

**EJECUCION INTERPRETATIVA DE LA OPERA "IL SEGRETO DI SUSANNA"
DEL COMPOSITOR ERMANNO WOLF- FERRARI
VISTA DESDE EL EJERCICIO DEL CANTANTE**

SANDRA LORENA CAICEDO SANCHEZ

**UNIVERSIDAD EAFIT
ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE MUSICA
MEDELLIN
2014**

**EJECUCION INTERPRETATIVA DE LA OPERA “IL SEGRETO DI SUSANNA”
DEL COMPOSITOR ERMANNO WOLF- FERRARI VISTA DESDE EL
EJERCICIO DEL CANTANTE**

SANDRA LORENA CAICEDO SANCHEZ

**Trabajo de grado para optar
al título de Magíster en Música**

**Asesor de la investigación
Maestro Gustavo Yepes**

**UNIVERSIDAD EAFIT
ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE MUSICA
MEDELLIN
2014**

Nota de aceptación:

Jurado

Medellín, diciembre 2014

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	6
1. MARCO TEÓRICO	8
1.1 ERMANNO WOLF-FERRARI	8
1.2 ENRICO GOLISCIANI.....	10
1.3 GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI	11
1.4 ORIGEN DE LA ÓPERA	12
1.4.1 Ópera de Cámara o Intermezzi.....	20
1.4.2 Bel canto.....	22
1.4.3 Verismo	23
1.4.4 Romanticismo	24
1.4.5 El siglo XX	24
1.5 LA MUJER Y EL VESTUARIO EN LOS AÑOS 20.....	25
2. ARTÍCULO “EL SECRETO DE SUSANNA”	28
2.1 ARGUMENTO	29
2.2 ENTREVISTA CON JAVIER FRANCO.....	49
2.3 ENTREVISTA CON EL MAESTRO DETLEF SCHOLZ	55
3. ANALISIS.....	61
3.1 MACRO DE LA ÓPERA IL SEGRETO DE SUSANNA.....	61
3.2 MEZZOFORMA. ARIA DE SOPRANO “OH, GIOIA LA NUBE LEGGERA”	63
3.3 ANALISIS MICRO FORMAL DE LA SECCIÓN XIII. RECITATIVO Y ARIA DE SUSANNA. ANÁLISIS DEL ARIA “OH, GIOIA LA NUBE LEGGERA”	63
3.3.1 Introducción	63

3.3.2 Secciones	64
3.4 DRAMATURGIA.....	66
3.4.1 Introducción	66
3.4.2 Secciones	66
4. CONCLUSIONES.....	68
5. BIBLIOGRAFÍA.....	70
ANEXOS	73

INTRODUCCIÓN

En el desempeño como intérpretes, nuestro papel es el de comunicar y producir sensaciones y sentimientos. Tanto en las arias de ópera y oratorios como en las canciones de concierto, existe un libreto, un poema o una oración con una carga emocional que nos diferencia de otros intérpretes instrumentistas ya que el cantante debe integrar el contenido del texto con la música.

El trabajo como intérprete e instrumentista vocal necesita de una formación integral porque, para ser intérprete, se debe tener claridad en la parte técnica y musical pero también estar informado del contexto histórico y social, tanto del personaje como de la obra por interpretar. Se debe tener una formación actoral para lograr que el personaje y su texto sean reales y creíbles.

La voz debe ser vista y entrenada como otro instrumento, aunque tiene más complejidades porque es un instrumento orgánico, un instrumento vivo que se afecta con la emocionalidad y el desarrollo psicológico de las personas y se enriquece a partir de las experiencias vividas. Por esta razón, nuestro trabajo como intérpretes requiere de un profundo conocimiento de la obra en todos los niveles y un manejo completo de nuestro instrumento.

La voz es un instrumento versátil y complejo. Históricamente, ha tenido un desarrollo importante. Desde los griegos hasta nuestros tiempos, ha sido utilizado como instrumento y herramienta para la comunicación; a través de su desarrollo, se ha creado lo que ahora llamamos técnica. Sin embargo, la técnica difiere en las diferentes culturas bajo las influencias de sus folclores respectivos. Por ejemplo, *El flamenco* es un estilo de música y danza, originario de España (nó el nombre, por supuesto); utiliza una técnica propia de ese género y requiere un manejo diferente al de los cantantes clásicos; el *tirolés*, originario de los países alpinos, utiliza una

forma de canto con cambios bruscos en su registro, que pasan de notas graves a agudas con grandes saltos; en sus inicios fué un canto utilizado para comunicarse con sus rebaños o con poblaciones vecinas y, poco a poco, se convirtió en una forma de expresión musical; estos dos ejemplos nos llevan a inducir que la voz es un medio de expresión con influencias culturales.

1. MARCO TEÓRICO

1.1 ERMANNO WOLF-FERRARI¹

Ermanno Wolf-Ferrari, nació en San Barnaba (Venecia) el 12 de enero de 1876.

Hijo de Augusto Wolf, pintor alemán y madre italiana. Desde muy niño empezó a estudiar piano, aunque su principal pasión era la pintura, razón por la cual ingresa en la *Accademia de Belle Arti de Roma* (1891-1892) y en la escuela de pintura Holosy de Múnich (1892) para continuar su formación en pintura. En el año de 1895, decidió dedicarse a la música y entró a estudiar contrapunto con Rheinberger en la academia Tonkunst en Munich; regresó a Venecia en 1899, a los 19 años de edad, para dedicarse únicamente a la composición y la enseñanza. En estos primeros años, escribió dos obras importantes, estrenando con cierto éxito el oratorio "*La Sulamite*" (1898). Su segunda ópera "*Cenerentolla*" (1901), no tuvo mucho éxito, razón por la cual regresa un tiempo a Múnich en 1900 a continuar su formación. Al año siguiente, en Bremen, se programa nuevamente una de sus obras llamada "*Aschenbrödel*", una nueva versión de la ópera "*Cenerentolla*", recibiendo una mejor acogida y fortaleciendo de esta manera su reputación como compositor operático que, poco a poco, aumentaría con los años.

Tres de sus obras cómicas tuvieron mejor acogida en Alemania que en Italia, y fué su primer éxito "*Le donne curiose*" (1903), ópera cómica donde trataba de rescatar el mundo teatral del siglo XVIII; después, "*I quattro rusteghi*" (1906) estrenada en Múnich y su pequeña obra maestra "*Il segreto di Susanna*" (1909), estrenada en su versión Italiana por el reconocido director Toscanini,

¹ Datos tomados de varias biografías, principalmente de: ALIER Roger. Guía Universal de la Opera. Barcelona :Ma non troppo, robin book, 2007.

Entre 1903 y 1909, regresó a Italia y ocupó el cargo de director del “*Liceo Musicale Benedetto Marcello di Venezia*”. Seis años más tarde, terminado el contrato, se establece en Múnich donde pasará sus próximos 35 años. En 1903, obtuvo gran acogida internacional con el estreno de dos de sus obras: “*La Vita Nuova*”, una obra coral y una nueva ópera.

Es importante anotar que los estrenos operísticos de Ermanno Wolf-Ferrari se hicieron en versión alemana e italiana y que fue autor, sobre todo, de óperas cómicas o bufas; sólo compuso una ópera seria o dramática, llamada “*Las joyas de la Madonna*”, creada en Berlín, en 1911, obra que pronto entró en el repertorio de los más importantes teatros de todo el mundo y en donde el autor deja notar la influencia del verismo italiano de la época.

A mediados de 1920, tuvo mucho éxito con óperas como “*Das Himmelskleid*” (1925 un cuento de hadas), ópera que Wolf-Ferrari estimaba mucho y “*Sly*” (1927), considerada como una de sus mejores composiciones y su única obra dramática, basada en la obra de Shakespeare “*La fierecilla domada*” (The Taming of the Shrew), basada en la historia de un bufón que se transforma y sufre de tortura emocional que lo lleva al suicidio; “*La vedova scaltra*” (1931) e “*Il campiello*” (1936).

Afectado por la Primera Guerra Mundial, Wolf-Ferrari sufre una grave crisis que lo lleva a dejar de componer por algunos años, entre 1914 y 1925.

Durante la segunda guerra mundial, sintió mucho desacuerdo con los nazis y abandonó Alemania; luego de unos años, retorna a Austria en 1939, donde fue nombrado profesor de Composición en el *Mozarteum* de Salzburgo, cargo que mantuvo hasta 1945; debido a que las condiciones eran muy difíciles para enseñar, renunció. Finalizada la guerra, regresa a Múnich.

En 1946, se trasladó de nuevo a Zürich antes de volver definitivamente a Venecia, su ciudad natal, para vivir sus últimos meses con su hermano.

Sus últimas obras son "*Pequeño concierto*", escrita para corno inglés, 2 trompas y cuerdas y "*Chiese di Venezia*" escrita para orquesta, obra que dejó incompleta.

La producción operística de Ermanno Wolf-Ferrari sigue siendo la porción más importante de su obra compositiva; se ha destacado con una importante presencia en los mejores teatros del mundo, despertado interés, tanto en los intérpretes como en el público. Sus óperas cómicas, de las cuales cinco se basan en textos de Goldoni, y su producción más dramática, "Sly", se han escenificado con éxito. Hizo algunas investigaciones para rescatar óperas antiguas pero sólo algunas son rescatables, como por ejemplo: "*Il filosofo de campagna*" de Baldassare Galuppi. Compuso obras basadas en dramas de Molière, tal como "*L'amore medico*" (1915) y, de Lope de Vega, "*La Dama boba*".

Falleció de un ataque cardíaco el 21 de enero de 1948 a los 74 años de edad. Está enterrado en el cementerio de la isla veneciana de San Michele.

1.2 ENRICO GOLISCIANI

Nacido en Napoli (1848 -1918), vivió la mayor parte de su vida en Nápoles donde fué el director del periódico local. Autor de numerosos libretos de ópera y otros géneros literarios como una colección de versos llamada "*Pagine d'album*", muchos de sus poemas fueron publicados en la *Gazzetta Musicale di Milano*; están en su cuenta más de 80 obras del género melodramático y cómico y libros de temas cómico burlesco.

Su estilo está ligado al Romanticismo. Utilizó un lenguaje poético en sus comienzos y, poco a poco, se volvió más realista con una narrativa en la que los elementos sociales son protuberantes, característica del naturalismo francés.

Las obras que más se destacan son: “*Cavalleria Rusticana*” de Mascagni,” “*Las joyas de la virgen*” en colaboración con Zangarini y Música de Ermanno Wolf Ferrari,” “*El Doctor amor*”, “*Il segreto di Susanna*” y “*L’amore medico*” de Wolf Ferrari.

1.3 GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI

Nacido en Jesi, actual Italia, en 1710, murió en Nápoles en 1736. Compositor, violinista y organista del período Barroco. De origen humilde y con grandes problemas de salud desde niño, que no fueron impedimento para su desarrollo musical.

Estudió música con los maestros Francesco Durante, Francesco Santini, Gaetano Greco y Domenico Matteis. Muestra su madurez como compositor con el drama sacro “*San Guglielmo d’Aquitania*” (1731) y se destacan otras obras, tales como la ópera bufa “*Lo frate i,nnamorato*” (1732), con texto en parte en dialecto napolitano, las óperas serias “*Il prigionier superbo*” (1733), “*Adriano in Siria*” (1734) y “*L’Olimpiade*” (1735) con texto de Metastasio; “*Il Flaminio*”, el intermezzo cómico “*La serva padrona*” (1733) que hacía parte de la Ópera “*Il prigionier superbo*” y “*Livietta e Tracollo*” (1734).

En 1732, Pergolesi pasó a ser *Maestro de capilla* del príncipe Stigliano y luego entró al servicio del Duque de Maddeloni, donde continuó la composición de ópera y música sacra, pero no obtuvo éxito alguno.

En 1736, se retira al monasterio de Pozzuoli cerca de Nápoles, debido a su grave enfermedad. En este lugar, compone el " *Stabat Mater*", obra sacra escrita por encargo de la cofradía de " *San Luigi di palazzo*" de Nápoles; esta obra fue elegida en reemplazo de la obra escrita por Alessandro Scarlatti para las representaciones del 7, obra que luego J. S. Bach usa como base para su Salmo " *Tilge Höchster meine Sünden*", BWV 1083. Muere a la muy temprana edad de 26 años, de una tuberculosis.

A pesar de haber vivido tan pocos años, Pergolesi dejó una influencia importante en el desarrollo de la historia musical.

1.4 ORIGEN DE LA ÓPERA

La ópera se origina en Florencia gracias a un grupo de artistas y profesores llamados la *Camerata Fiorentina*, presididos por el conde Jacopo Bardi, quienes se reunían con el fin de revivir el arte dramático de la antigua Grecia. En algunas ocasiones, estaban a cargo de las fiestas y diversiones de los Medici Florentinos. Este grupo estuvo vigente entre las décadas de los años 1570 y 1580. Aunque sus investigaciones no adquirieron la mayor influencia en la sociedad de la época, sí influenciaron la ópera que se desarrollaría después, *La ópera in musica*. La idea de estos artistas consistía en que la música de cada obra debía expresar muy claramente y con intensidad los sentimientos derivados del texto literario.

En el año 1590, en el palacio del comerciante conde Jacopo Corsi, se reunía otro grupo de artistas como el poeta Ottavio Rinuccini y el compositor Jacopo Peri, quienes dieron origen a un drama pastoril de Giovanni Battista Guarini llamado " *Il Pastor Fido*" (*El pastor fiel*) y la ópera " *Dafne*"; de ésta, sólo sobrevivió el texto y la ópera " *Eurídice*", basada en el mito de Orfeo. Tuvo un momentáneo éxito, se

difundió por el norte de Italia y, de esta manera, sirvió de puente para el siguiente cambio que tendría la música vocal italiana.

Claudio Monteverdi marcó el nacimiento del drama lírico y de la ópera. En 1592, se interesa por los dramas musicales, atraído por las obras experimentales de Jacopo Peri, y compone obras tales como “*Orfeo*”, su primer drama musical, donde revolucionó el naciente género al imponer una manera diferente y culta de expresar la emoción en un nuevo lenguaje musical de gran libertad armónica; además, “*Il ritorno d’ Ulisse in patria*” (1641) y “*L’incoronazione di Popea*” (1642) primera ópera donde aparecen personajes cómicos. Como experto polifonista, Monteverdi utilizaba las voces superpuestas, algo que desaparecerá avanzado el siglo XVII.

La ópera barroca fue diseñada y creada para atraer al público, tanto visual como auditivamente, y se difundió por toda Europa; durante dos siglos, estuvo en el olvido total porque los temas carecían de interés y eran consideradas obras vacías entonces.

Después de muchos años, resurgieron las obras de Monteverdi y nuevamente se pusieron en escena obras de Haendel también; sin embargo, los “*castrati*” habían desaparecido y se perdió de esta manera el interés en la ópera barroca.

La ópera barroca sería se basaba en héroes mitológicos con algunas escenas corales y pocas de conjunto; los recitativos y las arias determinaban el desarrollo y desenlace de la obra; eran acompañados sólo por el clave y los instrumentos bajos en las arias, en lo que se llama *recitativo secco*. Las arias se encargaban de mostrar los puntos más emotivos de la obra en su forma ternaria (A B A) y eran lo más importante por su desarrollo vocal e instrumental, además de lo formal mismo.

La partitura consistía en la parte vocal, fundamentalmente, y en la línea de bajo de los clavecinistas, quienes improvisaban armonías basándose en las indicaciones cifradas del bajo. La armonía se concebía de forma más vertical que en la era polifónica del Renacimiento. La orquestación, inicialmente, estaba compuesta por una sección de cuerdas reforzada por un fagot; luego se añadieron oboes, flautas y trompas. La dirección de esta pequeña orquesta era realizada desde el clave, a menudo por el mismo compositor. La escenografía y los efectos escenográficos eran de gran importancia ya que buscaban el mayor efectismo.

El bajo continuo empezó a desaparecer pero el clave se mantuvo como soporte de los recitativos. Los temas, cada vez más, se acercaban a la realidad haciendo una introspección psicológica de los personajes, resultando más humanos y aportando así más sutileza hacia la melodía y el color de la voz.

El estilo de Monteverdi quedó atrás y se puso a la cabeza el estilo napolitano.

El fundador de la ópera napolitana fué Alessandro Scarlatti, nacido en Palermo, Italia (1660-1725), quien escribió alrededor de ciento quince óperas, ciento cincuenta oratorios y seiscientas cantatas. Se diferenciaba del estilo de Monteverdi en que los recitativos eran acompañados y el aria da capo, poco a poco, se volvió más flexible, conservando la exageración en la expresión emocional, volviéndose cada vez más realista con figuras más humanas y dando más importancia a la melodía y al color tonal. Esta característica perduró hasta Mozart, Rossini y Donizetti.

Surgen también los llamados *intermezzi* cómicos, para ofrecer variedad al público; estos fueron denominados así ya que se representaban en medio de los dos actos de una ópera seria. Éste es el caso de la ópera cómica “*La serva padrona*” de Giovanni Batista Pergolesi, considerada como su obra maestra y compuesta para

ser interpretada como *intermezzo* de la Ópera” *Il Prigionier Superbo*” y “*Livietta e Tracollo*”.

Voltaire y Rousseau, debido a su influencia en el arte, hacen que la ópera vuelva a la sencillez como en sus primeros días, dando lugar a un racionalismo en el que lo natural era más importante que lo adornado: *Imiter la nature*. Además, la ópera bufa empezó a tener más importancia que la ópera seria.

Giovanni Paisiello, nacido al sur de Italia en (1740-1816), es el compositor de la ópera “*Il barbiere di Siviglia*” (1782), obra donde, por medio de su contenido burlesco, hace una fuerte crítica social. Desafortunadamente se vio opacada por el “*Il barbiere di Siviglia*” de Rossini en 1816.

Domenico Cimarosa, nacido en Nápoles (1749-1801), se destacó principalmente por combinar hábilmente el género bufo con el género serio; tuvo mucho éxito con su ópera cómica “*Il Matrimonio Segreto*”, siendo ésta su más importante obra. Murió en Venecia en 1801.

Gluck, nacido en Oberpfalz (1714- 1787), compuso óperas y ballets, que combinaban el estilo francés con el italiano. Su primera ópera, “*Artaserse*” (1741), se destacó por su sobriedad en la ornamentación musical. Después de su traslado a Viena, decidió ensayar la forma de la ópera cómica francesa, destacándose varias de sus obras, tales como “*L’ivrogne corrigé*” y “*Le Cadi dupé*”. Entabla amistad con el libretista Raniero de Calzabigi, con quien decide llevar a cabo una reforma operística que consistía en abandonar los esquemas barrocos, eliminando las grandes arias da capo, suprimiendo recitativos con bajo continuo y sustituyéndolos por recitativos acompañados, omitiendo los *castrati* y sus abusos ornamentales, destacando sobre todo la veracidad de los argumentos puestos en escena. La primera ópera que cumplió con estos lineamientos fue “*Orfeo Ed Euridice*”. Esta obra es de gran importancia para el desarrollo de la ópera.

También “*Alceste*” e “*Iphigénie en Tauride*” (1779), que es su principal composición en este estilo.

Niccolo Piccini, nacido en Bari el 16 de enero de 1728 y muerto en París el 7 de mayo de 1800. Compositor de la escuela napolitana, se destacó en el género bufo con su gran obra “*La Cecchina, ossia la buona figliola*” (1760); tuvo tanto éxito que se vio obligado a hacer una segunda parte, “*La buona Figliola maritata*”, en la que contaba nuevas aventuras de esta protagonista. Se trasladó a París, donde compuso su primera ópera del período francés, llamada “*Roland*”. Escribió una versión de “*Iphigénie en Tauride*”, compitiendo con Gluck, pero no tuvo éxito alguno. La revolución francesa arruinó su carrera como compositor; sin embargo, siguió activo hasta 1794.

Wolfgang Amadeus Mozart, nacido en Salzburgo el 27 de enero de 1756 y muerto en Viena en 1791; compositor e instrumentista virtuoso, compuso en 1769 “*La finta semplice*”; durante su adolescencia en Milán, compuso “*Mitridate re di pronto*” (1770) en el estilo italiano pero superando a los compositores italianos del momento. En sus siguientes óperas, quiso perfeccionar el lenguaje operístico italiano, trascendiendo sus esquemas y tradiciones; primero, con la ópera “*Idomeneo re di Creta*” (1781) y, más tarde, con sus tres óperas bufas “*Le nozze di Figaro*” (1781), “*Don Giovanni*” (1787) y “*Così fan tutte*” (1790), hechas con la ayuda del libretista Lorenzo Da Ponte. Paralelamente, compuso en estilo alemán, en forma de Singspiel, “*El rapto en el Serrallo*” (1782) y “*La flauta mágica*” (1791).

Gaetano Donizetti, nacido en Bérgamo, Lombardía (1797-1849), importante representante del bel canto, inicia sus composiciones operísticas con tres obras casi desconocidas: “*Il Pigmalione*” (1817), “*Zoraide di Granata*” (1822) y su primera obra con buena acogida internacional “*L’Ajo nell’imbarazzo*”, obras en las cuales aún se notaba claramente la imitación del estilo de Rossini. Sus cambios estéticos y la modificación de su estilo se aprecian en “*Alahor di Granata*” (1826), “*Gemma*

di Vergy” y en “*Elisabetha al Castello di Kenilwoeth*” (1829). Abre el camino hacia la ópera romántica con su obra “*Anna Bolena*” (1830); paralelamente, escribía óperas bufas italianas, de las cuales se destacan “*Don Pasquale*” (1843), “*L’elisir d’amore*” (1832), “*Linda di Chamounix*” (1842), ópera semiseria, y sus óperas serias tales como “*Lucrezia Borgia*” (1833); “*Maria Stuarda*” (1834), con la escena final de María hacia el patíbulo que fué modelo para otras óperas y “*Lucia di Lammermoor*” (1835), adaptación de Sir Walter Scott, papel que requiere una soprano de coloratura con gran expresividad y brillantez y un tenor con el llamado “*Do de pecho*”. Continúa su carrera con obras más propias de su estilo, tales como “*Il campanello*” (1836), “*Poliuto*” (1838) y otras, donde se puede notar el estilo francés como en “*La Favorite*”, “*La fille du régiment*” (1840) y “*Les Martyrs*” (adaptación de la ópera “*Poliuto*”).

Los temas históricos hacen su aparición con el maestro de la ópera italiana del bel canto Vincenzo Bellini, nacido en Catania, Sicilia (1801-1835). Al terminar sus estudios en el conservatorio de Nápoles, presenta su primera ópera “*Adelson e Salvini*” y su segunda ópera “*Bianca e Ferrando*”, encargada por el empresario Domenico Barbaja, quien lo apoyó para que se estrenara en la Scala de Milán su tercera composición llamada “*Il pirata*”. La mujer toma un papel principal en óperas como “*La sonambula*” (1831) y “*Norma*” (1831), una heroína dramática con un final trágico, donde encontramos la influencia del estilo romántico.

Carl Maria von Weber impuso el espíritu romántico en la ópera. Nacido en Eutin, Holstein (1756-1826) y maravillado por las historias medievales de caballeros y las escenas pastoriles y siempre con un estilo muy alemán, escribe su ópera “*Der Freischütz*” en Berlín (1821) en la forma tradicional del *Singspiel*, lo mismo que “*Euryanthe*” (Viena, 1823) y *Oberon* (1826).

Giacomo Meyerbeer (1791-1864), nacido en Vogelsdorf, Prusia, tenía un estilo propio y mezclaba el estilo italiano y el francés con la minuciosidad alemana. Sus

primeros éxitos fueron *“Romilda e Constanza”* (1824) e *“Il crociato in Egitto”* (1824). Algunas de las obras que exhiben características de lo que se llamó *“Grand opéra”* (ópera de gran espectáculo) son *“Robert le Diable”* (1831), ópera romántica de terror; *“Les Huguenots”* (1836), basada en la masacre del día de San Bartolomé (1572); *Le prophète* (1849) espectáculo sobre el movimiento reformista; *“L’Étoile du nord”* y, finalmente, *“L’Africaine”* (1865), basada en los viajes de Vasco de Gama, obra que quedó sin terminar.

Giuseppe Verdi, nacido en Le Roncole, Busseto (1813 -1901), es uno de los principales y más influyentes compositores de ópera del siglo XIX. Con él, culmina el *Bel canto* y comienza el *verismo*. Debido al apoyo del señor Bartolomeo Merelli, quien lo presionó para que escribiera una obra sobre un texto bíblico, compuso *“Nabucco”*, que obtuvo gran acogida en Milán y fue el lanzamiento de su gran carrera. Verdi fué madurando y evolucionando y escribiendo óperas de estilo narrativo e histórico, cuyos personajes adquieren una mayor carga psicológica, con una dramaturgia que se ve más reflejada en la música; tal es el caso de *“Rigolletto”* (1850), *“Il trovatore”* (1853) y *“La traviata”* (basada en *La dame aux camelias* de Dumas, hijo). En la década de 1860, hizo obras sombrías como *“Macbeth”* (1847-1865) y *“Simon Boccanegra”* (1857 y 1881) y otras más próximas a la *grand opera* parisiense y a Meyerbeer como *“I Vespri siciliani”* (1855), *“La forza del destino”* (1862,1869) y *“Aida”* (1871), compuesta para representarse en el Cairo y que se sitúa en el Egipto antiguo, basada en el tema de la libertad en Schille; *“I Masnadieri”* (1847), *“Luisa Miller”* (1849), *“Giovanna d’Arco”* (1854) y *“Don Carlo”* (1867). Sus dos últimas óperas fueron *“Otello”* (1887) y *“Falstaff”* en las que se aprecia la no división por números, característica importante que se seguirá desarrollando con Wagner.

Richard Wagner, nacido en Leipzig (1817-1883), impone un nuevo estilo y forma de composición para la ópera, dando igual importancia al texto y a la música, bajo el ideal del Drama musical, como lo llamó. Sus primeras óperas, *“Die ferne”*

(1834), basada en un cuento de Gozzi *“la donna serpente”* que, por su complejidad, no pudo estrenarse hasta 1888 y *“Das liebesverbot”* (1836), basada en la obra de Shakespeare *Medida por medida*, obras en las cuales podemos notar la influencia de Meyerber quien fué su modelo durante los primeros años. Con la ópera *“Der fliegende Holländer”* (1842), Wagner da un gran paso hacia el drama musical; utiliza el *Leit motiv* como tema conductor entre los sentimientos y hechos del drama, así como también entre oberturas y los temas principales unidos a los personajes; afianza esta característica en su ópera *“Tannhäuser”* y lleva sus composiciones hacia un nuevo tipo de teatro musical; con la ópera *“Lohengrin”* (1845,) continúa su desarrollo musical-teatral, creando obras de contenido mítico germánico tales como *“El joven Sigfrido”*, y *“El anillo del nibelungo”*. Esta última obra le tomó aproximadamente veinte años de trabajo, incluida la redacción de los libretos. *“Tristan und Isolde”* fue la obra en la que quiso expresar su amor a Mathilde, esposa de Wesendonck, quien fué su protector por varios años. *“Die Meistersinger von Nürnberg”*, considerada una obra cómica pero que, en realidad, habla de los cantores gremiales medievales alemanes. Finalmente, escribió *“Götterdämmerung”* y *“Parsifal”*, que es un drama místico cristiano.

Ruggiero Leoncavallo, nacido en Nápoles (1857- 1919), en sus comienzos como compositor mostró una gran influencia de R. Wagner, como en su trilogía, llamada *“Crepusculum”* (1880) constituida por los títulos *“I Medic”*, *“Girolamo Savonarola”* y *Cesare Borgia”*, donde habla sobre el Renacimiento italiano; de esta obra, sólo se estrenó la primera y no tuvo gran acogida. Su gran obra maestra, *“Pagliacci”* (1892), impone las nuevas formas de composición de la época llamada *La Giovanne scuola*, movimiento que finalmente fue llamado *Verismo* y que se convirtió en uno de las principales tendencias del género operístico. Escribió opereta, destacándose su obra *“La reginetta delle rose”* (1913), una última ópera llamada *“Il re”* (1920) y su canción *“Mattinata”* escrita para el tenor Enrico Caruso.

Richard Strauss (1864-1949). Nacido en Munich, su producción operística empieza con las obras "*Guntram*" (1894) Y "*Feuersnot*" (1900), donde se puede notar la influencia de Wagner; "*Salome*" (1905), con texto del escritor Oscar Wilde y "*Elektra*" (1909), una obra muy importante del estilo expresionista; "*Der Rosenkavalier*" (1911), obra en la que Strauss quiso, de un modo moderno, acercarse al estilo del siglo XVIII con elementos del siglo XX; "*Ariadne auf Naxos*" (1912), cuya primera versión fue un fracaso; la versión final de 1916 es una combinación de las formas barrocas opuestas *opera seria* y *opera buffa*, con escenografía barroca y una orquesta de treinta y siete ejecutantes, con un papel difícil de coloratura. Strauss no fué el único que defendió este género de ópera bufa o cómica; lo fueron también d'Albert con su obra "*Die Abreise*" (1898) y Ermanno Wolf-Ferrari con "*Il Segreto Di Susanna*".

Strauss siguió escribiendo comedias musicales hasta una edad avanzada, tales como la autobiográfica "*Intermezzo*" (1924), "*La meliflua Arabella*" (1933), "*Die schwigsame Frau*" (1935) y una pieza dialogada, "*Capriccio*" (1942), que aborda la rivalidad entre las palabras y la música; "*Die Frau ohne Schatten*" (1919), una ópera de misterios con decorados orientales y cuento de hadas profundamente simbólico sobre un libreto de Hofmannsthal. Los temas clásicos sutilmente alterados reaparecen en "*Die ägyptische Helena*" (1928), "*Daphne*" (1938) y "*Die Liebe der Danae*" (1944 y 1952).

1.4.1 Ópera de Cámara o Intermezzi

De acuerdo con varias definiciones, una ópera de cámara es aquella cuya interpretación es realizada por una orquesta de cámara, más pequeña que la habitual; pocos solistas y, a veces, se completa el elenco con personajes mudos, para solucionar de esta manera situaciones dramáticas. No tiene coro ni ballet, trata temas cotidianos, generalmente requiere una sola escenografía y pocos elementos de utilería; suele ser obra de corta duración, además.

Existen diferentes ejemplos de óperas de cámara barrocas, tales como “*La Serva Padrona*” (La Sirvienta Patrona) de Giovanni Battista Pergolesi, obra bufa que aborda un tema de la vida cotidiana de la época, sobre libreto de Gennaro Antonio Federico. Fue estrenada en 1733 y se convirtió en una de las mejores obras representativas de este género, interpretada con frecuencia en esa época, tradición que se desarrolla hasta nuestros días; surgió de la necesidad de dar cierta variedad al entretenimiento del público y salir un poco de los temas que abordaba la ópera seria, con la ayuda de un intermedio cómico, con lo que se da lugar a la Ópera Buffa. *La serva* habla del amor escondido entre un patrón y su sirvienta, además de la complicidad de un criado que se disfraza de un supuesto amante para proteger este gran secreto, generando escenas donde se reviven diversas situaciones divertidas desarrolladas durante el guión. La música de “*La Serva Padrona*”, históricamente, representa el período Barroco. Una ópera corta, con pocos personajes, ventajosa si se piensa en los costos de una ópera grande, o en el público que busca ser educado para escuchar y gustar de la ópera, empezando por donde todo se originó.

“*The Medium*” (1953), con música y libreto de G. C. Menotti, obra corta dividida en dos actos. Habla de una falsa *medium* quien, en compañía de su hija, engaña a los clientes y, envuelta en su propia trampa, resulta matando a su criado Toby. Esta ópera, generalmente, se presenta junto con su otra ópera corta, “*The telephone*”, ópera cómica.

“*La voix humaine*” (1959) de F. Poulenc y texto de Jean Cocteau. Habla de una mujer joven y elegante abandonada por su amante, quien está a punto de casarse con otra mujer.

“*La Divina*” (1966) Música y texto de Thomas Pasatieri, ópera en un acto. Habla de una soprano coloratura al final de su carrera, quien sufre miedo e incertidumbre de su futuro.

1.4.2 Bel canto

El Bel canto o canto hermoso es un término musical que se desarrolló en Italia en el siglo XVII y se extendió hasta el siglo XIX. Comienza con Monteverdi, Cavalli, A. Scarlatti, Vivaldi, Loti, Bononcini, Hasse, Händel y Metastasio, éste como libretista. Desarrolló elementos del virtuosismo como las coloraturas, los adornos (*fioriture*, mordentes, escalas, volados, *gruppetti*, trinos, *cadenze*, saltos, cromatismos, *staccatti*) y la utilización del *portamento*, ornamento melódico que se usó con más frecuencia en el Verismo. Buscaba siempre un timbre claro y uniforme en las voces y un registro amplio. Debido a esta exigencia para los cantantes, se vio la necesidad de cambiar los criterios en la pedagogía vocal, ya que los maestros de canto debían preocuparse por desarrollar la agilidad y la uniformidad y relativa potencia del sonido, para poder abordar musicalmente los personajes de las óperas, en cuyas arias a veces había ornamentos innecesarios. Se crearon una serie de ejercicios de vocalización para mejorar, tanto el sonido como la técnica de respiración, estableciendo una base anatómico fisiológica en la que se basa la técnica vocal actual; estos ejercicios enfatizaban la técnica sobre el volumen y se daba más importancia al entrenamiento técnico de las cuerdas vocales, además del entrenamiento del resto del cuerpo (*Cantar sul fiato*).

En la segunda parte del Bel canto, los compositores dieron más importancia a la línea vocal, concentrando allí toda la expresión. El bel canto finaliza con Rossini, quien fué más allá de la ornamentación y el virtuosismo, profundizando en la expresividad psicológica y dramática de los personajes; el recitativo pierde el protagonismo y el aria pasa a ser más importante.

Con Donizetti y Bellini, la ópera busca la verdad dramática; música y texto tendrán la misma importancia, característica que desarrollara y culminara Verdi, quien será el puente entre el *Bel canto* y el Verismo.

Para Verdi, la voz cantante era el medio por el cual se transmitían los sentimientos y, al ser la portadora de la melodía, era el medio más importante de expresión. En la mayoría de sus últimas composiciones, Verdi utiliza la continuidad musical, lo que significa que no hay números que separen la música sino que se va de principio a fin, característica que desarrollarán compositores como Wagner.

1.4.3 Verismo

Su origen lingüístico viene de la palabra *vero*, que significa verdadero. Está caracterizado por la realidad y la cotidianidad de los temas que se manifiestan en las óperas. Sus personajes son gente del común que interpreta realidades cotidianas y actuales, alejadas de los personajes de la mitología, la nobleza o la alta burguesía, utilizados en pasadas épocas. Se rechazan los temas míticos e históricos típicos del Romanticismo, se plasman en los personajes las emociones más primarias y la complejidad psicológica.

Los compositores más importantes de este género son Pietro Mascagni, con su ópera "*Cavalleria rusticana*" (1890) y Ruggiero Leoncavallo con "*Pagliacci*" (1892). Muestran también influencia del Verismo Umberto Giordano con "*Andrea Chénier*" (1896), Giacomo Puccini, principalmente en "*Tosca*" (1900) y algunos compositores del siglo XX como Ermmano Wolf Ferrari, en su obra "*Le gioielli della Madonna*" (1911).

Uno de los principales representantes del verismo fue entonces Puccini, cuya música refleja la sensibilidad y los cambios emocionales de los personajes; se esforzó mucho porque la palabra y la música expresaran el sentimiento existencial

de cada personaje, de tal suerte que el tratamiento de la línea melódica se rige por la flexibilidad y se adapta a los cambios de su emocionalidad. Utiliza la voz acompañante en la orquesta para apoyar la voz solista del cantante.

1.4.4 Romanticismo

En este período estilístico, se transforma la percepción de la música con la palabra, es decir, se pretende que la música suscite los mismos sentimientos y emociones de la palabra en sí. Se hace un acercamiento más íntimo con el público de media y alta burguesía, permeado por las revoluciones sociales de la época. En los inicios del Romanticismo en Alemania, se da una divergencia con la ópera italiana, pues se utilizan textos en alemán, en óperas compuestas por alemanes. Uno de sus exponentes fue Carl María von Weber, con su ópera "*Freischütz*", que todavía está en la transición belcantista con aires románticos. Se nota la influencia del lied en los pasajes tranquilos de la ópera, con lo que se logra crear personajes de una psicología más elaborada. *Peter von Winter* fue una gran influencia en la pedagogía vocal de la época pues, en sus ejercicios, insistía en la importancia de la educación fonética del cantante. Por otra parte, compositores como E.T.A Hoffmann, Weber y Louis Spohr pretendían sacar a la ópera de la estructura del *Singspiel*.

1.4.5 El siglo XX

En esta época, la ópera fue influida por el estilo nacionalista y echó mano también del *atonalismo* y del *serialismo*. Lo más característico de ella es el rompimiento de las estéticas pasadas de la música y la exploración de otras sonoridades, tanto en la orquesta como en la voz. Serguéi Prokófiev, con su ópera "*El amor de las tres naranjas*" y Dmitri Shostakóvich con "*Lady Macbeth*", fueron algunos de los exponentes en esta época. Otros compositores incorporaron en sus óperas diferentes técnicas de composición, utilizando otros estilos como el folclor y el

jazz. “*El niño y los sortilegios*” (1925) de Maurice Ravel y “*Les mamelles de Tirésias*” de Francis Poulenc son algunos ejemplos de óperas de compositores de la época en Francia. “*Porgy and Bess*” (1935) de George Gershwin y los dramas musicales minimalistas de Philip Glass “*Nixon in China*” (1987) y John Addams, en Estados Unidos, son figuras importantes en esta época contemporánea.

1.5 LA MUJER Y EL VESTUARIO EN LOS AÑOS 20

Durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y debido a sus trágicas consecuencias para el viejo continente, las mujeres deben dejar el hogar y hacerse cargo de las labores masculinas, siendo éste el primer paso para la incorporación de la mujer en el ámbito laboral y social y el surgimiento de los derechos fundamentales de la mujer, como el derecho al voto, en una nueva época de transformaciones sociales; las mujeres ganaron el derecho al voto en Gran Bretaña, en Alemania (1918) y en Estados Unidos (1920). La clase trabajadora cortó con los lujos de la moda inglesa y francesa; ahora las mujeres llevaban vestidos cortos buscando comodidad; desaparece el *Corsé*, símbolo de la opresión masculina y solo se usó para disminuir las medidas del busto; la mujer se corta el pelo, usa pantalones, practica deportes masculinos, conduce autos, fuma y adquiere más independencia. Una vez finalizado el conflicto, la sociedad creyó encontrarse en un mundo sin problemas y con un proyecto altamente confiado y optimista. Es una década plagada de bailes y con un desarrollo muy grande del tango y del jazz que, nacidos en América, conquistan las grandes capitales como París y otras ciudades europeas. Por esta razón, los zapatos se hacen de tacón bajo buscando comodidad para poder bailar.

La figura de la diseñadora Gabrielle “Cocó” Chanel será dominante en estos años, y representará a esta nueva generación de mujeres independientes y modernas; su estilo cómodo y práctico representaba la revolución femenina y la economía

que debía surgir en época de recesión. La moda se revolucionó entonces hasta límites insospechados; aparecieron los primeros bañadores de una pieza, fabricados en lana tejida, las medias pantalón o medias veladas; se introdujeron materiales más simples y baratos que el *chiffon*, el tul y la seda. Se crearon los trajes de punto, tejidos finos que otorgaban mayor y mejor flexibilidad para la nueva mujer, quien además ponía énfasis en la práctica deportiva.

La mujer ya no era una utilidad en sí, sino que hacía cosas útiles. La influencia de la moda masculina en la femenina fué otra de las características de entonces y el trabajo del modista comenzó a relacionarse de manera directa con el arte.

En 1930, las modelos por seguir eran actrices tales como Greta Garbo y Marlene Dietrich, mujeres de hombros anchos y caderas delicadas, altas y delgadas. En este período, el punto erótico migró de las piernas a la espalda, resaltada por prominentes escotes que daban a la mujer mucha sensualidad y encanto.

La ascensión de Hitler al poder en 1933 inquietó el ambiente político y social de entonces, a pesar de quienes se negaron a reconocer el peligroso dominio de este hombre que, rápidamente, resquebrajó la paz en Europa. Roosevelt nombra a la dama Frances Perkins para la secretaría de Trabajo, cuando llega a la Presidencia de su país en 1933.

En algunos países y en medios sociales pudientes, el papel de la mujer experimentó cambios sustanciales. El número de trabajadoras subió, durante la guerra mundial en Gran Bretaña, de 6 a 7,3 millones; en Estados Unidos, se elevó a 8.637.000 en 1920 (el doble que en 1900) y a 10.752.000 en 1930. En Inglaterra, las mujeres representaban, ya en 1925-26, el 30 por ciento del total de estudiantes universitarios (20.899 varones, 8.376 mujeres). Su presencia en la vida pública se hizo cada vez más frecuente, como podemos ver en los siguientes ejemplos:

En 1918, Nancy Astor llegó al Parlamento y fué la primera mujer en conseguirlo en la historia británica; en los Estados Unidos, hubo mujeres que accedieron al cargo de gobernador de Estado; Amelia Erhart rivalizó con Lindberg, piloteando sola en 1928 a través del Atlántico; grandes tenistas como la norteamericana Helen Wills Moody y la francesa Suzanne Lenglen, compitieron en fama con los deportistas masculinos. El gobierno del Frente Popular francés de 1936 incorporó a varias mujeres como subsecretarias de Estado; escritoras como Virginia Wolf en Inglaterra, Sidonie-Gabrielle Colette en Francia o las norteamericanas Gertrude Stein y Dorothy Parker alcanzaron prestigio y éxito muy notables

2. ARTÍCULO “EL SECRETO DE SUSANNA”

Wolf Ferrari Nació en San Barnaba (Venecia) el 12 de enero de 1876.

Su herencia de cuna ítalo-germana influyó en su manera de componer obras vocales que, por esta razón, se hacían en los dos idiomas; se destacan sus óperas buffas. Su pequeña obra maestra “*Il segreto di Susanna*”, estrenada en su versión Italiana por el reconocido director Toscanini en 1909, tuvo mejor acogida en Alemania que en Italia.

La producción operística de Wolf-Ferrari sigue siendo la más importante de su obra como compositor y ha seguido manteniéndose, con una importante presencia en el repertorio de los mejores teatros del mundo y despertando una renovada atención por parte de intérpretes y público; se han escenificado con éxito sus óperas cómicas tal como *Le donne curiose* (1903), *I quattro rusteghi* (1906), *la vedova scaltra* (1931), *Il campiello* (1931). Cinco de ellas se basan en textos de Goldoni, el gran dramaturgo veneciano. También compuso obras basadas en dramas de Moliere como *l'amore medico* (1915) y otra obra teatral de Lope de Vega llamada *La dama boba*. Se aproximó al Verismo con *I gioielli della madonna* (1911) y al postverismo con su producción más dramática, *Sly*, como ya habíamos advertido.

Il Segreto di Susanna es una Ópera bufa en un solo acto con libreto en alemán de Enrico Golisciani, autor también de la versión en italiano. Se estrenó en la Ópera de Múnich (en alemán), el 4 de diciembre de 1909. Estrenada en España en el Gran Teatre del Liceu, Barcelona, el 2 de diciembre de 1916.

El elenco de esta ópera consta de tres personajes:

Susana: Es la esposa joven del conde Gil, genuinamente enamorada de su esposo a quien no ha confesado su hábito de fumar cigarrillos, manteniéndolo en secreto. Soprano lírica.

Conde Gil: Es el marido de Susanna, de quien está muy enamorado, a pesar de sus sospechas de algo clandestino hasta que descubre su secreto. Barítono.

Sante: Criado y cómplice de Susanna en su encubrimiento del hábito de fumar. Papel mudo.

2.1 ARGUMENTO

Esta ópera se desarrolla en un solo acto.

Susanna se ha casado hace sólo un mes con el conde Gil, quien está muy enamorado. Pero ella supo antes que su esposo detestaba el tabaco y, sobre todo su característico olor que se pega sobre la ropa. Temiendo empezar mal el matrimonio, Susanna oculta a su marido este pequeño vicio que, sin embargo, se permite cuando su marido no está, con la complicidad del criado Sante quien también fuma en secreto y que, además, es quien le guarda los cigarrillos. Un día, Susanna sale un momento de casa para comprar tabaco; su marido la ve y, al llegar a casa, la interroga sobre qué es lo que ha ido a hacer; Susanna le profiere excusas que provocan los celos de su marido. Él nota un extraño olor a tabaco en la casa. Sus sospechas se aplacan cuando ella lo recibe cariñosamente pero no tarda en notar el olor a tabaco otra vez. El conde Gil se va a su club pero observa que su mujer está deseosa de que se vaya, de modo que regresa de sorpresa y Susanna apenas tiene tiempo de esconder el cigarrillo. Tras una enorme escena de celos finge irse de nuevo pero espía por la ventana y se da cuenta de que su esposa ha encendido el cigarrillo y está fumando. Gil le pide a su esposa que lo perdone y luego decide, como la mejor solución, fumar con ella un cigarrillo y, de esta manera, finaliza la obra².

² ALIER, Roger. Guía universal de la ópera. Barcelona: Ma non troppo, robin books, 2007. 1226-1227.

Esta ópera que aquí nos ocupa es una divertida comedia en la que, además de la graciosa ocurrencia escénica, hace una crítica social de la época.

La instrumentación de Wolf- Ferrari es notablemente bella y bien realizada y la música coopera muy descriptivamente en cada escena con todo lo que está sucediendo, reforzando de esta manera la dramaturgia por la destreza y elegancia con que maneja las líneas melódicas. En el Aria “*Oh giogia la nube leggera*”, describe de una manera vívida la ascensión y dispersión de la columna de humo en el aire. En el Aria principal de Gil, “*Oh, vocina dolce*”, se muestra su inmenso amor en la bellas líneas melódicas reforzadas con el texto.

H. Wolf Ferrari quiso adoptar un tema de la vida cotidiana de esa época y ridiculizarlo, tal como se acostumbraba en el siglo XVIII en los “*Intermezzi*” que utilizaban protagonistas como criadas pícaras y audaces y señores entrados en años y solterones, con caricaturas de situaciones de la vida corriente. Para él, también era importante la fusión de la música con la palabra, creando un tipo de códigos entre texto y música, además de mantener un equilibrio entre ambos, exigiendo una alta calidad literaria al escoger sus libretos. De esta manera, hacía del canto un vehículo para redescubrir el sentido auténtico de la palabra y un medio más profundo para plasmar sus ideas.

Crea un lenguaje musical cómico que complementa el drama, como se puede observar en varias óperas de este estilo; por ejemplo: la Ópera “*Falstaff*” del compositor Guissepe Verdi, la Ópera “*Las Bodas de Fígaro*” de Mozart y la Ópera “*Don Pasquale*” de Donizzetti, para nombrar algunos ejemplos.

Sin embargo, no podemos enmarcar el estilo musical de Wolf Ferrari dentro de tendencia específica alguna ya que su composición muestra diferentes características e influencias que, a pesar de ser un compositor postromántico, utilizaba algunos elementos de otros compositores y estilos tales como el

Mozartiano que se refleja en la delicadeza de las melodías, pero con una orquestación brillante y grande como la que se usaba en el Romanticismo tardío, recreándola de una manera surrealista y futurista para la época. De Wagner, utilizaba los discursos musicales continuos; es decir, no separa la ópera por Arias ni números sino que la entrelaza de principio a fin; las líneas melódicas son muy sutiles, sin virtuosismo, pero con ciertas características como la diversidad en la música, tal que recitativos, arias y duetos se unen para formar un conjunto. No tiene definidas las partes musicales como habitualmente se hace, sino que se unen por formas escénicas, una característica principal del Verismo, como lo hace G. Verdi en su ópera "Falstaff". Como Puccini, Wolf Ferrari logra que el texto apoyado por la música vuelva a los personajes más sensibles y reales. De Richard Strauss, utiliza una estructura alargada de las frases con un acompañamiento denso.

Aunque presenta algunas características del dodecafonismo, el verismo y el estilo Wagneriano, no se dejó influenciar totalmente por ninguno de ellos ya que vivía al margen de todas las influencias musicales de su tiempo y conservaba un estilo muy personal.

En mi concepto, el protagonista principal de esta ópera es la orquesta, porque ella es el elemento direccional que hila cada escena durante toda la obra y el medio por el cual el compositor refleja los sentimientos de los personajes; por medio de la orquestación dibuja lo que está ocurriendo en la escena misma y en la psicología de cada personaje, anticipando y poniendo en contexto al oyente de todo lo que sucede emocionalmente en ellos. Su estilo se refleja en la utilización de "momentos melódicos", dando una característica a cada personaje para identificarlo. El momento melódico de Susanna se presenta en la sección III (Moderato), en donde se trae a cuenta la melodía que ella está tocando al piano. Este concepto se refleja en la imagen 1.

Imagen 1³.



En la ópera “Il segreto di Susanna”, se refleja entonces todo el estilo de la ópera bufa o cómica Italiana. Se refleja ese gusto por lo clásico, específicamente de la ópera cómica del siglo XVIII, por las exigencias de unificar el libreto con la música, nó como una lucha de uno con el otro sino como una vinculación amistosa donde se complementan para generar una acción dramática más contundente. Es decir, la música apoya y acompaña lo que está implícito en el texto, en ocasiones anticipando la emoción del personaje y, en otras, reforzándola.

Podemos encontrar estas mismas características en otros subgéneros similares como la Tonadilla y la Zarzuela en España, la ópera cómica Francesa y el *Singspiel* Alemán.

Muchos compositores cuidaron de forma concienzuda la escogencia del libreto para la realización de sus obras, pues también buscaban la musicalidad de la palabra y poderla reflejar fácilmente en la música. Uno de ellos fué Mozart quien, con la colaboración de la mano creativa del libretista y poeta Lorenzo Da Ponte, crean famosas óperas cómicas para el deleite del público en su época y para las épocas futuras. Las óperas “*Le nozze di Figaro*”(1786), a partir de la comedia de *Beaumarchais*; “*Don Giovanni*” (1787), a partir de la comedia de Tirso de Molina y también de *Beaumarchais* y “*Così fan tutte*” (1790), son ejemplos de cómo la

³ WOLF FERRARI, Ermanno. “IL segreto di Susanna”. Ópera bufa en un solo acto [partitura]. WEINBERGER Josef (editor).

musicalidad del texto ayuda en la generación de las ideas para la música. Vemos la aparición de lo que se llamó el “*Leitmotiv*” (Motivo principal o recurrente) para cada uno de los personajes. Aunque estas óperas son para un formato más grande que la Ópera que nos ocupa en esta investigación, las traigo a colación por su estilo y musicalidad, estilo que expande Wolf- Ferrari pero con un tema más cotidiano en nuestros tiempos y también polémico. Estas tres obras son la culminación de la idea de ópera bufa en Mozart. Stefan Kunze, en su libro “Las óperas de Mozart”, afirma lo siguiente⁴: “En ellas se evidenciaba no sólo la increíble fecundidad de la idea y de la estructura de la comedia, sino también la perfecta convergencia entre la tragedia y la comedia y la organización del sentido musical, nada de lo cual hubiera sido imaginable en el marco de la ópera seria o de una tragedia musical”.

En la ópera de Wolf Ferrari, vemos esta misma característica que nos describe Stefan Kunze, pues el drama descrito es, en buena medida, equilibrado con la comedia que describe el libretista Enrico Golisciani quien fue el libretista exclusivamente para esta ópera.

El Verdi de la última etapa, uno de los exponentes del Verismo, puso el nivel teatral sobre el afectivo; los sentimientos y los pensamientos son plasmados en las acciones, dejando a un lado al narrador y dando más importancia a las acciones reales, creando así un estilo vocal donde los sentimientos se manifiestan a través del canto de una manera más espontánea. Para Verdi, la voz cantante es la portadora de la melodía y así del sentimiento. Goethe nos amplía este pensamiento en el libro “Wilhelm Meisters Wanderjahre” (“Los años de aprendizaje de Guillermo Meister”), en el capítulo “Padagogische Provinz” (“La provincia pedagógica”) donde dice que Verdi afirma⁵:

⁴ KUNZE, Stefan. Las óperas de Mozart. Alianza, 1990.

⁵ GOETHE, Johann Wolfgang. Los años de aprendizaje de Guillermo Meister. Traducido por: Tenreiro, Ramón María. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 1999.

Aquí el canto es el primer escalón de la educación y todo lo demás se va añadiendo a él y se transmite a través de él. El canto anima y graba en la memoria el placer más modesto y la enseñanza más sencilla, incluso lo que conocemos de nuestro credo religioso y ético se transmite por la vía del canto. Se añaden a ello enseguida otras ventajas para objetivos espontáneos, por eso entre todas las cosas imaginables hemos elegido la música como el elemento central de nuestra educación, pues de ella parten caminos iguales en todas direcciones.

Wagner fue un compositor revolucionario pues rompió todos los paradigmas en cualquier nivel del arte, llevando la expresión emocional y teatral a través de la música, permeando así la melodía, la armonía y la estructura de la ópera. Llevó la tonalidad a un extremo cromático, marcando el camino a la atonalidad, diseñó una nueva forma de drama musical en la que música, texto y escena estaban completamente unidos y se ponía la orquesta al servicio de los personajes. Para él, el texto debía tener un alto contenido literario y, por eso, él prefirió hacer los textos. En su bien logrado intento de solucionar el conflicto entre el acento de la palabra y el verso, utilizó una figura retórica llamada “*Aliteración*” que consiste en la repetición de sonidos para conseguir un efecto sonoro continuo y dependiente de la palabra; utilizaba el “*Leitmotiv*” para resaltar la acción en el aspecto psicológico de los personajes.

El libreto de la ópera “*Il segreto di Susanna*” se basa en una situación cotidiana, no muy compleja pero que suscita ciertas situaciones misteriosas por estar alrededor de un secreto. Debo recordar, en este punto, lo mal visto que era para la sociedad en esta época ver fumar a una mujer, por ser un hábito que atañía sólo a los hombres. El libreto ayuda al misterio y al drama inicial con el personaje nombrado, Gil, quien piensa que su esposa está siendo infiel con un hombre que tiene el hábito de fumar y ella, que no es clara con él desde un principio pues tiene miedo a ser rechazada por su vicio, hace que Gil actúe todo el tiempo con suposiciones, cavilando e intentando atrapar al supuesto amante. Este detalle es

muy importante en la ópera pues muestra cómo los celos de un hombre o los celos en general pueden llegar a hacer ver situaciones donde no están, haciendo que la historia sea más cómica y entretenida. Si nos remontamos a esta época, la mujer debía permanecer en la casa y ocuparse de las labores del hogar; no debía salir sin compañía ni tener contacto con otros hombres, especialmente si estaba casada y, más aún, una mujer con el título de Condesa como sucedía con Susanna. La época en que se desarrolla esta ópera es específicamente a principios del siglo XX, cuando la mujer inició su proceso de emancipación del hombre. En este caso, el símbolo del tabaco es utilizado como elemento de afirmación femenina, demostrando los cambios sociales de la condición de la mujer a principios del siglo XX.

Es importante anotar que la emancipación de la mujer comienza con la revolución francesa, cuando se promulgó, como objetivo mayor, la consecución de derechos igualitarios jurídicos, laborales y políticos. Desafortunadamente, en esta revolución no hubo un cambio contundente; incluso se las marginó aún más, pues se les prohibió realizar cualquier actividad política, evitando que algunas mujeres pudieran sobresalir. La revolución industrial tampoco ayudó a la emancipación de la mujer pues su labor en el hogar era realizar las tareas domésticas que no se consideraban productivas. Además, perdió su estatus en los oficios artesanal, agrícola y comercial y, con la transformación de una sociedad comunitaria en una clasista con instituciones como la familia patriarcal, la propiedad privada y el estado, quedó en un limbo social. Las mujeres con menos ingresos económicos fueron incluidas en el trabajo industrial; esto no sucedió en el caso de las mujeres de la burguesía, que quedaron marginadas en sus hogares sin poder ser reconocidas por su labor, lo que acrecentó la indignación por sentirse propiedad legal del marido y por su marginación de la educación y de la profesión. En este momento de la historia, las mujeres se unieron en torno a la consecución del sufragio igualitario. Sólo después de la primera guerra mundial, las mujeres inglesas consiguieron ir a las urnas con voto igualitario.

A mediados del siglo XIX, se empieza a dar un gran cambio en el movimiento obrero, representado por el socialismo marxista, que alegó que la opresión de la mujer no era de origen biológico sino social y confirmó que la liberación de la mujer se debía conseguir por medio del retorno de ella a la producción y a la independencia económica.

A finales de los años sesenta, surgieron movimientos que aumentaron y radicalizaron la confrontación entre las clases sociales. Continuaba la opresión desde el hogar, en lo laboral con situaciones discriminatorias a pesar de las leyes de igualdad y, además, por la desigualdad en las oportunidades profesionales. Las mujeres de esta época encontraron que eran objeto de manipulación para la sociedad consumista e, incluso, su cuerpo se volvió símbolo de exploración para la libertad masculina.

Durante los años 70 y 80, se mermó un poco la influencia de los grupos feministas, consecuentemente con la desaparición paulatina de los estados socialistas y el agotamiento de las ideologías marxistas. Pero la lucha de las mujeres no terminó aquí, gracias a los grupos feministas y la progresiva incorporación de las mujeres en puestos de influencia política dio un gran paso para el cambio de perspectiva de la mujer en todos los aspectos de la sociedad.

En el libreto de nuestra ópera, podemos ver cómo se sostiene la lucha de Susanna por no decepcionar a su esposo escondiendo sobremanera su secreto; se observa el machismo y la actitud celosa e intolerante de Gil hacia su esposa, pensado siempre que ella está con otro hombre. La simbología del tabaco fué la mejor manera de contarlo, pues es el elemento dramático que utilizó el libretista para representar esta situación de una manera sutil pero contundente.

Esta simbología la encontramos muy claramente en el aria “Oh gioja la nube leggera”, incluida en la parte XIII después del recitativo, donde Susanna describe el placer que siente al fumar y el éxtasis que le produce el ver el humo subir en espiral e, incluso, compara el amor que siente por Gil con el placer que le produce fumar.

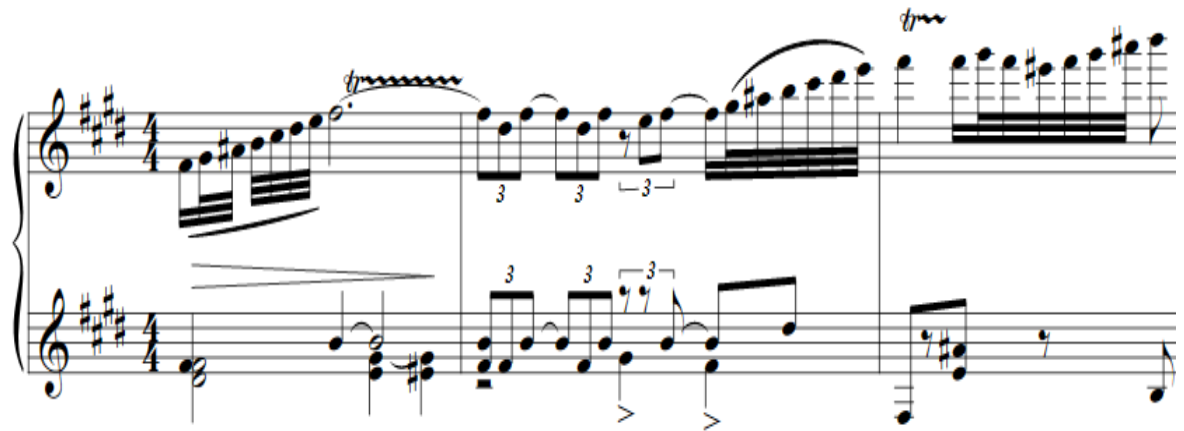
A continuación, una parte del texto del aria:

“¡Qué placer seguir, con los ojos, esta nube cuando asciende en azuladas espirales!... ¡Deseo beber en sorbos de lenta dulzura tu voluptuosidad! En las espirales azuladas veo vagar una imagen amada, ¡la de mi maridito!”⁶.

El humo se describe en esta aria por las escalas cromáticas que realiza la flauta en el interludio de la sección XIII, como puede observarse en la imagen 2.

⁶ WOLF FERRARI, Ermanno. Óp. cit

Imagen 2⁷.



Luego, en el aria en cuestión, el humo es descrito por escalas ascendentes y descendentes y trinos.

Imagen 3⁸.



La flauta y los violines son los encargados de describir el movimiento del humo.

⁷ Ibíd.

⁸ Ibíd.

Así como, en Susanna, el fumar y el humo del tabaco produce placer y éxtasis, en Gil ésta es la causa de sus celos, como lo podemos notar al comienzo de la ópera donde se muestra el primer momento que alimenta el drama.

Así lo hace ver en el libreto: “*¡Dime la verdad, Sante!... ¿Tú fumas? ¿Fuma quizás...por casualidad... la Condesa? Y, entonces, ¿por qué este olor?*”.

En la sección VII, en el presto, el acompañamiento apoya el momento dramático: La tensión que se genera al utilizar rítmicamente el tres contra dos, es un indicador de que en la escena va a suceder algo turbulento. El caos de la situación es apoyado por los contratiempos en la orquesta y el colchón rítmico en las cuerdas y los metales. Las dinámicas son fuertes con *sforzati* y acentos en los tiempos fuertes, complementando esto con los objetos que Gil lanza durante esta escena. Esta situación emocional es complementada en la sección VIII, en un *prestissimo*, interpretado por la orquesta, donde se refuerza con el momento melódico que caracteriza a Susanna.

Imagen 4⁹.



Los pensamientos de Gil y su gran amor hacia Susanna, pero también la confusión que siente, son descritos por la línea melódica en una escala cromática que interpretan las cuerdas.

⁹ Ibíd.

Imagen 5¹⁰.



Luego se retoma el tema principal (Ejemplo 2), para finalizar el interludio, recordando a los espectadores que Susanna es una mujer sumisa, suave y dulce, a pesar de lo sucedido en la pelea anterior y muestra el profundo amor que siente por ella.

Las lágrimas son dibujadas con trinos en interludio del Aria “*Via cosi non mi lasciate*” y durante el aria se intercalan entre la orquesta y la voz para causar el efecto de tristeza que ella siente porque Gil la deja sola y se va a jugar con sus amigos; muestra también en este pasaje la dulzura que la caracteriza y su fragilidad.

Imagen 6¹¹.



¹⁰ Ibíd.

¹¹ Ibíd.

Desde mi punto de vista, esta ópera y el personaje en particular, Susanna (Soprano Lírica), requiere un manejo técnico e interpretativo propios del posromanticismo donde la palabra tenía tanta importancia como el acompañamiento y la dramaturgia era complementada por la orquestación, siendo ésta una de las principales características. Como dice Dietrich: "El color, el sonido y la forma lingüística encuentran su tono sentimental. El tempo, el volumen y la altura del sonido constituyen una clave que nos revela, por ejemplo, que lo lento, piano o grave corresponde a lo triste, oscuro o trágico, lo mismo que lo rápido, fuerte y agudo corresponde a lo alegre, animado o incluso triunfal"¹².

Durante el proceso de montaje musical de esta ópera, encontré muchas dificultades técnicas ya que este papel está escrito para una soprano lírica, tiene un registro muy definido, no sobrepasa un Si 4, el rango es de RE (3) a SI (4), Sin embargo, toca mucho el Fa 3, que es el punto de pasaje de la soprano coloratura, como corresponde a mi clasificación vocal ya que posee características, agilidades y habilidades diferentes a la soprano lírica.

Por ejemplo, es diferente cantar el papel de Mimi de la Ópera la "*Bohème*" escrito para soprano lírica, que el de Norina de la Ópera "*Don Pascual*" escrito para soprano lírico ligera; esto, debido a que cada uno de estos papeles requiere características y exigencias diferentes. La soprano coloratura debe reunir habilidades de las dos sopranos en cuanto a color, timbre, agilidades y habilidades y puede abordar roles que requieran este tipo de cualidades específicas como es el caso del papel nominal de la Ópera "*Lucia de Lamermoor*" de G. Donizetti y Ophelie de la ópera "*Hamlet*" de Thomas Ambroise, por nombrar sólo dos ejemplos.

¹² FISCHER-DIESKAU, Dietrich. Hablan los sonidos, suenan las palabras. Historia e interpretación del canto. Ed. Turner.

El rol de Susana, al no ser un papel diseñado para mi clasificación vocal, presentó ciertas dificultades que solucioné con un buen manejo técnico, sin cambiar el color natural de mi voz, utilizando recursos cómodos para realizar los pasajes difíciles, específicamente en el registro medio bajo donde se encuentra mi primer "*Passagio* (Pasaje o paso de registro). El puente o pasaje vocal cambia para cada tipo de voz, incluso entre personas que tengan la misma clasificación vocal; esto se debe a la anatomía particular de cada uno. Por ejemplo, técnicamente es mucho más cómodo realizar pasajes en grado conjunto ascendentes que realizar saltos entre notas y, en ciertas frases, es más cómodo cantar líneas en grado conjunto descendentes que llegar o pasar por los *passaggi* por saltos o intervalos grandes. La solución que encontré fué no forzar la voz, tratando de darle un color natural; no recargar la voz en búsqueda de algún efecto dramático sobrevaluado, tener un buen manejo de la respiración abdominal alta, media y baja ya que los fraseos son bastante largos y exigen una correcta dosificación y manejo del aire; sostener el apoyo intercostal para que me ayudara a conservar la posición vocal y, de esta manera, mantener la voz fresca hasta el final de la ópera evitando así el cansancio vocal.

En las técnicas antiguas, enseñaban sólo a respirar por la nariz pero eso puede reevaluarse pues, cuando se tiene poco tiempo y se respira por la nariz, se genera cierta tensión en la laringe, que se cierra y comprime; en cambio, cuando se respira por la boca, ésta se mantiene relajada y flexible y las cuerdas o los pliegues vocales reaccionan más rápido. En cuanto al funcionamiento mecánico del instrumento, se debe tener un correcto "apoyo". El apoyo es la capacidad de un cantante o instrumentista de viento de equilibrar la actividad del diafragma, del abdomen y de la laringe, controlando la presión del aire que llega por debajo hacia la laringe; esto requiere inicialmente un entrenamiento mecánico corporal consciente para luego volverse inconsciente y orgánico; de esto se trata el conocimiento del instrumento, el entrenamiento vocal y la conciencia corporal que hacen parte de la técnica. La gran mayoría de las veces, el cuerpo reconoce y

sabe inconscientemente lo que debe hacer mecánicamente. Es importante que la persona que vaya a abordar este papel sepa muy claramente qué tipo de tesitura es la indicada para su voz y tenga pleno conocimiento de su instrumento.

Este papel lo pueden abordar, a mi parecer, cuatro tipos de sopranos: lírico ligero, lírico coloratura, coloratura y lírica.

Soprano ligera: su rango vocal aproximadamente está entre un re4 y un sol6, estando el pasaje normalmente en fa5.

Soprano lírica: Su rango vocal se encuentra aproximadamente entre un do4 a un re6.

Soprano dramática de coloratura: su rango vocal aproximado es de un sol3 a un fa6.

Soprano coloratura: su rango aproximado es de un la3 a un sol6.

Cada una encontrará dificultades diferentes puesto que cada una tiene su propia naturaleza; ellas varían de acuerdo con sus características físicas y fisiológicas. En mi caso, tengo una clasificación de soprano coloratura pues poseo un registro de tres octavas y media, con un centro no tan potente y mucha facilidad en los agudos y en los adornos. Encontré las siguientes dificultades para interpretar este papel:

- Mi registro central o registro medio no es potente y las arias principales y duetos se mueven en este registro; debía gastar más aire de lo normal para mantener la voz en los resonadores y conservar el mismo color y homogeneidad en los fraseos, cuidando la dosificación del aire; por lo tanto, estos se volvían más difíciles.

- Al permanecer la mayoría del tiempo en el registro medio, debía tener el instrumento completamente relajado y en la posición correcta ya que, al ir a las frases que subían a los agudos, podían perder calidad y sonar cerrados o apretados.
- Se presentan algunos saltos amplios que deben ser cantados con mucha sutileza; dinámicas muy difíciles como los pianos en registros agudos, que pueden presentar cierta dificultad en la soprano lírica, ya que se encuentran en el límite de su registro agudo, con agudos de mucha potencia al final de frases muy largas, que exigen un correcto manejo de la respiración o *fiato* (la capacidad que tiene un cantante de sostener fraseos largos con una sola respiración) y el apoyo.
- En cuanto a la realización escénica, se exige mucho movimiento y para esto se debe tener un buen control y manejo del instrumento; se debe hacer un trabajo de interiorización vocal para que haya una correcta memoria muscular.

Para resolver estas dificultades, sugiero a otras cantantes que quieran abordar este papel u otros con características similares, lo siguiente:

Buen manejo del *fiato*: Se obtiene realizando ejercicios de resistencia que hagan consciente al cantante de los músculos que reaccionan con la respiración.

A continuación, daré una explicación de cómo sucede esto en el cuerpo: Cuando inhalamos, los pulmones se ensanchan y el cuerpo reacciona a este estado moviendo los músculos en una reacción en cadena; primero el diafragma que, además de separar la caja torácica de la caja abdominal, ayuda a generar un espacio para que los pulmones se puedan ensanchar con libertad; este movimiento diafragmático ayuda, no sólo a la respiración, sino también al movimiento gastrointestinal. Su forma en estado de reposo es cóncava y, cuando inhalamos, se estira como un trampolín, hacia abajo. En esta reacción, también intervienen las costillas flotantes o falsas que se mueven hacia los lados, dando aún más espacio para realizar la inhalación; las costillas están entrelazadas por los músculos intercostales y su función principal es la de mover éstas hacia afuera, colaborando así en la función respiratoria con el diafragma. Todo esto

genera una reacción importante en el cuerpo, pues el diafragma, en su movimiento hacia abajo, mueve todos los órganos que se distribuyen en la caja abdominal, incluso los músculos abdominales, el músculo pubocoxígeo y los músculos de los esfínteres anal y uretral. Cuando realizamos el proceso de la exhalación, se genera un relajamiento de estos músculos, siguiendo el movimiento de los pulmones que vuelven a su forma inicial. Los pulmones se dividen en lóbulos y el izquierdo es más pequeño que el derecho, pues comparte su espacio con el corazón; sin embargo tiene la misma capacidad del derecho. Estos lóbulos son los que se llenan del aire que se inhala pero, cuando tenemos una reacción de la respiración alta, sólo utilizamos el lóbulo superior de los pulmones que es el más pequeño; en este caso, debemos ser más cuidadosos en el momento de respirar para ser conscientes de la reacción que genera en nuestro cuerpo y así saber cuál es la pertinente en el canto (aunque en la vida diaria también es de gran importancia esta respiración pues en ella se utiliza y se desarrolla la capacidad respiratoria). Los ejercicios para desarrollar el *fiato* tienen que ver mucho con la consciencia respiratoria y su reacción en el cuerpo; de ahí que me parece pertinente la explicación antedicha sobre la reacción ante la respiración ya que, mientras más se realicen los ejercicios, más control del aire exhalado tiene el cantante y eso, en términos físicos, significa más dominio de la voz.

Físicamente, el aire es el medio propio del sonido y esto repercute en la voz porque, si el cantante no controla completamente el aire con el cual se produce éste, puede notarse un escape de él y el sonido que se produciría tendría una característica de sucio y/o velado. Este control del que hablo está directamente conectado con el movimiento muscular, específicamente el que se genera cuando inhalamos; lo ideal es no relajar los músculos mientras exhalamos sino mantenerlos activos para que, con ellos, podamos controlar la salida del aire y así mismo de la emisión de la voz. Propongo los siguientes ejercicios para desarrollar el *fiato*:

Es importante tener en cuenta las regiones por trabajar: región intercostal, lumbar, abdominal (abdomen bajo, medio y alto) y la región pubocoxígea.

Región intercostal: Es importante entrenar los músculos de los intercostales para que se mantengan en su posición abierta a medida que se va botando el aire al cantar; por esta razón, hay que entrenarlo primero sin emitir sonido, es decir hacer un trabajo respiratorio y muscular. A continuación, se describen algunos ejercicios para el desarrollo de esta habilidad:

- Inhalar por la nariz, abriendo la región intercostal, retener el aire cinco segundos y empezar a exhalar poco a poco sin dejar caer los intercostales. Este ejercicio tiene otras variaciones en la manera de exhalar, es decir: exhalar en dos tiempos, con sonido de S (ese) para hacerlo suavemente, o con sonido de Ch, impulsando el aire con fuerza.
- Emitir varios chorros, impulsados fuertemente por el aire, sin dejar caer los intercostales y sin tensionar el abdomen.
- Empujando la pared, al respirar se concentra la respiración del intercostal hacia la espalda. Como se está ejerciendo presión en las intercostales y se ejerce fuerza, la laringe no está libre; por esta razón, no se aconseja emitir sonido alguno por ella, es decir, la fonación.

Región lumbar:

- Sentada en una silla, inclinada hacia adelante, respirando y concentrado la respiración en la región lumbar y la zona pubocoxígea. Se respira con el mismo procedimiento de los ejercicios anteriores pero dejando abierta la región lumbar y la presión hacia los músculos pubocoxígeos. Al exhalar, se puede hacer de diferentes maneras igual que con el ejercicio anterior, con dos exhalaciones,

con tres o con varias, evitando de igual manera la fonación, debido a que se está haciendo presión.

Región abdominal (Abdomen alto):

- Apoyar toda la espalda sin arquear la cintura, desplazando la pelvis hacia adelante para que no quede arco en la parte media de la espalda. Se inhala haciendo énfasis en el abdomen alto para desplazarlo hacia afuera, sin presión. Al exhalar, mantenerlo alto, sin tensión, no dejar que recupere su posición natural y dosificar el aire el mayor tiempo posible. A diferencia de los ejercicios anteriores, éste sí permite la fonación, tanto de la voz cantada como hablada.

Apoyo: el concepto de apoyo está muy ligado al movimiento muscular antes descrito. El apoyo es uno de los temas más discutidos en el canto pero explicar anatómicamente lo que sucede dentro de nuestro cuerpo es bastante complejo y se asocia con una sensación personal, a pesar de que es el mismo mecanismo para todos los cantantes, sin importar la técnica que utilicen para cantar; cada persona lo percibe en forma diferente, justamente porque aún lo siente. Mi definición del apoyo es el correcto manejo del diafragma para impulsar el aire.

Fonación del sonido: Para una correcta fonación, se requiere, no sólo un buen control del aire, cuya importancia ya mencioné, con una correcta forma de apoyar, sino también un entrenamiento mecánico donde se reacomoda la posición de las vocales. En este entrenamiento, intervienen la lengua, la laringe, el velo del paladar, los labios, la glotis, la epiglotis y los pliegues vocales. Todos estos elementos juntos se unen formando un mecanismo que define el sonido de las vocales de una manera homogénea y natural; aclaremos que no es igual para todos; requiere un entrenamiento personal. Tengamos en cuenta que, para la fonación intervienen:

- La mandíbula: trabajar relajación, que no haya tensiones, que realice su movimiento natural sin exagerar la apertura puesto que esto causaría daños como desencajar la mandíbula y el desgaste en los cóndilos mandibulares.
- La lengua es un músculo fibroso y pesado, soportado por la laringe; por esta razón, hay que entrenarla para que no cause una presión innecesaria en aquélla, que entorpezca la producción correcta y libre del sonido.
- El paladar blando (velo del paladar) es un tejido que termina en la denominada úvula y ayuda en la producción del sonido, especialmente de las consonantes y en la modificación del color de la voz cantada.
- Los labios son los encargados de definir el sonido de cada vocal y de algunas consonantes bilabiales y labiodentales.
- La laringe es un órgano cartilaginoso que se transforma al final en la tráquea y en donde encontramos las cuerdas vocales, protegidas por el esqueleto laríngeo formado por seis cartílagos: Epiglotis, tiroides, aritenoides, corniculados, cuneiformes y cricoides.
- Los resonadores son todas las cavidades ubicadas en la máscara craneal y en el hueso esfenoides, siendo éste el principal resonador. El hueso esfenoides es un hueso impar situado en la parte media de la base del cráneo, que forma parte de la estructura interna profunda de la cara, de las fosas nasales y del propio cráneo. En él se encuentra la silla turca donde se aloja la glándula hipófisis.

Todo lo anterior para llegar a la conclusión de que la técnica debe estar al servicio de la interpretación y entender cómo, desde el conocimiento técnico, puede enriquecerse una ejecución. En el momento de ejecutar, cada intérprete

utiliza sus aptitudes o cualidades para enriquecer en lo musical y dramático el personaje. La música y la poesía necesitan de la creación del cantante puesto que es el único que puede proporcionar el sentido y el sentir, es decir su creación artística, y que puede contribuir con su manera de ser, sea en forma positiva o negativa, al personaje y a la obra en sí misma. Conocer nuestro instrumento vocal requiere un excelente trabajo técnico, un conocimiento completo de nuestras cualidades y debilidades; la técnica debe estar al servicio de la interpretación ya que implica el saber qué puedes abordar y hasta que límite puedes llegar para enriquecer positivamente una obra.

2.2 ENTREVISTA CON JAVIER FRANCO

Desde su punto de vista, ¿cómo describiría Ud. los personajes de la ópera?

Lo primero que me gustaría decir es que resulta asombroso y maravilloso que, con tan pocos personajes, que son solamente tres, se pueda construir un argumento coherente, lleno de situaciones tan “teatrales” por llamarlas de alguna forma. La ópera *El secreto de Susanna* es una pequeña gran obra de arte. Pero me pides una descripción de los personajes, de manera que me enfoco en ese aspecto:

El papel de *Susanna*, la soprano protagonista, tiene muchas facetas. En la partitura, está descrita como una mujer joven de apenas veinte años. Una recién casada que juega literalmente con fuego y que teme, o al menos intuye, cómo puede comportarse un marido celoso. Su relación con *Sante*, el criado, se presta para hacer algunas insinuaciones de complicidad con “toques” eróticos o al menos muy sensuales. Me refiero a que no es común que una señora de la alta sociedad - no olvidemos que ella es una condesa (*Gräfin*) - tenga un hombre por sirviente, antes que una mujer, una dama de compañía o una doncella. *Susanna* es coqueta, muy femenina y de alguna forma ama el peligro. Su “inocente vicio” está

insinuado de tal forma que uno desearía que fuese algo más que el hecho de fumar cigarrillos al escondido del marido.

El esposo, el conde Gil escrito para una voz de barítono, es un personaje bastante truculento. Un hombre elegante, también muy joven, con apenas treinta años que, desde el principio, manifiesta sus celos e inseguridad sobre la fidelidad de *Susanna*. "Y conste que están recién casados", según sus propias palabras. Él le dice cosas muy bellas, la frase que interpola en el aria final de *Susanna*: "Ah, che vocina dolce" es verdaderamente dulce. Son palabras propias de hombre muy enamorado, pero que estalla en repentinos ataques de cólera ante las sospechas que lo atormentan. No sé si estoy equivocado, pero me parece que el personaje de Gil está peligrosamente cerca de lo tragicómico; quiero decir que él sospecha de su esposa desde el inicio mismo de la obra y que tiene manifestaciones muy vehementes de su celotipia. La escena en que tira todo por los aires y en la que rompe muebles y todo lo que se le ponga por delante, es un desahogo para el personaje y una oportunidad de lucimiento para un verdadero actor – cantante, pero resulta algo difícil para la dirección escénica y para los encargados de la utilería. En nuestro medio es muy costoso y difícil conseguir cristalería y vajilla que pueda romperse sin causar daño a los actores o cantantes. De manera que se corren riesgos que pueden resultar incómodos, cuando no peligrosos. En el texto, hay varias frases que delatan la prevención y aprensión del conde al dejar sola a su esposa y está ese permanente olor a tabaco que tanto lo atormenta.

Con respecto a *Sante*, el criado mudo que según el libreto deberá tener cincuenta años, me quedan algunas dudas: ¿Por qué parece estar más de parte de *Susanna* que del patrón? En más de una ocasión, Gil manifiesta su desconfianza también hacia él. Se puede especular sobre la relación anterior entre *Susanna* y *Sante*, tal vez ya trabajaba para ella antes de casarse. En fin, a uno se le pueden ocurrir muchas cosas al respecto, preguntas cuyas respuestas no están en el libreto. Una dificultad adicional que, en mi opinión, presentan esta clase de personajes mudos, es que quienes los representan tienen que ser músicos, ojalá cantantes, aunque

parezca algo irónico, o al menos tener muy buen oído. Sus entradas y salidas de escena obedecen claramente a momentos musicales específicos. No creo que un actor de teatro, que no esté familiarizado con la ópera, pueda hacerlo bien.

¿Qué importancia dramática tiene el personaje mudo?

Sante es una especie de hilo conductor. El hecho de que no pueda hablar añade un cierto grado de comicidad y dramatismo a todas las situaciones en las cuales toma parte. De acuerdo con lo que narra el libreto, se trata de un mayordomo mudo, pero no sordo, porque puede escuchar todo lo que pasa a su alrededor. De hecho es un verdadero cómplice en todas las situaciones y equívocos que plantea la obra. De todas formas, los personajes mudos fueron un elemento recurrente en la historia de la ópera. En este momento, me vienen a la memoria varios de ellos: está por supuesto el *Vespone* del intermezzo "*La serva padrona*" de Giovanni Batista Pergolesi; o *Fulvia* y *Faccenda*, dos personajes de la obra "*Livietta e Trácollo*", otro intermezzo menos conocido de Pergolesi. Entre las óperas del siglo XX recuerdo por ejemplo a *Toby*, el niño gitano mudo que tiene un final muy trágico en la maravillosa ópera "*La médium*" de Giancarlo Menotti. Hace ya varios años, el maestro Mario Yepes dirigió la puesta en escena de una bellísima producción de esta ópera, que fue además estreno en nuestro medio. Tanto la parte escénica como la musical fueron excelentes. Dirigió el maestro Gustavo Yepes. Pero volviendo a *Sante*, también me he planteado la posibilidad de que no fuese mudo de verdad. Con esa clase de detalles me resulta muy divertido especular e inventarme cosas que luego pueden ayudar a los cantantes y actores a recrear su personaje.

¿Qué dificultad ve Ud. al personificar a Susanna en el nivel dramático como en el nivel vocal?

El secreto de *Susanna* es una ópera musicalmente muy, muy difícil. Como lo dije antes, se trata de una pequeña gran obra maestra. Son palabras que repito luego de haberlas leído en varios libros de ópera que consulté durante el período de preparación de la obra, pero lo hago con total convicción después de haberla estudiado y aprendido en detalle. Desde el punto de vista puramente vocal, me parece que el personaje está muy bien graduado y sus momentos dosificados. Quiero decir que un maestro, un genio, como lo fue el compositor Ermanno Wolf – Ferrari, sabía y conocía muy bien el oficio de cómo se escribe para el teatro. Aunque se trata de un lenguaje musical en el que el discurso fluye de principio a fin, se logra separar varios momentos que podemos denominar arias y duetos en el sentido tradicional de la ópera romántica o de épocas anteriores. *Susanna* tiene dos grandes solos o momentos en los que nos rebela su debilidad por fumar, pero también dónde nos hace saber de su amor por Gil. La música describe de manera absolutamente maravillosa cada situación. Las frases musicales son de gran aliento, como especies de arcos melódicos muy a la italiana. Para sostenerlos se requiere una voz con muy buen centro y agudo, porque la tesitura así lo exige. El aspecto puramente dramático no me parece tan complicado de desarrollar, como aprenderse de memoria toda esa música con entradas y ritmos difíciles, por no hablar de algunos puntos con intervalos peligrosos y alteraciones cromáticas que requieren paciencia, buen oído y atención. En lo dramático, ella pasa de ser una tímida y asustada esposa que hace cosas al escondido de su marido y que se sobrecoge ante sus estallidos de furia, a intentar domar la fiera, a hacer las paces, pero siempre tentando la suerte. Su vicio por fumar es más fuerte que todo. Al final, ella se sale con la suya y logra que ambos compartan el placer de fumar una “*cigarretta*”.

¿Qué diferencias y similitudes encuentra entre la ópera de cámara barroca y esta ópera?

Como similitudes destacaría, básicamente, el pequeño formato en el que, como ya lo dije, participan pocos personajes y en el que no hay presencia del coro, además de que la puesta en escena no requiere mayores cambios puesto que la acción transcurre en un único espacio escénico. También su duración, que no supera la hora. Otra similitud está en los argumentos que, por lo general, son de carácter cómico o tragicómico, muy emparentados con la ópera napolitana. Desde que conocí esta ópera por primera vez en Viena, hace ya muchos años, siempre encontré grandes similitudes con la ya mencionada obra de *Pergolesi, La serva padrona*.

La principal diferencia la encuentro en la orquestación y en la dificultad de la música, aparte del estilo, por supuesto. La orquestación de los *intermezzi* barrocos, consiste básicamente en cuerdas, clavicémbalo y algunos instrumentos de viento. La orquestación de Wolf – Ferrari es sencillamente maravillosa, no solamente por lo abundante y variada, sino por el sentido del color instrumental.

¿Por qué cree Ud. que se escogió este tema?

El tema de los celos, que es en esencia el motor, el detonante de *El secreto de Susanna*, ha estado presente en el teatro desde la antigüedad. Son numerosos los ejemplos del teatro griego en los que los celos causan todo tipo de tragedias y estragos; también pasa en el teatro de Shakespeare. En esta obra, que es mucho más amable - y si se quiere trivial - que algo como Medea u Otello, los celos se prestan para crear situaciones equivocadas a medio camino entre lo serio y lo cómico. Pero no sé la razón del porqué, el compositor o el libretista, escogieron este tema en particular.

¿Dentro de qué estilo musical piensa Ud. que se enmarca esta ópera?

Es una ópera de principios del siglo XX y concretamente, fue estrenada en Múnich, en el año 1909, de manera que la influencias de compositores como Giacomo Puccini y Richard Strauss, dos de los más grandes compositores de ópera de la época, son más que evidentes. También hay algo muy importante con respecto al legado de Richard Wagner y su discurso musical continuo, perpetuo, es decir sin emplear las formas cerradas de arias y conjuntos propias de épocas anteriores. Esa forma de componer, de desarrollar lo que se llamó el drama musical, permeó a la gran mayoría de compositores de ese entonces. Vale recordar la forma en que el gran Giuseppe Verdi compuso “Falstaff”, su última ópera. La música no para, a pesar de que se dan infinidad de cambios dramáticos. Lo mismo sucede en “*El secreto de Susanna*”; desde que suenan las primeras notas de la obertura; no hay tregua hasta el final.

Tal vez se podría afirmar que el lenguaje de Wolf – Ferrari es una mezcla de estilos tales como el impresionismo y el romanticismo. A veces, me recuerda las melodías de Puccini y otras, los poemas sinfónicos de Strauss.

¿Piensa Ud. que los acontecimientos sociales hayan influenciado al libretista para escoger el tema de la ópera?

La verdad, no entiendo muy bien la pregunta. Sobre el libretista de la ópera, Enrico Golisciani, sé muy poco. El texto original fue redactado en italiano y la adaptación al alemán es de Max Kalbeck. Lo que sí tengo claro es que las temáticas relacionadas con el estilo burgués, con la pequeña nobleza europea, basadas en historias más o menos cotidianas, estaban por esa época de principios del siglo XX, a la orden del día. Por ejemplo, me vienen a la cabeza las obras para teatro de Oscar Wilde. Por supuesto que no hablo de algo como Salomé; eso es otra cosa. Pero sí encuentro parecidos con piezas como El abanico de Lady

Windermere, La importancia de llamarse Ernesto o Una mujer sin importancia, etc. Inspirado en un asunto aparentemente baladí, un genio como Wilde podía crear verdaderas obras de arte. El tema central de *El secreto de Susanna* no está muy lejos de esa clase de obras.

2.3 ENTREVISTA CON EL MAESTRO DETLEF SCHOLZ

¿Dentro de su punto de vista, cómo describe los personajes de esta Ópera?

Este es el esquema que sigue directamente la “*Serva Padrona*”, donde encontramos dos personajes principales, quienes llevan todo su conflicto entre ellos, con el cual se desarrolla el drama de toda la ópera y un tercer personaje mudo que ayuda en parte a mover la actuación pero que tiene sólo la función de ayudar a hilar sin cantar y que da el toque cómico. “*Ayuda en la parte chistosa*” pero sigue claramente el esquema de la “*Serva Padrona*”.

¿Pero, dramáticamente, cómo los describe?

Son personajes que, en el libreto, están bien definidos por el texto; no hay dudas de carácter, ni de la trama. Pienso que, también en la música, hay más características personales; que realmente aún se ve la influencia de Wagner; de una manera, sigue el caracterizar con motivos musicales muy precisos a los personajes, excepto al mudo.

¿Puede decirse que los personajes están caracterizados por Leitmotiven?

Las palabras “*Leit Motiv*” se utilizan en las Óperas de Wagner, aunque el nombre no viene de él mismo. Uno de los directores y analistas de Wagner (ahora no recuerdo el nombre) los clasificó de esta forma queriendo decir que es un motivo

que caracteriza aun personaje o también una idea musical; aunque esta definición ya había sido usada por otros compositores antes de Wagner.

Wagner la utiliza para destacar ideas, hechos y no sólo personajes; entonces en este sentido, Wolf Ferrari, en esta Ópera, los vincula como motivos que definen tanto al personaje como una situación; sigue la tradición como se usa en la Ópera de Verdi "Falstaff", pero que simplemente aparecen motivos musicales vinculados a una situación o a un personaje. Acuérdate, por ejemplo, en la "*Boheme*", cuando Mimi, al final, retoma la primera parte; éstas son cosas muy típicas. La idea es ayudar al público a recordar a identificar musicalmente una situación.

¿Que opina musicalmente de Wolf Ferrari y dentro de qué estilo musical lo enmarcaría?

Pues yo creo que es un tipo de post romanticismo en el que afortunadamente, ha encontrado un estilo personal que no es necesariamente fácil, pero es fácil de identificar; conociendo varias obras de él y luego escuchando otras obras, se puede identificar o tener la idea de que es de él. Aparentemente es alguien que estudió muy bien su técnica de composición, a pesar de que no empezó con la música, puesto que él empezó estudiando pintura siguiendo a su padre y creo que, simplemente, tiene la influencia de las dos educaciones, tanto la formalista alemana que estudió en Múnich como la influencia formal italiana por parte de la madre, con quien empezó a estudiar piano a la edad de seis años. Pero es muy claro en su estilo que es un Alemán que escribe a la italiana; en muchas partes, se oye como un pequeño Puccini; entonces en este sentido, se puede catalogar, si uno quiere, como una influencia del Verismo, solamente que él fué por su propio camino metiéndose más en la ópera cómica, mucho más que otros compositores; a veces, como Puccini lo hizo en su ópera "Gianni Schicchi", ya que todas sus demás Operas son serias. ÉL, al revés, tiene una seria y las demás son cómicas.

¿Vocalmente, qué dificultades técnicas encuentra en el papel de Susana?

Pienso que no es un papel muy difícil comparando con los de otras Óperas de esta época que van por caminos completamente nuevos, como las de R. Strauss, reconocido por sus poemas sinfónicos y Lieder; Wolf Ferrari sigue de alguna manera por la línea del bel canto y entonces creo que un cantante que esté bien formado, que haya abordado obras de Mozart, Rossini y Donizetti, lo va a interpretar muy bien. La sorpresa con él es que, siendo alemán, escribe a la italiana; tiene esta sensación personal, buen manejo de la voz. Cosas que se vuelven más difíciles y que tienen un alto nivel no tienen la dificultad musical y vocal de otras óperas de esta época. Entonces creo que, para un buen cantante es papel muy bueno, apropiado, que cae muy bien.

Comparemos un poco con Hugo Wolf, con quien sucede todo lo contrario: sus partes se ven fáciles pero en realidad son difíciles; con Wolf Ferrari sucede que está tan bien escrito para el cantante o vocalmente muy bien escrito, que se ve difícil pero, en realidad, no lo es.

Se sale del formalismo de la ópera en donde separa arias, duetos, ensambles recitativos o diálogos, siguiendo un poco al estilo de Wagner. Siguiendo este estilo de composición, el medio de transporte es la música misma y, en ésta, el cantante debe acomodarse al flujo musical en conjunto. Éste es un estilo de Ópera que llega en “Capricho” de Strauss donde todo es conversación; parece muy relajado pero trae problemas para los cantantes, por las entradas y porque exige una claridad del manejo de idioma, puesto que todo lo que pasa allí es importante y, de esta manera, lograr que el público pueda disfrutarlo. En otras óperas, se repite constantemente el texto, aquí se da una conversación real.

¿Desde su punto de vista, su principal influencia fue Wagner?

Nó musicalmente, pero en su elocuencia formal deja las divisiones formales de las divisiones en la ópera, en una tendencia general de la época, no individual. Puedes mirar los contrastes; por ejemplo, el concepto en la Ópera “Lulú” de Alban Berg es otro mundo, pero era la tendencia de esta época el utilizar este tipo de formas en donde el texto era tan importante como la música.

Disolver este esquema formalista de divisiones era cuestión de la época misma y en Wagner justamente, en relación con música-texto, esta disolución comienza con el teatro musical, no exactamente con este nombre, pero él dijo: “*yo no quiero escribir óperas*” pensando en estas divisiones (arias, ensambles); dice: “*yo escribo una obra de teatro con música*”; está claro que no se permiten repeticiones del texto y se tienen una continuidad dramática donde hay una trama con desenlace, donde el texto no se usa para rellenar. La diferencia con el teatro es que aquí la música misma habla, da una descripción, características que ayudan a la obra misma, pero donde el cantante está limitado por el tiempo de la música; cosa que no sucede en el teatro donde el actor puede tomarse el tiempo que quiera para una acción o un cambio de emoción y puede hacer sus diálogos dando su ritmo personal. En este tipo de obras donde la música define el tiempo, el cantante se debe defender con el esquema definido por el tiempo mismo. Lo que lo hace mucho más difícil.

¿Encuentra usted alguna influencia del estilo de Mozart en Wolf Ferrari?

No, realmente no.

Únicamente el hecho de que Mozart ha sido el único compositor que ha podido mezclar la Opera Bufa con la Opera seria. Pero una persona que vaya a escuchar esta ópera, se va a dar cuenta de que no tiene influencia.

¿Piensa usted que los acontecimientos sociales de la época influyeron en Wolf Ferrari y en el libretista para escoger el tema central de época?

Del libretista es posible; de Wolf Ferrari ,no lo creo. Él era un tipo a quien interesaba revivir la comedia del arte; utilizaba por formalismo en sus óperas cómicas los ejemplos de las obras del teatro italiano de los siglos XVII y XVIII, muy chistosas; y quiso revivir esto en su música porque, realmente, en la ópera de esta época no existía. Seguro que su carácter y ambigüedad de ser entre de Alemania y de Italia genera aquí una cuestión interesante. Para él, los dos personajes y su situación eran mucho más interesantes pues se asemejan con las situaciones típicas de Shakespeare en sus obras cómicas, en donde guardan un secreto que sólo se revela hasta el final y durante este camino se hace chistoso para el público que sabe lo que sucede, mientras los personajes aún no lo saben.

Por el libretista si lo creo, porque era un tema de moda. Pero, en la obra, la idea de la emancipación de la mujer no es tan importante como el hecho de que Susanna es una mujer que fuma tabaco, que casi deja romper su matrimonio por esto. Si el tema principal hubiera sido en realidad “la emancipación de la mujer” no hubiera tenido un final feliz.

¿Cómo describes musicalmente esta Ópera?

Es una obra que, en su parte dramática, es contundente, es muy clara, muy bien hecha. Musicalmente, es una mezcla de un manejo técnico bien formado en un sentido alemán, con un buen manejo vocal italiano y, por otro lado, tiene la característica de ser una obra de conversación que fluye, algo agradable para el público. Es una obra fácil de percibir, de aceptar y es ligera, sin ser tan ligera como una Zarzuela o una Opereta. Combina muy bien todas sus facetas, es decir, la parte musical con la dramaturgia.

El aporte principal de Wolf Ferrari fue revivir este formato de Ópera de cámara que, ya a mitad del siglo XVII, se perdió y, con su búsqueda de revivir la comedia del arte, acogió este formato para varias de sus composiciones.

3. ANALISIS

3.1 ANÁLISIS MACRO DE LA ÓPERA *IL SEGRETTO DI SUSANNA*

Dividí esta ópera en secciones para facilitar el análisis de la misma. Consta de quince partes que describiré a continuación:

- I. OBERTURA: Tempo Vivacísimo. Consta de 213 compases en 2/4.
- II. Furioso (indicando el carácter donde inicia esta sección): Recitativo y dueto. Consta de 149 compases. 2/4. En el compás 56 encontré otra indicación para cambiar el tiempo y el carácter: Moderato con Spirito.
- III. Moderato: Aria (Barítono). Consta de 39 compases. 4/4.
- IV. Inicia con un recitativo sin tiempo y propone que sea lento, expresivo y cantábile. 4/4. Consta de 78 compases.
- V. Tranquilo: Indicación de tiempo. Aria del Baritono. Consta de 67 compases. En el compás 30 hay una indicación de cambio de velocidad: Poco piu Mosso. 3/4.
- VI. Agitato Molto: Indicación de tiempo. Dueto recitado. Consta de 36 compases. 2/4.
- VII. Presto: Indicación de tiempo. Dueto. Consta de 127 compases. 2/2.
- VIII. Lo stesso movimento (negra = come prima blanca) Solo orquesta. Consta de 49 compases. 4/4. En el compás 23 propone otro cambio tiempo y carácter: Tranquillo con Grazia. 2/2.
- IX. Inicia con un recitativo sin tiempo (Senza tempo sostenuto). Consta de 12 compases. 4/4.

- X. Aria de la soprano. In tempo tranquilo: indicador de tiempo y carácter. Consta de 70 compases. 4/4. En el compás 6 propone seguir en un tiempo siempre tranquilo, con sentimiento y gracia.
- XI. Recitativo y dueto. Consta de 47 compases. En el compás 23 se presenta un cambio de tiempo: Adagio y de armadura. Y en el compás 28 propone otro cambio: Piu adagio. Al compás 34 se presenta un interludio de orquesta que termina en una pequeña cadencia desde el compás 37 al 40. Luego, en el compás 41, inicia un recitativo que termina en el compás 47.
- XII. Presto. Dueto. 2/4. Consta de 163 compases. En el compás 130 hay un cambio de velocidad: Adagio, que dura dos compases, volviendo en el compás 132 al primer tiempo. En el compás 147 cambio a furioso acelerando hasta el compás 163.
- XIII. Recitativo y aria de Susanna. 4/4. Consta de 103 compases. Empieza en la indicación: tranquilando siempre piu. 4/4. En el compás 10 cambia de armadura. Luego en el compás 21, se presenta un interludio orquestal que prepara la entrada del personaje a Susanna en su aria.
- XIV. Recitativo final. Empieza en un presto. 4/4. Consta de 48 compases. En el compás 7 se propone un cambio de compás y de tiempo: 3/4 y Adagio. En el compás 19 hay otro cambio de tiempo a 2/4 y a un Allegro.
- XV. Dueto final. Indicación de Andante Mosso. 4/4. Consta de 81 compases. En el compás 15 hay un cambio de velocidad: Piu mosso acelerando. Y en el compás 41 pide volver al tiempo: in tempo.

3.2 MEZZOFORMA. ARIA DE SOPRANO “OH, GIOIA LA NUBE LEGGERA”

CC	1	5	9-	13	17	22	26	30	34	37	40	44	52	57	64-
.	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	68
	4	8	2	16	21	25	29	33	36	39	43	51	56	63	
	F	F	Fr	Fr	Fr	Fr	Fr	Fr	Fr	Fr	Fr	Fr	Fr	Fr	Cod
	r	r	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	a
	1	2													
	P1		P2			P3		P4			P5		P6		
	S1				S2				S3						

3.3 ANALISIS MICRO FORMAL DE LA SECCIÓN XIII. RECITATIVO Y ARIA DE SUSANNA “DEL ARIA ANÁLISIS: “OH, GIOIA LA NUBE LEGGERA”

3.3.1 Introducción

En el recitativo, nos lleva de la tonalidad de Re menor, acorde común para llegar al Mi mayor; aunque cambia de tonalidad, no la define hasta el aria en sí. Genera mucha tensión evadiendo la tonalidad durante toda la introducción; realiza ornamentaciones cromáticas preparando la tonalidad del Aria y de esta manera dibuja el humo del cigarrillo. Evita una definición tonal, se sostiene en un acorde de B 7 con algunos acordes de paso y otros acordes disminuidos que ayudan a generar tensión (G # disminuido en el compás 20, f# disminuido en el compás 21;

este acorde es una dominante de la dominante (V/V) que hace falsas resoluciones; de esta manera va llevando al oyente a la situación de tensión que se está presentando en el momento de la Ópera. (G# 7) lo utiliza como acorde de bordadura de la dominante en los compases 8,10 y 11 y predomina en toda el aria. Su tonalidad es Mi mayor pero empieza en el V grado.

3.3.2 Secciones

Esta aria se divide en tres secciones, cada una con dos períodos; las secciones no están muy definidas y utiliza elisiones para comenzar cada sección empezando con ante- compas de negra (podemos observarlo en los compases 21-22,39-40,62-63), además de utilizar el mismo motivo al comienzo de cada sección, motivo que aparece también al dentro de las secciones, bien sea en la voz o en la orquestación al comienzo o al final de cada una. Su forma es ternaria y conserva la forma de Aria tradicional A B A'.

Sección 1 (S1), que llamamos **A**, consta de dos periodos, es binaria. En el periodo 1 (P1) encontramos dos frases cada frase de cuatro compases; este periodo del aria es muy tonal, ya que se mueve en áreas con funciones Tónica, subdominantes y dominantes específicas con respecto a la tonalidad axial y en el periodo 2 (P2) encontramos tres frases. Las primeras cuatro frases de esta sección son simétricas en número de compases. La frase 5 (Fr 5) tiene un compás adicional porque está haciendo una reiteración armónica en la dominante para concluir esta sección en el primer grado de la tonalidad axial.

En la sección 2 (S2) que llamamos **B** se puede dividir en dos periodos, es binaria, el periodo 3 (P3) consta de 2 dos frases y cada frase de cuatro compases, el periodo 4 (P4) Consta de tres frases (F8, F9 y F10) la primera de cuatro compases y la dos últimas de tres compases cada una, la última frase es binaria, con dos incisos ternarios puesto que tiene tres pies. Aparece el motivo principal

solo en la instrumentación con una variación rítmica, en este periodo se nota un cambio rítmico notable justo en la parte central, alarga el tiempo casi al doble; aparece el adagio en el compás (3/4) justo donde empieza la frase 9 (F9), en el compás (36) es el único sitio del aria donde realiza un cambio de compas a (6/4), en la frase 10 (F10) aparece un cambio de tiempo más lento(Piu adagio) y finaliza esta frase con un ritenuto. Esta es la única sección donde encontramos más contrastes rítmicos va de mayor agitación a menor movimiento, contrastes entre las tesituras de la voz y de la orquesta, la melodía es algo diferente, está más adornada; encontramos trinos en la orquestación y es el lugar donde el texto habla del amor más profundo que siente Susanna hacia su esposo:

“In quelle spire cerule vedo vagar perfino un amorosa imagine quella del mio sposino.¹³”

La sección 3 (S3) que llamamos **A'** se divide en dos periodos. El periodo 5 (P5) es binario, con dos frases: la frase 11(Fr 11) contiene dos incisos y la frase 12 (Fr 12) contiene tres incisos. El periodo 6 (P6), consta de tres frases: la frase 13 (Fr 13) ternaria, la frase 14 (Fr 14) binaria, es el final del aria y es aquí donde reitera la tonalidad con los arpegios, esta vez en el primer grado. La sección 3 (S3) la denominamos A' por razón de que tiene el mismo material temático de la sección 1 (S1). Al final de esta sección encontramos una especie de **Codetta** de seis compases, los tres primeros compases se queda en dominante (V7) y los otros tres compases en tónica (I), reitera la tonalidad por medio de arpegios en las voces agudas bien sea en la mano derecha del piano para la reducción o para las cuerdas y vientos en el caso de la orquestación, hace un pedal de tres compases en la mano derecha del piano para luego resolver, con escalas cromáticas en las voces más agudas.

¹³ WOLF FERRARI, Ermanno. Óp. Cit

3.4 DRAMATURGIA

3.4.1 Introducción

La orquesta dibuja claramente, con las escalas cromáticas, el humo del cigarrillo que comienza a fumar Susanna en esta escena; el acompañamiento es calmado, suave y elegante para dar un aire de tranquilidad, así como también muestra la dulzura de Susanna en los pequeños motivos y el deleite que siente al fumar, en los fraseos.

3.4.2 Secciones

Sección 1 S1 (A): En esta sección encontramos el primer texto con el que se describe el placer de fumar y en la orquestación, con los adornos y los tresillos, dibuja sus sentimientos.

“Oh gioja la nube leggera cogli occhi sochiusi seguire che ascende con celure spire, ascende più tenue d’un vel e semprebra dorada chimera vanente nel límpido ciell!.. sottile vapor mi carezza mi culla sognare mi fa.... Libare con lenta dolcezza oi vo ‘la tua voluttà¹⁴”

(¡Oh, placer la nube ligera que con ojos entornados seguiré, cuando asciende con azulados espirales más tenue que un velo y parece dorada quimera, desvaneciéndose en el límpido cielo!... Su sutil vapor me acaricia me hace soñar... Beber en sorbos de lenta dulzura su placer).

Sección 2 S2 (B): los primeros compases, es decir durante todo el periodo 3(P3), sigue dibujando el humo que asciende por el aire hasta el cielo como lo dice en texto anterior; pero, esta vez, lo hace de una manera más agitada pidiendo el

¹⁴ Ibíd.

Scherzando; de esta manera, muestra la confusión que tiene al no poder contar a su esposo que fumar le produce tanto placer y queda completamente claro el amor que ella siente por Gil. En las siguientes frases, el texto concuerda con lo que sucede musicalmente en esta sección; recordemos que es el sitio donde más cambios rítmicos y melódicos encontramos, al igual que contrastes entre las voces y las dinámicas.

“In quelle spire cerule vedo vagar perfino un’amorosa imagine:... (Arpeggios de arpa compas 36) quella del mio sposino! (Arpeggios de arpa compas 39)”¹⁵.

(En esos espirales azulados asciende más tenue que un velo y parece dorada quimera, una imagen amada: la de mi esposo.)

Sección 3 S3 (A’): Concluye con un texto donde habla del amor a su marido y el placer de fumar en un solo texto; musicalmente, es apoyado por cambios de velocidad contrastando el tiempo lento en el que venía de la sección 2 S (*Adagio*) con un animando que poco a poco se acelera (*Sempre più mosso e con anima*), llegando a la última frase en un pianísimo que complementa la coda en donde nuevamente se dibuja el humo que sube por el aire.

“Ma più gentil, più tenera, leggiadra più mi par...Dai suoi profili eterei mi sento affascinar”¹⁶

(Pero me parece que de su eterno contorno... Me siento fascinada).

¹⁵ *Ibíd.*

¹⁶ *Ibíd.*

4. CONCLUSIONES

- Wolf Ferrari creó su propio estilo musical que, a pesar de pertenecer a la época posromántica, no se enmarcó dentro de este lineamiento, debido a que no se dejó influenciar de un solo compositor; tomó de cada uno un poco, creando su propio estilo de composición.
- Este compositor refuerza siempre la dramaturgia con la orquestación, y la composición misma utilizando, como recurso de apoyo, los cambios rítmicos, armónicos, de compás, acentos, fraseos y dinámicas, para hacer más real el drama.
- Para generar tensión en el drama y reforzar el contenido del texto, Wolf Ferrari realiza una orquestación específica para cada momento dramático.
- La dramaturgia es tan importante como la orquestación en esta obra ya que las dos se complementan para ayudar a los personajes en su interpretación.
- Utiliza los efectos musicales para describir elementos determinantes en la escena tales como: las lágrimas, el humo, los platos rotos.
- Este papel, en lo vocal, requiere un buen conocimiento técnico y un excelente entrenamiento y manejo del instrumento.
- En lo musical, los papeles de Susanna y Gil, deben tener una preparación consciente, minuciosa y clara para lograr una buena ejecución, ya que los cambios rítmicos y armónicos son determinantes en esta obra.
- En lo vocal, se debe tener madurez técnica ya que las líneas melódicas de los personajes de esta Ópera requieren dominio del instrumento y conocimiento de sus propias habilidades; de esta manera, ejecutar correctamente cada rol sin afectar el instrumento.

- En referencia al trabajo paralelo de grado, el montaje y realización de la obra, vale la pena expresar que hubo dificultades para realizarlo; la falta de apoyo económico, el desconocimiento general hacia la apreciación de este tipo de obras y la falta de público que asiste a este tipo de espectáculos por la falta de información y la poca eficacia en la formación de públicos.

5. BIBLIOGRAFÍA

ALLIER, Roger. ¿Qué es esto de la ópera? Barcelona: Ediciones Robinbook, 2004.

_____. Historia de la ópera. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2002.

_____. Ma non troppo. Guía Universal de la Ópera.

AVIÑO, Cose. Introducción al mundo de la Ópera. Traducción, estudio y comentarios. Barcelona: Ediciones Raimon, 1984.

BARBACI, Rodolfo. Educación de la memoria musical. Buenos Aires: Ricordi, 1965.

BARBIER, Patrick. Historia de los Castrati. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Vergara, 1989.

DI STEFANO, Giuseppe. El arte del canto. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Vergara, 1989.

EMI (casa disquera). "The Callas Conversations" [DVD]. 2003.

_____ Il segreto di Susanna [CD]. Soprano Renata Scotto, Barítono Renato Bruson.

Enciclopedia del Arte Lírico. Madrid: Editorial Aguilar, 1979.

FISCHER – DIESKAU, Dietrich. Hablan los sonidos, suenan las palabras. Madrid: Editorial Turner, 1985.

GROUT-CLAUDE, Donald J. Historia de la música universal. V Edición. Palisca-Madrid: Alianza musical, 1992.

MANSION, Madelaine. El estudio del canto. Buenos Aires, Argentina: Ricordi, 1947.

MATHEOPOULUS, Helena. Diva. Argentina, 1993.

MC GOVERN, Dennis; WINER, Deborah Grace. Encuentros con la ópera. Buenos Aires, Argentina: Editorial Vergara, 1990.

MORDEN, Ethan. El espléndido arte de la ópera. Buenos Aires, Argentina: Editorial Vergara, 1980.

REGIDOR ARRIBAS, Ramón. Temas del canto. La clasificación de la voz. Madrid: Real musical, 1977.

SHONBERG, Harold C. Los virtuosos. Buenos Aires, Argentina: Editorial Vergara, 1985.

WOLF FERRARI, Ermanno. "IL segreto di Susanna". Ópera bufa en un solo acto [partitura]. WEIN BERGER Josef (editor). Viena.

Sitios web que sirvieron de apoyo a la investigación:

http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/scott_walter.ht

http://wapedia.mobi/ca/Salvatore_Cammarano

<http://www.weblaopera.com/historia/histo6.htm>

<http://www.weblaopera.com/historia/histo3.htm>

<http://www.teatro.meti2.com.ar/tecnica/vestuario/historiafotografica/historiateoria/historiateoria.htm>

http://imslp.org/wiki/Category:Pergolesi,_Giovanni_Battista

[http://imslp.org/wiki/La_Serva_Padrona_\(Pergolesi,_Giovanni_Battista\)](http://imslp.org/wiki/La_Serva_Padrona_(Pergolesi,_Giovanni_Battista))

<http://www.todoperaweb.com.ar/biblio/Pergolesi.html>

<http://www.weblaopera.com/historia/histo3.htm>

<http://clio.rediris.es/udidactica/sufragismo2/femespana2.htm>

<http://escuela.med.puc.cl/paginas/publicaciones/apuntesotorrino/AnatomiaLaringea.html>

ANEXOS

ANEXO 1. FOTOGRAFÍAS DE LA PRESENTACIÓN DE LA OPERA DE CÁMARA “EL SECRETO DE SUSANA”

Esta ópera fue presentada en el teatro Fundadores de la Universidad Eafit, el 5 de diciembre del 2012.



Recital de Grado
Maestría en Música
Canto

UNIVERSIDAD
EAFIT
Abierta al mundo

“El Secreto de Susanna”

(Ópera en un acto)
de Ermanno Wolf - Ferrari
(Estreno en Medellín)

Maestro de Canto: Detlef Scholz

Intérpretes:
Susanna (soprano) Sandra Lorena Caicedo
Conde Gil (baritono) Carlos Antonio Arango
Sante (actor) Lucas Tamayo

Pianista Acompañante: Rolan Romero
Dirección Musical: María Alejandra Escobar
Dirección Escénica: Javier Franco
Diseño y Realización de Vestuario: Eduardo González

Lugar: Auditorio Fundadores
Universidad EAFIT
Fecha: 5 de Diciembre de 2011
Hora: 8:00 pm
ENTRADA LIBRE







**ANEXO 2. FILMACIÓN DE LA PUESTA EN ESCENA DE LA OPERA DE
CÁMARA “EL SECRETO DE SUSANA”**