



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

**ASPECTOS DEL VERISMO ITALIANO EN EL ARIA “UN BEL DI  
VEDREMO” DE LA ÓPERA *MADAME BUTTERFLY* DE G. PUCCINI**

TESINA  
QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE:

**LICENCIADA EN MÚSICA - CANTO**

PRESENTA:

**SONIA ESTHER JESUCITA DÍAZ NÁJERA**

**ASESORA: MTRA. MARÍA TERESA NAVARRO AGRAZ**

CIUDAD DE MÉXICO, DICIEMBRE 2020



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.

## **Dedicatoria**

A mi Madre Sonia Najera Herrera, a quien le debo haber llegado a concluir mis estudios y a todas las personas que me ayudaron. Gracias infinitas

## Índice

<b>Dedicatoria</b>	<b>2</b>
<b>Índice</b>	<b>3</b>
<b>Introducción</b>	<b>4</b>
<b>Capítulo I: Inicios, obra y algunos datos sobre la vida personal de Giacomo Puccini</b>	<b>5</b>
Entre el drama personal y la creación de <i>Madame Butterfly</i>	7
Los personajes femeninos en las óperas de Puccini	8
<i>Madame Butterfly</i>	9
Personajes Principales de <i>Madame Butterfly</i>	12
<b>Capítulo II: Verismo y contexto histórico</b>	<b>13</b>
Contexto histórico	13
El <i>Risorgimento</i> en la literatura	13
Verismo italiano y naturalismo francés	14
La Toscana literaria	14
Verismo en la ópera	15
<b>Capítulo III: Influencias musicales y patrones de composición que usó Puccini en la producción de la ópera <i>Madame Butterfly</i></b>	<b>18</b>
Análisis del aria “Un bel di vedremo”	18
Influencias musicales y patrones de composición	23
<b>Conclusiones</b>	<b>26</b>
<b>Referencias</b>	<b>30</b>
<b>Anexo I: Partituras del aria</b>	<b>31</b>
<b>Versión orquestal:</b>	<b>31</b>
<b>Reducción a piano:</b>	<b>43</b>



## Introducción

El canto no se puede aislar de las formas musicales al mismo tiempo que la música no se puede deslindar de las emociones que expresa un texto. Hacer consciencia sobre los elementos teóricos e históricos que enmarcan la creación de una obra enriquece la propuesta interpretativa y brinda otra perspectiva a la labor artística de todo cantante.

Dentro del repertorio operístico, el aria “Un bel di vedremo” es emblemática dentro de las obras para soprano. Las óperas de Giacomo Puccini gozan de gran popularidad en el público de nuestro país, el personaje protagónico y su aria más emblemática representan una oportunidad idónea para comprender los aspectos de análisis estilístico y musical al que solemos aproximarnos de manera intuitiva.

El verismo se encuentra dentro de las corrientes estilísticas en el repertorio vocal de finales del siglo XIX y el siglo XX. Esta corriente tiene rasgos muy definidos a los cuales podemos atribuir el uso de ciertas temáticas en el guión y la relación texto-música con la que el compositor establece el manejo emocional del personaje. Se ha escrito mucho sobre el verismo, en particular sobre la ópera *Madame Butterfly* que ocupa un lugar especial en la predilección del público y los intérpretes. En este texto se busca analizar aquellos rasgos del verismo italiano observables en el personaje Madame Butterfly y como el aria “Un bel di vedremo” nos brinda una muestra de los elementos veristas.

Académicamente hablando, es un trabajo para hacer consciencia sobre los elementos estilísticos que constituyen la obra en su conjunto, todo esto en el contexto dramático del guión. Este análisis abre la posibilidad para ejecutar esta obra con argumentos académicos, y desde esa lectura tomar decisiones interpretativas que aporten a la carga emotiva de dicho estilo.

## **Capítulo I: Inicios, obra y algunos datos sobre la vida personal de Giacomo Puccini**

El compositor italiano Giacomo Antonio Domenico Michele Secondo Maria Puccini, conocido como Giacomo Puccini nació en Lucca, ciudad toscana, el 22 de diciembre de 1858; dato que aparece en su acta de nacimiento, aunque él insistía en que la fecha correcta era 23 de diciembre (Carner, 1987)

Sus padres fueron Michele Puccini y Albina Magi. Michele era organista y compositor; murió en 1864 cuando Giacomo tenía seis años de edad. La familia además tenía otras cinco hijas, así que Giacomo estaba rodeado de mujeres que solían pasar mucho tiempo con él. Tres meses después del fallecimiento del padre, nació Domenico Michele, el otro varón de la familia (Rij, 2001).

Puccini tuvo una formación musical desde temprana edad en la escuela de música de Lucca. Debido a que su padre desempeñaba el cargo de organista, cuando éste fallece, Giacomo fue nombrado para cubrir su puesto cuando apenas tenía seis años de edad. Como no podía ejercerlo, tuvo que prepararse desde entonces, con su tío Fortunato Magi. A Giacomo, como a cualquier niño, le gustaba más jugar y estaba muy apegado a su madre. Magi le enseñaba con rigor, por ejemplo, cada vez que desafinaba le propinaba puntapiés en las espinillas. Ante el fracaso de Magi, Carlo Angelotti se encarga de la educación musical de Giacomo con éxito. Puccini finalmente toma el cargo de su padre a los catorce años de edad y empieza a tocar el órgano en servicios religiosos de las iglesias situadas en los alrededores de su localidad, para ganarse la vida y mantener a su madre y hermanos.

Puccini comenzó a componer cuando tenía aproximadamente dieciséis años, principalmente música de órgano para las ceremonias religiosas. Se dice que empezó a fumar siendo muy joven y que, para comprar cigarrillos, ordenaba a los sopladores del órgano quitar algunos tubos y venderlos. A fin de no ser descubierto, hacía cambios en la armonía evitando las notas de los tubos faltantes (Carner, 1987).

De 1874 a 1878, compuso algunas piezas de órgano para Carlo Della Nina, su único alumno y de su misma edad; en 1876 también compuso un prelude sinfónico, aunque su interés estaba orientado hacia el género operístico, por lo cual comenzó a estudiar con más disciplina. La ópera *Aida* fue una influencia determinante para él y en 1876 para escucharla, viajó a Pisa a pie recorriendo treinta kilómetros de ida y otros treinta de vuelta. Ver esa presentación de *Aida* fue algo decisivo en su carrera musical (Carner, 1987). Ese mismo año escribió la cantata *I Figli d'Italia bella* con la cual obtuvo el premio a la mejor partitura para texto patriótico.

En 1880 Puccini compone un *Agnus Dei* que más tarde utilizaría para *Manon Lescaut*. En ese mismo año, ingresó al Conservatorio de Milán para recibir lecciones de composición de Antonio Bazzini, un amigo de Saint-Saëns, y de Amilcare Ponchielli quien fuera el sucesor de Bazzini en el Conservatorio. En Milán, Puccini vivía con su hermano menor, que estudiaba canto, y con el compositor Pietro Mascagni, que provenía de una familia de bajos recursos.

El padre de Mascagni era panadero, quería que su hijo fuera abogado y por tanto, se oponía a que se dedicara a la música. No obstante, Mascagni estudiaba música en secreto, apoyado por su tío y posteriormente, por el Conde Florestano de Lauderel. Aunque Mascagni pudo entrar al Conservatorio de Milán y allí conoció a Puccini cinco años mayor que él, al cabo de un año de su ingreso lo abandonó. Su amistad con Puccini se enfrió cuando se convirtieron en rivales, al parecer, por la esposa de Pietro.

En 1884 muere la madre de Puccini y también el compositor finaliza su primera ópera *Le Villi*; cinco años más tarde concluiría su segunda ópera *Edgar*. Durante ese periodo, Puccini vivió en Lucca y Milán hasta que, en 1891, fijó su residencia en la Torre del Lago, un pueblo pequeño a las orillas del lago Massaciuccoli, cuando compró una propiedad allí.

Los siguientes años fueron muy prolíficos porque compuso *Manon Lescaut* (1893), *La Bohème* (1896) y *Tosca* (1900). Puccini se convirtió gradualmente en el músico



más venerado de Italia después de la muerte de Verdi, lo que le acarreó algunas rivalidades con otros compositores de su época, pero le permitió dejar atrás penurias y dificultades económicas, características de su vida estudiantil y que quedaron plasmadas en escenas de *La Bohème*, de manera que, sin duda, esos años de alegre pobreza en Milán tiñeron en particular esa ópera.

### **Entre el drama personal y la creación de *Madame Butterfly***

En Torre del Lago, Puccini vivía con Elvira Bonturi Gemigniani, con quien mantenía una relación desde 1884, el año en que murió su madre. En esa época, el divorcio no era posible y Elvira estaba casada con otro hombre, así que la relación representaba un escándalo. En 1886, la pareja se fugó y en ese mismo año tuvo un hijo, al que llamó Antonio.

La relación no era muy feliz pues Elvira era enérgica, posesiva y celosa; intentaba controlar la vida del compositor y le reprochaba con pruebas sus infidelidades con otras mujeres. Entre ellos hubo una crisis particularmente grave que se prolongó de 1900 a 1903, lapso en el cual Puccini sostuvo una relación con Corinna, una estudiante de derecho de Turín, de quién no se tiene mucha información. La situación no era excepcional para Puccini, conocido como mujeriego, pero en particular esta relación fue más duradera y seria de lo habitual. Amigos y cercanos intentaron convencer al compositor de que debía terminar con ella, algo que sucedió a consecuencia de un grave accidente automovilístico a principios de 1903; Puccini estuvo inmovilizado durante varios meses, lo cual contribuyó a la ruptura final con Corinna.

En 1903, el esposo de Elvira falleció y, por la presión que ejercieron las hermanas del compositor, el 3 de enero de 1904, en una sencilla ceremonia en la iglesia de la Torre del Lago, Puccini contrajo matrimonio después de dieciocho años de relación con Elvira. Esta unión parece haber marcado el fin definitivo a la relación de Puccini con Corinna.

De 1901 a 1904, la vida sentimental y personal de Puccini parecía ser bastante tormentosa y los dilemas por los que atravesó deben haber estado presentes en

su mente mientras estuvo trabajando la versión inicial de *Madame Butterfly*, en esos mismos años (Rij, 2001). La primera versión fue estrenada el 17 de febrero de 1904 en La Scala de Milán: constaba de dos actos y tuvo muy mala recepción del público. Como resultado, Puccini la reescribió considerablemente, dividiendo el segundo acto en dos partes, entre otros cambios. La segunda versión, ya revisada, conquistó a la audiencia en su estreno en el Teatro Grande de Brescia el 28 de mayo de 1904.

### **Los personajes femeninos en las óperas de Puccini**

El contexto histórico y social de Puccini involucra una serie de cambios importantes para las mujeres y el papel de estas en la sociedad. Las heroínas representadas en sus óperas a menudo reflejan distintos tipos de mujer: idealizada, fatal, exótica no europea, que fueron construidos en publicaciones y discursos a fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Este razonamiento considera las heroínas y tipología de Puccini de representaciones femeninas a la luz de los movimientos culturales contemporáneos de realismo y originalidad, así como del desarrollo social y político.

Los personajes femeninos de las óperas de Puccini, que tienen al menos un aria, podrían haber sido seleccionados para trabajar dentro del marco establecido del personaje. Estas se han centrado en un un modelo de personaje femenino, llamado heroína pucciniana. Se dice que este tipo de protagonista por lo general es débil, frágil, auto sacrificable, y usualmente muere trágicamente, son características que deben tener para la funcionalidad de las obras en sí.

Junto a *Madame Butterfly*, *La Bohème* y *Tosca* integran el trío de óperas más conocidas de Puccini. Antes de éstas, encontramos entre las heroínas puccinianas a Anna en *Le Villi*, (1884), quien es la primera de la galería de frágiles heroínas de Puccini y muestra la típica mezcla pucciniana de morbidez y fogosidad. Posteriormente aparece Tigrana en *Edgar* (1889), vampiresa mora que corresponde a la joven gitana de la *Carmen* de la ópera *Carmen* de Bizet. Este personaje anuncia el advenimiento del verismo.

En apariencia, Tigrana es una heroína increíblemente antipucciniana, sin embargo, resultó la más rica y variada musicalmente entre las protagonistas. Puccini fue capaz de caracterizar a Tigrana como nunca después de sus siguientes heroínas. La tesitura de Tigrana es mezzosoprano.

Después tenemos a Manon en la ópera *Manon Lescaut* (1893), que es la fragilidad femenina, amoral e instintiva. También está Mimí, caracterizada por ser sentimental, estar enferma, ser buena y humilde, pero al mismo tiempo con alegría de vivir, extraída de *Scenes de la vie de boheme*, obra en la cual Puccini se inspiró para componer *La Boheme* (1896).

En las notas del programa para la Lyric Opera of Chicago en la temporada 2006-2007, el escritor Roger Pines explica que Liu "es la última de las típicas 'chicas Puccini': dulcemente tierna como Mimi, desinteresada como Minnie, sacrificada como Butterfly" (Pines, 2006).

Sin embargo, la heroína pucciniana no abarca completamente el rango de personajes femeninos en todas las óperas de este compositor. Hay protagonistas que claramente no encajan en esa categoría, como Turandot, quien fuera un personaje más enérgico. Para evitar el matrimonio y dominio de un hombre, ella decretaba la sentencia de muerte a aquellos pretendientes que no podían cumplir su desafío de responder tres adivinanzas.

Otro personaje similar en cuanto a comportamiento es Tosca, no sólo resulta la causa de la muerte de Scarpia; inadvertidamente, debido a malas decisiones, su amante la obedece precipitando su ejecución. Minnie de *La fanciulla del West*, por otro lado, no es causa mortal de nadie, pero amenaza con serlo. Además, ella no tipifica la heroína pucciniana en medida de que es independiente, tanto financiera como personalmente (Yoshida, 2011).

### ***Madame Butterfly***

Ahora analicemos *Madame Butterfly*. Esta geisha enamorada, niña ingenua, víctima de las circunstancias y, por así decirlo, del amor y de su cultura, es el

personaje femenino pucciniano donde recae toda la trama y toda la carga de la obra, pues al parecer los demás personajes sólo son el medio de su sufrimiento o gozo o dan continuidad a la obra. Butterfly pasa por los conceptos más grandes de la vida. Si Puccini se esmeró en que *Madame Butterfly* (1904) no fuera un fracaso es porque amaba mucho a la pequeña geisha ya que le parecía muy original.

*Madame Butterfly* nació de otras historias, entre ellas, de una real, escrita por el marino francés Pierre Loti (1850-1923), que estuvo casado por tres meses con Ki-Hou-San (Crisantemo) una geisha, según lo relata Carner en su obra Puccini. Jennie Correll fue la fuente directa de John Luther Long para su novela que trata de una mujer japonesa. Esa mujer en la vida real se llamaba Maki Kaga y el hombre extranjero en la vida real era el escocés Thomas Glover, por tanto, la historia de una geisha enamorada de un extranjero fue tomada de la vida real, tanto por Loti como por Long (Rij, 2001, p. 87).<sup>1</sup> Véase Tabla 1.

Tabla 1 Diferencias entre las novelas de Pierre Loti y de John Luther Long <sup>2</sup>	
Pierre Loti (escritor autobiográfico de la novela)	John Luther Long
Ki-Hou- San Divertida, pueril, cariñosa, tierna, alegre, juguetona, risueña, a veces se entristece. Un juguete primoroso	Cho-Cho-san Tonta, enamorada, traidora a su pueblo Un juguete primoroso
Pierre Loti Cautivadoramente frívolo, ingenioso, refinado, nunca la daña a ella ni a su gente	Benjamin Franklin Pinkerton, teniente de marina de los EE.UU Ofensivo en su arrogancia
Kan-goo-rou	Goro

<sup>1</sup> En la obra de Rij se puede apreciar un cuadro que más tarde se presentará en el capítulo III. Este cuadro explica la fuente directa e indirecta de Puccini para realizar la ópera *Madama Butterfly*.

<sup>2</sup> Elaboración propia con base en *Puccini* (Carner, 1987, pp. 466-467).

Oyouki	Suzuki
Hermano menor de la geisha	Hijo Dolor

*Madame Butterfly* es una obra compuesta dentro de la estética verista. La corriente operística verista busca plasmar las emociones humanas y las situaciones reales de la vida. Amor, dolor y muerte son algunos de los elementos realistas que se encuentran en esta obra, y que servirán de elementos de análisis para la estructura del libreto.

El primer acto de esta ópera gira en torno al amor, cuando Cho-Cho-san era una dulce niña ilusionada; el segundo acto comprende el dolor y un proceso de transición para Cho-Cho-san, y el tercero, muerte, donde se muestra a Cho-Cho-san como la mujer trágica. De esa manera se relacionan estos tres conceptos en la ópera, formando uno solo en toda la obra (Martínez, 1958).

El personaje principal femenino tiene sus antecedentes en otras heroínas trágicas de la ópera y la literatura. En la ópera tenemos como antecedentes Selice en *L'Africaine* de Meyerbeer (1865) y *Lakmé* de Delibes (1883). Todas estas protagonistas comparten elementos en común: no son europeas, son mujeres de raza exótica, se enamoran de un hombre blanco, transgreden las costumbres de su pueblo de origen y cometen suicidio.

El choque de culturas parece representar la muerte, así como la exclusión de la comunidad de quien transgrede las costumbres originarias y es considerado traidor; semejante a lo que en México ocurre con la Malinche. Se observa al hombre blanco pretendiendo ser superior pero que, inevitablemente se encuentra atraído por lo exótico, lo seduce, lo pervierte y lo desecha.

## Personajes Principales de Madame Butterfly

Madame Butterfly, Cho-cho-San	Soprano
Suzuki, criada de Cho-cho-San	Mezzo-soprano
Benjamin Franklin Pinkerton, teniente de marina de los EE.UU	Tenor
Goro, agente matrimonial	Tenor
Sharpless, cónsul de E.U.A. en Nagasaki	Barítono
Príncipe Yamadori	Tenor

El tema de moda y uso en esa época eran los japoneses en la literatura y en la ópera de occidente. En la década de 1860, Pierre Loti escribió *Madame Chrysanthème*, cuya heroína Ki-Hou-San tuvo incidencia en el libreto de Puccini. Loti llegó a Japón en el proceso de occidentalización. En ese entonces se les permitía a los oficiales de armadas extranjeras contraer matrimonios temporales con las geishas.

La novela de Loti se presenta como un diario del oficial naval del Triomphante durante su estadía en Nagasaki, de julio a septiembre de 1885. Ambos, tanto el capitán como la geisha, estuvieron de acuerdo con ese corto romance y, a cambio, la geisha obtuvo un pago. A diferencia de la ópera de Puccini, en esta novela no se encuentran tintes de tragedia.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Según Carner, Lotti le da monedas de oro a la geisha y ésta las cuenta martillazos, Op cit., p. 466.

## Capítulo II: Verismo y contexto histórico

### Contexto histórico

Los antecedentes del verismo italiano tienen lugar en el *Risorgimento* que significa resurgimiento, avivamiento, resurrección y renacimiento: ese fue el objetivo de un proceso que condujo a la unificación de Italia y se completó en 1870.

En la lucha por la unificación italiana, la clase campesina se oponía a las clases alta y media de la sociedad. Después de haber resistido este y otros cambios, los campesinos iniciaron una guerra, la unificación de Italia no fue fácil ya que había una fuerte oposición. Tal era el estado político en ese país y varios años de este proceso corresponden a la época que vivió Puccini.

### El *Risorgimento* en la literatura

Durante el *Risorgimento*, la literatura se presentó como una fuerza impulsora detrás del ideal de unificación. La lengua representaba la única tradición unitaria común en toda la península, al menos desde que esta lengua, basada en gran parte en la toscana literaria, había reemplazado al latín como medio de comunicación entre la gente culta.

Así, el valor de la lengua era precisamente esta influencia que ejercía en todas las clases sociales de la península italiana porque, aunque utilizada principalmente por una pequeña minoría de personas educadas, la lengua era reconocida incluso por analfabetos como el vehículo de una cultura común, así como el latín fue aceptado por los fieles católicos de todas partes como la lengua santificada de su religión, incluso si no podían usarlo o entenderlo. Si la gente podía entender la literatura toscana o no, era irrelevante: se había establecido como el denominador común que alimentaba los esfuerzos de la literatura para ser el catalizador de la unidad. La lengua toscana sería la que todos usaron para comprenderse a pesar de las diferentes clases sociales, fue el punto de unidad.

En consecuencia, para aquellos que buscaban una unidad auténtica, la tradición literaria italiana llegó a ser vista como el símbolo de la unidad nacional aún por lograr y considerada como el medio a través del cual alcanzarla.

### **Verismo italiano y naturalismo francés**

En Italia en 1871 sólo 16% de los italianos del sur estaban alfabetizados y esto, en consecuencia, significaba que no había mercado para la literatura. Otra consecuencia negativa era que los autores únicamente podían escribir sobre aquello que podían entender o apreciar los que sabían leer. Como resultado, los escritores italianos formaron una casta restringida y elitista de intelectuales, usando un lenguaje artificial, lejano para el resto de la población y, por tanto, insensible a sus necesidades. Esta insensibilidad se volvió tan perversa que los principales escritores de la época, independientemente de la escuela literaria a la que pertenecieran (realismo, clasicismo, romanticismo, etc.), comenzaron una búsqueda de expresión que conjugara la literatura con la realidad. Aquí comienza el inicio del verismo no como corriente operística sino como antecedente.

La visión de captar la realidad en la literatura era el núcleo de la obra de Émile Zola y de su movimiento literario francés naturalista. No sorprende entonces que los escritores italianos lo miraran como un medio para restablecer la literatura con la realidad en sus propias obras. En general, los escritores franceses influyeron mucho en la ficción italiana de finales del siglo XIX, si no siempre de manera directa. Este deseo de captar la realidad en sus obras literarias comenzó a inspirar a muchos de los escritores italianos. Es con este trasfondo que la influencia de Zola y del naturalismo francés se arraigó en las escuelas literarias italianas.

### **La Toscana literaria**

El naturalismo francés tuvo su efecto sobre los jóvenes escritores de Italia en un momento en el cual las antiguas tradiciones retóricas seguían siendo fuertes, por lo que éstos respondieron con entusiasmo a las nuevas ideas de realismo y naturalismo galo.



Desde el naturalismo, lo más importante era la necesidad de la verdad y la realidad en la literatura. Así, lo que Zola comenzó en Francia con el naturalismo se convirtió en realismo en Italia. El cambio literario y de la influencia del naturalismo, fue asimilado por los escritores de una nueva escuela italiana. Así, influenciada por Zola y su movimiento, nació la escuela italiana verista (Brooke, 2015).

El verismo puede definirse como la descendencia entre el realismo preexistente y el naturalismo. Aunque la influencia del naturalismo francés era real, el verismo italiano evolucionaría independientemente del naturalismo en su propia dirección (Brooke, 2015). En consecuencia, el verismo italiano pronto mostró su independencia, marcado por algunas de las características más visibles de ambas corrientes.

### **Verismo en la ópera**

En sus inicios, el verismo en la ópera presentaba la vida cotidiana y las situaciones familiares de personas de baja extracción social, representando situaciones banales, sórdidas, que hasta entonces se habían excluido de escenarios operísticos. Al principio se presentaban óperas de un solo acto como *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni y *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo. Con el tiempo las óperas veristas fueron evolucionando, de hecho *Madame Butterfly* es verismo tardío, algunos consideran que esta ópera ya no es verista.

El objetivo era mostrar las emociones y las pasiones como el amor, los celos, la venganza, y estados frenéticos como la locura. El verismo toma del drama lírico y de la ópera *comique* el marco para realizar una obra sin interrupciones, Puccini y Giordano harán una forma transcompuesta. En el verismo se observa más escena que en la ópera francesa, porque en el verismo lo teatral es preponderante.

Según Alier (2007), el verismo es una corriente operística nacida en 1890, de los compositores de la *Giovane scuola italiana*, que querían renovar la ópera con un sentido teatral y que mostraría las situaciones de la nueva sociedad italiana, en el momento en que las zonas del norte veían con asombro que llegaban a sus

ciudades los meridionales italianos, con sus normas de conducta, con sus pactos y juramentos.

En 1883, antes de que Puccini egresara del conservatorio de Milán, surgió un certamen a la mejor ópera de un solo acto, *Concorso Sonzogno*, que fue una de las primeras señales de verismo. Esta moda alcanzaría la cima en décadas siguientes con Mascagni y Leoncavallo y las dos óperas de un acto de Richard Strauss.

En los primeros años del concurso *Sonzogno*, no trascendió ninguna ópera hasta que en 1889 apareció *Cavalleria rusticana* de Mascagni. La ópera *Le Villi* de Puccini se compuso para participar en este concurso, pero no ganó (Carner, 1987). Mascagni presentó para este concurso su *Cavalleria rusticana* basada en una novela de Giovanni Verga (especialista en verismo italiano).

Leoncavallo, en 1892 quedó excluido de la premiación, pero pudo estrenar *Pagliacci* en el Teatro dal Verme de Milán. En el Prólogo de esta ópera se alude a los principios teatrales del verismo (realismo a ultranza, utilización restringida de los *Leitmotiv*, impulso vocal y orquestal hacia el agudo, canto *spianato*, es decir, sin ornamentaciones, escenas de teatro dentro del teatro). Otro hecho destacado fue la abolición virtual de la obertura y su sustitución por los *intermezzi* orquestales situados en medio de la acción.

El verismo tenía antecedentes en *La Traviata* de Verdi, así como en *Carmen* de Bizet, pero se gestó a partir de los éxitos de Mascagni y Leoncavallo. La mayoría de los compositores de esta época se sujetaron al verismo (excepto Alfredo Catalani): Giacomo Puccini, Umberto Giordano, Francesco Cilèa, Franco Alfano y, fuera de Italia, el compositor griego Spiro Samaras, y sólo ocasionalmente, Jules Massenet, sobre todo en *La Navarraise*, 1894.

Con el tiempo, el verismo buscó el realismo en el contraste entre formas de vida y culturas exóticas (el siglo XVIII, Japón, China, Rusia) para hacer resaltar que el ser humano, en el fondo, es el mismo bajo cualquier forma. Así Mascagni en *Iris*

(1898), Puccini en *Madama Butterfly* (1904) y en *La fanciulla del West* (1910) Alfano en *Risurrezione* (1904), etcétera.

De todos los veristas, Puccini fue el más auténtico, con detalles de un realismo narrativo muy cuidadoso (sonido de las campanas en Roma, en *Tosca*, 1900; detalles de la vida monástica en *Suor Angelica*, 1918). Los cambios en la literatura italiana y la fuerte influencia del poeta Gabriele D'Annunzio llevaron al agotamiento de los contenidos veristas de las óperas, entre 1914 y 1920, con la aparición del posverismo (Alier, 2007).

Roberto Bañuelas en su libro *Diccionario del Cantante*, define verismo como: “Escuela musical, fundamentalmente operística, surgida en Italia en 1890. Influida por el naturalismo literario, centra el tema de sus argumentos –actas de crónica negra– en las confrontaciones ásperas de la existencia”.<sup>4</sup> Los conflictos de pareja toman importancia, así como el ambiente social popular y violento. Aquí el canto se basa en una declamación dramática que se realiza y desahoga del registro central al principio del registro agudo de la voz, sin los habituales ornamentos del *bel canto*.

Como menciona Bañuelas en su libro *Diccionario del cantante acerca del verismo*: “Más que la belleza, importan la verdad escénica y la fuerza de la expresión descarnada”,<sup>5</sup> también explica que muchos cantantes tienden a interpretar otras obras de su repertorio equivocadamente, como si pertenecieran al mismo estilo y enérgica vocalidad del verismo. En mi opinión, el ímpetu que el verismo impone al intérprete puede desbordarse en una vocalidad intensa y con la energía emotiva a flor de piel. Es importante comprender el estilo vocal que requiere cada obra, respetar la estética de las distintas corrientes, no es lo mismo el impulso vocal de un aria verista, que la agilidad requerida para una obra bel cantista o una monodia del barroco italiano temprano.

---

<sup>4</sup> Bañuelas, R. (2009). *Diccionario del cantante*. México: Trillas. (Pág. 136)

<sup>5</sup> Bañuelas, R. (2009). *Diccionario del cantante*. México: Trillas. (Pág. 136)

## Capítulo III: Influencias musicales y patrones de composición que usó Puccini en la producción de la ópera *Madame Butterfly*

### Análisis del aria “Un bel di vedremo”

El aria tiene la forma estructural A-B-A: la sección A (sol bemol mayor) abarca los primeros 18 compases; la sección media B presenta un interesante contraste con A, tanto en regiones tonales como en texturas, presenta un mayor uso del canto recitado, además de cambios en la textura, agógica y rítmica (fa menor); la sección A retoma el tema principal (sol bemol mayor), ahora con mayor intensidad dramática y sonora, para concluir con toda la carga emocional, la esperanza de que el amado cumpla su promesa y regrese, esa promesa a la que Butterfly se aferra a lo largo de toda la obra. A continuación el texto del aria en italiano y su traducción al español:

Un bel dì, vedremo  
levarsi un fil di fumo  
sull'estremo confin del mare. E poi la nave  
appare. Poi la nave bianca  
entra nel porto, romba il  
suo saluto. Vedi? È venuto!  
Io non gli scendo incontro.  
Io no. Mi metto là sul ciglio del  
colle e aspetto, e aspetto gran tempo  
e non mi pesa, la lunga attesa.  
E uscito dalla folla cittadina  
un uomo, un picciol punto  
s'avvia per la collina.  
Chi sarà? chi sarà?  
E come sarà giunto  
che dirà? che dirà? Chiamerà  
Butterfly dalla lontana.  
Io senza dar risposta  
me ne starò nascosta un po' per celia...  
e un po' per non morire  
al primo incontro,  
ed egli alquanto in pena chiamerà,  
chiamerà:  
“Piccina mogliettina olezzo di verbena”,

Un hermoso día veremos  
alzarse un hilo de humo  
en el horizonte. Y entonces aparecerá la  
nave. Luego, esa nave blanca  
entrará en el puerto, atronando con su  
saludo. ¿Lo ves? ¡Ya ha llegado!  
Yo no bajo a encontrarme con él.  
Me pongo allí, en lo alto de la colina,  
y espero, espero largo tiempo  
y no me pesa la larga espera.  
Y saliendo de entre la multitud  
un hombre, un punto pequeño  
se destaca por la colina.  
¿Quién será? Y cuando llegue,  
¿qué dirá? ¿qué dirá?  
Llamará a Butterfly desde lejos.  
Y yo, sin dar respuesta,  
estaré allí escondida,  
un poco para inquietarlo,  
y un poco para no morir  
al primer encuentro,  
y él, con alguna inquietud, llamará,  
llamará:  
"Pequeña mujercita, olor de verbena",

i nomi che mi dava  
al suo venire.

los nombres que me daba cuando volvía a  
casa.

Tutto questo avverrà, te lo prometto.  
Tienti la tua paura,  
io con sicura fede l'aspetto.

Todo esto ocurrirá, te lo aseguro.  
Guárdate tu miedo,  
yo con firmeza le espero.

En esta aria, el guión nos muestra una síntesis del elemento trágico de la ópera, la joven enamorada en espera del regreso del hombre amado, que al marcharse le hizo la promesa de regresar. Al paso de tres años, la joven geisha sigue fiel a su compromiso, muestra una fe inquebrantable en la palabra del marinero estadounidense, contra todo lo que sus pocas amistades restantes le aconsejan. En esta aria Butterfly describe el día en el que regrese Pinkerton, cómo verán cumplir esa promesa y ella fantasea con cómo será este encuentro. Cierra el aria con la firmeza y convicción de que esto sucederá y que ella lo esperará. En efecto él regresará, acompañado de su nueva esposa y con el único propósito de recuperar al hijo que tuvo en su aventura japonesa.

Dentro de la composición, existen recursos estéticos empleados para definir la música de manera que, al escucharla, nos genere emociones específicas. En el caso de esta aria, Puccini utiliza la tonalidad de sol bemol mayor, inusual dentro del repertorio operístico. El uso de tonalidades con muchos bemoles siempre que había un momento sobrecogedor parece ser un gesto habitual en Puccini, lo observamos también en el aria de *Tosca* “Vissi d’arte” (Mi bemol menor, misma armadura que “Un bel di”), un momento en el que esta heroína pucciniana reflexiona sobre sus convicciones.

Otro recursos a observar son los intervalos melódicos del tema principal: Puccini utiliza el intervalo descendente de tercera menor, un recurso que parece enfatizar el anhelo de Butterfly, como lo relata Pahlen: “en su fantasía, Butterfly vive el momento que espera y anhela como la meta suprema de su existencia” (1991). Por otra parte, enfatiza la sensación de nostalgia, al desplazarse de forma descendente del 1º al 6º grado con las notas sol b y mi b, donde la función tónica parece estar delimitada entre el acorde de sol bemol mayor y el mi bemol menor

con séptima; el acorde de tónica se presenta hasta el cierre del tema, en el compás 8, como si la anhelada estabilidad de la tónica estuviera vinculada al eventual arribo del barco de Pinkerton.

**Andante molto calmo** ♩ = 56

Soprano (Butterfly)  
Un bel dì, ve-dre-mo le-var-si un fil di fu-mo dal-l'e-

Piano  
*pp come da lontano*

Figura 1. Ejemplo musical número 34 (Pahlen, 1991). Tema principal del aria (reducción a piano)

ma-re. E poi... la na-ce ap-pa-re...

Figura 2. cadencia a tónica del tema principal del aria, compases 6-8 (reducción a piano)

De hecho, el tema principal lo podemos encontrar en tres partes relevantes de la ópera: la primera, cuando Butterfly le dice al cónsul que el nombre de su hijo es Alegría refiriéndose al momento en que su amado esposo regrese; el segundo, en el aria “Un bel dì vedremo”; y por último, cuando Suzuki ve la nave de Pinkerton llegar desde lejos. Todo esto nos lleva a relacionar al tema principal del aria con

la gran esperanza de amor que tiene Butterfly, la esperanza de ver el regreso de Pinkerton y cómo este es el momento más anhelado de toda su existencia. Además, también se ha vuelto a lo largo de tantas representaciones, el momento más esperado para el público.

El aria inicia con este motivo de las terceras, en el que nuestra heroína pucciniana imagina el regreso del barco de Pinkerton, en esta va describiendo su idílica fantasía: su sentir al ver este evento tan anhelado, cuál será su reacción cuando lo vea aproximarse desde la distancia por la colina. Resalta el uso de los cambios rítmicos y agógicos que hace Puccini, en este momento de misterio de la parte media (B), la obra pasa de un 2/4 a 4/8, también cambia la tonalidad a fa menor. El uso rítmico sincopado del acorde de fa menor, acentúa la duda que se plantea Butterfly: “Qué será?... ¿Qué dirá?”

14 Sostenendo molto.  
*Lo stesso movimento*  
 a due  
*p*  
*p*  
 con sord.  
*ppp*  
 Chi sa-rà? chi sa - rà? E co-me sa - rà giun-to che di - rà? che di -

Figura 3: muestra la parte misteriosa del aria, la sección en fa menor, en este ejemplo de la parte de orquesta, Puccini reduce la textura tímbrica, la voz es acompañada únicamente por los trombones y las flautas.

Esta breve sección de duda y expectación de tan solo 4 compases contrasta con la intensidad del diálogo fantástico que construye el personaje, en el que expresa cómo será este primer encuentro, la gran expectativa y emoción que ella sentirá. Es difícil no contrastar la coquetería de la geisha con la situación precaria que describen en la escena previa al aria, en la que Butterfly y Suzuky discuten su crítica situación financiera.

Después de esta breve sección en fa menor, retoma con mayor fuerza y expresión el tema principal de intervalos de tercera. La frase final del aria nos muestra la determinación que tiene el personaje para afirmar que tiene verdadera fe, esto lleva al impulso de cantar con más potencia y mayor compromiso emotivo. Puccini acentúa la carga dramática mediante una modificación rítmica, usa el ritmo de corchea con punto y semicorchea, mismo que enfatiza la firmeza del personaje además de dotar de mayor fuerza y dramatismo al cierre del número.

57

Tut-to que sto av-ver-rà, te lo pro-met - to. Tien - ti la tua pa - u - ra, io con si-cu - ra

Figura 4. Muestra las figuras rítmicas antes no utilizadas (reducción a piano)

Según Kurt Pahlen; Puccini, logra con maestría incrementar la tensión musical hasta alcanzar un momento de gran emoción: la preparación para llegar a la gran aria magistral, como surge de manera absolutamente orgánica de la atmósfera visionaria y de ensueño en la que vive Butterfly, quien en ese instante intenta transmitir con énfasis a la fiel Suzuki algo de su convicción. En palabras de Kurt Pahlen: “Esta aria se cuenta entre las más famosas del repertorio universal y, no hay soprano lírica o dramática que no la cante con enorme gozo y renovada excitación” (1991, p.102). Es difícil no estar de acuerdo con esta afirmación, abordar bien el aria y todo el papel de Butterfly es una prueba irresistible para



muchas intérpretes, principalmente para una cantante de ópera, género donde se conjuga una propuesta musical con la escena.

### **Influencias musicales y patrones de composición**

El movimiento verista ya había dejado una gran influencia, Wagner con sus óperas completamente opuestas y fantásticas contaba con varios títulos en el gusto del público, lo cual ya había llamado la atención de la comunidad musical. El uso que hace Wagner de la armonía y la manera en la que las barreras tonales se mezclan a través del cromatismo, es algo que también podemos observar en Puccini, aunado a la idea verista de dar continuidad a la trama. Dentro de esta tendencia, Puccini tenía ya planes de hacer una ópera sobre la vida de una geisha, el compositor buscó la manera de adentrarse al mundo de la música tradicional de Asia y pintar así el paisaje sonoro donde se desenvuelve esta historia.

Parece difícil pensar que Puccini fue influenciado por músicos de su época, pero es natural, era una etapa en la que se construyen grandes ideas de una manera distinta a la de hoy. La música de Wagner inspira magia, esta fue ideal para mostrar el exotismo japonés, y por otro lado Debussy utiliza en su música las escalas por tonos, que fue una idea que Puccini tomó para ejemplificar al Japón. La música japonesa presenta múltiples influencias de la música china, al igual que en otras facetas de su cultura, así encontramos el mismo tipo de escalas como la pentatónica. Como patrones musicales podemos encontrar dichas escalas y la influencia armónica de Claude Debussy para referirse a *Butterfly* o a la cultura japonesa dentro de la ópera, así como el uso del intervalo descendente de tercera en tema principal del aria. Así, por ejemplo, admitía la influencia decisiva que Debussy había ejercido en su propio estilo armónico y melódico, aunque este fue vertido en una nueva modalidad “el impresionismo francés se percibe en el colorido orquestal de *Madame Butterfly* y de *La fanciulla del West*.” (Martínez, 1958, p. 109).

La moda de principios del siglo XX era el hábito de ir al teatro y la ópera, algunos temas usuales eran las historias de mujeres de culturas exóticas (no europeas),

que atraen al público occidental. El guion y libreto de *Madame Butterfly* de Belasco, llegó a la visión de un nuevo proyecto en cuanto Giacomo viajó a Londres a ver dicha obra teatral de un solo acto. Puccini tuvo ese nuevo proyecto en mente tan solo con ver la obra teatral

Cuando Puccini ve por primera vez la obra *Madame Butterfly*, decide hacerla ópera junto con sus colaboradores Illica, Giacosa y Ricordi. Mientras trabajan en la ópera, sus colaboradores Illica y Giacosa le sugieren a Puccini hacer *Madame Butterfly* de tres actos, a lo cual Puccini no estaba de acuerdo, porque él tenía el punto de vista de la obra teatral de Belasco. Illica y Giacosa comentaban que Puccini era demasiado romántico, ya que Giacosa e Illica tenían una visión más racional del resultado final de la obra, la cual terminó siendo de dos actos, pero al no ser bien recibida por el público fue un malogro. Sin embargo, Puccini no se dio por vencido y junto con sus amigos y colaboradores trabajaron hasta el cansancio para corregir la ópera, meses después la historia de la pequeña geisha obtuvo el éxito deseado finalmente terminada en tres actos.

Por otro lado, Belasco se inspiró de la obra *Madame Chrisanteme*, que es la historia de una geisha la cual se enamora de un europeo y que consiguió de la novela autobiográfica de Pierre Loti, un teniente de la marina francesa, donde describe su matrimonio temporal con una geisha. Éste es el origen del nombre de la ópera de Puccini: viene de la palabra en francés *Madame* (señora) por la novela autobiográfica de Pierre Loti, e inglés *Butterfly* (Mariposa) por la obra de Belasco. Muchos le llaman erróneamente en italiano e inglés Madama Butterfly, pero lo correcto es *Madame Butterfly*, francés e inglés.

En la siguiente figura se muestra una genealogía dramática de *Madame Butterfly*, donde se vinculan las distintas fuentes y posibles influencias entre las obras que dan origen al guión de la ópera:

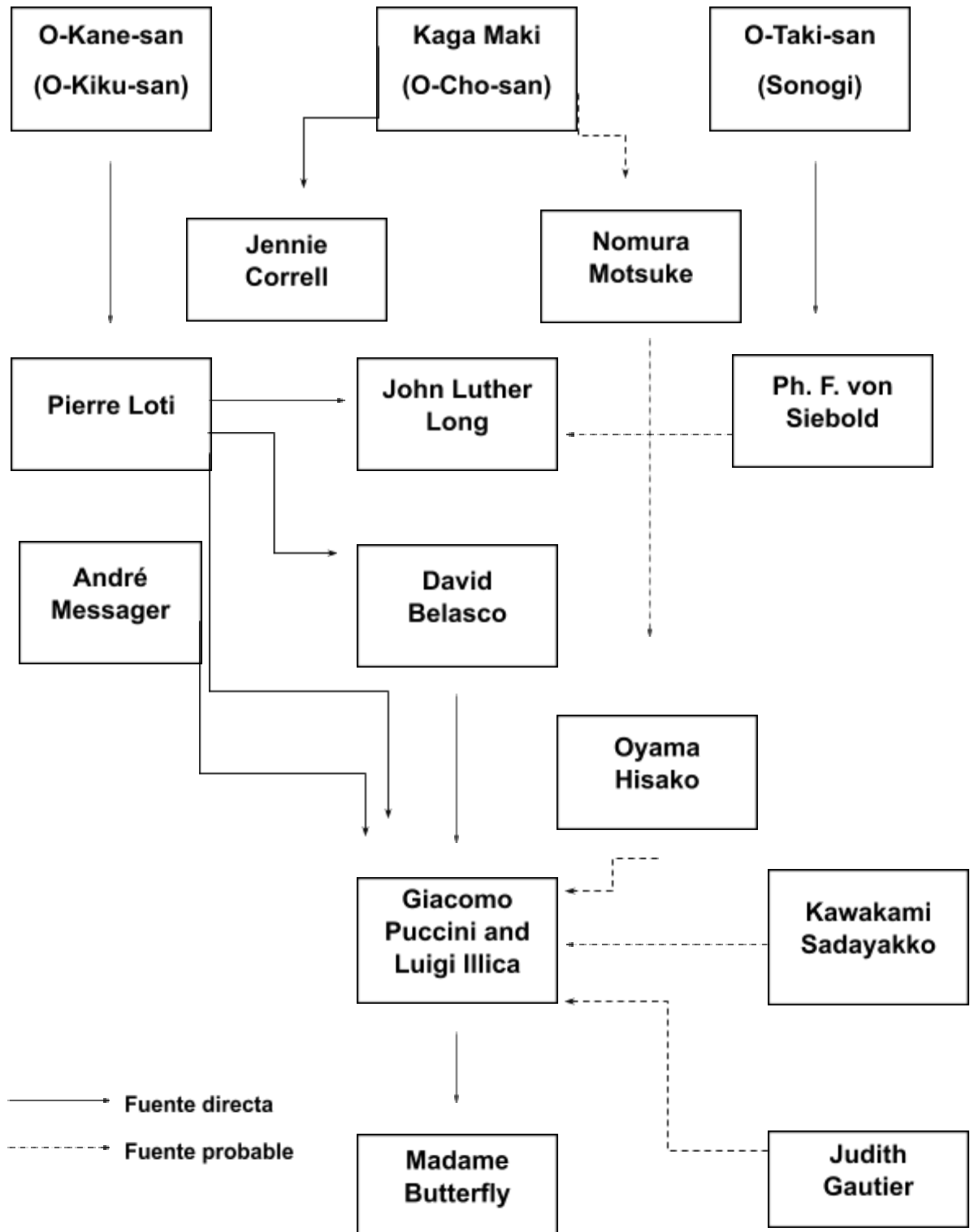


Figura 5. Se resume como Puccini fue influenciado, un tanto por la moda de su época y otro tanto por su gusto teatral (Rij, 2001).

## Conclusiones

Empecé a trabajar el aria “Un Bel di Vedremo” desde mis inicios en propedéutico, en las clases de canto con el maestro Roberto Bañuelas: esta aria es relevante para mí porque ha sido icónica a lo largo de toda mi carrera de canto. Para cantarla es muy importante conocer el personaje, además de tener condición vocal para el fraseo.

Construir la adecuada condición vocal para practicar esta aria, es muy importante: es necesario vocalizar al menos 20 minutos al día, es decir vocalizar 20 minutos y ensayar después un mínimo de 30 minutos, en total máximo 1 hora 30 minutos a 2 horas, porque no es bueno forzar la garganta, es importante trabajar sanamente. Por otra parte, entender muy bien los elementos musicales y dramáticos: la traducción al español, o inclusive hablar el idioma cantado se vuelve de suma importancia en el trabajo del cantante, esto ayuda a tener claras las dinámicas y entenderlas, ya que la mayoría de las veces están fuertemente vinculadas al texto.

Otras arias de Puccini que trabajé a la par de “Un bel di” y me ayudaron a comprender y construir la resistencia vocal necesaria para este tipo de repertorio fueron: “Tu che di gel sei cinta” (*Turandot*), “O mio Babbino Caro” (*Gianni Schicchi*), “Mi chiamano Mimí” (*La Bohème*), entre otras. Ya que Puccini tiene una carga dramática muy fuerte y tener un contexto en cuanto al brío dramático del compositor ayuda a saber que tanta emotividad se requiere en la obra, además que vocalmente también esto exige un distinto nivel de dificultad y resistencia.

Por ejemplo, en el aria “O mio babbino caro”, aunque es más sencilla, de igual manera se requiere nivel vocal y de compromiso para sacar la emotividad; los constantes saltos de 8ª al Lab agudo suelen ser complicados para una cantante inexperta, además de la línea y fraseo, que demandan un importante dominio del aire y legato. Esta aria representa un inicio para poder cantar otras de mayor nivel de dificultad dentro del repertorio de heroínas puccinianas.

A continuación presento un listado de obras que monté previas a “Un bel di vedremo” y en qué sentido aportaron a mi formación, además de los elementos que contribuyeron para que adquiriera la madurez vocal y artística para abordar un personaje como Butterfly:

**“Non mi dir” – *Don Giovanni*- Mozart**

Trabajar las coloraturas de esta aria me brindó flexibilidad vocal dentro de un contexto dramático.

**“O mio Babbino Caro” – *Gianni Schicchi* – Puccini**

Se requiere nivel vocal y emotivo inicial, el personaje de esta aria al igual que Butterfly, pretende tener el control de su vida, trata de liberarse dentro de su dictadura, en cierto modo ambos personajes (Butterfly y Laretta) se revelan a sus circunstancias a su manera.

**“Addio del pasatto” – *La Traviata* – Verdi**

Tiene la carga emotiva que requiere “Un bel di vedremo”, sin embargo, en su lado opuesto: Butterfly era una mujercita llena de vida y esperanza y Violetta en esa parte de la ópera es una mujer con desesperanza y muerte. Me sirvió para experimentar totalmente lo opuesto a Butterfly.

**“Mi chiamano Mimi” – *La Bohème* – Puccini**

Para comenzar a afianzar el nivel interpretativo de una heroína pucciniana.

**“Vissi d’arte” – *Tosca* – Puccini**

Tosca fue un personaje firme al grado de matar a Scarpia, estuvo dispuesta a sacrificar lo más valioso para ella, la vida, (así como Butterfly)

Entre Butterfly, Mimi, Liu y Tosca podemos ver similitudes que son características de la clásica heroína pucciniana: Butterfly sufre y muere, es verdadera en sus sentimientos, la imagen de la mariposa remite a algo que se transforma, a algo gracioso, hermoso, delicado, airoso y noble. La muerte de Mimí, de Liu, de Tosca

son trágicas, pero para mi la muerte más dramática es la de Butterfly, no muere por la traición de Pinkerton, muere por una tradición que la lleva a sentirse deshonrada: “Quien no vive con honor, muere con honor”.

En la construcción del personaje, aunque solo se interprete el aria, es importante tener en cuenta las emociones por las que pasa Butterfly, el contexto en el que se presenta esta escena. En sí, el tema principal del aria, nos muestra la esperanza de amor que tiene Butterfly a la llegada de Pinkerton, es el evento icónico y esperado de toda su vida. Vocalmente se debe iniciar con dulzura y pasión, se tiene que cantar con mucha gentileza y gracia, digamos que esta parte del aria es la luz; sin embargo, en la misma aria encontramos la oscuridad cuando expresa sus dudas (sección en fa menor) y después su determinación en la parte de cierre: “tutto questo avverrà te lo prometto. Tienti la tua paura, io con sicura fede l’a spetto”. Esa frase climática del aria, su determinación se tiene que hacer con espesura y entusiasmo a la vez, además, enfatizando las figuras rítmicas con puntillos que le da ese carácter marcial.

Butterfly es una joven mujer de 15 años de edad (18 al momento del aria), sin embargo, se debe tener madurez para poder interpretarla. Parece paradójico que sea necesaria la experiencia de una cantante que casi le dobla la edad a Butterfly para interpretar el papel, pero la madurez del aparato fonador es también necesaria para dotar a la obra de los matices que demanda sin correr riesgos vocales y excederse.

A lo largo de los tres actos podemos observar cambios vocales en el personaje, la voz se gradúa en el primer acto tomando en cuenta que este acto es amor: vocalmente se debe que oír amor, dulzura e ilusión; en el segundo acto es dolor, vocalmente se torna un poco más dramático; y en el tercer acto es una voz más trágica, este acto representa la muerte de la ilusión, al morir su ilusión, Butterfly se vuelve consciente de su deshonra. Todo esto implica tener un manejo y control, tanto vocal como emotivo, para transmitir bien la complejidad de colores del drama.

La actuación se vuelve un elemento central, sobre todo en el verismo. Actuar no es mentir, es transportarte a esa situación, a ese sentir, digamos estar en la piel del personaje, para mí eso es el 80 % o más de la carga emotiva y vocal que se requiere para dicha labor. El objetivo del verismo italiano en la ópera era mostrar las emociones y las pasiones como el amor, los celos, la venganza y los estados frenéticos, como la locura. En “Un bel di vedremo” de *Madame Butterfly*, por ejemplo, es posible encontrar algo de ingenuidad, ilusión, resiliencia y quizá también locura.

*Madame Butterfly* fue una ópera innovadora dentro de la producción de Puccini. No obstante, de todas las óperas de Puccini, *Madame Butterfly* es considerada la menos verista por el uso armónico, pentatónico y sistema musical chino que utilizó.

Puccini logró hacer notar el exotismo sonoro japonés, mediante el uso de elementos pentáfonos y combinaciones tímbricas, por lo tanto, al cantar “Un bel di Vedremo”, se recrea y se vuelve evidente ese atractivo exótico que representa en el imaginario la hermosa japonesa.

Quizá por esto el suicidio de Butterfly sea una de las muertes más trágicas de las óperas de Puccini. Este personaje representa un gran reto para cualquier cantante, quizá de aquí la fascinación que sentimos hacia esta emblemática aria, quizá la misma fascinación que sintió Puccini por la historia de esa joven geisha.

## Referencias

- Alier, R. (2007). Diccionario de la ópera (II) de la L a la Z. Barcelona, España: Ediciones Robinbook.
- Bañuelas, R. (2009). Diccionario del cantante. México: Trillas.
- Barker, P. (2012). Composición vocal. Una guía para compositores, cantantes y maestros. México: Fondo de Cultura Económica.
- Brooke, W. S. (2015). Verismo in italian art song: a comparative analysis of veristic literature, opera and art song. Recuperado de <https://search.proquest.com/docview/1712382958?accountid=14598>
- Carner, M. (1987). Puccini. Buenos Aires, Argentina: Javier Vergara Editor.
- Martínez, O. (1958). El sentido humano en la obra de Puccini. Buenos Aires: Ricordi América.
- Pahlen, K. (1991). Giacomo Puccini Madama Butterfly. Buenos Aires: Argentina Javier Vergara Editor.
- Pines, R. (2006). "A Taste for the Exotic: Puccini and Turandot," Lyric Opera, 27.
- Rij, J. (2001). Madama Butterfly: Japonisme, Puccini, and the search for the real Cho-Cho-san. Estados Unidos: Stone Bridge Press.
- Yoshida, S. (2011). Modeling heroines from Giacomo Puccini's operas. Recuperado de <https://search.proquest.com/docview/896484224?accountid=14598>



## **Anexo I: Partituras del aria**

Las siguientes dos versiones del aria son de acceso libre y su uso en este escrito es exclusivo para fines académicos. Se anexa la versión para orquesta y la reducción a piano.

### **Versión orquestal:**

12 Andante molto calmo.  $\text{♩} = 42$ 

Fl. I. II. *ppp* *sostenendo*

Ob. *ppp* *sostenendo*

Cl. I. II. *ppp* *sostenendo*

Arpa *pp come da lontano*  
*ppp armonici*  
*appennato cato*

BUTT. (fa la scena come se realmente vi assistesse e si avvicina poco a poco allo shoji del fondo)

Un — bel di, ve — dre — mo le — var — si un fil di fu — mo dal — le —  
Ei — nes Ta — ges schu wir ein Strcif — chen Rauch im O — sten ü — berm

Viol. I. Solo, senza sord. *pp come da lontano* *sostenendo*  
*con sord.* *ppp come un lontano mormorio*

V. le  
Vc.  
Cb.

Andante molto calmo.  $\text{♩} = 42$

Fl. *a due* *I. II.* *poco rall.* *p*

Cl. I. II. *p*

Fag. *mf*

Corni I. II. *pp* *mf*

Arpa

BUTT. — stre — mo con fin del ma — re. E poi — la na — ve ap — pa — re. —  
Mer — in die Lüf — te stei — gen. Sein Schiff — wird dann sich zei — gen. —

Viol. *12* *pp* *con sord.* *div.* *ppp* *p*

V. le *con sord.* *ppp* *arco*

Vc. *I. solo con sord.* *ppp* *arco* *gli altri pp*

Cb. *pp*

P. R. 112 *poco rall.*

Un poco mosso.      riten.      Un poco mosso.

I. Fl. *a due* *p* *mf*

II. *p* *mf*

III. *p* *mf*

Ob. *a due* *p* *mf* *cresc.*

Cl. Ing. *mf* *cresc.*

C. tti *p* *mf*

Cl. re *p* *mf*

Fag. *a due* *mf* *cresc.*

Corni *p* *mf* *cresc.* *f* *con sord.*

G. C. *mf* *Sola*

BUTT. *mf*

Poi la na-ve bian-ca en-tra nel por-to, rom-ba il suo sa-lu-to.  
 Und das wei-ße Kriegsschiff, schnell naht sich's dem Ha-fen, donnert den Sa-lut-schuß.

Viol. *via sord.* *mf* *cresc.* *tutti*

V. le *via sord.* *unite* *mf* *cresc.*

Vc. *Tutti* *p* *mf* *cresc.*

Cb. *mf* *cresc.* *div.* *pizz.*

Un poco mosso.      riten.      Un poco mosso.

P. R. 112

riten. rall. 13 a tempo

Fl.

Ob. I.

Ob. II.

C. Ing.

Clari I.

Clari II.

Fag. I.

Fag. II.

Corni III.

Tr. I.

Tr. II.

BUTT.

Viol. I.

Viol. II.

V. I.

V. II.

Cb.

*con passione* *dolcemente* *con semplicità*

Ve - di? E - ve - nu - to! Io non gli scendo in - con - tro. Io no. Mi met - to là sul  
Bringt mein Glück mir wie - der! Ich ge - he nicht hin - un - ter, o nein! Ich lag - re mich am

riten. rall. a tempo

I. II. *cresc.* *dim.*

Fl.

Cltti

Cine

BUTT.

ci - glio del col - le e a - spet - to, e a - spet - to gran tem - po e non mi pe - sa,  
 Ran - do des Hü - gels und war - te, und war - te ge - dul - dig und währt es lan - ge,

Viol.

V-le

Ve.

Cb.

I. II. rit. a tempo animando un poco

Fl.

Ob.

Cltti

Cine

Fag.

BUTT.

— la lunga at - te - sa. E u - sci - to dal - la fol - la cit - ta - di - na —  
 — macht mich's nicht ban - ge. Und kommt er dann ge - mach in uns' - re Nä - he, —

Viol.

V-le

Ve.

Cb.

rit. a tempo animando un poco *p*

*pizz.* *p*

*pizz.* *p*

*pizz.* *p*

*pizz.* *p*

*pizz.* *p*

*pizz.* *p*

I. II. I. rall. un poco

Fl. Ob. Clf. Cln. Fag. Arpa BUTT. Viol. V.le Vc. Cb.

*pp* suoni naturali

un uo-mo, un picciol pun - to sav - via per la col - li - na...  
 wird sichtbar wie ein Punkt er, steigt lang-sam auf die - Hö - he...

rall. un poco

14 Sostenendo molto. Lo stesso movimento

I. II. III. Tr. ba BUTT. Viol. V.le Vc. Cb.

con sord. *ppp* a due

Chi sa - rà? chi sa - rà? E co - me sa - rà giun - to che ù - rà? che di -  
 Ob er's ist? ob er's ist? Und weun er dann ge - kom - men, was er sagt? was er

Sostenendo molto. Lo stesso movimento

P. R. 412

*a due rall.* Lento.

I. Fl. II. III.

Tr. cl. b. e.

Arpa *armonici* *armonici*  
*ppp* *pp* *suoni naturali* *naturali*

BUTT.  
-rà? Chia-me - rà But - ter - fly dal - la lon - ta - na. Io sen - za dar ri -  
sagt? Ja, dann ru - fet er But - ter - fly von wei - tem; mag wohl zu - erst sich

Viol. *con sord.* *pp* *Due soli div.* *v*

V. le *con sord.* *ppp*

Ve. *con sord.* *ppp*

Cb. *ppp*

rall. Lento.

I. *rall. con canto.*

III. *pp dolce*

Cl. fti.

Corni

Arpa

BUTT.  
- spo - sta me ne sta - rò na - sco - sta un po' per ce - lia... e un po' per non mo -  
sor - gen, denn ich halt' mich ver - bor - gen, nicht nur zum Scher - ze... da - mit ich nicht ver -  
via sord.

Viol. *via sord.*

V. le *via sord.*

Ve. *pizz.*

Cb. *pp rall. con canto*

*con molta passione*

P. R. 112

## 15 Andante come prima

I. II. *a due* *ff* *dim.* *p* *rit.*  
 Fl. III. *ff* *p*  
 Ob. *ff* *p*  
 C. Ing. *ff* *dim.* *p*  
 Cl. I. *ff* *p*  
 Cl. II. *ff* *p*  
 Fag. *a due* *ff* *p*  
 Corni *a due* *ff* *p*  
 Tr. II. *con sordina* *ff* *p*  
 Arpa *armonici* *armonici*  
 BUTT. *con forza*  
 - ri - re al pri - mo in - con - tro, ed eg - lia - quan - to in pe - na chia - me - rà, chia - me - rà: — Pic -  
 geh — am Wie - der - se - hen! Und suchend schaut er hier und dort um - her, bis er jauchzt! Mein  
*tutta forza* *ff con molta passione* *dim.* *p*  
 Viol. *ff* *p*  
 V. le *ff con molta passione* *p*  
 Ve. *ff con molta passione* *dim.* *p*  
 Cb. *ff con molta passione* *dim.* *p*  
 Andante come prima *rit.*



I. II. *a due*  
 Fl. *pp*  
 III. *pp*  
 Ob. *p* *cresc.*  
 Clari *a due* *pp* *cresc.*  
 C. B. *pp*  
 Fag. I. *pp* *cresc.*  
 II. *pp*  
 Corni *a 2* *p* *cresc.*  
 BUTT. *cresc.*  
 - ci - na mogliet - ti - na o - lez - zo di ver - be - na, i no - mi che mi da - va al suo ve - ni - re —  
 treu - es, kleines Weib - chen, süß duften - de Ver - be - ne! ach, all' der Namen Schatz aus holden Zei - ten —  
 Viol. *pp* *cresc.* *div.*  
 V. le *pp* *cresc.*  
 Ve. *pp*  
 Cb. *pizz.*

I. Ob. II. C. Ing. Cliti Cine Fag. Corni Arpa BUTT. Viol. V.le Ve. Cb.

*a due*

*suoni naturali* *suoni naturali*

*(a Suzuki)*

Tut-to que-sto av-ver-rà, te lo pro-met-to. Tien-ti la tua pa-u-ra, io con si-cu-ra  
 Ich ge-lo-be dir heilig, daß dies ein-trifft... Hal-te für dich die Zwei-fel, ich will mit Zu-ver-

*arco* *div.* *unite* *pizz.* *unite* *ff*

16 Largamente

poco rall.

Fl. *a due* *ff* *dim.*

Ott. *cresc.* *ff*

Ob. *a due* *ff* *dim.*

C. Ing. *a due* *ff* *dim.*

Clari *a due* *ff* *dim.*

Cine *a due* *ff* *dim.*

Fag. *cresc.* *ff* *a due* *dim.*

Corni *a due* *ff* *dim.*

Trbe *I. II. senza sordina* *a due* *ff* *dim.*

Trbi *meno forte* *dim.*

Drpe basso *in SOL<sup>b</sup>* *ff* *meno forte*

Timp. *ff* *meno forte* *dim.*

Arpa

BUTT. *ff* *Opp.* (Butterfly e Suzuki si abbracciano commosse)  
 fe - de l'a - spet - - to.  
 -sicht ihn er - war - ten!

Viol. *cresc.* *ff* *dim.*

V-le *cresc.* *ff* *dim.*

Vc. *arco* *ff* *dim.*

Cb. *arco* *ff* *dim.*

poco rall. *ff* Largamente *dim.*

a due *rit.* Sostenuto

Fl. *p* *pp* *mf* *p*

Ott. *p* *pp* *mf* *p*

Ob. *p* *pp* *mf* *p*

C. Ing. *p* *pp* *mf* *p*

Citti *p* *pp* *mf* *p*

Cine *p* *pp* *mf* *p*

Fag. *p* *pp* *mf* *p*

Corni *pp* *pp* *mf* *p*

Trni *ppp* *ppp* *I. solo ppp* *III. solo ppp*

Tr. Basso *ppp* *ppp*

Timp. *p* *mf* *p*

Arpa *p*

BUTT. *p* *pp* *mf* *p*

Viol. *p* *pp* *mf* *p*

V-le *p* *pp* *mf* *p*

Ve. *p* *pp* *mf* *p*

Cb. *p* *pp* *mf* *p*

rit. Sostenuto

P. R. 112

(Butterfly congeda Suzuki, che esce dall'uscio di sinistra, e la segue mestamente collo sguardo).

**Reducción a piano:**

(acts the scene as though it were actually taking place)

Andante molto calmo. ♩ = 42.

Butterfly

One — fine day we'll no - tice A thread of smoke a -  
 Un — bel di, ve - dre - mo le - tar - - si un fil di

12

*pp come da lontano*

Butterfly

- ris - ing on the sea — In the far ho - ri - zon, And then — the ship ap -  
 fu - mo sull' e - stre - mo con - fin del ma - re. E poi — la nave ap -

*poco rall.*

Butterfly

- pear - ing; — Then the trim white ves - sel Glides — into the  
 - pa - re — Poi la na - ve bian - ca en - tra nel —

*Un poco mosso* *ritenuto*

Butterfly

har - bour, thun - ders forth her can - non. See you? Now he is  
 por - - to, rom - ba il suo sa - lu - to. Ve - di? E — ve -

*Un poco mosso* *con passione* *ritenuto*

*f con passione*

**Butterfly**

*dolcemente rall.*

com - - ing! I do not go to meet him. Not I!  
 - nu - - to! Io non gli scen-do in - con - tro. Io no. Mi

**a Tempo**  
**Butterfly con semplicità.**

stay up - on the brow of the hill - ock, And wait there... and wait for a  
 (13) met - to là sul ci - glio del col - le e a - spet - to, e a - spet - to gran

**Butterfly**

*rit. . . a tempo*

long time, But nev - er wea - ry of the long wait - ing.  
 tem - po e non mi pe - sa, la lun - ga at - te - sa.  
*a tempo*

**Butterfly animando un poco**

From out the crowd - ed ci - ty There is com - ing  
 E... u - sci - to dal - la fol - la cit - ta - di - na

*animando un poco*

Butterfly *rall. un poco*

a man, A lit - tle speck in the dis - tance, Climb - ing the  
 un uo - mo, un pic - ciol pun - to s'av - via per la col -

*rall. un poco*  
*p*

Butterfly *Sostenendo molto.*

*Lo stesso movimento*

hill - ock. Can you guess who it is? And when he's reach'd the  
 - li - na. Chi sa - rà? chi sa - rà? E co - me sa - rà

*Lo stesso movimento*  
*p*

Butterfly *rall. Lento.*

sum - mit, Can you guess what he'll say? He will call: "But - ter - fly" from the  
 giun - to che di - rà? che di - rà? Chia - me - rà But - ter - fly dal - la lon -

*dim.* *PPP*

Butterfly

dis - tance. I, with - out ans w' - ring, Hold my - self quiet - ly con -  
 - ta - na. lo sen - sa dar ri - spo - sta me ne sta - rò na -



Butterfly *rall. molto* *con molto passione*

-ceal'd, A bit to tease him and a bit so as not to  
-sco - sta un po' per ce - lia - e un po' per non mo -

*rall. molto* *col canto*

Andante come prima.

Butterfly *con forza*

die - At our first meet - ing; and then, a lit - tle trou - bled He will  
- ri - ve al primo in - con - tro, ed egli al - quan - to in pe - na chia - me -  
*con molto passione*

15 *ff* *p*

Butterfly *rit.*

call, he will call: - "Dear ba - by wife of mine, - Dear lit - tle or - ange  
- rà, chia - me - rà: - Pic - ci - na mo - gliet - ti - na o - lex - zo di ver -

*rit.* *pp*

Butterfly

blos - som!" The names he used to call me when he came here -  
- de - na, i no - mi che mi da - va al suo ve - ni - re -

*more* *m. d.*

Butterfly (to Susuki)

This will all come to pass as I tell you.  
*Tut - to que - sto av - ver - rà, te lo pra - met - to.*

Butterfly *poco rall. cresc.*  
 Ban - ish your id - le fears, For he will re - turn  
*Tien - ti la tua pa - u - ra, io con - si - cu - ra - fe - - - de l'a -*

*Largamente.* *opp.* Butterfly (Butterfly and Susuki embrace with emotion)  
 know - it.  
*- spot - to.*

*dim.*  
*meno forte*

(Butterfly dismisses Susuki, who goes out of the door on the left. Butterfly looks after her sadly)  
*pp sostenuto*

111300