



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Los orientalismos en Puccini: *Madame Butterfly* y
Turandot

Orientalisms in Puccini: *Madame Butterfly* and
Turandot

Autor

Blanca Mallada Atarés

Director

Prof. Dr. Roberto Anadón Mamés

Facultad de Filosofía y Letras

2017-2018

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN	1
1.1	JUSTIFICACIÓN DEL TEMA	1
1.2	ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	1
1.2.1	HISTORIAS DE LA ÓPERA	2
1.2.2	OBRAS SOBRE EL PERIODO MUSICAL TRATADO.....	2
1.2.3	BIOGRAFÍAS DE PUCCINI.....	3
1.2.4	MONOGRAFÍAS SOBRE BUTTERFLY, TURANDOT O EL EXOTISMO EN PUCCINI.....	4
1.3	OBJETIVOS DEL TRABAJO.....	6
1.4	METODOLOGÍA	7
2	EXOTISMO, MÚSICA Y CONTEXTO	8
3	ATMÓSFERA, ORIENTALISMO Y COLOR LOCAL	9
4	MADAME BUTTERFLY.....	12
5	TURANDOT.....	29
6	CONCLUSIONES	43
7	BIBLIOGRAFÍA.....	45
8	ANEXOS.....	47
8.1	BIOGRAFÍAS.....	47
8.1.1	GIACOMO PUCCINI.....	47
8.1.2	LUIGI ILLICA.....	50
8.1.3	GIUSEPPE GIACOSA	50
8.2	MADAME BUTTERFLY.....	51
8.2.1	ARGUMENTO	51
8.2.2	FRAGMENTOS.....	53
8.3	TURANDOT.....	54
8.3.1	ARGUMENTO	54
8.3.2	FRAGMENTOS.....	56
8.4	GALERÍA FOTOGRÁFICA	57
8.4.1	MADAME BUTTERFLY.....	57

8.4.2	TURANDOT	62
8.4.3	PUCCINI.....	66

1 INTRODUCCIÓN

1.1 JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

La elección del tema parte del interés que la música me suscita en mi doble faceta de pianista y soprano, llamando profundamente mi atención el determinante periodo histórico en el que vive Puccini, pues durante las décadas circundantes al cambio de siglo se produce una enorme revolución en todos los aspectos del arte que incluye inevitablemente a la protegida de Euterpe.

Las mutaciones que se dan en este momento no son solo artísticas: el mundo entero se transforma. Debido a esta significativa metamorfosis, comienzan a llegar al Viejo Continente manifestaciones de evocadores exotismos procedentes de los lugares más recónditos del planeta. Las artes pasan a ser el principal lienzo dónde quedan plasmadas estas novedades estéticas.

En el ámbito musical la evolución es especialmente reseñable, pues estamos ante una disciplina abstracta y efímera en la que se producirán profundas alteraciones: las fronteras del estricto sistema tonal que había regido la música europea desde el siglo XVII comenzarán a permeabilizarse poco a poco ante el arribo de estas influencias foráneas, que llegarán a penetrar en el propio código rector.

De entre los diversos exotismos que aparecen en las óperas de Puccini nos interesa centrarnos, dada la formidable fascinación que todavía hoy suscita el arte oriental, en el estudio de los que tienen su origen en China y Japón.

1.2 ESTADO DE LA CUESTIÓN

La vastedad de obras generalistas que de alguna manera aluden a la producción pucciniana enjuiciada nos ha empujado a agrupar las publicaciones en cuatro apartados, además de Internet que, en algunos casos, comprenderán solamente un muestreo representativo, centrándonos en el tercero y en el último, el más específico, que trata directamente el objeto de este estudio.

1.2.1 HISTORIAS DE LA ÓPERA

Aportan información sobre el periodo, sus corrientes y estilos musicales, la vida y obra de Puccini, pero difícilmente llegan a profundizar sobre la cuestión cardinal que nos ocupa. Entre ellas, citaremos por su reciente aparición las de ALIER, R., *Historia de la ópera*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2002, la de TRUJILLO SEVILLA, J., *Breve historia de la ópera*, Madrid, Alianza Música, 2007, la de MENENDEZ TORRELLAS, G., *Historia de la Ópera*, Villanueva de la Cañada, Akal, 2013 o la menos convencional de SNOWMAN, D., *La ópera: una historia social*, Madrid, Siruela, 2016, al referirse a aspectos económicos, sociales y políticos; las ya clásicas de LEIBOWITZ, R., *Storia dell'opera*, Milán, Garzanti, 1966, de KIMBELL, D., *Italian opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, dedicada exclusivamente a la ópera italiana, o la de LINDEMANN, H., *Enciclopedia de la música clásica, ópera y ballet*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 1999.

Mención singular merecen las siguientes:

- BASSO, A. (Dir.), *Storia dell'opera*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1977, seis tomos. Sin duda alguna la mejor y más detallada historia de la ópera. A destacar el capítulo primero de la parte octava del Tomo Segundo “Il Novecento”, de Carlo Parmentola, y en especial sus epígrafes “La Giovane Scuola” y “Giacomo Puccini”.
- SADIE, S. (Ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, New York, Oxford University Press, 2004. Si la anterior lidera las historias de la ópera, el New Grove está a la cabeza de los diccionarios y nos es útil en sus entradas de Puccini, verismo, giovane scuola, Butterfly o Turandot.

1.2.2 OBRAS SOBRE EL PERIODO MUSICAL TRATADO

Valdría lo dicho al inicio del epígrafe anterior con la precisión de señalar la mayor especificidad de los títulos aquí incluidos frente a la generalidad de casi todos los anteriores. Importantes son las de RINALDI, M., *Musica e Verismo. Critica ed estetica d'una tendenza musicale*, Roma, Fratelli de Santis, 1932, DAHLHAUS, C., *Realism in*

Nineteenth-Century Music, Cambridge (U.K.), Cambridge University Press, 1985, TEDESCHI, R., *Addio, Fiorito asil. Il melodrama italiano da Rossini al verismo*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992, SCARDOVI, S., *L'opera del bassifondi. Il melodrama "plebeo" nel verismo musicale italiano*, Firenze, Libreria Musicale Italiana, 1994, MALLACH, A., *The Autumn of Italian Opera: From Verismo to Modernism, 1890-1915*, s/l, Northeastern University Press, 2007, RUBERTI, G., *Il verismo musicale*, [s.l.], Libreria Musicale Italiana, 2011 o TARGA, M., *Puccini e la Giovane Scuola*, Bolonia, Albisani Editore, 2012, describiendo todas ellas, con diverso grado de análisis, la *giovane scuola* italiana y el expansivo fenómeno verista.

1.2.3 BIOGRAFÍAS DE PUCCINI

Dejando a un lado obras divulgativas dirigidas a un público no especialista como las de FERNÁNDEZ CID, A., *Puccini: el hombre, la obra, la estela*, Madrid, Punto Omega, 1974, WILSON, C., *Giacomo Puccini*, London, Phaidon, 1997, PHILIPS-MATZ, M. J., *Puccini. A Biography*, Boston, Northeastern University Press, 2002, o FORCADA, F., *Puccini, el último maestro*, Bubok Publishing, S. L., 2009, reseñaremos los títulos que siguen:

- MAREK, G. R., *Puccini: A Biography*, New York, Simon & Schuster, 1951. Pionero de los estudios serios sobre la obra del luqués es, junto a Carner, el primero que trabaja sobre una multiplicidad de documentos de archivos públicos y privados, especialmente cartas.
- CARNER M., *Puccini. Una biografía crítica*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1987. Obra de referencia aparecida en 1958, es la semblanza más detallada del autor y de su obra, solo superada en el análisis musical por la más reciente de Budden. Dividida en tres partes, el hombre, el artista y la obra, la primera desarrolla la vida del toscano en general; la segunda, su personalidad artística, influencias, psicología de sus personajes, etc.; por último dedica un capítulo a cada una de las óperas de Puccini.
- KRAUSE E., *Puccini*, Madrid, Alianza D. L., 1991. Apoyándose en abundantes documentos contemporáneos (y sin duda en el precedente trabajo de Carner), relata

la vida de Puccini siguiendo un orden cronológico, ofreciendo un análisis de los rasgos más característicos de su obra: el descubrimiento para la ópera de la sencilla vida cotidiana, la primacía de la melodía o su poética realista.

- GIRARDI, M., *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995. Profesor de la Facultad de Musicología de la Universidad de Pavía, Girardi nos presenta un trabajo riguroso, documentado y técnico, del que destacamos los generosos capítulos dedicados a *Madama Butterfly* y *Turandot*, que cuentan con más de 100 páginas entre ambos.

- FAIRTILE, L. B., *Giacomo Puccini: A Guide to Research*, New York and London, Garland Publishing Inc., 1999. No es en sí misma una biografía, pero aporta la mayor bibliografía recogida hasta la fecha sobre Puccini, siendo imprescindible como guía del investigador.

- BUDDEN J., *Puccini*, Roma, Carocci editore, 2005. Siguiendo el mismo esquema cronológico que Krause, restituye una imagen completa del camino artístico y humano de Puccini fundiendo el examen de todas sus óperas con el relato de su devenir vital. La aportación más importante de Budden, uno de los máximos musicólogos anglosajones de los últimos 50 años, es el certero y prolijo análisis musical que desgrana sobre cada una de las óperas, constituyendo las páginas dedicadas a *Butterfly* y *Turandot*, más de una centena, fuente esencial de este trabajo.

1.2.4 MONOGRAFÍAS SOBRE BUTTERFLY, TURANDOT O EL EXOTISMO EN PUCCINI

- PUCCINI, S. (Coord.), *Quaderni pucciniani-1982*, Lucca, Istituto di Studi Pucciniani, 1982, y PUCCINI, S. (Coord.), *Quaderni pucciniani-1985*, Lucca, Istituto di Studi Pucciniani, 1986. Esta publicación no periódica del Instituto de Estudios Puccinianos contiene en los números referenciados diversos artículos de especial utilidad como “Sembra una figura di paravento: Madama Butterfly”, de Cesare Garboli, “Turandot, organismo senza pace”, de Gianandrea Gavazzeni, “L'opera insolita”, de Fedele D'Amico, “Gli abbozzi per Turandot”, de Teodoro

Celle o “Studi sull carattere di frammento della Turandot”, de Jürgen Maehder, interesantísimos los dos últimos por su reconstrucción del proceso de composición del final de *Turandot* sobre los apuntes autógrafos de Puccini.

- MAEHDER, J. (Coord.), *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini*, Torre del Lago, Giardini Editori, 1985. Destacan en estas actas del I Congreso Internacional sobre la ópera de Giacomo Puccini los artículos “Esotismo in quanto colore locale”, de J. Maehder, “Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini”, de M. Carner, “Movenze dell'esotismo”, de O. Visentini, “Exoticism in Stage Art at the Beginning of the 20th Century”, de S. Strasser-Vill, “Elaborazione leitmotivica e colore esotico in Madama Butterfly”, de P. Ross, “Musical Exoticism in Madama Butterfly”, de J. Smith, “Exotic Harmony in La fanciulla del West and Turandot”, de M. Saffle y “Esotismo non esotico in Puccini”, de Alfredo Mandelli. Todos ellos giran en torno al exotismo, centrándose en diversas facetas musicales que van desde la manera de crear una atmósfera en general a la elaboración del color de las escenas más íntimas, pasando por las nuevas armonías orientales presentes en *Butterfly* y *Turandot* o la forma en que se nos presenta en las artes escénicas en los albores del siglo XX.
- ASHBROOK, W. y POWERS, H., *Turandot di Giacomo Puccini*, Milán, Ricordi, 2006. La colaboración de estos dos profesores americanos cristalizó en el mayor estudio aparecido hasta la fecha sobre *Turandot*, abarcando desde las fuentes de la obra, sus realizaciones precedentes en escena o la génesis del libreto y la partitura hasta la convivencia con la armonía tradicional de elementos musicales orientalistas y modernos. Presta singular atención al final compuesto sobre apuntes del maestro por Franco Alfano.
- GROOS, A, y BERNARDONI, V., *Madama Butterfly. L'orientalismo di fine secolo, l'approccio pucciniano, la ricezione*, Florencia, Leo S. Olschki Editore, 2008. Con motivo del centenario de la primera representación de *Butterfly* se celebró en Torre del Lago un congreso internacional que tomó esta ópera como objeto de estudio, considerando la tragedia japonesa de Puccini en el ámbito del exotismo que invadía Europa. Las ponencias describen el contexto histórico y el orientalismo fin de siglo, elaboran interpretaciones sobre la partitura partiendo del análisis musical, de las cuestiones de género o de la representación de la religión,

discuten las revisiones del autor y los criterios de la edición crítica de Ino Turturo, examinando además la recepción de la ópera en la música de consumo y en el cine. Constituye, junto con las otras monografías incluidas en este epígrafe y las obras de Carner y Budden, la base sobre la que se sustenta nuestro estudio.

1.3 OBJETIVOS DEL TRABAJO

Con este trabajo aspiramos a conocer la influencia que tuvieron en el campo musical operístico los exotismos que invadieron las artes europeas desde la segunda mitad del siglo XIX, centrando nuestro estudio en los de procedencia oriental en la producción de un autor concreto, Giacomo Puccini. Para ello hemos señalado los siguientes objetivos:

- Examinar qué engloba el término “exotismo”
- Revisar el contexto compositivo circundante
- Estudiar a Giacomo Puccini como autor
- Averiguar los mecanismos a través de los cuales se introduce el exotismo en el tejido musical
- Analizar los pasajes más representativos de japonismo musical en *Madame Butterfly* y de orientalismo y música china en *Turandot*

Pretendemos además con su elección subrayar la importancia del estudio de la música y sus autores en el ámbito universitario español y en la Historia del Arte en particular, pues es habitual que la mayoría de alumnos de nuestro Grado centren sus esfuerzos en la pintura, la escultura y la arquitectura (dicho a manera de ejemplo) y dejen las artes escénicas como algo residual. El carácter efímero de la música no debería restarle relevancia aunque, por desgracia, la importancia intelectual que ésta ha tenido desde el Renacimiento, considerada un arte liberal cuando las artes plásticas todavía se clasificaban como manuales, parece que hoy se nos está olvidando, especialmente en España. Sirva esta modesta contribución para reivindicar la posición que creemos le corresponde en el Olimpo de las artes.

1.4 METODOLOGÍA

Búsqueda y recopilación de fuentes bibliográficas de variada procedencia sobre temas generales relacionados con el contexto del trabajo: historia de la música, historia de la ópera y el mundo de las artes escénicas a finales del siglo XIX y comienzos del XX. A un nivel más específico, bibliografía sobre Puccini y el conjunto de su obra, especialmente la relacionada con las dos óperas orientalistas del autor.

Estudio comparativo de las fuentes señaladas en el párrafo anterior.

Análisis formal y estético de las partituras, en reducciones para canto y piano, de *Madama Butterfly* y *Turandot*.

Visualización y análisis auditivo de las dos óperas antedichas con el fin de comprobar y apoyar la veracidad de nuestras afirmaciones.

Colaboración y asesoramiento de profesionales del canto lírico para analizar la ejecución de las representaciones seleccionadas.

Análisis musical de fragmentos orientalizantes de las partituras de ambas óperas.

A partir de los puntos anteriores, comprender y sintetizar los conocimientos adquiridos para redactar el presente trabajo.

2 EXOTISMO, MÚSICA Y CONTEXTO

En el siglo XIX Europa sucumbe a lo exótico: con la llegada de las revoluciones industriales y del progreso, el mundo empequeñece y se descubren sus lugares más recónditos, cuyas manifestaciones culturales inundan el viejo continente. Frente a un exotismo cronológico caracterizado por trasladarnos a una época distante de la nuestra, el geográfico¹ nos lleva a algún lugar ajeno a Europa² de contrastante civilización. Es este último el que sobresaldrá, especialmente en su vertiente orientalista: nuevamente encontramos escisiones, siendo las que nos atañen las correspondientes a China y Japón, conocidas en el mundo de las artes como *chinoiseries* y japonismo respectivamente.

La influencia de estos lejanos estilos en las artes plásticas fue evidente por la sencillez de percepción del cambio estético que provocaron. En la ópera, sin embargo, penetraron en un principio de manera superficial, sirviendo de elemento decorativo y contextualizando visualmente la escena. Pero que esa transformación superase el mero ornato exterior para llegar al terreno del lenguaje musical se antojó más complejo. El encorsetado sistema tonal que había imperado en Europa durante casi tres siglos comenzó a permeabilizarse paulatinamente y consintió la convivencia de la escala diatónica con la pentatónica o la hexátona.

Félicien-César David fue el primer autor que utilizó los exotismos musicalmente. Ese empuje novedoso ya había eclosionado en 1844 en su oda sinfónica *Le Désert*, saltando al campo de la ópera con *Lallah-Roukh* (1862) a través de la búsqueda de colores locales³. Algunos ejemplos de esta incipiente corriente fueron *Los pescadores de perlas* (1863), *La africana* (1865), *Turanda* (1867), *Aida* (1871), *Djamileh* (1872), *La falce*, (1875), *El rey de Lahore* (1877), *El hijo pródigo* (1880), *El tributo de Zamora* (1881), *Sulamith* (1883), *Lakmé* (1883) o *Thais* (1894)⁴. *El Mikado* de Sullivan (1885), *Madame Crysanthème* de Messager (1893) o *La Geisha* de Jones (1896) dieron entrada al japonismo en la lírica, pero su música carecía de casi cualquier atisbo de exotismo

¹En este mismo sentido el artículo de Gilles de Van “L’exotisme fin de siècle et le sens du lointain” en *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo. Atti del II Convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo*, edición a cargo de GUIOT, L. y MAEHDER, J., Milán, Casa Musicale Sonzogno, 1995, p. 103.

²Dada nuestra visión euro-centrista de partida.

³DAHLHAUS, C., *La música del siglo XIX*, Madrid, Ediciones Akal, 2014, pp. 291-292.

⁴ANADÓN MAMÉS, R., *La trinidad exótica del teatro pucciniano*, conferencia no publicada, Cursos Extraordinarios de Verano Unizar, Ansó, 2017.

distinguible⁵. En 1898 apareció el primer título italiano, la *Iris* de Mascagni, que introducía puntualmente, junto a un cuidado atrezo, auténticas melodías niponas como la canción a *bocca chiusa* de la Guècha del inicio del acto segundo⁶.

Madame Butterfly (1904) supuso la culminación de la fusión musical entre la tradición europea y la oriental: no solo su temática era japonesa, sino que Puccini diseñó la atmósfera exótica a través de la orquestación. El autor luqués fue uno de los representantes de la *giovane scuola* italiana, grupo de compositores cuya producción se dio, principalmente, entre los años 1890 y 1904⁷, aunque algunos crearon hasta pasado 1930. Tuvieron en común, salvo Puccini, fiel a Ricordi, al editor Edoardo Sonzogno⁸, y a pesar de denominarse escuela no compartieron rasgos unívocos, mostrando su producción estéticas tan heterogéneas como las del verismo, el simbolismo, el drama histórico, los exotismos o unos embrionarios impresionismo y expresionismo.

El término *giovane scuola italiana* se debe a Eduard Hanslick, musicólogo y crítico austriaco que durante la Exposición Internacional de Música de Viena de 1892 conoció a un grupo de artistas (Mascagni, Leoncavallo, Cilea, Giordano y Munogne) reunidos por su editor a los que incluyó en el movimiento verista⁹, apareciendo la etiqueta de *giovane scuola* por primera vez en la víspera de esta Exposición, en la publicación *Il Teatro Illustrato*, presentando a estos artistas como “una verdadera exposición de la *giovane scuola italiana*”¹⁰. También se vincularon al movimiento Puccini, Alfano, Franchetti, Smeraglia, Tasca, Gastaldon, Wolf Ferrari, Samara o Spinelli.

3 ATMÓSFERA, ORIENTALISMO Y COLOR LOCAL

Parafraseando al Prof. Anadón, podemos afirmar que el orientalismo es una forma de color local, aunque de una especie muy particular. Y ambos están comprendidos en el más amplio y completo concepto de atmósfera. Para que una ópera pueda ser definida como exótica en lo musical, el compositor necesita conocer, con antelación a la

⁵ *Ibidem*.

⁶ RONCAGLIA, G., “Pietro Mascagni: L’Operista” en *Pietro Mascagni. Contributi alla conoscenza della sua opera nel 1° centenario della nascita*, pp. 39-40.

⁷ Estrenos de *Cavalleria rusticana* de Mascagni y *Madama Butterfly* de Puccini.

⁸ Excepcionalmente, Mascagni o Leoncavallo publicaron también con Ricordi.

⁹ PARMENTOLA, C., en *Storia dell’opera, Volume Primo, Tomo Secondo*, Torino, p. 500.

¹⁰ RUBERTI, G., op. cit., pp. 59-60.

composición, los rudimentos o bases del sistema a copiar o imitar para poder plasmarlos, ya según su pericia e inspiración, en la nueva creación. Puccini llegó a conocer músicas auténticas japonesas y melodías chinas a través de publicaciones impresas y, sobre todo, por las incipientes grabaciones en cilindros y discos de pizarra¹¹.

Desde el comienzo de cada obra, Puccini busca sumergir al espectador en una atmósfera concreta a través de motivos *ad hoc* que mantienen este clima hasta el final de la representación. Esto lo consigue, en los títulos propuestos, a través de los exotismos y del color local.

Los exotismos se introducen musicalmente de dos formas:

- 1) Utilizando melodías aborígenes literales o ligeramente alteradas. A veces, el motivo original puede aparecer oculto.
- 2) Con temas exóticos creados expresamente a la manera de los vernáculos¹².

Además, utiliza otros recursos como el uso de la escala hexátona y de disonancias que no se resuelven armónicamente, la bitonalidad o la heterofonía, consistente en variar leve y simultáneamente una melodía a voces¹³.

Dando un paso más, el color local lo consigue con la incorporación de instrumentos vernáculos, utilizando diversos ritmos en alusión metafórica así como introduciendo o evocando melodías nativas que no tienen por qué ser exóticas.

The image shows a musical score snippet from Puccini's *Turandot*. It features two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The bottom staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment. Arrows point from the text labels to specific parts of the score: '(Xylophone) (Xilofono)' points to the beginning of the top staff; '(Cassa e Timpāni)' points to the beginning of the bottom staff; and '(Gong)' points to a specific note in the bottom staff.

Indicaciones en la partitura de *Turandot* de diversos instrumentos de percusión

¹¹ ANADÓN MAMÉS, R., *La trinidad...*, op. cit.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

La citación literal del himno de los EEUU “The Star-Spangled Banner” en el acto I de *Madama Butterfly*, ejemplo de inclusión de una melodía original tonal:

(si alza, toccando il bicchiere con Sharpless)

PINKERTON
«A - me - ri - ca for e - ver!»

SHARPLESS
«A - me - ri - ca for

26

ff

El exotismo y el color local vistos tienen como fin último crear una atmósfera particular, hacernos sentir un paisaje o un ambiente determinado a través de su música¹⁴. Según Mosco Carner, la atmósfera pucciniana se divide en tres tipos¹⁵:

- a) Documental: investigación previa llevada a cabo por Puccini para conocer el entorno a representar.
- b) Poética: utiliza los exotismos de forma artística y los pone al servicio de su idea dramática recreando, no copiando.
- c) Atmósfera como centro de irradiación: a pesar de utilizar los mismos recursos y un trasfondo común (el amor erótico visto como culpa trágica), cada una de sus óperas tiene un carácter perfectamente diferenciado, resultado de la individualidad que Puccini les otorga mediante la atmósfera.

También está relacionado con lo anterior el uso frecuente de leitmotivs para representar elementos dramáticos, un recurso novedoso en ese momento, herencia directa de Richard Wagner que constituyó uno de los rasgos distintivos de la *giovane scuola*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ CARNER, M., en “Esotismo e colore locale nell’opera di Puccini”, en MAEHDER, J. (Coord.), *Esotismo e colore locale nell’opera di Puccini*, Torre del Lago, Giardini Editori, 1985, pp. 33 a 35.

4 MADAME BUTTERFLY

Butterfly nace con el nuevo siglo. Las novedades históricas que surgen en este momento son semejantes a las que la tragedia japonesa aporta a la obra de Puccini pues se trata, según él mismo decía, de su obra más moderna, además de la más íntima y plena¹⁶.

Pero la ópera que escuchamos hoy no es la que originalmente concibió Puccini, sino la cuarta versión de la misma. La primigenia fue estrenada en la *Scala* de Milán en 1904 cosechando un fracaso estrepitoso, debido posiblemente a una conspiración por parte de la crítica. Puccini decidió revisar la obra, dando lugar a cuatro estrenos diferentes¹⁷, el último de cuyos libretos fue publicado en 1907¹⁸.

En 1991 Krause hablaba del hallazgo de las partituras de una quinta versión para el teatro Carcano de Milán que nunca llegó a publicarse¹⁹. Budden, sobresaliente investigador de Puccini, lo rebate en 2005 afirmando que esta última versión sería en realidad de 1921²⁰, procediendo la música añadida de la primera edición de 1904.

La aportación fundamental de *Butterfly* es la cohesión que logra crear entre los lenguajes musicales de Oriente y Occidente. Puccini, por primera vez en la ópera, da relevancia a las armonías japonesas. La obra está planteada a partir de una división tajante entre los personajes orientales y occidentales, pues los americanos se acompañan de música plenamente europea mientras que en los personajes japoneses se manifiestan los exotismos. La única excepción relevante es la protagonista, Cio-Cio-San, que en ciertos pasajes canta melodías occidentales relacionadas con la propia psicología del personaje. De esta manera consigue contrastar ambos mundos, a pesar de que toda la acción se desarrolla en Japón.

La atmósfera de esta obra se concibe como una oscura premonición del trágico e inevitable final que le espera a *Butterfly* y que la persigue durante toda la acción.

¹⁶ KRAUSE E., *Puccini*, Madrid, Alianza D. L., 1991, p. 155.

¹⁷ En la *Scala* de Milán (17-II-1904); Brescia (28-V-1904); Londres (10-VII-1905) y París (28-XII-1906).

¹⁸ ANADÓN MAMÉS, R., *La trinidad...*, *op. cit.*

¹⁹ KRAUSE E., *Puccini*, *op. cit.*, p. 168.

²⁰ BUDDEN J., *Puccini*, Roma, Carocci editore, 2005, p. 259.

Gracias a ella, el espectador no solo queda advertido del funesto desenlace, sino que se tele-transporta al lejano Japón desde el comienzo de la obra²¹.

Desde la versión de Brescia la ópera cuenta con tres actos, con la particularidad de que el segundo y el tercero están enlazados por la vigilia nocturna de Butterfly y no hay ninguna pausa musical entre ellos.

El acto I está dividido en dos partes musicalmente muy claras. En la primera se establece la atmósfera, se expone el drama y se presenta a los personajes más relevantes a través de una música ligera y notablemente exótica²². El primer tema que escuchamos se asocia a Japón en un *tempo* rápido de 2/4 y recurrente en todo en el acto²³:

The image shows a musical score for Violini I and Piano. The top staff is for Violini I, and the bottom two staves are for the Piano. The time signature is 2/4, and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'ALLEGRO' with a quarter note equal to 132. The dynamic marking is 'ff vigoroso'. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic pattern that is characteristic of the 'Japanese' theme in Puccini's opera.

Inmediatamente da paso a la primera escena protagonizada por el casamentero Goro y Pinkerton. Percibimos de inmediato la maestría de Puccini para mezclar musicalmente ambas culturas, pues las partes cantadas por el alferez son enteramente tonales pero enmarcadas en un contexto exótico.

Enseguida conocemos también al cónsul, ganando importancia el estilo tradicional de Puccini²⁴. Como él mismo escribió a Ricordi, su editor, intentaba que “el señor F. B. Pinkerton cante[se] como un norteamericano”²⁵. Es ahí donde introduce parte del himno de los EEUU, que simboliza la arrogancia del pretendiente²⁶.

²¹ ANADÓN MAMÉS, R., *La trinidad...*, op. cit.

²² CARNER M., *Puccini. Una biografía crítica*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1987, p. 476.

²³ BUDDEN J., *Puccini, op. cit.*, pp. 260 y 261.

²⁴ CARNER M., *Puccini. Una biografía...*, op. cit. p.475.

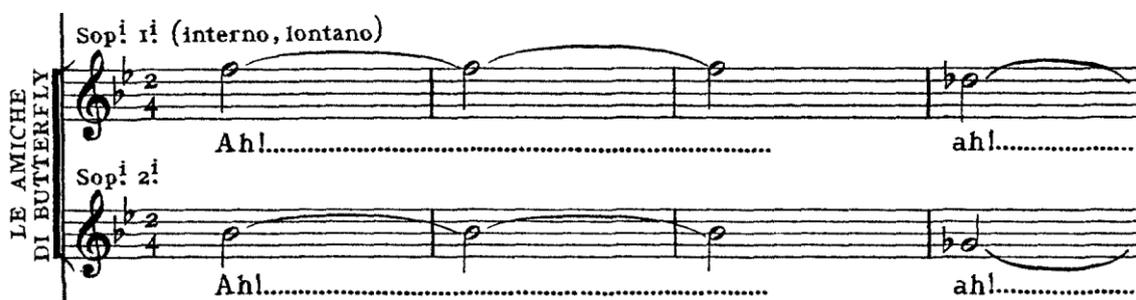
²⁵ *Ibidem*, p.474.

²⁶ KRAUSE E., *Puccini, op. cit.*, p. 157.

La llegada de Butterfly y su comitiva, acompañada por la primera canción tradicional japonesa de esta ópera²⁷, utiliza motivos pentatónicos para aludir a Nagasaki y a lo japonés en general, como contraste con lo americano:



El verdadero inicio de la acción dramática se produce con la llegada de Butterfly. Igual que Sharpless, Cio-Cio-San comienza a cantar antes de que podamos verla en escena, como el séquito que la acompaña a la ceremonia nupcial:



En páginas posteriores anticipa los leitmotifs de la “Pobreza”, “el Suicidio” y el de la “Maldición”, cuando el tío Bonzo entra en escena, al final de esta parte²⁸:



Volviendo a la entrada de Cio-Cio-San, tras la misma se escucha un postludio procedente de una canción japonesa dedicada a la primavera donde todo el sabor exótico se encuentra en la melodía, pues la armonía, reforzada por un expresivo Dob, es rigurosamente europea²⁹:

²⁷ Procedente de un tema de danza del teatro Kabuki que utiliza la escala pentatónica hemitónica *Hirajoshi*.

²⁸ CARNER M., *Puccini. Una biografía...*, op. cit. pp. 475-476.

²⁹ BUDDEN J., *Puccini*, op. cit., p. 265.

LARGO
BUTTERFLY
- mor!.....
- re!.....
- re!.....
LARGO
41
mf *pp*

“Nessuno se confessa” nos muestra el caso contrario, una melodía oriental creada por Puccini³⁰:

BUTTERFLY (con naturalezza) *ALL.^{to} MODERATO* ♩ = 112
p
Nes - suno si con - fes - sa mai nato in pover -
44 *ALL.^{to} MODERATO* ♩ = 112
p

Butterfly habla de su vida retomando la primera melodía auténtica japonesa que ya habíamos escuchado, transportada una sexta mayor ascendente. Y tras la mención de su difunto padre, vuelve a aparecer parte de la canción de la primavera³¹.

³⁰ ANADÓN MAMÉS, R., *La trinidad...*, op. cit.

³¹ BUDDEN J., *Puccini*, op. cit., p. 266.

Llegan el comisario imperial, identificado con la segunda frase del himno nacional japonés; el oficial del registro, con un tema pentatónico sacado del canto original “La montaña alta”; y la familia de la novia, acompañada por el tema musical de la boda, al cual se le agrega en su repetición un motivo pseudo-japonés³²:

(che ha veduto arrivare dal fondo altre persone e le ha riconosciute, annuncia con importanza)

GORO *POCO MENO* ♩ = 108

59 *POCO MENO* ♩ = 108 L'Impe -

Segunda frase del himno nacional japonés

(Goro corre in casa)

Fa - te pre - sto.

pp

“La montaña alta”

El momento en que Butterfly le muestra sus objetos personales a Pinkerton se acompaña de un motivo pentatónico inventado por Puccini, prefigurando una técnica que usará en *Turandot*, con la que compone un fragmento largo a partir de una repetición extendida

³² *Ibidem*, p. 267.

de dicho motivo. En este mismo pasaje introduce una famosísima canción tradicional japonesa, “Sakura”, oculta en la estructura orquestal:

BUTTERFLY

U - na cin - tu - ra. Un picco - lo fer - ma - glio. U - no

specchio. Un ven - ta - glio.

PINKERTON (vede un vasetto) Quel ba -

“Sakura” puede seguirse en la mano derecha del piano

Y nada más casarse, otra, “El puente Nihon en Oedo”³³, en la mano derecha del piano:

ANDANTE MOSSO $\text{♩} = 80$

tose, a Butterfly, alla quale fanno ripetuti inchini)

87

³³Ibídem, pp. 268-270 y ANADÓN MAMÉS, R., *La trinidad...*, op. cit.

El tío Bonzo irrumpe con un pasaje hexatonal (leitmotiv de la Maldición), que reaparece en la segunda mitad de este primer acto concluyendo con una cadencia mayor que ilustra los sentimientos de Butterfly, repudiada pero feliz³⁴. Puccini utiliza esta intrusión para incorporar recursos expresivos como los *portamenti*³⁵ que hace el coro³⁶.

La segunda sección del acto sirve para exponer la breve pero intensa dicha de Butterfly, ya a solas con su reciente marido. Es la parte más lírica y occidental de la ópera, pues Cio-Cio-San no interpreta melodías japonesas, sino que comparte tonalidad con Pinkerton desde “Viene la será”, extenso dúo que para Carner y otros es el más bello que Puccini compuso en su vida³⁷. Este fragmento se caracteriza por la profusión de matices y efectos sonoros y rítmicos amalgamados con ciertos pasajes pentatónicos occidentalizados³⁸, constituyendo hasta el final del acto un momento de indudable inspiración melódica.



Frase de perfil pentatónico occidentalizado con hemiolia que liga espiritualmente a Butterfly como esposa de Pinkerton

El acto II expone los contradictorios estados de ánimo que atraviesa Butterfly en ausencia de Pinkerton. Dividido en tres escenas, la primera³⁹ refleja la pobreza y soledad en las que ha quedado sumida la protagonista tras el abandono del americano. La mala situación se subraya con la plegaria de Suzuki, armonizada sobre un *ostinato* en tonalidad menor sobre el motivo de “La montaña alta”⁴⁰, otro ejemplo de auténtica música japonesa:

³⁴ BUDDEN J., *Puccini, op. cit.*, pp. 271-272.

³⁵ *Portamento*: transición de un sonido a otro sin ninguna discontinuidad o salto entre ellos.

³⁶ CARNER M., *Puccini. Una biografía...*, *op. cit.* pp.475-476.

³⁷ *Ibidem*, p.476.

³⁸ BUDDEN J., *Puccini, op. cit.*, p.272.

³⁹ CARNER M., *Puccini. Una biografía...*, *op. cit.* pp. 476 y 477.

⁴⁰ BUDDEN J., *Puccini, op. cit.*, p. 275.

SUZUKI *AND^{te} CALMO* $\text{♩} = 63$ (pregando) *p*

E I - za - ghi ed I - za -

3 *AND^{te} CALMO* $\text{♩} = 63$ *pp*

SUZUKI

- na - mi, Sa - run - da - - si - co e Ka - mi...

Aparecen dos nuevos motivos, la “Angustia”, que dominará el diálogo de Suzuki-Butterfly:

“Angustia”

Y el de la “Esperanza”, que Butterfly recupera rápidamente auto-convenciéndose del regreso de su marido:

LENTAMENTE ♩ = 34
 BUTTERFLY *pp*

- sponse: O But_ter - fly..... pic - ci - na mogliet -

LENTAMENTE ♩ = 34

p *pp*

BUTTERFLY *portando la voce*

- ti - na, torne_rò colle ro - se al_la stagion se -

dolce *p*

“Esperanza”

“Un bel dì” es el aria más famosa de esta ópera, fruto de esa esperanza, cuyo tema reaparece junto con el de la pasión amorosa de Cio-Cio-San. Es una pieza típicamente pucciniana en la que el redoble de la línea vocal por la orquesta produce un efecto de melodía suspendida en el aire como una visión lejana⁴¹:

BUTTERFLY

Un..... bel dì, ve - dre - mo le -

⁴¹Ibídem, p. 276.

La segunda escena se divide en tres episodios: el primero, muy breve, integra la llegada de Sharpless a casa de Butterfly, donde ambos comienzan a conversar. Al igual que en el inicio de la ópera, encontramos en el escenario un personaje oriental y otro occidental, de los que Puccini se sirve de nuevo para entrelazar musicalmente ambos mundos, marcando las diferencias entre ellos.

La llegada del príncipe Yamadori inclina la balanza en favor de los exotismos dando paso al segundo episodio. Su leitmotiv aparece poco antes cantado jocosamente por Butterfly y deriva de la canción japonesa “Mi príncipe”, que se asemeja a los primeros compases del *Mikado* de Sullivan (1885)⁴². Presenta un fuerte sabor exótico, tanto por la melodía como por el estilo, más ligero y percutido. Personaje casi grotesco en el relato original de Long, Yamadori es con Puccini mucho más formal⁴³:



Melodía “Mi príncipe” en la mano izquierda del piano

El tercer episodio gira en torno a la lectura que hace Sharpless a Butterfly de una carta de Pinkerton, pasaje apoyado por un tenue acompañamiento musical que permite al oyente comprender el texto, pues es una parte importante en cuanto a la acción. La melodía que utiliza aquí reaparece en la vigilia nocturna de Butterfly, momento para el cual fue compuesta, según Carner⁴⁴, siendo la base del coro a boca cerrada:



⁴² Ibídem.

⁴³ CARNER M., *Puccini. Una biografía...*, op. cit. p.477.

⁴⁴ Ibídem, p.479.

Valiéndose de recursos mínimos, Puccini nos impacta cuando Butterfly le revela al cónsul qué haría si Pinkerton no regresase. Con una sola nota, La, tocada al unísono por cuerdas y tambores sucedida por un silencio, transforma radicalmente las emociones de la japonesa, que se plantea el suicidio:

Suena el aria “Che tua madre”, pentáfona en su contexto, que comprende el tema del niño y otra canción originaria japonesa, “Melodía patética”⁴⁵. “Contiene el siniestro motivo correspondiente a la frase *E Butterfly, orribile destino, danzerà per te!* que se retoma por la orquesta al unísono al final de la ópera con un efecto dramático demoledor”⁴⁶

⁴⁵ BUDDEN J., *Puccini, op. cit.*, p. 279.

⁴⁶ ANADÓN MAMÉS. R., *op. cit.*

“Su clima es de tristeza sin consuelo, como atestiguan los emocionantes saltos de octava en la palabra *morta*”⁴⁷:

Musical score for Butterfly's aria "Morta". The score is in G minor (three flats) and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo markings are *rit.* (ritardando) and *a tempo*. The lyrics are: "por - ta! Mor - ta! mor - ta!". The piano accompaniment includes a prominent bass line with a 7-measure rest marked with an asterisk and a fermata, and a treble line with complex chordal textures. The score is labeled "BUTTERFLY" at the top left.

Antes de que Sharpless abandone la escena, Butterfly retoma esperanzada la melodía de “Un bel di”, aludiendo al nombre del niño⁴⁸:

Musical score for Butterfly's "Tema del hijo". The score is in E major (one sharp) and 2/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo marking is *con entusiasmo*. The lyrics are: "E que - sto?..". The piano accompaniment includes a prominent bass line with a 7-measure rest marked with an asterisk and a fermata, and a treble line with complex chordal textures. The score is labeled "BUTTERFLY" at the top right.

Tema del hijo de Butterfly

Un cañonazo proclama la llegada del barco de Pinkerton a Nagasaki y da comienzo a la siguiente escena. Butterfly recupera toda su alegría y Puccini introduce un paralelismo con el primer acto componiendo otro dueto, en este caso para las dos japonesas. Musicalmente más complejo que el primero, separa las voces por terceras menores. Hace un excepcional uso psicológico de la música, plasmando sonoramente los pensamientos de Butterfly⁴⁹:

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ BUDDEN J., *Puccini, op. cit.*, p. 280; CARNER M., *Puccini. Una biografía...*, *op. cit.*, p.478.

⁴⁹ *Ibidem*, pp.478 y 479.

UN POCO MENO
Sostenendo

BUTTERI *f* *ten.* *p*
Get - tiamo a ma - ni pie - ne mammo - le e tu - be - ro - se,

SUZUKI *f* *ten.* *p*
Get - tiamo a ma - ni pie - ne mammo - le e tu - be - ro - se,

UN POCO MENO
f *Sost.* 80 *p* *pp*
o il ritmo con un blando ondeggiare di danza) *a tempo, ma sempre un po' sostenendo*

Distancia de tercera menor en las voces

Poética y evocadora es la música de la vigilia nocturna, momento del coro a boca cerrada, uno de los más conocidos, con melodía pentafónica. Transmite sucesivamente al espectador los sentimientos de Butterfly, especialmente el ansia por la llegada de Pinkerton, más simple y diatónica. Le sucede una sencilla canción de cuna simbolizando la inocencia de la protagonista⁵⁰:

⁵⁰ Ibídem, pp.479 y 480.

Tras un prelude de marcado carácter sinfónico, Puccini plasma al inicio del tercer acto la salida del sol con un motivo pentatónico que recuerda al “Himno del sol” de *Iris* (Mascagni, 1898) y a “La mañana” de *Peer Gynt* (Grieg, 1876)⁵¹:

Musical score for measure 7, starting with the instruction "(comincia l'alba)". The score is in G major and 4/4 time. It features a piano (pp) dynamic. The right hand plays a series of chords and a melodic line, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Musical score for measure 8, starting with the instruction "(l'alba sorge rosea)". The score is in G major and 4/4 time. It features a piano (p) dynamic. The right hand plays a series of chords and a melodic line, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Musical score for measure 9, starting with the instruction "(spunta l'aurora)". The score is in G major and 4/4 time. It features a mezzo-forte (mf) dynamic. The right hand plays a series of chords and a melodic line, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Musical score for measure 10, starting with the instruction "(Al di fuori risplende il sole)". The score is in G major and 4/4 time. It features a mezzo-forte (mf) dynamic. The right hand plays a series of chords and a melodic line, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The score includes the instruction "e. . . incalz: . . . sempre".

La trama vuelve a ponerse en marcha cuando Pinkerton y Sharpless llegan a casa de Cio-Cio-San. Tras revelarle a Suzuki el motivo de su presencia, cantan un trío

⁵¹ BUDDEN J., *Puccini, op. cit.*, p. 282.

importante por su identidad musical propia, pues a Puccini se le acusa de agotar su inventiva lírica en el acto final. Además, diferencia vocalmente a los tres personajes concediendo matices exóticos solamente a Suzuki⁵².

Introduce dos temas más: “¿Vel dissi?” interpretado por Sharpless y “Addio fiorito asil” por Pinkerton, aria incluida para dar mayor protagonismo al tenor. Aunque no aporta nada al drama, refuerza el carácter del personaje e incluye, con disimulo, partes del “Dúo de las flores” (*Lakmé*, Delibes, 1883) y del himno norteamericano⁵³.

Musical score for PINKERTON (dolcemente con rimpianto). The tempo is marked ♩ = 48. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The vocal line begins with the lyrics "Ad - di - o fiorito a - sil di le...". The piano accompaniment includes a section marked "m.s." (mezzo sostenuto) and a section marked "pp" (pianissimo) with a 6-measure phrase. There are two asterisks (*) in the piano part, and the word "Ped." (pedal) is written below the bass line.

Puccini utiliza magistralmente los silencios como recurso expresivo, como cuando Cio-Cio-San ve a Kate Pinkerton en el jardín, con el *leitmotiv* de la “Maldición”, o cuando Suzuki responde “sí” al ser preguntada sobre Pinkerton⁵⁴:

Musical score for BUTTERFLY (a Sharpless). The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The vocal line begins with the lyrics "Quella don - na?". The piano accompaniment includes a section marked "rall:" (rallentando). The score ends with two measures labeled "1" and "2".

Butterfly ve a Kate Pinkerton

⁵² CARNER M., *Puccini. Una biografía...*, op. cit. p.480.

⁵³ BUDDEN J., *Puccini, op. cit.*, p. 284.

⁵⁴ CARNER M., *Puccini. Una biografía...*, op. cit. p.480.

Cuando Butterfly dice que solo entregará su hijo al alferez, suena nuevamente “Un bel di”, esta vez sobre un acorde menor⁵⁵.

La escena final condensa las tensiones, musicales y dramáticas, entre Oriente y Occidente, y las consecuencias de las mismas. Nos presenta el suicidio de la protagonista introduciendo en la tonalidad de Si menor, que se prolongará hasta la conclusión de la trama, multitud de guiños exóticos:

ANDANTE AGITATO 
con grande sentimento
affannosamente agitato

BUTTERFLY



54

La orquesta repite el adiós que Butterfly dedica a su hijo, manifestando que sus últimos pensamientos son para él. Durante el suicidio, se oye a Pinkerton llamando a Butterfly, momento en el que la orquesta retoma la melodía esperanzadora del instante en el que ella lo ve regresar⁵⁶. Aquí abundan las sextas aumentadas y el uso de la escala menor melódica ascendente, aludiendo a los temas del Japón y la pasión de Butterfly⁵⁷:

allargando

PINKERTON (gridando)
(interno) *ff* *sostenendo*



Butterfly!..... Butterfly!.....

ff *allargando* *p* *sostenendo* *ff* *p*

⁵⁵ BUDDEN J., *Puccini, op. cit.*, p. 285.

⁵⁶ CARNER M., *Puccini. Una biografía...*, *op. cit.* pp.480 y 481.

⁵⁷ BUDDEN J., *Puccini, op. cit.*, p. 287.

PINKERTON *allargando*

But_ter_fly!.....

ff *p molto cres. e allargando*

The image shows a musical score for the character Pinkerton. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It begins with a rest, followed by the lyrics "But_ter_fly!....." with a long dotted line indicating a sustained note. The piano accompaniment is in bass clef with the same key signature and time signature. It starts with a fortissimo (ff) dynamic and features a series of chords and single notes. A crescendo hairpin leads to a piano (p) dynamic, with the instruction "molto cres. e allargando".

En el último fragmento musical de la ópera, Puccini utiliza la escala pentafónica de Si hasta llegar al acorde final de SolM. Dentro de esta aparente normalidad compositiva, se esconde un importante significado simbólico. El acorde final lo componen tres notas, Sol, Si y Re, de las cuales Sol y Re no solo no forman parte de la escala que se usa en el momento inmediatamente anterior, sino que están a distancia de un semitono respecto a dos notas de dicha escala (Fa# y Do#). El resultado sonoro es una ruptura total, pues las distancias de medio tono no existen dentro de esta escala pentatónica:

SIPARIO RAPIDO

allarg:.....stentato..... *molto allargando*

Si menor SolM *

The image shows a musical score for the "Sipario Rapido" section. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a series of notes and rests, with a long dotted line indicating a sustained note. The piano accompaniment is in bass clef with the same key signature and time signature. It starts with a fortissimo (ff) dynamic and features a series of chords and single notes. A crescendo hairpin leads to a piano (p) dynamic, with the instruction "molto allargando".

Dicha escala representa a Butterfly, como elemento propio de la música japonesa; y el acorde de SolM a Pinkerton, pues es una tipología básica del sistema tonal. El acorde occidental destroza la escala oriental, igual que el hombre blanco destroza a la mujer japonesa. Aquí, Puccini nos revela el verdadero trasfondo de su obra: la incompatibilidad entre Oriente y Occidente⁵⁸.

⁵⁸ ANADÓN MAMÉS, R., *La trinidad...*, op. cit.

5 TURANDOT

Resulta habitual pensar que *Turandot* sea musicalmente similar a *Butterfly*, algo que atormentó en su momento al propio Puccini⁵⁹. A pesar de utilizar los mismos recursos que para su ópera japonesa, trabaja los aspectos vocales, rítmicos e instrumentales de manera tan diferente que no da lugar a confusión.

Si *Madame Butterfly* inicia la producción exótica de Puccini, *Turandot* la culmina. Es inevitable hacer comparaciones sobre el proceso de creación de ambas obras, mucho más diferente de lo que puede parecer. En *Turandot* Puccini ya ha madurado las aportaciones que había hecho con *Butterfly*.

Pero lo que más profundamente ha marcado esta obra es la muerte de su autor, dos años antes del estreno. La controversia y la especulación han rodeado siempre a *Turandot* sin ser capaces de responder a la pregunta que todos nos hacemos: ¿qué habría hecho Puccini?

De los tres actos que la estructuran, el toscano completó los dos primeros y el inicio del tercero. Franco Alfano fue el elegido para terminarla, por no ser un compositor con un estilo personal muy marcado y haberse formado bajo la influencia de Puccini, así que era fácil que su aportación quedara camuflada entre los bocetos del maestro⁶⁰. Arturo Toscanini supervisó y condicionó el trabajo de Alfano.

No sabemos si Puccini hubiera sometido a revisión la *Turandot* que terminara, como ocurrió con *Butterfly*, pero estamos ante una ópera mucho más madura y segura, y según Carner, su más grande y más rica obra maestra por la fusión de los cuatro elementos que caracterizan su estilo: lo lírico-sentimental, lo heroico-grandioso, lo cómico-grotesco y lo que más nos interesa a nosotros, lo exótico⁶¹.

A diferencia de *Butterfly*, todos los protagonistas de *Turandot* son orientales, por lo que no es viable esa diferenciación geográfica a través de la música. Lo que aquí se produce es una homogeneización del elemento exótico a lo largo de toda la obra, aunque Puccini

⁵⁹ CARNER M., *Puccini. Una biografía...*, op. cit. p. 542.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 554.

⁶¹ *Ibidem*, p. 541.

no renuncia a la tradición operística italiana y en ciertos momentos clave, lo lírico se impone a lo exótico⁶².

La orquestación de *Turandot* es la más compleja y numerosa que diseñó Puccini, pues cuenta con dos orquestas, una dentro y otra fuera de escena⁶³, en las que incluye instrumentos autóctonos chinos⁶⁴. También ostenta el título de ser la ópera más moderna del italiano⁶⁵: las nuevas corrientes musicales ajenas al sistema tonal que comenzaban a ver la luz en los albores del siglo XX se reflejan indirectamente en *Turandot* disfrazadas de exotismos, ya que ambos son extraños a la tradición europea. La influencia de Schoenberg, Stravinsky, Strauss y Bartók queda latente en la armonía y el ritmo⁶⁶.

Utiliza leitmotifs de una manera mucho más diluida que en *Butterfly*. Relaciona a los protagonistas con temas musicales, pero éstos se identifican en primera instancia con conceptos abstractos o sentimientos, a excepción de Turandot, perfectamente caracterizada musicalmente⁶⁷:



Liú destaca entre el resto de personajes por canalizar la verdadera identidad musical de Puccini, pues es con la única que nos transmite auténtico lirismo y se aleja del mundo fantástico de *Turandot*, para hacer su aportación verista.

La representación del mal a través de la crueldad y la tortura es la atmósfera en la que el autor nos introduce estrictamente desde el comienzo⁶⁸. El principio del primer acto se

⁶² Ibídem, p. 542.

⁶³ Ibídem, p. 543.

⁶⁴ KRAUSE E., *Puccini, op. cit.*, pp. 225 y 226; ANADÓN MAMÉS, R., *La trinidad..., op. cit.*

⁶⁵ CARNER M., *Puccini. Una biografía..., op. cit.* p. 543.

⁶⁶ KRAUSE E., *Puccini, op. cit.*, p. 226.

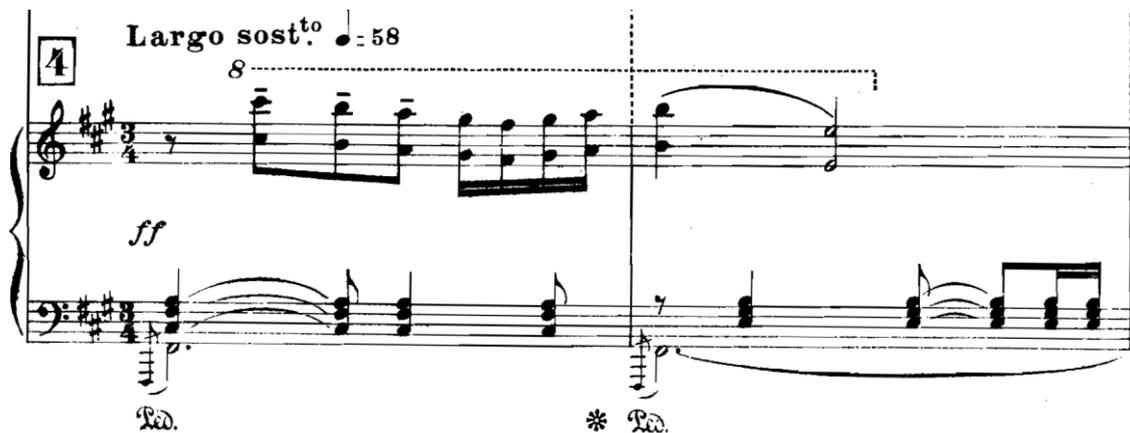
⁶⁷ CARNER M., *Puccini. Una biografía..., op. cit.* p. 544.

⁶⁸ ANADÓN MAMÉS, R., *La trinidad..., op. cit.*

descubre como la mejor música de toda la ópera y también destaca entre otros inicios de Puccini⁶⁹:



Cuenta con disonancias, tritonos y bitonalidad asociados con la brutalidad de la princesa. Escuchamos un gong chino mientras el motivo musical introductorio se va repitiendo durante el discurso inicial del Mandarín hasta la ejecución del Príncipe de Persia, con ritmo inquieto en el xilófono en alusión al filo del sable del verdugo. Entran en escena Liú y Timur acompañados por el primer fragmento lírico, que en este punto no tiene sentido alguno excepto si lo relacionamos con la esclava, pues se repite en el tercer acto, en otro momento de brutalidad en el que ambos personajes vuelven al escenario⁷⁰:



Tras recitar el edicto de Turandot a modo de introducción, comienza el desarrollo del primer acto, dividido en cuatro partes que podrían compararse con una sinfonía⁷¹.

⁶⁹ CARNER M., *Puccini. Una biografía...*, op. cit, pp. 548-549.

⁷⁰ BUDDEN J., *Puccini, op. cit.*, pp. 460-461; CARNER M., *Puccini. Una biografía...*, op. cit. pp. 546-547.

⁷¹ CARNER M., *Puccini. Una biografía...*, op. cit. p. 549.

Liù interviene con una línea pentafónica que delata su origen chino. Después entra el coro con “Ungi, arrotta!”, basado en una canción bárbara, que se repite variado recordando ligeramente a *Petrushka* (Stravinsky, 1911)⁷²:

LIÙ
(humbly)
(umilmente)

I am noth-ing...
art thou?
sei?

THE PRINCE
IL PRINCIPE

Nulla so-no...
Nulla so-no...

THE EXECUTIONER'S ASSISTANTS
I SERVI DEL BOJA
12 Bases
12 Bassi (savagely)
(selvaggio)

Grind the sword un-til the blade is sharp and
Un-giar-ro-ta, che la-la-ma-guià-xi,

(Trumpets & Trombones on the stage, muted)
(Trombe e Tromboni sulla scena, con sord.)

staccato con sord.

pp.

El discurso continúa diatónicamente, aunque se introducen cromatismos, novenas de dominante y séptimas, que van modulando hasta la salida de la luna⁷³.

La multitud reclama al verdugo con un motivo de tres notas (La-Mi#-Si) usado tradicionalmente en la ópera para simbolizar la muerte. Este “Coro de la Luna” alterna los acordes de MibM y RebM para enlazar con un coro de niños que entonan la primera melodía original china, “Mo-li-hua”, asociada con la belleza de la princesa Turandot⁷⁴:

⁷² BUDDEN J., *Puccini, op. cit.*, p. 462.

⁷³ *Ibidem*, pp. 462-463.

⁷⁴ El tema está sacado del carillón del Barón Fassini, encontrado por William Weaver, quien en 1974, en una transmisión radiofónica desde el MET, hizo escuchar los tres fragmentos contenidos en este aparato que fueron usados en *Turandot*, en ASHBROOK, W. y POWERS, H., *Turandot di Giacomo Puccini*, Milán, Ricordi, 2006, p. 141.

CHILDREN (outside, coming nearer)
 RAGAZZI (*interni, avvicinandosi*)

Ov - er the hills, far a - way,
 Là, su - i mon - ti del - l'est,
 (a bouche fermée)

19 Andantino $\text{♩} = 72$

pp *m.f.* *pp*

Aparece el príncipe de Persia dirigiéndose al patíbulo, que repentinamente despierta piedad en la multitud, musicalizada con una melodía pentatónica traducida a la escala menor diatónica con el cuarto grado aumentado⁷⁵:

21 Andante triste $\text{♩} = 40$
 (Tempo di Marcia funebre)

(The golden hue of the background has changed to silver. The procession, leading the young Prince of Persia to the scaffold, appears.)
 (L'oro degli sfondi s'è mutato in argento. Appare il corteo che conduce al patibolo il giovine principe di Persia.)

Plegato (dolente)

Vuelve a sonar la canción “Mo-lin-hua” coincidiendo con la aparición en escena de Turandot, aunque no interviene hasta el segundo acto, algo muy extraño en Puccini, pero que tiene un sentido dramático perfecto. Para salvar el alma del príncipe persa se entona una plegaria a Confucio, inspirada en el “Himno a Confucio” recogido en el libro *Chinese Music* de van Aalst al que Puccini tuvo acceso en 1921⁷⁶.

En la transición a la tercera parte es cuando escuchamos a Timur intentando detener a Calaf en su propósito de pretender a Turandot. La insistencia del padre se manifiesta en

⁷⁵ BUDDEN J., *Puccini, op. cit.*, p. 464.

⁷⁶ *Ibidem*, pp. 464-465 y ASHBROOK, W. y POWERS, H., *Turandot...*, *op. cit.* pp. 141-143.

una progresión ascendente y se vuelve a escuchar el motivo de tres notas haciendo referencia a la muerte del príncipe persa⁷⁷.

Con el mismo objetivo que Timur hacen su aparición las Máscaras, tres grotescos personajes que forman un pequeño coro e introducen el elemento cómico de la obra sin desligarse del clima serio dominante. El tratamiento musical que reciben no es individualizado y se reconocen sonoramente por los constantes motivos pentatónicos ligeros que las acompañan. Las Máscaras son tres ministros, Ping, Pang y Pong, con apariencia de malévolas figurillas chinas que cantan largas escenas⁷⁸.

Debutan simultáneamente con otra melodía de la caja de música del barón Fassini alternando compases de 2/4 y 3/4⁷⁹:

(they surround the Prince and hold him back)
(circondando e trattenendo il Principe)

THE THREE MASKS LE TRE MASCHERE

PING

Come a - way at once, youid - iot! Who are you? What d'you
Fer - mo! che fai? T'arre - sta! Chi sei, che fai, che

PONG

Come a - way at once, youid - iot! Who are you? What d'you
Fer - mo! che fai? T'arre - sta! Chi sei, che fai, che

PANG

Come a - way at once, youid - iot! Who are you? What d'you
Fer - mo! che fai? T'arre - sta! Chi sei, che fai, che

Al final de este acto llegan las primeras arias de Liú y Calaf. “Signore, ascolta”, irregular y plenamente pentafónica y china:

LIU

heart _____ will break, worn with her wan-d'ring; thy name a lone to sus -
cuor! Ahi - mè, ahi - mè, quan - to cam - mi - no col tuo no - me nel -

⁷⁷ BUDDEN J., *Puccini, op. cit.*, p. 465.

⁷⁸ CARNER M., *Puccini. Una biografía...*, *op. cit.*, p. 548.

⁷⁹ BUDDEN J., *Puccini, op. cit.*, p. 465.

Calaf responde con “Non piangere, Liù!” en modalidad menor, ternaria y un gran sentido de tristeza por la insistencia sobre la dominante y el aplazamiento de la resolución⁸⁰.

Estas dos arias desembocan en una vana actuación conjunta de todos los personajes para detener a Calaf. Aunque el coro viene teniendo considerable protagonismo en este primer acto, es aquí cuando Puccini exhibe su pericia para combinarlo con los solistas. Calaf modula de Mib menor a ReM cuando toca el gong, representando así su esperanza, mientras vuelve a sonar “Mo-li-hua”. Concluye con la tonalidad inicial de este pasaje plasmando la desesperación de Liú y Timur⁸¹.

LIÙ

THE PRINCE
IL PRINCIPE

'Tis death!
La mor.te!

(sounds the gong thrice)
(batte i tre colpi al gong)

Turandot!
Turandot!

El segundo acto, mucho más estático, refleja el ambiente ceremonial de la corte del Emperador. Vuelven las Máscaras con un breve prelude bitonal⁸²:

Allº moderato ♩ = 120

f staccato

Esta parte grotesca cumple dos propósitos: uno psicológico y otro estético. El primero deja entrever los sentimientos humanos de los tres cortesanos y origina un descanso en la tensión dramática de la obra. Con el segundo introduce melodías chinas originales

⁸⁰ Ibídem, pp.467-468.

⁸¹ Ibídem, p. 468.

⁸² BUDDEN J., *Puccini, op. cit.*, p. 468.

que manipula a su antojo para crear el humor caprichoso de los ministros, caracterizados por los rápidos y contrastantes cambios que ejecutan vocal y expresivamente⁸³. Reaparece la melodía de “Ungi, arrotta!”, aludiendo al verdugo:



“Ho una casa nell’Honan” supone un momento de música exquisita, donde los tres personajes muestran sus nostálgicos sueños. Comienza Ping, sin una tonalidad establecida, reincidiendo en la dominante especialmente en la melodía y el bajo⁸⁴:

Musical score for the scene "Ho una casa nell’Honan". It features a vocal line for Ping and piano accompaniment. The vocal line is marked with *(a mezza voce)*, *dolce*, and *pp*. The lyrics are: "I've a cot-tage in Kan-sou, / Ho u-na ca-sa nel-l'Hon-an". The piano accompaniment is marked *dolce più p possibile* and includes a tempo marking of **9 Andantino mosso** with a quarter note equal to 104. A line from the text above points to the vocal line.

“Vi ricordate” es un *Allegretto* en 3/8 tremendamente exótico, con una melodía pentafónica acompañada por quintas y octavas paralelas sobre un bajo estático:

Musical score for the scene "Vi ricordate". It features a vocal line for Ping and piano accompaniment. The vocal line is marked *pp* and includes the lyrics: "Do you rem-em-ber the im-per-ial Prince of / Vi ri-cor-da-te il prin-ci-pe re-gal di Sa-mar.". The piano accompaniment is marked *pp* and features a static bass line with parallel fifths and octaves in the upper staves.

⁸³ CARNER M., *Puccini. Una biografia...*, op. cit., p. 550.

⁸⁴ BUDDEN J., *Puccini*, op. cit., p. 469.

Esta “música de marionetas” da paso a una repentina intervención del coro desde fuera de escena con “Ungi, arrotta!” de nuevo, aludiendo a la crueldad de Turandot⁸⁵:

The image shows a musical score for a chorus. It consists of three staves: a vocal line, a piano accompaniment line, and a bass line. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 8/8. The music starts with a forte (*ff*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: "Grind and sharpen, till the blade with blood is drip - ping! In the / Ungi, ar-ro-ta che la la-ma spriz-zì san - gue! Do-ve". The word "CHORUS-CORO" is written vertically on the left side of the score.

El coro enlaza con el lamento al unísono de las Máscaras “Addio, amore!”, pentatónico inventado por Puccini, cuya frase final ya había aparecido en la presentación de Liú⁸⁶:

The image shows a musical score for the chorus "Addio, amore!". It features three vocal parts (PING, PONG, PANG) and a piano accompaniment. The key signature is three flats and the time signature is 4/4. The tempo is marked "Molto moderato" with a quarter note equal to 86 (♩ = 86). The dynamics are "dolcemente" and "molto legato". The lyrics are: "well, to love and hap.py laught - er! Farewell divine - race here / -dio, a-mo-re! addio, - raz - za! Ad-dio, - stir - pe di -". A box with the number "18" is present in the piano part. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand.

“Addio, amore!”

⁸⁵ Ibídem.

⁸⁶ Ibídem., pp. 469-470.

PING
 laught - er! Fare_well, div.ine race here.
 ras - sa! Ad - dio, - stir - pe di -

PONG
 laught - er! Fare_well, div.ine race here.
 ras - sa! Ad - dio, - stir - pe di -

PANG
 laught - er! Fare_well, div.ine race here.
 ras - sa! Ad - dio, - stir - pe di -

m.s.
Ped. *p*

Frase final (Liù)

“Non v’è in China”, orquestado de manera brillante y delicada, incluye pasajes de los ministros con partes de Pong y Pang a boca cerrada en otro ejemplo de falso estilo chino⁸⁷:

PING
 Chin - a, her Princess no long - er hard.ens her heart and love des - pis - es! -
 Chi - na, per nostra for - tu - na, don - na - più che rinne.ghi l'a - mor! -

PONG
 Chin - a, her Princess no long - er hard.ens her heart and love des - pis - es! -
 Chi - na, per nostra for - tu - na, don - na - più che rinne.ghi l'a - mor! -

PANG
 Chin - a, her Princess no long - er hard.ens her heart and love des - pis - es! -
 Chi - na, per nostra for - tu - na, don - na - più che rinne.ghi l'a - mor! -

Ped. *p*

Hacia mitad del acto el emperador pretende disuadir a Calaf en su intento de resolver los enigmas. Aunque el fragmento nació íntegramente del genio de Puccini, es el que

⁸⁷ Ibídem, p. 470.

más se asemeja a la música china auténtica, pues introduce los grados II y VI de la escala, lo que produce un resultado sonoro tremendamente exótico⁸⁸:

THE EMPEROR
L'IMPERATORE

rule stain'd by this hor - ror!
-ror la Reg-gia, il mon - do!

THE PRINCE (with increasing strength)
IL PRINCIPE (con forza crescente)

Son of heav - en! I claim the right to try my fort - une!
Fi - gliò del cie - lo! Io chie-do d'affrontar la pro - va!

Entra en escena Turandot, que entona “In questa reggia”, diatónica en general, pero que incluye melodías pentáfonas⁸⁹:

TURANDOT

cry that dy - ing cry! Ne'er shall I be
grido e quel - la mor-te! Mai nes-sun m'a...

(resolutely)
(con energia)

Largamente ♩ = 56

allarg. molto..... 47

ff *p* *cresc.*

Red. *

En la parte de los tres enigmas Puccini trata de recrear un ritual antiguo rígido y hierático. Esta monotonía y uniformidad son tremendamente funcionales a la hora de crear un efecto hipnótico que mantenga la tensión de la escena y permita entender perfectamente el texto⁹⁰. Al acertar las tres adivinanzas, Calaf le propone su enigma, en el que aparece el tema del “Amor”, que lo identifica y resurgirá en el tercer acto⁹¹:

⁸⁸ Ibídem, p. 471.

⁸⁹ Ibídem, p. 472.

⁹⁰ CARNER M., *Puccini. Una biografía...*, op. cit., pp. 551 y 552.

⁹¹ Ibídem, p. 552.

THE PRINCE
IL PRINCIPE

My name is un - known! — Tell me my name, —
Il mio no - me non sai! — Dim - mi il mio no - me, rit.

THE PRINCE

Ya en el tercer acto se escucha el edicto de Turandot que prohíbe dormir a todo Pekín hasta descubrir el nombre del príncipe. Aquí se ubica una de las arias más conocidas y bellas de Puccini, “Nessun dorma”, que retoma el tema del “Amor”⁹²:

THE PRINCE
IL PRINCIPE

None shall sleep tonight!... None shall sleep tonight!...
Nes - sun dor - ma!... Nes - sun dor - ma!...

4 Andante sostenuto

THE PRINCE

De nuevo intervienen los ministros con un ritmo rápido en 2/4, que modula a DoM pentafónico, momento en el que Puccini utiliza la heterofonía⁹³:

⁹² KRAUSE E., *Puccini, op. cit.*, p. 225.

⁹³ Consiste en ligeras variaciones simultáneas de una melodía a varias voces, en CARNER M., *Puccini. A critical biography*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1959, pp. 453-454.

PING

- ing!
- si!

(surrounding the Prince)
(circondando il Principe)

6 Sopr. I.

Ah, Ah!
Ah, Ah!

6 Sopr. II.

Ah, Ah!
Ah, Ah!

(Violins & Harp)
(Violini e Arpa)

9 Allegro $\text{♩} = 116$

p

mf

La atmósfera vuelve a transformarse con la entrada en escena de Liú y Timur, acompañados por la melodía triste ya mencionada en el primer acto⁹⁴. Liú canta sus dos últimas arias, llenas de lirismo, “Tanto amore”:

TURANDOT

love?
- mo - re?.. (raising her eyes full of tenderness)
(sollevando gli occhi pieni di tenerezza)

LIÙ

p

Lento
rit:..... a tempo

Such the love... that I bear... him, Such true dev -
Tanto a - mo - re se - gre - to, e in - con - fes -

24 un po' rubato a tempo

pp

Y la más conseguida, “Tu che di gel sei cinta”, finalizando con su suicidio:

⁹⁴ CARNER M., *Puccini. Una biografia...*, op. cit., p. 553.

LIÙ *con dolorosa espressione*

Thou, who with ice art gird - l'd
 Tu, che di gel sei cin - ta,

27 *And^{no} mosso* ♩ = 69
(con un poco d'agitazione)
con dolorosa espressione

p

Tras el lamento de Timur, entra el coro fúnebre con el treno en modo menor⁹⁵:

(With religious solemnity the little corpse is carried away, in the midst of the deep respect of the crowd)
 (Con religiosa pietà il piccolo corpo viene sollevato tra il rispetto profondo della folla.)

CHORUS

Sop. *pp*
 Oh! grant us thy pard-on, thy
 Non far - ci del ma - le! Per -

Ten. *pp*
 Dol - or - ous spir - it, do not pun - ish us! O martyr'd
 Om - brado - len - te non far - ci del ma - le! Om - brasde -

Basses *pp*
 Oh! grant us thy pard-on! Thy
 Non far - ci del ma - le! Per -

32 *Largo sost.^{to}* ♩ = 86

ppp

Esta escena es la última que concluyó Puccini. En el momento de su muerte faltaban dos por terminar para las cuales dejó 23 hojas de papel pautado, el texto completo del dúo de amor con ideas musicales, apuntes aislados y cartas. Franco Alfano, con ese

⁹⁵ Ibídem.

material, terminó la obra, pero su versión fue intervenida por Toscanini, por lo que existen diversos finales⁹⁶. Por estas razones nuestro análisis finaliza aquí⁹⁷.

6 CONCLUSIONES

Podemos considerar a Puccini el último gran maestro de la tradición lírica italiana y es innegable la importancia que su producción tiene en el contexto operístico. A pesar de no ser el pionero, sí es el primero en mostrar un ambicioso interés por los exotismos en el contexto musical, que se manifiesta en sus rigurosas investigaciones previas sobre tradiciones locales. Plasmar con veracidad y exactitud la atmósfera y el color local eran cuestiones vitales para él, pues su relación con la *giovane scuola* y el verismo le hacían preocuparse por componer piezas más reales que virtuosas.

Las obras de Puccini no son las primeras exóticas, pero no es el cuándo lo que nos interesa sino el cómo. Sus óperas orientales están plagadas de diversas técnicas que utiliza para fusionar las músicas aborígenes con la tradición europea. El uso de melodías vernáculas más o menos evidentes en el tejido musical, la invención de nuevos temas exóticos valiéndose de escalas ajenas al sistema tonal, la heterogeneidad rítmica, la incorporación de instrumentos tradicionales o la adopción de técnicas compositivas foráneas son solo algunos de los novedosos recursos que emplea.

A pesar de que los métodos compositivos son los mismos en las dos óperas que nos atañen, tanto el resultado sonoro como las aportaciones individuales de cada una son muy diferentes.

Madame Butterfly supone un hito entre las óperas japonistas, pues es la primera que concilia Oriente y Occidente a través de la música, algo totalmente nuevo en ese momento. Sus protagonistas están perfectamente diferenciados según su origen a través de la música, habiendo excepciones justificadas por la situación particular de cada

⁹⁶ CARNER M., *Puccini. Una biografía...*, op. cit., p. 554; ANADÓN MAMÉS, R., *La trinidad...*, op. cit.

⁹⁷ No obstante, nos remitimos al fantástico estudio de MAEHDER, J. "Studi sul carattere di frammento della Turandot di Giacomo Puccini" en PUCCINI, S. (Coord.), *Quaderni pucciniani-1985*, Lucca, Istituto di Studi Pucciniani, 1986, pp. 79 a 163 para cualquier cuestión musical relativa a este final de Alfano.

personaje. Destaca por la abundancia de melodías japonesas originales que Puccini introduce a conveniencia y es la más verista de sus obras no estrictamente veristas.

Turandot nos muestra a un Puccini mucho más maduro exóticamente, pues partimos de que no hay escisión geográfica que separe a los personajes, por lo que tampoco la hay musical. Los orientalismos están perfectamente integrados en el entramado musical desde el comienzo hasta el final de la obra, y al igual que en *Madame Butterfly*, hay excepciones. La inventiva melódica pucciniana se desata aquí con una notable proliferación de temas chinos nuevos frente a los tradicionales, y la presencia de la escala hexátona es más significativa.

El verdadero mérito de Puccini no es trasladar a Europa la música oriental, sino la amalgama sonora que alcanza sin que resulte algo extraño, pues no hemos de olvidar que las óperas de Puccini son ante todo italianas.

El clima en el que es capaz de sumergir al espectador desde el inicio de la obra, los argumentos dramáticos, la transformación psicológica que sufren algunas de sus heroínas y, especialmente, la música, hacen que sus óperas estén hoy, por derecho, entre las más representadas.

7 BIBLIOGRAFÍA

- ALIER R., *Historia de la ópera*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2002.
- ASHBROOK, W. y POWERS, H., *Turandot di Giacomo Puccini*, Milán, Ricordi, 2006.
- BASSO, A. (Dir.), *Storia dell'opera*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1977.
- BUDDEN J., *Puccini*, Roma, Carocci editore, 2005.
- CARNER M., *Puccini. A critical biography*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1959.
- CARNER M., *Puccini. Una biografía crítica*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1987.
- DAHLHAUS, C., *Realism in Nineteenth-Century Music*, Cambridge (U.K.), Cambridge University Press, 1985.
- FAIRTILE, L. B., *Giacomo Puccini: A Guide to Research*, New York and London, Garland Publishing Inc., 1999.
- FERNÁNDEZ CID, A., *Puccini: el hombre, la obra, la estela*, Madrid, Punto Omega, 1974.
- FORCADA, F., *Puccini, el último maestro*, Bubok Publishing, S. L., 2009.
- GIRARDI, M., *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995.
- GROOS, A, y BERNARDONI, V., *Madama Butterfly. L'orientalismo di fine secolo, l'approccio pucciniano, la ricezione*, Florencia, Leo S. Olschki Editore, 2008.
- GUIOT, L., y MAEHDER, J., (eds.), *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo: atti del I Convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo*, Milán, Casa Musicale Sonzogno, 1993.
- KIMBELL D., *Italian opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- KRAUSE E., *Puccini*, Madrid, Alianza D. L., 1991.
- LEIBOWITZ, R., *Storia dell'opera*, Milán, Garzanti, 1966.
- LINDEMANN H., *Enciclopedia de la música clásica, ópera y ballet*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 1999.
- MAEHDER, J. (Coord.), *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini*, Torre del Lago, Giardini Editori, 1985.

- MALLACH, A., *The Autumn of Italian Opera: From Verismo to Modernism, 1890-1915*, s/l, Northeastern University Press, 2007.
- MAREK, G. R., *Puccini: A Biography*, New York, Simon & Schuster, 1951.
- MENENDEZ TORRELLAS G., *Historia de la Ópera*, Villanueva de la Cañada, Akal, 2013.
- PHILIPS-MATZ, M. J., *Puccini. A Biography*, Boston, Northeastern University Press, 2002.
- PUCCINI, S. (Coord.), *Quaderni pucciniani-1982*, Lucca, Istituto di Studi Pucciniani, 1982.
- PUCCINI, S. (Coord.), *Quaderni pucciniani-1985*, Lucca, Istituto di Studi Pucciniani, 1986.
- RINALDI, M., *Musica e Verismo. Critica ed estetica d'una tendenza musicale*, Roma, Fratelli de Santis, 1932.
- RUBERTI, G., *Il verismo musicale*, [s.l.], Libreria Musicale Italiana, 2011.
- SADIE, S. (Ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, New York, Oxford University Press, 2004.
- SCARDOVI, S., *L'opera del bassifondi. Il melodrama "plebeo" nel verismo musicale italiano*, Firenze, Libreria Musicale Italiana, 1994.
- SNOWMAN, D., *La ópera: una historia social*, Madrid, Siruela, 2016.
- TARGA, M., *Puccini e la Giovane Scuola*, Bologna, Albisani Editore, 2012.
- TEDESCHI, R., *Addio, Fiorito asil. Il melodrama italiano da Rossini al verismo*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992.
- TRUJILLO SEVILLA, J., *Breve historia de la ópera*, Madrid, Alianza Música, 2007.
- WILSON, C., *Giacomo Puccini*, London, Phaidon, 1997.

8 ANEXOS

8.1 BIOGRAFÍAS

8.1.1 GIACOMO PUCCINI

El 22 de diciembre de 1858 nace, en el seno de una familia ligada desde antaño al oficio de la música religiosa, Giacomo Antonio Domenico Michele Secondo Maria Puccini, en la localidad italiana de Lucca. Quedando huérfano de padre a la edad de cinco años, es enviado a estudiar música con su tío, quién no aprecia en el infante un especial talento musical.

Aunque desde muy joven empezó a fumar y a frecuentar burdeles, no tardó en conseguir el tradicional puesto familiar de organista y maestro de coro en el Duomo de Lucca. En 1876, acude a una representación de *Aida* de Verdi, que despertará su pasión por el teatro cantado, al que decide dedicarse hasta el día de su muerte.

A los 21 años, Puccini ingresa en el Conservatorio de Milán para estudiar composición bajo la supervisión de Ponchielli y Bazzini y ese mismo año compone una misa que pondrá el punto final a la relación de su familia con la música religiosa.

En 1882, comienza su producción operística, a la que decide dedicarse exclusivamente, con *Le Villi* para un concurso que no gana, pero le pone en contacto con Giulio Ricordi, que será su editor.

En 1884 muere su madre, y poco después comienza una enturbiada relación con la que será la mujer de su vida, Elvira Bonturi. Elvira estaba casada con un antiguo compañero de Puccini de buena posición económica y por aquel entonces ya tenían dos hijos. Elvira, algo menor que Puccini, comienza a tomar clases de música con el maestro, pero pronto la relación se vuelve extremadamente íntima y abandona a su marido por Puccini. Esto no fue bien visto en la sociedad de la época, pues no se casarían hasta 1904, tras la inesperada muerte del marido de Elvira. En 1886 nace Antonio (Tonio), el único hijo que tuvieron en común.

Ambos se trasladan a Milán, donde pasan apuros económicos, hasta que se separan cuando Puccini decide instalarse en Torre del Lago, lugar en el que pudo dedicarse, entre otras cosas, a una de sus mayores aficiones: la caza.

Aunque se conservan las ardientes cartas de amor que en esta época le escribió a Elvira, tuvo varias aventuras amorosas, lo que desgastó la relación.

Ricordi le encarga que componga *Edgar* (1889), que tras cinco años de trabajo, resultó ser un fracaso. Uno de los mayores éxitos de su carrera lo consigue poco después con *Manon Lescaut* (1893), que le brinda fama y dinero e inaugura la época más destacada de la producción de Puccini, correspondiente con los trabajos que realiza con los libretistas Luigi Illica y Giuseppe Giacosa: *La Bohème* (1896), *Tosca* (1900) y *Madame Butterfly* (1904).

La Bohème, basada en su época de estudiante, fue dirigida en su estreno por Arturo Toscanini, amigo de Puccini. En su día no fue bien acogida ni por el público ni por la crítica, a pesar de lo cual, hoy es una de las óperas más representadas.

Tosca se ambienta en la Batalla de Marengo (Roma, 1800) y fue otro de los éxitos de la vida de Puccini, que se mantiene hoy en día.

Madame Butterfly es su primera ópera exótica, japonesa concretamente, que en su estreno fue un fracaso, pero tras varias remodelaciones, cosechó un éxito que aún se mantiene.

Tras *Madame Butterfly*, comienza la época más difícil en la vida de Puccini. Debido a su pasión por la velocidad, en 1903 sufre un accidente de coche que le deja convaleciente un largo periodo de tiempo. La muerte de Giacosa y de Ricordi, su editor, sumados a la mala relación que tenía entonces con su mujer, suscitan el periodo más decadente del autor.

En 1909 los celos de Elvira, originados por las constantes infidelidades de Puccini, provocan el suicidio de una inocente joven, Doria Manfredi, que trabajaba para el matrimonio. Puccini quedó profundamente afectado y se separan por unos meses.

A pesar de un elevado número de proyectos inacabados y del poco afecto que generalmente mostraba la crítica por los estrenos del toscano, en este momento nacen la segunda ópera exótica de Puccini: *La Fanciulla del West* (1910), y *La Rondine* (1917).

Como una película del oeste anterior al propio género, *La Fanciulla* fue dirigida por Toscanini, en su estreno en Estados Unidos, donde tuvo un éxito tremendo, que no llegó a alcanzar en Europa. *La Rondine*, se concibe como una opereta que finalmente amalgama con la ópera lírica tradicional.

El resurgir del final de la vida de Puccini viene anticipado por *Il Trittico* (1918), un nuevo formato compuesto por tres óperas en un solo acto con características diversas: *Il tabarro*, trágica; *Suor Angelica*, conmovedora y *Gianni Schicchi*, cómica. Aunque Puccini las concibió como las tres partes de la Divina Comedia para que se representaran juntas, hoy en día no son muy habituales, y si se escenifican, es por separado.

En 1921 se ve obligado a trasladarse a Vireggio, localidad cercana a Torre del Lago, por la contaminación de esas aguas.

El 29 de noviembre de 1924, Puccini fallece en Bruselas a los 65 años. Muere de un infarto tras sufrir complicaciones durante el postoperatorio de un tumor en el esófago, provocado por su afición al tabaco. La repentina muerte del autor deja huérfana a *Turandot*, que no será estrenada hasta 1926, cuando Franco Alfano, discípulo de Puccini, la finaliza bajo la supervisión de Arturo Toscanini, quien ya había dirigido anteriormente otras óperas de Puccini.

El carácter de Puccini se identifica ante todo por el contraste, pues a pesar de que decía vivir siempre enamorado, nunca le abandonaba la melancolía. Su genio creador se ocultaba a temporadas, ralentizando enormemente su trabajo.

Aunque su producción es muy breve comparada con la de otros compositores, el éxito y el alcance de muchas de sus óperas es extraordinario, pues cinco de las diez que

compuso (contando *Il trittico* como una sola), están entre las más representadas del mundo.

8.1.2 LUIGI ILLICA

Nacido cerca de Piacenza en 1857, fue, junto con Giacosa, el autor de los éxitos más notables de Puccini: *La Bohème*, *Tosca* y *Madame Butterfly*. Su aportación en *Manon Lescaut* es considerable, aunque no aparece como libretista de la misma.

Los resultados de su trabajo conjunto con Giacosa eran satisfactorios, pero Puccini daba más relevancia a la labor de este último, fracasando los intentos de realizar obras él solo con Puccini tras la muerte de su compañero. Illica solía encargarse de la estructura dramática. Escribió el libreto de *La Wally* para Alfredo Catalani y *Andrea Chénier* para Umberto Giordano.

De joven abandonó los estudios, y escribió libros de poesía y obras de teatro cómicas antes de centrarse en los libretos de ópera, la mayoría de veces junto a Giacosa. Algunos de estos libretos fueron adaptados para el cine mudo. Muere en 1919 a los 62 años.

8.1.3 GIUSEPPE GIACOSA

Nacido en Turín en 1847, licenciado en derecho por la Universidad de su ciudad de origen, nunca ejerció por dedicarse a escribir poesía, teatro y libretos de ópera.

Aunque trabajó con personajes famosísimos en el momento, como la actriz Sarah Bernhardt, sus trabajos más afamados son los que hace para Puccini, junto a Illica. Absolutamente imprescindible para Puccini, se encargaba del texto y la poesía.

Su muerte, en 1906, provoca la escisión laboral de Puccini e Illica, que no vuelven a publicar nada juntos.

8.2 MADAME BUTTERFLY

8.2.1 ARGUMENTO

Madame Butterfly está ambientada en el Nagasaki (Japón) de finales del siglo XIX y principios del XX, es decir, la misma época en la que se escribe.

Tras el aislamiento del Japón durante los más de 200 años que dura el Periodo Edo (1603 - 1868), el país nipón se abre al mundo en la Era Meiji (1868 - 1912). La llegada masiva de extranjeros a las islas, produce importantísimos cambios en la hermética sociedad japonesa, todavía feudal hasta ese momento, que queda absorbida por el capitalismo americano.

Los forasteros tenían la posibilidad de firmar un contrato de matrimonio temporal con una geisha, que se establecía en 999 años, aunque el hombre tenía la posibilidad de rescindirlos todos los meses. Así pues, la duración real del contrato se limitaba a la estancia del visitante en Japón.

Cio-Cio-San, el nombre japonés que tiene Butterfly en la ópera, es una geisha de 15 años perteneciente a una antigua familia adinerada, ahora arruinada. Su matrimonio es concertado con el alférez de la marina americana Benjamin Franklin Pinkerton, de quien se enamora perdidamente.

Debido a ese profundo amor que siente por Pinkerton, Butterfly comete un error garrafal y se convierte al Cristianismo, lo que provoca que sea repudiada por toda su familia el mismo día de su boda. Pero a ella no le importa, pues es feliz junto a su marido. Pocos meses después, Pinkerton regresa a América dejando a Butterfly con la promesa de regresar.

El segundo acto acontece tres años después, durante los cuales Butterfly nunca ha perdido la esperanza de que Pinkerton regrese, de nuevo arruinada y con la única compañía de su criada Suzuki.

Un día, Sharpless, Cónsul americano en Nagasaki, visita a Butterfly, pues ha recibido una carta de Pinkerton en la que ha de informarla de que no regresará a su lado. La mala

noticia se pospone por la interrupción de Goro, que llega con el rico príncipe Yamadori, que lleva tiempo pretendiendo a Butterfly, pero esta siempre lo rechaza. Cuando los dos hombres japoneses se retiran, Sharpless consigue informar a la joven. Entonces, Butterfly le muestra el hijo que tuvo con Pinkerton, sin que este lo supiera. Esa noticia, provoca el regreso de Pinkerton a casa de Butterfly, que al ver llegar el barco americano, adorna la casa con flores y pasa toda la noche en vela, esperándolo junto al niño y a Suzuki. Esta vigilia nocturna enlaza el segundo y el tercer acto.

A la mañana siguiente, Cio-Cio-San se ha quedado dormida, pero Suzuki está despierta cuando llegan a la casa el Cónsul, Pinkerton y Kate, su verdadera esposa. Pinkerton ya se ha ido cuando Butterfly aparece y descubre la verdad: Pinkerton no ha vuelto para estar con ella, sino para llevarse a su hijo a América. Butterfly accede a darle al niño, pero solo se lo entregará a su amado, algo que nunca ocurre.

En la escena final se pone su vestido de novia y declama: “con honor muere, quien no puede conservar la vida con honor”, y tras despedirse del pequeño, se clava un cuchillo, escuchando a Pinkerton llamarla desde lejos mientras muere desangrada.

8.2.2 FRAGMENTOS

- Japón (0:01:30)
- “América forever!” (0:11:10)
- Llegada de Butterfly (0:15:27)
- Canción dedicada a la primavera (0:18:20)
- “Nessuno se confesa”(0:20:20)
- Segunda frase del himno nacional japonés (0:22:38)
- “La montaña alta” (0:22:52)
- “Sakura” (0:26:45)
- “Puente Nihon en Oedo” (0:31:38)
- Maldición (0:34:33)
- Hemiolia de “Viene la será” (0:38:40)
- Plegaria Suzuki (0:55:10)
- Angustia (0:56:03)
- Esperanza (0:59:50)
- “Un bel di” (1:00:58)
- “Mi príncipe” (1:10:18)
- Anticipación de la vigilia nocturna de Butterfly (1:16:00)
- Expresión a través de los silencios (1:18:35)
- Hijo de Butterfly (1:21:08)
- “Che tua madre dovrà” (1:22:58)
- “E Butterfly orribile destino” (1:24:05)
- “Morta! morta!” (1:25:03)
- Dúo por terceras menores (1:35:25)
- Canción de cuna (1:41:55)
- Salida del sol (1:52:55)
- “Addio fiorito asil” (2:01:55)
- “Quella donna?” (2:05:30)
- “Tu, tu, piccolo Iddio” (2:14:50)
- Escena del suicidio (2:17:30)
- Acorde final (2:19:15)

8.3 TURANDOT

8.3.1 ARGUMENTO

Turandot se desarrolla en Pekín, en una época indeterminada de una China imperial legendaria.

Tras el asesinato de su antepasada, la princesa Lo-u-ling, Turandot hace un juramento: todo aquel hombre de sangre real que quiera casarse con ella deberá resolver tres enigmas que ella le propondrá, y si no los resuelve, morirá degollado.

El primer acto comienza con un heraldo recitando el edicto, pues un príncipe persa ha hecho sonar el gong que tienen que tocar los aspirantes, pero erró en sus respuestas así que debe morir.

Calaf es un príncipe desterrado que llega a Pekín y se reencuentra con Timur, su anciano padre sin hogar, y Liú, una esclava que lo cuida debido al amor que siente por Calaf.

Turandot aparece para confirmar la sentencia de muerte del persa, cuando Calaf la ve y se enamora perdidamente de la bella princesa, empeñándose en realizar la prueba.

Ping, Pang y Pong, tres miembros de la corte de Turandot (también llamados Máscaras), que junto con Timur y Liú, intentan impedir que el príncipe toque el gong, pero es inútil.

En el segundo acto, Calaf se enfrenta a los tres enigmas de Turandot, en presencia del emperador, que hasta tres veces intenta persuadir al joven para que abandone, y las tres veces él se niega.

Primer enigma: “En la noche sombría vuela un fantasma iridiscente. Se eleva y despliega las alas sobre la negra e infinita humanidad. Todo el mundo lo invoca y todo el mundo lo implora, pero el fantasma desaparece con la aurora para renacer en el corazón. ¡Y cada noche nace, y cada día muere!” La esperanza.

Segundo enigma: “¡Brilla como la llama y no es llama! Es tal vez delirio. ¡Es fiebre de ímpetu y ardor! ¡La inercia lo cambia en languidez! Si te pierdes o te mueres se enfría.

Si sueñas la conquista, ¡se inflama, se inflama! ¡Tiene una voz que escuchas palpitante y el vivo resplandor del ocaso!” La sangre.

Tercer enigma: “¡Hielo que te inflama y con tu fuego aún más se hiela! ¡Blanca y oscura! Si te quiere libre, te hace ser más esclavo. Si por esclavo te acepta, ¡te hace libre!” Turandot.

Calaf consigue resolver los tres misterios, para desgracia de la princesa, que quiere mantenerse sola y pura. El príncipe no se conforma con superar la prueba, quiere que Turandot se case con él enamorada y no obligada, así que le plantea su propio enigma: ella no conoce su nombre, si lo adivina antes del alba quedará libre y él morirá.

Turandot ordena que nadie duerma esa noche en Pekín hasta averiguar cómo se llama el príncipe desconocido, pero es un misterio para todos. Excepto para Liú y Timur, que con capturados por los guardias. La pequeña esclava confiesa que solo ella conoce el nombre para salvar al anciano. Es torturada y se suicida sin hablar.

Aun así, Calaf le dice su nombre a Turandot justo antes del alba, haciendo inútil el sacrificio de Liú. Pero ya es tarde para Turandot, pues ha caído en las redes del príncipe y termina casándose, enamorada.

8.3.2 FRAGMENTOS

- Inicio (0:00:35)
- Liú y Timur (0:02:28)
- Intervención Liú (0:05:25)
- “Ungi, arrotta!” (0:06:10)
- “Mo-li-hua! (0:11:55)
- Piedad (0:13:05)
- Turandot (0:15:28)
- Aparición de las Máscaras (0:19:05)
- “Signore, escolta” (0:25:05)
- “Non piangiere, Liú” (0:27:55)
- Final del primer acto (0:31:30)
- Preludio bitonal de las Máscaras (0:33:25)
- “Ho una casa nell’Honan” (0:37:00)
- “Vi ricordate” (0:40:15)
- “Addio, amore!” (0:41:20)
- “Non v’è in China” (0:42:45)
- El emperador intentando disuadir a Calaf (0:48:45)
- “In questa reggia” (0:53:00)
- Escena de los enigmas (0:59:58)
- Amor (1:11:10)
- “Nessun dorma” (1:18:00)
- Heterofonía de las máscaras (1:22:10)
- “Tanto amore” (1:29:00)
- “Tu che di gel sei cinta” (1:32:10)
- Coro fúnebre (1:36:45)
- Final de Franco Alfano (1:40:25)

8.4 GALERÍA FOTOGRÁFICA

8.4.1 MADAME BUTTERFLY

1ª versión: 17-2-1904



Rosina Storchio como Madama Butterfly (17-2-1904) en la 1ª versión. Estreno del personaje en la Scala de Milán.

<http://forgottenoperasingers.blogspot.com/2012/05/rosina-storchio-venezia-italy-1876.html>



Giovanni Zenatello (Primer Pinkerton) version de 17-2-1904.

https://es.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Zenatello



Solomiya Krushelnytska (2ª version de la ópera 28-5-1904)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Solomiya_Krushelnytska_Butterfly_2.jpg



Geraldine Farrar. Puesta en escena

<http://archives.metoperafamily.org/Imgs/FarrarHomer.02.jpg>



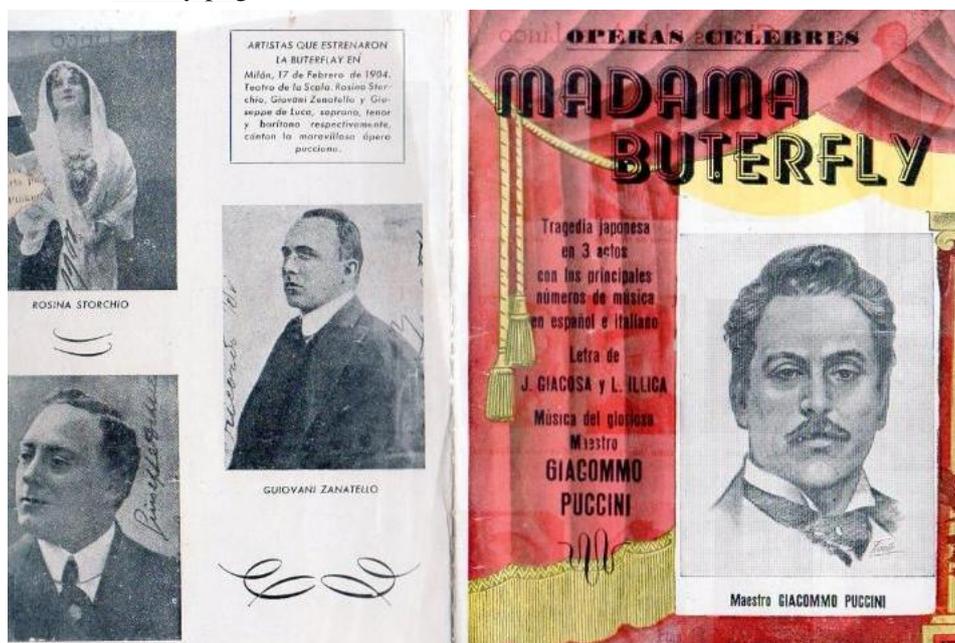
Geraldine Farrar (3ª versión de la ópera)

[https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Geraldine Farrar in the role of Madame Butterfly.png](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Geraldine_Farrar_in_the_role_of_Madame_Butterfly.png)



Enrico Caruso. Célebre intérprete de Pinkerton

<https://www.revolvy.com/main/index.php?s=Enrico+Caruso>



Artistas del estreno de Butterfly : Storchio, Zanatello y Giuseppe de Luca

https://www.todocoleccion.net/musica-libretos-opera/puccini-madama-butterfly-opera~x94976835#sobre_el_lote



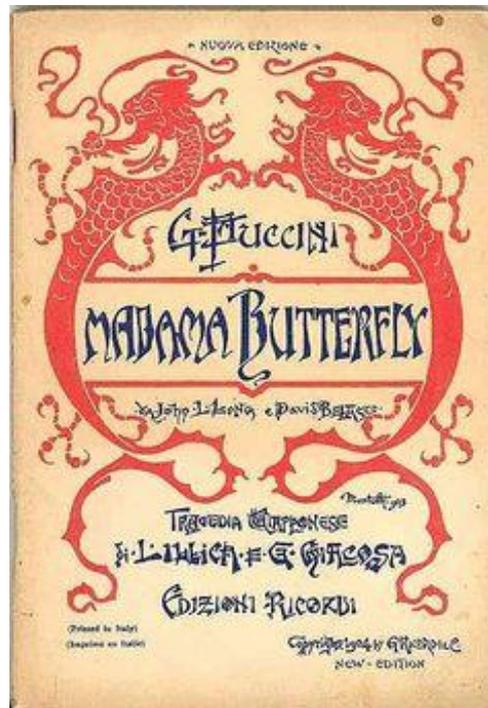
Tamaki Miura, una de las primeras Butterfly japonesas. En mayo de 1915 afrontó por primera vez a Cio-Cio-San en la ciudad del Támesis, empujada por Vladimir Rosing, interpretación que llevó en otoño a los EEUU, contratada por Max Rabinoff para cantar con la Boston Opera Company el que desde entonces se convertiría en su caballo de batalla, *Madama Butterfly*

<http://revistacultural.ecosdeasia.com/tamaki-miura-la-butterfly-que-cautivo-a-puccini/>



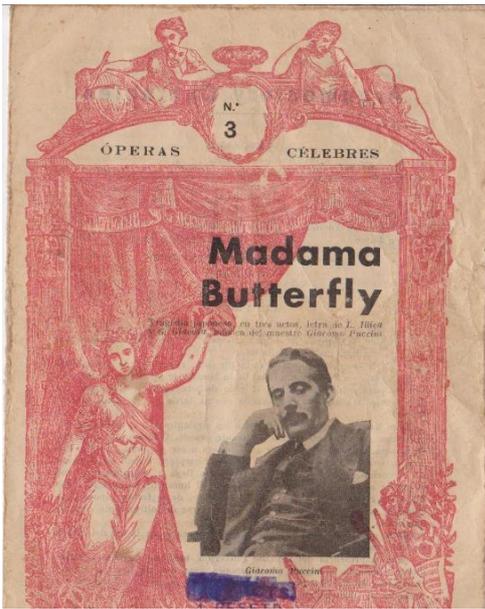
Claudia Muzio

http://www.cantabile-subito.de/Sopranos/Muzio_Claudia/muzio_claudia.html



Partitura de la ópera

http://www.hoyesarte.com/musica/opera-musica/la-pervivencia-de-madama-butterfly_183587/attachment/407px-1904-puccini-madama-butterfly-2/

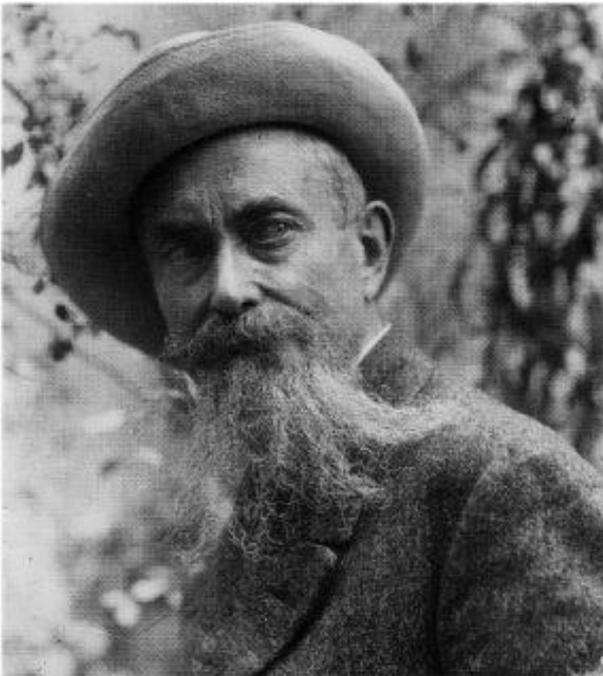


Libreto de Madama Butterfly

https://www.todocoleccion.net/musica-libretos-opera/madame-butterfly-tragedia-japonesa-tres-actos-letra-l-illica-g-giacosa-musica-giacomo-puccini~x19559301#sobre_el_lote

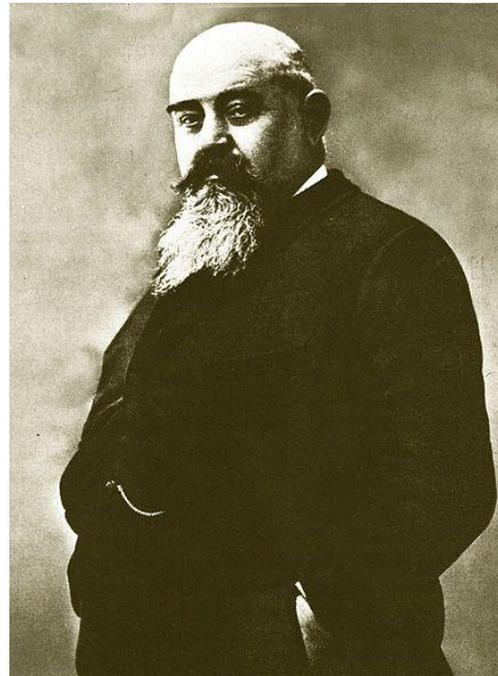
Grabación en CD de Madama Butterfly: Eleonor Steber, Richard Tucker, Giuseppe Valdenegro.

https://www.todocoleccion.net/discos-vinilo/madama-butterfly-puccini-max-rudolf-triple-lp-libreto-n-formato-cuaderno-anillas-holanda~x97983895#sobre_el_lote



El libretista Luis Illica

<https://giacomopuccini.wordpress.com/about-the-librettis/>



El libretista Giuseppe Giacosa

<https://giacomopuccini.wordpress.com/about-the-librettis/>

8.4.2 TURANDOT



El zaragozano Miguel Fleta en la
première de Turandot

<https://www.taminoautographs.com/products/raisa-rosa-fleta-miguel-turandot-world-premiere-signed-photos>

Primera intérprete de Turandot. Rosa
Raisa 1926

<http://www.seattleoperablog.com/2012/07/how-to-pronounce-it-and-other-riddles.html>

GLI INTERPRETI DELLA PRIMA ESECUZIONE



Rosa Raisa (Turandot).



Michele Fleta (Calaf).



Maria Zamboni (Liù).



Giacomo Rimini (Ping).

Reparto de la original Turandot 1926. Rosa Raisa (Turandot), Miguel Fleta (Calaf), María Zamboni (Liù), Giacomo Rimini (Ping).

<https://www.pinterest.es/pin/786722628628862090/>



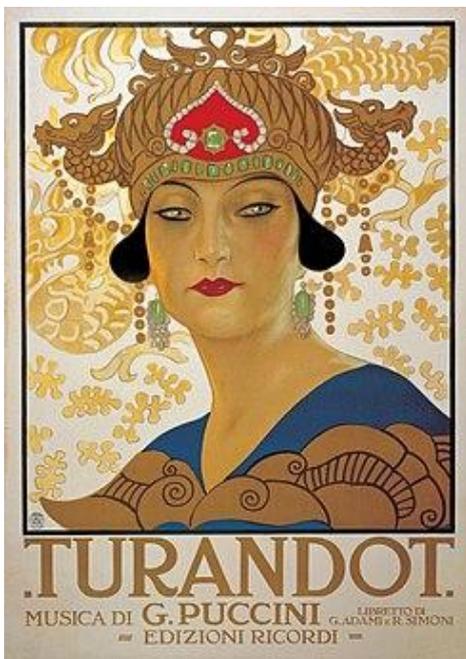
La soprano checa María Jeritzas en el papel de Turandot

<http://paulthomasonwriter.com/maria-geritzas-and-turandot/>



Franco Corelli como Calaf

<https://www.amazon.es/Puccini-Giacomo-Turandot-Alemania-DVD/dp/B000679NFA>



Poster de la primera representación 25-4-1926

[https://es.wikipedia.org/wiki/Turandot_\(Puccini\)#/media/File:Poster_Turandot.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Turandot_(Puccini)#/media/File:Poster_Turandot.jpg)



Locandina de la primera representación 26-4-1926

<https://www.pinterest.es/pin/454230312396172947/>



Bigit Nilsson como Turandot

<https://www.discogs.com/Puccini-Birgit-Nilsson-Franco-Corelli-Renata-Scotto-Chor-und-Orchester-Der-Oper-Rom-Francesco-Molina/release/7505609>



Giuseppe Adami (libretista de Turandot). Verona, 4 febrero de 1878 -Milano, 12 octubre de 1946.

<https://giacomopuccini.wordpress.com/about-the-librettis/>

8.4.3 PUCCINI



Giacomo Puccini

<https://escritoriozero.files.wordpress.com/2013/04/puccini3.jpg>