Conservatori Superior de Música
Óscar Esplà d'Alacant

GENERALITAT VALENCIANA

iseacv

Del mito al escenario: interpretando las arias de Ilia

Idomeneo, re di Creta de W. A. Mozart

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Marina Román Munuera

DNI: 47447581F

Director/a del TFG: Mª del Pilar Páez Martínez

Grado Superior de Música

Curso académico

2024 – 2025

RESUMEN

Este trabajo fin de grado se enfoca en el análisis del personaje de Ilia en la ópera *Idomeneo, re di Creta* de Wolfgang Amadeus Mozart desde una perspectiva interpretativa escénica y musical. El estudio surge de la necesidad de integrar el análisis dramático en la preparación vocal del repertorio operístico y desde que punto abordarlo, para así sistematizar el estudio de las arias. Para ello se han aplicado herramientas escénicas inspiradas en las metodologías de Eugenia Corbacho, Konstantin Stanislavski y Marcelo Díaz.

La metodología utilizada es de naturaleza cualitativa y multidisciplinar; combina el estudio musical y textual junto al análisis escénico de las tres arias destacadas de Ilia: «Padre, germani, addio!», «Se il padre perdei» y «Zeffiretti lusinghieri». La preparación de cada aria se estudia mediante el análisis de las circunstancias y los conflictos, definición del objetivo y la motivación del personaje, su segmentación estructural y la asignación de acciones físicas coherentes con el desarrollo emocional del personaje, además, de justificarlo por medio de un breve análisis musical.

La investigación se apoya en una base bibliográfica sobre mitología clásica, historia de la ópera y técnicas de actuación, y se estructura en cinco capítulos principales que abordan el contexto histórico y mitológico de la ópera, las distintas herramientas dramáticas aplicables a la interpretación operística, y la evolución del personaje de Ilia y su análisis interpretativo. El trabajo concluye con una reflexión sobre la importancia de una interpretación escénica consciente, que permita conectar profundamente con el texto y la música.

Palabras clave

Mozart; Varesco; *Idomeneo, re di Creta*; Ilia; Acción escénica; «Padre, germani, addio!»; «Se il padre perdei»; «Zeffiretti lusinghieri».

ABSTRACT

This final degree project focuses on the analysis of the character Ilia in Wolfgang Amadeus Mozart's opera *Idomeneo, re di Creta* from a scenic and musical interpretative perspective. The study arises from the need to integrate dramatic analysis into the vocal preparation of operatic repertoire and to establish an approach that systematizes the study of arias. To this end, scenic tools inspired by the methodologies of Eugenia Corbacho, Konstantin Stanislavski, and Marcelo Díaz have been applied.

The methodology used is qualitative and multidisciplinary, combining musical and textual study with the scenic analysis of Ilia's three main arias: «Padre, germani, addio!», «Se il padre perdei», and «Zeffiretti lusinghieri». The preparation of each aria involves the analysis of circumstances and conflicts, the definition of the character's objective and motivation, structural segmentation, and the assignment of physical actions consistent with the character's emotional development, additionally supported by a brief musical analysis.

The research is based on a bibliographic foundation covering classical mythology, opera history, and acting techniques, and is structured into five main chapters that address the historical and mythological context of the opera, the different dramatic tools applicable to operatic interpretation, and the evolution of Ilia's character and its interpretative analysis. The work concludes with a reflection on the importance of a conscious scenic interpretation that allows for a profound connection with both text and music.

Keywords

Mozart; Varesco; *Idomeneo, re di Creta*; Ilia; Acción escénica; «Padre, germani, addio!»; «Se il padre perdei»; «Zeffiretti lusinghieri».

RESUM

Aquest treball de fi de grau se centra en l'anàlisi del personatge d'Ilia en l'òpera *Idomeneo, re di Creta* de Wolfgang Amadeus Mozart des d'una perspectiva interpretativa escènica i musical. L'estudi naix de la necessitat d'integrar l'anàlisi dramàtica en la preparació vocal del repertori operístic i d'establir un enfocament que sistematitze l'estudi de les àries. Per a això, s'han aplicat eines escèniques inspirades en les metodologies d'Eugenia Corbacho, Konstantin Stanislavski i Marcelo Díaz.

La metodologia utilitzada és de naturalesa qualitativa i multidisciplinària; combina l'estudi musical i textual amb l'anàlisi escènica de les tres àries principals d'Ilia: «Padre, germani, addio!», «Se il padre perdei» i «Zeffiretti lusinghieri». La preparació de cada ària es desenvolupa mitjançant l'anàlisi de les circumstàncies i els conflictes, la definició de l'objectiu i la motivació del personatge, la segmentació estructural i l'assignació d'accions físiques coherents amb l'evolució emocional del personatge, a més de justificar-ho a través d'un breu anàlisi musical.

La investigació es fonamenta en una base bibliogràfica sobre mitologia clàssica, història de l'òpera i tècniques d'actuació, i s'estructura en cinc capítols principals que aborden el context històric i mitològic de l'òpera, les diferents eines dramàtiques aplicables a la interpretació operística, i l'evolució i anàlisi interpretativa del personatge d'Ilia. El treball conclou amb una reflexió sobre la importància d'una interpretació escènica conscient que permeta una connexió profunda amb el text i la música.

Paraules clau

Mozart; Varesco; *Idomeneo, re di Creta*; Ilia; Acción escénica; «Padre, germani, addio!»; «Se il padre perdei»; «Zeffiretti lusinghieri».

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a todas las profesoras y profesores que me han convertido en la cantante en la que soy hoy día, en especial a Pilar Páez por acompañarme en los buenos y malos momentos de la carrera, a hacerme valiente para aceptar nuevos retos y enseñarme a ser crítica y curiosa con la técnica vocal. También a mis profesores de escena Eugenia Corbacho y Adolfo Díaz, que no solo han sido buenos docentes, sino que han transmitido su pasión y el valor de la construcción interpretativa y que son la base de este trabajo.

Por otro lado quiero agradecer a mis compañeras con las que he forjado una gran amistad, que me han sostenido cuando más lo he necesitado y me han animado en mis ideas más arriesgadas. Además, de agradecer a mi pareja Manu que siempre me apoya de forma incondicional y me hace la vida más fácil.

Para finalizar, gracias a mi familia. En primer lugar a mi hermana por ser mi referente como profesional y como persona. Y también a mis padres por quererme como lo hacen, por inculcarme la cultura musical que ha sido la base de lo que soy hoy como música, por apoyarme en mis decisiones y orientarme en la vida del músico.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN 1

1.1. Objeto de estudio 1

1.2. Génesis y justificación 1

1.3. Estado de la cuestión y fuentes 2

1.4. Objetivos 3

1.5. Metodología y procedimientos 3

1.6. Dificultades y facilidades en la realización del trabajo 4

1.7. Estructura 5

II. *IDOMENEO, RE DI CRETA* 7

2.1. Antecedentes de la ópera 7

2.1.1. Origen de Idomeneo 8

2.1.2. *Idoménée* de André Campra y Antoine Danchet: primera ópera del mito 10

2.2. Autores de *Idomeneo, re di Creta* 10

2.2.1. Compositor: Wolfgang Amadeus Mozart 10

2.2.2. Libretista: Giambattista Varesco 12

2.3. *Idomeneo, re di Creta* de Mozart y Varesco 13

2.3.1. Transformación del mito de Idomeneo 13

2.3.2. Personajes 15

2.3.2. Argumento 16

2.3.3. Ilia 19

III. RECURSOS DRAMÁTICOS 21

3.1. El uso de la emoción como recurso 21

3.2. El uso del contexto como recurso 22

3.3. Definición de objetivos y motivaciones 23

3.4. El conflicto 23

3.5. Arco de personaje y giros dramáticos 24

3.6. Acciones físicas y estructura de un aria 24

IV. CONTRUCCIÓN DE PERSONAJE: ILIA 27

4.1. Análisis breve de los personajes principales 27

4.1.1. Idomeneo 27

3.1.2. Idamante 28

4.1.3. Elettra 28

4.1.4. Arbace 28

4.2. Circunstancias de Ilia 29

4.3. Objetivo, motivación y conflicto general 30

V. TRES ARIAS, TRES ILIA 31

5.1. «Padre, germani, addio!» 31

5.1.1. Circunstancias 32

5.1.2. Objetivo, motivación y conflicto 32

5.1.3. Segmentación del aria y acciones 33

5.1.4. Breves deducciones sobre el aria 42

5.2. «Se il padre perdei» 43

5.2.1. Circunstancias 43

5.2.2. Objetivo, Motivación y Conflicto 44

5.2.3. Segmentación del aria y acciones 45

5.2.4. Breves deducciones sobre el aria 53

5.3. «Zeffiretti lusinguieri» 54

5.3.1. Circunstancias 54

5.3.2. Objetivo, motivación y conflicto. 55

5.3.3. Segmentación del aria y acciones 55

5.3.4. Breves deducciones sobre el aria 64

VI. CONCLUSIONES 65

BIBLIOGRAFÍA 69

FONOGRAFÍA 70

FILMOGRAFÍA 70

WEBGRAFÍA 70

ÍNDICE DE TABLAS 73

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES 73

ANEXOS 77

Anexo I: «Padre, germanni, addio!» 77

Anexo II: «Se il padre perdei» 82

Anexo III: «Zeffiretti lusinguieri» 90

I. INTRODUCCIÓN

1.1. Objeto de estudio

El presente trabajo tiene como objeto de estudio el personaje de Ilia en la ópera *Idomeneo, re di Creta* de W. A. Mozart y G. Varesco, con el propósito de mostrar recursos para la construcción interpretativa desde una perspectiva escénica y musical a través del estudio de sus arias. Para ello se pretende aplicar herramientas dramatúrgicas inspiradas en profesionales que han creado metodologías para cantantes de ópera como: Eugenia Corbacho, Susana Egea y Marcelo Díaz, para así ofrecer una propuesta interpretativa que integre los aspectos musicales y teatrales del personaje.

1.2. Génesis y justificación

El plan de estudios de los conservatorios superiores de música incluyen la asignatura de escena lírica, al igual que otras asignaturas complementarias. Este hecho demuestra que el canto es una materia multidisciplinar y que se alimenta de la música, del teatro y en ocasiones, hasta de la danza. Es por ello que al ver el trabajo de fin de grado de María de los Ángeles Pérez (2022-2023): *Interpretación gestual y vocal de María Callas: «Una voce poco fa», de Il Barbiere di Siviglia de G. Rossini* me inspiré para realizar el mío. Esta investigación mostró, la base teatral en las interpretaciones de María Callas, lo que puso en relevancia la importancia del componente escénico en las interpretaciones operísticas, especialmente en el lenguaje corporal. Por ello, el presente trabajo pretende transmitir no solo los conocimientos adquiridos durante los años de formación musical y teatral, sino transmitir la belleza de la unión de ambas artes.

Al igual que mi compañera integró en su Trabajo de Fin de Grado las dos disciplinas que había cursado, «mimo» e interpretación de canto, yo también he querido realizar un planteamiento similar uniendo mis dos principales pasiones: la música y el proceso de construcción de un personaje. Por este motivo, decidí aplicar las técnicas adquiridas tanto en el ámbito teatral como en el musical para la creación del personaje de Ilia en *Idomeneo, re di Creta* de W. A. Mozart. Por otro lado, la elección de este rol se basó en mi facilidad musical y vocal con la obra de Mozart, así como en los consejos que recibí durante mis estudios de grado medio, acerca de esta ópera.

Además, a través de los cursos de verano realizados en 2024, confirmé la afinidad de este personaje para mi voz.

1.3. Estado de la cuestión y fuentes

Existen diversas referencias bibliográficas sobre la ópera *Idomeneo, re di Creta,* además de ciertos documentos que abordan la interpretación de Ilia. Sin embargo, durante la realización de este trabajo no se han encontrado fuentes que ofrezcan un estudio músico-escénico sobre las arias de este personaje.

Sobre W. A. Mozart y su obra *Idomeneo, re di Creta* se han hallado escritos como: *Historia de la ópera* de Roger Alier (2020), *Atlas Ilustrado de la ópera* coordinado por Stanley Sadie (2011) y el programa de mano del Teatro de la Zarzuela (1996) *Idomeneo*, entre otros.

Sin embargo, sobre el libretista de la ópera, Giambattista Varesco, la única fuente que se ha podido acceder fue un artículo escrito por John A. Rice (2001), «Varesco, (Girolamo) Giovanni Battista».

En lo referente al método actoral para cantantes de ópera, se ha utilizado el libro *Stanislavski, Meyehold y Chalipin: La interpretación operística,* un ejemplar escrito por Susana Egea (2017); el material proporcionado de las clases de escena de Eugenia Corbacho (2023) y se complementará con el libro *La puesta en escena* de Marcelo Díaz (2016).

En cuanto a información sobre la mitología que rodea a la figura de Idomeneo se ha encontrado una grabación de una conferencia de Margarita Moreno Conde (2019), *Idomeneo, el reflejo trágico del héroe,* que se realizó como introducción a la representación de la ópera de Mozart ese mismo año.

El *Diccionario de mitología girega y romana* de Pierre Grimal (1951) forma parte de la bibliografía principal de los especialistas en cultura greco-romana, ya que además de aportar información sobre mitología, como indica en título, incluye las fuentes del origen de los mitos y las diferentes versiones.

En relación a la interpretación que realizó Dorothea Wendling del rol de Ilia, se ha podido acceder a las siguientes fuentes: *Dorothea Wendling's Dramatic Profile and Mozart's Ilia*

de Magnus Tessing Scheider (2024) y *Mozarts's Ilia and Elettra: New Perspectives on Idomeneo* de Paul Corneilson (2010). Estos documentos recogen críticas de la época sobre el estreno y sobre los otros papeles que sirvieron de inspiración a la cantante para crear a Ilia.

1.4. Objetivos

Los objetivos que plantea este trabajo son:

1. Mostrar estrategias que ayuden a sistematizar el estudio de las arias de Ilia de *Idomeneo, re di Creta* de W. A. Mozart.

2. Comprobar si las herramientas escénicas actuales son compatibles con la ópera del clasicismo.

3. Crear una propuesta interpretativa de las arias de Ilia en *Idomeneo, re di Creta* de W. A. Mozart.

4. Establecer la base interpretativa en torno al contexto del personaje e integrar la emoción como un recurso complementario.

1.5. Metodología y procedimientos

La metodología adoptada en este trabajo es de carácter cualitativo, basada en el análisis interpretativo de un personaje operístico desde una perspectiva actoral y musical. El objetivo principal ha sido integrar herramientas escénicas en el estudio de las arias de Ilia en *Idomeneo, re di Creta* de W. A. Mozart, desarrollando así un enfoque interdisciplinar que combine los lenguajes musical y teatral.

En primer lugar, se ha aplicado una metodología hermenéutica, ya que se busca crear una interpretación con el contexto como núcleo. Para ello, se realizó una revisión bibliográfica de fuentes primarias y secundarias. Entre las primarias se incluye la partitura crítica de la ópera, editada por Bärenreiter (2005), así como el libreto traducido por Ángel Chiclana (1996), proporcionado por el Teatro de la Zarzuela. Las fuentes secundarias abarcan estudios sobre la ópera, el contexto mitológico, la interpretación actoral y la metodología dramatúrgica, entre las que destacan Corbacho (2023), Stanislavski (2017), Díaz (2016), Grimal (1951), y Moreno Conde (2019).

Posteriormente, como metodología descriptiva, se llevó a cabo una síntesis del argumento de la ópera a partir del libreto original, evitando recurrir a adaptaciones o sinopsis externas, con el fin de mantener la objetividad del texto. Con esta base, se han analizado las características dramáticas generales de la ópera y el papel que desempeña Ilia dentro de ella, incluyendo su relación con los demás personajes.

El núcleo del trabajo se centró en la metodología analítico-performativa aplicando herramientas actorales dentro del análisis escénico y musical de las arias de Ilia. Para ello se definieron las circunstancias, los objetivos, las motivaciones, los conflictos y las acciones físicas para cada una de ellas, siguiendo las propuestas principalmente de Corbacho y justificándolos musicalmente teniendo en cuenta las articulaciones en cada pasaje, la unión de la música con el texto, los cambios de tonalidades, la figuración, el ritmo y los silencios.

Para el análisis musical se ha recurrido, tanto a los apuntes recopilados a lo largo de los años (bachillerato, grado medio y grado superior), como al libro *Armonía* de Walter Piston (1987) y la aplicación práctica de estos conocimientos a las interpretaciones.

1.6. Dificultades y facilidades en la realización del trabajo

Durante la realización de este trabajo, la mayor dificultad ha sido el acceso a algunas de las fuentes. No ha sido posible consultar todas las deseadas, como *Acta Mozartiana* de Kurt Krammer (1980) u otros artículos de John A. Rice (2020), ya que pertenecen a bibliotecas virtuales de otros países, requieren permisos de residencia para su consulta o se encuentran descatalogados.

Otra dificultad ha sido la escasa documentación disponible sobre el libreto de Varesco y, en particular, sobre el cambio de nombre del personaje, Ilíone, presente en versiones anteriores del mito de Idomeneo, a Ilia. A pesar de haber consultado fuentes mitológicas clásicas como Grimal (1951), no se ha encontrado un explicación concluyente para este cambio.

Por otro lado, este trabajo también ha contado con ciertas facilidades. La primera ha sido el material y los conocimientos adquiridos durante el estudio de la asignatura impartida por Eugenia Corbacho; y, en segundo lugar, la interiorización y personalización de este sistema para la construcción del personaje.

1.7. Estructura

El presente trabajo se organiza en seis capítulos, a través de los cuales se desarrolla un análisis interpretativo del personaje de Ilia en la ópera *Idomeneo, re di Creta* de W. A. Mozart y G. Varesco, combinando aspectos musicales, escénicos y dramatúrgicos aplicados a la interpretación operística.

En el primer capítulo se presenta la introducción, donde se exponen el objeto de estudio, la justificación y génesis del trabajo, el estado de la cuestión y las fuentes utilizadas, los objetivos planteados, la metodología seguida, así como las principales dificultades y facilidades encontradas a lo largo del proceso de investigación.

El segundo capítulo está dedicado a contextualizar la ópera. Se examinan los antecedentes mitológicos y literarios del mito de Idomeneo, incluyendo sus diferentes versiones a lo largo de la historia, y se presentan las figuras de los autores, Wolfgang Amadeus Mozart y Giambattista Varesco. Asimismo, se expone el argumento de la obra y se ofrece una primera aproximación al personaje de Ilia.

En el tercer capítulo se abordan los recursos dramáticos utilizados para la construcción interpretativa del personaje. Se analizan aspectos como el uso de la emoción y del contexto, la definición de objetivos, motivaciones y conflictos, así como el arco de personaje, los giros dramáticos y las acciones físicas aplicadas al canto.

El cuarto capítulo se centra específicamente en la construcción del personaje de Ilia. Se realiza un análisis de los personajes principales que la rodean, se estudian sus circunstancias dramáticas, su objetivo general, su motivación y los conflictos internos y externos que condicionan su evolución a lo largo de la obra.

En el quinto capítulo se desarrolla el análisis práctico de las tres arias de Ilia: «Padre, germani, addio!», «Se il padre perdei» y «Zeffiretti lusinghieri». En cada caso se estudian las circunstancias escénicas, los objetivos y conflictos, así como la segmentación de las arias y la definición de acciones físicas concretas, con el fin de proporcionar una herramienta interpretativa útil para futuras sopranos que deseen interpretar estas arias.

II. IDOMENEO, RE DI CRETA

En este capítulo se abordará el mito de Idomeneo desde su origen, pasando por las diferentes reinterpretaciones a lo largo de los siglos hasta su adaptación posterior a la ópera de Campra y Danchet y la influencia que tuvo en la de Mozart y Varesco. Para este apartado se examinarán las principales fuentes mitológicas y literarias que preceden a la obra.

2.1. Antecedentes de la ópera

Para comprender en profundidad el tratamiento dramático del personaje en la ópera, es necesario realizar un recorrido por el mito de Idomeneo, su origen en la mitología clásica y las reinterpretaciones posteriores que dieron lugar a la versión conocida actualmente.

El autor de *Diccionario de la mitología griega y romana,* Pierre Grimal (1951) y la doctora en arqueología Margarita Moreno Conde (2019) en su conferencia *Idomeneo, el reflejo trágico del héroe*, describen a Idomeneo como hijo de Deucalión[1] y nieto de Minos[2] y Pasifae[3]. Este héroe fue uno de los reyes de Creta y, por lo tanto, también uno de los pretendientes de Helena que, como todos los dispuestos a casarse con ella, estaban atados al juramento de socorrer a la princesa bajo cualquier circunstancia. Cuando fue raptada por Paris, los reyes tuvieron que acudir a su rescate, lo que dio inicio a la guerra de Troya. Este conflicto terminó con el conocido caballo de madera, en cuyo interior se escondieron los guerreros griegos, incluido Idomeneo, para asaltar la ciudad y poner fin al conflicto.

En la Ilíada se relata la vuelta de los reyes a sus hogares, como la de Ulíses y Agamenón. Idomeneo es uno de los afortunados que consigue llegar sano y salvo para recuperar su reino, aunque con algunos hándicaps provocados por Poseidón (Moreno, 2019).

[1] Hijo de Minos y Pasifae, conocido por participar en la expedición en busca del vellocino de oro junto a los Argonautas y por dar caza a Calidón (Moreno, 2019).
[2] Hijo de Asterión, Minos se convirtió en el único rey de Creta tras la muerte de su padre. Sin embargo, sus hermanos se opusieron a su gobierno. Para demostrar que su destino era reinar, Minos pidió a los dioses una señal y prometió cumplir cualquier deseo que ellos impusieran a cambio. En respuesta, Poseidón le envió un majestuoso toro de mar con la condición de que lo sacrificara después. No obstante, Minos, fascinado por la criatura, decidió quedárselo, desobedeciendo así al dios. Como castigo, Poseidón enloqueció al toro, lo que obligó al rey a enfrentarlo y acabar con él (Moreno, 2019).
[3] Mujer de Minos. Conocida por enamorarse del toro que mandó Poseidón para su marido y dar a luz al minotauro (Grimal, 1951).

A diferencia de otras figuras mitológicas, Idomeneo no tuvo una iconografía propia en la cultura clásica. No fue hasta siglos después, gracias a las reinterpretaciones del mito y a la ópera de W.A. Mozart, que alcanzó la fama que posee hoy en día. A continuación veremos la evolución que sufrió el mito desde Grecia hasta el siglo XVIII (Moreno, 2019).

2.1.1. Origen de Idomeneo

Como han indicado Grimal (1951) y Moreno (2019) anteriormente, el mito surge del regreso de los reyes a sus hogares tras la guerra de Troya. Según los poemas homéricos, Idomeneo enfrentó pocas dificultades para llegar a Creta y recuperar su trono sin contratiempos. Sin embargo, en otros mitos creados en la edad media, encontramos otras historias llenas de traiciones, dramas familiares y revueltas.

Moreno (2019) en su conferencia *Idomeneo, el reflejo trágico del héroe,* nos explica las diferentes versiones que existen del mito de este personaje a lo largo de la historia. Una primera versión relata que Idomeneo estaba casado con Meda y tenía una hija llamada Clisítera. Mientras él partía a la guerra, su esposa e hija permanecieron en Creta junto a Leuco[4]. Nauplio[5], en busca de venganza, manipuló a Meda, quien terminó sucumbiendo ante Leuco. Más tarde, éste la asesinó junto con su hija. Al regresar y descubrir la tragedia, Idomeneo desterró a Leuco de Creta; sin embargo, en otras versiones, es el propio Idomeneo quien se exilia en Salento.

Posteriormente, Dictys relata una vuelta feliz y maravillosa en el que recibe incluso las visitas de ilustres como Menelao, Ulises y Orestes. El rey continuó su reinado hasta su muerte sin contratiempos (Moreno, 2019).

La siguiente versión la encontramos a manos de Servio con el *Comentario a la Eneida*[6] en el 400 d.C. Esta interpretación cuenta cómo Idomeneo se enfrenta a grandes tempestades y preso del terror pide a Neptuno su salvación a cambio de sacrificar a la primera criatura que vea al llegar a Creta. Quien sale a su encuentro es su hijo, Idamante, y el rey cumple su promesa. El pueblo al ver la crueldad de su juramento y castigados por la epidemia de peste que sufrían en aquel momento, decidieron desterrarlo (Moreno, 2019).

[4] Hijo abandonado de Talos y que Idomeneo crió como hijo propio y prometido de Clisitera (Grimal, 1951).
[5] Héroe griego. Conocido por la sed de venganza por la lapidación de su hijo Palamedes. Su objetivo es convencer a todas las esposas de reyes ausentes para que busquen amantes, además de encender hogueras sobre costas rocosas para que los barcos griegos colisionaran contra ellas (Grimal, 1951).
[6] *Eneida*: epopeya latina escrita por Virgilio en 19 a.C. Narra la huida de Troya y las aventuras de Eneas (Cole, 2014).

En 1699 se publica *Les aventures de Télemaque* escrito por François de Salignac de La Mothe-Fénelon, fue el mayor *best-seller* de la época superado solo por la Biblia. Esta obra se convirtió en una gran influencia moral para la Francia del siglo XVIII como indica la Biblioteca Nacional de España en su folleto de exposición *Idomeneo, la proyección de un mito de Homero a Mozart,* cuenta que esta obra se enmarca en los llamados «"espejos de príncipes", manuales que ofrecían a los futuros monarcas las lecciones éticas y políticas necesarias para el ejercicio del buen gobierno» (2019, p. 11).

Fénelon otorga un gran protagonismo a Idomeneo en *Les aventures de Télemaque*. En su libro V de la novela, el argumento sigue en gran medida la versión de Servio, diferenciándose en el tratamiento del sacrificio. Inicialmente, Idomeneo se niega a matar a su hijo e intenta suicidarse como ofrenda a Neptuno, pero su séquito se lo impide. Como novedad, aparece la figura del consejero real, quién recomienda a Idomeneo compensar el sacrificio matando a cien toros blancos en lugar de a su hijo y así contentar al dios. Sin embargo el rey ignora el consejo. Furioso, acaba clavando la espada en el pecho de Idamante e intenta nuevamente quitarse la vida, pero otra vez lo detienen. El pueblo, descontento ante tal acción, lo destierra de Creta (BNE, 2019).

La última versión literaria de Idomeneo que expondremos será la de Crébillon. Esta versión está inspirada en la *Iphigénie* obra de Jean Racine que según en el folleto *Idomeneo, la proyección de un mito de Homero a Mozart* es «la más lograda de las reelaboraciones modernas del mito» (BNE[7], 2019, p. 14).

Crébillon da un giro dramático a la trama al añadir un triángulo amoroso en el que compiten padre e hijo por el amor de una joven. Otro cambio significativo es el tratamiento del sacrificio. Idomeneo se niega a cumplir su promesa y busca distintas formas de evitarlo como abdicando, exiliando a su hijo o suicidándose. Finalmente decide enfrentarse a los dioses. Sin embargo, es Idamante quién al final se acaba inmolando para cumplir con lo acordado y, así, salvar al pueblo de las tormentas e inundaciones causadas por la cólera de Júpiter y Neptuno (Moreno, 2019).

[7] Las siglas BNE hará referencia a la Biblioteca Nacional de España.

2.1.2. *Idoménée* de André Campra y Antoine Danchet: primera ópera del mito

En 1712, en el Teatro del Palacio Real de París, se estrena la primera ópera sobre el mito de Idomeneo con libreto de Antoine Danchet[8] y música de André Campra[9]. En 1731 se vuelve a estrenar con modificaciones. Esta ópera será la fuente inmediata de la versión de W. A. Mozart (Moreno, 2019).

El argumento se alimenta de la versión de Crébillon, en especial el triángulo amoroso, pero con ciertos cambios. Aparecen dos princesas en la trama: Ilíone de Troya y Electra de Argos. Ambas rivalizan por el amor de Idamante al mismo tiempo que padre e hijo compiten por la princesa troyana. Como en las versiones anteriores del mito, Idomeneo trata de evitar el sacrificio de su hijo, pero Neptuno se niega y enfurecido envía un monstruo marino que el príncipe consigue vencer. El rey cretense abdica en favor de su hijo como alternativa al sacrificio. Electra, al no ser correspondida por Idamante, invoca a Némesis, la diosa de la venganza, quien enloquece a Idomeneo y asesina a su hijo. Cuando el rey recupera la cordura intenta suicidarse, pero se lo impiden (Moreno, 2019).

2.2. Autores de *Idomeneo, re di Creta*

En el siguiente apartado se expondrán las biografías de Wolfgang Amadeus Mozart y Giambattista Varesco, con el fin de contextualizar su trayectoria profesional y artística antes de profundizar en el estudio de *Idomeneo, re di Creta*. Esta aproximación biográfica ofrece una base para interpretar el carácter de la obra y los elementos que condicionaron su desarrollo dramático y musical.

2.2.1. Compositor: Wolfgang Amadeus Mozart

Wolfgang Amadeus Mozart nació en Salzburgo el 27 de enero de 1756, séptimo hijo de Anna Maria Pertl y Leopold Mozart. Su padre, era un notable y conocido músico de Europa y trabajaba para el príncipe-arzobispo Schrattenbach. Leopold, al reconocer el talento musical de sus dos hijos, María Anna y Wolfgang, decidió dejar de lado su carrera

[8] Nacido en Riom el 7 de septiembre de 1671. Fue dramaturgo, poeta y libretista y escribió múltiples obras dramáticas, odas, cantatas y algunas epístolas, pero sin mucho éxito. Murió el 21 de febrero de 1748 en París (Wikipedia, 2024).

[9] Nació el 4 de diciembre de 1660 en Aix en Provenza. Fue compositor francés de música sacra al inicio de su carrera, posteriormente la apartó para dedicarse a la ópera, pero en sus últimos años de vida volvió a las obras religiosas. El 29 de junio de 1744 muere en Versalles a los 84 años (Wikipedia, 2024)

para trabajar en la de ellos. Mozart padre pidió al arzobispo permiso para ir de gira con ambos genios por Europa con el objetivo de presentar al menor de los dos, Wolfgang, en distintos escenarios y, así, garantizarle un futuro profesional en alguna corte. El pequeño Mozart, tuvo la oportunidad durante el viaje de conocer a grandes figuras como a Johann Christian Bach, quién lo influenció de manera significativa en el campo del *pianoforte.* Durante este tiempo, el joven músico enfermó en varias ocasiones hasta el punto de perder la vista temporalmente (Cajigal[10], 2024).

Al regresar a Salzburgo sin conseguir su objetivo, Leopold decidió viajar a Viena, donde José II le encargó a W. A. Mozart su primera ópera, *La finta semplice,* con solo 11 años de edad. Como explica Roger Alier (2020) en su libro *Historia de la ópera*, la obra enfrentó numerosos obstáculos para ser representada, ya que los responsables del teatro de la corte dudaban sobre la autoría de un chico tan joven.

Posteriormente, Leopold Mozart organizó un nuevo viaje donde llevó a su hijo a Italia para que se nutriera de la ópera italiana. Fue allí donde compuso la ópera *Mitridate, re di Ponto* para inaugurar la temporada de Milán y tuvo la oportunidad de formarse con figuras destacadas como Giovanni Battista Martini y Giovanni Paisello. Además, consiguió ingresar en la Academia Filarmónica de Bolonia (Alier, 2020).

Durante su estancia en Italia, murió el príncipe-arzobispo Schrattenbach y asumió el cargo Hyeronimus Colloredo, que según Roger Alier (2020) en su libro, *Historia de la ópera,* nunca terminó de congeniar con Mozart hijo, hasta el punto de que, años más tarde manda a su chambelán para echarlo de la corte de un «puntapié en el trasero». La consecuencia de este cambio hizo que W. A. Mozart estuviera bastante tiempo sin poder componer ópera, ya que no podía salir de Salzburgo por impedimento de Colloredo y tampoco existía un teatro de ópera en la ciudad. No fue hasta 1774 cuando recibió desde la corte de Múnich lo que sería su primera ópera bufa, *La finta giardiniera,* que se estrenó en 1775.

Al regresar a Salzburgo continuó componiendo otras obras, aunque en una situación precaria y sintiéndose infravalorado respecto a su nivel de formación y talento. Esto llevó a Leopold Mozart a negociar con Colloredo un nuevo viaje por Europa como lo hicieron en 1763. Lejos de aceptar, el príncipe le amenazó con prescindir de ambos. Por lo que

[10] Miguel Ángel Cajigla Vega, es un historiador del arte conocido con el seudónimo «El Barroquista».

Leopold permaneció en la corte mientras Wolfgang emprendió el viaje acompañado únicamente por su madre (Alier, 2020).

En 1778 partieron hacia Mannhein y posteriormente a Paris. En esta última ciudad fue donde la madre de Mozart murió en el piso donde ambos se hospedaban. Fueron tiempos difíciles para el joven compositor, ya que apenas le pagaban por sus encargos y se encontraba trabajando en condiciones muy precarias (Cajigal, 2024).

Dos años más tarde, en el verano de 1780, Karl Theodor le encargó una ópera para el culmen de la temporada de aquel año. El resultado fue *Idomeneo, re di Creta,* considerada un punto de inflexión en la carrera de W. A. Mozart. Su carácter rompedor, personal e inteligente hizo que fuera bien recibida por el público (Badenes, 1996).

A partir de 1785, Mozart compuso tres óperas en colaboración con el libretista Lorenzo Da Ponte. La primera fue *Le nozze di Figaro*, una ópera bufa basada en el *Succès de scandale* de Beaumarchais, pero reduciendo drásticamente el contenido político. La siguiente fue *Don Giovanni* en 1787, ópera cómica sobre la leyenda de Casanova, pero con elementos lúgubres y demoniacos. Y la tercera y última colaboración tuvo lugar en 1790 con *Cosí fan tutte,* que según el *Atlas ilustrado de la ópera*: «posee un frágil cinismo típico del siglo XVIII, cualidad que sufre una transformación gracias a […] la música de Mozart» (2011, p. 93).

Una o dos semanas después del estreno de *Die Zaubeflüte*, Mozart comenzó a trabajar en lo que sería su último encargo, el *Réquiem en re menor, K.626.* Sin embargo, a partir del 20 de noviembre, no se levantó de la cama debido a unas fiebres y el 5 de diciembre de 1791 muere a la edad de 35 años, dejando la obra incompleta (Cajigal, 2024).

Existen diversas especulaciones respecto a la causa del fallecimiento. Sin embargo, no hay ninguna fuente que pueda confirmar o desmentir con total seguridad el motivo de ésta.

2.2.2. Libretista: Giambattista Varesco

Giambattista Varesco nació el 26 de noviembre de 1735 en Trento y murió el 25 de agosto de 1805 en Salzburgo. Fue un poeta y músico educado en un colegio jesuita. En 1766 se hizo capellán para el arzobispo de Salzburgo y sirvió en la orquesta. En 1780 recibe el

encargo de escribir el libreto de *Idomeneo, re di Creta*. Varesco no estaba acostumbrado a escribir teatro, pero gracias a su educación fue capaz de llevarlo a cabo (Rice, 2001).

Como sabemos por Margarita Moreno Conde (2019) Varesco tradujo y modificó el libreto francés de Danchet *Tragédie lyrique Idomenée* bajo la supervisión de W.A. Mozart.

Según las cartas del compositor W. A. Mozart que aporta el Teatro de la Zarzuela en el programa de mano *Idomeneo*, la relación y el trabajo juntos no fue del todo satisfactorio. Mozart llegó a pedir que no se le pagara más de lo acordado a Varesco ya que muchos de los cambios en el libreto no los hizo el escritor, si no él.

Tras *Idomeneo, re di Creta* volvieron a colaborar para la ópera bufa *L'oca del Cairo* para Joseph II en 1783, pero ambos abandonaron el proyecto a principio de 1784 dejándolo sin acabar (Rice, 2001).

Después de *L'oca del Cairo*, Rice (2001) explica que Varesco colaboró con Michael Haydn para una ópera seria llamada *Andromeda e Perseo* en 1787. Años más tarde muere en Salzburgo en situación de pobreza.

2.3. *Idomeneo, re di Creta* de Mozart y Varesco

Para concluir con los antecedentes de la obra y comenzar a trabajar en ella, se hablará de como W. A. Mozart y G. Varesco crearon su propia versión del mito, que diferencias argumentales sufrió y a que dificultades se enfrentaron.

Además se proporcionará un resumen del argumento sacado del libreto ofrecido por el Teatro de la Zarzuela de 1996 y una breve contextualización del personaje de Ilia.

2.3.1. Transformación del mito de Idomeneo

En referencia a la creación de la obra en esta versión del mito tenemos los siguientes personajes principales: Idomeneo, rey de Creta; Idamante, hijo de Idomeneo; Ilia, princesa de Troya; Elettra, princesa de Argos y Arbace, consejero del rey de Creta.

Como se ha nombrado anteriormente, W. A. Mozart y G. Varesco tuvieron como fuente directa la ópera del libretista Antoine Danchet y el compositor André Campra. Sin embargo, el final de la historia cambia y la relación entre los personajes también.

En esta versión, padre e hijo ya no compiten por la princesa troyana, sin embargo se mantiene la rivalidad entre las mujeres por Idamante. También coincide con la versión de Danchet y Campra en que Idomeneo intenta evitar el sacrificio y Neptuno enfurecido manda un monstruo marino como castigo, pero el tratamiento de este hecho es completamente distinto.

Idamante se enfrenta al monstruo marino y lo derrota, pero Neptuno sigue reclamando su sacrificio. El príncipe al enterarse, se ofrece él mismo, pero cuando su padre está a punto de ejecutarlo, Ilia interviene y se ofrece en su lugar. Al ver tal demostración de amor, Neptuno toma la decisión de perdonarle la vida a cambio de que Idomeneo abdique para que su hijo y la princesa troyana gobiernen juntos Creta. Elettra enfurecida por la situación decide huir junto a su hermano Orestes[11].

En el *Atlas Ilustrado de la Ópera* se afirma que la reforma de la ópera de Gluck tuvo una gran influencia en Mozart y se ve reflejada en la ópera de *Idomeneo, re di Creta*. Sin embargo, también expone que: «su audacia armónica, su riqueza orquestal y su efusividad lírica son enteramente de Mozart» (Sadie, 2010, p. 94)

Gonzalo Badenes (1996) en el programa de mano, *Idomeneo,* que se realizó para el Teatro de la Zarzuela explica lo delicada que fue la ópera a nivel político, ya que W. A. Mozart creó una obra con una gran carga de «concepción moral» digna de un ilustrado como lo fue él, además de un personaje como Idamante que representa una figura monárquica liberal. Irónicamente esto fue un encargo de Karl Theodor, un príncipe reaccionario hacia el pensamiento ilustrado y como explica muy bien Badenes: «la atmósfera política muniquesa no estaba para alegrías "revolucionarias"» (p. 7). Aun así la ópera fue todo un éxito.

En las cartas traducidas de W. A. Mozart proporcionadas por el Teatro de la Zarzuela en su libreto *Idomeneo* de 1996, podemos apreciar los numerosos cambios que hubo de la ópera, en especial en el libreto.

Lo primero que destaca en las cartas es que hubo recortes en los recitativos, sin embargo se imprimiría toda la ópera, aunque no se representase en su totalidad.

[11] Hijo de Agamenón y Clitemestra y hermano de Electra. Conocido por el juramento a Apolo de vengar a su padre matando a su madre por traición (Grimal, 1951).

En el aria de Ilia del segundo acto, Mozart (1780) buscaba que fluyera y permitiera una actuación natural, por lo que le pidió cambios al libretista en el texto para que la obra no estuviera tan condicionada por las palabras.

También hubo cambios en otro roles, como en el rol de Idomeneo, un papel que fue escrito para Anton Raaf, un tenor con sesenta y seis años de edad *Atlas Ilustrado de la ópera* y W. A. Mozart consiguió favorecer y facilitar el papel para el cantante. Además aligeró la obra de fragmentos «innecesarios» como así expresó en sus cartas (Sadie, 2011).

El compositor, según su correspondencia, estaba bastante contento con el elenco que iba a estrenar *Idomeneo, re di Creta,* a excepción del castrato Vicenzo dal Prato. Era descrito como torpe escénicamente, poco profesional y con una voz desafinada, mala y sin sentimiento. En la revisión de 1786 el papel de Idamante se reescribió para tenor (Badenes, 1996).

Según Badenes (1996) en la revisión de 1786, realizada para interpretase en versión concierto en el palacio de Johann Adam, se realizaron cambios en el papel de Idamante, el rol pasó a ser para tenor y compuso un recitativo «Non più tutto ascoltai» y un aria «Non temer, amato bene» para que, además, se luciera el violín. Por otro lado, se creó un nuevo dúo para Ilia e Idamante, que actualmente lo podemos encontrar en la partitura como opción b) al dúo original, igual sucede con el cuarteto de «Andró ramingo e solo».

2.3.2. Personajes

En el siguiente apartado se expondrá una sinopsis sobre los personajes de la ópera de Mozart explicando los rasgos generales, que cantantes estrenaron la ópera y si sufrió algún cambio en el la revisión de 1786 que se consiguió realizar solo en versión concierto (Badenes, 1996).

a) **Idomeneo:** Es el rey de Creta y el padre de Idamante. Este rol fue estrenado por el tenor Anton Raaf con alrededor de sesenta años de edad. En 1786, se representó por Bridi (Badenes, 1996).

b) **Idamante:** Príncipe de Creta e hijo de Idomeneo. Este papel se escribió originalmente para el castrato Vicenzo dal Prato, sin embargo, en 1786 se reescribió al completo para tenor y en 1786 lo realizó Pulini. Además, se compuso

un nuevo recitativo con aria: «Non più tutto y Non temer, amato bene» (Badenes, 1996).

c) **Ilia:** Princesa troyana, hija de Príamo y prisionera de Creta. Ilia fue escrita para la soprano Dorothea Wendling quién conectó con la música de Mozart y generó comentarios, según recoge Paul Corneilson (2010), como: «Fue una actriz verdadera, y destacó en el canto cantabile». Más tarde, en la versión de concierto de 1786 interpretó el papel Anna von Pufendorf.

d) **Elettra:** Princesa de Argos, hermana de Orestes y refugiada en Creta. Este rol fue interpretado por la hermana pequeña de Dorothea Wendling, Elisabeth Augusta Wendling, también soprano. Para la representación de 1786 Maria Anna Hostensia von Hatzfeld cantó el rol de Elettra (Corneilson, 2010).

e) **Arbace:** Consejero y amigo de Idomeneo e Idamante. Es un papel escrito para tenor y fue estrenado por Domenico de Panchazi (Badenes, 1996).

f) **Gran Sacerdote:** Es el sacerdote del templo de Neptuno. Según la partitura de Bärenreiter (2005) el rol fue escrito para tenor y también forma parte del coro.

g) **La voz:** No es ningún personaje físico, es un canto fuera de escena que representa a Neptuno y suele interpretarse por un bajo (Bärenreiter, 2005).

2.3.2. Argumento

A continuación se ha realizado un resumen del argumento de *Idomeneo, re di Creta* tomando como fuente principal el libreto bilingüe que aporta el Teatro de la Zarzuela en su programa de mano *Idomeneo* de 1996.

Acto I

Cuadro primero. Lugar: Aposentos de Ilia dentro del palacio real.

Ilia se encuentra sola, sumida en un gran conflicto interno tras recibir la noticia del fin de la guerra y la vuelta de Idomeneo, por sus sentimientos hacia Idamante y de Idamante hacia ella y la rivalidad con Elettra.

Idamante entra a los aposentos de Ilia para comunicarle que liberará a todos los troyanos para reunificar los pueblos. Además, le declara su amor, pero ella lo rechaza. Elettra escucha la conversación y enfurece.

Poco después aparece Arbace con la noticia de que Idomeneo ha muerto en el camino de regreso a casa. Idamante sale llorando.

Cuadro segundo. Lugar: Orillas de un mar agitado con altos acantilados y con restos de un naufragio en la playa.

Una vez calmadas las aguas aparece Idomeneo y su séquito en escena. El rey pide intimidad, una vez solo, lamenta el juramento que hizo a Neptuno de sacrificar a la primera persona que vea cuando llegase a Creta.

Idomeneo ve llegar a alguien, ese alguien es su hijo Idamante. El rey se esconde, pero Idamante se percata de su presencia y va hacia él. Ambos interactúan sin reconocerse en un inicio, hasta que finalmente se identifican.

Idamante intenta abrazarlo emocionado, pero Idomeneo sale corriendo y deja a su hijo confundido por su rechazo.

Acto II

Cuadro primero. Lugar: Habitaciones reales.

Idomeneo está junto a Arbace y le confiesa el juramento que hizo a Neptuno, pidiéndole ayuda. El consejero le sugiere buscar refugio para Idamante lejos de Creta con la esperanza de calmar la ira del dios marino y, con suerte, conseguir la protección de otra deidad. Idomeneo piensa que es una buena opción y ordena Arbace mandar a su hijo a Argos junto a Elettra.

En ese momento, Ilia entra y conversan el rey y ella. Durante su conversación, Idomeneo se percata del amor que siente ella por Idamante y sale de escena.

Elettra se entera de la noticia de su vuelta a Argos junto a Idamante.

Cuadro segundo. Lugar: Puerto con barcos atracados.

Elettra e Idamante se despiden de Grecia y de Idomeneo, pero estalla una tempestad que les impide zarpar y el rey pide clemencia a Neptuno. El pueblo asustado huye del puerto.

Acto III

Cuadro primero. Lugar: Jardines del palacio real.

Ilia continúa debatiéndose entre aceptar o no sus sentimientos hacia Idamante. En ese momento, el príncipe entra y le comunica que partirá a luchar contra el monstruo marino que atormenta Creta. Finalmente, Ilia se declara e Idamante le corresponde.

Idomeneo y Elettra los interrumpen y el príncipe pide una explicación a su padre de su distanciamiento. Lejos de darle una razón, el rey le implora que huya de su patria para ponerse a salvo, pero Idamante se niega y se marcha.

Poco después, Arbace llega a los jardines para anunciar que el gran sacerdote requiere de la presencia de Idomeneo.

Cuadro segundo. Lugar: Explanada rodeada de estatuas con un trono destinado a las audiencias.

El gran sacerdote le pregunta a Idomeneo la razón por la que no cumple el juramento a Neptuno y le exige que lo lleve a cabo. El rey confiesa que no puede porque la víctima es su hijo. El pueblo y el gran sacerdote se escandalizan al escucharlo.

Cuadro tercero. Lugar: Exterior del templo de Neptuno.

Idomeneo y los sacerdotes se preparan para oficiar la ceremonia del sacrificio. De repente, Arbace llega con la noticia de que Idamante ha matado al monstruo marino. Sin embargo, continúan con la ceremonia.

El príncipe por fin entiende el distanciamiento de su padre y acepta su destino. En el último momento, cuando Idomeneo está a punto de asestar el golpe de gracia, Ilia se lo impide y se ofrece en su lugar como sacrificio. Pero, en ese momento, una voz resuena y anuncia que la ira de Neptuno se aplacará si Idomeneo abdica a favor de su hijo y su amada.

Elettra, llena de rabia, decide reunirse con su hermano Orestes. Y finalmente, Idomeneo formaliza la coronación de su hijo, feliz por haber sido librado de cumplir su cruel juramento.

2.3.3. Ilia

En el *Diccionario de la mitología griega y romana* de Grimal (1953) encontramos las entradas de los nombres de Ilia e Ilíone consecutivamente. Describe a Ilia como:

> […] el nombre con que se designa frecuentemente a Rea Silvia, madre de Rómulo y Remo. Ciertos mitógrafos antiguos se han esforzado en distinguir, en las versiones de la leyenda de la fundación de Roma, unas en que la madre de Rómulo se llamaba Rea, y otras, en que llevaba el nombre de Ilia (es decir, la troyana, la esposa de Ilión). Según ellos, el nombre de Ilia se reservaría a las leyendas en las cuales la madre de Rómulo es hija de Eneas y Lavinia. (p. 286).

Y en la entrada de Ilíone, Grimal (1953) lo recoge como: «[…] hija mayor de Príamo y Hécuba, y la esposa de Polimestor» (p. 287).

Como podemos observar son definiciones de dos personajes distintos, incluso uno hace referencia a la mitología griega y la otra a la romana.

A pesar de que la versión de Mozart y Varesco no coincida en el nombre de este personaje con la de Danchet y Campra, sí podemos saber que son el mismo, ya que en el libreto escrito por Varesco, se afirma que Ilia es hija de Priamo.

Con respecto al cambio del nombre del personaje Ilíone de la ópera de Danchet y Campra a Ilia de Mozart y Varesco no se ha hallado ninguna fuente durante la investigación que nos indique la razón del cambio, ni siquiera en las cartas escritas por el propio Wolfgang.

III. RECURSOS DRAMÁTICOS

La que fue maestra de escena del Conservatorio Superior de Música de Alicante Óscar Esplá, Eugenia Corbacho, enseñó a su alumnado que los cantantes son comunicadores de base. Sin embargo, para llegar a ser artistas debían cumplir tres pilares fundamentales: rigor, objetivo y riesgo. Definía el «rigor» como la base técnica del intérprete, es decir, conocer el instrumento vocal, aplicar los mecanismos necesarios para la emisión correcta de la voz y conocer las características estilísticas de cada época y obra. El «objetivo» se refería a la razón que motiva la interpretación de una pieza. Y por último, el «riesgo», lo entendía como el proceso creativo individual que otorga a la actuación autenticidad.

3.1. El uso de la emoción como recurso

Raquel Mascaraque (2024) explica en su libro *¡A Cerebrar!* dos teorías de la emoción del ser humano. La primera teoría es del psicólogo Paul Ekman (1970), que identificó seis emociones básicas que se reproducen en el ser humano de forma universal: alegría, tristeza, ira, asco, miedo y sorpresa.

La sorpresa se encuentra constantemente en el personaje dramático ya que los hechos no suelen ser previstos para él. Ésta nos sirve como transición de una acción a otra, como una necesidad para ubicarse en la situación actual.

Esta teoría de la emoción universal que expone Ekman (2005) se basa en un sistema de señas universales, por ejemplo, si queremos mostrar enfado frunciremos el ceño y bajaremos las cejas, la mirada será penetrante y los labios estarán apretados. El Instituto Europeo de Innovación en Inteligencia Emocional (2021) explica que esta teoría está reforzada por la hipótesis de Charles Darwin, la forma de expresar las emociones no es algo cultural, sino algo evolutivo, algo intrínseco en los genes. Sin embargo, actualmente esta teoría, es rechazada ya que no se basa en un método científico.

Otra perspectiva relevante es la teoría de Lisa Feldman expuesta por Mascaraque (2024) en su libro. Las investigaciones de Feldman rebaten a Ekman sobre la universalidad de las emociones, al demostrar que no son meros circuitos con unos patrones fijos, sino construcciones cerebrales complejas. Tras veinte años de estudio, Feldman observó que, al experimentar enfado, los seres humanos solo fruncen el ceño en un 28 % de los casos, mientras que en el 72% restante el cerebro activa otros mecanismos. Además este gesto

facial no es exclusivo del enfado, también aparece al concentrarnos, al sorprendernos o al sentir dolor. Como concluye Mascaraque (2024): «No hay estados físicos predecibles en base a una emoción».

Mascaraque (2024) recoje dos citas de Feldman de su libro *La vida secreta del cerebro: Cómo se construyen las emociones.* La primera dice:

> […] esto no significa que las emociones sean una ilusión o que las respuestas corporales sean aleatorias. Significa que, en ocasiones diferentes, en contextos diferentes, en estudios diferentes, en una misma persona y en personas diferentes, la "misma categoría emocional supone respuestas corporales diferentes". Lo normal es la variación, no la uniformidad (2018, p. 35).

La segunda cita de Feldman que recoge Mascaraque (2024) hace referencia a que el contexto, las creencias y todo lo que rodea a un individuo lo condiciona:

> No somos animales cableados para reaccionar a sucesos. Estamos en el asiento del conductor mucho más de lo que podríamos pensar. Si por ejemplo, una cultura dicta que las mujeres son menos respetables que los hombres, esta realidad social tiene un efecto físico en el grupo […]. Hace falta más de un cerebro para crear una mente (2018, p. 35).

A partir de lo expuesto, se puede concluir que la emoción es un proceso mucho más complejo de lo que podría suponerse inicialmente, y que diversos factores condicionan la forma en que se manifiestan físicamente. Por este motivo, basar la interpretación exclusivamente en la expresión emocional puede conducir al uso de clichés y a una interpretación simplista. En el análisis de las arias se abordará cómo emplear la emoción como recurso.

3.2. El uso del contexto como recurso

Como se ha expuesto en el apartado anterior con el estudio de Lisa Feldman, las emociones requieren de un escenario concreto para manifestarse de una forma u otra. Por este motivo, se planteará como recurso principal el contexto. Marcelo Díaz justifica su uso como núcleo de la interpretación en *La puesta en escena,* de la siguiente manera: «toda situación dramática es concreta. No hay situaciones en general. Incluso las mismas situaciones, conflictos o acciones varían enormemente de acuerdo al entorno en que se desarrollen o a los condicionamientos históricos de sus personajes» (p. 18).

Por lo tanto, se definirá «circunstancia» como todo aquello que ayude a ubicar al personaje en espacio, tiempo y situación. Se considerarán datos como el lugar (si es un espacio privado o público, conocido o extraño); la fecha y la hora (si corresponde a un día señalado

o no, si transcurre durante el día o la noche); la presencia o ausencia de otros personajes y, en caso de que los haya, el tipo de relación que se establece entre ellos. Todos estos factores servirán como base para, posteriormente, definir el objetivo y la motivación del personaje, así como para identificar el o los conflictos presentes.

De acuerdo con los planteamientos de Díaz (2017) y Corbacho (2023), pueden distinguirse dos tipos de circunstancias: dadas y añadidas. Toda aquella información proporcionada por el autor se considerará como circunstancias dadas, mientras que las elaboradas a partir de la propia interpretación se clasificarán como circunstancias añadidas.

3.3. Definición de objetivos y motivaciones

El «objetivo» responde a la intencionalidad y ha de definirse de forma lo más concreta posible para que pueda servir de guía en el desarrollo posterior del personaje, empleando verbos que permitan precisar las acciones. Sin embargo, conviene señalar que el hecho de que un personaje posea un objetivo no implica necesariamente que lo vaya a alcanzar, como sucede en esta misma ópera con Elettra. Tal como explica Eugenia Corbacho (2023) en *Elementos del complejo dramático*, el intérprete no debe anticiparle al personaje su desenlace, con el fin de mantener la naturalidad escénica.

Una vez establecido el objetivo, el siguiente paso consiste en determinar la «motivación» del personaje. Este concepto representa la urgencia y la razón por la que el personaje lucha por su meta. Para encontrar una motivación sólida, dramáticamente hablando, debemos responder a la siguiente pregunta: ¿qué puede perder Ilia si no consigue su objetivo? (Corbacho, 2023).

3.4. El conflicto

Marcelo Díaz (2016) en su libro *La puesta en escena* define el conflicto como: «dos o más elementos enfrentados que entran en colisión por intereses contrapuestos» (p. 23). Por ejemplo, Elettra quiere estar con Idamante, pero él no quiere estar con ella. Díaz propone tres tipos de conflicto: con el partener[12], con el entorno y el interno. Sin embargo, esta clasificación está orientada para la dirección de escena, lo más funcional para un intérprete es el modelo propuesto por Eugenia Corbacho con solo dos conflictos: interno y externo.

[12] Se denomina como partener al compañero/a de escena

Corbacho (2023) define el conflicto interno en *Elementos del complejo dramático*, como el pensamiento que supone un obstáculo al personaje para conseguir su objetivo. Por otro lado, el conflicto externo corresponde a todo «obstáculo tangible externo que afecta directamente al personaje y que le impide alcanzar su objetivo» (Corbacho, 2023).

3.5. Arco de personaje y giros dramáticos

La evolución que experimenta un personaje a lo largo de una obra se conoce como arco de personaje. Se trata de una transformación interna que tiene lugar como consecuencia de las situaciones vividas y de los conflictos a los que debe enfrentarse. El entendimiento de este arco permite identificar los rasgos psicológicos del personaje más allá de una descripción de su personalidad (Díaz, 2016).

Para analizar la evolución de Ilia a lo largo de la ópera, resulta necesario examinar los hechos que progresivamente generan su transformación. Estos momentos, denominados giros dramáticos, establece puntos clave que remueven internamente al personaje, le provocan cambios de estado anímico y le impulsan a actuar (Díaz, 2016).

Corbacho (2023), en *Recursos para segmentar un aria*, recoge la aportación de la psiquiatra suiza Elisabeth Kübler-Ross acerca de los cinco estadios del duelo: «negación, ira, negociación, depresión y aceptación».

En el caso de Ilia, resulta evidente que atraviesa dichas fases a lo largo de la ópera. Comienza en la negación de sus sentimientos hacia Idamante en la primera aria, transita por la negociación en la segunda, y alcanza finalmente la aceptación en el dúo final con Idamante.

En el siguiente capítulo, se procederá al análisis de los recursos y elementos que componen la construcción del personaje de Ilia.

3.6. Acciones físicas y estructura de un aria

Susana Egea (2017), recoge una cita del libro de *Rumyantsev* de Konstantín Stanislavski[13] que afirma:

[13] Stanislavsky fue un actor, director de escena y pedagogo ruso conocido por la creación de diversos métodos actorales.

> Qué afortunados sois vosotros, los cantantes de ópera. El compositor os lo da todo: el ritmo de los sentimientos, las entonaciones correctas de cada palabra y la melodía que actúa de patrón de las emociones. Todo lo que tenéis que hacer es encontrar las bases verdaderas para vuestras notas que os vienen dadas y hacerlas vuestras (1998, p. 81).

Para lograrlo, resulta imprescindible mantener presente el objetivo del personaje y construir una secuencia de acciones físicas concretas que faciliten la interpretación. Marcelo Díaz (2016) en su libro *La puesta en escena* ofrece una definición de lo que constituye una acción física en el ámbito escénico: «[…] la "acción física" […] le exige al accionar el actor un carácter material y concreto. Sin embargo, será en todo momento una acción psicofísica, por las características de motivaciones psicológicas que persigue» (p. 29). Esto quiere decir que las acciones físicas en una interpretación no consisten en definir un movimiento corporal, sino en un proceso psicológico y/o físico específico que consiga transformar al *partener* o al público. Acciones como contar, hablar o convencer resultan poco concretas, al carecer de un motivo claro. En cambio, acciones como manipular, consolar o rogar conducen a un terreno interpretativo más específico.

En el capítulo sobre Stanislavski, concretamente en el apartado «Voz y emoción: las notas-pensamiento» del libro de Egea (2017) que describe cómo la retroalimentación entre el ritmo musical y el ritmo de las acciones debe mantenerse en armonía, generando así la vida del personaje, a esto se le llama «ritmo escénico». Además, es necesario construir lo que se denomina subtexto, con el fin de evitar interpretaciones estereotipadas. Para ello, cada palabra y cada nota deben estar vinculadas a una intención específica, es decir, a una acción, como se ha expuesto anteriormente. Stanislavski defendía que este procedimiento puede favorecer la calidad del sonido vocal.

Para la creación del subtexto, se realizará una segmentación de cada aria de manera similar al del análisis musical, aunque no es necesario que coincidan. La división de los fragmentos será de manera subjetiva para cada intérprete. Cada parte corresponderá a una acción que conduzca al personaje a conseguir su objetivo, es decir, a través de miniobjetivos que conduzcan a la meta global. A continuación se expondrá la aplicación de este sistema.

IV. CONTRUCCIÓN DE PERSONAJE: ILIA

La construcción de un rol operístico requiere una comprensión que trascienda la literalidad del texto. Es necesario analizar las circunstancias que rodean al personaje, sus objetivos, los conflictos a los que se enfrenta, sus motivaciones y la evolución que experimenta a lo largo de la obra. En este capítulo se abordarán, los aspectos fundamentales para la creación del personaje, además de las herramientas dramáticas que pueden resultar útiles en el proceso de creación de una propuesta interpretativa.

4.1. Análisis breve de los personajes principales y su relación con Ilia

Comprender a Ilia en toda su complejidad implica observar también a quienes la rodean. Para ello se ha realizado un esquema que recoge, de forma sintética, los elementos dramáticos clave de los demás personajes y su relevancia en relación con ella.

4.1.1. Idomeneo

a) **Circunstancias dadas:** Después de diez años en la guerra de Troya vuelve a casa, pero se ve envuelto en una tormenta a punto de morir y hace el juramento de sacrificar a la primera persona que vea al llegar a tierra firme. La primera persona que ve es su hijo.
b) **Objetivo:** Buscar una forma de contentar a Neptuno sin la necesidad de matar a su hijo.
c) **Conflicto interno:** Si no mata a Idamante el pueblo de Creta es castigado, pero mantiene a su familia. Si mata a su hijo se queda sin familia, pero salva al pueblo.
d) **Conflicto externo:** En este caso los factores externos alimentan el conflicto interno del personaje. Arbace, Ilia y Elettra están dispuestos a salvar a Idamante cada uno por sus propios intereses. Neptuno, el gran sacerdote y el pueblo presionan para que cumpla con el juramento.
e) **Motivación:** La vida de su hijo y su sentimiento de culpa.
f) **¿Consigue su objetivo?** Sí
g) **Relación con Ilia:** Amistad e incluso una figura paterna para ella.

3.1.2. Idamante

a) **Circunstancias dadas:** Está a la espera de la llegada de su padre, pero cuando llega es rechazado y no sabe por qué. Está enamorado de Ilia y ella le rechaza también. Es el objeto pasivo de toda acción en relación con él.
b) **Objetivo:** Ser correspondido por Ilia y por su padre.
c) **Conflicto interno:** El conflicto en este caso es puntual. Duda de si quedarse con Ilia u obedecer a su padre e irse a Argos con Elettra.
d) **Conflicto externo:** Todos tienen algún conflicto con respecto a él, pero nadie le dice nada de lo que está pasando.
e) **Motivación:** Recuperar a su familia (su padre) y crear una nueva junto a Ilia.
f) **¿Consigue su objetivo?** Sí, y además consigue ser rey.
g) **Relación con Ilia:** Amado.

4.1.3. Elettra

a) **Circunstancias dadas:** Es una princesa refugiada en Creta, sin familia y con un interés en Idamante.
b) **Objetivo:** Casarse con Idamante y ser la princesa de Creta.
c) **Conflicto interno:** No se encuentra conflicto interno.
d) **Conflicto externo:** Idamante está enamorado de Ilia y la rechaza.
e) **Motivación:** Si no lo consigue se queda sin nada, sin familia, sin amor y sin poder.
f) **¿Consigue su objetivo?** No
g) **Relación con Ilia:** Rival, es la antagonista de Ilia.

4.1.4. Arbace

a) **Circunstancias dadas:** Consejero fiel a la corona. Lleva sirviendo a Idamante diez años. Recibe una noticia falsa sobre la muerte de Idomeneo, pero descubre que es mentira y el rey le confiesa el juramento que pronunció a Neptuno.
b) **Objetivo:** Ayudar a Idomeneo a contentar a Neptuno sin necesidad de sacrificar a Idamante.
c) **Conflicto interno:** La impotencia de querer hacer todo por salvar a Idamante y a Idomeneo, pero no encontrar la forma.
d) **Conflicto externo:** Neptuno
e) **Motivación:** Su amistad con padre e hijo y conservar su trabajo y su vida.

f) **¿Consigue su objetivo?** Sí, aunque no de forma activa.
g) **Relación con Ilia:** No interactúan de forma directa.

4.2. Circunstancias de Ilia

Ilia es una de las hijas de Príamo, rey de Troya. Es llevada a Creta como prisionera después de la caída de su nación. Lo ha perdido todo, su familia, su hogar y su libertad. Sin embargo, se enamora del enemigo, Idamante, y observa que Elettra también está interesada por él.

En el primer acto Ilia no quiere aceptar sus sentimientos por Idamante, sin embargo él se lo pone difícil ya que va a comunicarle que va a liberar a todos los troyanos para reunificar los pueblos y que está enamorado de ella. Ella lo rechaza, pero él insiste. Más tarde llega Arbace con la falsa noticia sobre la muerte de Idomeneo.

En el segundo acto, Ilia aparece después de que Arbace e Idomeneo decidieran mandar a Argos a Idamante junto a Elettra. Al entrar, la princesa le dice al rey de Creta que lo considera como un padre e Idomeneo se da cuenta del amor que siente Ilia hacia su hijo.

En el primer cuadro del tercer acto aparece Ilia sola debatiéndose por aceptar o no sus sentimientos por Idamante. El príncipe entra y se despide de ella para enfrentarse al monstruo de Neptuno e Ilia se declara finalmente. En el segundo cuadro cuando Idomeneo está a punto de cumplir con el sacrificio, ella lo impide y se ofrece como tributo, pero Neptuno decide perdonar el sacrificio a cambio de la abdicación del rey.

Estos son los datos que nos dan los autores, es decir, las circunstancias dadas. A continuación, se reforzarán los puntos débiles para crear una base más completa sobre Ilia. Teniendo en cuenta los datos objetivos aportados por Varesco y Mozart, se deducirán las circunstancias añadidas.

En el primer acto sabemos que Idamante libera a los troyanos, pero no sabemos cómo serán recibidos en la sociedad cretense. No sabemos si Ilia tendrá privilegios, si será una ciudadana más o si a pesar de ser libre seguirá siendo considerada una enemiga del país.

En el segundo acto Ilia aparece después de que Arbace e Idomeneo decidieran el futuro de Idamante. En el libreto no se especifica si Ilia ha escuchado o no la conversación, por lo que podría variar dependiendo del director de escena. Sin embargo, no siempre se contará con uno, en muchas ocasiones cantaremos las piezas descontextualizadas en algún recital,

por lo que el esquema de los antecedentes debe ser claro, ya que la intención y la motivación del aria será distinta dependiendo de lo que se elija.

Las circunstancias añadidas se trabajarán en las escenas de las arias más adelante.

4.3. Objetivo, motivación y conflicto general de Ilia

Tras analizar las circunstancias de Ilia, es necesario establecer su objetivo general dentro de la ópera, así como aquello que le motiva a alcanzarlo. Aunque estos elementos incorporen la subjetividad del intérprete, deben basarse en la información que aporta el o los autores.

En el caso de Ilia, el objetivo por el que se optó fue: conseguir un nuevo hogar en Creta. La princesa troyana a pesar de estar en territorio enemigo, se ha enamorado de Idamante. El amor resulta ser recíproco, como se muestra en el Acto I, cuadro primero, y como acto de buena fe el príncipe libera al pueblo troyano y colma de comodidades a Ilia.

Como se ha indicado anteriormente, la motivación ha de reflejar las consecuencias de no alcanzar el objetivo. A primera vista, se podría considerar que Ilia, por sus circunstancias de prisionera, no tiene nada y por lo tanto no tiene que perder. Sin embargo, con un análisis más profundo, se puede observar lo contrario, tiene el amor y la alianza de Idamante.

Al final de la ópera Ilia consigue su objetivo en el tercer acto. En el cuadro primero consigue vencer su conflicto interno, que se desarrollará en el siguiente apartado, y en el cuadro segundo, Neptuno libera a Idomeneo de su juramento y eso permite a la princesa vivir su vida junto a Idamante como reyes de Creta.

Una vez establecidas las circunstancias generales de la obra, se procederá a determinar los conflictos del personaje.

En el caso de Ilia, el conflicto radica en que aceptar sus sentimientos hacia Idamante supondría traicionar a su familia y a su pueblo, amando precisamente a quienes les arrebataron todo, lo que la conduce a reprimir sus emociones. A esta situación se suman las dudas acerca de la sinceridad de Idamante, lo que intensifica su dilema. Además, Ilia debe afrontar, dos obstáculos externos: por un lado, Elettra, como rival amorosa, y por otro, el juramento de Idomeneo a Neptuno.

V. TRES ARIAS, TRES ILIA

Una vez realizado el análisis general de nuestro personaje en la ópera, comienza el trabajo de las arias.

Con el fin de enriquecer al máximo la interpretación del aria, es necesario que, tras analizar las circunstancias y los objetivos del personaje, los datos puedan responder a las siguientes preguntas:

- ¿A quién va dirigido el mensaje?
- ¿Dónde se encuentra?
- ¿Cómo está nuestro personaje?
- ¿Qué quiere nuestro personaje?

5.1. «Padre, germani, addio!»

Esta aria se sitúa en el cuadro primero del primer acto y es la primera de la ópera. Al finalizar la obertura, comienza el recitativo que sitúa al espectador en el contexto de la trama. Para facilitar la comprensión del texto, se ha incluido la traducción de Ángel Chiclana.

Texto original	Traducción[14]
Padre, germani, addio!	¡Padre, hermanos, adiós!
Voi foste, io vi perdei.	Ya no estáis aquí, os he perdido.
Grecia, cagion tu sei.	Tuya es la culpa, Grecia.
E un greco adorerò?	¿Y a un griego he de amar yo?
D'ingrata al sangue mio	De ingratitud hacia mi propia sangre
So che la colpa avrei;	Sé que he de ser culpable.
Ma quel sembiante, o Dei!	Pero no puedo, ¡oh, dioses!
Odiare ancor non so.	Odiar a quien amo.

Tabla 1: Texto y traducción de Chiclana de «Padre, germani, addio!» (1996, p. 48)

[14] Traducción realizada por Ángel Chiclana para el programa de mano del Teatro de la Zarzuela de 1996 *Idomeneo*. Chiclana fue profesor de literatura italiana en la Universidad Complutense de Madrid y traductor de la *Divina Comedia* de Dante Alighuieri (Naveros, 1998).

5.1.1. Circunstancias

Según la partitura de *Idomeneo, re di Creta* editada por Bärenreiter BA4562a, y en el libreto del Teatro de la Zarzuela, *Idomeneo*, Ilia se encuentra sola en sus aposentos del palacio.

El *recitativo* que precede al aria expone las circunstancias del personaje: ha perdido a su familia y su hogar a causa de la guerra, pero se ha enamorado de Idamante. Sin embargo, está convencida de que este ama a Elettra, a quien considera su enemiga.

A partir del texto se puede observar que el aria está dirigida a su padre y a sus hermanos. No obstante, dado que tanto la partitura como el libreto especifican que Ilia se encuentra sola en escena, resulta necesario encontrar un recurso interpretativo que permita concretar el destinatario de su mensaje. Una posibilidad es usar un signo escénico[15] o utilizar al público como juez[16] en esta situación.

5.1.2. Objetivo, motivación y conflicto

a) **Objetivo:** Para esta aria, se ha planteado como objetivo principal ser perdonada por su padre y sus hermanos. Al estar muertos, este objetivo no se puede llegar a alcanzar, sino que se trata más bien de calmar su conciencia. Sin embargo, este resultar poco concreto, y se puede correr el riesgo de que no se entienda o de que se quede en algo demasiado interno. Por ello, ser perdonada, nos servirá para exteriorizar su conflicto. En este caso, Ilia no logra alcanzar su propósito.
b) **Motivación:** Aunque calmar la conciencia no se utilice como objetivo, sí podría funcionar como motivación. Ya que, si logra calmar su conciencia, Ilia podrá seguir adelante con su vida y permitirse amar a Idamante sin sentir culpabilidad.
c) **Conflicto:** En «Padre, germani, addio!» se centra en el conflicto interno que atraviesa Ilia. La razón intenta reprimir los sentimientos hacia Idamante, pero esto solo consigue que sus emociones se intensifiquen.

[15] Signo escénico: valor dado a un objeto. Ej: Una flor regalada por el amado puede representar al amado.
[16] El público puede ser un recurso escénico muy útil como en un un recital o en escenas en las que el personaje esté solo para evitar cantar en el «yo». Podemos usar al público de tres maneras: como juez, como testigo o como cómplice.

5.1.3. Segmentación del aria y acciones

En este caso, se ha dividido el aria «Padre, germani, addio!» en dos grandes bloques y dentro de cada uno hay: cuatro partes en la primera y cinco en la segunda. Las partes más grandes tienen como nombre los objetivos de esos fragmentos y los apartados más pequeños son las acciones del personaje.

En este momento Ilia se encuentra en un estatus[17] bajo por lo que esto condicionará los verbos que usemos. Un personaje con estatus bajo no accionaria con verbos como desacreditar, humillar o poner límites; usaría otros más acertados como obedecer, despertar compasión o implorar.

El aria se ha dividido en dos grandes bloques:

- Parte A) con el objetivo general: pedir ayuda, y va desde el compás 1 al 56 subdividida en cuatro segmentos.
- Parte B) con el objetivo general: pedir perdón, y va desde el compás 57 hasta el final subdividida en cinco segmentos.

5.1.3.1. Parte A)

- **Segmento a) de la parte A) (compases 1 al 14)**

  Acción: Captar la atención.

  Justificación musical: Mozart inicia este fragmento creando un ambiente de tensión mediante apoyaturas largas, construidas con negras en la sensible de Sol menor, seguidas de resoluciones breves a la tónica con corcheas, interrumpidas por silencios orquestales. Cuando comienza la línea vocal con el texto, la melodía presenta una figuración breve, interrumpida constantemente por silencios que coinciden con los signos de puntuación del libreto. Esto genera un ritmo que refleja, según Stanislavski (2016), el ritmo de las emociones, manifestando la angustia y la urgencia de Ilia por pedir ayuda. Sin embargo, antes de solicitarla, necesita primero captar la atención de su padre y hermanos.

[17] Se refiere al rango de poder del personaje basándose en su carácter y contexto. No tiene por qué coincidir con su estatus social ni económico.

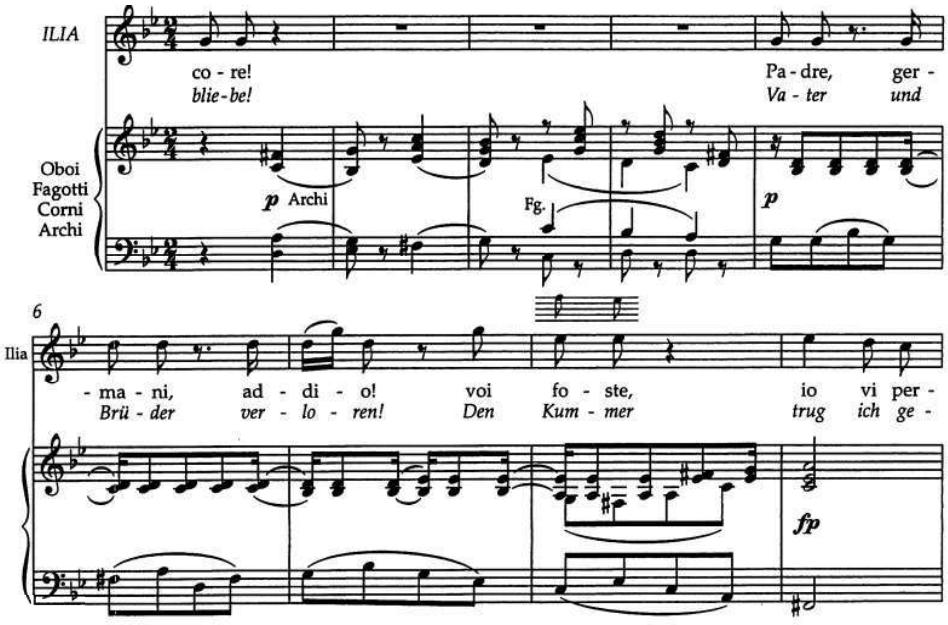
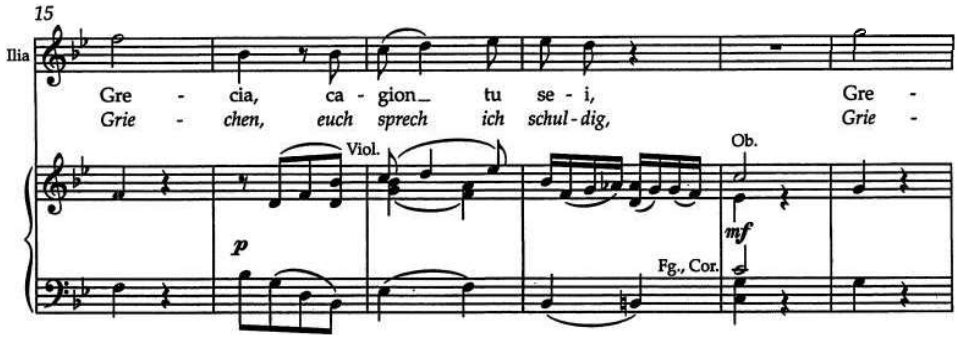


Ilustración 1: «Padre, germani, addio!» (c. 1-14)

- **Segmento b) de la parte A) (compases 15 al 31)**

  Acción: Eludir responsabilidades.

  Justificación musical: Ilia experimenta un gran sentimiento de culpa al amar a Idamante, ya que considera que uno debe saber cómo controlar sus sentimientos. Al ser incapaz de asumir esa responsabilidad, proyecta la culpa sobre Grecia, a la que acusa de haber alterado su juicio. La frase «Grecia, cagion tu sei» se repite dos veces, destacando el término «Grecia» con notas más agudas y una orquestación reducida, lo que ayuda a detectar al «culpable». Una vez señalado este, Ilia expresa la verdadera causa de su angustia; «un greco adorerò».



BA 4562a

Ilustración 2: «Padre, germani, addio!» (c. 15 -20)

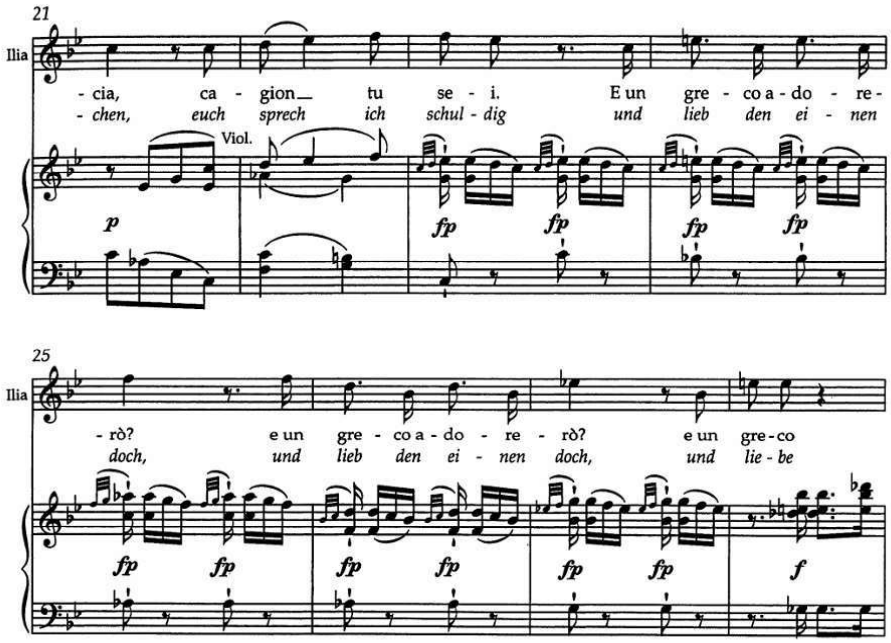


Ilustración 3: «Padre, germani, addio!» (c. 21-28)

- **Segmento c) de la parte A) (compases 32 con anacrusa al 42)**

  Acción: Pedir perdón.

  Justificación musical: El dibujo melódico que encontramos a continuación recuerda a un llanto. Comienza en un registro más agudo y va descendiendo articulando las notas de dos en dos acentuando la primera de cada par. Entre los compases 36 y 42, la línea vocal adquiere mayor estabilidad con notas más largas, hasta que, en el compás 40, se encuentra una figuración más breve y agitada. La unión del texto con este diseño melódico muestra la vulnerabilidad de Ilia, quien implora perdón desde la culpa.

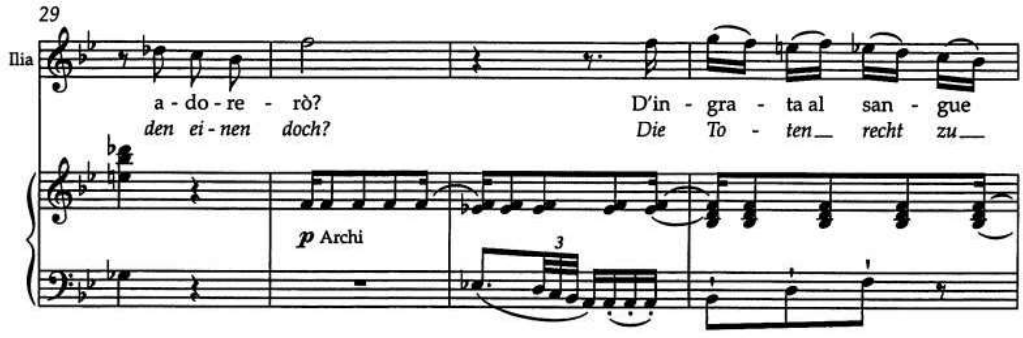


Ilustración 4: «Padre, germani, addio!» (c. 29-32)

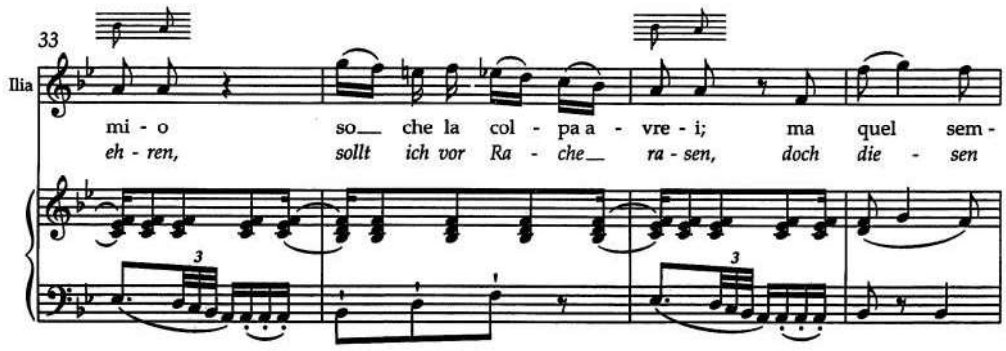


Ilustración 5: «Padre, germani, addio!» (c. 33-36)

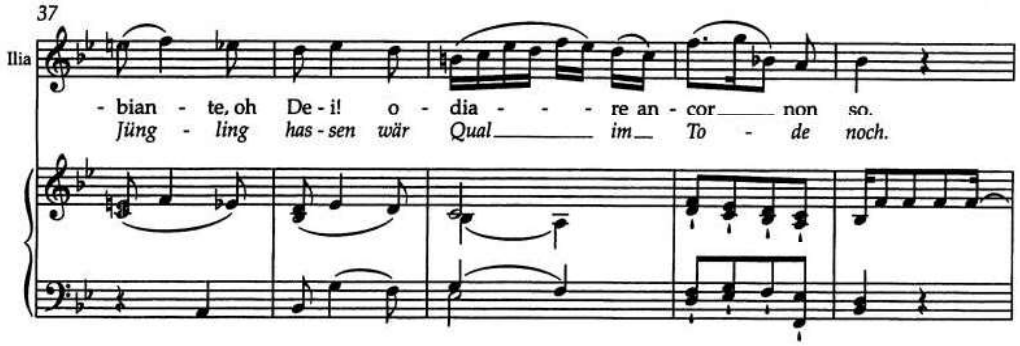


Ilustración 6: «Padre, germani, addio!» (c. 37-45)

- **Segmento d) de la parte A) (compases 43 con anacrusa hasta el 56)**

  Acción: Aquí se puede observar que el texto y la música son los mismos que el segmento anterior, modificar la intención interpretativa permite evitar la repetición y enriquecer la escena. Por ello, lo que se propone como acción es: pedir ayuda.

  Justificación musical: En estos compases se encuentra la misma fórmula que en el segmento c). Sin embargo, La palabra «odiare» adquiere un carácter especialmente inestable; Mozart introduce tresillos con un trino sobre «non», lo que intensifica la sensación de desesperación e incapacidad para afrontar la situación. Aquí se observan unos compases (53 y 54) de agilidades usando la vocal «a». Aunque pertenezca a la palabra «odiare», es interesante colocar un subtítulo a ese fragmento para que sea más concreto y evitar cantar notas únicamente. Este subtexto es sólo para que el cantante tenga más clara la intención mentalmente de esas notas. Por ello se puede usar cualquier palabra o frase que le ayude, siempre y cuando sea concreta. Puede ir desde una acción a incluso una palabra mal sonante. En este caso se ha decidido usar como subtexto: he fracasado.

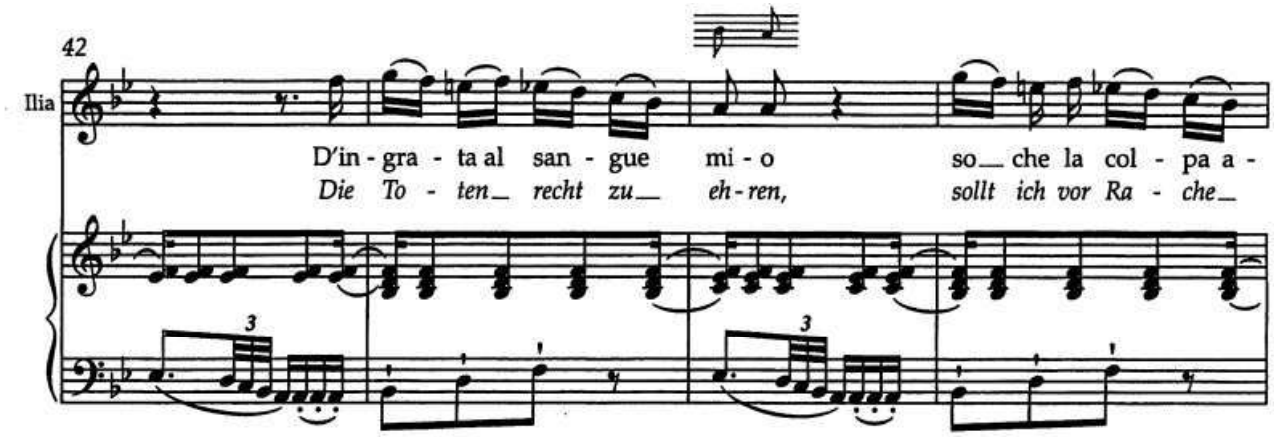


Ilustración 7: «Padre, germani, addio!» (c. 42-45)

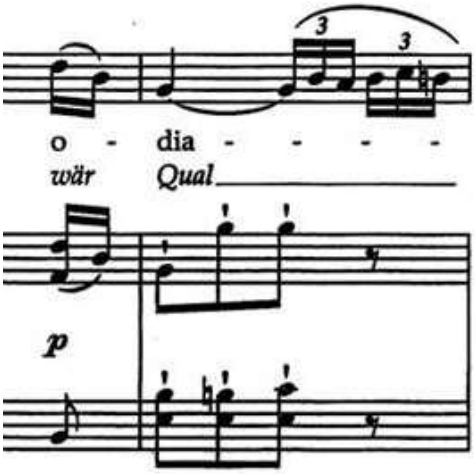


Ilustración 8: «Padre, germani, addio!» (c. 53)

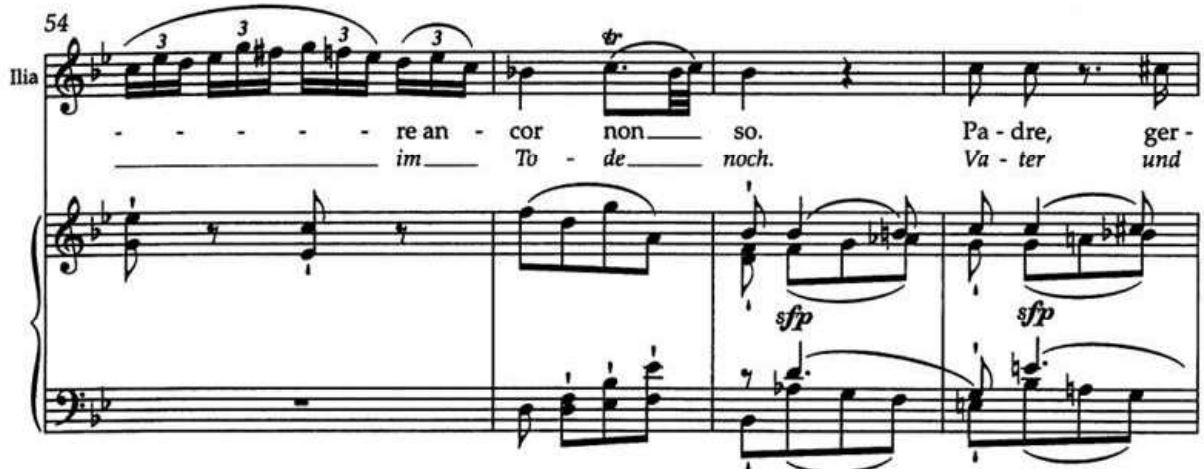


Ilustración 9: «Padre, germani, addio!» (c. 54-55)

5.1.3.2. Parte B) compases 57 al 115

Como se ha explicado anteriormente, a partir del compás 57 comienza la parte B) con el objetivo principal de pedir perdón a sus seres queridos por no poder evitar amar al enemigo. Esta parte está divida en cinco segmentos nombrados de la a), a la e).

- **Segmento a) de la parte B) (compases 57 al 65)**

  Acción: Rogar por el perdón.

  Justificación musical: Al igual que en el segmento a) de la parte A), se encuentra figuración corta para el texto y es interrumpida por silencios marcados por los signos de puntuación, sin embargo, las palabras «padre, germani», comienzan en notas más agudas y con *sforzando* en la orquesta, lo que da el carácter de rogar.

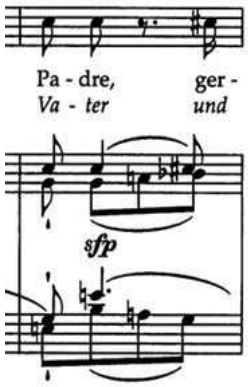


Ilustración 10: «Padre, germani, addio!» (c. 54-67)

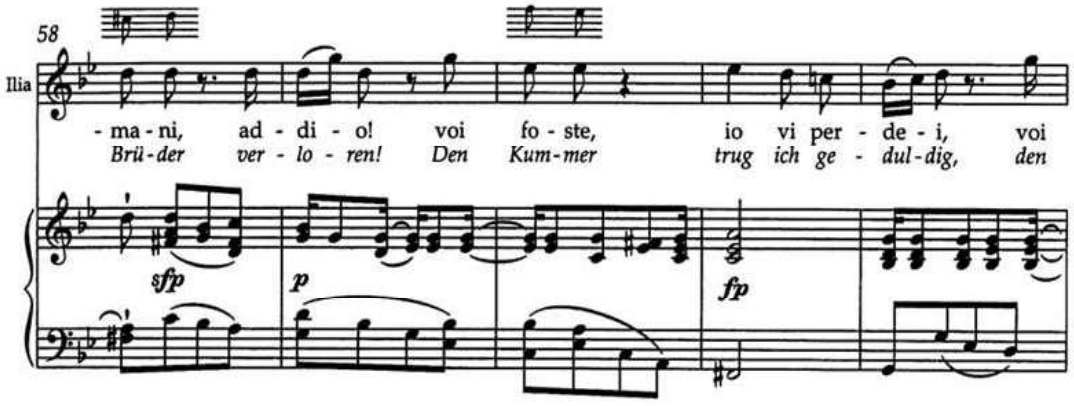


Ilustración 11: «Padre, germani, addio!» (c. 58-62)

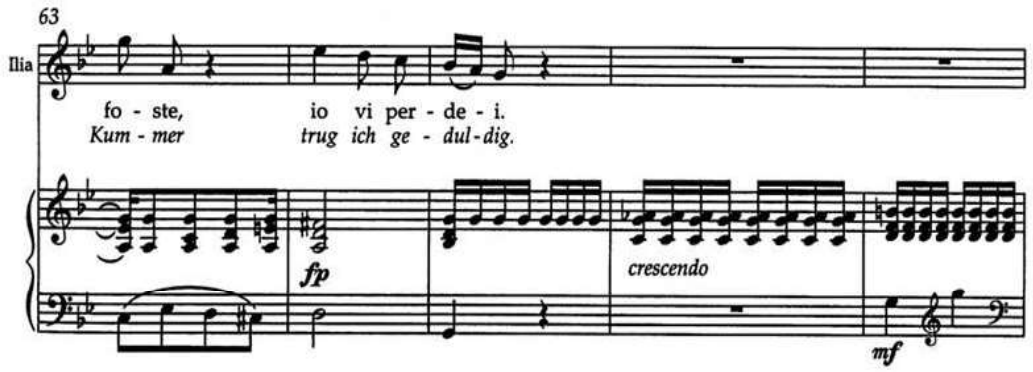


Ilustración 12: «Padre, germani, addio!» (c. 58-67)

- **Segmento b) de la parte B) (compases 66 al 81)**

  Acción: Pedir ayuda.

  Justificación musical: La desesperación de Ilia se intensifica, esto se ve reflejado en la orquestación mediante semicorcheas repetidas y en *crescendo*. No obstante, también se observa un agotamiento progresivo. La frase «Grecia, cagion tu sei» utiliza figuras más breves acortando el número de compases de melodía.

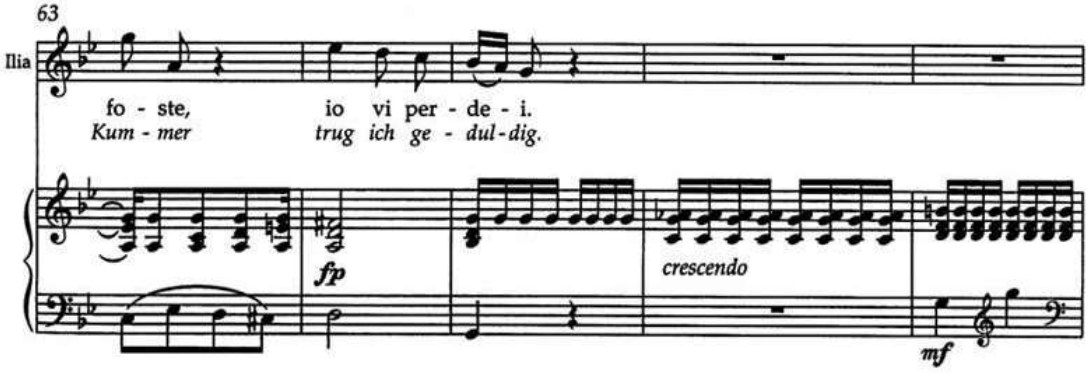


Ilustración 13: «Padre, germani, addio!» (c. 63-67)

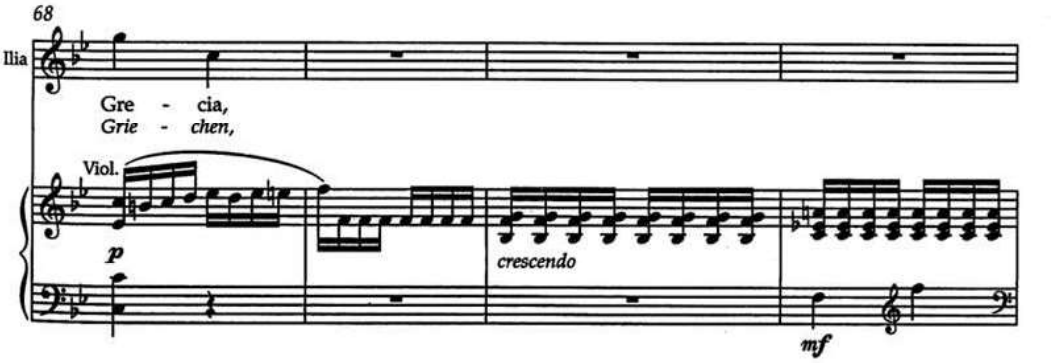


Ilustración 14: «Padre, germani, addio!» (c. 63-71)

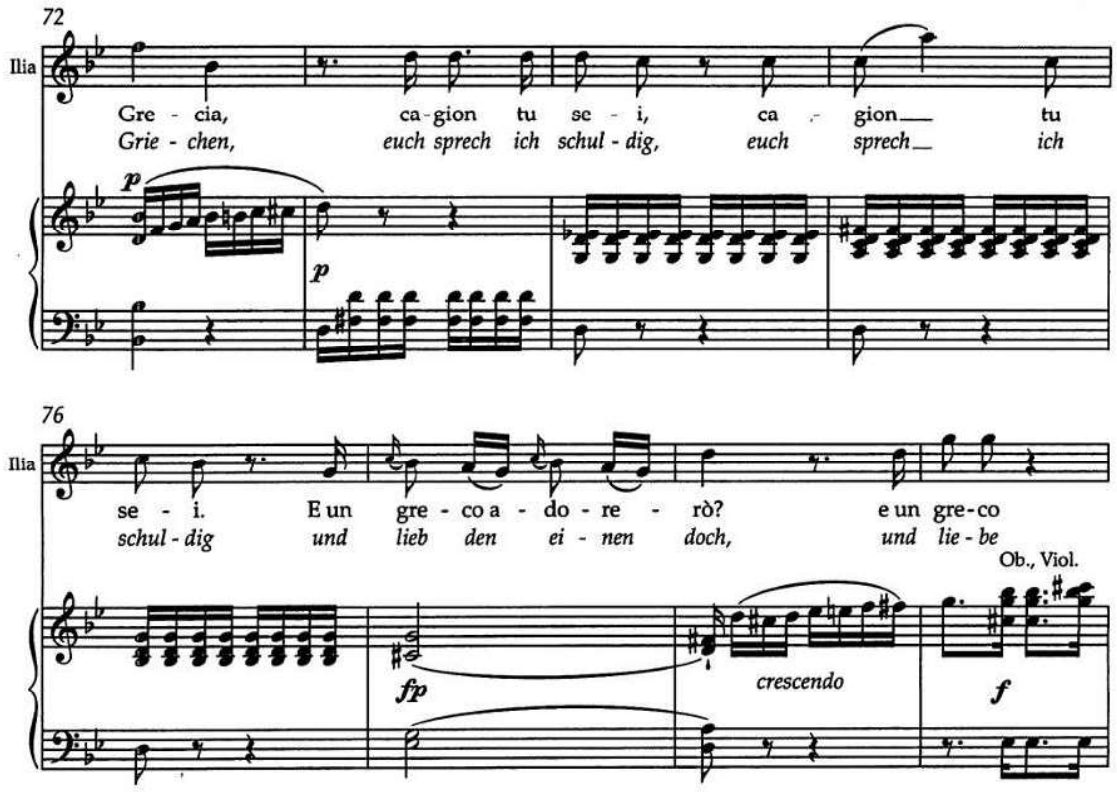


Ilustración 15: «Padre, germani, addio!» (72-79)

- **Segmento c) de parte B) (compases 82 al 93)**

  Acción: Pedir perdón.

  Justificación musical: La primera diferencia que se puede observar con el segmento c) de la parte A) es que ahora la melodía no desciende hasta el final de la frase. Comienza con una pequeña bajda para después volver a subir. Al igual que sucede en el segmento b) de la parte B) las notas son de menor valor y destacan la desesperación por no conseguir su objetivo principal.

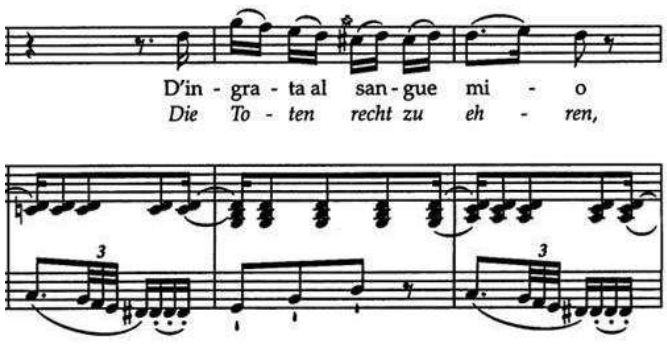


Ilustración 16: «Padre, germani, addio!» (c. 82-83)

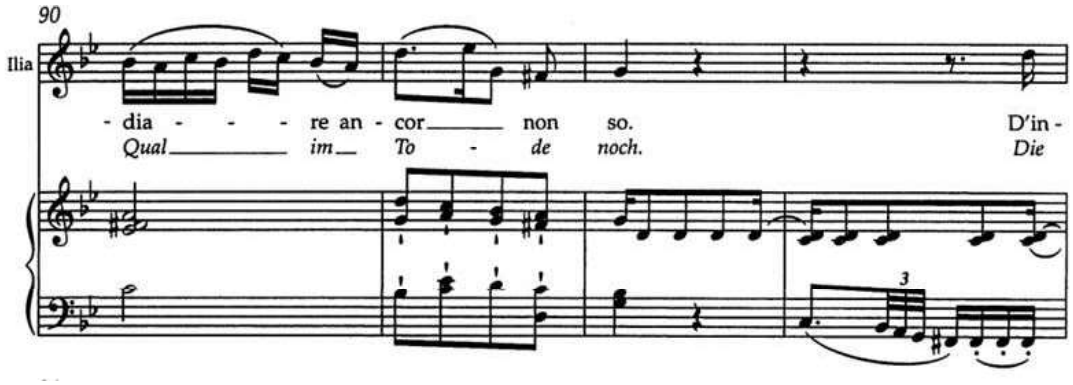


Ilustración 17: «Padre, germani, addio!» (c. 90-92)

- **Segmento d) de la parte B) (compases 94 con anacrusa al 107)**

Acción: Rendirse.

Justificación musical: La diferencia principal con el segmento anterior es la insistencia melódica en destacar las palabras «non so», Mozart repite esa melodía tanto en la voz de la soprano como en la orquestación, por ello se ha elegido como acción rendirse, ya que Ilia reitera que no sabe odiar a Idamante.

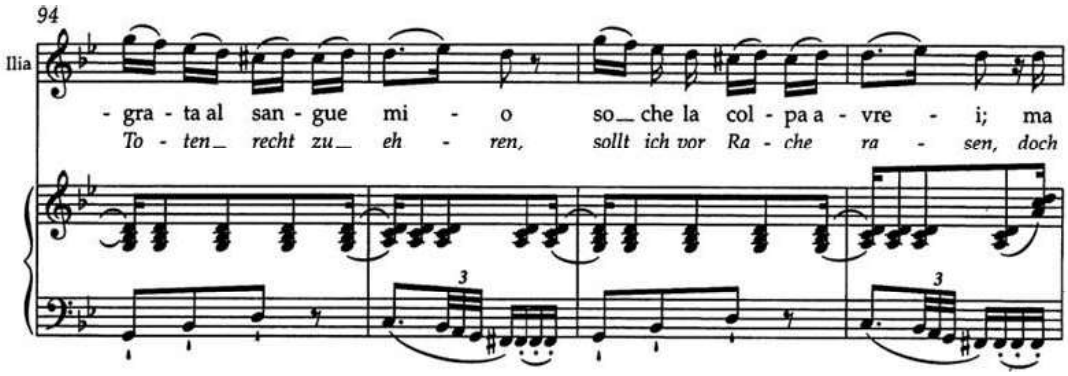


Ilustración 18: «Padre, germani, addio!» (c. 90-97)

- **Segmento e) de la parte B) (compases 108 con anacrusa al 115)**

Acción: Pedir perdón.

Justificación musical: En este último fragmento, la articulación cobra especial relevancia. Ilia se ha rendido emocionalmente y pide perdón por ello. La palabra «odiare» es resaltada con trinos en *forte* que resuelven en *piano*, simulando la inestabilidad vocal del llanto. Lo mismo ocurre con los tresillos posteriores y el trino final del aria.

En este segmento se hallan, de nuevo, varios compases en los que se canta con la vocal a. desde la mitad el compás 108 a la mitad del 102. El subtítulo elegido es: es mi culpa.

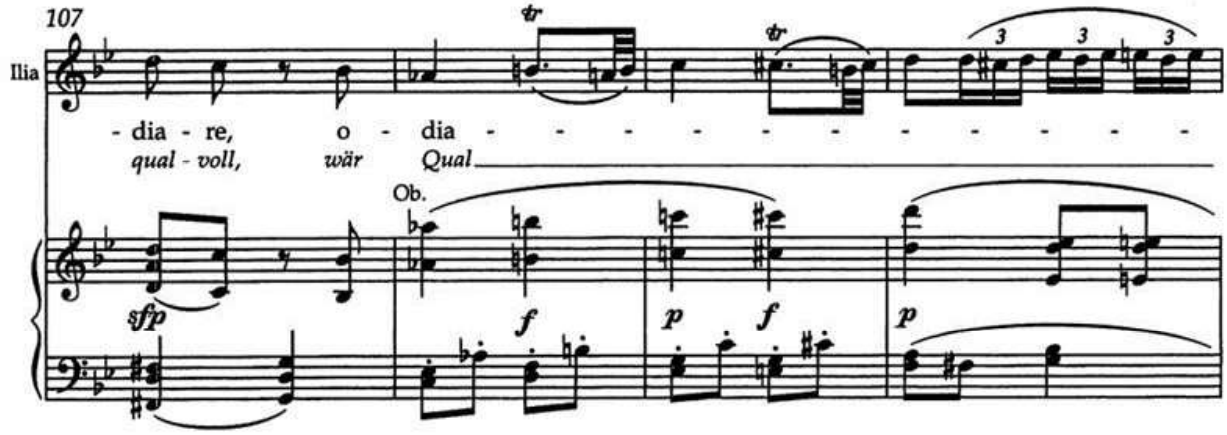


Ilustración 19: «Padre, germani, addio!» (c. 107-110)

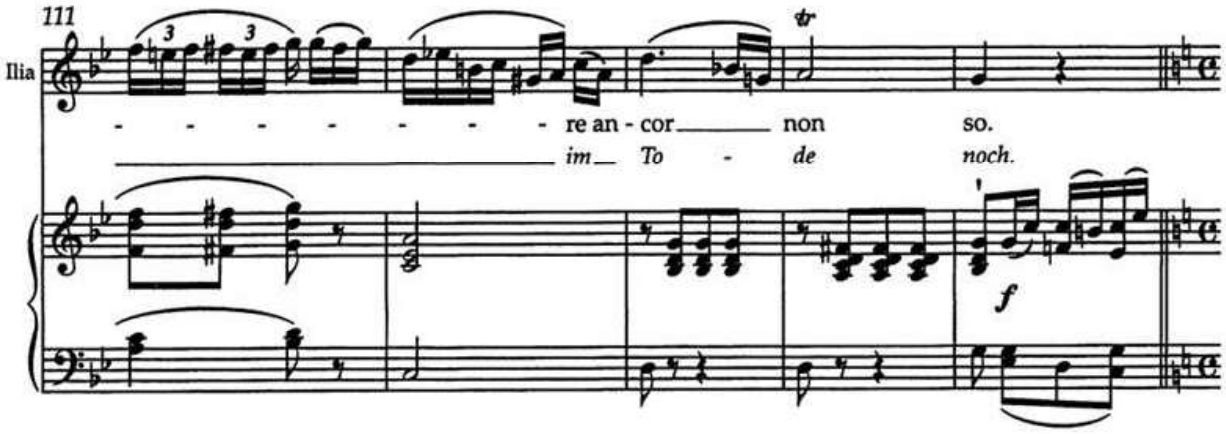


Ilustración 20: «Padre, germani, addio!» *(c. 111-115)*

5.1.4. Breves deducciones sobre el aria

Basándonos en las preguntas expuestas al inicio del apartado podemos deducir lo siguiente:

- ¿A quién va dirigido?
    - A su padre y hermanos, pero al no haber *partener* se usará al público como juez.
- ¿Dónde se encuentra?
    - En un lugar privado como son sus aposentos en el palacio.

- ¿Cómo está nuestro personaje?
    - Prisionera en tierra enemiga enfrentándose al conflicto interno de ser fiel a su patria o aceptar su amor por Idamante.
- ¿Qué quiere nuestro personaje?
    - Quiere ser perdonada por su padre y hermanos por no poder controlar a quién amar, es por ello que en el aria usa la tonalidad menor con un gran número de apoyaturas para así crear un carácter de angustia y desesperación por parte de Ilia.

5.2. «Se il padre perdei»

Esta aria se sitúa en el segundo acto, primer cuadro de la ópera. En este momento tiene lugar el primer encuentro con Idomeneo tras la falsa noticia de su muerte.

Texto original	Traducción
Se il padre perdei, La patria il riposo, Tu padre mi sei, Soggiorno amoroso È Creta per me. Or più non rammento L'angosie, gli affanni, Or gioia e contento, Compenso a miei danni Il cielo mi diè.	Si perdí a mi padre Mi patria y mi paz Tú serás mi padre Y mi patria amorosa Tu reino me da. Me hace olvidar Mi angustia, mi afán, Ya sólo contento Y olvido del llanto El cielo me da.

Tabla 2: Texto y traducción de Chiclana de «Se il padre perdei» (1996, p. 63)

5.2.1. Circunstancias

Ilia ya no se encuentra sola en escena. Entra en las habitaciones reales, donde Idomeneo y Arbace están debatiendo cómo salvar a Idamante de la ira de Neptuno.

Antes de esta escena, la información que tenía Ilia era que Idomeneo había muerto en el camino de vuelta a casa. Se descubre que esta noticia era falsa y comienza el acto II, que es el punto donde se sitúa la acción actual.

Idomeneo y Arbace están solos conversando. Durante este diálogo, el rey confiesa a Arbace que, en agradecimiento a Neptuno por haberle salvado la vida, prometió sacrificar a la primera persona que encontrase al pisar tierra, quien resultó ser su propio hijo, Idamante. Ambos debaten cómo evitar cumplir dicho juramento. Es en este momento cuando Ilia entra en escena, e Idomeneo propone enviar a Idamante junto con Elettra a Argos como una posible solución.

El libreto no especifica si Ilia ha escuchado o no la conversación entre ambos personajes, lo que deja esta decisión a criterio del director de escena. Sin embargo, sea cual sea la elección, es fundamental comprender cómo cada posibilidad influye en la transformación interna de Ilia.

5.2.2. Objetivo, Motivación y Conflicto

Para este análisis se proponen dos opciones escénicas, en función de si Ilia ha escuchado la conversación o no.

a) **Objetivo:** En cualquiera de ambos casos, Ilia entra en los aposentos de Idomeneo con una intención previa. Este objetivo inicial podría ser darle la bienvenida y asegurarse de su estado, ya que en el primer recitativo del acto II Ilia expresa una preocupación genuina por él.

   Si no ha escuchado la conversación, su objetivo podría consistir en expresar ese afecto y, además, aceptar finalmente a Idomeneo como figura paterna. A primera vista, puede parecer inverosímil que Ilia acepte como padre a quien participó en la guerra contra su pueblo y su familia. Sin embargo, si se consideran sus raíces familiares, esta actitud puede tener sentido. Según el *Diccionario de mitología griega y romana* de Pierre Grimal (1951), Príamo, padre de Ilia, tuvo alrededor de cincuenta hijos y no fue precisamente un padre presente. Esto podría explicar la necesidad de Ilia de proyectar esa figura en Idomeneo.

Por otro lado, si se opta por la opción en la que Ilia ha escuchado el plan de enviar a Idamante lejos, su objetivo podría cambiar a intentar ganarse la confianza de Idomeneo, establecer un vínculo más estrecho con él y, posiblemente, manipular la situación para proteger lo poco que le queda. Esta opción resulta dramáticamente más interesante, ya que plantea motivos y conflictos más complejos.

En esta escena Ilia consigue su objetivo, pero Idomeneo descubre que está enamorada de su hijo.

b) **Motivación:** Continuando con la segunda propuesta de que Ilia escuchase el plan de Idomeneo y Arbace, la motivación requiere urgencia para actuar ante la situación. Aunque su entrada tuviera inicialmente el propósito de recibir a Idomeneo, al escuchar el plan, siente la necesidad inmediata de intervenir. Si Idamante parte, no solo perderá a la persona que ama, sino también la relativa estabilidad y el estatus que ha adquirido gracias al príncipe.

c) **Conflicto:** En esta aria se pueden observar dos tipos de conflicto. Por un lado, un conflicto externo: Idomeneo quiere mandar lejos a su hijo e Ilia desea evitarlo. Y por otro lado, un conflicto interno: en el que la princesa ha de mostrar normalidad y tranquilidad, pero en su interior siente la ansiedad de perderlo todo y de improvisar frente a la situación.

5.2.3. Segmentación del aria y acciones

En esta aria, Ilia parte de un estatus bajo, pero a medida que avanza el discurso, su posición se eleva, hasta alcanzar una más equilibrada frente a Idomeneo. Esta progresión se puede observar, en el tipo de verbos empleados para asignar las acciones del aria.

El aria se ha dividido en dos grandes bloques:

- Parte A) con objetivo general: demostrar que puede confiar en ella, y va desde el compás 1 al 56 subdividida en cuatro segmentos.

- Parte B) con objetivo general: hacer las paces, y va del compás 57 al 111 subdividida en tres segmentos.

La estrategia de Ilia durante esta aria es ir rompiendo barreras entre ella e Idomeneo, para así acercarse y conseguir su objetivo.

5.2.3.1. Parte A)

- **Segmento a) de la parte A) (compases 1 al 14)**

  Acción: Buscar las palabras adecuadas. Aunque no hay texto en este primer segmento, la presencia de acción es esencial. Este es un ejemplo del uso de la sorpresa como necesidad del personaje a ubicarse en la nueva situación.

  Justificación musical: A diferencia de «Padre, germani, addio!», la introducción orquestal previa al canto de la soprano es significativamente más extensa. Por ello, resulta necesario asignar una acción escénica a la intérprete para que justifique el inicio del canto. Teniendo en cuenta las circunstancias y el mensaje que transmite Ilia a Idomeneo, se ha optado por buscar las palabras adecuadas, ya que la princesa va a aceptar a su enemigo como aliado, contrastando con el contenido del aria anterior.

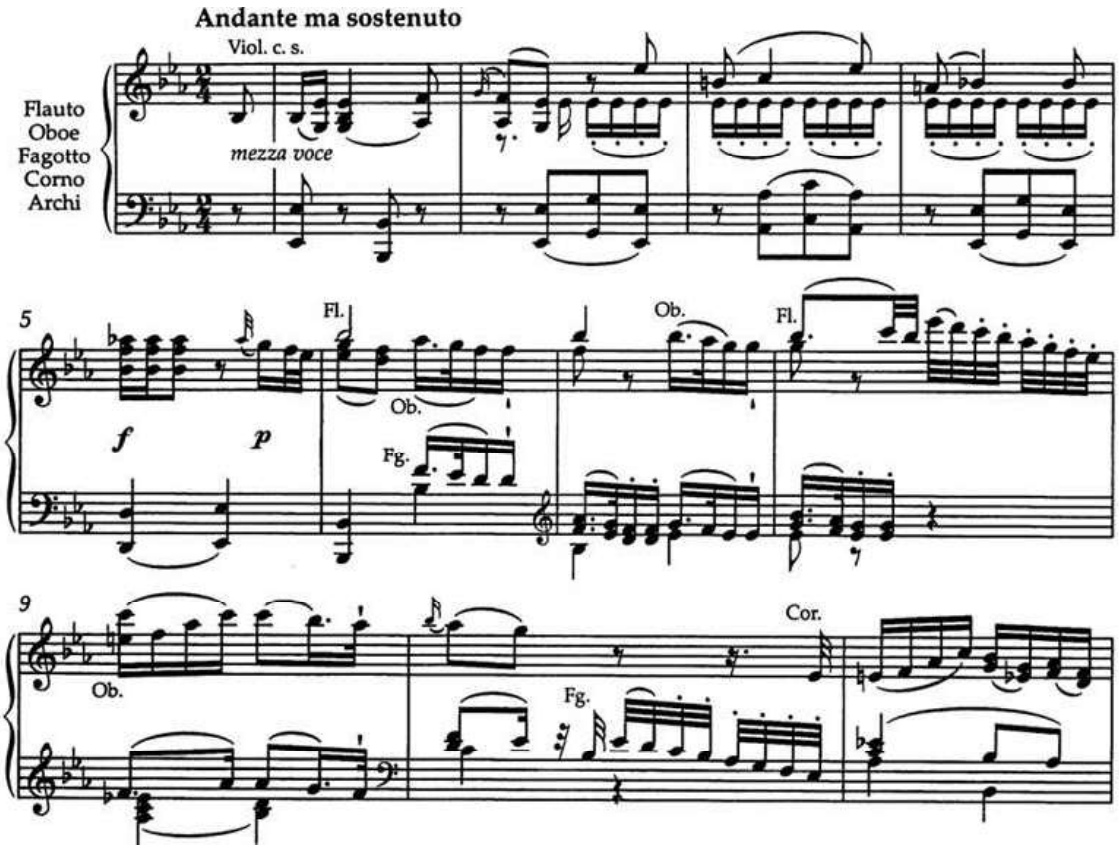


Ilustración 21: «Se il padre perdei» (1-11)

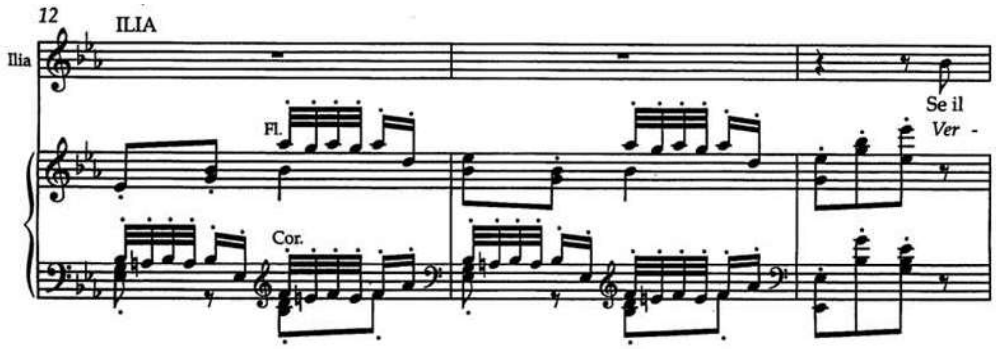


Ilustración 22: «Se il padre perdei» (12-14)

- **Segmento b) de la parte A (compases 15 con anacrusa al 26)**

  Acción: Acercarse a Idomeneo.

  Justificación musical: Una vez Ilia ha encontrado las palabras, decide atacar al punto más vulnerable de Idomeneo: recordarle que lo ha perdido todo por su causa. Sin embargo, su objetivo no es el reproche, la princesa lo acepta como su nuevo padre y a Creta como su nuevo hogar. Mozart repite en este segmento hasta en tres ocasiones «tu padre mi sei» en la tonalidad de Mi*b* Mayor, con el fin de que el rey perciba la sinceridad de sus palabras y, al mismo tiempo, comenzar un acercamiento entre ambos.

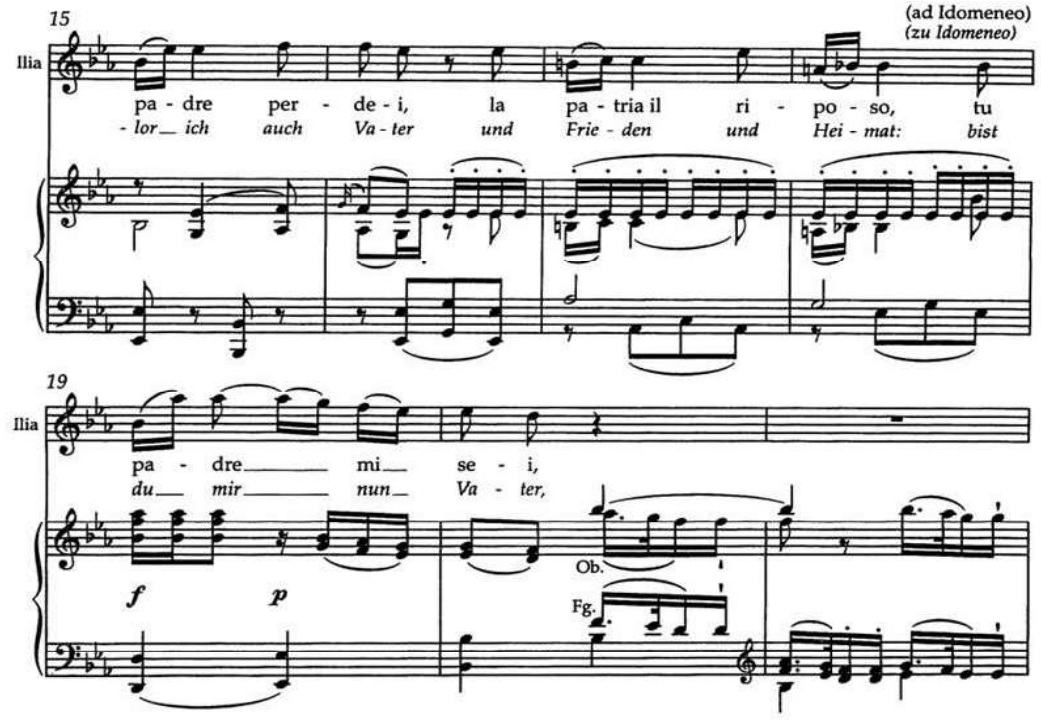


Ilustración 23: «Se il padre perdei» (15-21)

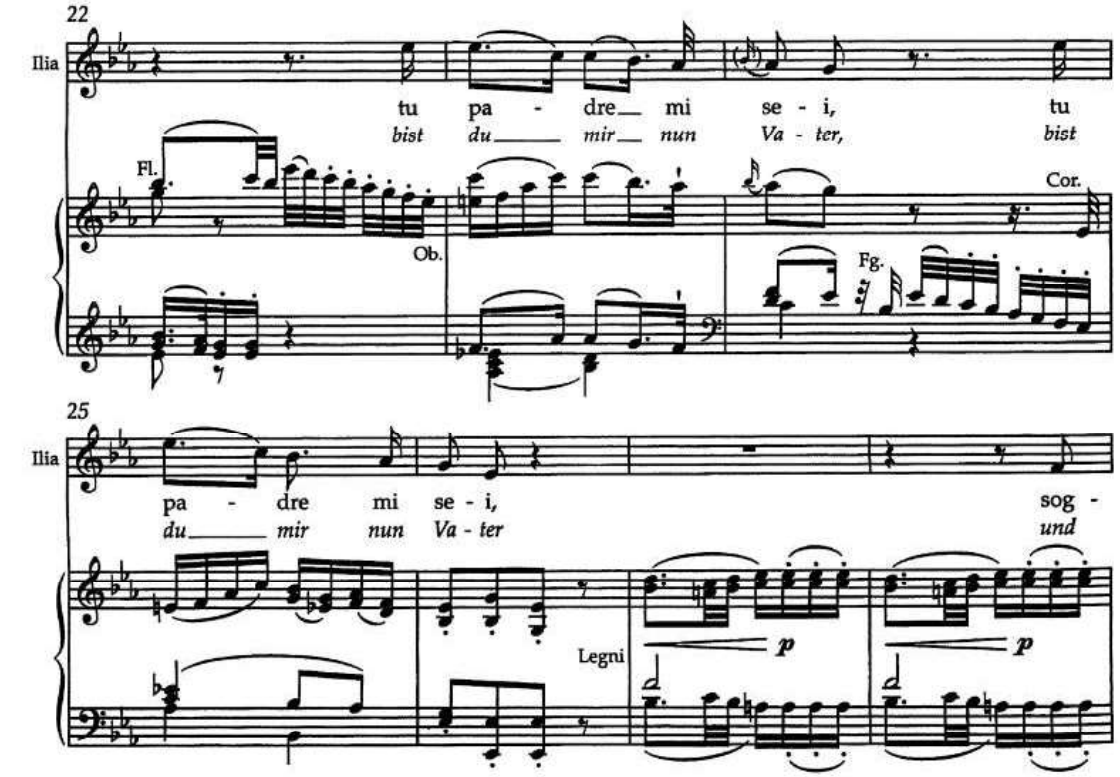


Ilustración 24: «Se il padre perdei» (c. 22-28)

- **Segmento c) de la parte A) (compases 27 al 39)**

  Acción: Ocultar su tristeza.

  Justificación musical: En este segmento existe un contraste entre la tonalidad Mi*b* Mayor del inicio, que acompaña la aparente aceptación de Ilia de su nuevo hogar, y la tonalidad en Si*b* menor que se encuentra a partir del compás 33. Esta modulación entra en conflicto con el texto, ya que, aunque las palabras de Ilia afirman que ha olvidado su angustia y dolor, la música muestra lo contrario.

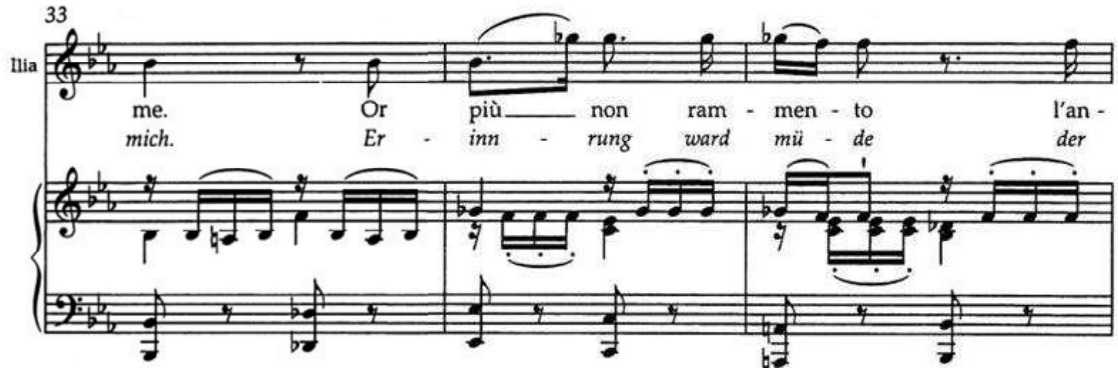


Ilustración 25: «Se il padre perdei» (c. 33-35)

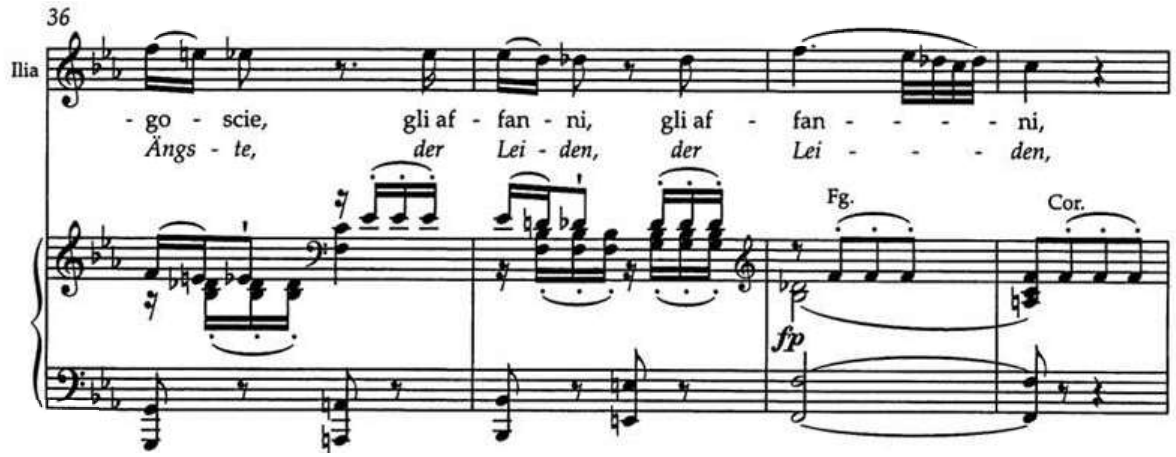


Ilustración 26: «Se il padre perdei» (c. 36-39)

- **Segmento d) de la parte A) (compases 40 al 56)**

  Acción: Adular a Idomeneo.

  Justificación musical: A partir del compás 40 se regresa a Mi*b* Mayor, volviendo a estar en consonancia con el texto. Esto se refuerza por las figuras ritmicas de menor valor, que aportan agilidad al texto, y por un registro melódico general en la mitad más aguda del pentagrama. Estos elementos pueden recordar a una persona cuando intenta disimular su nerviosismo o cuando miente. En este contexto Ilia podría estar adulando a Idomeneo afirmando que, aceptándolo, la alegría le invade, las lágrimas desaparecen y le da el cielo.

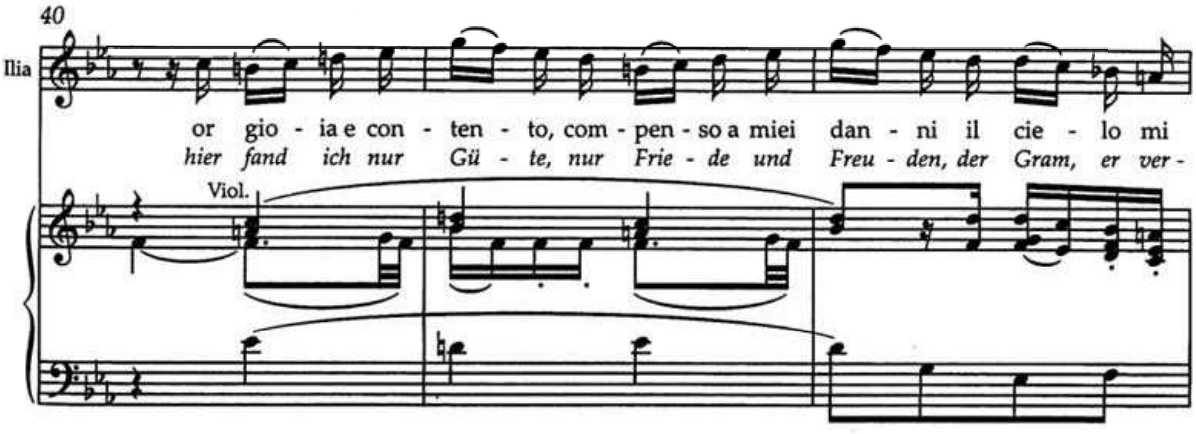


Ilustración 27: «Se il padre perdei» (c. 40-42)

5.2.3.2. Parte B)

A partir del compás 57 comienza la parte B). Y está dividida en tres segmentos, a), b) y c).

- **Segmento a) de la parte B) (compases 57 al 69)**

  Acción: Acercarse más a Idomeneo.

  Justificación musical: Aunque esta sección repite en gran medida la melodía y el texto del segmento b) de la parte A), los cambios introducidos por Mozart otorgan un nuevo matiz al acercamiento. Se repite nuevamente la frase «tu padre mi sei» hasta en tres ocasiones y en una de ellas se inserta un silencio de negra entre cada palabra, lo que acentúa su significado. En lugar de usar el dolor como medio de acercamiento, Ilia recurre ahora a la conciliación.

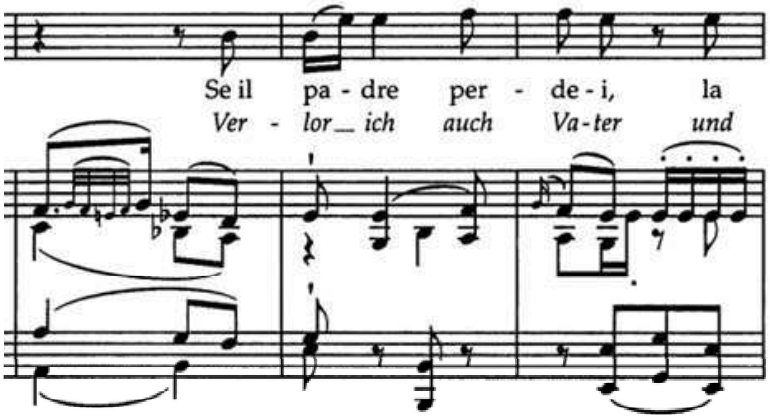


Ilustración 28: «Se il padre perdei» (c. 57-59)

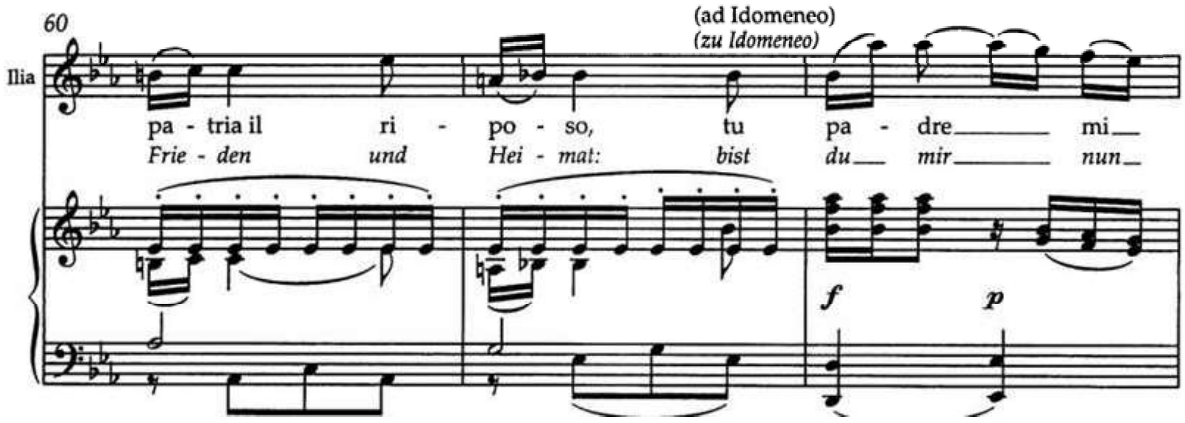


Ilustración 29: «Se il padre perdei» (c. 60-63)

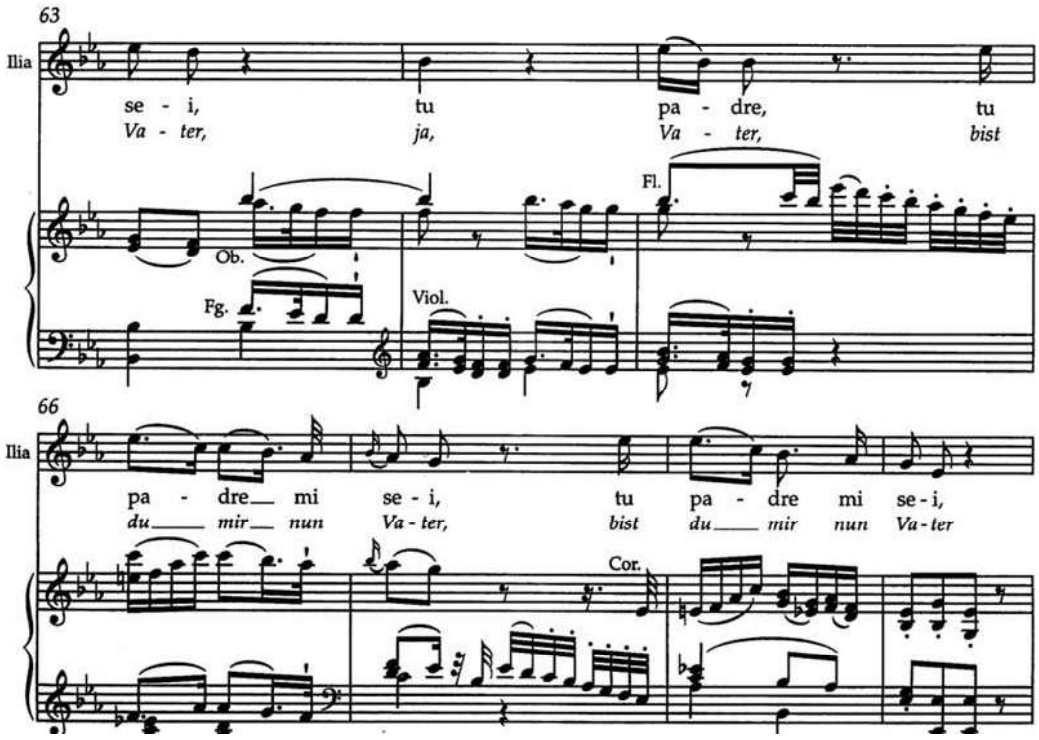


Ilustración 30: «Se il padre perdei» (c. 63-69)

- **Segmento b) de la parte B) (compases 70 al 83)**

  Acción: Confesar su amor por Idamante.

  Justificación musical: Aunque el texto del aria no menciona explícitamente a Idamante, al acabar esta aria Idomeneo descubre que Ilia está enamorada de su hijo. Por ello, es necesario justificar esta información mediante un signo dramático que aluda al príncipe de forma indirecta. Este segmento resulta adecuado para ello, ya que vuelve a una tonalidad menor (Fa menor), que refuerza la angustia y el conflicto interno de Ilia para asumir abiertamente sus sentimientos.

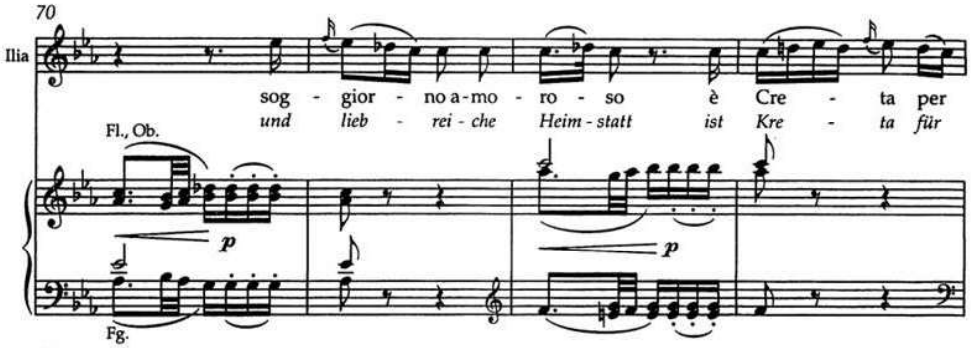


Ilustración 31: «Se il padre perdei» (c. 70-73)

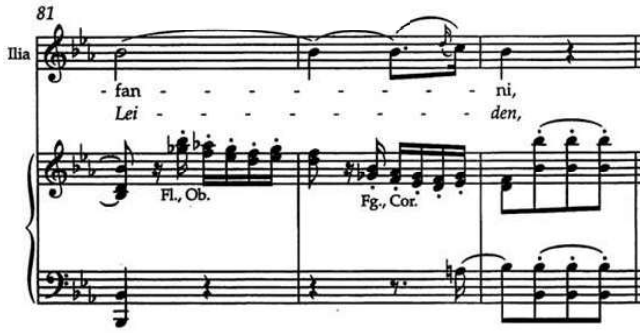


Ilustración 32: «Se il padre perdei» (c. 81-83)

- **Segmento c) de la parte B) (compases 84 hasta 111)**

  Acción: Hacer las paces entre reinos.

  Justificación musical: Para que Ilia pueda establecer su nuevo hogar en Creta, resulta necesaria la reconciliación entre los pueblos enfrentados. La vuelta a Mi*b* Mayor, el registro más agudo y la agilidad rítmica otorgan a este fragmento un carácter alegre. A ello se suma la repetición constante de la frase «compenso a miei danni il cielo mi diè», que puede interpretarse como un intento de aligerar la carga emocional del momento, creando así una atmósfera de paz y reconciliación.

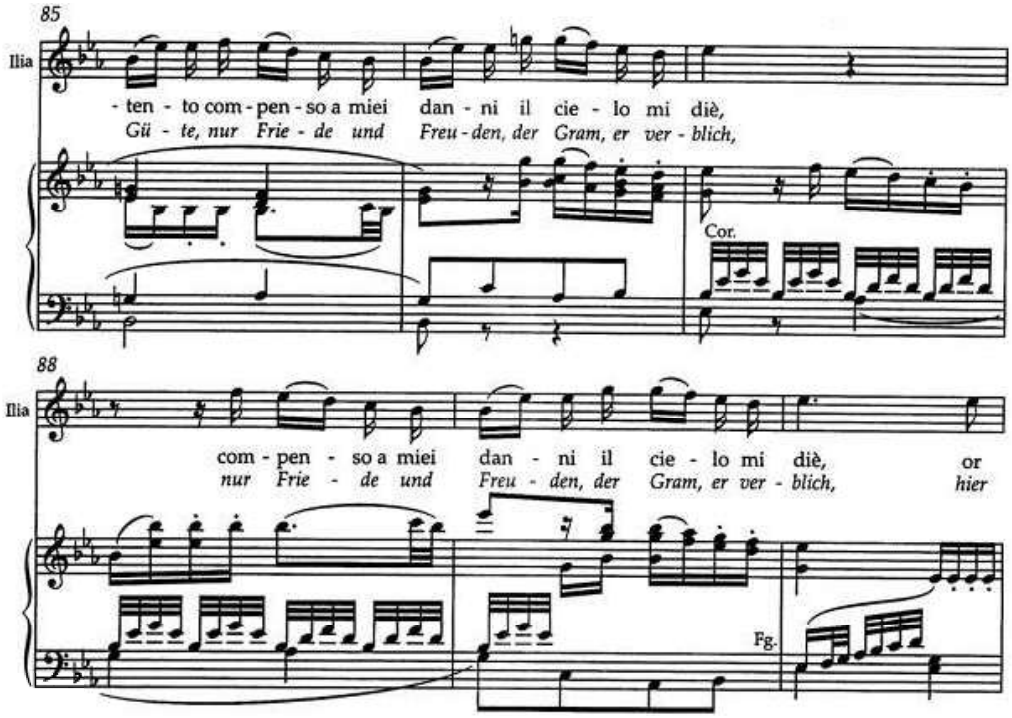


Ilustración 33: «Se il padre perdei» (c. 85-90)

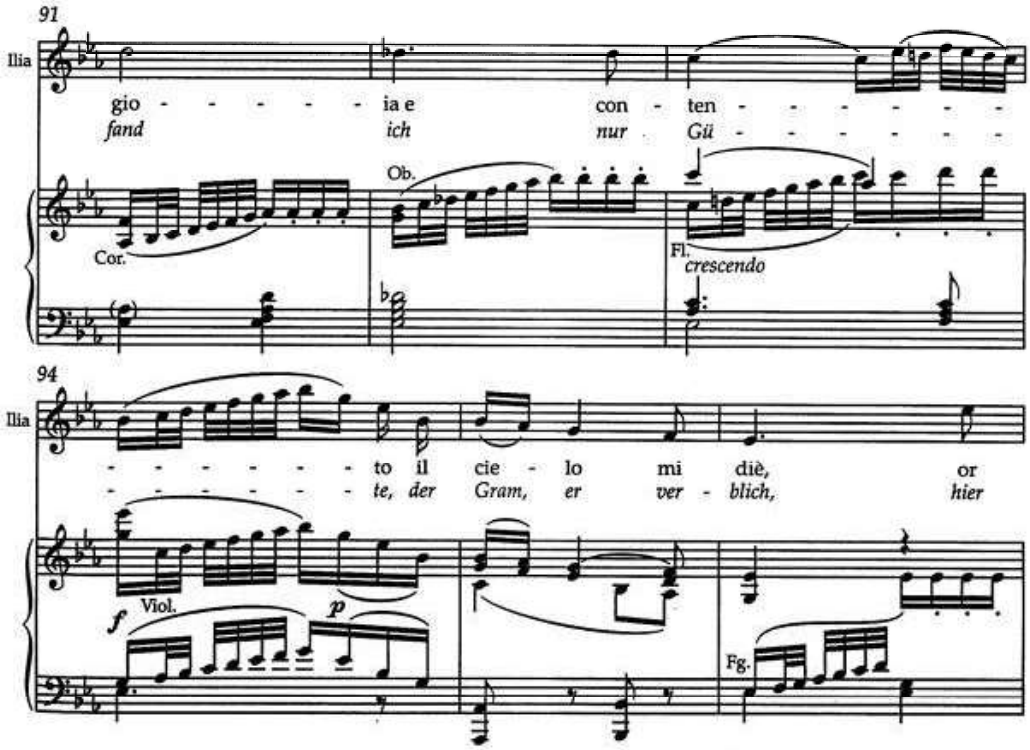


Ilustración 34: «Se il padre perdei» (c. 91-96)

5.2.4. Breves deducciones sobre el aria

Basándonos en las preguntas expuestas al inicio del apartado podemos deducir lo siguiente:

- ¿A quién va dirigido?
    - A Idomeneo
- ¿Dónde se encuentra?
    - En un ámbito semiprivado: las habitaciones reales donde se encuentran Idomeneo y Arbace.
- ¿Cómo está nuestro personaje?
    - Ilia ha escuchado la conversación entre Arbace e Idomeneo de mandar a Idamante a Argos junto a Elettra
- ¿Qué quiere nuestro personaje?

- Tras recibir la noticia, la princesa necesita establecer una alianza con Idomeneo para no perder lo poco que le queda, por lo que decide reconciliarse con el rey de Creta. En esta situación se distinguen dos tipos de conflicto: el externo, representado por el juramento de Idomeneo a Neptuno, y el interno, que consiste en el intento de Ilia por calmar su ansiedad ante una situación que podría suponer, nuevamente, la pérdida de todo. Mozart refleja este vaivén emocional mediante un aria que alterna entre Mi*b* Mayor, Si*b* menor y Fa menor para regresar finalmente a Mi*b* Mayor, simbolizando la inestabilidad interior de Ilia. Además, el compositor crea un contraste entre el contenido textual, de carácter positivo, y la música, que destaca lo contrario.

5.3. «Zeffiretti lusinguieri»

Esta aria abre el tercer y último acto de la ópera. Ilia se encuentra de nuevo sola, reflexionando, después de haber presenciado cómo Idamante estuvo a punto de marcharse con Elettra por petición de Idomeneo; sin embargo, el plan se ha visto frustrado por la ira de Neptuno.

Texto original	Traducción
Zeffiretti lusinghieri,	Acariciadores céfiros,
Deh volate al mio tesoro,	Volad hacia mi adorado
Egli dite ch'io l'adoro	Y decidle que lo amo,
Che mi serbi il cor fedel.	Que me siga siendo fiel.
E voi piante, e fior sinceri	Y vosotras, bellas flores,
Che ora inaffia il pianto amaro,	Que ahora riego con mi llanto,
Dite lui che amor più raro	Decidle que amor tan grande
Mai vedeste sotto al ciel	Jamás este mundo vio.

Tabla 3: Texto y traducción de Chiclana de «Zeffiretti lusinghieri» (1996, p. 69)

5.3.1. Circunstancias

Ilia se encuentra sola en los jardines reales al comienzo del tercer acto, reflexionando sobre los acontecimientos recientes.

El segundo acto finaliza con el intento frustrado de enviar a Idamante junto a Elettra a Argos, con el propósito de evitar su sacrificio.

La situación actual en Creta es caótica: un monstruo marino atemoriza la ciudad, mientras Idomeneo, incapaz de cumplir su juramento ante Neptuno; se ve profundamente afectado por la culpa, especialmente por descubrir que Ilia está enamorada de su hijo. Por otro lado, los planes de Elettra de huir junto al príncipe se ven frustrados, sin embargo, Idamante no parece estar molesto por ello.

Para esta aria se retomará el recurso escénico del público como *partener*, pero en esta ocasión cumplirá con el papel de confesor.

5.3.2. Objetivo, motivación y conflicto.

a) **Objetivo:** El objetivo de Ilia es pedir ayuda para aclarar su mente, parecido al rezo religioso. En este momento, la princesa se haya en la fase depresiva del duelo que poco a poco la reflexión conducirá a la aceptación al final del aria. Esto no implica que su intención sea declararse a Idamante, sino lograr sanar la herida emocional que arrastraba durante toda la obra.

b) **Motivación:** Aunque Idamante permanece en Creta, existe la incertidumbre sobre si será finalmente enviado fuera de la isla, lo cual urge a Ilia a tomar una decisión.

c) **Conflicto:** El conflicto principal de esta aria es interno. El amor que siente hacia Idamante sabe que es correspondido, pero su sentimiento de culpabilidad y de traición a su patria le impide dar el paso.

5.3.3. Segmentación del aria y acciones

El aria se divide en tres grandes partes:

- Parte A: compases 1–64, con el objetivo general de pedir ayuda. Subdividida en tres secciones.

- Parte B: compases 65–81, con el objetivo de despertar compasión. Subdividida en dos secciones.

- Parte C: desde el compás 82 hasta el final, en la que Ilia deja de luchar contra sus sentimientos. Subdividida en tres segmentos.

5.3.3.1. Parte A)

- **Sección a) de la parte A) (compases 1 al 17)**

  Acción: Calmarse.

  Justificación musical: Ilia está alterada por los últimos acontecimientos, necesita poner en orden sus pensamientos, por ello Mozart establece 17 compases para intentar hallar cierta quietud que además comienzan con nota pedal en la tónica de Mi M. Las escalas ascendentes y descendentes articuladas por picados, recuerdan a una respiración nerviosa, cuando asciende inspira y cuando desciende expira. Por otro lado, por el *tempo grazioso*, evita un carácter de calma. A partir del compás 9, los tresillos con picados pueden representar la ansiedad similar a cuando se manifiesta físicamente en forma de tic nervioso, como por ejemplo cuando se agita una pierna.

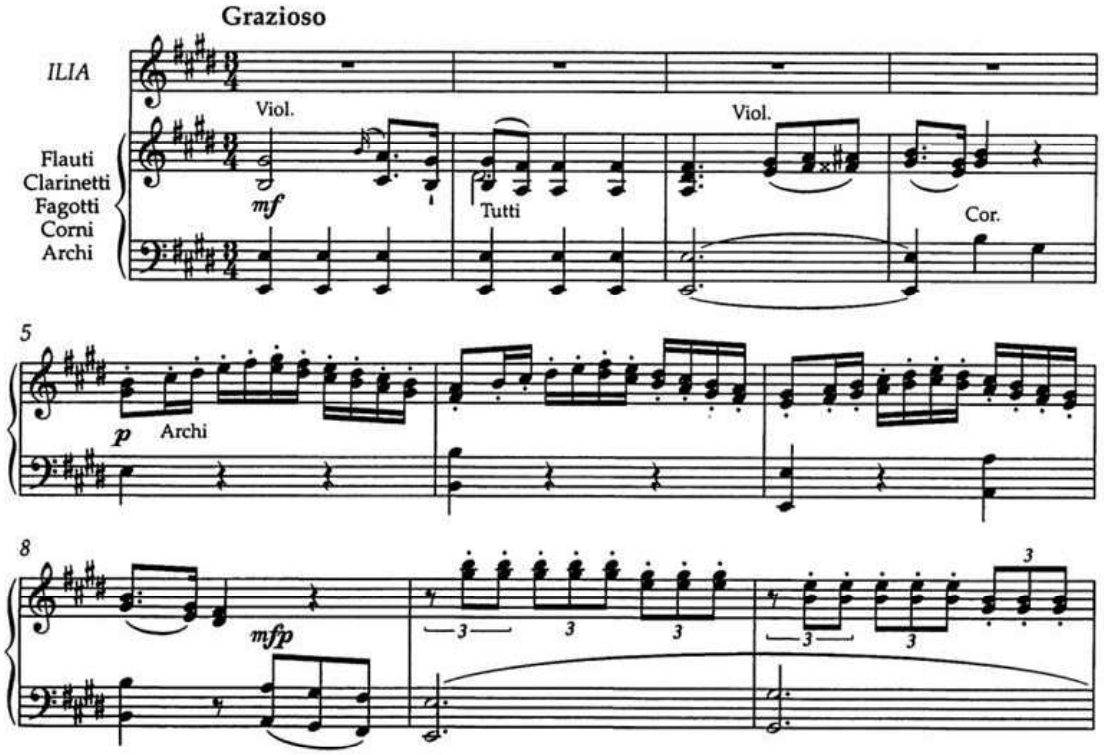


Ilustración 35: «Zeffiretti lusinghieri» (c. 1-10)

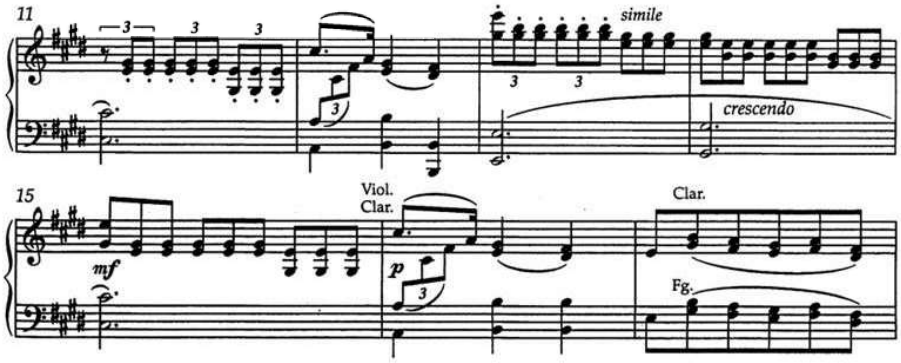


Ilustración 36: «Zeffiretti lusinghieri» (c. 11-17)

- **Sección b) de la parte A) (compases 18 al 36)**

  Acción: Pedir ayuda.

  Justificación musical: El texto de este segmento consiste en una invocación a los céfiros para que acudan a Ilia y, de algún modo, la ayuden a comunicarle a Idamante que lo ama. El carácter de este fragmento es solemne y Mozart lo refleja volviendo a usar *la* pedal en tónica. Al igual que en «Padre, germani, addio!», se presentan compases con agilidades sobre una única vocal. Este recurso se encuentra entre los compases 23 y 28, y el subtexto propuesto para dicho pasaje es «venid», interpretado como una llamada.

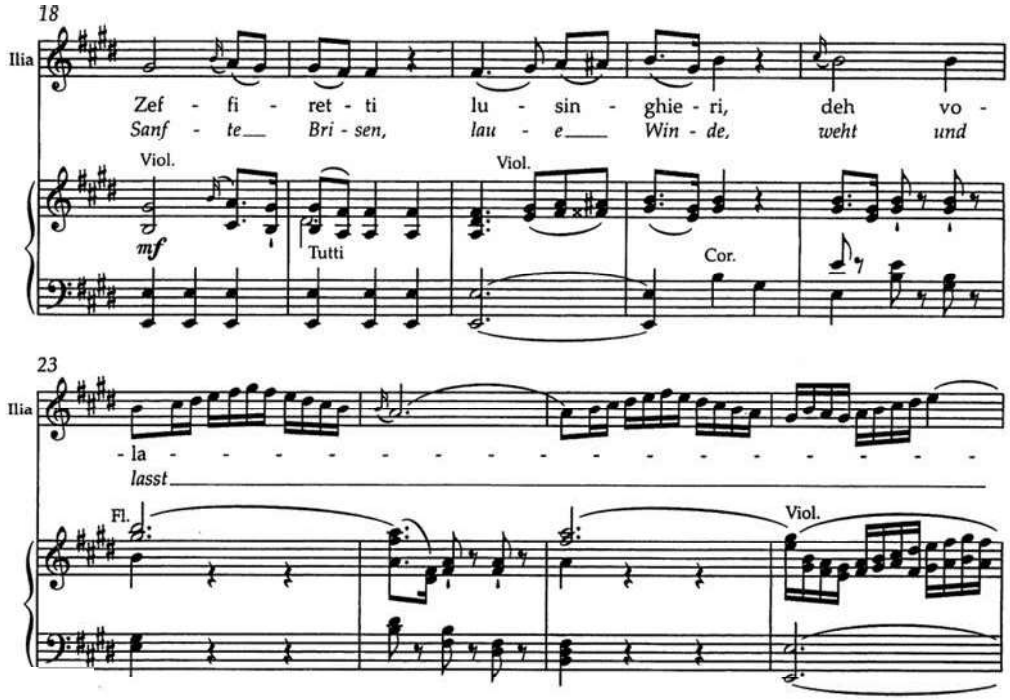


Ilustración 37: «Zeffiretti lusinghieri» (c. 18-26)

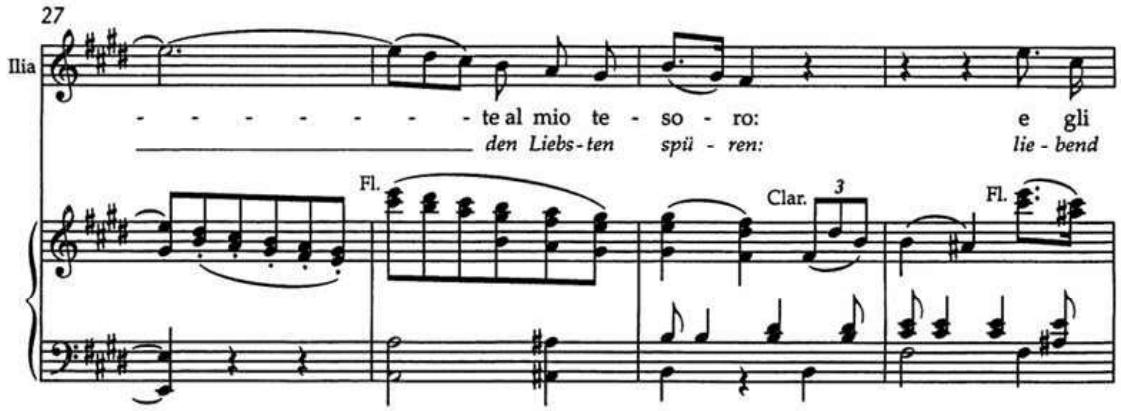


Ilustración 38: «Zeffiretti lusinghieri» (c. 27-30)

- **Sección c) de la parte A) (compases 37 al 64)**

  Acción: Mendigar.

  Justificación musical: En este fragmento, aunque el texto se repite, la melodía varía. Ilia vuelve a invocar a los céfiros para que acudan a ella y, al pedir el favor en «e gli dite ch'io l'adoro», Mozart crea un dibujo melódico que recuerda un tono suplicante y lastimero reforzado por la armonía que va constantemente a dominante para resolver en la tónica. La frase se divide en dos partes, ambas construidas con la misma fórmula: la súplica se inicia en un registro agudo con corcheas, mientras que las palabras clave se destacan mediante negras y apoyaturas. A partir del compás 45, la frase «che mi serbi il cor fedel» se repite hasta en cuatro ocasiones, con énfasis en la palabra «fedel», lo cual refleja que, para Ilia, no existe otro amor posible que Idamante.

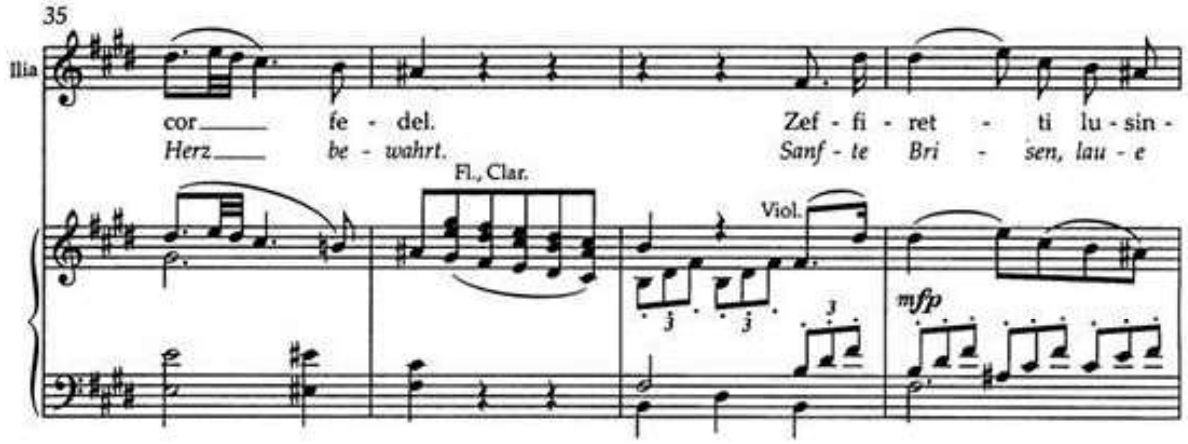


Ilustración 39: «Zeffiretti lusinghieri» (c. 35-38)

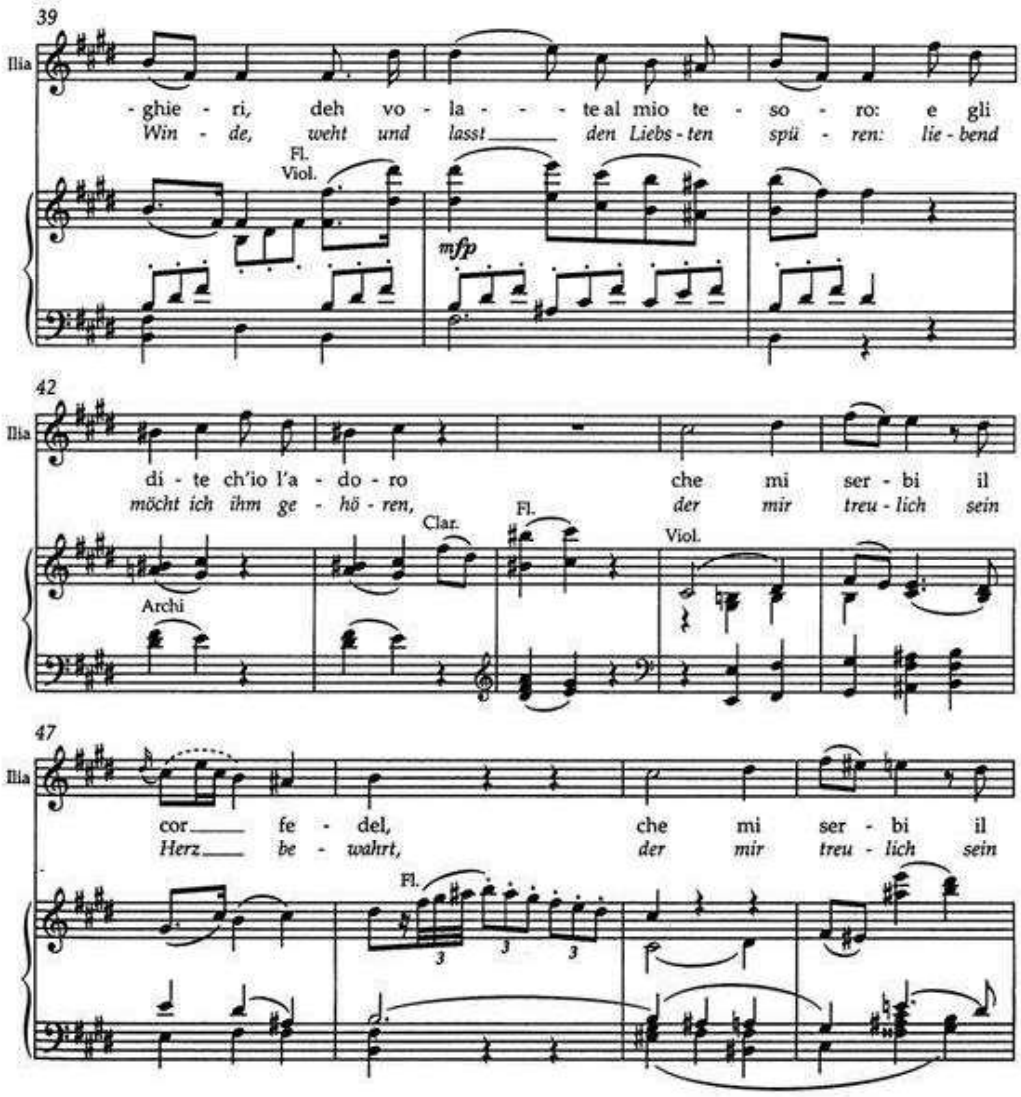


Ilustración 40: «Zeffiretti lusinghieri» (c. 39-50)

5.3.3.2. Parte B)

- **Segmento a) de la parte B) (compases 65 al 72)**

  Acción: Rogar por consuelo.

  Justificación musical: En este fragmento, Ilia cambia de interlocutor; ya no se dirige a los céfiros, sino que acude a las flores en busca del consuelo que necesita en ese instante. El cambio de tonalidad (de Mi M a su homónimo, Mi menor), junto con el uso de la escala melódica descendente, resalta la lucha interna de la princesa por contener el llanto. Esta tensión emocional se ve acentuada por el trino en el compás 72.

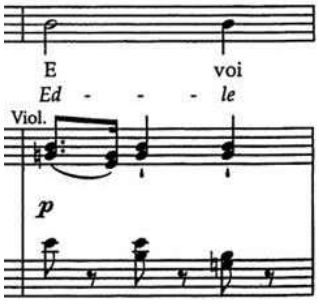


Ilustración 41: «Zeffiretti lusinghieri» (c. 65)

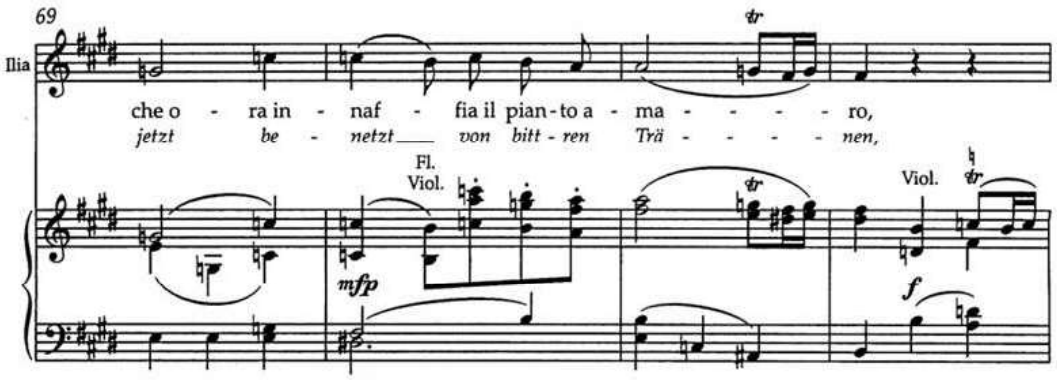


Ilustración 42: «Zeffiretti lusinghieri» (c. 69-72)

- **Segmento b) de la parte B) (compases 73 al 81)**

  Acción: Reconocer sus sentimientos.

  Justificación musical: Este segmento se mantiene en Mi menor, sin embargo, la escala melódica desaparece y aligera la carga emocional. Este cambio revela que Ilia comienza a aceptar sus sentimientos, lo que la acerca a la fase de aceptación en el proceso de duelo.

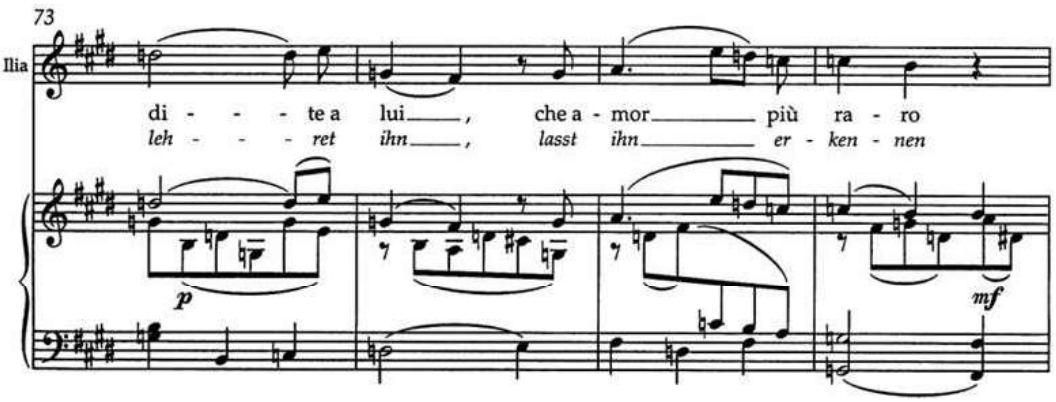


Ilustración 43: «Zeffiretti lusinghieri» (c. 73-76)

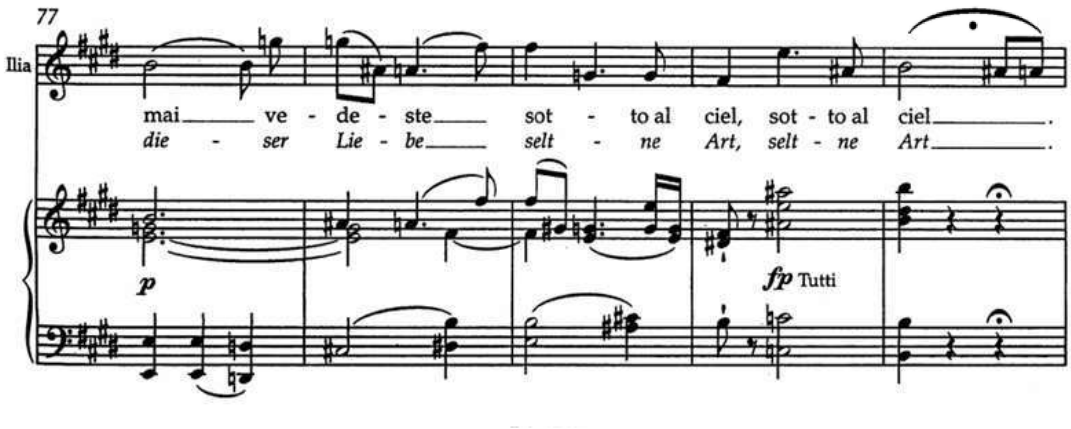


Ilustración 44: «Zeffiretti lusinghieri» (c. 77-81)

5.3.3.3. Parte C)

- **Segmento a) de la parte C) (compases 82 al 108)**

  Acción: Justificarse.

  Justificación musical: A partir del compás 82 se retoma el tema musical del inicio del aria, aunque con una acción distinta. Ilia ya no muestra la desesperación inicial, pues en la parte B) ha logrado liberarse de una gran carga emocional. Esta sección contiene un mayor número de compases, dado que la urgencia del personaje es menor. La principal variación respecto a la parte A) se encuentra en el compás 101, donde se repite el texto con una melodía diferente. En este punto, las palabras ya no transmiten el mismo peso emocional: Ilia está preparada para aceptar el amor del príncipe. Se recupera el mismo patrón de agilidades presente en el segmento b) de la parte A), aunque en este caso el subtexto propuesto es «no sé qué hacer, de verdad que no sé qué hacer».

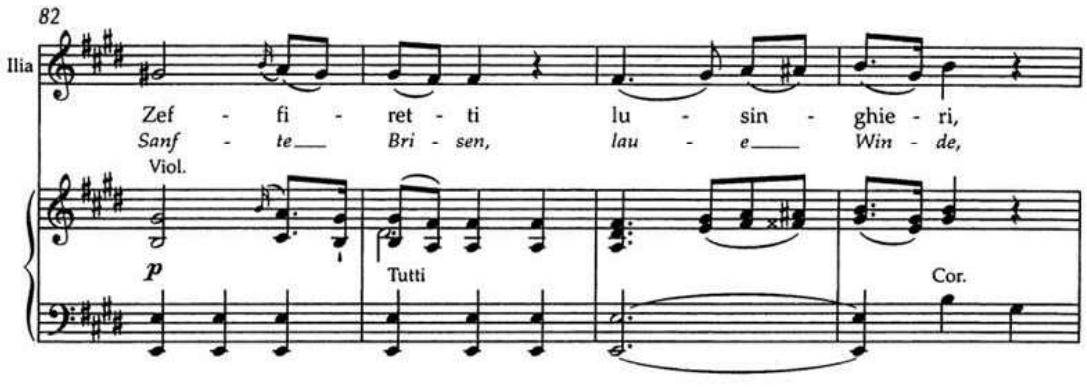


Ilustración 45: «Zeffiretti lusinghieri» (c. 82-85)

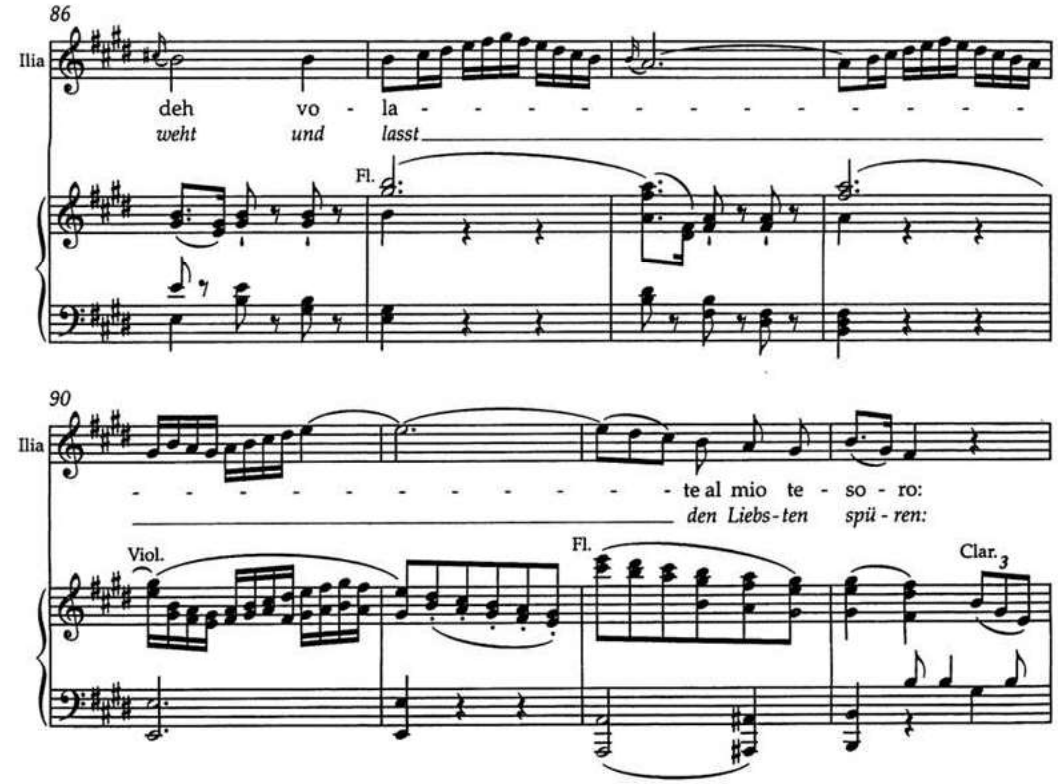


Ilustración 46: «Zeffiretti lusinghieri» (c. 86-93)

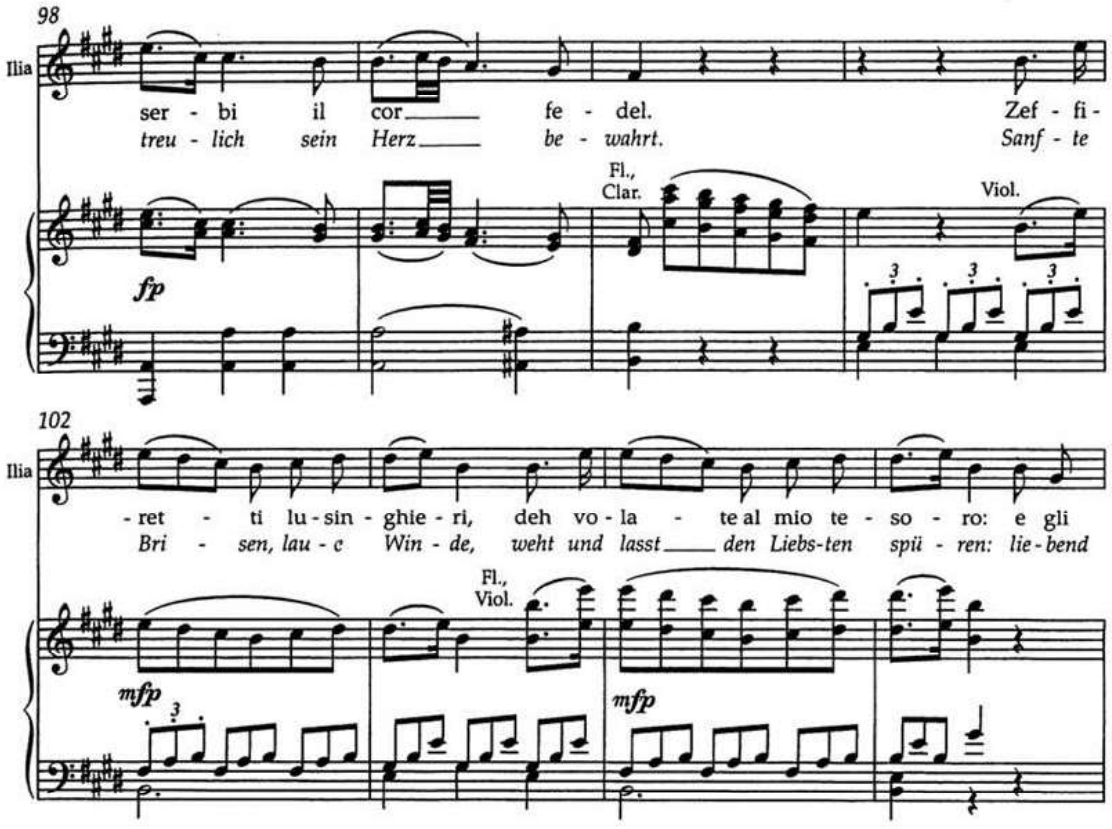


Ilustración 47: «Zeffiretti lusinghieri» (c. 98-105)

- **Sección c) de la parte C) (compases 108 al 127)**

  Acción: Rendirse ante sus sentimientos.

  Justificación musical: Después de luchar en contra de sus sentimientos por Idamante durante toda la ópera, finalmente se rinde y los abraza. El carácter de este último segmento es más relajado y esperanzador, marcando el final del proceso del duelo, la aceptación.

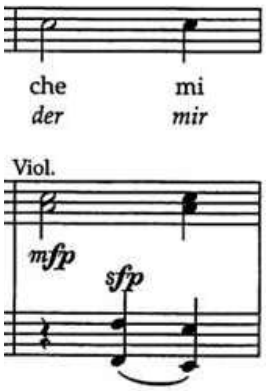


Ilustración 48: «Zeffiretti lusinghieri» (c. 108)

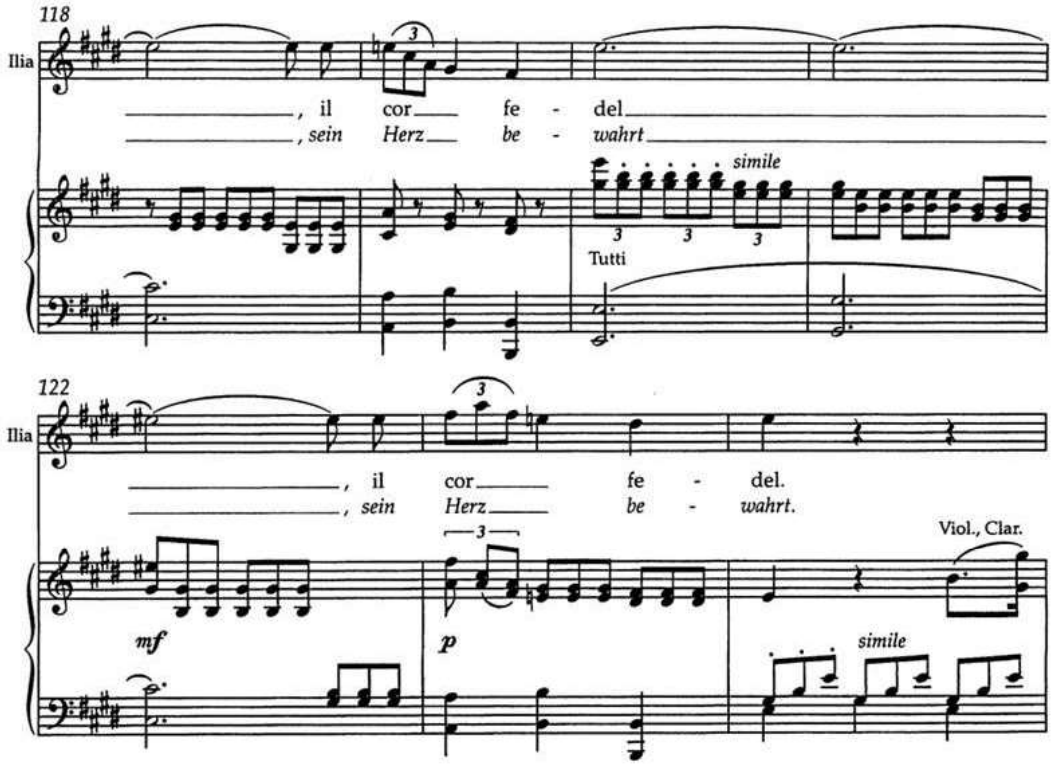


Ilustración 49: «Zeffiretti lusinghieri» (c. 125-127)

5.3.4. Breves deducciones sobre el aria

Basándonos en las preguntas expuestas al inicio del apartado podemos deducir lo siguiente:

- ¿A quién va dirigido?
    - El receptor del mensaje son los céfiros, refiriéndose a una especie de deidad. Al igual que en la primera aria se utilizará al público como confesor.
- ¿Dónde se encuentra?
    - En un ámbito semiprivado: Los jardines reales
- ¿Cómo está nuestro personaje?
    - Ilia acaba de presenciar cómo se han frustrado los planes de enviar lejos a Idamante, y nuevamente el conflicto interno pasa a ser el elemento central: aunque ya va aceptando sus sentimientos y duda sobre si debe declararse o no.
- ¿Qué quiere nuestro personaje?
    - Necesita ayuda para poder aclarar sus dudas, como por ejemplo una plegaria. Mozart aborda esta aria con un carácter de angustia distinto al de la primera. Mientras en «Padre, germani, addio!» el desarrollo completo tiene lugar en Sol menor, en esta se establece en Mi Mayor, modulando brevemente a Mi menor antes de regresar nuevamente a Mi mayor, lo que refleja que, dentro del malestar de Ilia, comienza a vislumbrarse una luz hacia la paz.

VI. CONCLUSIONES

Este trabajo ha comenzado con la contextualización histórica, mitológica y biográfica que ha permitido situar la obra dentro del repertorio operístico del clasicismo y comprender las circunstancias creativas que rodearon su composición. Un ejemplo de ello fue la influencia de los distintos escritos sobre el mito de Idomeneo como lo fue el libro *Les aventures de Télémaque* y la posterior adaptación a la ópera de Campra y Danchet que se convirtió en la fuente directa de Mozart y Varesco.

Por otro lado, durante la investigación, se ha comprobado la escasez de fuentes disponibles sobre Giambattista Varesco, tanto en castellano como en inglés. La mayoría de los datos existentes sobre el libretista provienen de estudios enfocados en la biografía de W. A. Mozart, lo cual sugiere que su relevancia histórica se debe, en gran parte, a su colaboración con el compositor.

Asimismo, la elaboración de un resumen del argumento propio ha favorecido un análisis más flexible y genuino del personaje, sin estar condicionado por interpretaciones previas.

Cabe señalar que, en el capítulo II, se ha observado que la representación de Ilia en la ópera de Mozart coincide con el personaje mitológico de Ilíone, como se presenta en el *Diccionario de mitología griega y romana* de Pierre Grimal (1951). No obstante, a pesar de la búsqueda de fuentes en distintos idiomas no se ha encontrado ninguna que justifique el cambio de nombre por parte de los autores.

A partir de lo expuesto en el capítulo III, se observa que el uso de las emociones como motor principal podría carecer de una base sólida para la interpretación, dado que los estudios científicos actuales han demostrado que requieren de un contexto y una cultura específicos para manifestarse de una forma u otra. Por este motivo, la construcción del personaje se ha fundamentado en los análisis de las circunstancias, objetivos, motivaciones y conflictos, utilizando las emociones como motor energético de la obra.

El uso de las fases del duelo como eje del arco dramático de Ilia ha enriquecido su evolución escénica, permitiendo asociar cada aria con una o varias fases emocionales específicas. Este enfoque ha facilitado una construcción más orgánica y coherente del personaje a lo largo de la obra.

En referencia al análisis interpretativo, se realizó un esquema general del personaje que permitió establecer una base para el estudio posterior de las arias. Este esquema, junto al análisis de las relaciones de Ilia con los demás personajes, ha contribuido a comprender su comportamiento escénico y emocional dentro del conjunto de la obra.

A través del análisis escénico-musical, se ha podido evidenciar que el trabajo actoral del cantante difiere del actor de texto. El compositor ofrece al intérprete la entonación y el ritmo escénico, elementos que guían la acción física y reducen la ambigüedad interpretativa. Esto, sin embargo, no limita la expresividad, sino que la potencia si se trabaja desde una interpretación consciente y meticulosa.

En relación a ciertos aspectos en la composición, al finalizar la realización de este trabajo, se ha observado la habilidad de W. A. Mozart para plasmar las entonaciones del habla cotidiana en las melodías de Ilia y aportando fuerza emocional con la orquestación. A través de esta ópera, el compositor consigue alcanzar ese deseo de naturalidad interpretativa que él mismo expresó en sus cartas.

En definitiva, el análisis musical y del personaje de Ilia ha mostrado una gran riqueza interna, con estados emocionales contrastantes, al igual que en la realidad, mostrándola como un personaje profundamente humano, con sus contradicciones y altibajos.

Además, se ha logrado establecer un esquema que permite sistematizar el estudio interpretativo de las arias, comenzando por la determinación de las circunstancias del personaje, que sirven de base para construir el resto de elementos. A continuación, a partir del contexto, se definen el objetivo y la motivación, así como los obstáculos que dificultan su consecución. Esta estructura ha servido para desarrollar las acciones físicas de cada aria, con el fin de basar la interpretación en elementos concretos y directos, manteniendo la emoción como motor energético del personaje.

Como se ha podido observar durante el capítulo V, a raíz del esquema general se ha podido construir una propuesta interpretativa, por medio de la segmentación del aria y estableciendo acciones físicas para cada una de ellas justificándolas musicalmente.

Por otro lado, la aplicación de herramientas interpretativas contemporáneas ha resultado compatible con el estilo del clasicismo. Esta compatibilidad se ha evidenciado durante el proceso de cantar las arias, ya que el empleo de un esquema interpretativo basado en

dichas herramientas ha permitido otorgar a la música un carácter definido y alejado de la ambigüedad, como por ejemplo a la hora de abordar las articulaciones o justificar dramáticamente los silencios.

Por último, se señala la importancia de elaborar un esquema de trabajo adaptable en relación al futuro profesional. Un cantante debe estar preparado para ajustar su propuesta a las exigencias del director de escena sin que ello implique renunciar a la profundidad del análisis, sino más bien integrarlo e incorporarlo al suyo propio. La flexibilidad, no solo refuerza el trabajo interpretativo, sino que también contribuye a la coherencia del conjunto escénico y al enriquecimiento del resultado final.

La realización de este trabajo ha permitido establecer una conexión más profunda con la obra de Mozart. En primer lugar, ha facilitado un mejor conocimiento de las exigencias interpretativas que el compositor buscaba. Asimismo, el breve análisis musical y dramático ha contribuido a una memorización más sólida de las arias, ya que ha facilitado ubicar al personaje en un lugar y una situación concretos, aportando sentido a cada fragmento. Por otro lado, desde el punto de vista vocal, también ha favorecido la integración de la intención dramática en la técnica vocal, especialmente en aspectos como las dinámicas, las articulaciones, la justificación dramática de los silencios, la naturalización de las respiraciones, la pronunciación del texto y un estado corporal activo y flexible.

BIBLIOGRAFÍA

Alier, R. (2008). *¿Qué es esto de la ópera?* Ediciones Robinbook.

Alier, R. (2020). *Historia de la ópera*. Ediciones Robinbook.

Bellingham, J., Langham Smith, R., Lloyd, D. J., Newton, R., Ralph Lewis, B., Rolf, J., Rose, D.; Spencer, S., Vickers, D. y Wigmore, R. (2011). *Atlas ilustrado de la ópera.* Susaeta Ediciones.

Biblioteca Nacional de España. (2019). *Idomeneo, la proyección de un mito de Homero a Mozart* [Folleto].

Corbacho, E. (2020). *Interpretar un aria.* [Material de curso].

Corbacho, E. (2023). *Elementos del Complejo Dramático.* [Material de curso].

Corbacho, E. (2023). *Recursos para segmentar un aria.* [Material de curso].

Corneilson, P. (2010). *Essays on Opera, 1750-1800.* Routledge.

Díaz, M. (2016). *La puesta en escena.* Fahnauer Verlang.

Egea, S. (2017) *Stanislavski, Meyehold y Chalipin: La interpretación operística.* Serie Debate nº 25.

Equipo del Instituto Europeo de Innovación en Inteligencia Emocional. (2021). *Las Emociones y la Inteligencia Emocional.* [Archivo PDF]. https://ie-inteligenciaemocional.com/wp-content/uploads/2021/06/MATERIAL-DE-APOYO_LAS-EMOCIONES.pdf

Grimal, Pierre. (1951). *Diccionario de mitología griega y romana.* Paidos.

Mascaraque, R. (2024). *¡A cerebrar!* Aguilar.

Mozart. W. A. (2005). *Idomeneo.* (G. Varesco, Piano Reduction, Vocal Score). Bärenreiter.

Naveros, M. (19 de septiembre 1998). Ángel Chiclana Cardona, italianista. *El País.* https://elpais.com/diario /1998/09/19/agenda/906156003_850215.html

Piston, W. (1987). *Armonía.* Ideamúsica.

Teatro de la Zarzuela. (1996). *Idomeneo* [Programa de mano].

Tessing Schneider, M. (2024). *Dorothea Wendling's Dramatic Profile and Mozart's Ilia.* [Archivo PDF]. _https://www.researchgate.net/publication/387143578_Dorothea_Wendling's_Dramatic_Profile_and_Mozart's_Ilia

FONOGRAFÍA

Pixelskaya, M. (Anfitriona). (23 de agosto de 2024). Mozart con Miguel Maldonado y El Barroquista [episodio de pódcast]. *Gente muerta.* Podimo. https://share.podimo.com/s/cFj1o0hz

FILMOGRAFÍA

Canal Museo Arquelógico Nacional de España. (8 de abril de 2019). *Idomeneo, el reflejo trágico del héroe* [Archivo de Vídeo]. Youtube. https://youtu.be/YvhpbQN0Za4?si=HkMNg9j7YRwFTGZb

PetroShore Compliance Business School. (15 de noviembre de 2005). *Redes 373 ¿Para qué sirven las emociones?* [Archivo de Vídeo]. Youtube. https://youtu.be/AaAqrzyGsnY?si=uXi0t_L9VuRQfDjp

WEBGRAFÍA

Cole,W. F. (17 de agosto de 2014). La Eneida. *World History Encyclopedia en español*. https://www.worldhistory.org/trans/es/1-13207/la-eneida/

Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Wolfgang Amadeus Mozart. *Biografías y Vidas.* https://www.biografiasyvidas.com/monografia/mozart/

Historia National Geographic. (6 de mayo 2024). Mozart, el gran genio de la música. *RBA*. https://historia.nationalgeographic.com.es/a/wolfgang-amadeus-mozart-gran-genio-musica_17539

Rice. J. A. (20 de enero de 2001). Varesco, (Girolamo) Giovanni Battista. *Grove Music Online. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.48305*

Wikipedia. (10 de mayo de 2024). André Campra. https://es.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Campra

Wikipedia. (18 de septiembre de 2024). Antoine Danchet. https://en.wikipedia.org/wiki/Antoine_Danchet

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Texto y traducción de Chiclana de «Padre, germani, addio!» (1996, p. 48)..... 31

Tabla 2: Texto y traducción de Chiclana de «Se il padre perdei» (1996, p. 63) 43

Tabla 3: Texto y traducción de Chiclana de «Zeffiretti lusinghieri» (1996, p. 69)..... 54

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: «Padre, germani, addio!» (c. 1-14)..... 34

Ilustración 2: «Padre, germani, addio!» (c. 15 -20)..... 34

Ilustración 3: «Padre, germani, addio!» (c. 21-28)..... 35

Ilustración 4: «Padre, germani, addio!» (c. 29-32)..... 35

Ilustración 5: «Padre, germani, addio!» (c. 33-36)..... 36

Ilustración 6: «Padre, germani, addio!» (c. 37-45)..... 36

Ilustración 7: «Padre, germani, addio!» (c. 42-45)..... 37

Ilustración 8: «Padre, germani, addio!» (c. 53) 37

Ilustración 9: «Padre, germani, addio!» (c. 54-55)..... 37

Ilustración 10: «Padre, germani, addio!» (c. 54-67)..... 38

Ilustración 11: «Padre, germani, addio!» (c. 58-62)..... 38

Ilustración 12: «Padre, germani, addio!» (c. 58-67)..... 39

Ilustración 13: «Padre, germani, addio!» (c. 63-67)..... 39

Ilustración 14: «Padre, germani, addio!» (c. 63-71)..... 39

Ilustración 15: «Padre, germani, addio!» (72-79)..... 40

Ilustración 16: «Padre, germani, addio!» (c. 82-83)..... 40

Ilustración 17: «Padre, germani, addio!» (c. 90-92)..... 41

Ilustración 18: «Padre, germani, addio!» (c. 90-97) 41

Ilustración 19: «Padre, germani, addio!» (c. 107-110) 42

Ilustración 20: «Padre, germani, addio!» *(c. 111-115)* 42

Ilustración 21: «Se il padre perdei» (1-11)..... 46

Ilustración 22: «Se il padre perdei» (12-14)..... 47

Ilustración 23: «Se il padre perdei» (15-21)..... 47

Ilustración 24: «Se il padre perdei» (c. 22-28)..... 48

Ilustración 25: «Se il padre perdei» (c. 33-35)..... 48

Ilustración 26: «Se il padre perdei» (c. 36-39)..... 49

Ilustración 27: «Se il padre perdei» (c. 40-42)..... 49

Ilustración 28: «Se il padre perdei» (c. 57-59)..... 50

Ilustración 29: «Se il padre perdei» (c. 60-63)..... 50

Ilustración 30: «Se il padre perdei» (c. 63-69)..... 51

Ilustración 31: «Se il padre perdei» (c. 70-73)..... 51

Ilustración 32: «Se il padre perdei» (c. 81-83)..... 52

Ilustración 33: «Se il padre perdei» (c. 85-90)..... 52

Ilustración 34: «Se il padre perdei» (c. 91-96)..... 53

Ilustración 35: «Zeffiretti lusinghieri» (c. 1-10) 56

Ilustración 36: «Zeffiretti lusinghieri» (c. 11-17) 57

Ilustración 37: «Zeffiretti lusinghieri» (c. 18-26) 57

Ilustración 38: «Zeffiretti lusinghieri» (c. 27-30) 58

Ilustración 39: «Zeffiretti lusinghieri» (c. 35-38) 58

Ilustración 40: «Zeffiretti lusinghieri» (c. 39-50) 59

Ilustración 41: «Zeffiretti lusinghieri» (c. 65) 60

Ilustración 42: «Zeffiretti lusinghieri» (c. 69-72) 60

Ilustración 43: «Zeffiretti lusinghieri» (c. 73-76) 60

Ilustración 44: «Zeffiretti lusinghieri» (c. 77-81) 61

Ilustración 45: «Zeffiretti lusinghieri» (c. 82-85) 61

Ilustración 46: «Zeffiretti lusinghieri» (c. 86-93) 62

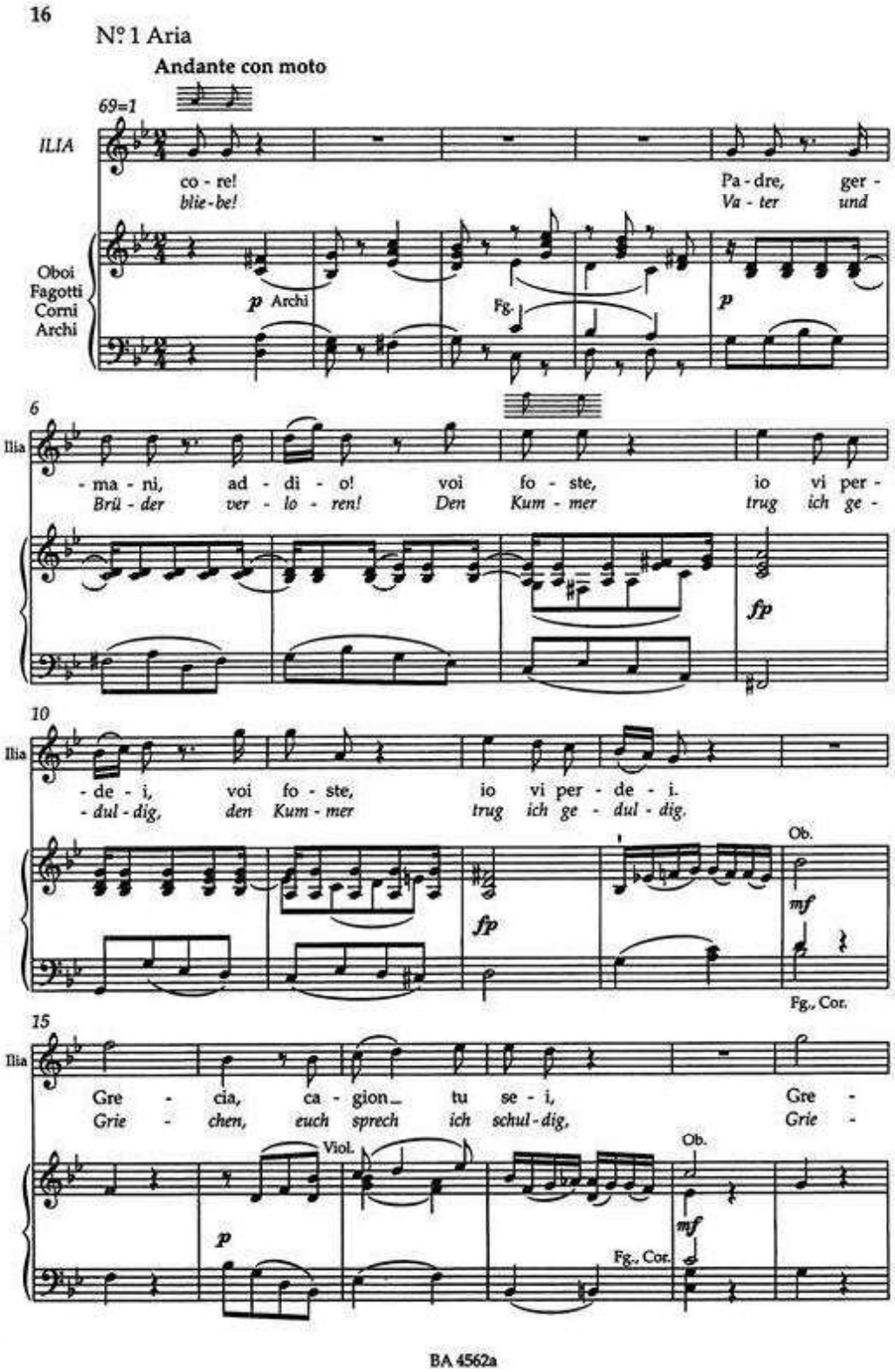
Ilustración 47: «Zeffiretti lusinghieri» (c. 98-105) 62

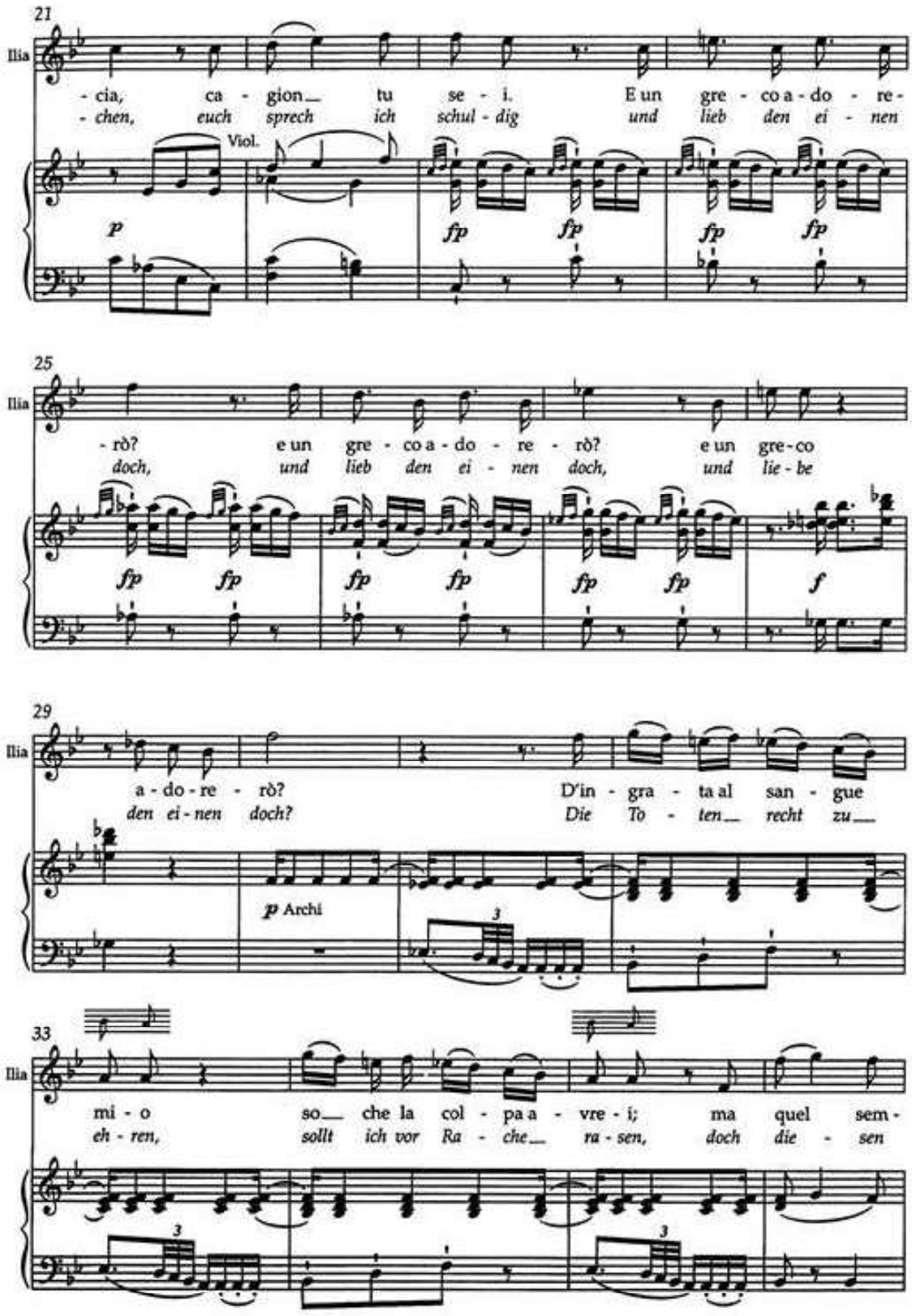
Ilustración 48: «Zeffiretti lusinghieri» (c. 108) 63

Ilustración 49: «Zeffiretti lusinghieri» (c. 125-127) 63

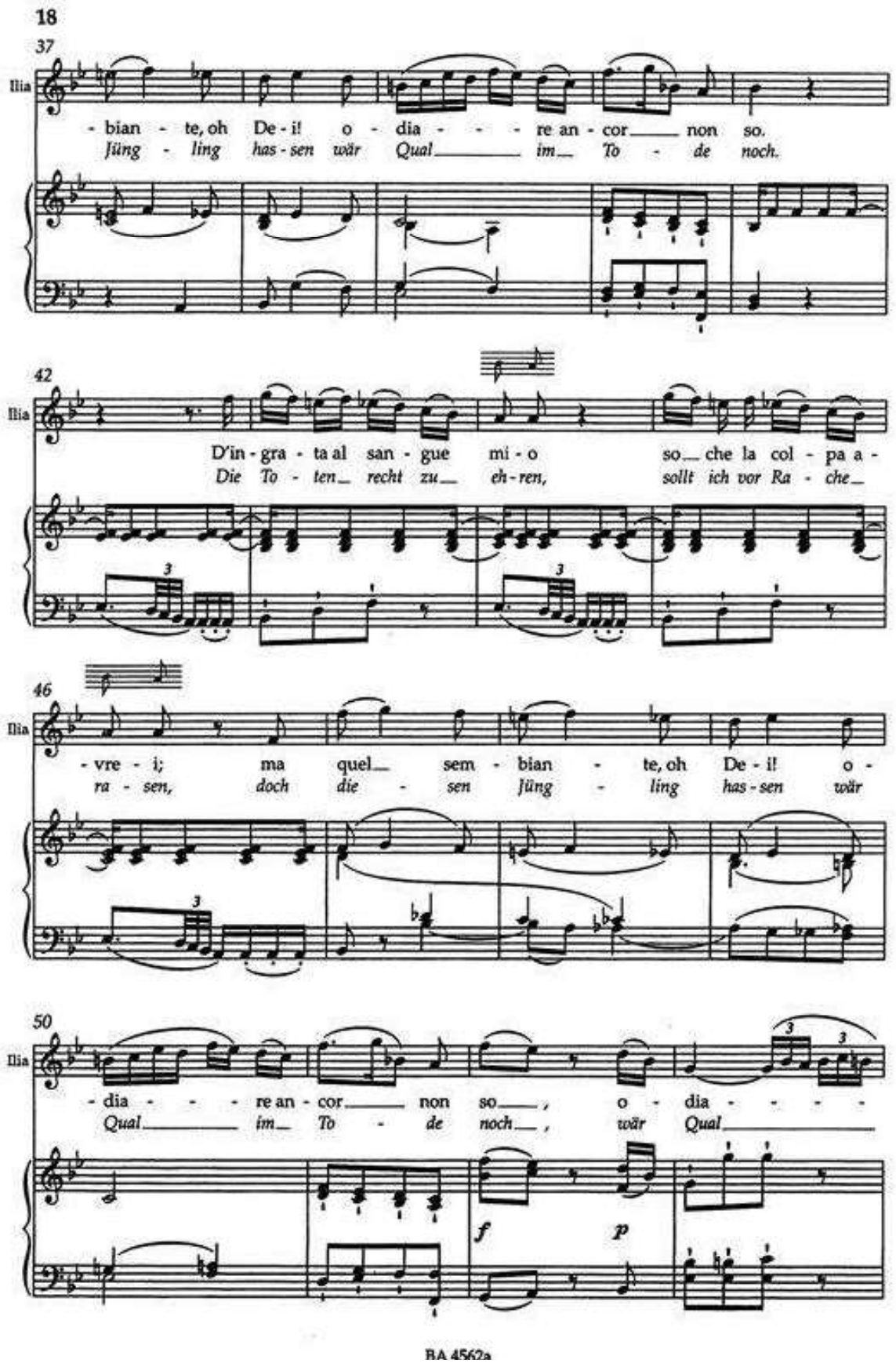
ANEXOS

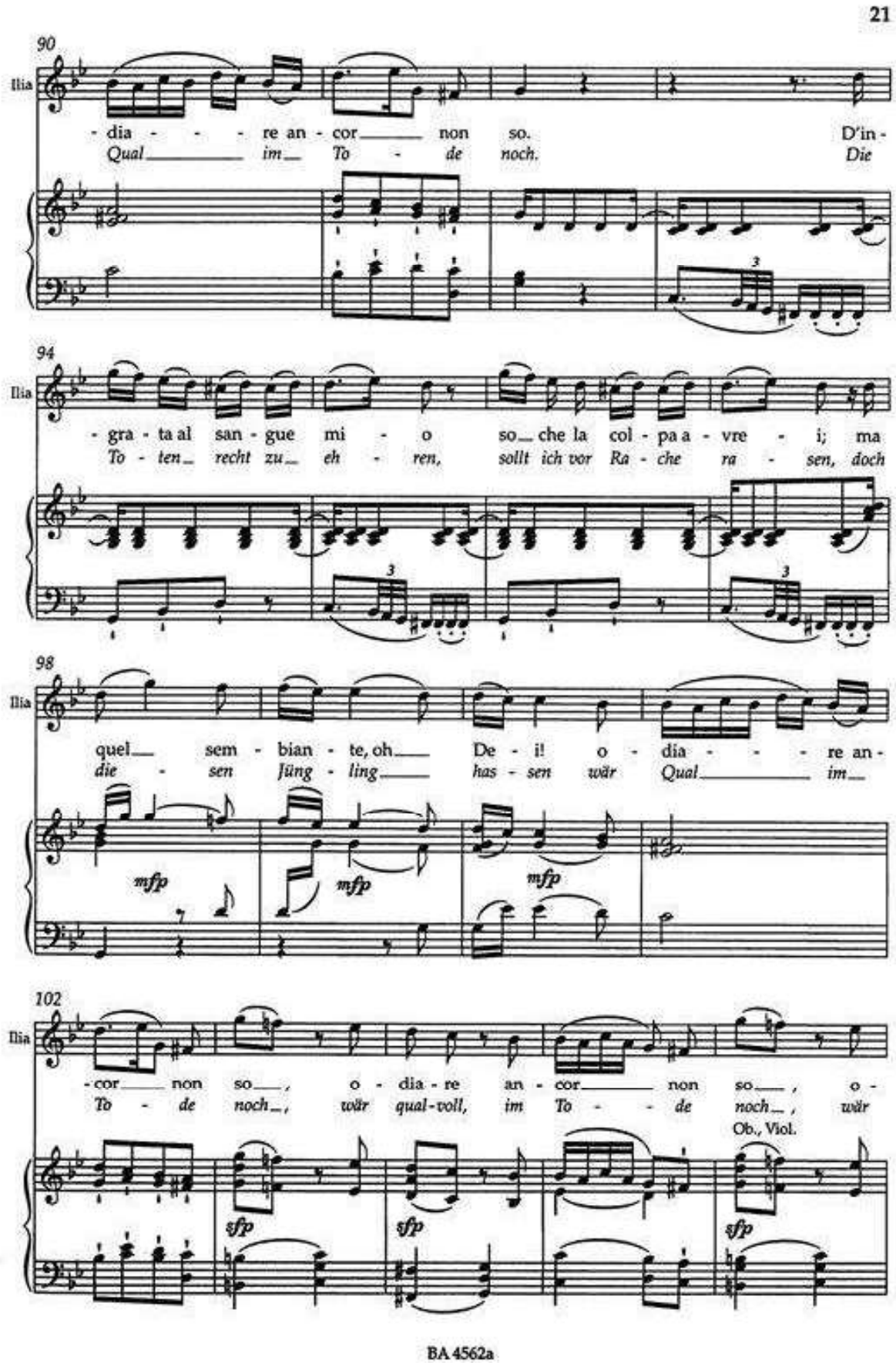
Anexo I: «Padre, germanni, addio!»

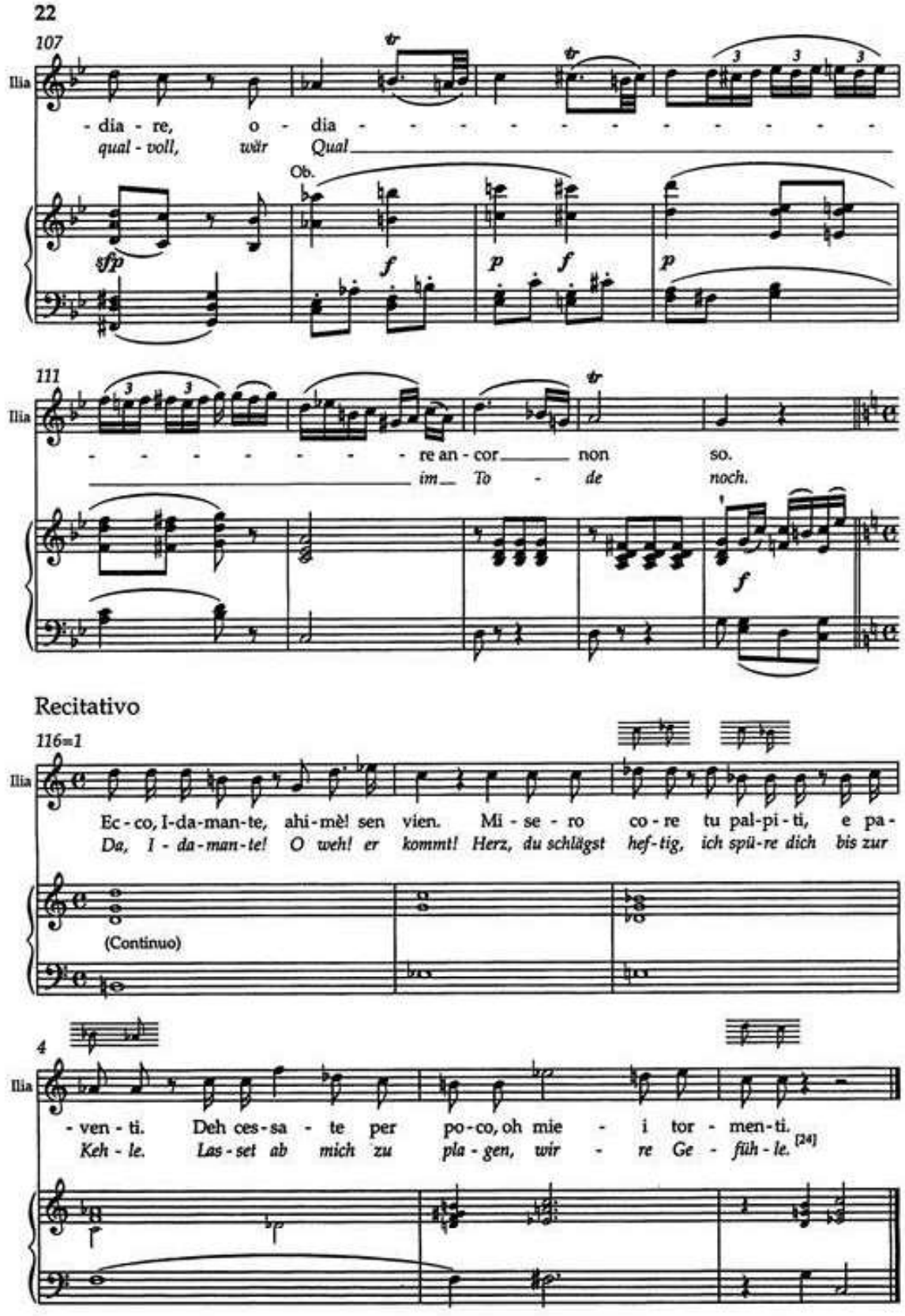



21
Ilia
- cia, ca - gion_ tu se - i. E un gre - co a - do - re -
- chen, euch sprech ich schul - dig und lieb den ei - nen
Viol.
p
fp fp fp fp
25
Ilia
- rò? e un gre - co a - do - re - rò? e un gre - co
doch, und lieb den ei - nen doch, und lie - be
fp fp fp fp fp fp f
29
Ilia
a - do - re - rò? D'in - gra - ta al san - gue
den ei - nen doch? Die To - ten_ recht zu_
p Archi
3
33
Ilia
mi - o so_ che la col - pa a - vre - i; ma quel sem -
eh - ren, sollt ich vor Ra - che_ ra - sen, doch die - sen
3 3

BA 4562a

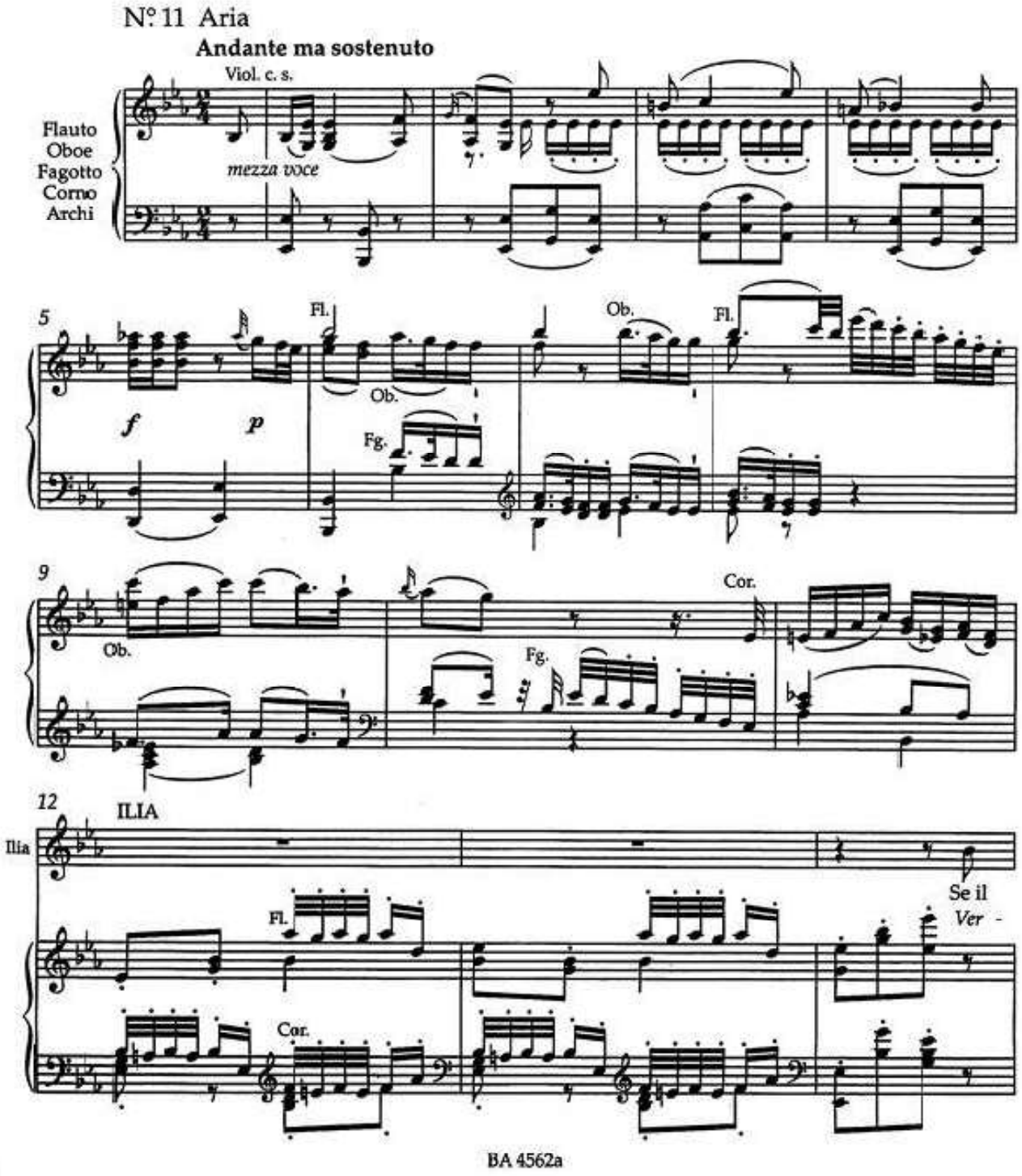

18
37
Ilia
- bian - te, oh De - i! o - dia - - - re an - cor non so.
Jüng - ling has - sen wär Qual im To - de noch.
42
Ilia
D'in - gra - ta al san - gue mi - o so che la col - pa a -
Die To - ten recht zu eh - ren, sollt ich vor Ra - che
46
Ilia
- vre - i; ma quel sem - bian - te, oh De - i! o -
ra - sen, doch die - sen Jüng - ling has - sen wär
50
Ilia
- dia - - - re an - cor non so, o - dia - - - -
Qual im To - de noch, wär Qual
f
p
BA 4562a

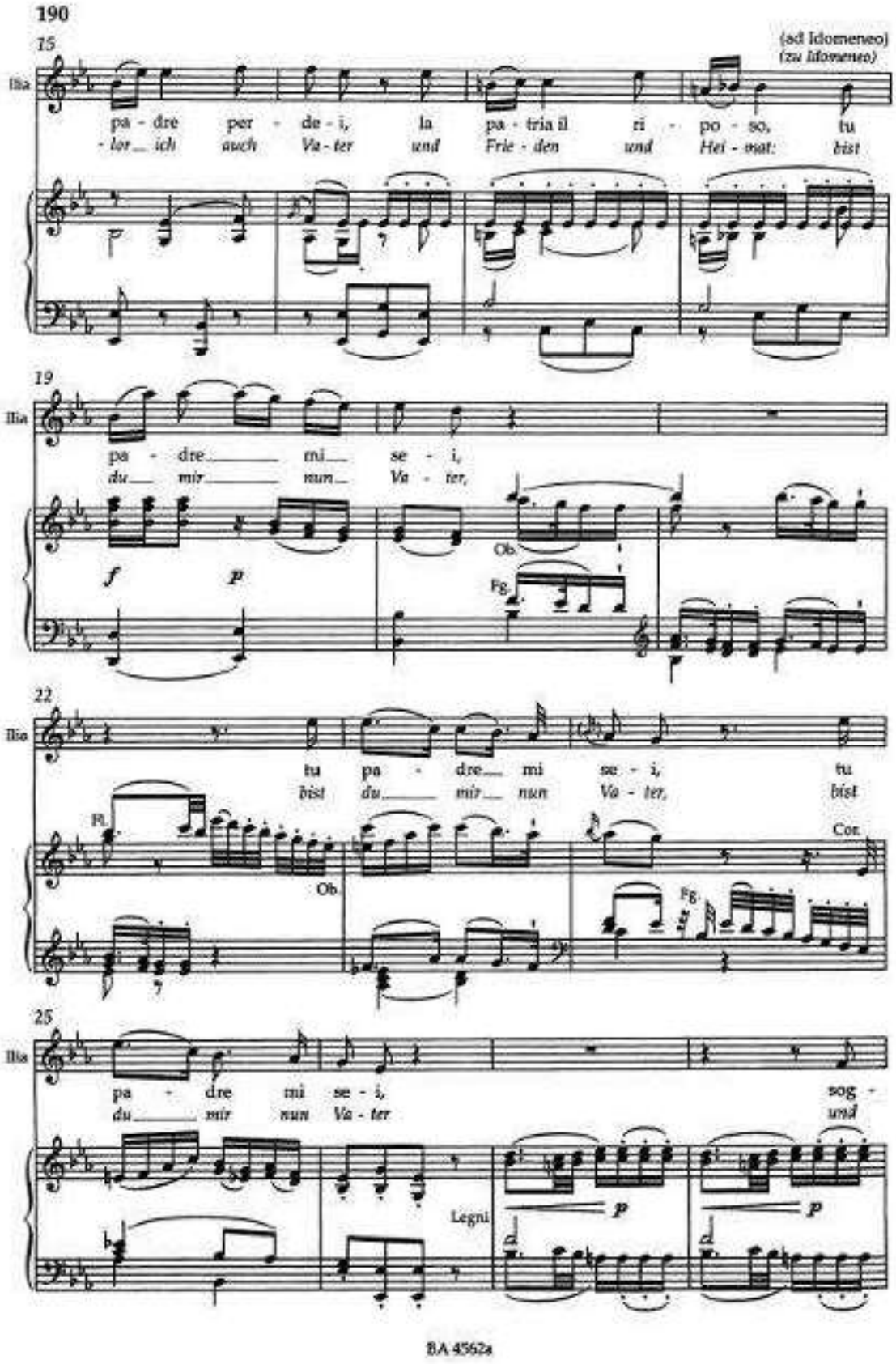

21
90
Ilia
- dia - - - re an - cor non so. D'in -
Qual im To - de noch. Die
94
Ilia
- gra - ta al san - gue mi - o so che la col - pa a - vre - i; ma
To - ten recht zu eh - ren, sollt ich vor Ra - che ra - sen, doch
98
Ilia
quel sem - bian - te, oh De - i! o - dia - - - re an -
die - sen Jüng - ling has - sen wär Qual im
mfp
mfp
mfp
102
Ilia
- cor non so, o - dia - re an - cor non so, o -
To - de noch, wär qual - voll, im To - - de noch, wär
Ob., Viol.
sfp
sfp
sfp
BA 4562a

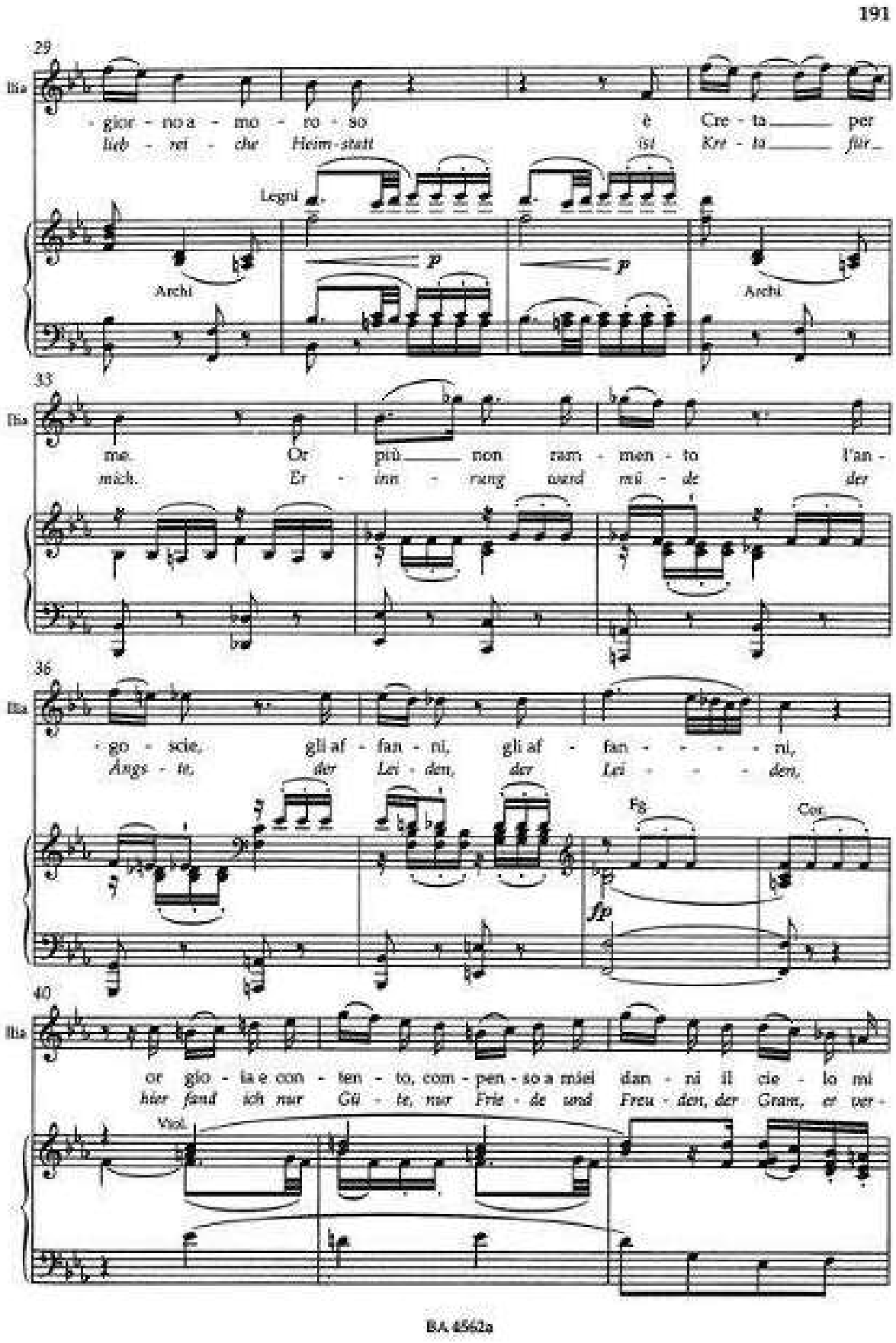

22
107
Ilia
- dia - re, o - dia - - - - - - - - - -
qual - voll, wär Qual
Ob.
sfp
f
p
f
p
111
Ilia
- - - - - - - - re an - cor non so.
im To - de noch.
f
Recitativo
116=1
Ilia
Ec - co, I-da-man-te, ahi-mè! sen vien. Mi - se - ro co - re tu pal-pi - ti, e pa -
Da, I - da-man-te! O weh! er kommt! Herz, du schlägst hef-tig, ich spü-re dich bis zur
(Continuo)
4
Ilia
- ven - ti. Deh ces - sa - te per po - co, oh mie - i tor - men - ti.
Keh - le. Las - set ab mich zu pla - gen, wir - re Ge - füh - le. [24]

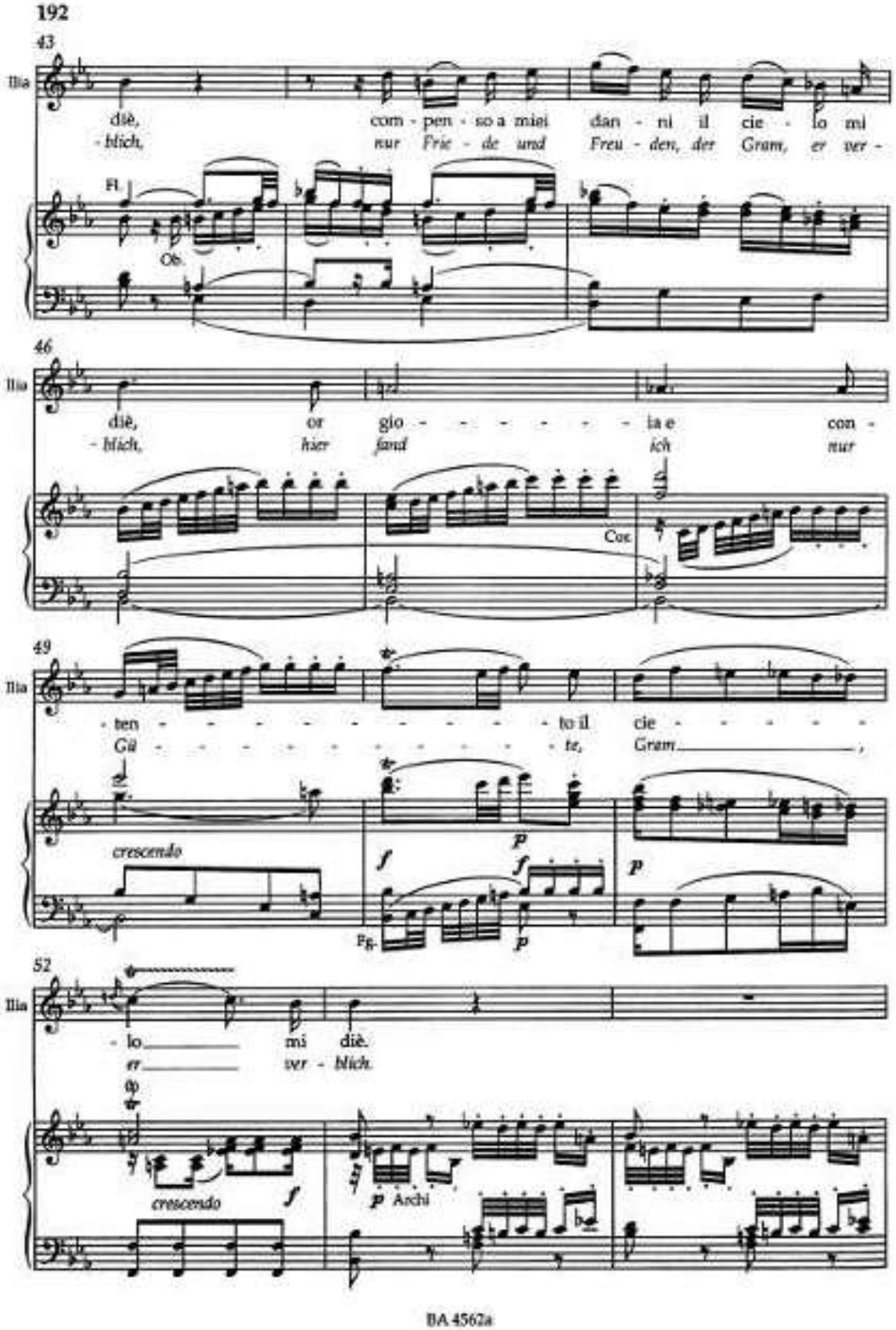
BA 4562a

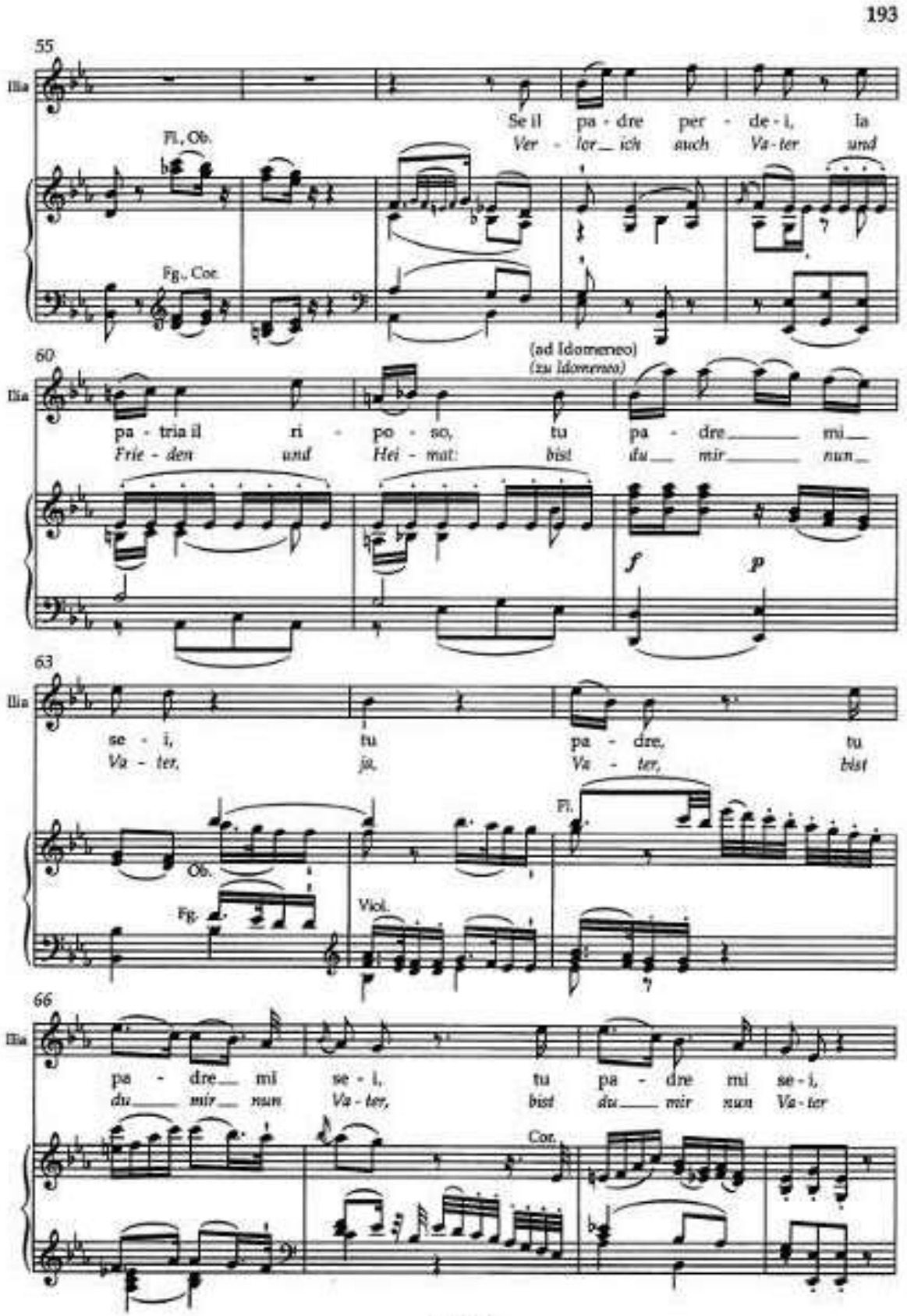
Anexo II: «Se il padre perdei»

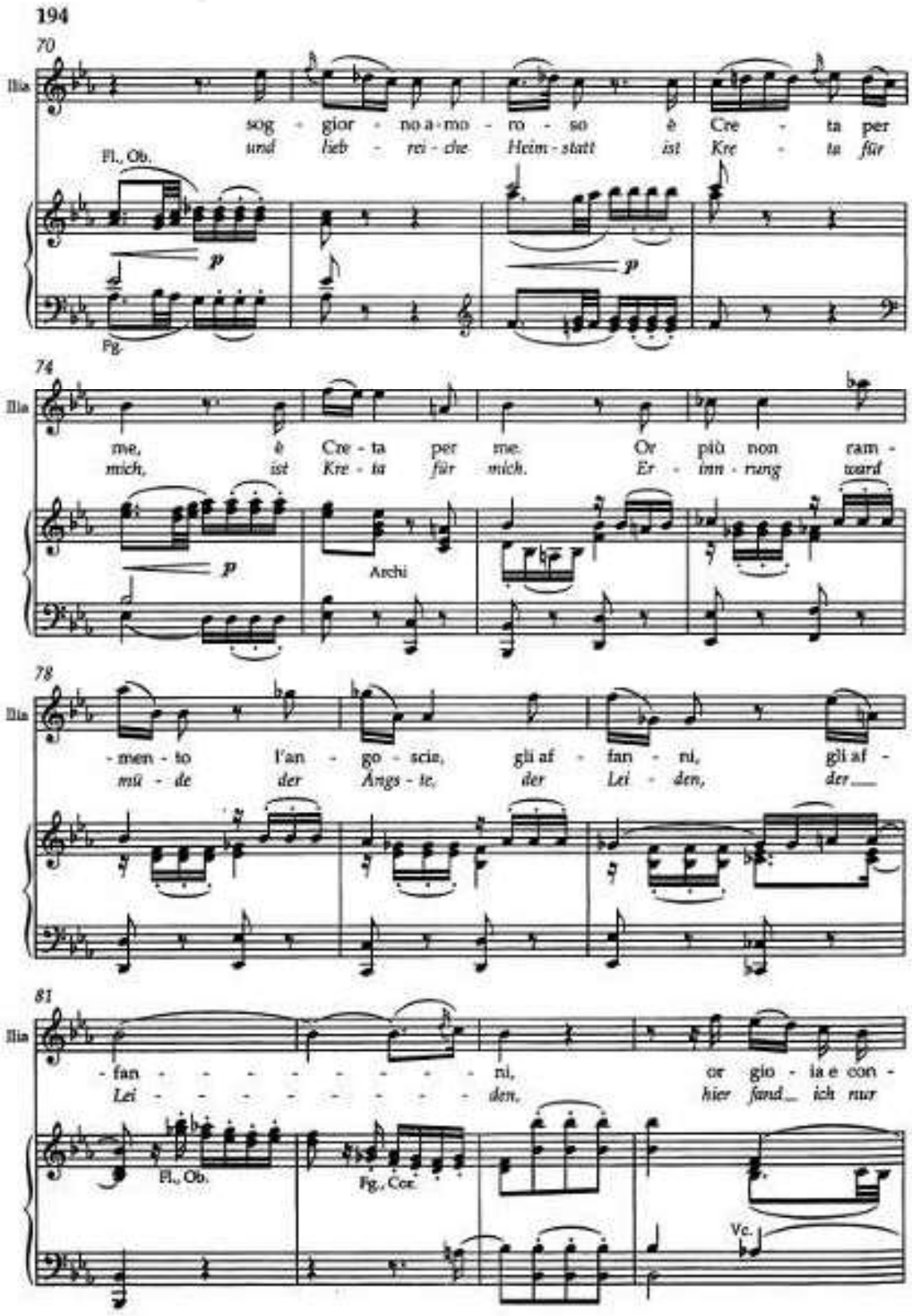



190
15
(ad Idomeneo)
(zu Idomeneo)
Ilia
pa - dre per - de - i, la pa - tria il ri - po - so, tu
- lor_ ich auch Va - ter und Frie - den und Hei - mat: bist
19
Ilia
pa - dre_ mi_ se - i,
du_ mir_ nun_ Va - ter,
f p
Ob.
Fg.
22
Ilia
tu pa - dre_ mi se - i, tu
bist du_ mir_ nun Va - ter, bist
Fl.
Ob.
Cor.
Fg.
25
Ilia
pa - dre mi se - i, sog -
du_ mir nun Va - ter und
Legni
p
p
BA 4562a

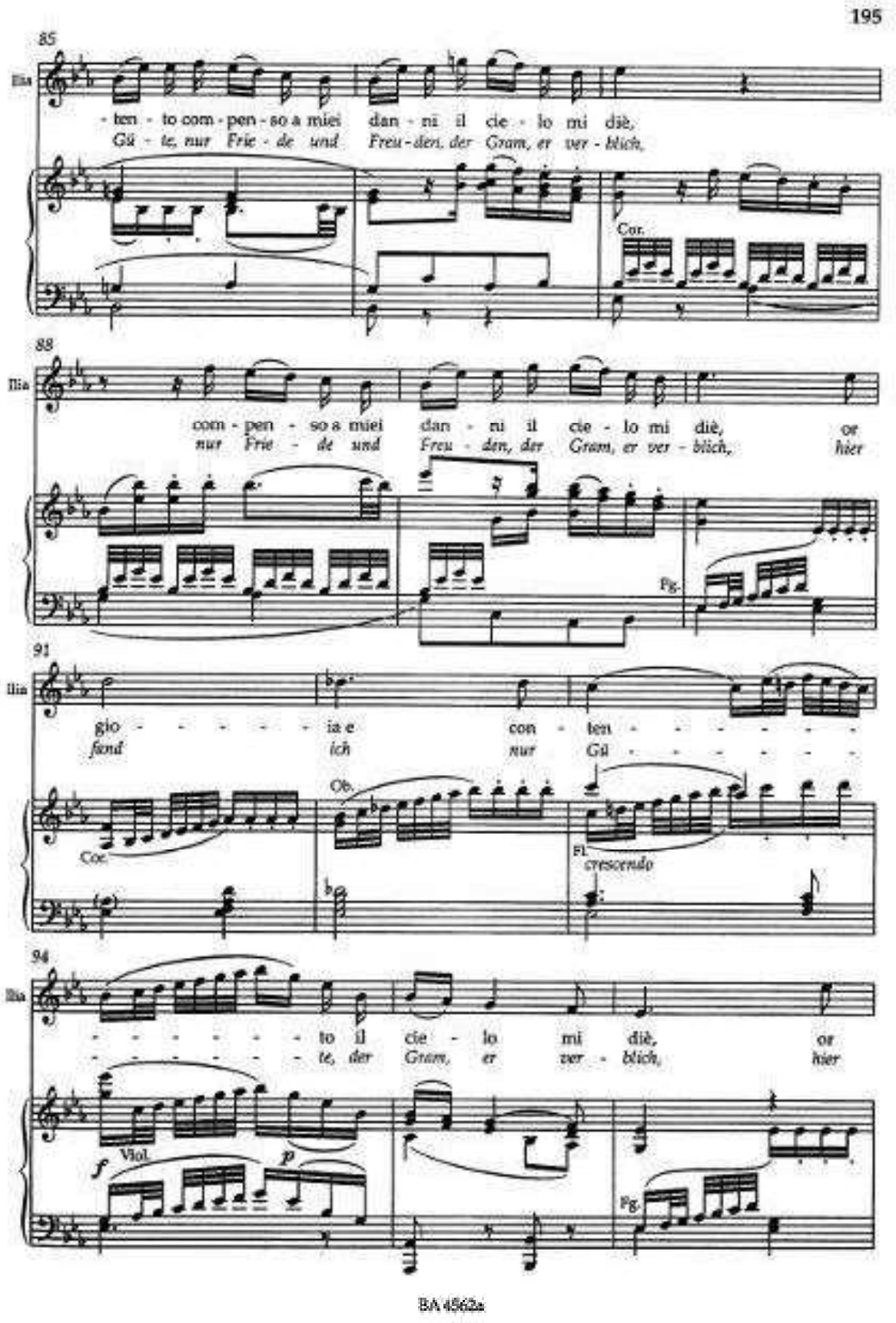

191
29
Ilia
gior - no a - mo - ro - so
lieb - rei - che Heim - statt
è
ist
Cre - ta per
Kre - ta für
Legni
Archi
Archi
33
Ilia
me. Or più non ram - men - to l'an -
mich. Er - inn - rung wird mü - de der
36
Ilia
go - scie, gli af - fan - ni, gli af - fan - - - - ni,
Ängs - te, der Lei - den, der Lei - - - - den,
Fg
Cor
fp
40
Ilia
or glo - ria e con - ten - to, com - pen - so a máel dan - ni il cie - lo mi
hier fand ich nur Gü - te, nur Frie - de und Freu - den, der Gram, er ver -
Vcl.
BA 4562a


192
43
Ilia
diè, com - pen - so a miei dan - ni il cie - lo mi
- blich, nur Frie - de und Freu - den, der Gram, er ver -
Fl.
Ob.
46
Ilia
diè, or gio - - - - - - - ia e con -
- blich, hier fand ich nur
Cor.
49
Ilia
- ten - - - - - - - - - - to il cie - - - - -
Gü - - - - - - - - - - - te, Gram,
crescendo
f
p
f
p
Fg.
p
52
Ilia
- lo mi diè.
er ver - blich.
crescendo
f
p Archi
BA 4562a

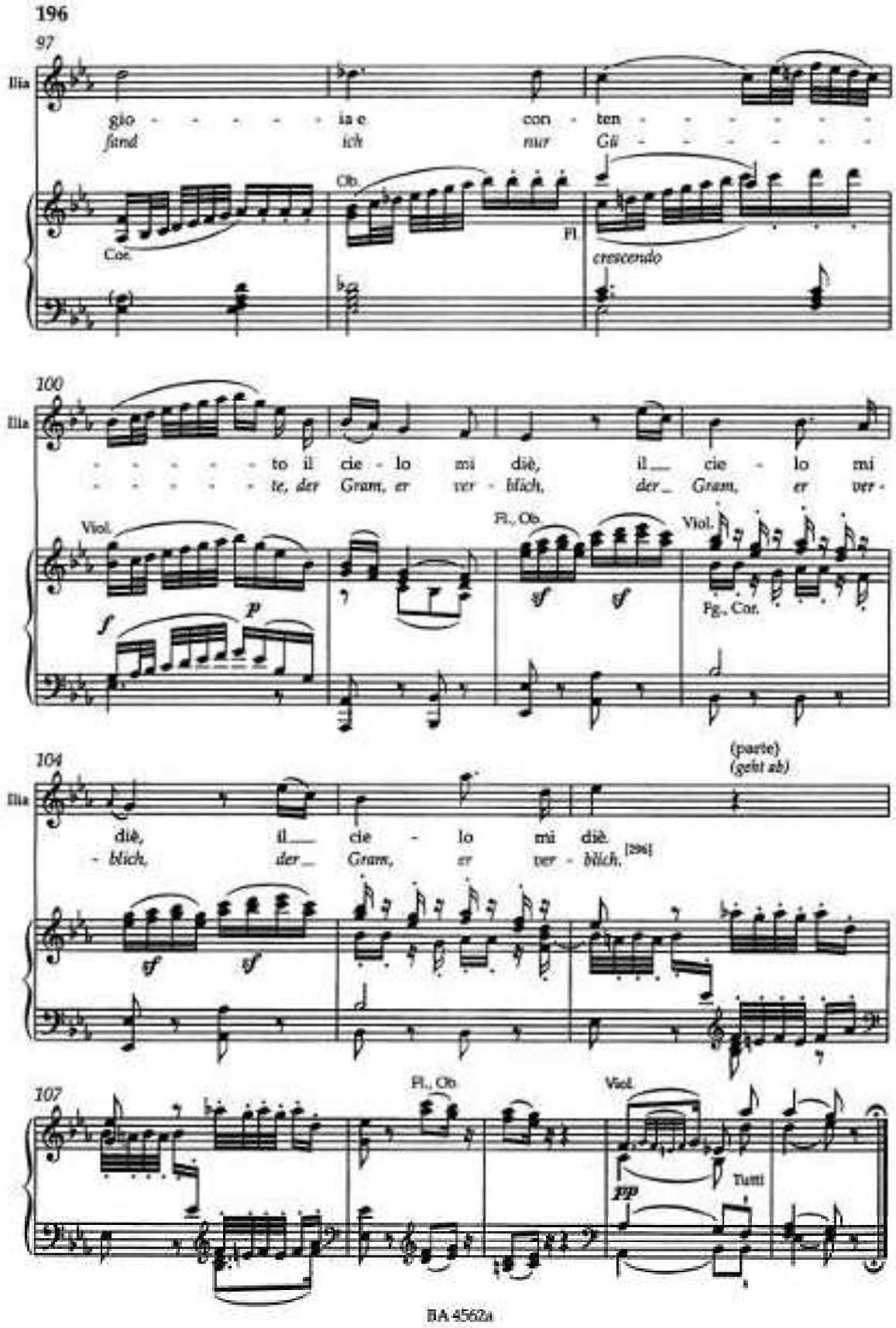

193
55
Ilia
Se il pa - dre per - de - i, la
Ver - lor_ ich auch Va - ter und
Fl., Ob.
Fg., Cor.
60
(ad Idomeneo)
(zu Idomeneo)
pa - tria il ri - po - so, tu pa - dre_____ mi_
Frie - den und Hei - mat: bist du_ mir_____ nun_
f
p
63
se - i, tu pa - dre, tu
Va - ter, ja, Va - ter, bist
Fl.
Ob.
Fg.
Viol.
66
pa - dre_ mi se - i, tu pa - dre mi se - i,
du_____ mir_ nun Va - ter, bist du_____ mir nun Va - ter
Cor.
BA 4562a


194
70
Ilia
sog - gior - no a - mo - ro - so è Cre - ta per
und lieb - rei - che Heim - statt ist Kre - ta für
Fl., Ob.
p
Fg.
74
Ilia
me, è Cre - ta per me. Or più non ram -
mich, ist Kre - ta für mich. Er - inn - rung ward
p
Archi
78
Ilia
- men - to l'an - go - scia, gli af - fan - ni, gli af -
mü - de der Ängs - te, der Lei - den, der
81
Ilia
- fan - - - - - - - - - ni, or gio - ia e con -
Lei - - - - - - - - - den, hier fand ich nur
Fl., Ob.
Fg., Cor.
Vc.

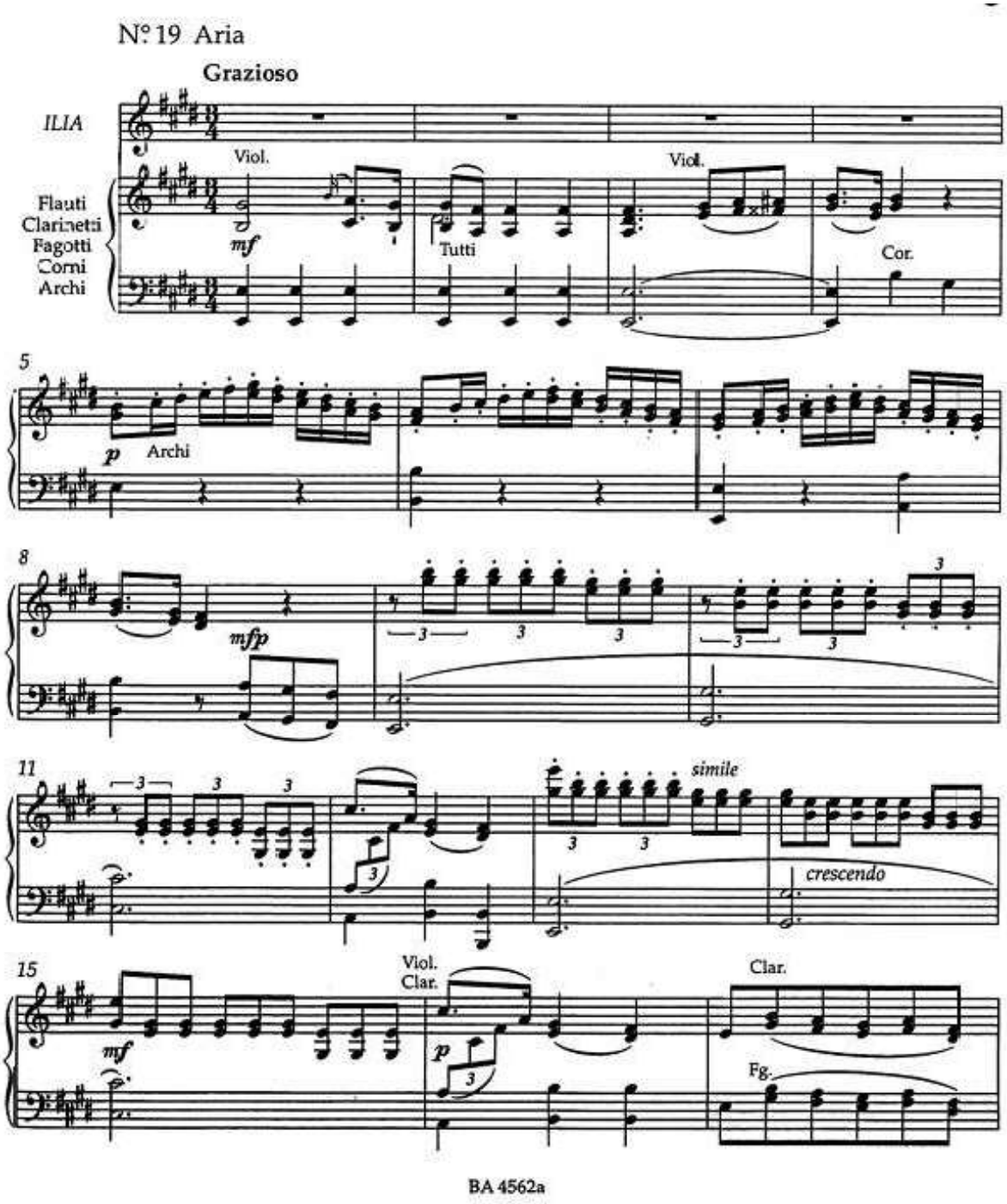
BA 4562a

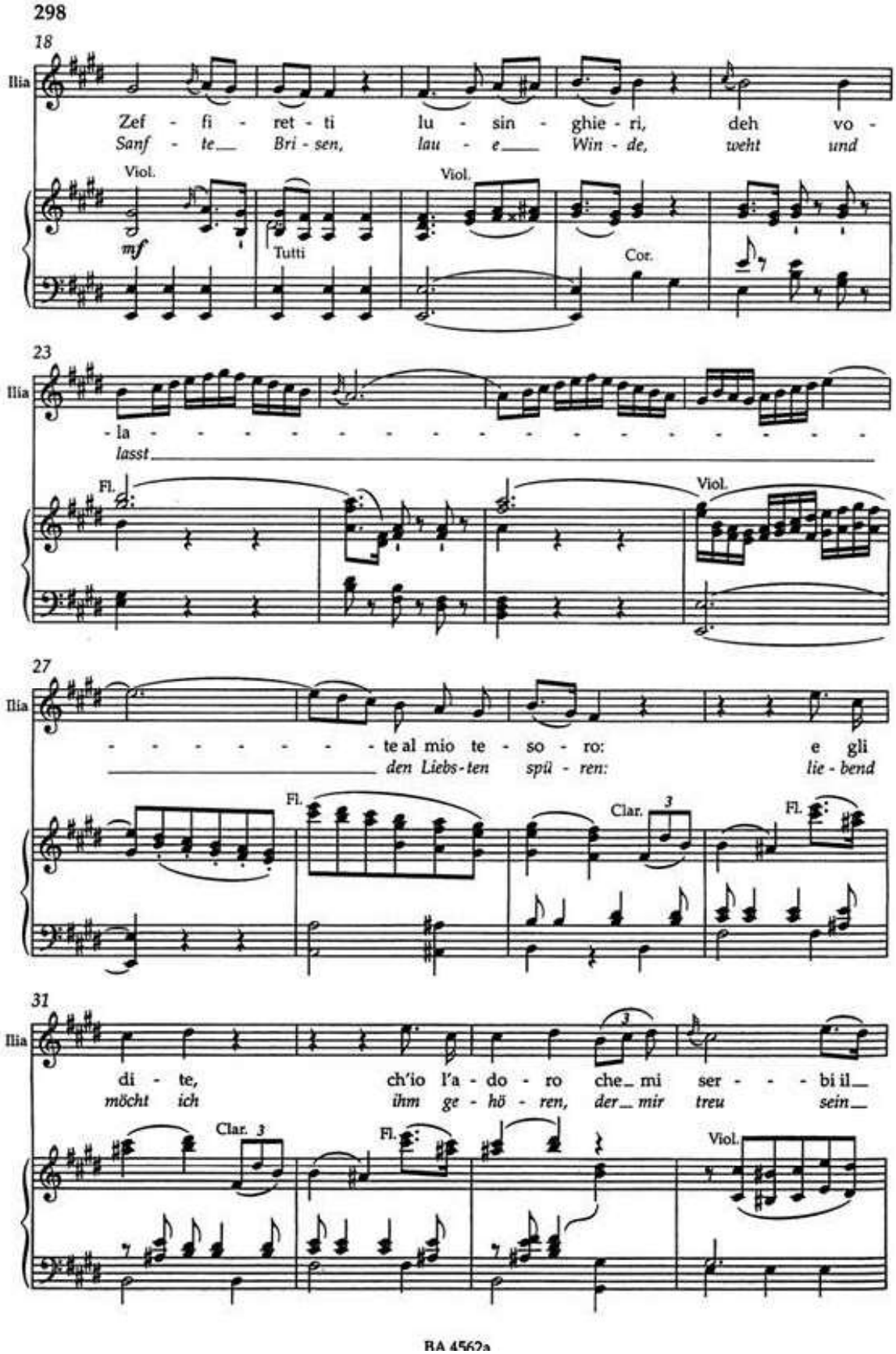

195
85
Ilia
- ten - to com - pen - so a miei dan - ni il cie - lo mi diè,
Gü - te, nur Frie - de und Freu - den, der Gram, er ver - blich,
Cor.
88
Ilia
com - pen - so a miei dan - ni il cie - lo mi diè, or
nur Frie - de und Freu - den, der Gram, er ver - blich, hier
Fg.
91
Ilia
gio - - - - - ia e con - ten - - - - - -
fand ich nur Gü - - - - - -
Ob.
Cor.
Fl.
cresc.
94
Ilia
- - - - - - - to il cie - lo mi diè, or
- - - - - - - te, der Gram, er ver - blich, hier
Viol.
f
p
Fg.

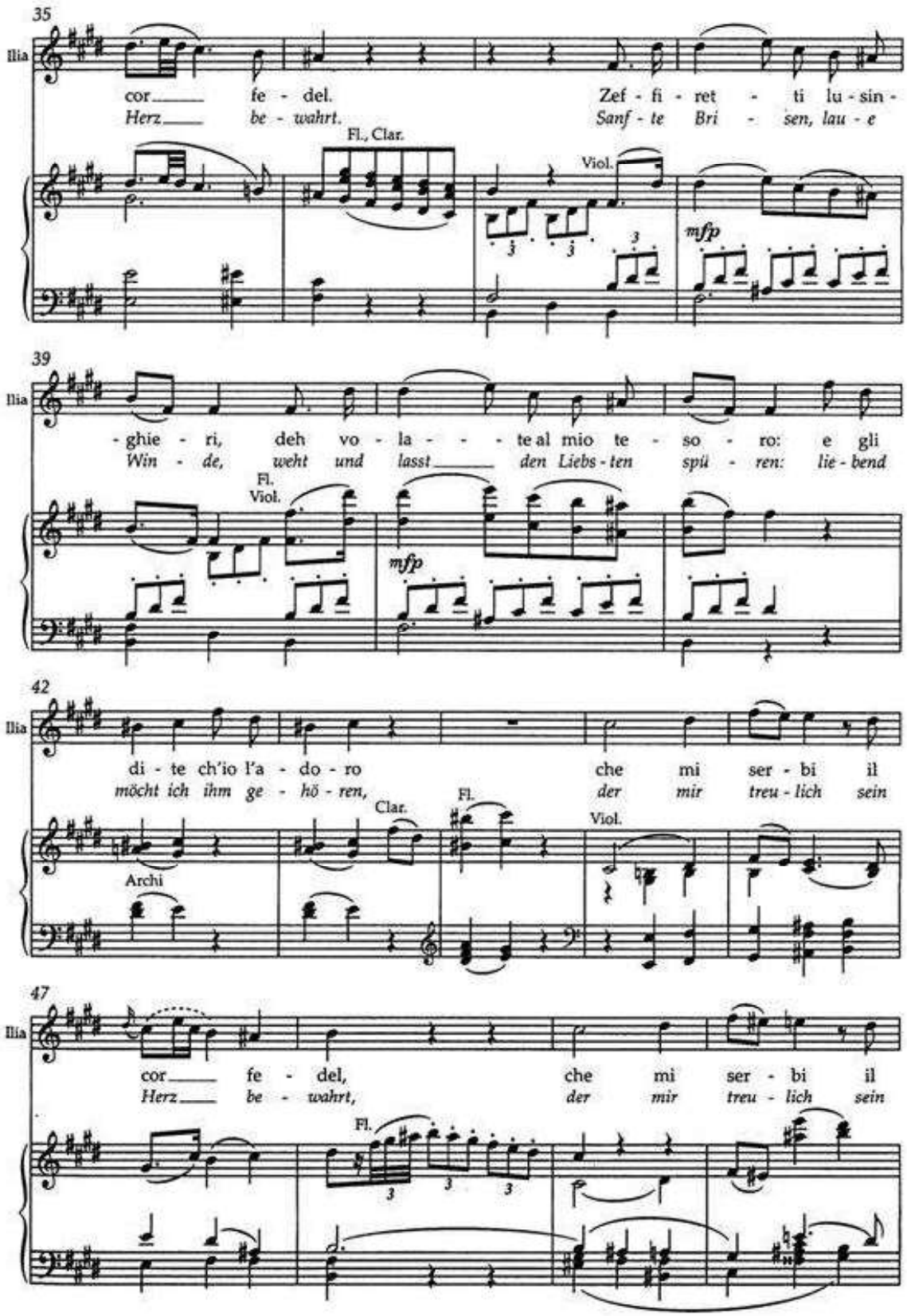
BA 4562a


196
97
Ilia
gio - - - - - - ia e con - ten - - - - - - -
fand ich nur Ge - - - - - - -
Ob.
Cor.
Fl.
crescendo
100
Ilia
- - - - - - to il cie - lo mi diè, il cie - lo mi
- - - - - - te, der Gram, er ver - blich, der Gram, er ver -
Viol.
Fl., Ob.
Viol.
Fg., Cor.
104
Ilia
(parte)
(geht ab)
diè, il cie - lo mi diè.
- blich, der Gram, er ver - blich.
[296]
107
Fl., Ob.
Viol.
Tutti
BA 4562a

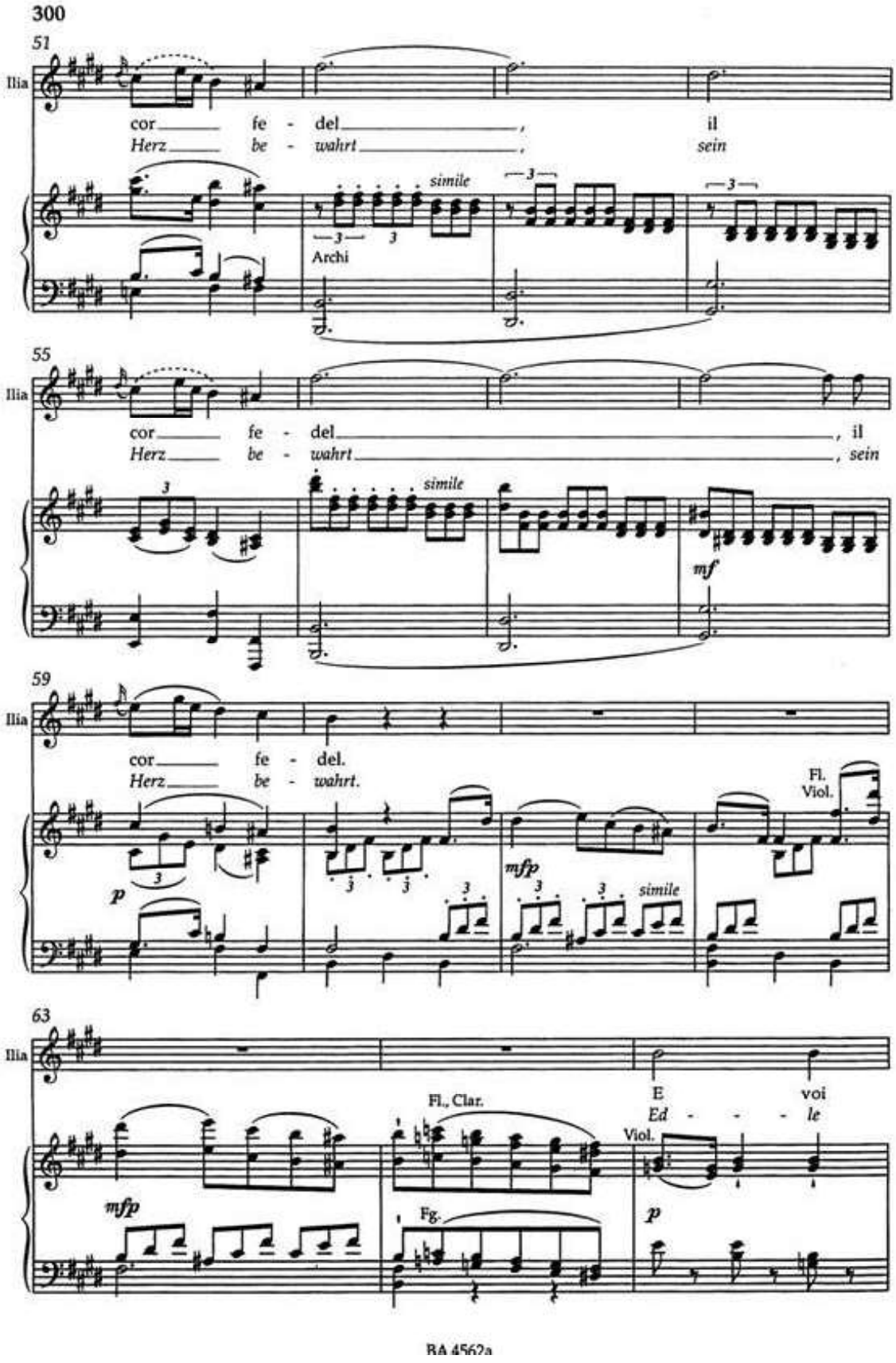
Anexo III: «Zeffiretti lusinguieri»

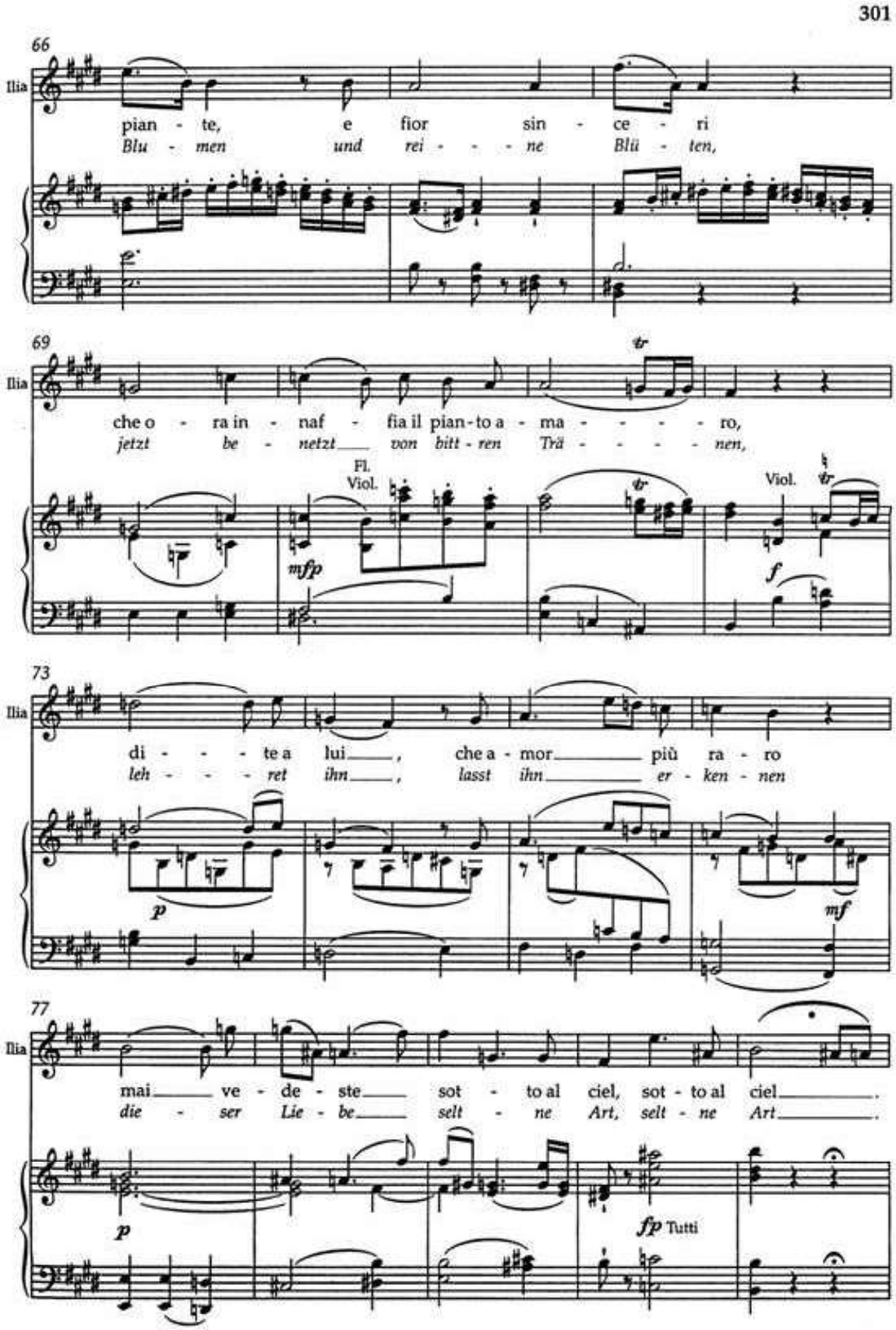


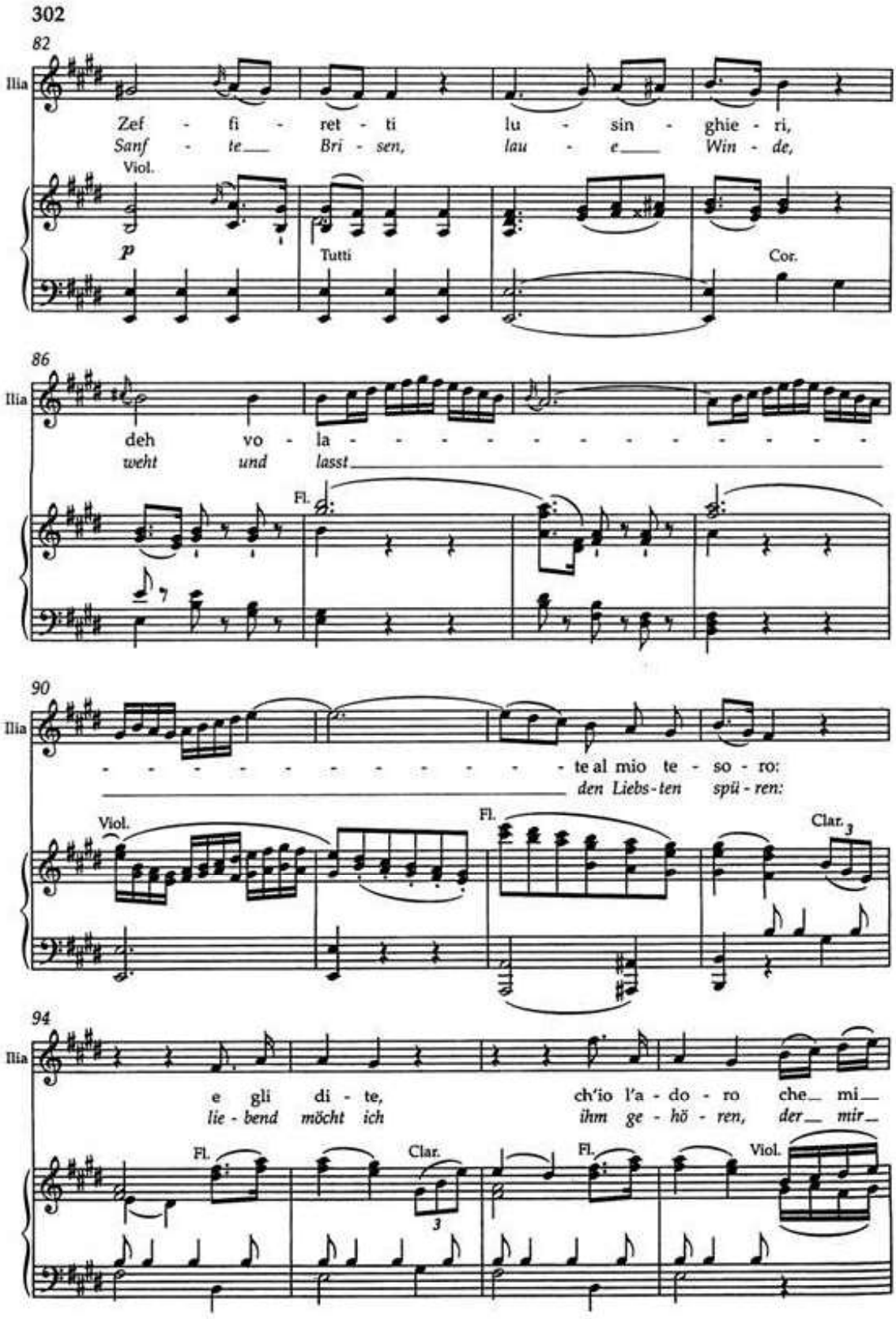

298
18
Ilia
Zef - fi - ret - ti lu - sin - ghie - ri, deh vo -
Sanf - te Bri - sen, lau - e Win - de, weht und
Viol.
mf
Tutti
Viol.
Cor.
23
Ilia
- la - - - - - - - - - - - - - - - -
lasst
Fl.
Viol.
27
Ilia
- - - - - - - - te al mio te - so - ro: e gli
den Liebs-ten spü - ren: lie - bend
Fl.
Clar. 3
Fl.
31
Ilia
di - te, ch'io l'a - do - ro che mi ser - - - bi il
möcht ich ihm ge - hö - ren, der mir treu sein
Clar. 3
Fl.
Viol.
BA 4562a


35
Ilia
cor fe - del. Zef - fi - ret - ti lu - sin -
Herz be - wahrt. Sanf - te Bri - sen, lau - e
Fl., Clar.
Viol.
mfp
39
Ilia
- ghie - ri, deh vo - la - - - te al mio te - so - ro: e gli
Win - de, weht und lasst den Liebs - ten spü - ren: lie - bend
Fl.
Viol.
mfp
42
Ilia
di - te ch'io l'a - do - ro che mi ser - bi il
möcht ich ihm ge - hö - ren, der mir treu - lich sein
Clar.
Fl.
Viol.
Archi
47
Ilia
cor fe - del, che mi ser - bi il
Herz be - wahrt, der mir treu - lich sein
Fl.

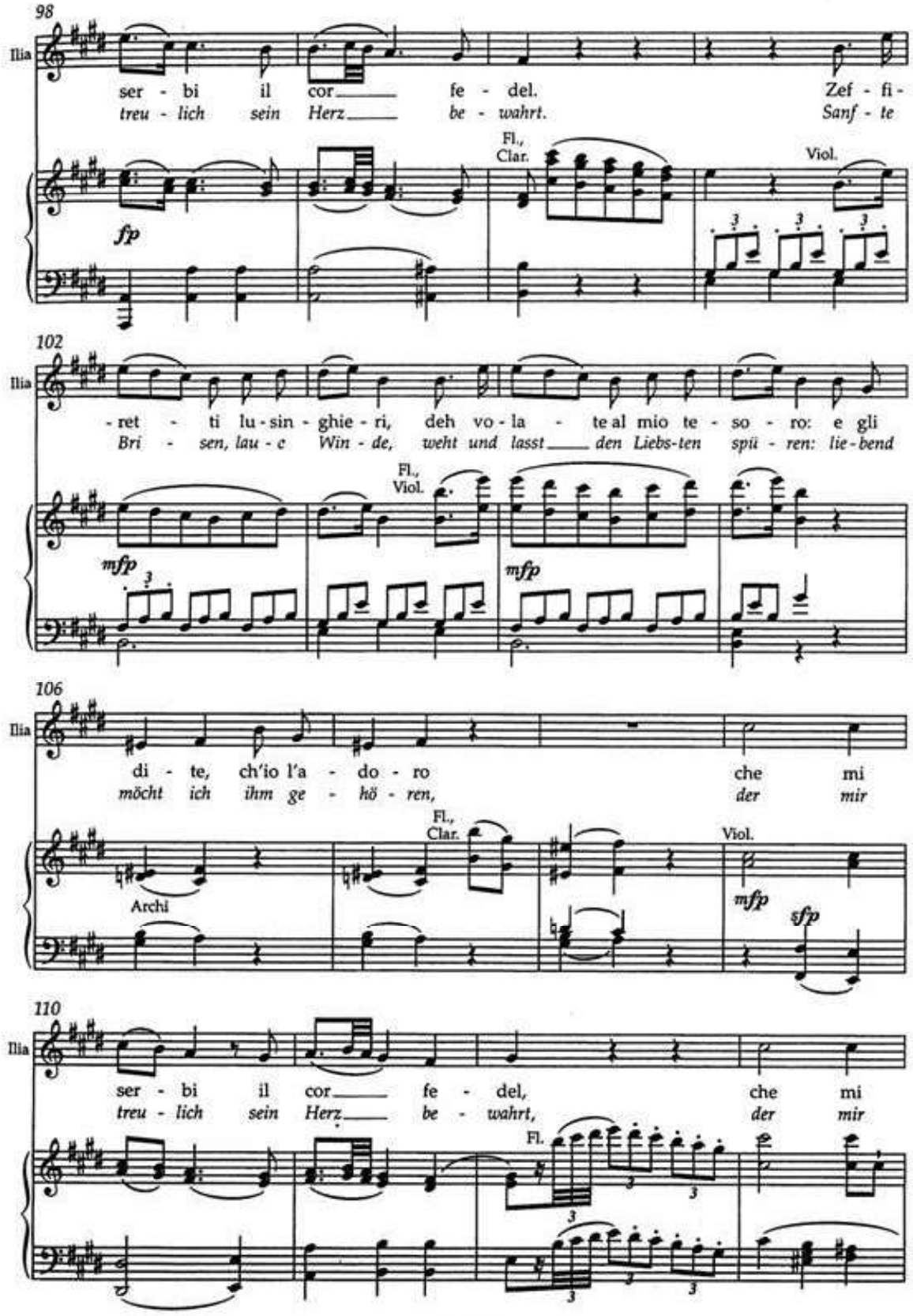
BA 4562a


300
51
Ilia
cor fe - del , il
Herz be - wahrt , sein
simile
Archi
55
Ilia
cor fe - del , il
Herz be - wahrt , sein
simile
mf
59
Ilia
cor fe - del.
Herz be - wahrt.
p
mfp
simile
Fl.
Viol.
63
Ilia
E voi
Ed - - - le
Fl., Clar.
Viol.
mfp
Fg.
p

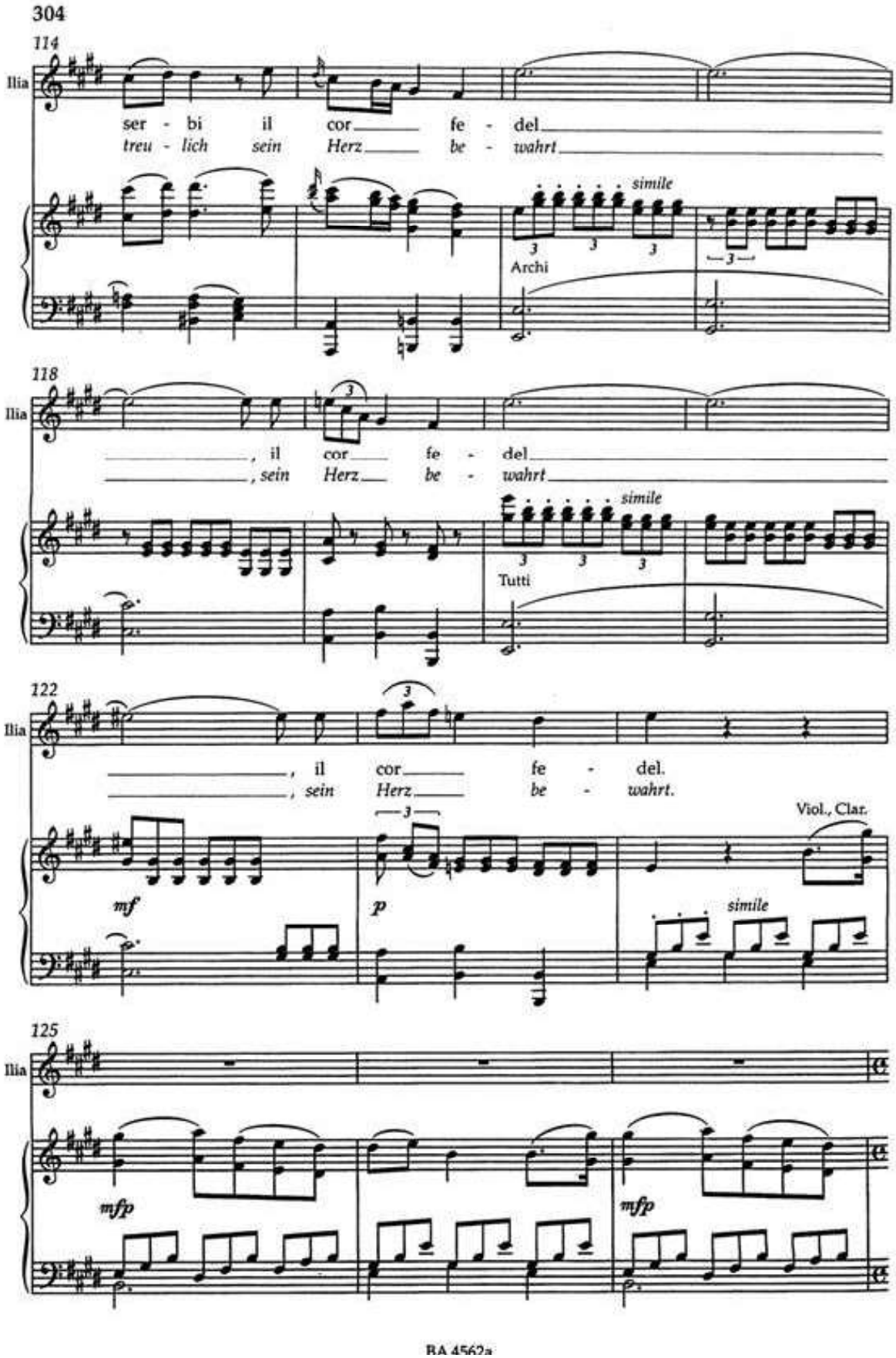

301
66
Ilia
pian - te, e fior sin - ce - ri
Blu - men und rei - - - ne Blü - ten,
69
Ilia
che o - ra in - naf - fia il pian-to a - ma - - - - - ro,
jetzt be - netzt von bitt - ren Trä - - - - - nen,
Fl.
Viol.
mfp
Viol.
f
73
Ilia
di - - - - te a lui, che a - mor più ra - ro
leh - - - - ret ihn, lasst ihn er - ken - nen
p
mf
77
Ilia
mai ve - de - ste sot - to al ciel, sot - to al ciel.
die - ser Lie - be selt - ne Art, selt - ne Art.
p
fp Tutti
BA 4562a


302
82
Ilia
Zef - fi - ret - ti lu - sin - ghie - ri,
Sanf - te Bri - sen, lau - e Win - de,
Viol.
p
Tutti
Cor.
86
Ilia
deh vo - la - - - - - - - - - - - -
weht und lasst
Fl.
90
Ilia
- - - - - - - - - - - - te al mio te - so - ro:
den Liebs-ten spü - ren:
Viol.
Fl.
Clar.
3
94
Ilia
e gli di - te, ch'io l'a - do - ro che mi
lie - bend möcht ich ihm ge - hö - ren, der mir
Fl.
Clar.
3
Fl.
Viol.

BA 4562a


98
Ilia
ser - bi il cor fe - del. Zef - fi -
treu - lich sein Herz be - wahrt. Sanf - te
fp
Fl., Clar.
Viol.
102
Ilia
- ret - ti lu - sin - ghie - ri, deh vo - la - te al mio te - so - ro: e gli
Bri - sen, lau - e Win - de, weht und lasst den Liebs-ten spü - ren: lie - bend
Fl., Viol.
mfp
mfp
106
Ilia
di - te, ch'io l'a - do - ro che mi
möcht ich ihm ge - hö - ren, der mir
Fl., Clar.
Viol.
Archi
mfp
sfp
110
Ilia
ser - bi il cor fe - del, che mi
treu - lich sein Herz be - wahrt, der mir
Fl.

BA 4562a


304
114
Ilia
ser - bi il cor fe - del
treu - lich sein Herz be - wahrt
simile
Archi
118
Ilia
, il cor fe - del
, sein Herz be - wahrt
simile
Tutti
122
Ilia
, il cor fe - del.
, sein Herz be - wahrt.
Viol., Clar.
mf
p
simile
125
Ilia
mfp
mfp
BA 4562a