67 |
| <i>La Rondine</i> ----- | 18 |
| <i>Le Villi</i> ----- | 6 |

La ópera *Gianni Schicchi* ha sido representada en 131 ocasiones. Se sitúa en el punto medio si solo tenemos en cuenta las representaciones de las óperas de Puccini –le superan en número de representaciones cinco, y tiene otras cinco por detrás–. El récord de representaciones de todo el repertorio operístico lo marca otra de las óperas de nuestro compositor, *La Bohème*, con un total de 1.200 representaciones hasta la fecha que señalamos. Su segunda ópera, *Edgar*, nunca se ha

representado. La última representación de *Gianni Schicchi* tuvo lugar la temporada 2007-2008 junto con *Il Tabarro* y *Suor Angelica*.

En las tablas del anexo 2.1 también podemos observar¹⁰ cómo ha ido progresando el número de representaciones hasta el momento.

2.2.2. Combinación con otras piezas al margen de *Il Trittico*

Muy a pesar del sentimiento del compositor, *Suor Angelica* fue apartada en muchas ocasiones (como ya apuntábamos anteriormente) de *Il Tabarro* y de *Gianni Schicchi*. Sin lugar a dudas, esta última es la que más aceptación ha tenido desde el primer momento y la más programada en los teatros.

Berger (2005: 257-258) escribe al respecto:

When performed within *Il trittico*, Schicchi is almost always the audience's favourite of the three. It also has a healthy life outside of the *Trittico*. It has been paired with many different operas to form a full evening's entertainment. Some of the pairings, even in major companies, have been bizarre: Bartók's *Bluebeard's Castle* (huh?) and, my personal favourite bad, Richard Strauss's *Salome*. Mind-boggling. Small companies and universities love to perform *Schicchi* since, although the lead role soars in the hands of seasoned pros, it can still succeed with a rookie cast. The tenor role is small and can be accomplished by a lighter *leggiere* tenor, which is much, much easier to find than the usual Puccinian tenor requirements. Besides, it is an easy opera for audiences to swallow, and *Schicchi* gets trotted out frequently by many ensembles trying to find that elusive "new audience" out there. Sometimes the earsnestness can be overwhelming. You can almost feel these companies saying, "Look, see? This opera stuff is really great fun!" However, there is a darkness in this opera, Puccini's only actual comedy, that prevents it from cloying and is in fact part of what makes it quite irresistible (Berger, 2005: 257-258).

En las tablas presentadas en el anexo 2.2 vemos la relación de óperas con las que ha sido combinada *Gianni Schicchi*. Por ejemplo, en el Metropolitan de Nueva York, en 67 ocasiones ha sido representada junto a las otras dos óperas que componen *Il Trittico*, y en 64 ocasiones ha sido combinada con otras óperas. Las óperas elegidas para ser representadas junto con *Gianni Schicchi* en algunos de los teatros más importantes del mundo han sido: *Salomé*, de Richard Strauss, *Pagliacci*, de Leoncavallo, *El Gallo de Oro* de Rimsky-Korsakov, *Petrushka* y *Mavra*, de Stravinsky, *Nazdah*, de Athos Palma, *El Castillo de Barba Azul*, de Béla Bartók, etc.

Las óperas que más veces aparecen combinadas junto con *Gianni Schicchi* han sido *Salomé* y *Pagliacci*. Verdaderamente no hay ningún tipo de hilo conductor

¹⁰ La recopilación de datos se ha realizado como una referencia aproximada.

que nos lleve a pensar el por qué de estas combinaciones en la programación. La única lógica que encontramos es que todas son óperas breves y que por su duración pueden encajar en las programaciones de los teatros.

2.2.3. Conclusiones sobre algunos montajes de *Gianni Schicchi*

En este apartado realizaremos algunas reflexiones sobre los montajes de *Gianni Schicchi* que más han llamado nuestra atención en los últimos años.

En esta ópera el libretista sitúa la acción en 1299 en Florencia, vemos cómo los directores de escena comienzan cambiando el vestuario y adaptándolo a diferentes épocas. Así Katharina Wagner, en la dirección de escena llevada a cabo en la Deutsche Oper de Berlín (2006), viste a Lauretta con un chándal naranja y zapatillas deportivas, transgrediendo no solo el vestuario de los actores sino también los movimientos escénicos que realizan los personajes de la ópera. Sería el ejemplo más atrevido, osado, valiente o temerario de todas las versiones hasta ahora representadas.

Cristina Pezzoli, en la versión realizada en el Teatro Comunale di Modena (2007), elige situar la obra en la época de su composición, alrededor de la Primera Guerra Mundial. Rinuccio, que es el miembro de la familia más crítico y más lúcido, está vestido de payaso, es decir, del que dice siempre la verdad. Schicchi es la imagen del trabajador (el nuevo mundo de la posguerra, cuya llegada es inminente) y Lauretta aparece con un aspecto algo ingenuo (flequillo, lazo azul en el pelo y tul en la falda).

En el Teatro Avenida de Buenos Aires, en diciembre de 2007, en el periódico *La Nación*,¹¹ comentan que Rita Cosentino traspoló el cuadro cómico situado en la Florencia medieval a las primeras décadas del siglo XX, imaginándolo contemporáneo al momento en que fue compuesto. Aquí las cosas funcionaron mejor en todo sentido. Las marcaciones y la respuesta del equipo de cantantes resultaron de una fluidez indiscutible. La idea de incluir el aria de *Suor Angelica* (como hemos comentado en *Il Trittico* como unidad) que los familiares de Buoso Donatti escuchan por radio, constituyó un guiño divertido y de cierta picardía para aquellos que

¹¹ En <http://www.tiempodemusica.com.ar/noticia/noticia.ver.php?idpost=335&idpagina=49> (última consulta 30-11-2008).

podieran extrañar a la ausente Angelica. En la programación solo estaban incluidas *Il Tabarro* y *Gianni Schicchi*, lo que parece ser la razón de hacer esta incursión del aria de *Suor Angelica* en el espectáculo.

En el periódico *New York Times*¹² se publica la siguiente crítica a la puesta en escena de Woody Allen: “El *Gianni Schicchi* (de Allen) constituye una adaptación inteligente, una puesta en escena creativa de esta comedia, sufriendo solamente de una libertad de puesta en escena lamentable al final”. Por su parte, su crítico indica que en un momento temió que “Allen estuviera determinado a transformar a Puccini en los hermanos Marx”.

En la misma línea, el periódico *Los Angeles Times*¹³ comenta: “un trabajo de genio, para morirse de risa”. Allen lo consigue desde el primer minuto, ya que abre la función con una secuencia de créditos proyectada sobre una pantalla de cine, por la que desfilan nombres como los de Giuseppe Prosciutto, Aldo Melone o Vitello Tonato. El cineasta decide trasladar la acción, que originalmente se ambienta en 1299, al marco de una película italiana de los años 50 y 60, parodiando los títulos que firmaron Pietro Germi o Vittorio de Sica.

Para ello ha contado con los sets de un colaborador habitual, Santo Loquasto –director artístico de *Bullets over Broadway*, Woody Allen, 1994–, quien decidió colocar el Duomo de Florencia como fondo de un escenario en blanco y negro. El único colorido es el de los *spaguetti*, que los enfrentados protagonistas de la historia se lanzan constantemente. También el testamento que busca desesperadamente todo el mundo se encuentra oculto en un bol de *spaguetti*. El resto es una desenfadada carrera de tópicos y estereotipos, con un Gianni Schicchi convertido en gángster, mujeres enlutadas con velos negros, una sexy Lauretta vestida con un *sottoveste* negro y un Rinuccio directamente inspirado en la idiosincrasia escénica de Marcello Mastroianni.

También existen pequeñas compañías con corto repertorio pero de una calidad excelente como Opera Konsert Producciones, que en su repertorio incluyen una magnífica representación de *Gianni Schicchi*. Al ser una ópera que no incluye un extenso elenco ni coros en el reparto, puede ser representada con más facilidad en pequeños teatros y Escuelas Superiores de Canto.

¹² En <http://www.cinencuentro.com/2008/09/09/ovacionan-a-woody-allen-como-director-de-la-opera-gianni-schicchi/> (última consulta 30-11-08).

¹³ En <http://www.gara.net/paperezkoa/20080929/98752/es/El-debut-operistico-Woody-Allen-gran-exito-publico-critica> (última consulta 30-11-08).

Son algunos detalles de cómo las variaciones dentro de la escena se van sucediendo cada vez con más frecuencia. Variaciones que no son posibles, al menos de momento, en la música.

2.3. ECOS DE GIANNI SCHICCHI EN EL CINE

La apertura y permeabilidad de la ópera a las técnicas y recursos de otros medios como el cine, el vídeo y las posibilidades de tratamiento digital de los mismos nos llevan hacia una transformación cualitativa y consecuente innovación del género, abriéndolo a nuevas posibilidades narrativas que suponen, entre otras, la disolución de una categoría central como es la de “espacio escénico”. En este campo se trataría de analizar el nuevo potencial narrativo consecuencia de la incorporación de estas tecnologías, y poner en relieve las repercusiones que se derivan para esta nueva categoría. Se convierte en un nuevo tipo de espectáculo basado en puras imágenes y sonidos. La ópera abandona sus bases teatrales para incorporarse en un espectáculo de imágenes escénicas con una cierta tendencia a ser tratadas cinematográficamente.

Para Comuzio (1987: 6) la ópera anticipa en cierta forma la invención del cine, puesto que en la base de todo figura el eterno problema de la unión entre música y visión, sonido e imagen, sensación auditiva y visual. Estas dos dimensiones han recorrido un largo camino en una interrelación estrecha.

Las últimas obras de Puccini, y *Gianni Schicchi* en especial, se adelantan a las técnicas compositivas que la música de cine demandará.

Pierrakos (1985: 80) nos dice que Puccini no tenía ni el gusto ni la paradoja de Godard, ni la musicalidad nostálgica de Duras, pero tiene presente lo esencial de lo que será la música de película: acentuar, reforzar (procedimiento Lelouch: “O mio babbino caro”, adecuación perfecta de la amplia melodía a la imploración de Lauretta); utilizar el recuerdo musical (procedimiento *India Song*): el motivo fúnebre. Medios clásicos de la ópera, pero lo que es mucho menos convencional y mucho más cinematográfico en Puccini es esta forma, constante en *Gianni Schicchi*, de trocear la trama musical en muy breves secciones, tal vez demasiado expresivas. Lo más relevante en los procedimientos de la música de película es esta correspondencia sistemática, no solamente entre la acción y la música (lo que es inevitable), sino más

bien entre el enunciado de un texto y la necesidad absoluta de darle importancia en el instante, primando la búsqueda del efecto inmediato. Este procedimiento se volvería trivial si la ópera fuera de una longitud convencional, en varios actos. Esta estructura monolítica, en un acto (como para la película), es la condición necesaria para este tipo de escritura musical.

No solo el motivo del tambor fúnebre o el aria de Laretta, sino cada uno de los motivos que en el capítulo siguiente analizamos, cumplen los requisitos descriptivos y expresivos que serían válidos para formar parte de una banda sonora de película. Sylviane Falcinelli también está de acuerdo con las condiciones de la música de *Gianni Schicchi* para formar parte de una banda sonora cinematográfica:

Il peut sembler paradoxal de relier à une chaîne séculaire une oeuvre où Puccini explose de modernité, frôlant de son harmonie les horizons strawinskiens, debussystes, voire viennois..., décapant les effets comiques d'un trait de sa géniale orchestration, jouant pour le réalisme du parlando, du parlé, de la bruisante dispersion des dialogues plus proche d'un mixage pour bande cinématographique (fait insensé dans le paysage lyrique italien d'alors!) (Falcinelli, 1985: 72).

Nos sumamos a las afirmaciones de Leukel (1983: 158) cuando dice que *Il Trittico* ya refleja algunas características de la música que mucho tienen que ver con lo que más tarde se explotará en la música de cine. Explica que el compositor ha refinado tanto la fusión de las técnicas de la frase y la representación visual, que en muchos casos corre el riesgo de descuidar el elemento técnico. Sigue diciendo que en las óperas de Puccini la dicotomía entre música y teatro no sólo es ampliamente amortiguada, sino que el componente “música” mismo se hace visual, en cierta medida, como guía sonora y como transformación de la actividad en sonido. En estas óperas Puccini incrementa la parte de la música descriptiva, buscando en el trabajo compositivo la representación plástica.

El tema de la ópera *Gianni Schicchi* más utilizado para banda sonora de películas ha sido el aria de Laretta “O mio babbino caro”, aunque un ejemplo interesante de analizar en posteriores estudios sería la utilización del material musical de *Gianni Schicchi* que se realiza en la película *Prizzi's Honor* (John Huston, 1985). A los conocedores de la ópera no les pasa desapercibido el uso que se realiza en esta película de los diferentes motivos musicales. Estos son utilizados con una doble intención: como banda sonora y como asociación de sentimientos de los personajes de ambas comedias.

Las películas que en su banda sonora incluyen algún tema de la ópera son:

- *Der Tod der Maria Malibran* (Werner Schroeter: 1972)
- *Les bons débarras* (Francis Mankiewicz : 1980)
- *Prizzi's Honor* (John Huston: 1985)
- *Escalier C* (Jean Charles Tacchella: 1985)
- *A Room with a View* (James Ivory: 1985)
- *White Palace* (Luis Mandoki: 1990)
- *Boxing Helena* (Peter Gamba, Jennifer Lynch, Jennifer Chambers Lynch: 1993)
- *Assassins* (Richard Donner: 1995)
- *G.I. Jane* (Ridley Scott, Hugh Johnson: 1997)
- *Speed 2: Cruise Control* (Jan De Bont: 1997)
- *A Soldier's Daughter Never Cries* (James Ivory:1998)
- *Julien Donkey-Boy* (Harmony Korine: 1999)
- *Mystery Men* (Kinka Usher: 1999)
- *Stiff Upper Lips* (Gary Sinyor:1999)
- *Captain Corelli's Mandolin* (John Madden, Vic Armstrong: 2001)
- *Very Annie Mary* (Sara Sugarman: 2002)
- *Chooch* (J.C. Bari, Rajeev Nirmalakhandan: 2003)
- *Carreiras* (Domingos de Oliveira: 2005)
- *Rocky Balboa* (Sylvester Stallone: 2006)
- *Mr. Bean's Holiday* (Steve Bendelack: 2007)

También el aria “O mio babbino caro” ha sido utilizada en anuncios de televisión, como el ofrecido por la multinacional REPSOL en su campaña de publicidad para televisión del año 2005.

CAPÍTULO TERCERO

ANÁLISIS SEMIOMUSICAL
DE LA ÓPERA

1. CUESTIONES PREVIAS AL ANÁLISIS

1.1. SOBRE EL METALENGUAJE

Para la aclaración de determinados términos que se han utilizado para la realización del análisis general y en particular el de los semimotivos, hemos tenido en cuenta la selección de parte de la bibliografía que estudia el tema (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *Diccionario Oxford de la Música*, LaRue, Lorenzo de Reizábal, Riemann, Toch, Zamacois...).

En el análisis musical llevado a cabo se han tenido en cuenta los siguientes aspectos: melódico, rítmico y métrico, armónico, fraseológico, textural, estructural y textual.

Según LaRue:

El sonido mismo de las palabras confiere a menudo un carácter y atmósfera innegables y, desde el siglo XIX, los compositores aprovechan de manera notable estos aspectos del texto.

Para que el analista del estilo pueda llegar a hacer una evaluación completa de la influencia de los textos debe convertirse, en alguna medida en un crítico de poesía. Únicamente cuando comprende la estructura y el contenido del texto en todas sus sutilezas puede evaluar el éxito de un compositor en llevar estas características a una total expresión. Aunque la expresión más completa de las implicaciones poéticas realmente puede llegar a ser una amenaza para el diseño musical. La evaluación definitiva del logro de un compositor toma en consideración la realización del texto, pero al final seguirá siendo el grado de control del movimiento y de la forma musical los criterios que permanezcan (LaRue, 2004: 116).

Cooper y Meyer realizan la comparación entre la combinación de las palabras y las de los parámetros musicales:

Igual que las letras se combinan en palabras, las palabras en frases, las frases en párrafos etc., en la música las notas individuales se agrupan en motivos, los motivos en frases, las frases en periodos, etc. Este es un concepto familiar en el análisis de la estructura armónica y melódica, y es igualmente importante en el análisis del ritmo y del compás (Cooper, G. y Meyer, L. 2000: 10).

1.1.1. Agógica

- Hace referencia a aspectos relacionados con la velocidad de la música. (Lorenzo de Reizábal, M. y A. 2004: 287).
- Este vocablo (usado por primera vez por Riemann en su libro *Musikalische Dynamik und Agogic*, 1884) se aplica a una especie de

acento que pertenece a la naturaleza de la frase, distinto del batimento regular de tantos tiempos para cada compás, que se logra más bien demorándose sobre una nota que dándole fuerza adicional. La primera nota de una frase sugiere a menudo el deseo de demorarse un tanto sobre ella, lo cual constituye un acento agógico. Lo mismo ocurre con una nota más larga, más alta o más baja que las precedentes o con una punzante disonancia cuando va a resolverse. El acento agógico constituye un elemento notable de *rubato*.

En el sentido más amplio, “agógico”, se refiere a todo lo relacionado con la expresión lograda por medio de cambios de la velocidad del movimiento: *rallentando*, *accelerando*, el calderón, etc. (*Diccionario Oxford de la música*, pág. 67).

- A qualification of expression and particularly of accentuation and accent. The qualification is concerned with variations of duration rather than of dynamic level (Donington, 1980: 158).

1.1.2. Célula

- Las células rítmicas y melódicas son las unidades mínimas comunes a todos los compositores y ejecutantes; “minifrases” (Lévi-Strauss, 1994: 65).
- Inciso, célula o motivo es un diseño melódico o rítmico que puede estar realizado en la amplitud de uno o dos compases (Llacer Pla, 1985: 14).
- La célula rítmica más pequeña que sólo posee un ictus débil y uno fuerte, independientemente de su ubicación, se llama inciso (Lorenzo de Reizábal, 2004: 51).

1.1.3. Dinámica

- Aquel aspecto de la expresión musical que se refiere a los varios grados de intensidad del sonido (*Diccionario Oxford de la música*, pág. 427).
- “That aspect of musical expression which results from variations in the volume of the sound, Esther successively (as in crescendos, diminuendos

or more or less sudden contrasts of *forte* and *piano*) or simultaneously (as in the balance between parts of a chord, instruments or voices in combination, etc.) (Donington, 1980: 795).

1.1.4. Diseño

- Es la denominación que generalmente se aplica a un dibujo melódico, de ritmo uniforme o poco menos, sobre el cual se insiste y que carece de la precisión del tema (Zamacois, 1985: 7).
- Dibujo rítmico-melódico que se repite generalmente con la función de acompañar a una melodía (Lorenzo de Reizábal, 2004: 288).

1.1.5. Frase

- Ciclo completo de una idea melódica, integrado por ideas parciales que dan origen a la formación de secciones y subsecciones, cada vez de menor categoría (Zamacois, 1985: 9).
- La estructura que contempla un arco cadencial.
- Cada miembro independiente de una simetría (Riemann, 2005: 137).
- Unidad sintáctica que expresa una idea musical completa (Lorenzo de Reizábal, 2004: 289).
- “A term adopted from linguistic syntax and used for short musical units of various lengths; a phrase is generally regarded as longer than a motif but shorter than a period. It carries a melodic connotation, insofar as the term “phrasing” is usually applied to the subdivision of a melodic line. As a formal unit, however, it must be considered in its polyphonic entirety, like “period”, “sentence” and even “theme” (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s. v. “phrase”).

1.1.6. Motivo

- La unidad melódica o rítmica más breve que posee existencia propia. Puede ser de dos o más notas. (*Diccionario Oxford de la música*, pág. 848).

- Limite de los motivos. Terminación femenina. Motivo anexo. Los miembros más pequeños de una melodía que son independientes y a los que la ejecución da una forma plástica. Los puntos de vista que sirven de guía para determinar el límite de los motivos son los siguientes:
 - a) Los valores figurativos (de un orden ínfimo, los leves) se consideran siempre como anacrusas, es decir, se desprenden como un nuevo impulso dinámico al final, de valores de una categoría mayor, para ir a parar a valores subsiguientes del mismo orden.
 - b) Las disonancias en forma de retardo nunca pueden formar un final de motivo; más bien se aceptará la resolución (terminación femenina) cuando ésta tenga lugar en seguida, y también si la armonía continúa avanzando y la nota resolutive se interpreta como comienzo de una nueva formación; en este caso tiene lugar un doble fraseo de la nota respectiva, que se indica con un cruce de arcos.
 - c) Las notas de un acorde que no son ejecutadas simultáneamente pueden formar también, en todo momento, terminaciones femeninas (como una especie de imitación de las resoluciones del retardo); también pueden introducirse notas de paso entre la nota que se encuentra en el tiempo grave y la del acorde siguiente. Esto origina terminaciones femeninas más dilatadas. Conviene advertir con especial atención que las frases que tienen más de un compás terminan a menudo con notas más largas, o también resuelven en notas más pequeñas, lo que quiere decir que son femeninas. Regularmente terminan con un final, que sigue a una anacrusa parecida a la del comienzo del tiempo.
 - d) No es raro encontrar partes de terminaciones femeninas de mayor extensión, que se desprenden formando motivos completos, los cuales no continúan, sino que más bien parecen adheridos y están sujetos al efecto cadencial que al mismo tiempo confirman, y a veces hasta cambian la armonía; estos motivos son los motivos anexos (Riemann, 2005: 136-7).
- Para unos equivale a tema, y para otros es sólo la cabeza de éste, su arranque su grupo elemental primero, su elemento generador, en el cual el tema tiene, normalmente, su perfil más relevante (Zamacois, 1985: 7).

- Célula básica que abarca dos acentos fuertes y un acento débil (Lorenzo de Reizábal, 2004: 290).
- Es una frase corta, compuesta de varias figuras o notas, que se repite, quizá con alguna variación. El motivo es el mismo, se conserva, cuando lo transportamos hacia el agudo o hacia el grave, cuando lo tocamos más lento o más rápido, más fuerte o más débil ¿Qué se ha conservado entonces? Los intervalos. No las figuras, sino su relación mutua. Son los saltos de esas dos dimensiones o rasgos perceptivos, figura y tono, quienes definen mejor este concepto. Sentimos que el motivo se conserva en nuestra percepción aunque varíen el tamaño de los intervalos o la relación concreta de figuras sucesivas. Esto nos hace comprender, con algo más de dificultad, que lo esencial al motivo, lo que verdaderamente lo define, tiene que ver más con el sentido o dirección de los cambios que con su tamaño.

Ahora bien, es fácil comprobar que en la percepción (captación interna, existencia dentro de uno) de un motivo interviene, por un lado la intensidad en conexión con la duración, constituyendo la rítmica, por otro lado, al tono como rasgo perceptivo melódico, habrá que añadirle el timbre como elemento diferenciador de las notas o percusiones cuando se trata de sonidos sin tono, pudiendo así englobar los ritmos con diferentes sonidos combinados con nuestra teoría (UAM, 1991)¹⁴.

- La más pequeña unidad autosuficiente (LaRue, 1970: 7).
- Cualquier combinación de unas pocas notas puede convertirse en un motivo y como tal dominar y nutrir el tejido celular de una composición, emergiendo y sumergiéndose alternativamente, dando y recibiendo alternativamente apoyo y significado. Aviva y anima, es avivado y animado en un continuo y cíclico toma y daca. Vive en repetición y también, sin embargo, en continua metamorfosis: metamórfico, polimórfico, opalescente en sí mismo, adopta el color, el sabor, el espíritu mismo del entorno en que se inserta; aplaca y alborota, calma y excita; tiende puentes y reconcilia, une y ensambla, allana y nivela, pule y lustra. Pero por encima de todo crea y nutre el movimiento, *la esencia misma de*

¹⁴ Motivo:http://www.uam.es/personal_pdi/filoyletras/jsango/teoria_del_motivo_texto.htm (última consulta 2-12-08).

la vida, y rechaza al enemigo acérrimo: el estancamiento, la esencia misma de la muerte. El pequeño motivo se convierte en la fuerza motora, en el MOTOR (Toch, 2001: 206-207).

- A short musical idea, be it melodic, harmonic or rhythmic, or all three A motif may be of any size, though it is most commonly regarded as the shortest subdivision of a theme or phrase that still maintains its identity as an idea. It is most often thought of in melodic terms, and it is this aspect of motif that is connoted by the term “figure” (Drabkin, 1980: 648).

1.1.7. Tema

- Es un fragmento musical breve, pero de sentido completo y personalidad relevante, sin cadencias que lo seccionen; constitutivo del elemento básico de una composición, o de parte de ella, y, por lo mismo, sujeto a ulteriores repeticiones y desarrollo. Esta última condición es la más importante, hasta el punto de llegar a considerarse como temas todos los fragmentos musicales que se sujetan a ella, aun cuando carezcan de las características primeramente citadas y constituya verdaderas frases (Zamacois, 1985:7).
- Idea musical básica que contiene los elementos melódicos, rítmicos y armónicos de una pieza musical (Lorenzo de Reizábal, 2004: 291).
- El tema tiene proporciones considerables así como una forma clara y definida: tiene un rostro, un carácter, un clima. Camina a grandes zancadas imprimiendo su sello en nuestra mente (Toch, 2001: 212).

1.1.8. Tempo

- Velocidad de una obra musical (Lorenzo de Reizábal, 2004: 292).
- Significa generalmente velocidad. El efecto de la música depende, en gran parte, del grado de velocidad empleado en su ejecución (*Diccionario Oxford de la música*, pág. 1240).
- The “time” of a musical composition; hence the speed at which its performance proceeds. (The French *temps* normally means either measure

or, more usually, beat; *mouvement* is French for speed but, as in English and other languages, “tempo” is an acclimatized and common term) (Donington 1980: 675).

1.1.9. Textura

- Combinaciones particulares y momentáneas de los sonidos:
 1. Homofónico, homorrítmico, en acordes: referido a estilos cuyos acontecimientos texturales tienen lugar más o menos simultáneamente.
 2. Polifónico, contrapuntístico, fugado: referido a los estilos que presentan en la textura una vitalidad superior, resultante de una mayor independencia rítmica y melódica de los distintos hilos y capas de la trama.
 3. Polaridad melodía-bajo: la textura característica del barroco elaborada en la trama trío-sonata (típicamente, dos violines más bajo continuo).
 4. Melodía más acompañamiento: es la trama temática, orientada por acordes, familiar a gran parte de la música clásica y romántica.
 5. Texturas especializadas por secciones: se trata de instrumentaciones más sofisticadas, desarrolladas por los compositores para producir armoniosos efectos orquestales, asignando funciones de sostén a los metales, funciones de duplicación o antifonales a las maderas o para dar relevancia (como soporte o alternativa) a la melodía principal, al acompañamiento y a las cuerdas en su función de bajo (LaRue, 1970: 20).
- La forma en que se entretajan los diversos parámetros musicales dentro de una composición:
 1. textura melódica. Es el modo en que se representan las melodías en las diferentes voces y la manera en que se combinan a lo largo de una obra.
 2. rítmico melódica. Es la manera en que se presentan combinados los distintos parámetros métrico-rítmicos en una obra.
 3. armónica. Es la forma en que aparecen combinados los parámetros armónicos dentro de una obra.

4. tímbrica. Es el modo en que se combinan los diferentes timbres vocales y/o instrumentales en el transcurso de una obra, dando lugar, en ocasiones, a fragmentos en los que alguno de ellos se convierte en protagonista. En otros casos, todos los participantes al tiempo llevan a su cargo el peso específico del tema principal (Lorenzo de Reizábal, 2004: 175).

- A term used loosely when referring to any of the vertical aspects of a musical structure, usually with regard to the way in which individual parts or voices are put together. In discussions of texture a distinction is generally made between homophony, in which all the parts are rhythmically dependent on one another or there is a clearcut distinction between the melodic part and the accompanying parts carrying the harmonic progression, and polyphonic treatment, in which several parts move independently or in imitation of one another (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s. v. “texture”).

1.1.10. Timbre

- Cualidad del sonido que depende de las ondas sonoras emitida por un determinado cuerpo sonoro, definiendo su sonoridad y permitiendo distinguirlo de otros (Lorenzo de Reizábal, 2004: 292).
- A term describing the tonal quality of a sound; a clarinet and an oboe sounding the same note are said to produce different timbres. It is usually reserved for descriptions of steady notes and therefore the physical quantity with which it is most closely associated is the harmonic mixture, or the formant or the spectrum (Emerson 1980: 823).

En el análisis realizado utilizamos la palabra *tempo* para referiremos a la velocidad marcada *a priori* por el compositor en cada uno de los bloques que este establece. Al hablar de agógica nos referiremos siempre a los cambios de velocidad que se establecen dentro del *tempo* predeterminado por el compositor, es decir, a los matices agógicos que surgen dentro del *tempo* establecido –*rallentando*, *accelerando*, etc.–.

Las clasificaciones expuestas sobre las texturas de LaRue y Lorenzo de Reizábal, son complementarias; podríamos decir que la clasificación de LaRue se engloba dentro de la que realiza Lozano de Reizábal.

2. ANÁLISIS MUSICAL GENERAL DE LA ÓPERA

2.1 CUESTIONES PREVIAS

2.1.1. Nomenclatura utilizada

La edición de la partitura con la que trabajamos es la del editor original, Ricordi (1918 Milano- 2006 Milano). La referencia de los números de ensayo es la que corresponde a dicha partitura.

Para el análisis que se presenta a continuación se utilizan las siguientes abreviaturas y signos:

c/ cc: compás / compases

aum: aumentado

dism: disminuido

inv: inversión

sim: similar a

m: motivo

↓ / ↑ : grado descendido / elevado

M /m: mayor / menor. Ejemplo: Do M, do m

El cifrado y la nomenclatura de acordes son las tradicionales.

Cuando se menciona un instrumento en singular es que solamente lo interpreta uno y si lo nombramos en plural significa que lo interpretan varios – *tutti* en el caso de la cuerda; dos en el caso de las flautas, oboes, clarinetes y fagotes; tres en el caso de las trompetas y trombones; y cuatro en el de las trompas–.

Las diferentes apariciones de los motivos (semiotivos), se incluyen en distintos momentos (momento 1, 2, 3, etc.). Para ello, se considerarán los cambios semánticos que se producen, y también, otras ocasiones en las que no hay un cambio

semántico pero actúa algún factor relevante a tener en cuenta en el transcurso de la obra. Podría servir de ejemplo la aparición de un nuevo personaje en escena, aunque el motivo (semiomotivo) y su orquestación, armonización, etc., no hayan sido modificados.

2.1.2. Las voces

2.1.2.1. Los personajes

Barítono GIANNI SCHICCHI, 50 años

Soprano LAURETTA, 21 años

PARIENTES DE BUOSO DONATI:

Contralto ZITA, LA VECCHIA, cuñada de Buoso, 60 años

Tenor RINUCCIO, sobrino de Zita, 24 años

Tenor GHERALDO, sobrino de Buoso, 40 años

Soprano NELLA, su mujer, 34 años

Contralto GHERALDINO, hijo de Gheraldo y Nella, 7 años

Bajo BETTO DI SIGNA, cuñado de Buoso, pobre y mal vestido
(edad indefinida)

Bajo SIMONE, cuñado de Buoso, 70 años

Barítono MARCO, hijo de Simone, 45 años

Mezzosoprano LA CIESCA, mujer de Marco, 38 años

PERSONAJES AJENOS A LA FAMILIA DONATI:

Bajo MAESTRO SPINELLOCCIO, el médico

Barítono SER AMANTIO DI NICOLAO, el notario

Bajo PINELLINO, el zapatero

Bajo GUCCIO, el tintorero

La acción tiene lugar en Florencia en 1299.

2.1.2.2. Extensión de las voces

2.1.3. La orquesta de *Gianni Schicchi*

| | |
|----------------------------|------------------------------------|
| Flautín | Percusión (triángulo, tambor, gran |
| Flauta (2) | caja, plato, campana grave y |
| Oboe (2) | timbales) |
| Corno inglés | Celesta |
| Clarinete en Si bemol (2) | Arpa |
| Clarinete bajo en Si bemol | Violines primeros |
| Fagot (2) | Violines segundos |
| Trompas en Fa (4) | Violas |
| Trompetas en Fa (3) | Violonchelos |
| Trombones (3) | Contrabajos |
| Trombón bajo | |

2.2. ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA GLOBAL

2.2.1. Introducción

En la ópera de Puccini *Gianni Schicchi* será el desarrollo de la trama el que complete y defina el significado de la música que la acompaña. Los significados y las semánticas musicales son aspectos que dan lugar a polémicas y visiones antagónicas. La música de una ópera sin el texto queda descontextualizada, pero es evidente el

poder que tiene para completar la escena y la capacidad de potenciar de modo subjetivo la palabra. La música posee su propio discurso y progresa al margen del texto. Trataremos de seguir el modo en que se articulan el texto y la música: caracterización de los personajes, progresión de la acción, macroacciones, microacciones, etc., aspectos en los cuales la música resulta determinante. Tendremos en cuenta la armonía, el ritmo, la melodía, el timbre, la orquestación, la variación, la imitación, así como otros aspectos que surgen a lo largo del análisis. La armonía puede poseer funciones dramáticas, así como puramente estructurales, que le dan grandes posibilidades. La ópera, por su naturaleza mixta, permite utilizar procedimientos que, de no ser por el texto, difícilmente se podrían entender. El aspecto formal-estructural puede venir definido por la trama, por aspectos armónico-estructurales o incluso orquestales. Gran relevancia tiene el estudio de los temas y motivos utilizados con diferentes recursos tímbricos, instrumentales, de textura, rítmicos e incluso estructurales y formales. Estos temas y motivos son utilizados de diferentes formas, asociados entre sí o disociados, con un grado mayor o menor de importancia.

Puccini utiliza un marco tonal, pero con gran flexibilidad, más o menos extendido, en el cual los aspectos estructurales armónicos tienen relevancia. *Gianni Schicchi*, en principio, podría parecer una ópera construida en términos convencionales, aunque sólo es así en parte. Utiliza temas, motivos y células muy reconocibles que son transformados, variados y presentados en disposiciones diversas y circunstancias muy diferentes. Sin embargo, no es una ópera tan convencional desde el punto de vista del análisis musical, ya que combina aspectos más tradicionales con otros más vanguardistas. El Puccini más “típico” lo encontramos en las páginas vocales: en las arias principales (melodía acompañada), al utilizar la articulación estructural más característica de la obra; en cambio ciertos efectos dramáticos de la obra, ciertos contextos nos revelan la utilización de acordes, ejes, regiones y otros elementos más vanguardistas. Puccini utiliza la orquesta de un modo más cercano al tradicional, exceptuando algunas ocasiones. Muestra una habilidad especial a la hora de sustentar el drama. El aspecto armónico en conjunción con el estructural presenta peculiaridades, ya que en una ópera tiene menor importancia que, por ejemplo, en una sinfonía. En la ópera la estructura queda garantizada, al menos en parte, por el drama y las asociaciones que el espectador efectivo o empírico final establece entre la música y la acción. Para el espectador

efectivo no supondrá la misma experiencia auditiva el escuchar una sonata que una ópera. La ópera siempre se permite ciertas “licencias” que se justifican con aspectos expresivos, dramáticos e incluso efectistas.

2.2.2. Las características generales

Las características generales más relevantes desde el punto de vista del análisis musical son:

- Ejes tonales definidos, aunque ampliados. Las relaciones entre regiones armónicas se establecen con flexibilidad, utilizando en ocasiones procedimientos enarmónicos.
- La disonancia se integra en estructuras tonales, aunque se prescinde de la búsqueda del efecto e impacto dramático súbito.
- Progresiones tonales ampliadas.
- Presencia de resoluciones convencionales y excepcionales. Los acordes y estructuras armónicas son usados en todas sus posibilidades.
- Preponderancia de la estructura orquestal en disposición de melodía acompañada (especialmente en partes de mayor lirismo). La instrumentación determinada por familias. Importancia del papel del eje cuerda/viento-madera. Uso limitado de la percusión. Tratamiento circunstancial y aislado de texturas rítmicas o rítmico-melódicas (generalmente en masa y ayudándose de la duplicación) de la orquesta.
- La estructuración, salvo efectos y disposiciones irregulares justificadas por la acción, se da con mayor rigor en el nivel de las microformas. En el nivel estructural mayor, encontramos regiones no demasiado alejadas, que suelen aprovechar puntos comunes, aunque la articulación posee cierta flexibilidad.
- Los aspectos más irregulares en cuanto a lo armónico los encontramos en los momentos de mayor tensión dramática.
- Predominan las líneas vocales descriptivas del diálogo y de la acción sobre las puramente líricas que se encuentran más localizadas.

Los motivos y las células que nos encontramos a lo largo de la ópera tienen funciones polivalentes generalmente que dependen de aspectos como la textura orquestal, la dinámica, la agógica, etc.

2.2.3. Inicio. Números de ensayo 1-15

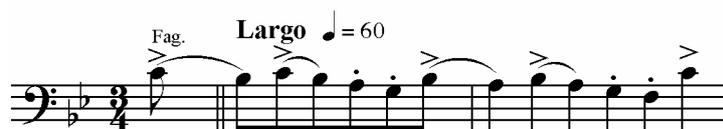
Para generar un inicio de gran impacto dramático, acorde con la situación inicial de la acción de la obra (muerte de Buoso Donati), Puccini utiliza una armonía de gran tensión en los compases iniciales: visto desde Sib M es un acorde de séptima disminuida de sensible (del III) sobre dominante (Fa) para, en los compases siguientes (cc. 3-5), ampliar la región de la dominante Fa. Hay que tener en cuenta que al comienzo de la obra apenas tenemos referencias o centros tonales establecidos. La tonalidad se establece con la aparición en el c. 8 de Sib M. Esta aparece con uno de los motivos más importantes de la obra, el motivo 1. Es un motivo aglutinador y protagonista que aparece a lo largo de toda la ópera convirtiéndose, en ocasiones, en un auténtico *ostinato*.

Su estructura se basa en:

1. Alternancia de tónica y dominante (aunque en algunos casos aparece un bordón de tónica);
2. Apoyatura inicial característica;
3. Descenso por grados conjuntos hasta un intervalo de 4ª;
4. Articulación característica.

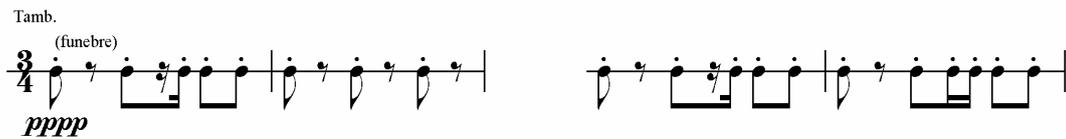
Lo más explotado de este motivo 1 es su apoyatura. Las continuas transformaciones y contextos dramáticos lo convierten en un motivo polivalente. El c. 8 tendrá una doble función: establecimiento de un primer centro tonal y exposición de uno de los motivos más importantes que aparecen a lo largo de la ópera.

Motivo 1



El motivo 2 (dos compases antes del 3 de ensayo) se transforma a lo largo de esta parte inicial oscilando entre las regiones de Sib M y sib m / Reb M. Desde el número 1 de ensayo se va buscando sustentar la situación de duelo y lamento de los personajes. Para ello utiliza las siguientes estrategias: un *tempo largo* y el *tamburo fúnebre* como instrumento caracterizador (célula A, que aparece en reiteradas ocasiones).

Célula A



Se establece sib m y una progresión (c. 28) hacia Reb M. Una de las estrategias utilizadas más efectivas se encuentra en las partes vocales. Para reflejar en el canto la idea de lamento y llanto opta por líneas melódicas muy simples, sobre una cuerda de recitación; y en la mayoría de las ocasiones el comienzo de las mismas es acéfalo. Asimismo, en la textura vocal se aprecia una alternancia constante de las voces que afianza el sentido de duelo (cc. 30-57).

El motivo 2 (c. 44) aparece en numerosas ocasiones, preferentemente en el viento madera, aunque también lo encontramos en ciertos personajes de la obra:

Motivo 2



A lo largo de la ópera vemos la coherencia temática que se desprende de los materiales presentados al inicio.

En la acción se genera una intriga que va en aumento. En las voces, el discurso se vuelve fragmentario, de motivos cortos. En el c. 70 se produce un cambio de textura radical, que enfatiza la frase de Betto (*Si dice che...*). Lo logrará mediante un descenso de acordes por grados cromáticos. El cromatismo continúa en compases sucesivos creando mayor expectación. En toda esta zona el principal protagonista será el motivo 1, que sufre diferentes transformaciones. Desde los cc. 98-117 nos

encontramos con una gran dominante estructural que, hacia los cc. 118-120, potencia la tensión, la intriga de la acción, con una escala cromática que en la última nota (Fa agudo, como V de Sib y IV de Do) acentúa las palabras de Rinuccio (*testamento*). A partir del número 7 de ensayo se inicia la búsqueda frenética del testamento. Puccini realiza un drástico cambio tonal (aprovechando el “fa”) y muestra el motivo 1 bajo la perspectiva de Do M. A esto se añade, con el fin de ilustrar la búsqueda frenética el movimiento cromático descendente y ascendente.

En el número 10 de ensayo se produce un claro cambio orquestal (ahora en Re M) que arropará y caracterizará las palabras de Rinuccio (*Salvati...*). Esta parte muestra un lirismo muy contenido, aunque incipiente, que será desarrollado más adelante por los dos personajes que están más vinculados musicalmente en la obra, Rinuccio y Laretta. Lo denominamos motivo 3:

Motivo 3



La expectación ante la apertura del testamento viene subrayada en los cc. 215-217 mediante una escala cromática descendente. Los prolegómenos a la apertura del documento se producen bajo un bordón de Mi M, aprovechando (c. 235) la quinta del acorde como sensible de Do M para realizar un solemne acorde de dicha tonalidad (a la vez se afianza la tonalidad a lo largo de los cc. 236-243). El acorde muestra la importancia del momento y resuelve la tensión generada ante la búsqueda y apertura del crucial documento. En toda esta zona también se utiliza el trémolo, que ayuda a caracterizar el asombro ante la lectura del testamento.

En el c. 237 encontramos el motivo 4 que lo relacionamos con el testamento.

Motivo 4



En el número 15 de ensayo el motivo 1 retoma su protagonismo.

2.2.4. Números de ensayo 16-22

La ira y el enfado de los parientes de Buoso van aumentando al percatarse de que no van a ser los herederos.

En el número 19 de ensayo aparece el motivo 5 en Do M.

Motivo 5



Este motivo lo relacionamos más adelante con la indignación de los parientes.

En el c. 322 aparece el motivo 6 que se repetirá en el c. 377. Va por grados conjuntos ascendentes con anticipación del ritmo de puntillo. Marca un sentido rítmico de avance e impulso

Motivo 6

RINUCCIO

8 tà sa - rà ru - ba - ta dal - l'O - pe-ra di San - ta Re - pa - ra

Puccini plantea un procedimiento para incrementar de modo progresivo la tensión, hasta llegar a su clímax en el c. 383 por medios rítmicos, armónicos y de *tempo* principalmente.

Todo esto lo refleja de varias maneras:

- con el *tempo*: *allegro vivo*;
- con la vibrante pulsación rítmica, que crea una textura formada por corcheas y semicorcheas;
- utilización recurrente de la apoyatura extraída del motivo 1;
- fuerte cambio armónico a partir del c. 320 por medio de cromatismo;
- utilización (a partir del c. 322) de figuras rítmicas basadas en el puntillo, que imprimen un fuerte carácter dinámico y marcado al ritmo (ampliado a partir del c. 377);

- motivos de escalas cromáticas;
- a partir del c. 346 fuertes aspectos armónicos, presentando sensibles y acordes de 9ª, 7ª y 5ª aumentada.

Se origina una fuerte tensión interválica; apoyaturas en intervalos de 2ª m (cromatismo). Además, presenta los acordes con los grados aumentados simultáneamente: primero sobre bordón de Do (aprovechando la fundamental como “nota pivote”, ya que acaba de cadenciar en do m), luego sobre Mib (como dominante de Lab M, que se establece en el c. 383). Puccini consigue una potente función de dominante a la vez que asegura un alto grado de disonancia. Toda la zona recorre caminos armónicos cercanos: Do M-do m (c. 344) hacia Lab M.

Los cc. 383-417 suponen la llegada y cadencia en Lab M. Consiguen la estabilización del clímax vivido anteriormente y, a la vez, caracterizan el estado de ánimo de los personajes: la ira se aplaca y su resignación ante lo que parece inevitable va en aumento. El testamento de Buoso Donati les deja fuera de toda posibilidad de conseguir la herencia.

2.2.5. Números de ensayo 23-35

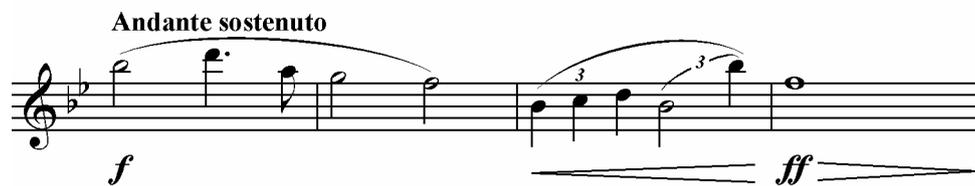
Tiene presencia de nuevo el motivo 6 a lo largo del número 23 de ensayo. En este momento parece simular el aplacamiento de la ira de los parientes de Buoso. En el número 24 de ensayo comienzan a buscar una solución a su problema de no ser los herederos. Esta expectativa la consigue Puccini no utilizando acompañamiento, de forma que quedará todo el protagonismo para la acción y diálogo de los personajes. En los pasajes donde los parientes se formulan preguntas y se dan respuestas sobre las posibilidades que tienen con respecto a la pérdida de la herencia, Puccini emplea acordes breves (cc. 434-435), armonías de dominante con gran tensión (cc. 432-434) y ritmos breves (número de ensayo 25).

En el 27 de ensayo comienza la disputa sobre el desacuerdo de los parientes con el posible matrimonio de Rinuccio con Lauretta. Las palabras de Simone y de La Vecchia están caracterizadas con acordes de 5ª dism. y bajadas cromáticas.

En el c. 483 aparece el motivo 7 que a lo largo de la ópera nos recuerda a Schicchi como triunfador

Motivo 7

En el 30 de ensayo Rinuccio canta el himno de alabanza a Florencia en la tonalidad de Sib M, utilizando en el canto el ritmo del motivo 7. Hay una vinculación musical entre Rinuccio y Lauretta. El motivo 8 que dará lugar al aria de “O mio babbino caro” se encuentra en el c. 520 (o número 31 de ensayo) y en el c. 561 (tres cc. antes del número 33 de ensayo).

Motivo 8

Se anuncia la llegada de Gianni Schicchi y su entrada incipiente se refleja mediante trémolos en la cuerda (cc. 570-577).

El tema “O mio babbino caro” vuelve a aparecer entrelazado con el canto de alabanza de Rinuccio en los compases 561 y 571. También en la cuerda y clarinete (cc. 582-586) acompañando el diálogo de los dos amantes (Mib M)

En el c. 588, Schicchi es caracterizado por el motivo 1.

2.2.6. Números de ensayo 36-53

Un acorde de gran tensión y disonante (7^a sensible) nos introduce en las disputas entre Schicchi y La Vecchia (motivo 5). Caracteriza esta disputa tomando elementos ya utilizados. La textura la realiza con un ritmo vivo y la subdivisión en corcheas (número 19 de ensayo). En el c. 621 introduce el ritmo ya usado basado en puntillos (motivo 6), recurso utilizado para crear figuras de gran fuerza (número 20 al 23 de ensayo). En el número 38 de ensayo, Puccini acompaña los insultos de Schicchi a La Vecchia mediante trémolos.

Esta técnica va aumentando, tratando de ganar mayor tensión en escena. A partir del c. 644 utiliza un nuevo motivo, el número 9, con claras conexiones con la segunda parte del motivo 2. El ritmo de puntillo y el arpeggio descendente caracterizan de manera determinante el impulso del acompañamiento.

Motivo 9



La tensión va subiendo a partir de c. 665 mediante la utilización de acorde triada en primera inversión, moviéndose por grados cromáticos; además también aparece el motivo con puntillo (motivo 9) utilizado en toda esta parte. En el número 39 de ensayo, usa trémolos y una tensión armónica mayor mediante acordes alterados a los que añade apoyaturas muy disonantes consiguiendo una dominante de gran importancia (Mib como dominante de Lab) y disonancia extra. Toda la tensión se focaliza hacia el aria de Lauretta “O mio babbino caro”, que resuelve esta tensión armónica y dramática de los acontecimientos mediante la persuasión de su padre. El arpa enfatiza el aspecto lírico del momento.

A partir del número 41 de ensayo encontramos una reelaboración de partes de materiales anteriores ya conocidos: c. 714, motivo 2; c. 715 reelaboración del motivo 1, escalas cromáticas, etc. que nos llevan hasta el tema de los enamorados.

En el número 42 de ensayo se marca especialmente la respuesta de Schicchi ante la intriga que se genera por la posibilidad de modificar el testamento (aunque su respuesta inmediata es *niente da fare*). Se resalta mediante acordes de 7ª y una subida cromática.

Las respuestas de Schicchi se alternan con el motivo 3 (*Addio speranza*). Dentro de este tema destaca especialmente un sencillo motivo descendente (c. 728), utilizado más tarde en el c. 740.

Ejemplo compás 728*Ejemplo compás 740*

Fl.-Vn.I
Ob.-Vn.II
C.Ing.-Va.
Cl.II
Fgs.
Cl.^{no}-Vc.-Cb.

Hay que destacar también la utilización de materiales extraídos del motivo 2.

En el c. 740 utiliza la célula del c. 728 para resaltar ciertas palabras importantes del diálogo. Ahora se abrirá la posibilidad de modificar el testamento. La expectativa la ilustra en los cc. 745-746 con la pregunta de los parientes mediante un eje pregunta-respuesta (dominante-tónica), apareciendo de nuevo el motivo más importante y aglutinador de la obra, el motivo 1.

A partir del número 44 de ensayo, encontramos una configuración rítmica que acompaña las indicaciones de Schicchi para tramar su plan. El *pizzicato* es determinante para la caracterización. Asimismo se incorporan instrumentos de percusión que perfilan el marco para dichos planes, que caracterizarán la malicia, sutileza e ingenio del personaje. Todo ello con los acordes de 9^a y 7^a de gran tensión armónica.

En el número 46 de ensayo (aparición del médico), el acompañamiento se basa en acordes de 9^a y 7^a, colocando la mayor disonancia en la tesitura grave. Es un momento de tensión ya que Schicchi plantea sus planes para suplantar a Buoso.

Es interesante la ilustración de figuralismos y ciertas palabras del texto que Puccini realiza a lo largo de la obra. En los cc. 800-801 se refleja el adormecimiento (*son quasi addormentato*) fingido de Schicchi / Buoso mediante un descenso de

semitono, cuando el acompañamiento venía realizando movimientos de segunda mayor.

A partir del c. 810, encontramos el motivo 4, el médico canta las alabanzas de la ciencia médica moderna y la Facultad de Medicina (véase número 14 de ensayo).

En el número 48 de ensayo, el engaño surte efecto. En los cc. 820-822 aparece el motivo de Schicchi como triunfador, motivo 7 y que tendrá presencia hasta el final de la obra.

A partir del número 49 de ensayo, Schicchi explica su plan para suplantar a Buoso y surge el motivo 10. Los trémolos, de nuevo, acompañan el interés vibrante de este momento, ornamentado con cortos enlaces melódico-cromáticos.

Ejemplo 10



En el c. 848 el motivo 4 alude al testamento/notario.

A partir del número 50 de ensayo, los *pizzicati* generan una atmósfera de misterio y expectación ante los planes de Schicchi. Aparecen varios aspectos: utilización del motivo 1 modificado (la apoyatura), incorporación de la percusión (alude a la idea de suplantar a Buoso, es decir, crear un falso moribundo).

En el número 51 de ensayo destaca el característico ritmo del canto y su acompañamiento, que subrayan el aspecto de farsa cómica a la vez que enfatizan la malicia y el ingenio del plan de Gianni Schicchi. Esta malicia y osadía se enlazan en el c. 905 mediante el cromatismo y la tensión armónica de 9ª de dominante.

A partir de ahí tiene lugar el revuelo de los parientes empleando para ello las modificaciones del motivo 1 y repitiendo la apoyatura inicial principalmente junto con el descenso por grados conjuntos típico también del motivo 1.

2.2.7. Números de ensayo 54-65

Comienzan las disputas de los parientes por el reparto de la herencia. Es muy característico el tema empleado en los cc. 943-946 (motivo 11). Será el hilo temático

en toda esta zona (Lab M), reapareciendo después en momentos localizados. Lo más propio es su configuración rítmica, especialmente la sucesión de tresillo y ritmo con puntillo, así como su estructura por tonos que es especialmente llamativa al insertarse en estructuras plenamente tonales. Es un motivo especialmente usado en momentos de disputas.

Motivo 11

NOTAIO
PIN.-GUCCIO

p

Mes-ser Buo - so, buon gior - no!

A partir del número 56 de ensayo, las disputas aumentan. Puccini añade *glissandi* efectistas en el arpa y una célula más basada en intervalos disonantes de 2ª mayor (c. 987).

Ejemplo célula c.987

Allegro vivo ♩ = 160

Obs.-Cls.

mf

Arpa

gliss.

mf

También utiliza acentos desplazados (c. 988) a la última parte del compás.

Ejemplo acentos c.988

Vns.

Va.

Poco a poco la textura va generando más tensión al engrosarla con duplicaciones, a la vez que recrea la sensación de disputa y discusión entre los

parientes mediante el contrapunto. A partir de c. 1003 añade trémolos en la cuerda y sincroniza las voces en octavas –unísono–, dando mayor énfasis a todo el fragmento. El motivo 11, motivo por tonos, se duplica e intensifica a partir del c. 1005. En el c. 1017 las voces se cortan bruscamente creando un clima en lo sucesivo de tensión y misterio ante la incertidumbre. Todas estas sensaciones se dirigen mediante escalas cromáticas de la cuerda sin dejar de caracterizar a Lauretta, ajena a toda la trama. En el número 58 de ensayo se resuelve la incertidumbre (c. 1030).

A partir de c. 1055 se caracterizan los astutos planes de Schicchi mediante los cromatismos de la viola con sordina. También acompaña al *sotto voce*. Temáticamente, el acompañamiento conecta con el número 51 de ensayo.

Durante los compases siguientes aparece un buen número de aspectos motivicos y temáticos ya usados. En muchos casos se trata de aspectos constructivos en cuanto a la música se refiere.

En el c. 1107 se refleja la advertencia del riesgo de llevar a cabo los planes trazados mediante el uso de tensión (7^a m, 9^a M, sensibles...) para después utilizar una nota pivote para la posterior modulación a Sol M (*Addio Firenze*).

2.2.8. Números de ensayo 66-76

La figuración usada a partir del número 66 de ensayo refleja la incipiente tensión ante la inminente entrada del notario. Figuras rápidas y de marcado carácter rítmico más que melódico, con algunos añadidos temáticos (c. 1153).

La entrada del notario da lugar a la utilización del motivo 4, de nuevo en Do M (como en la apertura anterior del testamento). Las líneas de canto del notario y de los testigos responden a las utilizadas en el número 49 de ensayo (cuando Schicchi explica su plan).

Reaparece en momentos referidos al notario/testamento (cc. 1186, 1200, 1208, etc., señalados en la partitura).

En el c. 1167 reaparece el motivo 1. A partir de este momento nos encontramos con uno de los fragmentos más complejos en cuanto a la construcción temática. Aparecen, constantemente, variaciones y paráfrasis de las células, motivos y temas propios de la obra.

En el número 71 de ensayo, la lectura de los preámbulos del testamento va acompañada de variaciones del tema 4 y elementos del motivo 1. Estas

transformaciones fundamentan el acompañamiento en el transcurso de los compases siguientes.

Poco a poco se procede a la redacción del testamento hasta llegar al número 74 de ensayo, que es donde comienza el reparto de los bienes más importantes. Aparece el motivo 11 usado en el c. 1005, recordando las disputas sobre los bienes y generando tensión ante su resolución.

Puccini utiliza de nuevo para el reparto de los bienes más valorados los trémolos (número 75 de ensayo). En el c. 1281 crea la sensación de sorpresa por medio de un acorde de 7ª de sensible. El primer conato de indignación de los parientes es interrumpido por el notario (motivo 4).

En el c. 1297 utiliza todo el acompañamiento del preludio. El motivo descendente (cc. 5-7) sirve para mostrar la indignación y enfado de los parientes. Es un motivo con un carácter más rítmico que melódico. Aparece expandido y con gran protagonismo, ya que también lo realizan las voces de los parientes. Si en el preludio este tema reflejaba la trama convulsa de la obra (enredo, engaño, etc.) aquí lo utiliza como conductor hacia la disputa final entre Schicchi y los parientes de Buoso.

El c. 1302, Schicchi amenaza a los parientes (*Addio Firenze*), para lo que utiliza el motivo 1 de forma concentrada. Antes era una advertencia de las consecuencias que podían sobrevenir y ahora simplemente es un chantaje.

2.2.9. Números de ensayo 77-86

En el número 77 de ensayo reaparece el motivo 4 y prepara el desenlace final de la herencia. La atmósfera de tensión se mantiene con los mismos medios utilizados anteriormente. Se genera gran expectación por el reparto del último bien utilizando sobre un bordón de 5ª disminuida y 7ª disminuida, acordes tensos armónicamente hablando del tipo de 5ª y 7ª disminuida. Se sigue utilizando el trémolo en la cuerda. La tensión se resuelve (hacia Sol M) un compás antes del número 78 de ensayo mediante unos acordes descendentes por cromatismo (*Ecco fatto!*).

Aparece el motivo 7 que recuerda a Schicchi como triunfador en el número 79 de ensayo (también en el núm. 48), ahora en Do M.

En el c. 1334 aparece el motivo 10 usado en el número 49 de ensayo (cuando Schicchi explica sus planes a los parientes). Los trémolos preparan el ambiente para

la disputa final, de forma que en el número 80 de ensayo se hace patente el enfado de los parientes. El acompañamiento orquestal se engrosa mediante duplicaciones y utiliza una subida cromática de acordes reflejando los insultos y la ira de los parientes que va en aumento.

A partir del c. 1348 encontramos un hilo motivico basado en la escala descendente, el cual tiene relación con el motivo 1 y el motivo 4. Es un motivo de movimiento y agitación. Schicchi ataca dejando muy clara la potestad sobre sus nuevos bienes.

Ejemplo c. 1348



El revuelo y la agitación van en aumento, de tal modo que utiliza ritmos marcados y vibrantes, duplicaciones y cromatismos localizados (cc. 1352 en adelante). Los parientes se lanzan al saqueo de todo cuanto pueda hallarse en la casa (c. 1360). La textura orquestal recibe de nuevo impulso adoptando un patrón de tresillos constantes. A partir de ahora aparecen un buen número de motivos de la obra reflejando la agitación y confusión del momento. Se añaden efectos de *glissandi* y se utiliza el motivo 10, por tonos, tan utilizado en momentos de esta índole. Sigue predominando el ritmo de tresillos.

El motivo 11 ayuda a generar disonancia y debilitar el centro tonal lo que a su vez ayuda a la modulación hacia Solb M.

En el número 84 de ensayo, ya con Solb M plenamente establecido, tendrá lugar la resolución de la otra historia plateada en la obra, la de Lauretta y Rinuccio. La unión final de los enamorados transcurre con el tema *Addio speranza*, que ya habíamos asociado en otros momentos de la ópera. El arpa subrayará el momento de lirismo con su acompañamiento de amplios arpeggios. El clímax final de los dos amantes se refleja en los cc. 1404-1415 y en el número 86, los nueve últimos compases de la ópera son elaborados sobre el motivo 7.

2.2.10. Conclusiones sobre la estructura, técnicas y procedimientos

Gianni Schicchi constituye un buen ejemplo de síntesis entre unidad y variedad. Es una ópera en un acto de modestas dimensiones que presenta la necesidad de condensar al máximo el material temático, de tal modo que ofrezca una sensación de coherencia. Presenta una serie de temas y motivos recurrentes en concordancia con la dimensión total de la obra. Algunos motivos resultan polivalentes, siendo transformados y variados dentro de su limitación, logrando una gran diversidad que hace que la obra transcurra con naturalidad. Los motivos o temas apoyan la acción, resultando determinante la articulación, el ritmo, la dinámica, etc.

El aspecto típico que toda la obra posee, el referente al transcurso de la acción, se caracteriza un papel protagonista que ayuda a enfatizar el carácter de farsa del argumento sin renunciar a los momentos de expresión lírica, principalmente desarrollados por Rinuccio y Lauretta. Así, encontramos este tipo de ejemplos en “Firenze è como un albero fiorito”, “O mio babbino caro”, que contrastan con “In testa la capellina” de Schicchi, con el carácter de engaño que encarna el protagonista. La obra presenta historias convergentes de los personajes: por un lado las pretensiones de los parientes, por otro lado la historia de los amantes y por último las intenciones del protagonista Gianni Schicchi.

Los procedimientos utilizados por Puccini son de diversa índole: reforzamiento de la línea melódica, trémolos, cromatismo muy localizado, uso convencional de articulaciones y ataques, efectos del tipo *glissando* (muy utilizados en el arpa de modo convencional), entre otros. Sin embargo, conviene destacar una serie de aspectos no menos importantes que servirán para profundizar en estas cuestiones. La orquesta presenta una estructura de melodía acompañada que la acerca a la utilización de “masa” y textura con valores ya sea estrictamente rítmicos, rítmico-melódicos o rítmico-armónicos. Esto lo vemos claramente en zonas donde existen algunos puntos culminantes, normalmente por su especial dramatismo e impacto (el número 21 y 56 de ensayo). En el inicio de la obra (a partir del compás 3) el valor de los acordes puede ser relativizado a favor de una visión más rítmico-melódica de los mismos. La utilización general de la textura orquestal de Puccini en esta obra es que parte de un planteamiento de orquestación relativamente convencional en cuanto a su estructuración de melodía acompañada, para utilizar, cuando la acción lo requiere, procedimientos muy dinámicos de masa rítmico-

melódica o similar. Este tipo de procedimientos lo apreciamos a lo largo de toda la obra.

La utilización de efectos es muy localizada. Se encuentran constituidos por ejemplos tales como los arpegiados y *glissando* del arpa, o por figuraciones rápidas en la cuerda (muchas veces motivos cromáticos). El arpa posee cierta función personalizada. Aparte de participar de modo normal en el acompañamiento, también lo hace de forma más relevante cuando forma parte integrante del acompañamiento de los dos jóvenes amantes, lo que viene a configurar el lirismo de sus intervenciones de un modo un tanto tópico, heredero directo de la consideración del instrumento y la herencia del siglo XIX, que no será superada plenamente hasta bien entrado el XX. Aun así esta utilización resulta eficaz.

La orquestación es determinante a la hora de materializar escenas y acciones. El timbre y la dinámica son los aspectos que más contribuyen a definir las situaciones donde tienen lugar. En esta ópera hay un mayor interés por resaltar la situación que los personajes, exceptuando a Schicchi, Lauretta y Rinuccio. Serán los más destacados y caracterizados por la instrumentación. Schicchi es revelado perfectamente en páginas como “In testa la capellina” (sobre todo por el papel central del ritmo). Los amantes poseen una orquestación densa, con un refuerzo constante y ampliado de la línea melódica, dominada por cuerdas y viento-madera, sin olvidar el papel destacable del arpa. Sin embargo podemos decir que la instrumentación a lo largo de la obra sigue líneas convencionales, se halla muy estructurada por familias y empastes más o menos habituales, con una función de la percusión limitada a funciones rítmicas de apoyo, o creación de efectos y ambientes determinados. La articulación es uno de los aspectos más importantes de la obra. Sin ella muchos de los motivos carecerían de sentido y entidad. Valga como ejemplo el motivo 1, el cual aparece ya desde el compás 8, y se convierte en un auténtico aglomerante de la misma. Es un motivo fácilmente reconocible que aparece en lugares de inflexión de la trama. Se plantea al inicio de la obra, se retoma con renovada intensidad y protagonismo en la aparición de Schicchi, momento en el que, de algún modo, vuelve a replantearse el desarrollo de la trama que acontecía hasta entonces, centrándose ahora en el personaje principal de Schicchi. En este motivo 1 es importante la articulación de la apoyatura y la articulación del tetracordo descendente (acentos, ligado, etc.). La articulación sirve no sólo para definir la entidad de unos determinados motivos o temas, sino también para crear un acompañamiento al drama

que crea y define ambientes. Otro aspecto de la articulación es su estrecha vinculación y el apoyo prestado a las líneas vocales. Otros procedimientos como el trémolo o el *pizzicato* poseen disposiciones más o menos convencionales. El *pizzicato* será especialmente útil en la creación de ambientes de cierto misterio e intriga. Por otro lado, unido a acordes del tipo de dominante, se transforma en un medio para crear tensión o expectación, pudiendo apreciar esto en puntos del diálogo, donde el eje pregunta/respuesta articula la estructura del discurso musical.

El trabajo de las líneas vocales oscila entre dos extremos: desde el lirismo absoluto a líneas muy cercanas al *parlato*, que resaltan los elementos verbales sobre los puramente musicales. Las líneas vocales pueden expresar o reflejar de forma realista diversos escenarios (por ejemplo el inicio de la ópera refleja el duelo de los parientes por Buoso) o las zonas donde el ritmo y la melodía poseen una homogeneidad máxima (primando el carácter rítmico y reduciéndola, en ocasiones, a una mera cuerda de recitación) con las que se consiguen caracterizar afirmaciones, susurros, comentarios, expresiones, etc. El valor de lo rítmico en las líneas vocales de la obra es uno de los más determinantes: caracteriza acciones tales como el enfado, duelo, agitación o algarabía, llegando, en estos últimos casos, a un tratamiento en masa con juegos rítmicos diversos e incluso imitaciones que recuerdan texturas contrapuntísticas (compás 996). También se aprecia el papel del habla (definida en ritmo y no en altura) en lugares muy localizados y vinculada siempre (excepto la afirmación final de Schicchi) a expresiones agitadas, exclamaciones y similares según las circunstancias de la escena.

En el aspecto armónico, Puccini se sitúa en el ámbito tonal, si bien éste se encuentra ampliado en buena medida. El eje tónica/dominante estará en la articulación de toda la obra con mayores o menores licencias. La utilización de la disonancia se encuentra vinculada a la región de la dominante y se integra en estructuras de acordes de 7ª (mayor, menor o disminuida) y de 9ª principalmente. El cromatismo y ciertas estructuraciones que se escapan del marco tonal se reservan para momentos de especial dramatismo escénico creando puntos localizados, aunque recurrentes en su uso, que le permitirán superar el marco tonal. En otras ocasiones las estructuras que escapan al marco tonal configuran una entidad motívica, como en el caso del motivo 11, que presenta una escala defectiva por tonos y que será especialmente útil en la articulación armónica final para moverse desde Sol M a Solb M aprovechando procedimientos enarmónicos.

Estructuralmente la armonía juega cierto papel, articulándose tonalmente aunque con cierta libertad. Las regiones contempladas son diversas y no hay por qué ceñirse a las más cercanas. El primer centro tonal establecido con firmeza en la obra es Sib M. Esto se debe a dos razones: una es que los primeros compases plantean una “dominante estructural” que deviene en la segunda, que es la presentación del motivo 1 en Sib M. Esto constituye una doble afirmación, tanto armónica como motivica, de ahí su importancia. En el inicio se mueve por regiones cercanas del tipo de sib m o mib m aprovechando grados propios u homónimos. El motivo 1 aparece en Do M en el número 7 de ensayo, sirviendo de pivote para el paso a Re M momento en el que se encuentra el testamento de Donati. Do M es importante porque nos permite utilizar su VI de do m, que es el lugar en el que desemboca (c. 383) toda la tensión planteada desde el número 15 de ensayo. Sib M recupera el protagonismo en el número 30 de ensayo en “Firenze è como un albero fiorito”.

La aparición de Schicchi viene marcada por el devenir hacia Solb M, tonalidad que constituirá el final de la ópera. Sin embargo, en este momento, deriva rápidamente hacia Mi M entre otras para llegar al Lab M de “O mio babbino caro”. Solb M vuelve aparecer en el número 48 de ensayo con el motivo 7 “triumfal” sobre el que se elaboran los compases finales de la trama, existiendo una clara conexión armónico-estructural. No es el único ejemplo de vinculación temática de la armonía. Otro muy revelador es el motivo 4 “solemne” relacionado con todo lo que tiene que ver con el testamento. Normalmente su aparición se realiza en DoM, siendo modificado después según las circunstancias. Así, su identificación inmediata queda salvaguardada. Otro ejemplo se refiere al motivo 11 “por tonos” reservado a los momentos de disputa de los parientes (por ejemplo en los números 54 y 81 de ensayo). Estos momentos de máxima tensión también poseen relación con el final. Después de la agitación armónica (que debilita cualquier referencia tonal) la música reposa sobre una larga pedal estructural sobre Fa # sobre la que se disponen diversos acordes, si bien marca un pivote importante para abordar enarmónicamente la tonalidad final sobre Solb. Hacia el número 76 de ensayo encontramos la utilización abreviada del material del inicio. El fin es incrementar temáticamente la tensión con vistas al clímax final de resolución del número 77 de ensayo que nos deja en Sol M 7ª sobre el que se establece una relación lejana (pivotando sobre Do M, números 79-80 de ensayo) con el Solb M final.

Existen una serie de fragmentos en los cuales la estructuración tonal es llevada al límite. Estos se encuentran principalmente en lugares de cierta convulsión en la acción de la trama, de tal modo que uno de estos lugares sería el que se encuentra a partir del número 20 de ensayo (exactamente a partir del c. 351). En este lugar la textura rítmico-melódica adquiere mayor protagonismo que ningún otro aspecto, si bien la armonía es lo suficientemente tensa como para caracterizar dicho momento, ya que emplea acordes de 7^a, 9^a y 5^a aumentada. Lo importante es que las relaciones armónicas presentes son menos convencionales y que buscan una marcada expresividad, un dramatismo que justifica relaciones que debilitan la jerarquización del arco tonal y sus relaciones. A partir del c. 375 la música se dirige claramente hacia Lab M. La estructura armónica muestra el predominio de ciertas regiones sobre otras. Así, el comienzo de Sib M discurre hacia Lab M (con la presencia de Do M, región muy recurrente en la obra, especialmente por los motivos temáticos que la vinculan con el motivo 4), aunque encontramos diversas regiones de paso como Mib M, Re M, Sol M, etc. Lab M posee la importancia de marcar una primera zona de clímax de la obra. Así, no menos importante es la aparición de Schicchi en la trama (Solb M), que crea un punto de articulación en la misma. Tras lo mismo, Do M vuelve a tener cierto protagonismo, aunque en ningún caso superior al de Lab M (“O mio babbino caro”), que se convierte en el punto convergente de toda la zona de tensión planteada anteriormente. Posteriormente, Lab M se convierte en el punto de partida de otra zona de clímax no menos importante planteada a partir del número 54 de ensayo, en la cual aparece el característico motivo 11 que he denominado “por tonos”, ya que su sonoridad conecta directamente con ese tipo de estructura. Así se llega al clímax sobre pedal de Sol que resuelve bruscamente sobre pedal de Fa#. Este cambio posee la cualidad de la enarmonía. Fa# conecta con la región final de la obra, que será Solb. Aunque aún queda un buen espacio de desarrollo musical, este punto representa un lugar central de estructuración en el desarrollo armónico. Hacia la resolución del conflicto final de la obra, mediante el dictado del testamento, aparecen diversas regiones destacando de nuevo el papel protagonista de Do M (vinculación temática antes referida) y Sib M (utilización del material de apertura de la obra en c. 1297 (al que me refiero más adelante). La culminación final vuelve a echar mano del motivo 11 “por tonos”, que se presenta sobre pedal de Sol. El clímax viene planteado desde el nº 80, iniciándolo sobre Do M. El tema protagonista de esta zona permite una buena enarmonización y debilitamiento de cualquier referencia tonal, de tal

modo que, hacia el nº 82, se interna en la región final de Solb M. La aparición final de los amantes tiene lugar en dicha región, aunque con materiales temáticos propios ya aparecidos. Asimismo el final se trabaja sobre el tema del triunfo en dicha región armónica. Lo más revelador de la obra, en cuanto a estructuras armónico-formales tiene que ver con vinculación con puntos culminantes de la misma. No se trata simplemente de modular de una a otra, sino que se establecen relaciones a tres niveles: armónicas, formales y motivico-temáticas. Me referiré a continuación a los puntos culminantes más relevantes por su relación formal.

En la búsqueda de clímax y puntos culminantes conviene huir de tópicos que suelen situarlos en determinados lugares. Su situación es resultado no de la aplicación de un molde inerte de simetrías o estructuras, sino que, en un género como la ópera, depende en gran medida de las necesidades dramáticas establecidas *a priori* por el libreto. En *Gianni Schicchi* existe un gran clímax final (incrementado de modo progresivo y acumulativo) hacia el final de la obra. Este representa el punto más importante por sus implicaciones escénicas, aunque no es el único destacable. La gran zona final de clímax supone la resolución del enredo urdido por Schicchi a la vez que el problema de Rinuccio y Lauretta se resuelve paralelamente. En él se presentan los mismos procedimientos utilizados en mayor o menor medida en los anteriores: trémolos, cromatismo, presencia de ciertos motivos o temas, densidad en la línea vocal, disposición de la textura orquestal en *tutti*, etc. Otros puntos culminantes de primer orden serían: c. 383 (dentro de una zona de tensión dramática que va desde el número 16-22 de ensayo), cc. 902-905, cc. 1005-1017.

Existen otros de importancia menor en comparación con los anteriores. Son zonas de clímax más delimitadas en su alcance. Algunos de estos clímax se encuentran circunscritos a arias determinadas (número 31 de ensayo) o zonas que dependen de la estructura y devenir de las circunstancias de escena (c. 820). Resulta más interesante el caso de “O mio babbino caro”, ya que no posee un clímax demasiado marcado (hacia cc. 703-704). Sin embargo podemos considerar toda el aria como una “estructura culminante”, punto de llegada de toda la tensión generada en las páginas inmediatamente anteriores en donde pasamos regiones de Do M, do m, fa m, reb m o mib m, desde el que alcanzamos, con un alto grado de figuraciones cromáticas Lab M. Otros clímax más circunstanciales o de menor entidad serían los del número 10 de ensayo, c. 189 (no posee demasiado “empaque”, pero sí conexiones temáticas que conectan a Rinuccio y Lauretta), número 48 de ensayo (de

cierto alcance, sobre todo por cuanto se refiere por su conexión temática al nuevo protagonismo que ejerce Schicchi sobre la trama). Hemos de añadir que la serie de clímax ascendentes del final de la obra, que conducen directamente a la “explosión” final, posee una fuerza acumulativa y progresiva (desde el número 75-82 de ensayo). Es por tanto una estructura o una “progresión de clímax”, por decirlo así. A ello ayuda la estructura de diálogo, que permite las airadas reacciones de los familiares de Donati respecto al reparto que Schicchi hace para sí mismo. Sin duda Puccini utilizó el procedimiento más lógico para esta estructura, pues el auténtico punto culminante se sitúa muy al final de toda la trama. La aparición en el c. 1297 del material del inicio de la obra subraya todo esto ya que actúa básicamente de dos maneras: por un lado incrementa la tensión acumulada y por otro lo hace de modo temático situando dicha reexposición al final de la estructura de la ópera, creando así una recurrencia cíclica en la misma.

3. LOS SEMIOMOTIVOS Y SU ANÁLISIS

3.1. ¿QUÉ ES UN SEMIOMOTIVO?

Especial atención le daremos al termino “motivo”, ya que en el estudio que se lleva a cabo toma gran relevancia. Denominaremos motivo a la unidad mínima autosuficiente de sentido melódico, rítmico, armónico o las tres a la vez. De su discurso musical, desde el mismo comienzo hasta el mismo final, tras las palabras al público de Gianni Schicchi, podemos extraer los motivos más significativos. Los motivos poseen un valor como tales motivos musicales –en el seno del discurso musical en su conjunto, por sus relaciones dentro de dicho discurso–. Pero estas formas musicales no son fenómenos independientes de las formas no-musicales de la ópera, como la acción, la figurativización, los temas del libreto, por ejemplo, ni tampoco son independientes, si pensamos en una representación concreta de la ópera, de la dirección e interpretación musicales, ni tampoco de la dramatización o escenificación particular a la que estos son sometidos –por el escenógrafo, el decorador, el modista, el peluquero, el iluminador, el director de escena–. El motivo tendrá capacidad de transformarse con variaciones rítmicas, melódicas, de timbre o armónicas. Las variaciones pueden afectar a todo el motivo o a su cabeza, a su parte central o a su cola, pudiéndose desarrollar de forma independiente cada una de ellas. De la misma forma el motivo podrá considerarse capacitado para progresar formando frases y temas que terminan generando arias dentro de la ópera. El motivo podrá ejercer de motor de un determinado fragmento.

Hemos denominado semiomotivos a los motivos analizados que cambian de significado dentro de las distintas áreas semánticas que se establecen a lo largo de la ópera. La descripción de los semiomotivos tiene en cuenta las diferentes figuras retóricas musicales y no musicales que se producen con ellos. También se considera la morfología y la sintaxis musical (y semántica) de la cambiante estructura de cada semiomotivo, atendiendo a la relación que establece con los elementos de la ópera con los que se va enfrentando en cada momento.

Las figuras retóricas se producen por los juegos intencionales que establecen ciertas formas del discurso musical o del discurso global. Estos juegos son paralelismos formales basados en repeticiones de lo mismo o de lo opuesto a lo

mismo, en un abanico de posibilidades distinguibles en valores como los de la conformidad, la complementariedad, la contrariedad o la contradicción. Las formas paralelas juegan a añadirse, a suprimirse, a sustituirse o a intercambiar su posición. Estas formas paralelas juguetonas pueden ser formas de cualquiera de los niveles de análisis de la expresión musical o lingüística o teatral –relativas a la expresión de los gestos, los movimientos, las posiciones relativas, los vestidos, los complementos, los decorados, etc., etc.–, o pueden ser formas de cualquiera de los niveles del contenido, o, como sucede con frecuencia, pueden ser formas de varios de esos niveles o de esos planos a la vez. Una figura retórica es sincrética si se produce en formas de distintos lenguajes de expresión (por ejemplo, si consiste en un juego musical y lingüístico).

Aunque una figura se produzca en la expresión, siempre afectará al contenido, por la relación de presuposición recíproca que existe entre las estructuras de los dos planos.

La ópera, contemplada desde el plano de su contenido, hace que el transcurso temporal de la historia –y el de sus componentes temáticos, figurativos y de la lógica de su acción– se integre con la disposición narratológica utilizada (es decir, con la configuración que establecen las técnicas narrativas empleadas), así como con las figuras retóricas y los estilos producidos.

El texto operístico es este entretejido dinámico de formas de la expresión musical, lingüística y no musical ni lingüística y de formas del contenido sincrético correspondiente (y viceversa) a dichas expresiones.

Se modifican tales formas de la obra de Puccini y Forzano editada por Ricordi en cada una de las representaciones llevadas a cabo por un director de escena y por un director musical, e interpretadas por los músicos y los cantantes, sobre el trabajo de los diseñadores de las luces, del vestuario, de los muebles y del resto de los elementos que aparecen o afectan al escenario.

Por ello, cada semiomotivo tendrá un valor superior al de su primer valor basado en la estructura y dinámica musical de la partitura o de determinada interpretación de la partitura; poseerá, pues, un valor superior, más complejo, si, como decimos, consideramos también, semiomotivo temático al discurso operístico completo, es decir, dicho semiomotivo en su inter-determinación con todo lo que no siendo estrictamente musical inter-actúa necesariamente con él en el seno de la obra, y ello bien sea si nos ceñimos a la ópera antes de cualquier escenificación o interpretación –limitada entonces a la partitura y al libreto, que es ya, no lo

olvidemos, un texto teatral y no sólo un texto literario—, o sea si nos referimos a la ópera representada de tal o cual manera.

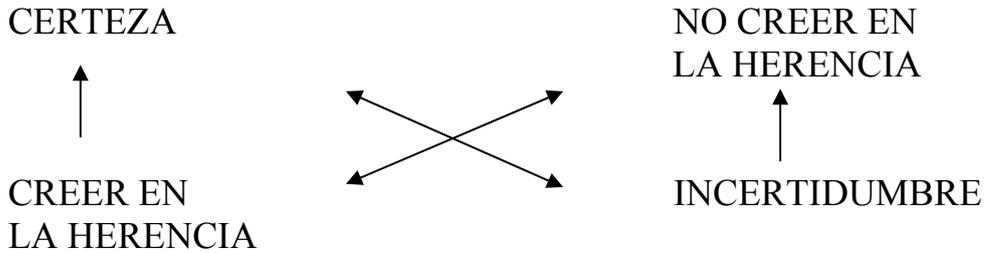
Ese valor será, en cualquier caso, un valor de base semiótica múltiple, sí; pero, a la vez, confluyente, sinérgica; es decir, estará construido en un lenguaje de expresión sincrética, o, lo que es lo mismo, diversos lenguajes de expresión confluyen en un contenido unitario.

3.2. ÁREAS SEMÁNTICAS EN *GIANNI SCHICCHI*

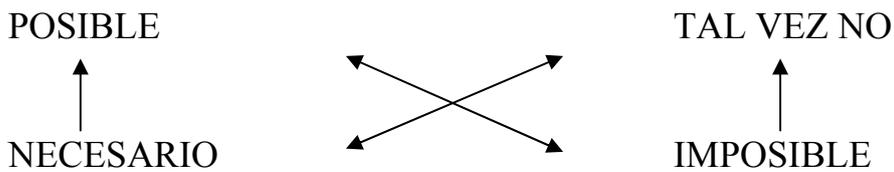
Los semiomotivos que analizaremos en el siguiente punto (3.3.) los situamos en una serie de áreas semánticas o áreas de significado que surgen de la ópera *Gianni Schicchi*, tanto del libreto como de la música. Estas áreas son: la creencia sobre la herencia; lo posible e imposible (sobre recibir la herencia); la veridicción sobre el dolor; la veridicción sobre la apariencia; lo psicológico (esperanza, desesperanza, etc.) que en general tendrá que ver con la herencia, pero en el caso de Lauretta y Rinuccio se refiere a la esperanza *versus* desesperanza de poderse casar; la confianza en Gianni Schicchi; amor *versus* odio; generosidad *versus* avaricia; amistad *versus* enemistad; y el área semántica de lo relacional en la categoría del acuerdo, desacuerdo.

ÁREAS SEMÁNTICAS, ÁREAS DE SIGNIFICADO

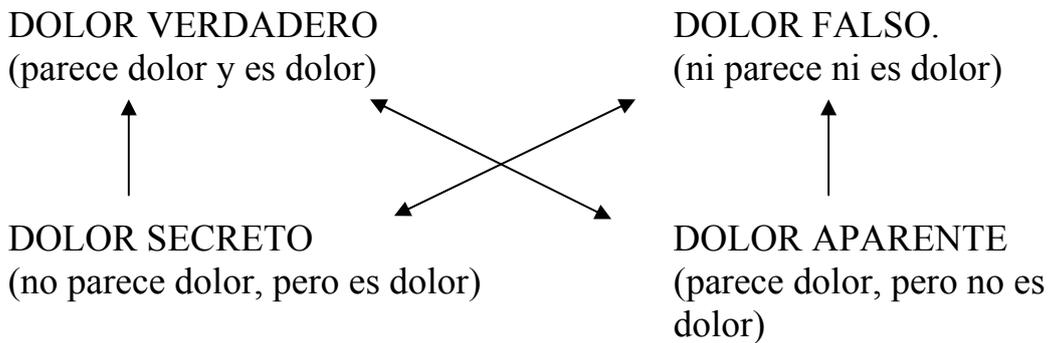
CREENCIA (CREER EN LA HERENCIA)



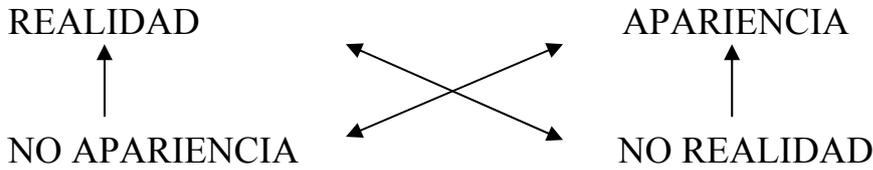
LO POSIBLE E IMPOSIBLE (RECIBIR LA HERENCIA)



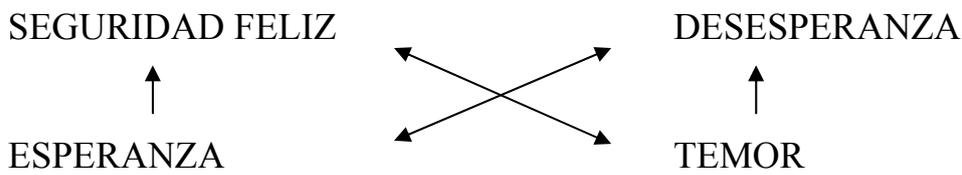
VERIDICCIÓN (SOBRE EL DOLOR)



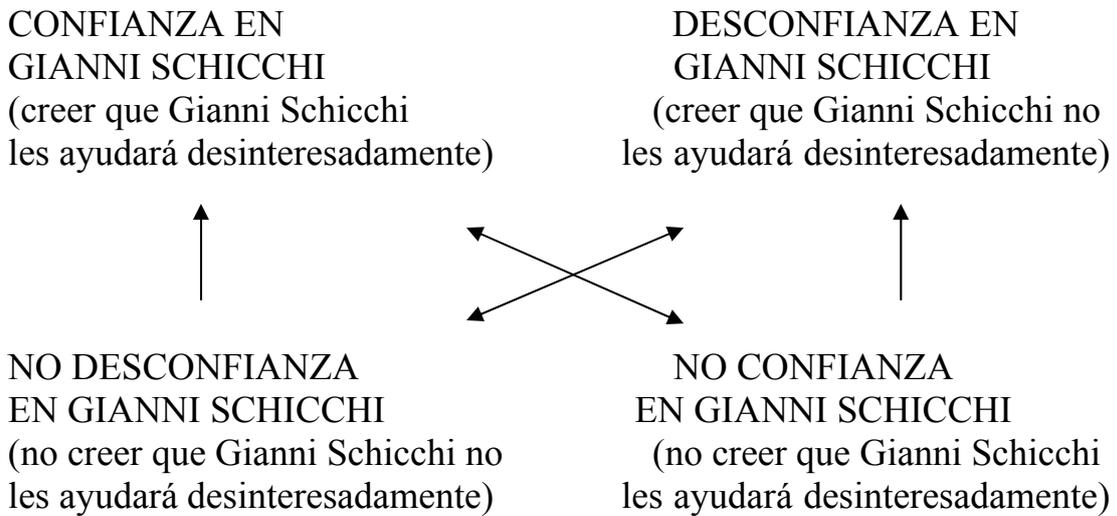
VERIDICCIÓN (SOBRE LA APARIENCIA)



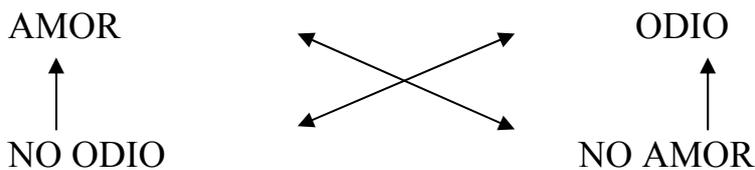
PSICOLÓGICO



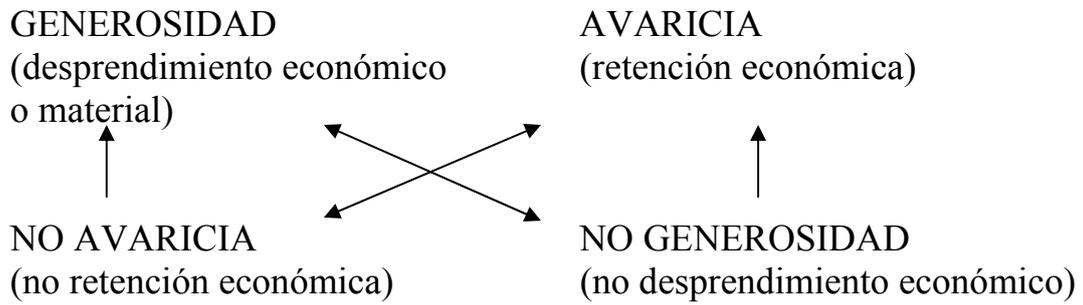
CONFIANZA (EN GIANNI SCHICCHI)



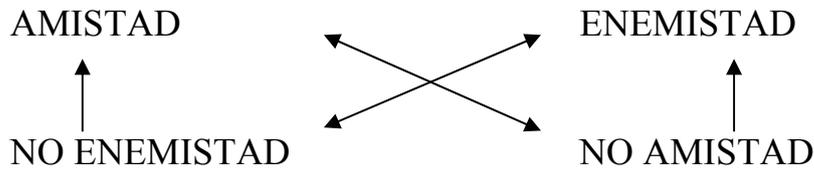
AMOR VERSUS ODIO



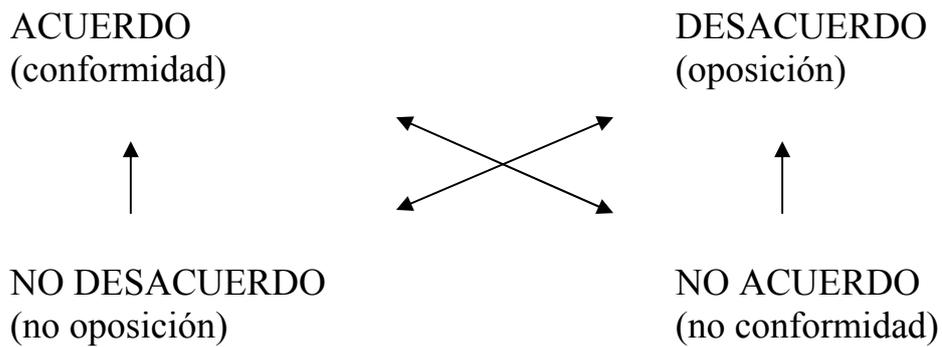
GENEROSIDAD VERSUS AVARICIA



AMISTAD VERSUS ENEMISTAD



RELACIONAL



3.3. LOS SEMIOMOTIVOS EN *GIANNI SCHICCHI*

En este apartado analizaremos los once semiomotivos que hemos considerado más relevantes una vez realizado el análisis global de la obra. Estos semiomotivos se enmarcan en diferentes momentos que corresponden a distintas áreas de significado por las cuales va pasando cada semiomotivo. Los semiomotivos los analizamos por orden de aparición en la ópera.

3.3.1. Semiomotivo 1 o semiomotivo amarillo

Es uno de los semiomotivos más importantes de la obra, tanto por su número de apariciones como por su significado en el contexto dramático.

Su estructura se basa en la alternancia de la tónica y la dominante (si bien en algunos casos aparece un bordón de tónica), la apoyatura inicial, el descenso por grados conjuntos hasta un intervalo de cuarta y su articulación característica (ejemplo 1). Se convierte en ocasiones en un auténtico *ostinato*, reapareciendo en numerosas circunstancias.

Ejemplo 1

Largo ♩ = 60

The musical score for Example 1 is presented in two staves. The top staff is for the Flute (Fl.) and the bottom staff is for the Bassoon (Fag.). The time signature is 3/4, and the tempo is marked 'Largo' with a metronome marking of ♩ = 60. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Flute part consists of a series of eighth notes, and the Bassoon part consists of a series of eighth notes with accents. The score is a single-measure ostinato.

Es un semiomotivo de aire jocoso y su apoyatura acentuada crea confusión entre el *levare* y el *battere*. Este tipo de confusión o incertidumbre lo encontramos a lo largo de la trama; hay una herencia y unos posibles herederos, aunque todavía no sabemos si serán los frailes o los parientes. Para Carner (1987: 533) es la figura del “Duelo”, que aparece ya en el breve preludio orquestal.

Leibowitz (1990: 326), cuando se refiere a este semiomotivo, dice que es la primera vez que Puccini procedía con semejante economía de medios y que nunca hasta entonces había alcanzado semejante fuerza expresiva ni semejantes

posibilidades de variación a partir de figuras tan sencillas. Continúa diciendo que se presenta siempre idéntico a sí mismo, y que las variaciones que experimenta están basadas principalmente en los cambios de tiempo a los que se somete. Esta sencilla transformación basta para darle un carácter o bien lastimero –a modo de lamento– cuando se expone en un tiempo lento, o bien brutal y tumultuoso (tiempo rápido).

Leibowitz explica que es un fenómeno que supera la función del *leitmotiv* wagneriano porque, en cierto sentido, su significación es la opuesta a la del *leitmotiv*. Mientras que este último debe revestir un carácter musical único –el hecho es que aparece siempre bajo la misma forma– y se esfuerza en adquirir una significación psicológica, la célula temática¹⁵ que utiliza Puccini (y cuyo sentido esencial reside en su disposición desde el punto de vista de los intervalos y del ritmo) es capaz de encarnar caracteres musicales diferentes, de manera que su función es sobre todo estructural. Nos encontramos ante algo que anuncia la utilización temática de una serie de intervalos.

Según Leibowitz, las variaciones de *tempo* a las que se somete este motivo (semiomotivo en nuestro estudio) hacen que se transforme de una forma sencilla obteniendo caracteres diferentes. Pero también las oposiciones que se establecen en la dinámica, la instrumentación, el timbre, la armonía, etc., hacen que su significado sea polivalente.

Momento 1º, introducción

Su primera aparición es en el c. 8, donde tiene una doble función: el establecimiento del primer centro tonal (Sib M) y la exposición de uno de los semiomotivos más importantes de la ópera. También los primeros compases de la obra (cc. 1-7) presentan vinculaciones temáticas indirectas con este semiomotivo (ejemplo 2).

¹⁵ Célula temática, a la que se refiere Leibowitz, es para nuestro estudio un semiomotivo.

Ejemplo 2

Estamos en la introducción de la ópera, donde solo aparece en escena la orquesta y el telón está abajo¹⁶. El semiomotivo está presente en 16 compases de los 23 que dura el brevísimo prelude. El *tempo* es muy rápido (*allegro*, negra = 132) y la dinámica va de *forte* a *pianissimo*. Pasa por diferentes familias de instrumentos (viento-madera, viento-metal y cuerda) pero reserva al fagot, los violonchelos y los contrabajos –curiosamente los extremos tímbricos graves– para el comienzo de la acción de los personajes, produciendo un contraste de color.

La textura de la introducción es muy rica y la va dejando al descubierto al llegar a la entrada en escena de los personajes.

En el momento 1º, que coincide con el breve prelude, se presentan materiales que más tarde se desarrollarán e irán tomando significado. Es un momento de exposición.

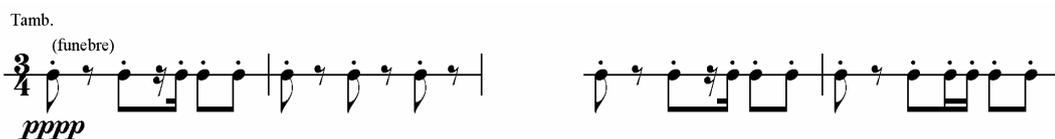
Momento 2º, del número 1 al 6 de ensayo.

La segunda vez que aparece el semiomotivo (número 1 de ensayo, ejemplo 1) es una continuación de la anterior. Ahora en un *tempo* lento (*largo*, negra = 60) que contrasta con el *tempo* rápido del que viene, aunque atenuado por el *rallentando molto* del final de la frase. En los compases anteriores se escucha el toque del tambor

¹⁶ En algunas de las versiones del momento, como en la de Glyndebourne de julio del 2004, los personajes salen a escena antes de comenzar el prelude y se agrupan debajo de un haz de luz delante de una puerta que comienza a abrirse al comenzar el prelude. A su vez una serie de figurines van preparando el escenario: las lámparas bajan del techo, dan la vuelta a la cama con el difunto sobre ella y preparan otra parte del mobiliario del decorado.

fúnebre (ejemplo 3: célula A) que prepara el ambiente del velatorio de Buoso Donati. Esta célula aparece a lo largo de toda la obra y Puccini la utiliza como elemento caracterizador:

Ejemplo 3



En este momento se levanta el telón y escuchamos los lamentos hipócritas de los parientes. Estos lamentos están tratados de forma rítmica, imitando la apoyatura y la articulación empleadas en el semiomotivo 1.

El semiomotivo está presente desde el número 1 al 6 de ensayo. En el periodo de lamentaciones de los parientes ante el difunto Buoso, la armonía progresa armónicamente hacia Reb M desde el centro establecido anteriormente (Sib M). La dinámica es siempre *piano*. Los instrumentos que van cantando el semiomotivo en todo este pasaje por orden de aparición son: el fagot, las violas, los violonchelos, el clarinete, las trompas 1ª y 2ª, los contrabajos, el corno inglés, el oboe, los violines segundos, los violines primeros, el clarinete bajo y las flautas. La familia del viento-madera (excepto el flautín) está al completo, lo mismo que la familia de la cuerda. En la familia del metal solamente emplea a las trompas y en algún momento las trompetas completan la armonía del semiomotivo. Esta variedad tímbrica que se produce con el empleo de instrumentos tan diferentes, resulta muy eficaz y enriquecedora en la instrumentación, dando gran colorido a todo este pasaje de lamentaciones e intrigas.

El comienzo del semiomotivo está precedido por un silencio orquestal prolongado por un calderón sobre silencio. Esta irrupción proporciona intriga al momento. En el inicio de la aparición del semiomotivo (número 1 de ensayo) solamente escuchamos al fagot y completando su armonía a las flautas. Los timbales y contrabajos marcan la parte fuerte y semifuerte del compás de 3/4. La tónica actúa como bordón durante los cuatro primeros compases (cc. 24-27). Luego comienzan los lamentos de los parientes y el semiomotivo se despliega por el resto de los instrumentos en el orden que hemos mencionado anteriormente. El tambor con la indicación de “fúnebre” va realizando diferentes ritmos (ejemplo 4).

Ejemplo 4



Las voces están tratadas como un conjunto que dialoga y solo en tres momentos cantan de forma homófona. El primer momento, que es además cantado al unísono, es cuando dicen: “Oh! Buoso, Buoso, tutta la vita piangeremo la tua bipartita” (cantan sobre la nota “fa”).

Los parientes se preguntan: “Che dicono a Signa?”, pasaje en Sib M (cc. 63-69). Van aumentando las entradas del semiomotivo y llegamos al c. 70, donde se produce un cambio radical de textura (corcheas a contratiempo ascendentes por cromatismo) que incrementa la tensión de la intriga (ejemplo 5).

Ejemplo 5

The musical notation for Ejemplo 5 shows a string quartet consisting of Violin I (Vn.I), Violin II (Vn.II), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.). Each instrument part is written on a separate staff. The music is in a minor key and features a chromatic semimotif of eighth notes. The dynamic marking *p* (piano) is indicated at the beginning of each staff. The notation shows the instruments playing in a contrapuntal texture with ascending chromatic lines.

Estos cromatismos nos llevan de Sib M a sib m cuando La Vecchia dice: “Ma insomma possiano sapere... che diamine dicono a Signa?” (cc. 77-80). Los parientes comienzan a sospechar que tal vez no son los herederos exclamando sobre el acorde de Solb M: “Lo dicomo a Signa!” será la segunda frase que cantan todos juntos.

El canto de La Vecchia y de Betto (cc. 74-76) se une al canto del semiomotivo de los instrumentos (el fagot, la flauta y las violas respectivamente). Más adelante, en el c. 102, el canto de Marco también se une al del corno inglés.

A partir del compás 98 se produce una gran dominante estructural que se extiende (como bordón) durante 24 compases, destacando el motivo rítmico del “tambor fúnebre” duplicado por los violonchelos y los contrabajos tocando en *pizzicato*.

Los parientes quieren saber la opinión de Simone, el más viejo entre ellos, y por tanto el que más experiencia tiene en la vida:

SIMONE

Si il testamento è in mano d'un notaio...
chi lo so? Forse è un guaio!
Se però ce l'avesse lasciato in questa stanza,
guaio pei frati, ma per noi: speranza!

El resto de los parientes contesta al unísono en el c. 110 (es la tercera vez que cantan todos juntos): “Guaio pei frati, ma per noi: speranza!”

Rinuccio evoca a su amada diciendo: “O Laretta amore mio, speriam nel testamento dello zio!”, acompañado de una subida cromática de la cuerda en semicorcheas (ejemplo 6) que incrementa la tensión subrayando la frase de Rinuccio (cc.118-120).

Ejemplo 6

The musical score for Example 6 consists of four staves: Vn.I, Vn.II, Va., and Vc. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music shows a chromatic ascent in semiquavers across four measures. The first measure starts on G4, the second on A4, the third on B4, and the fourth on C5. The Vc. staff is marked with a 'pizzicato' symbol.

Al comienzo de la aparición del semiomotivo (número 1 de ensayo), los parientes de Buoso tienen la esperanza de poder ser los herederos de la fortuna de su difunto tío. El dolor que manifiestan es un dolor falso –no lloran por la pérdida de Buoso, sino que guardan las apariencias en el velatorio–. Creen en la herencia y

piensan que es posible recibirla. A partir del c. 70 se produce un cambio progresivo de la semántica. Empiezan los rumores sobre algo que dicen en Signa. El temor sobre lo que pueda ocurrir con la herencia se va apoderando de los parientes.

La acción de los personajes, el texto que lleva implícita la duda sobre una sospecha que comienza a aparecer y los diferentes recursos musicales, hacen que el significado del semiomotivo varíe.

Se produce un cambio semántico que es debido a las oposiciones que se establecen:

1. con un silencio orquestal y vocal que precede al semiomotivo, producido por un calderón sobre silencio;
2. con el cambio de textura, consiguiendo un ambiente de misterio, suspense e intriga (c. 70);
3. con una gran dominante estructural (c. 97), precedida por un compás de silencio;
4. destacando el motivo rítmico del tambor fúnebre reforzado por los violonchelos y contrabajos en *pizzicato* (c. 98);
5. utilizando nuevos timbres: el clarinete bajo, la flauta y las voces (La Vecchia, Betto y Marco);
6. con el cambio de *tempo*, utilizando matices agógicos (*ritardando*) y cambiando la dinámica;
7. con el *staccato* en el semiomotivo;
8. oposición en la orquestación entre las apoyaturas dolorosas y el *staccato* del fagot;
9. con pesantes repeticiones sistemáticas del semiomotivo.

Momento 3º, números 7 y 8 de ensayo

Se produce un cambio radical en el *tempo*, que pasa de *largo* negra = 60 a *allegro vivo* negra = 138, y de la dinámica, que comienza en *forte* durante seis compases y luego pasa a *piano*.

A partir de este momento (número 7 de ensayo) empieza la frenética búsqueda del testamento. Puccini utiliza los grupos de fusas como apoyaturas (ejemplo7).

Ejemplo 7



También utiliza movimientos cromáticos continuos, tanto ascendentes como descendentes. El semiomotivo aparece por primera vez en la tonalidad de Do M precedido por un silencio de la orquesta y el canto de Rinuccio diciendo: “speriam nei testamento dello zio!”

En las violas del c. 142 (ejemplo 8) emplea una escala cromática extraída de los cc. 118-120, que será constantemente usada en este fragmento de la búsqueda del testamento.

Ejemplo 8



En este fragmento la textura es muy rica y en las voces solo intervienen Simone y La Vecchia diciendo: “No. Non c’è!” en dos momentos que se produce un silencio de la orquesta. La música acompaña la acción de los personajes que van moviéndose desesperadamente por el escenario y en la que todo transcurre muy deprisa.

Los parientes mantienen la esperanza sobre la herencia, aunque tienen la incertidumbre sobre el contenido del testamento que les produce temor de no ser los herederos.

Para el giro en la semántica Puccini emplea los siguientes recursos musicales:

1. cambio de *tempo* (de lento a rápido);
2. cambio de tonalidad;
3. uso de escalas cromáticas (ascendentes y descendentes) que se entrecrocán con los diversos ritmos;
4. cambio de dinámica (de *piano* a *forte*);
5. grupos de fusas como apoyaturas;
6. combina el arco y el pizzicato en los violines y las violas;
7. precedido por un silencio orquestal mientras canta Rinuccio.

Momento 4º, del número 11 al 13 de ensayo.

Ya han encontrado el testamento. Rinuccio manda al niño (Gheraldino) a buscar a Gianni Schicchi. Tiene la esperanza, antes de leer el testamento, de que Buoso le deje llenos los bolsillos y así poderse casar con su amada Lauretta, hija de Gianni Schicchi.

Esta acción guarda en su inicio cierta similitud con la anterior en cuanto al tratamiento orquestal. El *tempo* es *allegro vivo* y la dinámica ahora será *piano*. También va precedido de un silencio orquestal dejando al descubierto las palabras de La Vecchia (“sia pure la vertiera”). Puccini vuelve a utilizar los grupos de fusas como apoyaturas, que ya había utilizado en el momento 3 durante la búsqueda del testamento.

Después de ocho compases en los que tiene presencia el semiomotivo (mientras Rinuccio está cantando ¹⁷) la cuerda realiza una escala cromática descendente y con matices agógicos (*rallentando*) que llevarán al semiomotivo hasta un nuevo *tempo* (ejemplo 9), llegando a un bordón sobre la nota “mi” (que actúa como dominante). En este momento comienza la expectación ante la apertura del testamento (número 13 de ensayo).

Ejemplo 9

The musical score for Example 9 consists of four staves. The top staff is for 'due Violini soli' in treble clef, the second for 'due Viole soli' in alto clef, the third for 'due Violoncelli soli' in bass clef, and the bottom for '1º contrabasso solo' in bass clef. The music is in 3/4 time. It begins with a piano (*p*) dynamic and a descending chromatic scale. The tempo and dynamics change to *dim. e rall.* (diminuendo and rallentando) in the final measure.

¹⁷ “Ah! Lo zio mi voleva tanto bene / M’avra lasciato colle tasche piene! / Corri da Gianni Schicchi, / Digli che venga qui colla Lauretta: / C’è Rinuccio di Buoso che l’aspetta!”
La melodía que está cantando Rinuccio no corresponde con la del semiomotivo 1, pero la destacamos en este caso ya que nombra a Gianni Schicchi por segunda vez (la primera es en el c. 185). Será un elemento que añade significado al momento en el que nos encontramos.

El *tempo* ahora es más lento y utiliza tan sólo la cabeza del semiomotivo (ejemplo 10), que aparece desarticulado para expresar mejor un falso dolor supremo y acompaña de nuevo los lamentos de los parientes (“Povero Buoso!”). El arpa acentúa la apoyatura del semiomotivo. De nuevo manifiestan un dolor aparente por la muerte de Buoso (como en el momento 2). Tal vez es posible ser los herederos de su fortuna y Rinuccio lo ha puesto de manifiesto con sus palabras.

Ejemplo 10

a Tempo, sostenuto

Fl. *p*

Arpa *p*

Va. *con Sordina* *p* *divise*

Vc. *pp*

Los recursos musicales empleados en la primera parte del momento son (cc. 201-208):

1. fusas como apoyatura;
2. escala cromática descendente. Y en la segunda parte del momento comienzan de nuevo los lamentos (cc. 221-226);
3. arpa acentuando la apoyatura del semiomotivo;
4. contrabajos realizando un bordón sobre la nota “mi”;
5. precedido por un silencio orquestal mientras canta La Vecchia.

Momento 5º, número 15 de ensayo.

Acaban de leer el testamento y se han quedado paralizados. El *tempo* es *andante moderato*, negra = 58 y la dinámica es *pianissimo*. El semiomotivo lo canta la parte grave de la familia de la cuerda (los violonchelos y los contrabajos) en *pizzicato*. El corno inglés y las trompas completan la armonía del semiomotivo.

Venimos de un momento de gran tensión armónica que ha culminado en los compases anteriores con el semiomotivo 3 (semiotivo solemne que presentamos más adelante). La orquesta ahora se ha quedado con las partes extremas (los violonchelos, los contrabajos, la flauta, el corno inglés y las trompas). Es un momento de gran desconcierto para los parientes. Simone apaga con desprecio los tres candelabros que hay en el dormitorio. Se pone de manifiesto el dolor (ahora verdadero) que sienten por la desesperanza de no ser los herederos. Es imposible conseguir la herencia y dejan de creer en ella. El semiomotivo, que viene precedido por un calderón sobre silencio, vuelve a cambiar su significado.

Los recursos musicales que emplea son:

1. la orquesta por primera vez está al descubierto (sólo se escuchan el semiomotivo 1 y el semiomotivo 2). No escuchamos ninguna textura que acompañe al semiomotivo;
2. el *tempo* es la primera vez que lo escuchamos tan lento;
3. el semiomotivo está cantado en *pizzicato* por los instrumentos graves de la orquesta: los violonchelos y los contrabajos;
4. precedido por un calderón sobre silencio.

Momento 6º, número 35 de ensayo

Gianni Schicchi entra en el dormitorio de Buoso Donati y pregunta: “perchè stanno a lacrimare...?”

Al semiomotivo le precede un calderón sobre silencio. El *tempo* es *andantino*, negra = 63 y la dinámica *piano*. El semiomotivo está planteado desde re m acompañando a las palabras de Gianni Schicchi. Está presente durante catorce compases. Los instrumentos que lo interpretan son el fagot, las violas, el corno inglés, el oboe y la trompa 1ª. Los parientes están desesperados por la nueva situación, mientras Gianni Schicchi ironiza sobre ella.

Puccini utiliza los siguientes recursos para esta ocasión:

1. durante dos compases introduce el arpa tocando unos acordes de forma convencional;

2. las palabras¹⁸ de Gianni Schicchi –que no entonan el semiomotivo– acentúan el dolor de los parientes;
3. *pizzicato* de los violonchelos y los bajos creando tensión;
4. realiza un cambio de tonalidad;
5. hay un cambio de *tempo* y se producen matices agógicos;
6. precedido por un calderón sobre silencio.

El significado del semiomotivo es igual que el del momento anterior, es decir, los parientes demuestran un dolor verdadero (acentuado por la presencia y palabras de Gianni Schicchi) por no ser los herederos. No tienen esperanza de recibir la herencia.

Entre este momento y el siguiente aparecen derivaciones del semiomotivo en el c. 705 (ejemplo 11) en las violas, los violonchelos y los contrabajos.

Ejemplo 11

The musical score for Example 11 consists of three staves. The top staff is for Viola (Va.), the middle for Violonchelo (Vc.), and the bottom for Contrabajo (Cb.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The Viola part begins with a fermata over a half note, followed by an accent (>) on a quarter note. The Vc. and Cb. parts are marked *(Pizz.)* and play a rhythmic pattern of eighth notes.

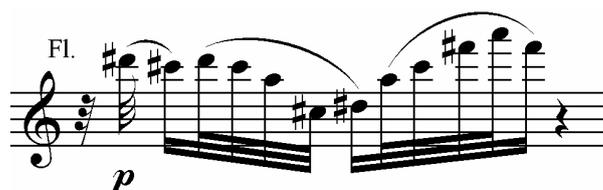
Momento 7º, número 43 de ensayo.

Gianni Schicchi manda a la terraza a su hija para que no vea cómo planea la farsa mientras suena el semiomotivo.

El semiomotivo comienza (cinco compases antes del número 44 de ensayo) con un calderón sobre la apoyatura del violín introduciendo el tema. El *tempo* es *andante mosso*, negra = 100, y la dinámica es *piano*. Ahora el semiomotivo está en Reb M, hay una expectativa ante los planes. Puccini recurre a los materiales temáticos ya utilizados y añade figuralismos en las flautas (ejemplo 12).

¹⁸ “Ah! / Andato? / Perché stanno a lacrimare? / Recitano meglio d’un giullare! / Ah, comprendo il dolor // di tanta perdita... / Me ho l’anima commossa...”

Ejemplo 12



La situación anterior, que es cuando Laretta suplica a su padre que ayude a la familia con el aria de “O mio babbino caro”, y los recursos utilizados inmediatamente después como la configuración rítmica –con la cuerda en *pizzicato* y el arpa en *staccato* (ejemplo 13)– que acompaña a Gianni Schicchi durante la descripción de sus planes, acentúan la vuelta al área semántica de la esperanza, es posible recibir la herencia, aunque los parientes están expectantes de lo que Gianni Schicchi va a decir.

Ejemplo 13

Los recursos musicales que apoyan este cambio de significado son:

1. calderón sobre la apoyatura del violín;
2. figuralismos en las flautas;
3. los recursos empleados inmediatamente antes de la entrada del semiomotivo (aria de Laretta) e inmediatamente después (configuración rítmica);
4. las palabras de Gianni Schicchi (entonando el semiomotivo 2) mandando a su hija Laretta a la terraza.

Momento 8º, número 50 de ensayo.

Gianni Schicchi está explicando a los parientes su plan. Puccini utiliza el semiomotivo modificado en el fagot, y complementando la armonía, el oboe y el corno inglés (cc. 860-865). Estamos en un *tempo allegro* negra = 160 y precisamente en este momento realiza un matiz agógico indicando *più calmo* (ejemplo 14). El compás es de 2/4, la dinámica *piano* y la tonalidad es Do #. Es la primera vez que el semiomotivo está representado por figuras negras (las veces anteriores siempre había aparecido en corcheas).

Ejemplo 14

Ob. 1º *Più calmo*
 C. Ing.
 Fg. 1º
p

El semiomotivo va acompañado por el *pizzicato* de los violonchelos y contrabajos generando una atmósfera de misterio y expectación:

Ejemplo 15

Timp. *Più calmo*
 Vc. Pizz.
 Cb. Pizz.
pp
p

En el c. 866 volvemos a la configuración original del semiomotivo cantado por el fagot. Gianni Schicchi describe la habitación “semioscura, dentro il letto” con el canto del semiomotivo:

Ejemplo 16

se mi os cu _____ ra,

den-tro il let _____ to

El toque fúnebre del tambor alude a la idea de suplantar a Buoso. Nos recuerda el inicio de la obra ya que volvemos a la misma situación, solo que ahora en un contexto de la identidad falsa del moribundo suplantado. Hay un ambiente de incertidumbre pero los parientes tienen esperanza porque creen posible recibir la herencia. El personaje de Gianni Schicchi se va apoderando del semiomotivo poco a poco.

Los elementos musicales que emplea para reforzar el significado del semiomotivo son:

1. semiomotivo modificado;
2. ritmo de timbales, violonchelos y contrabajos (en *pizzicato*);
3. uso del tambor fúnebre;
4. canto de Gianni Schicchi describiendo la habitación.

Momento 9º, número 52 de ensayo.

Justo antes de la nueva aparición del semiomotivo (cuatro compases antes del número 52 de ensayo, ejemplo 17), se produce un momento de clímax de primer orden con un *tutti* de la orquesta que ensalzará la malicia, originalidad y osadía del plan (cromatismo y novena de dominante). La voz de Schicchi sobresale a este *tutti* orquestal dominando toda la situación.

Ejemplo 17

The musical score for Example 17 consists of three systems. The first system features the vocal line for G. SCHICCHI in bass clef, with lyrics: "gen - - - te! ques-ta mat - ta biz zar - ri a..... chemizampil-la nel-la fan ta-". Above the vocal line are markings for *rit.* and *Sostenendo.....*. The instrumental parts include Fl.-Vns., Ob.-Cl.-Va., C.Ing.-Comi, Vc.-Fg., and Cb. in bass clef. The second system continues the vocal line with lyrics: "si - a è ta-le da sfi - - - dar..... l'e-ter-ni". Above this system are markings for *allarg.* and *a tempo*. The instrumental parts continue, with a *fff* dynamic marking appearing in the lower parts.

Schicchi ha terminado de exponer sus maliciosos planes y es aclamado por los parientes en medio de una gran algarabía. En estos momentos el marco tonal se encuentra debilitado y predomina el carácter rítmico-percusivo de la textura con diferentes transformaciones del semimotivo, tanto en los instrumentos como en las voces de los parientes. La dinámica está entre el *forte* y el *mezzoforte*, *el tempo* es *allegro vivo* negra = 152 (ejemplo 18).

Ejemplo 18

La VECCHIA
Va, cor - ri dal no - ta - lo.

La CIESCA
NELLA
Schic-chi!! Schic-chi!! Schic-chi!! Schic-chi!! Schic-chi!! Schic-chi!!

GHER.^{do}
MARCO
Schic-chi!! Schic-chi!! Schic-chi!! Schic-chi!! Schic-chi!! Schic-chi!!
Ca - ro Ghe - rar - do, Mar - co,

SIM.
BETTO
Cie - sca, Mar - co, Ghe rar - do,

Ob.-Cl.-Tr.
Vns.

C.Ing.-Fg.-Cor.
Vc.-Va.(pizz.)
f *mf*

La VECCHIA
Nel - la, Cie-sca,

La CIESCA
NELLA
Schic-chi!! Schic-chi!! Zi - ta, Bet - to.

G. SCHICCHI
Bet - to, Zi - ta. (Oh! qua - le com - mo

GHER.^{do}
MARCO
Schic-chi!! Schic-chi!!
Zi - ta, Si - mo - rie.
Zi - ta, Cie - sca, Nel - la, Ghe-rar - do, Zi - ta, Bet - to.

SIM.
BETTO
Nel - la, ca - ro Ghe - rar - do, Mar - co, Cie - sca, Nel - la.

Poindefert (1985: 31) apunta que en este pasaje la armonía de quintas y cuartas paralelas hace más ridícula la actitud de los adultos a punto de ser burlados.

La esperanza ha vuelto de lleno a los parientes y ven posible recibir la herencia.

Los elementos musicales que emplea Puccini para culminar este cambio de significado son:

1. cambio de dinámica y de *tempo*;
2. carácter rítmico-percusivo de la textura;
3. transformación del semiomotivo produciendo un polidialogismo musical entre las voces y los instrumentos.

Momento 10º, número 64 de ensayo.

En los cc. 1121, 1125 y 1129, Puccini utiliza el semiomotivo de una forma melismática mientras explica a los parientes las consecuencias que conllevaría el que alguien se enterase de la farsa que están tramando. Está precedido por un silencio de la orquesta mientras canta Gianni Schicchi reforzado por los violonchelos.

Budden no relaciona este melisma, que presenta los mismos intervalos que el semiomotivo 1, con él, pero apunta lo siguiente:

Per quello che è essenzialmente un “numero di scena”, Puccini attinge questa volta sola allo stile popolare toscano, infatti il melisma è caratteristico di più di uno stornello tradizionale (Budden, 2008: 430).

Ejemplo 19

Ad-dio, Fi - ren - ze, e vo__ ran - da - gio__ come

G.SCHICCHI

io ti sa - lu - to

El tempo es *andantino giusto* negra = 58 y se suceden diferentes matices agógicos (*cedendo a tempo, un po' affrettando*). La dinámica es *piano*, la tonalidad es de Sol M y utiliza los compases de 6/8, 3/4, 2/4.

Los recursos musicales empleados son:

1. uso melismático del semiomotivo;
2. combinación de compases binarios y ternarios (6/8, 3/4 y 2/4);
3. matices agógicos;
4. utiliza el calderón y figuras de más valor sobre la sílaba¹⁹ “no” en las palabras *divino*, *mocherino*, *Ghibellino*;
5. precedido por un silencio de la orquesta mientras canta Gianni Schicchi.

Con respecto de esta utilización melismática del semiomotivo, Michele Girardi dice acertadamente:

Tale processo di derivazione e condensazione tematica rafforza l'impressione che Gianni sia riuscito a impadronirsi della coscienza dei propri interlocutori, i quali ripetono soggiogati e impauriti le sue parole (Girardi, 1995: 421).

Para Girardi estos melismas sí que derivan del semiomotivo 1 y adquieren significado dramático-musical autónomo.

Los parientes sienten temor con las palabras de Gianni Schicchi aunque creen posible recibir la herencia.

Momento 11º, números 67 y 71 de ensayo.

El notario y los testigos entran en la casa y el falso Buoso les da las gracias por haber venido.

El semiomotivo está precedido por un silencio de la orquesta. El *tempo* es lento, *andante sostenuto*, negra = 58, la dinámica es *piano* y la tonalidad de Do M. Gianni Schicchi canta falseando la voz para hacerse pasar por Buoso.

Esta intervención nos recuerda a la del segundo momento en que aparece el semiomotivo –cuando se levanta el telón, el *tempo* y la dinámica son las mismas y el semiomotivo en las dos ocasiones comienza con el fagot para retomarlo las violas–. Los violonchelos y contrabajos marcan el pulso del compás de 3/4 en *pizzicato* y la vez anterior lo hacían los timbales y contrabajos en la primera y tercera parte del compás. La orquesta apoya el canto de Gianni Schicchi.

¹⁹ El texto que pronuncia Gianni Schicchi es el siguiente: “Addio, Firenze, addio, cielo divino, / Io ti saluto con questo moncherino, / E vo randagio come un / Ghibellino!” En sus palabras realiza un juego fonológico con la sílaba “no” alargándola en las tres ocasiones, las dos primeras con un calderón y la tercera utilizando una figura de más valor.

Los parientes vuelven a mostrar su falso aparente por la muerte de Buoso. Están simulando ante el notario y los testigos ya que desconocen el plan final de Gianni Schicchi. Tienen la certeza en esos momentos de que van a ser los herederos.

Los recursos musicales empleados en esta ocasión son:

1. el semiomotivo en semicorcheas interpretado por los violines segundos (ejemplo 20), es la única ocasión en que lo utiliza de esta forma;
2. *pizzicato* en los violonchelos y los contrabajos sobre corcheas y la primera parte de cada compás;
3. las palabras de Gianni Schicchi, que aunque no canta el semiomotivo aumentan el significado de la acción;
4. el semiomotivo está precedido por un silencio de la orquesta.

Ejemplo 20



Cuando el notario está en la habitación y dice: “un preambolo: dimi, i funerali (il piu tardi possibile)...”, Puccini utiliza recursos compositivos extraídos del semiomotivo 1 (ejemplo 21) durante todo este pasaje (número 71 de ensayo). Lo señalamos como un elemento más y no independiente dentro del momento que analizamos.

Ejemplo 21

Musical notation for Example 21, showing the first violin (Vn. I), second violin (Vn. II), viola (Va.), and cello (Vc.) parts. The notation consists of four staves. Vn. I and Vn. II are in treble clef, Va. is in alto clef, and Vc. is in bass clef. The music is in 4/4 time. Vn. I and Vn. II play a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the last note. Va. and Vc. play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Momento 12º, números 76 y 77 de ensayo.

Gianni Schicchi amenaza a los parientes de Buoso recordando “Addio Firenze” en presencia del notario y los testigos. Este pasaje lo habíamos escuchado en el número 64 de ensayo (ejemplo 19) pero ahora Schicchi lo intercala a la vez que va legando los mejores bienes de Buoso Donati combinando el *quasi parlato* y el *cantato*. Hay expectación ante la indignación por parte de los parientes. En estas páginas está el auténtico clímax dramático de la obra, ya que es donde se resuelve la acción. Terminará en el número 78 de ensayo con las palabras de Schicchi “Ecce Fatto” y en Sol M. El semiomotivo lo canta Gianni Schicchi en su forma melismática y le acompaña una gran tensión armónica de la orquesta producida por un bordón de acorde de 5ª disminuida con 7ª menor sobre el acorde de 5ª disminuida y 7ª disminuida. La tonalidad es de Sib M, los compases son de 4/4 y 5/4. El *tempo* es *allegro* negra = 132 y siempre que aparece el melisma utiliza matices agógicos. La dinámica es *piano*.

El dolor de los parientes (excepto para Rinuccio) es ahora un dolor verdadero, tienen la certeza de que no son los herederos, es imposible recibir la herencia. Rinuccio estará ahora en un plano diferente que el resto de sus parientes, ya que de forma indirecta va a ser beneficiado. Para él hay esperanza de poderse casar con Lauretta. Por otra parte Gianni Schicchi ha mostrado el amor hacia su hija, ya que habiendo estafado a los estafadores, su hija conseguirá su ilusión.

Al cambio semántico le acompañan los siguientes elementos musicales:

1. repetición de un tema que ya habíamos escuchado con las mismas palabras y con un significado concreto que es la amenaza;
2. la tensión armónica de la orquesta;
3. los continuos cambios de matices agógicos;
4. se intercala otro semiomotivo significativo que más adelante estudiaremos (semiomotivo 4);
5. el juego del *quasi parlato* y el *cantato*.

Puccini hace del semiomotivo 1 un elemento unificador de la obra, utilizándolo en cada momento de forma que le va dando sentido a la acción. A este elemento se le une la armonía, la orquestación, otros elementos temáticos, el *tempo*, los matices agógicos y la dinámica.

El semiomotivo en sí no significa nada. Es su ritmo, su velocidad, su tonalidad o los instrumentos que lo interpretan lo que le da el sentido musical.

Lévi-Strauss subraya:

La música no tiene palabras. Entre las notas, a las que podríamos llamar sonemas (puesto que, al igual que los fonemas, las notas carecen de sentido en sí mismas; el sentido es el resultado de su combinación), y la frase (de cualquier manera que se la defina) no hay nada. La música excluye el diccionario (Lévi-Strauss, 1994: 65).

Lo que nos lleva a sentir, a percibir las emociones de una forma o de otra, serán las oposiciones que entabla con:

1. otros semiomotivos;
2. el contraste que se produce con los episodios que surgen entre las apariciones del semiomotivo 1 en cuanto a otras melodías, otros ritmos, otros *tempi*, otras dinámicas y otras orquestaciones;
3. el uso del tambor fúnebre y la utilización rítmica bien acentuada de los violonchelos y contrabajos contrastan con el ritmo falseado que Puccini ha dado al semiomotivo 1;
4. las diferentes texturas que utiliza junto con el semiomotivo;
5. el uso de silencios orquestales que preceden al semiomotivo y que en algunos momentos retardan la acción.

El argumento de la ópera, el texto, la acción escénica, el transcurso de la obra en sí, con los contrastes producidos por la música, sitúan a este semiomotivo 1 (o motivo amarillo) en las diferentes áreas semánticas. El semiomotivo 1 representará a los parientes en el área semántica de la veridicción sobre el dolor: unas veces dolor de mentira (dolor fingido), otras dolor verdadero por la pérdida de la herencia, etc.; en el área semántica de la creencia: probabilidad o improbabilidad de recibir la herencia; en el área semántica de lo posible e imposible; en el área de la esperanza, desesperanza; y en el área semántica del amor *versus* odio.

Según Michele Girardi, este *tema di crome*, nuestro semiomotivo 1, divide la obra en una estructura tripartita pero entendemos que atendiendo a la acción:

Il tema di crome, col timbro grottesco del fagotto in primo piano determina una struttura tripartita:

- 1- *Largo* (1); l'ostinato fornisce il supporto alle lamentazioni funebri dei Donati che segnano l'inizio dell'opera; dopo la scoperta del vero testamento Rinuccio manda a chiamare lo Schicchi, il cui arrivo coglie i parenti alla sprovvista;
- 2- *Andantino* (due dopo 35), «Andato?? (Perchè stanno a lagrimare)»; iniziano con difficoltà le trattative che porteranno al patto; notaio e testimoni bussano ed entrano mentre Gianni sta ammonendo i Donati sui rischi che corrono;
- 3- *Andante sostenuto* (dieci dopo 67), «Oh!... siete qui»; Gianni inizia a impersonificare Buoso e detta il falso testamento (Girardi, 1995: 420).

Si Girardi comenta que nuestro semiomotivo determina una estructura tripartita, para Poindéfert –que lo denomina tema generador– es como el sello, la firma de la partitura, afirmación a la que nos sumamos:

Apparaît le premier thème associé aux héritiers présumés. C'est comme presque toujours au début des opéras pucciniens à la fois le thème générateur et le "thème signature", élément parmi les plus représentatifs de l'ouvrage, lui donnant en quelque sorte sa carte d'identité. Thème à multiples facettes, il n'est pas d'abord présenté dans sa signification principale (la pseudo-douleur des parents) mais dans un tempo effréné qui sera exploité lors de la recherche frénétique du testament (Poindéfert, 1885 : 27).

Budden hace la siguiente descripción de nuestro semiomotivo:

Lo *svolazzo* iniziale, vivace senza inibizione quanto una maschera comica, genera un tema (ejemplo 1) che fornirà molti dei fili narrativi dell'opera. Affatto straordinario eccetto che per l'appoggiatura in anacrusi, si presta immediatamente a prolungamenti in progressione, veloci o lenti secondo il contesto, suggerendo prima l'ansioso trambusto di una famiglia, poi stabilizzandosi in una *trenodia* in tonalità minore con l'aiuto del suono funereo di un tamburo (Budden, 2008: 422).

Parece quedar claro que el semiomotivo 1 es un elemento de cohesión de la obra, un tema generador, que Poindéfert asocia a los presuntos herederos y para Carner es la figura del "Duelo".

En la mayor parte de sus apariciones el semiomotivo está precedido por silencios, una característica que otorga casi exclusivamente a este primer semiomotivo. Podríamos decir que anuncia su entrada con la oposición que se establece de silencio- semiomotivo. Está representado por todas las familias de instrumentos. La dinámica va desde *pianissimo* a *forte* pero nunca llega a *fortissimo*. Juega con una gran variedad de compases: 2/4, 3/4, 4/4, 5/4 y 6/8. Utiliza *tempi* lentos y rápidos. Pasa por las diferentes tonalidades que establece el discurso musical

de la obra. Su presencia alcanza desde el preludio orquestal hasta que el falso Buoso (Gianni Schicchi) termina de dictar el testamento, momento en el que de nuevo hemos escuchado la introducción de este preludio. Esta riqueza de figuras retóricas con sus juegos dinámicos y de color, nos sitúan a la familia Donati en las diferentes áreas semánticas mencionadas.

Tabla de las áreas semánticas del semiomotivo 1

| Momento 1 | Momento 2 | Momento 3 |
|--|--|---|
| | <ul style="list-style-type: none"> • esperanza • falso dolor • creen en la herencia • apariencia | <ul style="list-style-type: none"> • esperanza • incertidumbre • temor de no ser los herederos |
| Momento 4 | Momento 5 | Momento 6 |
| <ul style="list-style-type: none"> • falso dolor • necesario (recibir la herencia) • apariencia | <ul style="list-style-type: none"> • dolor verdadero • desesperanza • no creen en la herencia • es imposible recibir la herencia • realidad | <ul style="list-style-type: none"> • dolor verdadero (acentuado por la presencia de G.S.) • desesperanza • no creen en la herencia • es imposible recibir la herencia • para Rinuccio hay algo de esperanza • realidad |
| Momento 7 | Momento 8 | Momento 9 |
| <ul style="list-style-type: none"> • esperaza • es posible recibir la herencia | <ul style="list-style-type: none"> • incertidumbre • esperanza • es posible recibir la herencia | <ul style="list-style-type: none"> • esperanza • es posible recibir la herencia |
| Momento 10 | Momento 11 | Momento 12 |
| <ul style="list-style-type: none"> • temor • es posible recibir la herencia | <ul style="list-style-type: none"> • falso dolor • certeza de ser los herederos | Parientes excepto Rinuccio: <ul style="list-style-type: none"> • dolor verdadero • no creen en la herencia • imposible recibir la herencia Rinuccio: <ul style="list-style-type: none"> • esperanza de poderse casar con Lauretta Gianni Schicchi: <ul style="list-style-type: none"> • amor a su hija |

Cuadros semiomotivo 1**SEMIOMOTIVO 1.1**

| | MOMENTO 1 c. 8 | MOMENTO 2 1 en. | MOMENTO 3 7 en. | MOMENTO 4 11 en. | MOMENTO 5 15 en. | MOMENTO 6 35 en. |
|-------------------------------|-------------------------------------|-----------------------------------|---|--|----------------------------------|----------------------------|
| COMPÁS | 3/4 | 3/4 4/4 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 |
| TEMPO | Allegro $\text{♩} = 132$ | Largo $\text{♩} = 60$ | Allegro vivo $\text{♩} = 138$ | Allegro vivo $\text{♩} = 138$ | Andante moderato $\text{♩} = 58$ | Andantino $\text{♩} = 63$ |
| DINÁMICA | f, mf, p, pp | p | f, p | p | p | p |
| TONALIDAD | Sib M | Sib M | Do M | Do M | sol m - do m - sol m | re m |
| INSTRUMENTACIÓN | C. Ingl, Tp, V _{1y2} y Vla | Cl | Fgt, Tp, Vla, Vc | Fgt, Vl ₁ , Vla | Tp, Vc, Cb | Fgt, Vla |
| | | Fgt | Ob, Cl, Vl ₂ , Vla, Vc | Tpt | C. Ingl, Tp, Vc, Cb | C. Ingl, Vla |
| | | Tp, Vla | Ob, Cl | Ob, Vl ₂ | Cl, Tp, Vc, Cb | Tp, Vla |
| | | Fgt, Vc | Fgt | | | |
| | | Fgt, Tp, Vla, Vc, Cb | Ob, Cl, Vl ₂ , Vla | | | |
| | | C. Ingl, Vl ₂ , Vc, Cb | Fl, Ob, C. Ingl, | | | |
| | | Ob, VL ₁ | Vl _{1y2} , Vla | | | |
| | | C. Ingl | C. Ingl, Fgt, Vl ₂ , Vla | | | |
| | | Cl bajo, Fgt, Vla, Vc, Cb | | | | |
| | | FL, Fgt | | | | |
| | | La Vecchia | | | | |
| | | FL, Betto, Vla | | | | |
| | | Ob | | | | |
| | | Vl _{1y2} , Vc | | | | |
| | FL | | | | | |
| | C. Ingl, Marco | | | | | |
| | Fgt, Vla | | | | | |
| CALDERONES Y SILENCIOS | | Calderón sobre silencio | Silencio de la orquesta. Canto de Rinuccio | Silencio de la orquesta. Canto de la Vecchia. | Calderón sobre silencio | Calderón sobre silencio |

SEMIOMOTIVO 1.2

| | MOMENTO 7 43 en. | MOMENTO 8 50 en. | MOMENTO 9 52 en. | MOMENTO 10 64 en. | MOMENTO 11 67 y 71 en. | MOMENTO 12 76 Y 77 en. |
|-------------------------------|--|---------------------------------------|-------------------------------------|--|-----------------------------------|----------------------------------|
| COMPÁS | 3/4 | 2/4 | 2/4 | 6/8 3/4 2/4 | 3/4 | 4/4 5/4 4/4 |
| TEMPO | Andante mosso $\text{♩} = 100$ | Allegro $\text{♩} = 160$ piú calmo | Allegro vivo $\text{♩} = 152$ | Andantino giusto $\text{♩} = 58$ | Andante sostenuto $\text{♩} = 58$ | Allegro $\text{♩} = 132$ |
| DINÁMICA | p | p | f, mf | pp | p | p |
| TONALIDAD | Re b M | Do # (sin modalidad) | proceso modulante | Sol M | Do M | Si b M |
| INSTRUMENTACIÓN | Vl ₁ | Ob, C. Ingl, Fgt | C. Ingl, Fgt, Tp, Voces, Vla, Vc | Gianni Schicchi, Vc | Fgt | Gianni Schicchi |
| | C. Ingl, Vla | Fgt, Gianni Schicchi, Vla | | | Vla | |
| | | | | | Vl ₂ | |
| | | | | | Vl _{1y2} y Vla. | |
| CALDERONES Y SILENCIOS | Calderón sobre apoyatura del semiomotivo | | | Silencio de la orquesta. Canto de Gianni Schicchi | Silencio de la orquesta | |

Tabla de texturas que acompañan al semimotivo 1

Momento 1



Semimotivo 2

Momento 2



Momento 3



Semimotivo 2

Momento 4



Semimotivo 2

Momento 5

Semimotivo 2

Momento 6



Semimotivo 2

Momento 7



Semimotivo 2

Momento 8



Momento 9



Momento 10

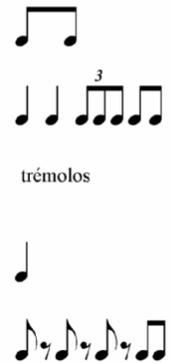


Momento 11



Semimotivo 2

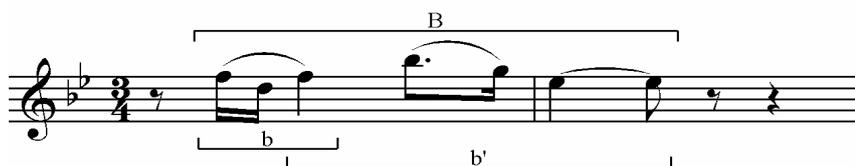
Momento 12



3.3.2. Semiomotivo 2 o semiomotivo rosa

El semiomotivo 2 o semiomotivo rosa es uno de los que aparece de forma más constante a lo largo de la obra. Es un semiomotivo breve que se mueve por intervalos disjuntos (en un ámbito de sexta menor), ligero, de valores rápidos y aporta gran colorido a la música.

Ejemplo 1



Este semiomotivo varía de diferente forma a lo largo de sus 35 apariciones. Siempre comienza a contratiempo, precipitando la entrada del siguiente acento y atribuyendo rapidez al momento.

Tiene dos características en cuanto al ritmo: las semicorcheas del principio y la corchea con puntillo-semicorchea –figuras rápidas que dan la sensación de ligereza–. El movimiento melódico que realiza se caracteriza por el salto de tercera descendente en las semicorcheas y por el salto de cuarta ascendente para coger la corchea con puntillo-semicorchea y descender por terceras formando una tríada.

La dinámica que utiliza va desde *pianissimo* a *fortissimo*, empleando esta última para los momentos de más intranquilidad de los personajes.

En la mayoría de sus apariciones acompaña al semiomotivo 1. En el brevísimo prelude de la ópera aparece en el c. 16 y aumenta de forma considerable su dinamismo.

Budden dice al respecto del semiomotivo 2:

Ora, e anche dopo, comunque, gli verrà sovrapposta una figurazione minuscola il cui ritmo puntato e i cui intervalli disgiunti implicano un ammiccare malizioso da parte del compositore. Più avanti se ne approprierà Gianni Schicchi in persona. (Budden, 2005: 422).

Osborne también asocia el semiomotivo al pícaro Gianni Schicchi:

With ex.1, which injects itself into the accompaniment at intervals, we seem to be offered a kind of preview or anticipation of the roguish Gianni Schicchi himself. (Osborne, 1981: 237).

Girardi analiza cuatro de las apariciones más significativas del semiomotivo 2 (que él denomina motivo):

Puccini impiegò in modo altrettanto duttile l'altro motivo del preludio (ejemplo 1), che svetta aguzzo con carattere ironico rivolto nella prima parte a mettere in ridicolo l'interesse dei Donati per l'eredità. Per sua intrinseca proprietà, esso si presta bene a essere sovrapposto in contrappunto ad altri temi e, richiamato più volte nella forma originale (o mediante la cellula generatrice (ejemplo 2), lega contesti solo apparentemente differenti.

Il motivo passa esplicitamente a Gianni Schicchi quando Rinuccio ne evoca il nome per la prima volta: il rapporto tra l'originale e la variante è reso evidente dall'impiego dello schema metrico della cellula (ejemplo 3) e dall'ampliamento degli intervalli nel profilo ascendente originale (motivo 1^a Rinuccio). Dopo aver punteggiato tutta la prima parte dell'assolo di Rinuccio («Avete torto!»), il tema compare spessissimo nella medesima forma nel corso dell'azione; e quando il protagonista bussava alla porta esso si sovrappone alla melodia dei bassi che annuncia il personaggio di Lauretta (ejemplo 4). Infine, con effetto irresistibile, il tema riappare in un'ulteriore variante della forma iniziale, intonato con modi adulatori dalle tre donne di famiglia dopo la scena della vestizione (ejemplo 5): Ad esse Gianni replica «Vi servirò a dover! Contente vi farò!»: anche in questo caso la musica mette sottilmente in luce il divario fra la scaltrezza del protagonista e la superba credulità dei Donati, che credono di avere la situazione sotto controllo (Girardi, 1995: 421-422).

Ejemplo 2

Ejemplo 3

Ejemplo 4

Cl.
(Si b)

Cl. ne-Fag.-Vc.
Cb.

Solo *p*

cresc.

Ejemplo 5

La VECCHIA

p

cam bia pan ni,

NELLA

p

e il buon Gian ni per poter ci ser - vir!

Budden y Girardi coinciden en la apropiación de este semiomotivo por parte de Gianni Schicchi cuando Rinuccio evoca su nombre por primera vez (ejemplo 3) y repite en forma de eco la cuerda. Puccini realiza una variación del semiomotivo utilizando la segunda parte de este (ejemplo 1: b') y cambiando la cuarta justa por el salto ascendente de quinta justa a la vez que modifica las figuras rítmicas. La variación del semiomotivo que se produce cuando el protagonista llama a la puerta (ejemplo 4) se reconoce con más dificultad auditivamente, ya que se superpone la melodía relacionada con Laretta del aria: "O mio babbino caro". Unos compases más tarde volverá a repetirse este mismo efecto –melodía de Laretta junto con el semiomotivo 2–. En este caso Puccini emplea la segunda parte del semiomotivo (ejemplo 1: b'). El último ejemplo que expone Girardi (1995: 421) es cuando las tres mujeres de la familia intentan persuadir a Schicchi mientras le dan las ropas para que se vista (ejemplo 5). En este momento, el semiomotivo unas veces aparece completo y otras tan sólo la cabeza (ejemplo 1: b). No solamente lo hacen las voces femeninas sino que está duplicado por el oboe, el clarinete y el fagot, creando un juego contrapuntístico que resulta de gran eficacia.

Momento 1º, introducción.

Su primera aparición es en el c. 16, sobreponiéndose al semiomotivo 1 que ya escuchábamos desde el c. 8. Está presente durante cuatro compases cantados por el flautín, las flautas (en octavas) y el oboe primero. La tonalidad es de Sib M y la dinámica es *piano*. El *tempo* es *allegro* negra = 132 y justamente en la entrada del semiomotivo 2 realiza un matiz agógico (*ritardando...a tempo*) que dará la entrada a este nuevo material. Estamos en el breve preludio de la ópera donde se expone gran material temático que más tarde se desarrollará.

Momento 2º, del número 1 al 6 de ensayo.

Cinco compases antes del número 2 de ensayo, aparece durante tres compases en la flauta y el clarinete junto con el semiomotivo 1 (ejemplo 6). En este momento se expone simplemente la cabeza del semiomotivo (ejemplo 1: b) y la dinámica es *piano*.

Ejemplo 6

The musical score for Example 6 consists of two staves. The top staff is for Flute (Fl.) and the bottom staff is for Clarinet (Cl. (Si b)). Both instruments play the same melodic line. The key signature has one flat (B-flat major), and the time signature is 2/4. The music begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note Bb4, an eighth note A4, a quarter note G4, and a quarter rest. The dynamic marking is *p* (piano).

Tres compases antes del 3 de ensayo lo cantan la flauta, el clarinete y La Ciesca junto con el semiomotivo 1 durante un compás (ejemplo 7). En este caso escuchamos la cola del semiomotivo (ejemplo 1: b').

Ejemplo 7

Fl.
Cl.
(Sib)
La CIESCA

tut-ta la vi-ta!

A siete compases del 3 de ensayo cantan el semiomotivo el flautín, el clarinete, el oboe, los violines primeros, la trompeta y la flauta durante siete compases y junto con el semiomotivo 1. Excepto el violín primero y la flauta que solo cantan la cabeza del semiomotivo, el resto de instrumentos lo entonan completo.

A diez compases del número 5 de ensayo, escuchamos el semiomotivo 2 al terminar de sonar el 1. Lo cantan con una variación rítmica los violines y las violas.

Ejemplo 8

Vn.I
Vn.II
Va.

p dolce

A tres compases del número 6 de ensayo, el clarinete y el oboe cantan el semiomotivo 2 durante cinco compases y junto al semiomotivo 1.

Cinco compases antes del número 7 de ensayo (ejemplo 9), la orquesta realiza el ritmo de la segunda parte del semiomotivo sin acompañar al semiomotivo 1 y dando paso a la escala cromática, que subraya la entrada de Rinuccio evocando a su amada Lauretta para situarnos en un nuevo contexto semántico.

Ejemplo 9

The musical score for Example 9 includes the following parts and markings:

- Fl.** (Flute)
- Ob.** (Oboe)
- Corni** (Horns)
- C. Ingl.** (Trumpet in G)
- Tr. ^{be} (con sord.)** (Trombone with mutes)
- La VECCHIA** (The Old Woman)
- La CIESCA** (The Young Woman)
- NELLA** (Nella)
- RIN. GHER. do** (Rinuccio/Gherardo)
- MARCO** (Marco)
- BETTO** (Betto)
- Vn.I** (Violin I)
- Vn.II** (Violin II)
- Va.** (Viola)
- Vc.** (Violoncello)
- Cb. (8^{va})** (Double Bass)

Key markings and lyrics include:

- stringendo il tempo* (rushing the tempo)
- cresc.* (crescendo)
- (Tutti si alzano di scatto)* (Everyone rises with a start)
- Lyrics: fra - ti, ma per noi: spe - ran - za!
- (Pizz.)* (Pizzicato) and *Arco* (Arco) markings for the strings.

Como ya habíamos analizado en el momento 2º del semiomotivo 1 o semiomotivo amarillo, es el periodo de lamentaciones de los parientes de Buoso. Manifiestan su falso dolor por la muerte de su tío y el semiomotivo 2 que ahora analizamos ayuda a resaltar el ambiente cómico que aquí se produce. Las características musicales que este presenta realzan todavía más la ironía de la acción.

Poindefert comenta sobre este semiomotivo 2:

Très vite l'aspect tumultueux va laisser la place à l'esprit scherzando, alors qu'est déjà susurré en contrepoint au hautbois puis à la flûte l'un des trois motifs associés à Schicchi, sorte de pied de nez construit sur l'arpège, s'insérant ici sournoisement comme si l'ombre de Schicchi planait déjà dans l'orchestre (Poindefert, 1985: 27).

Los motivos que Poindefert asocia a Gianni Schicchi son el semiomotivo 2, una variación del semiomotivo 2 (ejemplo 3) y el 7 que analizaremos más adelante. Carner, (1987: 531) también habla de que hay tres motivos asociados a Gianni Schicchi, y aunque no especifica cuáles, deducimos por sus palabras que se refiere a los mismos que menciona Poindefert. En cierto modo sí que actúa como una sombra sobre la orquesta, o tal vez como un celaje que anuncia que el protagonista domina en todo momento la situación de los acontecimientos que se van sucediendo unidos a los sentimientos de los parientes de Buoso Donati.

Su significado semántico –en este momento– está totalmente unido al del momento 2º del semiomotivo 1.

El semiomotivo 2 aportara a esta área semántica:

1. variaciones rítmicas;
2. juego tímbrico;
3. variación melódica;
4. oposición al semiomotivo 1;
5. juego de estructuras con la parte b y b' (ver ejemplo 1).

Puccini juega de forma constante con este semiomotivo, aportando gran riqueza de color a lo largo de este periodo.

Momento 3º, número 8 de ensayo.

El semiomotivo aparece a cinco compases del 8 de ensayo durante un compás en los violines primeros y con una dinámica de *mezzoforte* y el *tempo* es *allegro vivo* negra = 138. En este caso también está junto al semiomotivo 1. Unos compases más tarde –cuatro compases antes del número 9 de ensayo– lo cantan la flauta, el flautín y los violines primeros durante cuatro compases en una dinámica *mezzoforte* y también junto al semiomotivo principal.

Estamos en la etapa de la búsqueda frenética del testamento. El *tempo* y la dinámica van aumentando y la tonalidad ha cambiado a Do M.

La semántica en este momento coincide de nuevo con la del semiomotivo 1 en el momento 3º. La viveza del semiomotivo 2 y su orquestación en los instrumentos más agudos de la orquesta aportan características de ligereza y color a la búsqueda del testamento por parte de los parientes.

Estamos en un periodo de incertidumbre, de temor de los parientes por no ser los herederos.

El semiomotivo 2 contribuye a este momento con:

1. variaciones dinámicas;
2. timbres agudos en la familias de las maderas y la cuerda.

Momento 4º, números 12 y 13 de ensayo.

En este fragmento el *tempo* es más lento. Rinuccio ha encontrado el testamento y los demás personajes mantienen la esperanza de ser los herederos.

El semiomotivo 2 aparece en el 12 de ensayo en la flauta, con una dinámica *piano* y junto al semiomotivo 1 –un compás antes de que Rinuccio mande al niño a buscar a Gianni Schicchi–. Es un momento de esperanza e incertidumbre para los parientes porque no saben si finalmente serán los herederos, para ellos es necesario recibir la herencia.

A once compases del 13 de ensayo, aparece de nuevo el semiomotivo interpretado primero por el oboe y seguido por la flauta (produciendo una falsa relación do sostenido - do becuadro, que produce un efecto retorcido, ejemplo 10) ambos en *piano*, sobre la nota “mi” como bordón, donde se mantiene la expectación ante la apertura del testamento. Es uno de los momentos en que los semiomotivos 1 y 2 no actúan conjuntamente.

Ejemplo 10

The musical score for Example 10 consists of two staves: Flute (Fl.) and Oboe (Obs.). The Flute staff begins with a rest, followed by semimotivo 2 (piano) and semimotivo 1 (piano). The Oboe staff begins with semimotivo 1 (piano) and semimotivo 2 (forte). The score is in 7/8 time and features a key signature of one sharp (F#).

Dos compases antes del 14 de ensayo escuchamos la cabeza del semiomotivo en los oboes –en octavas– en una dinámica *forte* y sin acompañar al semiomotivo 1. Inmediatamente después localizamos un calderón sobre silencio que marcará la entrada en una nueva área semántica.

Nos encontramos en la misma área semántica que el semiomotivo 1 en el momento 4º, de dolor aparente, los parientes mantienen la apariencia pero tal vez no sean los herederos.

La presencia del semiomotivo 2 en esta área semántica juega con:

1. la dinámica (*piano* y *forte*);
2. el color de los instrumentos;
3. su aparición al margen del semiomotivo 1;
4. irrupción del semiomotivo con el calderón.

Momento 5º, números 14 y 15 de ensayo.

Ya han leído el testamento, a 10 compases del número 14 de ensayo aparece el semiomotivo 2 en el oboe y la flauta durante cinco compases, en una dinámica *mezzoforte* del oboe y *forte* en la flauta. El *tempo* es *andante moderato* negra = 58. El semiomotivo 2 no va junto con el semiomotivo 1, tan sólo se escuchan los trémolos de la cuerda que acentúan el asombro de los parientes al saber que no son los herederos de su pariente Buoso Donati. Es un momento de tensión armónica que culminará con el semiomotivo 4 (que más adelante estudiaremos) reposando inmediatamente después en un calderón sobre silencio. Este calderón da paso de nuevo al semiomotivo principal acompañado del semiomotivo 2 –a tres compases del 15 de ensayo– interpretado por las flautas a octavas y en *pianissimo* durante seis compases. Es imposible conseguir la herencia y se pone de manifiesto el dolor verdadero por parte de los parientes. Este momento coincide con las áreas semánticas del momento 5º del semiomotivo 1.

El semiomotivo 2 añade a este cambio semántico:

1. variaciones dinámicas (*mezzoforte*, *forte* y *pianissimo*);
2. presencia en compases binarios y ternarios;
3. cambios de tono;
4. juegos de color;
5. juego de oposición con el semiomotivo 1.

Momento 6º, del números 25 al 28 de ensayo.

Nos encontramos entre el momento 5º y 6º del semiomotivo 1.

Es el primer momento en el que el semiomotivo 2 aparece siempre sin el 1. A siete compases del 25 de ensayo, los parientes piden a Simone, que es el más anciano, que les ayude a encontrar una solución. Rinuccio dice que sabe quién es la

única persona que les puede salvar y menciona el nombre de Gianni Schicchi con una variación del semiomotivo 2 que repiten seguidamente los fagotes, las trompas y la cuerda (ejemplo 3). El *tempo* es *andante sostenuto* y la dinámica *forte-piano*. Es un esquema de pregunta-respuesta entre Rinuccio y la orquesta. Unos compases más adelante repite esta variación del semiomotivo el niño Gheraldino anunciando la entrada del protagonista (cc.449-450). El *tempo* en esta ocasión es *allegro*.

En este momento Gianni Schicchi se apodera definitivamente del semiomotivo 2 (como apuntaba Girardi), aunque lo escuchamos como una variación, que podría analizarse como otro semiomotivo diferente, pero posee vinculaciones temáticas con el semiomotivo 2 (en la 2ª parte, el descenso por terceras).

Tres compases antes del 27 de ensayo volvemos a escuchar al semiomotivo 2 sin el semiomotivo 1 (ejemplo 11) en las flautas, los oboes y los violines primeros, en una dinámica *forte* y durante un compás.

Ejemplo 11

La familia Donati está molesta con Rinuccio por haber avisado a quien ellos consideran un advenedizo. Es un momento de desesperanza e indignación para la familia, excepto para Rinuccio, que confía en Gianni Schicchi.

A dos compases del 28 de ensayo volvemos a escuchar una derivación del semiomotivo 2 (dos veces) que está muy vinculada con la variación expuesta en el ejemplo 3 –ya que el primer intervalo es ascendente en lugar de descendente–. Interpretado por los oboes, los clarinetes, los fagotes y la familia de la cuerda excepto los contrabajos (ejemplo 12). El *tempo* es *moderato negra* = 60 y la dinámica es *forte*.

Ejemplo 12

Moderato ♩ = 60

Ob.-Vns.
Cls.-Va.

Fgs.-Vc.

En este periodo Puccini utiliza variaciones del semiomotivo y sobre todo es el momento donde relacionamos de una forma muy directa al semiomotivo con el protagonista de la ópera.

Rinuccio tiene esperanza de que el padre de su novia pueda ayudar a la familia. Sin embargo el resto de los parientes lo rechazan y pierden la esperanza indignándose por la actitud de Rinuccio.

Los recursos musicales que Puccini emplea en este momento son:

1. esquema pregunta-respuesta con el semiomotivo entonando el nombre de Gianni Schicchi, que a su vez se produce un juego con la vocal “i” que aparece cuatro veces en el nombre;
2. el semiomotivo 2 en ninguna ocasión acompaña al semiomotivo 1;
3. variaciones del semiomotivo 2;
4. variaciones dinámicas;
5. variaciones en los *tempi* y matices agógicos;
6. juegos de color.

Momento 7º, del número 33 al 35 de ensayo.

A ocho compases del número 33 de ensayo escuchamos una nueva variación del semiomotivo 2 interpretado por el clarinete *solo* (ejemplo 4), y contraponiéndose al semiomotivo 8 (que estudiaremos más adelante y relacionaremos con Lauretta). El *tempo* es *andante sostenuto*, el compás de 4/4, la tonalidad es Sib M y la dinámica *piano*. Lo escuchamos mientras Rinuccio abre la puerta a Gianni Schicchi y Lauretta a la vez que suenan trémolos en los violines y las violas que acentúan la tensión por la entrada del protagonista (no deseada por la familia Donati, excepto por Rinuccio).

Unos compases más adelante se reproduce la misma situación musical pero ahora la variación del semiomotivo 2 está interpretada por la flauta *solo*. El *tempo* ha cambiado a *lo stesso movimento* blanca = negra. El compás es de 2/4, la tonalidad es Mi M y la dinámica se mantiene *piano*. En estos momentos Schicchi y Lauretta ya están en la escena.

A siete compases del número 35 de ensayo escuchamos de nuevo el semiomotivo. Es un periodo donde Gianni Schicchi ironiza ante la situación de los parientes. Los semiomotivos 1 y 2 actúan conjuntamente. La coexistencia de los dos semiomotivos está en consonancia con la antipatía que cada una de las partes – parientes y Schicchi– siente por la otra.

Se produce una pequeñísima variación en las semicorcheas de la cabeza del semiomotivo que se sustituyen por fusas (ejemplo 13), en una dinámica de *forte* y son interpretadas por las flautas y los clarinetes. El compás que utiliza es de 3/4, el *tempo* es *andantino* negra = 63 y la tonalidad es de sol m.

Ejemplo 13

Musical score for Example 13. The upper staff contains parts for Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.), and the lower staff is for Viola (Va.). The Flute and Clarinet parts play a melodic line with slurs and accents, marked with a forte (*f*) dynamic. The Viola part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents.

En este momento también aparece una pequeña célula que deriva del semiomotivo 2 acompañando a una variación del semiomotivo 1 (5 compases antes del 36 de ensayo) interpretado por las flautas en *piano* (ejemplo 14). El compás que utiliza es el de 3/4 y acompañado por los violines con negras a contratiempo y sincopadas (desplazamiento de acentos).

Ejemplo 14

Musical score for Example 14. The upper staff is for Flute (Fl.) and the lower staff is for Viola (Va.). The Flute part plays a short melodic phrase marked with a piano (*p*) dynamic. The Viola part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs.

Este momento coincide con el momento 6º del semiomotivo 1. Los parientes (menos Rinuccio) muestran dolor verdadero (que se acentúa con la presencia de Gianni Schicchi) por no ser los herederos. No tienen esperanza de recibir la herencia. Para Rinuccio sí que hay algo de esperanza porque confía en Schicchi.

Los recursos musicales empleados para el cambio semántico son:

1. variaciones del semiomotivo 2;
2. semiomotivo en instrumentos *solí*;
3. variación del semiomotivo en contrapunto con el semiomotivo 8;
4. ritmo sincopado de la cuerda;
5. variaciones en los *tempi*;
6. utilización de compases binarios y ternarios;
7. cambio de tonalidad.

Momento 8º, números 41 al 43 de ensayo.

A dos compases del número 41 de ensayo una nueva variación acompaña a una reelaboración del semiomotivo 1 (ejemplo 15). El compás es de 4/4, el *tempo* es *andante mosso* negra = 100, la dinámica *piano*, y la tonalidad es do m. Comienza con el fagot y las violas para continuar la trompa, los violines 2º y terminar el fagot y las violas.

Ejemplo 15

The musical score for Example 15 consists of two staves: Fag. (Bassoon) and Va. (Viola). The tempo is marked 'And.te mosso' with a quarter note equal to 100. The dynamics are marked 'p' (piano). The Fag. staff begins with a '1º solo' marking. The Va. staff begins with a 'p' marking. The music is in 4/4 time and D minor.

Seis compases antes del número 43 de ensayo (ejemplo 16), aparecerá el semiomotivo en los violines 1º, 2º y las violas, para continuar con la cola del tema los fagotes y las violas, de nuevo acompañando a una variación del semiomotivo 1. La dinámica es *mezzoforte*.

Ejemplo 16

Cinco compases antes del número 44 de ensayo tan solo se escucha el semiomotivo una vez en la flauta (en su versión original) y Gianni Schicchi que entona la melodía (del semiomotivo) diciendo: “Laurettina! vai sul terrazzino”. Simultáneamente escuchamos el semiomotivo 1 en los violines primeros. El compás es de 3/4, el *tempo* es *andante mosso* negra = 100, la dinámica *piano*, la tonalidad de Reb M y la textura de corcheas y negras.

El área semántica es la de la esperanza, tal vez sea posible recibir la herencia. Coincide con el momento 7º del semiomotivo 1.

Elementos que contribuyen al cambio semántico:

1. acabamos de escuchar el aria de Lauretta suplicando a su padre que ayude a la familia;
2. cambios de *tempi* y matices agógicos;
3. variaciones del semiomotivo 2 junto con reelaboraciones del semiomotivo 1;
4. las palabras de Schicchi mandando a la terraza a su hija;
5. cambios de tonalidad;
6. utilización de compases binarios y ternarios.

Entre el momento 8º y 9º, en el número 55 de ensayo aparece de forma aislada una variación de la cola del semiomotivo. Los parientes se acaban de repartir entre ellos la parte de la herencia en la que están de acuerdo, pero ahora surge el nombre de uno de los bienes más preciados que es “ei mulini di Signa”. Mientras La Vecchia menciona este bien, la flauta canta la variación del semiomotivo (ejemplo 17).

Ejemplo 17

Momento 9º, números 61 y 62 de ensayo.

Nos encontramos entre el momento 9º y 10º del semiomotivo 1. Es el segundo momento en el que el semiomotivo 2 actúa sin la presencia del 1.

En este periodo comienza el tema en el que las tres mujeres de la familia Donati seducen a Schicchi mientras lo visten para disfrazarlo de Buoso.

En la primera parte del tema encontramos la cabeza del semiomotivo a seis compases del número 61 de ensayo en el oboe, La Vecchia, La Ciesca y Nella como variación –el intervalo es ascendente en lugar de descendente–. El *tempo* es *larghetto* negra con puntillo = 54, la dinámica *piano*, en un compás de 6/8 y la tonalidad es sol m. Lo mismo ocurre unos compases más adelante en las flautas, los violines, La Vecchia, La Ciesca y Nella.

Ejemplo 18

En el número 62 de ensayo el semiomotivo tiene mucha más presencia; Nella lo cantará junto con el oboe, La Vecchia junto al fagot y luego el clarinete, La Ciesca junto al fagot y para terminar los tres personajes femeninos junto con las flautas y el clarinete (ejemplo 19). El arpa realiza durante este tema cuatro *glissandi*,

los dos primeros en la primera parte del compás y los dos últimos en la tercera parte del compás. Estos *glissandi* del arpa se contraponen con el semiomotivo 2.

Las parientes de Buoso Donati van cantando:

Il cane cambia cuccia,
 il serpe cambia cuccia,
 e il buon Gianni
 cambia panni,
 per poterci servir!
 Cambia viso,
 muso a naso,
 per poterci servir!
 Cambia accento,
 E testamento
 per poterci servir!

Ejemplo 19

The musical score for Example 19 consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics in Italian. The middle staff shows the accompaniment for Oboe (Ob.), Flute (Fl.), and Clarinet (Cl.). The bottom staff is for the Arpa (Harp), featuring a *gliss.* (glissando) marked *ppp* (pianissimo) with a fermata over a group of seven notes. The lyrics are: "NELLA e il buon Gianni per po ter ci ser - vir! Cambia vi so, mu-so e naso, testa-men to, per po-ter-ci ser - vir! NELLA La CIESCA per po ter ci ser - vir! Cambia accento, NELLA La CIESCA per po-ter-ci ser - vir!". The harp part is marked *p* (piano) and *ppp* (pianissimo).

Berger y Osborne²⁰ explican en sus citas refiriéndose a esta actuación del arpa el recuerdo que nos lleva a las ninfas de Wagner.

Es un momento de gran esperanza para los parientes, donde las mujeres de la familia hacen juegos de palabras alabando a Gianni Schicchi el sacrificio que va hacer por ellos. Los parientes creen en la herencia, es posible conseguirla y tienen confianza en Gianni Schicchi. El protagonista, apoyado por el semiomotivo 2, deja entrever su astucia.

Los recursos musicales empleados en este momento son:

1. variación de la cabeza semiomotivo que en algunas ocasiones el intervalo será ascendente y en otras descendente;
2. los *glissandi* del arpa;

²⁰ En el capítulo tercero, en el apartado de ecos musicales hacemos referencia a estas citas.

3. cambio de *tempo* (veníamos de andante *sostenuto negra* = 66 y hemos pasado a *larghetto* negra con puntillo = 54). Continuos matices agógicos a lo largo del tema;
4. juego entre las voces femeninas y los instrumentos de viento-madera;
5. el semiomotivo acompaña (excepto en dos palabras) palabras que contienen una o varias “i”: “cambia panni, cambia viso, il buon Gianni, per poterci servir...”;
6. los trémolos de la cuerda;
7. utiliza un compás de subdivisión ternaria.

Momento 10º, del 66 al 71 de ensayo.

A ocho compases del número el 66 de ensayo aparece el semiomotivo 2 configurado con fusas en los violines y las violas. El semiomotivo aparece transformado al igual que la imagen de Schicchi. El *tempo* es *allegro* pero en el momento de su aparición hay un matiz agógico que indica *affrettando*. El compás es de 2/4, la dinámica es *forte*, la tonalidad camina hacia Do M y lo escuchamos sin ninguna textura que lo acompañe.

El notario está a punto de entrar en el dormitorio. Durante este corto pasaje Puccini emplea figuras y motivos rápidos y articulados como anunciando la premura de la entrada del notario.

Ejemplo 20

A 16 compases del número 67 de ensayo aparece de nuevo el semiomotivo 2 junto con el 1 que ya lo escuchábamos cuatro compases antes. Se presenta en su forma original interpretado por las flautas. El *tempo* es *andante sostenuto* negra = 58. La dinámica *piano*.

Estamos en la tonalidad de Do M y es la escena en la que el notario y los testigos entran en la casa y Gianni Schicchi, disfrazado de Buoso, les da las gracias por haber venido (semiomotivo 10 que estudiaremos más adelante).

En el número 69 de ensayo aparece el semiomotivo 2 sin el semiomotivo 1 en las flautas, el oboe, los violines 1º, los violines 2º, el flautín y las trompetas (unos instrumentos interpretan el semiomotivo completo y otros la cola, terminando con la última nota una octava más alta), en una dinámica *forte* y *fortissimo* y con una pequeña variante rítmica (las semicorcheas de la cabeza las sustituye por fusas (ejemplo 21)). En el momento que aparece el semiomotivo escuchamos el matiz agógico *affrettando*. En esta escena aumenta la tensión, ya que se acerca el tiempo de dictar el nuevo testamento.

Ejemplo 21

The musical score for Example 21 is written on a single staff in treble clef. It begins with a quarter rest, followed by a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked with accents and a dynamic of *ff*. This is followed by another triplet of eighth notes (C5, B4, A4) marked with accents and a dynamic of *fff*. A dashed line above the staff indicates an octave shift ('8va') for the final part of the triplet. The instruments listed are Fl.-Ob., Vns., Fltn., and Tr. be (sord.).

En el número 71 de ensayo, inmediatamente después de escuchar el semiomotivo 4, escuchamos al semiomotivo 2 acompañado de transformaciones continuas de elementos del semiomotivo 1 y elementos del semiomotivo 4. El compás es de 3/4 y la dinámica *pianissimo*. Interpretan el semiomotivo el oboe, la flauta y el clarinete, todos de forma individual.

El notario está preguntando por el funeral: “Un preambolo: dimi, i funerali (il piu tardi possibile)...”. Los parientes de Buoso creen que es posible recibir la herencia, manifiestan dolor aparente, es mentira, están disimulando delante del notario y los testigos. Coincide con el momento 11º del semiomotivo 1.

Los recursos empleados para manifestar esta área semántica son:

1. cambios de *tempo* y matices agógicos;
2. variaciones en el semiomotivo;
3. oposiciones con otros semiomotivos (con el 4, 10 y el 1);
4. cambios de dinámica;
5. cambios de compás (4/8 y 3/4);
6. juegos de color.

Momento 11º, número 75 de ensayo.

A ocho compases del número 75 de ensayo escuchamos la cabeza del semiomotivo. Suena en una dinámica *forte* en las flautas, los oboes, el corno inglés, los clarinetes y la trompa, para un compás más tarde responder con la cola del semiomotivo y en *fortissimo* los oboes, el corno inglés, los clarinetes, las trompetas y Gianni Schicchi (ejemplo 22). Utiliza el compás de 4/4, el *tempo* es *allegro moderato* negra = 100 y la tonalidad de Do M.

Ejemplo 22

G. SCHICCHI

scana... al mio de-vo-to a - mico ... Gian ni Schicchi.

Fls.-Ob.I-Cl.I
Ob.II-Cl.II
Fg.I-Cor.I

Obs.-C.Ing.-Cls.-Tr.be

f *ff*

cresc. molto f

Cuando Schicchi menciona su propio nombre lo hace de la misma forma que Rinuccio y Gheraldino lo habían hecho en compases anteriores (ejemplo 3), momento en el que el protagonista se apodera definitivamente de este semiomotivo.

La cuerda va tremolando y realizando un *crescendo* seguido de acordes de 7ª de sensible en 3ª inversión cuya función será acompañar la expectación de los personajes.

Es un momento de gran sorpresa ya que el falso Buoso está dictando el nuevo testamento y deja su valiosa mula a su querido amigo Gianni Schicchi. En los parientes comienza a reinar la incertidumbre, tal vez no sean los herederos de la fortuna de su tío, no confían en Gianni Schicchi.

Los recursos empleados para el cambio semántico son:

1. riqueza tímbrica;
2. Schicchi entonando su propio nombre con el semiomotivo 2;
3. trémolos en las cuerdas;
4. aumenta la dinámica;
5. acordes de 7ª de sensible en 3ª inversión acompañando la expectación;
6. el semiomotivo 2 no acompaña al 1 y queda en un primer plano.

Momento 12º, números 80 y 81 de ensayo.

A trece compases del número 80 de ensayo en medio del *tutti* orquestal y el revuelo y agitación del momento, aparece la cabeza del semiomotivo (acentuada la primera nota) interpretada por los trombones 1º y 2º en una dinámica *forte*. Este caso lo hemos escuchado en el número 35 de ensayo en las flautas pero estaba acompañado del semiomotivo 1 y prácticamente desprovisto de textura. Esta aparición es mucho más curiosa por encontrarse envuelta en un gran *tutti* orquestal que tan apenas se puede apreciar auditivamente ¿Cuál es su función? ¿Qué pretendía Puccini?

Unos compases más tarde a dos compases del número 81 de ensayo e interpretado por el flautín, las flautas, los violines 1º y los violines 2º cantarán el semiomotivo en una dinámica de *fortissimo* y sin la presencia del semiomotivo 1. El compás es de 4/4, el *tempo* es *allegro vivo* y realiza un matiz agógico, *incalzando...poco retardando*. La tonalidad es Do M, la textura está compuesta por un gran ritmo vibrante de semicorcheas-corchea, duplicaciones y cromatismos localizados con un gran *tutti* orquestal que señala el revuelo y agitación del momento.

Estamos prácticamente en el final de la obra y Gianni Schicchi les recuerda a los parientes que la casa ahora es suya.

El área semántica es la de la desesperanza, no van a recibir la herencia y el dolor de los parientes, excepto el de Rinuccio, es un dolor verdadero.

Los recursos empleados para el cambio semántico son:

1. utilización del *tutti* orquestal;
2. matices agógicos;
3. gran fuerza dinámica
4. insultos de los parientes a Schicchi (menos Rinuccio) con un ritmo homófono de tresillos;
5. ritmo vibrante de la orquesta;
6. cromatismos.

El semiomotivo 2 actúa de forma muy estrecha con el semiomotivo 1. Nos recuerda la presencia del protagonista, como sombra (tal como apunta Poindefert

1985: 27) o como celaje. Es un semiomotivo que aporta ironía, color, dinamismo, burla, malicia y uno de los recursos cómicos que Puccini utiliza con gran maestría. A lo largo de sus intervenciones aparece en diferentes compases: 2/4, 3/4, 4/4, 6/8, 4/8. Su dinámica se establece desde el *pianissimo* al *fortissimo*. Pasa por *tempi* lentos y rápidos. Es un semiomotivo que principalmente se presenta en los instrumentos más agudos de la familia de la madera.

Las áreas semánticas que recorre este semiomotivo coinciden en gran medida con las del 1, pasan por diferentes significados de forma conjunta.

Tabla de las áreas semánticas del semiomotivo 2

| Momento 1 | Momento 2 | Momento 3 |
|---|--|---|
| | <ul style="list-style-type: none"> • esperanza • dolor aparente • creen en la herencia • apariencia | <ul style="list-style-type: none"> • esperanza • incertidumbre • temor de no ser los herederos |
| Momento 4 | Momento 5 | Momento 6 |
| <ul style="list-style-type: none"> • falso dolor • necesario (recibir la herencia) • apariencia • esperanza • incertidumbre | <ul style="list-style-type: none"> • dolor verdadero • desesperanza • no creen en la herencia • es imposible recibir la herencia • realidad | <ul style="list-style-type: none"> • dolor verdadero (acentuado por la presencia de G.S.) • desesperanza • no creen en la herencia • es imposible recibir la herencia • para Rinuccio hay algo de esperanza • realidad |
| Momento 7 | Momento 8 | Momento 9 |
| <ul style="list-style-type: none"> • dolor verdadero (acentuado por la presencia de G.S.) • desesperanza • no creen en la herencia • es imposible recibir la herencia para Rinuccio hay algo de esperanza • realidad | <ul style="list-style-type: none"> • esperanza • es posible recibir la herencia | <ul style="list-style-type: none"> • los parientes creen en la herencia • es posible conseguir la herencia • confianza en Gianni Schicchi |
| Momento 10 | Momento 11 | Momento 12 |
| <ul style="list-style-type: none"> • dolor aparente • es posible conseguir la herencia • los parientes creen en la herencia • confianza en Gianni Schicchi | <ul style="list-style-type: none"> • incertidumbre • tal vez no son los herederos • no confían en Gianni Schicchi | Parientes excepto Rinuccio: <ul style="list-style-type: none"> • desesperanza • dolor verdadero • certeza de no ser los herederos • imposible recibir la herencia Rinuccio: <ul style="list-style-type: none"> • esperanza de poderse casar con Lauretta Gianni Schicchi: <ul style="list-style-type: none"> • amor a su hija |

Cuadros semiomotivo 2

SEMIOMOTIVO 2.1

| | MOMENTO 1 introducción | MOMENTO 2 1 - 6 en. | MOMENTO 3 8 en. | MOMENTO 4 12 - 13 en. | MOMENTO 5 14-15 en. | MOMENTO 6 25-28 en. |
|-----------------|---------------------------|--|-----------------------------|--------------------------|------------------------------|--|
| COMPÁS | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 3/4 | 4/4 3/4 | 3/4 |
| TEMPO | Allegro ♩ = 132 | Largo ♩ = 60 | Allegro vivc ♩ = 138 | Allegro vivc ♩ = 138 | Andante moderato ♩ = 58 | Andante sostenuto Allegro Moderato ♩ = 60 |
| DINÁMICA | p | p | mf / f | p f | mf - f pp | f - p f f |
| TONALIDAD | Si b M | Si b M | Do M | Do M | Do M sol m / do m / sol m | do m |
| INSTRUMENTACIÓN | Ftin, Fl Ob | Fl, Cl Fl, Cl, La Ciesca Ftin, Cl, Ob, Vl ₁ , Fl Cl, Ob Fl, Ob, C. Ingl, Tp, Trb, familia Donati, Vl _{1y2} , Vla | Vl ₁ Fl, Ftin | Fl Ob, Fl Ob | Ob, Fl Fl | Fgt, Tp, Rinuccio, Cuerda Gheraldino Fl, Ob, Vl ₁ Ob, Cl, Fgt, Cuerda. |

SEMIOMOTIVO 2.2

| | MOMENTO 7 33 - 35 en. | MOMENTO 8 41- 43 en. | MOMENTO 9 61 - 62 en. | MOMENTO 10 66 - 71 en. | MOMENTO 11 75 en. | MOMENTO 12 80 - 81 en. |
|-----------------|--|--|---|--|---|--|
| COMPÁS | 4/4 2/4 3/4 | 4/4 3/4 | 6/8 | 4/8 3/4 | 4/4 | 4/4 |
| TEMPO | Andante sostenuto Lo stesso movimento ♩ = Andantino ♩ = 63 | Andante mosso ♩ = 100 | Larghetto ♩ = 58 | Allegro Andante sostenuto ♩ = 58 | Allegro moderato ♩ = 100 | Allegro vivo (incalzando poco rit...) |
| DINÁMICA | p p f | p | p | f p pp | f - ff | ff |
| TONALIDAD | Si b M sol m | do m Re b M | sol m | Do M | Do M | Do M |
| INSTRUMENTACIÓN | Fl Fl Fl, Cl Fl. | Fgt, Vla. Tp, Vl ₂ Fgt, Vla Vl _{1y2} , Vla Fgt, Vla Fl, Gianni Schicchi | Ob voces Fl, Voces, Vl ₁ Ob, Cl, Fgt, Voces Fl, Cl, Voces | Vl ₁ , Vl ₂ , Vla Fl Ftm, Fl, Ob, Tpt, Vl _{1y2} Ob, Fl, Cl | Fl, Ob, C. Ingl, Cl, Fgt, Tp Ob, C. Ingl, Cl, Tpt, Gianni Schicchi | Trb Ftn, Fl, Vl _{1y2} |

Tabla de texturas que acompañan al semiomotivo 2

Momento 1



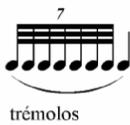
Semimotivo 1

Momento 5

trémolos

Semimotivo 1

Momento 9



trémolos

Momento 2



Semimotivo 1

Momento 6



Momento 3



Semimotivo 1

Momento 7

Semimotivo 8
trémolos

Semimotivo 8
trémolos

Semimotivo 1



Semimotivo 1

Momento 11

trémolos

Momento 4



Semimotivo 1

Momento 8



Semimotivo 1



Semimotivo 1

Momento 12



3.3.3. Semiomotivo 3 o semiomotivo naranja.

El tercer semiomotivo que nos encontramos en la ópera es el que ahora analizaremos y lo denominamos semiomotivo 3 o semiomotivo naranja.



Estaremos de acuerdo con Poindefert (1985: 31) en que este semiomotivo está unido al amor de Rinuccio por Lauretta y que da una nueva dimensión a la obra, ya que está destinado a dar una agradable frescura permaneciendo intrínsecamente unido al espíritu mismo de la obra por su aspecto de parodia y caricatura.

Es un semiomotivo melódico que aparece en seis ocasiones a lo largo de la obra. Se caracteriza por sus grados conjuntos, saltos de terceras, el uso de negras, corcheas y apoyaturas expresivas.

Sus apariciones las agrupamos en tres momentos, según el área semántica a la que pertenezcan.

Momento 1º, número 10 de ensayo.

En el número 10 de ensayo Rinuccio acaba de encontrar el testamento y va gritando:

Salàti! Salvàti!
 Il testamento di Buoso Donati.
 Zia, l'ho trovato io!
 Come compenso, dimmi se lo zio,
 Ah! Dimmi se lo zio—povero zio!—

La duración del semiomotivo en esta ocasión es de cuatro compases. El *tempo* es *poco allargando sostenuto*. El compás que utiliza la primera vez que aparece este semiomotivo es de 3/4 (ejemplo 1).

Puccini emplea prácticamente el *tutti* orquestal para presentarnos al semiomotivo y tan solo excluye los instrumentos más graves. De esta forma consigue

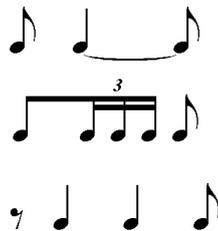
resaltar la importancia que le da al tema que nos muestra. Se ayuda del *forte* del comienzo utilizando el *diminuendo* casi súbito para terminar en *pianissimo*.

Curiosamente, en esta ocasión, la voz de Rinuccio no canta la línea melódica del semiomotivo. El compositor guarda este recurso para las apariciones que empleará más adelante.

El tema está en Re M y en un punto de clímax de segundo orden que mantiene al oyente expectante ante la acción.

Las figuras rítmicas que Puccini emplea acompañando al semiomotivo son las expuestas en el ejemplo 2 y suenan en las partes más graves de la orquesta apoyando la melodía que acompaña al enamorado de Lauretta.

Ejemplo 2



Rinuccio acaba de encontrar el testamento y nos hallamos en el área semántica de la esperanza. Aunque todavía no saben el contenido del testamento, los parientes tienen la certeza de que van a ser los herederos de su tío Buoso Donati.

Es el primer semiomotivo melódico que hallamos en la ópera, aunque más adelante aparece de forma más dilatada. Desde su primera aparición queda relacionado con Rinuccio y su amor hacia Lauretta. La esperanza para él no es tanto por el dinero –como en el caso del resto de los parientes– sino porque la dote que reciba le permitirá casarse con su amada.

El semiomotivo deriva en un puente de catorce compases construido con materiales extraídos del semiomotivo 3. Este pasaje nos conduce hasta la segunda aparición del semiomotivo (a 2 compases del 11 de ensayo).

Ejemplo 3

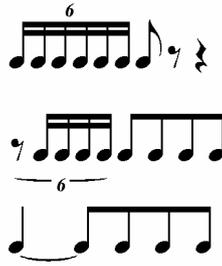
The musical score for Example 3 is presented in two systems. The first system features two staves in 3/4 time. The upper staff begins with a dynamic of *f*, followed by *ff*, and then *p*. Above the staff, the tempo markings are *poco allarg.* followed by a dotted line and *a tempo, moderando*. The second system also consists of two staves. The upper staff starts with *poco rall.*, followed by *poco rit.* and a triplet of eighth notes, and finally *a tempo, moderando*. The dynamic *pp* is indicated below the staff. The lower staff begins with a dynamic of *pp*. The time signature changes from 3/4 to 4/4 in the second measure of the second system and returns to 3/4 in the fifth measure.

Los 14 compases que separan los dos semiomotivos van *a tempo* durante cinco compases y en el sexto compás comienza con *incalzando e crescendo*. En el segundo compás del comienzo del semiomotivo tenemos un *tempo poco allargando* para pasar en el tercer compás a *a tempo, moderando*, en el quinto compás *poco rallentando*, en el sexto *poco ritardando*, para terminar en el séptimo de nuevo con *a tempo moderando*.

Durante estos ocho compases que dura la segunda aparición del semiomotivo, el *tempo* cambia continuamente, consiguiendo el autor darle un estilo más pucciniano junto con los cambios constantes de dinámica y la fusión, en algún momento, de la voz de Rinuccio con los instrumentos compartiendo melodía. En esta ocasión la tonalidad no ha cambiado y seguimos en Re M.

También realiza cambios de compases combinando el ternario y el cuaternario. Todos estos elementos que Puccini combina acentúan el aumento de lirismo en el semiomotivo, tan típico en la ópera de esta época.

Las figuras rítmicas que emplea en esta ocasión acompañado al semiomotivo son más densas y rápidas que en la primera aparición y actúan reforzando la textura (ejemplo 4).

Ejemplo 4

RINUCCIO:

Mi sembrerà più dolce il mio redaggio...
Potrei sposarla per Calendimaggio!

TUTTI:

Ma sì!
Ma sì!
C'è tempo a riparlarne!
Qua, presto il testamento!

La palabra que utiliza Rinuccio cuando su canto se funde con el semiomotivo es “calendimaggio!”, que tanta importancia tiene para el sobrino de Buoso y que poco le importa al resto de la familia.

El área semántica durante el momento 1º es siempre la de esperanza de recibir el testamento y la certeza de ser los herederos.

Con esta segunda aparición del semiomotivo Puccini consigue resaltar el sentimiento de Rinuccio de querer desposarse con su amada Lauretta, empleando recursos musicales que dan gran lirismo al momento. Estos recursos empleados por Puccini son:

1. apoyaturas expresivas;
2. gran variedad de matices agógicos y dinámicos;
3. introducción de un tema lírico que contrasta con los temas anteriores;
4. variedad de timbres interpretando el semiomotivo;
5. alternancia del compás ternario y cuaternario.

Momento 2º, del 38 al 43 de ensayo

La tercera vez que aparece el semiomotivo es a 20 compases del 38 de ensayo. Lo hace también durante ocho compases.

Ejemplo 5

The musical score consists of two staves. The first staff is in G minor (two flats) and 4/4 time. It begins with a forte (*f*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic. The second staff also starts in G minor and 4/4 time, marked *sostenuto*. It changes to 5/4 time and includes an *allargando molto* section indicated by a dashed line and an 8va marking. This section contains a triplet of eighth notes. The piece concludes in 4/4 time with a piano (*p*) dynamic.

Introduce el compás de 5/4 combinándolo con el de 4/4, de esta forma añade nuevos elementos melódicos.

Las voces de La Vecchia y de Gianni Schicchi cantan en algún momento el semiomotivo, sin embargo los enamorados (Lauretta y Rinuccio) entonarán la melodía completa.

LAURETTA Y RINUCCIO:

Addio, speranza bella,
s'è spento ogni tuo raggio;
non ci potrem sposare
per il Calendimaggio!

LAURETTA

Babbo, lo voglio!
Babbo, lo voglio!
Amor!

RINUCCIO

O zia, la voglio!
O zia, la voglio!
Amore!

GIANNI SCHICCHI

Vecchia taccagna!
Stillina! Sordida!
Spilorcia! Gretta!
Vieni, Lauretta,
Raciuga gli occhi,
sarebbe un parentado
di pitocchi!
Ah! Vieni, vieni!
Un po' d'orgoglio,
un po' d'orgoglio!
Via, via di qua!

ZITA

Anche m'insulta!
Senza la dote...

El semiomotivo se ha desarrollado en esta intervención creando una melodía asociada –ahora completamente– al amor de la pareja. Se produce uno de los puntos culminantes de la obra a los seis compases de comenzar la melodía, empleando Puccini la duplicación orquestal y el enriquecimiento de los diseños rítmicos que acompañan al semiomotivo (ejemplo 6).

Ejemplo 6



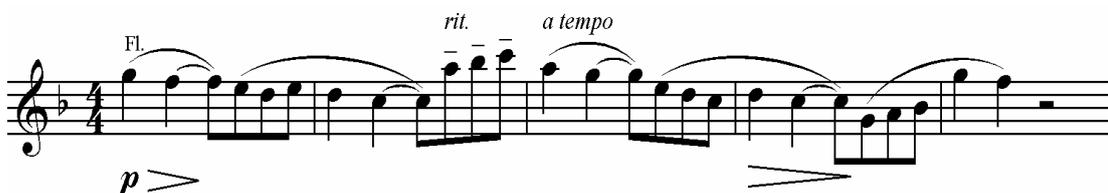
La dinámica comienza en *forte* durante los tres primeros compases, los dos siguientes lo hace en *piano* cuando utiliza el compás de 5/4, es decir, en el sexto compás lo hace en *fortissimo* y los dos últimos de nuevo en *piano*.

En esta ocasión el semiomotivo está en Reb M. El *tempo* pasa por *a tempo*, *un po'sostenuto* –*sostenuto*– *allargando molto* –*a tempo*.

Los enamorados han perdido la esperanza de poderse casar al saber que no son los herederos y los parientes también han perdido la esperanza, pero sobre la herencia.

La cuarta vez que aparece este semiomotivo es a 3 compases del número 42 de ensayo. Su duración es de cinco compases y viene de un *andante mosso*. En las tres últimas corcheas del segundo compás de esta aparición del semiomotivo realiza un matiz agógico, *ritardando* para volver *a tempo* en el siguiente.

Ejemplo 7



El compás que emplea es el de 4/4 durante los cinco compases. En estos cinco compases las flautas son las únicas que cantan el tema completo, los oboes, el corno inglés, los violines primeros y segundos se acoplan en algunas notas del tema, las trompas lo hacen durante dos compases, las voces y las violas lo hacen durante tres.

Las figuras que emplea en la textura para acompañar al semiomotivo se simplifican (ejemplo 8)

Ejemplo 8



La dinámica en esta ocasión es *piano* durante toda su aparición.

El semiomotivo está en Fa Mayor y comienza con anacrusa de negra que la cantarán Lauretta y Rinuccio diciendo las siguientes palabras:

LAURETTA Y RINUCCIO
 Addio, speranza bella,
 s'è spento ogni tuo raggio' ;
 non ci potrem sposare
 per il Calendimaggio!

Sigue la desesperanza de los enamorados por no poderse casar. Lauretta ruega a su padre que ayude a la familia y Gianni Schicchi pide el testamento.

La quinta vez que aparece el semiomotivo es a tres compases del 43 de ensayo. Desde el final de la cuarta aparición al principio de la quinta tan sólo hay siete compases. En esta ocasión el semiomotivo dura ocho compases.

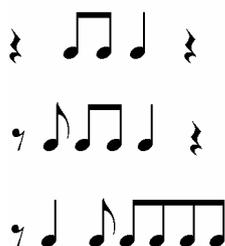
Ejemplo 9

El *tempo* viene de *a tempo*, y en el segundo compás después de comenzar hay un *ritardando*, en el tercero, *un poco affrettando*, en el quinto compás volvemos *a tempo, sostenuto*, en el sexto de nuevo *ritardando* y terminará con otro *ritardando* en las tres últimas corcheas. Durante estos ocho compases se producen cambios en el *tempo* y en los matices agógicos constantemente, prácticamente en todos los compases. Los compases que emplea son 3/4 durante un compás, 5/4 en dos compases, 4/4 durante cinco compases.

En estos ocho compases las flautas y el corno inglés cantan durante tres, los oboes durante cuatro, los clarinetes y el fagot durante dos, las voces durante cinco compases, los violines primeros son los únicos que cantan todo el semiomotivo, es decir los ocho compases, los violines segundos durante cinco, las violas tres y los violonchelos dos compases.

Lauretta y Rinuccio vuelven a entonar “addio speranza bella” interrumpido por un “però!” de Gianni Schicchi.

El semiomotivo está en Reb M y viene de Fa M. El tema comienza con anacrusa de los dos cantantes. La dinámica del semiomotivo es *piano* durante los ocho compases.

Ejemplo 10

Puccini juega con una variación constante del *tempo*, pero no de la dinámica en este caso. Esta variación aumenta la inquietud de los enamorados al verse decepcionados por su deseo de desposarse.

La desesperanza de los enamorados se mantiene aunque en este momento pierde intensidad por la interjección (“però!”) del protagonista.

Los recursos empleados para este cambio semántico son:

1. cambios constantes de los *tempi*;
2. cambios de dinámica;
3. cambios de tonalidad;
4. cambios continuos de compás;
5. riqueza rítmica de las texturas;
6. las palabras de Rinuccio y Lauretta;
7. va precedido por semiomotivos muy vinculados por la ira y el enfado de los parientes;
8. irrupción sistemática introduciendo un semiomotivo con características fuertemente contrastantes al discurso general de la obra.

Momento 3º, 84 de ensayo.

La última y sexta vez que aparece el semiomotivo es en el número 84 de ensayo, prácticamente cuando la ópera está llegando a su fin. El semiomotivo tiene una duración de 17 compases, siendo su aparición más extensa y lírica. Puccini desarrolla el semiomotivo ampliándolo y creando una bella melodía. Le concede un *tempo* más lento que confiere al dúo lírico una plenitud, sosiego y emoción que contrasta con la comedia satírica dando valor al amor sincero de Rinuccio y Lauretta.

Ejemplo 11

The musical score for Example 11 is written in G major and consists of 17 measures. It begins with a *Largo* tempo and a quarter note equal to 44. The dynamics start at *pp* and progress through *p*, *f*, and *ff*. The tempo markings include *sostenuto*, *poco rall.*, *a Tempo, largamente*, *allarg.*, and *rall. molto rit.*. The score features several triplet markings and changes in meter, including 4/4, 5/4, 3/4, and 4/4.

El *tempo* viene de un *rallentando* y comenzará con *largo* negra = 44. En el quinto compás *trattenendo-sostenuto* y en el décimo *poco rallentando*, en el compás décimo segundo vuelve *a tempo, largamente* en el decimotercero *allargando* para terminar con un *rallentando molto ritardando*.

Los compases que utiliza en esta ocasión son 4/4 durante cinco compases, 5/4 en uno, 4/4 en ocho, 5/4 en uno, 3/4 en uno y 4/4 en uno.

La duración es de 17 compases y los instrumentos que cantan el tema son: el flautín, las flautas, los oboes, el corno inglés, las trompas, el fagot, las trompas, Rinuccio, Lauretta, los violines primeros y segundos, las violas y los violonchelos.

Lauretta y Rinuccio cantan toda la melodía diciendo:

RINUCCIO

Lauretta mia, staremo sempre qui...

Guarda Firenze è d'oro

Fiesole è bella!

LAURETTA

Là mi giuraste amore!

RINUCCIO

Ti chiesi un bacio

LAURETTA

Il primo bacio

RINUCCIO

Tremante e bianca volgeste il viso

LAURETTA Y RINUCCIO
 Firenze da lontano ci parvi il Paradiso!
 GIANNI SCHICCHI
 La masnada fuggì!

El semiomotivo modula a Solb M desde la dominante de sol, tonalidad con la que termina la ópera.

Los diseños rítmicos que acompañan al semiomotivo también serán más ricos en esta última aparición (ejemplo 12).

Ejemplo 12



La dinámica del semiomotivo comienza en *pianissimo* y pasará en el compás 13 a *forte* para llegar a *fortissimo* en el compás catorce y en la última parte de este mismo compás pasa a *piano* para terminar con el final del semiomotivo en *pianissimo*.

Es el momento culminante para los enamorados. Ha vuelto la esperanza de poder casarse en mayo al terminar siendo los herederos –aunque de una forma indirecta y no de la manera esperada–.

Los recursos empleados para el nuevo cambio en el área semántica son:

1. ampliación de la melodía;
2. matices agógicos continuos;
3. cambios en la dinámica;
4. cambios de compás;
5. cambio de tonalidad;
6. las palabras de Rinuccio y Lauretta;
7. los timbres variados que refuerzan la melodía;
8. el acompañamiento del arpa.

Cuando Rinuccio encuentra el testamento nace el semiomotivo 3. Aparece en seis ocasiones en el transcurso de la ópera y dará lugar a una estructura tripartita relacionada con uno de los ejes pasionales de la obra:

ESPERANZA → DESESPERANZA → ESPERANZA

La primera sección comienza cuando existe incertidumbre por el destino de la herencia entre los parientes de Buoso Donati, los cuales todavía no conocen el testamento, sino sólo rumores negativos sobre él, en los que no quieren creer. Para Rinuccio, por ejemplo, la esperanza de recibir una buena herencia está subordinada continuamente a poder desposarse con Lauretta, la hija de Gianni Schicchi. El semiomotivo se muestra en dos ocasiones. En la segunda sección, la melodía aparece en tres ocasiones en la parte central de la trama. Han leído todos el testamento, saben que no son los herederos y se abaten en la desesperanza, como Rinuccio, porque siendo así la situación no podrá vivir con su amada. La tercera sección será la última vez en la que aparece la melodía, prácticamente en el final de la ópera, que ya ha tenido su desenlace: feliz para los novios y para Gianni Schicchi; mientras, para los parientes, según se considere, semidesgraciado –pierden el reparto entre ellos de lo mejor de la herencia, que pensaban obtener todos, menos Rinuccio que indirectamente, a través de los que serán su suegro y su esposa, lo acabará recibiendo–, o semiafortunado –porque, en realidad, ganan todos ellos algo de valor, apreciable con relación a la nada a la que les condenaba el testamento auténtico de Buoso–; y del todo desgraciado –desde el punto de vista material– para los frailes, de los que al final nadie se acuerda.

Ha vuelto entonces, y definitivamente la esperanza, para los novios, que cantan declarándose su amor hasta doce compases antes del final de la ópera.

A lo largo de la obra vemos cómo contrastan las evoluciones de los sentimientos de los parientes, los enamorados y Gianni Schicchi.

Esta estructura tripartita en la que se divide la ópera –de acuerdo con el eje pasional esperanza *versus* desesperanza, y de acuerdo con las oposiciones musicales emparentadas con dicha categoría semántica–, es el hilo conductor natural de los diferentes subtemas que encarnan los personajes, y ello en áreas de significado tan opuestas como la del amor que sostienen Rinuccio y Lauretta, y la puramente

económica del resto de los parientes –son subtemas si se considera la esperanza *versus* la desesperanza como el tema principal–.

Si el análisis de las oposiciones que se establecen en la partitura en correlación con la mencionada oposición semántica entre esperanza y desesperanza divide el discurso total de la ópera (el de la expresión musical, el de la expresión lingüística, etc. y el semántico) en tres partes, el detalle de dicho análisis lleva a distinguir, por una parte, las respectivas y sucesivas correlaciones entre el *tempo*, los matices agógicos, la dinámica, la duración, la distribución de las voces, la textura, el timbre, los puntos culminantes, etc., y por otra parte, las diferentes estructuras semánticas. A cada una de estas tres secciones les preceden y les suceden otros semiomotivos que realzan el significado del semiomotivo que analizamos. A la primera sección (desesperanza) le preceden y le suceden los semiomotivos 1 y 2 que relacionábamos directamente con el protagonista de la ópera Gianni Schicchi. Antes de la segunda sección (desesperanza) escuchamos el semiomotivo 5 y el semiomotivo 9 relacionados, el primero con la indignación de los parientes por no ser los herederos y el segundo que expresa los sentimientos cruzados por parte de los enamorados y en oposición a los sentimientos de rabia por parte de Gianni Schicchi y La Vecchia. Dentro de esta segunda sección, entre la tercera y cuarta aparición del semiomotivo, escuchamos el aria “O mio babbino caro” que Lauretta canta a su padre para suplicarle que ayude a la familia de su novio y el semiomotivo 2, celaje de Gianni Schicchi. A la última aparición del semiomotivo de esta sección de desesperanza le sucederán de nuevo los semiomotivos 1 y 2. La última sección (esperanza) viene precedida del semiomotivo 10 que recuerda los momentos de agitación por las disputas de los parientes por la herencia y le sucede a esta última aparición el semiomotivo 7 que lo relacionamos con Gianni Schicchi como triunfador.

Estos semiomotivos que preceden y suceden al semiomotivo que estudiamos llenan de contenido al significado del semiomotivo 3 en cada momento. En la primera sección (esperanza), la familia de Buoso todavía no ha leído el testamento y cree que es la heredera de su fortuna. Para Rinuccio es una esperanza de amor para poder casarse con Lauretta y los semiomotivos que acompañan a esta sección nos recuerdan que el protagonista Gianni Schicchi está presente en todo momento aunque no haya aparecido todavía en escena. A la segunda sección (ya se ha leído el testamento) ayuda el haber escuchado el semiomotivo 5 relacionado con la

indignación de los parientes y el canto de súplica de Lauretta a su padre para centrarnos en la desesperanza que sienten los enamorados por no poder casarse. El semiomotivo generador (semiomotivo 1) cierra la sección dando continuidad a la trama. En la última sección –que aparece cuando ya ha tenido lugar el desenlace– el semiomotivo 10 contrasta el panorama final de las disputas de los parientes indignados con lo sucedido y la oposición que se establece de esperanza para Rinuccio y Lauretta que finalmente se podrán casar. El semiomotivo 7, que cierra la tercera y última aparición del semiomotivo 3, ensalza al triunfador de la comedia, que es el pícaro Gianni Schicchi.

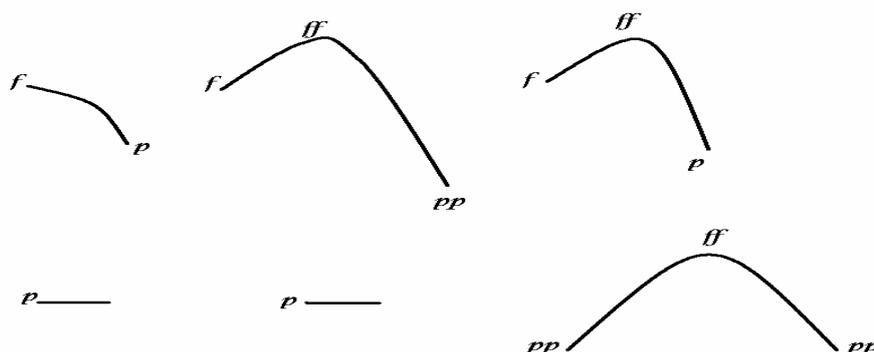
En cuanto al timbre de los instrumentos que Puccini utiliza en las distintas secciones, observamos en el cuadro de la orquestación que para la esperanza emplea los extremos tímbricos (el más agudo y el más grave) de la familia del viento madera: el flautín y el fagot –que emplea en un compás de la segunda sección en su quinta aparición y durante la tercera sección– y sin embargo no utiliza estos timbres en la sección de la desesperanza. En la familia del metal, la trompeta la reserva para el eje de la esperanza consiguiendo brillantez en este periodo. Las voces intervienen en todas las apariciones exceptuando la primera. Hay una concordancia total de las voces –en este caso el canto de Rinuccio y Lauretta– en las ocasiones que se producen los clímax más importantes, tanto en el área de la esperanza como el de la desesperanza, que a su vez coincide con las melodías de más duración y donde la textura orquestal es más rica. Todo ello hace que resalten estos dos momentos por encima del resto (tercera y sexta intervención). Dentro del eje de la esperanza, en la segunda aparición del semiomotivo, Rinuccio se une al canto durante un compás de los ocho que escuchamos la melodía, y la palabra que canta Rinuccio en este punto de coincidencia es precisamente “Calendimaggio”, que tanta importancia tiene para este personaje por ser la fecha que se quiere casar con Lauretta. En la sección de la desesperanza, en la tercera aparición, Lauretta y Rinuccio cantan por completo la melodía que genera el semiomotivo, pero La Vecchia y Gianni Schicchi van intercalando su canto con otras melodías. En la cuarta y quinta intervención, que también pertenece al área de la desesperanza, Lauretta y Rinuccio cantan durante la mitad de su duración el semiomotivo. Es importante señalar que Puccini utiliza el arpa acompañando a la melodía en los momentos tanto de esperanza como de desesperanza, donde el semiomotivo se muestra más dilatado, dejando ausente de este instrumento a las intervenciones más cortas. También coincide el uso de la

percusión, subrayando los dos momentos de clímax más importantes dentro de las secciones de la esperanza y la desesperanza (tercero y sexto).

Al comienzo de las melodías, la agógica siempre comienza reteniendo el *tempo*, que luego volverá *a tempo* para volver a variarlo dependiendo de la duración del momento más que del área semántica en la que se encuentre. La estructura del *tempo* en las apariciones del semiomotivo 3 guarda siempre el mismo tipo de formato.

La dinámica de las tres primeras intervenciones comenzará *forte* y las tres últimas *piano* o *pianissimo* en el último caso. Las curvas más marcadas están en el área de la esperanza que ascienden hasta el *fortissimo* y descienden hasta el *pianissimo*, mientras que en el área de la desesperanza sólo en una ocasión (la más significativa) la zona de clímax asciende al *fortissimo* para descender a *piano*, y en las otras dos ocasiones de desesperanza la dinámica se mantiene plana en el *pianissimo*.

Ejemplo 13



Las tonalidades que utiliza Puccini para el canto de estas melodías que genera el semiomotivo 3 son:

- esperanza: ReM – ReM
- desesperanza: RebM – FaM – RebM
- esperanza: SolbM

Son las tonalidades a las que nos lleva el discurso natural de la ópera.

Las texturas se van enriqueciendo de forma paralela con la importancia que Puccini le da a cada una de las melodías que se van generando. Las más destacadas, como hemos visto, son la tercera de desesperanza y la sexta de esperanza que serán donde el contenido de texturas se enriquece de forma considerable. Exponemos la tabla comparativa de los diseños ritmicos en las texturas que se producen a lo largo

de las seis apariciones enmarcadas en tres momentos (tabla de texturas que acompañan al semiomotivo 3).

En el ejemplo 14 podemos observar la estructura rítmica de las seis frases del semiomotivo, que se va ampliando en sus diferentes intervenciones. Es una estructura relativamente sencilla, que varía por la introducción de los tresillos con diferentes variaciones y los acentos de las frases con la utilización de distintos compases, consiguiendo pequeñas dilataciones que acompañan al texto que Puccini quiere expresar en cada momento –cuando utiliza palabras de más sílabas necesita ampliar el compás de ternario a cuaternario de forma que los acentos musicales coincidan con los lingüísticos–.

Ejemplo 14

The musical notation for Example 14 consists of six lines of music. Each line represents a phrase. The time signatures are: 3/4, 3/4, 4/4, 4/4, 4/4, and 4/4. The notation includes eighth notes, quarter notes, and accents (marked with a '3' over the notes). The phrases are separated by vertical bar lines.

Siempre emplea el pulso de negra y la estructura sería la siguiente:

- 1ª Frase 3/4 ----- A (Esperanza)
 2ª Frase 3/4 4/4 3/4----- B (Esperanza)
 3ª Frase 4/4 5/4 4/4----- B' (Desesperanza)
 4ª Frase 4/4----- A' (Desesperanza)
 5ª Frase 4/4 5/4 4/4----- B' (Desesperanza)
 6ª Frase 4/4 5/4 4/4 5/4 3/4 4/4----- B'' ampliado (Esperanza)

| | | | |
|-----------|-----|--------------|----|
| Esperanza | A B | Desesperanza | B' |
| | B'' | | A' |

Esta estructura rítmica la consideramos según el tipo de compás empleado, pero no por su contenido rítmico que podríamos relacionarlo con la acentuación de la música y del texto en su caso.

Poindefert, escribe acerca de este tema:

Suivant le principe de ses premiers opéras, le compositeur construit cet arioso selon le principe habituel de la forme ternaire A-B-A avec une section centrale non thématique, où le chromatisme ascendant et descendant à l'orchestre et le mélange de rythmes binaires et ternaires soulignent toute l'agitation désordonnée du jeune amoureux, alors que le thème en Ré majeur de la première section, avec les appoggiatures expressives et la chaleur des cordes à l'orchestre exprime l'espoir sans limite qui va d'ailleurs conduire Rinuccio dans un excès d'optimisme à envoyer Gherardino chercher Schicchi et sa fille Lauretta, le départ du petit garçon se faisant alors sur un petit chromatisme descendant aux cordes, orchestré de manière très amusante avec successivement deux instruments solistes de chaque pupitre (Poindefert, 1985: 31-33).

Tabla de las áreas semánticas del semiomotivo 3

| MOMENTO 1° | MOMENTO 2° | MOMENTO 3° |
|-------------|----------------|-------------|
| • esperanza | • desesperanza | • esperanza |

Cuadro del semiomotivo 3

| SEMIOMOTIVO 3 | | | | | | |
|---------------|-------------|----------------------------|---|---|-----------|---|
| | | COMPÁS | TEMPO | DINÁMICA | TONALIDAD | INSTRUMENTACIÓN |
| MOMENTO 1 | 1 10 en. | 3/4 | Poco allargando sostenuto | f > pp | Re M | Fl, Ob, C. Ingl, Cl, Tp, Tpt, Vl _{1,2} , Va, Vc |
| | 2 11 en. | 3/4 4/4 3/4 | Poco allargando a tempo moderato Poco rall A tempo moderato | f - ff - p - pp | Re M | Ftin, Fl, Ob, C. Ingl, Cl, Tp, Tpt, Rinuccio, Vl _{1,2} , Vla, Vc |
| MOMENTO 2 | 3 38 en. | 4/4 5/4 4/4 | A tempo Un poi sostenuto Sostenuto | f - ff - p | Re b M | Fl, Ob, C. Ingl, Cl, Tp, Rinuccio, Gianni Schicchi, Lauretta, Vecchia, Vl _{1,2} , Vla, Vc. |
| | 4 42 en. | 4/4 | Rit A tempo | p | Fa M | Fl, Ob, C. Ingl, Cl, Tp, Lauretta, Rinuccio, Vl _{1,2} , Vla |
| | 5 43 en. | 4/4 5/4 4/4 | Rit Un poco afrett. Rit | p | Re b M | Fl, Ob, C. Ingl, Cl, Fgt, Lauretta, Rinuccio, Vl _{1,2} , Vla, Vc. |
| MOMENTO 3 | 6 84 en. | 4/4 5/4 4/4 5/4 3/4 4/4 | Tratt. sostenuto Poco rallent. A tempo largamente Allarg. / rall. Molto rit | pp - p - cres molto - f cresc ff - p - pp | Sol M | Ftin, Fl, Ob, C. Ingl, Cl, Fgt, Tp, Tpt, Lauretta, Rinuccio, Vl _{1,2} , Vla, Vc |

TEMPO

| | |
|---------------------|--|
| ESPERANZA | Sostenuto → (a tempo) |
| | Poco allarg ... a tempo → moderando → poco rall → a tempo moderando |
| DESESPERANZA | a tempo → un poi sostenuto → sostenuto |
| | rit → a tempo |
| | rit → un poco afrett. → ritt |
| ESPERANZA | tratt. Sostenuto → poco rallent → a tempo, largamente → allarg./ rall. molto rit |

DINÁMICA

| | |
|---------------------|--|
| ESPERANZA | f ↘ p |
| | f → ff → p → pp |
| DESESPERANZA | f → ff → p |
| | p |
| ESPERANZA | pp → p → cresc.molto → f cresc ff → p → pp |

ORQUESTACIÓN

| | 3/4 | 3/4 4/4 3/4 | 4/4 5/4 4/4 | 4/4 | 4/4 5/4 4/4 | 4/4 5/4 4/4 5/4 3/4 4/4 |
|----------------------|------------------|---------------------|-------------------------|------------|------------------|-------------------------|
| VIENTO MADERA | Fl | Fl + Fltin | Fl | Fl | Fl | +Fl +Fltin |
| | Ob | Ob | + Ob | + Ob | Ob | Ob |
| | C. Ingl. | C. Ingl. | C. Ingl. | + C. Ingl. | C. Ingl. | C. Ingl. |
| | Cl | Cl | Cl | + Cl | + Cl | Cl |
| | | | | | + Fgt | Fgt |
| VIENTO METAL | + Trompa | Trompa | Trompa | Trompa | | Trompa |
| | Trompeta | Trompeta | | | | +Trompeta |
| VOZ | | Rinucio | Rinucio Lauretta | Lauretta | Lauretta | + Lauretta |
| | | | Gianni Schicchi Vecchia | Rinucio | Rinucio | Rinucio |
| CUERDA | VI 1 | VI 1 | VI 1 | + VI 1 | VI 1 | VI 1 |
| | VI 2 | VI 2 | VI 2 | + VI 2 | VI 2 | VI 2 |
| | Vla | Vla | + Vla | + Vla | + Vla | + Vla |
| | Vc | Vc | Vc | | + Vc | Vc |
| | ESPERANZA | DESESPERANZA | | | ESPERANZA | |

Tabla de texturas que acompañan al semiomotivo 3

| Momento 1 | Momento 2 | Momento 3 |
|---|--|---|
|  |  |  |
|  |  |  |
|  |  |  |
|  |  |  |
| |  | |
| |  | |
| |  | |
| |  | |
| |  | |

3.3.4. Semiomotivo 4, o semiomotivo rojo

El semiomotivo 4 se caracteriza por sus grados conjuntos descendentes y un salto de cuarta justa (ejemplo 1). Aparece en doce ocasiones a lo largo de la ópera al estilo de los *Meistersinger* de Wagner (como mencionamos en el capítulo tercero en el apartado de ecos musicales). El semiomotivo lo relacionamos con el testamento y con el notario.

Ejemplo 1

Andante moderato ♩ = 58

Ob.I- Cl.I
C.In.
Ob. II
Cl. II

mf *tratt.*

Comi
Vc.-Fg.

mf *tratt.*



Como apunta Poindefert, calificaremos de solemne a este semiomotivo por sus características y los momentos en los que los que se ubica:

Un thème on ne peut plus académique est exposé ici dans un Do M neutre et froid, et dans un tempo tout à fait solennel, comme l'en-tête d'une officielle.

Repris trois fois un ton plus bas, successivement par le basson, le cor, et les violoncelles, sur une sonorité un peu aigre des cordes *sul ponticello* (Poindefert, 1985: 33).

Momento 1º, número 14 de ensayo.

Un compás antes del número 14 de ensayo, escuchamos por primera vez el semiomotivo 4 (ejemplo 1). Los parientes estaban a la expectativa ante la apertura del testamento que venía subrayada mediante una escala cromática descendente (a once compases del 12 de ensayo) y un bordón en Mi M, aprovechando la quinta del acorde como sensible de Do M para realizar un solemne acorde en dicha tonalidad. El acorde muestra la importancia del momento y resuelve la tensión generada ante la búsqueda y apertura del testamento. Después de un calderón sobre silencio –produciendo una pausa antes de escuchar el semiomotivo– nace el semiomotivo 4 que se repite seis veces a lo largo del número 14 de ensayo. Los parientes están agrupados alrededor de La Vecchia, que tiene el testamento en la mano, y todos proceden en silencio a su lectura –representando la pantomima– que dura el mismo tiempo que la exposición del semiomotivo, como si la lectura fuese realizada por este. En este pasaje se repite el semiomotivo con distintos timbres y a diferentes distancias. Comienzan el oboe, el clarinete, el fagot y el violonchelo en *mezzoforte*, contesta el fagot en *piano*, después de dos compases de trémolos en las cuerdas, le sigue la trompa en *piano*, de nuevo dos compases de trémolos en las cuerdas, para contestar el clarinete bajo junto con los violonchelos un tono más grave en *pianissimo* y en este momento se intercala el celaje del protagonista Gianni Schicchi con el semiomotivo 2 y trémolos en la cuerda apoyándolo. Para terminar (ejemplo 2) el semiomotivo 4 en *forte* con el fagot y los violonchelos un tono más grave, contestando las flautas, los oboes, el corno inglés, los clarinetes y la familia de la cuerda excepto los contrabajos. Los trémolos los realiza la cuerda *sul ponticello*, que ayudan a caracterizar el asombro de los parientes al leer el testamento.

Ejemplo 2

El *tempo* es *andante moderato*, negra =58. Al terminar este pasaje volvemos a escuchar los semiomotivos 1 y 2.

Tal como apuntaba Poindéfert, el semiomotivo se repite sucesivamente bajando un tono, pero la 5ª vez que suena lo hace sobre la subdominante, para en la 6ª vez que se repite hacer una cadencia perfecta de nuevo en Do M (IV-II-V-I). La asociación a la que sometemos a este semiomotivo como “semiomotivo solemne” está relacionada, con cierta similitud, a pasajes de la obra de Wagner mencionada anteriormente y a la *elocutio* musical que se produce con su tonalidad, con el juego de timbres, con los contrastes dinámicos, con la intencionalidad de los trémolos y por supuesto con el *tempo* –tranquilo y las nota finales *trattenendo* que darán peso al semiomotivo–.

Los parientes de Buoso leen el testamento y saben que no son los herederos y que es imposible recibir la herencia. En este momento comienza el dolor verdadero y la desesperanza.

Los recursos musicales empleados para situarlo en estas áreas semánticas son:

1. calderón sobre silencio antes de su primera audición;
2. repetición continua del semiomotivo;
3. empleo de diferentes timbres;
4. lo escuchamos a diferentes alturas;
5. trémolos en las cuerdas (*sul ponticello*) entre una audición del semiomotivo y la siguiente;
6. intercalado por el semiomotivo 2 (celaje de Gianni Schicchi);
7. matices agógicos;
8. utilización de diferentes dinámicas;
9. precedido y sucedido por los semiomotivos 1 y 2.

Esta primera aparición del semiomotivo 4 que como decíamos va precedida y sucedida por los semiomotivos 1 y 2, nos ayuda a situarnos en el momento de la acción.

Momento 2º, del número 47 al 49 de ensayo.

Durante este periodo aparece el médico (Maestro Spinelloccio) para el reconocimiento del supuesto enfermo y comprueba que ha tenido una mejoría. Los parientes lo despiden hasta el día siguiente y elogian a Gianni Schicchi por lo bien que ha falsificado la voz de Buoso Donati. Schicchi grita “Vittoria! Ma non capite?” Y comienza a explicarles la siguiente parte de su plan.

A once compases del número 47 de ensayo escuchamos (la segunda vez) una variación del semiomotivo durante dos compases (ejemplo 3). Mientras, el médico también lo entona con las alabanzas de la ciencia médica moderna especialmente de la escuela boloñesa: “Il merito l’è tutto Della scuola bolognesa!”

Ejemplo 3

The musical score for Example 3 consists of a vocal line and an orchestral accompaniment. The vocal line is for SPIN. and the orchestral parts are for Vn. I, Vn. II, Va., Vc., and Cb. The score is in 3/4 time and features a semimotif variation in the strings. The vocal line includes the lyrics: "to! Non ho delle pre - te - se, il me - ri - to l'è tut to della scuola bo - lo - gnese!". The orchestral parts include a semimotif variation in the strings, marked *mf*.

En esta variación sólo aparecen las semicorcheas por grados conjuntos y el salto de cuarta justa, falta la negra ligada a la primera nota del principio y también las notas por grados conjuntos y ascendentes del final. Utiliza para esta ocasión el

compás de 3/4, la dinámica es *mezzoforte* y *diminuendo*, y la tonalidad es de Re M. El semiomotivo forma un único plano, exento de texturas, de juegos de timbres y contrastes dinámicos. Las oposiciones se establecen con respecto a la primera audición del semiomotivo en el momento 1º. El área de significado ha cambiado porque ahora es posible recibir la herencia aunque los parientes sienten cierta incertidumbre –pero no Gianni Schicchi, que está seguro de su plan–. Es un momento de esperanza y los parientes de Buoso confían en Gianni Schicchi.

Cuatro compases antes del número 50 de ensayo volvemos a escuchar el semiomotivo (tercera aparición) en un compás de 2/4 y duplicando cada figura su valor²¹ (ejemplo 4), dilatando el semiomotivo. Su duración es de cuatro compases y lo cantan los oboes, los fagotes, Gianni Schicchi y toda la familia de la cuerda en *mezzoforte*. El *tempo* es *allegro*, negra = 160 y la tonalidad es de LaM.

Ejemplo 4

Gianni Schicchi canta el semiomotivo diciendo:

Vuoi fare testamento
portate su con voi le pergamene;
presto, meceré, se no è tardi!

Estamos en la misma área de significado que en la aparición anterior. El *tempo* es mucho más rápido –aunque hay que tener en cuenta que se ha producido una dilatación de las figuras–. En este caso, tampoco escuchamos ninguna textura junto con el semiomotivo.

Las oposiciones que se producen entre la primera y segunda área semántica (momento 1º y 2º) se establecen de la siguiente manera:

²¹ Las figuras negras se convierten en blancas, las semicorcheas en corcheas y las corcheas en negras.

1. en el *tempo*, que es más rápido en la segunda área semántica, momento 2° –de incertidumbre y posibilidad de recibir la herencia–;
2. en el número de veces que escuchamos el semiomotivo cada aparición, que es mucho mayor en el momento 1° –es imposible, y tienen la certeza de no ser los herederos–;
3. variedad de dinámicas en el momento 1° frente al *mezzoforte* del momento 2°;
4. en los trémolos *sul ponticello*, también del momento 1°;
5. en las voces del médico (2ª aparición) y de Gianni Schicchi (3ª aparición) cantando el semiomotivo, enmarcadas en la segunda área semántica (momento 2°);
6. en el momento 1° el semiomotivo es solamente instrumental y en el momento 2° el médico y Gianni Schicchi respectivamente entonan el tema junto con los instrumentos.

Momento 3° del número 67 al 74 de ensayo.

Es el momento en el que el notario entra en la casa y se va a proceder a la falsificación del testamento por parte de Gianni Schicchi suplantando a Buoso Donati. El semiomotivo aparecerá en cinco ocasiones. Los parientes confían en Gianni Schicchi y creen poder recibir la herencia.

A dos compases del número 67 de ensayo escuchamos el semiomotivo 4 en su cuarta aparición (ejemplo 5), una vez durante seis compases. El compás es de 2/4, las figuras ampliadas como en el ejemplo 4 (dilatación del semiomotivo) e interpretado por la familia del viento madera (la flauta, el oboe, el clarinete y el clarinete bajo).

Ejemplo 5

Fl.I-Ob.I-Cl.I
Ob.II-Cl.II-C.In.

Cl.^{nc}-Va
Fgs.

El *tempo* es *andante mosso*, negra = 60 y la dinámica *piano*.

Rinuccio anuncia la entrada del notario y escuchamos el semiomotivo en Do M sobre un acorde de Do sobre notas blancas ligadas. Inmediatamente después el notario y los testigos dicen: “Messer Buoso, buon giorno!”

El *tempo* ha disminuido considerablemente con respecto al momento 2º, la dinámica también es de menor fuerza y en esta ocasión solo escuchamos un tipo de timbre, el del viento madera –excepto un compás de corcheas en las violas al final del semiomotivo–.

Entre la cuarta y la quinta aparición del semiomotivo escuchamos los semiomotivos 1 y 2, también al semiomotivo 7 –que asociaremos más adelante con Gianni Schicchi como triunfador–. La entrada del notario se anuncia con el semiomotivo 4, seguidamente escuchamos estos semiomotivos que mencionamos llenando de significado el momento. El semiomotivo 1 como motor, el celaje de Gianni Schicchi o semiomotivo de color en muchos momentos (semiomotivo 2) y el semiomotivo de triunfo (semiomotivo 7), que es una forma de recordar que el protagonista está dominando la situación. Estos temas aparecerán como un paréntesis en una frase, la frase del momento 3 donde el notario está presente y los parientes creen necesario recibir la herencia y tienen confianza en ella y en Gianni Schicchi.

A ocho compases del número 68 de ensayo escuchamos el semiomotivo por quinta vez (ejemplo 6) durante poco más de un compás y sin la cabeza del tema²², en una dinámica *piano*. Cantan el fagot, los violines primeros y segundos y los violonchelos. Gianni Schicchi está diciendo:

Il testamento avrei voluto
 Scriverlo con la scri
 Me l'impedisce la paralisia ...
 Percio volli un notaio,
 Solempne et legale!...

Las últimas palabras de Gianni Schicchi se unen al canto del semiomotivo.

²² Sólo las semicorcheas descendentes por grados conjuntos como en el ejemplo 3, la segunda vez que aparece el semiomotivo.

Ejemplo 6

Entre la quinta y la sexta aparición escuchamos el semiomotivo 2, el celaje y la picardía de Gianni Schicchi planean. También actúa como semiomotivo de color.

La sexta aparición (ejemplo 7) es en el número 70 de ensayo, en Do M, el *tempo* es *allegro moderato*, negra = 100 y la dinámica en *piano*. Su duración es de un compás de 4/4 y el notario está diciendo:

Oh! Poveretto! Basta!
 Testividero,
 Testes viderunt!

Ejemplo 7

Lo escuchamos por el clarinete, el clarinete bajo y los fagotes –timbre de viento madera–. La cuerda realiza el acorde de Do M sobre notas largas. El *tempo* vuelve a ser más rápido.

Unos compases más tarde volvemos a escuchar el semiomotivo en su séptima aparición (ejemplo 8) en el número 71 de ensayo. Esta vez su intervención es más extensa y lo hace volviendo *a tempo*, *ma un po' sostenuto* (*allegro moderato* negra = 100) y una dinámica *pianissimo*. Comienzan cantando el semiomotivo los violines primeros y luego seguirán los violines segundos para volver de nuevo a los primeros, siguiendo una continuidad sinfónica. Los violonchelos realizan un canon contrapuntístico. Durante este pasaje encontramos continuas transformaciones del

semiomotivo que acompañan a las palabras de Schicchi, al igual que lo hacen las transformaciones del semiomotivo 1 (se intercalan unas y otras).

Comienza la lectura del testamento, que se acompaña de una paráfrasis sobre el semiomotivo 6 (que estudiaremos más adelante). Vemos cómo Puccini utiliza el semiomotivo 1 (especialmente la apoyatura) acompañando todo este pasaje que nos lleva hasta una nueva aparición del semiomotivo 4 (número 72 de ensayo). Ambos semiomotivos (el 1 y el 4) poseen una evidente similitud, que es el gesto descendente por grados conjuntos. Las continuas transformaciones basadas en elementos de dichos semiomotivos acompañan al semiomotivo 2 en este pasaje que llega hasta una nueva aparición del semiomotivo.

Ejemplo 8

a Tempo, ma un po'sostenuto

con sordina

Vn.I
Vn.II
Va.
Vc.

pp

pp

El notario va diciendo: “In Dei nomini, anno Dei nostri Jesu Christi...”

Y acompañando al semiomotivo 2 y las variaciones de los semiomotivos 1 y 4, el notario dice:

Un preanbolo:
dimi il funerali (il più tardi possibile)...

A tres compases del número 72 de ensayo escuchamos por octava vez al semiomotivo 4. En primer lugar, durante nueve compases (repetición continuada) aparece una variación (ejemplo 9) en los violonchelos. La dinámica es *piano*, vuelve de nuevo *a tempo ma un po'sostenuto* (*allegro moderato* negra = 100). Para terminar esta repetición continua, Puccini emplea en el décimo compás el semiomotivo con la cabeza pero sin el final en las violas y trompas con una dinámica *mezzoforte* (ejemplo 10), número 73 de ensayo.

Ejemplo 9



Ejemplo 10



En este momento Gianni Schicchi está legando una miseria para la obra de Santa Reparata:

GIANNI SCHICCHI

Lascio ai frati minori
E all'opera di Santa Reparata...
Cinque lire.

PARIENTES

Bravo!
Bisogna sempre pensare
alla beneficenza!

En el momento en el que los parientes de Buoso contestan a las intenciones de Gianni Schicchi de dejar una miseria a la obra de Santa Reparata, se produce la paráfrasis del semiomotivo 6, que ha tomado otro significado que en sus apariciones anteriores.

En el número 74, después de haber escuchado el semiomotivo 9, seguimos escuchando pequeños pasajes con el semiomotivo 4 transformado (novena aparición) en las violas, la flauta, el corno inglés y los violines 1°. Terminarán dando paso a los trémolos en la cuerda en una dinámica *pianissimo* y al canto de los parientes sobre una cuerda de recitación a modo de “soliloquio” con un ritmo de tresillos diciendo: “ora siamo alla mulla, alla casa ed ai mulini”.

Los parientes tienen confianza en recibir la herencia. El área semántica en el momento 3° es diferente a la de los momentos 1° y 2°. La *elocutio* musical ha cambiado en cierta forma con respecto a los dos momentos anteriores. Las oposiciones que se establecen son:

- 1- la dinámica ha disminuido. En el momento 1º se caracteriza por su variabilidad, en el momento 2º es *mezzoforte* y en el momento 3 se mueve entre el *piano* y el *pianissimo*;
- 2- la presencia del semiomotivo debida a su número de apariciones. En el momento 3º aparece en cinco ocasiones (ha aumentado considerablemente);
- 3- el empleo de timbres es más homogéneo en el momento 3º. En general utiliza familias de instrumentos (cuerda, viento-madera);
- 4- va acompañado de diferentes diseños rítmicos;
- 5- se producen variaciones significativas del semiomotivo (octava aparición, ejemplo 9).

Momento 4º del 75 al 78 de ensayo.

A trece compases del número 75 de ensayo aparecen unas transformaciones del semiomotivo (la décima aparición) en los clarinetes, el clarinete bajo, los fagotes, las violas, los violonchelos, los contrabajos y la voz del notario. La dinámica va de *forte* a *piano*. Utiliza el compás de 4/4 y los timbres y tesituras graves en los instrumentos. La música vuelve *a tempo ma un po'sostenuto* (*allegro moderato* negra = 100). Se produce un juego contrapuntístico entre los instrumentos en forma de canon acompañado por notas negras.

Ejemplo 11

The musical score for Example 11 consists of two staves. The top staff is labeled 'Cls.-Va Fgs.' and the bottom staff is labeled 'Cl.ne.-Vc.-Cb'. Both staves begin with a forte (*f*) dynamic and transition to piano (*p*) dynamic. The bottom staff includes a 'col 8va' marking with a dashed line and a fermata.

El significado de la situación ha cambiado, los parientes acaban de escuchar cómo el falso Buoso ha dejado una de sus mejores pertenencias (la mejor mula de la Toscana), a su “devoto amigo” Gianni Schicchi y el notario interviene diciendo

mientras suena la variación del semiomotivo: “Mulam relinquit ejus amico devoto Gianni Schicchi.”

Es imposible recibir la herencia, los parientes tienen la certeza de no ser los herederos, ya no confían en Gianni Schicchi.

Dos compases antes del número 77 de ensayo aparece el semiomotivo por décimo primera vez (ejemplo 12) en los clarinetes y las violas. El clarinete bajo, fagot, violonchelo y contrabajo realizan un contrapunto en forma de canon que guarda semejanza con su anterior aparición. La dinámica va de *forte* a *piano*, el *tempo* vuelve al I° *Tempo* (*allegro* negra = 132). La tonalidad es Sib M.

Ejemplo 12

Gianni Schicchi (el falso Buoso) acaba de recordar a los parientes en el pasaje anterior, lo que les ocurrirá si le delatan. Mientras escuchamos el semiomotivo 4, el notario interviene diciendo: “non si disturbi dei testator la volontà!”

La decimosegunda y última vez que escuchamos el semiomotivo (ejemplo 13) es a seis compases del número 78 de ensayo. Es una parte del semiomotivo que sólo la interpretan los violines primeros cuando el notario está diciendo: “Messer Buoso, grazie!” El *tempo* es *allegro*, negra = 132, la dinámica va *diminuendo* hasta llegar a *piano*. La tonalidad es de Sol M y hay una textura de negras, blancas y redondas apoyando el tema “solemne”.

Ejemplo 13

Durante el momento 4º hemos escuchado en tres ocasiones el semiomotivo. El área semántica ha cambiado de significado: es imposible recibir la herencia, y los parientes (menos Rinuccio) tienen la certeza de que así va a ser. Coincide con el área semántica del momento 1º, pero ahora se añade la indignación e ira que sienten hacia Gianni Schicchi, ya que ha truncado sus planes. En el momento 1º la indignación y la ira de todos los parientes, incluido Rinuccio, era hacia el difunto Buoso Donati.

Los elementos musicales empleados en este momento son:

1. el *tempo*, que ha aumentado;
2. las apariciones han sido más breves;
3. la dinámica ha comenzado en *forte* para terminar en *piano*;
4. se han utilizado juegos contrapuntísticos;
5. el notario interviene siempre en las apariciones del momento 4º;
6. se utilizan instrumentos y tesituras más graves.

Este semiomotivo pasará por las áreas semánticas que hemos mencionado en los semiomotivos anteriores y añade la de la confianza en Gianni Schicchi.

Los cuatro momentos en los que encuadramos las once apariciones del semiomotivo 4 son:

Momento 1º: los parientes leen el testamento en silencio y alrededor de La Vecchia (1ª vez). No van a ser los herederos, es imposible recibir la herencia.

Momento 2º: aparece el médico y Gianni Schicchi les dice a los parientes que van a falsificar el testamento (2ª y 3ª vez). Incertidumbre por la herencia, es posible recibir la herencia y confían en Gianni Schicchi.

Momento 3º: llega el notario, comienzan los prolegómenos y todo va bien (4ª, 5ª, 6ª, 7ª, 8ª y 9ª vez). Creen que van a ser los herederos, es necesario recibir la herencia y confían en Gianni Schicchi.

Momento 4º: está el notario, y el falso Buoso deja sus mejores bienes a su devoto amigo Gianni Schicchi (10ª, 11ª y 12ª vez). Saben que no son los herederos, es imposible recibir la herencia y ya no confían en Gianni Schicchi.

El área semántica de la veridicción (sobre el dolor) siempre se manifiesta representada por el dolor verdadero. Su dinámica transcurre entre el *pianissimo* y el *forte* sin llegar nunca a *fortissimo*. La mayoría de sus apariciones las realiza en *tempo*

tranquilos. Salvo excepciones, utiliza compases binarios y preferentemente la tonalidad de Do M. En los timbres que el compositor asigna al semiomotivo abundan los graves.

El semiomotivo 4 se encuentra entre otros semiomotivos que han ido apareciendo a lo largo de la ópera y en muchas ocasiones actúan simultáneamente, a medida que avanza la acción y reaparecen estos semiomotivos como si de una reexposición se tratase. En consecuencia el significado de cada uno de ellos se va llenando de contenido semántico y van situando al espectador en las diferentes situaciones de forma rápida. Esta ópera es ya de por sí una obra en la que todo transcurre muy deprisa y apenas nos da momentos de respiro para deleitarnos extensamente con las situaciones. Los semiomotivos, cambiando de significado, actúan de motor para llevar a cabo el engranaje de la obra.

Es un semiomotivo que relacionamos con el testamento y con el notario, ya que siempre que lo escuchamos está presente uno de los dos. Su asociación al testamento queda clara en la primera aparición (momento 1º) –los parientes están agrupados alrededor de La Vecchia leyendo el testamento–. En el momento 2º Gianni Schicchi está diciendo a los parientes que el plan que ha pensado es la falsificación del testamento (palabra a la que asociamos el semiomotivo). En el momento 3º y 4º el notario (otra de las palabras que asociamos al semiomotivo) está presente y de hecho en su entrada en la casa escuchamos este semiomotivo. Durante la falsificación del testamento lo escuchamos acompañando a las palabras del notario. Todas estas circunstancias son las que nos llevan a la asociación que mencionábamos.

La retórica musical que conlleva cada uno de los momentos tendrá que ver con la expresión y el contenido de la acción.

Tabla de las áreas semánticas del semiomotivo 4

| Momento 1 | Momento 2 | Momento 3 | Momento 4 |
|--|--|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> ▪ no creen en la herencia ▪ es imposible recibir la herencia ▪ dolor verdadero ▪ desesperanza | <ul style="list-style-type: none"> ▪ incertidumbre ▪ es posible recibir la herencia ▪ esperanza ▪ confianza en Gianni Schicchi | <ul style="list-style-type: none"> ▪ creen en la herencia ▪ es necesario recibir la herencia ▪ esperanza ▪ confianza en Gianni Schicchi | <ul style="list-style-type: none"> ▪ es imposible recibir la herencia ▪ dolor verdadero ▪ desesperanza ▪ no confian en Gianni Schicchi |

Cuadro semiomotivo 4

| SEMIMOTIVO 4 | | | | | | |
|---|------------------|--------|--|----------|-----------|---|
| | | COMPÁS | TEMPO | DINÁMICA | TONALIDAD | INSTRUMENTACIÓN |
| MOMENTO 1 | 1 14 en. | 4/4 | Andante moderato ♩ = 58 | f | Do M | Ob, Cl, Fgt, Vc |
| | | | | | | Fgt |
| | | | | | | Tp |
| | | | | | | Cl bajo, Vc |
| | | | | | | Ob |
| | | | | | | Fl |
| | | | | | | Fgt |
| Fl, Ob, C, Ingl, Cl, Fgt, Vl ₁ , Vl ₂ , Vla, Vc | | | | | | |
| Fl | | | | | | |
| MOMENTO 2 | 2 47 en. | 3/4 | Andante mosso meno ♩ = 100 | mf > | Re M | Cuerda, Médico |
| | 3 49 en. | 2/4 | Allegro ♩ = 160 | mf | La M | Ob, Fgt, Cuerda, Gianni Schicchi |
| MOMENTO 3 | 4 67 en. | 2/4 | Andante mosso ♩ = 60 | p | Do M | Fl, Ob, Cl, Cl bajo |
| | 5 68 en. | 3/4 | Andante sostenuto ♩ = 58 | p | Do M | Fg, Vl ₁ , Vl ₂ , Vc, Gianni Schicchi |
| | 6 70 en. | 4/4 | Allegro moderato ♩ = 100 | p | Do M | Cl, Cl bajo, Fgt |
| | 7 71 en. | 4/4 | A tempo ma un po'sostenuto | pp | Do M | Vl ₁ , Vl ₂ , Vl ₁ |
| | 8 72 y 74 en. | 4/4 | A tempo ma un po'sostenuto Un poco meno | p mf | Do M | Vlc, Vla |
| MOMENTO 4 | 9 75 en. | 4/4 | A tempo ma un po'sostenuto Un poco meno | f > p | Do M | Cl, Cl bajo, Fgt, Vla, Vc, Cb, Notario |
| | 10 76 en. | 4/4 | A tempo | f > p | Sib M | Cl, Vla, Notario |
| | 11 78 en. | 4/4 | Allegro ♩ = 132 | > | Sol M | Vl ₁ |

Tabla de texturas que acompañan al semiomotivo 4

| Momento 1 | Momento 2 | Momento 3 | Momento 4 |
|-----------|-----------|---|---|
| trémolos | — — |  |  |
| | |  |  |
| | |  |  |
| | |  |  |
| | |  |  |
| | |  |  |
| | |  |  |

Semimotivo 6

3.3.5. Semiomotivo 5 o semiomotivo morado

El semiomotivo 5 es el que escuchamos a continuación de la primera aparición del semiomotivo 4. Lo encontramos en cuatro ocasiones a lo largo de la ópera aunque diferenciamos dos momentos. Las tres primeras ocasiones en las que aparece el semiomotivo las enmarcamos en el momento 1º, y la cuarta y última en el momento 2º.

El semiomotivo presenta dos versiones estrechamente conectadas, la primera se caracteriza por la nota blanca ligada a una negra, dos negras ascendentes y dos corcheas que descienden (ejemplo 1). En la segunda versión encontramos una variación que afecta a la melodía pero no al ritmo de la primera semifrase (ejemplo 3). En la 1ª y 2ª aparición del semiomotivo los intervalos se suceden de la siguiente forma: 2ªM, 3ªm, 2ªM, 2ªm, 2ªM. En la 3ª y 4ª aparición los intervalos de la primera semifrase son todos de 2ª M.

Si nosotros consideramos que tanto el semiomotivo del ejemplo 1 como el semiomotivo del ejemplo 3 es el mismo con variaciones, Poindefert (1985: 33) considera que son dos motivos de ámbito restringido recogidos sobre ellos mismos como para expresar mejor la cólera todavía contenida. A estos motivos se añade otro motivo²³ más, que para Poindefert es mucho más vengador con ritmo punteado y que primeramente es expuesto por Rinuccio y retomado por los parientes después de las vociferaciones y los gritos de cada uno.

En la función de estos tres semiomotivos estamos prácticamente de acuerdo con Poindefert aunque los clasificaremos de forma diferente debido a la estructura del estudio que realizamos.

Momento 1º, del número 16 al 19 de ensayo.

La familia de Buoso Donati acaba de leer el testamento y Simone será el primero en mostrar su ira y excitación cantando junto con el fagot el semiomotivo 5 (ejemplo 1) en el número 16 de ensayo.

²³ Para nosotros será el semiomotivo 6 que expondremos más adelante

Ejemplo 1

Fg. I
Fg. II

pp (*con ira repressa*)

SIMONE

Dun - que e ra ve - ro! Noi ve - dre - mo i fra - ti

Fg. I
Fg. II

SIMONE

in - gras - sa - re al - la bar - ba dei Do - na - ti!

Aparece en un compás de 2/4, con un *tempo* muy rápido (*allegro vivo*, negra =160), la dinámica es *pianissimo*, y la tonalidad es de re m. Simone canta el semiomotivo junto al fagot 1º diciendo:

Dunque era vero!
Noi vedremo i frati ingrassar
Alla barba dei Donati!

El fagot 2º realiza el semiomotivo rítmicamente sobre la cuerda de “fa”.

La textura que acompaña al semiomotivo es de corcheas en los violonchelos y semicorcheas en los violines y las violas que producen una vibrante pulsación rítmica que acentúa el momento de indignación de los parientes.

Seguidamente contestan las trompetas y La Ciesca (ejemplo 2) en el número 17 de ensayo. Es la segunda aparición del semiomotivo. La voz de La Ciesca (que no entona el semiomotivo) va diciendo:

Tutti queei?, dei fiorini accumulati
Finire nelle tonache dei frati!

La trompeta 1ª canta el semiomotivo y la trompeta 2ª junto con La Ciesca marca el ritmo del semiomotivo sobre un único sonido.

Ejemplo 2

Tr. be
(Fa)
con Sordina
p

La dinámica es *piano* y la textura es la misma que en el ejemplo anterior pero añade unos diseños rítmicos de quintillos de semicorcheas ascendentes en la flauta y el clarinete.

La tercera vez que aparece el semiomotivo 5 es en el número 19 de ensayo (ejemplo 3), prácticamente a continuación de las dos primeras veces. Esta será la segunda versión del semiomotivo.

Ejemplo 3

fp
p cresc.

Las flautas, los oboes, el corno inglés, los clarinetes, la trompas 1ª y 2ª, las voces de Zita, La Ciesca, Nella y los violines 2º y las violas cantan el semiomotivo con el mismo *tempo* que en los casos anteriores pero la tonalidad cambia a Do M. Las trompas, los violines 2º y las violas lo cantan en un ritmo continuo de corcheas. En este momento la textura de semicorcheas ha desaparecido pero se mantiene la de las corcheas en la cuerda, el fagot, las trompas, los violines 1º y los violonchelos. Las voces van cantando al unísono:

Si faranno slargar spesso la cappa,
noi schianterem di bile,
e loro pappà!

Cuando dicen las mujeres de la familia la palabra *slargar*, el compositor utiliza la blanca ligada a la negra sobre la vocal “a” –recurso descriptivo entre música y texto–.

Estas tres apariciones van sumando a la acción la ira y el enfado de los parientes. Ya no creen en la herencia, es imposible recibirla, están desesperados. Muestran la realidad de su dolor verdadero y su odio hacia el difunto Buoso Donati y hacia los frailes que van a ser los herederos.

Los recursos musicales que se utilizan para crear estas áreas semánticas son:

1. los *tempi* movidos;
2. texturas vibrantes;
3. juegos de color orquestal;
4. las palabras de los parientes;
5. los semiomotivos precedentes y siguientes a este momento.

Momento 2º, número 36 de ensayo

Rinuccio había mandado llamar a Gianni Schicchi, y en este momento el protagonista está en la escena y se da cuenta de lo que está pasando. Su presencia altera aún más a los parientes aunque no así a Rinuccio.

La última y cuarta vez que escuchamos este semiomotivo (ejemplo 4) es a dos compases del número 36 de ensayo. El tempo es *allegro vivo*, los instrumentos que lo cantan son: las flautas, el corno inglés, los clarinetes, los violines primeros y las voces de La Vecchia y Gianni Schicchi. Los oboes y las violas también cantan el semiomotivo pero con un ritmo de corcheas. La tonalidad vuelve a ser de Do M y la textura de corcheas. En el compás anterior al comienzo del semiomotivo escuchamos un acorde tensivo que prepara la ira de La Vecchia diciendo:

LA VECCHIA
Sicuro! Ai frati!
GIANNI SCHICCHI
Ah! Diseredati!
LA VECCHIA
Diseredati! Sì, sì, diseredati
E perciò ve lo canto:...

Ejemplo 4

Fl.-Vn.I
C.Ing.-Vn.II

Cl.I
Cl.II

La VECCHIA
G. SCHICCHI

Si - cu - ro! Al fra - ti! Ah! di - se - re - da - ti?

Di - se - re - da - ti! Sì, sì, di - se - re - da - ti! E per - ciò ve lo can - to:

El semiomotivo está acompañado por una textura de corcheas en los fagotes y los violonchelos.

Nos encontramos en las mismas áreas semánticas que en el momento 1° pero acentuadas por la presencia no deseada de Schicchi (excepto para Rinuccio, que es quien lo ha mandado llamar). Se suma la desconfianza y el odio hacia Schicchi (excepto Rinuccio) de los parientes.

Los recursos utilizados para aumentar el significado en este momento son:

1. la intervención de Gianni Schicchi frente a La Vecchia;
2. el discurso musical entre el momento 1° y 2°, en el que aparecen semiomotivos que van sumando ira y consternación a los parientes.

Las cuatro ocasiones en que aparece el semiomotivo 5 muestran la indignación de los parientes por no ser los herederos y ver cómo su herencia va a parar a manos de los frailes. La diferencia entre el momento 1° y 2° estará en la intervención de Gianni Schicchi en el momento 2°, que no pertenece a la familia Donati y en cierto modo se ríe de la desgracia de los desheredados. Se pone de manifiesto el área semántica del amor *versus* odio.

En las cuatro apariciones Puccini emplea el compás de 2/4, un *tempo* rápido (*allegro vivo*) y una dinámica *pianissimo* o *piano*. La diferencia se produce en que en

las dos primeras ocasiones utiliza la tonalidad de re m y en las dos segundas la tonalidad de Do M. También la textura coincide en el empleo de corcheas y semicorcheas en las dos primeras ocasiones mientras que en las dos siguientes la textura es de corcheas. La última diferencia estaría en los timbres que utiliza en cada ocasión: la madera (los fagotes) y la voz (Simone) para la primera intervención, el metal (las trompetas) para la segunda, la madera (las flautas, los oboes, el corno inglés y los clarinetes), el metal (las trompas) la cuerda (los violines 2º y las violas) y las voces (Zita, Ciesca y Nella) para la tercera y la madera (las flautas, el oboe, el corno inglés y los clarinetes), la cuerda (violines 2º y las violas) y las voces (La Vecchia y Gianni Schicchi) para la última ocasión.

En este análisis de las figuras retóricas que Puccini emplea para mostrar la ira y el enfado de los parientes encontramos semejanzas significativas en las dos primeras intervenciones y por otra parte en las dos últimas. Sin embargo la división de significados no coincide exactamente. En primer lugar las tres primeras apariciones están muy cercanas y prácticamente cada una sucede a la siguiente. Será la cuarta aparición la que añada un elemento más a su significado, sin ser opuesto en ningún momento a los anteriores. Los dos momentos (1º y 2º) van precedidos por los semiomotivos 1 y 2, y seguidos por el semiomotivo 6. Estos semiomotivos enmarcan el semiomotivo que presentamos y justifican la división en los dos momentos en los que los dividimos. La familia de Buoso ha ido aumentando su enfado pensando lo bien que iban a vivir los frailes a costa de su herencia. También aumenta la indignación de los parientes al enterarse de que Rinuccio ha mandado llamar a la única persona que él cree que le puede ayudar (Gianni Schicchi). La familia piensa que es un villano y no están de acuerdo con la decisión de Rinuccio. Todas estas circunstancias unidas a los valores musicales que las subrayarán hacen que el momento que hemos designado como 2º tenga un significado más acentuado de ira, enfado, cólera y consternación al ver a Gianni Schicchi en persona. La cuarta aparición del semiomotivo (momento 2º) agrega el canto de Gianni Schicchi ironizando sobre los desheredados.

Tabla de las áreas semánticas del semiomotivo 5

| Momento1 | Momento 2 |
|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> • no creen en la herencia • es imposible recibir la herencia • dolor verdadero • desesperanza • odio a Buoso Donati y a los frailes • realidad | <ul style="list-style-type: none"> • no creen en la herencia • es imposible recibir la herencia • dolor verdadero • desesperanza • odio a Buoso Donati y a los frailes • desconfianza en Gianni Schicchi (menos Rinuccio) • odio a Gianni Schicchi (menos Rinuccio) • realidad |

Cuadro semiomotivo 5

SEMIMOTIVO 5

| | | COMPÁS | TEMPO | DINÁMICA | TONALIDAD | INSTRUMENTACIÓN |
|-----------|-------------|--------|--|----------|-----------|--|
| MOMENTO 1 | 1 16 en. | 2/4 | Allegro vivo  = 160 | pp | re m | Fgt I, II, Simone |
| | 2 17 en. | 2/4 | Allegro vivo  = 160 | p | re m | Tpt |
| | 3 19 en. | 2/4 | Allegro vivo  = 160 | fp | Do M | Fl, Ob, C. Ingl, Cl, Tp, VI _{1y2} , Vla, Zita, la Ciesca, Nella |
| MOMENTO 2 | 4 36 en. | 2/4 | Allegro vivo | fp | Do M | Fl, C. Ingl, Cl, VI _{1y2} , la Vecchia, Gianni Schicchi |

Tabla de texturas que acompañan al semiomotivo 5

| Momento 1 | Momento 2 |
|---|--|
|  |  |
|  | |
| ----- | |
|  | |
|  | |
|  | |
| ----- | |
|  | |

3.3.6. Semiomotivo 6 o semiomotivo verde oscuro

El semiomotivo 6 aparece en cinco ocasiones a lo largo de la ópera. Su característica principal es la negra con doble puntillo y la corchea con puntillo-semicorchea. Este semiomotivo tiene claras conexiones rítmicas con la segunda parte del semiomotivo 2 (corcheas con puntillo-semicorchea). La utilización de estas figuras imprime un fuerte y marcado sentido rítmico dando impulso a la música. Es un semiomotivo que Puccini también utiliza en los momentos de ira de los parientes, pero como apuntaba Poindéfert (1985: 33) resulta más vengador que el anterior debido a su ritmo incisivo.

Momento 1º, del número 20 al 23 de ensayo.

Escuchamos el semiomotivo 6 por primera vez, inmediatamente después de la tercera aparición del semiomotivo 5, a tres compases del número 20 de ensayo (ejemplo 1), después de haber escuchado la ira y enfado de los parientes al leer el testamento y saber que no son los herederos.

Ejemplo 1

Obs.
Cls.
C.In.

mf

RINUCCIO

8 tà sa - rà ru - ba - ta dal - l'O - pe-ra di San - ta Re - pa - ra

Rinuccio va entonando la melodía y el ritmo del semiomotivo diciendo:

La mia felicità sarà rubata
Dal l'Ópera di Santa Reparata!

Utiliza el compás de 2/4, la tonalidad camina hacia Lab M, el *tempo* es *allegro vivo*, la textura es de negras y corcheas, y la dinámica *mezzoforte*. La instrumentación que emplea en esta primera intervención es con los oboes, el corno inglés, los clarinetes, la voz de Rinuccio, los violines 1º y 2º, y las violas.

Nos encontramos en la misma área semántica que el semiomotivo 5 en el momento 1º. El semiomotivo que analizamos ahora será una nueva forma de enfatizar más la ira y el enfado de los parientes de Buoso, utilizando diferentes figuras retóricas que prolongarán el significado del momento.

Su segunda aparición es 10 compases antes del número 22 de ensayo (ejemplo 2). Los cromatismos entre estas dos apariciones han ido surgiendo y se va incrementando la tensión por procedimientos armónicos con la presencia de sensibles, séptimas y novenas de dominante. Añade las quintas aumentadas y séptimas mayores, lo que origina mayor disonancia y tensión interválica. También es característica en este pasaje la utilización de segundas menores y apoyaturas que derivan del semiomotivo 1 y crean una gran tensión. Refuerza la textura por duplicaciones, superpone acordes de gran disonancia, prácticamente “poliacordes”. Todo camina hacia un clímax dramático que llegará a su punto culminante al terminar de sonar el semiomotivo 6 en su segunda intervención. Mientras, los comentarios de los parientes descargan su furia en los frailes.

Ejemplo 2

Fls.
Obs.
Cls.
C.In.
Tr.be

mf

La CIESCA
NELLA
La VECCHIA

tà!... Ri - de - te, o ra - ti,..... ri - de - te al - la bar - ba dei Do - na

GHER,do
RINUCCIO
MARCO
SIMONE
BETTO

tà!... Ri - de - te, o ra - ti,..... ri - de - te al - la bar - ba dei Do - na

La familia Donati entona la melodía y el ritmo diciendo:

Ecco là!
E la voleva lui l'eredità!
Ridete, o frati,
Ridete alla barba dei Donati!

La dinámica es *forte*, el compás es de 2/4 y los instrumentos que emplea Puccini para este momento son: las flautas, los oboes, el corno inglés, los clarinetes, las trompetas, todas las voces de los parientes de Buoso Donati y al final se suman el flautín, los violines 1º y 2º y las violas. En la textura aumenta la presencia de cromatismos con semicorcheas.

La ira de los parientes se aplaca (disminuye el *tempo*) y se resuelve el clímax que se había creado llegando a la tercera aparición del semiomotivo 6 (ejemplo 3) en el número 23 de ensayo. En la cola del semiomotivo se produce una agregación, repitiendo dos veces la segunda semifrase un tono más grave.

Ejemplo 3

Corni

Cl.-Vn.I

pp

El *tempo* es *allegro vivo*, pero va disminuyendo con la indicación de *allargando a poco...a poco*. El compás es de 2/4, la dinámica *pianissimo* y los instrumentos que interpretan esta tercera aparición son: las trompas y los violines 1º

y 2º, que cantan la primera parte del semiomotivo (negras con doble puntillo, semicorcheas), el clarinete y los violines 1º que canta la segunda parte del semiomotivo (corcheas con puntillo semicorcheas). Repiten la 2ª semifrase el clarinete y los violines 1º, y vuelven a repetirla la flauta y los violines 1º. Las voces no intervienen ni cantando el semiomotivo ni con otra melodía. La sensación en este momento es menos encrespada que en las dos intervenciones anteriores; la dinámica ha disminuido, las voces no intervienen con sus palabras hirientes, los instrumentos que cantan también son menos y ya se ha resuelto la tensión armónica de la que veníamos. En la textura observamos escalas cromáticas descendentes de semicorcheas.

Como hemos comentado, las áreas semánticas de este momento coinciden con las del semiomotivo 5 en el momento primero pero con un valor incrementado. Los parientes de Buoso no creen en la herencia, es imposible recibirla, manifiestan su dolor verdadero, es una situación de desesperanza y odio hacia el difunto y los frailes del convento por haberse quedado con “su” herencia.

Los recursos empleados para añadir significado a estas áreas semánticas son:

1. utilización en el semiomotivo figuras de fuerte y marcado sentido rítmico;
2. *tempi* muy vivos;
3. texturas con cromatismos;
4. las palabras de los parientes;
5. juego de timbres;
6. el semiomotivo 6 sucede al semiomotivo 5 reforzando su significado;
7. en su segunda intervención, el semiomotivo lo canta toda la familia Donati con gran fuerza.

Momento 2º, número 36 de ensayo.

La cuarta aparición del semiomotivo 6 es nueve compases antes del número 37 de ensayo (ejemplo 4).

Ejemplo 4

Comi

Obs.-C.In.-Cls.
Vns.-Va.-Vc.

p

Volvemos a escuchar el semiomotivo 6 inmediatamente después de haber escuchado el semiomotivo 5 –como en la primera aparición–. El *tempo* es *allegro vivo*, la dinámica es *piano*, el compás es de 2/4 la música camina hacia do m, los instrumentos que cantan la primera parte del semiomotivo son las trompas y retoman la segunda parte los oboes, el corno inglés, los clarinetes, la voz de La Vecchia y la familia de la cuerda excepto los contrabajos. La textura es de negras.

La Vecchia está diciendo a Gianni Schicchi que están desheredados y en el momento que canta el motivo dice las siguientes palabras: “Io non do mio nipote ad una senza dote!”

Esta sección correspondería con el momento 2º del semiomotivo 5. Estamos en la misma situación que en la primera aparición del semiomotivo 6 ya que escuchamos los dos temas de forma consecutiva pero ahora con la intervención del protagonista. En esta ocasión el semiomotivo 6 también subrayará la cólera por la añadidura de la intervención de Gianni Schicchi. En realidad en una forma de acentuar el significado del momento 1º. Los parientes no creen en la herencia, es imposible recibirla, muestran su desesperanza y su dolor es verdadero. Muestran su odio al difunto y a los frailes que serán los que disfruten de su herencia. Desconfían de Gianni Schicchi y lo rechazan (todos menos Rinuccio).

Los recursos utilizados para conseguir esta situación son:

1. utiliza el metal para la primera parte del semiomotivo (en el momento 1º utiliza la madera);
2. las palabras de La Vecchia diciendo que sin la dote no permitirá casarse a su sobrino;
3. cambio a una tonalidad en modo menor;
4. los semiomotivos que le han precedido (7, 8, 1, 2, 5) y la presencia del protagonista.

Momento 3º, número 72 de ensayo.

La quinta y última aparición del semiomotivo es a ocho compases del número 72 de ensayo (ejemplo 5).

Ejemplo 5

The musical score for Example 5 is written for a trumpet in B-flat (Tr. be) in the key of F major (Fa). The piece is marked 'senza Sordina' (without mutes) and 'ppp' (pianissimo). The notation consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a series of chords and melodic fragments, primarily using eighth and quarter notes, with some rests. The dynamics are consistently very soft throughout the passage.

Es una paráfrasis entre las variaciones que va realizando el semiomotivo 4 –semiotivo relacionado con el testamento y el notario–. Lo cantan las tres trompetas en una dinámica *pianissimo* (ppp), la textura es de negras y corcheas, el compás es de 4/4, el *tempo* es *allegro moderato* negra = 100, mientras en presencia del notario los parientes (La Vecchia, Marco, Simone y Betto) van diciendo:

Bravo!
Bisogna sempre pensare alla beneficenza!

La cola del semiomotivo realiza una pequeña variación, que es un salto de octava descendente en las cuatro últimas notas, algo inesperado auditivamente.

Acaba de comenzar la falsificación del testamento por parte del falso Buoso en presencia de los parientes, que de momento están aliviados viendo que Gianni Schicchi va salvando todos los obstáculos y el plan se va desarrollando según lo previsto.

Hay un cambio de significado radical en este momento. Los parientes creen poder recibir la herencia, tienen esperanza y confían en Gianni Schicchi.

Los elementos empleados para este cambio de significado son:

1. emplea un único timbre cantando el semiomotivo (el de las tres trompetas);
2. el *tempo* es más tranquilo que en los momentos anteriores;
3. el compás también ha cambiado, ahora es de 4/4;
4. la dinámica realiza un cambio significativo (“ppp”);
5. cambio de octava en las notas finales del semiomotivo;
6. los parientes ahora dicen “Bravo” mientras que en los momentos anteriores expresaban insultos.
7. se contraponen los semiomotivos 4 y 6 de forma simultánea.

Esta paráfrasis que se produce resulta de efecto bastante cómico. El semiomotivo 6, que hasta ahora habíamos asociado a momentos de ira, cólera, encrespamiento, cambia de forma radical su significado. Es una representación de los

parientes delante del notario y los testigos que parece desdeír los insultos que poco antes habían lanzado contra los frailes y Schicchi.

Es un semiomotivo que siempre se presenta en *tempi* rápidos. Pasa por la tonalidad de Lab M y Do M, m. Su dinámica se mueve entre el *pianissimo* (“ppp”) y el *forte*. Reserva al metal para su cambio semántico.

Tabla de las áreas semánticas semiomotivo 6

| Momento 1 | Momento 2 | Momento 3 |
|---|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> • no creen en la herencia • es imposible recibir la herencia • dolor verdadero • desesperanza • realidad • odio a Buoso Donati y a los frailes | <ul style="list-style-type: none"> • no creen en la herencia • es imposible recibir la herencia • dolor verdadero • desesperanza • realidad • odio a Buoso Donati y a los frailes • desconfianza en Gianni Schicchi (menos Rinuccio) • Odio a Gianni Schicchi (menos Rinuccio) | <ul style="list-style-type: none"> • creen en la herencia • es posible recibir la herencia • esperanza • confianza en Gianni Schicchi |

Cuadro semiomotivo 6

| SEMIOMOTIVO 6 | | | | | | |
|---------------|-------------|--------|--|----------|-----------|--|
| | | COMPÁS | TEMPO | DINÁMICA | TONALIDAD | INSTRUMENTACIÓN |
| MOMENTO 1 | 1 20 en. | 2/4 | Allegro vivc  =160 | mf | Lab M | Ob, C.Ingl., Cl, Rinuccio, VL 1 y 2, Vla |
| | 2 21 en. | 2/4 | Allegro vivc  =160 | f | Lab M | FL, Ob, C.Ingl., Cl, Tpt, parientes de Buoso, Fltin, VL 1 y 2, Vla |
| | 3 23 en. | 2/4 | Allegro vivc  = 160 Allargando a poco a poco | pp | Lab M | Tp, VI _{1 y 2} Cl, VI ₁ Cl, VI ₁ Fl, VI ₁ |
| MOMENTO 2 | 4 36 en. | 2/4 | Allegro vivo | p | do m | Tp, Ob, C.Ingl., Cl, La Vecchia, VI _{1 y 2} , Vla, Vc |
| MOMENTO 3 | 5 72 en. | 4/4 | Allegro moderato  = 100 | ppp | Do M | Tpt |

Tabla de texturas que acompañan al semiomotivo 6

| Momento 1 | Momento 2 | Momento 3 |
|-----------|-----------|--------------|
| | | Semimotivo 4 |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |

3.3.7. Semiomotivo 7 o semiomotivo verde manzana

La característica principal de este nuevo semiomotivo está en su tresillo de corcheas y su tresillo de negra y corchea (ejemplo 1). Presenta una gran fuerza rítmica que recuerda a un canto victorioso por su gran empuje dinámico. En algunas ocasiones se presenta simplemente la parte rítmica y en otras lo hace con el ritmo y la melodía. Aparece en diez ocasiones a lo largo de la ópera.

Ejemplo 1

Poindefert, escribe acerca del semiomotivo 7:

C'est ainsi que l'air de Rinuccio débutera par un récitatif aïroso dans lequel sera présenté le dernier motif associé à Schicchi, sorte de motif victorieux dont l'allure un peu fanfare est accentuée par l'orchestration avec trompettes doublées par la petite harmonie.

Comme le suggère Mosco Carner, "il semble symboliser la supériorité de Schicchi, son entrain et sa vitalité en tant que membre d'une nouvelle race de Florentins" (Poindefert, 1985: 36).

Sus características de canto victorioso nos hacen pensar en un semiomotivo de triunfo o como apunta Carner en la superioridad de Gianni Schicchi frente a los herederos.

Momento 1º, del número 28 al 33 de ensayo.

A nueve compases del número 28 de ensayo escuchamos por primera vez el semiomotivo 7 (ejemplo 1).

En esta primera ocasión el compás es de 2/4, el *tempo* es *moderato* negra = 60, la dinámica *mezzoforte*, la tonalidad es Mi M. Lo interpretan las flautas, los oboes, el corno inglés, los clarinetes, las trompetas y la voz de Rinuccio que va cantando las siguientes palabras:

Motteggiatore!
Beffeggiatore!

No acompaña al semiomotivo ningún tipo de textura. Unos compases antes hemos escuchado el nombre de Gianni Schicchi pronunciado por Rinuccio, y cómo la familia Donati se oponía a ser aconsejada por un villano como Schicchi. Ahora Rinuccio defiende al padre de su amada e intenta convencer a su familia de que Schicchi, es la única persona que les puede ayudar.

El semiomotivo 7 en su primera aparición interpretado por todas las familias de instrumentos, excepto la cuerda, toma un gran protagonismo.

En el número 29 de ensayo (ejemplo 2) escuchamos por segunda vez la primera parte del semiomotivo:

Ejemplo 2

El compás es de 2/4, el *tempo* es *moderato* negra = 60, la dinámica *mezzoforte*, en un acorde de Sol M y no hay ningún tipo de textura que acompañe al semiomotivo. Lo interpretan las flautas, el oboe, una trompa, las trompetas y Rinuccio.

Rinuccio acaba de explicar a sus parientes por qué es Gianni Schicchi quien debe ayudarles. Hemos escuchado el semiomotivo al comienzo y al final de las explicaciones.

A continuación comienza el aria de alabanza a Florencia²⁴, en el número 32 de ensayo (“Firenze é como un albero”²⁵), interpretada por Rinuccio que en su melodía incluirá en cuatro ocasiones variaciones del semiomotivo 7 (ejemplos 3 a, 3 b, 3 c y 3 d). Es su tercera aparición:

Ejemplo 3 a

²⁴ Sobre esta aria Osborne (1981: 238) hace el siguiente comentario: “The aria is described in the score as being like a Tuscan *stornello*: the *stornello* is not a musical form but <<a short poem, in lines of eleven syllables each... peculiar to and liked by the people in Tuscany>> (According to Tommaseo’s Dictionary, as quoted in the 5th edn. of *Grove’s Dictionary of Music and Musicians*. There is no entry for “Stornello” in *Grove* 6)”.

²⁵ Carner (1987: 532) anota que el carácter de la música es el de una marcha festiva con estimulantes señales y floreos. Su línea ascendente y su ritmo fuerte, lozano, expresan la juventud y el fervor de Rinuccio; al mismo tiempo, es un himno a las antiguas glorias de Florencia y al nuevo espíritu representado por Gianni Schicchi.

Ejemplo 3 b

poco allargando

Oboi-Cl.I.-Vn.I
Tr.be I

RIN.

8

sal gon pa-la - gi sal - die tor - ri

Ejemplo 3 c

Un po'sostenuto

(con baldanza)

RIN.

8

E di val d'Elsa giù dal le ca - stel-la

Ejemplo 3 d

poco rit. *a tempo*

RIN.

8

Vi - va la gen - te no - va e Gian - ni Schic - chi!

El *tempo* del aria de Rinuccio es *andante mosso un po'sostenuto* negra = 92 pero durante las cuatro intervenciones del semiomotivo incluye diferentes matices agógicos: ejemplo 3 b *poco allargando*, ejemplo 3 c *un po'sostenuto*, ejemplo 3 d *poco ritardando a tempo*. Los ejemplos 3 a, c y d están interpretados por Rinuccio y en el ejemplo 3 b intervienen los oboes, el clarinete, la trompeta, Rinuccio y los violines primeros.

Rinuccio, en su canto de alabanza a Firenze no excluye al protagonista, que nos recuerda a través del semiomotivo que analizamos en estas cuatro ocasiones (ejemplos 3 a, b, c, d). El aria termina (ejemplo 3 d) con la exaltación de Gianni Schicchi, en un clímax final vocal reforzado con trémolos.

Su cuarta aparición es en el número 33 de ensayo. En un compás de 4/4, un *tempo andante mosso*, una dinámica *fortissimo*, en la tonalidad de Sib M, con una textura de negras e interpretado por el flautín, las flautas, los oboes, los clarinetes, la trompeta 1ª y los violines 1º y 2º, contestan en una dinámica *piano*: las flautas, los

oboes, el corno inglés, los clarinetes, el fagot y las trompas 1ª y 3ª. Replican el semiomotivo en una dinámica ahora *pianissimo*: el oboe, corno inglés y los clarinetes (ejemplo 4). El semiomotivo está reforzando las palabras de exaltación a Gianni Schicchi que acaba de pronunciar Rinuccio. En esta ocasión lo hace como un eco instrumental, donde el colorido de timbres toma especial relevancia.

Ejemplo 4

The musical score for Example 4 consists of three staves. The first staff is for Fl.-Vn.I, the second for Fl.-Ob.-C.In.-Cl. and Fg.-Corni, and the third for Ob.I.-C.In.-Cl. The music features triplets and accents, with dynamics marked *ff*, *p*, and *pp*.

El semiomotivo va perdiendo fuerza en cuanto a la dinámica y los instrumentos que lo van interpretando, dando lugar a la entrada en escena del protagonista que acaba de llamar a la puerta coincidiendo con el final de la exposición (cuarta aparición) del semiomotivo 7.

El momento 1º, que comprende las cuatro primeras apariciones del semiomotivo, encierra dos sentimientos encontrados: el de Rinuccio, que confía en la picardía de su futuro suegro, y el del resto de los parientes, que ven al protagonista con malos ojos por ser un advenedizo. Los parientes desconfían de Schicchi, no creen poder recibir la herencia, muestran dolor verdadero y no manifiestan amistad hacia el protagonista. Aunque Schicchi todavía no está en escena, ya están presentes todos los semiomotivos que se relacionan con él.

Los recursos musicales que se emplean para este momento son:

1. semiomotivo de gran fuerza rítmica y acentuado;
2. gran variedad de color tímbrico;
3. cambios de dinámica;
4. las palabras de Rinuccio;
5. está precedido por el semiomotivo 2 y le suceden los semiomotivos 2 y 8;
6. intercala el semiomotivo 8 que más adelante relacionaremos con Lauretta, y a que por ella Gianni Schicchi realizará su fechoría.

Momento 2º, números 48 y 68 de ensayo.

Su quinta aparición es a tres compases del número 48 de ensayo. El engaño surte efecto, ha pasado el médico y Schicchi, en presencia de toda la familia Donati, consigue simular a Buoso de modo que los planes de Schicchi tienen éxito. El compás es de 2/4, el *tempo* es *andante mosso*, la dinámica es *forte*, la tonalidad es Solb M, no hay textura acompañando y cantan el semiomotivo las flautas, los oboes, el corno inglés, los clarinetes, los fagotes, las trompas, las trompetas, las violas y los violonchelos (ejemplo 5a). Se produce un clímax “circunstancial” que resulta importante por ser el punto de inflexión de la trama. Marca el protagonismo que desde ahora tomará Gianni Schicchi. La familia Donati comienza a confiar en él y le muestran su amistad. El protagonista se convierte en un héroe que salvará a todos de su desgracia económica. En este momento el semiomotivo aparece verdaderamente triunfante.

Ejemplo 5 a

Ejemplo 5b

G.SCHICCHI

Ma non ca - pi-te?

En el ejemplo 5 b, que simplemente emplea el ritmo del semiomotivo, destacaremos las palabras que Gianni Schicchi dirige a los parientes: “Ma non capite?...” con las que da a entender que se ha apoderado por completo de la situación.

La sexta aparición del semiomotivo (ejemplo 6) comienza un compás antes del número 68 de ensayo. El compás que utiliza es el de 2/4, el *tempo* es *andante sostenuto* negra = 58, la dinámica *piano*, no hay textura que acompañe al

semiomotivo y la tonalidad es de Do M. Los instrumentos que cantan son los oboes, el corno inglés, el fagot y Gianni Schicchi diciendo –semiomotivo rítmico–: “Il testamento avrei voluto scriverlo con la scrittura mia.” Es la única vez que escuchamos el semiomotivo en *staccato* como un verdadero canto victorioso introduciendo las palabras de Schicchi.

En este pasaje se concentran cuatro de los semiomotivos principales de la obra (semiomotivo 1, 2, 7 y 4). El 2 y el 7 son los que Carner y Poindefert comentan que están ligados directamente con el protagonista: la figura de Gianni Schicchi, su celaje y su triunfo. Será la única vez que los semiomotivos 1, 2 y 7 se escuchan de forma consecutiva. Como va a comenzar la falsificación del testamento, escuchamos también el semiomotivo 4 –relacionado con el testamento y con el notario–.

Ejemplo 6

Obs. *p*

C.Ing. *p*

Fg. 1°. *p*

G.SCHICCHI

(Il Notario intanto tira fuori da una cassetta le pergamene e i bolli e mette tutto sul tavolo; si siede nella poltrona i due testimoni restano in piedi, ai suoi lati)

G.SCHICCHI

Il te - sta -
mento a - vrei vo - lu - to scri - ver lo con la scri - ttu - ra mi - a,

El momento 2° es en el que transcurren dos nuevas apariciones del semiomotivo y donde todos los parientes ven a Schicchi como un héroe que con su engaño les hará a todos más ricos. Vuelve la esperanza para los parientes, es posible recibir la herencia y ahora confían y muestran amistad con Schicchi.

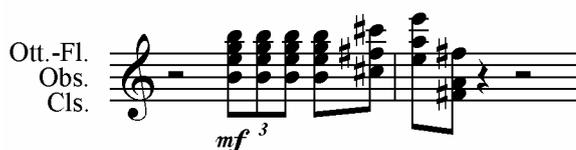
Los recursos empleados para este cambio semántico son:

1. el semiomotivo 7 aparece sin texturas que lo acompañen;
2. le precede el semiomotivo 4 y el canto de los parientes sobre la misma cuerda y le sucede de nuevo el semiomotivo 4;
3. le suceden los semiomotivos 1, 2 y 7;
4. semiomotivo en *staccato*.

Momento 3º, números 75, 79, 85 y 86 de ensayo.

La séptima aparición del semiomotivo es dos compases antes del número 76 de ensayo. Es una variación en la que el tresillo de negra-corchea se sustituye por dos corcheas. El compás es de 4/4, el *tempo* es *allegro moderato*, la dinámica *mezzoforte*, la textura es de negras, corcheas y blancas, y una frase *parlando* de los parientes –que llevan un ritmo de tresillos–. La música camina hacia Sib M y lo interpretan el flautín, la flauta, los oboes y el clarinete (ejemplo 7).

Ejemplo 7



Los parientes indignados murmuran: “Ah! Furfante, furfante!”

Gianni Schicchi deja de ser el héroe en el que confiaba la familia Donati y pasa a ser el bribón, villano, etc., que era en un principio para ellos.

La octava aparición del semiomotivo 7 la encontramos en el número 79 de ensayo. El compás que utiliza es de 4/4 y 3/2, el *tempo* es *allegro negra* = 132, la dinámica *pianissimo* (“ppp”), no hay textura que acompañe al semiomotivo, la tonalidad es Do M y los instrumentos que los interpretan son la flauta, los oboes, la trompa 1ª y las trompetas (ejemplo 8).

Ejemplo 8

Musical score for Example 8. The top staff is for woodwinds (Obs., Fl., Cor.) and the bottom staff is for strings (Tr. be). The woodwinds play a melodic line with triplets and slurs. The strings play a rhythmic accompaniment with triplets and slurs. The dynamic marking is *ppp* and the instruction is "(con Sordina)".

Escuchamos el semiomotivo antes de que comiencen los insultos de la familia Donati (excepto Rinuccio) a Gianni Schicchi, que vendrán preparados por los trémolos en la cuerda que comienzan a continuación. Los parientes (excepto Rinuccio) contienen su rabia y su ira mientras el notario y los testigos se están despidiendo. Gianni Schicchi ya es el triunfador, los estafadores han sido estafados.

La novena vez que aparece el semiomotivo es tres compases antes del número 86 de ensayo. El compás es de 4/4, el *tempo* es *largo negra* = 44, la dinámica *pianissimo*, en la textura aparecen trémolos y corcheas en la cuerda. Los clarinetes cantarán el semiomotivo transformado melódicamente y con el matiz agógico de *ben sostenuto* (ejemplo 9).

Ejemplo 9

Musical score for Example 9. The staff is for Clarinets I and II (Cl. I, Cl. II). The melody is played with triplets and slurs. The dynamic marking is *pp* and the instruction is *ben sostenuto*.

Anticipa los compases finales de la ópera, con una textura orquestal al mínimo y un protagonismo del recitado de Gianni Schicchi dirigiéndose al público y evocando al gran padre Dante, para dar paso a los compases finales de la ópera.

La décima y última vez que aparece el semiomotivo 7 es en el número 86 de ensayo, que a su vez es el final de la obra. El compás es de 2/4, el *tempo* es *allegro decciso*, la dinámica es *fortissimo* y el *tutti* orquestal toca realizando una elaboración del semiomotivo. Concluirá el final de la ópera mientras Gianni Schicchi saluda al público (ejemplo 10).

Ejemplo 10

The image shows a musical score for a string ensemble and piano. The top system is for the strings, marked 'Tutti' and 'All°. deciso' with a dynamic of 'ff'. It features a semimotif of triads, with the first measure marked 'ff' and a '3' indicating a triplet. The bottom system is for the piano, marked 'secco' in both hands, featuring a semimotif of triads and a '3' indicating a triplet. The score is in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

En el momento 3º hemos escuchado las cuatro últimas apariciones del semimotivo y ha tenido lugar el desenlace –desgraciado para todos los parientes excepto para Rinuccio, Lauretta y Gianni Schicchi–. El sentimiento de los parientes hacia el protagonista es de odio e indignación, ya que su complicidad se ha vuelto en su contra. Muestran su dolor verdadero porque es imposible recibir la herencia. Gianni Schicchi ha demostrado su amor hacia su hija ayudándola a conseguir su ilusión

Los recursos utilizados para este nuevo cambio semántico son:

1. *tempi* muy variados;
2. gran variación de la dinámica;
3. el semimotivo aparece solo en los instrumentos;
4. empleo del gran *tutti* orquestal.

Michele Girardi apunta el siguiente comentario respecto al semimotivo 7 y sus variaciones:

Nella prima parte dell'assolo di Rinuccio si completa del tutto la descrizione di Schicchi, poiché compare anche il terzo motivo importante a lui legato, alternato al tema del nome. La voce è accompagnata da una piccola fanfara di triadi ribattute (ejemplo 1), che imprime nella mente le parole “Monteggiatore! Beffeggiatore!”. D’ora in poi questa sequenza servirà per ricordare la vera natura del protagonista in relazione alla falsa identità di Buoso. Perciò, a differenza degli altri casi, essa mantiene la sua forma nelle riprese, salvo quando fa eco alla commozione di Pinnellino (che alla vista di

Buoso quasi scoppia in lacrime): qui compare in minori, marcata all'inizio da pungente rivolti di settima di terza specie (ejemplo 6).

Dal metro di questa scoppiettante fanfara (ejemplo 1) trae peraltro origine la frase con cui il tenore scandisce l'elogio dei grande toscani (ejemplo 3c), omaggio alle radici dello spirito del protagonista (Girardi, 1995: 422).

Hughes comenta refiriéndose a este semiomotivo:

Reference to Schicchi's ingenuity and quick-wittedness introduces a new theme closely associated with his gifts as a joker (Hughes, 1972: 201).

Para Budden (2005: 425) es un grito triunfal por su infalible éxito.

Para ninguno de los tres autores pasa desapercibido este semiomotivo, y coinciden en asociarlo al protagonista; Girardi lo asocia con la farsa, Hughens con un ingenioso Gianni Schicchi, y Budden se refiere al triunfador de la comedia.

Es un semiomotivo que ya en su ritmo marca un carácter de triunfo, incluso en siete de sus intervenciones está interpretado por el viento-metal que subraya dicho carácter.

Cierto es que cada vez que aparece el semiomotivo, nuestro pensamiento lo asocia al personaje protagonista, pero se suceden áreas semánticas opuestas que muestran los diferentes sentimientos de los parientes de Buoso hacia Gianni Schicchi.

Tabla de las áreas semántica del semiomotivo 7

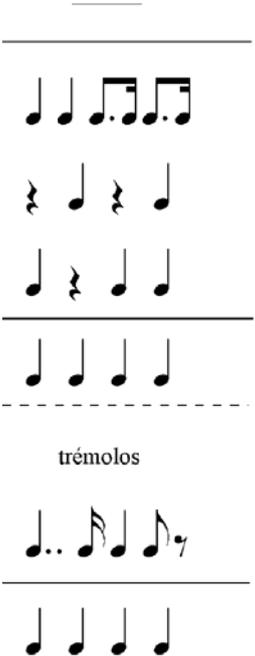
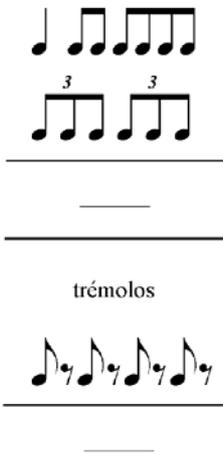
| MOMENTO 1 | MOMENTO 2 | MOMENTO 3 |
|--|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> • desesperanza • dolor verdadero • desconfianza en Gianni Schicchi (menos Rinuccio) • no amistad de los parientes hacia Gianni Schicchi | <ul style="list-style-type: none"> • esperanza • es posible recibir la herencia • confianza en Gianni Schicchi • amistad con Gianni Schicchi | <ul style="list-style-type: none"> • dolor verdadero • es imposible recibir la herencia • odio a Gianni Schicchi (menos Rinuccio) • amor de Gianni Schicchi a Lauretta |

Cuadro semiomotivo 7

SEMIOMOTIVO 7

| | | COMPÁS | TEMPO | DINÁMICA | TONO | INSTRUMENTACIÓN |
|------------------|--------------|---------|---------------------------------------|---------------|---------|---|
| MOMENTO 1 | 1 28 en. | 2/4 | Moderato ♩ = 60 | mf | Mi M | FL, Ob, C. Ingl. CL, Tpt, Rinuccio |
| | 2 29 en. | 2/4 | Moderato ♩ = 60 | mf | Sol M | FL, Ob, Tp, Tpt, Rinuccio |
| | 3 32 en. | 4/4 | Andante mosso un po' sostenuto ♩ = 92 | mf | Si b M | Rinuccio Ob, Cl, Tp, Rinuccio, Vl ₁ Rinuccio Rinuccio |
| | 4 33 en. | 4/4 | Andante mosso | ff p pp | Si b M | Fltin, FL, Ob, Cl, Tpt, VL 1 y 2 FL, Ob, C. Ingl, Cl, Fgt, Tp Ob, C. Ingl. CL |
| MOMENTO 2 | 5 48 en. | 2/4 | Andante mosso | f | Sol b M | FL, Ob, C. Ingl, Cl, Fgt, Tp, Tpt, Vla, Vc |
| | 6 68 en. | 2/4 | Andante sostenuto ♩ = 58 | p | Do M | Ob, C. Ingl, Fgt, Gianni Schichi. |
| MOMENTO 3 | 7 75 en. | 4/4 | Allegro moderato | mf | Si b M | Fltin, FL, Ob, Cl |
| | 8 79 en. | 4/4 3/2 | Allegro ♩ = 132 | ppp | Do M | FL, Ob, Tp, Tpt |
| | 9 85 en. | 4/4 | Largo ♩ = 40 | pp | Sol b M | Cl. |
| | 10 86 en. | 2/4 | Allegro decciso | ff | Sol b M | Tutti |

Tabla de texturas que acompañan al semiomotivo 7

| Momento 1 | Momento 2 | Momento 3 |
|--|---|---|
|  |  |  |

3.3.8. Semiomotivo 8 o semiomotivo marrón

El semiomotivo que vamos a analizar es el que dará lugar al aria más conocida de la ópera “O mio babbino caro”. Su característica principal es su marcado carácter lírico y su estilo silábico. El aria es anticipada en cinco ocasiones antes de escucharla completamente. Puccini irrumpe en diferentes momentos para dejar entrever el canto que dará un giro a las intenciones de Schicchi.

Momento 1º, números 31 y 32 de ensayo.

La primera vez que escuchamos este semiomotivo es en el número 31 de ensayo (ejemplo 1). Es una incursión orquestal de cuatro compases, en medio del aria de Rinuccio alabando a Florencia. El aria de Rinuccio había comenzado ocho compases antes con un *tempo andante mosso un po'sostenuto* negra = 92, y se produce un cambio de *tempo* en los cuatro compases que escuchamos a la orquesta cantando el nuevo semiomotivo, para inmediatamente al terminar volver al *tempo*

primo –el *tempo* con el que había comenzado el aria de Rinuccio–. Será el punto culminante del aria marcado temáticamente por el tema “o mio bambino caro”. El objetivo orquestal es primar lo vocal (melodía acompañada), pero se produce este fuerte contraste anticipando una melodía que más tarde se desarrollará. La dinámica era *piano* y cambia a *forte*, el compás sigue siendo 4/4, la tonalidad también se mantiene (Sib M). Cantan la melodía: el flautín, las flautas, los oboes, el corno inglés, los clarinetes, la trompa, las trompetas, los violines 1º y 2º y los violonchelos. Utiliza duplicaciones que refuerzan y enriquecen la línea vocal.

Ejemplo 1

Andante sostenuto

Picc.-Fl.-Vn.I
C.Ing.-Vn.II

Obs.-Cls.

f *ff*

cresc. ed allarg.

3 3 3

Su segunda aparición es tres compases antes del número 33 de ensayo (ejemplo 2), dos compases antes de que termine el aria de Rinuccio –segunda incursión dentro del aria–. Se produce el clímax final vocal que se refuerza con trémolos en los violines y las violas en *crescendo* apoyando al semiomotivo. El *tempo* es *andante mosso un po' sostenuto*, el compás 4/4 y la tonalidad Sib M. Los instrumentos que lo cantan son el clarinete bajo, el fagot, los violonchelos y los contrabajos, todos ellos con la indicación de *marcato*. Los timbales refuerzan el ritmo de la melodía. Al terminar Rinuccio entona la frase final del aria: “Viva la gente nova e Gianni Schicchi!”

Ejemplo 2

Cl.^{ne}-Fgs.-Vc.
Cb. (8^a bassa)

marcato

f >

Para esta ocasión Puccini emplea los instrumentos más graves de la familia del viento-madera y de la familia de la cuerda, durante dos compases. Se produce

una inversión de lo que aparentemente sería la lógica en los timbres –acompañamiento en el agudo y melodía en el grave–.

Este momento 1º correspondería al momento 1º del semiomotivo 7. Es de desesperanza para los parientes excepto para Rinuccio. Gianni Schicchi está presente en el pensamiento de todos los parientes, pero para Rinuccio el objetivo último es su amada Lauretta. La familia Donati (menos Rinuccio) desconfía de Gianni Schicchi, que todavía no está en la escena. Muestran su dolor verdadero porque no creen poder recibir la herencia, es un momento de desesperanza.

Los recursos que se emplean en este momento son:

1. irrumpe en medio de un aria;
2. cambio de *tempo*;
3. cambio de dinámica;
4. duplicaciones que refuerzan y enriquecen el semiomotivo;
5. utilización del arpa como acompañamiento convencional;
6. matices agógicos en el semiomotivo que acentúan el contraste que se produce;
7. la línea vocal se interrumpe dejando paso a la orquestal que anticipa un tema que luego tendrá importancia vocal;
8. precedido y sucedido por el semiomotivo 7.

Momento 2º, números 33 y 34 de ensayo.

El aria de Rinuccio ha concluido. Es la tercera aparición del semiomotivo y la encontramos a siete compases del número 33 de ensayo (ejemplo 3). El *tempo*, la tonalidad, el compás y los instrumentos que lo interpretan son los mismos que en la aparición anterior, pero ahora lo hará en una dinámica *pianissimo* que irá *crescendo*. También le acompaña una textura de trémolos en los violines y las violas que aportan intriga y preparan la incipiente entrada de Gianni Schicchi en escena que está llamando a la puerta mientras Rinuccio dice: “E lui!”

Ejemplo 3

Cl.^{nc}-Fgs.-Vc.
Cb. (8ª *bassa*)

cresc.

Su presencia es durante cuatro compases y se contrapone a una variación del semiomotivo 2.

Cuatro compases más tarde (en el número 34 de ensayo) escuchamos de nuevo el semiomotivo (ejemplo 4), ahora en presencia de Gianni Schicchi que ya ha entrado en la casa. Lo cantan los fagotes mientras el protagonista dice:

(quale aspectto sgomento e desolato!
Buoso Donati certo è migliorato!)

El compás sigue siendo de 4/4, la dinámica *pianissimo*, tampoco cambia el *tempo* ni los trémolos de la cuerda, pero sí la tonalidad que ahora será de Solb M.

Ejemplo 4



La quinta aparición del *semiotivo* 8 es prácticamente la continuación de la cuarta, cuatro compases antes del número 35 de ensayo (ejemplo 5). Ahora hay un cambio radical en el *tempo* que será *lo stesso movimento* blanca = negra (*andante*). El compás es de 2/4, la tonalidad es de Mi M, la dinámica es *piano*. Los instrumentos que lo interpretan son el clarinete (donde indica *dolce*) y el primer violín *solo*, acompañados por los trémolos de las violas y los violonchelos. Una variación del semiomotivo 2 se contrapone al semiomotivo como en la aparición anterior. Escuchamos a los enamorados diciendo:

RINUCCIO
Amore mio!
LAURETTA
Perchè sì palido?
RINUCCIO
Ahimè, lo zio...
LAURETTA
Ebbene, parla...
RINUCCIO
(Amore, amore, quanto dolore!)
LAURETTA
(Quanto dolore!)

Ejemplo 5

Lo stesso movimento ♩ = ♩ (*Andante*) *rall:*

Cl. I (solo)
Vn. I (solo)

p dolce *p*

El semiomotivo caracteriza en esta ocasión la entrada de Lauretta en escena. Retoman el semiomotivo instrumentos de diferente timbre originándose un juego de color.

En este momento 2º, Gianni Schicchi y Lauretta entran en escena y generan la intranquilidad para todos los parientes, excepto Rinuccio, que se siente apoyado por su amada y esperanzado con su suegro. La familia Donati (excepto Rinuccio) no confía en Gianni Schicchi, no creen que les pueda ayudar desinteresadamente y muestran su dolor verdadero. El semiomotivo cada vez está más cercano a Lauretta. Los parientes no intervienen en este momento, la escena es para Rinuccio, Lauretta y Schicchi.

Los elementos empleados para subrayar el significado de este momento son:

1. el semiomotivo 8 actúa paralelamente al semiomotivo 2;
2. es interpretado por instrumentos graves en la tercera y cuarta aparición y con un cambio de registro en la quinta, que pasa al clarinete y los violines 1º;
3. trémolos en la familia de la cuerda anunciando la entrada del protagonista y de su hija;
4. cambio de dinámica con respecto al momento 1º;
5. cambio de tonalidad;
6. va disminuyendo el número de instrumentos que lo interpretan;
7. le suceden los semiomotivos 1 y 2.

Momento 3º, número 40 de ensayo.

En su sexta y última aparición el semiomotivo se desarrolla plenamente dando lugar al aria de Lauretta, donde esta le ruega a su padre que ayude a la familia (ejemplo 6).

Entre la penúltima y última aparición de este semiomotivo escuchamos: los semiomotivos 1, 2, 3, 5 y 9. Esta concentración de semiomotivos entre las dos últimas apariciones del semiomotivo 8 nos da muestra del contenido tan significativo de estos momentos. Escuchamos una pequeña síntesis de lo ocurrido a través de los semiomotivos. Se interponen el semiomotivo motor de la ópera en un momento de desesperanza del los parientes, aparece el celaje del pícaro Gianni Schicchi, el amor de Rinuccio y Lauretta en un momento de desesperanza y la ira, enfado e indignación de los parientes al saber que no son los herederos, que se agravan con la presencia del protagonista. Toda la fuerza de la acción camina hacia el aria de Lauretta que devolverá la esperanza a la escena.

En el número 39 de ensayo (un número antes del aria de Lauretta), el compositor emplea trémolos y una tensión armónica mayor mediante acordes alterados a los que añade apoyaturas muy disonantes consiguiendo una dominante de gran importancia (Mib como dominante de Lab) y disonancias extra. Toda la tensión se focaliza hacia el aria de Lauretta “O mio babbino caro” (número 40 de ensayo), que resuelve esta tensión armónica y dramática de los acontecimientos mediante la persuasión a su padre. El arpa enfatiza el aspecto lírico del momento –utilizándose de forma convencional–.

Ejemplo 6

Andantino ingenuo

O mio ba - bbi - no ca - ro, mi pia - ce, è bel - lo bel - lo; vo'an -
da - re in Por - ta Ros - sa a com - pe - rar l'a - nel - lo! Sì,
sì ci vo - glio an - da - re! e se l'a - mas - si in - dar - no, an -
drei sui Pon - te Vec - chio, ma per but - tar - mi in Ar - no! Mi
strug - go e mi tor - men - to! O Di - o, vor - rei mo - ri!...
Bab - bo, pie - tà, pie - tà!... bab - bo, pie - tà, pie - tà!

El compás que emplea Puccini para el aria es el de 6/8, el *tempo* es *andantino ingenuo* corchea = 120, la dinámica es *piano* y *pianissimo*, la tonalidad es de Lab M. La flauta, el oboe, el clarinete, el fagot, los violines y las violas refuerzan en algunos momentos el canto de Lauretta. Las trompas, las trompetas, los violonchelos y los contrabajos (en *pizzicato*) apoyan la armonía sencilla de la melodía y el arpa realiza el acompañamiento definitivo al aria. Está compuesta con una gran simplicidad armónica y, como apunta Poindfert (1985: 37), es superior al aria de Rinuccio por su potencia expresiva.

En el momento 3º se abre una nueva situación y se produce una vinculación directa del semiomotivo (ahora desarrollado) con Lauretta. Es el punto central de llegada y resolución del conflicto planteado. El aria es una estructura culminante, punto de afluencia de toda la tensión generada en las páginas anteriores. Comienza el cambio de área semántica. Los parientes empiezan a tener esperanza por la herencia, y los enamorados esperanza de poderse casar.

Los recursos empleados para esta nueva situación de cambio semántico son:

1. desarrolla el aria con un compás que no había utilizado hasta ahora con el semiomotivo 8 (6/8);
2. el *tempo* es más movido;
3. adquiere forma de melodía acompañada;
4. utilización del arpa acompañando al aria de forma convencional;
5. duplicación del canto por los violines y las violas;
6. utilización de 7ª de dominante que resuelven subiendo;
7. gran simplicidad armónica y melodía no modulante;
8. los semiomotivos que preceden al aria que resumen la situación en la que nos encontramos;
9. las repetidas negaciones de Schicchi “Niente!” que preceden al aria. Están cantadas en octavas descendentes y armonizadas por segundas menores creando una disonancia máxima que contrasta con el aire suplicante de Lauretta.

El comentario de Osborne respecto a esta aria es el siguiente:

It is a charming little song, and there is no reason to think that Puccini intended it as a satire on his own sentimentality. (There is also no reason to think that Lauretta really intends to throw herself into the Arno if she cannot

marry Rinuccio; but that is another matter.) Puccini marks the aria *Andantino ingenuo*, whatever one may understand by that (Osborne, 1981: 239).

Berger dedica un largo comentario sobre cómo se utilizó esta aria posteriormente y de los postulados a favor y en contra de si fue una concesión, o simplemente una aria bonita. Nos unimos a la opinión de Berger pensando que no es casual, ni el tipo de aria –contrastante de algún modo con la música que le precede y sucede– ni el lugar que ocupa dentro de la ópera.

From the night of the premiere to the present day, the critics and audiences have been at war over this moment: the critics deploring the inclusion of a flat-out aria in an otherwise seamless ensemble opera, and the audience eating up the irresistible tune. Indeed, the tune, hammered into the world's consciousness by the film *A Room with a View* (shortly after it entered the public domain) is probably at this point even more ubiquitous than “Musetta's Waltz” from *Bohème*. It constantly appears in television commercials, hawking everything from champagne to bargain tours to Italy. (Oh the humanity!) Yet to my knowledge no one has ever questioned why Puccini thought to include it here. Critics insist it was a concession to popular taste, while fans docilely accept it as concession. It is more than a pretty tune. It is a consciously forthright one as well.

The structure draws attention to its formality: First line (A), second line (A with a soaring conclusion), third line (A repeated without vocal accompaniment in the string a very old tick here), and fourth line (A without a soaring conclusion, ending on the same note where it began). Not even *Bohème*, the mother lode of melody, dared such a simple structure for any of its solos. One must turn to the most rudimentary hymnals to find anything analogous. It sets Lauretta apart from everyone else as a pure character, simple, to be sure, and untainted by any “art” or artifice.

It is also very obviously old-fashioned, which may at first glance seem a curious choice for the ingenue. It is, in fact, nostalgic, playing on the audience's nostalgia for youth and youthful delusions of love and for everything that has been swept away (including, perhaps, opera that uses melody). It is the very center of the opera, which alone tells us something. The man who wrote “*Senza mamma*” could certainly have written something else at this point had wanted to avoid charges of debasing his art (Berger, 2005: 262-263).

Hughes (1972: 203) habla de lo que las críticas suponían acerca de su ironía hacia su propio comportamiento sentimental como burlándose de su propia vida. Pero en realidad no se sabe cuándo comenzó esta leyenda, que es rechazada por el público. Si el compositor realmente quiso satirizar su propio estilo lírico, entonces es una broma musical que desilusiona al público en general.

Establecemos tres momentos en las diferentes apariciones del semiomotivo 8. Las áreas semánticas por las que pasa este semiomotivo son: la de la confianza en Gianni Schicchi, la de la esperanza - desesperanza y la veridicción sobre el dolor. Las cuatro primeras apariciones están muy cercanas, pero el transcurso de los

acontecimientos (la entrada de nuevos personajes en escena) nos lleva a pensar en diferentes significados. En el momento 1º el semiomotivo 8 irrumpe en el aria de Rinuccio que resalta la belleza de Florencia, aunque tendremos en cuenta que el nombre de Schicchi ya está presente para el resto de los parientes y que para Rinuccio él es la persona que puede ayudar a la familia para que así se pueda casar con Lauretta. Ésta todavía no ha entrado en escena pero la primera audición del semiomotivo 8 servirá para su presentación. Los sentimientos de Rinuccio y del resto de los parientes están encontrados. Rinuccio busca la esperanza con la ayuda de su futuro suegro y el resto de los parientes están desesperanzados. La segunda aparición (también dentro del primer momento), es tan apenas de un compás de duración, pero en un instante decisivo al anteceder a las palabras de Rinuccio diciendo: “Viva la gente nova e Gianni Schicchi!” Puccini resalta el semiomotivo subrayándolo con los trémolos e interpretado por instrumentos de tésitura grave y *marcato*. El compositor nos ha presentado a Lauretta sin haber aparecido en la escena en el momento 1º. El momento 2º (tercera aparición del semiomotivo) servirá para dar entrada a Gianni Schicchi y a su hija Lauretta con una textura basada en los trémolos que ayuda a imprimir intriga en la escena. En la cuarta y quinta aparición, los enamorados se encuentran por primera vez y Gianni Schicchi aparece también en escena. El semiomotivo sigue apoyado por los trémolos que mantienen en suspense el desenlace de la nueva situación. El momento 3º (sexta y última aparición del semiomotivo) es el momento de desenlace de todo lo acontecido durante la intervención del semiomotivo 8. Lauretta persuade su padre y el rumbo de la situación de la trama cambia.

Tabla de las áreas semánticas del semiomotivo 8

| MOMENTO 1 | MOMENTO 2 | MOMENTO 3 |
|---|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> • desesperanza • dolor verdadero • desconfianza en Gianni Schicchi (menos Rinuccio) | <ul style="list-style-type: none"> • desesperanza para los parientes (excepto Rinuccio) • dolor verdadero • esperanza para Rinuccio • no confianza en Gianni Schicchi (menos rinuccio) | <ul style="list-style-type: none"> • comienzo del cambio semántico entre esperanza y desesperanza para los parientes • confianza de Lauretta en Gianni Schicchi |

Cuadro semiomotivo 8

| SEMIOMOTIVO 8 | | | | | | |
|---------------|-------------|--------|--|----------|-----------|--|
| | | COMPÁS | TEMPO | DINÁMICA | TONALIDAD | INSTRUMENTACIÓN |
| MOMENTO 1 | 1 31 en. | 4/4 | Andante sostenuto | f / ff | Si b M | FLtin, FL, Ob, C. Ingl. Cl.,Tp, Tpt, VL 1 y 2, Vc |
| | 2 32 en. | 4/4 | Andante mosso un po'sostenuto | marcato | Si b M | Cl. Bajo, Fgt, Tim, Vc, Cb |
| MOMENTO 2 | 3 33 en. | 4/4 | Andante mosso un po'sostenuto | pp cres. | Si b M | Cl. Bajo, Fgt, Vc, Cb |
| | 4 34 en. | 4/4 | Andante mosso un po'sostenuto | pp | Sol b M | Fgt |
| | 5 35 en. | 2/4 | Lo stesso movimento (andante)  | p | Mi M | Cl, VL (1º solo) |
| MOMENTO 3 | 6 40 en. | 6/8 | Andantino ingenuo  | p | La b M | FL, Ob, Cl, Fgt Lauretta VL 1 y 2, Vla |

*Tabla de texturas que acompañan al semiomotivo 8***Momento 1**

melodía acompañada



trémolos

Momento 2

trémolos

**Momento 3**

trémolos

semimotivo 2

trémolos

melodía acompañada

**3.3.9. Semiomotivo 9 o semiomotivo azul claro**

Es un semiomotivo con muy poca presencia en la ópera, tan solo aparece en dos ocasiones. Su característica principal es su comienzo de corchea con puntillo acentuada seguida de semicorchea y corchea por terceras descendentes. Es un semiomotivo breve pero de repetición continua.

Estamos de acuerdo con Poindefert en la asociación que hace de este semiomotivo con las parejas Zita-Schicchi y Lauretta-Rinuccio y los insultos cruzados que se producen:

D'entrée de jeu, ce Florentin nous apparaît comme un personnage truculent, au franc-parler sachant tenir tête avec son « *Brava la vecchia !* » peu révérencieux aux fureurs de Zita. Cette violente apostrophe va donner lieu à une écriture contrapuntique à quatre parties volontairement assez fouillée entre Zita-Schicchi d'une part et Lauretta-Rinuccio d'autre part, alors qu'apparaît à l'orchestre un thème parfaitement adapté à la circonstance avec accompagnement syncopé et harmonie dissonante non classée sur chaque quatrième temps (Poindefert, 1985 : 41).

Momento 1º, número 38 de ensayo.

La primera vez que aparece el semiomotivo 9 es a ocho compases de número 38 de ensayo (ejemplo 1).

Ejemplo 1

Fl.-Ob.-Cl.
Vns.

Allº. energico ♩ = 160

f

cresc.

poco allarg.

El *tempo* es *Allegro energico* negra = 160, su dinámica *forte*, la tonalidad do m, el compás 4/4, los instrumentos que los interpretan son: el oboe, el clarinete, los violines 1º y 2º, y se añaden dos compases más tarde las flautas. La textura es de corcheas acentuadas. Durante doce compases escuchamos las repeticiones del semiomotivo que se van produciendo a diferentes alturas en el mismo o diferente timbre. Gianni Schicchi simultáneamente canta:

GIANNI SCHICCHI
 Vecchia taccagna!
 Stilina! Sordida!
 Spilorcia! Gretta!
 Vieni, Lauretta,
 Rasciuga gli occhi,

sarebbe un parentado
 di pitocchi!
 Ah! Vieni, vieni!
 Un po' d'orgoglio!

LAURETTA
 Rinuccio, non lasciarmi!
 Ah! Tu me l'hai giurato
 Sotto la luna a Fiesole
 Quando tu m'hai baciato!

RINUCCIO
 Lauretta mia, ricordati!
 Tu m'hai giurato amore!
 E quella sera Fiesole
 Sembrava tutto un fiore!

ZITA
 Anche m'insulta!
 Senza la dote
 Non do il nipote!
 Rinuccio, vieni,
 Lasciali andare,
 Ah! Sarebbe un volerti
 Rovinare!
 Ma vieni, vieni!

De nuevo Puccini emplea un semiomotivo basado en el puntillo para caracterizar la tensión entre los personajes.

El semiomotivo 9 va precedido del 5 y del 6, semiomotivos asociados a la ira y enfado de los parientes al saber el contenido del testamento y contar en esos momentos con la presencia no deseada de Gianni Schicchi. Esta presencia es la que provoca el enfrentamiento entre La Vecchia y Schicchi y el acercamiento entre Rinuccio y Lauretta recordando sus juramentos de amor. Todas estas palabras van acompañadas por el semiomotivo 9 en los instrumentos mencionados y el resto de los instrumentos cantando corcheas a contratiempo.

El semiomotivo 3 (relacionado con Rinuccio y su amor a Lauretta) irrumpe este momento creando un fuerte contraste entre los dos semiomotivos de caracteres opuestos, uno es rítmico y percusivo y el otro es de carácter melódico.

Nos encontramos en el eje pasional del amor *versus* odio.

Los elementos que encontramos en este eje pasional son:

1. carácter rítmico del semiomotivo;
2. enfrentado a texturas a contratiempo y acentuadas;
3. repetición continuada;
4. fuerte irrupción por un semiomotivo de carácter opuesto,
5. dinámica *forte*;

6. *tempo* rápido;
7. las palabras insultantes de La Vecchia y Schicchi contra las palabras de amor de Rinuccio y Laureta;
8. semiomotivos de ira y cólera precedentes.

Momento 2º, número 38 de ensayo.

Cuatro compases antes del número 39 de ensayo escuchamos la segunda aparición del semiomotivo (ejemplos 2 y 3). En esta ocasión lo escuchamos dos veces interrumpido por un compás con la cuerda tremolando.

Ejemplo 2



Ejemplo 3



Las palabras que van diciendo los personajes son:

GIANNI SCHICCHI

Vecchia taccagna,
Gretta, sordida,
Spilorcia!
Via! Via di qua!

LAURETTA Y RINUCCIO

Amore!

PARENTI

Pensate al testamento!

Entre estos dos momentos se produce el clímax máximo de la escena con el semiomotivo 3 –aportando gran sensualidad romántica al momento de agitación–, y de nuevo volvemos a los insultos de La Vecchia y Gianni Schicchi mientras el resto de los parientes quieren que se centren en el testamento y los enamorados siguen declarándose su amor. Escuchamos el semiomotivo 9 en los clarinetes y los violines

1º y 2º para sumarse a los dos compases las flautas y los oboes. Se producen cromatismos en acordes tríada en 1ª inversión y trémolos que señalan una escena de especial tensión dramática.

El área de significado de los momentos 1º y 2º es la misma pero el momento 2º añade el sentimiento de los parientes de querer terminar con esa situación y centrarse en el testamento, que es lo que a fin de cuentas les interesa.

Los recursos empleados en este nuevo momento son:

1. la dinámica cambia a *mezzoforte*;
2. menos presencia del semiomotivo;
3. cambio de textura;
4. aparece precedido, combinado y acompañado por trémolos;
5. la intervención del resto de los parientes queriendo terminar con esa situación.

Tabla de las áreas semánticas del semiomotivo 9

| MOMENTO 1º | MOMENTO 2º |
|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> • odio a Gianni Schicchi (menos Rinuccio) • amor de Laretta y Rinuccio | <ul style="list-style-type: none"> • odio a Gianni Schicchi (menos Rinuccio) • amor de Laretta y Rinuccio • parientes no tienen confianza en Gianni Schicchi (pero comienza a cambiar el sentimiento) |

Cuadro semiomotivo 9

| SEMIOMOTIVO 9 | | | | | | |
|---------------|-------------|--------|--------------------------|----------|-----------|---------------------------|
| | | COMPÁS | TEMPO | DINÁMICA | TONALIDAD | INSTRUMENTACIÓN |
| MOMENTO 1 | 1 38 en. | 4/4 | Allegro energico ♩ = 160 | f | do m | Ob, Cl, VI _{1y2} |
| | | | | | | Fl |
| MOMENTO 2 | 2 38 en. | 4/4 | Allegro energico ♩ = 160 | mf | do m | Cl, VI _{1y2} |
| | | | | | | Fl, Ob |

Tabla de texturas que acompañan al semiomotivo 9

| Momento 1 | Momento 2 |
|---|---|
|  |  |
|  |  |
|  | |
|  | |

3.3.10. Semiomotivo 10 o semiomotivo lila

Carner (1987: 531) apunta que Gianni Schicchi tiene dos arias y que ambas piezas son definidamente características, pero que no resultan memorables en términos puramente melódicos. La primera aria (“Si corre dal notario”) es la que da origen al semiomotivo que ahora planteamos. Carner sigue diciendo que esta aria ilustra dos aspectos de la personalidad de Schicchi: su volubilidad y empuje en el *Allegro* inicial en Re M y su humor macabro que se capta en el posterior *andante* en do m, en el cual despliega su plan para personificar a Donati.

Gianni Schicchi se apresura para contar sus planes a los parientes. Osborne comenta sobre este pasaje:

When he thinks of a scheme, the action races merrily forward again until the next solo passage. This is Schicchi’s monologue, “Si coore dal notario” (you ran to the notary), a buffo, parlando piece in which he unfolds his plan of action to the Donati family. Despite its triumphant ending on the baritone’s high G, this is not, unlike Rinuccio’s and Lauretta’s arias, the kind of piece to show off the voice: more than any other role in Puccini, Schicchi is a part for an actor who can sing, as opposed to a singer who can act. (Non-singers, or at least non-operatic singers, have appeared in the role) (Osborne, 1981: 239).

Hughes (1972: 205) asocia este semiomotivo con el nuevo testamento y su uso ceremonioso.

Es un semiomotivo que surge del aria de Schicchi. Está compuesto por seis notas: negras y corcheas. Va por grados conjuntos ascendentes, realiza un salto de tercera descendente y baja de nuevo por grados conjuntos. Confirma la rapidez y viveza de la personalidad de Schicchi

Aparece en cuatro ocasiones que agrupamos en tres momentos. Su uso es ceremonioso y cambiará de significado según el contexto.

Momento 1º, número 49 y 58 de ensayo.

A seis compases del número 49 de ensayo escuchamos el semiomotivo 10 (ejemplo 1) cantado por Gianni Schicchi, las violas y violonchelos. Lo repiten tres veces. La cuarta vez que se repite se une el fagot 1º. El compás es de 2/4, el *tempo allegro* negra = 160, la dinámica es *forte* y la tonalidad de Re M. Los violines realizan trémolos que apoyan al semiomotivo y dan un ambiente ceremonioso, como apuntaba Hughes, a este momento de gran interés dramático. Gianni Schicchi explica a los parientes su plan para suplantar a Buoso Donati. Los pequeños cromatismos ascendentes que aparecen primero en el clarinete y luego en la flauta y el clarinete, añaden ligereza al momento. El *tempo* ha cambiado a más rápido –venía de un *andante mosso*– y la sensación es de que Gianni Schicchi tiene prisa por exponer su plan.

Ejemplo 1

(*veloce, affamato*)

G.SCHICCHI

<<Mes ser no - ta - io, pre-sto! Via da Buo-so Do - na - ti!C'e un gran peg-gio-ra - men - to! Vuol

Vns.

Cl.

Va.-Vc.

Las palabras que está pronunciando el protagonista mientras canta el semiomotivo son: “Messer notario, presto! Viada Buoso Donati!...”

Al semiomotivo 10 le precede el semiomotivo 7 o semiomotivo de triunfo y le sucede el semiomotivo 4, relacionado con el notario.

A cuatro compases del número 58 de ensayo escuchamos de nuevo el semiomotivo con un carácter mas bien cómico. Schicchi ya ha expuesto su plan y los parientes han aclamado su audacia. La campana doblando a muerto deja a la familia petrificada (primera irrupción). Surge el desconcierto entre los falsificadores. Gheraldo corre para averiguar lo ocurrido. Lauretta se asoma a la terraza para preguntar a su padre qué hace (segunda interrupción) y Schicchi le contesta que dé de beber al pájaro. Gheraldo regresa y aclara lo que ha ocurrido. Las campanas no son por su difunto, con lo cual pueden seguir adelante con su plan. En este momento los parientes (excepto Rinuccio) dicen: “Requiescat in pace!” (tercera irrupción) entonando el semiomotivo 10 (ejemplo 2). Tal como hemos comentado en el apartado de recursos cómicos, esta secuencia de irrupciones resulta de gran comicidad. El compositor utiliza en el réquiem que entonan los parientes, el semiomotivo que utiliza Schicchi para engañarles.

El *tempo* es *allegro* corchea = 144, la dinámica *forte*, el compás es de 2/4. Se acaba de resolver la incertidumbre. La respuesta de los parientes tiene un doble sentido y marca un cambio de textura.

Ejemplo 2

The musical score for 'Requiescat in pace!' consists of two staves. The top staff is for the vocal part, with the lyrics 'La CIESCA- NELLA' and 'La VECCHIA' above it. The bottom staff is for the piano accompaniment, with the lyrics 'MARCO', 'SIM.', and 'BETTO' above it. Both staves are marked with 'sostenendo' and 'f' (forte). The lyrics 'Re-qui-e-scat in pa-ce!' are written below the notes. The music is in 2/4 time and features a series of chords and single notes in the vocal line, and a similar harmonic structure in the piano accompaniment.

Unos compases más adelante los pariente terminarán la frase como el inicio del aria de Schicchi de la que procede el semiomotivo 10 (ejemplo 3). Los parientes ponen su confianza en el reparto de los mejores bienes que Schicchi haga.

Ejemplo 3

La CIESCA- NELLA
La VECCHIA

f Ri - met - tia - mo ci a Schi cchi!

GHER, do
MARCO-SIM.-BETTO

f Ri - met - tia - mo ci a Schi cchi!

Los parientes quieren creer en la herencia, comienzan a tener esperanza y ahora confían en Gianni Schicchi.

Los recursos utilizados para este momento son:

1. cambio de *tempo* (a más rápido);
2. cambio de tonalidad;
3. trémolos en las cuerdas que acompañan el momento de interés dramático;
4. cromatismos en el viento madera;
5. las palabras de Schicchi describiendo su plan;
6. precedido (el semiomotivo 10) por el semiomotivo 7, relacionado con Schicchi como triunfador;
7. sucedido (el semiomotivo 10) en su primera aparición por el semiomotivo 4, relacionado con el notario.

Momento 2, número 67 de ensayo.

Su tercera aparición es a siete compases del número 67 de ensayo (ejemplo 4). Lo cantan el notario y los testigos con los violonchelos. Apenas hay textura en la orquesta –notas blancas en los violines y violas–. El compás es de 2/4, el *tempo* es *andante mosso* negra = 60 –mucho más lenta que la aparición anterior–, la dinámica *piano* y la tonalidad es Do M. El notario y los testigos ahora en escena dicen: “Messer Buoso, buon giorno!”

Ejemplo 4

NOTAIO
PIN.-GUCCIO

Mes-ser Buo - so, buon gior - no!

Vn.I
Vn.II
Va
Vc.

El semiomotivo en esta ocasión va precedido del semiomotivo 4 y le sucederá el motivo 1 y 2.

Recuerda la aparición anterior, su uso es también ritual, pero ahora la situación es real –se está llevando a cabo lo planeado–. Los parientes creen en la herencia y confían en Schicchi.

Los recursos empleados para este momento son:

1. la dinámica ha cambiado a *piano*;
2. ha cambiado la tonalidad;
3. el *tempo* es mucho más lento;
4. no hay trémolos apoyando el semiomotivo;
5. le precede el semiomotivo 4 y le suceden el 1 y 2;
6. el saludo al falso Buoso del notario y los testigos.

Momento 3, número 79 de ensayo.

Su cuarta y última aparición es a dos compases del número 79 de ensayo (ejemplo 5). Le preceden los semiomotivos 4 y 7. El compás ahora es 4/4, el *tempo* es *allegro* negra = 132, en una dinámica *piano* y *pianissimo* y la tonalidad es también (como en la aparición anterior) Do M. Lo cantan el fagot, el notario, los testigos, los violonchelos y los contrabajos durante siete compases. El semiomotivo está apoyado por los trémolos de los violines y las violas.

El semiomotivo 4 nos sitúa la presencia del notario, el semiomotivo 7 nos muestra a Gianni Schicchi como triunfador y el semiomotivo 10 reflejará cómo la trama preparada por el protagonista y los parientes se ha vuelto en contra de estos. El efecto dramático de los trémolos preparará la gran disputa final.

Ejemplo 5

rall..... a tempo sostenendo

II NOTAIO PIN. GUCCIO II NOTAIO

Ah! che uomo! che uomo! Che uomo! che per-di-ta! Che peccato!

Fg. Vc. Vc.-Cb.(8^a va.)

p p

II NOTAIO PIN. GUCCIO GUCCIO PIN.

rall.....

ca to! che per-di-ta! Co-rag gio! Co-rag-gio!

Vc. pp pp

El notario y los testigos están cantando el semiomotivo con las siguientes palabras:

Ah! Che uomo!... che uomo!
 Che peccato!
 Che perdita!...che perdita!

El notario y los testigos están todavía en la casa y los parientes contienen su rabia mientras se van despidiendo. Es imposible recibir la herencia, ya no creen en ella. Se suma a la acción la rabia contenida de los parientes, que no pueden manifestar por estar todavía presentes el notario y los testigos. Odian a Schicchi y el dolor que manifiestan es verdadero aunque no por la muerte de su tío, sino por no recibir la herencia. No es el caso de Rinuccio, que indirectamente saldrá beneficiado.

Los recursos empleados para este cambio semántico son:

1. el *tempo* es de nuevo movido;
2. la dinámica va disminuyendo;
3. trémolos en la cuerda;
4. más presencia del semiomotivo;
5. utiliza el contrabajo, el timbre más grave de la cuerda para este momento;
6. está precedido por el semiomotivo 4, relacionado con el notario y el semiomotivo 7, relacionado con Gianni Schicchi como triunfador.

Es un semiomotivo que asociamos con la audacia de Gianni Schicchi. En las tres ocasiones el notario está presente de alguna forma –o es mencionado por el protagonista o está en la escena–. El semiomotivo 10, en los tres momentos, está precedido o es sucedido por el semiomotivo 4, que relacionábamos con el notario. Podríamos decir que un semiomotivo se agrega al otro produciendo un aumento del significado. También el semiomotivo 1, motor de la obra y el 2 y 7, que son los que relacionamos con el protagonista, están presentes precediendo o sucediendo en alguna ocasión los momentos del semiomotivo que estudiamos. Esta presencia de semiomotivos tan estrechamente relacionados con Gianni Schicchi deja ver cómo el protagonista se ha apoderado por completo de la situación.

Tabla de las áreas semánticas del semiomotivo 10

| MOMENTO 1° | MOMENTO 2° | MOMENTO 3° |
|---|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> • creen en la herencia • esperanza • confianza en Gianni Schicchi | <ul style="list-style-type: none"> • realidad • creen en la herencia • dolor aparente • esperanza • confían en Gianni Schicchi | Familia Donati excepto Rinuccio: <ul style="list-style-type: none"> • no creen en la herencia • desesperanza • dolor verdadero • odio a Gianni Schicchi |

Cuadro semiomotivo 10

SEMIOMOTIVO 10

| | | COMPÁS | AGÓGICA | DINÁMICA | TONALIDAD | INSTRUMENTACIÓN |
|-----------|-------------|--------|----------------------|----------|-----------|-----------------------------------|
| MOMENTO 1 | 1 49 en. | 2/4 | Allegro ♩ = 160 | f | Re M | Gianni Schicchi, Vla, Vc, Fgt |
| | 2 58 en. | 2/4 | Allegro ♩ = 144 | f | si m | Familia Donati (excepto Rinuccio) |
| MOMENTO 2 | 3 67 en. | 2/4 | Andante mosso ♩ = 60 | p | Do M | Notario y testigos, Vc |
| MOMENTO 3 | 4 79 en. | 4/4 | Allegro ♩ = 132 | p - pp | Do M | Fgt, Notario, testigos, Vc y Cb |

Tabla de texturas que acompañan al semiomotivo 10

| Momento 1 | Momento 2 | Momento 3 |
|---|---|-----------|
| trémolos |  | trémolos |
|  |  | |
| ----- | | |
|  | | |
|  | | |

3.3.11. Semiomotivo 11, o semiomotivo azul oscuro

La principal característica del semiomotivo que ahora estudiaremos es que va por tonos enteros y se inserta en una estructura plenamente tonal. Su diseño rítmico es de negras, tresillo de corcheas y corchea con puntillo semicorchea. Aparece en cinco ocasiones que enmarcamos en cuatro áreas semánticas.

Hughes (1972: 205) asocia este semiomotivo al reparto que hacen los parientes de las propiedades que ambicionan.

Poindefert (1985: 55) comenta que este semiomotivo de disonancias ácidas parece ya evocar toda la avidez y toda la codicia latentes de cada uno de los parientes.

En nuestro estudio lo asociamos a las disputas de los parientes que tienen que ver con el reparto de los bienes como apunta Hughes y con la avidez y codicia de los parientes que apunta Poindefert.

Momento 1º, número 52 y 54 de ensayo.

La primera vez que lo escuchamos es ocho compases antes del número 53 de ensayo (ejemplo 1) y se repite dos veces. En esta ocasión el semiomotivo no guarda el diseño rítmico de los tresillos y la corchea con puntillo semicorchea. Su diseño rítmico se basa en negras y corcheas pero guardando la línea melódica por tonos enteros. Subyace la estructura de armonía por 5ª (justas y disminuidas) e incrementa

la disonancia la duplicación superior, creando 7ª M paralelas y su inversión de 2ª m. El *tempo* es *allegro vivo* negra = 152, la dinámica es *piano*. El compás que emplea es de 2/4 y prácticamente el *tutti* orquestal canta el semiomotivo. Todos los parientes de Buoso excepto Rinuccio van cantando: “Come è bello l’amore fra i parenti!”

Ejemplo 1

La VECCHIA
La CIESCA
NELLA
GHER. do
MARCO

Co - me è bel - lo l'a - mo re fra i pa - ren - ti! Co - me è bel - lo l'a - mo re fra i pa - ren - ti!

SIM.
BETTO

Co - me è bel - lo l'a - mo re fra i pa - ren - ti! Co - me è bel - lo l'a - mo re fra i pa - ren - ti!

Vns.-Fls.
Ob.1
Cl. no. Tr. I-Va.

Ob. II-C. Ing. Tr.

p *cresc.*

Los violines realizan corcheas a contratiempo en la primera exposición y el arpa junto al flautín y la flauta en la repetición. Los platos y los violines realizan trémolos en *piano* también en la repetición. Este tipo de acompañamiento incide en el entusiasmo que muestran los parientes en estos momentos.

Schicchi acaba de exponer su plan, los parientes lo aclaman en un impulso de alegría, emoción y esperanza. En estos momentos se sienten muy unidos entre ellos.

La segunda vez que escuchamos el semiomotivo 11 es en el número 54 de ensayo (ejemplo 2).

Ejemplo 2

SIM.

La VECCHIA

A me i po - de - ri di Fu - cec - chio. A me quel - te di Fi - gli - ne.

Comi I-II

Fg. I-II

Comi III-IV

Tr. be

p *pp* *p con Sordina*

The image shows a musical score for an opera. It features three vocal lines at the top: BETTO (bass clef), GHER, *do* (treble clef), and MARCO (bass clef). Below the vocal lines are three instrumental parts: Flutes (Fl. I-C.In., Fl. II-Cl.I), Clarinets (Cl. I, Cl. II), Fagots (Fg. I-Va. I, Fg. I-Va. II), and Trombones (Tr. *be*). The score includes lyrics in Italian: "A me quel - le di Pra - to. A noi le ter - re d'Em - po - li. A noi que - lle di Quin - to - le. E quel - le di Fu - cec - chio. A me quel - le di Pra - to." Dynamic markings include *p* (piano) and *3* (triplets). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4.

Lo escuchamos cinco veces seguidas interpretado por diferentes instrumentos. La primera vez por las trompas y la voz de Simone, la segunda vez por los fagotes, las trompetas a dos y la voz de La Vecchia, la tercera vez por las flautas, el clarinete 2º, las trompas 1ª y 2ª y la voz de Betto, la cuarta vez por la flauta 1ª, el corno inglés, el clarinete 1º, el fagot 1º, las trompetas a dos, la voz de Gheraldo y las violas, la quinta vez por las trompas y la voz de Simone (igual que la primera vez). El *tempo* es *allegro non troppo* negra = 138, la dinámica es *piano*, la textura es de notas blancas ligadas. El compás que utiliza es el de 2/4 y la tonalidad de Lab M. La familia del viento-madera realiza largas notas blancas ligadas que luego retomarán los violines 1º. También la cuerda va acompañando en *pizzicato* en la primera parte del compás.

Las voces van cantando:

SIMONE

A me i poderi di Fucecchio.

LA VECCHIA

A me quelli di Figline.

BETTO

A me quelli di Prato.

GHERARDO

A noi le terre d'Empoli.

MARCO

(no entona el motivo)

A noi quelli di Quintole.

BETTO

(no entona el motivo)

A mei quelli di Prato.

SIMONE

E quelle di Fucecchio.

En las sucesivas repeticiones de esta segunda aparición encontramos dos elementos destacables:

1. comienza con dos timbres (las trompas y Simone) e irá aumentando el número de familias, para terminar de la misma manera que comenzó (las trompas y Simone).
2. las repeticiones se suceden a diferentes distancias interválicas²⁶: 3ª m ascendente, 7ª m ascendente, 4ª J ascendente, 2ª M descendente.

Los parientes se reparten entre ellos las fincas (es la parte de menos valor de la herencia), según un reparto en el que todos están de acuerdo. Es un momento de esperanza, creen en la herencia, es posible recibirla, todos están de acuerdo en el reparto. Confían en Schicchi y muestran un amor que es falso entre ellos (no es amor).

Los elementos empleados en este momento son:

1. semiomotivo por tonos;
2. *tempi* movidos;
3. dinámica *piano*;
4. juego de timbres;
5. las palabras de los parientes repartiéndose los bienes.

Momento 2º, número 56 de ensayo.

La tercera aparición del semiomotivo 11 es a 19 compases del número 56 de ensayo (ejemplo 3)

²⁶ Las distancias se refieren a cada repetición con respecto de la anterior.

Ejemplo 3

Fl. I-Ob. I-Cl. I
Fl. II-Ob. II-Cl. II

Cl. I
Cl. II
Tr. be

C. In.
Tr. be

Ob. I-Cor. I
Ob. II-Cor. II

Cor. I-Tr. be
Cor. II-Tr. be

Fg. I-Cor. III-Tr. mi
Fg. II-Cor. IV-Tr. mi

ff cresc. molto

Escuchamos el semiomotivo tres veces seguidas. La primera vez lo cantan las flautas, los oboes, el corno inglés, los clarinetes y las trompetas a dos. La segunda vez lo interpretan los oboes, el corno inglés, los clarinetes las trompas 1ª y 2ª y las trompetas a dos. La tercera vez lo cantan los fagotes, las trompas, las trompetas a dos y los trombones a dos. El compás es de 2/4, el *tempo* es *allegro vivo* negra = 160. La dinámica es *fortissimo*. La tonalidad es de Do M. Se origina una zona de clímax con acordes paralelos de 7ª Mayor y una textura de la cuerda tremolando, el flautín realiza un trino *violento* en *crescendo sempre* y se produce un unísono en las voces con el que se consigue mayor énfasis (un punto más de tensión). Cantan sobre notas blancas ligadas y estructuras de tresillos.

Las voces entonan al unísono:

...A me!
Toccano a me!
Toccano a me!
La mula, i mulini di Signa,
la casa, la mula,
i mulini di Signa...

Las repeticiones se suceden con diferentes timbres y a diferentes distancias —entre la primera y la tercera repetición la distancia es de 8ª J—.

Aumenta la tensión entre los parientes. Ahora toca ponerse de acuerdo en el reparto de los bienes más preciados. La codicia y el desacuerdo entre ellos entran en juego.

Los elementos empleados para el cambio de semántica son:

1. cambia la dinámica a *fortissimo*;
2. el *tempo* es más vivo;
3. aumenta la presencia de los trémolos y se duplica su tesitura;
4. trinos en el flautín en sonidos agudos;
5. voces manteniendo notas largas y agudas y estructuras de tresillos;
6. escalas ascendentes en el arpa.

Momento 3, número 74 de ensayo.

A dos compases del número 74 de ensayo escuchamos por cuarta vez el semiomotivo (ejemplo 4). Será la única ocasión en la que el semiomotivo no se repite varias veces.

Ejemplo 4

The musical score for Example 4 consists of four staves. The top staff is for Gianni Schicchi's voice, with the lyrics: "I fio rini in con - tan-ti li lascio in parti egua li fra i parenti." Above the staff, there are performance markings: "rit....." and "sostenendo". The second staff is for Cor.I-Vn.I and Cor.II-Vn.II. The third staff is for Cor.III-Va.I and Cor.IV-Va.II. Both the second and third staves have dynamics of "pp" and "poco rall." with a triplet of eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings.

Lo escuchamos en las trompas, la voz de Gianni Schicchi, en los violines 1º y 2º y en las violas. El compás es de 4/4, la dinámica *pianissimo*, el *tempo* es *allegro moderato* negra = 100. Está interpretado sobre un bordón de Sol y Gianni Schicchi está diciendo:

I fiorini in contanti
Li lascio in parti eguali fra i parenti.

El trémolo de las cuerdas genera la tensión adecuada, se intuye que algo va a suceder. Ha comenzado el reparto de los bienes por parte del falso Buoso en presencia del notario y de los testigos. Ahora la situación es real, tal y como la habían planeado. El semiomotivo nos recuerda el reparto que anteriormente hacían entre ellos (primera aparición) y la tensión que les está creando este momento tan delicado. La familia Donati confía en Gianni Schicchi.

Los recursos empleados en esta ocasión son:

1. le precede los semiomotivos 4 y 6, y le sucede el semiomotivo 4;
2. cambio radical de dinámica (ahora *pianissimo*);
3. el *tempo* es más lento;
4. menor presencia de instrumentos que lo interpretan;
5. la cuerda realiza el semiomotivo tremolando y *sul ponticello* aportando tensión;
6. matiz agógico (*sostenuto*) que subrayará la situación de intriga.

Momento 4º, números 81 y 82 de ensayo.

La quinta y última vez que aparece el semiomotivo es a cinco compases del número 81 de ensayo (ejemplo 5).

Ejemplo 5

Va.
 Vc.-C.Ing.-Cor.I-II
 Tr.be
 Ob.I-Va.
 Ob.II-Vc.
 Tr.be
 Tr.be
 Cor.III-Tr.mi I
 Cor.IV-Tr.mi II
 Obs.-Cor.I
 Cor.II
 C.In.-Fg.I-Cor.III-Va.
 Fg.II-Cor.IV-Vc.

Obs.
Cl.I-C. Ing.

Fg.I
Fg.II

La CIESCA-NELLA
GHER. do

La VECCHIA
MARCO-SIM.
BETTO

Cl. C.

pp

pp

pp

La dro, i - ni quo, bir - ban - te, tra - di - to re!

La dro, la dro, i - ni - quo, tra - di - to re!

La dro, la dro, fur - fan - te, tra - di - to re!

Via! Via! Via!

La dro, la dro, fur - fan - te, tra - di - to re!

El compás es de 4/4, la dinámica es *fortissimo*, el *tempo* es *allegro vivo*. Se produce un gran *tutti* orquestal que va a modular a Solb M, todo camina hacia un gran clímax final. La cuerda va tremolando, el viento realiza trinos, las voces cantan en un ritmo de tresillos. El semiomotivo se repite cinco veces. La primera vez lo entonan el corno inglés, las trompas 1ª y 2ª y trompetas junto con las violas y violonchelos. La segunda vez el oboe, las trompas 3ª y 4ª, las trompetas 1ª y 2ª, los trombones 1ª y 2ª junto con las violas y violonchelos. La tercera vez lo cantan los oboes, el corno inglés, los fagotes, las trompas, las violas y los violonchelos. La cuarta vez los oboes, el corno inglés, los fagotes y los parientes (menos Rinuccio). La quinta y última vez entonan el semiomotivo los clarinetes, los fagotes y los parientes (excepto Rinuccio). Los parientes van gritando sobre un ritmo de tresillos y a una altura indeterminada:

Saccheggia! Saccheggia!
Bottino! Bottino!
La roba d'argento!...
Le pezze di tela!...
Saccheggia! Saccheggia!
Bottino! Bottino!
Ah! Ah! Ah!...

Los elementos destacables que aparecen en estas sucesivas repeticiones son:

- los cambios tímbricos: en las tres primeras repeticiones cantan la familia de la madera, la familia del metal y la familia de la cuerda, y en las dos últimas repeticiones cantan la familia de la madera y las voces.

- la primera vez que aparece el semiomotivo se repite dos veces, las tres siguientes apariciones están a diferentes distancias (2ª m ascendente y 5ª J descendente) y en las tres últimas se repite la misma distancia.

Momento de agitación y enfado de los parientes, se producen acordes paralelos de 7ª Mayores y el punto máximo de culminación de primer orden. El semiomotivo por tonos genera disonancia y ayuda a la modulación hacia Solb M.

El notario y los testigos se han marchado. Los parientes enfurecidos comienzan a gritar y a saquear todo lo que encuentran en la casa. Muestran su codicia, al contrario que Gianni Schicchi, que al fin y al cabo ha mostrado “generosidad” al haber ayudado a su hija.

Para este nuevo cambio semántico los elementos que Puccini emplea son:

1. le precede el semiomotivo 2 y le sucede el 3;
2. cambio radical de dinámica (ahora *fortissimo*);
3. aumenta la presencia del semiomotivo;
4. gran variedad de color tímbrico;
5. vuelta a un *tempo* movido;
6. los gritos de los parientes con el predominio de tresillos;
7. efectos *glissando* del arpa;
8. tesituras agudas.

A cada una de las apariciones le corresponderá un momento diferente donde la acción se mueve en diferentes ejes: acuerdo-desacuerdo, codicia-generosidad, apariencia-realidad y engaño-no engaño.

1. Momento 1º: área semántica del acuerdo de los parientes por los bienes de la herencia. Están repartiendo la parte de la herencia en la que hay conformidad.
2. Momento 2º: área semántica del desacuerdo en la repartición de lo mejor de la herencia. Se pone de manifiesto la codicia de los parientes.
3. Momento 3º: Gianni Schicchi está realizando el reparto en presencia del notario, los testigos y los parientes. Reparte los florines en partes iguales y parecen estar de acuerdo todos los parientes, pero la música hace intuir que algo inesperado va a suceder. Estamos en el área semántica del acuerdo como en el momento 1º, pero la diferencia está en la presencia del notario y de los testigos llevando a cabo el engaño.

4. Momento 4º: comienza el saqueo de la casa por parte de los parientes (excepto Rinuccio). Desacuerdo y codicia manifiesta de los parientes excepto Rinuccio. “Generosidad” de Gianni Schicchi que ha tramado este plan para conseguir la dote a su hija para que pueda casarse con su novio, a la vez que él será el principal beneficiado.

Los medios expresivos que Puccini utiliza para enfatizar los cambios semánticos son:

- para el área semántica del acuerdo (momentos 1º y 3º): *tempi* más lentos y dinámicas entre *piano* y *pianissimo*.
- Para el área semántica del desacuerdo y la codicia (momentos 2º y 4º): *tempi* más rápidos y dinámica en *fortissimo*. También los trinos en los instrumentos de viento- madera y ritmos de tresillos.
- Para el acuerdo del momento 1º sin la presencia del notario y los testigos, es decir, el momento de menos tensión, no se utilizan los trémolos.
- Para la presencia del notario y los testigos Puccini utiliza un compás diferente, el de 4/4.
- En los momentos que no están presentes ni el notario ni los testigos (momentos 1º y 2º) el semiomotivo comienza y termina de la misma forma.

Tabla de las áreas semánticas semiomotivo 11

| MOMENTO 1º | MOMENTO2º | MOMENTO3º | MOMENTO 4 |
|--|---|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> • esperanza • creen en la herencia • es posible recibir la herencia • confianza en Gianni Schicchi • amor falso • acuerdo entre los parientes | <ul style="list-style-type: none"> • codicia • desacuerdo entre los parientes | <ul style="list-style-type: none"> • realidad • engaño • confianza en Gianni Schicchi | <ul style="list-style-type: none"> • desacuerdo (menos Rinuccio) • codicia (menos Rinuccio) • “generosidad” de Gianni Schicchi hacia su hija • realidad |

Cuadro semiomotivo 11

| SEMIOMOTIVO 11 | | | | | | |
|----------------|-------------|--------|---------------------------|----------|---------------------|--|
| | | COMPÁS | TEMPO | DINÁMICA | TONALIDAD | INSTRUMENTACIÓN |
| MOMENTO 1 | 1 52 en. | 2/4 | Allegro vivc = 152 | p | armonía por 5ª | Ob, C.Ingl, Cl. Bajo, Fgt, Tp, Trb, Parientes (menos Rinuccio), Vl _{1 y 2} , Vla, Vc |
| | 2 54 en. | 2/4 | Allegro non troppo = 138 | p | La b M | Ftin, Fl, Ob, C.Ingl, Cl, Cl bajo, Cgt, Tp, Trb, Arpa, Parientes (menos Rinuccio y Simone), Vla, Vc, Vl _{1 y 2} , Tp, Simone Fgt, Tpt, La Vecchia Fl, Cl, Tp, Betto Fl, C.Ingl, Cl, Fgt, Tpt, Gherardo, Vla Tp, Simone |
| MOMENTO 2 | 3 56 en. | 2/4 | Allegro vivo = 160 | ff | Do M | Fl, Ob, C. Ingl, Cl, Tpt Ob, C.Ingl, Cl, Tp, Tpt Fgt, Tp, Tpt, Trb |
| MOMENTO 3 | 4 74 en. | 4/4 | Allegro moderato = 100 | pp | Sobre bordón de Sol | Tp, VL 1, 2, Vla, Gianni Schicchi |
| MOMENTO 4 | 5 81 en. | 4/4 | Allegro vivo | ff | Hacia → Sol b M | C. Ingl, Tp, Vla, Vc Ob, Tp, Tpt, Trb, Vla, Vc Ob, C.Ingl, Fgt, Tp, Vla, Vc Ob, C.Ingl, Cl, Fgt, Parientes Cl, Fgt, Parientes |

Tabla de texturas que acompañan al semiomotivo 11

| | | | |
|---|---|---|---------------------------------------|
| <p>Momento 1</p> <p>trémolos</p> | <p>Momento 2</p> <p>trémolos</p> | <p>Momento 3</p> <p>Semimotivo 4</p> | <p>Momento 4</p> <p>trinos</p> |
|---|---|---|---------------------------------------|

3.4. LA ESTRUCTURA CONJUNTA DE LOS SEMIOMOTIVOS

3.4.1 Introducción

En el semiomusicograma situamos los semiomotivos estudiados a lo largo de la ópera. Nos permitirá examinar de forma más visual su estructura conjunta.

En el eje vertical se sitúan los instrumentos y las voces que intervienen en la obra, y en el eje horizontal se señalan los compases, los *tempi* y los números de ensayo a los que nos hemos referido en el estudio, que son los que marca la editora de la partitura con la que se trabaja.

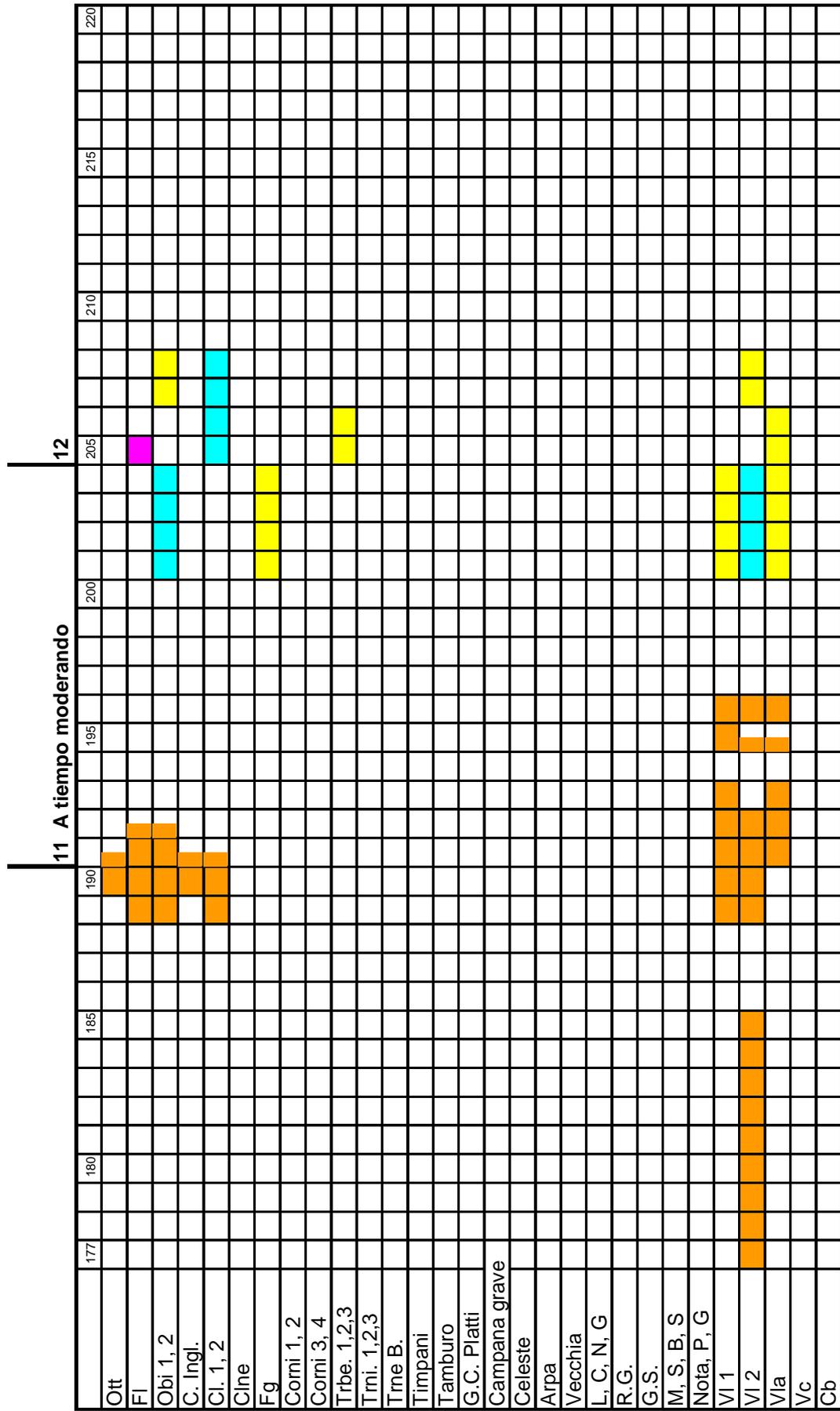
Los colores que se otorgan a cada semiomotivo no corresponden a ningún criterio en particular. El único discernimiento que hemos tenido en cuenta es el del contraste visual.

Hemos considerado oportuno señalar las partes de armonía que complementan al semiomotivo 1 o semiomotivo amarillo (las representamos en azul turquesa). Consideramos que presentan una articulación muy característica complementaria.

Relación de los semiomotivos con sus colores y sus vinculaciones.

| | | |
|----------------|---------------|---|
| SEMIOMOTIVO 1 | AMARILLO | Motor Relación con los parientes de Buoso |
| | AZUL TURQUESA | |
| SEMIOMOTIVO 2 | ROSA | Celaje de Gianni Schicchi |
| SEMIOMOTIVO 3 | NARANJA | Amor de Rinuccio a Lauretta |
| SEMIOMOTIVO 4 | ROJO | Testamento Notario |
| SEMIOMOTIVO 5 | MORADO | Ira |
| SEMIOMOTIVO 6 | VERDE OSCURO | Ita + cólera |
| SEMIOMOTIVO 7 | VERDE MANZANA | Triunfo de Gianni Schicchi |
| SEMIOMOTIVO 8 | MARRÓN | Lauretta |
| SEMIOMOTIVO 9 | AZUL CLARO | Cuarteto cruzado: Gianni Schicchi y La Vecchia (insultos); Rinuccio y Lauretta (declaran su amor) |
| SEMIOMOTIVO 10 | LILA | Audacia de Gianni Schicchi |
| SEMIOMOTIVO 11 | AZUL OSCURO | Disputas de los parientes |
| TAMBOR FÚNEBRE | GRIS | |

SEMIOMUSICOGRAMA



| | 310 | 315 | 320 | 325 | 330 | 335 | 340 | 345 | 350 |
|---------------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| Ott | | | | | | | | | |
| Fl | | | | | | | | | |
| Obi 1, 2 | | | | | | | | | |
| C. Ingl. | | | | | | | | | |
| Cl. 1, 2 | | | | | | | | | |
| Cine | | | | | | | | | |
| Fg | | | | | | | | | |
| Corni 1, 2 | | | | | | | | | |
| Corni 3, 4 | | | | | | | | | |
| Trbe. 1,2,3 | | | | | | | | | |
| Trni. 1,2,3 | | | | | | | | | |
| Trne B. | | | | | | | | | |
| Timpani | | | | | | | | | |
| Tamburo | | | | | | | | | |
| G.C. Platti | | | | | | | | | |
| Campana grave | | | | | | | | | |
| Celeste | | | | | | | | | |
| Arpa | | | | | | | | | |
| Zita | | | | | | | | | |
| Ciesca | | | | | | | | | |
| Nella | | | | | | | | | |
| Rinuccio | | | | | | | | | |
| M, S, B, S | | | | | | | | | |
| Nota, P, G | | | | | | | | | |
| VI 1 | | | | | | | | | |
| VI 2 | | | | | | | | | |
| Vla | | | | | | | | | |
| Vc | | | | | | | | | |
| Cb | | | | | | | | | |

20

| | 365 | 360 | 365 | 370 | 375 | 380 | 385 | 390 | 395 |
|---------------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| Ott | | | | | | | | | |
| Fl | | | | | | | | | |
| Obi 1, 2 | | | | | | | | | |
| C. Ingl. | | | | | | | | | |
| Cl. 1, 2 | | | | | | | | | |
| Cine | | | | | | | | | |
| Fg | | | | | | | | | |
| Corni 1, 2 | | | | | | | | | |
| Corni 3, 4 | | | | | | | | | |
| Trbe. 1,2,3 | | | | | | | | | |
| Trni. 1,2,3 | | | | | | | | | |
| Trne B. | | | | | | | | | |
| Timpani | | | | | | | | | |
| Tamburo | | | | | | | | | |
| G.C. Piatti | | | | | | | | | |
| Campana grave | | | | | | | | | |
| Celeste | | | | | | | | | |
| Arpa | | | | | | | | | |
| Vecchia | | | | | | | | | |
| L, C, N, G | | | | | | | | | |
| R.G. | | | | | | | | | |
| G.S. | | | | | | | | | |
| M, S, B, S | | | | | | | | | |
| Nota, P, G | | | | | | | | | |
| VI 1 | | | | | | | | | |
| VI 2 | | | | | | | | | |
| Vla | | | | | | | | | |
| Vc | | | | | | | | | |
| Cb | | | | | | | | | |

22

21

| | 445 | 450 | 455 | 460 | 465 | 470 | 475 | 480 |
|---------------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| Ott | | | | | | | | |
| Fl | | | | | | | | |
| Obi 1, 2 | | | | | | | | |
| C. Ingl. | | | | | | | | |
| Cl. 1, 2 | | | | | | | | |
| Cine | | | | | | | | |
| Fg | | | | | | | | |
| Corni 1, 2 | | | | | | | | |
| Corni 3, 4 | | | | | | | | |
| Trbe. 1,2,3 | | | | | | | | |
| Trni. 1,2,3 | | | | | | | | |
| Trne B. | | | | | | | | |
| Timpani | | | | | | | | |
| Tamburo | | | | | | | | |
| G.C. Platti | | | | | | | | |
| Campana grave | | | | | | | | |
| Celeste | | | | | | | | |
| Arpa | | | | | | | | |
| Vecchia | | | | | | | | |
| L, C, N, G | | | | | | | | |
| R.G. | | | | | | | | |
| G.S. | | | | | | | | |
| M, S, B, S | | | | | | | | |
| Nota, P, G | | | | | | | | |
| VI 1 | | | | | | | | |
| VI 2 | | | | | | | | |
| Vla | | | | | | | | |
| Vc | | | | | | | | |
| Cb | | | | | | | | |

26

27

28

| | 670 | 675 | 680 | 685 | 690 | 695 | 700 | |
|---------------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|--|
| Ott | | | | | | | | |
| Fl | | | | | | | | |
| Obi 1, 2 | | | | | | | | |
| C. Ingl. | | | | | | | | |
| Cl. 1, 2 | | | | | | | | |
| Cine | | | | | | | | |
| Fg | | | | | | | | |
| Corni 1, 2 | | | | | | | | |
| Corni 3, 4 | | | | | | | | |
| Trbe. 1,2,3 | | | | | | | | |
| Trni. 1,2,3 | | | | | | | | |
| Trne B. | | | | | | | | |
| Timpani | | | | | | | | |
| Tamburo | | | | | | | | |
| G.C. Piatti | | | | | | | | |
| Campana grave | | | | | | | | |
| Celeste | | | | | | | | |
| Arpa | | | | | | | | |
| Vecchia | | | | | | | | |
| Lauretta | | | | | | | | |
| Rinucio | | | | | | | | |
| G.S. | | | | | | | | |
| M, S, B, S | | | | | | | | |
| Nota, P, G | | | | | | | | |
| VI 1 | | | | | | | | |
| VI 2 | | | | | | | | |
| Vla | | | | | | | | |
| Vc | | | | | | | | |
| Cb | | | | | | | | |

39

40

| | 1060 | 1065 | 1070 | 1075 | 1080 | 1085 | 1090 | 1095 | 1100 |
|---------------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| Ott | | | | | | | | | |
| Fl | | | | | | | | | |
| Obi 1, 2 | | | | | | | | | |
| C. Ingl. | | | | | | | | | |
| Cl. 1, 2 | | | | | | | | | |
| Cine | | | | | | | | | |
| Fg | | | | | | | | | |
| Corni 1, 2 | | | | | | | | | |
| Corni 3, 4 | | | | | | | | | |
| Trbe. 1,2,3 | | | | | | | | | |
| Trni. 1,2,3 | | | | | | | | | |
| Trne B. | | | | | | | | | |
| Timpani | | | | | | | | | |
| Tamburo | | | | | | | | | |
| G.C. Platti | | | | | | | | | |
| Campana grave | | | | | | | | | |
| Celeste | | | | | | | | | |
| Arpa | | | | | | | | | |
| Vecchia | | | | | | | | | |
| Ciesca | | | | | | | | | |
| Nella | | | | | | | | | |
| G.S. | | | | | | | | | |
| M, S, B, S | | | | | | | | | |
| Nota, P, G | | | | | | | | | |
| VI 1 | | | | | | | | | |
| VI 2 | | | | | | | | | |
| Vla | | | | | | | | | |
| Vc | | | | | | | | | |
| Cb | | | | | | | | | |

62

61

| | 72 | 73 | 74 | 75 |
|---------------|------|------|------|------|
| | 1235 | 1240 | 1245 | 1250 |
| | 1255 | 1260 | 1265 | 1270 |
| | 1275 | | | |
| Ott | | | | |
| Fl | | | | |
| Obi 1, 2 | | | | |
| C. Ingl. | | | | |
| Cl. 1, 2 | | | | |
| Cine | | | | |
| Fg | | | | |
| Corni 1, 2 | | | | |
| Corni 3, 4 | | | | |
| Trbe. 1,2,3 | | | | |
| Trni. 1,2,3 | | | | |
| Trne B. | | | | |
| Timpani | | | | |
| Tamburo | | | | |
| G.C. Platti | | | | |
| Campana grave | | | | |
| Celeste | | | | |
| Arpa | | | | |
| Vecchia | | | | |
| Lauretta | | | | |
| Rinucio | | | | |
| G.S. | | | | |
| M, S, B, S | | | | |
| Nota, P, G | | | | |
| VI 1 | | | | |
| VI 2 | | | | |
| Vla | | | | |
| Vc | | | | |
| Cb | | | | |

86

| | 1410 | 1415 | 1420 | 1424 |
|---------------|------|------|------|------|
| Ott | | | | |
| Fl | | | | |
| Obi 1, 2 | | | | |
| C. Ingl. | | | | |
| Cl. 1, 2 | | | | |
| Cine | | | | |
| Fg | | | | |
| Corni 1,2 | | | | |
| Corni 3, 4 | | | | |
| Trbe. 1,2,3 | | | | |
| Trni. 1,2,3 | | | | |
| Trne B. | | | | |
| Timpani | | | | |
| Tamburo | | | | |
| G.C. Platti | | | | |
| Campana grave | | | | |
| Celeste | | | | |
| Arpa | | | | |
| Vecchia | | | | |
| Lauretta | | | | |
| Rinucio | | | | |
| G.S. | | | | |
| M, S, B, S | | | | |
| Nota, P, G | | | | |
| VI 1 | | | | |
| VI 2 | | | | |
| Vla | | | | |
| Vc | | | | |
| Cb | | | | |

3.4.3. Análisis del semiomusicograma

En la introducción observamos la aparición de los semiomotivos amarillo y rosa, que son los que más presencia tienen a lo largo de la obra. El semiomotivo amarillo actúa de motor de la obra, recordándonos a la familia Donati y, como apunta Carner, el duelo que manifiestan. El semiomotivo rosa es un semiomotivo de color, actúa como el celaje de Gianni Schicchi y desde el primer momento estará presente.

Del número 1 al 9 de ensayo siguen presentes los mismos semiomotivos amarillo y rosa, ahora apoyados por el tambor fúnebre. Los lamentos de los parientes surgen por primera vez, representan su falso dolor por la muerte de Buoso Donati y la creencia de que son los herederos. A partir del número 7 de ensayo comienza la incertidumbre por los rumores que corren en Signa. En este primer tramo de la obra que comprende 170 compases, los *tempi* metronómicos y los matices agógicos van cambiando. Los dos semiomotivos que encontramos comienzan a cambiar su significado.

En el número 10 de ensayo escuchamos un nuevo semiomotivo, naranja, que rompe con el carácter de los semiomotivos que hasta ahora hemos escuchado al tener un componente más lírico. Rinuccio ha encontrado el testamento y evoca a su amada y su deseo de casarse con ella. De nuevo en el número 12 de ensayo aparecen los semiomotivos amarillo y rosa, después de la irrupción del semiomotivo naranja. Los semiomotivos amarillo y rosa nos devuelven a la situación que habíamos dejado.

En el número 14 de ensayo comienza la lectura del testamento con el semiomotivo rojo. Le precede y le sigue el rosa sin interactuar con el amarillo. El testamento y el celaje de Schicchi se intercalan. En el número 15 de ensayo los parientes ya conocen el contenido del documento y volvemos a escuchar los semiomotivos amarillo y rosa en áreas de significado opuestas a las anteriores: desesperanza, los familiares muestran dolor verdadero y dejan de creer en la herencia.

En el número 16 de ensayo aparece un nuevo semiomotivo, el morado, relacionado con la ira de los parientes. Este semiomotivo estará presente hasta el número 20 de ensayo, donde se suma otro nuevo semiomotivo, el verde oscuro, que añade más ira, indignación y cólera a la situación por la que pasan. Observamos que estos semiomotivos siempre aparecen de forma contigua.

Del número 25 a los primeros compases del 28 de ensayo solo nos encontramos con el semiomotivo rosa. Rinuccio está diciendo a sus parientes quién

es la única persona que les puede ayudar. La presencia del semiomotivo rosa, celaje de Schicchi, se superpone en la escena.

En la segunda parte del número 28 de ensayo aparece el semiomotivo verde manzana, Gianni Schicchi triunfador. Rinuccio cuenta las virtudes de un pillo como Schicchi mientras escuchamos el semiomotivo verde manzana. Seguidamente entona su canto de alabanza a Florencia, exaltando a la gente nueva como Gianni Schicchi. Introduce dentro del aria el semiomotivo verde manzana e irrumpe en el número 31 de ensayo y durante un compás en el 32 de ensayo con el semiomotivo marrón (relacionado con Lauretta) que es una anticipación que dará lugar al aria “O mio babbino caro” de Lauretta.

En el número 33 de ensayo termina el aria de Rinuccio con una gran presencia del semiomotivo verde manzana –Rinuccio ha dejado claro quién es la única persona que les puede ayudar–. Escuchamos de nuevo otra anticipación del aria de Lauretta (semiotivo marrón) con la superposición del semiomotivo rosa (celaje de Schicchi) en los números 33 y 34 de ensayo. Es la única vez que estos dos semiomotivos (relacionados con Schicchi y Lauretta) interactúan de forma conjunta y dan paso a escena a estos dos personajes: el pícaro Schicchi y la inocente Lauretta.

Con todos los personajes principales en escena volvemos a escuchar los semiomotivos amarillo y rosa (número 35 de ensayo). Las áreas semánticas siguen siendo las mismas (dolor verdadero, desesperanza y no creen en la herencia) acentuadas por la presencia no deseada de Schicchi (excepto para Rinuccio).

Con un cambio significativo del *tempo* vuelve el semiomotivo de la ira (morado) en el número 36 de ensayo. La Vecchia cuenta con rabia a Schicchi que están desheredados, sumándose unos compases más tarde el semiomotivo verde oscuro que subraya el aumento de cólera.

En el número 38 de ensayo aparece otro nuevo semiomotivo, el azul claro. El cuarteto cruzado comienza su actuación: La Vecchia y Schicchi se insultan; y Rinuccio y Lauretta recuerdan sus juramentos de amor. De nuevo hay una irrupción en la escritura musical y dramática en el c. 656 con el semiomotivo naranja. Es un grito de desesperanza de Rinuccio y Lauretta al sentir que su deseo de casarse no podrá llevarse a cabo, mientras La Vecchia y Schicchi reclaman a sus respectivos²⁷. Al terminar el canto de este semiomotivo naranja reaparece el semiomotivo azul

²⁷ Schicchi reclama a su hija Lauretta, pidiéndole que deje a la familia Donati y vaya junto a él. La Vecchia reclama a su sobrino Rinuccio pidiéndole que deje a Lauretta.

claro (cuarteto cruzado) pero ahora con la intervención de los parientes que desean terminar con estas peleas y centrarse en el testamento.

Llegamos al aria de Lauretta (“O mio babbino caro”), en el número 40 de ensayo, que resuelve el conflicto planteado. Es el punto central de llegada y resolución. El semiomotivo marrón se desarrolla de forma espléndida creando el aria principal de la ópera. Lauretta persuade a su padre para que ayude a la familia. Al terminar el aria escuchamos de nuevo los semiomotivos amarillo y rosa transformados. Darán paso al semiomotivo naranja en el número 42 de ensayo reiterando el canto de los enamorados en un momento de desesperanza seguido del semiomotivo rosa recordándonos que Schicchi tiene que tomar una decisión. Al terminar en el número 43 de ensayo, reaparecen los semiomotivos amarillo y rosa que ahora abren la esperanza al acceder finalmente Schicchi a ayudar a la familia

En el número 47 de ensayo escuchamos el semiomotivo rojo acompañando el canto del médico que está alabando la ciencia médica. Schicchi ha conseguido salvar la situación suplantando a Buoso delante del médico. Inmediatamente después aparece el semiomotivo de triunfo (verde manzana) dejando claro que los planes de Schicchi van teniendo éxito (número 48 de ensayo).

Aparece un semiomotivo nuevo en el número 49 de ensayo, el lila, dejando ver la audacia de Schicchi. El protagonista canta un aria en la que describe sus planes. Los parientes cada vez confían más en Schicchi. Al terminar esta aria escuchamos el semiomotivo rojo, el testamento va a ser falsificado.

En el número 50 de ensayo aparece el semiomotivo motor (amarillo) todo sigue adelante. Schicchi hace la descripción de cómo se va a presentar el escenario durante la falsificación. El tambor fúnebre apoya esta descripción. Schicchi pasa de ser insultado a ser aclamado por la familia Donati alentado por el semiomotivo amarillo.

Las disputas de la familia por la herencia han comenzado (antes del número 53 de ensayo) reafirmadas por un nuevo semiomotivo, azul oscuro. En este momento hay acuerdo en el reparto de los bienes menos sustanciosos y la familia simula amor fraternal entre ellos. En el número 56 de ensayo, y con la presencia del semiomotivo azul oscuro, los parientes comienzan a demostrar su codicia y surgen los primeros desacuerdos entre ellos por los bienes más valiosos.

Las tres mujeres de la familia adulan a Schicchi mientras lo van disfrazando con los trajes de Buoso. El momento va acompañado de una gran presencia del

semiomotivo rosa. El celaje del pícaro Schicchi está presente en la escena (números 61 y 62 de ensayo). La familia Donati confía plenamente en el protagonista.

En el número 64 de ensayo Schicchi explica las consecuencias que tendría que alguien se enterase de la farsa. El tema es entonado con variaciones melismáticas del semiomotivo amarillo. El temor se apodera de los parientes.

El notario y los testigos van a aparecer en escena. Escuchamos el semiomotivo rosa (celaje de Schicchi), seguido del rojo (asociado al notario), el lila (audacia del protagonista), amarillo con rosa (motor y celaje de Schicchi, que es quien domina la situación) y el verde manzana (triumfo de Schicchi). Aparece una acumulación consecutiva de semiomotivos antes de que el falso Buoso comience a testar (números 66, 67 y 68 de ensayo). Esta abundancia de semiomotivos, acertadamente elegidos para el momento, nos resume la situación en la que nos encontramos en pocos compases antes de pasar a la siguiente acción. El celaje de de Schicchi (rosa) planea sobre los allí presentes, la familia (amarillo), el notario y los testigos (rojo). La audacia del protagonista está en marcha (lila) y Schicchi sabe que él es el triunfador (verde manzana). Los agradecimientos al notario por haber venido van acompañados por el semiomotivo rosa (número 69 de ensayo).

Comienza el notario con los prolegómenos acompañado por el semiomotivo rojo (número 71 de ensayo). A continuación, de nuevo, aparecen los semiomotivos amarillo y rosa mientras el notario pregunta por el funeral.

En el número 72 de ensayo escuchamos el semiomotivo rojo mientras Schicchi está legando bienes de escaso valor a la obra de Santa Reparata y entre los “Bravos” de la familia escuchamos el semiomotivo verde oscuro, semiomotivo que asociábamos a la ira y cólera de los parientes y que ahora acompaña los halagos a Schicchi.

Mientras reparte los bienes en los que todos están de acuerdo (número 74 de ensayo), volvemos a escuchar el semiomotivo azul oscuro (disputas). Le seguirán variaciones del semiomotivo rojo intercaladas con variaciones del semiomotivo rosa. Estas variaciones anuncian el comienzo de algo inesperado que dos compases antes del 76 de ensayo advertimos con el semiomotivo verde manzana (triumfo). Schicchi recuerda a los parientes el silencio al que tienen que estar sometidos por las consecuencias que conlleva el desvelar la farsa que llevan a cabo. Todo va acompañado de variaciones melismáticas del semiomotivo amarillo intercalando el

rojo, que les recuerda la presencia del notario. El tambor fúnebre reaparece en este momento (número 77 de ensayo).

En el 79 de ensayo el semiomotivo verde manzana surge con su carácter real desvelado (Gianni Schicchi ya es el triunfador). El falso Buoso ha donado sus mejores bienes a su devoto amigo Gianni Schicchi. A este semiomotivo le sigue el lila, la audacia del protagonista se hace patente y aparecen de forma aislada recuerdos del semiomotivo rosa hasta llegar al c. 1364, donde emerge el semiomotivo azul oscuro ayudando a desplegar a los parientes toda su ira mientras gritan y arramblan con todos los bienes que pueden de la casa mientras se marchan.

En el número 84 de ensayo irrumpe el semiomotivo naranja culminando el amor de Rinuccio y Lauretta, que de forma indirecta también son los triunfadores.

La ópera llega a su fin con el semiomotivo verde manzana, que indica que el pícaro Gianni Schicchi ha sido el triunfador.

En el semiomusicograma podemos apreciar que los únicos semiomotivos que actúan conjuntamente a lo largo de toda la ópera son el semiomotivo amarillo y el rosa:

Familia Donati, motor, duelo de los parientes \longleftrightarrow Celaje de Gianni Schicchi

El semiomotivo marrón, en una ocasión, aparece junto con el rosa:

Lauretta \longleftrightarrow Celaje de Gianni Schicchi

También en sólo una ocasión el semiomotivo rojo aparece junto con el verde oscuro:

Notario, testamento \longleftrightarrow Ira y cólera

El resto de los semiomotivos van apareciendo y reapareciendo en el transcurso de la obra.

Sobre los parientes, desde el primer momento, se superpone el celaje de Gianni Schicchi. Lauretta es el lazo de unión entre su padre y la familia Donati y por la que, al fin y al cabo, Schicchi termina haciendo su fechoría. El testamento es la causa de toda la ira y la cólera que despliegan los parientes de la familia Donati.

4. CONCLUSIONES

Sin perder de vista la opinión de Jürgen Leukel (1983) sobre la consolidación en *Il Trittico* (1918) del último cambio en el estilo compositivo de Giacomo Puccini, punto de vista sostenido por Jürgen Leukel a partir del contraste entre *La Fanciulla del West* (1910) y las tres óperas que componen *Il Trittico*, nosotros nos hemos ceñido a la tercera de las óperas en un acto que componen dicha macro-ópera.

No olvidemos que el estudio de Jürgen Leukel se encuentra condicionado por el imperfecto conocimiento existente, durante el periodo en el que lo realizaba, de la ópera *La Rondine* (1917), una pieza completamente recategorizada por la bibliografía, y poco a poco, en la actualidad, por los mismos teatros. *La Rondine* es la única composición para la escena que Giacomo Puccini estrenó después de *La Fanciulla del West* y antes de *Il Trittico*. La cronología, es decir, los siete años que van desde *La Fanciulla* hasta *La Rondine* y el año que falta desde ésta hasta *Il Trittico*, deberían otorgar una importancia considerable a *La Rondine* para describir la evolución del estilo de su autor.

Como nuestro análisis personal se ha consagrado a *Gianni Schicchi*, hemos preferido no establecer comparaciones apresuradas o solamente intuitivas entre esta ópera y sus dos compañeras *Il Tabarro* y *Suor Angelica*, o entre *Gianni Schicchi* y *La Fanciulla del West*, o bien entre *Gianni Schicchi* y *La Rondine*, o incluso entre nuestro objeto de estudio y la posterior *Turandot* (1924). Quede ello para investigaciones posteriores.

En *Gianni Schicchi* existe un asombroso despliegue de creatividad. Esta ópera corrobora la idea de que Giacomo Puccini es uno de los grandes genios de la historia de la ópera, y no sólo por su música, sino también por su capacidad teatral para elegir o rechazar a un libretista, para aceptar o rehusar un tema para el libreto, para dirigir su entera escritura, para determinarla radicalmente durante todo el proceso con sus continuas aportaciones, orientaciones, correcciones.

El libreto de *Gianni Schicchi*, de Giovacchino Forzano, es así una pieza de un valor sorprendente, comparable por su eficacia, para nosotros y para la gran mayoría de los expertos, al de las tres piezas de Lorenzo Da Ponte para Wolfgang Amadeus Mozart —especialmente al *Così fan tutte*, dado que los otros dos libretos de Da Ponte parten de obras teatrales preexistentes—, o al de los textos de Hugo von Hofmannsthal

para Richard Strauss –y sobre todo, a *Der Rosenkavalier*, que también es un libreto básicamente original, como *Gianni Schicchi*–.

En efecto, el punto de partida de *Gianni Schicchi*, en la *Divina Commedia* y en sus comentaristas, es poco más que el mínimo esbozo de una anécdota simplísima. Dicha escueta anécdota, parangonada a la anécdota del libreto, no le resta a éste ni un ápice de su singularidad. El libreto elaborado por Giovacchino Forzano, con Giacomo Puccini como guía absoluto de su trabajo, puede considerarse un discurso independiente que recurre a una tradición florentina y toscana (la Toscana es la provincia de Giovacchino Forzano y de Giacomo Puccini) en la que la poesía de Dante Alighieri, la arquitectura, la pintura, el Arno, las colinas, las burlas pesadas, las jugarretas (*le beffe*), la socarronería, la inteligencia y el gusto por la buena vida son elementos corrientes. Lo nuevo y sobresaliente son los valores expresivos, elocutivos, dispositivos, figurativos, temáticos y también fabulísticos de ese libreto y, sobre todo, el mérito de la dinámica de las estrategias a las cuales todos esos valores sirven para embaucar al espectador en un placer ininterrumpido de risas, intriga, cultura, belleza y justicia poética.

En el aspecto armónico, *Gianni Schicchi* se sitúa en el ámbito tonal, aunque lo amplía en gran medida. Las relaciones entre las regiones armónicas se establecen con cierta flexibilidad; la obra utiliza en ocasiones procedimientos enarmónicos, y la disonancia está integrada en estructuras tonales. Otro elemento que encontramos a lo largo de la obra son las progresiones tonales ampliadas. También encontramos estructuras que se escapan del marco tonal y que se encuentran asociadas a los momentos de mayor tensión dramática. En otras ocasiones, estas estructuras configuran entidades semiomotívicas; por ejemplo, en el semiomotivo 11. Las relaciones armónicas que se establecen no resultan convencionales; persiguen una expresividad marcada, un dramatismo que justifica ciertas correspondencias que debilitan la jerarquización del arco tonal.

La disposición de la estructura orquestal es de melodía acompañada, con valores rítmicos, rítmico-melódicos o rítmico-armónicos. Esta disposición se emplea especialmente en las partes de mayor lirismo. Puccini consigue con estos procedimientos un intenso dinamismo de la masa orquestal.

La instrumentación está determinada por familias de instrumentos y utiliza el eje entre la cuerda y el viento-madera. El compositor realiza un uso peculiar del color, muy presente en toda la obra. Este color detalla con precisión dramática cada

episodio. Las maderas y los metales juegan un papel predominante. La orquesta adquiere un sutil y continuo brillo mineral –que remite metafóricamente, con finalidad humorística, a las monedas como sinécdoque de la herencia de Buoso Donati y ésta, por metonimia, a la concupiscencia de sus parientes–. La función de la percusión está limitada a funciones rítmicas de apoyo, o a la creación de efectos y ambientes determinados. Un buen ejemplo es el peculiar uso del tambor como artífice de lo fúnebre.

Existe un predominio de las líneas vocales descriptivas del diálogo y de la acción sobre las puramente líricas. El *parlato* musical resalta los elementos verbales sobre los musicales, entendidos aquí en un sentido restrictivo. Estas líneas vocales consiguen caracterizar las afirmaciones, los susurros, los comentarios, las insinuaciones, los insultos.

El valor de lo rítmico en las líneas vocales de la obra es uno de los más determinantes. Caracteriza acciones como el enfado, el duelo auténtico o el fingido, la agitación o la algarabía. Lo rítmico se lleva hasta el tratamiento en masa, con juegos diversos, e incluso hasta las imitaciones contrapuntísticas.

Esta ópera juega con frecuencia con la fonología de las palabras como elemento para la generación del ritmo y de la melodía. El mismo nombre de Gianni Schicchi está utilizado con dicho fin. La música no está implícita en la palabra, tal y como ésta pre-existe en el lenguaje común. Es el discurso creativo de esta ópera el que concibe musicalmente de una determinada manera algunas palabras y buena parte del libreto, pero lo hace a partir de sus propias formas lingüísticas fonológicas, es decir, comenzando por su cantidad silábica, por su acentuación, por el grado de apertura y por la posición relativa de sus vocales, por la posición de cada una de éstas en su grupo silábico, por la eventual repetición de fonemas que en cada una de ellas se produce, etc., etc.. Este recurso compositivo está utilizado de forma espléndida en nuestra ópera.

Gianni Schicchi constituye un buen ejemplo de la síntesis entre unidad y variedad. El material temático se ha condensado al máximo, y se logra así sensación de coherencia. La ópera se halla elaborada con semiomotivos que resultan polivalentes (cada uno dentro de un ámbito o microuniverso semántico); su transformación varía continuamente los efectos y las finalidades. Esos semiomotivos polivalentes, sustentan el desarrollo de la acción. Por eso mismo, resulta

determinante en cada uno de ellos la articulación, el ritmo, el *tempo*, la dinámica, la armonía, las palabras.

Si Richard Wagner recurre al *leitmotiv* cada vez que aparece cierto personaje, cierto objeto, cierta idea o cierto sentimiento, y lo identifica así con un contenido poético, de modo diferente, en *Gianni Schicchi*, el semiomotivo ejerce un papel formal y funcional bastante más comprometido.

Para René Leibowitz (1990: 260), el alcance de las células temáticas de Giacomo Puccini es opuesto al de los *leitmotiv* wagnerianos. Según René Leibowitz, cada una de las células temáticas de Giacomo Puccini posee en sí caracteres musicales diferentes, de tal manera que su función es estructural en la obra. De alguna manera, podría decirse que la intuición de René Leibowitz sobre las células temáticas de Giacomo Puccini la hemos descrito, desarrollado y analizado nosotros como los semiomotivos.

Los semiomotivos de *Gianni Schicchi* tienen en cuenta las formas retóricas musicales, pero también las no musicales. Estos semiomotivos afectan a la morfología, la sintaxis y la semántica de la música, y a sus transformaciones. Interactúan estos semiomotivos con todos los elementos de la ópera, paso a paso. En realidad, podemos decir con propiedad que los semiomotivos son quienes instauran aquí los diversos niveles del entramado musical y, sobre todo, su mismo carácter dinámico.

En el breve preludio orquestal se establece ya la técnica, o mejor, la estrategia de los semiomotivos. Estos irán generando con fluidez los distintos climas y situaciones de la obra. La cantidad limitada de los materiales de los que parte la obra se articula, gracias a la magia de los semiomotivos, en el vasto y variado caleidoscopio de los componentes discursivos cuyo conjunto sintagmatizado, desplegado temporalmente, constituye esta ópera. Magia es en *Gianni Schicchi* el arte de las transformaciones a las que son sometidos dichos materiales primitivos para engendrar, a través de un sinfín de parentescos formales, el total de los elementos resultantes.

Hemos escrito “parentescos formales”. Es importante recalcar que los semiomotivos son estructuras dinámicas musicales semánticamente constituidas. “Formales”, se refiere, como en la tradición estructural de Ferdinand de Saussure y de Louis Hjelmslev, tanto a las formas de la expresión como a las formas del contenido. En efecto, si la imagen del caleidoscopio a la que hemos recurrido se

entendiese como la de un cuadro abstracto siempre cambiante, es decir, como pura estética, en ese caso, no nos serviría. Los semiomotivos entretengan, al contrario, un nuevo tipo de caleidoscopio; un tipo en el que la declinación de los componentes en juego no depende sólo de una *elocutio* de la expresión. La expresión no es aquí autosuficiente, no está basada únicamente en recurrencias estéticas, no es puramente decorativa ni puramente abstracta. Ese nuevo tipo de caleidoscopio está semantizado. Despliega un panorama musical cambiante, lógicamente orientado, con un principio y un final. Ese caleidoscopio es el paisaje propio de la figuratividad, los temas y la acción que así se van erigiendo, verbal y musicalmente.

No es que la música, mediante los semiomotivos, sirva a un argumento preexistente que sea el que recibe el público, sino que los semiomotivos con el libreto crean una historia musical, un universo semántico que se expresa, pues, de entrada, con palabras y con notas –destinadas ambas, además, a ser representadas, interpretadas en un escenario y en un foso–. Lo que recibe el público es esa historia musical, ese universo semántico manifestado, para empezar, con notas y palabras, y luego –en un sentido genético– con movimientos, vestidos, decorados.

Así, nuestro estudio se ha centrado en los once semiomotivos principales de la ópera. Sin duda son los sobresalientes, los de más fácil identificación para el oyente, los que quedan en su memoria impregnados, asociados indisolublemente al devenir de la ópera.

Los semiomotivos poseen un valor como semiomotivos musicales –en el seno del discurso musical en su conjunto, por sus relaciones dentro de dicho subdiscurso del discurso total de la ópera–. Pero estas formas musicales no son fenómenos independientes del subdiscurso no-musical, como la acción, la figurativización y los temas del libreto, por ejemplo. Ni tampoco son independientes, si pensamos en una representación concreta de la ópera, de la dirección e interpretación musicales. No son independientes ni siquiera de una dramatización o escenificación particular: de lo que hoy se llama “una producción”.

El semiomotivo se transforma con variaciones rítmicas, melódicas, de timbre o armónicas. Las modificaciones pueden afectar a todo el semiomotivo o a su cabeza, a su parte central o a su cola, y pueden desarrollarse de forma relativamente independiente cada una. Con este sistema, el semiomotivo progresa para formar las frases y los temas. Llega incluso a generar las arias dentro de la ópera –como las de Lairetta y Rinuccio, o como las casi-arias de Gianni Schicchi–. El semiomotivo

puede ejercer como el auténtico motor de determinados fragmentos; un claro ejemplo es el semiomotivo número 1. Las articulaciones diferenciales de los semiomotivos son quienes les proporcionan su entidad relacional y dinámica –en el conjunto de la obra–.

A diferencia de otras óperas, los ambientes se caracterizan aquí mediante los semiomotivos. Aunque no sea ni mucho menos gratuita o pura, porque se encuentra semantizada, los semiomotivos, como hemos dicho, también implican una voluntad lúdica del discurso y, en ese sentido, una intencionalidad estética. Juegan a sumarse, a restarse, a sustituirse, a intercambiar su posición. Así, aparecen acoplados, desaparecen, cambian de lugar. Se produce de este modo, como retórica de la transformación, parte de la *elocutio* de la ópera.

Si la acción progresa entre el saber y los sentimientos de los personajes, y si así se configuran, a la vez, las diferentes áreas semánticas, los semiomotivos ejercen en todo ello una función crucial. En esta ópera, los semiomotivos se presentan como una levadura expresiva intensamente caracterizadora.

En el conjunto de la ópera *Gianni Schicchi*, un semiomotivo ostenta una significación polivalente; sin embargo, posee significaciones puntuales específicas, determinadas, en cada uno de los pasajes concretos en los que se presenta. Como el resto de las estructuras de la ópera, los semiomotivos necesitan ser interpretados por el director teatral en su escenificación; y por el director musical, en su dirección orquestal y vocal. Con todo, esta interpretación de los semiomotivos no es como la de las demás estructuras dinámicas de la ópera, sino que determina fuertemente el resultado final. Requiere, por ello, una especial atención.

En cada pasaje concreto, la acción interpretativa del director –y la del resto de los sujetos de la cadena de producción– debería ser mayor cuanto menor sea la diferencia formal entre esa aparición del semiomotivo y cualquier otra de las que se producen en la ópera. Paradójicamente es así. ¿Por qué?

Decía Ferdinand de Saussure, hace casi cien años, que la significación se basa en la diferencia, es decir, en la percepción y categorización de las diferencias formales pertinentes que existen en ese tejido complejo y dinámico llamado discurso. Que la percepción y la categorización sean automáticas, transparentes e inconscientes en los espectadores empíricos, no importa en este momento. Que sean posibles sólo gracias a la competencia cultural de dichos destinatarios, y que ésta sea el fruto de un aprendizaje, tampoco es lo más importante aquí. Lo que necesitamos señalar ahora es

que, en *Gianni Schicchi*, de acuerdo con la observación general de Ferdinand de Saussure, las diferencias más sutiles entre las diversas existencias de un semiomotivo, para que no se pierdan en la percepción y categorización correspondientes, exigen interpretaciones muy sutiles, que ni las exageren ni las aminoren.

En el caso del devenir o evolución de “un mismo” semiomotivo, las diferencias más sutiles son el resultado de la transformación de ciertos elementos, cuantitativamente menores, pero del mantenimiento de otros, cuantitativamente mayores. Si la interpretación extrema las diferencias entre dos o más formas de un mismo semiomotivo, éstas dejan de ser dos formas de un semiomotivo, y se convierten en lo que no son: dos formas básicamente independientes. Se pierde así la percepción, la categorización y la comprensión de su eje común, es decir, del semiomotivo al que pertenecen. Si, al contrario, al limarse las diferencias, dos formas de un mismo semiomotivo son plasmadas más iguales de lo que son, tienden a desaparecer como formas distintas. El semiomotivo se esfuma entonces en una ejecución en pro de una identidad niveladora de las desigualdades, una conformidad inexistente en la partitura.

De ahí que un conocimiento adecuado –es decir, conforme a lo que requiere la inmanencia del propio discurso de la ópera– de estos semiomotivos, que son de naturaleza esencialmente dinámica, representa, por lo tanto, un reto suplementario, por más que básico, en su interpretación teatral y musical.

Aunque cada una de las interpretaciones-representaciones de *Gianni Schicchi* sea única, como cualquier lectura (mental o en alta voz) de un mismo poema, es indudable que responden a clases de interpretaciones-representaciones y, por ello, parece razonable pensar que algunas de dichas clases se conforman mejor que otras al discurso de la ópera entendido aquí y ahora como la partitura (que incluye el libreto). Con tal perspectiva, es evidente que las sucesivas encarnaciones de cada semiomotivo en *Gianni Schicchi* no pueden interpretarse de cualquier manera; y por lo mismo, cada interpretación es susceptible de ser juzgada o confrontada con respecto a las leyes internas de la ópera, con respecto a su propia pertinencia.

Para algunos, concebir la obra y su interpretación de este modo supone idealizarla, hipertrofiarla, aislarla, congelarla, y anular, en el mismo proceso, la parte de creatividad y de autonomía propia de su interpretación-representación. Para ellos, el respeto por la obra exige precisamente lo contrario, la abolición de dichas leyes internas, o sea, el quebrantamiento de su inmanencia, mediante un diálogo

interpretativo con ella de tipo personal, autónomo, ajeno a cualquier forma de filología o de musicología.

Las dos tendencias posibles, (a) la adaptación del director y del *regista* al modelo del espectador implícito contenido en la partitura, y (b) la independencia del director y *regista*, en tanto intérpretes-espectadores efectivos (empíricos), con respecto al modelo del espectador implícito, son básicamente trasladables al terreno del espectador efectivo o empírico final, cuya recepción se halla mediada por la del director y del *regista* reales de turno.

Más allá de las apariencias revolucionarias de algunas puestas en escena, probablemente, la actual tendencia mayoritaria a la lectura, digamos, académica (filológica-musicológica), en un ámbito naturalmente extra-académico como es el de los teatros (o el de las grabaciones audio-visuales hechas en ellos) o el de los discos, sea una de las consecuencias de la cuasi inexistencia de nuevas óperas, y de la consiguiente museificación de la ópera como género discursivo (museificación digna, y de prestigio social y cultural), desde poco después del grán éxito –ininterrumpido– de la última creación –inconclusa– de Giacomo Puccini, en 1926.

En cualquier caso, las dos tendencias generales posibles que nosotros hemos señalado a propósito de la interpretación del recorrido de cada uno de los semiomotivos de *Gianni Schicchi* –el poner el acento en la obra según la concepción inmanente de su estructura dinámica, o el situar el énfasis en el papel deliberadamente insubordinado y soberano de los intérpretes, una dicotomía que remite, en último término, a la de la semiótica del análisis frente a la de la creación–, esas dos tendencias, por tanto, no conviene que sean confundidas, como a veces sucede, con la alternativa entre una interpretación fundamentada y una interpretación deficiente, incompetente o irreflexiva.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. (2000): *Sobre la música*. Trad. Marta Tafalla y Gerard Vilar. Barcelona, Paidós Ibérica.
- Alier, Roger (2001): *Guía universal de la ópera*. Barcelona, Ma non troppo.
- Alonso, Silvia (2001): *Música, Literatura y Semiosis*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- , comp. (2002): *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid, Arco.
- Ansermet Ernest (1989): *Les Fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*. Paris, Editions Robert Laffont, S.A.
- Arnheim, Rudolf (1995): *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*. Trad. Remegio Gómez Díaz y Néstor Míguez. Madrid, Alianza.
- Bachmann, Marie-Laure (1998): *La Rítmica Jaques-Dalcroze. Una educación por la música y para la música*. Trad. Alphadet Traducciones. Madrid, Pirámide.
- Bajtin, Mijail (1999): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid, Alianza.
- Barilli, Bruno (2000): *Il paese del melodramma*. Milano, Adelphi.
- Bellisario, Angelo (1995): *Practica di analisi musicale*. Milano, Rugginenti.
- Berger, Willian (2005): *Puccini without excuses*. Nueva York, Vintage Books.
- Bianchi, Michele (1997): “Il caso Trittico: vitalità della morte e declino della vita”, en *Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista, il panorama europeo*. Lucca, Librería Musicale Italiana Editrice, pp. 216- 219.
- Boulez, Pierre (2008): *Puntos de referencia*. Trad. Eduardo J. Pietro. Barcelona, Gebisa.
- Braccini, Roberto (1994): *Vocabulario internacional de términos musicales*. Madrid, Música Española Contemporánea.
- Brèque, Jean-Michel (1985): “L’opéra-bouffe transcendé”, *L’avant scène opéra*, 82, pp. 9-15.
- Budden, Julian (2008): *Puccini*. Trad. Gabriella Biagi Ravenni. Roma, Carocci.
- (2008): *Verdi*. New York, Oxford University Press.
- Camino, Francisco (2001): *Ópera*. Madrid, Ollero & Ramos.

- Carner, Mosco (1987): *Puccini*. Trad. Ariel Bignami. Buenos Aires, Javier Vergara Editor.
- (1993): *Giacomo Puccini. Tosca*. Cambridge, Cambridge Opera Handbooks.
- Casablancas, Benet (2000): *El humor en la música. Broma, parodia e ironía*. Berlín, Reichenberger.
- Casella, Alfredo y Mortari, Virgilio (1950): *La técnica de la orquesta contemporánea*. Trad. A. Jurafsky. Buenos Aires, Ricordi.
- Casini, Claudio (1977): “Introduzione a Puccini”, en *Il melodramma italiano dell’ottocento*. Torino, Einaudi, pp.511-535.
- Castarède, Marie-France (2003): *El espíritu de la ópera. La exaltación de las pasiones humanas*. Trad. Julià de Jòdar. Barcelona, Paidós Ibérica.
- Cavell, Stanley (2002): *Un tono de filosofía*. Trad. Antonio Lastra. Madrid, A. Machado Libros.
- Conuzio, Ermanno (1987): “Opéra et Cinéma. Des origines aux années soixante”, *L’avant scène opéra*, 98, pp. 6-26.
- Cooke, Mervyn, coord. (2005): *The Cambridge companion to Twentieth-Century Opera*. New York, Cambridge University Press.
- Cooper, Grosvenor y Meyer, Leonard B. (2000): *Estructura rítmica de la música*. Trad. T. Paul Silles. Barcelona, Idea Música.
- Copland, Aaron (1994): *Cómo escuchar música*. Trad. Jesús Bal y Gay. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Courtés, Joseph (1997): *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enumeración*. Trad. Enrique Ballón. Madrid, Gredos.
- Dahlhaus, Carl (1996): *Estética de la música*. Trad. Juan Luis Milán. Zaragoza, Reichenberger.
- De Santi, Pier M., coord. (2008): *Puccini al Cinema*. Firenze, ASKA.
- De Stasio, Loreta (2006): “The *Commedia dell’arte* in Puccini’s opera, *Gianni Schicchi*: Forms and functions” *Acta Semiotica Fennica XXII Music and the arts*, pp. 799-811.
- (2008): *Metamorfosi e migrazioni della Commedia dell’arte*. Perugia, Guerra.
- Díaz, Maravillas, coord. (2006): *Introducción a la investigación en Educación Musical*. Madrid, Enclave Creativa.
- Diccionario Oxford de la música* (1984): coord. John Owen Ward. Barcelona, Edhasa.

- Diether de la Motte (1989): *Armonía*. Trad. Luis Romano. Barcelona, Labor.
- Donington, Robert (1980): “Agogic”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vl. 1, p. 158.
- “Dynamics”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vl. 5, p. 795.
- “Tempo”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vl. 18, p. 675.
- Dorsi, Fabrizio y Rausa, Giuseppe (2000): *Storia dell’opera italiana*. Milano, Bruno Mondadori.
- Drabkin, Willian (1980): “Motif”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vl. 12, p. 648.
- Eco, Umberto (1999): *La estructura ausente*. Trad. Francisco Serra. Barcelona, Lumen.
- Emerson, John A. (1980): “Timbre”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vl. 18, p. 823.
- Falcinelli, Sylviane (1985): “L’ultime sursaut de l’opéra-bouffe italien”, *L’avant scène opéra*, 82, pp. 72-75.
- Fubini, Enrico (1990): *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Trad. Carlos G. Pérez de Aranda. Madrid, Alianza.
- (1994): *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Trad. Carlos G. Pérez de Aranda. Madrid, Alianza.
- Gauthier, André (1985): “La genèse de Gianni Schicchi dans le Triptyque”, *L’avant scène opéra*, 82, pp. 16-19.
- Girardi, Michele (1995): *Giacomo Puccini. L’arte internazionale di un musicista italiano*. Venecia, Marsilio.
- González Martínez, Juan Miguel (1999): *El sentido en la obra musical y literaria. Aproximación semiótica*. Murcia, Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia.
- (2007): *Semiotica de la música vocal*. Murcia, Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Groos, Arthur y Parker, Roger (1995): *Giacomo Puccini. La bohème*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Grupo de Entrevernes (1982): *Análisis semiótico de los textos*. Trad. Iván Almeida. Madrid, Cristiandad.

- Guarnieri, Adriana (2000): *Musica e Letteratura in Italia tra ottocento e novecento*. Milán, Sansoni.
- Hepokoski, James A. (1983): *Giuseppe Verdi: Falstaff*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Hughes, Spike (1972): *Puccini Operas*. Nueva York, Dover.
- Kowzan, Tadeusz (1992): *Literatura y espectáculo*. Trad. Manuel García Martínez. Madrid, Taurus.
- (1997): *El signo y el teatro*. Trad. M^a C. Bobes y Jesús G. Maestro. Madrid, Arco.
- Krause, Ernst (1991): *Puccini*. Trad. Jacobo Mir. Madrid, Alianza.
- Langeveld, Joost (2002): *Escuchar y mirar*. Trad. Juan Gonzalez-Castelao. Madrid, Akal.
- LaRue, Jan (1989): *Análisis del estilo musical*. Trad. Pedro Purroy. Barcelona, Labor.
- Lévi-Strauss, Claude (1994): *Mirar, escuchar, leer*. Trad. Emma Calatayud. Madrid, Siruela.
- Leibowitz, René (1990): *Historia de la ópera*. Trad. Amaia Bárcena. Madrid, Taurus.
- Leukel, Jürgen S. (1983): *Studien zu Puccinis "Il Trittico": Il Tabarro, Suor Angelica, Gianni Schicchi*. München-Salzburg, E. Katzbichler.
- Lomuto, Michele y Ponzio, Augusto (1997): *Semiótica della musica. Introduzione al linguaggio musicale*. Bari, Edizioni B. A. Graphis.
- Llacer Pla, Francisco (1985): *Formas Musicales*. Madrid, Real Musical.
- Lorenzo de Reizábal, Margarita y Arantza (2004): *Análisis musical*. Barcelona, Boileau.
- Manzini, Enrico (1998): *La misteriosa apoteosi. Psicología del punto culminante nella musica*. Milano, Arte Scienza Conoscenza.
- Meyer, Leonard B. (2000): *El estilo en la música*. Trad. Michel Angstadt. Madrid, Pirámide.
- (2001): *Emoción y significado en la música*. Trad. José Luis Turina. Madrid, Alianza.
- Michels, Ulrich (1985): *Atlas de música*. Trad. León Manes. Madrid, Alianza.
- Motivo UAM (1991): http://www.uam.es/personal_pdi/filoyletras/jsango/teoria_del_motivo_texto.htm (última consulta 2-12-08).
- Nadal, Icíar (2006): "Semio-motivic structures between libretto and music in Puccini's *Gianni Schicchi*", *Acta Semiotica Fennica XXII Music and the arts*, pp. 905- 912.

- Nattiez, Jean-Jacques (2008): *Lévi-Strauss músico*. Arles, Actes Sud.
- Neubauer, John (1992): *La emancipación de la música*. Trad. Francisco Jiménez Gracia. Madrid, Visor.
- Osborne, Charles (1981): *The complete operas of Puccini*. Londres, Gollancz.
- Pahlen, Kurt (1995): *Diccionario de la ópera*. Trad. Cristóbal Piechocki. Barcelona, Emecé.
- Paolucci, Bridget (2006): *Talking about Puccini's Il Trittico*. CD EMI, New York, The Metropolitan Opera.
- Phillips-Matz, Mary Jane (2002): *Puccini. A Biography*. Boston, Northeastern University Press.
- Pierrakos, Hélène (1985): “Railler, dérailler...”, *L'avant scène opéra*, 82, pp. 76- 80.
- Piston, Walter (1984) : *Orquestación*. Trad. Ramón Barce, Llorenç Barber, y Alicia Perris, Madrid, Real Musical.
- Poindefert, Bruno (1985): “Railler, dérailler...”, *L'avant scène opéra*, 82, pp. 26-71.
- Pueo, Juan Carlos (2004-2006): “¿Es la ópera un género literario?” *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 15-17, pp. 469-491.
- Riemann, Hugo (2005): *Teoría general de la música*. Trad. Antonio Ribera. Barcelona, Idea Books.
- Rigolli, Alessandro (2006): *La musica sulla scena. Lo spettacolo musicale e il pubblico*. Torino, EDT.
- Rowell, Lewis (1999): *Introducción a la filosofía de la música*. Trad. Miguel Wald. Barcelona, Gedisa.
- Salzer, Felix (1990): *Audición estructural. Coherencia tonal en la música*. Trad. Pedro Purroy. Barcelona, Labor.
- Schoenberg, Arnold (2004): *El estilo y la idea*. Trad. Carlos Esteve. Barcelona, Idea Books.
- (2005): *Funciones estructurales de la armonía*. Trad. Juan Luis Milán. Barcelona, Idea Books.
- Soldini, Elisabetta (1999): “L'ouvre à l'affiche”, *L'avant scène opéra*, 190, pp. 152-171.
- Southwell-Sander, Peter (2002): *Puccini*. Trad. Dora Castro. Barcelona, Ma non troppo.

- Storr, Anthony (2002): *La música y la mente*. Trad. Verónica Canales. Barcelona, Paidós.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980). Londres, Macmillan Publishers Limited, Vols. 1, 4, 5, 12 y 18.
- Tarasti, Eero, coord. (1996): *Acta Semiotica Fennica IV Musical Semiotics in growth*. Imatra, Indiana University Press.
- Toch, Ernst (1985): *La Melodía*. Trad. Robert Gerhard. Barcelona, Labor.
- (2001): *Elementos constitutivos de la música*. Trad. Paul Silles. Barcelona, Idea Música.
- Wilson, Alexandra (2007): *The Puccini Problem. Opera, Nationalism and Modernity*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Zamacois, Joaquin (1985): *Formas musicales*. Barcelona, Labor.

Páginas Web consultadas para la recopilación de datos sobre las representaciones de *Gianni Schicchi* en los diferentes teatros de mundo (última consulta 9- 3- 09):

<http://www.metoperafamily.org/metopera/history/>.

www.maggiofiorentino.com

www.theatre-du-capitole.org/

www.volksoper.at/

www.teatroallascala.org

www.balirica.org.ar

www.losangelesopera.com

www.teatrocolon.org.ar

www.deutscheoperberlin.de

www.rcm.ac.uk

www.opera-comique.com

www.operaroma.it

www.covent-garden.co.uk

www.roh.org.uk

www.oper-frankfurt.de

www.operaoviedo.com

www.abao.org

www.teatrodelazarzuela.mcu.es

www.teatroregio.torino.it

www.teatrolafenice.it

www.liceubarcelona.com

PARTITURAS

Puccini, G. (1997): *Gianni Schicchi, Ópera*. Milán, Ricordi. Partitura Full Score.

Puccini, G. (2001): *Gianni Schicchi*. Milán, Ricordi. Partitura Canto e pianoforte.

GRABACIONES VÍDEO-GRÁFICAS

Forzano, Giovacchino; Puccini, Giacomo. *Gianni Schicchi, in Il Trittico*, Director: Gianandrea Gavazzeni, Teatro Alla Scala, Milano 1983. NVC Arts International. Selecta Vision.

Forzano, Giovacchino; Puccini, Giacomo. *Gianni Schicchi, in Il Trittico*, Director: James Levine, MET de Nueva York, 1991.

Forzano, Giovacchino; Puccini, Giacomo. *Gianni Schicchi*, Director: Vladimir Jurowaki, Glyndebourne, 2004. Opus Arte.

Forzano, Giovacchino; Puccini, Giacomo. *Gianni Schicchi, in Il Trittico*, Director: Julian Reynolds, Teatro Comunale Di Modena 2007. TDK

DISCOGRAFÍA

Forzano, Giovacchino; Puccini, Giacomo. *Gianni Schicchi. Il Trittico*. RAI di Torino. Director: Alfredo Simoneto. 1949. Fonit Cetra.

Forzano, Giovacchino; Puccini, Giacomo. *Gianni Schicchi*. Orchestra del MET de Nueva York. Director: Giuseppe Antonicelli. 1949. Cetra.

Forzano, Giovacchino; Puccini, Giacomo. *Gianni Schicchi*. Orchestra del Teatro San Carlo di Napoli. Director: Francesco Molinari-Pradelli. 1958. Philips.

- Forzano, Giovacchino; Puccini, Giacomo. *Gianni Schicchi. Il trittico*. Orchestra dell'Opera di Roma. Director: Gabriele Santini. 1959. Emi.
- Forzano, Giovacchino; Puccini, Giacomo. *Gianni Schicchi. Il trittico*. Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino. Director: Lamberto Gardelli. 1963. Decca
- Forzano, Giovacchino; Puccini, Giacomo. *Gianni Schicchi*. Orchestra della RAI di Milano. Director: Massimo Pradella. 1963. Cetra.
- Forzano, Giovacchino; Puccini, Giacomo. *Gianni Schicchi*. Bayerisches Staatsorchester. Director: Wolfgang Sawallisch. 1973. Orfeo
- Forzano, Giovacchino; Puccini, Giacomo. *Gianni Schicchi. Il Trittico*. London Symphony Orchestra. Director: Lorin Maazel. 1977. CBS.
- Forzano, Giovacchino; Puccini, Giacomo. *Gianni Schicchi*. Hungarian State Opera Orchestra. Director: János Ferencsik. 1980. Hungaroton.
- Forzano, Giovacchino; Puccini, Giacomo. *Gianni Schicchi*. Münchner Rundfunkorcheester. Director: Giuseppe Patané. 1987. Eurodisc.
- Forzano, Giovacchino; Puccini, Giacomo. *Gianni Schicchi*. Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino. Director: Bruno Bartoletti. 1991. Decca.
- Forzano, Giovacchino; Puccini, Giacomo. *Gianni Schicchi*. Philharmonic Orchestra Brussels. Director: Alexander Rahbari. 1993. BRTN.
- Forzano, Giovacchino; Puccini, Giacomo. *Gianni Schicchi*. Rundfunk Sinfonie Orchester Leipzig. Director: Herbert Kegel. 1998. Berlin Classics.

ANEXOS

ANEXO 1

LIBRETTO

GIANNI SCHICCHI

Libretto de Giovacchino Forzano

Ai lati del letto quattro candelabri con quatro ceri accesi. Davanti al letto, un candelabro a tre candele, spento. Luce di sole e luce di candele: sono le nove del mattino. Le sarge del letto, semichiuse, lasciano intravedere un drappo sorro che ricopre un corpo. I parenti di Buoso sono in ginocchio, con le mani si coprono il volto e stanno molto curvati verso terra.

Gherardino è a sinistra vicino alla parete; è seduto in terra, volta le spalle ai parenti e si diverte a far ruzzolare delle palline. I parenti sono disposti in semicerchio; a sinistra del letto la prima è la Vecchia, pio Rinuccio, Gherardo e Nella, quindi Betto di Signa, nel centro, resta un po' isolato perché essendo povero, mal vestito e fangoso, è riguardato con disprezzo dagli altri parenti; a destra, la Ciesca, Marco e Simone che sarà davanti alla Vecchia.

Da questo gruppo parte il sordo brontolio di una preghiera. Il brontolio è interrotto da singhiozzi, evidentemente fabbricati tirando su il fiato a strozzo. Quando Betto di Signa si azzara a singhiozzare, gli altri si sollevano un po', alzano il viso dalle mani e danno a Betto una guardataccia. Durante il brontolio si sentono esclamazioni soffocante di questo genere:

ATTO UNICO

ZITA

Povero Buoso!

SIMONE

Povero cugino!

RINUCCIO

Povero zio!

CIESCA, MARCO

Oh! Buoso!

NELLA, GHERARDO

Buoso!

BETTO

O cognato! Cognà...

E' interrotto perché Gherardino butta in terra una sedia e i parenti, con la scusa di zittire Gherardino, fanno un formidabile sciiiii sul viso a Betto.

TUTTI

Ssssh!

GHERARDO

Io piangerò per giorni e giorni.

a Gherardino che si è alzato e lo tira per la veste dicendogli qualche cosa

Sciò!

NELLA

Giorni? Per mesi!

come sopra

Sciò!

Gherardino va dalla Zita.

CIESCA

Mesi? Per anni ed anni!

ZITA

Ti piangerò tutta la vita mia!...

CIESCA, MARCO

Povero Buoso!

ZITA

allontanando Gherardino, seccata, si volge a Nella e a Gherardo

Portatecelo voi, Gherardino, via!

*Gherardo si alza, prende il figliolo per un braccio e, a strattoni, lo porta via
dalla porticina di sinistra*

ZITA, CIESCA, RINUCCIO, MARCO, SIMONE

Oh! Buoso, Buoso,

tutta la vita

piangeremo la tua dipartita!

CIESCA

Piangerem tutta la vita!

RINUCCIO

Piangerem!

ZITA

Buoso! Buoso!

Betto, curvandosi a sinistra, mormora qualcosa all'orecchio di Nella

NELLA

Ma come? Davvero?

BETTO

Lo dicono a Signa.

RINUCCIO

curvandosi fino a Betto

Che dicono a Signa?

NELLA

Gli mormora qualcosa all'orecchio

Si dice che...

RINUCCIO

Giaaaaà?!

BETTO

Lo dicono a Signa.

CIESCA

curvandosi fino a Betto

Che dicono a Signa?

BETTO

Le mormora qualcosa all'orecchio

Si dice che...

CIESCA

Nooooo!?

Marco, lo senti

che dicono a Signa?

Si dice che...

Gli mormora qualcosa all'orecchio

MARCO

Eeeeeeh?!

BETTO

Lo dicono a Signa.

ZITA

con voce piagnucolosa

Ma in somma possiamo sapere...

che diamine dicono a Signa?

BETTO

Ci son delle voci...

...dei mezzi discorsi...

Dicevan iersera

dal Cisti fornaio:

"Se Buoso crepa, pei frati è manna!

Diranno: pancia mia, fatti capanna!..."

E un altro:"Sì, sì, sì, nel testamento

ha lasciato ogni cosa ad un convento!..."

SIMONE

A metà di questo discorso si è sollevato anche lui ed ha ascoltato

Ma che?!?! Chi lo dice?

BETTO

Lo dicono a Signa.

SIMONE

Lo dicono a Signa?

ZITA, CIESCA, NELLA, RINUCCIO, GHERARDO, MARCO, BETTO

Lo dicono a Signa!

Un silenzio. Ora i parenti sono, sì, sempre in ginocchio, ma bene eretti sul busto

GHERARDO

O Simone?

CIESCA

Simone?

ZITA

Parla, tu se' il più vecchio...

MARCO

Tu se' anche stato podestà a Fucecchio...

ZITA

Che ne pensi?

MARCO

Che ne pensi?

SIMONE

Riflette un istante, poi, gravemente

Se il testamento è in mano d'un notaio...

chi lo sa? Forse è un guaio!

Se però ce l'avesse

lasciato in questa stanza,

guaio pei frati, ma per noi: speranza!

ZITA, CIESCA, NELLA, RINUCCIO, GHERARDO, MARCO, BETTO

Guaio pei frati, ma per noi: speranza!

Tutti istintivamente si alzano di scatto

RINUCCIO

O Laretta, amore mio,

speriam nel testamento dello zio!

È una ricerca febbrile. Fruscio di pergamene battute all'aria. Betto, scacciato da tutti, vagando per la stanza adocchia sul tavolo il piatto d'argento col sigillo d'argento e le forbici pure d'argento. Cautamente allunga una mano. Ma dal fondo si ode un falso allarme di Simone che crede di aver trovato il testamento.

SIMONE

Ah!

Tutti si voltano. Betto fa il distratto. Simone guarda meglio una pergamena.

No. Non è!

Si riprende la ricerca. Betto agguanta le forbici e il sigillo; li striscia al panno della manica dopo averli rapidamente appannati col fiato, li guarda e li mette in tasca. Ora tenta di trafugare il piatto. Ma un falso allarme di Zita fa voltare tutti.

ZITA

Ah!

Guarda meglio

No. Non c'è!

Si riprende la ricerca. Betto agguanta anche il piatto e lo mette sotto il vestito tenendolo assicurato col braccio.

ZITA, LA CIESCA, NELLA

No! Non c'è!

GHERARDO

Dove sia?

MARCO

Dove sia?

MARCO, SIMONE, BETTO

No! Non c'è!

RINUCCIO

Salvati! Salvati!

Il testamento di Buoso Donati!

Tutti accorrono con le mani protese per prendere il testamento. Ma Rinuccio mette il rotolo di pergamena nella sinistra, protende la destra come per fermare lo slancio dei parenti e, mentre tutti sono in un'ansia spasmodica.

Zia, l'ho trovato io!

Come compenso, dimmi se lo zio,

povero zio! M'avesse

lasciato bene bene,

se tra poco si fosse tutti ricchi...

in un giorno di festa come questo,

mi daresti il consenso di sposare

la Lauretta figliola dello Schicchi?

Mi sembrerà più dolce il mio redaggio...
potrei sposarla per Calendimaggio!

TUTTI

tranne Zita

Ma sì!

Ma sì!

C'è tempo a riparlarne!

RINUCCIO

Potrei sposarla per Calendimaggio!

GHERARDO, MARCO

Qua, presto il testamento!

LA CIESCA

Non lo vedi

Che si sta con le spine sotto i piedi?

RINUCCIO

Zia!

ZITA

Se tutto andrà come si spera,
sposa chi vuoi, sia pure la versiera!

RINUCCIO

Ah! lo zio mi voleva tanto bene,
m'avrà lasciato code tasche piene!
a Gherardino, che è tornato ora in scena

Corri da Gianni Schicchi,
digli che venga qui colla Lauretta:
c'è Rinuccio di Buoso che l'aspetta!

Gli dà due monete

A te, due popolini:
comprati i confortini!

Gherardino corre via.

Rinuccio dà a Zita il testamento; tutti seguono Zita che va al tavolo. Cerca le forbici per tagliare i nastri del rotolo, non trova né forbici né piatto. Guarda intorno i parenti; Betto fa una fisionomia incredibile. Zita strappa il nastro con le mani. Apre. Appare una seconda pergamena che avvolge ancora il testamento. Zita vi legge sopra.

ZITA

"Ai miei cugini
Zita e Simone!"

SIMONE

Povero Buoso!

ZITA

Povero Buoso!

SIMONE

*in un impeto di riconoscenza accende anche le tre candele del
candelabro spento*

Tutta la cera
tu devi avere!
Insino in fondo
si deve struggere!
Sì! godi, godi!
Povero Buoso!

TUTTI

mormorano
Povero Buoso!
Se m'avesse lasciato questa casa!
E i mulini di Signa!
Poi la mula!
Se m'avesse lasciato...

ZITA

Zitti! È aperto!

Zita col testamento in mano, vicino al tavolo: ha dietro a sé un grappolo umano. Marco e Betto sono saliti sopra una sedia. Si vedranno bene tutti i visi assorti nella lettura. Le bocche si muoveranno come quelle di chi legge senza emettere voce. A un tratto i visi si cominciano a rannuvolare... arrivano ad una espressione tragica ... finché Zita si lascia cadere seduta sullo sgabello davanti alla scrivania. Simone è il primo, del gruppo impietrito, che si muove; si volta, vede davanti a sé le tre candele accese, vi soffia su e le spegne; cala le sarge del letto completamente; spegne poi tutte i candelabri. Gli altri parenti lentamente vanno ciascuno a cercare una sedia e vi seggono. Sono come impietriti con gli occhi sbarrati, fissi; chi qua, chi là.

SIMONE

Dunque era verol Noi vedremo i frati
ingrassare alla barba dei Donati!

LA CIESCA

Tutti quei bei fiorini accumulati
finire nelle tonache dei frati!

MARCO

Privare tutti noi d'una sostanza,
e i frati far sguazzar nell'abbondanza!

BETTO

Io dovrò inisurarmi il bere a Signa,
e i frati beberanno il vin di vigna!

NELLA, LA CIESCA, ZITA

Si faranno slargar spesso la cappa,
noi schiantereni di bile, e loro... pappa!

RINUCCIO

La mia felicità sarà rubata
dall' "Opera di Santa Reparata!"

GHERARDO

Aprite le dispense dei conventi!
Allegri, frati, ed arrotate i denti!

ZITA

Eccovi le primizie di mercato!
Fate schioccar la lingua col palato!
A voi, poveri frati: tordi grassi!

SIMONE

Quaglie pinate!

NELLA

Lodole!

MARCO

Ortolani!!

ZITA

Beccafichi! Ortolani!

SIMONE

Quaglie pinate!
Oche ingrassate!

BETTO

E galletti!

TUTTI

Galletti?? Gallettini!!

RINUCCIO

Gallettini di canto tenerini!

TUTTI

Con un riso che avvelena si alzano accenandosi l'un l'altro

E con le facce rosse e ben pasciute,

schizzando dalle gote la salute,

ridetevi di noi: ah! ah! ah! ah!

Eccolo là un Donati, eccolo là!

Ah! ah! ah! ah!, ah! ah! ah! ah!,

Eccolo là un Donati!

Eccolo là!

E la voleva lui l'eredità...

Ridete, o frati,

ridete alla barba dei Donati!

Ah! ah! ah! affi, ah! ah! ah! ah!

Cadono ancora a sedere. Pausa. Ora c'è chi piange sul serio.

ZITA

Chi l'avrebbe mai detto,

che quando Buoso andava al cimitero,

si sarebbe pianto per davvero!

ZITA, LA CIESCA, NELLA

E non c'è nessun mezzo...

SIMONE, BETTO

... Per cambiarlo? ...

ZITA, MARCO

... Per girarlo? ...

LA CIESCA, NELLA, BETTO

... Addolcirlo? ...

MARCO

O Simone, Simone?

ZITA

Tu se' anche il più vecchio!

MARCO

Tu se' anche stato podestà a Fucecchio!

Simone fa un gesto come per dire: impossibile!

RINUCCIO

C'è una persona sola
che ci può consigliare,
forse salvare...

TUTTI

Chi?

RINUCCIO

Gianni Schicchi!

TUTTI

gesto di disillusione

ZITA

furibonda
Di Gianni Schicchi,
della figlioia,
non vo' sentirne
parlar mai più!
E intendi bene!

GHERARDINO

entra di corsa urlando
È qui che viene!

TUTTI

Chi?

GHERARDINO

Gianni Schicchi!

ZITA

Chi l'ha chiamato?

RINUCCIO

Io; l'ho mandato
perché speravo...

ZITA

Ah! bada! se sale,
gli fo ruzzolare
le scale!

LA CIESCA, NELLA, MARCO, SIMONE

È proprio il momento
d'aver Gianni Schicchi

GHERARDO

a Gherardino
Tu devi obbedire
soltanto a tuo padre:
là! là!

Sculaccia Gherardino e lo caccia nella stanza a destra in cima alla scala.

SIMONE

Un Donati sposare la figlia d'un villano!

ZITA

D'un oresco a Firenze dal contado!
Imparentarsi colla gente nova!
Io non voglio che venga! Non voglio!

RINUCCIO

Avete torto!

È fine! . . . astuto...

Ogni malizia

di leggi e codici

conosce e sa.

Motteggiatore!...Beffeggiatore!...

C'è da fare una beffa nuova e rara?

È Gianni Schicchi che la prepara!

Gli occhi furbi gli illuminan di riso

lo strano viso,

ombreggiato da quel suo gran nasone

che pare un torracchione

per così!

Vien dal contado? Ebbene? È che vuoi dire?

Basta con queste ubbie grette e piccine!

Firenze è come un albero fiorito,

che in piazza dei Signori ha tronco e fronde,

ma le radici forze nuove apportano

dalle convalli limpide e feconde!

E Firenze germoglia ed alle stelle

salgon palagi saldi e torri snelle!

L'Arno, prima di correre alla foce,

canta baciando piazza Santa Croce,

e il suo canto è sì dolce e sì sonoro

che a lui son scesi i ruscelletti in coro!

Così scendanvi dotti in arti e scienze

a far più ricca e splendida Firenze!

E di Val d'Elsa già dalle castella

ben venga Arnolfo a far la torre bella!

E venga Giotto dal Mugel selvoso,

e il Medici mercante coraggioso!

Basta con gli odi gretti e coi ripicchi!

Viva la gente nuova e Gianni Schicchi!

Si bussa alla porta

È lui!

Rinuccio apre; entrano Gianni Schicchi e Lauretta

GIANNI

Si sofferma sull'uscio: dà un'occhiata ai parenti

Quale aspetto sgomento e desolato!

Buoso Donati, certo, è migliorato!

RINUCCIO

a Lauretta, fra il pianerottolo e la porta

Lauretta!

LAURETTA

Rino!

RINUCCIO

Amore mio!

LAURETTA

Perché sì pallido?

RINUCCIO

Ahimè, lo zio ...

LAURETTA

Ebbene, parla ...

RINUCCIO

Amore, amore,

quanto dolore!

LAURETTA

Quanto dolore!

Gianni lentamente avanza verso Zita che gli volta le spalle; avanzando vede i candelabri intorno al letto.

GIANNI

Ah!

Andato??

fra sè

Perché stanno a lacrimare?

recitano meglio d'un giullare!

forte, con intonazione falsa

Ah! comprendo il dolor di tanta perdita ...

Ne ho l'anima commossa ...

GHERARDO

Eh! la perdita è stata proprio grossa!

GIANNI

come chi dica parole stupide di circostanza

Eh! Son cose ... Mah! Come si fa!

In questo mondo

una cosa si perde ...

una si trova ...

si perde Buoso,

ma c'è l'eredità...!

ZITA

Sicuro! Ai frati!

GIANNI

Ah! Diseredati?

ZITA

Diseredati! Sì, sì, diseredati!

E perciò ve lo canto:

pigliate la figliola,

levatevi di torno,

io non do mio nipote
ad una senza-dote!

RINUCCIO

O zia! io l'amo, l'amo!

LAURETTA

Babbo! Babbo! Lo voglio!

GIANNI

Figliola, un po' d'orgoglio!

ZITA

Non me ne importa un corno!

GIANNI

Brava la vecchia! Brava! Per la dote
sacrifichi mia figlia e tuo nipote!
Vecchia taccagna!
Stillina! Sordida!
Spilorcia! Gretta!

LAURETTA

Rinuccio, non lasciarmi!
Ah! tu me l'hai giurato
sotto la luna a Fiesole
quando tu m'hai baciato!
a due
Addio, speranza bella,
s'è spento ogni tuo raggio;
non ci potrem sposare
per il Calendimaggio!
Gli sfugge e corre a Rino
Babbo, lo voglio!
Amore! Amore!
Rinuccio sfugge e corre a Lauletta

O zia, la voglio!

Amore! Amore!

RINUCCIO

Lauretta mia, ricordati!

tu m'hai giurato amore!

E quella sera Fiesole

sembrava tutto un fiore!

GIANNI

tirando Lauretta verso la porta

Vieni, Lauretta,

rasciuga gli occhi,

sarebbe un parentado

di pitocchi!

Ah! vieni, vieni!

Riprende la figlia

Un po' d'orgoglio,

un po' d'orgoglio!

Via, via di qua!

ZITA

tirando Rino a destra

Anche m'insulta!

Senza la dote

non do il nipote!

Rinuccio, vieni,

lasciali andare,

sarebbe un volerti

rovinare!

Ma vieni, vieni!

Riprende Rinuccio

Ed io non voglio,

ed io non voglio!

Via, via di qua!

I parenti restano neutrali e si limitano ad esclamare di tanto in tanto:

I PARENTI

Anche le dispute fra innamorati!
Proprio il momento! Pensate al testamento!

RINUCCIO

Signor Giovanni,
rimanete un momento!
a Zita
Invece di sbraitare
dategli il testamento!
a Gianni
Cercate di salvarci!
A voi non può mancare
un'idea portentosa, una trovata,
un rimedio, un ripiego, un espediente!

GIANNI

A pro di quelle gente?
Niente! Niente! Niente!

LAURETTA

Gli si inginocchia davanti
Oh! mio babbino caro,
mi piace, è bello, bello;
vo' andare in Porta Rossa
a comperar l'anello!
Si, si, ci vogo andare!
E se l'amassi indarno,
andrei sul Ponte Vecchio,
ma per buttarmi in Arno!
Mi struggo e mi tormento!
Dio, vorrei morir!
Babbo, pietà, pietà ...

Piange. Una pausa.

GIANNI

come chi è costretto ad accondiscendere

Datemi il testamento!

Rinuccio glielo dà. Gianni legge e cammina. I parenti lo seguono con gli occhi, poi inconsciamente finiscono per andargli dietro come i pulcini alla chioccia, tranne Simone che siede sulla cassapanca a destra, e, incredulo, scrolla il capo.
Ansia

Niente da fare!

I parenti lasciano Schicchi e si avviano verso il fondo della scena.

RINUCCIO, LAURETTA

Addio, speranza bella,

dolce miraggio;

non ci potrem sposare

per il Calendimaggio!

GIANNI

Riprende a leggere e a camminare

Niente da fare!

I parenti si lasciano cadere sulle sedie

RINUCCIO, LAURETTA

Addio, speranza bella,

s'è spento ogni tuo raggio.

GIANNI

Però!

Tutti i parenti si alzano di scatto e corrono a Gianni

RINUCCIO, LAURETTA

Forse ci sposeremo
per il Calendimaggio!

Gianni si ferma nel mezzo della scena col viso aggrottato come perseguito da un suo pensiero, gesticola parcamente guardando davanti a sé. Tutti sono intorno a lui; ora, anche Simone; più bassi di lui, con i visi voltati verso il suo viso come uccellini che aspettino l'imbeccata. Gianni a poco a poco si rischiarisce, sorride, guarda tutta quella gente ... alto, dominante, troneggiante.

TUTTI

con un filo di voce
Ebbene?

GIANNI

infantile
Laurettina!
Va' sul terrazzino;
porta i minuzzolini all'uccellino.
e perché Rinuccio la vorrebbe seguire, egli lo ferma
Sola.

Lauretta va sul terrazzino a sinistra. Gianni la segue con gli occhi: appena la figlia è fuori di scena, egli si volge al gruppo dei parenti sempre intorno a lui

Nessuno sa
che Buoso ha reso il fiato?...

TUTTI

Nessuno!

GIANNI

Bene! Ancora
nessun deve saperlo!

TUTTI

Nessuno lo saprà!

GIANNI

assalito da un dubbio

E i servi?

ZITA

con intenzione

Dopo l'aggravamento...

in camera ..., nessuno!

GIANNI

a Marco e a Gherardo; tranquillizzato, deciso

Voi due portate il morto e i candelabri.

Là dentro nella stanza dirimpetto!

Donne! Rifate il letto!

LE DONNE

Ma...

GIANNI

Zitte. Obbedite!

Marco e Gherardo scompaiono fra le sarge del letto e ricompaiono con un fardello rosso che portano a destra nella stanza sotto la scala. Simone, Betto e Rinuccio portano via i candelabri. Ciesca e Nella ravviano il letto. Si bussa alla porta.

TUTTI

Si fermano, sorpresi

Ah!

GIANNI

contrariatissimo, con voce soffocata

Chi può essere? Ah!

ZITA

a bassa voce

Maestro Spinelloccio,
il dottore!

GIANNI

Guardate che non passi!
Ditegli qualche cosa...
che Buoso è migliorato e che riposa.

Betto va a chiudere le persiane e rende semioscura la stanza. Tutti si affollano intorno alla porta e la schiudono appena

MAESTRO SPINELLOCCIO

accento bolognese

L'è permesso?

TUTTI

Buon giorno,
Maestro Spinelloccio!
Va meglio!
Va meglio!
Va meglio!

MAESTRO SPINELLOCCIO

Ha avuto il benefissio?

TUTTI

Altro che! Altro che!

MAESTRO SPINELLOCCIO

A che potensa
l'è arrivata la scienza
Be', vediamo, vediamo...

per entrare

TUTTI

fermandolo

No! riposa!

MAESTRO SPINELLOCCIO

insistendo

Ma io...

GIANNI

seminascosto fra le sarge del letto, contraffacendo la voce di Buoso,

tremolante

No! no Maestro Spinelloccio!

All voce del morto i parenti danno un traballone, poi si accorgono che è Gianni che contraffà la voce di Buoso. Ma nel traballone a Betto è scivolato il piatto d'argento e gli è caduto

MAESTRO SPINELLOCCIO

Oh! Messer Buoso!

GIANNI

Ho tanta

voglia di riposare ...

potreste ripassare questa sera?

Son quasi addormentato ...

MAESTRO SPINELLOCCIO

Si, Messer Buoso!

Ma va meglio?

GIANNI

Da morto, son rinato!

A stasera!

MAESTRO SPINELLOCCIO

A stasera!

ai parenti

Anche alla voce sento: è migliorato!

Eh! a me non è mai morto un ammalato!

Non ho delle pretese,

il merito l'è tutto

della scuola bolognese!

A questa sera.

TUTTI

A stasera, Maestro!

MAESTRO SPINELLOCCIO

A questa sera!

Uscito il dottore, si riapre la finestra; ancora tutta luce in scena; i parenti si volgono a Gianni

GIANNI

Era uguale la voce?

TUTTI

Tale e quale!

GIANNI

Ah! Vittoria! Vittoria!

Ma non capite?

TUTTI

No!

GIANNI

Ah!...che zucconi!

Si corre dal notaio:

veloce, affannato

"Messer notaio, presto!

Via da Buoso Donati!

C'è un gran peggioramento!
Vuol fare testamento!
Portate su con voi le pergamene,
presto, messere, se no è tardi! ..."
Ed il notaio viene.
Entra: la stanza
è semioscura,
dentro il letto intravede
di Buoso la figura!
Il testa
la cappellina!
Al viso
la pezzolina!
Fra cappellina e pezzolina un naso
che par quello di Buoso e invece è il mio
perché al posto di Buoso ci son io!
Io, io Schicchi, con altra voce e forma!
Io falsifico in me Buoso Donati,
testando e dando al testamento norma!
O gente! Questa matta bizzarria
che mi zampilla dalla fantasia
è tale da sfidar l'eternità!

TUTTI

*come strozzati dalla commozione, non trovando le parole, gli baciano
le mani, gli baciano le vesti*

Schicchi!!!

Schicchi!!!

Schicchi!!!

ZITA

a Rinuccio

Va', corri dal notaio!

Rinuccio esce correndo

I PARENTI

Si abbracciano, si baciano con grande effusione

Caro Gherardo!

O Marco!

O Ciesca!

O Nella!

Zita, Zita!

Simone!

GIANNI

Oh, quale commozione!

TUTTI

Oh! giorno d'allegrezza!

La burla ai frati è bella!

Ah! felici e contenti!

Com'è bello l'amore fra i parenti!

SIMONE

O Giann, ora pensiamo

un po' alla divisione:

i fiorini in contanti...

TUTTI

In parti eguali!

Gianni dice sempre di sì con la testa

SIMONE

A me i poderi

di Fucecchio.

ZITA

A me quelli di Figline,

BETTO

A me quelli di Prato.

GHERARDO

A noi le terre d'Empoli.

MARCO

A me quelle di Quintole.

BETTO

A me quelle di Prato.

SIMONE

E quelle di Fucecchio.

ZITA

Resterebbero ancora:
la mula, questa casa
e i mulini di Signa.

MARCO

Son le cose migliori...

Pausa: i Parenti cominciano a guardarsi in cagnesco

SIMONE

falsamente ingenuo
Ah! capisco! capisco!
Perché sono il più vecchio
e sono stato podesiá a Fucecchio,
volete darli a me! Io vi ringrazio!

ZITA

No, no, no, no! Un momento!
Se tu se' vecchio, peggio per te!

MARCO E GLI ALTRI

Sentilo, sentilo, il podestà!
Vorrebbe il meglio dell'eredità!

GIANNI

da una parte
Quanto dura l'amore fra i parenti!

TUTTI

La casa ...
di Signa ...
la mula ...
i mulini... toccano a me
*Si odono i rintocchi di una campana che suona a morto. Tutti cessano
di gridare ed esclamano:*
L'hanno saputo!
Hanno saputo che Buoso è crepato!

Gherardo corre alla porta e scende le scale a precipizio

GIANNI

Tutto crollato!

LAURETTA

affacciandosi da sinistra
Babbo, si può sapere?
L'uccellino non vuole più minuzzoli...

GIANNI

nervoso
Ora dàgli da bere!

GHERARDO

Risale affannoso, non può parlare. Fa segno di no
E preso un accidente

al moro battezzato
del signor capitano!

TUTTI

allegramente
Requiescat in pace!

SIMONE

con autorità
Per la casa, la mula, i mulini
propongo di rimetterci
alia giustizia, all'onestà di Schicchi.

TUTTI

Rimettiamoci a Schicchi.

GIANNI

Come volete!
Datemi i panni per vestirmi, presto!

*Zita e Nella prendono dall'armadio e dalla cassapanca, che è fondo al letto,
la cappellina, la pezzolina e la camicia.*

ZITA

a Gianni
Ecco la cappellina!
a bassa voce
Se mi lasci la mula,
questa casa, i mulini
di Signa,
ti do trenta fiorini!

GIANNI

Sta bene!

Zita si allontana fregandosi le mani

SIMONE

avvicinandosi con fare distratto a Schicchi; a bassa voce

Se lasci a me la casa
la mula ed i mulini,
ti do cento fiorini!

GIANNI

Sta bene!

BETTO

furtivo, a Schicchi

Gianni, se tu mi lasci
questa casa, la mula ed i mulini
di Signa, ti fo gonfio di quattrini!

Nella parla a parte con Gherardo

GIANNI

Sta bene!

La Ciesca parla a parte con Marco

NELLA

*lasciando Gherardo, che ora la sta a osservare, mentre essa parla a
Gianni*

Ecco la pezzolina!
Se lasci a noi la mula,
i mulini di Signa e questa casa,
a furia di fiorini ti s'intasa!

GIANNI

Sta bene!

Nella va da Gherardo, gli parla all'orecchio e tutti e due si fregano le mani

LA CIESCA

Ed ecco la camicia!
Se ci lasci la mula,
i mulini di Signa e questa casa,
per te mille fiorini!

GIANNI

Sta bene!

La Ciesca va da Marco, gli parla all'orecchio: si fregano le mani. Tutti si fregano le mani.

Gianni si infila la camicia. Quindi con lo specchio in mano si accomoda la pezzolina e la cappellina cambiando l'espressione del viso come per trovare l'atteggiamento giusto. Simone è alla finestra per vedere se arriva il notaio. Gherardo sbarazza il tavolo a cui dovrà sedere il notaio. Marco e Betto tirano le sarge del letto e ravnano la stanza.

ZITA, NELLA, LA CIESCA

Guardano Gianni comicamente, quindi:

NELLA

Spogliati, bambolino,
ché ti mettiamo a letto.
E non aver dispetto,
se cambi il camicino!
Si spiuma il canarino,
la volpe cambia pelo,
il ragno ragnatelo,
il cane cambia cuccia,
il serpe cambia buccia ...

LA CIESCA

Fa' presto, bambolino,
ché devi andare a letto.
Se va bene il giuochetto,

ti diamo un confortino!
L'uovo divien pulcino,
il fior diventa frutto
e i frati mangian tutto,
ma il frate impoverisce,
la Ciesca s'arricchisce ...

ZITA

E bello! Portentoso!
Chi vuoi che non s'inganni?
È Gianni che fa Buoso,
o Buoso che fa Gianni?
Il testamento è odioso?
Un camicion maestoso,
il viso dormiglioso,
il naso poderoso,
l'accento lamentoso ...

TUTTI

... e il buon Gianni
cambia panni,
cambia viso,
muso e naso,
cambia accento
e testamento
per poterci servir!

GIANNI

Vi servirò a dovere!
Contenti vi farò!

LE DONNE

Bravo, così!
Proprio così!

O Gianni Schicchi, nostro salvator!

È preciso?

GLI UOMINI

Perfetto!

TUTTI

A letto! A letto!

Spingono Gianni verso il letto, ma egli li ferma con un gesto quasi solenne.

GIANNI

Prima un avvertimento!

O signori, giudizio!

Voi lo sapete il bando?

“Per ciù sostituisce

se stesso in luogo d’altri

in testamenti e lasciti,

per lui e per i complici

c’è il taglio della mano e poi l’esilio!”

Ricordatelo bene! Se fossimo scoperti:

la vedete Firenze?

accennando la torre di Arnolfo che appare al di là del terrazzo

Addio, Firenze, addio, cielo divino,

io ti saluto con questo moncherino,

e vo randagio come un Ghibellino!

TUTTI

soggiogati, impauriti, ripetono

Addio, Firenze, addio, cielo divino,

io ti saluto con questo moncherino,

e vo randagio come un Ghibellino!

Si bussa. Gianni schizza a letto; i parenti rendono la stanza semioscura; mettono una candela accesa sul tavolo dove il notaio deve scrivere; buttano un mucchio di roba sul letto; aprono.

RINUCCIO

Ecco il notaio.

MESSER AMANTIO, PINELLINO, GUCCIO

mestamente

Messer Buoso, buon giorno!

GIANNI

Oh! siete qui?

Grazie, messere Amantio!

O Pinellino calzolaio, grazie!

Grazie, Guccio tintore, troppo buoni

di venirmi a servir da testimoni!

PINELLINO

commosso, fra sé e sé

Povero Buoso!

Io l'ho sempre calzato ...

vederlo in quello stato ...

vien da piangere!

GIANNI

Il testamento avrei voluto scriverlo

con la scrittura mia,

me lo impedisce la paralisia...

Perciò volli un notaio,

solemne et leale. . .

Intanto il notaio ha preso dalla sua cassetta le pergamene, i bolli, ecc. e mette tutto sul tavolo

MESSER AMANTIO

Oh! messer Buoso, grazie!

Dunque tu soffri di paralisia?

Gianni allunga in alto le mani agitandole tremolanti

LA CIESCA, NELLA

Povero Buoso!

ZITA, SIMONE

Povero Buoso!

MESSER AMANTIO

Oh! poveretto! Basta!

I testi videro, testes viderunt!

Possiamo incominciare ... Ma ... i parenti? ...

GIANNI

Che restino presenti!

MESSER AMANTIO

Dunque incomincio:

In Dei nomini, anno D.N.J.C. ab eius salutifera incarnatione millesimo ducentesimo nonagesimo nono, die prima septembris, indictione undecima, ego notaro Amantio di Nicolao, civis Florentiae, per voluntatem Buosi Donati scribo hoc testamentum ...

GIANNI

con intenzione, scandendo ogni parola

Annulans, revocans

et irritans omne aliud testamentum!

I PARENTI

Che previdenza!

Che previdenza!

MESSER AMANTIO

Un preambolo: dimmi, i funerali,

(il più tardi possibile)

li vuoi ricchi? Fastosi? Dispendiosi?

GIANNI

No, no, pochi quattrini!
Non si spendano più di due fiorini!

I PARENTI

Oh! che modestia!
Oh! che modestia!
Povero zio! Che animo!
Che cuore!
Gli torna a onore!

GIANNI

Lascio ai fratri minori
e all'Opera di Santa Reparata ...
I parenti, leggermente turbati, si alzano lentamente
... cinque lire!

I PARENTI

tranquillizzati
Bravo! Bravo!
Bisogna sempre pensare alla beneficenza!

MESSER AMANTIO

Non ti sembrano un po' poco?

GIANNI

Chi crepa e lascia molto
alle congreghe e ai frati
fa dire a chi rimane:
“eran quattrin rubati”

I PARENTI

Che massime!
Che mente!
Che saggezza!

MESSER AMANTIO

Che lucidezza!

GIANNI

I fiorini in contanti

li lascio in parti uguali fra i parenti.

I PARENTI

Ohi Grazie, zio!

Grazie, cugino!

Grazie, cognato!

GIANNI

Lascio a Simone i beni di Fucecchio!

SIMONE

Grazie!

GIANNI

Alla Zita i poderi di Figline.

ZITA

Grazie, grazie!

GIANNI

A Betto i campi a Prato.

BETTO

Grazie, cognato!

GIANNI

A Nella ed a Gherardo i beni d'Empoli.

NELLA, GHERARDO

Grazie, grazie!

GIANNI

Alla Ciesca ed a Marco i beni a Quintole!

LA CIESCA, MARCO

Grazie!

TUTTI

fra i denti

Ora siamo alla mula,
alla casa ed ai mulini.

GIANNI

Lascio la mula,
quella che costa trecento fiorini,
ch'è la migliore mula di Toscana ...
al mio devoto amico ... Gianni Schicchi.

TUTTI I PARENTI

scattando

Come?! Come!? Com'è?

MESSER AMANTIO

Mulam relinquit eius amico devoto Joanni Schicchi.

TUTTI

Ma...

SIMONE

Cosa vuoi che gl'importi
a Gianni Schicchi
di quella mula?...

GIANNI

Tienti bono, Simone!
Lo so io quel che vuole Gianni Schicchi!

I PARENTI

Ah! Furfante, furfante, furfante!

GIANNI

Lascio la casa di Firenze al mio
caro devoto affezionato amico
Gianni Schicchi!

I PARENTI

erompono

Ah! Basta, basta!

Un accidente
a Gianni Schicchi!

A quel furfante!

Ci ribelliamo!

Ci ribelliamo!

Si, sì, piuttosto ...

Ci ribelliamo!

Ci ... ri ... be... Ah!

Ah! Ah! Ah! ...

GIANNI

Addio, Firenze,
addio, cielo divino,
io ti saluto.

A questa vocina si calmano fremendo

MESSER AMANTIO

Non si disturbi
del testator
la volontà!

GIANNI

Messer Amantio, io lascio a chi mi pare!

Ho in mente un testamento e sarà quello!
Se gridano, sto calmo e canterello!

GUCCIO, PINELLINO

Ah! Che uomo! Che uomo!

GIANNI

continuando a testare

E i mulini di Signa...

I PARENTI

I mulini di Signa?

GIANNI

I mulini di Signa (addio, Firenze!)
li lascio al caro (addio, cielo divino!)
affezionato amico ... Gianni Schicchi!
(E ti saluto con questo mancherino!)
La, la, la, la, la, la, la, la!
Ecco fatto!
Zita, di vostra borsa
date venti fiorini ai testimoni
e cento al buon notaio!

MESSER AMANTIO

Messer Buoso! Grazie!

Fa per avviarsi verso il letto

GIANNI

arrestandolo con un gesto della mano tremolante
Niente saluti.
Andate, andate.

MESSER AMANTIO, PINELLINO, GUCCIO

commossi, avviandosi verso la porta

Ah! che uomo! ... Che uomo! Che peccato!
Che perdita!... Che perdita! ...
Coraggio!

Appena usciti il notaio e i testi, i parenti restano un istante in ascolto finché i tre si sono allontanati, quindi tutti, tranne Rinuccio che è corso a raggiungere Lauretta, sul terrazzino:

I PARENTI

a voce soffocata dapprima, poi urlando feroci contro Gianni
Ladro! Ladro! Furfante!
Traditore! Birbante!
Iniquo! Ladro! Ladro!

Si slanciano contro Gianni che, ritto sul letto, si diffiende come può; gli strappano la camicia in brandelli

GIANNI

Gente taccagna!
Afferrando il bastone di Buoso, che è a capo del letto, dispensa colpi ...
Vi caccio via
di casa mia!
È casa mia!

TUTTI

Saccheggia! Saccheggia!
Bottino! Bottino!
La roba d'argento!
Le pezze di tela!
Saccheggia! Saccheggia!
Bottino! Bottino!
Ah! Ah! Ah!

I parenti corrono qua e là rincorsi da Gianni. Rubano. Gherardo e Nella salgono a destra e ne tornano carichi con Gherardino carico. Gianni tenta di difendere la roba. Tutti mano a mano che son carichi, si affollano alla porta, scendono le scale. Gianni li rincorre. La scena resta vuota

RINUCCIO

Dal fondo apre di dentro le persiane del finestrone; appare Firenze inondata dal sole; i due innamorati restano sul terrazzo

Lauretta mia,
staremo sempre qui!
Guarda ... Firenze è d'oro!
Fiesole è bella!

LAURETTA

Là mi giurasti amorel

RINUCCIO

Ti chiesi un bacio...

LAURETTA

Il primo bacio...

RINUCCIO

Tremante e bianca
volgesti il viso ...

LAURETTA, RINUCCIO

Firenze da lontano
ci parve il Paradiso!
Si abbracciano e restano nel fondo abbracciati

GIANNI

Torna risalendo le scale, carico di roba che butta al suolo
La masnada fuggi!
Di colpo s'arresta, vede i due, si pente di aver fatto rumore, ma i due non si turbano. Gianni sorride, è commosso, viene alla ribalta e

accennando gli innamorati ... con la berretta in mano

licenziando senza cantare

Ditemi voi, signori,

se i quattrini di Buoso

potevan finir meglio di così!

Per questa bizzarria

m'han cacciato all'inferno ... e così sia;

ma, con licenza dei gran padre Dante,

se stasera vi siete divertiti,

concedetemi voi ...

Fa il gesto di applaudire

l'attenuante!

Si inchina graziosamente

ANEXO 2.1

REPRESENTACIONES OPERÍSTICAS EN EL METROPOLITAN DE NUEVA YORK DESDE 1883 HASTA 2008

| REPRESENTACIONES | ÓPERA | PRIMERA REPRESENTACIÓN | ÚLTIMA REPRESENTACIÓN |
|------------------|--------------------------------|------------------------|-----------------------|
| 1200 | La Bohème | 11/09/1900 | 04/18/2008 |
| 1103 | Aida | 11/12/1886 | 11/08/2007 |
| 945 | Carmen | 01/05/1884 | 03/01/2008 |
| 943 | La Traviata | 11/05/1883 | 03/22/2008 |
| 891 | Tosca | 02/04/1901 | 12/02/2006 |
| 818 | Madama Butterfly | 02/11/1907 | 10/27/2007 |
| 815 | Rigoletto | 11/16/1883 | 12/22/2006 |
| 733 | Faust | 10/22/1883 | 06/22/2007 |
| 705 | Pagliacci | 12/11/1893 | 02/10/2007 |
| 665 | Cavalleria Rusticana | 12/04/1891 | 02/10/2007 |
| 618 | Lohengrin | 11/07/1883 | 05/06/2006 |
| 599 | Il Trovatore | 10/26/1883 | 02/21/2003 |
| 574 | Il Barbiere di Siviglia | 11/23/1883 | 02/29/2008 |
| 569 | Lucia di Lammermoor | 10/24/1883 | 03/13/2008 |
| 518 | Die Walküre | 01/30/1885 | 02/09/2008 |
| 500 | Don Giovanni | 11/28/1883 | 06/23/2006 |
| 470 | Tannhäuser | 11/17/1884 | 12/18/2004 |
| 449 | Tristan und Isolde | 12/01/1886 | 03/28/2008 |
| 441 | Le Nozze di Figaro | 01/31/1894 | 12/01/2007 |
| 408 | Die Meistersinger von Nürnberg | 01/04/1886 | 03/13/2007 |
| 387 | Die Zauberflöte | 03/30/1900 | 11/24/2007 |
| 369 | Der Rosenkavalier | 12/09/1913 | 04/02/2005 |
| 322 | Roméo et Juliette | 04/16/1884 | 12/31/2007 |
| 314 | Otello | 11/23/1891 | 03/08/2008 |
| 288 | Parsifal | 12/24/1903 | 05/18/2006 |
| 287 | Un Ballo in Maschera | 12/11/1889 | 04/23/2008 |
| 282 | La Gioconda | 12/20/1883 | 10/21/2006 |
| 270 | Turandot | 11/16/1926 | 05/08/2007 |
| 264 | Boris Godunov | 03/19/1913 | 02/14/2004 |
| 257 | Manon | 01/16/1895 | 04/08/2006 |
| 252 | Siegfried | 11/09/1887 | 05/06/2004 |
| 252 | L'Elisir d'Amore | 01/23/1904 | 05/20/2006 |
| 248 | Hänsel und Gretel | 11/25/1905 | 01/31/2008 |

| REPRESENTACIONES | ÓPERA | PRIMERA REPRESENTACIÓN | ÚLTIMA REPRESENTACIÓN |
|------------------|-------------------------|------------------------|-----------------------|
| 240 | Les Contes d'Hoffmann | 01/11/1913 | 01/08/2005 |
| 230 | La Forza del Destino | 11/15/1918 | 03/23/2006 |
| 230 | Fidelio | 11/19/1884 | 04/13/2006 |
| 226 | Samson et Dalila | 02/08/1895 | 03/02/2006 |
| 221 | Götterdämmerung | 01/25/1888 | 05/08/2004 |
| 215 | Manon Lescaut | 01/18/1907 | 02/23/2008 |
| 209 | Die Fledermaus | 02/16/1905 | 01/07/2006 |
| 190 | Don Carlo | 12/23/1920 | 12/23/2006 |
| 179 | Andrea Chénier | 03/01/1921 | 04/18/2007 |
| 175 | Falstaff | 02/04/1895 | 10/22/2005 |
| 171 | Così Fan Tutte | 03/24/1922 | 01/28/2006 |
| 150 | Salome | 01/22/1907 | 04/10/2004 |
| 149 | Das Rheingold | 01/04/1889 | 05/03/2004 |
| 147 | Norma | 02/27/1890 | 12/07/2007 |
| 147 | Der Fliegende Holländer | 11/27/1889 | 12/20/2000 |
| 131 | Gianni Schicchi | 12/14/1918 | 05/12/2007 |
| 129 | Les Huguenots | 03/19/1884 | 04/26/1915 |
| 128 | Simon Boccanegra | 01/28/1932 | 03/09/2007 |
| 128 | Eugene Onegin | 03/24/1920 | 03/03/2007 |
| 124 | Don Pasquale | 12/23/1899 | 04/28/2006 |
| 116 | Martha | 01/04/1884 | 02/03/1968 |
| 110 | Mignon | 10/31/1883 | 05/18/1949 |
| 109 | Pelléas et Mélisande | 03/21/1925 | 02/08/2005 |
| 99 | Le Prophète | 02/12/1884 | 10/26/1979 |
| 96 | La Fille du Régiment | 01/06/1902 | 05/16/2008 |
| 95 | La Fanciulla del West | 12/10/1910 | 03/19/1993 |
| 95 | Elektra | 12/03/1932 | 12/21/2002 |
| 91 | Macbeth | 02/05/1959 | 05/17/2008 |
| 88 | Ernani | 01/28/1903 | 04/10/2008 |
| 86 | Orfeo ed Euridice | 04/11/1885 | 05/12/2007 |
| 86 | Luisa Miller | 12/21/1929 | 04/01/2006 |
| 83 | The Bartered Bride | 02/19/1909 | 11/01/1996 |
| 83 | Ariadne auf Naxos | 12/29/1962 | 10/11/2005 |
| 73 | Werther | 03/29/1894 | 01/22/2004 |
| 73 | Il Tabarro | 12/14/1918 | 05/12/2007 |

| REPRESENTACIONES | ÓPERA | PRIMERA REPRESENTACIÓN | ÚLTIMA REPRESENTACIÓN |
|------------------|--|------------------------|-----------------------|
| 71 | Peter Grimes | 02/12/1948 | 03/24/2008 |
| 71 | L'Italiana in Algeri | 12/05/1919 | 03/17/2004 |
| 71 | L'Africaine | 12/07/1888 | 02/24/1934 |
| 70 | La Juive | 01/16/1885 | 12/19/2003 |
| 68 | Le Coq d'Or | 03/06/1918 | 05/03/1945 |
| 68 | Die Entführung aus dem Serail | 11/29/1946 | 05/07/2008 |
| 67 | Suor Angelica | 12/14/1918 | 05/12/2007 |
| 67 | Mefistofele | 12/05/1883 | 02/26/2000 |
| 67 | Idomeneo | 10/14/1982 | 12/09/2006 |
| 66 | L'Amore dei Tre Re | 01/02/1914 | 01/15/1949 |
| 66 | Adriana Lecouvreur | 11/18/1907 | 03/26/1994 |
| 65 | La Sonnambula | 11/14/1883 | 11/25/1972 |
| 63 | Thaïs | 02/16/1917 | 05/22/1978 |
| 63 | Lakmé | 02/22/1892 | 05/01/1947 |
| 60 | Wozzeck | 03/05/1959 | 01/06/2006 |
| 59 | The Queen of Spades | 03/05/1910 | 03/03/2004 |
| 59 | Die Frau ohne Schatten | 10/02/1966 | 12/13/2003 |
| 55 | L'Oracolo | 02/04/1915 | 01/20/1933 |
| 54 | Porgy and Bess | 02/06/1985 | 12/06/1990 |
| 54 | La Périchole | 12/21/1956 | 05/27/1971 |
| 54 | Dialogues des Carmélites | 02/05/1977 | 01/04/2003 |
| 52 | Louise | 01/15/1921 | 02/05/1949 |
| 52 | Arabella | 02/10/1955 | 12/15/2001 |
| 50 | I Puritani | 10/29/1883 | 02/15/2007 |
| 48 | Verdi Requiem Mass | 02/17/1901 | 06/08/2001 |
| 46 | Die Königin von Saba | 12/02/1885 | 04/16/1906 |
| 45 | Nabucco | 10/24/1960 | 03/08/2005 |
| 45 | Jenufa | 12/06/1924 | 02/17/2007 |
| 45 | I Vespri Siciliani | 08/23/1967 | 12/11/2004 |
| 44 | Billy Budd | 09/19/1978 | 03/14/1997 |
| 39 | Stabat Mater | 12/16/1883 | 03/14/1920 |
| 39 | Rise and Fall of the City of Mahagonny | 11/16/1979 | 12/09/1995 |
| 39 | La Clemenza di Tito | 10/18/1984 | 05/15/2008 |
| 39 | Königskinder | 12/28/1910 | 04/18/1914 |

| REPRESENTACIONES | ÓPERA | PRIMERA REPRESENTACIÓN | ÚLTIMA REPRESENTACIÓN |
|------------------|----------------------------|------------------------|-----------------------|
| 37 | Les Troyens | 10/22/1973 | 03/27/2003 |
| 37 | Francesca da Rimini | 12/22/1916 | 03/20/1986 |
| 35 | Fedora | 12/05/1906 | 05/01/1997 |
| 33 | Lulu | 03/18/1977 | 04/20/2002 |
| 32 | Khovanshchina | 02/16/1950 | 03/20/1999 |
| 31 | William Tell | 11/28/1884 | 12/05/1931 |
| 31 | Parade | 02/20/1981 | 03/28/2002 |
| 31 | Les Mamelles de Tirésias | 02/20/1981 | 03/28/2002 |
| 31 | Le Rossignol | 03/06/1926 | 02/21/2004 |
| 31 | L'Enfant et les Sortilèges | 02/20/1981 | 03/28/2002 |
| 30 | Der Freischütz | 11/24/1884 | 04/19/1972 |
| 29 | La Cenerentola | 10/16/1997 | 10/28/2005 |
| 28 | Semiramide | 03/22/1892 | 01/16/1993 |
| 26 | The Merry Widow | 02/17/2000 | 01/17/2004 |
| 25 | La Favorita | 11/29/1895 | 06/09/1978 |
| 24 | Bluebeard's Castle | 06/10/1974 | 05/21/2000 |
| 23 | Zazà | 01/16/1920 | 04/22/1922 |
| 23 | The Rake's Progress | 02/14/1953 | 05/03/2003 |
| 23 | Stravinsky | 12/03/1981 | 02/21/2004 |
| 23 | Oedipus Rex | 12/03/1981 | 02/21/2004 |
| 23 | Giulio Cesare | 09/27/1988 | 04/27/2007 |
| 22 | Peter Ibbetson | 02/07/1931 | 04/04/1935 |
| 22 | Le Sacre du Printemps | 12/03/1981 | 02/21/2004 |
| 21 | Rinaldo | 01/19/1984 | 06/27/1984 |
| 21 | Rienzi | 02/05/1886 | 02/26/1890 |
| 20 | Sadko | 01/25/1930 | 04/16/1932 |
| 19 | The Siege of Corinth | 04/07/1975 | 01/24/1976 |
| 19 | Madame Sans-Gêne | 01/25/1915 | 04/08/1918 |
| 19 | Kát'a Kabanová | 02/25/1991 | 01/01/2005 |
| 18 | War and Peace | 02/14/2002 | 01/03/2008 |
| 18 | Vanessa | 01/15/1958 | 04/13/1965 |
| 18 | La Rondine | 03/10/1928 | 03/21/1936 |
| 18 | Der Zigeunerbaron | 02/15/1906 | 05/31/1960 |
| 18 | Der Barbier von Bagdad | 01/03/1890 | 01/08/1926 |
| 18 | Alceste | 01/24/1941 | 02/11/1961 |

| REPRESENTACIONES | ÓPERA | PRIMERA REPRESENTACIÓN | ÚLTIMA REPRESENTACIÓN |
|------------------|---------------------------|------------------------|-----------------------|
| 17 | The King's Henchman | 02/17/1927 | 03/28/1929 |
| 17 | Stiffelio | 10/21/1993 | 04/10/1998 |
| 17 | Soirée | 12/23/1955 | 12/10/1956 |
| 16 | The Last Savage | 01/23/1964 | 05/24/1965 |
| 16 | Petrushka | 02/06/1919 | 04/17/1926 |
| 16 | Iris | 12/06/1907 | 04/09/1931 |
| 15 | The Emperor Jones | 01/07/1933 | 04/05/1934 |
| 15 | The Bat | 05/20/1936 | 04/06/1938 |
| 15 | Rusalka | 11/11/1993 | 05/08/2004 |
| 15 | Mârouf | 12/19/1917 | 05/27/1937 |
| 15 | Lady Macbeth of Mtsensk | 11/10/1994 | 03/30/2000 |
| 15 | Death in Venice | 10/18/1974 | 02/26/1994 |
| 14 | Rodelinda | 12/02/2004 | 05/19/2006 |
| 14 | Il Segreto di Susanna | 12/13/1912 | 04/27/1922 |
| 14 | Die Ägyptische Helena | 11/06/1928 | 04/07/2007 |
| 14 | Coppélia | 02/12/1904 | 01/02/1912 |
| 13 | The Makropulos Case | 01/11/1996 | 04/28/2001 |
| 13 | The Ghosts of Versailles | 12/19/1991 | 04/21/1995 |
| 13 | Syllabaire pour Phèdre | 02/17/1973 | 03/09/1973 |
| 13 | Philémon et Baucis | 11/29/1893 | 01/27/1903 |
| 13 | Oberon | 12/28/1918 | 01/06/1921 |
| 13 | Iphigénie en Tauride | 11/25/1916 | 12/22/2007 |
| 13 | I Gioielli della Madonna | 12/12/1925 | 02/12/1927 |
| 13 | Dido and Aeneas | 02/17/1973 | 03/09/1973 |
| 13 | A Midsummer Night's Dream | 11/25/1996 | 05/10/2002 |
| 12 | The Voyage | 10/12/1992 | 04/11/1996 |
| 12 | The Great Gatsby | 12/20/1999 | 05/11/2002 |
| 12 | The First Emperor | 12/21/2006 | 05/17/2008 |
| 12 | The Blue Bird | 12/27/1919 | 04/02/1921 |
| 12 | Moses und Aron | 02/08/1999 | 12/23/2003 |
| 12 | La Ventana | 11/06/1967 | 12/30/1967 |

| REPRESENTACIONES | ÓPERA | PRIMERA REPRESENTACIÓN | ÚLTIMA REPRESENTACIÓN |
|------------------|--------------------------------|------------------------|-----------------------|
| 12 | La Navarraise | 12/11/1895 | 01/09/1922 |
| 12 | La Cena delle Beffe | 01/02/1926 | 01/11/1927 |
| 12 | Four Saints in Three Acts | 02/20/1973 | 03/10/1973 |
| 12 | Die Tote Stadt | 11/19/1921 | 02/26/1923 |
| 11 | The Gambler | 03/19/2001 | 04/12/2008 |
| 11 | Snegurochka | 01/23/1922 | 04/16/1923 |
| 11 | Skyscrapers | 02/19/1926 | 01/21/1927 |
| 11 | Mourning Becomes Electra | 03/17/1967 | 12/28/1967 |
| 11 | Le Cid | 02/12/1897 | 04/04/1902 |
| 11 | La Damnation de Faust | 02/02/1896 | 06/13/1997 |
| 11 | I Lombardi alla Prima Crociata | 12/02/1993 | 05/13/1994 |
| 11 | Der Trompeter von Säkkingen | 11/23/1887 | 02/24/1890 |
| 10 | Prince Igor | 12/30/1915 | 12/15/1917 |
| 10 | Loreley | 03/04/1922 | 01/08/1923 |
| 10 | Euryanthe | 12/23/1887 | 02/26/1915 |
| 10 | Esclarmonde | 11/19/1976 | 12/20/1976 |
| 10 | Erwartung | 01/16/1989 | 02/21/1989 |
| 10 | Boccaccio | 01/02/1931 | 04/06/1931 |
| 10 | Anima Allegra | 02/14/1923 | 03/28/1924 |
| 9 | Sly | 04/01/2002 | 05/04/2002 |
| 9 | Serenade | 02/09/1936 | 02/27/1938 |
| 9 | Merry Mount | 02/10/1934 | 04/12/1934 |
| 9 | Manru | 02/14/1902 | 04/19/1902 |
| 9 | Lodoletta | 01/12/1918 | 02/15/1919 |
| 9 | La Vestale | 11/12/1925 | 01/04/1927 |
| 9 | Il Pirata | 10/21/2002 | 02/08/2003 |
| 9 | Hamlet | 02/21/1884 | 01/01/1897 |
| 9 | Germania | 01/22/1910 | 02/06/1911 |
| 9 | Fra Diavolo | 12/24/1902 | 04/23/1910 |
| 9 | Don Quichotte | 04/03/1926 | 12/21/1926 |
| 9 | Cyrano de Bergerac | 05/13/2005 | 03/16/2006 |
| 9 | Cleopatra's Night | 01/31/1920 | 02/23/1921 |
| 8 | The Robin Woman: Shanewis | 03/23/1918 | 04/04/1919 |
| 8 | Samson | 02/03/1986 | 03/06/1986 |

| REPRESENTACIONES | ÓPERA | PRIMERA REPRESENTACIÓN | ÚLTIMA REPRESENTACIÓN |
|------------------|-------------------------|------------------------|-----------------------|
| 8 | Mazeppa | 03/06/2006 | 03/30/2006 |
| 8 | Linda di Chamounix | 03/01/1934 | 03/25/1935 |
| 8 | Le Donne Curiose | 01/03/1912 | 03/20/1913 |
| 8 | La Campana Sommersa | 11/24/1928 | 12/20/1929 |
| 8 | Il Maestro di Cappella | 12/09/1909 | 04/20/1910 |
| 8 | Donna Juanita | 01/02/1932 | 02/10/1932 |
| 8 | Die Puppenfée | 01/08/1890 | 02/21/1905 |
| 8 | Benvenuto Cellini | 12/04/2003 | 01/01/2004 |
| 8 | Antony and Cleopatra | 09/16/1966 | 12/01/1966 |
| 8 | An American Tragedy | 12/02/2005 | 12/28/2005 |
| 7 | The Canterbury Pilgrims | 03/08/1917 | 04/21/1917 |
| 7 | Susannah | 03/31/1999 | 04/22/1999 |
| 7 | Schwanda, the Bagpiper | 11/07/1931 | 12/30/1931 |
| 7 | Satyagraha | 04/11/2008 | 05/01/2008 |
| 7 | Robert le Diable | 11/19/1883 | 04/15/1884 |
| 7 | Mona Lisa | 03/01/1923 | 02/18/1924 |
| 7 | Lobetanz | 11/18/1911 | 02/09/1912 |
| 7 | L'Heure Espagnole | 11/07/1925 | 01/08/1926 |
| 7 | Jonny Spielt Auf | 01/19/1929 | 04/04/1929 |
| 7 | Gallia | 12/04/1904 | 04/09/1922 |
| 7 | Armide | 11/14/1910 | 03/18/1912 |
| 7 | Ariane et Barbe-bleue | 03/29/1911 | 03/02/1912 |
| 7 | Amelia Goes to the Ball | 03/03/1938 | 01/30/1939 |
| 7 | A View from the Bridge | 12/05/2002 | 12/28/2002 |
| 6 | Zar und Zimmermann | 11/30/1909 | 04/06/1910 |
| 6 | Vittorio | 12/15/1954 | 01/21/1955 |
| 6 | Tiefland | 11/23/1908 | 01/09/1909 |
| 6 | Saint Elisabeth | 01/03/1918 | 03/13/1918 |
| 6 | Masaniello | 12/29/1884 | 02/19/1887 |
| 6 | Madonna Imperia | 02/08/1928 | 04/07/1928 |

| REPRESENTACIONES | ÓPERA | PRIMERA REPRESENTACIÓN | ÚLTIMA REPRESENTACIÓN |
|------------------|---------------------------|------------------------|-----------------------|
| 6 | Madeleine | 01/24/1914 | 03/25/1914 |
| 6 | Les Sylphides | 11/13/1964 | 01/14/1965 |
| 6 | Le Villi | 12/17/1908 | 03/03/1909 |
| 6 | Le Roi de Lahore | 02/29/1924 | 04/19/1924 |
| 6 | Le Roi d'Ys | 01/05/1922 | 03/06/1922 |
| 6 | La Serva Padrona | 02/23/1935 | 01/14/1943 |
| 6 | L'Attaque du Moulin | 02/08/1910 | 03/09/1910 |
| 6 | L'Amico Fritz | 01/10/1894 | 12/22/1923 |
| 6 | Doktor Faust | 01/08/2001 | 01/29/2001 |
| 6 | Cyrano | 02/27/1913 | 04/23/1913 |
| 6 | Capriccio | 01/09/1998 | 01/31/1998 |
| 6 | Alessandro Stradella | 02/04/1910 | 02/25/1910 |
| 5 | Walpurgis Night | 12/27/1946 | 05/04/1947 |
| 5 | Violanta | 11/05/1927 | 12/22/1927 |
| 5 | Versiegelt | 01/20/1912 | 04/12/1912 |
| 5 | The Man Without a Country | 05/12/1937 | 02/17/1938 |
| 5 | The Fair at Sorochintzy | 11/29/1930 | 01/15/1931 |
| 5 | The Dance in Place Congo | 03/23/1918 | 04/26/1918 |
| 5 | Phoebus and Pan | 01/15/1942 | 03/04/1942 |
| 5 | Merlin | 01/03/1887 | 02/11/1887 |
| 5 | La Vida Breve | 03/06/1926 | 04/05/1926 |
| 5 | La Reine Fiammette | 01/24/1919 | 03/18/1919 |
| 5 | La Notte di Zoraima | 12/02/1931 | 01/12/1932 |
| 5 | La Fille de Madame Angot | 12/14/1909 | 02/23/1910 |
| 5 | Julien | 02/26/1914 | 04/08/1914 |
| 5 | Il Signor Bruschino | 12/09/1932 | 01/24/1933 |
| 5 | Il Carillon Magico | 12/02/1920 | 01/01/1921 |
| 5 | Goyescas | 01/28/1916 | 03/06/1916 |
| 5 | Giovanni Gallurese | 02/19/1925 | 03/24/1925 |
| 5 | Fra Gherardo | 03/21/1929 | 04/12/1929 |
| 5 | Ero e Leandro | 03/10/1899 | 03/14/1903 |
| 5 | Dinorah | 11/18/1891 | 02/03/1925 |
| 5 | Asrael | 11/26/1890 | 01/02/1891 |
| 4 | Vienna Waltzes | 11/19/1886 | 02/15/1910 |

| REPRESENTACIONES | ÓPERA | PRIMERA REPRESENTACIÓN | ÚLTIMA REPRESENTACIÓN |
|------------------|----------------------------|------------------------|-----------------------|
| 4 | The Island God | 02/20/1942 | 03/12/1942 |
| 4 | Reminiscence | 12/20/1935 | 03/15/1936 |
| 4 | Mona | 03/14/1912 | 04/01/1912 |
| 4 | Mireille | 02/28/1919 | 04/16/1919 |
| 4 | Messaline | 01/22/1902 | 02/07/1902 |
| 4 | Les Pêcheurs de Perles | 01/11/1896 | 12/13/1916 |
| 4 | Le Preziose Ridicole | 12/10/1930 | 01/15/1931 |
| 4 | La Wally | 01/06/1909 | 02/04/1909 |
| 4 | La Habanera | 01/02/1924 | 03/04/1924 |
| 4 | La Giara | 03/19/1927 | 04/14/1927 |
| 4 | L'Histoire d'un Pierrot | 12/28/1909 | 01/26/1910 |
| 4 | L'Amore Medico | 03/25/1914 | 04/17/1914 |
| 4 | Il Vassalo di Szigeth | 12/12/1890 | 12/27/1890 |
| 4 | Fernand Cortez | 01/06/1888 | 01/14/1888 |
| 4 | Dresden China | 01/30/1891 | 03/06/1891 |
| 4 | Das Goldene Kreuz | 11/19/1886 | 12/22/1886 |
| 4 | Crispino e la Comare | 01/18/1919 | 02/10/1919 |
| 3 | The Temple Dancer | 03/12/1919 | 04/04/1919 |
| 3 | The Taming of the Shrew | 03/15/1916 | 04/13/1916 |
| 3 | The Polish Jew | 03/09/1921 | 03/25/1921 |
| 3 | The Pipe of Desire | 03/18/1910 | 03/31/1910 |
| 3 | The Legend of Azyiade | 12/20/1910 | 01/06/1911 |
| 3 | The Legend | 03/12/1919 | 04/04/1919 |
| 3 | Salammbô | 03/20/1901 | 03/26/1901 |
| 3 | Messiah | 12/22/1895 | 01/19/1902 |
| 3 | La Dame Blanche | 03/12/1885 | 02/13/1904 |
| 3 | In the Pasha's Garden | 01/24/1935 | 02/13/1935 |
| 3 | I Compagnacci | 01/02/1924 | 02/16/1924 |
| 2 | The Warrior | 01/11/1947 | 01/31/1947 |
| 2 | Swan Lake | 12/19/1911 | 12/26/1911 |
| 2 | Il Matrimonio Segreto | 02/25/1937 | 03/05/1937 |
| 2 | Gurrelieder | 05/06/2001 | 06/07/2001 |

| REPRESENTACIONES | ÓPERA | PRIMERA REPRESENTACIÓN | ÚLTIMA REPRESENTACIÓN |
|------------------|---------------------------|------------------------|-----------------------|
| 2 | Errante | 03/12/1936 | 03/20/1936 |
| 2 | Elaine | 12/17/1894 | 01/05/1895 |
| 2 | El Amor Brujo | 09/29/1962 | 09/30/1962 |
| 2 | Diana von Solange | 01/09/1891 | 01/12/1891 |
| 2 | Der Wald | 03/11/1903 | 03/20/1903 |
| 2 | Caponsacchi | 02/04/1937 | 02/10/1937 |
| 2 | Atlantida | 09/29/1962 | 09/30/1962 |
| 2 | Apollon Musagètes | 02/04/1938 | 02/16/1938 |
| | A Midsummer | | |
| 2 | Night's Dream (Ballet) | 12/26/1947 | 12/28/1947 |
| 1 | The Telephone | 07/31/1965 | 07/31/1965 |
| 1 | The Happy Prince | 08/21/1967 | 08/21/1967 |
| 1 | The Creation | 05/05/2002 | 05/05/2002 |
| 1 | Santus Francisus | 04/15/1917 | 04/15/1917 |
| 1 | Mors et Vita | 04/08/1917 | 04/08/1917 |
| 1 | Missa Breva | 04/18/1919 | 04/18/1919 |
| 1 | Messe Solennelle | 04/04/1920 | 04/04/1920 |
| 1 | Lucrezia Borgia | 12/05/1904 | 12/05/1904 |
| 1 | L'Orfeo | 04/14/1912 | 04/14/1912 |
| 1 | Inno delle Nazioni | 08/17/1967 | 08/17/1967 |
| | Die Lustigen | | |
| 1 | Weiber von Windsor | 03/09/1900 | 03/09/1900 |
| 1 | Cecilia Valdes | 07/17/1965 | 07/17/1965 |

ANEXO 2.2

**REPRESENTACIONES DE *GIANNI
SCHICCHI* Y COMBINACIONES CON
OTRAS ÓPERAS EN LOS GRANDES
TEATROS DEL MUNDO DESDE 1918
HASTA 2009**

| GIANNI SCHICCHI EN EL METROPOLITAN DE NUEVA YORK | | | |
|---|----------------------|-------------------------|---------------------------|
| FECHA | DIRECCIÓN | PUESTA EN ESCENA | REPRESENTADA CON |
| 14 de diciembre de 1918 | Roberto Moranzoni | Richard Ordinsky | Il Trittico |
| 6 de febrero de 1926 | Gennaro Papi | Wilhelm von Wymetal | Pagliacci |
| 19 de febrero de 1926 | Gennaro Papi | Wilhelm von Wymetal | Pagliacci y Skiscrapers |
| 17 de marzo de 1926 | Gennaro Papi | Wilhelm von Wymetal | Petrouchka y Skiscrapers |
| 29 de enero de 1927 | Vincenzo Bellezza | Wilhelm von Wymetal | L'Amore dei tre Re |
| 21 de marzo de 1928 | Vincenzo Bellezza | Wilhelm von Wymetal | Pagliacci |
| 7 de abril de 1928 | Vincenzo Bellezza | Wilhelm von Wymetal | Hänsel und Gretel |
| 19 de enero de 1934 | Vincenzo Bellezza | Armando Agnini | Salomé |
| 27 de enero de 1936 | Gennaro Papi | Désiré Defrère | Bohème |
| 19 de febrero de 1936 | Pietro Cimara | | Pagliacci y Serenade |
| 20 de marzo de 1936 | Gennaro Papi | | Pagliacci y Errante |
| 7 de enero de 1938 | Gennaro Papi | Désiré Defrère | Elektra |
| 6 de enero de 1944 | Cesare Sodero | Désiré Defrère | Salomé |
| 4 de febrero de 1949 | Giuseppe Antonicelli | Dino Yannopoulos | Salomé |
| 26 de enero de 1950 | Giuseppe Antonicelli | Dino Yannopoulos | Salomé |
| 10 de enero de 1952 | Alberto Erede | Hans Busch | Salomé |
| 24 de enero de 1958 | Dimitri Mitropulos | Hans Busch | Salomé |
| 10 de junio de 1974 | Sixten Ehrling | Fabrizio Melano | El castillo de Barba Azul |

| GIANNISCHICHIEEN EL METROPOLITAN DE NUEVA YORK | | | |
|---|------------------|-------------------------|-------------------------|
| FECHA | DIRECCIÓN | PUESTA EN ESCENA | REPRESENTADA CON |
| 19 de diciembre de 1975 | Sixten Ehrling | Fabrizio Melano | Il Trittico |
| 15 de octubre de 1976 | James Levine | Fabrizio Melano | Il Trittico |
| 30 de octubre de 1981 | James Levine | Fabrizio Melano | Il Trittico |
| 2 de diciembre de 1981 | Angelo Campori | Fabrizio Melano | Il Trittico |
| 26 de septiembre de 1989 | James Levine | Fabrizio Melano | Il Trittico |
| 20 de abril de 2007 | James Levine | Jack O'Brien | Il Trittico |
| 12 de mayo de 2007 | Joseph Colaneri | Jack O'Brien | Il Trittico |

| GIANNISCHICCHI EN BUENOS AIRES | | | | | |
|---------------------------------------|----------------|-----------------------|-------------------------|-------------------------|--|
| FECHA | TEATRO | DIRECCIÓN | PUESTA EN ESCENA | REPRESENTADA CON | |
| 25 de junio de 1919 | Teatro Colón | Tullio Serafin | N. Carotine | II Trittico | |
| 1919 | Teatro Coliseo | Gino Marinuzzi | R. Francioli | II Trittico | |
| 1920 | Teatro Colón | Tullio Serafin | V. Mingardi | | |
| 1922 | Teatro Colón | Vincenzo Bellezza | R. Francioli | Suor Angelica | |
| 1925 | Teatro Colón | T. Serafin/G. Santini | E. Cellini | El Gallo de Oro | |
| 1925 | Teatro Colón | T. Serafin/G. Santini | E. Cellini | Nazdah | |
| 1925 | Teatro Colón | T. Serafin/G. Santini | E. Cellini | Petruschka | |
| 1932 | Teatro Colón | Franco Paolantonio | Mario Frigerio | | |
| 1936 | Teatro Colón | Ettore Panizza | M. Govoni | | |
| 1944 | Teatro Colón | Ettore Panizza | J. Gielen | II Trittico | |
| 1949 | Teatro Colón | Ettore Panizza | C. Piccinato | Suor Angelica | |
| 1953 | Teatro Colón | Alberto Erede | Attilio Muzio | Suor Angelica | |
| 1957 | Teatro Colón | Aldo Bonifanti | Attilio Muzio | | |
| 1963 | Teatro Colón | Bruno Bartoletti | Dino Yannopoulos | II Trittico | |
| 1964 | Auditorium | V. La Ferla | E. Sivieri | II Trittico | |
| 1971 | Teatro Colón | Juan Emilio Martini | Marcos Cubas | Nazdah | |
| 1974 | Teatro Colón | Mario Perusso | Filippo Crivelli | II Trittico | |
| 1983 | Teatro Colón | Mario Perusso | Giuseppe de Tomasi | II Trittico | |

| GIANNI SCHICCHI EN BUENOS AIRES | | | | | |
|--|----------------|-----------------------|-------------------------|-------------------------|--|
| FECHA | TEATRO | DIRECCIÓN | PUESTA EN ESCENA | REPRESENTADA CON | |
| 1997 | Teatro Colón | Mario Perusso | Fabrizio Melano | Il Trittico | |
| 2000 | Teatro Avenida | Emiliano Greizerstein | Florenca Sanguinetti | | |
| 2001 | Teatro Avenida | Emiliano Greizerstein | Florenca Sanguinetti | Mavra (Stravinsky) | |
| 2007 | Teatro Avenida | Carlos Vieu | Rita Cosentino | Il Tabarro | |

| GIANNI SCHICCHI EN EL TEATRO DE LA SCALA | | | |
|---|----------------------|-------------------------|---|
| FECHA | DIRECCIÓN | PUESTA EN ESCENA | REPRESENTADA CON |
| 29 de enero de 1922 | Ettore Panizza | Giovacchino Forzano | Il Trittico |
| 17 de enero de 1924 | Vittorio Gui | Giovacchino Forzano | Salomé |
| 10 de enero de 1928 | Gabriele Santini | Giovacchino Forzano | Vecchia Milano, ballet de F. Vittadini |
| 10 de enero de 1933 | Dergio Failoni | Mario Frigerio | Sieba (Marenco) |
| 19 de enero de 1933 | Dergio Failoni | Mario Frigerio | Una partita (Zandonai) |
| 9 de marzo de 1935 | Giuseppe Antonicelli | Mario Frigerio | Fiordisole, ballet de F. Vittadini |
| 29 de enero de 1936 | Gino Marinuzzi | Mario Frigerio | Il Trittico |
| 31 de enero de 1942 | Franco Ghione | Mario Frigerio | Ballets |
| 14 de abril de 1944 | Gino Marinuzzi | Giuseppe Marchioro | Arlecchino (Bussoni) y Festa Romantica (Piccioli) |
| 12 de diciembre de 1944 | Gino Marinuzzi | Giuseppe Marchioro | Il Trittico |
| 14 de abril de 1945 | Gino Marinuzzi | Giuseppe Marchioro | Salomé |
| 15 de septiembre de 1947 | Franco Capuana | Giuseppe Marchioro | Il Trittico |
| 5 de julio de 1952 | Enrico Piazza | Riccardo Picozzi | |
| 14 de abril de 1959 | Gianandrea Gavazzeni | Carlo Maestrini | Il Trittico |
| 27 de enero de 1962 | Gianandrea Gavazzeni | Carlo Maestrini | Il Trittico |
| Febrero de 1983 | Gianandrea Gavazzeni | Sylvano Bussotti | Il Trittico |
| Abril de 1996 | Gianluigi Gelmetti | Lluis Pasqual | Petruschka |
| 6 de marzo de 2008 | Riccardo Chailly | Luca Ronconi | Il Trittico |

GIANNI SCHICCHI EN EL RESTO DEL MUNDO

| FECHA | CIUDAD | TEATRO | DIRECCIÓN | PUESTA EN ESCENA | REPRESENTADA CON |
|-------------------------|----------------------------|-----------------|----------------------|-------------------------|-----------------------------|
| 17 de diciembre de 1918 | Philadelphia, Pennsylvania | | Roberto Moranzoni | Richard Ordinsky | II Trittico |
| 11 de enero de 1919 | Roma | Teatro Costanzi | Gino Marinuzzi | Giovacchino Forzano | II Trittico |
| Junio de 1920 | Londres | Covent Garden | Gaetano Bavagnoli | Giovacchino Forzano | II Trittico |
| 6 de noviembre de 1932 | Paris | Opéra. Comique | André Catherine | André Carré | |
| 23 de enero de 1934 | Philadelphia, Pennsylvania | | Vincenzo Bellezza | Armando Agnini | Salomé |
| 25 de enero de 1938 | Philadelphia, Pennsylvania | | Gennaro Papi | Désiré Defrère | Elektra |
| 1 de marzo de 1949 | Philadelphia, Pennsylvania | | Giuseppe Antonicelli | Dino Yannopoulos | Salomé |
| 1950 | Londres | Sadler's Wells | James Robertson | P. A. Gordon | II Tabarro |
| 18 de abril de 1952 | Cleveland, Ohio | | Alberto Erede | Hans Busch | Salomé |
| 22 de abril de 1952 | Boston, Massachusetts | | Alberto Erede | Hans Busch | Salomé |
| 1953 | Londres | Royal College | Richard Austin | Clive Carrey | El Crepúsculo de los Dioses |
| 1954 | Monte-Carlo | Salle Garnier | Manno Wolf-Ferrari | | Impresario |
| 1955 | Florenia | Teatro Comunale | Gabriele Santini | Carlo Maestrini | II Trittico |
| 1956 | Frankfurt | Opera | Georg Solti | Günther Rennert | II Tabarro |

GIANNI SCHICCHI EN EL RESTO DEL MUNDO

| FECHA | CIUDAD | TEATRO | DIRECCIÓN | PUESTA EN ESCENA | REPRESENTADA CON |
|----------------------|----------------|-----------------------|-----------------------|---------------------|---------------------------|
| 1957 | Londres | Sadler's Wells | Alexander Gibson | Arnold Matiers | Il Trittico |
| 1957 | Torre del Lago | Festival | Argeo Quadri | | Il Trittico |
| 1958 | Roma | Opera | Oliviero de Fabritiis | Giovacchino Forzano | |
| 1958 | Roma | Teatro Eliseo | Manrico De Tura | Giovacchino Forzano | Il Trittico |
| 1958 | Chicago | Lyric Opera | Tullio Serafin | Carlo Piccinato | Pagliacci |
| 1960 | Colonia | Opera | Wolfgang Sawallisch | Oscar Fritz Schuh | Oedipus Rex |
| 1961 | Nueva York | City Centre | Julius Redel | Christopher West | Il Trittico |
| 1962 | Londres | Covent Garden | Georg Solti | Peter Ustinov | La Vida breve / Erwartung |
| 1964 | Florenca | Teatro Conunale | Bruno Bartoretti | Enrico Colosimo | Il Tabarro |
| 2 de octubre de 1964 | San Francisco | Opera House | Ferdinand Leitner | Lotfi Mansouri | Carmina Burana |
| 1965 | Madrid | Teatro de la Zarzuela | Carlo Felice Cillario | Oscar Saxida-Sassi | |
| 1965 | Londres | Covent Garden | John Pritchard | Ande Anderson | Il Trittico |
| 1966 | Oviedo | Teatro Campoamor | | | |
| 1966 | Bilbao | Abao | Giuseppe Morelli | Arsenio Giunta | |
| 1966 | Turín | Teatro Regio | Armando Gatto | Carlo Maestrini | Cavalleria Rusticana |

GIANNI SCHICCHI EN EL RESTO DEL MUNDO

| FECHA | CIUDAD | TEATRO | DIRECCIÓN | PUESTA EN ESCENA | REPRESENTADA CON |
|-------|-----------|-----------------------|-----------------------|---------------------|--------------------------------------|
| 1967 | París | Opéra-Comique | Antonio De Almeida | Jean Le Poulain | Il Trittico |
| 1967 | Viena | Volksooper | Argeo Quadri | | Il Trittico |
| 1968 | Berna | Stadttheater | Lamberto Gardelli | Hans Hartleb | Il Tabarro |
| 1968 | París | Opéra-Comique | J.-Cl. Hartmann | Gian Carlo Menotti | Le Medium / Le Téléphone (Menotti) |
| 1969 | Venecia | La Fenice | Oliviero de Fabritiis | Lamberto Puggelli | Il Trittico |
| 1969 | Edimburgo | Festival | Aldo Ceccato | Tito Gobbi | Il Signor Bruschino |
| 1969 | Florenca | Teatro Comunale | Bruno Rigacci | Tito Gobbi | La voix humaine / Il Prigioniero |
| 1969 | Marsella | Opéra | John Pritchard | Pierre Héral | |
| 1970 | Chicago | Lyríc Opera | Bruno Bartoletti | Tito Gobbi | El Castillo de Barba Azul |
| 1971 | París | Opéra-Comique | Elio Boncompagni | Jean Le Poulain | L'Heure espagnole / Il Tabarro |
| 1973 | Munich | Bayerische Staatsoper | Wolfgang Sawallisch | Günther Rennert | Il Tabarro |
| 1973 | Madrid | Teatro de la Zarzuela | Odón Alonso | Rafael Pérez Sierra | La mona de imitación / Suor Angelica |
| 1974 | Seattle | Opera | Samuel Krachmalnick | Boerlage | Pagliacci |

| GIANNI SCHICCHI EN EL RESTO DEL MUNDO | | | | | | |
|--|------------------------|------------------------|------------------|-------------------------|-------------------------------------|--|
| FECHA | CIUDAD | TEATRO | DIRECCIÓN | PUESTA EN ESCENA | REPRESENTADA CON | |
| 1975 | Trieste | Teatro Verdi | Giacomo Zani | Gian Carlo Menotti | II Trittico | |
| 1975 | San Francisco | Opera | Elyakum Shapirra | Jean-Pierre Ponnelle | II Tabarro | |
| 1975 | Berlin | Deutsche Oper | Gerd Albrecht | Filippo Sanjust | II Trittico | |
| 24 de abril de 1976 | Boston, Massachusetts | Hynes Civic Auditorium | Sixten Ehrling | Fabrizio Melano | II Trittico | |
| 1 de mayo de 1976 | Cleveland, Ohio | | Sixten Ehrling | Fabrizio Melano | II Trittico | |
| 8 de mayo de 1976 | Atlanta, Georgia | | Sixten Ehrling | Fabrizio Melano | II Trittico | |
| 15 de mayo de 1976 | Dallas, Texas | | Sixten Ehrling | Fabrizio Melano | II Trittico | |
| 22 de mayo de 1976 | Minneapolis, Minnesota | | Sixten Ehrling | Fabrizio Melano | II Trittico | |
| 25 de mayo de 1976 | Detroit, Michigan | | Sixten Ehrling | Fabrizio Melano | II Trittico | |
| 1976 | Londres | Covent Garden | Gómez-Martínez | Ande Anderson | II Tabarro | |
| 1976 | Londres | Royal College | Richard Austin | Douglas Craig | Goyescas (Granados) | |
| 1977 | Amsterdam | Festival | Edo de Waart | Lofti Mansouri | II Tabarro | |
| 1977 | Saint Louis (USA) | Opera Theatre | | | | |
| 1978 | Londres | Coliseum | Mark Elder | Colin Graham | Los siete pecados capitales (Weill) | |

GIANNI SCHICCHI EN EL RESTO DEL MUNDO

| FECHA | CIUDAD | TEATRO | DIRECCIÓN | PUESTA EN ESCENA | REPRESENTADA CON |
|-------|-------------------|-----------------------|----------------------|----------------------|----------------------------------|
| 1979 | Viena | Staatsoper | Gerd Albrecht | Otto Schenck | Il Trittico |
| 1979 | Salzburgo | Landestheater | Jean-Pierre Faber | Oscar Fritz Schuh | Rita (Donizetti) |
| 1979 | San Francisco | Opera | Reynald Giovaninetti | Jean-Pierre Ponnelle | Il Prigioniero / La voix humaine |
| 1979 | Saint Louis (USA) | | | | |
| 1980 | Nancy | Opéra | Jérôme Kaltenbach | Jean-Louis Thamin | Pagliacci |
| 1981 | Filadelfia | Opera | Julius Rudel | Renato Capecchi | Il Tabarro |
| 1982 | Turín | Teatro Regio | Bruno Bartoletti | Filippo Crivelli | Il Trittico |
| 1982 | Ginebra | Grand Théâtre | Alexander Rahbari | Michel Soutter | Le vin herbé (Martin) |
| 1982 | Dallas | Opera | Nicola Rescigno | Carlo Maestrini | Pagliacci |
| 1983 | Basilea | Stadttheater | Armin Jordan | Hubert Monloup | Il Trittico |
| 1983 | Florenca | Maggio Musicale | Bruno Bartoletti | Mario Monicelli | Il Trittico |
| 1983 | Munich | Bayerische Staatsoper | Wolfgang Sawallisch | Tito Gobbi | Il Tabarro |
| 1983 | Marsella | Opéra | Reynald Giovaninetti | Bruno Stefano | Il Trittico |
| 1984 | Duisburgo | | Peter Erkens | Günther Roth | Die Kluge (Orff) |
| 1986 | París | Opéra-Comique | Marcello Panni | Jean-Louis Martinoty | L'Heure espagnole |
| 1986 | Colonia | Opera | Ulf Schirmer | Willy Decker | Eine florentinische Tragödie |

| GIANNI SCHICCHI EN EL RESTO DEL MUNDO | | | | | | |
|--|----------------------------|-----------------------|-----------------------------|-------------------------|--------------------------------------|--|
| FECHA | CIUDAD | TEATRO | DIRECCIÓN | PUESTA EN ESCENA | REPRESENTADA CON | |
| 1986 | Viena | Volksoper | Caspar Richter | Robert Herzl | II Tabarro | |
| 1987 | Glasgow | Athenaeum Theatre | Leonard Hancock | | Der Schauspieldirektor | |
| 1987 | Osimo | Festival | Daniele Gatti | Pippo Baudo | Rabarbaro, Rabarbaro (Pedini) | |
| 1987 | Pisa | Teatro Tenda | Angelo Cavallaro | Mietta Corli | Suor Angelica | |
| 1987 | París | Opéra-Comique | Marcello Panni | J.-L. Martinoty | II Trittico | |
| 1987 | Barcelona | Gran Teatro del Liceo | Roberto Abbado | Sylvano Bussotti | II Trittico | |
| 1987 | Madrid | Teatro de la Zarzuela | Miguel Angel Gómez Martínez | Lluís Pasqual | II Trittico | |
| 1988 | Florençia | Maggio Musicale | Bruno Bartoletti | Mario Monicelli | II Trittico | |
| 1990 | Londres | Coliseum | Charles Mackerras | Stephen Unwin | Fennimore & Gerda (Delius) | |
| 1990 | Grasgow | Opera North | David Lloyd-Jones | Martin Duncan | L'Heure espagnole (Rendine) | |
| 1990 | Las Palmas de Gran Canaria | Teatro Pérez Galdós | | | | |
| 1992 | Monte-Carlo | Salle Garnier | Gianluigi Gelmetti | Lorenzo Codignola | Un segreto d'importanza | |
| 1992 | Londres | Royal Academy | Peter Robinson | Patrick Libby | Riders to the Sea (Vaughan Williams) | |
| 1993 | Bonn | Opera | Marcello Panni | Renate Ackermann | II Trittico | |

GIANNI SCHICCHI EN EL RESTO DEL MUNDO

| FECHA | CIUDAD | TEATRO | DIRECCIÓN | PUESTA EN ESCENA | REPRESENTADA CON |
|-------|----------|-----------------------|-----------------------|-------------------------|------------------|
| 1993 | Madrid | Teatro de la Zarzuela | Theo Alcántara | Lluis Pasqual | II Trittico |
| 1993 | Spoleto | Festival | Steven Mercurio | Gian Carlo Menotti | II Trittico |
| 1993 | Bolonia | Teatro Comunale | Riccardo Chailly | L. Pasqual / L. Mariani | II Trittico |
| 1994 | Berlin | Komische Oper | Mario Venzago | Christine Mielitz | II Trittico |
| 1994 | Colonia | Opera | James Conlon | Willy Decker | II Trittico |
| 1995 | Hamburgo | Staatsoper | Gerd Albrecht | Harry Kupfer | II Trittico |
| 1995 | Bruselas | Théâtre de la Monnaie | Antonio Pappano | Stein Winge | II Trittico |
| 1995 | Turín | Teatro Regio | Fabrizio M. Carminati | Enzo Dara | II Campanello |
| 1996 | Zurich | Opernhaus | Marcello Viotti | Erwin Piplits | II Trittico |
| 1996 | Gand | Vlaamse Opera | Silvio Varviso | Robert Carsen | II Trittico |
| 1996 | Chicago | Lyric Opera | Bruno Bartoletti | Stein Winge | II Trittico |
| 1996 | Toulouse | Théâtre du Capitole | Maurizio Benini | Nicolas Joël | II Trittico |
| 1998 | Londres | Coliseum | Shao-Chia Lü | Patrick Mason | II Trittico |
| 1998 | Palermo | Politeama Garibaldi | Donato Renzetti | Marco Gandini | La Lupa (Tutino) |
| 1998 | Florenia | Teatro Comunale | James Conlon | Mario Momicelli | Der Zwerg |

| GIANNI SCHICCHI EN EL RESTO DEL MUNDO | | | | | | |
|--|-------------------|-----------------------------------|------------------|-------------------------|--|--|
| FECHA | CIUDAD | TEATRO | DIRECCIÓN | PUESTA EN ESCENA | REPRESENTADA CON | |
| 10 de febrero de 2000 | Boston | Boston University Opera | William Lumpkin | Gary Briggie | Dominick Argento's mysterious Postcard | |
| 1 de agosto de 2000 | Santander | Palacio de Festivales | Antón Guadagno | José Antonio Gutiérrez | Pagliacci | |
| 11 de noviembre de 2001 | Viena | Wiener Staatsoper | Michael Boder | Marco Arturo Marelli | Die Jakobsleiter(Arnold Schoenberg) | |
| 11 de diciembre de 2002 | Viena | Wiener Staatsoper | Michael Boder | Marco Arturo Marelli | Die Jakobsleiter(Arnold Schoenberg) | |
| 2003 | Santiago de Chile | Teatro Municipal | Rani Calderón | Willy Landin | I Pagliacci | |
| 7 de marzo de 2004 | Viena | Wiener Staatsoper | Ralf Weikert | Marco Arturo Marelli | I Pagliacci | |
| 4 de mayo de 2004 | Viena | Wiener Staatsoper | Michael Boder | Marco Arturo Marelli | Die Jakobsleiter(Arnold Schoenberg) | |
| 2004 | Paris | Palais Garnier | | | | |
| 2004 | Weimar (D) | National-Theater | Martin Hoff | Nicola Reichert | Le convenienze ed inconvenienze teatrali (G. Donizzetti) | |
| 2004 | Graz (Austria) | Vereinigte Bühnen Graz Steiermark | Bruna Dal Bon | Peter Werner | Il Trittico | |

GIANNI SCHICCHINI EN EL RESTO DEL MUNDO

| FECHA | CIUDAD | TEATRO | DIRECCIÓN | PUESTA EN ESCENA | REPRESENTADA CON |
|--------------------------|-------------------|-----------------------------|--------------------------|----------------------|----------------------------------|
| 2004 | Gelsenkirchen (D) | Musiktheater im Revier | Johannes Wildner | Stephanie Pasterkamp | Eine florentinische tragödie |
| 2004 | Glyndebourne (UK) | Glyndebourne Festival Opera | Vladimir Jurowsky | Vicki Mortimer | Il cavaliere avaro (Rachmaninov) |
| 8 de enero de 2006 | Berlín | Deutsche Oper | Stefano Razani | Katharina Wagner | Il Trittico |
| 5 de mayo de 2006 | Toulouse | Théâtre du Capitole | Marco Armiliato | Stéphane Roche | Il Trittico |
| Abril de 2007 | Londres | Covent Garden | Antonio Pappano | Richard Jones | L'Heure espagnole |
| 17 de agosto de 2007 | Sydney | Sydney Opera House | Andrea Licata | Moffatt Oxenbould | Il Trittico |
| 22 de septiembre de 2007 | Otsu (Japón) | Biwako Hall | | | |
| 12 de octubre de 2007 | Plauen | Theater Plauen-Zwickau | Georg Christoph Sandmann | Rainer Wenke | Pagliacci |
| 10 de noviembre de 2007 | Lucca | Teatro del Giglio | Aldo Sisillo | Cristina Pezzoli | Il Trittico |
| 16 de noviembre de 2007 | Maastricht | Opera Zuid | Ed Spanjaard | Ben Davis | Il Trittico |
| 17 de noviembre de 2007 | Bolzano | Nuovo Teatro Comunale | | | Il Trittico |
| 17 de noviembre de 2007 | Nueva Orleans | New Orleans Opera | Robert Lyall | Jay Jackson | Il Trittico |
| 20 de noviembre de 2007 | Breda | Chassé Theater | Ed Spanjaard | Ben Davis | Il Trittico |

| GIANNI SCHICCHI EN EL RESTO DEL MUNDO | | | | | | |
|--|---------------|---------------------------|------------------------------|-------------------------|------------------------------|--|
| FECHA | CIUDAD | TEATRO | DIRECCIÓN | PUESTA EN ESCENA | REPRESENTADA CON | |
| 20 de noviembre de 2007 | Zwickau | Theater Plauen-Zwickau | Georg Christoph Sandmann | Rainer Wenke | Pagliacci | |
| 24 de noviembre de 2007 | Pisa | Teatro Comunale Verdi | Aldo Sisillo | Cristina Pezzoli | Il Trittico | |
| 25 de noviembre de 2007 | Atenas | Olympia Theatre | Martin André | John Fulljames | Mavra y Die sieben Tödsunden | |
| 27 de noviembre de 2007 | Eindhoven | Parktheater | Ed Spanjaard | Ben Davis | Il Trittico | |
| 29 de noviembre de 2007 | Den Bosch | Theater aan de Parade | Ed Spanjaard | Ben Davis | Il Trittico | |
| 1 de diciembre de 2007 | Livorno | Teatro Goldoni | Aldo Sisillo | Cristina Pezzoli | Il Trittico | |
| 4 de diciembre de 2007 | Tilburg | Schouwburg | Ed Spanjaard | Ben Davis | Il Trittico | |
| 6 de diciembre de 2007 | Utrecht | Stadsschouwburg | Ed Spanjaard | Ben Davis | Il Trittico | |
| 9 de diciembre de 2007 | Rotterdam | Rotterdamse Schouwburg | Ed Spanjaard | Ben Davis | Il Trittico | |
| 11 de diciembre de 2007 | Heerlen | Parkstad Limburg Theaters | Ed Spanjaard | Ben Davis | Il Trittico | |
| 13 de enero de 2008 | Frankfurt | Oper Frankfurt | Nicola Luisotti / Yuval Zorn | Claus Guth | Il Trittico | |
| 19 de enero de 2008 | Ravenna | Teatro Comunale Alighieri | Giampaolo Maria Bisanti | Cristina Pezzoli | Il Trittico | |

| GIANNI SCHICCHI EN EL RESTO DEL MUNDO | | | | | | |
|--|-----------------------|--------------------------|---------------------|-------------------------|---------------------------------------|--|
| FECHA | CIUDAD | TEATRO | DIRECCIÓN | PUESTA EN ESCENA | REPRESENTADA CON | |
| 23 de febrero de 2008 | Flensburg | Schleswig-Holsteinische | Theo Saye | Thilo Reinhardt | Jeu de cartes y Le sacre du Printemps | |
| 8 de marzo de 2008 | Mannheim | Nationaltheater Mannheim | Alexander Kalajdzic | Gabriele Rech | Il Trittico | |
| 10 de marzo de 2008 | Valetta (Malta) | Teatru Manoel | | | La notte di un nevrastenico | |
| 13 de marzo de 2008 | El Paso | El Paso Opera | | | Il Trittico | |
| 23 de abril de 2008 | Sabadell | Teatre La Faràndula | Daniel Martínez | Pau Monterde | Suor Angelica | |
| 29 de abril de 2008 | Reus | Teatre Fortuny | Daniel Martínez | Pau Monterde | Suor Angelica | |
| 7 de mayo de 2008 | Manresa | Teatre Kursaal | Daniel Martínez | Pau Monterde | Suor Angelica | |
| 9 de mayo de 2008 | Viladecans | Atrium | Daniel Martínez | Pau Monterde | Suor Angelica | |
| 11 de mayo de 2008 | Figuerras | Teatre El Jordi | Daniel Martínez | Pau Monterde | Suor Angelica | |
| 13 de mayo de 2008 | Lleida | Teatre Principal | Daniel Martínez | Pau Monterde | Suor Angelica | |
| 16 de mayo de 2008 | Sant Cugat del Vallès | Teatre Auditori | Daniel Martínez | Pau Monterde | Suor Angelica | |
| 17 de mayo de 2008 | Palermo | Teatro Massimo | Paolo Arrivabeni | Francesco Micheli | Il Trittico | |
| 18 de mayo de 2008 | Granollers | Teatre Auditori | Daniel Martínez | Pau Monterde | Suor Angelica | |

| GIANNI SCHICCHI EN EL RESTO DEL MUNDO | | | | | | |
|--|-------------------|---------------------------------|------------------|-------------------------|------------------------------|--|
| FECHA | CIUDAD | TEATRO | DIRECCIÓN | PUESTA EN ESCENA | REPRESENTADA CON | |
| 10 de Julio de 2008 | Lake George | Lake George Opera Festival | Michael Ching | Nelson Sheeley | Buoso´s Ghost | |
| 5 de agosto de 2008 | Estocolmo | Folkoperan | Joakim Unander | Mira Bartov | | |
| 6 de septiembre de 2008 | Los Angeles | Los Angeles Opera | James Conlon | Woody Allen | Il Trittico | |
| 8 de octubre de 2008 | Brno (Rep. Checa) | National Theatre | Jaroslav Kyzlink | Ondrej Havelka | Pagliacci | |
| 9 de octubre de 2008 | Cremona | Teatro Ponchielli | Matteo Beltrami | Andrea Cigni | The Medium (Menotti) | |
| 19 de octubre de 2008 | Zurich | Opernhaus Zürich | Nello Santi | Grischa Asagaroff | Il segreto di Susanna | |
| 29 de octubre de 2008 | Como | Teatro Sociale | Matteo Beltrami | Andrea Cigni | The Medium (Menotti) | |
| 6 de noviembre de 2008 | San Petesburgo | Kirov Opera | | | L'Heure espagnole | |
| 23 de noviembre de 2008 | Atenas | Olympia Theatre | | | Eine florentinische tragödie | |
| 3 de enero de 2009 | Vitoria | Teatro Principal | Marco Moncloa | | | |
| 23 de enero de 2009 | Schwerin | Mecklenburgisches Staatstheater | Matthias Foremny | Arturo Gama | El Castillo de Barbazul | |
| 27 de febrero de 2009 | Tampa | Opera Tampa | Anton Coppola | | Suor Angelica | |
| 12 de marzo de 2009 | Christchurch | James Hay Theatre | Peter Walls | Mark Hadlow | Blooming Opera | |

| GIANNI SCHICCHIE EN EL RESTO DEL MUNDO | | | | | | |
|---|---------------|-------------------------------|------------------|-------------------------|----------------------------|--|
| FECHA | CIUDAD | TEATRO | DIRECCIÓN | PUESTA EN ESCENA | REPRESENTADA CON | |
| 19 de marzo de 2009 | Ashburton | Ashburton Trust Event Centre | Peter Walls | Mark Hadlow | Blooming Opera | |
| 21 de marzo de 2009 | Oamaru | Oamaru Opera House | Peter Walls | Mark Hadlow | Blooming Opera | |
| 4 de abril de 2009 | Frankfurt | Oper Frankfurt | Yuval Zorn | Claus Guth | Il Trittico | |
| 24 de abril de 2009 | Filadelfia | Opera Company of Philadelphia | Corrado Rovaris | Robert B Driver | L'Enfant et les sortilèges | |
| 24 de abril de 2009 | Pittsburgh | Opera Theatre of Pittsburgh | | | | |
| 24 de mayo de 2009 | Duisburg | Deutsche Oper am Rhein | Martin Fratz | Dietrich Hilsdorf | Il Trittico | |
| 15 de septiembre de 2009 | San Francisco | San Francisco Opera | Patrick Summers | James Robinson | Il Trittico | |