

Proyecto de Trabajo de Graduación de la
Licenciatura en Música con orientación en Dirección Orquestal

Título:

Contraste y tiempo en la ópera “Gianni Schicchi”

Tema:

Los cambios de clima musical como correlato de la acción dramática
en la primera mitad de la ópera “Gianni Schicchi”

2021

TESISTA:

Federico Trillo

DNI: 39.372.721

Leg.: 71778/7

Tel: 11 69131463

E-mail: fdtrillo@hotmail.com

Director: Bernardo Teruggi

CO-TESISTA:

Santiago Raiquén García

DNI: 39.274.873

Leg.: 71742/4

Tel: 294 4254913

E-mail: santigarcia50@gmail.com

Director: Bernardo Teruggi

Jueves, 25 de noviembre de 2021

RESUMEN

Gianni Schicchi puede ser analizada, entre otras posibilidades, como una ópera de contrastes. En lo pertinente al fragmento que analizaré aquí (desde el comienzo de la ópera hasta cifra 48 de ensayo), tomaré como eje de análisis este concepto, y a partir de él explicaré, por un lado, cómo se transforma la *narrativa musical* con el fin de ser un correlato de la trama (tanto en sentido literal como en sentido irónico) y, por otro, cómo desde mi rol de director musical puedo, a partir de cambios en el gesto de la dirección, incentivar o propiciar esas transformaciones.

Palabras clave: Gianni Schicchi, contraste, narrativa musical, gesto.

FUNDAMENTACIÓN

Han sido escritos numerosos análisis de la ópera *Gianni Schicchi*, focalizándose en aspectos tales como su lenguaje musical, su mezcla de la tradición con la novedad, su relación con las demás óperas de su compositor, Giacomo Puccini, o su dificultad en cuanto a la ruptura continua de expectativas musicales. Mi reflexión en este caso será a partir de la narrativa musical que sustenta la trama de la ópera, y tomaré el concepto de contraste, heredado en esta ópera, según Íciar Nadal García (2009), de la *Commedia dell'Arte*, para explicar cómo Puccini lo utiliza en la música obedeciendo a lo que sucede en la trama de la ópera. La partitura tomada de referencia en el análisis es la primera edición de la partitura de orquesta editada por Ricordi en 1918 y reimpressa por Dover Publications en 1996.

El carácter narrativo de la música fue ampliamente discutido por numerosos críticos; en su tesis de doctorado, Matías G. Tanco (2017) ofrece un panorama sobre esta disputa y una razón que aclara el eje de la discusión:

Toda relación que se plantea entre narrativa y música parte de algún tipo de definición -ya sea general o específica- de narración, la cual sirve como fuente para el establecimiento de relaciones análogas. Es por eso que las diferentes conclusiones a las que se arriba dependen en este sentido de la fuente que se toma para tal caso [...] El panorama de la narrativa musical, lejos de poseer una posición unificada, presenta un desacuerdo general acerca de su naturaleza, propiedades y rango de aplicación (Tanco, 2017, p. 52)

Carolyn Abbate (1991), en lo referente a la ópera, plantea la idea de que la música, en ciertas situaciones, puede ser interpretada como narradora de eventos:

La música está vista [en este libro] no simplemente “actuando” o “representando” eventos como si fuera un tapiz ruidoso desenrollándose que

imita acciones no visualmente pero sí sónicamente, sino también como, ocasionalmente, reinterpretando un objeto en un acto de narración moralmente distanciador. La música tiene (en otras palabras) momentos de diégesis - voces musicales que nos distancian de la materia sensual de lo que estamos oyendo, que hablan a través de ella¹ (Abbate, 1991, p. xi-xii).

Es en este sentido que la música de Puccini en *Gianni Schicchi* tiene especial relevancia. En toda la ópera, la música es siempre extensión de la emocionalidad presente en la trama, anuncio de lo que vendrá o remembranza (muchas veces irónica) de situaciones ya sucedidas. Este aspecto no se da únicamente en *Gianni Schicchi*, sino en buena parte de las óperas de Puccini; Diego Fischerman (2018) afirma que

El acorde que cierra el primer acto de *Tosca* nada tiene que ver con lo ya transcurrido. Es el anuncio, ominoso, de lo que aún no ha sucedido. [...] Pero, tal vez, el caso más acabado –más cinematográfico– sea el tema de *Mimì*, en *La bohème*. Se cuenta con que ese tema –lírico, de una amplitud melódica extraordinaria y, sobre todo, de apelación inmediata– será identificado como un “tema de amor”. Y la confianza en ese valor simbólico es tal que Puccini se permite introducirlo mucho antes que la escena amorosa e, incluso, que la aparición del personaje femenino (Fischerman, 2018, p. 20).

Un ejemplo de la afirmación enunciada se da entre cifras 1 y 7 de ensayo: lo que en cifra 1 es un motivo fúnebre por la muerte de Buoso Donati (paródico, a juzgar por la articulación del fagot), en 7 representa la búsqueda frenética de su testamento:

¹ La traducción del fragmento en inglés es mía.

The image displays two sections of a musical score. The left section, labeled '1', is marked 'Largo' with a tempo of 60. It features a vocal line and an orchestral accompaniment with dynamics 'p' and 'pp'. The right section, labeled '7', is marked 'Allegro vivo' with a tempo of 138. It includes a vocal line with lyrics '(Gerardo rientra solo e si unisce a Nella nella ri di forbici, pure d'argento. Con fiamme guarding del .lo solo)' and an orchestral accompaniment with dynamics 'pp' and 'vini'.

Figura 1. Cifras 1 y 7 de la partitura orquestal de Gianni Schicchi.

No difiere solamente la indicación de *tempo*. La dinámica y la instrumentación marcan claras diferencias entre las secciones que, sin embargo, comparten el mismo motivo. Dada la diferencia ya planteada anteriormente entre ambos momentos de la trama, el gesto de dirección no solamente debe obedecer al cambio en los elementos puramente musicales, sino que debe llevar consigo la intención dramática: en cifra 1, *pesante*, controlando que la orquesta no comience a acelerarse en una gran cantidad de compases a tempo lento; en cifra 7, frenético, controlando igualmente la unión entre los instrumentos (un “caos organizado” donde la ansiedad no es internalizada, sino fingida en referencia a la acción dentro de la ópera).

Este aspecto frenético de la sección comienza a cobrar cada vez más protagonismo: los compases pasan y el testamento no aparece. La música marca claramente esta situación: en cifra 8 de ensayo ciertos instrumentos comienzan a tener pasajes erráticos, y sobre cifra 9 hay un *incalzando* que lleva la tensión dramática a un punto límite. Sobre el final de este pasaje, los parientes

cantan: “*No! Non c’è! Dove sia?*” (“¡No! ¡No es! ¿Dónde estará?”), y aún sin ver la puesta escénica puede comprenderse la razón del pasaje musical anterior. La vuelta a la estabilidad la ofrece Rinuccio: “*Salvati! Salvati! Il testamento di Buoso Donati!*” (“¡Salvados! ¡Salvados! ¡El testamento de Buoso Donati!”). El personaje anuncia que ha encontrado el testamento y el correlato musical no se hace esperar: la cifra 10 de ensayo (que se encuentra sobre el final de la frase citada) es una vuelta al lenguaje estilístico ya conocido y ameno al oído; es una vuelta a la tranquilidad, tanto de la familia de Buoso Donati como de las personas en el público. Como director puedo reforzar este contraste brutal: llevando “hacia adelante” sin dar respiro desde cifra 8 hasta 9 compases después de cifra 9, comenzando la transición desde que comienza a cantar Rinuccio y cambiando completamente el gesto (más blando, más amable, mucho más ligado) sobre cifra 10.

Los otros dos momentos de mayor contraste entre secciones se dan entre las cifras 39 y 40 y en el transcurrir de cifras 41 a 43, pero en la sección inmediatamente anterior hay una convivencia entre dos climas completamente diferentes. Unos compases después de la cifra 38 de ensayo comienza un cuarteto entre Rinuccio, Lauretta, Gianni Schicchi (padre de Lauretta) y Zita (tía de Rinuccio). Lo que intencionalmente es un caos de fragmentos musicales y de libreto se aclara en el clímax de 20 compases después de cifra 38: aquí claramente Rinuccio y Lauretta, enamorados, cantan juntos pasajes sobre su amor y el inminente casamiento, mientras que Gianni y Zita siguen en una discusión encarnizada entre ellos (cantando con ritmos más cortos y en pasajes más fragmentados) y pidiendo a la pareja enamorada que les hagan caso. Esta convivencia ya de por sí es muy difícil de asimilar en la dirección: no será lo mismo, desde el gesto, darle las entradas a Rinuccio o Lauretta que a Gianni y Zita, dado que acarrean emociones muy diferentes (y hasta opuestas). Para sumar complicaciones dentro de las intenciones en la trama, aparece la figura de los parientes, muy poco interesados en el amor de Lauretta y Rinuccio o en la disputa entre Gianni y Zita pero muy interesados en el testamento de Buoso Donati. Desde la música, sin embargo, se simplifica: 26 compases luego de cifra 38 cantan los parientes, y en el compás siguiente, con la frase “*Proprio il momento! Pensate al testamento!*” (“¡En este momento, piensen en el

testamento!”), comienza un *stringendo* que deja, al menos momentáneamente, los conflictos anteriores en segundo plano.

La cifra 39 de ensayo es el momento cúlmine de la tensión entre estos tres grupos: Rinuccio le pide desesperadamente a Gianni que les ayude, y Gianni se niega (“¿En favor de esa gente? ¡Nunca!”). La música representa este momento de tensión con trémolos en las cuerdas y notas largas en las maderas (varias veces en intervalos de segunda mayor o menor), y con Gianni ingresan cornos y trompetas con acentos reforzando cada “¡Niente!”. El *pizzicato* de violas y violonchelos termina armónicamente en una dominante y con el suspenso (musical y en la trama) de no saber cómo puede resolverse esta situación. Y, de forma completamente inesperada (nuevamente, tanto para los parientes de Buoso Donati como para el público que nunca escuchara esta ópera completa), ingresa en cifra 40 Laretta cantando el aria tan citada y tan presente en el “oído popular”: *O mio babbino caro* (“Oh, mi querido papito”). El contraste entre la sección anterior y esta aria es brutal, y al mismo tiempo brilla por su efectividad. Un cambio rotundo de orquestación (arpa como protagonista, cuerdas con nota larga, corno con sordina sosteniendo la intención) cambia completamente la intención musical y dentro de la trama (no por nada en la indicación de tempo figura *Andantino ingenuo*). El levare del gesto a cifra 40 debe estar en otro plano completamente diferente a todo lo que acaba de pasar en la ópera: Laretta le implora a su padre que ayude a Rinuccio (y por ende, a sus parientes), advirtiéndole que, si no la deja casarse con él, se tirará al río Arno. El aplauso al final del aria, ya instaurado dada la popularidad de la misma, se agradece: hubo que desplegar una situación tensionante durante muchos compases hasta el extremo para luego replegarla y encontrar la solución al asunto donde menos se lo esperaba.

Entre las cifras 41 y 43, Gianni accede a leer el testamento y a pensar qué se puede hacer. El contraste aquí se da entre los compases en los que Gianni lee el testamento y en los que Laretta y Rinuccio se lamentan por no haber encontrado una solución (y, sobre el final, se alegran al ver una chance). Desde cifra 41, y hasta 3 compases luego de 42, el carácter es jocoso: el tema alterna entre fagot, viola y corno, violonchelos y contrabajos tocan en *pizzicato* y, sobre el final, se suman cada vez más instrumentos hasta la culminación (“*Niente da*

fare!”, “Nada para hacer!”). Los 4 compases siguientes presentan un contraste inmenso tanto de *tempo* como de carácter, y la intención musical se transforma completamente: el canto de Lauretta y Rinuccio cobra aquí una dulzura trágica al lamentarse por no poder encontrar una solución (y, a causa de ello, no poder casarse). 6 compases antes de cifra 43 vuelve el motivo jocosamente representando a Gianni volviendo a leer el testamento, con lo cual la marca desde ese compás debe ser rotundamente diferente a la dulzura casi excesiva de los compases anteriores. Ante el segundo “*Niente da fare!*” (2 compases después de cifra 43) el “canto trágico” de Rinuccio y Lauretta vuelve, incluso con más intensidad que antes (podemos suponer que la inclusión de los compases de 5/4 obedecen a una ampliación del pasaje ya presentado anteriormente). Por la mitad de este pasaje Gianni parece haber encontrado una solución, y tanto Rinuccio y Lauretta como la orquesta reaccionan a ello en el *un poco affrettando* de levare a sexto compás de 43. Los compases de cuerdas que le siguen mantienen la dulzura, ya no trágica sino esperanzadora, hasta el nuevo cambio de clima unos compases más tarde.

Antes de pasar a las conclusiones, me gustaría mencionar dos lugares de contraste más, completando el análisis de la sección que dirigiré en la presentación artística. El primero se da en cifra 44: El *ostinato* de timbal, tambor, arpa, violonchelos y contrabajos (más las notas largas de violas) otorgan un carácter a la vez fúnebre y lleno de tensión nunca antes escuchado en la ópera: no casualmente, es en esta parte donde Gianni consulta si alguien más sabe que Buoso ha muerto, y pide a los parientes que lo saquen (literalmente) de la habitación (“*Voi due portate il morto*”). El pasaje de cifra 1 era fúnebre y a la vez paródico, mientras que en éste no hay lugar alguno para la ligereza o la broma. La construcción de este clima es esencial para su posterior ruptura con la entrada del Maestro Spinelloccio: llega a revisar a Buoso en el peor momento, completamente ignorante de todo lo que está sucediendo en la casa. A partir de cifra 46 se da un nuevo juego de contrastes entre lo dicho con inseguridad y lo enunciado de forma segura. El “*Buongiorno, Maestro Spinelloccio*” de 4 compases después de cifra 46 está orquestado paródicamente: un coral de maderas completamente “no tonal”, como todos los pasajes similares en cuanto a intención dramática, que dudosamente pueda desear “buenos días” a la ligera.

Ni siquiera el vestigio forzado de tonalidad en las líneas melódicas de los parientes logra ocultar la incomodidad del momento. El Maestro Spinelloccio, completamente ajeno a los motivos detrás de tamaña tensión, canta con seguridad: “*A che potensa l’è arrivata la scienza!*” (“¡Ah, hasta dónde ha llegado la ciencia!”), y la música cobra en un instante un sentido tonal. Lo mismo sucede cuando ya es certero que el Maestro va a retirarse: luego de unos compases más de inseguridad (con el “coral” ya mencionado ahora presente en las cuerdas), la música recobra sentido tonal y una estabilidad compartida por los parientes: Spinelloccio se va, ya no hay peligro de que se entere de lo que está sucediendo.

Gianni Schicchi fue la ópera que me enfrentó de lleno con un aspecto recurrente de nuestra profesión: el de no dirigir solamente “nota y ritmo”, o saberse lo que indican las anotaciones en la partitura, sino ingresar al entramado narrativo y comunicar desde el gesto no solamente claridad en entradas y cambios (de métrica, de articulación, de tempo), sino intenciones musicales; en pocas palabras, poder “dirigir la música”. Esto implica, por ejemplo, no dirigir un pasaje que aparece en el final de la ópera de la misma manera que apareció al comienzo, porque hubo toda una acción narrativa en el medio que necesariamente modifica ese pasaje final. No es que no lo haya tenido en cuenta antes, sino que en Gianni Schicchi es absolutamente necesario ingresar en el entramado narrativo para comprender por qué ciertos elementos musicales están donde están y de esa forma (¡hasta relativamente ocultos!). Fueron maravillosos los momentos en la mitad de un ensayo donde me daba cuenta, junto con la orquesta, de que, por ejemplo, el motivo de los violines, flauta y flautín en el segundo compás de cifra 81, bastante oculto tanto por el clímax de la acción dramática como por el tempo, refiere al motivo presentado por flauta, clarinete y flautín unos compases antes de cifra 1. Tanto el ejemplo anterior como éste último vuelven a confirmar que el estudio de una obra (en el lenguaje, en la orquestación, en el gesto, en su significado) nunca acaba. Y en forma más general: el estudio de la profesión nunca acaba.

BIBLIOGRAFÍA

Abbate, C. (1991). *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Fischerman, D. (2018). El credo del artista febril. *Revista Teatro Colón* N° 135. Recuperado de https://teatrocolon.org.ar/sites/default/files/2019-05/135_LQ_2.pdf

Nadal García, I. (2009). *Gianni Schicchi de Giacomo Puccini: los semiomotivos* (tesis de doctorado). Recuperado de <https://zaguán.unizar.es/record/30676/files/TESIS-2015-033.pdf>

Puccini, G. (1918). *Gianni Schicchi*. Dover Publications (reimpresión de 1996). Disponible en <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/10/IMSLP712060-PMLP60082-Puccini-SC88fsc.pdf>

Tanco, M. G. (2017). *Acerca de lo Narrado en la Performance: Un estudio de la experiencia musical del performer a través de la analogía del Narrador* (tesis de doctorado). Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/67834/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y