

PUCCINI INFRECUENTE

Vicente Galbis López

En este artículo se pretende aportar unos datos básicos sobre las obras de Puccini que se interpretan con una menor frecuencia. Generalmente calificadas de menores, estas piezas nos proporcionan un conocimiento más completo del autor de *Tosca* al poder observar su evolución creativa. Para realizar esta síntesis hemos seguido principalmente los trabajos de los expertos en Puccini con investigaciones más recientes: Ernst Krause, Michael Kaye y, sobre todo, Michele Ghirardi.

Dentro de la producción más *infrecuente* del compositor toscano, destacan poderosamente el grupo de piezas vocales solísticas, tanto religiosas como profanas. Estas obras, recuperadas por el musicólogo Michael Kaye, suponen un interesante testimonio de la trayectoria compositiva del autor: desde las piezas y canciones más primerizas escritas en Lucca, a sus trabajos de estudiante en Milán, pasando por las obras creadas con un motivo específico o las realizadas en la madurez de Torre del Lago.

Como ejemplo del desarrollo citado, Ghirardi toma la partitura de su primera canción *A te* (1875) y observa unas progresiones armónicas de cierto interés y un melodismo desarrollado a lo Tosti. Ahora bien, si pasamos al breve *Salve Regina* con texto de Ghislanzoni, de 1882, se identifican algunos rasgos típicos del estilo maduro: utilización del intervalo de sexta descendente o las abundantes inflexiones cromáticas.

Otro género donde Puccini escribió piezas reseñables fue el de la música coral religiosa. De hecho, sus primeras obras de relieve fueron religiosas: el motete *Plaudite populi* (1877) y un *Credo*, escrito con motivo de la fiesta de San Paolino, patrón de Lucca, el 12 de julio de 1878. Las dos piezas obtuvieron un claro éxito, sobre todo la segunda; lo que impulsó al autor a incorporarla a la *Messa a quattro voci con orchestra* (1878-80), considerada como su verdadera obra maestra no escénica.

Denominada erróneamente *Messa di Gloria*, dicha pieza desarrolla las partes del ordinario católico con una plantilla que consta de coro a cuatro voces acompañado de gran orquesta. Ahora bien, algunas secciones son interpretadas por cantantes solistas: el *Gratias* del *Gloria* y el *Incarnatus est* del *Credo* por el tenor, el *Benedictus* por el barítono. Finalmente, ambos intervienen en el *Agnus Dei* conclusivo, con acompañamiento del coro.

El estilo musical de la *Messa* es el típico de un operista italiano de la época como sucede, por otra parte, con la *Messa da requiem* de Verdi (1874).



Portada de la partitura para voz y piano de la nana *E l'uccellino*.

Reprint



Giacomo Puccini Crisantemi e Tre Minuetti per quartetto ad archi

Chrysanthemums and Three Minuetts
for String Quartet
Fuchsbauer, Toni - Score and parts - Double and single

RICORDI

Partitura de Crisantemi
y tre Minuetti para
cuarteto de cuerda.

sada concentración del material melódico: Puccini construyó la pieza sobre un único tema. Ghirardi sintetiza sus rasgos musicales principales: una sonoridad incorpórea debido a la escasez de sonidos graves, la oposición de grupos tímbricos homogéneos y, sobre todo la influencia de Wagner.

Por su parte, el *Capriccio sinfónico* (1883) es una obra para gran orquesta que muestra una fluida inventiva melódica. Resulta frecuente colocar esta pieza fuera de la tradición italiana instrumental para relacionarla con los maestros del área alemana. Ghirardi señala que Puccini se acercó, casi inconscientemente, al concepto de poema sinfónico ya que los temas (cuyo carácter cantabile está enfatizado por la orquestación) aparecen enlazados en una sólida estructura tripartita: A-B-A'. Pese a la ausencia de un programa, el *Capriccio* transmite, gracias a su articulación, la sensación de una peripecia que, desde un comienzo trágico, se desarrolla progresivamente hacia una serena conclusión.

El conocimiento básico de las piezas "infrecuentes" más importantes resulta necesario para la comprensión de sus obras maestras escénicas ya que Puccini utilizó muchas ideas procedentes de la música no teatral en su producción operística. El compositor de Lucca sabía insertar los pasajes reutilizados en el momento justo de tal manera que, escuchándolos en el nuevo contexto, no presentan rupturas estilísticas con la música donde se integran. Ghirardi cita como ejemplo claro el *Capriccio sinfónico*, que proporciona la música del funeral en *Edgar*. Como segunda muestra tenemos la elegía para cuarteto titulada *Crisantemi*, en la que figuran dos temas que jugarán un papel fundamental en el cuarto acto de *Manon Lescaut*. En el curso de su carrera, la reutilización de sus propias obras fue disminuyendo, pero no desapareció del todo.

Dentro de la finalidad de este trabajo también pretendemos incluir información sobre las dos primeras óperas de Puccini, de escasísima presencia en los escenarios.

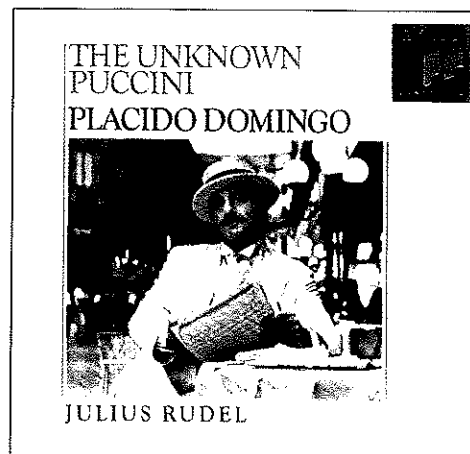
Ghirardi destaca que la estructura del ordinario litúrgico ha excitado la creatividad de los operistas italianos, que han afirmado un evidente principio representativo. Así, de la obra pucciniana se destaca el ataque marcial del *Gloria* o el tema inicial del *Credo*, de clara inspiración verdiana. Sin embargo, también aparecen características propias del estilo sacro como el comienzo contrapuntístico del *Kyrie*, digno de los antepasados de Puccini: músicos de iglesia casi todos ellos.



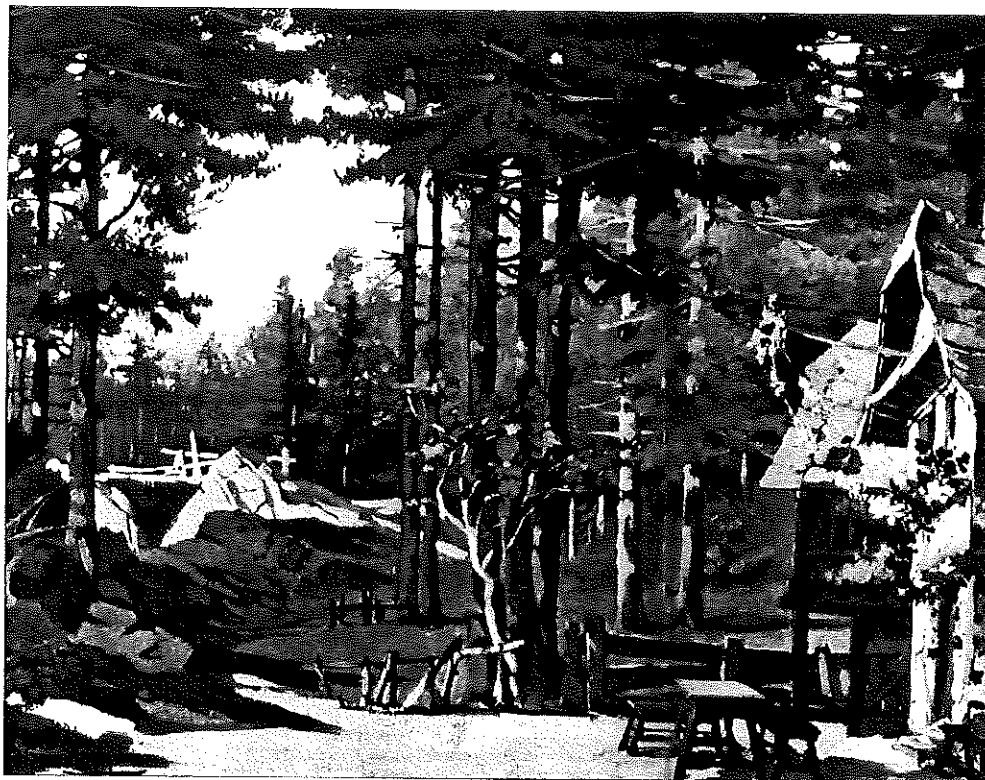
Retrato de A. Catalani.

Otras obras poco ejecutadas y que ofrecen claves importantes para comprender su habilidad orquestadora son las piezas sinfónicas. En ellas, Puccini ofrece una creatividad tímbrica desconocida en los operistas que trataron el género descriptivo (por ejemplo, *Catalani* y su poema sinfónico *Ero e Leandro*, de 1885). El *Preludio sinfónico* (1882) se basa en una acu-

El Puccini desconocido en una recopilación del sello Sony Classical.



Boceto escenográfico
para la ópera Le Villi.



Retrato de F. Fontana.

Le Villi significó la primera de sus dos colaboraciones con el libretista Ferdinando Fontana y tuvo una gestación apresurada para poder presentarla al concurso de óperas de un sólo acto que convocó la editorial Sanzogno. Pese a no obtener el premio, Puccini vió estrenada la ópera el 31 de mayo de 1884 en el teatro milanés Dal Verme. De todos modos, realizó dos revisiones para dos presentaciones posteriores en el teatro Regio de Turín (26 de diciembre de 1884) y en la Scala de Milán (24 de enero de 1885). Filippi, prestigioso crítico milanés del diario *La Perseveranza*, caracterizó la evolución de la ópera en un interesante artículo del 26 de enero de 1885 que reproducimos parcialmente:

"Le Villi, tal como se estrenó la primera vez en el teatro Dal Verme, se estructuraba en un sólo acto, y más que una ópera, como se entiende normalmente, tenía la forma, las proporciones, y los rasgos de una especie de cantata sinfónica, adaptada a la representación y con un elemento fantástico predominante. La reducción, o mejor dicho la ampliación actual, no cambia mucho aquellas características especiales, y abunda en el sinfonismo y otorga a Le Villi un aspecto nuevo. [...] En el segundo acto toma parte integrante y escénica de la obra los fragmentos instrumentales titulados L'abbandono y La Tregenda, que en el Dal Verme no hicieron más que el papel de Intermedios sinfónicos".

La abundante presencia de la danza justifica la definición de *Le Villi* como *operaballo*. Este concepto remite a la traducción y adaptación de las grandes óperas, que penetraron masivamente en Italia desde 1850 y que incluían la ejecución de los bailes como espectáculo dentro de la acción. Mientras que en óperas como *Mefistofele* (1868-1875), *Aida* (1871) y *Gioconda* (1876) el baile tenía una funcionalidad dramática reducida, en *Le Villi* constituye el núcleo central de la acción (de hecho, en la partitura se impone el ritmo de vals).

La breve extensión temporal de la ópera no permitió a Puccini desarrollar adecuadamente los caracteres de los personajes. Anna, la protagonista que se convierte tras su muerte por amor en uno de los entes sobrenaturales denominados *Villis*, ya tiene algún rasgo en común con las heroínas posteriores, pero es demasiado ingenua para motivar la fantasía del compositor. Por otra parte, su aria y su presencia en los conjuntos son expresiones de la mejor calidad del toscano.

Guglielmo, padre de Anna, es uno de los personajes puccinianos de barítono más cercano a Verdi. Resulta significativa su reaparición tras los dos fragmentos sinfónicos (*Preludio e Scena, n.º 8*) puesto que tiene la función de clarificar los acontecimientos, narrando la traición de Roberto en la muerte de la hija y en la venganza de esta última convertida en *Villi*. El recitativo del barítono está cantado con ímpetu, recordando claramente al personaje de Jacopo Fiesco, en el prólogo de *Simon Boccanegra*.

De todos los personajes, el tenor (Roberto) es el que presenta unos rasgos musicales de mayor originalidad. Su *Scena drammatica-Romanza*, incluida tras el estreno de *Dal Verme*, contiene numerosas referencias a los puntos culminantes del drama: además del recuerdo de la *Preghiera*, figura en un fragmento del *Abbandono* pasado al tono menor. En el centro de la escena se sitúa la romanza *Torna ai felici di*, calificada por Ghirardi como una de las páginas más interesantes de la ópera.

En definitiva, Puccini demuestra dotes que había desarrollado en pocos años: originalidad melódica, riqueza armónica, intuición dramática. Simultáneamente su vocación por la orquesta surge de manera clara no sólo en los fragmentos sinfónicos, sino en los pequeños detalles. El paso siguiente en su evolución creativa será escoger por sí mismo los argumentos, pero primero debía cumplir el compromiso contraído con Ricordi y Fontana para realizar su segunda ópera: *Edgar*.

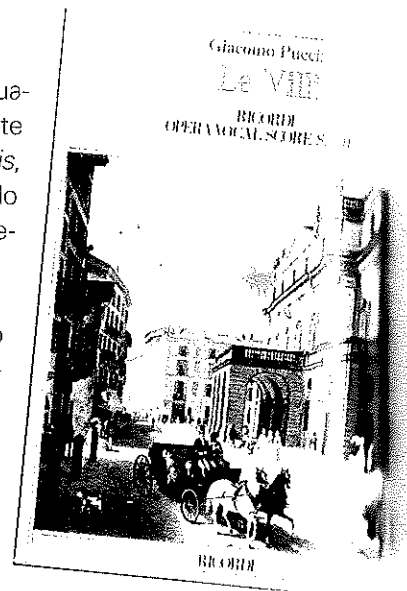
Tras el estreno de Milán, el editor Ricordi compró los derechos de *Le Villi* y encargó a Puccini una nueva ópera, de nuevo con texto de Fontana. De este modo comenzó una relación permanente con la prestigiosa editorial milanesa, cuyo director, Giulio, se convirtió en un buen amigo del compositor.



Portada de *Musica e Musicisti*
la gaceta musical de Ricordi.

En esta ocasión, Fontana se basó en un drama en verso del francés Alfred de Musset titulado *La Coupe et les lèvres*. La adaptación del escritor italiano se sitúa en Flandes, a comienzos del siglo XIX. Un héroe llamado Edgar, hijo de campesinos, duda entre dos mujeres: la voluptuosa y corrompida gitana Tigrana y la figura angélica de Fidelity, una muchacha del pueblo. Krause señala, irónicamente, que Fontana debía estar muy orgulloso por la sutil elección de estos nombres.

Tras la decepcionante acogida del estreno (Scala de Milán, 21 de abril de 1889), Ricordi aconsejó que se modificase la obra. Con ello comenzó una serie de transformaciones que



Partitura de *Le Villi*.

resumimos a continuación a partir de informaciones de Ernst Krause. La segunda versión se presentó el 28 de febrero de 1892 en Ferrara, pero tampoco obtuvo éxito. A las cuatro semanas se estrenó en Madrid en presencia de Puccini, que había compuesto para la ocasión un preludio de una cierta influencia española. En 1905 revisó una última vez más la obra para unas representaciones en Buenos Aires.

Comparando la primera partitura con la definitiva se observa la preocupación de Puccini de aligerar la ópera, reduciendo sobre todo el número y las proporciones de las escenas de masas que la daban un carácter de *grand opéra*. El personaje que más se redujo fue la malvada Tigrana, que se vio desplazada de protagonista a un personaje de menor extensión.



La mayor parte de especialistas en Puccini (Carner, Krause, Ghirardi) coinciden en adjudicar la culpa del fracaso de *Edgar* al deficiente libreto. En este sentido, Ghirardi insiste en su incoherencia, [...] donde la oposición simbólica entre culpa y pureza, virtud y vicio, aparecen torpemente insertadas en un drama de acción, perdiendo así su identidad original [...].

Pese a todo, la experiencia con *Edgar* trajo consigo algún aspecto provechoso a Puccini: le sirvió para medirse con una forma de grandes proporciones y, a la vez, pudo comprender la necesidad de escoger en persona el argumento y de definir anticipadamente la estructura dramática del libreto, antes de ponerlo en música. De ahora en adelante, no volverá a cometer un error similar.

Boceto escenográfico para
Il Tabarro.

