

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA DE LA ÓPERA: *L'isola disabitata* de Franz Joseph Haydn

Para obtener el título de:
Licenciada en Música- CANTO.

Presenta:

ROBERTA CAROLINA VIERA CÁRDENAS

Asesores:

Mtro. Elías Morales Cariño
Dra. H. C. Irasema Terrazas Reyna
Mtra. Rosa María Soliveres



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A María Eugenia Álvarez por recorrer a diario junto a mí este camino,
A mis padres por impulsar mis alas y a mis hermanos por volar conmigo.*

AGRADECIMIENTOS

A Elías Morales Cariño por iniciar el proyecto del Taller de Ópera. Por su apoyo incondicional y generosidad, por cada una de sus sugerencias y la revisión detallada del texto durante mi investigación. Gracias por acompañarme y mejorar este proceso.

A Irasema Terrazas, mi maestra y asesora, por caminar a mi lado durante tantos años de aprendizaje y enseñanzas. Gracias por la revisión del texto y todos sus consejos, por inspirarme y guiarme en este hermoso camino.

A Rosa Ma. Solíveres por ayudarme a comenzar el proyecto, por ser una brújula y sembrar las semillas de la curiosidad y la investigación. Gracias por todo el apoyo moral y académico durante mi proceso de titulación.

Al del Taller de Ópera y a mis maestros Horacio, Grace, Erick, Diana, Mauricio y Nelly por cada una de las sesiones que enriquecieron considerablemente mi proceso como persona, cantante, músico y artista escénico.

A Arturo Barrera, Carla Orozco, Dulce María Guadarrama, Fernanda Reyes, Guillermo Basoco, Itzcoatl Beltrán, Jorge Escutia, Laura Lule, Mariana Tovar, Mario León, Pablo Pérez y Renzo Arzate. Por navegar juntos y hacer de la isla deshabitada un espacio tan especial.

A mis compañeros de la orquesta por su musicalidad y entrega.

A Maru por darme un hogar, por su sincera amistad, apoyo incondicional y tanto cariño. Por inspirarme a conocerme y comprenderme mejor. Por ayudarme a entender el universo maravilloso de las emociones y la mente humana.

A la Facultad de Música y a la UNAM por ser tan generosas y brindarnos un espacio excepcional para generar conocimiento, experimentar, aprender, crear y difundir arte y cultura.

A todos mis maestros de la Facultad de Música por sus invaluable enseñanzas.

A Nicola Nicoletti, por cada detalle y observación en la lengua italiana.

A la Casa de Coahuila por ser mi segundo hogar en la capital.

A mis hermanos y todos mis amigos que se convirtieron en mi familia, por su apoyo, paciencia y todos los ratos de felicidad.

A mis padres por su ejemplo, amor, apoyo y confianza. Por dejarme volar, abrazar mi ausencia, ser mi sustento y más grande inspiración.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN

I. Franz Joseph Haydn (1731-1809) -----	7
II. Pietro [Trapassi] Metastasio (1698- 1782) -----	12
III. Contexto histórico de la obra: <i>L'isola disabitata</i>	
III.1. La música en el Versalles de Hungría -----	16
III.2. Estreno de <i>L'isola disabitata</i> en la corte Eszterháza -----	17
III.3. Haydn y Luigia Polzelli -----	18
IV. OBRA -----	20
IV.1. Sinopsis -----	21
IV.2. Análisis de los personajes -----	22
IV.2.1. Costanza -----	26
IV.2.2. Silvia -----	33
IV.2.3. Gernando -----	45
IV.2.4. Enrico -----	55
IV.3. Análisis musical de la Sinfonía -----	70
V. APORTACIÓN PERSONAL -----	71
VI. BIBLIOGRAFÍA -----	78

INTRODUCCIÓN

La presentación de las Notas al programa de la ópera *L'isola disabitata* del compositor austríaco Franz Joseph Haydn y libreto del escritor italiano Pietro Metastasio tiene como objetivo obtener el título de Licenciada en Música- Canto por la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.

L'azione teatrale L'isola disabitata se compuso en 1779, es una de las óperas más famosas de Haydn y es una de las dos producciones que se trabajaron durante el ciclo lectivo 2018-2019 en el Taller de Ópera de la Facultad de Música – UNAM. En tal producción interpreté el personaje de Silvia.

La ópera es una disciplina artística que reúne un número considerable de las habilidades adquiridas durante nuestra formación en la carrera de canto en la facultad: una técnica vocal solvente, dominio de un idioma extranjero, conocimiento de historia y filosofía del arte, acondicionamiento físico, expresión corporal, conocimiento de teoría musical, manejo de diversos estilos, trabajo en equipo y el impacto social al presentar nuestro proyecto en público.

L'isola es una obra generosa con el desarrollo vocal, musical y actoral del intérprete. El papel de Silvia es ideal para una soprano joven que tenga o esté dispuesta a construir una buena condición corporal, ya que requiere de mucha agilidad en movimientos ligeros y enérgicos en escena; también se necesita de un timbre fresco y flexible puesto que demanda un amplio registro vocal, solidez técnica, habilidades musicales, físicas y actorales para una correcta interpretación del personaje. Por estas razones considero que este rol es una gran escuela para abordar repertorio de Barroco tardío y época clásica junto a algunos papeles de óperas mozartianas como Zerlina de *Don Giovanni* o Susanna de *Le nozze di Figaro*.

Durante el desarrollo de estudio de la ópera se trabajó cautelosamente con cada cantante la preparación musical y corporal del personaje que debíamos interpretar. Merece especial énfasis el análisis del texto, tanto retórica como musicalmente y el contexto histórico que envuelve al compositor y la obra.

La propuesta del Taller fue que la ópera se presente de memoria, con montaje escénico, sin ningún corte y con la versión original estrenada en 1779; y así se presentó con cuatro elencos en diversos recintos y diferentes alineaciones de la orquesta logrando que la compañía se adaptara a cambios de acústica, acompañamiento y espacio para realizar el montaje. Este ejercicio fue muy importante porque tuvimos que ser creativos y versátiles, fue imprescindible trabajar en equipo tanto entre los elencos, como la interacción con la orquesta, equipo creativo de producción, maestros y algunos administrativos de las locaciones así como de la Facultad de Música- UNAM.

Para mí el montaje de esta ópera ha sido el proceso con más retos personales y profesionales en toda mi carrera. Darle vida a la gentil y *cara* Silvia me ha dado la oportunidad de mejorar mi proceso de estudio al abordar un repertorio nuevo, ha fortalecido las herramientas adquiridas en las clases de canto, solfeo, análisis musical, armonía, fonética y dicción, actuación, expresión corporal y ballet, italiano, repertorio y ópera de cámara, me ha permitido experimentar nuevas maneras de percibir mi canto y construir una condición vocal óptima, hacer música de cámara en un estilo determinado y transmitir un discurso lleno de diversas emociones al espectador que lo acerque a la ópera. Por estas razones, considero que presentar *L'isola disabitata* es un proyecto digno de titulación para la licenciatura en Música- Canto de la Facultad de Música de la UNAM.

I. Franz Joseph Haydn (1731-1809)



Franz Joseph Haydn, retrato hecho por Thomas Hardy en 1791; Royal College of Music, Londres.

“Originalidad, riqueza de ideas, sentimiento íntimo, una fantasía sabiamente regulada mediante el estudio profundo de su arte, flexibilidad en la conducción de un pensamiento nunca simple, maestría en la combinación de luces y sombras, un fluir leve y libertad de movimiento, son las características que se revelan en las obras de Haydn, tanto en las tempranas como en las de su madurez”

(Knispel, 2001, p.7).

Franz Joseph Haydn compositor austriaco también conocido como “Papá Haydn”, nació el 31 de marzo de 1732 en la villa Rohrau, Austria. Fue el segundo de los doce hijos de Matthias Haydn y María Koller. Su padre era carpintero de carretas y sacristán de la parroquia, su madre una joven educada y amable, trabajaba como cocinera para el conde Harrach. Sabemos que después del trabajo, a Matthias le gustaba reunir a su familia para hacerles cantar mientras él los acompañaba tocando el arpa; quizá estas tertulias despertaron en el pequeño Haydn la curiosidad, sensibilidad y gusto por la música (Hadden, p.14). En una de estas veladas, un familiar llamado Matthias Frankh descubrió las habilidades musicales del niño y no dudó en llevarlo a Hainburg para que comenzara a estudiar música. Así a los seis años de edad, el pequeño Joseph dejó su hogar para nunca volver y aunque fue una época difícil para él, empezó a tocar bastante bien el violín, clavicordio y su canto mejoró mucho. A los dos años el director musical de la catedral de Viena, Georg Reutter, pasó por Hainburg donde escuchó los rumores sobre un niño que tenía un “timbre agradable” y decidió hacerle una audición que fue realizada

satisfactoriamente por Haydn. Como resultado de la prueba, Reutter lo llevó consigo a Viena en 1740 (Downs, p.208).

La catedral de San Sebastián fue el hogar de Haydn por diez años, ahí recibió lecciones de solfeo, clavecín, violín, latín y canto, aunque pocas de éstas fueron impartidas por Reutter; la tradición era que los alumnos más grandes se encargaran de instruir a los más pequeños. Debido a su dedicación Haydn comenzó a ser autodidacta y a realizar sus primeras composiciones, una de éstas fue la burla de todos sus compañeros ya que compuso un *Te Deum* para doce voces. Esta situación lejos de desanimar al muchacho lo impulsó, y no dudo en pedir a su padre que le enviara la cantidad de seis florines para comprar dos tratados musicales: *Gradus ad Parnassum* de Joseph Fux (1660-1741) y *Der Volkommene Kapellmeister* de Johann Mattheson (1681-1764). Haydn fue creciendo y los cambios naturales de todo adolescente no se hicieron esperar, fue perdiendo ese timbre tan fino de soprano que lo caracterizaba, y la llegada de un nuevo aprendiz, su hermano Michael, quien tenía una voz muy hermosa y al parecer poseía un registro vocal más extenso que nuestro querido compositor, lo fueron poco a poco dejando a un lado. De hecho, la misma emperatriz María Teresa hizo su respectiva queja diciendo que aquel muchacho rubio “cantaba como una corneja” (Hadden, p.29). Por estas razones, Reutter buscaba despedirlo y una falta de disciplina del joven Haydn, a quien le resultó divertido cortar la peluca de uno de sus compañeros del coro, le dio a Reutter la excusa perfecta para echarlo.

Así un noviembre de 1749, después de casi diez años de trabajar en la catedral, nuestro futuro compositor se encontraba en condiciones de extrema pobreza y vagando por las calles imperiales de Viena; a pesar de esto Haydn se negaba a regresar a su tierra natal pues temía abandonar su vocación. Por fortuna se encontró a un conocido, un tenor que llevaba por nombre Spangler quien era casi tan humilde como él, pero de buena fe le ofreció a Joseph pasar el invierno en su pequeño desván con su mujer y su hijo menor. Esto fue de gran ayuda para Haydn pues pudo comenzar a trabajar en su música, dar algunas clases, cantar en coros y en eventos sociales y tocar el violín en las famosas serenatas vienesas (Downs, p.209).

Al poco tiempo el comerciante Buchholz le prestó la cantidad de ciento cincuenta florines, suma que fue muy importante para Haydn pues le permitió alquilar una pequeña habitación

para él solo en la Michaelerhaus del Kohlmarkt. El nuevo hogar de Haydn carecía de todas las comodidades, pero el buen humor de nuestro compositor hizo que este espacio fuera el mejor para comenzar a componer y estudiar la música de Carl Philipp Emanuel Bach (1714- 1788), hijo de Johann Sebastian Bach. Además, ahí mismo en 1754, conoció al poeta ya consagrado Pietro Metastasio quien más adelante se encargó de darle trabajo a Haydn, encomendándole la educación musical de Mariana Martínez hija de un noble español; este empleo brindó a nuestro músico alojamiento y manutención. Al poco tiempo, conoció al famoso compositor y maestro de canto Niccola Porpora quien introdujo a nuestro querido Haydn en círculos aristocráticos, hecho que le permitió tener su primer trabajo formal como organista y director musical de la residencia del conde Morzin alrededor de 1759 (Downs, p.210).

En 1760 Haydn desposó a Anna María Keller, quien era la hermana de la mujer con quien realmente pretendía contraer nupcias, pero para su desgracia no pudo ser posible debido a que la susodicha ingresó a un convento. Resignado se casó con Anna y tuvo que pasar muchos años con una mujer difícil que no valoraba el trabajo de su cónyuge. Sabemos que Haydn alguna vez confesó lo siguiente a su biógrafo Giesinger: “a ella le daba lo mismo que su marido fuera artista o zapatero” (Knispel, p. 36). Aunque Anna y Joseph se separaron, el compositor veló económicamente por ella hasta sus últimos días y nunca le faltó de nada.

Al poco tiempo el príncipe Paul Anton de Eszterházy, aficionado a las artes y un gran músico, visitó al conde Morzin quien era entonces patrón de Haydn, y al escuchar sus composiciones no dudó en ofrecerle trabajo; en 1761 Joseph llegó a Eisenstadt para ocupar por tres años el puesto de *Vice-Kapellmeister*, ya que el título vitalicio de *Kapellmeister* pertenecía a Gregorius Werner quien había trabajado satisfactoriamente para dicha familia por treinta y dos años pero su avanzada edad no le permitía continuar con tan demandante labor. En los cinco años que Joseph pasó en Eisenstadt tuvo la oportunidad de contar con una buena orquesta, los integrantes lo respetaban y estimaban; tenían una gran disposición para trabajar, situación que permitió a Haydn experimentar y perfeccionar su arte.

Aunque el trabajo en Eisenstadt cubría gran parte de sus necesidades y la vida parecía mejorar para nuestro maestro, la nostalgia de vivir en Viena constantemente lo visitaba

causándole periodos de crisis, pero como buen hombre de fe, busco la forma de sobrellevarlo. “Quedé como aislado del mundo -dice Haydn-. No había nadie que me extraviara ni atormentase, de manera que no tuve más remedio que ser original” (Hadden, p.61). Otro inconveniente que Haydn tuvo que afrontar fue que el señor Werner no vio con buenos ojos la llegada de un *Vice-Kapellmeister* a Eisenstadt; y a pesar de los desplantes que el maestro Gregorius tuvo en repetidas ocasiones, Haydn manejó con sabiduría esta situación y siempre trató a su superior con respeto.

El 18 de marzo de 1762 Miklós Jozsef (Nicolás) conocido como “el Magnífico” quedó al frente de la corte Eszterháza; el príncipe reinante era un amante de las artes además de ser un músico destacado. Por esta razón, Haydn hubo de tener una agenda mucho más ajetreada. Por ejemplo, las celebraciones de su alteza para su entrada triunfal al palacio de Eisenstadt duraron un mes y se contrataron compañías de teatro y cantantes de ópera para festejar por todo lo alto tan importante ocasión. Además de las funciones semanales de ópera, Haydn tuvo que componer un sinfín de obras y montar gran variedad de repertorio pues a su patrón le gustaba disponer de los servicios de la orquesta en cada una de sus comidas, reuniones sociales y visitas de estado (Downs, p. 244).

En marzo de 1766 murió Werner, hecho que supuso dos cosas, primero que le dieran oficialmente el título de *Kapellmeister* y segundo, toda la compañía musical hubo de mudarse de Eisenstadt hacia el nuevo palacio de Eszterházy, lugar donde nuestro compositor pasaría casi el resto de su vida. El repentino “aislamiento” que Haydn vivió en Fertőd del resto del imperio austriaco y otras casas europeas, poco favoreció para que su nombre fuese tan afamado como su contemporáneo Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), pero aun con esta limitante la música de Haydn comenzó a tener lugar en la corte vienesa, Francia y Reino Unido.

Haydn trabajó más de treinta años para la familia Eszterházy, ahí compuso la mayoría de su música: alrededor de 104 sinfonías, un total de 175 obras de *viola di bordon* (instrumento favorito de su patrón), al menos seis óperas y un sinfín de música de cámara para cuarteto de cuerdas. En 1790 falleció el príncipe Nikolaus de Esterházy y su heredero Paul Anton no poseía afición alguna por la música, de hecho, despidió a los músicos de la orquesta; Haydn permaneció oficialmente como el *Kapellmeister* de la corte y recibió puntualmente sus

honorarios vitalicios, aunque el nuevo príncipe prefirió prescindir de sus servicios, así que nuestro compositor tuvo libertad absoluta en sus últimos años (Cotello, p. 114).

Joseph decidió encontrarse con el afamado violinista Johann Salomon para partir al Reino Unido. Haydn realizó dos importantes viajes a Londres, el primero en 1791 y el segundo en 1794. Ambas estadias fueron muy satisfactorias, en una de éstas obtuvo el título de *Doctor Honoris Causa* por la Universidad de Oxford y por ese motivo se dieron tres conciertos en aquella casa de estudios. Más tarde Haydn obsequió para dicha institución, su canon a tres voces "*The voice, o Harmony, is divine*" (Geiringer, p. 153).

En 1795 Haydn volvió definitivamente a Viena y su única obligación con su patrón Paul Anton de Eszterházy era escribir una misa para el cumpleaños de la Princesa Maria Josepha (Cotello, p. 166). Así que por primera vez nuestro querido Haydn tenía tiempo y libertad para componer; esta situación motivó a Joseph para hacer su gran obra cúlspide *La creación* con texto de Van Swieten, estrenada con éxito el 29 de abril de 1798 en el Palacio de Schwarzenberg. Haydn quedó satisfecho con el trabajo realizado, así que se propuso, a pesar de su estado delicado de salud, hacer su siguiente oratorio *Las estaciones* estrenada en 1801.

En 1808 nuestro querido compositor recibió su penúltimo cumpleaños con un merecido homenaje en la Universidad; se realizó una función de *La creación* siendo un día lleno de júbilo para nuestro amado Haydn.

El maestro pasó sus últimos días en paz en su casa de *Gumpendorf* y nunca dejó de tocar el clavicordio; sabemos que Napoleón estaba al tanto de su situación, decidió mandar una guardia a aquella dirección y tomó medidas necesarias para que el ruido de las tropas no lo importunaran. El día 31 de mayo de 1809 murió Franz Joseph Haydn y debido a la situación crítica que se vivía en Viena por la invasión francesa, solamente se pudo realizar un sencillo funeral días después de su muerte en donde se interpretó el *Requiem* de su caro y admirado amigo W. Amadeus Mozart (Cotello, p.120).

II. Pietro [Trapassi] Metastasio (1698- 1782)



Pietro Metastasio, retrato hecho por Martin van Meytens el más joven 1770.

*“Su don lírico fue la clave de su arte.
El lenguaje poético tenía una concisión,
una precisión, una fluidez que combinaba
acción perfectamente con la música.”*

(Fiorelli, 2019)

El poeta y libretista italiano Pietro Metastasio, hijo de Felice y Francesca Trapassi, nació en Roma el 3 de enero de 1698. Pietro desde muy niño mostró grandes habilidades para recitar e improvisar versos; debido a su talento consiguió tener dos importantes mecenas, el cardenal Pietro Ottoboni y el jurista Gian Vincenzo Gravina. En 1708 el señor Gavina adoptó al pequeño Pietro y le brindó una educación privilegiada que incluía conocimientos de derecho y latín (Gardes, p. 283-285). En 1712 el joven Trapassi comenzó a tener una vida académica muy activa, improvisaba versos -sobre cualquier tema que le apeteciera a su padre adoptivo-, escribió *Gustino* su única tragedia y estudió por dos años en Scalea con el pedagogo y filósofo Gregorio Caloprese.

En 1715 Gravina helenizó el apellido del joven poeta “Trapassi” por “Metastasio” (en español “atravesar”), hecho que sin duda marcaría el “destino” de la obra del poeta, pues la literatura clásica será el referente más importante de su carrera. Dos años más tarde se publicó *Gustino* en una edición de *Poesie di Pietro Metastasio* en Nápoles (Neville, p. 2).

En 1718, cuando Metastasio tenía la edad de veinte años, fue admitido en la Academia Arcadia, importante club literario en Roma al cual su padre putativo también asistía y era considerado como uno de los fundadores de dicho espacio artístico. *L'accademia* tuvo una gran influencia en Metastasio y marcó el valioso sello del “buen gusto”¹ en sus melodramas. “La Academia le enseñó la importancia del verso musical, preciso y claro en el que se destacó la importancia del sonido de la palabra, el ritmo de la frase” (Fiorelli, 2019). Meses más tarde murió Gravina dejando a Metastasio una bondadosa herencia que le permitió tener una situación económica confortable por un tiempo. Pietro era un joven listo y educado, además contaba con excelentes contactos y pronto comenzó a trabajar en un despacho de abogados en Nápoles. Cabe mencionar que, a pesar de su nuevo empleo como jurista, Metastasio nunca abandonó su vocación de poeta.

En 1920 escribió *l'azione teatrale Endimione*, dedicado a Marianna Pignatelli, dama de la emperatriz Elizabeth². Marianna estaba casada con Michael Johann d'Althan, un consejero del emperador Carlos VI de Habsburgo y hermano del cardenal M. Friedrich d'Althan quien dos años más tarde se convertiría en virrey de Nápoles. Metastasio realizó, en colaboración con el compositor Nicola Porpora (1686-1768), dos *azioni teatrali* “*Angélica*” y “*Gli orti esperidi*” para celebrar, por dos años consecutivos, el cumpleaños de la emperatriz. La segunda obra mencionada fue cantada por el afamado Carlo Broschi (1705-1782), mejor conocido como Farinelli; el papel de la Diosa Venus fue interpretada por su gran amiga -la cantante y actriz- Maria Anna Benti (1684-1734) alias La Romanina³ (Gardes, p. 286). En 1723 se estrenó en Nápoles su primera ópera titulada *Siface rè di Numidia* con música del compositor Francesco Feo (1691-1761). Al año siguiente presentó la ópera *Didone abbandonata* musicalizada por Domenico Sarro (1679-1744). Este libreto lo escribió mientras vivía en la casa de La Romanina para quien escribió el papel principal de la ópera. Maria Anna siempre impulsó la carrera de Pietro e insistió que abandonase su trabajo como jurista y se dedicara a escribir libretos.

¹ “El famoso “buen gusto” postulado por los árcades no quería ser sólo un código de exquisiteces literarias, sino que podría ser un código de normas que tuvieran un influjo más inmediato y un valor más práctico. Se piensa en un arte elegante y útil.” (Gardes, p. 284).

² Emperatriz consorte del Sacro Imperio Romano Germánico, reina consorte de Hungría y Bohemia.

³ En 1724, Pietro Metastasio vivió en Roma con La Romanina y su esposo Giuseppe Bulgarelli (Neville, p. 3).

El año de 1729 fue muy importante y decisivo en la carrera de Metastasio, realizó *La contesa de' numi* para celebrar el nacimiento del hijo de Louis XV de Francia. Además, sería nombrado poeta imperial de Viena por el emperador Carlos VI de Habsburgo. Tener ese puesto en la corte favoreció la vida artística y económica del poeta, pues esta oferta representaba tener un salario de 3,000 florines -remuneración superior a la del *Kapellmeister*, Joseph Fux (1660-1741)- y 400 florines adicionales para su alojamiento en Viena (Neville, p.2). Antes de mudarse a Viena, Metastasio ya era un poeta consagrado y había estrenado con éxito seis óperas y un oratorio. Pietro trabajó en esa casa real el resto de su vida y cumplió con las encomiendas de la familia Habsburgo durante los reinados de Carlos VI, María Teresa I y José II.

Su primera década de trabajo en la corte fue muy activa. Metastasio escribió siete oratorios, once libretos operísticos, cantatas, *canzonettas* y poesía lírica, -la mayoría de las obras anteriores fueron musicalizadas por el vice- *Kapellmeister*, Antonio Caldara (1670-1736)- y fueron representadas durante eventos sociales y políticos muy importantes para la corte. Por ejemplo, en 1735, mientras Austria enfrentaba guerras territoriales, escribió la ópera *Achille in Sciro* para celebrar la boda imperial entre la archiduquesa María Teresa (1717-1780) y Francisco de Lorena (1708-1765), nupcias que formaron una alianza muy poderosa entre Francia y Austria. En 1740 murió el emperador Carlos y María Teresa se convirtió en emperatriz, los conflictos para Austria continuaron y el movimiento político transformó a la sociedad vienesa dejando atrás el Barroco italiano para iniciar con el Clasicismo temprano. Esta situación no ayudó a Metastasio, pues recordemos que su obra tiene un estilo completamente arcadiano y moralista y debido al cambio ideológico de la Reforma, poco a poco la sociedad vienesa y la corte perdieron el interés por sus melodramas. De hecho, las óperas que escribió durante el periodo de Maria Teresa como emperatriz se estrenaron en Dresde, Milán y Madrid. Tal fue el caso de *L'isola disabitata*, la obra -musicalizada originalmente por el compositor austriaco Giuseppe Bonno (1711-1788)- se estrenó en 1753, con el consentimiento de la emperatriz, en el Palacio Real de Aranjuez (Neville, p. 5). A partir de ese libreto se hicieron 30 obras, entre ellas la de Franz Joseph Haydn.

El archiduque José prefería la ópera *buffa*, entonces al convertirse en emperador, el trabajo del poeta en la corte fue cada vez menor. En ese lapso escribió dos óperas que se estrenaron

en Viena, *Il trionfo di Clelia* (1762) y *Egeria* (1764), esta última con motivo de su coronación. Metastasio estaba consciente de que la ópera estaba pasando por una transición y sabía que la ópera sería quedando en el pasado. Esta situación desmotivó mucho al gran poeta y cada vez era más difícil escribir. Después de enfrentar muchos años difíciles, finalmente murió en 1782 en la ciudad de Viena (Fiorelli, 2019).

Metastasio es considerado como el primer gran libretista de ópera. Su elegancia, precisión y ritmo musical inspiraron a los compositores más importantes del Barroco y Clasicismo. En esas obras musicalizadas por Giovanni Pergolesi, Antonio Vivaldi, Alessandro Scarlatti, Johann Sebastian Bach, George Frideric Handel, Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven se honrará la memoria de aquel poeta olvidado en Viena.

III. Contexto histórico de la obra: *L'isola disabitata*

III.1. La música en el Versalles de Hungría

A inicios del siglo XVII la familia Eszterházy era la familia más poderosa y rica de Hungría teniendo dominios en todo el territorio húngaro, en Austria y Baviera. Como hemos visto en el capítulo anterior, el príncipe Paul Eszterházy de Fraknó era un fiel amante de la música. Construyó la capilla privada de los Eszterházy que contaba con cantantes solistas, coro y orquesta; además edificó el gran palacio de la ciudad de Eisenstadt en 1683. Al morir el príncipe Paul en 1713, su descendiente Joseph Anton se encargó de acumular la gran fortuna de la familia, y así su hijo Paul Anton, quien contrataría a Haydn en 1761, no sólo heredaría el título reinando en una familia en la opulencia, sino que la tradición musical sería fundamental para la gran familia húngara (Downs, p. 220). En 1762 comenzó el reinado del duque Miklós Jozsef (Nicolas) Eszterházy. Para suerte de Haydn su nuevo patrón como el anterior, valoraba bastante el trabajo con el que Haydn los servía.

Como he mencionado anteriormente, al morir el *Kapellmeister* Gregorius Werner, todos los integrantes de la organización musical se mudaron al gran palacio de Esterházy ubicado a seis kilómetros de Eisenstadt Austria, lugar que fuera el capricho del príncipe Nicolas después de quedar maravillado con el castillo de Versalles en su visita a París en 1764. El palacio contaba con dos teatros, uno para óperas y representaciones dramáticas, mismo que fue estrenado en 1768 con la ópera *Lo Speciale* compuesta por J. Haydn, y otro para marionetas. Cuando el embajador francés, el príncipe Luis Rohan vio este Palacio en 1772 dijo:

El príncipe tiene un teatro de títeres absolutamente único en su género. Incluso las óperas más complicadas pueden ser representadas en él. No sabe uno si quedarse pasmado o echarse a reír al ver *Alceste*, *Alcide* puestas en escena con toda solemnidad y representadas por muñecos. La orquesta es una de las mejores que he oído, y tiene por director y proveedor al gran Haydn (Hadden, p.76).

Las líneas anteriores nos permiten darnos una idea clara del ambiente laboral de nuestro compositor. Sabemos que el príncipe se enorgullecía de sus músicos y pretendía que su compañía fuera la mejor de Europa. Cabe mencionar que en la corte de Eszterháza se

produjeron cerca de cien óperas distintas entre 1776 y 1790, cada una de éstas se presentó de una hasta 50 veces siendo Haydn el principal responsable de tan loable tarea; fue el arreglista y director de orquesta por esas 1200 presentaciones. El teatro contaba con el gran escenógrafo Pietro Travaglia y Nunziato Porta como libretista y encargado de los vestuarios, además tenía su orquesta de planta con alrededor de 24 músicos, entre 10 y 12 cantantes italianos y algunos virtuosos que solían recibir un contrato por uno o dos años; varias veces se contrató a compañías ambulantes de ópera que sólo se quedaban por una temporada corta.

III.2. Estreno de *L'isola disabitata* en la corte Eszterháza

En 1779 con motivo de la onomástica del príncipe Nikolaus, Joseph Haydn compuso una de sus mejores óperas, *L'isola Disabitata*, sobre un libreto que escribiera su viejo conocido Pietro Metastasio. El 18 de noviembre 1779 a sólo dos semanas del estreno, el imponente teatro del Palacio Esterházy sufrió un terrible incendio que dañó severamente aquel recinto. La reconstrucción se comenzó inmediatamente, pero la reinauguración se llevó a cabo hasta el 25 de febrero de 1781 (dando lugar a la apertura de la siguiente ópera de Haydn: *La fedeltá premiata*). El desafortunado acontecimiento no impidió que se celebrase el santo del príncipe Nikolaus como estaba previsto; se aprovechó el teatro de marionetas para hacer el estreno de *L'isola disabitata* el 6 de diciembre de 1779 (Larsen, p.45).

La *azione teatrale* se desarrolla en dos partes y da vida a cuatro maravillosos personajes: Costanza y su hermana menor Silvia quienes llevan trece años abandonadas en una isla desierta, Gernando el esposo de la hermana mayor y su joven compañero Enrico. Haydn siguió estrictamente el libreto original de Pietro Metastasio, quien lo escribiera para el compositor austriaco Giuseppe Bonne, excepto por dos arias y el cuarteto final. La primera “Chi nel cammin d'onore” aparece en la escena V, donde Enrico reafirma su deber para ayudar a su fiel amigo en su búsqueda. La segunda “Come il vapor s'ascende” pertenece a la escena IV de la *parte seconda*, donde Silvia en soledad comienza a reconocer los sentimientos que tiene hacía Enrico. El cuarteto final, que remplazó el coro de Metastasio, nos regala un digno final de una *opera buffa* (Siegert, p. VII).

El elenco del estreno estuvo conformado por los cantantes: Barbara Ripamonti (soprano) quien cantó el papel de Costanza, Andrea Totti (tenor) interpretó a Gernando, Benedetto Bianchi (barítono) a Enrico y Luigia Polzelli (soprano) a Silvia.

El estreno de *L'isola disabitata* supuso para el autor ser nombrado miembro de la Sociedad Filarmónica de Módena, Italia (Hadden, p. 83).

III.3. Haydn y Luigia Polzelli

En marzo de 1779 llegaron al Palacio de Eszterházy el violinista Antonio Polzelli y su joven esposa Luigia, cantante italiana de tan solo diecinueve años. A pesar de las casi tres décadas de diferencia entre Haydn y la soprano, pronto hubo más que una relación de trabajo (Agüero, p. 76). El escritor Stendhal, quien era un buen amigo de Haydn, dijo: “El poco tiempo que de ordinario le quedaba libre, lo dedicaba a sus amigos y a la señora Polzelli” (Agüero, p.130). Haydn compuso el papel de Silvia con gran creatividad, motivos melódicos con mucho brillo y arias que favorecen al lucimiento de la voz, haciendo adorable a la pequeña Silvia, ya que este rol fue escrito especialmente para Luigia. Quizá por eso la mayoría de los cambios en el libreto original son en dicho personaje y para el papel de su querido Enrico; posiblemente Joseph anhelaba plasmar el afecto que sentía por aquella mujer.

Al año siguiente de su llegada, ambos Polzelli fueron remitidos de su cargo, pero gracias a que Haydn intervino, pudieron conservar su trabajo en Eszterháza hasta la muerte del príncipe Nikolaus en 1790.

Los lazos de Haydn con Luigia fueron cada vez más estrechos; varias fuentes mencionan que el compositor invirtió grandes cantidades de dinero en su relación extramarital. De hecho, se cree que el segundo descendiente de la italiana era hijo de Haydn, Joseph procuró mucho a ese niño y más tarde se encargó personalmente de darle clases de música y dejarle una pequeña pensión en su primer testamento (Hadden, p. 84).

En 1791, mientras Haydn estaba en Londres, el esposo de Luigia murió y ella se mudó a Italia; ellos nunca se volvieron a ver. Haydn escribió cariñosamente para

ella desde la ciudad de Londres: “Yo te estimo y te amo igual que el primer día”, y él le brindó un generoso apoyo financiero y cuidó de sus dos hijos cuando regresó a Viena (Larsen, p. 44).

Cuando la señora Polzelli enviudó se encargó de conseguir una petición firmada por Haydn, en donde él aseguraba que se casaría con ella al quedarse viudo, además de dejarle una pensión vitalicia de 300 florines. Dicho matrimonio nunca se llevó acabo, pues Anna María Keller murió hasta 1800 cuando Haydn tenía la edad de sesenta y ocho años. Ese largo tiempo de espera no entusiasmó mucho a Luigia, no obstante Haydn decidió respetar la cantidad acordada a pesar de que ella contraería nupcias con el cantante Luis Franchi.

IV. Obra

Como hemos mencionado antes la ópera *L'isola disabitata* se desarrolla en dos partes. La obra da vida cuatro maravillosos personajes: Costanza, Gernando, Silvia y Enrico, a partir de un libreto de Pietro Metastasio, quien originalmente lo escribió para celebrar la onomástica del rey Fernando IV de España, por encargo de su amigo Farinelli. La producción se presentó con gran éxito en el Palacio Real de Aranjuez⁴, la música estuvo a cargo del compositor austriaco Giuseppe Bonno (1711-1788). A partir de esa obra, se hicieron 29 composiciones incluida la versión de Franz Joseph Haydn en 1779 (Pessarrodona, p. 336).

El libreto tiene el elegante sello de la *Accademia dell'Arcadia*, como toda la obra de Metastasio. Haydn mientras tanto, hizo su composición influenciado por el movimiento *Sturm und Drang*⁵. *L'Azione teatrale* logra un balance perfecto entre la precisión del texto y el discurso musical. Nada falta ni sobra, todo está ahí, las indicaciones que encontramos en la partitura son bastante claras y de suma importancia para ejecutar correctamente la acción dramática. Cada uno de los personajes tiene tonalidades, motivos melódicos y rítmicos característicos creando una atmósfera propia en cada una de sus intervenciones, hecho que enriquece la acción teatral maravillosamente.

Considero que Joseph comprendía perfectamente el estilo dramático de Pietro Metastasio, recordemos que ellos habían vivido juntos en Viena y Haydn respetaba y admiraba al poeta consagrado. Cristie Sieger se refiere a la ópera *L'isola disabitata* con las siguientes líneas:

L'attzione teatrale ocupa un lugar especial entre las obras escénicas de Haydn, encontramos la notable ausencia de *secco recitative*, decisión que Haydn presuntamente encontró justificable por la sublimidad de las palabras (Siegert, VI).

⁴ Recordemos que en esa época Pietro estaba al servicio de la familia Habsburgo, pero en ese tiempo la sociedad vienesa estaba viviendo una transición cultural muy importante del periodo Barroco al Clasicismo. Tenían preferencia en la *opera buffa* y los melodramas de Metastasio cada vez eran menos populares en la corte. Esta situación sin duda afectó al poeta real, pero también representó una gran oportunidad de llevar su obra a otras cortes europeas.

⁵ “*Sturm und Drang*” (tormenta e ímpetu).

La orquestación está compuesta por flauta, oboe I y II, fagot, clarinete I y II, corno I y II, timbales y cuerdas. Tiene un total de trece escenas en las que encontramos catorce recitativos, siete arias y el cuarteto final.

Haydn hizo algunas alteraciones musicales después de su estreno en 1779, cambió el acompañamiento de algunos recitativos, agregó la imponente sinfonía en Sol menor como obertura de la ópera y escribió un nuevo cuarteto final donde podemos disfrutar un maravilloso *concertante* con solos virtuosos de los instrumentos solistas: violín, chelo, flauta y fagot que anticipan la entrada y esencia de cada uno de nuestros personajes.

En 1801, Johann Otto Heinrich Schaum tradujo la ópera al alemán.

IV.1. Sinopsis

Hace trece años que Costanza y su hermana menor llegaron a una isla deshabitada; Silvia no tiene recuerdo alguno de Europa, ha crecido felizmente en esa *piccola isola* donde cree que con su hermana, la naturaleza y su fiel *cervetta* lo tiene todo. Mientras, Costanza, lleva todo ese tiempo pensando que su amado Gernando la ha abandonado a su suerte y su obstinado dolor como el odio hacia los hombres crece día con día.

La daga de Gernando es lo único que le ha quedado a Costanza de su amado, la ha usado para desahogar su dolor tallando la supuesta traición en la piedra más grande de la isla; al terminarla se quitaría la vida para que ésta sirviera como lápida de su propia tumba. Costanza, mujer de mano inexperta, ya no puede con el cansancio que su cometido le demanda, pero el coraje la hace tomar fuerza para continuar y talla nuevamente *quel sasso*. Repentinamente aparece la *cara* Silvia quien está buscando a su hermana para contarle que ha encontrado a su *amabile cervetta*; Costanza solamente puede sentir ternura al ver la inocencia de su pequeña hermana, la abraza y la besa, pero al notar que su genuina felicidad sólo puede recordarle su desgracia, se aleja lentamente y como las olas del mar su nostalgia por su vida europea vuelve una y otra vez.

Silvia sin lograr entenderla, pretende animarla y convencerla de lo afortunadas que son al vivir en una isla tan generosa que es exclusivamente para ellas, pero el dolor de Costanza le

impide ver la bondad de ese maravilloso lugar y aprovecha una vez más para aleccionar a su hermana sobre la maldad de los hombres cantando la conmovedora aria “Se non piange un’infelice”. Silvia se estremece cada vez que la ve sufriendo y aunque ha tratado hacer de todo para consolarla, cada esfuerzo realizado ha sido en vano y acaba llorando también ella. Silvia decide seguirla para consolarla, pero sucede un hecho inesperado: ve en el mar algo a lo lejos que no puede reconocer y está llena de miedo, es grande pero ligero, se mueve y va dividiendo el agua a su paso. Sorprendida decide ir a preguntarle a su hermana qué es ese objeto extraño que puede nadar y tiene alas; al partir ve a criaturas que jamás ha visto en la orilla del mar, su miedo crece y lo único que logra es esconderse entre unos arbustos. Estos seres se van acercando cada vez más hasta que puede oírlos hablar, de repente escucha a uno de ellos decir su nombre, mientras le cuenta a otro la historia que ha vivido en esa isla. La joven no logra entender nada, sólo observa cómo casi todos se van dispersando por la *isola* pero uno permanece ahí y después de un instante logra por fin mirar su rostro. Ella queda paralizada y se da cuenta que él es lo más hermoso que ha visto jamás. Anonadada ve partir a ese ser maravilloso y al quedarse sola, la pequeña y dulce Silvia se pregunta una y otra vez qué es lo que ha mirado y al no lograr descifrarlo se da cuenta de que está segura de dos cosas: La primera es que no puede ser una mujer pues no usa falda como ella, ni un hombre pues no reconoció en él la tiranía del rostro que caracteriza a los *perfidí* descritos por Costanza; y la segunda es que le encanta e inquieta lo que ha visto.

Gernando busca desesperado por su esposa y manda a dos marineros a buscar a su fiel amigo. Tiene un momento de gran tristeza al acercarse a la roca, puede ver que hay algo escrito en ella y alcanza a reconocer su nombre. Intrigado continúa leyendo, pero no puede llegar al final pues cree que Costanza ha muerto; derrotado cae al suelo abrazando *il sasso*. Enrico llega y le pregunta a Gernando por su esposa, devastado le contesta que ha muerto, él se apresura a leer la lápida sobre la roca, se estremece y dando palabras de aliento se queda acompañando a su fiel amigo quien llora íntimamente. Gernando decide honrar la memoria de su amada quedándose el resto de sus días junto a la piedra que acompañó a Costanza hasta su final. Enrico trata de persuadirlo y le recuerda que debe volver a casa, pero él sigue firme y con el aria “Non turbar quand’io mi lagno” le pide que lo deje solo.

Enrico se queda pensando sobre lo que ha pasado, y convencido de que su amigo cometerá un grave error, comienza a hacer un plan para que Gernando deje la isla. Ordena a dos marineros que secuestren a Gernando y lo suban a la nave. Después de despedir a sus cómplices, se queda solo y ve de lejos a Silvia. Ella llega directo al *sasso* buscando a Costanza, pero encuentra nuevamente *al amabile oggetto* y no sabe qué hacer, él le habla y ella se echa a correr. Finalmente, ella se queda y entablan su primera conversación; ella empieza a fiarse de él hasta que descubre que esa criatura tan maravillosa es un hombre, la raza más temida por aquella inocente. La joven aterrada trata de huir, pero Enrico la detiene para preguntarle sobre la muerte de Costanza.

Silvia le dice que está viva y Enrico no duda en avisar a Gernando. Le pide amablemente que busque a su hermana y que él se encargará de traer al esposo de su hermana para que por fin se reencuentren. Ella intrigada le pregunta su nombre y le pide que no tarde, él promete que volverá pronto y se marcha. Silvia se queda sola y no logra entender lo que está pasando; está llena de emociones que cambian drásticamente la temperatura de su cuerpo y siente que a su corazón ha llegado un ardiente fuego. Después de escuchar una escena llena de energía y vitalidad con el aria “Come il vapor s’accende” aparece Costanza con una ola de tristeza y desesperanza interpretando “Ah, che in van per me pietoso”. Al ver que su pequeña hermana la ha dejado en paz, a pesar de su dolor y cansancio vuelve a su labor de tallar *il sasso*.

Gernando entra y se dirige hacia la piedra en donde ve a una mujer, se acerca y se da cuenta de que es su amada esposa, Costanza se desvanece al verlo. Gernando preocupado se va en busca de agua para ayudarla; Enrico entra y ve a una mujer tirada, se acerca y piensa que está muerta, pero ésta vuelve en sí y lo confunde con el supuesto traidor. Le explica todo lo que ha pasado en estos trece años y Costanza finalmente comprende que su marido nunca la abandonó y decide ir en su búsqueda. Silvia llega y le dice a su hermana que han secuestrado a su esposo; ella impaciente va a buscarlo, pero al salir, inesperadamente entra Gernando para reencontrarse con su amada. Todo parece felicidad para la mayoría de los personajes excepto por Silvia, quien tiernamente está celosa de que solamente su hermana y su esposo estén teniendo un momento romántico pues Enrico no para en admirar dicha

escena. Al hacer evidente su molestia, él decide tomar cartas en el asunto, le propone matrimonio y ella después de una inocente reacción acepta.

Una vez resuelto el drama, la ópera termina con el maravilloso cuarteto “Sono contento appieno” en el cual los personajes están llenos de felicidad e invitan a los espectadores a disfrutar con ellos su gran amor y felicidad.

IV.2. Análisis de los personajes

En el proceso de estudio y montaje de un rol completo durante el Taller de Ópera aprendí la importancia de trabajar como cantantes-actores. “El cantante-actor debe ser, ahora, un instrumento capaz de adaptarse a tantas cuantas dificultades técnicas, el texto escrito, la partitura o la propuesta escénica que requieran (Egea, 2015). Es necesario hacer un análisis profundo sobre el texto de cada uno de los personajes, una traducción palabra por palabra y una literaria para comprender completamente el libreto, buscar el acento natural del idioma original y relacionarlo con el ritmo escrito por el compositor, además de revisar cuidadosamente cada indicación en la partitura. Por ejemplo, las tonalidades principales, indicadores de tiempos, los cambios de melodía, armonía y dinámicas nos revelan la esencia, estado de ánimo, conflicto o misión de cada personaje y la relación que existe entre ellos y los sucesos desencadenantes en la trama.

En la investigación que he realizado para escribir mis Notas al programa, he encontrado a tres grandes pedagogos que desarrollaron métodos o escribieron su experiencia como “artistas de ópera” marcando simbólicamente el desarrollo escénico de la ópera: *Sistema de Expresión* del músico François Delsarte (1811-1871), *La mirada de un actor* del bajo consagrado ruso, Feodor Ivanovich Chaliapin (1873-1938) y *Mi vida en el arte* del actor y director escénico ruso, Konstantín Stanislavski (1863-1938). Delsarte hizo todo un sistema de entrenamiento corporal en el cual el movimiento estaba completamente ligado al estado físico, mental y emocional del personaje (Egea, 2015 p. 247).

En la introducción del estudio de *Teorías de la personalidad* de Germán Adolfo Seelbach nos explica:

La personalidad se encuentra dentro del estudio del campo de la psicología, y se puede explicar desde varias funciones, en primer lugar permite conocer de forma aproximada los motivos que llevan a un individuo a actuar, a sentir, a pensar y a desenvolverse en un medio; por otro lado, la personalidad permite conocer la manera en la cual una persona puede aprender del entorno. La personalidad se puede definir como la estructura dinámica que tiene un individuo en particular; se compone de características psicológicas, conductuales, emocionales y sociales. (Seelbach, 2013, p. 9).

Por lo descrito anteriormente, he decidido enfocar el análisis de la obra en descifrar a través del texto y la música en el estudio de la personalidad de los personajes ya que considero que hacer esta investigación nos permitirá representarlos de una manera más humana y natural y enriquecerá nuestra interpretación generando una comunicación más real con el público. Además, es interesante mencionar que el origen de la ópera y el de la palabra personalidad, nacen en el mismo lugar y que están estrechamente ligadas. Por ejemplo, la definición de personalidad se deriva del término “persona”, término usado por griegos para llamar a las máscaras que los actores usaban para actuar. Cada máscara servía para identificarse con el personaje que se representaría (Seelbach, 2013, p. 9). Y la ópera como ya sabemos, nace inspirada en las tragedias griegas.

Para hacer el estudio de personalidad de Costanza, Silvia, Gernando y Enrico, he decidido usar el sistema del Eneagrama ya que es sencillo de comprender, usar y brinda mucha información que puede ser muy útil para comprender y darle vida a nuestros personajes.

El Eneagrama procede de las palabras griegas *enea* (nueve) y *grama* (escritura o dibujo) y se refiere a la figura de nueve pintas que lo representan. El Eneagrama aporta un profundo conocimiento de los nueve modos diferenciados en que las personas sienten, piensan y se comportan. Es un sistema de enorme profundidad que actúa como un espejo múltiple capaz de reflejar las diversas facetas de las estructuras internas de la personalidad (Lapid-Bogda, p. 18).

Este sistema cuenta con nueve tipos de personalidades representadas con un número del uno al nueve, en cada tipo explica las características principales del individuo, cómo cree

que lo perciben los demás, movimientos comunes, gestos habituales, virtudes y factores negativos que se desarrollan si la persona se encuentra en una situación de estrés o inconformidad. A continuación, iré analizando a cada personaje con su Eneagrama tomado textualmente del libro *Eneagrama y éxito personal* de Ginger Lapid, con base en el texto, música, indicadores de *tempo*, dinámicas, tonalidades principales y algunos motivos melódicos, explicaré por qué los identifico con ese tipo de personalidad.

IV.2.1. Costanza

Tipo Cuatro:

Soy una persona sensible que halla riqueza y significado en las relaciones auténticas con los demás. Dado que me atraen las expresiones estéticas simbólicas, es posible que sea aficionado a diversas formas de arte. Poseo un sentido artístico que disfruta con lo singular y sofisticado. A menudo tengo la sensación de que los demás no me comprenden, lo que puede provocar en mí fuertes reacciones de ira o tristeza. Estoy contento sobre todo cuando me siento especial y en sintonía con otra persona, pero no me asusta experimentar las partes más tristes de la vida; de hecho, me atrae la melancolía. Muchas veces me aburre la normalidad y me atrae lo distante o inalcanzable (Lapid-Bogda. p. 31).

Adjetivos:

+Creativo, expresivo

-Exagerado, acomplejado.

Cuando estoy convencido de algo, ¿me apego a mis emociones durante largos periodos de tiempo, volviendo a menudo sobre mis pensamientos, sentimientos y sensaciones?

Forma de hablar

Usa palabras como yo, me, mí, mío con frecuencia, habla de sí mismo, comenta sus sentimientos, cuenta historias personales, hace preguntas personales, escoge cuidadosamente las palabras.

Lenguaje corporal

Intenso, apremiante, parece ensimismado, como si analizara las palabras que pronuncia, da a entender que necesita atención exclusiva, los ojos pueden parecer húmedos o tristes.

Puntos ciegos

Desvía la plática hacia sí mismo con su comportamiento, necesita agotar una conversación aunque la otra persona ya no quiera hablar del tema, puede parecer dramático o sensiblero.

Costanza es el primer personaje que aparece en escena, la acotación nos indica que “*en una isla desierta hay una gran roca con una inscripción incompleta, ella está vestida de pieles, flores y hojas, tiene una daga rota en la mano y se ve con la actitud de terminar la inscripción.*” (Haydn, p.8). Nuestra *cara* Costanza desde su primera intervención en la *Scena I*, nos permite ver claramente cuál es su objetivo en la escena y nos muestra las emociones que está sintiendo en cada momento; no es una mujer que nos cuente sus planes o nos diga lo que piensa, ella actúa, está ahí agotada tallando una piedra.

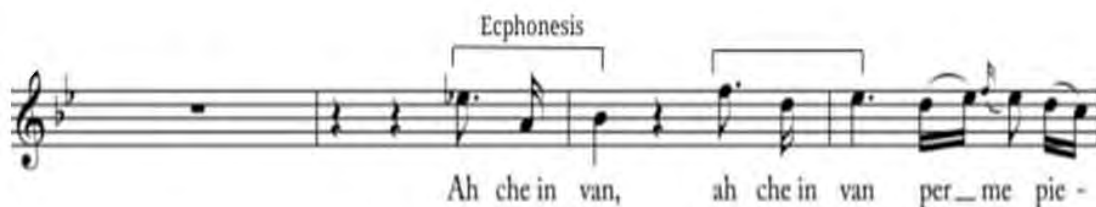
Costanza como una mujer “tipo cuatro” se aferra fielmente a sus creencias y sentimientos, no cede, siempre vuelve la conversación hacia ella misma y nos cuenta en repetidas ocasiones lo que le ha pasado. Quizá a otros tipos de personalidades les parezca increíble que después de trece años del supuesto abandono de su marido, ella permanece atrapada en su dolor. A pesar de que en más de una década no ha visto a nadie en esa isla, Costanza tiene la esperanza de que algún día alguien pueda leer lo que está tallando en *il sasso*; probablemente la mayor de sus fantasías es que el mismo Gernando viera con sus propios ojos el sufrimiento tan grande que le ha causado su “traición”.

Un claro ejemplo en donde Costanza utiliza con fuerza la palabra “yo” para imponerse, es en la *scena II* cuando le contesta a Silvia: “Tú no sabías hablar, ni tenías uso de razón cuando llegamos aquí. En tu mente no hay otra cosa que el presente. Yo era entonces como tú ahora, y bien puedo comparar, aquellos bienes que perdí, con estos que me quedan.” (Haydn, p.20). El texto nos muestra una característica típica de una personalidad tipo cuatro. Primero porque se siente incomprendida por los demás, en este caso por su pequeña hermana; y segundo, porque se encarga de dejarle muy claro a Silvia que no comprende la magnitud de la situación y que solamente ella (Costanza) realmente sabe lo que pasa.

El primer recitativo está en Lab mayor, misma tonalidad con la que terminará su primera aria “Se non piange un’infelice”, de hecho, ambas partes musicales tienen el mismo indicador de *tempo Largo*. La atmósfera musical nos deja con la sensación de que Costanza sigue completamente enojada por el abandono del *traditor* Gernando y ese sentimiento se vio ligeramente postergado por la aparición de Silvia. La primera dinámica que aparece en la partitura es un *forte* seguido de un *piano*, como si musicalmente pudiéramos percibir la fortaleza y al mismo tiempo el agotamiento de una mujer que ha sido capaz de tallar por trece años una piedra. Tiene once compases previos a su primer texto, en ese lapso podemos escuchar en el acompañamiento notas repetidas en la tónica y la dominante con el mismo ritmo, y en la melodía vemos notas largas acompañadas de adornos muy sutiles, como si en la mano izquierda lográramos escuchar cada golpe con que logra tallar el *sasso*, y en la mano derecha pudiéramos escuchar las olas del mar. El diálogo “¡Aquella dificultad no vence el incansable sudor!”, nos recuerda que es una mujer temperamental, que sus movimientos tienen que ser intensos, con pasos pesados y con la cara en alto. El maestro Horacio Almada, director escénico de la ópera, insistía que “Costanza nunca se ha visto a sí misma como víctima, es una mujer que pese a todo nunca ha perdido su dignidad” (Comunicación personal: Maestro Horacio Almada, 05.03.2019).

Después de su primer aria Costanza reaparece en la ópera hasta la escena V del segundo acto; no hay un recitativo que le haga preámbulo, va directo a su aria “Ah, che in van, per me pietoso”. Por supuesto, Haydn logra hacer el contraste perfecto entre el carácter de las hermanas; mientras Silvia, llena de vitalidad, juventud, deseo y despertar sexual, canta su encendida su aria “Come il vapor s’accende”, Costanza regresa completamente dramática con sus manos más lastimadas que antes y se dispone a tomar nuevamente la daga para continuar con su trabajo. Esta vez Costanza nos canta su aria en un compás de $\frac{3}{4}$, (una unidad de tiempo menor que en su primer aria, dando la sensación de que se le está acabando el tiempo para terminar su lápida), en la tonalidad de Sib mayor. La primera indicación que Haydn nos da es un *Adagio* con un calderón el primer tiempo y la dinámica *forte*. Desde ese momento sabemos que la trama de la historia va a cambiar completamente, después de ese contundente primer acorde, tenemos el contraste de un indicador *cantabile* con un matiz *piano* en la melodía.

“Para la retórica musical del barroco, la repetición es básicamente una insistencia. Repetimos lo que no se ha entendido bien, lo que no queremos que se olvide; repetimos todo aquello que, por su importancia, merece ser subrayado; repetimos lo fundamental, aunque, a veces, también repetimos sólo para redundar” (López, 108). Considero muy importante conocer las reglas de la retórica del barroco, para comprender y ver la genialidad de la obra de Haydn. Por ejemplo, observamos que el acompañamiento tiene en diversas partes valores rítmicos repetitivos, lo que nos da el efecto de monotonía, cansancio y tristeza extrema. Encontramos a lo largo del aria figuras retóricas descriptivas *Hypotiposis* que enriquecen al discurso dramático. Por ejemplo, las *Ecphonesis* son exclamaciones que en la música vocal se dan en textos como “o”, “oh dolor” (Schering, p. 112, citado por López, p. 143) en el inicio del aria “Ah, que in van”, este texto se repetirá en diversas ocasiones escrito con las mismas figuras rítmicas: corchea con punto, semicorchea y una negra o negra con punto. Ver el ejemplo 1:



Ejemplo 1: Joseph Haydn; “Ah che in van, per me pietoso”, *L’isola disabitata* (p. 114 c. 41-42)⁶.

Más adelante, en la página 113 de los compases 29 al 37 en el texto *ch’io son stanca, di morir*, tenemos un ejemplo de figura retórica de repetición llamada *palillogia*, que se refiere a un motivo musical repetido sin ninguna alteración respecto al original (López, p. 108). Ver ejemplo 2:

⁶ Todas la imagines para ilustrar los ejemplos musicales fueron tomados de: Haydn, Franz Joseph. (2007). *L’isola disabitata*. San Francisco: Edición del editor. Reducción a piano por Thomas Busse.

Ejemplo 2: Joseph Haydn; “Ah che in van, per me pietoso”, *L'isola disabitata* (p. 113-114 c. 29-37).

Haydn nos regala un rico ejemplo de *Assimilatio*, “simulación que un instrumento realiza de otro instrumento o cosa” (Unger, 1941, p.72, citado por López, p. 145), en la página 113, anacrusa al compás 27, en donde la flauta tiene un poco más de un compás completo repitiendo la nota do en semicorcheas, con acento *staccatissimo* que está simulando el sonido de la daga pegando en la piedra. Así como la repetición de la misma nota en la línea vocal nos da una intensidad interpretativa que conmueve completamente al espectador. Ver ejemplo 3:

Ejemplo 3: Joseph Haydn; “Ah che in van, per me pietoso”, *L'isola disabitata*, (p. 113 c. 26-28)

En el cuadro siguiente podemos observar las cualidades afectivas de las tonalidades según Johann Mattheson, Jean Philippe Rameau y Marc- Antoine Charpentier (López, p. 64) y las

indicaciones de *tempo* y carácter de Mattheson (Lennenberg, p.52). También podemos ver de una manera general a nuestro personaje y reconocemos que Costanza tiene las mismas instrucciones de tiempo a lo largo de toda la ópera, con excepción de los momentos en los que aparece Silvia o interactúa con Enrico. En la escena IV por ejemplo, hay un *Andante* justo cuando Enrico le dice que Gerardo no la abandonó y que estuvo siempre junto a ella con su pensamiento. Hay un cambio de compás de 4/4 a 3/4, seguido de nueve compases con la misma figura musical en el acompañamiento. Es como si el tiempo hubiera cambiado completamente para ella al darse cuenta que estaba equivocada, y por fin apareciera la esperanza que había perdido.

COSTANZA				
Escena	Región tonal	Calidad afectiva	Indicador de <i>tempo</i>/ Carácter	Compás
I.	Lab mayor	Lamentación, conmovedor, tristeza	<i>Largo</i>	3/4
II. p. 12	Sib mayor (c. 69)	M ⁷ : Diversión, alarde	<i>Allegro assai:</i> consuelo	2/4
	Mib mayor (c.92)	M: Patetismo, seriedad, reflexión, lastimoso		
	Re menor (c.131)	M: Calma, religiosidad, grandilocuencia, alegría refinada	<i>Largo</i>	3/4, 4/4
	Sol menor (c. 148)	M: Gracia, complacencia, nostalgia moderada, alegría y ternura templada		
	Si menor	M: Raro, temperamental, melancolía,		

⁷ Abreviatura de los apellidos de los tres compositores que realizaron un análisis de las cualidades afectivas de cada tonalidad. Johann Mattheson - M, Jean Philippe Rameau - R y Marc- Antoine Charpentier -Ch.

	(c.162)	cambia de humor constantemente		
	Do mayor (c.180)	M: Cólera, enfado, impotencia CH: Alegre, guerrero	<i>Allegretto</i> : consuelo	4/4
	Sib mayor (c. 190)	M: Diversión, alarde Ch: Tormenta, rabia	<i>Poco Adagio</i> : tristeza	
	Fa menor (c. 199)	M: Ansiedad, desesperación, tibieza, relajación		
	Lab mayor (c. 208)		<i>Presto</i> : deseo	2/4
	Fa menor (c. 218)			
3. Aria p. 26	Fa menor (c. 1)	M: Ansiedad, desesperación. Ch: Deprimido, lloroso	<i>Largo</i>	
	Mib menor (c. 9)	Ch: Horror, espanto		
	Mib mayor (c.15)	M: Patetismo, seriedad, reflexión, lastimoso. Ch: Cruel, duro		
	Lab menor (c.20)			
	Lab mayor (c. 28)			
12. Aria p.100	Sib mayor	R: Tormenta, rabia	<i>Adagio</i> : tristeza	3/4
13. Rec	Do mayor	M: Cólera, enfado, impertinencia		4/4

p.104				
14. p.104	Do mayor	M: Cólera, enfado, impertinencia	<i>Adagio</i> : tristeza	4/4
VI. p-106	Mib mayor (c.55) Sol menor (c.103)	M: Patetismo, seriedad, reflexión M: Gracia, complacencia, nostalgia moderada, alegría y ternura templadas		4/4
	Re mayor (c.134)	M: Terquedad, agudeza, escándalo, animación	<i>Andante</i> : esperanza	3/4

IV.2.2. Silvia

Tipo siete:

Soy una persona optimista que disfruta cuando encuentra cosas nuevas e intereses que hacer. Tengo una mente muy activa que va y viene constantemente de una idea a otra. Me gusta formarme una imagen global de cómo encajan esas ideas, y me entusiasmo cuando consigo conectar conceptos que en principio no parecían relacionados. Me gusta trabajar en cosas que me interesan, y poseo mucha energía para dedicarles. Lo paso mal cuando me veo obligado a llevar a cabo tareas repetitivas o poco gratificantes. Si algo me entristece, prefiero desviar la atención a cosas más placenteras. Para mí, es importante contar con múltiples posibilidades; de lo contrario me siento atrapado (Lapid-Bogda. p. 33).

Adjetivos:

+ *Espontáneo, mente sintética* - *Disperso, rebelde.*

¿Busco constantemente gente, ideas o sucesos nuevos y estimulantes para llevar una vida emocionante y activa?

Forma de hablar

Rápida y espontánea, de su boca fluye todo un torrente verbal, sabe captar la atención con sus historias, salta de un tema a otro, alegre y encantador, evita las opiniones negativas sobre sí mismo, reposiciona la información negativa.

Lenguaje corporal

Sonriente y radiante, tono de voz agudo cuando está enfadado, semblante muy animado, a la vez hace muchos gestos con las manos y/o los brazos, muchas veces camina de un lado a otro mientras habla y se distrae fácilmente.

Puntos ciegos

Tal vez no hayan asimilado toda la información y conocimiento que creen dominar, no se dan cuenta de qué su comportamiento impide que los demás los tomen en serio, el baile constante de ideas y su activo lenguaje corporal confunde a los demás.

Silvia es el papel que interpreté en la ópera y en el proceso de estudio y montaje encontré muchísima información que me ayudó a construir el personaje. Silvia es una adolescente tierna, enérgica, gentil, inocente, alegre y encantadora, no sabemos su edad exacta, pero suponemos que tendrá alrededor de quince años, ya que lleva al menos trece años en la isla; llegó ahí en brazos de su hermana mayor, hecho que nos hace suponer que las hermanas son huérfanas, pues el joven matrimonio de Costanza y Gernando se harían cargo de la pequeña.

Sabemos que Silvia no tiene recuerdo alguno de la vida europea, por lo tanto, no entiende la nostalgia obstinada de su hermana. Ella se ha criado en la isla y no conoce otra manera de vivir más que la que tiene ahora, nunca no ha estado en contacto con otra persona que no sea su hermana, quien además de cuidarla se ha encargado de inculcarle un terrible y absurdo miedo por los hombres.

Silvia aparece en la escena II y llega para romper completamente con la atmósfera angustiante que había generado Costanza. La genialidad y buen humor musical de Haydn nos regalan la esencia de la joven en tan sólo ocho compases. La acotación en el libreto dice “*Silvia frettolosa ed allegra, e detta*”⁸ (Haydn, p. 12). La música nos marca un compás de 2/4, indicador de *tempo Allegro assai*, tonalidad de Sib mayor y las dinámicas seguidas de *forte* y *piano* directamente en el primer tiempo, y que continuarán en los tres compases siguientes. En esos dos segundos de música ya podemos percibir a Silvia jovial, enérgica, con prisa y feliz. Posteriormente encontramos compases con figuras rítmicas de valores más largos, ligaduras de expresión y un *trino* el último tiempo del quinto compás, que nos muestran el encanto del carácter de nuestro personaje, la alegría que desborda por ver a su hermana mayor para contarle su travesía del día, que ha sido encontrar a su *cervetta*. Ver ejemplo 4:

Ejemplo 4: Joseph Haydn; “Scena II”, *L’isola disabitata* (p. 16, c.68-79).

Hay que tomar en cuenta que para Silvia, su fiel *cervetta* es su única amiga en el mundo y será su compañera por casi toda la ópera. Por eso es que no comprende la reacción indiferente de Costanza cuando le dice que por fin la ha recuperado. En la página 19,

⁸ “Silvia apresurada, alegre y dijo”.

compás 130, tenemos siete compases en 3/4 con un indicador de *tempo Largo* y una modulación a Re menor. La música nos muestra claramente que Costanza nuevamente se pierde en sus pensamientos, y las olas del mar, que encontramos en su primer recitativo, la llaman y hacen que ignore completamente a Silvia. Posteriormente la más pequeña de las hermanas hace un reclamo con gestos propios de su edad y que ocasiona una discusión con Costanza. Silvia como buen tipo nueve evita el conflicto, trata de desviar la atención hacia los aspectos positivos de la isla y escuchamos como “de su boca fluye todo un torrente verbal” que no para en catorce compases.

En esa misma escena tenemos la indicación de *tempo Allegretto* y podemos ver cómo la orquesta tiene figuras retóricas llamadas *Paragoge de Kircher* que se refieren a la descripción musical de acciones (Unger, 1941, p.185 citado por López, p.147). Haydn usa figuras rítmicas melódicas de semicorcheas, fusas y semifusas que representan los movimientos rápidos y enérgicos de Silvia, que va de un lado a otro y contrastan considerablemente con la firmeza y elegancia de Costanza. Estas figuras descriptivas retóricas aparecerán en casi todas las intervenciones de Silva en la ópera. Ver ejemplo 5:

The image shows a musical score for Example 5. It consists of three staves: a vocal line for Sylvia, a piano accompaniment, and a bass line. The score is in 3/4 time and features a 'Paragoge de Kircher' section. The vocal line starts with 'SYLVIA' and the lyrics 'Ma pur le bel-le con-tra-de che tu van-ti,'. The piano accompaniment includes a forte (f) dynamic marking and a key signature change to B-flat major.

Ejemplo 5: Joseph Haydn; “Scena II”, *L’isola disabitata* (p. 24, c. 183,184).

Silvia es un personaje que tiene una evolución muy carismática en el transcurso de la ópera, porque en cada escena podemos percibir un despertar completamente nuevo para ella. Por ejemplo, en la escena III hay un recitativo en la tonalidad de La mayor, que nos llena de ternura al ver la ingenuidad del personaje cuando reacciona a cada detalle, pero no logra entender que lo que está frente a ella es un simple barco. En cambio, en la escena VI podemos disfrutar a una Silvia llena de emociones, que ha encontrado un *amabile oggetto*.

El recitativo está en Sol menor, tonalidad que Mattheson y Rameau asocian con ternura; es realmente conmovedor observar que Silvia no puede explicarse lo que está sintiendo, pero le agrada. De pronto, en el compás número seis tenemos una figura retórica llamada *Prosopopoeia*, que es la representación musical de los afectos, pensamientos o características de personas ausentes o cosas (Butler, 1980, p.59 citado por López, p. 145). En este fragmento musical, Silvia evoca a su hermana y repite textualmente las palabras que Costanza usa para describir a los hombres: “*Empi, crudeli*”. En ambos casos Haydn utiliza la misma región tonal entre Sib y Mib mayor, zona característica de Costanza y que podemos observar esta relación en el cuadro de tonalidades de dicho personaje. Tenemos en el bajo de la orquesta las mismas notas: Mib, Sib, Mib, además de utilizar valores rítmicos muy similares. Ver ejemplo 6:

Ejemplo 6: Joseph Haydn; “Scena VI”, *L'isola disabitata* (p. 59, c. 3-7).

Al terminar el recitativo, aparece la primer aria de Silvia “Fra un dolce deliro son lieta e sospiro”. En esta pieza podemos encontrar figuras retóricas de repetición alterada o *Traductio*, que son los modelos que modifican la morfología original de un fragmento musical y podemos tener dos tipos: que actúan a una sola voz o que actúen sobre varias

voces. En este caso, encontramos la segunda, pues tenemos en repetidas ocasiones tanto en la parte vocal como orquestal con el siguiente motivo rítmico-melódico. Ver ejemplo 7:

Ejemplo 7: Joseph Haydn; “Fra un dolce deliro”, *L’isola disabitata* (p. 62, c. 1-10).

Existe un contraste muy marcado entre las dos arias de Silvia. La primera es el cierre del primer acto y podemos observar a una adolescente enfrentándose a una situación completamente nueva para ella, tiene una lucha de sentimientos y pensamientos. Se cuestiona todo lo que sabe y desconoce; no logra comprender realmente lo que está pasando. La tonalidad de Do mayor, con un compás de 2/2 y una indicación de *tempo Andante*. La segunda en cambio está en un compás de 4/4, en la tonalidad de Sol mayor y tiene un indicador de *tempo Allegro*; el tiempo, el texto y el acompañamiento nos dan una atmósfera de una bomba de emociones que Silvia ya no puede controlar.

En el aria “Come il vapor s’accende” encontramos en la frase “non tanta crudelta, non tanta crudelta”, varios ejemplos de *Hypotiposis*. El primero pertenece al grupo que rebasa el ámbito melódico habitual llamado *Exclamatio*, que consiste en un salto melódico inesperado, ascendente o descendente, y tienen como objetivo mover los afectos velozmente. El segundo, en cambio, es parte del grupo de “otras de difícil clasificación”

llamado *Pathopoeia*, que es el nombre que reciben, según Unger Hans-Heinrich, “las figuras retóricas de disonancia, que se aplican en las partes donde el texto de la música vocal denota los afectos más intensos: *Pathos*” (López, p. 148). Ver ejemplo 8:

51
 ran - no A-mor t'ar - res - ta, non - tan - ta - cru - del - tà,
 51
 51
 Exclamatio
 55
 non tan - ta, non tan - - - - ta
 55
 55
 pp p cresc.

Ejemplo 8: Joseph Haydn; “Come il vapor s’accende”, *L’isola disabitata* (p. 106, c. 51-56).

39 Ohi - mè, che fuo - co or - ri - bi - le, che fie - ra sman - ia è

39 ques - ta, che fie - ra sman - ia è ques - ta; ti -

Pathopoeia

Ejemplo 9: Joseph Haydn; “Come il vapor s’accende”, *L’isola disabitata* (p. 105, c. 39-46).

En el siguiente cuadro podemos observar las intervenciones de Silvia en la ópera. La consentida de Haydn posee un abanico amplio de tonalidades, indicadores de *tempo* casi siempre son *Allegro*, *Piú Allegro*, *Presto* y *Allegro assai*, lo que la hace ser un elemento encantador en la puesta en escena. Solamente un *Adagio* en toda la ópera, que aparece en la escena VI del primer acto, cuando se queda pasmada por ver a Enrico y expresa que ese objeto extraño que ha visto le parece encantador. Silvia es el personaje con más números musicales en la ópera, aunque ella no es la protagonista del texto dramático. Recordemos que Haydn hizo algunas variaciones sobre el libreto de Metastasio cambiando algunos números que favorecieron singularmente a Silvia, convirtiéndola en la protagonista de la ópera. Hecho que no sorprende porque como he mencionado antes, Haydn escribió ese papel especialmente para su amada Luigia Polzelli y aunque varias fuentes mencionan las carentes cualidades vocales de la soprano, Haydn supo componer melodías que la hicieran el personaje más adorable y encantador de la obra.

SILVIA				
Escena	Región tonal	Calidad afectiva	Indicador de <i>tempo</i>/ Carácter	Compás
II. p. 12	Sib mayor (c. 69)	M ⁹ : Diversión, alarde	<i>Allegro assai</i> : consuelo	2/4
	Mib mayor (c. 92)	M: Patetismo, seriedad, reflexión, lastimoso		
	Re menor (c. 131)	M: Calma, religiosidad, grandilocuencia, alegría refinada	<i>Largo</i>	3/4 4/4
	Sol menor (c. 148)	M: Gracia, complacencia, nostalgia moderada, alegría y ternura templada		
	Si menor (c. 162)	M: Raro, temperamental, melancolía, cambia de humor constantemente		
	Do mayor (c. 180)	M: Cólera, enfado, impotencia CH: Alegre, guerrero	<i>Allegretto</i> : consuelo	
	Sib mayor (c. 190)	M: Diversión, alarde Ch: Tormenta, rabia		

⁹ Abreviatura de los apellidos de los tres compositores que realizaron un análisis de las cualidades afectivas de cada tonalidad. Johann Mattheson-M, Jean Philippe Rameau-R; y Marc- Antoine Charpentier-Ch.

	Fa menor (c.198)	M: Ansiedad, desesperación, tibieza, relajación	<i>Poco Adagio: tristeza</i>	
	Lab mayor (c. 208)		<i>Presto: deseo</i>	2/4
	Fa menor (c. 218)			
III. p. 31	La mayor	Ch: Jovial, pastoral M: Lamentación, conmover, tristeza R: Viveza, regocijo	<i>Allegro: consuelo</i> <i>Piú Allegro</i> <i>Allegro</i>	4/4
IV. p. 36	Mib mayor (c. 49)	Ch: Cruel, duro M: Patetismo, seriedad, reflexión, lastimoso	<i>Allegro assai</i>	3/4
V. p. 40	La mayor (c. 110) La menor (c.134)	Ch: Jovial, pastoral		$\frac{3}{4}$
VI. P. 52	Sol menor Sol mayor (c.16)	M: Gracia, complacencia, nostalgia, alegría y ternura templadas R: Ternura y dulzura Ch: dulce, jovial M: Insinuación, persuasión, brillantez y alegría. R: Canciones tiernas y alegres	<i>Presto: Deseo</i> <i>Adagio: tristeza</i> <i>Allegro Assai</i>	4/4

	Do mayor (c.17)	Ch: Alegre, guerrero R: Avivado, regocijante		
7. Aria P. 55	Do mayor (c. 49)	Ch: Alegre, guerrero R: Avivado, regocijante	<i>Andante</i> : esperanza	2/2
	Re mayor (c. 70)	Ch: Gozo, enfado Ch: Terquedad, agudeza, escándalo, beligerancia, animación		
	Do menor (c.78)	Ch: Deprimido, triste M: Cólera, enfado impotencia R: Ternura, lamentación		
III. (Acto II) P. 82	Do mayor (c.23)	Ch: Alegre, guerrero R: Avivado, regocijante	<i>Allegro spiritoso</i>	5/4
	Re mayor (c. 40)	Ch: Gozo, enfado Ch: Terquedad, agudeza, escándalo, beligerancia, animación		
	La mayor (c. 81)	Ch: Jovial, pastoral M: Conmover		
	Fa# menor (c. 90)	M: Tristeza profunda, soledad, languidez		
	Re mayor (c. 90)	Ch: Gozo, enfado Ch: Terquedad, agudeza, escándalo, beligerancia,		4/4

	La mayor (c. 92)	animación R: Avivado, regocijante Ch: Jovial, pastoral M: Conmover		
IV. p. 91	Sol mayor (c. 125) Re mayor (c. 136)	Ch: Dulce, jovial M: Insinuación, persuasión, brillantez, alegría R: Canciones tiernas Ch: Gozo, enfado Ch: Terquedad, agudeza, escándalo, beligerancia, animación R: Avivado, regocijante	<i>Molto allegro</i>	4/4
11.Aria	Sol mayor	Ch: Dulce, jovial M: Insinuación, persuasión, brillantez, alegría R: Canciones tiernas	<i>Allegro: consuelo</i>	4/4
VII. p. 116	Re mayor (c. 158) Do mayor (c.181) Fa mayor	Ch: Gozo, enfado M: Terquedad, agudeza, escándalo, beligerancia, animación R: Avivado, regocijante Ch: Alegre, guerrero M: Cólera, enfado, impertinencia R: Avivado, regocijante M: Generosidad,	<i>Allegro: consuelo</i> <i>Presto: deseo</i> <i>Allegro: consuelo</i>	4/4 3/4

abiertamente, a veces resulta extremadamente lacónico, culpa a los demás si siente que lo han cogido en falta (Lapid-Bogda. p. 62).

Lenguaje corporal

Posee una presencia física imponente incluso cuando guarda silencio, sabe modular su tono de voz para conseguir el máximo efecto, emplea un rotundo lenguaje no verbal.

Puntos ciegos

Mucha gente, y no sólo las personas tímidas, se siente intimidada por ellos, poseen una energía mucho más fuerte de lo que creen, incluso cuando se contiene, nadie más es capaz de formarse una idea de conjunto con tanta rapidez como ellos, en ocasiones, cuando ellos no se dan cuenta, queda patente su vulnerabilidad (Lapid-Bogda. p. 63).

Considero que Gernando es el personaje de mayor edad en la ópera y considero que tiene una personalidad tipo ocho. Es un hombre sincero, elegante, distinguido, valiente, apasionado y leal. Al principio de la obra podemos juzgarlo de una manera incorrecta ya que creemos que ha abandonado a Costanza y a Silvia, pero la realidad es que se ha sacrificado un poco por ellas. Recordemos que cuando los piratas llegan a asaltarlo y queda herido, él se deja atrapar para que no descubran que están dos mujeres en la isla. Después de muchos años prisionero, logró escapar con su fiel amigo Enrico, a quien ha convencido de emprender una aventura para buscar a su amada esposa.

En la primera aparición de Gernando en escena se revela ya su personalidad. La música nos con marca la firmeza y elegancia de sus movimientos. Además, podemos ver claramente el lenguaje sofisticado que utiliza, la certeza que posee y el imponente tono de voz que emplea para asegurarle a Enrico, que han llegado a la isla que tanto habían buscado. Previo al texto "*Nell'alma dipinto mi restò per man d'Amore, e con palpiti suoi l'afferma il core*"¹⁰, Haydn nos regala unas figuras de repetición alterada: *Traductio* en la parte orquestal. Además, estos modelos rítmicos pueden tomarse como una *hypotiposis* de *Paragoge de Kircher* pues simulan los movimientos de Gernando mirando y mirando de un lado a otro para ver el terreno. Ver en ejemplo 10:

¹⁰ "En el alma me quedó grabado por obra del amor y con su palpar me lo confirma el corazón".

48 *p*

52 *p*

Paragoge de Kircher

ENRICO (COMPAGNO DI GERNANDO)
Ma sa-rà poi, Ger-nando, que-sto il te-ren che

56 *f*

GERNANDO (CONSORTE DI COSTANZA)
cher-chi? Traductio Ah si; nell'-al-ma di-

60 *p*

60 *p*

60

Ejemplo 10: Joseph Haydn; “Escena IV”, *L’isola disabitata* (p. 40, c. 54-63).

Sabe comunicarse con precisión y las personas que lo rodean lo escuchan con atención y lo respetan. Gerlando, como buen tipo ocho, es un hombre autoritario, le gusta expresar sus sentimientos y tener la situación bajo control, se impacienta con los detalles e intensifica la intención de hablar para hacer reaccionar a los demás. Un claro ejemplo de esto es el

recitativo de la escena IV, allí Gernando le cuenta todos los detalles de su historia en aquella isla a Enrico y unos compases después, le ordena que se separen para encontrar más rápido a Costanza, pues asegura que esperar sería un delito. Hay un cambio de tonalidad de Sol menor a Fa# menor, cuando dice: “*Poca speranza ho di trovar Costanza; ma l’istesso terreno ch’è tomba lei, sarà mia tomba almeno*”¹¹. Según Mattheson la tonalidad de Fa# menor indica tristeza profunda, soledad y languidez. Haydn logra llevarnos a esa atmósfera de gran pena mediante modulaciones armónicas que van previamente de La mayor a Do mayor, Sol menor hasta llegar a Fa# menor, pero regresa a La mayor porque Silvia *in disparte*¹², va a romper musicalmente con esa tensión. Además, encontramos un ejemplo de *Saltus duriusculus* en la palabra *tomba*¹³ que nos deja con una sensación de lamento e infelicidad (Jacobson, 1980, p. 99, citado por López, p.154). Ver en el ejemplo número 11:

The image displays a musical score for Joseph Haydn's "Escena IV" from *L'isola disabitata*. It consists of two systems of music. The first system, starting at measure 102, features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The vocal line has a melodic line with lyrics: "Po - ca spe - ran - za ho di tro - var Co - stan - za; ma l'is - stes - so ter - re - no, ch'è". The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. A bracket labeled "Saltus Duriusculus" spans the interval between the notes 'a' and 'lei' in the vocal line. The second system, starting at measure 106, continues the vocal line with the lyrics "tom - ba a lei, sa - rà mia tom - ba al - me - no." and includes a "(parte)" marking. The piano accompaniment continues with similar harmonic textures. Dynamic markings such as "p" (piano) are present throughout the score.

Ejemplo 11: Joseph Haydn; “Escena IV”, *L’isola disabitata* (p. 43-44, c. 102-109).

Gernando al igual que Costanza, después de su primera intervención no aparece nuevamente hasta el segundo acto, el efecto que crean el compositor y el libretista en su

¹¹ “Poca esperanza tengo de encontrar a Costanza, pero si este suelo es su tumba, será también la mía”.

¹² “A distancia”.

¹³ “Tumba”.

reaparición tras un lapso de ausencia es que él no ha dejado de buscar a Costanza por un largo tiempo. Cuando por fin ve que en la piedra hay una lápida y cree que su esposa ha muerto, podemos encontrar en la página 72 anacrusa al compás 58, cuatro compases con los que Haydn nos envuelve en una atmósfera de profunda tristeza, que será parcialmente interrumpida por la aparición de Enrico, tal como Silvia interrumpe el sufrimiento de Costanza. Ver en el ejemplo número 12:

The image shows a musical score for Example 12, consisting of two systems of music. The first system (measures 54-56) has a vocal line in treble clef with lyrics "SUOI IN QUESTO TER-MI - NÒ LI - DO STRAN - IE-RO. Io" and piano accompaniment in bass clef. The second system (measures 57-60) has a vocal line in bass clef with lyrics "man-co Ah mi con-for-ta. Sa - i Cos-" and piano accompaniment in bass clef. The piano part includes a dynamic marking "f" at the end of the system.

Ejemplo 12: Joseph Haydn; “Escena I, segundo acto”, *L’isola disabitata* (p. 72, c. 57-60).

En el ejemplo anterior podemos observar la indicación “*s’appoggia al sasso*¹⁴” después del texto “*io manco*¹⁵”, a partir de ahí hay una transición dramática muy importante para el personaje. En cuatro compases orquestales podemos observar a nuestro personaje recargándose sobre la piedra, como si comenzara a asimilar el mensaje que ha encontrado tallado en la roca. Posteriormente encontramos en el texto “*Costanza è morta*” un ejemplo de figura retórica *Catabasis*, línea melódica descendente “que expresa inferioridad, humillación y envilecimiento para expresar situaciones deprimentes según Kirchen” (Civra,

¹⁴ “Se apoya en la piedra”.

¹⁵ “Me muero”.

p. 174, citado por López, p. 137). Y la indicación “*appoggiato al sasso*¹⁶” en el libreto, es la continuidad del trazo escénico marcado anteriormente, mostrándonos el trance emocional de Gernando que no terminará hasta llegar a su lamentosa aria. Ver en ejemplo 13:

GERNANDO (appoggiato al sasso) ENRICO

tan-za o-ve sia? Cos - tan-za è mor-ta. Co-me!

Catabasis

Ejemplo 13: Joseph Haydn; “Escena I, segundo acto”, *L’isola disabitata* (p. 72, c. 64-65).

La acción dramática mencionada en los dos ejemplos anteriores continuará durante toda la escena I del segundo acto. Tenemos un momento muy emotivo en la página 73, a partir del compás 82, cuando Enrico le intenta decir que hay una esperanza de que Costanza esté viva pues la inscripción está incompleta, Gernando rompe en llanto después de decir “*Non le bastò la vita*¹⁷”. A continuación, tenemos una modulación a Re mayor, el compás cambia a 4/4, un *Adagio* como indicador de *tempo* y hay una acotación en el libreto que dice “*cede piangendo sul sasso*¹⁸”. A partir de este momento encontraremos figuras retóricas *Assimilatio* en la parte orquestal que representan las lágrimas de nuestro personaje. Estas *hypotiposis* están intercaladas con las palabras de aliento de Enrico, hasta que su fiel amigo le dice que tiene que resignarse abandonando esa isla. Entonces Gernando cambia completamente de actitud, discute con Enrico, después suaviza su tono, le pide cuide de su padre y finalmente le dice con firmeza, característica de los ocho, que lo deje solo con su dolor. Ver en los ejemplos 14 y 15 el llanto de Gernando:

¹⁶ “Apoyado en la piedra”.

¹⁷ “No le bastó la vida”.

¹⁸ “Se rinde llorando sobre la piedra”.

Adagio Assimilato

Fl, Ob,
Cor., Bsn.

Ejemplo 14: Joseph Haydn; “Escena I, segundo acto”, *L’isola disabitata* (p. 73, c. 80-81).

ENRICO

Oh tra-ge-dia fu-ne-sta! Ah pian-gi, a-mi-co; le

Ejemplo 15: Joseph Haydn; “Escena I, segundo acto”, *L’isola disabitata* (p. 74, c. 82-84).

El aria que canta Gernando está escrita en la tonalidad de Mi bemol mayor, en un compás de 4/4 y con la indicación de *tempo Largo*. Es un momento muy emotivo en la obra, porque es el desencadenamiento dramático de toda la emoción que él venía arrastrando desde su primera aparición la ópera. Por primera vez, la razón que lo mantuvo a flote, le permitió huir de la prisión, le dio el coraje para aventurarse en el océano, la fuerza para no desistir en su búsqueda y la esperanza para poder recuperar su vida había desaparecido completamente. Haydn hace un viaje por las tonalidades de Mib mayor, Fa menor, Fa mayor, Sib mayor, y finalmente regresa a Mi bemol mayor. Además, utiliza valores rítmicos que intensifican el texto, por ejemplo, usa más largos sobre el texto “*barbaro*” revelándonos el gran dolor de Gernando, las síncopas en la orquesta dramatizan considerablemente las frases musicales y las bellísimas líneas melódicas enriquecen el

discurso del intérprete, estremecen a su leal amigo Enrico y conmueven totalmente al público.

En el cuadro siguiente podemos ver de manera general la transición de Gernando en la ópera. Observamos que se mantiene en las mismas regiones tonales, la mayoría de sus intervenciones están en compás de 3/4, lo que nos anticipa la elegancia y firmeza de sus movimientos. Además, percibimos que los indicadores de *tempo* son muy variados y esos cambios nos muestran un abanico amplio de emociones que nuestro personaje posee: *Allegro, Allegro assai, Allegretto, Vivace, Andante, Adagio y Largo*. A diferencia de Silvia o Enrico, los *Allegros* de Gernando nos marcan la prisa, desesperación e impaciencia. En el caso de los *Andantes* y *Adagios* podemos ver el llanto, nostalgia y momentos llenos de dulzura cuando tiene recuerdos de su amada Costanza.

GERNANDO				
Escena	Región tonal	Calidad afectiva	Indicador de <i>tempo</i>/ Carácter	Compás
IV. p. 36	Mib mayor (c. 49-73)	Ch: Cruel, duro M: Seriedad	<i>Allegro assai</i>	3/4
	La mayor (c. 74-82)	M: Lamentación, conmover, tristeza	<i>Adagio</i> : tristeza	
	Do mayor (c. 83-89)	Ch: Guerrero M: Enfado, impertinencia R: Avivado	<i>Vivace</i>	
	Sol menor (c. 90-103)	Ch: Severo, magníficamente M: Nostalgia moderada R: Ternura, dulzura		

	<p>Fa# menor (c.104-106)</p> <p>La mayor (c. 107)</p>	<p>M: Tristeza profunda, soledad, languidez</p>		
<p>I. (II. Acto) p.61</p>	<p>Fa menor</p> <p>Lab mayor (C. 21)</p> <p>La mayor (c. 50)</p> <p>Re mayor (c. 80)</p> <p>Re menor (c. 89)</p> <p>Re mayor (c. 92)</p> <p>Sol menor (c. 126)</p>	<p>Ch: Deprimido, lloroso M: Ansiedad desesperación, R: Ternura, lamento, deprimente</p> <p>Ch: Enfado M: Terquedad, agudeza R: Avivado</p> <p>Ch: Deprimido, triste M: Intensa tristeza R: Lamentación</p> <p>Ch: Severo M: Nostalgia, ternura</p>	<p><i>Allegro spiritoso</i></p> <p><i>Adagio: tristeza</i></p> <p><i>Largo assai</i></p>	<p>3/4</p> <p>4/4</p>

		templada R: Dulzura		
	Mib mayor (c. 129)	Ch: cruel, duro M: lastimoso, seriedad		
9. Aria p.74	Mib mayor		<i>Largo</i>	4/4
	Fa menor (c. 6)	Ch: Deprimido, lloroso M: Ansiedad, desesperación R: Lamento		
	Fa mayor (c. 8)	Ch: Furia, cólera M: Resignación, amor R: Ternura, lamento		
	Sib mayor (c.13)	R: Tormenta, rabia		
	Mib mayor (c. 29)	Ch: Cruel M: Lastimoso,		
14. Aria y Recita- tivo p. 104	Do mayor	Ch: Guerrero M: Enfado, impertinencia M: Patetismo, reflexión	<i>Adagio</i>	3/4 4/4
	Mib mayor (c. 33)		<i>Allegretto</i>	2/2
VII. p. 116	Do mayor (c. 181)	Ch: Alegre R: Avivado		4/4

IV.2.4. Enrico

Tipo seis:

Uno de mis puntos fuertes es mi mente aguda e incisiva, que funciona a tope cuando imagino que algo amenaza mi seguridad o mi tranquilidad. Mi mente inquisitiva también me aporta perspicacia e intuición. Considero primordial la confianza en los demás, y a menudo hago un repaso de mi entorno para comprobar si surge alguna amenaza. Aunque desconfío de la autoridad, soy leal y me comprometo con la organización a la que pertenezco. Evito el peligro o bien lo afronto sin rodeos, y suelo ser un activo defensor de las causas perdidas (Lapid-Bogda. p. 32).

Adjetivos:

+ *Leal, responsable*

- *Sufridor, alerta en exceso.*

¿Me preocupo constantemente pensando en lo que puede ir mal y tratando de hacer planes para que esas posibilidades negativas no se hagan realidad?

Forma de hablar

Empieza con comentarios analíticos, alterna un habla sincopada e insegura con un discurso enérgico y seguro, plantea preocupaciones, inquietudes y problemas del tipo “¿Y si...?” (Lapid-Bogda. p. 67).

Lenguaje corporal

Puede tener una mirada firme y directa, puede parecer amable, seductor y comprensivo. De vez en cuando, quizá mire de un lado a otro, como si se asegurara de que no hay peligro, su semblante denota preocupación. Tiene rápidas reacciones no verbales cuando percibe una amenaza (Lapid-Bogda. p. 68).

Puntos ciegos

Los demás interpretan su costumbre de esperar lo peor como una actitud negativa, pesimista y tendente al “no soy capaz”. La duda constante de sí mismo y la inquietud

pueden hacer que los demás se cuestionen la competencia del seis. Por mucho que se esfuerce en ocultar su preocupación, ésta salta a la vista (Lapid-Bogda. p. 68).

Enrico aparece en la escena número IV, desde el inicio podemos observar claramente características típicas de la personalidad tipo seis. La primera es estar alerta todo el tiempo, revisando su entorno cuando siente que algo amenaza su tranquilidad y la segunda es que, a pesar de su lealtad, tiene desconfianza a la autoridad. Su texto inicial es “*Ma sarà poi, Gernando, questo il terren che cerchi?*”¹⁹, Enrico está dudando de su fiel amigo al llegar a la isla. Recordemos que Enrico lo ha acompañado por largo tiempo y seguramente, la reacción de Gernando al llegar a la pequeña *isola* fue distinta a las que tuviese en otros sitios. Vemos a todas luces su inquietud al reconocer el lugar, aun así, Enrico le pregunta si está seguro de haber encontrado el lugar que busca. Gernando lo afirma convencido, pero Enrico insiste y le dice “*E molto facile errar*”²⁰. En este segundo diálogo es evidente la desconfianza que genera hacia la autoridad y las situaciones inciertas. Además considero que por primera vez Enrico entra en un conflicto emocional muy fuerte, pues él sabe que en esta ocasión existe la gran posibilidad de que su compañero, a quien ha seguido fielmente, encuentre a su esposa y por ende decida quedarse con ella. ¿Qué pasará con él? ¿Tendrá que separarse de Gernando? ¿A dónde irá? ¿Qué hará? Quizá éstas sean algunas de las preguntas que inconscientemente lo inquieten o busque evadir.

A pesar de sus dudas y precauciones extremas, sabemos que Enrico es un joven amable, noble y leal. Podemos ver claramente la preocupación genuina que siente por Gernando y cómo lo compadece por la trágica pérdida de su esposa. En la escena V del primer acto, encontramos una figura retórica de duda²¹ llamada *suspensio*²² en el texto “*Tenero in vero è il caso di Gernando. Appena è sposo, dee con la sua diletta fidarse al mar*”²³. Haydn utiliza la misma nota Sol seis veces, pasando una vez por su sensible Fa#, para crear un ambiente de suspenso y de tensión en el oyente. Este recitativo es muy importante en el

¹⁹ ¿Será entonces, Gernando, el terreno que buscas?”

²⁰ “Es muy fácil equivocarse”

²¹ Pertenecen al grupo de las figuras retóricas que afectan por adición a varios elementos musicales. Duda: “Añaden elementos que oscurecen el significado o la dirección de una unidad” (López, p.173)

²² Es la interrupción, retardación o detención de un discurso musical creando suspenso y el interés en el oyente. Jacobson se refiere a esta figura cuando la melodía se mantiene en una sola nota, generando una tensión “especial” en el espectador (Jacobson, 1980, p. 66; López, p. 180).

²³ “Tierno es en verdad el caso de Gernando. Apenas es esposo, y con su amada tuvo que confiarse al mar.”

desencadenamiento dramático pues por primera vez en la ópera, nos narra el porqué Costanza y Silvia están en esa isla. Claramente hay que darle un énfasis de duda al discurso musical que atraiga al público y escuchen atentamente esa información. Para esto Haydn pondrá en el siguiente compás de la orquesta, un intervalo de segunda menor, ligando la nota Re a Do# en tres ocasiones, con la dinámica *forte*, creando la atmósfera deseada. Ver el ejemplo 16:

ENRICO

(Nul-la in-ten-der pos-s'i-o). Te-ne-ro in

110

ve-ro è il ca-so di Ger-nan-do. Ap-pe-na è

114

118 Suspensio

sp - so, dee con la sua di - let - ta fi - dar-si al mar.

118

118

f

Ejemplo 16: Joseph Haydn; “Escena V”, *L'isola disabitata* (p. 79-80, c. 110-120).

Al finalizar el recitativo anteriormente mencionado procede el aria “*Chi nel cammin d’onore*”²⁴ interpretada por el joven Enrico. Esta pieza se encuentra en la tonalidad de Sib mayor, tiene un compás de 4/4 y la indicación *Allegro*. Este número musical es un momento muy enérgico y lucidor en la ópera, pues vemos a Enrico empoderado, valiente y vigoroso como si fuese el héroe de la historia. Recordemos que Haydn estaba enamorado de la soprano que interpretó el papel de Silvia -Luigia Polzelli-, quien escénicamente está presente observando cada movimiento de Enrico. Y no es de extrañarse que el compositor haya plasmado en su obra, la forma en él que desearía que Luigia lo contemplase. El aria demanda gran dominio de la técnica vocal y actoral del intérprete, pues la música se presta para movimientos escénicos enérgicos y continuos. Para mí este momento de la ópera es decisivo para reflexionar y definir que Enrico posee una personalidad tipo seis, pues su discurso es enérgico y seguro, se plantea inquietudes y enfrenta el peligro sin rodeos, además de ser eterno defensor de las causas perdidas como es el caso de Gernando. Considero que sería de gran ayuda para el actor, revisar algunas de las características típicas del lenguaje corporal de los tipo seis, pues podrían ser de gran utilidad para construir el personaje y el carácter al interpretar esta obra.

El aria tiene unas modulaciones armónicas que enriquecen el valiente discurso del personaje, como hemos mencionado antes, la obra comienza en Sib mayor, pero pasará por Fa mayor, Sol menor, Do menor para finalmente regresar a la tonalidad de origen. Desde el compás número 91, de la página 94, encontraremos una figura de variación-incremento²⁵ llamada *diminutio*²⁶ de la tercera a la cuarta ocasión que menciona la frase “*Per lui spargendo il sangue*”²⁷, primero tenemos el mismo texto distribuido en valores rítmicos de negras, blancas y blanca con punto, en cambio el segundo se encuentra en puras corcheas a excepción de la nota final que es una negra. Podemos ver que en esa repetición se crea una afirmación contundente y que enriquece el discurso de Enrico. Ver en el ejemplo 17:

²⁴ “Quien en el camino de honor”

²⁵ Pertenecen a las figuras que actúan por adición. Se encargan de añadir algún tipo de material o componente a una nota o fragmento (López, p. 173)

²⁶ “Es la disminución de los valores rítmicos de un fragmento” (Civra, p. 132). Consiste en disminuir algo para afirmarlo de manera más contundente, “se atenúa o se niega aquello mismo que se afirma, se dice menos para significar más” (Beristain, 1988, p. 302; López, p. 184).

²⁷ “Esparciendo su sangre”.

Diminutio

per lui spar - gen - do il san-gue, per lui spar - gen - do il

91

95

san - gue, va lie - to, va lie - to, va lie - to ad in - con -

96

f *p*

Ejemplo 17: Joseph Haydn; “Chi nel cammin d’onore”, *L’isola disabitata* (p. 94, c. 91-96).

En la escena I del segundo acto, Enrico quien ha estado buscando a Costanza en la isla. Aparece enérgico y se alegra de encontrar a Gernando, sin percatarse del estado anímico de su amigo quien está tumbado en la piedra. Pero esa energía cambia drásticamente cuando le dice que Costanza está muerta, evidentemente Enrico se sorprende mucho y Gernando le pide que lea. En el libreto encontramos la acotación “*Accenando l’iscrizione* ²⁸” en ese momento la orquesta se detiene completamente mientras Enrico dice “*infelice* ²⁹”. Haydn utiliza una figura retórica de silencio que afecta el discurso musical por sustracción ³⁰ llamada *Aposiopesis*, que es una pausa total en todas las voces, de hecho, para el tratadista Johann Adreas Herbst (1568-1666) este recurso se relaciona con la muerte (Unger, p.70-72; López, p. 193). Y es entonces cuando hay un silencio súbito en los últimos dos tiempos del compás, creando una pausa dramática formidable, que nos describe a la perfección la reacción que Metastasio y Haydn buscaban en Enrico al ver una piedra tallada por una pobre mujer abandonada. Ver ejemplo 18:

²⁸ “Mencionando la inscripción”

²⁹ “Desdichado”

³⁰ “Sustraen el sonido para introduciendo silencio con significados específicos” (López. p. 188)

GERLANDO ENRICO

Aposiopesis

8 Leg - gi In - fel - i - ce! DAL TRADITOR GERNANDO
COSTANZA ABBANDONATA

67

67

p

Ejemplo 18: Joseph Haydn; “Escena I, segundo acto”, *L'isola disabitata* (p. 72, c. 67-69).

En ese mismo recitativo Gerlando cae llorando sobre la roca y como mencionamos antes, la orquesta hace sonar las lágrimas del desdichado. Enrico está desconcertado y se dará a la tarea de consolar a su amigo, pero no lo logra, dinámica que hemos visto anteriormente con las hermanas. Haydn desarrolla un maravilloso contraste en el diálogo usando una de las figuras de “silencio” por sustracción, llamada *Pausa*, que como su nombre lo indica, es la pausa que se da en algunas de las voces por diferentes motivos. En este caso el compositor utiliza esta herramienta musical, para evidenciar el contenido del texto (Civra, 1991, p. 182); Haydn escribió silencios súbitos en la orquesta mientras Enrico ofrece sus condolencias y palabras de aliento para Gerlando, cuando se detiene varias veces al escuchar el llanto de su fiel compañero. Ver ejemplo 19:

82 ENRICO

Oh tra-ge-dia fu-ne-sta! Ah pian-gi, a-mi-co; le

Pausa

la-grime son giu-ste. Io t'a-com-pag-no, t'a-com-pag-na-no i

Ejemplo 19: Joseph Haydn; “Escena I, segundo acto”, *L'isola disabitata* (p. 74, c. 82-88).

Gernando aturcido por su dolor, decide quedarse en esa isla junto a la tumba de su esposa. Enrico no puede creerlo y desesperado, comienza a darle razones para que recapacite y regresen juntos a tierra firme, pero Gernando ya ha tomado una decisión. En la insistencia de Enrico, encontramos una *hypotiposis* llamada *Ecphomesis*³¹ en la frase: “Ah Gernando, ah che dici!”³². Es muy interesante observar cómo Haydn utiliza en estas interjecciones valores rítmicos más largos, efecto que da expresividad y dirección dramática al conflicto. Ver ejemplo 20:

³¹ “Exclamaciones que en música vocal se dan en textos como “o”, “oh dolor” (Shering, 1908, p. 112; López, p.143).

³² “¡Ay Gernando, ay qué dices!”



Ejemplo 20: Joseph Haydn; “Escena I, segundo acto”, *L'isola disabitata* (p. 12, c. 121-123).

Posteriormente, hay una escena hermosa en la ópera, cuando Enrico se encuentra con Silvia, quizá es uno de los momentos más dulces y divertidos de la obra. Para este tiempo hemos visto las diferentes facetas de los personajes. Vimos a Silvia enérgica, ligera y feliz con la compañía de un juguete; después agobiada por no poder consolar a su hermana y finalmente, la encontramos asustada con cosas y seres que no puede reconocer. Por otro lado, observamos a Enrico convertido en un mozo profesional de la seducción, después de haberlo visto dudando de su mejor amigo por temor a quedarse solo, luego pasa por un guerrero afrontando sus miedos en su aria y finalmente estamos frente a un hombre comprensivo, empático, pero persuasivo para conseguir que su amigo no se quede en la isla y regresen juntos a casa.

Es curioso cómo estos dos personajes tienen algo en común - además de la atracción que sienten el uno por el otro-, ambos han pasado mucho tiempo acompañando el dolor de un ser querido, pero al encontrarse -al menos por un momento-, sólo existen ellos dos. Considero que ese es un factor muy importante para la progresión escénica de estos personajes, porque a partir de ahí tendrán un cambio muy marcado de carácter. Enrico estará feliz de encontrar el amor, pero indiscutiblemente, también siente una alegría profunda de tener un motivo para quedarse en la isla y no separarse de Gernando. Recuerdo que en el proceso de creación de los personajes, el profesor Horacio Almada insistía que no podríamos dejar de lado que en el siglo XVIII el valor de la amistad era mucho más grande que enamorarse y tener una pareja (Comunicación personal: Maestro Horacio Almada, 05.03.2019). Lo anterior se hace evidente en la última escena, cuando Enrico sencillamente ignora a Silvia por estar tan emocionado al ver a Gernando feliz con Costanza. Por otro

lado, podemos ser testigos de un fenómeno maravilloso en nuestra joven Silvia. Cuando está segura de que puede confiar en Enrico, entiende y que acepta que él le gusta, Silvia deja de ser la niña ingenua y pacífica que habíamos visto. Ahora se pone celosa de su hermana cuando la ve junto a su amado, comienza a tener actitudes que son aparentemente ajenas a ella, pero es obvio que las conoce de algún lado. Sin más, Silvia imita el carácter de Costanza para hacerle ver a Enrico su distracción y finalmente, Silvia se da cuenta que su amada *cervetta* no es tan indispensable en su vida. Así vemos como este juguete era un objeto de transición para nuestra pequeña Silvia, pues esa *cervetta* le ayudó a pasar el trance de la dependencia emocional a la independencia (Winnicott, 1979, p.21).

El siguiente cuadro ilustra *grosso modo* la participación de Enrico durante la ópera.

ENRICO				
Escena	Región tonal	Calidad afectiva	Indicador de <i>tempo</i>/ Carácter	Compás
IV. p. 36	Mib mayor (c. 49-73)	Ch: Cruel, duro M: Seriedad	<i>Allegro assai</i>	3/4
	La mayor (c. 74-82)	M: Lamentación, conmover, tristeza	<i>Adagio</i> : tristeza	
	Do mayor (c. 83-89)	Ch: Guerrero M: Enfado, impertinencia R: Avivado	<i>Vivace</i>	
	Sol menor (c. 90)	Ch: Severo, magnificante M: Nostalgia moderada		

	<p>Fa# menor (c.104)</p> <p>La mayor (c. 107)</p>	<p>R: Ternura, dulzura</p> <p>M: Tristeza profunda, soledad, languidez</p>		
<p>V. p. 40</p>	<p>La mayor (c. 109)</p> <p>Mi mayor (c. 120)</p> <p>La menor (c. 132)</p> <p>Re menor (c. 143)</p>	<p>Ch: Jovial, pastoral R: Viveza</p> <p>Ch: Escandaloso R: Canciones tiernas o alegres</p> <p>Ch: Tierno M: Nostalgia, dignidad</p> <p>Ch: Devoto M: Grandilocuencia, alegría refinada, calma R: Dulzura</p>		3/4
<p>5. Aria p. 44</p>	<p>Sib mayor (c. 1)</p> <p>Fa mayor (c. 30)</p>	<p>Ch: Magnificante, jovial M: Alarde R: Tormenta</p> <p>Ch: Furia, cólera M: Generosidad, resignación</p>	<i>Allegro</i>	4/4

	Sol menor (c. 68)	Ch: Severo, magnificante M: Gracia, complacencia R: Ternura		
	Do menor (c. 79)	Ch: Tristeza M: intensa tristeza, dulzura desbordante R: Ternura, lamentación		
	Sib mayor			
I. p. 61	Fa menor	Ch: Deprimido, lloroso M: Ansiedad, desesperación, R: Ternura, lamento, deprimente	<i>Allegro spiritoso</i>	3/4
	Lab mayor (C. 21)		<i>Adagio: tristeza</i>	4/4
	La mayor (c. 50)			
	Re mayor (c. 80)	Ch: Enfado M: Terquedad, agudeza R: Avivado		
	Re menor	Ch: Deprimido, triste	<i>Largo assai</i>	

	La mayor (c. 92)	R: Avivado, regocijante Ch: Jovial, pastoral M: Conmovedor		
VI. p. 108	Mib mayor (c.55)	M: Patetismo, seriedad, reflexión	<i>Andante: esperanza</i>	4/4
	Sol menor (c.103)	M: Gracia, complacencia, nostalgia moderada, alegría y ternura templadas		3/4
	Re mayor (c.134)	M: Terquedad, agudeza, escándalo, animación		
VII. p. 116	Re mayor (c. 158)	Ch: Gozo, enfado Ch: Terquedad, agudeza, escándalo, beligerancia, animación R: Avivado, regocijante	<i>Allegro: consuelo</i>	4/4
	Do mayor (c.181)	Ch: Alegre, guerrero M: Cólera, enfado, impertinencia R: Avivado, regocijante	<i>Presto: deseo</i>	3/4
	Fa mayor	M: Generosidad,	<i>Allegro: consuelo</i>	

	(c. 185) Sol menor (c. 231)	resignación, amor Ch: Severo, magnificante M: Gracia, complacencia, nostalgia, alegría y ternura templadas R: Ternura, dulzura		
--	---	---	--	--

IV.3. Análisis musical de la sinfonía

*“Haydn fue el fundador de una época en la cultura musical.
El sonido de sus acordes puede ser entendido por todos
y despierta la admiración por el talento artístico
germano hasta en el lugar más remoto”
(Knispel, 2003, p.6).*

La ópera comienza con una sinfonía que fue agregada posterior al estreno en 1779, la obra está en la tonalidad de Sol menor y tiene el estilo *Strum und Drang*. La obertura nos permite percibir la genialidad, elegancia, fuerza y el buen humor que caracteriza la música de Haydn.

La sinfonía es un elemento musical muy importante para la acción dramática de la obra, desde el imponente acorde en Sol menor en *fortissimo* al inicio ya logra captar por completo nuestra atención y sabemos que algo importante ha sucedido. La introducción nos llena de suspenso e intriga, imaginamos que hay una tormenta en la isla desierta y en el primer plano observamos a Costanza con una daga en la mano. El personaje tiene un semblante firme, su lenguaje corporal es imponente y sus ojos reflejan una fuerza inquebrantable. Ella camina con decisión por la isla haciendo frente a los desafíos de la naturaleza, Costanza observa la daga con desprecio mostrando la ira que siente y quizá en ese momento pase por su mente quitarse la vida. En seguida viene el tema principal pero esta vez con una armonía más dulce y un matiz en piano, ahí me imagino que Costanza voltea a ver a Silvia -quien duerme profundamente- y recapacita. Entonces una ola de pensamientos invade su mente, Costanza corre desesperada a la piedra más grande que ve para desahogar su furia, atormentada talla una y otra vez para grabar la lápida de su propia tumba.

Cuando comienza el *Menuet*, siento que la música refleja las múltiples interrupciones de Silvia, quien ha llegado para contarle sus hazañas del día. Además, pienso que la música nos da espacio muy bello para crear una interacción natural y genuina entre las hermanas. Al final de esta sección musical, Costanza aprovecha para educar a Silvia bajo los estándares sociales europeos y no se olvida de repetir una y otra vez, su discurso en contra

de los hombres “cruels”. Al terminar el minuetto vuelve la fuerza e ímpetu de la parte A en la *coda*, ese drástico cambio podemos utilizarlo como el recordatorio de Costanza para retomar la daga para terminar la inscripción. Así, cuando termine la sinfonía -con los mismos acordes con los que empezó-, podemos percibir la emoción que generó la catarsis en nuestro personaje. Entonces veremos un contraste súbito en el inicio de la escena I, en donde observamos a Costanza agotada por el trabajo que ha realizado anteriormente. Finalmente, después del preámbulo escénico, se genera un contexto dramático que nos lleva a comprender el sufrimiento de aquella mujer abandonada y nos conmueva completamente al escuchar el primer texto de toda la obra: “*Qual contrasto non vince l’infessoso sudor!*”³³

SINFONÍA									
Introducción		A		B		A'	Menuet		Coda
(1-22)		(23-75)		(76-131)		(132-164)	(165-213)		(214- 236)
Solm		Solm	SibM	SibM		Solm	SolM	ReM	Solm
1-10	11-22	23-47	43-75	76- 91	92-131	164	165-174	175-186	
				8 + 8			5 + 5		
S.C.	S.C.	S.C.	C.A.	C.A.	C.R.	S.C.	S.C.	C.A.	C.A.P.
							SolM	Solm	
							187-196	197-213	
							C.A.	S.C.	

*Las abreviaturas utilizadas en el cuadro anterior se refieren al tipo de cadencias: S.C. Semicadencia, S.A. Cadencia auténtica, C.R. Cadencia rota, C.A.P. Cadencia auténtica perfecta.

³³ “¡Aquella dificultad no vence el incansable sudor!”

V. Aportación personal

Desde que decidí audicionar para *L'isola disabitata*, me di cuenta de que Silvia era un personaje fascinante que -como todos los roles operísticos- requiere dominio de la técnica específica³⁴ o también conocida como técnica de simultaneidad, en la cual la expresión vocal, corporal y dramática se desarrollan en conjunto y siempre tienen el mismo valor (Egea, 2012, p.11).

Durante mi estancia en la universidad había adquirido herramientas necesarias para incursionar en la edificación de dicha técnica. El desarrollo vocal, así como el trabajo de escritorio, estudio de subtextos y expresión corporal siempre fueron parte de mi formación en la facultad. Pero lo había aplicado en obras específicas y algunos conjuntos musicales que cumplieran con los requerimientos académicos del plan de estudios. En ese sentido me enfrenté a uno de los desafíos más importantes de nuestra carrera, lograr juntar dichas herramientas para crear una sola técnica. Además, me di cuenta de que las exigencias para trabajar en arias u obras aisladas son distintas al montaje un rol completo. Por eso decidí enfocar mi trabajo de investigación al análisis psicológico de los personajes, que nos permite desarrollar una interpretación a través de una relación entre la partitura y el movimiento corporal, así como la retórica musical de la obra que nos ayuda a interpretar el significado de la música como creadora de una acción dramática.

Cuando comencé a revisar la partitura, trabajé el texto con el maestro de italiano llamado Nicola Nicoletti, con quien tuve la oportunidad de leer la obra completa en diversas ocasiones. Esta práctica me ayudó considerablemente para pronunciar correctamente el texto, buscar el acento natural de las palabras, mejorar la dirección de las frases y aprender de memoria el libreto. Conforme fui estudiando el texto, me di cuenta de la frescura, espontaneidad, inocencia, dulzura y agilidad física de mi personaje, situación que hizo cuestionarme en repetidas ocasiones, cómo tenía que trabajar para interpretar a Silvia sin caer el estereotipo de la “niña alegre de ópera”. En ese momento descubrí que uno de los retos más grandes para darle vida a Silvia, era lograr que mi personaje tuviera una apariencia de

³⁴ “Creación de una técnica en donde voz, emoción y movimiento se desarrollan conjuntamente desde el inicio” (Egea, 2012, p. 11).

menor edad que los barítonos que interpretarían a Enrico, quienes en la vida real son diez años más jóvenes que yo.

Las sesiones para el montaje escénico de la ópera, impartidas por el Mtro. Horacio Almada y Diana Viguri, su asistente, fueron imprescindibles para la construcción de cada uno de los personajes, pues tuvimos la oportunidad de ver minuciosamente cada detalle y función de nuestro papel en la acción dramática de la ópera. Desde el día uno, comenzamos con la lectura del libreto y debo mencionar que solamente leímos la primera frase de cada personaje. Ahí me di cuenta de que a pesar de que había memorizado el libreto y la mayor parte musical, no tenía ni el 30% del trabajo resuelto. Entonces tuve que enfocarme en seguir un método de estudio efectivo que requería leer más sobre retórica en el barroco, los textos dramáticos de Metastasio, analizar con profundidad la obra y estilo de Haydn, buscar bibliografía en interpretación actoral, comenzar un entrenamiento corporal, mental y emocional. Además de desarrollar hábitos de acondicionamiento físico intenso para poder cantar correctamente, cumpliendo con los requerimientos del trazo escénico sugerido. Para este proceso fue de gran ayuda ingresar a la clase de Acondicionamiento físico, Ballet y expresión rítmica, impartida por la maestra Carmen Sierra en la Facultad de Música, pues aprendí a generar mayor conciencia en mi movimiento corporal, producir resistencia y condición física para el trabajo escénico, crear intenciones dramáticas específicas en cada movimiento y memorizar más rápido las coreografías y trazos.

El trabajo corporal me ayudó considerablemente a resolver los desafíos vocales de mi personaje, pues me permitió a manejar mi voz con más naturalidad y facilidad. Además de brindarme confianza para experimentar de muchas formas, la manera de interpretar el mismo texto. Esto fue como un juego de prueba y error, pues tenía que buscar la manera de encontrar un equilibrio entre las exigencias vocales y actorales, con la precisión para interpretar dentro del estilo de la obra. El trabajo vocal y musical con la profesora Grace Echauri, fue un aprendizaje constante durante el proceso de montaje de la obra y será una enseñanza trascendental en nuestra carrera. En lo personal, cada sesión musical me ayudó considerablemente para comprender cada intervención musical de la ópera, mejorar mi dicción, fraseo, cantar en estilo, desarrollar subtextos musicales para crear una atmósfera adecuada en la acción dramática y generar un sonido de ensamble para cuarteto final.

Considero que tener una técnica de simultaneidad (técnica vocal + técnica actoral) es imprescindible para todos los intérpretes de ópera, ya que ésta nos llevará a “encarnar” a los personajes. Nos hará mucho más meticulosos al descifrar cada texto del libreto y compás de la partitura, para poder darle vida a la obra que realmente deseaban los dramaturgos y compositores. Durante mi proceso de investigación para este trabajo, me encontré una reseña sobre la presentación de la obra por la Orquesta Barroca de Sevilla. La crítica escrita por José Amador Morales (Morales, 2018) dedicaba mención especial en la “trama tan inconsistente y con tan escasos momentos dramáticos” del libreto y música de *l'azione teatrale* en la cual se hizo una comparación entre las majestuosas obras mozartianas y la “modesta” composición de Joseph Haydn. Debo mencionar que esta crítica fue escrita sobre una presentación de la obra a modo de concierto, y en mi opinión, considero que es muy difícil generar una aproximación dramática de una acción teatral siendo esclavos de la un atril con partitura. Esta ópera como su nombre lo dice es una *azione teatrale* y pienso que debe ser representada como fue concebida por el poeta y el compositor para tener una referencia real de la obra, porque cada parte orquestal define el movimiento escénico, relación de los personajes y desencadenamiento de la trama de la ópera. Si limitamos a los actores a una lectura entonada, se corre el riesgo de perder completamente la esencia principal de la acción teatral. En la que, además, el libreto es bastante claro en las indicaciones de desplazamiento escénico de los personajes.

Desde mi punto de vista, es muy importante insistir en dominar una técnica de simultaneidad, ya que nos permitirá diversificar nuestra carrera de “cantantes”, al contar con una formación de actores-músicos para ampliar nuestras actividades laborales considerablemente. Podemos incursionar en otras disciplinas artísticas como teatro musical, actuación en teatro, cine o televisión, doblaje, conciertos y presentaciones multidisciplinarias.

El Taller de Ópera de la Facultad de Música de la UNAM es una de las actividades formativas más importantes en la carrera de un estudiante de canto, debido que ahí podemos integrar todas las herramientas adquiridas en el salón de clase. Se requiere tener un entrenamiento constante que nos llevará a vivir una aproximación real al ámbito profesional. El taller también representa una oportunidad muy valiosa para los cantantes de

hacer música de cámara, ya que esta asignatura no se encuentra dentro de nuestro plan de estudios y es fundamental para todos los músicos. Además de generar una cultura para trabajar en equipo, recordemos que el proceso de estudio de un cantante puede ser muy solitario debido a las exigencias que la preparación requiere y por lo general estudiamos con un pianista y maestros de técnica y repertorio. Si bien este camino es bastante generoso, considero que tener la oportunidad de compartir el escenario con otros músicos es sumamente enriquecedor, pues podemos interpretar las obras con la instrumentación en que fueron originalmente escritas. Además de poder probar nuestra emisión vocal con el reto que presenta cantar con una orquesta, realizar una interpretación escénica sin descuidar las indicaciones del director de orquesta, buscar un equilibrio vocal y actoral para cuidar a nuestros compañeros y el trazo escénico. En el taller también tuvimos la oportunidad de clases magistrales en algunos ensayos con directores de orquesta invitados, situación que nos ayudó bastante a cantar en estilo y realizar una mejor interpretación de nuestros personajes.

El taller de ópera también es una gran oportunidad para conocer todo lo que hay detrás de una producción. La planeación, coordinación, gestión y dirección del proyecto nos llevan a desarrollar actitudes administrativas y creativas que son indispensables en una puesta escénica. Aprender acerca de maquillaje artístico, diseño de vestuario, escenografía y secuencia de iluminación nos hacen artistas más completos, capaces de diversificar nuestro trabajo. Nos ayuda a descubrir nuevos intereses y posibles oportunidades en la industria del entretenimiento. Además, nos permite hacer una red de contactos para generar comunidad con otros artistas y diversas facultades de la UNAM, así como la esencial creación de nuevos públicos. Considero que es muy importante que la Facultad de Música tenga presencia en los diferentes recintos culturales de nuestra universidad y el taller es el canal perfecto para hacerlo, hemos llevado funciones de ópera a la Facultad de Filosofía, la Prepa 6, Fes Acatlán, al Centro Universitario de Teatro, Casa de las Humanidades, UNAM Campus Juriquilla, entre otros.

Nuestro plan de estudios está diseñado para que todos los cantantes egresados tengamos una carrera como solistas, situación utópica en México. Pienso que debemos considerar diversificar nuestras actividades como artistas, debido a la situación cultural y musical en

nuestro país. México solamente cuenta con la Compañía Nacional de Ópera del INBA, sin embargo, tenemos diversas universidades que están formando muchas generaciones de cantantes líricos. Esta cuestión me lleva a cuestionarme sobre ¿Cuál será la mejor estrategia para los artistas en México? ¿Qué podemos hacer para generar nuevas oportunidades de trabajo y sembrar un panorama diferente para las siguientes generaciones? Estas preguntas me hacen recordar las palabras de una maravillosa artista, mi guía y maestra de canto, Irasema Terrazas:

Muchas veces externamos el valor que se requiere para irse al extranjero y hacer una carrera allá, pero pocas veces hablamos de la valentía que se necesita para quedarse y abrirse camino propio aquí (Comunicación personal: Dra. H. C. Irasema Terrazas, 17. 08. 2018).

El talento y el nivel artístico mexicano son reconocidos en el mundo, pero no todos tenemos la oportunidad ni el deseo de dejar nuestra amada tierra. Por eso es necesario cuestionarnos sobre el reto que afrontamos, ante las pocas oportunidades sólidas de trabajo artístico en nuestro país. La UNAM siempre ha marcado tendencia en la investigación e innovación para hacer frente a las problemáticas sociales. Debido a esto, considero que el Taller de Ópera es una oportunidad muy grande para la Facultad de Música, de plantear nuevos enfoques académicos, sembrar semillas de *emprededurismo* cultural en nuestra comunidad, así como incursionar en la búsqueda de posibles soluciones, para generar una realidad más próspera para los artistas en México.

No quisiera terminar mi trabajo de investigación sin mencionar el profundo agradecimiento y admiración para todos los directivos, investigadores, catedráticos, administrativos y compañeros de la Universidad Nacional Autónoma de México, por sumar todos sus esfuerzos para hacer frente y ayudar a combatir la pandemia del Covid-19. Estoy consciente de los desafíos tan grandes que nuestro país y el mundo entero enfrentan ante una situación global tan adversa derivada de la crisis sanitaria. Pero estoy segura que, juntos con la generosidad, empatía y solidaridad que caracterizan a la UNAM y a sus universitarios, así como el arte y la música siempre marcarán un sello muy importante en la recuperación social de nuestra nación.

“Por mi raza hablará el espíritu”

VII. Bibliografía

Agüero, Pedro. (1944). "Haydn juzgado por Stendhal." En *Haydn*. Argentina: Calomino. Pp. 129-159.

Batoni, Pompeo. (1770). Retrato del poeta italiano Pietro Metastasio. [Pintura]. Florencia, antes Colección Murray. Recuperado de:
https://books.google.com.mx/books?id=DQiFCwAAQBAJ&pg=PA521&lpg=PA521&dq=batoni+retrato+de+pietro+metastasio&source=bl&ots=cky5TlfbMh&sig=ACfU3U0wO37Zg3JhNwcDTM4GjxUX0Tc8ew&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwjcw_E65nqAhXJmq0KHVaoAkUQ6AEwDHoECAoQAQ#v=onepage&q&f=false

Beristain, Helena. (1988). *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa.

Butler, Gregory. (1980). *Music and Rhetoric in Early Seventeenth-Century English Sources. The Musical Quarterly, Vol. LXVI*.

Civra, Ferruccio. (1991). *Música Poética*. Torino: Utet.

Cotello, Beatriz. (2010). La Mitología en la obra de Joseph Haydn. En *Circe, de clásicos y modernos N° XIV*, 55-64. Recuperado de:
<http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/circe/n14a03cotello.pdf>

Downs, Phillip G. (1998). *La música clásica*. (Celsa Alonso, trad.). Classical Music (1992). Madrid: Akal.

Egea, Susana. (2015). *Fundamentos para la formación de una técnica actoral para la escena operística*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

Egea, Susana. (2012). *La interpretación actoral en la ópera*. Bilbao: Artezblai SL.

Fadiman, James. Frager, Robert. (1979). *Teorías de la personalidad*. México: Harla.

Fiorelli, Edward. (2019). Pietro Metastasio. *Salem Press Biographical Encyclopedia*, p. 9.

Gardes de Fernández, Roxana. (2013). Marinismo y Arcadia en el melodrama italiano: Dido abandonada de Metastasio. En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" N° 27*, 281. Recuperado de:
<http://www.bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/marinismo-arcadia-melodrama-italiano.pdf>.

Geiringer, Karl. (2009). *Joseph Haydn*. Mainz: Schott (1959).

Hadden, Cuthbert. (1944). *Haydn*. (Ricardo Baeza, trad.). Buenos Aires: Schapire.

Hardy, Thomas. (1792). Retrato de Franz Joseph Haydn. [Pintura]. Londres, Real Colegio de Música. Recuperado de:
https://es.wikipedia.org/wiki/Joseph_Haydn

Haydn, Franz Joseph. (2007). *L'isola disabitata*. San Francisco: Edición del editor. Reducción a piano por Thomas Busse. Recuperado de:
http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP107670-PMLP181603-L'isola_disabitata.pdf

Haydn, Franz Joseph. (2009). *L'isola disabitata*. Munich-Duisburg: Bärenreiter Kassel. Reducción a piano por Martin Focke.

Hunter, Mary. (2002). *Isola disabitata, L' (ii)*. *Grove Music Online*, pp. 1-2. Recuperado de:
<https://www.doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O902329>

Jacobson, Lena. (1980). *Musical Figures in BWV 131*. *Organ Yearbook XI*.

Knispel, Claudia María. (2003). *Joseph Haydn*. Hamburg: Rowolt.

Lapid- Bogda, Ginger. (2006). *Eneagrama y éxito personal*. (Victoria Simó, trad.). Barcelona: Ediciones Urano.

Larsen, Peter. (1982). *Haydn*. Londres: Macmillan Publishers.

López, Rubén. (2011). *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: Amalgama Edicions.

Morales, José. (2018, 07 de mayo). Crítica: Enrico Onofri dirige *L'isola disabitata* de Haydn con la Orquesta Barroca de Sevilla. Sevilla. *Codalarío.com la Revista de Música*. Recuperado de: https://www.codalarío.com/enrico-onofri/criticas-2018/critica-enrico-onofri-dirige-lisola-disabitata-de-haydn-con-la-orquesta-barroca-de-sevilla_6866_75_20824_0_1_in.html

Neville, Don. (2001, 20 de enero). Metastasio [Trapassi], Pietro. *Grove Music Online*, pp. 1-97. Recuperado de: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000903226>.

Pessarrodona, Aurèlia. (2017). *L'isola disabitata*. En *Il Saggiatore Musicale* Tomo 24, N.º 2, 336-339. Florencia.

Seelbach, Germán Adolfo. (2013). *Teorías de la personalidad*. Tlalnepantla: Red Tercer Milenio.

Siegert, Christine. (2008). Prefacio (Bradford Robinson, trad.). En la partitura *L'isola disabitata*. (pp. IV-VII). Munich-Duisburg: Bärenreiter Kassel. Pp:VI-VII.

Winnicott, Donald. (1979). *Realidad y juego*. Barcelona: Gedisa.