



UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA

“SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES”

Facultad de Artes y Ciencias Musicales

Doctorado en Música, área musicología

Doctorado en música: área musicología

“Tradiciones interpretativas sobre *Il trovatore* de Giuseppe Verdi. Estudio comparativo a partir de grabaciones históricas y la edición crítica de la partitura.”

Lucía Zicos

Directores: Dra. Diana Fernández Calvo (†), Dr. Antonio Formaro

2019

Zicos, Lucía

Tradiciones interpretativas sobre Il Trovatore de Giuseppe Verdi: estudio comparativo a partir de grabaciones históricas y la edición crítica de la partitura / Lucía Zicos. - 1a ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Educa, 2020.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-620-430-9

1. Educación Musical. 2. Historia de la Música. 3. Critica Musical. I. Título.
CDD 780.71

**UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA “SANTA MARÍA DE
LOS BUENOS AIRES”**

Rector: Dr. Miguel Ángel Schiavone

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Decano: Lic. Ezequiel Hernán Pazos

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA “CARLOS
VEGA”**

Director. Dr. Pablo Cetta

Agradecimientos:

***A la Dra. Diana Fernandez Calvo (in memoriam) por su incentivo y desinteresado
acompañamiento en las primeras etapas de este trabajo.***

***Al Dr. Antonio Formaro por compartir generosamente su mirada artística, sus
consejos y respaldo.***

A mi familia y amigos por estar siempre presentes.

ÍNDICE

CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN

1.1.-	La interpretación musical	Pág. 13
1.2.-	Las tradiciones interpretativas	Pág. 15
1.3.-	Objeto de estudio	Pág. 16
1.4.-	Formulación del problema de investigación	Pág. 16
1.5.-	Hipótesis	Pág. 17
1.6.-	Objetivos de la investigación	Pág. 17
1.6.1.-	Objetivos generales	Pág. 17
1.6.2	Objetivos específicos	Pág. 17
1.7.-	Estado de cuestión	Pág. 18
1-8.-	Organización de la investigación y aspectos metodológicos	Pág. 23
1.8.1.-	Consideraciones generales	Pág. 23
1.8.2.-	Etapas, métodos y abordajes	Pág. 24
1.9.-	Organización de la tesis	Pág. 31

CAPÍTULO 2: VERDI Y EL MELODRAMA ITALIANO

2.1.-	Breve perspectiva histórica	Pág. 32
2.2.-	El teatro italiano en la época de Verdi	Pág. 35
2.1.1.-	Contexto musical	Pág. 35
2.2.2-	Audiencia	Pág. 39
2.2.3-	Montaje	Pág. 41
2.3.-	El estilo de Verdi	Pág. 43
2.3.1.-	La forma preestablecida	Pág. 43
2.3.2	Prototipo lírico	Pág. 45

2.3.3-	Texto	Pág. 46
2.3.4.-	Uso de la orquesta	Pág. 47
2.3.4.-	Armonía	Pág. 48

CAPÍTULO 3: *IL TROVATORE* PARTE I: ANTECEDENTES. CONCEPCIÓN. ESTRUCTURA. DIFUSIÓN.

3.1.-	Antecedentes	Pág. 56
3.1.1-	Generalidades	Pág. 56
3.1.2-	<i>El Trovador</i> : génesis de un melodrama	Pág. 58
3.2.-	Concepción	Pág. 59
3.2.1-	Verdi-Cammarano: el secreto del éxito	Pág. 59
3.3.-	Estructura	Pág. 61
3.3.1	Organización general	Pág. 61
3.4.-	Personajes	Pág. 64
3.4.1.-	Característica dramático-musicales	Pág. 64
3.4.1.1-	Azucena	Pág. 64
3.4.1.2-	Leonora	Pág. 68
3.4.1.3-	Conte di Luna	Pág. 69
3.4.1.4-	Manrico	Pág. 71
3.4.1.5-	Roles secundarios	Pág. 72
3.5-	Difusión	Pág. 73
3.5.1-	La versión francesa	Pág. 74

CAPÍTULO 4: *IL TROVATORE* PARTE II: UNA APROXIMACIÓN ANALÍTICA

4.1.-	Parte I: El duelo	Pág. 81
4.1.1-	Nro. 1: Introducción	Pág. 81

4.1.2-	Nro. 2: Escena y aria	Pág. 85
4.1.3-	Nro. 3: Escena, Romanza y terceto	Pág. 89
4.2-	Parte II: La gitana	Pág. 92
4.2.1-	Nro. 4: Coro de gitanos y canción	Pág. 92
4.2.2	Nro. 5: Escena y narración	Pág. 94
4.2.3-	Nro. 6: Escena y dueto	Pág. 103
4.2.4.-	Nro. 7: Escena y aria	Pág. 107
4.2.5-	Nro. 8: Final del Acto II	Pág. 109
4.3.-	Parte III: El hijo de la gitana	Pág. 112
4.3.1-	Nro. 9: Coro	Pág. 112
4.3.2-	Nro. 10: Escena y trío	Pág. 112
4.3.3-	Nro. 11: Escena y aria	Pág. 113
4.4-	Parte IV: El castigo	Pág. 116
4.4.1-	Nro. 12: Escena, aria y miserere	Pág. 116
4.4.2	Nro. 13: Escena y dúo	Pág. 120
4.4.3	Nro. 14: Último final	Pág. 124

CAPÍTULO 5: LA EVIDENCIA SONORA

5.1.-	Tecnologías aplicadas al registro sonoro: breve reseña	Pág. 130
5.1.1-	Antecedentes	Pág. 130
5.1.2-	Del fonógrafo a la actualidad	Pág. 132
5.1.3-	Ópera registrada	Pág. 134
5.2-	Testimonios sonoros sobre <i>Il Trovatore</i>	Pág. 135
5.2.1-	Contexto	Pág. 135
5.2.2	Diferencias interpretativas entre los registros sonoros y la partitura	Pág. 138
5.2.2.1-	Velocidad	Pág. 138

5.2.2.1.1-	Discrepancia en la interpretación de las velocidades metronómicas indicadas por el compositor	Pág. 139
5.2.2.1.2-	Cambios súbitos o graduales en la velocidad de diversos fragmentos que no obedecen a ninguna indicación de la partitura	Pág. 145
5.2.2.2-	Variantes en la línea melódica	Pág. 147
5.2.2.3-	Texto	Pág. 154
5.2.2.4-	Duración	Pág. 162
5.2.2.4.1-	Cambios de ritmo en la línea vocal	Pág. 163
5.2.2.4.2-	Detenciones	Pág. 165
5.2.2.4.3-	Prolongación de las líneas vocales en la finalización de escenas.	Pág. 168
5.2.2.5-	Cadencia vocal con detención total	Pág. 169
5.2.2.6-	Cortes	Pág. 182
5.2.2.7-	Interpolaciones	Pág. 184
5.2.2.8-	Transposiciones	Pág. 184
5.2.2.9-	Otros	Pág. 185

CAPÍTULO 6: CONCLUSIONES

6.1	Aspectos generales	Pág. 187
6.2-	Cuestiones editoriales	Pág. 189
6.3-	Prácticas interpretativas	Pág. 192
6.3.1-	Velocidades metronómicas	Pág. 192
6.3.2-	Cambios súbitos o graduales de velocidad	Pág. 192
6.3.3-	Variantes en la línea melódica	Pág. 193
6.3.4-	Texto	Pág. 193
6.3.5-	Cambios de ritmo en la línea vocal	Pág. 194
6.3.6-	Detenciones	Pág. 195

6.3.7-	Prolongación de las líneas vocales en la finalización de escenas.	Pág. 195
6.3.8-	Cadencia vocal con detención total	Pág. 198
6.3.9-	Cortes	Pág. 198
6.3.10-	Interpolaciones	Pág. 199
6.3.11-	Transposiciones	Pág. 199
6.3.12	Otros	Pág. 199
6.4	Consideraciones finales	Pág. 200

ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES	Pág. 8

ÍNDICE DE FIGURAS	Pág. 12

APÉNDICE 1	Pág. 201

APÉNDICE 2	Pág. 215

APÉNDICE 3	Pág. 345

BIBLIOGRAFÍA	Pág. 349

ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

Capítulo 2

Ejemplo 1	Verdi, Il Trovatore. Parte II, Nro. 5 (cc. 71 - 78)	Pág. 50
Ejemplo 2	Verdi, Il Trovatore. Parte II, Nro. 4 (cc. 212 - 215)	Pág. 52
Ejemplo 3	Verdi, Il Trovatore. Parte II, Nro. 5 (cc. 50 – 52)	Pág. 53
Ejemplo 4	Verdi, Il Trovatore. Parte II, Nro. 5 (cc. 101 - 105)	Pág. 54
Ejemplo 5	Verdi, Il Trovatore. Parte II, Nro. 6 (cc. 130 - 132)	Pág. 55

Capítulo 3

Ejemplo 6	Verdi, Il Trovatore. Parte II, Nro. 4 (cc. 91 a 99)	Pág. 65
Ejemplo 7	Verdi, Il Trovatore. Parte IV, Nro. 14 (cc. 113 a 120)	Pág. 65
Ejemplo 8	Verdi, Il Trovatore. Parte IV, Nro. 14 (cc. 125 a 132)	Pág. 66
Ejemplo 9	Verdi, Il Trovatore. Parte I, Nro. 1 (cc. 79 a 82)	Pág. 67
Ejemplo 10	Verdi, Il Trovatore. Parte II, Nro. 7 (cc. 52 - 53)	Pág. 70
Ejemplo 11	Verdi, Le Trouvère. Cadencia de la cabaletta “Di tale amor” (cc. 168 – 168). Transcripción de Lawton (1990)	Pág. 76
Ejemplo 12	Verdi, Le Trouvère. Cadencia de Azucena Nro.6 (cc. 208) Transcripción de Lawton (1990)	Pág. 77
Ejemplo 13	Verdi, Le Trouvère. Parte II, Nro. 6 (cc. 295 – 307) Transcripción de Lawton (1990)	Pág. 78

Capítulo 4

Ejemplo 14	Verdi, Il Trovatore. Parte I, Nro. 1 (cc. 260)	Pág. 83
Ejemplo 15	Verdi, Il Trovatore. Parte I, Nro. 1 (cc. 75)	Pág. 84
Ejemplo 16	Verdi, Il Trovatore. Parte I, Nro. 1 (cc. 312 - 319)	Pág. 87
Ejemplo 17	Verdi, Il Trovatore. Parte I, Nro. 2 (cc. 1 - 6)	Pág. 88
Ejemplo 18	Verdi, Il Trovatore. Parte I, Nro. 2 (cc. 31 – 33)	Pág. 88
Ejemplo 19	Verdi, Il Trovatore. Parte I, Nro. 3 (cc. 40 – 43)	Pág. 90
Ejemplo 20	Verdi, Il Trovatore. Parte I, Nro. 3 (cc. 102 – 104)	Pág. 91
Ejemplo 21 ^a	Verdi, Il Trovatore. Parte I, Nro. 1 (cc. 220 – 221)	Pág. 93
Ejemplo 21b	Verdi, Il Trovatore. Parte II, Nro. 4 (cc. 20 – 23)	Pág. 94
Ejemplo 22	Verdi, Il Trovatore. Parte II, Nro. 5 (cc. 24 – 25)	Pág. 95
Ejemplo 23	Verdi, Il Trovatore. Parte II, Nro. 5 (cc. 42 – 45)	Pág. 97
Ejemplo 24	Verdi, Il Trovatore. Parte II, Nro. 5 (cc. 56 – 59)	Pág. 99
Ejemplo 25	Verdi, Il Trovatore. Parte II, Nro. 5 (cc. 62 – 63)	Pág.100
Ejemplo 26	Verdi, Il Trovatore. Parte II, Nro. 5 (cc. 135 – 140)	Pág.102
Ejemplo 27	Verdi, Il Trovatore. Parte II, Nro. 6 (cc. 96 – 104)	Pág.105
Ejemplo 28	Verdi, Il Trovatore. Parte II, Nro. 6 (cc. 100 – 102)	Pág.105
Ejemplo 29	Verdi, Il Trovatore. Parte II, Nro. 6 (cc. 210 – 213)	Pág.106
Ejemplo 30	Verdi, Il Trovatore. Parte II, Nro. 7 (cc. 54 – 55)	Pág.108
Ejemplo 31	Verdi, Il Trovatore. Parte II, Nro. 8 (cc. 35 – 38)	Pág.110
Ejemplo 32 ^a	Verdi, Il Trovatore. Parte I, Nro. 2 (cc. 147 – 148)	Pág.111
Ejemplo 32b	Verdi, Il Trovatore. Parte II, Nro. 8 (cc. 35 – 38)	Pág.111
Ejemplo 33	Verdi, Il Trovatore. Parte III, Nro. 11 (cc. 50 – 53)	Pág.114

Ejemplo 34	Verdi, Il Trovatore. Parte III, Nro. 11 (cc. 61 – 67)	Pág.115
Ejemplo 35	Verdi, Il Trovatore. Parte III, Nro. 11 (cc. 138, acompañamiento rítmico en las cuerdas)	Pág.116
Ejemplo 36	Verdi, Il Trovatore. Parte IV, Nro. 12 (cc. 5 -7)	Pág.117
Ejemplo 37	Verdi, Il Trovatore. Parte IV, Nro. 12 (cc. 78 -79)	Pág.119
Ejemplo 38	Verdi, Il Trovatore. Parte IV, Nro. 12 (cc. 111 -114)	Pág.121
Ejemplo 39	Verdi, Il Trovatore. Parte IV, Nro. 13 (cc. 23 -26)	Pág.123
Ejemplo 40	Verdi, Il Trovatore. Parte IV, Nro. 13 (cc. 112 -115)	Pág.124
Ejemplo 41	Verdi, Il Trovatore. Parte IV, Nro. 14 (cc. 25 -27)	Pág.125
Ejemplo 42	Verdi, Il Trovatore. Parte IV, Nro. 14 (cc. 302 -303)	Pág.127
Ejemplo 43	Verdi, Il Trovatore. Parte IV, Nro. 14 (cc. 318 -321)	Pág.127
Ejemplo 44	Verdi, Il Trovatore. Parte IV, Nro. 14 (cc. 351 -352)	Pág.128

Capítulo 5

Ejemplo 45	Transcripción del compás 70, grabación 2 (Nro. 2)	Pág.148
Ejemplo 46	Transcripción del compás 70, grabaciones 3, 5 y 9 (Nro. 2)	Pág.148
Ejemplo 47	Transcripción del compás 70, grabaciones 4, 11, 13, 14, 15, 17 y 20 (Nro. 2)	Pág.148
Ejemplo 48	Transcripción del compás 70, grabación 6 (Nro. 2)	Pág.149
Ejemplo 40	Transcripción del compás 70, grabación 22 (Nro. 2)	Pág.149
Ejemplo 50	Transcripción del compás 101, grabación 18 (Nro. 2)	Pág.149
Ejemplo 51	Transcripción del compás 78, grabaciones 1 a 3, 5 a 8, 12, 13, 15 y 17 (Nro. 3)	Pág.150
Ejemplo 52	Transcripción del compás 78, grabación 4 (Nro. 3)	Pág.150
Ejemplo 53	Transcripción del compás 188, grabación 18 (Nro. 10).	Pág.152
Ejemplo 54	Transcripción del compás 73, grabaciones 1 a 10 y 12 a 20 (Nro.11)	Pág.153
Ejemplo 55	Transcripción del compás 11, grabaciones 1 y 2 (Nro. 12)	Pág.154
Ejemplo 56	Transcripción del compás 36, grabaciones 1, a 4, 7, 9, 12, 14 a 17, 19 y 20 (Nro. 5)	Pág.157
Ejemplo 57	Transcripción del compás 175 (Nro. 11)	Pág.159
Ejemplo 58	Transcripción del compás 55 (Nro. 12)	Pág.160
Ejemplo 59	Transcripción del compás 57 y 58 versión 1 (Nro. 12)	Pág.161
Ejemplo 60	Transcripción del compás 57 y 58 con variación melódica (Nro. 12)	Pág.161
Ejemplo 61	Transcripción del compás 57 y 58 con variación melódica y cambio de texto (Nro. 12)	Pág.161
Ejemplo 62	Transcripción del compás 57 y 58 versión 2 (Nro. 12)	Pág.162
Ejemplo 63	Variazioni-Cadenze tradizioni. Voci maschili (Pág. 37) Ricci (1941)	Pág.166
Ejemplo 64	Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 1 (Nro. 2)	Pág.170

Ejemplo 65	Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 2 (Nro. 2)	Pág.170
Ejemplo 66	Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 3 (Nro. 2)	Pág.170
Ejemplo 67	Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 4 (Nro. 2)	Pág.170
Ejemplo 68	Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 6 (Nro. 2)	Pág.170
Ejemplo 69	Transcripción de la cadencia realizada en las grabaciones 7, 8, 9, 11, 12, 15, 17 (Nro. 2)	Pág.171
Ejemplo 70	Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 14 (Nro. 2)	Pág.171
Ejemplo 71	Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 19 (Nro. 2)	Pág.171
Ejemplo 72	Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 20 (Nro. 2)	Pág.171
Ejemplo 73	Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 1 (Nro.6)	Pág.172
Ejemplo 74	Transcripción de la cadencia realizada en las grabaciones 2 y 3 (Nro.6)	Pág.172
Ejemplo 75	Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 4 (Nro.6)	Pág.172
Ejemplo 76	Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 5 (Nro.6)	Pág.172
Ejemplo 77	Transcripción del final de la cadencia realizada en la grabación 14 (Nro.6)	Pág.173
Ejemplo 78	Transcripción del final de la cadencia realizada en la grabación 15 (Nro.6)	Pág.173
Ejemplo 79	Transcripción de la cadencia realizada en las grabaciones 1, 3, 7 a 9, 12 y 20 (Nro.7)	Pág.173
Ejemplo 80	Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 2 (Nro.7)	Pág.174
Ejemplo 81	Transcripción de la cadencia realizada en las grabaciones 4, 6 y 15 (Nro.7)	Pág.174
Ejemplo 82	Transcripción de la cadencia realizada en las grabaciones 5 y 17 (Nro.7)	Pág.174
Ejemplo 83	Transcripción de la cadencia realizada en las grabaciones 9 a 13 (Nro.7)	Pág.175
Ejemplo 84	Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 14 (Nro.7)	Pág.175
Ejemplo 85	Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 30 (Nro.7)	Pág.175
Ejemplo 86	Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 31 (Nro.7)	Pág.175
Ejemplo 87	Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 1 (Nro. 11)	Pág.176
Ejemplo 88	Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 3 (Nro. 11)	Pág.176

Ejemplo 89	Transcripción de la cadencia realizada en las grabaciones 4 y 14 (Nro. 11)	Pág.177
Ejemplo 90	Transcripción de la cadencia realizada en las grabaciones 5, 7, 8, 10 (Nro. 11)	Pág.177
Ejemplo 91	Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 17 (Nro. 11).	Pág.177
Ejemplo 92	Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 28 (Nro. 11).	Pág.178
Ejemplo 93	Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 29 (Nro. 11).	Pág.178
Ejemplo 94	Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 4 (Nro.12)	Pág.178
Ejemplo 95	Transcripción de la cadencia realizada en las grabaciones 5 y 6 (Nro.12)	Pág.179
Ejemplo 96	Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 10 (Nro.12)	Pág.179
Ejemplo 97	Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 11 (Nro.12)	Pág.179
Ejemplo 98	Transcripción de la cadencia realizada en las grabaciones 12 y 17 (Nro.12)	Pág.179
Ejemplo 99	Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 13 (Nro.12)	Pág.180
Ejemplo 100	Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 14 (Nro.12)	Pág.180
Ejemplo 101	Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 15 (Nro.12)	Pág.180
Ejemplo 102	Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 19 (Nro.12)	Pág.180
Ejemplo 103	Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 20 (Nro.12)	Pág.180
Ejemplo 104	Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 23 (Nro.12)	Pág.180
Ejemplo 105	Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 24 (Nro.12).	Pág.181
Ejemplo 106	Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 2 (Nro.12)	Pág.181
Ejemplo 107	Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 7 (Nro.12)	Pág.181
Ejemplo 108	Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 8 (Nro.12)	Pág.181
Ejemplo 109	Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 9 (Nro.12)	Pág.181
Capítulo 6		
Ejemplo 110	Verdi, Il Trovatore. Parte IV, Nro. 14 (cc. 222) Edición Dover (1994)	Pág.191
Ejemplo 111	Verdi, Il Trovatore. Parte IV, Nro. 14 (cc. 222) Edición Ricordi –Chicago Press (1993)	Pág.191

Ejemplo 112	Verdi, Il Trovatore. Parte IV, Nro. 6 (cc. 303 - 310)	Pág.197
Ejemplo 113	Comienzo Nro. 13 Toni y Serafin (1978) (Pág. 252)	Pág.199

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1	Pág.104
Figura 2	Pág.119

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

1.1 LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

La interpretación musical en un contexto académico es un proceso que se desarrolla vinculando el texto producido por un compositor con la transmisión de una resultante sonora a una audiencia. Para ello es necesario realizar un estudio de la obra que abarque diferentes perspectivas.

Son necesarios los conocimientos específicos como el manejo erudito de la lectura y comprensión del lenguaje musical, la habilidad en la interpretación de un instrumento, manejo de la voz o la técnica de la dirección, y poseer un conocimiento profundo del estado de situación extra musical en el cual ha tenido su nacimiento la obra abordada.

Dentro de este contexto se pueden incluir los datos biográficos del autor, sus estrategias compositivas, fuentes que nos dejen entrever estos procesos como cartas, entrevistas, declaraciones, la producción de otros autores de la época, entorno histórico, tendencias estilísticas, etc. Es decir, un conocimiento profundo del *nivel poético* que rodea a la obra en cuestión (Nattiez 1990).

Por otro lado, más allá de los saberes y el acervo sociocultural que pueda aportar un intérprete en el estudio y posterior representación de una composición y de la decodificación descrita, existen a lo largo de la historia de la música sobrados ejemplos de prácticas interpretativas que trascienden los límites de aquello que es el vehículo a través del cual el compositor nos presenta su obra: la partitura.

Estos ejemplos los encontramos en diversos géneros, épocas y circunstancias. Butt (2002) menciona entre estos casos a la interpretación de la música ficta, el desarrollo de un bajo barroco, la música popular, la música de la corriente “nueva complejidad”, por ejemplificar algunos, ya que se constituyen como textos musicales que necesitan del intérprete para completarse y por ende cada representación será siempre única.

Concentrándonos en el tema de la ópera italiana, Gossett nos habla de “[...] la existencia de múltiples versiones de las óperas italianas escritas en la primera mitad del siglo XIX”.¹ Butt también comenta al respecto:

“Desde su inicio y hasta bien entrado el siglo XIX se evidencia una escritura deliberadamente vaga ya que el texto musical a menudo se preparaba extremadamente rápido y pasaba por tantas versiones como producciones en las que se presentaba. Además, muchos elementos de la interpretación, como la ornamentación del cantante, eran determinados por el artista y por lo tanto eran redundantes en la notación”.²

Indudablemente, la aparición de la grabación sonora ha alterado el modo en que se concibe la ejecución de una pieza. Philip (2004) nos demuestra cómo la interpretación instrumental se ha modificado durante el siglo XX en consecuencia de la aparición de los registros grabados, analizando los parámetros que se vieron afectados como la flexibilidad de *tempo*, el rubato, el uso del vibrato y el portamento.

En la misma línea Butt afirma que si bien el concepto de la obra musical como algo único y autónomo surge durante el siglo XIX, se evidencia a través de los primeros registros sonoros que por muy precisa que sea la partitura de un compositor todavía hay muchos aspectos que no aparecen explicitados en ella referidos al estilo de interpretación y numerosos casos donde las directivas del compositor son modificadas o ignoradas.

Estos cambios, agregados o retoques se incluyen habitualmente en presentaciones en teatros, recitales y grabaciones. Por ello puede decirse que estas prácticas interpretativas se han convertido en costumbre y aparecen como una opción válida a la hora de definir una versión a realizar.

No obstante, este fenómeno no afecta a la partitura con la cual los intérpretes afrontan su estudio. Las referencias a las cuales se recurre generalmente son: los registros sonoros, audiovisuales, el testimonio de maestros, cantantes y directores.

Tal es el caso de la ópera *Il Trovatore* de Verdi³, objeto de estudio de la presente investigación. Pese a la existencia de manuscrito, autógrafos y partituras impresas,

¹ GOSSETT, 2008: 241. Todas las traducciones pertenecen a la autora excepto aquellos casos en los que se indique lo contrario.

² BUTT, 2002: 107.

³ *Il Trovatore*, ópera en cuatro actos con música del compositor italiano Giuseppe Verdi (1813-1901) y libreto de Salvatore Cammarano y Leone Emanuele Bardare estrenada en 1853 en el Teatro Apollo de Roma, Italia.

subsisten prácticas interpretativas que no se ajustan a ninguna de estas fuentes. La ausencia de estudios sistematizados que recopilen, transcriban, organicen, contextualicen y presenten este material nos insta a realizar una investigación que permita a los directores musicales conocer estas prácticas a través de un trabajo académico con sustento teórico y metodológico a partir del cual puedan fundamentar nuevas líneas interpretativas del repertorio operístico verdiano.

1.2 LAS TRADICIONES INTERPRETATIVAS

El término “tradición” aparece en varios autores relacionado con este tipo de prácticas y se ha instalado como parte del lenguaje inherente al género operístico. De acuerdo con Gossett (2008) las tradiciones son las alteraciones o modificaciones del texto musical que han realizado el director o los cantantes en algún momento entre la composición de la obra y el presente y que fueron aceptadas por otros intérpretes y se han trasladado de generación en generación. Estas tradiciones van desde detalles de ubicación del texto, la interpretación de dinámicas, modificaciones de notas o respiraciones para facilitar un pasaje dificultoso, pueden involucrar también cortes donde son quitados algunos compases o un número completo, octaveo de melodías de los cantantes, ornamentación de figuras melódicas o interpolación de notas agudas al final de la composición.

Taruskin (2010) califica a la tradición de acumulativa, con múltiples autores, abierta, complaciente, desordenada y sobre todo humana. Al respecto Serafin y Toni nos dicen:

“Una tradición se legitima en primer lugar por el mero hecho de que su depositario la ha recibido a través de grandes maestros, célebres en su tiempo, quienes a su vez la han recibido de otros maestros famosos que las han aprendido directamente de los autores de las obras, la fuente más autorizada [...]”.⁴

La Real Academia Española define el término como transmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, ritos, costumbres, hecha de generación en generación.

⁴ SERAFIN y TONI, 1958: 11.

Para el presente trabajo entenderemos por tradición a las prácticas interpretativas que se han perpetuado en el tiempo a partir de la aceptación de distintas audiencias y de la transmisión entre intérpretes y/o de maestros a discípulos.

1.3 OBJETO DE ESTUDIO

Definimos como objeto de estudio de la presente tesis a las tradiciones interpretativas detectadas en la ejecución de la ópera *Il Trovatore* de Giuseppe Verdi, a través del análisis de fuentes y grabaciones sonoras⁵ y posterior comparación con la edición crítica de la partitura⁶. Este proceso nos permitirá determinar cuáles son estas prácticas, transcribirlas y contextualizarlas a fin de poder valorizarlas adecuadamente en virtud del nacimiento de nuevas líneas interpretativas.

1.4 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

La formación en el ámbito institucional del director musical en Latinoamérica está diseñada a partir del desarrollo de habilidades relacionadas a la comprensión, conocimiento e interpretación del repertorio sinfónico universal. El abordaje del repertorio lírico se hace generalmente desde lo técnico y quedan de lado todas las cuestiones performativas específicas del género. Por ejemplo, existen una serie de modificaciones que los intérpretes realizan al momento de la puesta en acto de la ópera *Il Trovatore* que no se encuentran reflejadas en ningún texto.

De ello resulta que el acercamiento y estudio de la partitura de esta ópera es incompleto para el director que no está informado acerca de estas prácticas. Cabe destacar que los cantantes acceden a ellas a través del adiestramiento que reciben de sus maestros (Serafin y Toni). Este no es el caso de los directores que muchas veces saben de la existencia del tema y se informan de él a través de la audición de registros sonoros.

En este sentido consideramos que un análisis profundo y con rigor científico sobre el tema sumado a la existencia de una edición revisada de la partitura será un aporte fundamental para nuestra comunidad profesional que permitirá acceder a un panorama de

⁵Centraremos la investigación en el análisis de diversas grabaciones seleccionadas a discreción. Si bien consideraremos el formato audio y el audiovisual como material de elección, sólo nos centraremos en los aspectos auditivos.

⁶ Publicada en conjunto por la Editorial Ricordi Milán y The University of Chicago Press en 1993.

comprensión más completo y por ende abrir la posibilidad de innovadoras posibilidades de ejecución.

Pese a la existencia de manuales sobre coloraturas y cadencias,⁷ estudios realizados sobre las ornamentaciones⁸ de las óperas verdianas e incluso existiendo alguna bibliografía que habla de cuestiones de interpretación en sus óperas⁹, ningún estudio se ha basado en el análisis de una ópera completa a partir de grabaciones históricas y destacadas y posterior comparación con edición crítica de la partitura.

1.5 HIPÓTESIS

El relevamiento de las tradiciones interpretativas de la ópera *Il Trovatore* a través del análisis de registros sonoros, estudio y comparación de fuentes con la edición crítica de la partitura publicada en 1993, permitirá contar un sustento teórico que complete el estudio de la obra en favor de nuevas propuestas que continúen, contradigan o renueven estas prácticas interpretativas.

1.6 OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

1.6.1 GENERALES

- Realizar un relevamiento sistematizado y con un sustento teórico de las tradiciones interpretativas de la ópera *Il Trovatore*.
- Contribuir a un abordaje más completo en el estudio de la obra que permita la apertura de nuevas posibilidades de interpretación.

1.6.2 ESPECÍFICOS

- Seleccionar, digitalizar y catalogar el material sonoro a utilizar en la investigación.
- Seleccionar y catalogar el material bibliográfico.

⁷Véase: RICCI, L. 1984. *Variazioni-Cadenze-Tradizioni* (Vol. 1, 2 y ap). Milán: Ricordi; SERAFIN, T., TONI, A. 1958. *Stile, tradizioni e convenzioni del melodramma italiano del Settecento e dell'Ottocento*, Milán: Ricordi.

⁸ Véase: CRUTCHFIELD, W. 1983. Vocal Ornamentation in Verdi: The Phonographic Evidence. *19th-Century Music* University of California Press, Vol. 7, No. 1 pp. 3-54. [Consulta:17-7-2015] Disponible en: URL: <http://www.jstor.org/stable/746545>; PALEKAR, P., 2010. *Performance Practices of Violetta's First Act Aria from Verdi's La Traviata: A Survey of Recordings*. Arizona State University.

⁹Véase: SERAFIN, T., TONI, A. 1958. *Stile, tradizioni e convenzioni del melodramma, italiano del Settecento e dell'Ottocento*, Milán: Ricordi; ARDOIN, J. 2003. *Callas at Juilliard: The Master Classes*. Amadeus Press.

- Analizar y contextualizar las características compositivas de Verdi.
- Analizar y contextualizar las características musicales de la obra.
- Comparar la partitura orquestal con la reducción para canto y piano.
- Analizar y volcar en un cuadro los elementos derivados de las audiciones.
- Transcribir las variaciones melódicas introducidas durante la interpretación con respecto a la partitura general.¹⁰
- Valorar la recepción, desarrollo y transformación de estas tradiciones en el tiempo.
- Presentar una selección de las prácticas interpretativas que se hayan convertido en tradición a fin de ser consideradas al momento de nuevas presentaciones.
- Abrir el campo de investigación hacia nuevas alternativas de interpretación que contemplen estas tradiciones.

1.7 ESTADO DE CUESTIÓN

La existencia del *Istituto Nazionale di Studi Verdiani* (Parma, Italia) y del *American Institute for Verdi Studies* (Nueva York, Estados Unidos) como centros de estudios especializados en la vida y obra de Giuseppe Verdi, han auspiciado e impulsado la apertura de un importante espacio para la investigación.

El primero funciona desde 1959 y tiene como objetivo “difundir el trabajo de Giuseppe Verdi y aumentar nuestro conocimiento sobre el compositor y su música a través de diversas iniciativas y actividades”¹¹. Cuenta con una importante biblioteca, archivo de correspondencia, archivo visual y colección de grabaciones. Por otro lado, su par americano cuenta con manuscritos inusitados, partituras impresas, libretos, correspondencia, registros de archivo, diseños de escenarios y vestuario y publicaciones periódicas del siglo XIX.¹²

¹⁰ Debido a que la edición crítica contiene un apartado con las peculiaridades de todas las ediciones conocidas hasta el momento, no consideramos necesaria la instancia de comparar la grabación con la partitura utilizada en cada caso.

¹¹ www.studiverdiani.it/

¹² www.nyu.edu/projects/verdi/

Ambas instituciones respaldan publicaciones nutridas de material de gran importancia para esta investigación no sólo por el contexto en el cual se encuadran sino también por el rigor científico que presentan¹³.

En adición, proporcionan apoyo a diversos proyectos de investigación y académicos. En este contexto se incluye la publicación en curso de las obras de Giuseppe Verdi en edición crítica en colaboración entre las editoriales *The University of Chicago Press* y *Ricordi Milán* de la cual *Il Trovatore* ha sido publicada en formato canto-piano (2002), partitura de director (1993) y partitura de bolsillo (2016). Para el presente estudio utilizamos como referencia la reducción al piano y la partitura de director. Esta última cuenta con un importante prefacio donde se detalla la génesis de la composición, la historia en la cual se basa el libreto, agregando un completo catálogo de ediciones existentes con comentarios sobre cada una, a la vez que presenta las decisiones editoriales en torno a la clarificación de ambigüedades de armonía, detalles melódicos, texto y fraseo que difieren con las ediciones anteriores. También expone la problemática de la interpretación aportando datos históricos sobre la misma.

La indiscutible importancia que tuvo Verdi para la ópera italiana ha atraído la mirada de diversos estudiosos que han disertado sobre variados aspectos de su obra. En la etapa exploratoria hemos encontrado una amplia bibliografía que se ocupa de temas relacionados con su vida y su producción. Alguna se encuadra dentro de los estudios eruditos y otra es de divulgación. Asimismo, encontramos material donde se discuten los criterios editoriales a partir del análisis de manuscritos; el análisis de la correspondencia mantenida por el compositor; las convenciones interpretativas de la Italia del siglo XIX; las características comparativas entre sus trabajos en italiano y francés; la organología de sus óperas; las particularidades de los registros vocales utilizados; la presencia femenina

¹³ El **American Institute for Verdi Studies** ha respaldado la publicación de: ROSEN, D. PORTER, A. 1984. *Verdi's "Macbeth": A Sourcebook*. New York: Norton; London: Cambridge University Press; CHUSID, M., 1997. *"Verdi's Middle Period: Source Studies, Analysis, and Performance Practice"*. Chicago: University of Chicago Press; DELLA SETA, F. MONTEMORRA MARVIN, R. MARICA, M. 2003. *"Verdi 2001: Atti del Convegno internazionale / Proceedings of the International Conference, Parma - New York - New Haven, 24 January - 1 February 2001"*. 2 vols. Florence: Leo S. Olschki Editore. Asimismo desde 1976 ha publicado el periódico *"Verdi Forum"* en forma anual donde encontramos ensayos, artículos y conferencias sobre la temática Verdiana y otros temas concernientes a la ópera italiana del siglo XIX.

El **Istituto Nazionale di Studi Verdiani** diversifica sus publicaciones entre los periódicos: *"Studi verdiani"* *"Bollettino Verdi"*; *"Atti dei congressi"*; *"Quaderni dell'Istituto nazionale di studi verdiani"*; *"Edizione critica della corrispondenza verdiana"*; *"Cataloghi di mostre"*; *"Cataloghi della discoteca storica dell'Istituto nazionale di studi verdiani"*; *"I quaderni del Festival Verdi"* *"Facsimili di autografi musicali"*.

y religiosa; los mecanismos de censura; la dicotomía Verdi- Wagner. Es decir, un extenso panorama de fuentes que nos ayudan a comprender las múltiples problemáticas que lo rodean. Estas fuentes son mencionadas en el apartado “Bibliografía”.

La edición crítica realizada por el *Istituto di studi verdiani* de la correspondencia sostenida por el compositor, especialmente en la época que ronda el nacimiento de *Il Trovatore* nos ha ayudado a comprender el contexto en que fue concebida y las vicisitudes en torno a su montaje.¹⁴

El libro *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* de Abramo Basevi nos resultó de interés ya que fue escrito en vida del compositor y por lo tanto nos facilitó información sobre las óperas de Verdi bajo el influjo de la recepción contemporánea. Asimismo Basevi tiene una visión de las obras a partir de la cual delimita analítica y nominalmente su estructura formal de acuerdo con las convenciones de la época a la vez que es el primer estudioso en percibir variaciones en el lenguaje compositivo lo cual lo lleva a avizorar cambios en su desarrollo estilísticos.¹⁵

Los tratados de canto y ornamentación de Luigi Ricci¹⁶ donde se proponen *cadenzas* y *coloraturas* para varias óperas, como así también el trabajo de Serafín y Toni¹⁷ que propone además, cortes, cambios y otros retoques y se centra en la producción verdiana, fueron consultados por su importancia como material de preparación de cantantes y maestros concertadores durante décadas.

En *Verdi* Julian Budden expone su crecimiento como hombre de teatro y su búsqueda de la coherencia dramática.¹⁸ Este material se completa con *The Operas of Verdi* donde presenta los tres períodos compositivos en volúmenes por separado comentando cada ópera en forma mucho más exhaustiva recalcando el contexto de su composición, su estructura musical, análisis general y vínculos musicales con obras del pasado.¹⁹

¹⁴ MOSSA, M. 2001. *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani.

¹⁵ BASEVI, A. 1859. *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*. Florencia, Tip. Tofani.

¹⁶ RICCI, L. 1984. *Variazioni-Cadenze-Tradizioni per canto. Vol 1*. Milán: Ricordi.

¹⁷ SERAFIN, T.; TONI, A. 1958. *Stile, tradizioni e convenzioni del melodrama italiano del settecento e dell'ottocento* (Vol1 y 2). Milán: Ricordi.

¹⁸ BUDDEN, J. 2008. *Verdi*, Oxford University Press.

¹⁹ BUDDEN, J. 1978. *The operas of Verdi. (Vol 1 a 3)*. Oxford University Press, Primera edición.

De los escritos que sustentan teóricamente nuestra investigación destacamos el trabajo realizado por Roger Parker en *The new grove guide to Verdi and his operas* donde presenta una completa biografía del compositor con datos relevantes de su vida y entorno histórico según su estilo compositivo en cada período. Asimismo, presenta material de análisis para ejemplificar el uso del color local, su prototipo lírico, su estilo armónico y sus influencias. Muestra un escueto análisis contextualizado de cada ópera.²⁰

Verdi in performance de Alison Lathan y Roger Parker compila una serie de artículos que amplían la discusión sobre interpretación tanto en lo instrumental como lo vocal. Resultaron de especial importancia para nuestra investigación las reflexiones acerca de la ornamentación.²¹

En *Verdi's middle period* Martin Chusid presenta importantes artículos algunos de los cuales se explayan sobre las tradiciones musicales de la época. Se aborda la temática del *tempo* y carácter desde el aspecto de la problemática performativa.²² *Verdi's Il trovatore: The Quintessential Italian Melodrama* del mismo autor, es considerado el estudio más completo publicado sobre esta ópera. En él, Chusid no sólo proporciona una visión completa de la obra sino que además realiza un aporte innovador a través de su análisis musical y narrativo.²³

Tanto *Divas and Scholars* (Philip Gossett)²⁴ como *Evolving Conventions in Italian Serious Opera* (Scott Balthazar)²⁵ nos brindaron un exhaustivo recuento de la historia y performance del *bel canto* contextualizado en una Italia pujante por su unificación. Aportaron asimismo importante información sobre el período y tendencias actuales en cuestiones de interpretación.

Dos estudios que significaron un gran aporte para clarificar la injerencia de los solistas a la hora de tomar decisiones interpretativas en una ópera fueron *Changing the*

²⁰ PARKER, R. 2007. *The New Grove Guide to Verdi and His Operas*. Oxford University Press.

²¹ LATHAM, A. PARKER, R. 2001. *Verdi in performance*, Oxford University Press.

²² CHUSID, M. 1997. *Verdi's middle period 1849–1859: Source studies, analysis and performance practice*. University of Chicago Press.

²³ CHUSID, M. 2012. “*Verdi's Il trovatore: The Quintessential Italian Melodrama*” Eastman Studies in Music. Ralph P. Locke, senior editor. Rochester, NY: University of Rochester Press.

²⁴ GOSSETT, P. 2008. *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*. Chicago: University of Chicago Press.

²⁵ BALTHAZAR, S. L. 1985. *Evolving Conventions in Italian Serious Opera: Scene Structure in the Works of Rossini, Bellini, Donizetti, and Verdi, 1810-1850*. University of Pennsylvania.

Score (Hilary Porris)²⁶ y *Fashions and Legacies of Nineteenth-Century Italian Opera* (Roberta Montemorra y Hilary Porris).²⁷

Los artículos de Drabkin,²⁸ Parker²⁹ y Petrobelli³⁰ sobre la estructura dramática de *Il Trovatore*, plantean relaciones entre las tonalidades utilizadas y las jerarquías de los personajes o los vínculos que se establecen entre ellos.

Por último el trabajo de Crutchfield en el artículo *Vocal Ornamentation in Verdi: The Phonographic Evidence* establece bases de análisis al comparar algunas grabaciones que difieren en su interpretación.³¹

Cabe mencionar que varias tesis doctorales sobre la temática verdiana han sido publicadas exitosamente. Entre ellas nos interesó especialmente *Performance Practices of Violetta's First Act Aria from Verdi's La Traviata: A Survey of Recordings* de Palekar ya que aborda la problemática de la interpretación a partir del análisis de grabaciones.³²

Otros tópicos que destacan son: contexto histórico, orquestación, religión, temáticas dramáticas, el *ballet* en sus óperas, las tonalidades, situación política en Italia del Siglo XIX, dicotomía Verdi-Wagner.³³ Completando este panorama hay algunas

²⁶PORRIS, H. 2009. *Changing the Score: Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance*. Oxford University Press.

²⁷ MONTEMORRA, M.R; PORRIS, H. (Editoras) 2010. *Fashions and Legacies of Nineteenth-Century Italian Opera*. Cambridge University Press.

²⁸ DRABKIN, W. 1982. Characters, Key Relations and Tonal Structure in 'Il trovatore'. *Music Analysis*, Vol. 1, No. 2 Wiley, pp. 143-153.

²⁹ PARKER, R. 1982. The Dramatic Structure of 'Il trovatore'. *Music Analysis*, Vol. 1, No. 2, pp. 155-167.

³⁰ PETROBELLI, P. DRABKIN, W. 1982. Towards an Explanation of the Dramatic Structure of 'Il trovatore'. *Music Analysis*, Vol. 1, No. 2.

³¹ CRUTCHFIELD, W. 1983. Vocal Ornamentation in Verdi: The Phonographic Evidence. *19th-Century Music*, Vol. 7, No. 1. University of California Press, pp. 3-54.

³² PALEKAR, P. 2010. *Performance Practices of Violetta's First Act Aria from Verdi's La Traviata: A Survey of Recordings*. Arizona State University.

³³ ANGELINI, M.L. 2006. *Fonte per la storia materiale dell'opera verdiana La Traviata* (Microfilm). ARBOR, A. (Editora) University of Michigan; CORDEL, O.C. 1997. *The Orchestration of Verdi: A Study of the Growth of Verdi's Orchestral Technique as Reflected in the Two Versions of Simon Boccanegra*. (Microfilm) ARBOR, A. (Editora) University of Michigan; DAUTH, U. 1981. *Verdis Opern im Spiegel der Wiener Presse von 1843 bis 1859. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte*. E. Katzbichler, DRENGER, T. 1996. *Liebe und Tod in Verdis Musikdramatik: Semiotische Studien zu ausgewählten Opern*. Hamburg, Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, no. 45. Hamburg: Wagner; EINSFELDER, S. 1994. *Zur musikalischen Dramaturgie von Giuseppe Verdis Otello*. Köln, Koelner Beiträge zur Musikforschung, vol. 184. Regensburg: Bosse; HALE, V.E. 1973. *The Tenor Arias in the Operas of Giuseppe Verdi* (Microfilm). ARBOR, A. (Editora) University of Michigan; ÜRGENSEN, K.A. 1997. *The Verdi Ballets*. University of Copenhagen; Premio internazionale Rotary Club di Parma Giuseppe Verdi, no. 4. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1995; KREUZER, G.K. 2004. *Verdi and German Culture, 1871-1945*. Oxford University Press; LAWTON, D. 1973. *Tonality and Drama in Verdi's Early Operas*. Berkeley, University of California, Berkeley; ROSEN, D. 1976. *The Genesis of Verdi's Requiem*. Berkeley University of California; STOCKER, L. 1969. *The Treatment of the Romantic Literary Hero in Verdi's Ernani and in Massenet's Werther*. Florida State University; VETERE, M.L. 2010. *Italian Opera from Verdi to Verismo: Boito and*

otras finalizadas sin publicación. En este caso se estudiaron mayormente aspectos relacionados con las obras de los últimos años de su producción.³⁴ Finalmente, hay un grupo de investigadores con sus tesis en desarrollo que se interesaron por las fuentes literarias, ornamentación en ópera italiana, instrumentación de sus óperas y el legado performativo de Toscanini en relación con la obra de Verdi.³⁵

1.8 ORGANIZACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN Y ASPECTOS METODOLÓGICOS

1.8.1 CONSIDERACIONES GENERALES

Resulta evidente que las características del objeto de estudio son las que nos proponen la metodología y los criterios interpretativos que mejor se ajustan a su naturaleza.

La presente investigación se basó en el estudio de caso y el análisis de fuentes. Es una investigación de tipo documental ya que trabajamos en la obtención y análisis de datos provenientes de materiales impresos y documentos sonoros. Consecuentemente, fue

La Scapigliatura. University Microfilms International (UMI); ANDRÉ, N.A. 1996. *Azucena, Eboli, and Amneris: Verdi's Writing for Women's Lower Voices*. Harvard University; CATALANO, A.R. 2000. *I Due Simoni: Revision as Recharacterization in Verdi's Simon Boccanegra*. Brandeis University; COSTANTINO, A. 2010. *The cimbasso and tuba in the operatic works of Giuseppe Verdi: a pedagogical and Aesthetic comparison*. University of North Texas; EASLEY, D.B. 2005. *Tonality and drama in Verdi's La Traviata*, Louisiana State University; GOOLD, W.C. 1981. *The Verdian Baritone: A Study of Six Representative Operas*, University of Kentucky; HERMANN, W.A. 1963. *Religion in the Operas of Giuseppe Verdi*. Columbia University; KITSON, J.R. 1985. *Verdi and the Evolution of the Aida Libretto*. University of British Columbia; MIHELIC, S. 2001. *Similarities in the use of dramatic recitative style in the music of Claudio Monteverdi and Giuseppe Verdi with some performance-practice issues*. University of North Texas; MOREEN, R.A. 1975. *Integration of Text Forms and Musical Forms in Verdi's Early Operas* Princeton University; OWEN, J.A. 2012. *Hidden music: Vowel formant theory and the languages of Verdi's Don Carlos*, Louisiana State University; SABBETH, D. P. 1976. *Towards Falstaff: The Search for Musical and Dramatic Coherence in the Last Two Operas of Verdi*. City University of New York; WALTERS, M D. 2007. *The Worlds of Rigoletto: Verdi's Development of the Title Role in Rigoletto*, Electronic Theses, Treatises and Dissertations. Paper 1298.

³⁴ BEYER, B. 1985. *Selbstverständigung und Verselbständigung. Eine Analyse von Giuseppe Verdis Don Carlos*, Technische Universität, Berlin; ENSEN, L. 1987. *Giuseppe Verdi and the Milanese Publishers of his music: from Oberto to La Traviata*. New York University; FAST, J. A. 1973-4. *Boito, Verdi and Shakespeare*. University of Birmingham; GERHARTZ, L. K. 1968. *Die Auseinandersetzungen des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen Drama. Ein Beitrag zur szenischen Strukturbestimmung der Oper*. Freie Universität, Berlin; LA ROSA, J.S. 2006. *Formal convention in Verdi's Falstaff*. Louisiana State University; LUSK, F.L., 1975. *An Analytical Study of the Verdi Romanze*, Indiana University; WENER, K. 1986. *Studien zu Verdis Falstaff*. Kiel.

³⁵ CZAİKA, I.G. *Charakterisierende Motivtechnik in den frühen Opern von Giuseppe Verdi*; KIM, L. *Changing Meanings of Ornamentation in Nineteenth-Century Italian Opera* Cindy Eastman School of Music, University of Rochester; KLIER, T. *Die Instrumentation bei Verdi*. Würzburg. ROSSINI, P.A. *Performance Practice in Verdi: Arturo Toscanini's Legacy*. University of Sydney; SCHNEIDER, H. J. *Verdi auf der deutschen Bühne des 19. Jahrhunderts*, Leipzig; WEDELL, F. *Studien zu den frühen Opern von Verdi*.

necesario la selección de enfoques y abordajes plausibles de ser conectados transversalmente.

Partiendo desde la mirada de la disciplina musicológica son varias las herramientas metodológicas que nos permitieron completar el criterio amplio e interdisciplinar pretendido para llevar adelante la presente investigación.

1.8.2 ETAPAS, MÉTODOS Y ABORDAJES

ETAPA 1: Recolección y clasificación de fuentes. Lectura y audiciones. Volcado de la información en fichas y cuadros.

A) Material bibliográfico: La investigación archivística nos ha permitido la observación sistemática de fuentes primarias y secundarias. A partir de ello hemos seleccionado y discriminado la información pertinente a nuestro objeto de estudio, analizando su contenido y volcado en fichas bibliográficas.

La investigación de archivos es una de las disciplinas que nos aporta la musicología.³⁶ Se trata de un método de recuperación de información a través del cual el estudioso busca, clasifica y analiza documentos que contienen información precisa y detallada relevante para muchos aspectos, en este caso, de la erudición musical: la biografía, cronología, historia de las instituciones y sociedades, el lugar y la función de los músicos en la sociedad, la realización de la práctica (en el más amplio sentido de la frase) y muchos otros.³⁷

La interpretación de la información resultante de la lectura de estas fuentes se ha realizado utilizando una mirada hermenéutica. Gadamer (2013) entiende a la hermenéutica como una herramienta para comprender e interpretar. Es decir, es la búsqueda del significado intrínseco de un texto. El término “hermenéutica” proviene del griego y significa interpretar, esclarecer y, también, traducir. Por medio de esta acción el objeto es vuelto comprensible o es llevado a la comprensión.

³⁶Conceptos tomados de MC CLARYS, S. 2001. Musicology. Grove Music Online. Ed. Retrieved 21 May. 2018, from www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046710.

³⁷ Conceptos tomados de LESURE, F. -BOWERS, R. -HAGGH, B. 2001. Archives and music. Grove Music Online. Ed. Retrieved 21 May. 2018 from www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046710.

B) Material Sonoro: -Recopilamos distintas versiones grabadas en formato audio de la ópera objeto de estudio.

- Realizamos una audición crítica de cada registro seleccionado volcando en un cuadro toda la información obtenida. Para ello tuvimos en consideración los siguientes parámetros: *Tempo* (nos referimos a las indicaciones metronómicas pero también a los cambios súbitos y graduales de velocidad); Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto); Línea melódica (cambios en las alturas, agregados de adornos); Cadencia vocal con detención total o sin ella³⁸ (realizamos la transcripción de todas las cadencias escuchadas); Duraciones (observamos los cambios de ritmo y las duraciones de las figuras finales); Intensidad y dinámica; Otros.

El estudio de caso fue el adecuado en esta instancia ya que resultó el mejor modo de analizar un problema práctico o situación determinada. Se trata de un método de investigación que la musicología toma de las ciencias sociales. Merriam (1988) lo define como un proceso particularista, descriptivo, heurístico e inductivo.

Criterio de selección de grabaciones

Con respecto a la selección de las grabaciones: si bien no realizaremos un estudio estadístico, el criterio de selección se ajustará al tipo de muestreo no probabilístico intencional.

La popularidad que la ópera *Il Trovatore* ha adquirido desde su nacimiento es tal que podemos asegurar la existencia de cientos de registros en audio y video, editados y caseros, realizados en diversas circunstancias (en estudio/en vivo; con acompañamiento de piano/con acompañamiento de orquesta; en versión de concierto/en versión escenificada), de la ópera completa o extractos.³⁹

³⁸ Crutchfield (1983) distingue las cadencias con la detención total de la orquesta generalmente ubicadas al final de una sección (y por lo tanto tienen un desarrollo mayor) y aquellas que se encuentran dentro de una pieza (son más cortas y generalmente cuentan con acompañamiento en alguno de los pulsos).

³⁹ Chusid (2012) presenta una extensa recopilación.

La imposibilidad de abordar la multiplicidad de grabaciones existentes nos ha llevado a aplicar diversos filtros de selección para lograr un corpus plausible de ser abarcado en el presente trabajo.

Primeramente, se consideró de interés para esta investigación incluir no sólo grabaciones de la ópera completa sino también extractos de las arias principales. Esto nos garantiza una comprensión más abarcada del fenómeno interpretativo estudiado ya que existen grabaciones de arias que resultan antológicas por las circunstancias y por los agentes intervinientes⁴⁰. Además, es en estos momentos en los que el cantante pone su creatividad y elocuencia vocal al servicio de la obra.

Consideramos que hay registros valiosos tanto en formato de audio como video. Sin embargo, hemos circunscripto el objeto de estudio a los registros en formato sonoro. Dentro de estos parámetros se consideraron sólo aquellas grabaciones cantadas en idioma italiano y que fueran editadas por reconocidos sellos.⁴¹

Este panorama reduce ampliamente la cantidad de ejemplares, aun así valiosos registros no han podido ser incluidos en la selección para este trabajo. El recorte final se ha realizado teniendo en cuenta la notoriedad, celebridad de los intérpretes y los rasgos musicales de la producción a discreción de la autora.

La metodología de selección utilizada en este caso es el método selectivo proveniente de las Ciencias Sociales. El mismo se define como no probabilístico ya que se desconoce la probabilidad que tienen los elementos de la población de participar de la muestra, e intencional en base a que los elementos son escogidos por criterios o juicios preestablecidos por el investigador (Creswell 2013).

Hemos recopilado para el presente estudio veinte grabaciones completas y al menos dos registros de cada una de las arias importantes de la obra que abarcan un rango histórico que va desde 1908 hasta 2014.

Para mejor organización del trabajo y posterior presentación utilizamos dos cuadros de volcado de información.

⁴⁰ Es el caso de las grabaciones históricas o de aquellas realizadas por afamados solistas.

⁴¹ Se seleccionó un registro publicado en DVD pero del cual solamente se consideró el audio.

TABLA A⁴²: Contiene la ficha técnica de cada grabación considerando la siguiente información:

N° de Grabación	Año	Lugar	Situación (Grabación en vivo o estudio)	Director Musical	Orquesta	Coro	Solistas	Observaciones	Edición seleccionada

TABLA B⁴³: Contiene la información obtenida a partir de la escucha de todos los registros sonoros según los parámetros seleccionados.

Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)	Línea Melódica	Cadencia vocal (Con detención total o sin ella)	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros

Ambas tablas se encuentran vinculadas entre sí a través del número asignado a cada grabación.

ETAPA 2: Análisis crítico de fuentes.

A) Análisis de la obra: El análisis musical de la obra se enfocó en establecer parámetros formales, armónicos, melódicos, rítmicos, instrumentales y topográficos. Asimismo se observaron otros procedimientos compositivos que fueron comparados con los de otros compositores de la época que han abordado el género operístico permitiendo una contextualización histórico-cultural.

⁴² Disponible en el APÉNDICE 1.

⁴³ Disponible en el APÉNDICE 2.

B) Comparación entre la reducción a canto y piano y la partitura general: La comparación con la reducción al canto y piano es importante para incorporar o descartar diferencias con la partitura de orquesta. Cabe mencionar que la mayoría de los agentes participantes en el proceso de interpretación de una ópera (cantantes, maestros preparadores, *régisseurs*, coreutas, maestros internos, etc) utilizan para su estudio esta versión. No obstante, no se rescataron datos significativos de esta acción.

Hemos utilizado el enfoque disciplinar proveniente de las teorías analíticas y consecuentemente el método analítico como método de aplicación.⁴⁴

El análisis de la música, con el que la teoría es típicamente asociada, tiene una genealogía reciente, aunque también parece confundirse con las diversas prácticas. Dahlhaus (1977) se propuso sintetizar la diversidad de acepciones que la dicotomía teoría-análisis de la música había sufrido a lo largo de la historia distinguiendo tres tradiciones o paradigmas.

I. Tradiciones Especulativas: Comprende el estudio abstracto de los elementos musicales (sonidos, intervalos, proporciones rítmicas, sistemas de escalas y modos) y a menudo el lugar de estos elementos en el orden cosmológico general.

II. Tradiciones y prácticas regulativas: Se refieren a la existencia de diversos tratados musicales, escritos pedagógicos, sistematización y codificación de prácticas instrumentales, desarrollo de métodos, clasificaciones, etc.

III. Tradiciones analíticas: Estas tradiciones resultan útiles a la hora de distinguir el análisis de la música como una especialidad de la teoría de la música dentro de las tradiciones regulativas.

Acorde a las necesidades del caso, el análisis se realizó desde la mirada de las tradiciones analíticas, valiéndonos de la teoría musical y el análisis tradicional como herramientas para el acercamiento a la obra objeto de nuestro estudio, ubicándolo asimismo dentro de un contexto histórico-social y musical.

⁴⁴ Concepto tomado de CHRISTENSEN, T. 2001. Musicology. Grove Music Online. Ed. Retrieved 21 May. 2018, www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046710.

- C) Análisis de la edición crítica: Realizamos un análisis de la edición crítica de la ópera para determinar qué elementos remarcaron los editores con respecto al manuscrito y cuáles son sus comentarios al respecto y en comparación con las ediciones posteriores.

En este acercamiento nuestro abordaje fue a través de la crítica textual. No fue realizado desde la perspectiva del análisis musical, ya que el objetivo era observar el trabajo realizado por los investigadores en pos de la producción de la mencionada edición crítica.

La crítica textual abarca varias ciencias centrales: la paleografía (el desciframiento de escrituras), diplomática y bibliografía (el estudio formal de la composición de manuscritos y libros impresos, respectivamente), editorial (la identificación de errores en el texto de un documento y la conciliación de las variantes de lecturas). Esta última línea es la que abordamos para el presente trabajo.⁴⁵

- D) Análisis del cuadro de audiciones: Evaluamos en cada caso cómo se relacionaban los resultados volcados en el cuadro con la partitura y con el resto de las versiones. Esto se ve reflejado en el Capítulo 5.

ETAPA 3: Cruce de información. Interpretación y conclusiones.

- A) Cruce de información: Comparamos los resultados obtenidos de las desgrabaciones con la partitura de la edición crítica y la bibliografía recopilada. Esto nos permitió en primer lugar discriminar las prácticas interpretativas que permanecieron en el tiempo de aquellas que fueron pasajeras y seguidamente, comprender su comportamiento ya sea desde el plano musical como desde el histórico.
- B) Selección: A partir del análisis y comprensión antes mencionados, escogimos aquellas tradiciones que han subsistido en la línea de tiempo estudiada, que evidencian una coherencia musical y que guardan relación con las costumbres performativas propias del desarrollo del género en Italia durante el siglo XIX.

⁴⁵ Conceptos tomados de: DUCKLES, V. Musicology. Textual scholarship. Ed. Retrieved 21 May. 2018, from www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046710.

Dadas las características de la temática abordada, y las diferentes acciones que requiere el estudio de nuestro objeto, resulta imprescindible considerar un abordaje amplio y abarcativo.

En este sentido, el presente trabajo convoca a una gran variedad de metodologías de investigación y enfoques disciplinares.

El enfoque cualitativo nos permitió un análisis más comprensivo y humanista del problema, como así también nos otorgó una gran flexibilidad para el entendimiento de la materia.

Para la realización de una lectura integradora nos alineamos con el pensamiento de Dahlhaus y el método histórico. Dentro de él, su postura se enmarca en la corriente de la hermenéutica, entendida como una disciplina cuyo objetivo es la interpretación de los textos mediante la ubicación en su contexto con el fin de que el intérprete los entienda con relación a su autor y a su contenido.⁴⁶

El método de la musicología histórica se divide en dos categorías básicas.

- La primera es la empírica-positivista, con énfasis en la localización y estudio de los documentos y el establecimiento de objetivos y hechos acerca de ellos.
- La segunda, es la teórico-filosófica y, por sí misma, tiene dos aspectos: uno que se ocupa de los problemas generales de la historiografía (como el cambio y la causalidad) y el otro de la biografía, que considera las cuestiones específicas de la historia de las artes y la literatura (tales como las formas y el estilo), o el significado histórico o contenido de las obras de arte individuales o repertorios, ya sea desde el punto de vista del estilo, la estética o de los contextos socio-culturales y funciones.

Este abordaje nos permitió relacionar los datos extraídos de la investigación de archivos con el análisis de la partitura orquestal, y los resultados de las audiciones del material sonoro.

⁴⁶ Concepto tomado de STANLEY, G Musicology. Disciplines of musicology. Grove Music Online. Ed. Retrieved 21May.2018, www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.46710/omo-9781561592630-e-6002276220.

De este modo fuimos capaces de determinar cuáles han sido las tradiciones interpretativas que se han generado alrededor de la ópera objeto de nuestro estudio.

El cruce de toda la información resultante nos permitió la selección de aquellas tradiciones interpretativas más habituales de la ópera *Il Trovatore* a partir de diferentes representaciones.

Las conclusiones fueron enfocadas desde un aspecto musicológico-histórico para contextualizar el objeto de estudio y técnico-musical para responder sobre las tradiciones recolectadas.

1.9 ORGANIZACIÓN DE LA TESIS

Capítulo 1: Introducción.

Se presenta el diseño de la investigación fundamentando y delimitando el objeto y problema de estudio, estado actual del tema, la hipótesis, objetivos, metodología, etapas y abordajes.

Capítulo 2: Verdi y el melodrama italiano.

Panorama general del mundo social y cultural en torno al desarrollo de la ópera en Italia. Implicancias políticas del género. Convenciones compositivas. Características y comportamiento de los agentes intervinientes: compositor, editor, solistas, empresario, público.

Capítulo 3: *Il Trovatore* Parte I. Antecedentes. Concepción. Estructura. Difusión.

El Trovador como modelo de génesis de la ópera. Cuestiones dramáticas: libreto, estructura, definición de personajes, planteo inicial. Difusión. La versión francesa.

Capítulo 4: *Il Trovatore* Parte II. Una aproximación analítica.

Análisis musical enfocado en los aspectos formales, tonales y topográficos.

Capítulo 5: La evidencia sonora.

Resumen de la historia del registro sonoro.

Exposición de los resultados obtenidos de las pesquisas auditivas realizadas sobre las grabaciones seleccionadas en relación con los parámetros propuestos.

Capítulo 6: Conclusiones.

CAPÍTULO 2

VERDI Y EL MELODRAMA ITALIANO

2.1 BREVE PERSPECTIVA HISTÓRICA

Desde su nacimiento en 1597 con *Dafne* de Jacopo Peri⁴⁷ la ópera se ha desarrollado como un género viviente capaz de adaptarse a diversos ámbitos geográficos, adecuar sus formas a arraigadas costumbres locales, dar lugar a las más excéntricas modas vocales y colmar las expectativas de una audiencia exigente.

Quizás es por ello, que a lo largo de la historia ha sufrido constantes transformaciones. Nacida como cortesana no tardó mucho en convertirse en un espectáculo público. Venecia fue pionera y a partir de 1637 diseñó presentaciones que se sostuvieron con la venta de entradas al público en general.

El siglo XIX la recibe con gran aceptación, especialmente en la península Itálica. Podemos decir que, de la mano de la dominación napoleónica acaecida luego de la batalla de Marengo en el año 1800, hubo una proliferación de teatros por toda la región (Ashbrook 1998).

“Cada ciudad importante tenía más de un teatro que trabajaba en diferentes momentos de la temporada o se especializaba en diferentes repertorios. Las ciudades o pueblos más pequeños también hicieron lugar a las representaciones operísticas. Algunos tenían temporadas completas, otros algunas actuaciones durante el año o en épocas vacacionales.”⁴⁸

La transformación radical que provocó sobre la región esta conquista tuvo como consecuencia la disminución del poder de las antiguas cortes. Junto con ellas también perdieron poder las capillas que solían ser el centro de la actividad musical. Napoleón dispuso la venta de propiedades de la Iglesia provocando que la organización de la música pasara a estar en manos de la burguesía (Sassoon 2006).

Los nuevos teatros fueron construidos en forma mixta entre las autoridades locales y patrocinadores del sector privado. Sassoon afirma que la posesión de un teatro permitió

⁴⁷ Jacopo Peri (1561 - 1633): compositor y cantante italiano.

⁴⁸ GOSSETT, 2008: 33.

que una pequeña ciudad y su burguesía local compartieran parte del glamur, la alegría y el lujo de las ciudades más grandes.

No sólo la influencia francesa fue determinante a la hora de observar este florecimiento, los movimientos migratorios desde las zonas rurales a la ciudad producidos a finales del siglo anterior aumentaron la demanda de espectáculos para un público ávido de entretenimiento (Ashbrook). De este modo la ópera, anteriormente bajo patrocinio cortesano, se representa cada vez más ante un público burgués que paga por el espectáculo. En consecuencia hay una expansión incesante de productores culturales como escritores, dramaturgos, compositores, cantantes y actores (Sassoon).

“Lo que deseaba el espectador era novedad, es decir, una ópera de nueva creación o, en todo caso, una que se hubiese estrenado recientemente y con éxito, sobre todo si la escenificación corría a cargo de sus intérpretes favoritos.”⁴⁹

Por todo ello, la demanda de nuevas óperas creció y también lo hizo la cantidad de compositores que se dedicaron al género. Una temporada podía incluir tres o cuatro títulos diferentes de los cuales por lo menos uno debía ser un estreno. Si resultaba exitoso entonces se sumaba a las óperas de repertorio. Los teatros importantes tenían una temporada principal donde se ofrecían *óperas serias* generalmente seguidas de un *ballet*. Las más populares podían llegar a repetirse treinta o cuarenta veces durante el mismo ciclo y contaban con un público fiel que atendía todas las repeticiones. Asimismo, la temporada secundaria daba lugar a las *óperas buffas* (Gosset 2008).

Los medios impresos contribuyeron a la difusión de la información sobre estas nuevas óperas. La venta de libretos y revistas especializadas en crítica musical eran récord de ventas. Los periódicos informaban sobre las funciones de ópera incluyendo detalles de quiénes se habían hecho presente, la vestimenta femenina y las reacciones de la audiencia creando una tendencia (Sassoon).

La irrupción de Napoleón en la escena italiana no sólo favoreció los sentimientos revolucionarios, sino que evidenció los cambios sociales que se estaban gestando en pro de una burguesía que comenzaba a controlar el desarrollo cultural local y desestabilizaba el *status quo* de un sector político venido a menos (Ashbrook).

⁴⁹ ASHBROOK, 1998: 167.

Sin embargo, la asociación entre ópera y privilegios sociales se mantenía. Los nuevos grupos sociales con poder económico encontraron su legitimización a través del patrocinio cultural que, por sus orígenes aristocráticos, era considerado como una expresión “elevada” (Sassoon).

Luego de las guerras napoleónicas, y con la restauración del sistema político que había estado vigente anteriormente se despertó en el pueblo el deseo de lograr la unión. No sólo en Italia, sino en varias partes de Europa este deseo se fundamentaba en la identificación por la coincidencia del idioma y la cultura. El proceso de unificación italiana (el Resurgimiento) estuvo teñido de insurrecciones que intentaban hacer sucumbir a los monarcas absolutistas, especialmente en aquellos sectores bajo el dominio extranjero (Hobsbawm 2011).

La popularidad de la ópera en Italia se vio reforzada por el hecho de que su apreciación fue compartida por todas las élites italianas (aunque no por la gran mayoría de la población, que no hablaba italiano sino diferentes dialectos). La posibilidad de un rédito comercial positivo a la hora de poner en acto una ópera, generó un sistema de propagación sistemática de producciones a lo largo de la península, convirtiendo así al género en una de las principales manifestaciones de unidad cultural entre las élites de un país aún no unificado, y de esta manera cumpliendo un papel importante en la construcción nacional (Sassoon).

El lenguaje utilizado en los libretos era un italiano bastante grandilocuente, parcialmente inventado,

“[...] en parte basado en melodramas, narraciones épicas, celebraciones y conmemoraciones del siglo XVIII. [...] No era el lenguaje que las audiencias practicaban en sus hogares (la mayoría hablaba en dialectos locales), sino el que se aprendía en la escuela. No se trataba solo del lenguaje que compartían las élites, sino también la expresión de un patriotismo moderado. Donizetti, Verdi y los otros compositores principales ocasionalmente usaron temas patrióticos no sólo porque ellos mismos eran patriotas, sino porque sabían que serían populares.”⁵⁰

El sentimiento nacionalista se pudo observar también en las manifestaciones culturales que comenzaron a reflejar aquello que el pueblo no podía expresar a viva voz. Estos impulsos fueron contenidos por la maquinaria de censura cuya inestabilidad

⁵⁰ SASSOON, 2006: 12159.

causada por el constante cambio político hizo que períodos de relativa liberalidad fueran seguidos por períodos de dura represión gubernamental y eclesiástica (Izzo 2007).

La tan ansiada unificación italiana llega en 1870 de la mano de Víctor Manuel. Sin embargo, los problemas como la pobreza generalizada y varias falencias culturales y educativas no encontraron una solución inmediata. La crisis en el teatro había comenzado ya una década atrás.

“El nuevo estado italiano (a través de los municipios) se había apoderado de los principales teatros, incluidos La Scala y San Carlo, así como de muchos teatros provinciales subvencionados. En 1867, la mayoría de estos fueron entregados a los municipios, sin la obligación de mantenerlos abiertos. Como resultado, muchos se vieron obligados a cerrar. Verdi se lamentaba: cuando Italia se dividió en muchos pequeños estados, sus finanzas estaban floreciendo. Ahora que estamos unidos, estamos arruinados.”⁵¹

Muchas de las óperas del momento (incluso de Verdi) requerían de una producción muy dadivosa. En este punto, para satisfacer a los ricos que pagaban su entrada era necesario proporcionar un espectáculo grandilocuente. Asimismo la ópera italiana había sido dominada por grandes estrellas, particularmente grandes *prima donna*. Ellas recibían pagos generosos que también sumaban a los costos. Esto llevó a muchos teatros a sufrir grandes pérdidas durante las décadas de 1860, 1870 y 1880 (Sassoon).

Los compositores y cantantes más exitosos del momento no sufrieron tanto estas crisis ya que habían logrado ubicarse en el mercado internacional (Sassoon). Los avances en cuestiones de comunicación y transporte permitieron que las empresas italianas comenzaran a viajar por nuevas plazas (Buenos Aires, Río de Janeiro, Lima, Santiago, México, Cuba, Nueva York y San Francisco).

2.2 EL TEATRO ITALIANO EN LA ÉPOCA DE VERDI

2.2.1 CONTEXTO MUSICAL

A comienzos del siglo XIX encontramos una Italia en un período transicional entre la muerte de Mozart y el advenimiento de Rossini⁵². Paer⁵³ y Mayr⁵⁴ fueron los

⁵¹ SASSOON, 2006: 12318.

⁵² Gioachino Rossini (1792-1868)

⁵³ Ferdinando Paer (1771-1839)

⁵⁴ Johann Simon Mayr (1763-1845)

compositores que se destacaron durante esos años, continuando el legado de Paisiello⁵⁵ y Cimarosa⁵⁶.

En 1813 con el triunfo de *Tancredi* Rossini se posiciona como uno de los compositores de referencia de la época. Además,

“[...] los nuevos enfoques que Rossini desarrolló para la dramaturgia y la forma musical fueron modelos que dominaron el pensamiento de los compositores italianos durante la segunda mitad del siglo XIX.”⁵⁷

Estas normas eran modelos compuestos que organizaban la estructura de la escena casi siempre cuatrimpartita.

Las figuras de Donizetti⁵⁸ y Bellini⁵⁹ y en un segundo plano Pacini⁶⁰ y Mercadante⁶¹ también tuvieron su momento de reconocimiento durante la primera mitad del siglo y sus obras se constituyen como antecedentes del estilo verdiando.

Al momento en que Verdi aparece en medio del melodrama italiano⁶², estas normas modélicas estaban ya instaladas como una convención aceptada. Debido a que los compositores escribían óperas en cortos períodos de tiempo, la forma estandarizada de las escenas aseguraba una estructura dramática y musical confiable en los resultados.

Si bien la responsabilidad de proyectar un drama para ser musicalizado (a partir del tema propuesto por el empresario teatral) estaba en manos del libretista, estas convenciones gobernaban la forma en que se esperaba que procediera. Los libretos italianos, hasta bien entrado el siglo XIX, casi siempre estaban escritos exclusivamente en poesía, la cual estaba regida por reglas bastante específicas. El libreto (y por lo tanto la ópera) era dividido en números musicales individuales; arias, duetos, tríos, introducciones y finales. Los mismos también se escribían en base a determinadas reglas que señalaban cómo debía ser su estructura interna. Entre estos números formales se encontraban escenas de diálogos o monólogos que se presentaban como *recitativo*. Durante los primeros decenios del siglo eran acompañados principalmente por un

⁵⁵ Giovanni Paisiello (1740-1816)

⁵⁶ Domenico Cimarosa (1749-1801)

⁵⁷ GOSSETT, 2008: 13.

⁵⁸ Gaetano Donizetti (1797-1848)

⁵⁹ Vincenzo Bellini (1801-1835)

⁶⁰ Giovanni Pacini (1796-1867)

⁶¹ Saverio Mercadante (1795-1870)

⁶² Entendemos por melodrama a una pieza escénica, parte de una obra escénica u otra obra ejecutable en un concierto, en la cual la palabra hablada está apoyada e ilustrada por música instrumental. (Dahlhaus 2014).

instrumento de teclado (*recitativo secco*) y a partir de la tercera década comienza a ser acompañado por la orquesta (*recitativo accompagnato*) (Balthazar 2004).

Basevi (1859) expone un modelo de estructura para la forma preestablecida (*solita forma*) del dúo: *Tempo d'attacco / Adagio / Tempo di mezzo / Cabaletta*. Esta estructura se establece, a su vez, como prototipo de organización de otras escenas como el *Aria-Cavatina: Adagio (o Cantabile) / Tempo di mezzo / Cabaletta* y la escena de conjunto *Finale: Tempo d'attacco / Largo concertato / Tempo di mezzo / Stretta* (Powers 1987).⁶³

Más allá de la institución de un sistema estándar de escritura, se desarrollaban ya desde épocas anteriores a la primera mitad del siglo XIX una serie de “ritos” (costumbres, tradiciones) también tácitamente aceptados por todas las partes intervinientes en el proceso de composición, puesta en acto y recepción de la ópera italiana.

Por ejemplo, una de estas convenciones existentes tenía que ver con la expectativa de que el cantante principal participara en cada ópera con un número adecuado de piezas solistas, duetos, y conjuntos. Estas piezas debían organizarse a lo largo del transcurso de la ópera para darle suficiente tiempo de descanso. Durante las dos primeras décadas del siglo, un cantante secundario también podía exigir su momento de lucimiento, la llamada *aria di sorbetto* (aria de sorbete) haciendo alusión al nivel de atención de la audiencia hacia la pieza. Algunas de estas convenciones, desaparecieron gradualmente a medida que el melodrama se tornó más ágil y los números musicales individuales se expandieron (Roccatagliati 2004).

En la misma línea, otros aspectos de estos acuerdos se vinculaban con asuntos de “prioridad” (Gossett 2008). Durante un cierto tiempo, una *prima donna* presumía que concluiría la ópera con un solo importante. A partir de ello, libretistas y compositores organizaban la acción, a sabiendas que el éxito de la obra podía depender del grado de satisfacción de la cantante en cuestión.

Las extralimitaciones que cometían los cantantes a comienzos del siglo XIX son descriptas por Palekar:

“Hubo una serie de abusos en el sistema donde los caprichos de la cantante eran más importantes que las intenciones del compositor. ‘Cambiando el orden de las escenas o incluso actos completos, omitiendo secciones de la partitura para adaptarse a la

⁶³ Desarrollaremos este tema en el inciso 2.3

conveniencia de un cantante, y la introducción de movimientos de otras obras para gratificar a otra, fueron algunas de las malas prácticas de ese tiempo' (Kimbell 1981). Si a una cantante no le gustaba un aria que el compositor había escrito para ella, podía reemplazarla con un aria de otra ópera o de otro compositor. Era costumbre en esos tiempos que los cantantes se transporten con un *arie di baule* (arias de maletas), sustituyendo la escrita para la ópera a realizar por una que sabían favorita del público si la original no era de su agrado.”⁶⁴

Algunos de estos excesos respondían al hecho de que las compañías de ópera eran convocadas para una temporada teatral específica. Es decir, se contrataba a un cierto número de solistas de características artísticas diversas (contaban con una *prima donna* claramente diferenciada de una *seconda donna*) y registro vocal (soprano, contralto, tenor, bajo) (Gossett).

De este modo la figura del empresario se constituía como un eslabón fundamental y definitorio en el engranaje de este espectáculo. Los compositores debían confiar en que su criterio de contratación de cantantes fuera adecuado: los mismos solistas que iban a interpretar la obra de encargo también realizarían las repeticiones de otras óperas. En consecuencia, el resultado artístico podía no ser el óptimo en alguno de los títulos por no contar con las voces adecuadas. Un modo de subsanar esta situación era realizando alteraciones en la obra luego del estreno para ajustarla a las nuevas voces. Asimismo, el éxito de un título propiciaba nuevas producciones en otras localidades lo cual significaba que el compositor dejaba de tener control sobre su creación.

“Las nuevas óperas se repetían en diferentes ciudades como consecuencia de su éxito y las audiencias demandaban tener una producción local del nuevo suceso. De este modo muchas obras comenzaron a ser interpretadas por cantantes para quienes no habían sido compuestas originalmente. Era común en el siglo XVIII entre cantantes y compositores realizar cambios y sustituciones en una producción y los compositores de comienzos del siglo XIX continuaron haciéndose eco de esta moda. Asimismo, el compositor, que generalmente recibía una paga menor que la *prima donna*, no participaba en las producciones siguientes al estreno y tenía muy poco control sobre los caprichos de los cantantes estrella”⁶⁵

Sin bien resultaba más lucrativo para los compositores preparar nuevas obras que montar reposiciones,⁶⁶ Gossett enumera algunas pocas situaciones en las cuales el compositor participaba de ellas. Una posibilidad era que coincidieran en el teatro donde

⁶⁴ PALEKAR, 2010: 20.

⁶⁵ ELLIOT, 2008: 127.

⁶⁶ Algunos compositores hacían acuerdos con teatros de ópera a quienes le otorgaban la posesión completa del material y todos los derechos sobre sus nuevas partituras, incluyendo el beneficio sobre futuras presentaciones. Sin embargo cada vez eran más los compositores que aceptaban pagos más pequeños de los teatros que los comisionaban para poder reservarse todos los derechos subsiguientes sobre la explotación comercial de su propia música. Éstos, a su vez, cedían todo el material junto con el original a Ricordi quien los representaría en todos los tratos comerciales posteriores (Gossett 2008).

se encontraban preparando una nueva ópera la presentación de un título anterior de su autoría. Otra situación probable era que fuera contratado por un cantante adinerado. También podían realizarlo por motivos estéticos (como lo hizo Verdi cuando preparó una nueva versión importante de *La forza del destino* para Milán en 1869, siete años después del estreno en San Petersburgo).

El reconocimiento alcanzado por Verdi en la etapa madura de su producción, le granjeó la posibilidad de negociar con otras fortalezas el respeto por su partitura. En una carta a Ricordi⁶⁷ del año 1847 le solicita que inserte el siguiente texto en cada contrato de alquiler:

“Con el objetivo de prevenir las alteraciones que se hacen a menudo en los teatros de ópera, está prohibido realizar cualquier cambio en esta partitura, cualquier intrusión, subir o bajar las tonalidades, en resumen cualquier alteración por más pequeña que resulte en la orquestación, bajo pena de una multa de 1000 francos, que yo mismo exigiré de usted en cualquier momento si se realizan alteraciones a la partitura.”⁶⁸

Asimismo, pudo estipular a través de sus contratos condiciones sobre el *cast* de solistas para el estreno de sus obras. De este modo era capaz de escoger los temas sobre los cuales escribir según las voces con las que iba a trabajar.

Cabe mencionar que el mismo estilo compositivo que desarrolló Verdi en su constante búsqueda de realzar la dramaturgia de la obra, comenzaba a alejarse de las prácticas ornamentativas que giraban en torno a la demostración del virtuosismo del cantante. De este modo comienza a quedar de lado la idea de que el cantante era el centro de todo (Gossett 2008).

2.2.2 AUDIENCIA

Asistir al teatro a principios del siglo XIX distaba mucho de ser lo que es hoy en día. Por un lado, el espectáculo en sí no consistía en la presentación cuidadosa de una obra cuyo público atendía gustosamente. Contrariamente:

“[...] se consideraba una fluida concatenación de piezas o cuadros escénicos intercambiables, capaces de dar entrada a inserciones procedentes de otras obras de los mismos o diferentes compositores. Los cantantes viajaban hasta las ciudades en las que debían actuar llevando consigo lo que se solía denominar *aria di baule* o lo que es lo mismo, partituras para una sola voz en las que sobresalían muy especialmente y que podían “injertar” en cualquier ópera de cartel. El carácter genérico de muchos libretos de principios de siglo, sobre todo las arias de jubilosa liberación comunes en los finales

⁶⁷ Giulio Ricordi (1785-1853). Editor de música impresa italiano. Fundador de *Casa Ricordi*.

⁶⁸ CESARI y ALESSANDRO, 1913: 39.

felices de la mayoría de las obras, hacía que estas sustituciones de material fuesen potencialmente menos incongruentes de lo que se podría pensar a primera vista.”⁶⁹

De este modo una velada en el teatro podía durar largas horas durante las cuales el espectador distribuía el favor de su atención entre las diversas presentaciones que acaecían en el escenario.

“Las actuaciones en el Teatro alla Scala de Milán en la década de 1810 comenzaban con el primer acto de una ópera (de dos horas de duración aproximadamente), continuado de un ballet heroico también de larga duración y sin relación con la ópera (una hora más). El acto final de la ópera (una hora y media), y un ballet cómico o semi-serio más corto (media hora)”⁷⁰

Por el otro, la audiencia no sólo se acercaba a este santuario cultural en busca de distracción a través de un producto artístico sino también lo hacía como un medio para socializar, jugar a las cartas, conocer otras personas. No fue sino hasta entrado el siglo que el público se volvió disciplinado al punto de llegar a escuchar con atención.

“Hasta la primera parte del siglo XIX la audiencia prestó poca atención a lo que se estaba realizando sobre el escenario. La puntualidad y el silencio no estaban de moda en las audiencias aristocráticas previas a 1800. Escuchar la música o quedarse hasta el final era considerado burgués, típico de los mercaderes callejeros. La atención era un error social. Conversaciones, gente que se saludaba en voz alta era muy común de ver en los palcos. La ópera era como un club nocturno del siglo XX: las personas llegaban cuando les convenía y entraban y salían durante la prestación.”⁷¹

Durante el siglo XVIII la ópera había sido un evento social en el que el público era parte de la representación, en cierto modo la audiencia era el espectáculo. Algo de esto continuó hasta bien entrado el siglo XIX particularmente entre la audiencia italiana.

“Los palcos de La Scala pertenecían a las principales familias milanesas quienes incluso poseían palcos para la servidumbre. Los mismos estaban provistos de gruesas cortinas de seda que al cerrarse amortiguaban el "ruido" (es decir, las arias operísticas) que provenían desde el escenario, permitiendo a los dueños de los palcos jugar a las cartas, beber, comer risotto, pollo, churrasco a la milanesa y helados, y hablar sin ser molestado. En el escenario, el apuntador tocaba una campana cuando estaba a punto de sonar un aria particularmente buena. Las cortinas de seda se abrían todas a la vez, todos escuchaban con atención, estallaban en aplausos, gritaban bravo y brava y luego regresaban a sus juegos y chats. Tal comportamiento indignó tanto a Berlioz que escribió: Prefiero ser forzado a vender pimienta y canela en la *rue Saint-Denis* que escribir una ópera para los italianos.”⁷²

⁶⁹ PARKER, R, 1998: 176.

⁷⁰ GOSSETT, 2008: 192.

⁷¹ SASSON, 2006: 5545.

⁷² SASSON, 2006: 5651.

Sassoon señala algunos factores relacionados con la atención del público:

“La atención del público era más difícil de obtener en un momento en que se escuchaba la mayor parte de la música por primera vez. La música a menudo es apreciada y amada solo después de una escucha repetida. Las audiencias con mayor presupuesto tendían a ir a la misma ópera durante toda la temporada. En este caso, una cierta falta de atención era, si no justificada, al menos comprensible: aquellos que habían escuchado la misma ópera veinte veces seguidas, como podría suceder en algunas ciudades italianas o en la Ópera de París, simplemente querían omitir los momentos que consideraban aburridos mientras prestaban atención a los aspectos más destacados”⁷³

Llegando a finales del siglo XIX la situación comienza a mostrar algunos cambios. Paulatinamente el comportamiento más atento, que era característico del público en las actuaciones privadas de música de cámara, comenzó a adoptarse en el área pública. Quizás esto era debido a las mejoras en las condiciones acústicas de las casas de ópera que, gracias al drapeado, aseguraban que la reverberación del sonido fuera breve, del mismo modo que los techos planos con una decoración barroca evitaban ecos y difuminaba el sonido (Sassoon).

2.2.3 MONTAJE

El tema escogido se volcaba en un boceto de la estructura (que Verdi llamaba “*orditura*”, “*ossatura*” o “*selva*”). Tomando este esquema como punto de partida, libretista y compositor trabajaban en alternancia, a menudo en diferentes ciudades. Así el libreto era versificado y entregado, frecuentemente pieza por pieza, para que el compositor lo musicalizara acentuando las fortalezas individuales de los cantantes. Mientras tanto el poeta también suministraría directivas acerca de la puesta escénica y vestuario (Roccatagliati).

Con la partitura vocal completa, el compositor comenzaba a ensayar con los cantantes principales. Si la ópera no era la primera de la temporada, los cantantes trabajaban en la nueva producción durante el día, e interpretaban la ópera en cartel en la noche, mientras el compositor orquestaba su partitura. Los días previos al estreno se realizaban ensayos en el escenario con vestuario y escenografía. Entonces, el compositor

⁷³ SASSON, 2006: 5651.

dirigía la orquesta y el libretista daba instrucciones sobre movimientos escénicos (Roccatagliati).⁷⁴

Por contrato (el compositor) debía participar de los ensayos y estar presente en las primeras funciones en caso de que surgieran dudas o fuera necesario realizar algún ajuste o adaptación. Una vez retirado el compositor, el concertino quedaba como líder musical de toda la producción. Para ello contaba con una partitura especialmente diseñada donde figuraban indicaciones generales de orquestación y líneas vocales (Gossett).

Si bien es posible que factores como la ubicación de la orquesta⁷⁵ no ayudara a conseguir una buena visual, cabe mencionar que permitía que los instrumentistas pudieran ver la escena lo cual facilitaba el acompañamiento de los solistas. Asimismo, en momentos de importante lirismo los cantantes se acercaban al proscenio para colaborar con este contacto (Radice 2003).

En el caso de *Il Trovatore*, Cammarano que normalmente hubiera sido el responsable de la puesta estaba fallecido. El libreto de la primera producción señala como “director de escena” a Giuseppe Cencetti que posiblemente asumió esos deberes. Se conocieron con Verdi inmediatamente luego de su llegada a Roma (Lawton).

2.3 EL ESTILO DE VERDI

El estilo compositivo de Verdi plantea una división de su producción en tres períodos. Si bien no hay coincidencia entre los estudiosos sobre los momentos en que se producen estas divisiones⁷⁶ lo importante es comprender las características intrínsecas de cada uno. Esto nos va a permitir entender su idioma musical y contextualizar musicalmente la ópera estudiada.

⁷⁴ Recién entre fines de siglo XIX y comienzos del siglo XX fue que la figura del director de escena aparece asociada al género. Hasta entonces es el libretista quien se ocupa de dar las directrices para la ambientación escenográfica y para presentar simples movimientos que acompañen el canto (Baker 1998).

⁷⁵ El típico teatro italiano de la época poseía un escenario con un arco y un proscenio con auditorio en forma oval o de herradura rodeado de galerías de palcos. La orquesta se ubicaba delante del proscenio y al mismo nivel que la platea (el concepto de la orquesta fuera de la vista de la audiencia fue introducido por Wagner a fines del siglo XIX). Naturalmente, la incorporación del foso ayudó a socavar el problema de balance en las sonoridades orquestales que quedaba expuesto mientras la misma se ubicó al nivel de la platea (Baker).

⁷⁶ Según Parker: 1er período: *Oberto* (1839) a *La traviata* (1853); 2do período *Macbeth* (1847) a *Luisa Miller* (1849) o *Rigoletto* (1851); período final la revisión de *Don Carlos* (1867), *Otello* (1887), *Falstaff* (1893), y las últimas obras religiosas. Según Budden: 1er período: *Oberto* (1839) a *Rigoletto* (1851); 2do período: *Il Trovatore* (1853) a *La forza del destino* (1862); 3er período: *Don Carlos* (1867) a *Falstaff* (1893).

Verdi comienza su carrera profesional de manera exitosa con *Oberto* en 1839. Gracias a ello obtuvo un contrato por otras tres óperas de parte del empresario al frente del *Teatro alla Scala* en Milán. La primera de ellas fue *Un giorno di regno* (1840) la cual resultó en un estrepitoso fracaso. En 1842 se presenta *Nabucco* cuya espectacular acogida le valió el favor del público milanés y fue el comienzo de un fructífero período (Parker 2007). Desde entonces hasta *Il Trovatore* tiene una producción de catorce obras.⁷⁷

2.3.1 LA FORMA PREESTABLECIDA

Si bien en sus primeras obras sigue el patrón de sus predecesores *belcantistas*: Rossini, Bellini, y Donizetti,⁷⁸ la preocupación de Verdi por presentar un discurso realista manteniendo la expresividad y la dramaturgia en primer lugar, lo ha llevado a manipular esta forma preestablecida, *solita forma* o forma multipartita del modo que mejor sirviera a la historia (Ashbrook).

Sus introducciones son números líricos que comienzan los actos y destacan la presencia del coro. Esta apertura resulta efectista y sirve para captar la atención de la audiencia. La mayoría de los solistas exponen aquí una dificultad que atraviesan. El coro expresa su solidaridad y caracteriza al líder al describir su situación o reputación, o estableciendo su identidad étnica, política y laboral a través de pertenencia a su cohorte (Balthazar 1985).

En Verdi se observa que el aria (siempre en *tempo* lento) está constituida por una melodía de dos partes, que por lo general se mueve del modo menor al mayor, reforzando el impulso musical y los cambios de humor en el texto. El segundo movimiento, *tempo di mezzo*, es generalmente un diálogo que reaviva la acción suspendida en el movimiento lento, generalmente a través de la entrada en escena de solistas o el coro que acercan noticias. Así el sentido de esta parte motiva al tercer movimiento donde hay una expansión del ánimo del personaje. La *cabaletta* contempla la exposición de un tema, una transición dominada por la orquesta, una recapitulación y coda. Llegó a ser tan

⁷⁷ HARWOOD (1998) presenta en su libro un catálogo completo de sus obras como así también de bibliografía y materiales de estudio.

⁷⁸ Para el presente trabajo tomamos la definición de *Bel canto* (canto bello) que propone Gossett (2008): se refiere al estilo en que fueron escritas las óperas en las primeras décadas del siglo XIX por Rossini, Bellini, Donizetti y sus contemporáneos. También se utiliza para referirse a un estilo de canto que enfatiza la flexibilidad vocal y el sonido hermoso, en lugar de la declamación dramática.

estandarizado en la década de 1830 que los compositores comenzaron a indicar la repetición con signos en lugar de escribirla (Parker 2007).

Sin embargo, estas convenciones cobraban sentido en la época de Rossini, Bellini y Donizetti ya que se asociaban a la práctica de ornamentación de los cantantes, pero quedaban un poco distanciadas de la realidad en la época posterior. Aunque la *cabaletta* proporciona un final estable a través de su estanqueidad temática y tonal y su patrón predecible, y es una eficaz pieza de visualización de cantantes, crea una articulación disruptiva antitética a la acción sostenida (Gossett).

En muchos casos Verdi eliminó la repetición (*Cadran, cadranno i perfidi, Nabucco*) o presentó ambas partes de forma abreviada, o la evitó por completo (*Pace mio Dio, La forza del destino*⁷⁹) (Balthazar).

El gran dúo según lo concebido por Basevi (1859) incluyó cuatro movimientos: *Tempo d'attacco* (literalmente, el movimiento que "une" al dúo con la escena anterior), *Adagio* (a menudo denominado *cantábile*), *Tempo di mezzo* y *Cabaletta*.

En los *tempo de attacco*, Verdi tiende a introducir nuevos eventos e información, continuando la exposición dramática. Muestran un aumento de energía, no siempre son reflexivos, sino que apoyan la acción en primer plano, reforzando los enredos anteriores o iniciando nuevas relaciones. En el *cantábile*, Verdi prefiere los solos contrastantes, que mantienen la progresión musical, facilitan la caracterización individualizada y reducen la formalidad del diseño. En sus duetos medios y tardíos, Verdi a veces reforzó estas tendencias haciendo que los solos sean asimétricos. En el tratamiento de la *cabaletta* era conservador: raramente usaba solos contrastantes, aparentemente valorando la estabilidad. Esto facilitaba la repetición estática de una sola melodía para cerrar la escena.

La figura del coro ocupa un lugar destacado en la producción de Verdi. Participan en una amplia gama de situaciones desde números meramente corales hasta partes de piezas más grandes, especialmente introducciones, arias y finales.

“En ellos evoca muchas topografías textuales, visuales y musicales: himnos patrióticos (*Va pensiero*) y marchas militares (*E l'Assiria una regina*); oraciones (*Charles Quint, l'auguste Empereur*), y efectos del paisaje escénico (el coro final de *Giovanna d'Arco*); bailes rústicos, cacerías pastorales, coros étnicos (*Vedi! le fosche*

⁷⁹ Ópera en cuatro actos con música de Giuseppe Verdi y libreto en italiano de Francesco Maria Piave, estrenada en 1842.

notturme spoglie), festivos, exótico (el coro de sacerdotes y sacerdotisas egipcios de Aida), o diabólica (los coros de las brujas en Macbeth).⁸⁰

La forma de los finales internos tiene características similares a las del dúo. Verdi y sus libretistas otorgaron al *tempo d'attacco* y al *tempo di mezzo* roles expositivos mientras que al *Largo* (*Largo concertato*) y a la *stretta* los utiliza para resumir eventos precedentes. Es decir es una progresión a través de dos fases de acción y reflexión. En la *stretta* a los solistas se les unen personajes secundarios y los coros en una idea adicional, hay una recapitulación de al menos uno de los temas y normalmente una coda (Balthazar).

El final de ópera presentaba la siguiente situación:

“La muerte de uno o más personajes principales en las escenas finales de las óperas de Verdi- generalmente el barítono o el bajo hasta Macbeth (1847), más tarde la soprano - es esencial para la experiencia de catarsis y finalización.”⁸¹

Estas escenas de muerte normalmente incluyen tres secciones: la preparación, un movimiento lento y una conclusión. En la sección de preparación se inflige una herida mortal, o hay un anuncio o un conflicto restablecido que lleva inevitablemente a la muerte. A menudo esta sección es larga y puede abarcar varias piezas antes del final propiamente dicho. El movimiento lento es un trío extendido o un conjunto más grande que se asemeja al *largo concertato* de un conjunto final central durante el cual el protagonista muere lentamente sin perder dominio vocal, acompañado por amigos, familiares y antiguos enemigos que buscan la reconciliación. La conclusión es a menudo un diálogo breve, que a veces no implica más que una progresión cadencial, en la que el protagonista muere y los espectadores reaccionan (Balthazar).

2.3.2 PROTOTIPO LÍRICO

Parker plantea que con la intención de mostrar a un nivel microestructural los movimientos líricos de las óperas de Verdi, muchos críticos han apelado a una norma tradicional. Este prototipo lírico (hallado también en Donizetti y Bellini) es un patrón de cuatro frases por lo general representado por el esquema AA'BA" o AA'BC. Sin embargo, al igual que sucede en otros niveles, Verdi recurre a su capacidad de invención para manipular este prototipo realizando expansiones y contracciones a menor escala que enriquecen la forma lírica.

⁸⁰ BALTHAZAR, 2004: 65.

⁸¹ BALTHAZAR, 2004: 90.

Las líneas poéticas, que presentan una periodicidad paralela a la musical, se adecúan perfectamente a este esquema. No obstante, este sistema no refleja las inflexiones armónicas que pueden variar incluso cuando se mantiene el mismo esquema.

A través del análisis de su prototipo lírico surge que su estilo melódico se presenta cada vez más despojado de los adornos y apoyaturas usuales del estilo *belcantista* que lo precedía. Sus melodías se caracterizan por la intensificación de su interés hacia la cadencia final. *Tace la notte* de *Il Trovatore* es un excelente ejemplo de ello (Budden 1978).

Entrando la década el '40 la forma lírica de Verdi muestra una influencia creciente de los modelos franceses, especialmente luego de su prolongada estadía en París entre 1847 y 1849. Estos ejemplos incluyen por ejemplo a la forma *couplet*. Empero, nunca abandona por completo el prototipo lírico. Hacia comienzos de 1850 proliferan la variedad de estructuras internas (Parker).

2.3.3 TEXTO

Para comprender la naturaleza de la ópera italiana en la primera mitad del siglo XIX es esencial entender cómo se organizaba la poesía de un libreto. Este era un asunto tan evidente para compositores y libretistas que rara vez necesitaban comentarlo en sus cartas (Gossett). En general los libretos de ópera italiana se presentan versificados. La elección y organización de las formas poéticas contribuyó tanto a la organización dramática como a la musical (Della Seta 2004).

La naturaleza de la poesía difería según la situación dramática y su potencial significado musical. Lógicamente la división más básica se daba entre la poesía destinada al *recitativo* y la destinada a los números formales. Así encontramos dos tipos de versos: los *versi sciolti* (versos sueltos) que son épicos y narrativos y los *versi lirici* (versos líricos) que se organizan en estrofas (Chusid 2012).

Los primeros aparecen en pasajes del drama de naturaleza expositiva generalmente ubicados al comienzo de las escenas. Las secciones principales (arias, dúos, ensambles y coros) están escritas en *versi lirici*: aquí hay métricas y cadencias sujetas a reglas fijas y determinadas. Los versos se agrupan en estrofas con patrones rítmicos preestablecidos al final de las líneas (Chusid).

A lo largo del siglo XIX se utilizaron siete tipos de metro: tetrasílabos (cuatro sílabas por línea (pocas veces), pentasílabo (cinco), hexasílabo (seis), heptasílabo (siete), octosílabo (ocho), decasílabos (diez) y endecasílabos (once), cada uno con sus propias características distintivas (Della Seta).

Para *Il Trovatore* Cammarano se vale de tres métricas (Chusid): heptasílabos en nueve de los catorce números; octosílabos en siete números; y pentasílabo doble (10 sílabas en dos grupos de 5) en cinco números.

Por cuestiones de claridad musical Verdi ha resumido palabras según el lugar donde se encontraban (*trovator* en lugar de *trovatore* por ejemplo) y ha empleado el recurso de la ligadura de sílabas (sinalefa) a discreción otorgando una sola nota musical para estas uniones o dos cuando resultaba de ayuda para una mejor comprensión (Chusid).

2.3.4 USO DE LA ORQUESTA

La configuración de la orquesta durante los primeros años compositivos de Verdi mantuvo siempre la misma estructura: cuerdas, dos flautas una que cambiaba a flautín, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos cornos, dos trompetas, trombones, timbales, instrumentos de percusión y si era necesario arpa.

Budden (1978) señala que la función que él le otorgaba también seguía patrones fijos y realiza un relevo de los mismos.

-Las figuras de acompañamiento estaban siempre a cargo de las cuerdas y si era necesario reforzarlas para realzar el aspecto rítmico las doblaba con cornos y fagotes.

-Las maderas y los metales cumplían la función de subrayar el canto a medida que la melodía va llegando al clímax:

“La voz comienza sola con el acompañamiento de las cuerdas. Con las primeras alteraciones moduladoras se suman las maderas (generalmente clarinete y fagotes) con acordes suspendidos, el resto de las maderas se suman a medida que se aproxima el final de la sección.”⁸²

En las últimas tres o cuatro notas agrega flautín y trompeta para reforzar la expansión climática.

⁸² BUDDEN, 1978: 29.

-Escribe los instrumentos de viento en terceras, por lo general en las introducciones de las arias o en melodías que forman la base de un diálogo rápido.

-Se vale del efecto que genera tocar con pizzicato arpeggios rápidos en chelos para lograr una sonoridad enérgica en momentos de melodías lentas.

-Genera sonoridad de cámara.

Uno de los momentos donde se vislumbra los avances de su estilo es el comienzo del aria *Caro Nome* de la ópera *Rigoletto*⁸³ donde pergeña un pasaje en maderas utilizadas como solistas. Budden asegura que uno de los “más originales y llamativos efectos instrumentales, se trata del suave acompañamiento de la orquesta tocando completa en el comienzo de la escena del *Miserere* de *Il Trovatore*. Esto no se le podría haber ocurrido a un mediocre.”⁸⁴

Por otro lado, la escritura orquestal le ha servido para realzar o constituir pasajes descriptivos. Al comienzo, la técnica se mantiene en un nivel imitativo pero ya en *Macbeth*⁸⁵ toma otras dimensiones, por ejemplo, a través de la presentación en música del sentimiento de desolación (Budden).

2.3.5 ARMONÍA

En el campo armónico su lenguaje es simple y directo (Parker) siguiendo patrones que pueden ser relacionados de manera natural con el prototipo lírico.

Las secciones A se concentran en armonías de tónica y dominante a veces terminando en modulación a tonos cercanos. Las secciones B son comparativamente más inestables. Cuando el final es A o C vuelve a la tónica.

Las modulaciones secundarias en el aria son frecuentemente realizadas en enlaces por terceras, así permite abrirse a nueva armonía que da soporte a sonoridades vocales importantes (Parker).

⁸³ Ópera en tres actos estrenada en marzo de 1851 con música de Giuseppe Verdi y libreto en italiano de Francesco Maria Piave.

⁸⁴ BUDEN, 1978: 31.

⁸⁵ Ópera en cuatro actos con música de Giuseppe Verdi y libreto en italiano de Francesco Maria Piave y Andrea Maffei, estrenada en 1847.

En piezas largas como el *Largo concertato*, son muy usuales las modulaciones a tonos lejanos, sobre todo cerca del final. Algunas piezas muestran su capacidad de valerse del cromatismo para impregnar la obra con un color particular como lo hace en los preludios de *La Traviata*.⁸⁶

La armonía a gran escala es un tema de debate. Muchas de las piezas comienzan en un tono y terminan en otro. Parker asegura que esto sucede porque el compositor elige la tonalidad según la tesitura vocal, el hecho de que Verdi haya realizado algunos transportes a último momento para acomodar una escena a la capacidad vocal de un determinado cantante respalda esta teoría. Otra visión de la cuestión es la de Chusid quien se refiere a este cambio de tonalidad entre el comienzo y el final de un número como “tonalidad progresiva”. Sostiene que su uso durante la obra le confiere un nivel de estimulante sensación de movimiento musical y dramático.

Budden puntualiza que su estilo individual comienza a vislumbrarse con *Luisa Miller*.⁸⁷ Sin embargo, no se trata de nada revolucionario ni un quiebre con el lenguaje de su tiempo. Frecuenta procedimientos como lo son las progresiones elípticas en los momentos transicionales, acordes en segunda inversión que le permiten dar la idea de continuidad, acordes disminuidos, y el uso de la bitonalidad. Todo ello llevado al papel de una manera personal para colorear y declinar la melodía.

Para ubicar a una ópera dentro de un ambiente específico, Verdi utiliza un recurso que a menudo es llamado *tinta* o *colorito* (color local). En sus primeras óperas tuvo un uso esporádico (el entorno más exótico por lo “oriental” lo encontramos en *Nabucco*⁸⁸). Pero a medida que su producción avanzaba comenzó a ser más frecuente. Parker señala que esto coincide con su exposición al escenario francés en su visita a París.

Basevi fue quien utilizó este término para definir esta característica y la describe como una predominancia de ciertos contornos melódicos, patrones rítmicos, progresiones armónicas, longitudes de frase, todo conectado como para dar a la ópera una fisonomía reconocible. Esta fusión de colores locales con otros elementos recurrentes también está

⁸⁶ Ópera en tres actos con música de Giuseppe Verdi y libreto en italiano de Francesco Maria Piave, estrenada en 1853.

⁸⁷ Ópera en tres actos con música de Giuseppe Verdi y libreto en italiano de Salvatore Cammarano, estrenada en 1849.

⁸⁸ Ópera en cuatro actos con música de Giuseppe Verdi y libreto en italiano de Temistocle Solera, estrenada en 1842.

presente en *Il Trovatore*, donde el ambiente “gitano” está íntimamente ligado a la esfera musical habitada por Azucena.

Otro elemento que cabe mencionar es el uso de motivos recurrentes. Los mismos se presentan como una reminiscencia que tienden a rozar la obviedad pero que contribuye con la cohesión musical sin acumular peso semántico (Parker). Por ejemplo, cuando Azucena le cuenta la escena del rapto del niño a Manrico, debajo de su relato los violines tocan la melodía de *Stride la Vampa* presentada en el número anterior (ver ejemplo 1).

Azu. Quan - d'ec - co a -

VI. I *pp*

VI. II *ppp*

Azu. gl'e gri spir ti come in un so gnoap par ve

VI. I *tr* *sottovoce*

VI. II *tr*

Ejemplo 1: Verdi, *Il Trovatore*. Parte II, Nro. 5 (cc. 71 - 78)⁸⁹

⁸⁹ Todos los ejemplos han sido transcritos por la autora y fueron tomados de la partitura orquestal de la edición Ricordi- Chicago Press (1993) excepto los casos donde se indica lo contrario.

Si bien no ha habido estudios académicos sobre la posibilidad de un movimiento tonal dirigido o preestablecido a gran escala en la música verdiana, tanto Petrobelli (1982) como Drabkin (1982) han delineado posibles análisis: relacionando regiones tonales con ciertos personajes (los tonos bemoles están vinculados con el mundo “aristocrático” de Leonora y el Conte di Luna, mientras que las tonalidades con sostenidos suelen acompañar a Manrico, Azucena y los gitanos) el primero; y proponiendo una estructura tonal que contemple a toda la ópera el segundo.

En otro orden de ideas cabe explayarse sobre el recurso de la *parola scenica* (palabras que tallan una situación o un personaje). Verdi utilizó la expresión por primera vez en 1870 en una carta a Ghiazolini en ocasión de la composición de Aida:

“No quisiera que las palabras teatrales [palabras escénicas] sean olvidadas. Por palabras teatrales me refiero a esas palabras que tallan una situación o un personaje, palabras cuyo efecto en el público es siempre el más poderoso. Sabemos bien que es difícil darles una forma literaria y poética adecuada.”⁹⁰

Incluso cuando se la utiliza para denominar expresiones anteriores a la composición de esa ópera, no hay consenso en cuanto a su significado. Senici (2004) presenta un resumen de esta situación:

“Por un lado, Powers ha sugerido que se refiere a palabras que funcionan como “plataformas de despegue para conectar con algo que continuará”. Por otro lado, Della Seta lo ha relacionado con los conceptos de “teatral” y “dramático” sugiriendo que se pueden encontrar ejemplos de palabras escénicas en otros contextos formales.”⁹¹

Y agrega:

“Verdi quiso significar en realidad, diferentes cosas en diferentes momentos. Se puede rastrear en su carrera un interés constante en las expresiones que “tallan una situación o un carácter”, y que “resumen la situación de manera poderosa y la hace inmediatamente clara y evidente”. Verdi y sus libretistas parecen haber apuntado a encapsular una situación o emoción en una expresión concisa e incisiva y luego convertirla en música cuya función principal es hacer que las palabras sean tan audibles como posible y mejorar su impacto en la audiencia”⁹²

Petrobelli señala que un típico ejemplo del uso de la *parola scenica* en *Il Trovatore* se trata de la exclamación de Azucena “*Mi vendica!*” (*¡Vengame!*) que se escucha varias veces en la ópera. Y agrega: “aparte del ritmo que la caracteriza esta exclamación carece de cualquier contexto musical recurrente o independiente que permita

⁹⁰ CESARI y ALESSANDRO, 1913: 641.

⁹¹ SENICI, 2004: 103.

⁹² SENICI, 2004: 103.

identificarla”.⁹³ Empero, del análisis musical surge que además del ritmo las veces que la expresión está acompañada por la orquesta coinciden en que el entorno armónico es similar. La primera aparición está acompañada de oboes y clarinetes que suenan un acorde disminuido sobre la nota Mi $\sharp$ y luego un acorde con séptima de dominante sobre la nota Re (ver ejemplo 2).

Oboe

Clarinete en Do

Azucena

a Manrico
mormora
sommessamente

Mi ven - di - cal.. mi ven - di - cal..

Ejemplo 2: Verdi, *Il Trovatore*. Parte II, Nro. 4 (cc. 212 - 215)

La segunda aparición es acompañada de un acorde disminuido sobre la nota Do $\sharp$ (ver ejemplo 3).

⁹³ PETROBELLI, 1982: 131.

Ob.

Cl.
in Do

Fg.

Azu.
mi ven di ca!\" sclamo.

VI. I

VI. II

Vle.

Vc. e
Cb.

Ejemplo 3: Verdi, *Il Trovatore*. Parte II, Nro. 5 (cc. 50 – 52)

Posteriormente lo hace acompañada de toda la orquesta que toca también un acorde disminuido sobre Si $\sharp$ (ver ejemplo 4).

Allegro agitato $\text{♩} = 92$

Fl.

Ott.

Ob.

Cl.
in Do

Fg.

Cor.
in Mi

Cor.
in La

Tr.
in Mi

Tm.

Cimb.

Timp.
in La

Azu.

gri do a scol to *Mi ven di ca!"

Vn. I

Vn. II

Vle.

Vc. e
Cb.

Allegro agitato $\text{♩} = 92$

Ejemplo 4: Verdi, *Il Trovatore*. Parte II, Nro. 5 (cc. 101 - 105)

La última vez que se escucha es sin acompañamiento de orquesta (ver ejemplo 5).



Ejemplo 5: Verdi, *Il Trovatore*. Parte II, Nro. 6 (cc. 130 - 132)

Es decir, cada vez que la encontramos rodeada de un contexto armónico hay coincidencia en tratarse de acordes disminuidos.

Finalmente, Senici llama la atención acerca de lo poco que se ha investigado con respecto a la “pintura de palabras”. Asegura que la investigación de las óperas de Verdi con atención a la configuración del texto mimético, generalmente llamado "madrigalismos", revela más de lo que normalmente se piensa.

Justamente ejemplifica con la sonoridad de la nota Si que identifica a Azucena y que se repite especialmente cuando describe la muerte de su madre. Y continúa:

“Quizás pocos han notado los distintivos ritmos de la ornamentación del Si al comienzo de su canción *Stride la Vampa (Flamean las llamas)* que representan las llamas oscilantes descritas en el texto. La primera imagen textual y musical de Azucena en la ópera se presenta de inmediato. La memoria visual y la imaginación de la gitana. Azucena piensa a través de imágenes”⁹⁴

Es claro que Verdi utiliza los elementos heredados de la tradición operística italiana doblegándolos en pos de un discurso más efectivo y menos adornado. No deja de lado las formas preestablecidas sino que las modifica, las reinterpreta. *Il Trovatore* no es una excepción. En esta ópera encontramos interesantes e innovadoras soluciones formales. Además, presenta varios de los elementos que se constituyen como aportes propios descriptos con anterioridad.

⁹⁴ SENICI, 2004: 106.

CAPÍTULO 3

IL TROVATORE PARTE I: ANTECEDENTES. CONCEPCIÓN. ESTRUCTURA. DIFUSIÓN.

3.1 ANTECEDENTES

3.1.1 GENERALIDADES

Il Trovatore (estrenada en enero de 1853) es un melodrama dramático que, a pesar de los esfuerzos de Verdi por salirse de las convenciones, mantiene la forma heredada del *bel canto*. Comparte una línea temporal con *Rigoletto* y con *La Traviata* en cuanto al momento de la composición, aunque cada una de ellas alberga características particulares.

No se trata de una ópera con una historia lineal, sino que tiene momentos donde la acción se detiene para presentar hechos del pasado. Tampoco se centra en un único personaje, sino que va deshilvanando la trama e intenciones de distintos actores.

Serafín y Toni (1958) la definen como una canción épica. Esta es una narración con todos los ingredientes del drama caballeresco: la sufriente dama enamorada, el apasionado e iracundo noble, el fiel escudero, los soldados exaltados por los triunfos de otrora y el trovador amoroso embebido por la posibilidad del amor fatal. A través de la presencia del pueblo gitano se exhibe el amor por la libertad como así también las injusticias sociales sufridas por Azucena y su madre, víctimas de la superstición y el brutal trato recibido de parte de la poderosa familia Luna (Chusid 2012).

La acción se desarrolla a principios del siglo XV entre el Señorío de Vizcaya y el Reino de Aragón en el marco de la revuelta de Jaime de Urgel contra Fernando de Antequera.⁹⁵ Manrico y el Conte di Luna se enfrentan por el amor de Leonora cuando descubren que otros intereses los confrontan: el Conte di Luna es noble del príncipe de Aragón y Manrico oficial del ejército de Urgel. Sin embargo, son designios más ocultos los que los reúnen: Manrico ha sido acogido como hijo propio por Azucena (la gitana que

⁹⁵ Hemos utilizado como guía la traducción del libreto al español que realizó Kurt Pahlen en PAHLEN, Kurt (1992) *Giuseppe Verdi, El Trovador: libreto (italiano-español). Presentación y comentarios*. Buenos Aires: Javier Vergara.

años antes había secuestrado al hermano del Conte) y quien revela su verdadero paradero cuando el Conte ordena su muerte:

Egli era il tuo fratello

Él era tu hermano

En el contexto de una Italia que pugnaba por su unificación, Verdi busca hacer trascender a sus personajes de su esfera privada para colocarlos en el centro de lo político y civil de la época. Aleja al héroe de sus orígenes aristocráticos a la proyección sublimada del hombre promedio (De Van 2003). Tal vez por ello la audiencia se consustancia con sus melodías: es a través de ellas que el público proyecta su sentimiento y ansias de libertad.⁹⁶

“El héroe adquiere en Verdi una dimensión política. Las rivalidades de amor son a menudo sólo la transcripción de oposiciones políticas, el proyecto de amor se convierte en algo indisociable de una afirmación humana más general. La esfera de los intereses privados se amplía hacia el dominio civil y político.”⁹⁷

El carácter romántico lo podemos observar no sólo en la temática y en la estructura dramática, en las baladas, leyendas y supersticiones sino también en la música: tópicos y evocaciones de un romanticismo teatral caracterizan a la obra como observaremos más adelante.

Es quizás por todos estos ingredientes (eventos excitantes, fuertes contrastes, personajes con interesantes posibilidades de desarrollo, en resumen, una historia revolucionaria) que Verdi se vio atraído por *El trovador* de García Gutiérrez.

Posteriormente, otros dos dramas españoles llamaron su atención: *Simón Boccanegra* (también de García Gutiérrez)⁹⁸ y *Don Álvaro o la fuerza del sino* (Duque de Rivas).⁹⁹

⁹⁶ Durante el siglo XIX los estados italianos estuvieron divididos y bajo la ocupación de las dinastías Habsburgo y Bourbon. La unificación fue un proceso histórico que se concretó luego de varias revoluciones y guerras independentistas hacia comienzos del siglo XX (Hobsbawm 2011).

⁹⁷ DE VAN, 2003: 10-15.

⁹⁸ De la obra *Simón Boccanegra* de García Gutiérrez surgió una ópera homónima con libreto de Francesco Maria Piave, Giuseppe Montanelli y Arrigo Boito (responsable de la revisión) y música de Giuseppe Verdi. Se estrenó en 1857.

⁹⁹ De la obra del Duque de Rivas (Ángel de Saavedra) surgió *La fuerza del destino* (ópera de cuatro actos con música de Giuseppe Verdi y libreto de Francisco Maria Piave estrenada en 1862).

3.1.2 EL TROVADOR: GÉNESIS DE UN MELODRAMA

Si bien no se conoce con precisión cuándo ni cómo el compositor comenzó a elucubrar un drama musical con esta temática, algunos estudiosos aseguran que fue mientras componía *Rigoletto* (Chusid).

La vía de acceso a la obra es material de discusión: mientras Budden (2008) sugiere que le fue enviada por un cantante italiano de paso por Madrid, Chusid encuentra evidencia indirecta en la correspondencia con Giuseppina Strepponi a partir de la cual sostiene que ella tomó parte activa en la traducción de la obra al italiano (inexistente al momento) y durante el período de composición.

El Trovador está escrita combinando poesía y prosa y encuentra su inspiración en *Macías* (1834) de Mariano José de Larra (contemporáneo de García Gutiérrez) y *Don Álvaro* (1835) del Duque de Rivas.

La muerte en 1833 de Fernando VII y por ende el fin de un período de persecución de intelectuales, prohibiciones literarias, cierre de centros de cultura y educación posibilitó la vuelta del exilio a importantes intelectuales y agentes culturales que rápidamente se organizaron para reactivar la producción local (Meyers Forsting 2018). Esto propició la puesta en escena de varios dramas románticos durante la década del '30, entre ellos los antes mencionados.

Es en este contexto que se estrenó *El trovador* en 1836 en el Teatro del Príncipe, con actores reclutados por el poeta y dramaturgo José Espronceda.

Muchos fueron los comentarios que se suscitaron en relación con el desarrollo temático logrado por este discípulo de Víctor Hugo en cuanto a la verosimilitud de la historia. Osborne clarifica el tema contextualizando su recepción:

“*El trovador* de García Gutiérrez lo leemos hoy como uno de los peores excesos de melodrama romántico. Pero cuando se estrenó en Madrid en 1836 la audiencia quedó impactada por su poder y originalidad y la obra adquirió fama rápidamente.”¹⁰⁰

En esta misma línea, en una carta a su amigo De Sanctis¹⁰¹ en 1841 Verdi expresa:

¹⁰⁰ OSBORNE, 1969: 250.

¹⁰¹ Cesare De Sanctis (1824-1916) músico y ensayista italiano, amigo de Giuseppe Verdi.

“[...] Yo he propuesto este drama porque me pareció que ofrece preciosos momentos dramáticos y sobre todo es algo único y original [...] La temática cuanto más inusual y extraña, mejor.”¹⁰²

A los efectos de la construcción dramática de la ópera, Cammarano¹⁰³ tuvo que eliminar la mayor parte de las cuestiones políticas y comprimir la trama para que el libreto reflejara una narración inteligible. La laboriosa tarea de adaptación de un texto a otro está ampliamente abordada en los trabajos de Chusid y Lawton.¹⁰⁴ En el caso de Chusid añade además información del contexto y de los personajes reales que dieron vida a esta historia.¹⁰⁵

3.2 CONCEPCIÓN

3.2.1 VERDI-CAMMARANO: EL SECRETO DEL ÉXITO

Rondaba 1851 y Verdi ya estaba en comunicación con Cammarano sobre su intención de componer una ópera basada en el texto de García Gutiérrez (Verdi y Cammarano 2001). Salvatore Cammarano era el poeta operístico por excelencia en Italia y ya habían hecho dupla con el compositor con anterioridad.

Entre sus virtudes se señalan “sus posibilidades de describir la atmósfera de una escena a través de un conjunto de palabras seleccionadas cuidadosamente.”¹⁰⁶ Del mismo modo era capaz de hacerle frente a los argumentos más insólitos como se perfilaba esta nueva empresa (Budden 2008). Cammarano poseía la habilidad necesaria para reorganizar la trama de cualquier historia en función de acomodarla dentro de los moldes de las convenciones operísticas de la época y remover a su vez todo lo que pudiera aparecer como ofensivo a los cánones de la censura napolitana y religiosa.

Es de extrañar que conociendo el *modus operandi* del libretista, Verdi estuviera interesado en gestar una dupla con él precisamente en el momento en que su deseo de “lograr que la dramaturgia deje de ser sacrificada a causa de la forma musical”¹⁰⁷ parecía haber encontrado la oportunidad apropiada para concretarse.

¹⁰² WEAVER, 1978: 183.

¹⁰³ Salvatore Cammarano (1801-1852), poeta italiano.

¹⁰⁴ CHUSID, 2012: 10-34; LAWTON, 2000: xi-xxii.

¹⁰⁵ CHUSID, 2012: 1-8.

¹⁰⁶ CHUSID, 2012: 11.

¹⁰⁷ DAHLHAUS, 1980: 201.

“Si en las óperas no hubiera más cavatinas, duetos, tríos, coros, finales, etc., etc., y si toda la ópera fuera, digamos, una sola pieza, la encontraría más razonable y justa.”¹⁰⁸

Con *Rigoletto*, el compositor había logrado una nueva expansión del género en Italia. Allí supo ignorar por momentos las formas tradicionales mezclando el estilo cantado con el recitado, explorando la psicología del personaje central, y presentando la coexistencia de dos estilos compositivos distintos: *Rigoletto* (barítono), que se constituye como el centro emocional del drama no tiene un aria formal y en cambio, se presenta con un estilo de canto declamado a partir del cual expresa sus sentimientos. Por otro lado, el Duque (tenor) transita por los números formales tradicionales en los cuales muestra sus encantos y frivolidad, sin ahondar en su psiquis, es decir, a diferencia de su antagónico no importa tanto el contenido sino cómo es cantado. (Baldini 1980).

Este nivel de experimentación constituyó un promisorio comienzo en el camino de emancipación con respecto a las tradiciones *belcantistas*. Verdi quería continuar en esta dirección. Sin las estructuras cerradas convencionales se acercaría al drama ideal donde la importancia estuviera en la historia y no en la música (Dahlhaus 1980).

Parker (2007) observa que Verdi parece haber deseado continuar con los cambios formales experimentados en *Rigoletto* al escoger a la gitana Azucena como protagonista, una figura en la que el amor materno y el filial luchan por el dominio. Es decir, al igual que sucedía con el bufón de la corte, se trata de un personaje resulta exótico en su presentación y de emociones encontradas.

Sin embargo, Cammarano no se veía interpelado por las mismas necesidades ni elucubraciones acerca de la forma a la cual debía responder la obra, tanto que la consecuencia de ello fue la cesión por parte de Verdi quien introdujo solo algunas modificaciones menores.

Sería recién en 1887 que Italia, con *Otello*, podría finalmente lucir despojada de las antiguas vestiduras compositivas en pos de una obra más orgánica tal como lo lograra Alemania en 1869 con *Das Rheingold* de la mano de Richard Wagner.

La muerte de Cammarano en julio de 1852 y la llegada de Emanuele Bardare¹⁰⁹ como su sucesor, abrió la puerta a nuevos y definitivos cambios. Cammarano había dejado

¹⁰⁸ VERDI y CAMMARANO, 2001: 189.

¹⁰⁹ Emanuele Bardare (1820-1874), poeta italiano.

un borrador del libreto con muchos detalles que requerían atención. Bardare completó lo que faltaba: el aria del barítono y parte del 3ro y 4to acto (Budden 2008). Asimismo, tomó parte activa en la expansión del rol de Leonora que Verdi había querido minimizar en un comienzo pero que ahora veía como un adecuado contrapeso dramático con Azucena creando así una dupla simétricamente opuesta a los roles masculinos de Manrico y el Conte (Parker 2007).

Il Trovatore, a diferencia de la mayor parte de la producción operística de la época, no había sido comisionada. Verdi se la había sugerido a Cammarano por la atracción que ejerció sobre él la historia. Su fama y aceptación le garantizaban que la puesta en acto se concretaría.

Uno de los desafíos que se planteaban al momento de encontrar un lugar adecuado para su presentación era que el elenco de solistas que tuviera el teatro se adecuara a los requerimientos de la obra, sobre todo preocupaba a Verdi el rol de la mezzosoprano. Luego de intentos de concretar un contrato con el Teatro San Carlos de Nápoles, se inclinó por el Teatro Apollo de Roma. Allí se estrenó el 19 de enero de 1853 con la participación de Rosina Penco (Leonora), Emilia Goggi (Azucena), Carlo Baurardé (Manrico), Giovanni Guicciardi (Di Luna), Arcangelo Balderi (Ferrando).

3.3 ESTRUCTURA

3.3.1 ORGANIZACIÓN GENERAL

De las 5 partes que propuso originalmente García Gutiérrez, Cammarano conservó lo que consideró esencial, prescindiendo tan sólo de una de ellas. De este modo la obra quedó estructurada en 4 partes y 8 escenas que abarcan a su vez un total de catorce números cerrados.

Cada escena se centra en un punto nodal del drama que puede estar representado por un momento o un personaje.

PARTE I: El duelo	<u>Escena 1:</u> Cuarto de la guardia del palacio de Di Luna Nro. 1: Introducción
	<u>Escena 2:</u> Jardín en el palacio de la princesa Nro. 2: Cavatina Leonora Nro. 3: Escena, romanza y terceto
PARTE II: La gitana	<u>Escena 1:</u> El campamento de gitanos Nro. 4: Coro de gitanos y canción Nro. 5: Relato de Azucena Nro. 6: Escena y dúo
	<u>Escena 2:</u> Frente al convento Nro. 7: Aria del Conte Nro. 8: Final del Acto II
PARTE III: El hijo de la gitana	<u>Escena 1:</u> El campamento del Conte di Luna Nro. 9: Coro Nro. 10: Escena y terceto
	<u>Escena 2:</u> Cámara en el castillo Nro. 11: Aria de Manrico
PARTE IV: El castigo	<u>Escena 1:</u> Frente a una celda del castillo Nro. 12: Escena y Aria de Leonora
	<u>Escena 2:</u> En la celda Nro. 13: Escena y dúo Nro. 14: Último final

Verdi poseía un muy acabado entendimiento de las estructuras mozartianas. De este modo podía disponer del armazón formal con el fin de lograr que la simetría en la organización afianzara los momentos de expansión del drama, característica principal del discurso, y asegurara el interés teatral (Budden 2008).

La estructura en cuatro partes está destinada a subrayar las simetrías (Baldini 1980). Las duraciones de los actos están calculadas a su vez en espejo: el primer y tercer acto resultan más cortos que el segundo y cuarto, de este modo la ópera se divide en dos grandes partes cada una de las cuales tiene una primera parte que se desarrolla hacia estructuras más complejas.

Las primeras escenas de las Partes I y III resultan más complejas en estructura. Se tratan de coros de guerra: el primero es nocturno y plantea cuestiones oscuras de la historia y el segundo se desarrolla a plena luz del mediodía y tiene todos los elementos musicales de la exaltación y grandilocuencia militar. Las segundas escenas se constituyen como una pausa lírica que luego se abalanzan hacia sus respectivos finales (trío Manrico-Leonora-Conte di Luna en la parte I y *Di quella Pira* en la parte III).

Las partes II y IV tienen un planteo formal más libre que las I y III. El núcleo que desencadena el drama coincide con la primera escena tanto de la parte II como de la parte IV: dúo Azucena-Manrico y escena del *Miserere* respectivamente (Baldini 1980).

3. 4 PERSONAJES

Leonora, dama de compañía de la Princesa de Aragón (soprano)

Manrico, oficial del Príncipe de Urgel y presunto hijo de Azucena (tenor)

Conte di Luna, noble al servicio del príncipe de Aragón (barítono)

Azucena, gitana de Vizcaya (mezzosoprano)

Ferrando, capitán de los oficiales del Conte di Luna (bajo)

Inés, confidente de Leonora (soprano)

Ruiz, secuaz de Manrico (tenor)

Un viejo gitano (bajo)

Un mensajero (tenor)

Amigos de Leonora, monjas, lacayos del Conte, guerreros, gitanos

3.4.1 CARACTERÍSTICAS DRAMÁTICO-MUSICALES

Esta idea de proporción y equilibrio presentada anteriormente tiene su correlato en el desarrollo de los personajes. No estamos ante la historia y evolución de una pasión absoluta, sino que Verdi busca dar alivio a las acciones de la ópera mediante la descripción de un conflicto y la transición musical de sus puntos nodales, de este modo las relaciones entre el héroe y sus compañeros se vuelven fundamentales (Kimbell 2003).

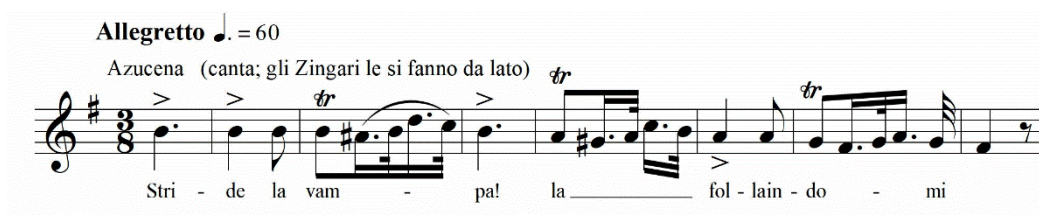
3.4.1.1 AZUCENA

La idea de explotar el potencial de la voz de mezzosoprano (como un equivalente a la del barítono) tiene su antecedente en *Le Prophète* (1849) de Giacomo Meyerbeer que creó con *Fidès* uno de los primeros roles protagónicos sobre la figura de una madre. Sin embargo, las diferencias saltan a la vista rápidamente: mientras *Fidès* era una mujer noble, Azucena dista mucho de serlo.

Ella es una mujer del pueblo, de pintoresca simplicidad, que utiliza un lenguaje vulgar, aturdida por sus acciones del pasado y que busca vengar la muerte de su madre. Verdi la caracteriza desde su primera intervención: no hay para ella una elegante *cavatina* con la correspondiente *cabaletta* según lo estipulaba la tradición compositiva. Azucena es presentada con una corta canción estrófica *Stride la vampa! (¡Flamean las llamas!)*, que encontramos en medio del número coral de los gitanos (Nro. 4).

Según Petrobelli (1982) las pasiones que atormentan al personaje están representadas mediante las tonalidades de Mi menor para la venganza (el amor filial) y Sol mayor para el amor maternal sobre el hijo adoptado. Estos sentimientos opuestos no pueden crear otra cosa que una dualidad que, al desarrollarse en un mismo individuo mantienen un elemento en común. Este punto de coincidencia psicológica-emocional es representado musicalmente por la nota Si que es común a ambos acordes y cuyo martirio se representa a través de la repetición adornada por trinos (ver ejemplo 6)

Lo mundano y popular se trasluce también en lo rítmico: sus frases se construyen a partir de patrones cortos:



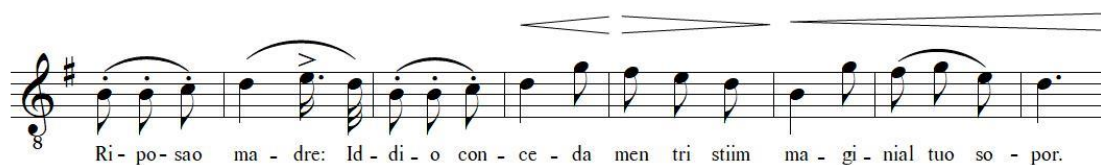
Ejemplo 6: Verdi, *Il Trovatore*. Parte II, Nro. 4 (cc. 91 a 99)

Sin embargo, no por ello está exenta de belleza y ternura: *Giorni poveri vivea* (*Allí pobre vivía*) (Nro. 10 compás 54)¹¹⁰ y *Ai nostri monti* (*A nuestros montes*) (Nro. 14 compás 125) representan su pasión amorosa (Kimbell 2013).

Verdi pidió específicamente a Cammarano que no desarrolle en este personaje una caracterización de locura:

“Ella está sobrepasada de cansancio, de terror. Sus sentidos están alterados, pero no está loca. Hacia el final debemos retener sus dos grandes pasiones: el amor por Manrico y su feroz sed de vengar a su madre.”¹¹¹

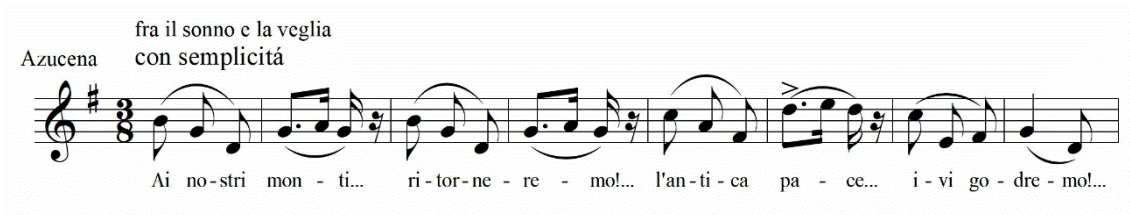
Los tormentos de Azucena, las visiones nocturnas, la aparición de su madre también necesitan un remanso y ella lo encuentra en la sencillez y la ternura de sus afectos (ver en el ejemplo 7 la melodía que utiliza Manrico para calmarla). Según Petrobelli (1982), Azucena se ampara en el ritmo que le atribuye a la figura de Manrico para lograr esa serenidad (tres corcheas y una negra). Este ritmo aparece no sólo en el canto del trovador sino también en la respuesta de ella (ver ejemplo 8).



Ejemplo 7: Verdi, *Il Trovatore*. Parte IV, Nro. 14 (cc. 113 a 120)

¹¹⁰ Las referencias de números de compás se corresponden con los consignados en la partitura de la edición crítica (Editorial Ricordi Milán y The University of Chicago Press, 1993).

¹¹¹ VERDI y CAMMARANO, 2001: 189.



Ejemplo 8: Verdi, *Il Trovatore*. Parte IV, Nro. 14 (cc. 125 a 132)

El uso de la *parola scenica*: “*Mi vendica!*” que caracteriza y unifica esta obra es atribución exclusiva suya. Representa el designio materno de la venganza (Petrobelli).

[...] con tronco acento:
Mi vendica! esclamò.
Quel detto un'eco eterno
in questo cor lasciò.

[...] con ronco acento:
¡véngame!, exclamó;
aquella palabra un eco eterno
en mi corazón dejó.

Ciertamente el momento de mayor tensión en el desarrollo del personaje es el relato sobre cómo su madre fue llevada a la hoguera *Condotta ell'era in ceppi* (*Atada fue conducida*) y ella misma la vengó raptando al hermano del Conte para quemarlo del mismo modo, empero fue a su propio hijo al que sacrificó.

A pesar que su aparición no se concreta sino hasta el segundo acto, se hace presente en el relato de Ferrando *Abbietta zíngara* (*Abyecta zíngara*) al comienzo de la ópera a través de algunos elementos musicales como lo son: el compás ternario, la elección de Mi menor como tonalidad, su tendencia a oscilar con su relativo mayor, y la insistencia sobre la nota Si (ver ejemplo 9), todos elementos que caracterizan la sonoridad de Azucena (Budden 2008). Petrobelli además encuentra algunas analogías rítmicas que emparentan el final del Nro. 1 *Sull'orlo dei tetti* (*En los aleros de los tejados*) con otros momentos que interviene o que hacen referencia a la gitana.¹¹²

¹¹² Petrobelli establece un paralelo entre los ritmos del mencionado coro del Nro. 1, la narración de Azucena en el Nro. 5 y el ritmo que introduce a Ruiz cuando le comunica a Manrico la noticia del apresamiento de su madre en el Nro.11. Cfr. PETROBELLI, 1982. Asimismo, encuentra paralelos entre las líneas melódicas de *Il Trovatore* y *La Traviata* en su trabajo.

Allegretto ♩ = 112

Flauta *p*

Oboe Solo *p*

Clarinete en Do Solo *p*

Fagot *pp*

Corno in Mi I, II *pp*

Fernando *pp* con misterio *pp* mezza voce
 Ab - biet - ta zin - ga-ra, fo - sca, ve - gliar - dal..

Violin I *p*

Violin II *pp*

Viola *pp*

Violoncello *pp*

Contrabass *pp*

Ejemplo 9: Verdi, *Il Trovatore*. Parte I, Nro. 1 (cc. 79 a 82)

Pese a los momentos de extraordinaria emotividad que protagoniza, está ausente de un punto cúlmine de la estructura operística como lo es el *Miserere*. La presencia coral y los otros solistas llenan de por sí la escena de musicalidad y su ausencia no es siquiera percibida (Baldini 1980).

3.4.1.2 LEONORA

Leonora se constituye como la heroína aristócrata dispuesta a sacrificarlo todo por el amor verdadero. La pasión que despierta Manrico en ella, no es sólo la expresión de un joven corazón enamorado sino una afrenta, un desafío a las convenciones que mancha el honor familiar (Kimbell 2003).

Como corresponde según la forma preestablecida para toda *prima donna*, Leonora tiene su *aria di sortita* (*aria de salida*): *Tacea la notte* (*Callaba la noche plácida*), y un aria de gran envergadura en el último acto *D'amor sull'ali rosee* (*Del amor sobre las alas rosadas*) e interviene en dúos y conjuntos importantes.

Su cantar está impregnado de sabor romántico:

Tacea la notte placida
e bella in ciel sereno
la luna il viso argenteo
mostrava lieto e pieno...

Callaba la noche plácida;
bella en un cielo sereno
la luna mostraba su rostro argentino
alegre y lleno...

Su noble estatus es indudable en su modo de expresarse a través de largas y fluidas melodías que no necesitan del comentario orquestal para realzar su expresividad sino tan solo de su apoyo. El interés del oyente se centra en el devenir melódico. Budden determina que aquí se encuentra “la artesanía melódica de Verdi en su mejor momento.”

Osborne (1969) asegura que Leonora es la más mozartiana de las heroínas verdianas, sus arias poseen algo del estatus y elegancia de la *Contessa de Almaviva*¹¹³, y requiere un estilo de interpretación que se remonta más allá de los principios del *bel canto* del siglo XIX hasta la formalidad del siglo XVIII.

¹¹³Protagonista femenina de la ópera *Le nozze di Figaro* (1786) del compositor Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).

El declinar de la historia de amor que vive también se refleja en el movimiento melódico de sus arias: mientras que en *Tacea la notte* las frases se desarrollan en forma ascendente, en *D'amor sull'ali rosee* tienden hacia una caída agonizante (Budden 2008).

Las tonalidades con las que se la relacionan, contrariamente a la esfera que rodea el mundo de los gitanos, son aquellas que utilizan bemoles en la armadura de clave (*Lab* mayor y *Reb* mayor).

3.4.1.3 CONTE DI LUNA

El Conte se mueve dentro de la esfera musical de Leonora en cuanto resulta ser también un noble aragonés. De carácter apasionado, se muestra con rabiosa ira reprimida a punto de explotar en cualquier momento (Toni y Serafin 1958).

La versión de Cammarano presenta a Di Luna apartado de su entorno social. Esta descontextualización lo convierte en una figura enigmática y esquelética (Kimbell 2003). Su pasión por Leonora se enfrenta a continuos desaires y por ende se vuelve amarga hasta convertirse en resentimiento para con todos aquellos que se interponen en su camino de felicidad.

El amor de Leonora con el hijo de la gitana ofende a su vanidad masculina pero también a su concepción del honor. Su rival no sólo es inferior en rango sino además partidario de la facción opuesta. La desesperada situación en la que lo pone esta confrontación sumada a la pasión que siente por Leonora lo lleva al sacrilegio de querer raptarla del convento al final del segundo acto (Kimbell 2003).

Aún en posesión del poder absoluto sobre todos sus oponentes y con la capacidad de disponer de ellos a su antojo, no se encuentra mucho más cerca de la felicidad personal. El Conte sufre de dolores muy románticos:

Ah! l'amorosa fiamma
m'arde ogni fibra!...
Ch'io ti vegga è d'uopo,
che tu m'intenda...
Vengo... A noi supremo
è tal momento...

¡Oh!... la amorosa llama
me quema el alma...
Que yo te vea y luego
que tú me escuches...
A ti voy.
Para nosotros supremo
es este momento...

Petrobelli (1982) interpreta el esquema rítmico:  (compases 43 a 45) como el motivo que caracteriza sus celos. El mismo está presente ya desde el comienzo cuando el coro canta:

Gelosia le fiere serpi
gli avventa in petto!

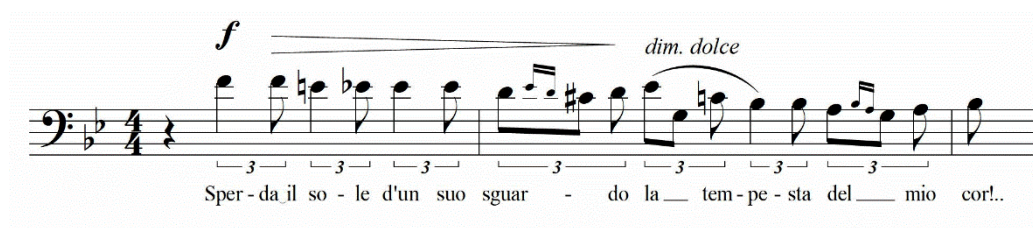
Las fieras serpientes de los celos
le muerden el pecho.

Su momento de expansión lírica se encuentra en el aria *Il balen del suo sorriso* (*El resplandor de su sonrisa*). En ella el Conte se muestra indefenso y suplicante ante los designios del amor.

Il balen del suo sorriso
d'una stella vince il raggio!
Il fulgor del suo bel viso
novo infonde in me coraggio!...
Ah! l'amor, l'amore ond'ardo
le favelli in mio favor!
Sperda il sole d'un suo sguardo
la tempesta del mio cor.

El resplandor de su sonrisa
de una estrella vence el brillo;
el encanto de su rostro hermoso
nuevo valor infunde en mi...
¡Ah! el amor,
el amor en que me quemo
sepa hablarle en mi favor,
disipe el sol de su mirada
la tempestad que ruge en mi corazón.

Verdi le da un tratamiento a la voz de barítono similar al que le diera a un tenor, extendiendo su registro hasta un sol agudo justo en el clímax de este número (ver ejemplo 10)



Ejemplo 10: Verdi, *Il Trovatore*. Parte II, Nro. 7 (cc. 52 - 53)

La mayoría de sus intervenciones se realizan en el ámbito de una música marcial y acompañado del coro de guerreros.

3.4.1.4 MANRICO

Héroe romántico. Hombre valiente que no le teme al peligro ni a la muerte y se expone voluntariamente a empresas desesperadas y peligrosos rescates (De Van 2013). De sentimientos puros, lleva la utopía en el corazón como sueño de reconciliación de la libertad y la justicia, la pasión y las reglas morales.

Deserto sulla terra,
col rio destino in guerra
e sola spese un cor
al trovator!
Ma s'ei quel cor possiede,
bello di casta fede,
e d'ogni re maggior
il trovator!

Solo en la tierra,
con el malvado destino en guerra
¡Sólo un corazón
es la esperanza del trovador!
Pero si él ese corazón poseyese,
enamorado y fiel,
¡Mayor es que ningún rey
el trovador.

Tal como lo indica De Van “el héroe no entra en escena, sino que se revela.”¹¹⁴ Manrico hace su aparición en la ópera detrás de escena interrumpiendo con su trovar al Conte que fue en busca de su amada.

Posee una de las arias más famosas del repertorio específico: *Ah, sí ben mio* (¡Ah! sí, mi bien) que combina todos los efectos de orquestación y de expansión líricos verdianos. Junto con la *cabaletta Di quella pira* (De esa pira) se constituyen como su momento de esplendor por el realce de sus cualidades y virtudes vocales. Dramáticamente son el punto bisagra en la historia del trovador (Baldini 1980).

Su impulsividad pone en evidencia su vigor masculino, pero también su arrebato e irreflexión que contribuyen a anudar aún más la trama. Tanto en el primer acto como en el cuarto se deja llevar por la confusión y acusa injustamente a su enamorada.

Ha quest'infame l'amor venduto...
Venduto un core che mi giurò!

Le has vendido el corazón
que juró ser mío!

Pese a ello, Manrico es un apasionado amoroso. Su énfasis verbal realza sus cualidades románticas (De Van 2003):

¹¹⁴ DE VAN, 2003: 14-15.

Sconto col sangue mio
l'amor che posi in te!...
Non ti scordar di me!
Leonora, addio!

Pago con mi sangre
el amor que puse en ti...
¡No te olvides de mí!
¡Leonor, adiós!

Sin esfera tonal propia, a veces se relaciona con la de Azucena y otras con las de Leonora.

3.4.1.5 ROLES SECUNDARIOS

▪ FERRANDO

El fiel escudero del Conte, figura ineludible de todo drama caballeresco. En él recae la importante tarea de presentar al oyente el relato condensado que contextualiza la historia. Tiene un gran momento de protagonismo durante la introducción, pero luego sólo se limita a participar con breves comentarios en *recitativos* y conjuntos.

▪ RUIZ

Personaje antagónico de Ferrando, persona de confianza de Manrico. Interviene en *recitativos* y en momentos de enlace como *tempos di attacco* y *tempos di mezzo*.

▪ INÉS

Compañera leal y confidente de su dama también de presencia impuesta en este tipo de historias, participa en el *recitativo* que abre la escena de Leonora y actúa como agente de conflicto en el *tempo di mezzo* del mencionado número:

[...] triste presentimento
in me risveglia quest'uomo arcano!
Tenta obliarlo...

[...]triste presentimiento en mí
despierta ese hombre misterioso
¡Trata de olvidarlo!

Además, tiene pequeñas intervenciones secundando al coro de monjas en el Nro. 8.

3.5 DIFUSIÓN

Aun cuando el compositor no quedó conforme con el resultado obtenido en el estreno de la ópera, principalmente por la calidad de los solistas, *Il Trovatore* se perfiló como uno de los mayores éxitos de su carrera. Incluso hoy en día tiene asegurado un lugar en las temporadas de los teatros de ópera más importantes y sus melodías siguen conquistando al oyente.

“Anoche fue el estreno. Sólo gustaron tres números. La introducción, el aria del tenor y el ‘miserere’. Hubiera ido peor si la audiencia hubiera prestado atención al infinito número de desafinaciones, errores y demás absurdos.”¹¹⁵

El estreno fue un verdadero suceso y las reposiciones no tardaron en llegar. En los tres años siguientes a su presentación se contabilizan más de 230 producciones individuales lo que significa una cantidad de funciones cercanas a mil (Chusid y Kaufman 1987).

La velada de apertura recibió mayormente comentarios favorables de parte de la prensa:

“El compositor se merece este triunfo espléndido.... El público ha escuchado cada número en silencio religioso, y roto en aplauso luego de cada intervalo, el final del tercer acto y todo el cuarto arrasó con tanto entusiasmo que se pidió su repetición”.¹¹⁶

Asimismo Osborne especula que su éxito puede deberse a las siguientes cualidades:

“La riqueza de la melodía, la apasionada melancolía de la música de Leonora, la bella oscuridad de los colores orquestales, el vigor y la velocidad casi brutales de toda la ópera cuyos caracteres, como dijo Hanslick, llegan al escenario como un disparo de arma, son algunos de los ingredientes que le aseguraron la popularidad desde la *premiere*”¹¹⁷

¹¹⁵ CHUSID, 2012: 87.

¹¹⁶ *Gazzeta Musicale*, enero de 1853 citado en OSBORNE, 1969: 250.

¹¹⁷ OSBORNE, 1969: 255.

Algunas críticas, sin embargo, señalaron que Verdi estaba matando el arte del *bel canto* por las imposibles demandas vocales que hizo a los cantantes. Otros mostraron objeción hacia la violencia y oscuridad de la historia (Osborne 1969).

No sólo la ópera emprendió un viaje por cada lugar del mundo donde hubiera una compañía de ópera. Los protagonistas del estreno también realizaron giras difundiendo su arte y experiencia al lado del maestro.

Chusid (2012) realiza un exhaustivo relato de estos recorridos y recoge diversas críticas en su capítulo *The reception and diffusion of Il Trovatore*.

3.5.1 LA VERSIÓN FRANCESA

En enero de 1857 se estrenó en la Ópera de París *Le Trouvère*. El libreto, basado en la versión italiana, fue realizado por Emile Pacini.¹¹⁸

Verdi realizó cambios en ocho de los catorce números. Para ello fue necesario reorganizar la numeración de las partes con respecto a la versión italiana. Estos cambios no han alterado la esencia de la ópera sino que se trataron de adaptaciones de algunos aspectos de la partitura, como por ejemplo el acompañamiento orquestal, para acercarlo al gusto parisino (Osborne).

Lawton (1990) presenta una detallada exposición de las diferencias entre la partitura italiana y la francesa. La más significativa fue la introducción de un *ballet*.

“La Ópera de París requería un amplio ballet en el tercer acto, y Verdi reelaboró todas las partituras que presentó en ese teatro ateniéndose a estas convenciones. Respecto a esta práctica, Andrew Porter ha comentado: “Los franceses son insistentes en esto de tener un ballet encastrado en sus óperas, pero ese ballet para el público es práctica común a partir del siglo XVIII.”¹¹⁹

Para la ocasión, compuso una serie de danzas que, lejos de convertirlas en un divertimento ajeno, las relacionó con la trama. Escogió un tema centrado en los gitanos incorporando motivos derivados del coro que abre el segundo acto de la ópera. Del mismo modo, utilizó las tonalidades que se relacionan con Azucena (Chusid).

¹¹⁸ Emile Pacini (1811-1898) libretista francés de origen italiano.

¹¹⁹ LAWTON, 1990: 24.

Las danzas fueron ubicadas luego de la apertura del tercer acto por parte del coro: Nro. 1: *Pas de Bohémiens* (tres danzas); Nro. 2: *La vivandière* (6 danzas); Nro. 3 *La bonne aventure* (5 danzas); Nro. 4 *Galop*. Para que esta solución funcionara armónicamente (vincular las tonalidades de la danza con las del coro resultaba un desafío), Verdi transpuso el coro *Squilli, echeggi* de Fa mayor a Mi mayor, dominante de la tonalidad del *ballet* y extendió ligeramente el *recitativo* de Ferrando entre las dos partes corales en orden de realizar la modulación hacia la nueva tonalidad. La vuelta a la tonalidad de origen se realiza durante la *Sortie*.¹²⁰

Otros cambios menos evidentes tienen que ver con dinámicas y articulaciones y el agregado de algunos calderones. Lawton nos hace notar que la partitura de la versión francesa está, en general, más elaborada desde el punto de vista orquestal. Para París Verdi solicitó el agregado de dos cornetas a pistón (aparte de las dos trompetas de la partitura original). Las cornetas asumen la función en origen asignada a las trompetas, mientras que las trompetas tocan partes más simples, generalmente ensambladas con el timbal. Y agrega:

“En el Nro. 1 de *Le Trouvère*, Verdi coloca a los violonchelos y contrabajos a realizar el Mi grave inmediatamente antes de la *stretta* “*Sull’orlo dei tetti*” en *pizzicati* en lugar de *con l’arco*. En la *cabaletta* de Leonora del primer acto “*Di tale amor*” en las palabras “*Il mio destino compiersi non può che a lui dappresso*”, Verdi sustituye el original acorde de clarinetes con una nueva y expresiva melodía solística del fagot. En el Nro. 7 durante el aria del Conte del Acto II, Verdi quita la repetición final de la frase “*Ah l’amore ond’ardo le favelli il mio favor*” con unos adornos que da la sensación de gran simplicidad. En el dueto de Leonora y el Conte del Acto IV el auditor atento escuchará un nuevo contrapunto de los violonchelos sobre la melodía de Leonora “*Ah si, per esso pietà, pietà domando*”. La partitura de París está colmada de estos pequeños detalles.”¹²¹

Otros cambios que se pueden puntualizar son:

En el Nro. 2 introdujo un corte entre el compás 101 y la cadencia. Esto se debe a una nueva cadencia que el compositor escribió para la soprano francesa.

En la *cabaletta* (del Nro. 2) se suprime el compás 166 y se reemplazan los compases 168 y 169 por música nueva. Lawton la transcribe:

¹²⁰ Salida o final del *ballet* (Gossett 2008).

¹²¹ LAWTON, 1990: 22.

ciel je le sui vral Heu reu re heu reu se au ciel je le sui

cresc. *rall.* *p rall.*

a tempo *ff* *a tempo* *ff* *8^{va}*

Ejemplo 11: Verdi, *Le Trouvère*. Cadencia de la cabaletta “Di tale amor” (cc. 168 – 168). Transcripción de Lawton (1990)

En el Nro. 6 *Perigliarti ancor languente* fue revisada completamente. Verdi alteró la melodía que antecede la cadencia de Azucena y escribe una nueva. Esta vez en lugar de tener un tono de imposición, sus palabras adquieren un todo de súplica (ver ejemplo 12)¹²²

¹²² Se puede confrontar la cadencia de la versión italiana en VERDI, G. 2002. *Il Trovatore*. Opera Vocal Score Series Milán: The University of Chicago Press-Ricordi, Parte II Nro. 6 compás 208.

Azucena

pleurs ah! ah! ah! ce de ce de

mf *f*

A.

Prends pit ie de mes dou leurs Ce de cede a mes pleurs ah cede a mes (pleural)

Ejemplo 12: Verdi, *Le Trouvère*. Cadencia de Azucena Nro.6 (cc. 208)

Transcripción de Lawton (1990)

Enriquece las líneas del bajo agregando notas de paso mayormente cromáticas y les confiere un nuevo color tímbrico a los compases 179 en adelante doblando la voz de Azucena con el clarinete al cual se agregan flauta, oboe y fagot con una nueva línea melódica. Chusid sostiene que las dimensiones de la Ópera de París colaboraron en la decisión de agregar y reforzar algunos pasajes en las maderas.

Finalmente, reduce la coda en dieciocho compases y la cadencia también resulta diversa:

Azucena
voeux! Ah — non — non — mes fils.

Manrique
tir! Ah ma mi — reil faut — par tir;

A.
Je meurs a dieu!

M.
a dieu a dieu!

Ejemplo 13: Verdi, *Le Trouvère*. Parte II, Nro. 6 (cc. 295 – 307) Transcripción de Lawton (1990)

Durante el Nro. 8 se encuentra un cambio en el acompañamiento de las cuerdas en los compases 49 a 56. Aparentemente el original de corcheas ejecutadas por las cuerdas altas luego de la pulsación de las cuerdas bajas le resultó demasiado simple para el juicio francés y lo reemplazó por trémolos (Chusid).

Para el *concertato* que comienza en compás 87, Verdi escribió articulaciones diferentes en el acompañamiento de Manrico (semicorcheas repetidas) y el Conte (semicorcheas en *marcato*).

También cambió la orquestación en la entrada de Ruiz *Urgel viva!* lo cual permitió emerger a las voces por sobre la orquesta y ser escuchadas más claramente (Chusid).

En el compás 143 le escribe una parte vocal a Manrico doblando la línea de Leonora.

Los cambios realizados en el Nro. 9 en ocasión de la incorporación del *ballet* fueron comentados con anterioridad.

Con el propósito de otorgarles a los bailarines el tiempo de abandonar la escena y para crear una transición entre el final del ballet y el Nro. 10, el compositor agrega diecinueve compases de música orquestal como introducción del nuevo número. Asimismo reelaboró el acompañamiento instrumental del número y le agregó compases a la línea de Azucena en la sección que comienza en el compás XX (*Ne udivi mai novella?*). Lawton reflexiona:

“Este agregado resulta crítico ya que impone una pausa en la acción dramática justo en el momento en que es necesario que se mueva rápidamente hacia el climax. Se puede pensar que Verdi escribiera esos compases para hacer una concesión a Adelaide Borghini-Mamo.”¹²³

Durante el Nro. 12 se puntualiza un *oppure* para Leonora en el compás 113 que la lleva a un sobreagudo. En esta versión suprime la *cabaletta* de la soprano a partir de ello escribió una pequeña introducción orquestal a modo de fanfarria para cubrir las diferencias tonales entre el final del *Miserere* y el comienzo del número siguiente.

En el Nro. 14 introdujo un fragmento del *Miserere* en la escena final que al igual que el resto requirió algunos ajustes tonales. A partir de allí hay un nuevo diálogo entre Manrico y Azucena y una adaptación en las frases finales del Conte y la mezzosoprano.

¹²³ LAWTON, 1990: 26.

Que el compositor realizara cambios en las versiones de sus propias obras para adecuarlas a la audiencia y artistas locales era muy común en la época. Verdi ejercita esta práctica en todas las revisiones y versiones que efectuó sobre sus composiciones. Este hecho resulta de fundamental importancia para el estudio que desarrollamos en nuestro trabajo ya que revela que la obra, lejos de estar cerrada al momento del estreno, se sometía a una serie de cambios según diversas circunstancias, incluso en la etapa en la que Verdi se encontraba en el pináculo de su fama.

CAPÍTULO 4

IL TROVATORE PARTE II: UNA APROXIMACIÓN ANALÍTICA

4.1 PARTE I: EL DUELO

4.1.1 Nro. 1: INTRODUCCIÓN

Il Trovatore es la primera ópera en la producción verdiana que comienza sin un preludio.¹²⁴ La suceden *Otello*¹²⁵ *Fastaff*¹²⁶ y la revisión de *Simon Boccanegra*.¹²⁷

Este número se estructura como un aria tradicional en cuatro partes (a pesar de la importante participación del coro): introducción-*cantabile-tempo di mezzo- cabaletta*.¹²⁸

Los primeros seis compases presentan un trémolo en timbal que se desarrolla del *piano* al *forte* en cada intervención. Este efecto sonoro es semejante a una diana, un comienzo característico del siglo XIX (Serafin y Toni 1958). Es un llamado de atención que a la vez sugiere una particularidad dramática. La intervención de toda la orquesta en el motivo marcial en Mi mayor (compás 7) establece la atmósfera de pompa y caballería medieval y realza el esplendor del Palacio de Aljafería donde transcurre la acción. Según Budden (1978) Verdi utiliza esta tonalidad asociada a las situaciones de poder.

La llamada del corno propone un color evocador tal como lo utilizaran Berlioz y Weber (Pondefert 2003), y no hay duda de que su intención es sugerir la guerra (Chusid 2012). En su segunda intervención (compases 18 a 20) anticipa el Mi Menor, tonalidad de Azucena. Quizás el acorde de La $\sharp$ disminuido que suenan las cuerdas justo antes, anticipa musicalmente el conflicto.

Esta introducción termina con un entramado contrapuntístico en el cual intervienen las cuerdas en cuatro planos:

¹²⁴ Verdi sigue el modelo de *Le Prophète* (Meyerbeer).

¹²⁵ *Otello* ópera con música de Giuseppe Verdi y libreto de Arrigo Boito. Se estrenó en 1887.

¹²⁶ *Falstaff* ópera con música de Giuseppe Verdi y libreto de Arrigo Boito. Se estrenó en 1893.

¹²⁷ *Simon Boccanegra* ópera con un prólogo y tres actos con música de Giuseppe Verdi y libreto de Francesco Maria Piave, Giuseppe Montanelli y Arrigo Boito (revisión). La versión original es de 1857 y la revisión de 1881.

¹²⁸ Chusid (2012) utiliza el término *cabaletta* al tratarse de la parte lírica rápida que finaliza un aria. Otros autores (Budden-Parker) se refieren a la misma sección como *stretta*, término que Chusid utiliza en relación con la sección *Finale* o a los conjuntos.

- a) Un bajo pedal en dominante.
- b) El motivo inicial pero ahora sin el ímpetu marcial ya que está ligado y en piano.
- c) Una subida cromática.
- d) Otro motivo en segundos violines y violas que interpolan trinos, fusas y notas largas.

De fondo, la trompeta insiste con el ritmo que había presentado el corno.

Este ambiente desarrolla la dominante de la tonalidad y prepara la primera intervención de Ferrando que reúne a sus huestes y a la servidumbre: *All'erta! All'erta!* (*¡Alerta! ¡Alerta!*). Otra intervención del motivo marcial en *tutti* da por finalizada la sección que hace las veces de presentación en ausencia del tradicional preludeo.

En un breve *recitativo* Ferrando explica la razón de la guardia que están montando: deben vigilar el Palacio de Aljafería en ausencia del Conte di Luna que pasa las noches en los jardines de su amada Leonora ya que un trovador fue visto por esos lugares provocando sus celos. Una breve intervención del coro en el ámbito de Fa $\sharp$ menor resolviendo en un Re $\sharp$ con séptima disminuía (compases 43 a 46) da paso al *Moderato* del compás 51 donde el coro insta a Ferrando a contar la historia de García, el hermano del Conte.

Verdi traza aquí un juego de corcheas que transitan entre clarinetes -violines por un lado, fagotes y cuerda baja por el otro sobre el polo tonal de Sol mayor. Esta textura genera sensación de movimiento, posiblemente para figurar la intención de los servidores de mantener el espíritu activo y vigilante:

Dalle gravi palpebre
il sonno a discacciar,
la vera storia ci narra di Garzia,
germano al nostro Conte.

Para alejar de los pesados
párpados el sueño,
cuéntanos la historia de García,
hermano de nuestro Conde.

Es posible que no fuera la primera vez que esa historia es contada, pareciera como si la narración ya formara parte del acervo folclórico de todos ellos. Ferrando los invita a reunirse en torno a él. El Fa $\sharp$ mayor del compás 63 prepara el Si mayor del *Racconto*.

La narración es el centro de la introducción. Organizada en forma estrófica se constituye en dos partes que difieren en *tempo*, métrica musical y tonalidad, como si la segunda fuera un estribillo. El comienzo indica *Andante mosso* en 4/4 en Si mayor, tiene una melodía elegante, con ritmo apuntillado y ligaduras que evocan el mundo confortable

y seguro de los nobles (Budden 2008). El color del clarinete y fagot doblando al bajo crean un tono legendario, como arcaico, que subraya la idea de una historia sucedida en el pasado: una gitana se apareció una noche en la recámara de uno de los hijos de Di Luna y lo embrujó. La hechicera fue perseguida y quemada en la hoguera, pero su hija juró vengarla: al poco tiempo la criatura había desaparecido y en la misma hoguera que fue quemada la bruja se encontraron los huesos humeantes de un niño.

El coro participa entre las estrofas comentando horrorizado la situación.

La segunda parte (*Allegretto*, 3/4 en Mi menor), se construye con elementos musicales que están asociados a Azucena: adornos, notas de paso y acentos en contratiempo que crean el espíritu primitivo y popular que la define. Serafin y Toni señalan que la música de esta estrofa resulta al oído ligera y pegadiza y que debe mantener el espíritu musical de la mazurca.

El *tempo di mezzo* tiene lugar con la pregunta atónita del coro *E il padre? (y el padre?)*. Ferrando responde que antes de morir le hizo prometer a su otro hijo que continúe la búsqueda de su hermano puesto que tenía el presentimiento que estaba vivo. Aquí se alternan en su participación Ferrando con un ritmo más libre y el coro siempre doblado por la orquesta al unísono.

El *Lento* del compás 220 cierra esta sección. La superstición está en todo momento presente. Ferrando afirma que si se encontrara con la hija de la gitana la reconocería. Sin embargo, agrega, el alma impía de la bruja aparece en las noches oscuras tomando diversas formas. La insistencia del canto de Ferrando sobre la nota Si3 (ver ejemplo 14) refuerza la idea de la presencia de Azucena aun cuando ésta no haya aparecido aún en escena.



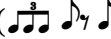
Durante la *cabaletta* se refuerza esta historia, Verdi indica “todo se llena de superstición y terror”.

Apparve a costui d'un gufo
in sembianza
Nell'alta quiete
di tacita stanza!...
Con l'occhio lucente
guardava il cielo
attristando d'un urlo feral!
Allor mezzanotte appunto suonava...

Se apareció a éste
con la figura de un búho
en la silenciosa obscuridad
de solitaria estancia.
Con los ojos brillantes
miraba al cielo
con aullido infernal
Era exactamente la medianoche...

En ella el coro se une a Ferrando. Está construida a base de frases que se repiten con un ritmo constante y se divide en dos grandes partes:

Compases 236 a 267	Compases 268 a 283
Coro: a (8 cc) + a (8cc)	Ferrando con intervenciones del coro
Ferrando b (8 cc)	a (8 cc) + a (8cc)
Ferrando con intervenciones del coro	
b' (8cc)	

La fuerza rítmica de las figuras que caracterizan esta sección () se ve reforzada indudablemente por la repetición, pero también por las intervenciones del coro durante el relato de Ferrando con figuras retóricas en las que Verdi indica “*come un lamento*”:



Tenori come un lamento

Coro d'Armigeri

Bassi

Ah! - Ah!

Ejemplo 15: Verdi, *Il Trovatore*. Parte I, Nro. 1 (cc. 260)

Tanto Toni y Serafin como Baldini (1980) encuentran en esta sección un ejemplo de sinfonismo ejemplar, fantasioso, de ejecución bárbara *cuasi* como si presenciáramos una *Nuit de Sabbat*.

En el clímax, el repique de la campana de medianoche causa el pánico general y todos se dispersan rápidamente. El pulso se acelera y del mismo modo que el ritmo se fue retroalimentando en la primera sección ahora se desarma a través del movimiento cromático de los violoncelos hasta llegar al final (ver ejemplo 16).

4.1.2 Nro. 2: ESCENA Y ARIA

Al igual que el Nro. 1 y el siguiente, esta escena también está organizada según la forma en cuatro partes.

Ambientada en el jardín del palacio, se compone como un cuadro ideal para el encuentro de los enamorados. La ambientación es vaga, la noche ya se asentó y hay luces y sombras que adornan las inmediaciones de la habitación de Leonora.

El *recitativo* tiene una introducción en las cuerdas que lo antecede. En ella se perciben las apoyaturas quejumbrosas que reflejan el estado del corazón de la dama (ver ejemplo 17). La tonalidad de *Mib* mayor contrasta con las tonalidades con sostenidos del primer número.

Inés interroga a su dama acerca de su estado de ánimo: Leonora está decaída porque hace varias noches que no ve a su amado. La pregunta sobre cómo conoció a Manrico le da la oportunidad de expandirse en el relato: fue durante un torneo del cual resultó vencedor, pero luego la guerra los separó hasta que una noche apareció cantando versos de amor en su ventana.

El *Andante* del compás 31 anticipa el clima del aria. Se trata de un ambiente apacible donde flauta y clarinete tocan arpeggios mientras los violines prolongan una nota larga adornada con trinos para crear un color particular. Sobre ellos Leonora introduce su línea melódica que comienza con el intervalo de sexta ascendente (ver ejemplo 18), característico según la tradición franco-italiana del amor romántico (Budden 1978). En el

momento de mayor tensión la entrada de fagot y violoncelo se constituyen como dominante de *Lab* mayor para cerrar la frase en un acorde de séptima disminuida, posteriormente otra dominante da paso a la *cavatina* que se establece en *Lab* menor.

Luego de una breve introducción, fiel a su estilo, Verdi presenta el comienzo del canto con acompañamiento de las cuerdas solas. En este caso pulsan corcheas creando un colchón armónico. Al tratarse de notas repetidas, aunque hay movimiento rítmico, da la sensación de tranquilidad. El canto de Leonora surge como una súplica con dulce serenidad que poco a poco se excita. Las disonancias que aportan las cuerdas graves y fagotes (*Solb* en compás 50 y *Mib* en compás 41) significan su malestar por la ausencia del trovador (Budden).

A medida que el canto avanza y se amplía a otros terrenos armónicos se unen las maderas (*Un poco piú animato* compás 57). En este momento Leonora recuerda el sonar del laúd del trovador (simulado por las corcheas en contratiempo de las cuerdas medias) y cambia completamente su humor. Sus líneas se tornan ascendentes y la armonía se mueve hacia el modo mayor.

El primer clímax llega en el compás 69. Verdi desarrolla este momento de máxima expansión ampliando la textura orquestal a través de la sumatoria de instrumentos. Finalmente, un movimiento cromático ascendente, el timbal en *crescendo* y luego la trompeta completan este momento cúlmine de la primera estrofa que resuelve en la dominante del compás 70, dejando a la soprano sola para realizar el enlace a la segunda parte.

La segunda estrofa repite el momento climático llegando a la cadencia cuya resolución será el enlace al *tempo di mezzo*. La indicación de *Allegro vivo* y el movimiento en semicorcheas descendentes de los primeros violines reflejan la preocupación de Inés:

Quanto narrasti di turbamento
m'ha piena l'anima!...
Io temo...

Cuanto has contado,
de turbación me ha llenado el alma.
Yo temo.

Clarinet in Do

Fagot

Timpani in La

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabajo

Cl. Do

Fgt.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Ejemplo 16: Verdi, *Il Trovatore*. Parte I, Nro. 1 (cc. 312 - 319)

Andante Mosso ♩ = 80

Violin I

Violin II

Viola

Celli e Contrabassi

p

Ejemplo 17: Verdi, *Il Trovatore*. Parte I, Nro. 2 (cc. 1 - 6)

Andante ♩ = 69

Flauta

Clarinete in B $\flat$

Leonora

Violin I

Violin II

pppp

pppp

co - me d'au-ra - to so - gno,

Ejemplo 18: Verdi, *Il Trovatore*. Parte I, Nro. 2 (cc. 31 - 33)

La sección comienza en la tonalidad de Mi Mayor y se mueve hacia la dominante de La bemol Mayor correspondiente a la *cabaletta*. Esta última sección obedece a los esquemas formales anteriores a Verdi. Sin embargo, a pesar de la “obligatoriedad” de su existencia, Serafin y Toni nos recuerdan:

“Cada período en el arte tiene sus formalismos y convenciones razonados y razonables. La *cabaletta* no es una obligación o conclusión innecesaria. Es el desarrollo consecuente de un arrebató dramático, el abandono natural aun esta de ánimo embriagado y una alegría de amor que se expande”.¹²⁹

El canto de Leonora pasa de un lirismo expansivo a la fogosidad chispeante de los trinos, saltos y notas cortas que reflejan su ánimo jubilar. Las dos estrofas siguen los mismos lineamientos. El final llega con una coda que aporta material temático nuevo y que cantan en unión ambas voces.

4.1.3 Nro. 3: ESCENA, ROMANZA Y TERCETO

La escena se abre con un suave pasaje en las cuerdas que se suceden del grave al agudo en respuesta canónica hasta establecer la tonalidad de Do mayor. Las primeras palabras de Di Luna *Tace la notte (Calla la noche)* nos recuerdan el comienzo del aria de Leonora (*Tacea la notte*). Ambos esperan que el trovador haga su aparición una vez que el ambiente haya oscurecido.

Parker (2013) encuentra otro nexo con la tonalidad del aria anterior a través del desarrollo de Do mayor y su repentino enlace a *Lab* mayor (compás 7) para pasar por *Reb* mayor (compás 8) resolviendo finalmente en Do mayor otra vez, tonalidad del *recitativo*. Así Verdi une la tonalidad de Leonora (*Lab* mayor) con la que se va a establecer más adelante como tonalidad del Conte (*Reb* mayor).

El *recitativo* es lento mientras él observa la situación de la noche y la habitación de Leonora alumbrada, y se torna más agitado cuando especula sobre su encuentro con su amada (*Allegro* compás 26). Esta primera intervención termina en un *Sib* mayor que empalma con el sonido de arpa (que hace las veces de laúd) anunciando la presencia de su rival.

Il Trovator! Io fremo!

¡El trovador! ¡Tiemblo!

¹²⁹ SERAFIN; TONI, 1958: 215.

Bellini y Mercadante¹³⁰ habían utilizado ya el recurso de hacer escuchar un cantante antes que se lo pueda ver. La presencia del trovador aquí asume un papel de suma importancia en el romanticismo era un símbolo significativo. Hacía referencia al campeón de la libertad exiliado en soledad cuyas canciones melancólicas eran un constante reclamo a una sociedad descorazonada que no quería escuchar (Budden).

Chusid observa que los últimos versos de cada estrofa del canto de Manrico están escritos en metro quinario (a diferencia de los anteriores que son heptasilábicos) y especula que la razón puede estar en el deseo de presentar una aproximación a un metro arcaico propio de la época trovadoresca. No obstante, Verdi los trata como si tuvieran siete sílabas repitiendo una de las palabras de esos mismos versos. A pesar de ello, se suma a la idea de impregnarle una fragancia arcaica evadiendo la sensible de la tonalidad en giros como el siguiente:

The musical score is for Verdi's *Il Trovatore*, Act I, No. 3, measures 40-43. It consists of three staves. The top staff is for the Armonio (Ar.) and the middle staff is for Manrico (M.). The vocal line is marked 'cantabile mezza voce' and features a triplet of eighth notes. The lyrics are 'De - ser - to sul - la ter - ra,'.

Ejemplo 19: Verdi, *Il Trovatore*. Parte I, Nro. 3 (cc. 40 – 43)

El canto de Manrico se establece en *Mib* mayor y presenta un aire sencillo, de estructura regular a la manera de Azucena. Al escuchar su voz Leonora baja de sus aposentos y corre a su encuentro. La exaltación del reencuentro está presente en las cuerdas que tocan corcheas en contratiempo. Desafortunadamente, en la oscuridad confunde a Di Luna con Manrico quien piensa lo peor y la acusa de infiel.

¹³⁰ Saverio Mercadante (1795-1870) compositor italiano.

En este punto comienza el trío que cambia abruptamente a la tonalidad de Mi menor (*Allegro agitato* compás 93). Leonora quiere explicar la situación mientras Manrico la rechaza, y Di Luna ruge su furor hasta que descubre que Manrico es partidario de Urgel (proscrito a muerte) y comienza a visualizar sus posibilidades.

La agitación del momento está presente tanto en el acompañamiento como en el ritmo entrecortado de la melodía (ver ejemplo 20). Sobre esta textura orquestal las voces hacen sus intervenciones en contrapunto o dobladas en ocasiones por algún instrumento, casi como si estuvieran hablando (Chusid).

Flauta

Leonora

Violin I

Violin II

Viola

Cello

A te cre-dei ri - vol - ge - re l'ac - cen - to, e non a lu - i...

Ejemplo 20: Verdi, *Il Trovatore*. Parte I, Nro. 3 (cc. 102 – 104)

El *Allegro assai mosso* se constituye como la sección final, *stretta*, en la cual Cammarano ha demostrado su habilidad en combinar dos nodos dramáticos al mismo tiempo: el duelo Di Luna - Manrico y la reconciliación de los amantes. Se llega a él a través del desarrollo del acorde de Sol# mayor como dominante mientras Leonora trata de detener la gresca.

La sección siguiente comienza en *Reb* mayor (que es la resolución del acorde final anterior por enarmonía). Como en todo conjunto cada personaje descubre sus sentimientos: Di Luna lidia con sus celos, Leonora con el arrepentimiento por su error y Manrico pregona su valor para el enfrentamiento próximo. La violencia y el vigor de Di Luna están realzados por la trompeta que dobla su línea melódica, en cambio Leonora y Manrico son doblados por violines y maderas. El *Poco Più mosso* acelera el drama del cuadro que finaliza con Leonora desvanecida y los rivales a espada desenvainada.

4.2 PARTE II: LA GITANA

4.2.1 Nro. 4: CORO DE GITANOS Y CANCIÓN

La acción se dirige ahora en otra dirección. Es el turno del mundo de los gitanos. Verdi logra transmitir la bizarría y extravagancia a través de una introducción orquestal de índole descriptiva: las corcheas con apoyaturas de carácter onomatopéyico (Serafin y Toni) simulan las chispas de la gran hoguera alrededor de la cual se dan cita. El yunque también juega un papel importante al momento de completar esta atmósfera musical sonando en forma alternada como si se tratara de un juego mecánico. La orquestación (enriquecida por el uso extensivo de instrumentos de percusión) aporta color a este cuadro exótico con su colorido.

El coro comienza en compás 20 cantando la primera estrofa con un movimiento melódico que Budden encuentra similar al motivo expuesto por las cuerdas en el compás 220 del Nro. 1 (ver ejemplo 21a y 21b).

La segunda estrofa del coro tiene carácter marcial. Luego de la segunda vuelta termina en la tonalidad dominante de este número (Mi Menor) y da paso a la intervención de Azucena.

Su canción *Stride la vampa!* se organiza en estrofas regulares (ABA) y tiene un acompañamiento simple generado por las cuerdas, una vez más para reforzar la idea de lo popular. Luego de un breve interludio de oboe y clarinete que aportan a la ambientación cingara encontramos la segunda vuelta.

Durante la transición el coro le comenta sobre lo triste que es su canción y Azucena asiente e insiste con la *parola scenica*: *Mi vendica* aquí acompañada con el característico acorde disminuido en oboes y clarinetes (misma instrumentación que en el interludio de su canción). Vuelve el coro del comienzo, esta vez en Sol mayor y realiza su retirada cerrando el número en Do mayor.

Las divergencias existentes en cuanto a la interpretación del significado de este cambio de tonalidad entre el comienzo y el final de un número fueron presentadas en el Capítulo 2.

Lento assai ♩ = 72

Violin I *legato e sottovoce*
pppp

Violin II *legato e sottovoce*
pppp

Viola *legato e sottovoce*
pppp

Cello e Contrabassi *legato e sottovoce*
pppp

Ejemplo 21a: Verdi, *Il Trovatore*. Parte I, Nro. 1 (cc. 220 – 221)

Coro di Zingari

Tenori

Bassi

Ve - di, le fo - sche not - tur - ne spo - glie de' cie - li sve - ste l'im - men - sa ____ vol - ta.

Ve - di, le fo - sche not - tur - ne spo - glie de' cie - li sve - ste l'im - men - sa ____ vol - ta.

Ejemplo 21b: Verdi, *Il Trovatore*. Parte II, Nro. 4 (cc. 20 – 23)

4.2.2 Nro. 5: ESCENA Y NARRACIÓN

Un *recitativo* breve nos pone en situación: Manrico le pide a Azucena que cuente la historia de su abuela. Ella lo increpa:

E tu la ignori,
Tu pur!... Ma, giovinetto,
i passi tuoi
d'ambizion lo sprone lungi traee!...
Dell'ava il fine acerbo
e quest'istoria...

¡Y tú la ignoras! ¡Tú!...
Jovencito ambicioso
tus pasos los espolea.
Lo que consideras la tragedia de tu nacimiento...
¡De tu abuela el fin funesto
cuenta esa historia...!

Así se abre paso el *Andante mosso*. Aquí la orquesta alcanza un nivel narrativo que casi iguala a la voz (Baldini). La música va describiendo y anticipando los hechos relatados por Azucena que continúa desde el punto en que dejó Ferrando en el Nro. 1: su madre, la gitana, había sido apresada y llevada a la hoguera desde donde le pedía que la vengara.

A partir del compás 24 el acompañamiento orquestal se presenta como una queja murmurada por violines segundos y violas mientras el oboe y los violines primeros repiten la figura retórica del lamento.¹³¹ El primer tiempo de cada compás se ve reforzado por un

¹³¹ Noske se refiere al tópico del lamento como un motivo musical descendente cromáticamente. Cfr. NOSKE, 1977.

acento y la participación de violonchelos y contrabajos. Así se crea una atmósfera de agitación psicológica que da paso al canto de la gitana (ver ejemplo 22).¹³² Esta sección comienza en la tonalidad de La menor. Luego, de las primeras dos frases se agregan cada dos compases los vientos y el timbal para realzar el acento que anticipa el implacable e inmutable destino. En este punto se establece la tonalidad de Do mayor y estas intervenciones se organizan en torno a acordes disminuidos (ver ejemplo 23).

Andante mosso ♩ = 120

Oboe

Violin I

Violin II

Viola

Cello y Contrabajo

Ejemplo 22: Verdi, *Il Trovatore*. Parte II, Nro. 5 (cc. 24 – 25)

¹³² Tanto Chusid como Budden señalan un paralelo con la escena de sonambulismo en el último acto de *Macbeth* (ópera con música de Giuseppe Verdi y libreto de Francesco Maria Piave y Andrea Maffei. Se estrenó en 1847).

Oboe

Clarinet
en Do

Fagot

Corno
en Mi

Corno
en La

Timpani en La

Azucena

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

che - fra be-stem-mic_o - sce - ne pun - gen - do - la coi

pp

pp

pp

pp

Ob.

B♭ Cl.

Fgt.

Cr. en Mi

Cr. en La

Timp.

A

fer - ri al ro - go la cac - cia - va - no gli scel - le - ra - ti sgher-ri!

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

f

pp

pp

a 2

a 2

3

3

3

Ejemplo 23: Verdi, *Il Trovatore*. Parte II, Nro. 5 (cc. 42 – 45)

Vuelve el material temático del principio en compás 47 con ascenso cromático en violonchelos y contrabajos que enlazan con la reexposición de la primera estrofa. Esta vez el acento en el primer tiempo se ve reforzado y la pulsación de la orquesta aumenta con el relato (ver ejemplo 24):

Manrico: La vendicasti?	Manrique: ¿La vengaste?
Azucena: Il figlio giunsi a rapir del Conte: Lo trascinai qui meco... Le fiamme ardean già pronte.	Azucena: El hijo llegué a raptar del Conde; aquí le traje conmigo... La hoguera ardía ya dispuesta.
Manrico: Le fiamme!... oh ciel!... Tu forse?...	Manrique: ¡La hoguera!... ¡Oh, cielo!... ¿Tú quizá?...

En el compás 61 hay una detención, como si se prolongara el suspenso de la respuesta a semejante pregunta. Luego, como una pequeña coda de esta sección se distiende el movimiento durante cinco compases en Sol mayor donde Azucena habla del llanto del niño y canta sobre la figura rítmica que se le atribuye a Manrico (ver ejemplo 25).

Flauta *f*

Ott. *f*

Oboe *f*

Clarinete en Do *f*

Fagot

Corno en Mi

Corno en La

Azucena Il fi - gio giun si, a ra - ir del

Manrico La ven - di - ca - sti?

Violin I *f p*

Violin II *pp*

Viola *pp*

Cello *pp*

Contrabass

Ejemplo 24: Verdi, *Il Trovatore*. Parte II, Nro. 5 (cc. 56 – 59)

Flauta

Ott.

Azucena

Violin I

Violin II

Viola

Cello y Contrabajo

pp

pp

pp

pp

pp

Ei di - strug - ge - a - si in piano - to...

Ejemplo 25: Verdi, *Il Trovatore*. Parte II, Nro. 5 (cc. 62 – 63)

El *tempo di mezzo* se presenta como una reminiscencia de *Stride la vampa!*: los violines tocan la melodía de la canción mientras Azucena declama:

Quand'ecco agli egri spirti,
come in un sogno, apparve
la vision ferale
di spaventose larve!
Gli sgherri ed il supplizio!...
La madre smorta in volto...
Scalza, discinta!... il grido,
il noto grido ascolto...
Mi vendica!...

Cuando he aquí que aparecen
como en un sueño,
en funesta visión,
terrible y fantasmal,
los verdugos, el suplicio...
El lívido rostro de mi madre,
descalza, desceñida...
El grito,
el conocido grito escucho:
¡Véngame!

Esto nos lleva directamente al corazón del drama donde Verdi escribe un pasaje más corto y efectivo que sus habituales *cabalettas* (Chusid).

A partir de aquí todo es preparación del clímax: otra vez sobre la base de La menor, las cuerdas martillan la historia del sacrificio y serán interrumpidas por escalas ascendentes de toda la orquesta como ilustración dramática de las llamas que se lanzan abruptamente hacia el cielo (Poinderfert). Azucena cuenta cómo durante el delirio de su visión arroja al fuego al niño equivocado. El horror del relato se escucha en las tensiones armónica que se generan entre la orquesta y en la línea del tenor (ver ejemplo 26).

Azucena repite dos veces *il fliglio mio* (*mi hijo*) cuyo final de frase se ve reforzado por la intervención de toda la orquesta que toca el acorde de Mi con séptima, novena y oncena la primera vez y con la tercera mayor en la segunda (compases 141 y 142) conduciendo a una contundente resolución en La menor a partir de la cual la pesadilla se desvanece poco a poco en un cromatismo descendente instrumental.

Flauta

Ott.

Oboe

Clarinete in Do

Fagot

Corno en Mi

Corno en La

Tr en Mi

Trombon

Cimbasso

Timpani en La

Cassa

Azucena

Manrico

Violin I

Violin II

Viola

Cello y Contrabajo

Ah! Mio fi - glio! mio fi - glio! il fi - glio

Qua - le or - ror! ah! qua - le o - ror!

ff

Ejemplo 26: Verdi, *Il Trovatore*. Parte II, Nro. 5 (cc. 135 – 140)

4.2.3 Nro. 6: ESCENA Y DUETO

Luego del desarrollo climático al que llega la escena anterior, Manrico pregunta:

Non son tuo figlio?
E chi son io, chi dunque?

¿Yo no soy tu hijo?
¿Quién soy yo, entonces?

Azucena le recrimina la sospecha recordándole quién lo ha cuidado con ternura y curado sus heridas. Con el relato de Manrico, que asiente agradecido, se aclara una posible confusión que se genera al comienzo de la escena anterior en la cual el tenor aparece herido (Chusid). Manrico ha resultado vencedor del duelo que finaliza la Parte I pero herido en la batalla de Velilla. El Conte lo apresó durante la lid a pesar de que el trovador estuvo a punto de acabar con su vida en el enfrentamiento anterior pero lo perdonó obedeciendo a una extraña piedad que se apoderó de él.

Azucena:
Ecco mercede ai giorni,
che l'infame nel singolar certame
ebbe salvi da te!...
Qual t'acciecava
strana pietà per esso?

Manrico:
Oh madre!...
Non saprei dirlo a me stesso!

Azucena:
He ahí el pago que dio el infame
al día en que en singular combate
le perdonaste la vida...
¿Qué extraordinaria piedad
por él te cegó?

Manrique:
¡Oh, madre, ni a mí mismo
me lo logro explicar!

El dúo comienza con el relato de ese momento: *Mal reggendo all'aspro assalto* (*Soportando mal mi terrible asalto*). El acompañamiento de cuerdas que marcan el primer tiempo con resonancia de corcheas sobre el acorde de Do mayor da el clima ideal para la narración épica que se lleva a cabo. Luego de los primeros cuatro versos, siguen otros más líricos que se mueven en el ámbito de La menor. A través de un acorde disminuido sobre Fa# vuelve a Do mayor en el compás 85 para otra estrofa de características musicales similares a la primera y que enlaza con la entrada de Azucena.

Aquí se revela el verdadero plan de Azucena:

Ma nell'alma dell'ingrato
non parlò del cielo un detto!
Oh! se ancor ti spinge il fato
a pugar col maledetto,
compi, o figlio,
qual d'un Dio,
compi allora il cenno mio!
Sino all'elsa questa lama
vibra, immergi all'empio in cor.

Pero en el alma del ingrato
no habló el cielo lo mismo
¡Oh! Si algún día te lleva el destino
a luchar con el maldito,
cumple, ¡oh, hijo!,
como si fuera la orden de Dios,
cumple entonces con mi mandato:
¡Hasta la empuñadura esta daga
hunde en su impío corazón.!

Su melodía doblada por flauta, oboe y violines y acompañada en corcheas ahora en contratiempo, es incisiva al comienzo moviéndose por semitonos y con articulación *stacatto*. Se expande hacia el agudo donde encuentra su escaso lirismo y luego desciende nuevamente (ver compases 93 y 94 del ejemplo 27). Para reforzar el ímpetu de su orden, “como si fuera una orden de Dios”¹³³ clarinetes y cuerdas tocan una corchea acentuada sobre el tercer tiempo (ver ejemplo 28).

La respuesta de Manrico aparece con una aceleración en el ritmo de las cuerdas (ver figura 1) y un momento de expansión en la unión con la voz de su madre. Esto se repite dos veces y lleva a una cadencia en el compás 123.

El sonido del corno marca el comienzo del *tempo di mezzo*. El mensajero llega con la noticia que Urgel ha vencido en la batalla de Castellar y requiere su presencia. Además, Ruiz le informa que Leonora, creyéndolo muerto, está pronta a tomar los hábitos.



Figura 1

¹³³ CHUSID, 2012: 57.

Flauta

Oboe

Clarinete in Do

Fagot

Corno in Do

Azucena

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

declamato

Ma nel - fal - ma del - l'in - gra - to non par - lò del cie - lo, un det - to, non par - lò del cie - lo, un

Ejemplo 27: Verdi, *Il Trovatore*. Parte II, Nro. 6 (cc. 92 – 95)

Fl.

Ob.

Cl. in Do

Fgt.

Cr. in Do

A.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

fi - glio, qual d'un Di - o, com - pi al - lo - ra

Ejemplo 28: Verdi, *Il Trovatore*. Parte II, Nro. 6 (cc. 100 – 102)

Otra vez un acorde disminuido se hace presente en un momento de conflicto acompañando la reacción de Manrico ante semejante perspectiva: *Oh giusto cielo!* (¡Oh! ¡Justo cielo!) en compás 142.

El *allegro agitato mosso* lleva a la dominante de Sol menor (tonalidad de la *stretta*). En ella Azucena expone su óptica:

Perigliarti ancor languente
per cammin selvaggio ed ermo!
Le ferite vuoi, demente,
riaprir del petto infermo?

Vas a lanzarte, todavía débil,
por caminos salvajes y yermos;
las heridas quieres, demente,
reabrir en el pecho enfermo.

Está escrita en 3/8 y estructurada a partir de motivos breves. Las cuerdas acompañan con corcheas en contratiempo y clarinete y fagot doblan su voz. Verdi logra realzar el drama de este momento escribiendo una línea cromática ascendente en violonchelos y clarinete como contrapunto del canto (compases 182 a 186 y 190 a 193) y otra descendente que hace las veces de contrapeso cuando el canto va al agudo en compases 194 a 196. Esta sección cierra en una cadencia donde Verdi desafía los límites del registro de la mezzosoprano escribiéndole un Do6 (compás 208).

Manrico responde con un motivo derivado del de su madre, pero en la tonalidad de Sol mayor, luego las voces se unen y cantan al unísono. Budden (2008) sostiene que, para crear un sentido dramático mayor, Verdi utiliza nuevamente el recurso del movimiento cromático pero esta vez en la voz de Manrico en forma descendente (ver compás 213 del ejemplo XX), y que es repetido por violonchelos en aumentación en los compases 218 a 225.



Ejemplo 29: Verdi, *Il Trovatore*. Parte II, Nro. 6 (cc. 210 – 213)

Chusid (2012) asegura que por sus características rítmicas y su velocidad se constituye como uno de los dúos más novedosos en la escritura verdiana hasta el momento.

4.2.4 Nro. 7: ESCENA Y ARIA

El Conte y sus secuaces se encuentran en las afueras de un lugar de retiro en el cual Leonora se dispone a tomar los hábitos. La escena se desarrolla durante la noche que propicia la aparición de vagos pensamientos y efusiones amorosas. Aunque en el *recitativo* Di Luna se muestra insuflado por el encanto nocturno, su impaciencia y deseo irrefrenable sale a luz en la frase: *Leonora e mia! (¡Leonora es mía!)* (Budden 1978).

El aria a continuación pone a prueba las cualidades vocales del barítono no sólo en la extensión del registro hacia el agudo sino también hacia el grave: en la cadencia llega hasta un La².

El tópic¹³⁴ romántico lo encontramos en los movimientos arpegiados en el clarinete sobre *Sib* mayor. La línea melódica se desarrolla de acuerdo con la distribución en dos estrofas (a-a-b-a). Luego repite la segunda pero esta vez como si fuera un vals que agrupa cada cuatro compases uno del aria (ver ejemplo 30).

Las campanas dan paso a Ferrando quien anuncia el comienzo de la ceremonia. Así se desarrolla el *tempo di mezzo*. El coro conspirativo *Ardire!, andiam (¡Valor! Vamos)* da paso a la *cabaletta*: *Per me, ora fatale (Para mí, hora terrible)* que reafirma el *Lab* mayor. Esta vez el canto del Conte se mantiene dentro de los tópicos marciales el cual es doblado por el sonido de la trompeta. A partir de aquí *tempo di mezzo* y *cabaletta* conviven magistralmente en una yuxtaposición de partes hasta el final del número.

¹³⁴ Entendemos por tópico a una herramienta de ayuda en la elaboración retórica. Una figura característica, que tiene una conexión o vinculación con una idea externa tal como lo define Noske (1977).

Flute

Clarinet in B $\flat$

Fagot

Corno in Fa 1

Corno in B $\flat$ 2

Conte

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabajo

con espansione

Ah! l'a-mor, l'a-mo-re on - d'ar - do le fa-vel - li in mio fa - vo - re!

Ejemplo 30: Verdi, *Il Trovatore*. Parte II, Nro. 7 (cc. 54 – 55)

4.2.5 Nro. 8: FINAL DEL ACTO II

Verdi supo organizar con maestría las diferentes emociones e ideas musicales que coexisten en este ensamble final. El coro interno de religiosas, el coro de secuaces, Ferrando y Di Luna conviven musicalmente en la introducción de este número.

El libreto indica que Leonora está en un “lugar de retiro”. Esta expresión debió utilizarse para obtener el permiso de los censores que no hubieran autorizado la ambientación en un convento (Budden). No obstante, el coro de religiosas es un coro de monjas y su canto a *capella*, andante, silábico y con notas repetidas reafirma esta idea. Luego de la primera frase, el coro y los solistas masculinos interpolan una participación de dos compases acompañados por la orquesta donde introducen material temático y texto del final de la escena anterior (compases 12 y 13) pero en la nueva tonalidad (*Mib* mayor). Esta secuencia se repite para dar paso al ensamblaje de todas las partes donde se luce el contraste de articulaciones cortas de las voces masculinas con el *legato* de las voces femeninas (compás 27 en adelante).

La sección finaliza en la misma tonalidad del comienzo. El “ritmo de la muerte”¹³⁵ combinado con el lamento que se expresa en las figuras del clarinete sirven de enlace para la aparición en escena de Leonora (ver ejemplo 31). Budden describe la escena: “Leonora llega con Inés y un séquito de mujeres a quienes les dispensa un adiós lleno de tristeza. Sus lágrimas y sus pasos vacilantes están indicados en el simple acompañamiento orquestal.”¹³⁶

¹³⁵ Noske se refiere al ritmo de la muerte como un tópico característico de la ópera francesa e italiana que se constituye con dos o tres figuras breves seguidas de una más largas, todas en la misma altura. Cfr. NOSKE, 1977.

¹³⁶ BUDDEN, 1978: 99.

The image shows a musical score for five instruments: Clarinet in B $\flat$, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music is in 4/4 time and the key signature has two flats (B $\flat$ major or D $\flat$ minor). The Clarinet part has a fermata over a whole note, followed by a crescendo leading to a note marked (I) and *p*. The Violin I, Violin II, Viola, and Cello parts are playing a tremolo pattern marked *pp*.

Ejemplo 31: Verdi, *Il Trovatore*. Parte II, Nro. 8 (cc. 35 – 38)

En un breve *recitativo* que luego se convierte en un *cantabile* en la tonalidad menor de Do, le explica a Inés que ya no hay esperanzas para ella en la tierra y se dirige al Altar. El Conte revela su presencia: *No giammai! Per te non avvi che l'ara d'imeneo*. (*No, jamás! No tendrás más altar que el de himeneo*) causando el estupor de las religiosas: el *tempo* se acelera, las cuerdas en trémolo, los acordes disminuidos y el descenso cromático de violonchelos y contrabajos dan cuenta de la agitación del momento que desemboca en la irrupción de un climático acorde *tutti* de *Fab* mayor cuando Manrico y sus seguidores aparecen en escena provocando la sorpresa y el espanto de quienes lo creían muerto.

La orquesta se va consumiendo en un arpeggio descendente que se desarrolla desde el acorde *fortissimo* del compás 68 hasta llegar a *pianissimo*. La escena se congela. El canto entrecortado de Leonora que refleja la falta de aire a causa de su emoción da lugar a la parte central de este conjunto. Ya en la *cabaletta* “*Di tale amor*” Verdi había utilizado un rimo de figuras cortas y separadas por silencios para representar la alegría (ver ejemplo 32a y 32b).



Ejemplo 32a: Verdi, *Il Trovatore*. Parte I, Nro. 2 (cc. 147 – 148)



Ejemplo 32b: Verdi, *Il Trovatore*. Parte II, Nro. 8 (cc. 35 – 38)

Cuando la duda de Leonora *E deggio... e posso crederlo?* (¿Es él!... ¿Puedo creerlo?) se convierte en certeza su canto se hace más ligado. Las amenazas del Conte a Manrico no tardan en aparecer y están acompañadas de la orquesta que bate semicorcheas. Manrico responde y ambos se enfrentan con un canto heroico en sus giros y en lo rítmico. Un compás vacío da paso al “cuadro contemplativo” del que todos participan hasta que Ruiz anuncia el triunfo de Urgel. Luego de un desafortunado intento del Conte por interceptarlo (ya que resulta desarmado por los seguidores del trovador) Manrico insta a Leonora a huir con él.

La furia se desata en el corazón del Conte cuando la orquesta se detiene sobre *Lab* mayor en primer lugar y posteriormente sobre el acorde disminuido de Re natural. A continuación queda solo para expresarse: *Ho le furie nel cor!* (Mi corazón está furioso!). Vuelve la sección lenta que había abierto este conjunto (en los compases 143 a 146) para cerrar con un último *Allegro* donde ambos bandos se separan.

4.3 PARTE III: EL HIJO DE LA GITANA

4.3.1 Nro. 9: CORO

Este número sirve de introducción al acto. Al igual que en el comienzo de la ópera se presenta un coro masculino dividido en dos grupos: los que juegan a los dados y los que pulen el acero de sus armas. Musicalmente se estructura en dos grandes secciones: *Or co' dadi (Ahora jugamos con dados)* en la tonalidad de Do mayor, anticipando la aparición de Azucena (Budden) y, luego de una intervención de Ferrando, *Squilli, echeggi la tromba guerriera (Suene, retumbe la trompeta, llame a las armas)* vuelve a participar en la tonalidad de Fa mayor.

Las huestes de Di Luna están ubicadas cerca de Castellar y se disponen por orden del Conte a atacar al día siguiente. Ambas secciones presentan un ritmo vigoroso y militar con acompañamiento de ritmos apuntillados y presencia de fanfarrias. Hacia el final el coro se dispersa y el sonido de la orquesta va “desapareciendo” sobre un solo de trompeta que suena la figura marcial.

4.3.2 Nro. 10: ESCENA Y TRÍO

El Conte se sale de su tienda y murmura, mirando hacia el castillo, sobre la situación de Leonora y Manrico en Castellar.

In braccio al mio rival!
Questo pensiero
come persecutor
demone ovunque m'insegue!..

En brazos de mi rival!
Este pensamiento,
como terrible demonio,
dondequiera me sigue...

Este *recitativo* de pocos compases da entrada a Ferrando quien anuncia el apresamiento de una gitana. Un movimiento perpetuo de corcheas en la cuerda da cuenta de su agitación mientras comenta la noticia. Enseguida el Conte pide que la acerquen para ser interrogada, él piensa que puede tener noticias de su hermano. Entran en escena el coro y Azucena (capturada mientras buscaba a su hijo). Luego de un intercambio de información comienza el *cantabile*.

Giorni poveri vivea (Allí pobre vivía) se presenta en Mi menor, en compás de 3/8, con una línea rítmica de motivos cortos y acentos desplazados característicos de la gitana.

A medida que su relato expresa su emoción y ternura materna la melodía se torna más lírica y cambia al modo mayor (compás 88, Mi mayor).

El *cantabile* se convierte en un efectivo *tempo di mezzo* (Chusid) en el que las preguntas del Conte se vuelven más intensas y la sospecha de Ferrando sobre su paradero se van acentuando hasta que finalmente lo confirma. Aquí el *tempo* se acelera (*Allegro* compás 134) y la tonalidad cambia a Do mayor. Azucena grita porque las ataduras de sus manos la lastiman y clama por su hijo Manrico. Entonces se produce un vuelco en la historia: el Conte comprende que con la madre de su opositor en su poder su fortuna cambia rotundamente.

Así comienza la *stretta* en *tempo* rápido (*Allegro* en pulso de ♩) en Fa mayor, misma tonalidad utilizada en el coro del número anterior (*Squilli, echeggi la tromba guerriera*), quizás anticipando el júbilo triunfal del Conte (Chusid).

Mientras Azucena lo insulta, Di Luna promete vengarse de Manrico, y Ferrando y el coro amenazan a la gitana con la hoguera en intervenciones que comienzan con movimientos cromáticos en negras para adquirir mayor movilidad en las figuras de corcheas (compas 210 en adelante).

4.3.3 Nro. 11 ESCENA Y ARIA

Manrico y Leonora se encuentran en Castellar. Él le explica que corren gran peligro y que en la madrugada serán asaltados por el enemigo. Ella se lamenta por las “funestas luces que iluminan su boda” acompañada otra vez por el “ritmo de la muerte” en violonchelos y contrabajos. Un enlace melódico en flauta y clarinete finaliza el *recitativo* y prepara la tonalidad del aria (Fa menor). En el *cantabile* Manrico consuela a su amada diciéndole que, si está en su destino el morir, lo hará pensando en ella.

El comienzo de esta Romanza sigue los cánones establecidos para la ocasión y que ya se mencionaron en las arias de Leonora y del Conte: acompañamiento arpegiado y participación sólo de cuerdas al principio y luego introduce los instrumentos de madera y cornos para añadir color a la tensión modulatoria (compás 47).

La segunda estrofa comienza en *Lab* menor (compás 51) con una nueva idea desarrollada en la tesitura media-aguda y en la cual clarinete y corno van completando el discurso en las notas largas del canto (ver ejemplo 33). Los compases 58 y 59 constituyen el *clímax* de esta primera parte presentando un nuevo material melódico que juega con el intervalo de sexta ascendente (ya lo habíamos mencionado como el intervalo del amor) y luego desciende por grado conjunto estableciendo el punto de mayor tensión con el acorde de *Lab* dominante con la séptima en la voz (compás 60).

Ejemplo 33: Verdi, *Il Trovatore*. Parte III, Nro. 11 (cc. 50 – 53)

La segunda parte comienza en Re bemol Mayor y tiene una estructura de ocho compases con una melodía cuyo rango melódico se va extendiendo (ver ejemplo 34) y llega a la cadencia armónica a través de un cromatismo que le otorga mayor expresividad (compás 74). Esta parte se repite, pero ahora con una línea melódica variada. Del mismo modo podemos observar cómo introduce variaciones en el acompañamiento orquestal con la aceleración que adquiere el ritmo de clarinetes (compases 70 y 72) con respecto a los compases 62 y 64. El aria termina en esta última tonalidad (*Reb* mayor).

Manrico

fra que - gli, e - stre - mia - ne - li - ti a te, il pen - sier ver -

M

rá, ver - rá! e so - lo in ciel pre - ce - der - ti la mor - te, a me par - rá!

Ejemplo 34: Verdi, *Il Trovatore*. Parte III, Nro. 11 (cc. 61 – 67)

El *tempo di mezzo* alberga dos eventos: los amantes se preparan para entrar en la capilla con un *duetto* de amor que antecede su matrimonio. Están acompañados por un órgano colocado dentro de la escena que le profiere una resonancia mística subrayando la pureza de su amor (Budden) en la tonalidad de Fa mayor. En la segunda parte de esta sección cambia radicalmente la situación, la escena amorosa es interrumpida por Ruiz quien trae la noticia del apresamiento de Azucena. Manrico se desespera y le explica a Leonora que él es el hijo de la gitana y da órdenes a Ruiz para que prepare a sus hombres.

Lo que sigue es la *cabaletta* más emblemática del repertorio vocal para el registro de tenor. Escrita en compás ternario acerca otra vez a Manrico a la esfera de los elementos musicales que habían caracterizado a Azucena (y se aleja de las tonalidades con bemoles pertenecientes a la esfera de Leonora). Acompañada por un ritmo heroico (ver ejemplo 35), se presenta en la tonalidad de Do mayor al igual que *Mal reggendo* (Parte II Nro. 6) y el coro *Or co' dadi* (Parte III Nro. 9) tres momentos que hacen referencia a batallas libradas entre ambos contrincantes (Chusid).

Allegro ♩ = 100

Violin I

Violin II

Viola

Vc. e Cb.

p

pizz. p

Ejemplo 35: Verdi, *Il Trovatore*. Parte III, Nro. 11 (cc. 138, acompañamiento rítmico en las cuerdas)

Una breve intervención en Do menor en la cual Leonora presenta su angustia por la situación enlaza con la reexposición exacta del canto de Manrico y sus adeptos.

4.4 PARTE IV: EL CASTIGO

4.4.1 Nro. 12: ESCENA, ARIA Y MISERERE

La escena se sitúa en el palacio de Aljafería. Manrico ha sido capturado tras fallar en el intento de rescatar a su madre y ahora comparte calabozo con ella. Leonora es guiada hasta allí por Ruiz con la intención de salvarlo.

Da comienzo a este número una introducción instrumental presentada por un cuarteto de maderas: dos clarinetes que suenan en la parte más grave de su registro y dos fagotes. El efecto emocional de esta combinación es notable (Poindefert). Los fagotes establecen un pedal sobre la nota Fa3 (fundamental de la tonalidad Fa menor), sobre cuyo sonido los clarinetes realizan en terceras una bordadura sobre la mediente y quinta del

acorde de tónica. A partir del cuarto compás se observa una aceleración del ritmo armónico sustentada en el encadenamiento de progresiones y el movimiento de corcheas de tresillo que adquieren los fagotes mientras los clarinetes presentan un dibujo contrapuntístico con retardos que aumentan la tensión en cada pulso (ver ejemplo 36).

Adagio ♩ = 60

Ejemplo 36: Verdi, *Il Trovatore*. Parte IV, Nro. 12 (cc. 5 -7)

Una nueva resolución en Fa Menor da paso al diálogo que mantienen Ruiz y Leonora *a capella* hasta la intervención de las maderas (compás 20) que marcan la salida de escena del mensajero y el comienzo del *recitativo* propio del aria de la soprano. En este punto Verdi introduce las cuerdas que la acompañan hasta el inicio de *D'amor sull'ali rosee*.

El *cantabile* está escrito según la más pura tradición lírica italiana (Baldini). Se divide en dos partes, durante la primera, en la tonalidad de Fa menor, Leonora trata de ahuyentar las tristezas y conectar con su amor por Manrico. Verdi orienta la segunda

sección del aria hacia el relativo mayor (*Lab Mayor*). Poindefert observa que la estructura tonal coincide con la sonoridad luminosa que está en concordancia con el texto.

Com'aura di speranza
aleggia in quella stanza:
Lo desta alle memorie,
ai sogni dell'amor!

Como aurora de esperanza
refresca aquella estancia:
Despierta su memoria
a los sueños de amor

La secuencia se repite (compases 58 a 59) pero ahora la línea vocal introduce variaciones y un interesante corrimiento en la escritura dentro del compás con respecto a la exposición anterior: la melodía que en compás 54 comienza en el primer pulso, en el compás 56 comienza en el tercero (ver ejemplos 58 y 59). Lo interesante de este sector, donde predominan los encadenamientos de acordes dominantes, es lo ríspido de la conjunción entre las notas del canto y el acompañamiento. Se observan disonancias entre las notas *La*₅ y *Lab*₃; y *Sol*₅ y *Lab*₃ en compás 55.

El sonido de una campana sobre la nota *Mib*₃ anuncia al coro de monjes y el comienzo de uno de los más exquisitos *tempos di mezzo* verdianos, según Poindefert “el más apasionado y completo sollozo humano”.¹³⁷

Explica Chusid:

“Como los censores papales nunca hubieran permitido el uso de un canto litúrgico en escena, Cammarano tuvo que escribirlo en italiano, no en latín. Pero su propio texto sugiere un canto eclesiástico. Esto es claro en la primera y tercera línea que comienza con la palabra “miserere”. Entre los cantos litúrgicos hay varios que utilizan esa palabra en los oficios de difuntos. Particularmente la audiencia católica del siglo XIX, estaría familiarizada con el Salmo 50 Miserere mei Deus.”¹³⁸

Miserere d'un'alma già vicina
alla partenza che non ha ritorno;
miserere di lei, bontà divina;
preda non sia dell'infernal soggiorno.

Misericordia de un alma cercana
a la partida que no tiene retorno.
Misericordia de ella, bondad divina,
presa no sea del demonio infernal

¹³⁷ POINDEFERT, 2003: 24.

¹³⁸ CHUSID, 2012: 79.

Luego de la intervención del coro *a capella* entra la orquesta repitiendo el ritmo mortal ahora sonando *tutti* sobre *Lab* menor (ver figura XX).



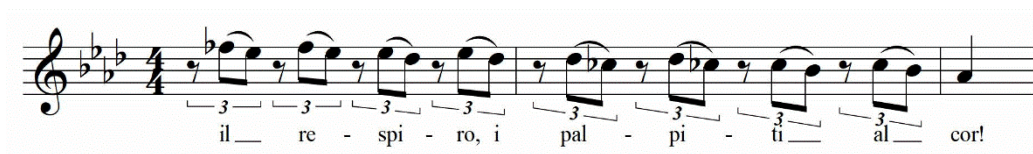
Figura 2

Escuchando la campana y este canto, Leonora se aterroriza y reacciona:

Quel suon,
quelle preci solenni,
funeste, empiro quest'aere
di cupo terror!...

Ese tañido, esas preces
Solemnes, funestas
llenaron la atmósfera
de sombrío terror!...

Su lamento se refleja también en su línea vocal (ver ejemplo 37).



Ejemplo 37: Verdi, *Il Trovatore*. Parte IV, Nro. 12 (cc. 78 -79)

El uso de acordes disminuidos combinados de diferentes maneras nos lleva a un encadenamiento sobre pedal de *Mib* (dominante de la tonalidad) para resolver en un *Lab* mayor.

La desesperanza de Leonora es interrumpida por Manrico quien le pide que no lo olvide. Su canto se escucha a lo lejos acompañado por el arpa (como una reminiscencia de lo que fuera su encuentro en la Parte I). Con gran pericia modula nuevamente a *Lab* menor y vuelve el insistente coro *a capella*. Esta vez con el retorno de la orquesta y Leonora (exactamente la misma música, pero diferente texto) el coro remarca la aflicción de la soprano cantando *miserere* sobre la armonía del conjunto instrumental.

Una vez más se escucha la interrupción del canto de Manrico, como un puente hacia el final de esta sección donde todos los elementos conviven a la par: Manrico y el arpa, el coro interno y la campana, el canto quejumbroso de Leonora.

Debido a que el arpa continúa tocando en este conjunto final en superposición a la orquesta, la campana, Leonora y el coro, Verdi mantiene la misma secuencia armónica que en el canto solo de Manrico pero ahora de una manera comprimida (ver ejemplo 38).

Con la *cabaletta* “*Tu vedrai che amore in terra*” (*Verás que amor en la tierra*) Leonora parece recuperar un poco de esperanza. Es la parte final de la escena y conserva las características típicas del género: forma AB que repite con diferente letra y una *stretta* final. Para conservar la tradición de que todo final de escena debe ser brillante si no lo es por el drama al menos por la música, este cierre se desarrolla en torno de la tonalidad de Fa mayor (Chusid).

4.4.2 Nro. 13: ESCENA Y DÚO

La escena comienza directamente con el *recitativo* de Di Luna quien da órdenes sobre la suerte de Azucena y Manrico:

Come albeggi,
la scure al figlio
ed alla madre il rogo.

Cuando alboree
la cuchilla al hijo,
a la madre la hoguera.

Luego, en su soledad, se cuestiona si está abusando del poder que le dio el Rey a causa de esa funesta mujer y se pregunta: *Ah! dove sei, crudele?* (*Ah! ¿Dónde estás, cruel?*)

FL. *ppp*

Oboe *ppp*

Clarinet in B $\flat$ *ppp*

Fagot *ppp*

Corno in Mib 1 *ppp*

Corno in Lab 2 *ppp*

Tr. in Mib *ppp*

Trombone *ppp*

Cimbasso *ppp*

Timpani in Lab *ppp*

Cassa *ppp*

Camp. in Mib *ppp*

Arpa

Leonora
Di te, di te scor - da - mi! di te, di te scor - da - mi! di te scor-dar-mi? di te scor-dar-mi?

Manrico
Leo-no-ra, ad-di - o, ad di - o! Scon-to col san - gue mi - o l'a-mor che po - si in te! Non ti scor-dar, non ti scor-dar di

Tenor 1
Mi - se - re - re! Mi - se - re - re! mi - se-re - re!

Tenor 2
Mi - se - re - re! Mi - se - re - re! mi - se-re - re!

Baritono
Mi - se - re - re! Mi - se - re - re! mi - se-re - re!

Violin I *ppp* pizz.

Violin II *ppp* pizz.

Viola *ppp* pizz.

Violoncello *ppp* pizz.

Contrabajo *ppp* pizz.

Ejemplo 38: Verdi, *Il Trovatore*. Parte IV, Nro. 12 (cc. 111 -114)

Leonora lo desafía: *A te dinante. (Delante de ti)* y da comienzo al dúo. En *Mib* mayor y bajo la indicación *Allegro vivo* la agitación que causa su presencia se escucha en violines y maderas (ver ejemplo 39). Leonora pide piedad para el trovador invocando la inspiración de Dios pero el Conte le asegura: *È sol vendetta mio Nume... Va. (Mi Dios es la venganza... ¡Vete!)*.

Leonora redobla su apuesta. Ahora en un *Andante mosso* de compás ternario en *Lab* mayor y una línea más *cantabile* que la anterior le suplica:

Svenami, ti bevi il sangue mio...
Calpesta io mio cadavere,
ma salva il Trovator!

Mátame; y mi sangre podrás beber...
Pisotear mi cadáver,
pero salva al Trovador.

Una breve cadencia de ambos cierra esta sección y da paso al *tempo di mezzo* (compas 112). La insistencia de Leonora sigue latente en la orquesta ahora en violines y flauta que presentan un motivo corto que se repite y luego desarrolla (ver ejemplo 40) comenzando en *Lab* menor y arribando a *Mi* mayor en el preciso momento en que ella se ofrece a sí misma como pago por la indulgencia hacia su amado (compás 124). Un enlace por terceras entre *Do* mayor con ritmo marcial y *Lab* mayor con toda la orquesta tocando la figura de redonda (compases 136 y 137) realza el juramento:

Conte:
Lo giura.

Conde:
Júralo.

Leonora:
Lo giuro a Dio che l'anima
tutta mi vede!

Leonor:
Lo juro por Dios
que me ve toda el alma.

La *cabaletta* se abre paso en *Fa* mayor con gran alegría, ambos están felices por lo que obtendrán de este acuerdo. Sin embargo, Leonora se ha asegurado que luego de liberar al trovador, *Di Luna* no pueda tenerla ya que para entonces el veneno que llevaba en su anillo habrá hecho efecto:

M'avrai,
ma fredda esanime spoglia

Me tendrá;
pero fría, exánime esposa

Allegro vivo $\text{♩} = 88$

Flauta 1

Ott. 2

Oboe

Clarinete in Bb

Fagot

Corno in Mib 1

Corno in Sib 2

Trompeta in B

Trombone

Cimbasso

Timp. in Mib

Leonora

Conte

Violin I

Violin II

Viola

Celli e Contrabassi

A te da - van - te Il ve - di!

Qual vo - cel.. co - mel.. tu don - na?.. A che ve

Ejemplo 39: Verdi, *Il Trovatore*. Parte IV, Nro. 13 (cc. 23 -26)

Allegro assai vivo $\text{♩} = 84$

Flauta *pp*

Leonora Con - te! Gra - zia!

Conte Né ces - si!

Violin I *pp*

Violin II *pp*

Viola *pp*

Celli *pp*

Ejemplo 40: Verdi, *Il Trovatore*. Parte IV, Nro. 13 (cc. 112 -115)

4.4.3 Nro. 14: ÚLTIMO FINAL

Acordes de notas largas tocados por toda la orquesta en triple *piano* sobre la tonalidad de *Reb* mayor dan comienzo al último número. El *tempo* es lento (*Largo* indica Verdi). Azucena y Manrico están en un calabozo. Azucena no puede dormir y piensa que prefiere huir antes que ser llevada a la hoguera. A continuación comienza un *Largo* en el cual asegura: *Far di me strazio non potranno i crudi!* (*Quemarme no podrán los crueles!*). Ahora la tónica es *Mib* menor. Ella canta sobre una melodía descendente bajo la cual se escuchan negras que se repiten pulsantes en las cuerdas bajas (ver ejemplo 41). Luego se exclama:

Vedi?... Le sue fosche impronte
m'ha già stampato in fronte
il dito della morte!

Mira... Su huella terrible,
ha estampado ya en mi frente
el dedo de la muerte.

Largo ♩ = 120

Clarinet in B $\flat$

Soprano

Tenor

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Far di me stra-zio non po-tran - no i cru-di!

Ah! co-me!

Ejemplo 41: Verdi, *Il Trovatore*. Parte IV, Nro. 14 (cc. 25 -27)

Mientras dice esto los vientos tocan un acorde acentuado sobre el primer tiempo de cada compás creando la sensación de camino al cadalso (compases 29 y 30). Enseguida aparece la figura de la muerte (ver figura 2) sobre la palabra *morte* (*muerte*) que pronuncia Azucena y luego determina: *Troveranno un cadavere muto, gelido!... anzi uno scheletro!* (*Encontrarán un cadáver mudo, helado... más bien un esqueleto*).

El *recitativo* continúa cambiando abruptamente a Si mayor y Azucena cree que la vienen a buscar para llevarla a la hoguera, pero Manrico le asegura que no. Suena entonces la música de *Stride la vampa!* (Sol mayor) mientras ella rememora otra vez la suerte desafortunada de su madre. Al llegar al momento crucial del relato la música se acelera: las cuerdas tocan trémolo y los vientos interrumpen con sus escalas como si fueran las llamas en movimiento. Manrico logra calmarla apelando al amor filial el cual se desarrolla durante el *Andantino* y cuyas características se mencionaron en el Capítulo 3.

La última escena se abre con la llegada de Leonora y el reencuentro con Manrico. Como resulta habitual cuando hay un giro dramático en la historia también se presenta un cambio de *tempo* (*Allegro assai vivo*) y tonalidad (*Sib* mayor). Asimismo, la textura orquestal pasa de ser un mero acompañamiento a “comentar” la historia (Chusid llama a este tipo de intervenciones “textura parlante”).

Leonora le suplica a Manrico que huya: le asegura que no va a morir ya que ella consiguió su libertad. Manrico sospecha y toda la orquesta despliega en forma descendente en negras y con acento un acorde disminuido sobre Fa $\sharp$ (compases 212 a 216).

La orquesta se detiene y Manrico la increpa *a capella*:

Pur figgi, o donna,
in me gli sguardi!...
Da chi l'avesti?...
Ed a qual prezzo?...

¡Mírame, oh mujer,
a los ojos!
¿De quién la obtuviste?...
¿Y a qué precio?

Una escala cromática de dos octavas le da impulso al desdén de Manrico por esta mujer que, según él entiende, lo ha traicionado. Aquí se establece *Re* mayor. La cuerda acompaña con notas repetidas; oboes, trompeta y violonchelos doblan su canto en este *Andante* mientras ella le ruega que huya. Como si su conciencia estuviera perdida, Azucena se despierta y todo se vuelve más calmo (*Meno mosso come prima*). Durante este terceto Leonora se dirige a Manrico con tono suplicante mientras él lamenta la traición de quien vendió su corazón que había jurado ser suyo (*Ha quest'infame l'amor venduto... Venduto un core che mi giurò! / El amor has vendido a esto infame ... ¡Vendiste el corazón que me habías jurado!*). Aunque Azucena se incorporó a la escena, lo hace en un estado de inconciencia que no le permite dar cuenta de lo que pasa a su alrededor.

Leonora se desvanece coincidiendo con un nuevo cambio de *tempo* (*Allegro assai mosso*) y tonalidad (*Do* menor). Otra vez encontramos la “textura parlante”. Leonora le cuenta a Manrico que el veneno está haciendo efecto más rápido de lo esperado. El *Andante* siguiente es la despedida de Leonora: ella le dice que antes que ser de otro prefiere morir, él lamenta haberla acusado una vez más en vano. El madrigalismo en la línea de la soprano es evidente: una escala ascendente acompaña su canto como un alma que se eleva (ver ejemplo 42). Resulta una línea de una gran simpleza, pero enorme

expresividad como jamás haya sido compuesta (Baldini). La melodía se transforma en un motivo de articulaciones cortas que ya habían aparecido en otros momentos del desarrollo del personaje, pero esta vez no representan la alegría sino la falta de aire de la moribunda (ver ejemplo 43)



Ejemplo 42: Verdi, *Il Trovatore*. Parte IV, Nro. 14 (cc. 302 -303)

Ejemplo 43: Verdi, *Il Trovatore*. Parte IV, Nro. 14 (cc. 318 -321)

Su muerte da paso al *Allegro* donde los personajes “dialogan” más que cantan en medio de acordes descendentes orquestales. Manrico se despide de su madre y es llevado al patíbulo. Azucena intenta detener al Conte pero él la lleva a la ventana para que lo vea morir. Esta vez la orquesta toca una escala descendente con un adorno ascendente en representación del hachazo que termina con la vida del trovador (ver ejemplo 44) tras lo cual llega la revelación.

Azucena:
Egli era tuo fratello!

Conte:
Ei! Quale orror!
E vivo ancor!!

Azucena:
¡Él era tu hermano!

Conte:
¡El!... ¡Qué horror!
¡Y yo vivo todavía

Azucena se regodea al ver su triunfo y a su madre vengada.

Flauta 1

Ott. 2

Oboe

Clarinete in Do

Fagot

Corno in Mib 1

Corno in Sib 2

Trompeta in B $\flat$

Trombone

Cimbasso

Timp. in Mib

Cassa

Conte

Violin I

Violin II

Viola

Celli e Contrabassi

È spen - to!

ff

pp

Ejemplo 44: Verdi, *Il Trovatore*. Parte IV, Nro. 14 (cc. 351 -352)

Si bien Verdi mantiene la estructura convencional de la ópera italiana es necesario resaltar algunos puntos que nos hablan de la búsqueda que atravesaba por romper con los moldes preestablecidos.

Por un lado encontramos una orquesta con mayor participación en su rol “dialéctico” y no meramente de acompañamiento (Nros. 3, 5 y 13).

Momentos de gran maestría compositiva se encuentran en el entramado de texturas que logra al comienzo del Nro. 8 entre ambos coros y la orquesta. Lo mismo que en el *Miserere* (Nro. 12) cuando acopla soprano, coro, orquesta con la música que viene desde fuera de escena (Manrico y el arpa).

Por otro lado, cabe mencionar como originales las alteraciones que introduce en el esquema formal. En el Nro. 7 amalgama el *tempo di mezzo* donde participan Ferrando y el coro con la *cabaletta* del Conte.

Chusid se refiere a las innovaciones que introduce en el final del Nro. 8 del siguiente modo:

“Cerrar el importante final de la segunda parte con una sección lenta y en el proceso eliminar la tradicional *stretta*, es uno de los intentos más aventureros y exitosos de ser innovador en la estructura de *Il Trovatore*.”¹³⁹

En el Nro. 10 podemos observar cómo convierte el *cantabile* en el cual Azucena relata su historia (*Andante mosso* compás 54) en *tempo di mezzo*. Lo logra a través de la participación de Ferrando y el Conte sobre la estructura musical de la mezzosoprano.

Aunque el Nro. 12 respeta el legado de Rossini, la introducción del *Miserere* como toda una sección en sí misma en el momento que habitualmente se ubicaría el *tempo di mezzo* resulta quizás la más fabulosa transformación de las convenciones formales heredadas.

La continuidad lograda en el Nro. 14 (similar a lo que sucedía en *Rigoletto*) es calificada por Toni y Serafin como “versimo expresivo”.

¹³⁹ CHUSID, 2012: 59.

CAPÍTULO 5

LA EVIDENCIA SONORA

Las grabaciones seleccionadas para el presente estudio abarcan un período de tiempo de 106 años. La primera de ellas data de 1908 y corresponde a un registro realizado en gramófono del aria *Ah! Si ben mio* interpretada por Enrico Caruso¹⁴⁰. La última se presenta en formato CD y es una versión de la ópera completa presentada en el Teatro Regio de Parma en 2014.

En adición a los cambios en el estilo de interpretación musical acontecidos durante esos años, las innovaciones que se desarrollaron alrededor de las tecnologías utilizadas resultan formidables y atraviesan los cuatro períodos históricos del registro sonoro: la era acústica (1877 a 1925), la era eléctrica, (1925 a 1945), la era magnética (1945 a 1975) y la era digital desde 1975 hasta la actualidad.

5.1 TECNOLOGÍAS APLICADAS AL REGISTRO SONORO: BREVE RESEÑA

5.1.1 ANTECEDENTES

Años antes que el hombre utilizara su capacidad de invención para diseñar un dispositivo que logre capturar y reproducir algo tan abstracto como lo es el sonido podemos enumerar algunos intentos que lo han acercado a ello. Ya en el siglo XVIII encontramos los carrillones automáticos y en el siglo XIX las cajas de música funcionando a manera de instrumentos reproductores de sonidos autónomos.

En su artículo, Ord-Hume (2001) presenta algunos dispositivos tempranos relacionados con la notación mecánica del sonido, generalmente emparentados con un instrumento de teclado. Menciona una máquina capaz de escribir cualquier obra musical tan rápido como un maestro pudiera interpretarla que data de 1747. Del año 1752 describe

¹⁴⁰ Enrico Caruso (1873-1921) tenor italiano.

al melógrafo, una pieza similar construida también con el propósito de trasladar al papel la música tocada en un piano.

La mayoría de los inventos subsiguientes de similares características no han trascendido. El más exitoso fue el ‘Piano reproductor’ introducido por Edwin Welte¹⁴¹ en 1904. Se trataba de un piano capaz de reproducir muy fielmente la pieza musical grabada por un pianista a través de la lectura de un rollo.¹⁴²

En 1877 Charles Cros presentó en la Academia de las Ciencias un escrito que contenía estudios y propuestas para construir una máquina capaz de grabar y reproducir sonidos. No obstante, nunca fueron puestas en práctica por Cros. Ese mismo año Thomas Edison¹⁴³ realizó certeros avances en ese campo.¹⁴⁴

La primera grabación sonora que existe se realizó curiosamente sin la intención de posterior reproducción. En 1857, el francés Édouard-Léon Scott de Martinville¹⁴⁵, construyó el fononautógrafo con la única finalidad de estudiar y analizar diferentes sonidos del discurso, el contenido armónico de la música, entre otros aspectos. Consistía en un megáfono invertido que recogía las ondas sonoras hacia una membrana a la cual se adjuntaba una cuerda. Al recibir el sonido, ésta vibraba y se movía permitiendo que se grabara en un medio visible. Si bien no se supo hasta tiempo después que la onda grabada por el fononautógrafo era plausible de ser reproducida para su audición, cabe destacar que la relación entre la frecuencia, la longitud de onda y la velocidad del medio de grabación que utilizaba este dispositivo sigue siendo básica en todos los sistemas de grabación: sonidos más fuertes ofrecen mayor amplitud y sonidos más agudos producen mayor frecuencia (Borwick 1996).¹⁴⁶

¹⁴¹ Edwin Welte (1876-1958) constructor de instrumentos mecánicos.

¹⁴² Cfr. http://www.pianola.org/reproducing/reproducing_welte.cfm

¹⁴³ Thomas Edison (1847-1931) inventor estadounidense.

¹⁴⁴ Cabe mencionar que Edison diseñó el fonógrafo con la primera intención de trabajar sobre la reproducción de la voz hablada. Este invento no tuvo mucho éxito en las oficinas y se estableció como elemento de distracción en las ferias de diversión alrededor de 1890.

¹⁴⁵ Édouard-Léon Scott de Martinville (1817-1879) inventor.

¹⁴⁶ En 2008, un equipo de estudiosos del Lawrence Berkeley National Laboratory reprodujo por primera vez el sonido grabado por un fononautógrafo. El equipo logró tener acceso a los papeles con grabaciones del fononautógrafo de Leon Scott que estaban guardados en la oficina de patentes de la Académie des Sciences francesa. Escanearon el papel en relieve con un sofisticado programa de ordenador desarrollado años antes por la Biblioteca del Congreso estadounidense. Las ondas del papel fueron traducidas por un ordenador a sonidos audibles y reconocibles. Uno de ellos, creado el 9 de abril de 1860 resultó ser una grabación de 10 segundos (de baja fidelidad, pero reconocible) de alguien cantando la canción popular francesa Au Clair de la Lune. Este ‘fononautograma’ es la primera grabación de sonido conocida, así como la primera grabación que es, empíricamente, reproducible. Información en: <http://www.lbl.gov>.

5.1.2 DEL FONÓGRAFO A LA ACTUALIDAD

Thomas Edison hizo pública la invención del fonógrafo en 1877. Consistía en un sistema de grabación enteramente acústico por el cual el sonido era captado a través de una bocina y canalizado hacia un punzón metálico afilado que realizaba impresiones sobre una lámina de aluminio en respuesta a las vibraciones sonoras en el aire del tubo. En un principio empleó cilindros de cartón recubierto por papel de estaño, luego utilizó cartón parafinado, pero finalmente se estableció el cilindro de cera macizo. Posteriormente, en 1887 Emile Berliner¹⁴⁷ desarrolló el gramófono. Este fue el primer sistema de grabación y reproducción de sonido que utilizó un disco plano y que entró en competencia con el invento de Edison hasta que se impuso finalmente sobre el cilindro.¹⁴⁸

Palekar (2010) afirma que la resultante sonora de estos sistemas de grabación es pobre e irregular en frecuencia y volumen. Asimismo, señala que es evidente la falta de armónicos y que se percibe un constante ruido superficial. La necesidad de encauzar el sonido por la bocina condiciona la posibilidad de manejar planos adecuados, por ejemplo, las frecuencias altas quedan en primer término produciendo un estallido sonoro.

Cabe mencionar que tanto el cilindro como el disco tenían una capacidad de reproducción entre dos y cuatro minutos. Es por esta razón que muchas de las piezas presentadas se modificaban en su duración a través de cortes, interpolaciones, modificaciones en la velocidad interpretativa y otros recursos. Asimismo, debido a las características propias del mecanismo de grabación, si una toma resultaba defectuosa, era necesario volver a comenzar todo el proceso, por lo que muchos errores eran pasados por alto (Palekar 2010).

Si bien esta temprana tecnología resulta limitada ya que el producto final se ve afectado por restricciones y distorsiones, consideramos importante incluir algunos ejemplos de la era acústica pues se constituyen como el testimonio más cercano a las prácticas interpretativas de la época de Verdi. Crutchfield (1983) recomienda la escucha de grabaciones históricas ya que resultan una influencia enriquecedora para la interpretación moderna. Respecto a la ópera italiana sostiene que contiene un vocabulario

¹⁴⁷ Emile Berliner (1851-1929) inventor de origen alemán.

¹⁴⁸ Cfr. <http://www.tinfoil.com>

de ornamentación más amplio y consistente de lo que comúnmente se comprende y que se puede apreciar en estos registros.

En 1925 la grabación eléctrica aparece en escena. El sonido comienza a ser captado por un micrófono lo cual decanta en una mejora sustancial en la calidad del producto final (Borwick 1996). Esta tecnología permite trabajar con un rango mayor de frecuencias y admite una superior capacidad de vinculación con los matices. Asimismo, posibilita hacer girar el plato constantemente (a diferencia del sistema anterior en el cual el movimiento era irregular), logrando una mayor fidelidad en la reproducción.

Hacia la década del 50 aparecen los primeros discos de vinilos que giran a 33 revoluciones por minuto y cuyos surcos podían almacenar más de veinte minutos de música. Paralelamente, el registro magnético de cinta copó la industria y la gran mayoría de las grabaciones comerciales comenzaron a ser masterizadas en ese soporte. Así fue como el disco y el casete entraron en los hogares. Katz (2010) asegura que ampliar la capacidad del tiempo de grabación permitió que registros de óperas completas fueran ofrecidas para consumo particular. De este modo surge una nueva generación de consumidores que comienza a estar más informada musicalmente y por lo tanto a exigir nuevos estándares de interpretación.

Estos avances condujeron la fidelidad a un alto grado, pero el cénit de las posibilidades aconteció con la llegada de la era digital a fines de la década del 70. Más tarde aparecen el mp3 y el Blue Ray. A partir de la digitalización, los ruidos que se detectaban en las tecnologías precedentes fueron completamente eliminados. La posibilidad de realizar una cantidad ilimitada de tomas y de corregir digitalmente los errores abrió la puerta a mayores expectativas de rendimiento durante las presentaciones en vivo: ahora la audiencia espera que en el teatro suene como en el hogar (Steane 1993). Sin embargo, costear un *cast* de cantantes, orquesta, coro y director para realizar grabaciones en estudios comenzó a ser un desafío para las compañías que paulatinamente se volcaron a la grabación de producciones en vivo. Éstas, además de proveer una energía durante la interpretación que en el estudio es difícil de reproducir, también pueden ser perfeccionadas y corregidas durante la masterización (Mordden 1987).

5.1.3 ÓPERA REGISTRADA

La existencia de un registro grabado se presenta como una ventana de acceso al pasado que posibilita su descubrimiento y estudio. En el campo específico de la música la grabación nos otorga un documento que provee información sobre estilos interpretativos, características de las tecnologías utilizadas, estrategias de marketing, criterio de selección de repertorio, por nombrar algunos.

Kunst (1950) asegura que la etnomusicología jamás podría haber crecido como una ciencia independiente si el gramófono no se hubiera inventado. Recién entonces se pudieron estudiar las expresiones musicales de otras culturas objetivamente.

En cuanto a la música vocal Elliot (2008) observa que las primeras grabaciones comerciales realizadas durante el primer cuarto del Siglo XX contienen sólo extractos y “grandes hits” cantados por los solistas de ópera más famosos del momento. Afirma que contar con grabaciones de solistas de la “vieja escuela” nos da la posibilidad de descubrir cuáles eran los ideales estéticos de ese momento.

Completando el panorama, González también nos habla del lugar que ocupó el género operístico en los albores de la era acústica:

“Debido a que la industria discográfica comenzó a desarrollarse mediante la grabación acústica de baja respuesta al rango de dinámica y de frecuencia del sonido, para lograr buenas grabaciones resultaba imprescindible contar con voces que tuvieran volumen, riqueza armónica y capacidad de sostener las notas.[...] Al grabar cantantes líricos, la industria del disco no sólo aspirará a ser masiva, sino también a ser “seria”, legitimándose socialmente y expandiendo el mercado hacia el auditor acomodado.”¹⁴⁹

De este modo la ópera lideró el mercado del entretenimiento mediático a través de los reproductores sonoros que se constituyeron en el primer artefacto electrónico en los hogares destinado al ocio. A partir de entonces podemos decir que este género ha incitado a la tecnología a continuar su desarrollo: la primera grabación en vender un millón de copias fue un aria, lo fue también la primera grabación digital comercial y una ópera fue la protagonista de la primera transmisión de sonido a larga distancia. Hoy en día no sorprenden las proyecciones en 3D, pantallas irregulares y móviles en sus escenarios. La ópera de alta definición en vivo con subtítulos en varios idiomas es el contenido número uno (no cinematográfico) en las salas de cine de todo el mundo. Los

¹⁴⁹ GONZÁLEZ, 2000: 28.

laboratorios académicos y gubernamentales están trabajando en los desafíos tecnológicos de la ópera “distribuida”, con artistas geográficamente separados y se está utilizando Internet para proyectos de colaboración y de ópera virtual (Beardsley y Wilkinson 2009).

Katz asegura que la tecnología del sonido grabado ha cambiado profundamente la vida musical moderna. Reflexiona sobre cómo las grabaciones han influenciado a la música, no sólo condicionándola por sus limitaciones, sino también con relación a la audiencia. Así es que habla de la existencia del “efecto fonógrafo” cuando el público demanda cambios en las presentaciones en vivo a partir de una influencia directa y tangible en la producción y percepción musical que ejercen sobre él las grabaciones. En consecuencia, afirma:

“No es la tecnología, sino la relación entre la tecnología y los usuarios lo que determina el impacto de la grabación. [...] Esta influencia no sucede en una sola dirección, sino que se mueve [...] los usuarios transforman las grabaciones para encontrar sus deseos, necesidades, aciertos y haciendo eso continuamente influyen a la tecnología que los influye a ellos.”¹⁵⁰

Los conceptos de Katz pueden ser aplicados a la historia performática de la ópera en estudio. Muchas de las diferencias de interpretación entre las grabaciones analizadas y la partitura mantienen una conducta repetitiva. Es decir, han logrado subsistir en el tiempo a pesar de no verse reflejadas en el texto musical. Son varios los autores (Chusid, Baldini, Osborne, Gossett) que sostienen que este fenómeno se debe a las expectativas depositadas por la audiencia en una versión musical de la obra que cuenta con un generalizado consenso.

5.2 TESTIMONIOS SONOROS SOBRE *IL TROVATORE*

5.2.1 CONTEXTO

Trabajar con grabaciones que completan una línea de tiempo entre 1908 y 2014 nos obliga a establecer criterios unificados de contraposición que puedan ser evaluados en todos los ejemplos seleccionados por igual más allá de las diferencias inherentes a cada producción.

En las veinte grabaciones seleccionadas de la ópera completa y los ocho ejemplos que sumamos de las arias coexisten diversas características:

¹⁵⁰ KATZ, 2010: 3.

- Diferentes tecnologías de grabación.
- Diversos soportes sonoros de audición (CD, DVD, Spotify, JWPlayer en el caso de los ejemplos tomados de *Internet Archive* y un reproductor online en el caso de las grabaciones tomadas de *UCSB Cylinder Audio Archive*).
- Versiones realizadas en estudio (1, 2, 11, 12, 14, 16 y 19) y versiones resultantes de grabaciones realizadas en vivo (3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 15, 17, 18 y 20).
- Muchas de las grabaciones utilizadas son reediciones de producciones anteriores presentadas por otro sello y/o remasterizadas.

En una primera instancia y como resultado del trabajo de audición se evidencian las siguientes situaciones:

- Las grabaciones pre-eléctricas en formato cilindro o disco tenían una capacidad de reproducción entre 2 y 4,5 minutos según el caso. Esto resulta un condicionamiento artístico ya que el fragmento seleccionado para grabar debía durar menos del total posible o caso contrario se realizaban recortes musicales a fin de adaptar la música al tiempo de grabación.
- Diferencia en el diapasón entre las primeras grabaciones y las últimas.¹⁵¹
- Ruidos inherentes al sistema de grabación.¹⁵²
- Gran diversidad de calidad sonora.
- Variedad en los lugares y años de interpretación y por consiguiente en la utilización de partituras de diferentes ediciones.

Por todo ello se concluye que para la apreciación de los datos obtenidos es necesario tener en cuenta que:

- Las comparaciones realizadas no pueden basarse en parámetros que dependan de la calidad sonora de la grabación.

¹⁵¹ En los primeros años del siglo XIX no existía una altura estandarizada de afinación. No fue sino hasta 1929 que se estableció el La4 con 440 Hz (Haynes 2002).

¹⁵² Nos referimos al ruido blanco. En algunas grabaciones que fueron remasterizadas, el ruido se escucha en los momentos de pausas en el canto y la audición mejora durante el mismo.

-La valoración de: cortes, interpolaciones y transposiciones debe realizarse en el contexto del soporte tecnológico en que fueron concebidos.

-Los detalles auditivos (matices, articulaciones, instrumentos que sobresalen) que se aprecian en las grabaciones de estudio por su calidad, y no encuentran su correlato en el resto de los ejemplos no deben considerarse en el momento de las comparaciones. Serán acopiados como características particulares.

A partir de este panorama podemos agrupar los elementos y peculiaridades resultantes del proceso de audición en tres grupos:

1-Particularidades inherentes a la grabación:

-Ruido blanco (4, 10, 13, 21 a 24 y 26 a 30).

-Duración limitada del soporte sonoro (21 a 24 y 26 a 30).

2-Cuestiones que no resultan comparables:

-La valoración del parámetro intensidad. La desventaja de algunas tecnologías con respecto a otras no nos posibilita presentar una comparación objetiva.

-La grabación Nro. 14 cuenta con la peculiar característica que toma la orquestación de la versión francesa, pero conserva la forma y la línea melódica de la versión italiana.

3-Elementos que difieren en su comparación con la partitura:

- a) Diferencias interpretativas que por su carácter único, fuera de contexto musical y de toda justificación lógica serán valorados como errores circunstanciales o de aprendizaje.
- b) Diferencias interpretativas que no pueden ser consignadas como errores por su lógica musical, carácter repetitivo, desarrollo y/o permanencia en el tiempo.

Éstas últimas son las que encontramos en forma reiterada durante el proceso de desgrabación y que se constituyen como nuestro objeto de estudio.

5.2.2 DIFERENCIAS INTERPRETATIVAS ENTRE LOS REGISTROS SONOROS Y LA PARTITURA

5.2.2.1 VELOCIDAD

Verdi se ocupó de mantener una coherencia en las velocidades escogidas con el fin de asegurar la percepción de la continuidad entre las escenas (Lawton 1992). Observamos que para ello asignó metrónomos similares a los momentos que estructuralmente cumplen la misma función o que observan la misma forma (ver Apéndice 3).

-Los *cantabiles* de las cuatro arias comparten una velocidad de 50 pulsaciones por minuto.

-Sus respectivas *cabalettas* se mueven en un rango entre 80 y 116 pulsaciones.¹⁵³

-Los momentos donde la acción cambia de dirección por la entrada de un personaje o la revelación de una situación nueva que da inicio a un dúo o trío coinciden: 100 en el trío de la primera parte; 108 en el dúo de Manrico y Azucena de la segunda parte; la entrada del Conte al convento 80; el dúo de Leonora y el Conte del último acto 88; la entrada de Leonora a la celda que comparten Manrico y Azucena 100; desvanecimiento de Leonora 108.

-También concuerdan los conjuntos finales de la primera escena de la Parte III y el de la escena final de la Parte IV en 88 pulsaciones.

-Las escenas en que Leonora ha perdido toda esperanza y “espera la muerte” ya sea cuando decide recluirse en el convento en el final de la Parte II (*Degg'io volgermi*) o cuando efectivamente está muriendo al final de la Parte IV (*Prima che d'altri vivere...*) están indicadas con 60 y 50 pulsaciones respectivamente.

-Coinciden en 120 las intervenciones de Azucena *Condotta ell'era in ceppi* y *Giorni poveri vivea*.

¹⁵³ Consideraremos las velocidades que se encuentran pocos números por encima o debajo a la indicada por el compositor como aceptable y alineada con la voluntad del autor.

A partir del análisis de los *tempos* interpretados en las grabaciones seleccionadas hemos detectado las siguientes variables:

- Concordancia o discrepancia en la interpretación de las velocidades metronómicas indicadas por el compositor.
- Cambios súbitos o graduales en la velocidad de diversos fragmentos que no obedecen a ninguna indicación de la partitura.
- Ninguna de las grabaciones estudiadas respeta totalmente las indicaciones del compositor.

5.2.2.1.1 DISCREPANCIA EN LA INTERPRETACIÓN DE LAS VELOCIDADES METRONÓMICAS INDICADAS POR EL COMPOSITOR

Nro. 1

Verdi indica al comienzo de la ópera *Allegro assai sostenuto* pero recién ubica el número correspondiente a la elección metronómica (88) en el compás 7. La mayoría de los registros superan la demarcación establecida para considerar a una interpretación fiel a los deseos del autor: 1, 4, 5, 9, 15, 17 a 20. Excepto la grabación 14 que está solo un poco por debajo del límite el resto se establecen dentro de la esfera de 88 pulsaciones. El *Allegro* en el cual participa el coro no tiene metrónomo y los intérpretes lo ejecutan en un rango que va desde 96 pulsaciones hasta 137. En el *Moderato* posterior 1, 3, 4, 8 a 11, 13 y 17 superan la velocidad (♩ = 92) mientras que el resto la respeta. En la narración de Ferrando (*Andante mosso* ♩ = 89) la versión 14 está un poco por debajo del pulso, pero el resto rondan la indicación escrita. El *Allegretto* (♩ = 112) presenta otro panorama: las versiones: 1, 2, 7 a 9, 11 a 13, 17, 18 y 20 superan la velocidad y las 5 y 16 se encuentran por debajo; las 3, 4, 6, 10, 14, 15, 19 están dentro de lo establecido. El *Andante* subsiguiente (♩ = 80) varía hacia lo rápido en la grabación 1 y hacia lo lento en las 14 y 16. La intervención del coro en el compás 206 (*Poco più mosso* ♩ = 100) es interpretada más rápido de lo establecido en las versiones 1 a 3, 5, 11 a 14, 17 y 18 y más lento en la 7. El *Allegro* posterior (♩ = 120) tiene consenso en la velocidad mayor en los ejemplos 1 a 6, 13 y 18. El *Lento* próximo que indica ♩ = 72 coincide excepto en tres casos (registros 1 y 11 más veloz y el 4 más lento). *Allegro assai agitato* ♩ = 72 versa el comienzo de la última parte del número en cuestión: los ejemplos 1 a 4, 7, 11, 13, 17, 18, y 20 sobrepasan

la pulsación solicitada el resto se encuentra dentro de los parámetros estipulados. Si bien el *Poco più mosso* final no tiene indicación numérica nos pareció importante señalar que es un lugar de gran consenso en un pulso alrededor de $\text{♩} = 104$.

Nro. 2

En el *Andante mosso* de la entrada de Leonora en escena Verdi indica $\text{♩} = 80$. Hemos recogido una gran variedad de posibilidades que van desde 55 pulsaciones hasta 102. Las grabaciones que más se acercan a la indicación de la partitura son las 1, 3, 7, 8, 10, 12, 13, 15, 17, 18 y 20; ofrecen una velocidad mayor las 2, 5 y 11 y una menor las 4, 6, 9, 14, 16, 19. El *Andante* del compás 31 que fue indicado como $\text{♩} = 69$ ofrece diversas posibilidades que se alejan del radio aceptable hacia abajo: 1, 3, 5 a 7, 9, 11 a 14 y 15, los ejemplos 2, 4, 8, 10 y 16 a 20 se encuentran dentro de los límites que podemos considerar en el *tempo* del compositor. El aria, $\text{♩} = 50$, no presenta versiones que se alejen demasiado del pulso indicado: las 1, 2, 4 a 7, 9, 11, 12, 14 a 17, 19, 21 y 22 se encuentran por debajo, las 3 y 8 en el tiempo justo y las 10, 13, 18 y 20 un poco por encima. El *Allegro vivo* se presenta con velocidad de $\text{♩} = 80$. Unas pocas grabaciones superan el porcentaje que estamos contemplando de tolerancia: 6, 9 y 18; sólo las 2 y 11 coinciden y el resto presentan velocidades un poco más rápidas o más lentas, pero dentro de los límites establecidos como aceptables. A la *cabaletta* Verdi le designa un *Allegro giusto* $\text{♩} = 100$. De las audiciones obtenemos: la mayoría de las grabaciones sobrepasan esa velocidad: 1 a 14, 17 a 19, 21 y 22; se encuentran dentro del rango de la velocidad indicada: 15 y 16. El *Più mosso* final no tiene indicación de metrónomo sin embargo hay una gran coincidencia en la elección de la velocidad: excepto las grabaciones 10, 14 y 16 el resto se mueve alrededor de 80 pulsaciones por minuto sobre la figura de ♩ .

Nro. 3

La ambientación de la escena con las cuerdas del comienzo está indicada *Andante* $\text{♩} = 80$. Los ejemplos 3, 4, 9, 10, 14, 15 y 16 están por debajo; las versiones 18 y 19 superan la velocidad. El *Allegro* siguiente pertenece al final del *recitativo* del Conte: hay gran acuerdo en establecer un pulso alrededor de 130 pulsaciones por minuto (las grabaciones 18 y 20 lo superan y las 7, 13 y 14 no llegan a la velocidad mínima del promedio). *Andante* $\text{♩} = 76$ es la indicación para la canción del trovador: solamente la versión 16 está dentro del porcentaje que se acerca a lo solicitado en la partitura, el resto proponen una velocidad mayor que ronda entre 87 y 112 el valor de la figura indicada.

La reacción del Conte tiene una medida escrita de $\text{♩} = 144$ (*Allegro*), sin embargo, debido a la velocidad que presentaron algunas versiones la medida durante la audición se ha realizado sobre la figura ♩ que se establece en 72 (cada negra resultante de dividir por cuatro 144 tiene un valor de 36, por ende, $\text{♩} = 72$). Los audios 1 a 3, 7, 8, 10, 16, 17, 20 superan la velocidad indicada, el resto se encuentra alrededor del valor que figura en la partitura. El *Allegro agitato* siguiente ($\text{♩} = 100$) logra una conjunción de velocidades cercanas a la original.

Para el *Allegro assai mosso*, cuya ♩ está indicada 132, se observa: las grabaciones 1, 3, 6 a 9, 16, 18 y 19 superan la velocidad y las otras están dentro de los límites que la rondan. Finalmente, el *Poco piú mosso* del final, al igual que los finales anteriores no tiene indicación de metrónomo (esto se debe al carácter vinculante de la expresión “un poco más movido” que la relaciona con la indicación anterior y por ello su velocidad está sujeta al metrónomo facilitado anteriormente). La medimos sobre la blanca y nos da un pulso de 150 el cual es consenso en casi todas las grabaciones con la exclusión de la 1, 7 a 10, 14, 18 y 19 que son considerablemente más veloces y la 2 que es mucho más lenta.

Nro. 4

Al comienzo del coro dice *Allegro* $\text{♩} = 138$. La mayoría de las versiones respetan la voluntad de Verdi (igual 1 a 6, 8, 9, 11 a 14, 16 a 20) y una minoría toma un pulso más lento (7, 10, 15). La canción de Azucena tiene una indicación de $\text{♩} = 60$. Sólo dos registros están dentro del ámbito establecido por ese valor (3 y 7), el resto se encuentra por debajo. El *moderato assai* que conecta con la reexposición obtiene un gran consenso alrededor de las 60 pulsaciones por minuto medidas en ♩ (no hay indicación del compositor aquí). La reexposición del coro (*Allegro* $\text{♩} = 138$) sufre algunas modificaciones con respecto al comienzo: los ejemplos 7 y 15 que antes no llegaban a la velocidad mínima establecida ahora se escuchan más rápidos y junto con 3 a 6, 8, 9, 14 a 16, 18 a 20 se establecen dentro del campo de las pulsaciones establecidas; en cambio, los registros 1, 2, 10, 11, 12, 13 y 17 no han logrado mantener el pulso inicial y ahora se encuentran por debajo de ella.

Nro. 5

El *Andante mosso* que se ubica luego del *recitativo* del comienzo versa $\text{♩} = 120$. Dos grabaciones superan esta velocidad (1 y 13) tres se encuentran por debajo (15, 16 y

20) y el resto está dentro de la esfera de esa indicación. El *Poco piú mosso* trae mayores controversias, la mayoría de las grabaciones está por debajo de la velocidad mínima (5 a 17, 18 y 20) y unas pocas respetan lo solicitado en la partitura (1 a 4 y 18). La indicación de $\text{♩} = 92$ cuenta con el beneplácito de la mayoría de los intérpretes, excepto la grabación 8 que supera la velocidad y la 5 que está por debajo, el resto la respeta.

Nro. 6

El *Allegro* del comienzo del relato de Manrico tiene una indicación de $\text{♩} = 108$. Las grabaciones 1, 4, 5, 7, 9, 14, a 16, 19 y 20 respetan la velocidad preestablecida mientras que las 2, 3, 6, 8, 10 a 13, 17 y 18 la superan. La entrada de Azucena se indica con *Meno mosso* $\text{♩} = 92$: sólo un registro supera el metrónomo (1). Se establecen alrededor del rango indicado por Verdi los ejemplos 2 a 5, 7, 9 a 11, 13 a 17, 19 y 20; y por debajo de él: 6, 8, 11 y 18. Para el *tempo di mezzo* Verdi escribe *Allegro agitato mosso* $\text{♩} = 108$: igualan esta indicación 3 a 7, 14, 16 y 20; la superan 2, 8, a 13, 15 y 17 a 19, se establece por debajo la grabación 1. Finalmente, el dúo de cierre figura con la indicación *Velocissimo* $\text{♩} = 96$ y todos los registros coinciden en una realización más lenta.

Nro. 7

En la introducción al *recitativo*, figura *Andante mosso* $\text{♩} = 80$. Las versiones 4 a 7, 9 a 11, 14 a 16, 18 y 20 están alrededor de esa velocidad, las versiones 1 a 3, 8, 12, 13, 17 y 19 la superan. El aria tiene una velocidad de *Largo* $\text{♩} = 50$: la grabación 16 está por debajo del límite, las 8, 10, 12 y 13 lo superan y las 1 a 7, 9, 11, 14, 15, 17 a 20, 30 y 31 rondan los deseos del autor. Luego versa *Allegro assai mosso* $\text{♩} = 80$ excepto los registros 10 y 16 que son más lentos, el resto respeta lo escrito. A la *cabaletta* el compositor le asignó una indicación de tiempo más no de metrónomo: *Un poco meno*. Hemos recogido velocidades que se mueven alrededor de las 115 pulsaciones la ♩ por minuto. Es necesario mencionar la excepción de la grabación 18 que interpreta esta sección a 140 pulsaciones.

Nro. 8

El *Andante* del coro femenino indica $\text{♩} = 76$, se encuentran por debajo de esa indicación los registros 3, a 9, 11 a 13, 16, 17, 19 y 20, y están alrededor de ella 1, 2, 10, 14, 15 y 18. El *Andante* de la entrada de Leonora enuncia $\text{♩} = 60$: las grabaciones 1, 2, 4 a 6, 8, 9, 11, 13, 14 y 16 a 20 se corresponden con la indicación; la 10 la supera y las 3,

7, 12 y 15 se encuentran por debajo. Luego, el *Allegro assai* tiene 84 pulsaciones por ♩ , respetan esta indicación: 4, 7, 9, 12, 13, 15 y 17 a 20; no llegan a la velocidad mínima estipulada 1 a 3, 5, 6, 8, 10, 11, 14 y 16. Para el *Andante mosso* se delimita un pulso de $\text{♩} = 76$: los ejemplos 2, 3, 5, 6, 8 y 12 se encuentran dentro del rango requerido mientras que los ejemplos 1, 4, 7, 9 a 11 y 13 a 20 por debajo. A la entrada de Manrico (*Allegro vivo*) se le designa una unidad de pulso de ♩ a la que le corresponde el número 84 del metrónomo: excepto los registros 1, 11 y 14 que muestran una resultante de menor velocidad, el resto se sitúa alrededor del metrónomo de la partitura. El *Allegro* no tiene indicación, pero hay un acuerdo de realizarlo en $\text{♩} = 90$.

Nro. 9

En este coro hemos detectado las siguientes velocidades: *Allegro assai mosso* rondan la velocidad indicada por el autor ($\text{♩} = 92$) las grabaciones 1 a 4, 6, 7, 9, 12, 13, 15, 16, 18 a 20. Se encuentran por debajo: 5, 8, 10, 11, 14 y 17. Con respecto al *Moderato* ($\text{♩} = 96$) 1, 3, 4, 5, 7, 9 a 12, 15 y 16 respetan la velocidad; la superan 2, 6, 8, 13, 14, 17 a 20. Finalmente, del *Allegro moderato maestoso* se recoge que: 1, 2, 4, 5, 7, 10 a 12 y 16 se encuentra en el radio establecido como aceptable y 3, 6, 8, 9, 13 a 15, 17 a 20 lo superan.

Nro. 10

El *Allegro agitato* que encontramos luego del *recitativo* del Conte tiene una velocidad en la partitura de $\text{♩} = 92$. Con excepción de los ejemplos 1 y 18 que están un poco por encima de la velocidad estipulada, el resto ronda en los porcentajes aceptados como dentro del campo de deseos del compositor. El relato de Azucena recibe la indicación de *Adagio* $\text{♩} = 58$, unos pocos están por encima (1, 8 y 18) o por debajo (14, 15 y 19) de la velocidad indicada. El *Andante mosso* tiene una velocidad de $\text{♩} = 120$. La versión 1 toma una velocidad mayor y unas pocas grabaciones respetan la partitura (2 a 4, 6, 8, 9 y 18). El *Allegro* que le sigue tiene un pulso de $\text{♩} = 88$. Supera la velocidad el ejemplo 14; se presentan por debajo los ejemplos 9 y 15, en las inmediaciones de lo solicitado en la partitura: 1 a 3, 5 a 8, 10 a 13 y 16, a 20. Al *Allegro* final Verdi le asignó $\text{♩} = 88$, unas pocas grabaciones superan lo indicado (2, 8, 9 y 14), el resto se mueven en un rango vecino a la velocidad estipulada.

Nro. 11

La introducción tiene la indicación: *Allegro assai vivo*, $\text{♩} = 88$. Las versiones se dividen equitativamente entre las que respetan la indicación del compositor (2 a 4, 6, 8, 9, 13, 15, 16, 18 y 20) y las que toman una velocidad menor (1, 5, 7, 10 a 12, 14, 17 y 19). Al aria del tenor (*Adagio*) se le indicó una velocidad de $\text{♩} = 50$. Solamente las grabaciones 3 y 5 está por debajo de la indicación. Los ejemplos 1, 4, 11, 12, 15 a 17, 19 y 20 presentan un pulso por debajo del indicado y las 2, 6 a 10, 13, 14 y 18 lo superan. La escena con el órgano versa *Allegro* $\text{♩} = 80$ y es comparable en los casos que no se realizó el corte: la única versión que respeta la velocidad es la 18, el resto se encuentra por debajo de lo indicado. Para el *tempo di mezzo* Verdi escribió *Piú vivo* $\text{♩} = 88$, excepto el ejemplo 9 que supera el pulso sugerido el resto se encuentra dentro del rango propuesto por el compositor. La *cabaletta* está indicada con *Allegro* $\text{♩} = 100$: todas las versiones coinciden en realizarla más rápido. La entrada del coro no tiene designado un metrónomo, sólo una indicación de *tempo*: *Poco piú mosso*. A excepción del primer ejemplo que presenta un pulso de $\text{♩} = 204$, el resto se desarrolla entre las 163 pulsaciones por minuto.

Nro. 12

El comienzo es en *tempo Adagio* $\text{♩} = 60$, la audición de los ejemplares seleccionados pone en evidencia que una leve mayoría escoge una velocidad menor a la indicada (6 a 11, 14 a 16, 19, 20, 23 y 24) y el resto una similar (1 a 5, 12, 13, 17, 18 y 25). En el caso del aria (que se indica *Adagio* $\text{♩} = 50$) unas pocas se encuentran por debajo del número indicado (6, 9, 10, 12, 16 y 17) y los otros alrededor de él (1 a 5, 7, 8, 11, 15 y 18 a 20). Para el *Miserere* Verdi escribió *Andante assai sostenuto* $\text{♩} = 54$: igualan la velocidad los registros 1 a 5, 7 a 9, 13, 18 y 20; están por debajo de lo solicitado en la partitura los registros 6, 10 a 17 y 19. En los casos en que se hace la *cabaletta* (*Allegro agitato* $\text{♩} = 116$) las decisiones de interpretación se reparten en forma igual entre respetar el *tempo* indicado (6, 11, 12 y 19), superarlo (13, 14 y 20) e ir por debajo del mismo (6, 17 y 18).

Nro. 13

La entrada de Leonora abre el dúo en el cual se lee *Allegro vivo* $\text{♩} = 88$. Unos pocos registros toman un *tempo* más lento (1, 4, 10, 11, 15 y 18), mientras que la mayoría rondan lo señalado en la partitura (2, 3, 5 a 9, 12, 13, 15, 16, 17, 19 y 20). Luego *Andante mosso* $\text{♩} = 88$ tiene repartidas las decisiones entre velocidades similares (2, 4, 5, 8, 9, 12, 13 y 17

a 20) y menores (1, 3, 6, 7, 10, 11 y 14 a 16). El *Piú mosso* que tiene indicación de $\text{♩} = 104$ cuenta con unos pocos ejemplos que respetan lo escrito por el compositor (2, 4, 8 y 18), la mayoría de las grabaciones gira en torno a velocidades menores. En el *Allegro assai vivo* hay coincidencia con la partitura ($\text{♩} = 84$) en todos los casos excepto en el ejemplo 18 que la velocidad es mayor y en el 6 que es menor. Para el *Allegro brillante* se consignó una pulsación de $\text{♩} = 132$: presentan una velocidad mayor las versiones 1 a 5, 7, 8, 11 a 14 y 17 a 20; menor las versiones 15 y 16 y similar las 6, 9 y 10. Finalmente, el *Poco piú mosso* ($\text{♩} = 144$) muestra un consenso en la elección de tempos más veloces y sólo en dos grabaciones se respeta la indicación (5 y 6).

Nro. 14

Los acordes que abren este número tienen un tempo señalado como *Largo* $\text{♩} = 60$. Solamente la grabación 1 está por sobre esas pulsaciones, en un rango menor se encuentran 3 a 6, 9, 10, 13, 14, 16 y 18 a 20 y respetando la indicación las grabaciones 2, 7, 8, 11, 12, 15 y 17. El *Allegretto* ($\text{♩} = 60$) tiene una aceptación en su velocidad con la salvedad de los ejemplos 18 y 20 que la superan mientras que 5 y 9 son más lentos. Lo mismo sucede con el *Andantino* siguiente ($\text{♩} = 72$) la mayoría ronda en las pulsaciones indicadas por el autor (la 10 está por debajo de la indicación y 1, 4, 5 y 8 por sobre ella). Para el *Allegro assai vivo* Verdi escribió $\text{♩} = 100$ y excepto las grabaciones 1, 5, y 15 el resto se desarrolla dentro de lo estipulado en el texto musical. Los registros 10 y 11 presentan una velocidad menor a la indicada para el *Andante* ($\text{♩} = 60$), en cambio las 1 a 3, 7 y 8 muestran una velocidad mayor. El *Allegro assai mosso* presenta unos pocos ejemplos por debajo de la velocidad estipulada de $\text{♩} = 108$ (3, 5, 6, 7, 10 a 12). En el *Andante* ($\text{♩} = 50$) sólo las grabaciones 12 y 15 toman tiempos más lentos, el resto coincide con lo que dice la partitura. El *Allegro* que desencadena la acción final recibe la velocidad de $\text{♩} = 88$, con la salvedad de los registros 3, 2, 8, 12, 13 y 18.

5.2.2.1.2 CAMBIOS SÚBITOS O GRADUALES EN LA VELOCIDAD DE DIVERSOS FRAGMENTOS QUE NO OBEDECEN A NINGUNA INDICACIÓN DE LA PARTITURA

Los observamos en algunos momentos puntuales relacionados con la intensificación del drama. Se trata de cambios de *tempo* que abarcan motivos de un

compás o unidades mayores y que no están relacionados con la expresión de un final de frase sino que se encuentran inmersos en el discurso musical.¹⁵⁴

Durante el relato de Ferrando *Abbieta zíngara* hay plena coincidencia en la realización de un *poco ritenuto* en los compases 97 y 101. En los compases 118 y 120 el *ritenuto* es mayor y da la posibilidad de realzar los acentos en contratiempo y que el cantante pueda colocar la voz correctamente para los intervalos escritos (lo mismo sucede en lugares posteriores que son musicalmente similares). Con respecto a estos dos momentos en el relato de Ferrando Toni y Serafin sugieren:

“Si en estos compases y sus análogos, se flexibiliza el tempo apenas, esto no es un defecto. De igual modo, se sugiere un poco de acentuación como un mayor énfasis y la realización de un *stentato*, con la medida adecuada que el buen sentido artístico provee en los compases¹⁵⁵ que se refieren a continuación.”¹⁵⁶

En *Di tale amor* sucede algo similar: una mayoría de versiones toman un tempo más lento entre los compases 155 a 158 y realizan un *ritenuto* en los compases 167 a 169.

El momento más dramático del Nro. 5 (cuando Azucena cuenta la historia del secuestro del niño) presenta un *tempo* más lento entre los compases 140 a 144, como esperando a que el canto de la mezzosoprano se desarrolle libremente en los compases que la orquesta no toca y acompañando nota por nota la bajada melódica que canta en compás 144.¹⁵⁷ El dúo siguiente tiene un sector donde se remarca el sentido intrínseco de la música a través de la velocidad del *tempo*: en los compases 109 a 111 se realza el ritmo marcial subiendo levemente el pulso mientras que en los compases 112 a 114 es lo usual bajarlo para dar lugar a la expansión melódica (lo mismo sucede en los compases similares).

Finalmente, en el trío Manrico-Leonora-Azucena del Nro. 14 se detectó que es habitual tomar un *tempo* un poco más vivo en el compás 244 hasta el primer tiempo del 245 y luego volver al *tempo* de origen, lo mismo sucede en compás 146. Asimismo, en el momento en que coinciden Manrico-Leonora y Conte se deduce un *incalzando* entre los compases 318 y 320 que luego se convierte en un momento expansivo en los compases

¹⁵⁴ Las modificaciones del tempo menores a un compás y relacionadas con una detención son estudiadas en el apartado 5.2.2.4.2 de este capítulo.

¹⁵⁵ Los autores se refieren al pasaje entre compases 118 y 121.

¹⁵⁶ TONI y SERAFIN, 1958: 208.

¹⁵⁷ Aquí Toni y Serafin sugieren una interpretación “*straziante*” (angustiosa).

siguientes (este movimiento de *tempo* es recomendado por Toni y Serafin). Este comportamiento se repite en el sector que comienza en compás 323.

5.2.2.2 VARIANTES EN LA LÍNEA MELÓDICA

Las líneas melódicas de los solistas sufren variaciones en algunas ocasiones ya sea por la modificación de las notas escritas, el agregado de *portamenti*, la interrupción en el canto, el agregado de líneas no indicadas en la partitura o por la distorsión del canto melódico en favor de una expresión hablada. En algunos casos encontramos el agregado de ornamentaciones en cadencias internas.¹⁵⁸

En la introducción (Nro. 1) hay dos momentos para mencionar: el compás 130 (*Buggiarda*) que en la mayoría de las versiones los bajos lo interpretan casi “hablado”. Por otro lado, en el compás 289 la exclamación *Ah!* que tiene escrita el coro obtiene una particular resolución en la grabación 3: es cantada con altura, pero como un grito seco en lugar de mantener la nota larga como en el resto de los ejemplos. Es una manera ingeniosa de respetar la indicación que Verdi hace en ese compás: *un grido! / un grito!*.

En la escena y aria de Leonora (Nro. 2) hay varios cambios y agregados melódicos. Como regla general detectamos el uso del portamento para las partes cantables que es más evidente y asiduo en las primeras grabaciones. Por otro lado, cabe mencionar el *oppure* que Verdi escribe en el compás 169 al finalizar la escala descendente. Todas las versiones eligen esa opción excepto la 12 que canta la escala como escrita en la primera vez y realiza el *oppure* en la repetición. Chusid (2012) explica este comportamiento:

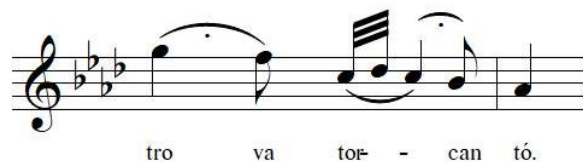
“Particularmente sorprendentes son los pasajes de escalas hasta y desde el do sobreagudo en un solo compás. Rosina Penco, la primer Leonora, debía tener un rango excepcional y extremadamente flexible la voz para ser capaz de negociar este pasaje. Desciende desde un do sobreagudo hasta un la bemol debajo del do central en un solo compás. Verdi se dio cuenta que muchas sopranos podrían tener dificultad en este punto y escribió un *oppure* que es generalmente cantado en lugar del original. Unos años después, preparando la versión francesa de la ópera, *Le Trouvère* el compositor simplificó el pasaje. La soprano en París, Pauline Lauter, era incapaz de cantar la parte como se había escrito originalmente y fueron necesarios una serie de ajustes.”¹⁵⁹

¹⁵⁸ Nos hemos referido al significado de esta expresión en el capítulo 1.

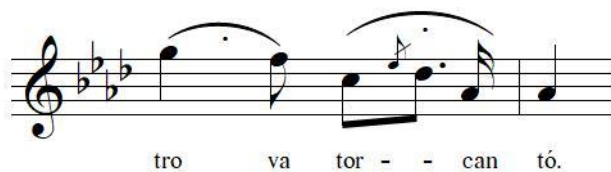
¹⁵⁹ CHUSID, 2012: 45.

Otros cambios afectan directamente a las alturas escritas. El compás 70 presenta diferentes variantes. Las grabaciones 10, 12, 16, 18, 19 reflejan lo escrito en la partitura.

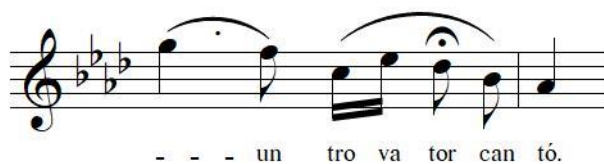
Las versiones 1 y 7 realizan un leve cambio en el texto. El registro 8 respeta lo escrito excepto por la omisión de la nota *Reb5*. A continuación se transcriben el resto de los casos:



Ejemplo 45: Transcripción del compás 70, grabación 2 (Nro. 2)¹⁶⁰

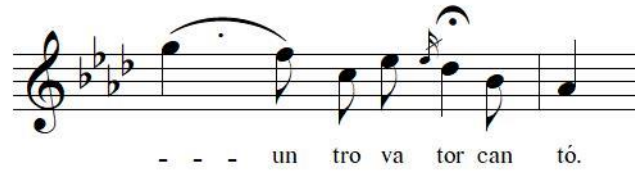


Ejemplo 46: Transcripción del compás 70, grabaciones 3, 5 y 9 (Nro. 2)



Ejemplo 47: Transcripción del compás 70, grabaciones 4, 11, 13, 14, 15, 17 y 20 (Nro. 2)

¹⁶⁰ Todas las transcripciones que aportamos en este capítulo fueron realizadas por la autora, excepto en los casos que se indica lo contrario.



Ejemplo 48: Transcripción del compás 70, grabación 6 (Nro. 2)



Ejemplo 49: Transcripción del compás 70, grabación 22 (Nro. 2)

Un lugar similar en la estructura del aria resulta el compás 101. Todos los registros respetan la escritura del compositor excepto la grabación 18 que propone este adorno:



Ejemplo 50: Transcripción del compás 101, grabación 18 (Nro. 2)

Las grabaciones 2, 3, 4, 5 9, 10 suprimen la participación de Inés en el *Piú mosso* final.

El final del número ofrece varias soluciones para la línea escrita en la voz de Leonora. En el ejemplo 14 el trino del compás 208 comienza en 209 y se hace una fermata en la barra de compás al 210 donde hace un giro antes de resolver. En cambio el registro 9 comienza el trino en 209 y hace un mordente que comienza con fa en lugar de las dos

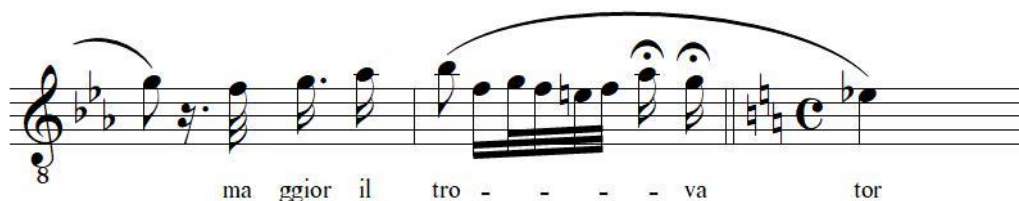
semicorcheas escritas. Otras versiones (5 y 6) comienzan el trino en la segunda blanca de 208. En el caso de la 4 no canta el trino y directamente hace dos corcheas con la nota *Mib* y el texto “*moriro*” resolviendo en compás 210. En compás 209 cambian la semicorchea escrita Re becuadro por un *Mib* las sopranos de las versiones 1 a 3, 7, 8, 11, 13, 15 y 17.

La grabación 3 agrega un adorno en compás 135 sobre el *Lab* del tresillo.

El Nro. 3 presenta en casi todos los casos una ornamentación en la cadencia vocal de la canción de Manrico (compás 78):



Ejemplo 51: Transcripción del compás 78, grabaciones 1 a 3, 5 a 8, 12, 13, 15 y 17 (Nro. 3)



Ejemplo 52: Transcripción del compás 78, grabación 4 (Nro. 3)

Con respecto a la práctica de adornar este compás en el final de la intervención de Manrico Toni y Serafin (1958) se expresan del siguiente modo:

“[...] en principio, no aprobamos las caprichosas variaciones que ocurren en ciertas partes de los textos de Verdi, especialmente las vocales, pero considerando que los adornos en el canto trovadoresco son espontáneos y se encuentran dentro de su natural esencia que produce inflexiones hacia una emoción repentina y alegre o hacia un

lamento o suspiro con un breve arabesco melismático, no sentimos que debamos oponernos con un veto.”¹⁶¹

En la versión 10 el arpa toca sobre la nota Sol5. La 11 agrega un trino sobre el Sol5 final. Los registros 9, 14 y 16 lo interpretan como escrito.

En el transcurso del Nro. 5 observamos algunos cambios de nota. En el compás 81 Azucena canta las notas Re -Si en las grabaciones 3, 5, 8, 12, 13 y 15; en el 87 canta primer tiempo Mi en grabación 11 y 19; en los compases 87, 89, 92 y 95 reemplaza la primera nota por un Mi en 8; en el compás 125 del ejemplo 4 canta la nota Mi en lugar de Re; en el registro 18 canta la nota Mi en el primer tiempo; en compás 95 reemplaza el Do por un Mi y en 97 reemplaza el Re por Mi en el ejemplo 5.

Asimismo hay lugares donde los solistas en lugar de cantar pronuncian el texto hablado o susurrado: en el compás 51 Azucena lo hace sobre la palabra “*sclamó*” (6); compás 67 “*infranto!*” (3, 5, 6, a 9, 10, 11 a 15, 19 y 20); compases 100 a 102 Azucena pronuncia sin altura como gritando (5); compás 124 “*guardo*” (12); compás 129 Manrico exclama “*Ah che dici!*” (13); compás 129 Azucena “*figlio*” (5, 8 y 12); compases 129 a 130 Manrico exclamado (15, 17 y 19); compás 135 en adelante Azucena casi gritado sin altura (1 y 5); compases 137 a 139 Azucena exclamado (8); compás 145 Azucena “*bruciato!*” (14 y 15); compás 148 y sucesivos Manrico susurra “*Quale orror!*” (6); compás 153 Manrico exclama “*orror*” (12).

En el clímax de este mismo número observamos algunas supresiones en los compases 137 a 139: en la voz de Azucena (versiones 2, 3, 4, 11, 15 y 20), en Manrico (7y 8), en ambos (9 y 10).

El Nro. 6 presenta las siguientes observaciones: en el compás 121 no canta ni Manrico ni Azucena (1, 3, 5, 6, 9 y 15); en 122 canta solamente Manrico (1, 2 y 4); en 140 Manrico se escucha entre canto y hablado (17 y 18); en 162 Azucena canta el Re5 en la octava grave (1) y deja de cantar hasta que la orquesta se detiene en el ejemplo 2, entonces canta sola “*son io che parla a te*”; en las grabaciones 3 a 5 y 15 canta “*ferma*” desde el compás 160 y lo extiende hasta 162, luego sigue como en el ejemplo 2; en compás 224 Azucena dice “*demente*” sin altura (8 y 9). Durante los compases 284 a 291 ni

¹⁶¹ TONI y SERAFIN, 1958: 218.

Manrico ni Azucena cantan (5, 7, 9 a 11 y 15); en compás 294 Azucena canta las notas de Manrico y resuelven juntos en el sol nota larga (1 a 3, 5 a 10, 12 a 15 y 20).

En el *recitativo* del Conte en el Nro. 7 hay un compás donde los barítonos realizan una variación melódica y/o rítmica junto con una detención en la nota aguda. Las grabaciones 1, 4, 7, 9, 10, 12, 13 y 15 realizan la opción que sugiere Ricci (1939). Realizan el compás original 2, 3, 5, 6, 8, 11, 14, 16 y 17 a 20.

Excepto en los registros 6, 14, 16, 17 y 20 el resto de las sopranos coinciden en la realización de una apoyatura superior en el compás 53 del Nro. 8. Posteriormente, observamos que en la grabación 1 Manrico canta “hablando” en compás 125. Finalmente, cabe mencionar el agregado de la voz de Manrico doblando a Leonora desde la segunda mitad del compás 145 Manrico: en la grabación 1 cambia las últimas dos semicorcheas por las notas Fa y Sol con calderón en esta última; en 2, 6, 7, 10, 12, 13 y 20 cantan las notas escritas con calderón en el *Reb* y en 3 a 5, 9, 11, 15 y 17 con *rallentando* hacia el final de la frase.

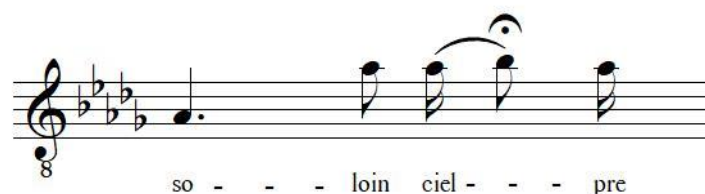
El Nro. 10 presenta muchos momentos donde los solistas “exclaman” sus líneas: en compás 33 los hace Azucena en las grabaciones 2, 3 y 6; en el compás 158 el Conte en registro 2; en compás 142 también el Conte en 3; en el compás 145 esto sucede en la línea de Azucena (3, 7, 8 y 13); en la grabación 10 Azucena exclama durante todo el pasaje que va desde el compás 145 al 154; en las grabaciones 18 y 19 Azucena exclama en el compás 153; y el Conte en el compás 163 en los registros 2, 5, 12 y 13.

Además hay algunos cambios de notas: en compás 36 el Conte cambia la primera nota por un Fa3 (1, 3 y 5). En los compases 256 y 257 Azucena no canta y en 258 canta un Do2 que resuelve en compás 260 en el Fa5 escrito (17). La versión 18 presenta un adorno en la detención que tiene escrita Azucena en compás 188:



Ejemplo 53: Transcripción del compás 188, grabación 18 (Nro. 10).

En el Nro. 11 hay coincidencia (excepto por la grabación 11) en la realización de un cambio de nota en el compás 73: se reemplaza la última corchea por un *Sib* donde se realiza además una detención. Esta misma variación está presente en los instrumentos que doblan la voz cantada (ver ejemplo 54).



Ejemplo 54: Transcripción del compás 73, grabaciones 1 a 10 y 12 a 20 (Nro.11)

En compás 167 todos los tenores convierten la segunda negra en Do6 con calderón y la tercera negra en *Sib*5 (lo mismo sucede con los instrumentos que doblan).

Excepto el registro 18, el resto de las versiones agregan una nota larga a partir del compás 260 (Do6). Toni y Serafin califican el efecto de ese Do6 como “el sonido de un golpe de cañón que anuncia el inicio de la batalla”.¹⁶² Para ello la mayoría de los tenores descansan entre los compases 235 y 260. Baldini se refiere a esta práctica:

“Existe la cuestión de los do sobreagudo que no están escritos en la partitura pero que tradicionalmente se incluyen con gran entusiasmo. Aunque no sean originales, van de la mano de la naturaleza de la pieza que es claramente del tipo atlético.”¹⁶³

Lawton aporta la siguiente información:

“La discusión sobre la ornamentación vocal no está completa si no consideramos el agregado de notas agudas que las audiencias todavía hoy en día esperan escuchar. Muchas de ellas fueron introducidas por primera vez en los años 1920 y no son características de los contemporáneos de Verdi. El celebrado Do sobreagudo de Manrico en “*Di quella Pira*” puede ser una notable excepción. Aparece en el compás 216 de las partes orquestales de *Le Trouvère* alrededor de los años 1867-70 y que se encuentra en la *Bibliothèque de L’Opéra*. La inscripción “*Pour Villaret*” se refiere a un cantante que encarnó a Manrico en la *Opéra* en 1870. Budden sugiere que esta tradición puede ser incluso más antigua”¹⁶⁴

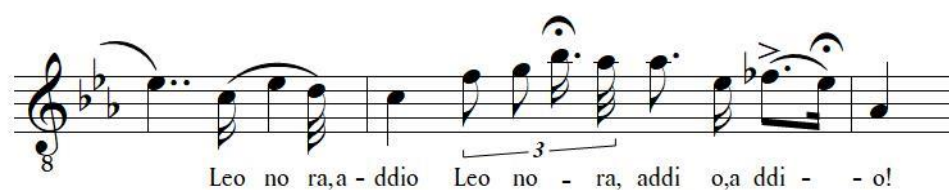
¹⁶² TONI y SERAFIN, 1958: 250.

¹⁶³ BALDINI, 1978: 219.

¹⁶⁴ LAWTON, 1992: xxxiii.

En torno al Nro. 12 podemos enumerar las siguientes situaciones: en los compases 33 y 34 el tenor exclama “*tu deliri*” (2, 7 a 11 y 13 a 20); también canta “exclamando” de 51 a 53 (2 y 11), en 122 y 123 (12 a 20), en 208 “*pensaci*” (3). Por su parte las sopranos lo hacen en los compases 133 a 135 (9 a 14); en 141 (9 y 10); 148 “*spoglia*” (3, 6, 8, 12, 13 y 18).

Algunas grabaciones agregan un agudo con detención en la voz de Manrico sobre el compás 111.



Ejemplo 55: Transcripción del compás 11, grabaciones 1 y 2 (Nro. 12)

Con respecto al cambio de notas en el Nro. 13: en compás 139 Leonora sube al Do6 luego del Sol5 en 9 y 12; en compás 221 canta Do6 en el calderón (1); en compases 220 y 221 no cantan ni Leonora ni el Conte (2 y 5); en compases 220 y 221 Leonora canta a partir segundo tiempo un Do6 que resuelve en Fa5 con portamento y pequeña detención en el cuarto tiempo en 2 a 17.

En el final (Nro. 14) observamos: compás 33 Azucena exclama “*muto, gélido*” (1 y 3); en 223 los tenores exclaman “*tremendo!*” y luego “*intendo*” (1, 3, 4, 6 a 9, 12, 14, 15 y 17 a 19); en compás 240 Leonora susurra “*Ah! fuggi fuggi*” (1 a 5, 7 a 10, 12 y 15); compás 294 en adelante Leonora exclamado (9); compás 348 Azucena exclama “*m'odi*” (1 y 3).

5.2.2.3 TEXTO

El Nro. 2 presenta varios casos de cambio de texto como así también de redistribución de las sílabas. En el compás 45 para ubicar la “a” de la palabra “*tacea*” se convierte la negra con puntillo en negra y se agrega una corchea donde se canta esa sílaba en todos los casos; la grabación 21 separa en tres corchas las sílabas “*lie-to-e*”; los registros 2, 5, 6, 10 a 12, 17 y 21 convierten el segundo tiempo en negra y corchea para ubicar la palabra “e” luego de “*s'udiro*” en compás 58. En cambio la versión 17 pronuncia la “e” como negra.

En los momentos climáticos del aria se evidencian cambios que se enuncian a continuación.: desde el *levare* del compás 68 donde dice “*e versi melanconici*” se canta “*un trovator canto ahh*” resolviendo en la primera nota del compás siguiente, luego repite “*un trovator canto*” para lo cual se agrega una nota (ver inciso 5.2.2.2), esto sucede en los ejemplos 1, 3, 5, 6, 8 11 a 13, 15, 17, 20 y 22; en cambio los ejemplos 2 y 7 cantan en el mismo lugar “*un trovator canto, un tro – o*”, y compás 70 como está escrito; la grabación 10 canta “*ah*” en el *Sib5* del compás 69 luego convierte la última corchea en semicorchea y sigue con el texto indicado. La versión 21 convierte la corchea del primer tiempo del compás 69 en dos semicorcheas para ubicar las sílabas “*ni-ci*”, luego canta “*ah si*” resolviendo en compás 70 desde donde va directamente a la cadencia vocal.

La versión 2 redistribuye las sílabas del compás 81 ubicando en el tresillo de semicorcheas la “*e*” en las dos primeras y la “*a*” en la tercera. En el compás 89 cantan la “*i*” como si fuera una negra en 15, 17, 19. En el compás 96 se reemplaza “*al core*” por “*al cor*” en el caso de los ejemplos 3, 5, 7 a 12, 14, 17 y 22.

En el compás 100 se reemplaza el texto escrito por “*ahh*” desde la corchea del primer tiempo hasta la resolución en el compás siguiente (3, 10, 12, 15, 17 y 20); cantan en el mismo lugar “*la terra ah*” los ejemplos 9, 18 y 22; en el 13 se escucha “*la ahhh ciel*”; en el 8 dice “*la te-erra*”; el registro 1 extiende la “*o*” del final de “*sembró*” hasta la corchea *Mib5* luego canta “*ah*” en *Sib5* luego sigue “*la terra un ciel sembró*”. En la resolución del compás 101 la grabación 2 canta “*o*”.

Al llegar al compás 107 las grabaciones 3, 4, 8, 10, 12, 17 y 20 cantan “*ah*” desde la corchea *Mib5* mientras que el registro 1 extiende la “*o*” del final de “*sembró*” hasta la corchea *Mib5* luego canta “*ah*” hasta la cadencia vocal. Hay un gran consenso para reemplazar el texto del compás 153 hasta la primera mitad del 154 por “*ah*”, lo mismo sucede en compases 161 y 162 (grabaciones 1 a 6, 8 a 16, 20 y 21). El ejemplo 14 reemplaza el texto de los compases 165 y 166 por “*ah*”.

El compás 208 plantea diversas soluciones: los registros 1 y 13 cantan “*ah*” en la nota larga y en las semicorcheas “*moriró!*”; las versiones 3 y 11 dicen “*mo*” en la nota larga y en las semicorcheas “*moriró!*”. En la 9 la soprano canta todo “*ah*”; en la 10 canta “*ah*” en la nota larga y a partir de las semicorcheas “*morrió!*”; las grabaciones 5, 6, 8 y 12 dicen en las semicorcheas “*o*”; la grabación 21 presenta la peculiaridad de incluir una

detención en el compás 209 luego del último tiempo y sobre él cantar un *Sib5* con calderón resolviendo en *Lab5* con el texto “*ah, sí!*”.

El Nro. 3 presenta las siguientes observaciones: en el compás 24 el barítono distribuye el texto “*m'arde ogni*” una sílaba por grupo de dos semicorcheas en los casos 1, 3 a 20; en el compás 247 repite hasta 254 la letra “*Ei piú vivere non può no no piú vivere non può*” en el ejemplo 1; la grabación 18 distribuye la sílaba “*via*” en dos negras durante el compás 142; el tenor del registro 20 distribuye una vocal por pulso de negra en compás 143.

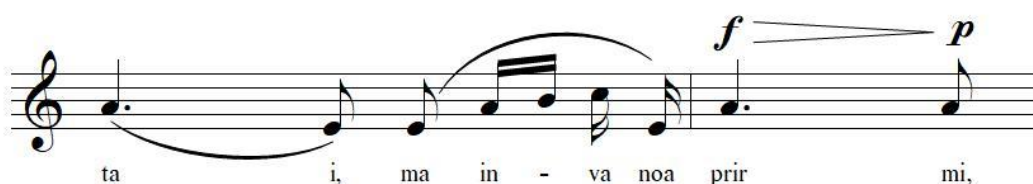
Durante el coro de Gitanos del Nro. 4 algunas versiones pronuncian la sílaba “*da*” de “*guarda*” en la corchea Re (6, 10 a 17 y 19). Algunas otras repiten la letra de compases 44 y 45 en los compases 84 y 85 (1, 2, 6, 9 a 11, 14 a 16 y 19).

Por su parte las mezzosopranos de los ejemplos 1 a 7, 10 a 17 y 20 separan las sílabas “*ta-in*” en corcheas. En compás 209 todas las versiones convierten el tercer tiempo en corchea con puntillo y semicorchea y anticipan la sílaba “*ri*” a esa semicorchea. En compás 100 las mezzosopranos distribuyen las sílabas “*re-a*” en corcheas (2, 3, 6 a 13, 15, 17 y 20).

El Nro. 5 contiene una gran cantidad de cambios especialmente en la distribución del texto. El *recitativo* ya presenta observaciones desde el comienzo: todos los tenores excepto el del ejemplo 18 pronuncian “*siamo*” en lugar de “*siam*” en el segundo compás con lo cual necesitan agregar una nota para distribuir las sílabas, en este caso una apoyatura sobre el *Do5*. Algunas mezzosopranos convierten la segunda corchea del compás 6 en dos semicorcheas para separar la “*o*” de la “*i*”. (1, 3 y 4). En el compás 10 hay un acuerdo casi absoluto sobre en el texto de Azucena; en lugar de “*quell'istoria*” todas excepto la cantante del ejemplo 18 cantan “*questa storia*”. Casi todas las versiones convierten en compás 32 la negra con puntillo en negra y corchea para pronunciar la “*o*” en la corchea (1 a 4, 5, 7, 10 a 20).

El compás 36 ofrece múltiples posibilidades de distribución del texto: el ejemplo 5 hace corchea-negra (en lugar de negra-corchea) y anticipa la “*i*” al segundo pulso de corchea, luego anticipa el “*ma*” a la corchea nota *Mi4*, y en las dos semicorcheas ubica la sílaba “*in*”; la mayoría (1, a 4, 7, 9, 12, 14 a 17, 19 y 20) opta por convertir la negra con puntillo en negra y corchea y anticipar la “*i*” a esa corchea, luego anticipa la sílaba “*ma*”

a la corchea nota Mi₄, las dos semicorcheas se interpretan con la sílaba “in” y luego como está escrito (ver ejemplo 56) el ejemplo 10 anticipa la “i” como diptongo de la sílaba anterior antes de cantar el 2do tiempo, luego anticipa el “ma” a la corchea nota Mi₄, las dos semicorcheas contienen la sílaba “in”; finalmente las versiones 6, 8, 11, 13, 17 convierten la negra en dos corcheas y anticipan la “i”, la tercera corchea hace silencio, luego anticipa el “ma” a la corchea nota Mi₄ y las dos semicorcheas contienen el “in”.



Ejemplo 56: Transcripción del compás 36, grabaciones 1, a 4, 7, 9, 12, 14 a 17, 19 y 20 (Nro. 5)

En el compás 141 algunas mezzosopranos hacen redonda y resuelven con una negra en el compás 142: 1, 9, 10 y 11; todas ubican la “o” del compás 144 en el primer tiempo; una gran mayoría convierte la primera blanca del compás 164 en dos negras y distribuye las sílabas “zar-si” (1, 5, 8, 9 a 13, 17, 19 y 20).

En el Nro. 6 compás 36, el tenor convierte la negra con puntillo en dos negras para distribuir el diptongo “ri-o” (1, 2 a 9, 13 y 17); en compás 61 convierte la blanca con puntillo en blanca y negra para distribuir “e-i” (1, 2, 10 y 17); en 122 reemplaza el texto escrito para cantar “ah” en el ejemplo 11. Por su parte la mezzosoprano de los ejemplos 11 y 14 redistribuye la palabra “ferma” en los compases 295 y 296 ligando entre ellos la primera sílaba y resolviendo en 297 la segunda sílaba (suprime el resto de texto).

Durante el aria del Conte (Nro. 7) se producen algunas redistribuciones de texto: en el compás 45 algunos barítonos agregan una corchea de tresillo en el segundo tiempo para ubicar la sílaba “in” (1 a 3, 5 a 9, 11 a 17, 20); en compás 48 el barítono del ejemplo 1 ubica la sílaba “tem” en la última corchea del cuarto tiempo (originalmente escrita en el comienzo de ese tiempo); en el compás 49 del ejemplo 4 se cantan las fusas que bajan con la sílaba “la” y en las dos que suben se ubica “tem” luego sigue “pes-ta del mio”. Por

último, la grabación 10 distribuye el texto “*del mio cor*” en las últimas tres corcheas del compás 49 del siguiente modo: dos corcheas de tresillo para la sílaba “*del*” y luego una sílaba por corchea de tresillo; la número 2 ubica “*la tem*” en las fusas que suben, luego en el tercer tiempo “*pesta*” y último tiempo “*de mio*”.

Las sopranos cambian en el Nro. 8, compás 86 la ubicación de la palabra “*son*”: algunas bajan cantando “*e*” en el arpegio de fusas del cuarto tiempo y ubican esa palabra en las últimas dos fusas del descenso (8, 12, 14); otras bajan cantando “*son*” en esas cuatro fusas (10 y 11) y la grabación 13 ubica esa palabra en la fusa más grave.

En el Nro. 9 se observan las siguientes situaciones: la grabación 4 cambia la sílaba “*dal*” por “*di*” en compás 27; y la 9 cambia la letra original de los compases 91 a 94 por la que está escrita en los compases 99 a 103.

En la grabación 17 del Nro. 10 la mezzosoprano liga con la letra “*ah*” la línea que canta desde el compás 254.

Durante el Nro. 11 observamos que en el compás 45 sobre la línea de Manrico se convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir el diptongo “*tu-o*” en todas las grabaciones. Asimismo, en compás 48 se convierte la tercera negra en corchea con puntillo y semicorchea para distribuir “*da-il*”: 1, 5, 7, 8 al 14, 16 al 20, 28 y 29.

En compás 71 hay un cambio de texto, dicen “*la morte a me parrá*” los ejemplos: 1 a 6, 8 a 17, 19 y 20 (los ejemplos 7 y 18 cantan: “*a te il pensier verrá, verrá!*”). Gosset (2001) sostiene que “*la morte a me parrá*” debe tratarse de un error y que forma parte de un intérprete criterioso realizar el cambio por “*a te il pensier verrá, verrá!*” que cobra más sentido para el entendimiento del texto en general.

El compás 175 presenta diversas interpretaciones. Cada línea de texto se corresponde con la grabación de igual número.

8

1. te _____ co _____ co _____ rroa mo rir

2. te _____ co co _____ rroa _____ mo rir

3. te _____ co rroa mo _____ rir

4. te _____ co rroa mo _____ rir

5. te _____ co rroa mo _____ rir

6. te _____ co rroa mo _____ rir

7. te _____ co _____ mo rir

8. ah _____ te coal me co rroa mo rir

9. ah _____ te coal me co rroa mo rir

10. ah _____ te coal me co rroa mo rir

8

11. a te _____ co _____ rroa mo rir

12. a te _____ co _____ rroa mo rir

13. _____ co _____ rro _____ co _____ rroa mo rir

14. a te _____ coal men co _____ rroa mo rir

15. a te _____ co _____ rroa mo rir

16. a te _____ co _____ rroa mo rir

17. a te _____ coal men co _____ rroa mo rir

18. a te _____ co rroa mo _____ rir

19. a te _____ coal men co _____ rroa mo rir

20. a te _____ coa mo rir

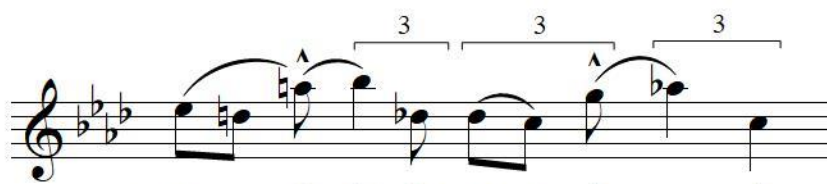
Ejemplo 57: Transcripción del compás 175 (Nro. 11)

En compás 236 se coloca la sílaba “co” como diptongo de “a” sobre el tercer tiempo en los ejemplos 14 y 19.

En el Nro. 12 al igual que en la primera aria de Leonora podemos comunicar varios cambios en la distribución silábica: en el compás 48 todas las versiones adelantan la sílaba “in” y la colocan en diptongo con la tercera corchea del segundo tiempo; en el tercer tiempo cantan “que” y en el cuarto “la”. En el compás 52 adelantan la sílaba “ai” a la segunda corchea del segundo tiempo las grabaciones 19 y 25. En el 53 adelantan la sílaba “Ma” a la última semicorchea y en el 54 dicen “deh” las versiones 7, 14 y 24; el registro 20 canta la semicorchea del cuarto tiempo del compás 53 con la sílaba “ah”, luego

en compás 54 distribuye "deh" en tres corcheas, luego en la negra dice "no" y recién en el primer tiempo del compás 55 dice "dirgli ah ah".

Los compases 55 por un lado y 57 y 58 por otro ofrecen diversas alternativas de distribución y de alteración en el texto. Con respecto al 55: las grabaciones 1, 5, 6, 9 a 12, 14, 15, 17 a 19, 23 y 25 realizan la opción a; los registros 4, 13, 16, y 24 la opción b y la grabación 7 la c.



a. pro vi do le pe ne ah le
b. pro - - - le pe ne ah - - - le
c. pro vi do - - - le pe ne ah - - - le

Ejemplo 58: Transcripción del compás 55 (Nro. 12)

En cuanto a los compases 57 y 58 hemos separado en dos versiones la transcripción para clarificar la distribución del texto. Para la versión 1: la grabación 2 realiza la opción a; la versión 1 la opción b; la 7 la opción c; y las grabaciones 4, 8, 9, 12, 13, 15 a 17, y 23 la opción d.



a. deh! non dirgli, ah! - - - im
b. deh! non dirgli, ah! - - - le
c. deh! non dirgli, ah! - - - im
d. deh! non dirgli, ah! - - - le

a. pro - - vi do, - le pe ne, ah - - - - del mio - - cor
 b. pe ne ah - - le pe - - - - ne del - - - - mio cor
 c. pro vi do - - le pe - - - - ne del - - - - mio - - cor
 d. pe ne ah - - le pe - - - - ne del - - - - mi - o - - cor

Ejemplo 59: Transcripción del compás 57 y 58 versión 1 (Nro. 12)

La versión 14 toma el comienzo de la opción d y luego introduce una variación melódica:

pro - - vi do, - le pe - - - - - - - - ne - del - mio - cor

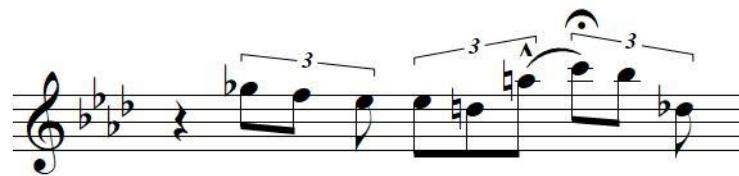
Ejemplo 60: Transcripción del compás 57 y 58 con variación melódica (Nro. 12)

Los registros 24 y 25 coinciden en la variación melódica con una leve redistribución del texto.

a. pro - - vi do, - le pe ne ah - - - - - - - - del cor
 b. pe ne ah ah ah del mio cor

Ejemplo 61: Transcripción del compás 57 y 58 con variación melódica y cambio de texto (Nro. 12)

Para la versión 2: la grabación 5 realiza la opción a; las 6 y 11 la opción b; la 18 la opción c y la 20 la opción d.



- a. deh - - non dirgli, ah - - - le
- b. deh - - non dirgli, ah - - - le
- c. deh - - non dirgli, ah - - - le
- d. deh non, - - - ah - - - no



- a. pe ne ah - - - le pe - - - ne del mi o cor
- b. pe ne ah - - - le pe - - - ne le pe ne del mio cor
- c. pe ne ah - - - le pe - - - ne ah - - - del mio cor
- d. dir - - ah - - - le pene, ah - - - - - le pene del mio cor

Ejemplo 62: Transcripción del compás 57 y 58 versión 2 (Nro. 12)

En el compás 110 Manrico reemplaza “Leonora” por “addio” en 8 y 10; entre tercer tiempo y primero del compás siguiente dice “Leonora addio” en los casos 1 a 5, 9, 11 a 18.

En el final se enumeran las siguientes situaciones: en el compás 330 la soprano dice “io moro Addio!” (en 1, 2 y 6); en compás 343 Azucena dice “o figlio mio” (3); compás 359 Azucena hace blanca y dos negras para separar la “o” de la palabra anterior (1).

5.2.2.4 DURACIÓN

Con respecto a la correspondencia en cuestiones de duración, podemos localizar alteraciones de interpretación respecto al texto en las siguientes circunstancias:

- 1) Redistribución de las sílabas del texto (sobre esto nos explayamos en el punto 5.2.2.3).

- 2) Cambios de ritmo en la línea vocal.
- 3) Agregado de detenciones (calderón).
- 4) Prolongación en las voces de las figuras finales de un número.

5.2.2.4.1 CAMBIOS DE RITMO EN LA LÍNEA VOCAL

En el número que da comienzo a la ópera, hay plena coincidencia en la realización “libre” del compás 139 (*Ammagliato egli era!*): en todos los casos se hace un *rallentando* en el final de la frase anterior, la orquesta se detiene y los bajos cantan la frase en velocidad *ad libitum* para retomar el pulso en la redonda de compás 140.

Durante la cavatina de Leonora (Nro. 2) casi todas las versiones realizan una alteración en el ritmo ya sea al comienzo o durante el desarrollo de la frase presente en los compases 57, 60, 88 y 92 convierten la corchea escrita en semicorchea. Pocas versiones realizan un *ritenuto* en la segunda parte del compás 82 cambiando la última corchea por semicorchea y convirtiendo el primer tiempo del compás siguiente en negra.

Hacia el final de la *cabaletta* las sopranos optan por tomarse un poco más de tiempo antes de la resolución y comienzan el trino del compás 208 en el segundo tiempo o directamente en 209. Otro punto en el que hay casi absoluta coincidencia es en las dos semicorcheas del compás 209, hay consenso en cantar dos corcheas o directamente suprimir la primera nota y hacer una sola corchea al final del compás antes del agudo.

En el *recitativo* de apertura del Nro. 3 el Conte tiene un final de frase en el compás 30 que presenta unas apoyaturas escritas (compás 30). Las grabaciones 7, 9 y 10 las interpretan sobre el tiempo, es decir las convierten en semicorcheas.

Durante la narración de Azucena en el Nro. 5 se registran varios cambios en el ritmo de la línea melódica del *Allegretto*: en compás 70 se cambia semicorchea por corchea (1, a 4), compases 77 y 85 alargan la corchea final de frase (1 a 4), compases 86 y 90 hacen corchea en lugar de semicorchea (3, 9 y 13), sólo realizan esa figuración en compás 90 los ejemplos 12, 15 y 16. En los compases 96, 98 y 99 hacen corchea en lugar de semicorchea (1, 2 y 4). Asimismo, en los compases 73, 77, 81, 85, 89, 93, 97 en los registros 15 a 20 las mezzosopranos cantan negra – corchea en lugar de las dos corcheas escritas.

Posteriormente, en el clímax del relato (compases 139 a 145) tanto la línea de Azucena como la de Manrico se ven alteradas en la prolongación de las figuras de blanca (la línea de Azucena extiende la segunda blanca de 141 hasta el comienzo de 142 y Manrico canta la blanca del compás 145 como si fuera una redonda).

El canto de Manrico *Mal reggendo* (Nro. 6) presenta cambios de corchea por semicorchea en los compases 70 - 71 y 81 - 82 en la versión 17. El registro 1 altera sólo el compás 71. Las grabaciones 7 y 11 convierten en semicorcheas las corcheas del compás 116 en adelante.

En el aria del Conte (Nro. 7) hay un acuerdo general en la ejecución de las semicorcheas de los compases 35, 39 y 44 de la línea vocal: se cantan como corchea de tresillo en concordancia con la figuración que toca el clarinete.

El número coral que comienza la tercera parte (Nro. 9) presenta cambios en el ritmo vocal de los compases 63 y 64 (de corcheas a semicorcheas) en los ejemplos 1 a 6, y 8. Asimismo convierte en dos corcheas la corchea con puntillo y semicorchea del tercer tiempo de compases 76 y 96 en el ejemplo 1.

El conjunto que reúne al Conte, Azucena Ferrando y el coro del Nro. 10 tiene en algunas versiones (10 y 17), un cambio en las figuras del compás 219: convierte en semicorchea las corcheas y por ende agrega puntillo a la figura anterior.

El aria de Manrico también presenta algunas diferencias con respecto a la partitura: el tenor de la versión 7 convierte el primer tiempo del compás 54 en dos corcheas en lugar de corchea con puntillo y semicorchea. En los compases 50 y 52 se convierte la última semicorchea en fusa en 17. La grabación 13 cambia el tercer tiempo del compás 53 por dos corcheas. La última corchea del compás 65 la cambian por semicorchea los ejemplos 2, 3 y 15.

En *D'amor sull'ali rosee* las sopranos convierten las semicorcheas del segundo tiempo de compases 39 y 41 en corcheas (esto sucede en los ejemplos 5 a 7, 10, 11, 16 y 18). En la misma línea cambian las fusas de los compases 47, 49, 51 por corchea de tresillo (al igual que había sucedido en el aria del Conte) que viene sonando desde el acompañamiento (1 y 3 a 12). Algunas versiones separan la frase de compás 54 de la

anterior respirando antes para lo cual convierten la última semicorchea de 53 en negra (1 a 3 y 6).

Durante el *Miserere* todos los tenores cambian las semicorcheas por corcheas de tresillo a partir de su intervención en compás 80.

En el *Andante mosso* del Nro. 13 se escuchan en las versiones 1 y 8 corcheas en lugar del ritmo con puntillo que figuran en los compases 61 y 69.

Durante el último número de la ópera se detecta lo siguiente: en los compases 304 y 315 las sopranos cantan dos corcheas adelantando la “o” de la palabra “io” al primer tiempo en las grabaciones 3 a 5, 8 a 11, 15, 19 y 20; sobre el final los barítonos hacen redonda ligada a otra redonda en compás 352 y resuelven en compás 353 (en el ejemplo 15) o en 354 (1 a 13) y en 360 cantan negra en lugar de corchea (1 a 7, 9 10 12 13). Por su lado, las mezzosopranos cantan en el compás 359 blanca con puntillo y corchea y en 360 redonda que se extiende hasta 362 (ambas situaciones suceden en todos los casos excepto en la grabación 18). El final se extiende hasta 365 en 10 y 15 y hasta 364 en el resto de las versiones.

5.2.2.4.2 DETENCIONES

Con respecto al Nro. 2: si bien la versión revisada de la partitura muestra en el compás 135 un calderón que abarca la primera y segunda corchea de tresillo en el canto de Leonora, la mayoría de las ediciones lo tienen directamente sobre el *Lab4* (segunda corchea) y hay plena coincidencia en su interpretación.

Todos los registros agregan en el Nro. 3, compás 24, una detención en el segundo tiempo (nota Fa4) en la línea del Conte. Ricci aconseja un “*largamente*” en ese lugar. Lo mismo sucede en el compás 91: de las grabaciones se deduce una detención sobre el Mi del tercer tiempo (ejemplos 1, 3 al 16 y 18 al 20).

La línea de Manrico sufre una alteración melódica acompañada de una detención (compás 78) la cual fue tratada en el inciso 5.2.2.2.

En el compás 164 unas pocas sopranos hacen un calderón en el Sol5 (versiones 1 a 4).

En el compás 204 el Conte tiene un calderón ubicado entre dos notas, generalmente los barítonos se detienen en la primera (Fa4) pero la grabación 2 lo hace también sobre la segunda nota (Mib4) y la 3 sobre el Mib4 solamente.

Muy habitual resulta el calderón en la tercera negra del compás 261 (1 a 3, 5 a 7, 9, 13 a 17 y 19). Para su realización las líneas vocales se ven modificadas levemente en su melodía. Ricci (1941) sugiere dos posibilidades de desarrollo de este pasaje (ver ejemplo 63), la primera es la que más se utiliza.

LEONORA

re — a che — t'ol - trag - gio —

MANRICO

mai per te — suo - no —

CONTE

fo - co ar - dein me, — il fo - co! un ac - -

Opp.

fo - co ar - dein me, — il fo - co! un ac - -

Ejemplo 63: *Variazioni-Cadenze tradizionali. Voci maschili* (Pág. 37) Ricci (1941)

La canción de Azucena en el Nro. 4 presenta la posibilidad de lucimiento a través de la detención en algunas notas. Concretamente el Sol5 del compás 142 (todas las grabaciones excepto 16 y 18) y su repetición en la vuelta de la sección A en compás 204 (todas excepto la 16).

Es de extrañar la detención en la tercera negra del compás 144 que hacen en la versión 10 del Nro. 5. Para pasar al compás siguiente convierten la cuarta negra en corchea *levare* del compás 145.

El Nro. 6 plantea varios momentos en los cuales se agregan calderones: en *Mal reggendo* se encontró un tenor que sostiene un calderón en la segunda corchea del tercer tiempo del compás 71 (la orquesta se detiene en la última corchea del compás). Esto sucede en el registro 1. Todas las grabaciones prolongan el La5 del compás 90.

En compás 91 Verdi escribe *a piacere*, todos los registros alargan la duración del Mi5.

Durante el dúo pocas versiones hacen un calderón en el Re4 del compás 178 en la línea de Azucena (de la 1 a la 4).

Algunas practican un calderón durante el compás 262, en el primer tiempo los que tienen negra y en la segunda corchea el resto, (luego convierten el tercer tiempo en *levare* del compás siguiente): 2,3,5,7,10.

Durante el recitativo del Nro. 7 la línea melódica del Conte en compás 28 y 29 se interpreta con algunas variantes melódicas que a veces se combinan con un calderón. Esta situación se trató en el inciso 5.2.2.2.

Tres grabaciones (7, 11 y 17) practican una detención o alargamiento del *tempo* en el compás 49 del aria del Conte en ocasión de un agudo (Sol4). Excepto la primera el resto realiza el mismo procedimiento en el compás 100 donde el barítono se explaya sobre la misma nota.

En el compás 105 Verdi escribió un calderón sobre el Mib4. Sin embargo, la versión 14 muestra una detención sobre el Fa4 y la 13 sobre ambas notas.

En el momento climático del Nro. 8 (compases 135 y 137) solistas y orquesta hacen un calderón sobre sus correspondientes silencios para dar paso al Conte que queda cantando solo (*Ho le furie nel cor!*). Esto sucede desde la grabación 1 a la 13 y 17 a 20.

Algunas versiones que agregan al tenor doblando la línea de la soprano en el sector que concluye en compás 146, hacen una detención en el *Reb* antes de la resolución: 2, 6, 7, 10, 12 a 14, 19 y 20.

El Nro. 10 presenta dos momentos en los que las mezzosopranos agregan detenciones en sus líneas: segunda corchea de compás 97 (todas excepto la 18) y compás 167 (todas). La mezzosoprano de la grabación 9 se detiene además en compás 93.

Durante el Nro. 11 en dos ocasiones se añaden calderones (compases 73 y 167) y como van ligados a cambios melódicos se trataron en el inciso 5.2.2.2.

El aria *D'amor sull' ali rosee* (Nro. 12) ofrece varias oportunidades de lucimiento de la voz de soprano con el desarrollo de algunas notas a través de calderones: compás 55 corta detención en la segunda corchea de segundo y cuarto tiempo (todas); compás 56 con calderón en la tercera corchea del segundo tiempo "*mio*" (1 y 2); compás 57 calderón en *Do6* y *Sib6* (todas); compás 58 calderón en *Sib6* y *Lab6* del segundo tiempo (todas); calderón en las notas *Sib6* y la *Lab6* del *oppure* (1 a 17, 20 y 23).

Durante el *Miserere* algunas sopranos se detienen en la anteúltima corchea del compás 78 (lo mismo sucede en compás 103). Se trata de los ejemplos: 1 a 3 y 5. Asimismo, en el compás 111 algunos tenores hacen una detención en la última semicorchea sobre *Mib5*: 1 y 2.

El Nro. 13 presenta los siguientes casos: en el compás 137 el Conte se detiene en el agudo en todos los ejemplos¹⁶⁵, lo mismo sucede con una fermata que realizan las sopranos sobre la anteúltima negra de tresillo de compás 140. Algunas versiones (1 a 5) ubican un calderón sobre la cuarta negra de compás 221 debido a los sobreagudos agregados (ver inciso 5.2.2.2).

5.2.2.4.3 PROLONGACIÓN DE LAS LÍNEAS VOCALES EN LA FINALIZACIÓN DE ESCENAS.

En el Nro. 2 ya sea que cante solamente la soprano principal o se respete la partitura y cante Inés también, ninguna de las grabaciones finaliza con la blanca escrita. La mayoría prolongan la resolución por dos compases más o hasta la doble barra.

¹⁶⁵ Toni y Serafin recomiendan la realización de esa detención.

En el Nro. 3 la resolución del compás 310 se extiende hasta el comienzo del compás 314 en las tres voces.

La resolución final del Nro. 6 se extiende hasta compás 309.

En el caso del Nro. 8 el compás 34 es un punto de articulación formal: es la finalización de la sección coral. Excepto la grabación 20 que respeta la figura final, el resto prolonga hasta compás 35.

El Nro. 10 presenta una variedad de finales: la mayoría de las grabaciones prolongan hasta el compás 262 (5 a 10, 12, 15 y 18 a 20), otras hasta el 263 (3, 4, 11 y 13) y unas pocas hasta el 264 (2 y 17).

En el final de su *cabaletta* (Nro. 11) los tenores se extienden hasta el compás 265 en casi todas las versiones y hasta la doble barra en el caso de 3, 7 a 12, 14, 15 y 19.

En la finalización del Nro. 13 la prolongación es en algunos registros hasta 223 (2, 4, 12, 19 y 20), en la mayoría de los casos hasta compás 224 (1, 7, 9 a 11 y 13 a 16) y en pocos hasta 225 (6, 8).

Las prolongaciones del Nro. 14 se expusieron en el apartado 5.2.2.4.2.

5.2.2.5 CADENCIA VOCAL CON DETENCIÓN TOTAL

Las arias de Leonora (Nros. 2 y 12), el Conte (Nro. 7) y Manrico (Nro. 11) presentan este tipo de cadencias. También incluimos en este apartado la cadencia de Azucena que se ubica en el Nro. 6 antes del dúo final.

Leonora Nro. 2:

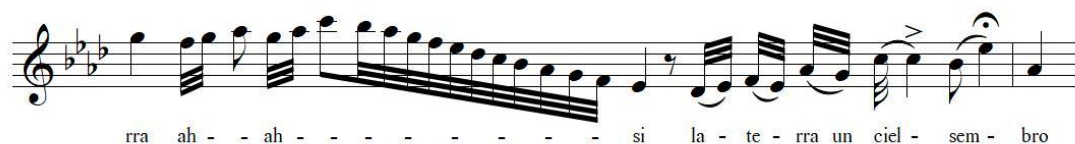
Solamente las grabaciones 16 y 18 realizan la cadencia original.

La versión 5 realiza el cuarto *oppure* de la cadencia propuesta por Ricci (1937) mientras que la 10 realiza el primer *oppure*, la 13 el original propuesto por el mencionado autor y la 22 el *oppure* tercero. El registro 21 realiza el comienzo de la primera opción de Ricci y el final original resolviendo en Sol5 y Lab5.

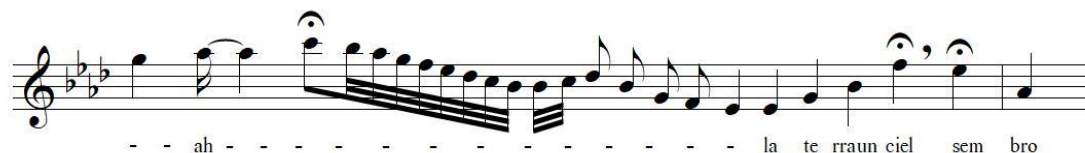
El resto presentan variadas posibilidades que se transcriben a continuación.



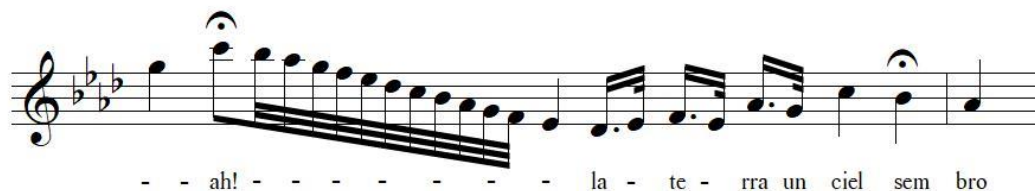
Ejemplo 64: Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 1 (Nro. 2)



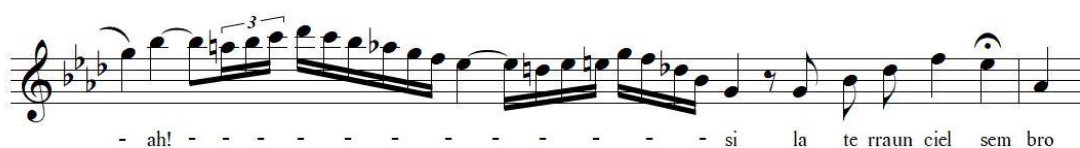
Ejemplo 65: Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 2 (Nro. 2)



Ejemplo 66: Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 3 (Nro. 2)



Ejemplo 67: Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 4 (Nro. 2)



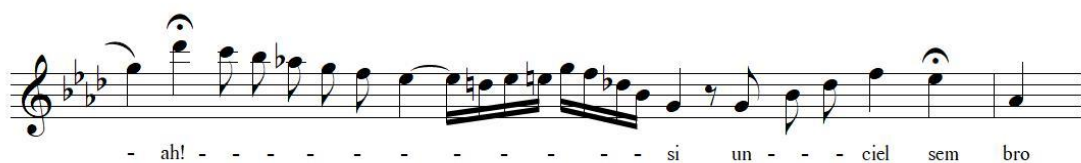
Ejemplo 68: Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 6 (Nro. 2)



Ejemplo 69: Transcripción de la cadencia realizada en las grabaciones 7, 8, 9, 11, 12, 15, 17 (Nro. 2)



Ejemplo 70: Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 14 (Nro. 2)



Ejemplo 71: Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 19 (Nro. 2)



Ejemplo 72: Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 20 (Nro. 2)

Azucena Nro. 6:

Las grabaciones 6 a 11, 13 y 16 toman la primera de las sugeridas por Ricci. Las versiones 12, 17, 18 y 20 realizan la original.

Se transcriben las otras posibilidades detectadas:



Ejemplo 73: Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 1 (Nro.6)



**Ejemplo 74: Transcripción de la cadencia realizada en las grabaciones 2 y 3
(Nro.6)**



Ejemplo 75: Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 4 (Nro.6)



Ejemplo 76: Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 5 (Nro.6)

La versión 14 realiza la cadencia original y finaliza:



**Ejemplo 77: Transcripción del final de la cadencia realizada en la grabación 14
(Nro.6)**

Las versiones 15 y 19 realizan la cadencia sugerida por Ricci y finaliza:



**Ejemplo 78: Transcripción del final de la cadencia realizada en la grabación 15
(Nro.6)**

Conte Nro. 7:

Las versiones 16, 18 y 19 presentan la cadencia original. Se transcriben las otras opciones escuchadas.



**Ejemplo 79: Transcripción de la cadencia realizada en las grabaciones 1, 3, 7 a 9,
12 y 20 (Nro.7)**



Ejemplo 80: Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 2 (Nro.7)¹⁶⁶



Ejemplo 81: Transcripción de la cadencia realizada en las grabaciones 4, 6 y 15 (Nro.7)



Ejemplo 82: Transcripción de la cadencia realizada en las grabaciones 5 y 17 (Nro.7)

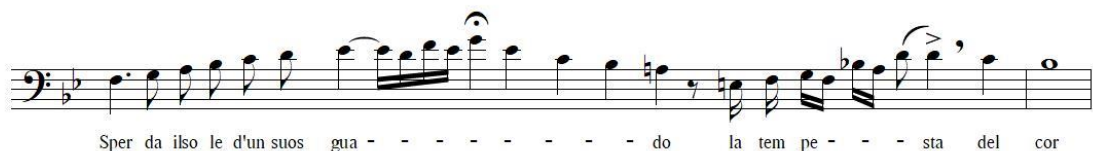
Las versiones 9 a 11 realizan el texto de la opción a. Las versiones 12 y 13 la opción b.

¹⁶⁶ Si bien el registro de esta aria se encuentra un tono más abajo que la tonalidad en la que está escrito, se mantienen las alturas del tono de la partitura.



a Sper da ilso le d'un suo sguar - do ah! - - la tem pe - - - sta, la tem pe - - sta - - del cor.
 b Sper da ilso le d'un suo sguar - do ah! - - la tem pe - - - sta, ah - la - tem- pes ta del cor.

Ejemplo 83: Transcripción de la cadencia realizada en las grabaciones 9 a 13 (Nro.7)



Sper da ilso le d'un suos gua - - - - - do la tem pe - - - sta del cor

Ejemplo 84: Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 14 (Nro.7)



Sper da ilso le d'un suo sguar do la tem pe sta la tem pe sta - del - mio - - cor

Ejemplo 85: Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 30 (Nro.7)¹⁶⁷



Sper da ilso le d'un suos guar - do ah - - - - la tem pe sta la tem pe - - - sta del cor

Ejemplo 86: Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 31 (Nro.7)

¹⁶⁷ Si bien este registro se encuentra un tono más abajo que la tonalidad en la que está escrito, se mantienen las alturas del tono de la partitura. Este ejemplo está tomado de una grabación del aria sola.

Manrico Nro. 11:

El registro 1 es una variación de una cadencia que encontramos en Ricci (1939).

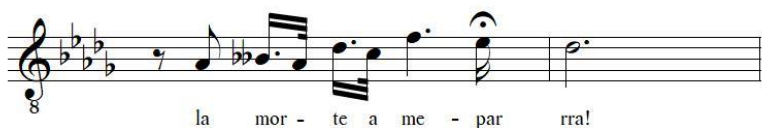
Las versiones 2, 6, 9, 11 a 13, 15, 16, 18, 19 interpretan la cadencia escrita. En los casos de 2, 9, 11 a 13, 15, 16 y 20 redistribuyen la palabra “*parrá*” que aparece en la mitad de la cadencia entre el Sib4 y el La4.



Ejemplo 87: Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 1 (Nro. 11)



Ejemplo 88: Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 3 (Nro. 11)



Ejemplo 89: Transcripción de la cadencia realizada en las grabaciones 4 y 14 (Nro. 11).



Ejemplo 90: Transcripción de la cadencia realizada en las grabaciones 5, 7, 8, 10 (Nro. 11).



Ejemplo 91: Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 17 (Nro. 11).



Ejemplo 92: Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 28 (Nro. 11).



Ejemplo 93: Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 29 (Nro. 11).¹⁶⁸

Leonora Nro. 12:

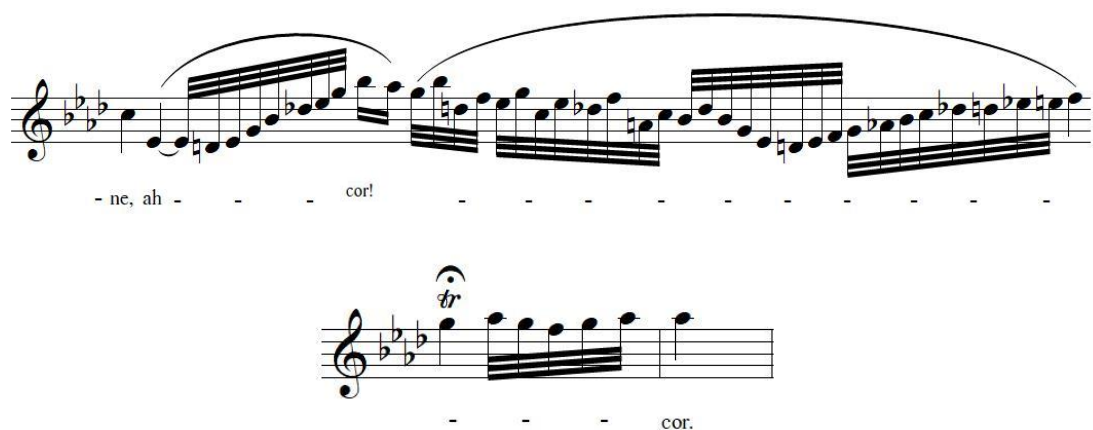
Todas las grabaciones excepto 16, 18 y 24 realizan cadencias diferentes a la escrita. El registro 3 toma la primera de las opciones sugeridas por Ricci con resolución en Sol5 y Lab5.

Los ejemplos 4 a 6, 10 a 15, 19, 20, 23 y 24 se extienden hasta un Sib5 (5, 6 y 15 son las que más se asemejan a la escrita por Verdi).



Ejemplo 94: Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 4 (Nro.12)

¹⁶⁸ Si bien el registro de esta aria se encuentra un tono más abajo que la tonalidad en la que está escrito, se mantienen las alturas del tono de la partitura.



Ejemplo 99: Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 13 (Nro.12)

ne, ah - - - si ah - - - del cor!

Ejemplo 100: Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 14 (Nro.12)

ne, ah - - - - - cor!

Ejemplo 101: Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 15 (Nro.12)

ne, ah - - - - - le pe ne del mio cor!

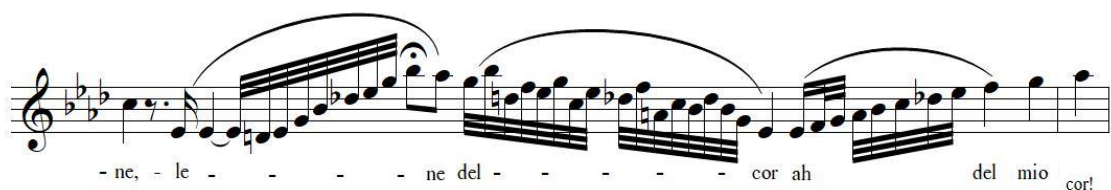
Ejemplo 102: Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 19 (Nro.12)

ne, ah - - - - - no le pe ne del cor!

Ejemplo 103: Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 20 (Nro.12)

- ne, le pe - - - - - ne le pe ne del mio cor!

Ejemplo 104: Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 23 (Nro.12)



Ejemplo 105: Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 24 (Nro.12).

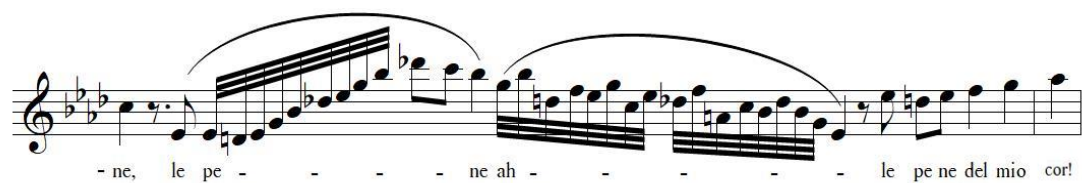
Los ejemplos 2, 7, 8 y 9 se extienden hasta un *Reb6*.



Ejemplo 106: Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 2 (Nro.12)



Ejemplo 107: Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 7 (Nro.12)



Ejemplo 108: Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 8 (Nro.12)



Ejemplo 109: Transcripción de la cadencia realizada en la grabación 9 (Nro.12)

5.2.2.6 CORTES

El Nro. 2 presenta varias opciones de corte. El más practicado se ubica entre los compases 170 y 200 (grabaciones 1 a 11, 13, 15 y 20). Pocos ejemplos (3, 4, 5, 7 y 11) presentan un corte en la parte orquestal entre los compases 210 y 211. La grabación 4 tiene un corte entre los compases 96 y 103. El registro¹⁴ es una mixtura entre la versión italiana y francesa de la ópera por ello corta el compás 166 y agrega dos compases entre 167 y 168 y entre 197 y 198. Por otro lado, el ejemplo 21 se trata de una versión solista y tiene un corte entre compás 72 y el comienzo de la *cabaletta*.

En el terceto del Nro. 3 es usual un corte entre compases 270 (comienzo del *Poco più mosso*) y 282 (grabaciones 1 a 10 y 13 a 15).

El Nro. 6 presenta una variedad de cortes en el momento del dúo: la grabación 1 corta entre los compases 265 y 286 (la primer corchea de 287 es la resolución del sector anterior con lo cual resuelven con la nota y letra del compás 266 pero en figura de corchea para luego tomar la línea desde la negra de 287), del 299 al 302 y del 314 al 315; los ejemplos 2 al 5, 7 al 11, 13 cortan entre los compases 265 y 282 y del 299 al 302; los registros 6 y 15 sólo presentan el corte de los compases 299 a 302. Ricci (1937) sugiere este último corte.

El ejemplo 14 corta entre los compases 298 y 302; a partir de 266 omite la sección escrita y la cambia por compases 283 a 287.

Hay un consenso generalizado en los cortes del Nro. 7: las grabaciones 1 a 5, 7 a 11, 13, 15 y 20 cortan entre compases 106 y 133. Este corte es mencionado como positivo en Toni y Serafin.

El coro marcial que abre la parte tercera presenta en casi todos los registros un corte entre los compases 118 y 121 (grabaciones 1 a 6, 8 a 10 y 15), para realizar el empalme se canta la primera corchea de 118 y luego se sigue en 120. Además, los ejemplos 9 y 15 cortan entre los compases 95 y 101 para lo cual en la frase de cuatro compases que comienza en 91 se canta la letra de 99. El registro 11 presenta un corte en los compases 120 y 121.

Del número siguiente se deduce un corte entre los compases 223 y 241 (todos resuelven en la primera corchea de 223 y luego siguen en la blanca de 242) en las grabaciones 2, 4 y 7.

Las grabaciones 1, 2 y 15 presentan cortes entre los compases 82 a 103 y las grabaciones 1 a 5, 7, 8 a 11, 13 y 15 del 176 al 235 del Nro. 11. Poco habitual es el corte entre el segundo tiempo del compás 21 y el *Adagio* del compás 27 en el ejemplo 10 que suprime las instrucciones a Ruiz.

Osborne se hace eco sobre la práctica que afecta la repetición de la *cabaletta*:

“La *cabaletta* guerrera *Di quella pira* produce un mayor efecto si se cantan los dos versos: ninguno contiene el do sobreagudo usualmente insertado, pero ese do se ha convertido en un accesorio tal que el tenor que no lo puede cantar transpone la *cabaletta* hacia abajo e interpola una nota que espera que se perciba como si se tratara del do en lugar de cantar lo escrito.”¹⁶⁹

Sobre el mismo punto Baldini se expresa así:

“El corte fue sugerido por Verdi desde la experiencia práctica ganada en las primeras presentaciones de la ópera: ya era necesario por el carácter individual de las piezas. Deberíamos considerar esas repeticiones perdidas como material principalmente destinado a aumentar el lucimiento en las presentaciones en salas de concierto. En ese contexto, despojados de cualquier función dramática, las repeticiones serían meros vehículos para desplegar agilidad vocal.”¹⁷⁰

La *cabaletta* de Leonora *Tu vedrai* (Nro. 12) se corta completa en los casos 1 a 5, 7 a 10 y 15, mientras que los ejemplos 6, 11, 13 y 20 cortan los compases 169 a 215. Un caso inusual es el de la grabación 9 que presenta un corte entre compases 302 y 312.

La omisión de esta *cabaletta* ha sido desaprobada por ambos autores:

“Muchas interpretaciones de *Il Trovatore* sufren un particular corte luego del *Miserere*. Omiten la magnífica y efectiva *cabaletta* ‘*Tu vedrai che amore in terra*’ que se enlaza al final del *Miserere* a través de una espléndida transición. La *cabaletta* no debería ser jamás omitida ya que se trata de un corto y abrupto cambio en la ópera.”¹⁷¹

“[...] En mi opinión *Il Trovatore* necesita de las formas cerradas y por esa razón las reinventa continuamente. No hay *cantabile* sin *cabaletta*, y aquellas que hoy se perdieron simplemente se han cortado por tradición. La *cabaletta* que Leonora canta luego del *Miserere* por ejemplo (*Tu vedrai che amore in terra*) ha sufrido ese destino en el pasado, pero ahora está volviendo gradualmente a ser reinsertada: una medida sensata porque, en mi opinión, es incluso mejor que su primera *cabaletta* ‘*Di tale amor che dirsi*’. Luego de la irrupción y el efecto misterioso que ejerció el *miserere*, la *cabaletta* dispersa esa emoción con su gracia y sentido de disfrute.

¹⁶⁹ OSBORNE, 1969: 259.

¹⁷⁰ BALDINI, 1978: 218.

¹⁷¹ OSBORNE, 1969: 260.

En el pasado la omisión puede haberse realizado por dificultades técnicas o por la necesidad de la soprano de descansar antes del dúo con el barítono o simplemente por la idea que constituye in anticlímax luego del *Miserere*. Considero que es un buen eco, y una reacción vigorosa a la pieza previa [...].

Pero donde no es funcional, por ejemplo, en las dos arias de soprano, termina siendo una simple indicación de que el virtuosismo era de esperarse pero es omitido, al menos mentalmente, en cada lectura de la partitura vocal o general. En el análisis final la segunda *cabaletta* de Leonora debe ser reinsertada [...]"¹⁷²

Sin embargo, Toni y Serafin recomiendan realizar el corte de la *cabaletta* puesto que consideran que deslucen el efecto generado en el *Miserere*.

5.2.2.7 INTERPOLACIONES

La versión 14 (que toma el contenido orquestal de la versión francesa) suprime el compás 166 de la *cabaletta* del Nro. 2 y lo sustituye por cuatro compases de material temático nuevo (lo mismo sucede en la repetición).

Asimismo, en el Nro. 10 agrega un acorde de Fa mayor en las cuerdas para indicarle la tonalidad al Conte que comienza su *recitativo* y al finalizar el número suprime los compases 258 y 259 y agrega seis compases con variaciones del material musical que había desarrollado en coro y orquesta.

En el Nro. 13 el barítono debe sortear el desafío de salir a cantar sin una sólida referencia de tonalidad en el caso que se haya practicado el corte de la *cabaletta* del número anterior. La grabación 4, para establecer esta referencia, agrega como introducción los compases 6 y 7 pero transportados a Fa mayor; por su parte la grabación 7 agrega un acorde de Fa mayor también ejecutado en las cuerdas.

5.2.2.8 TRANSPOSICIONES

El Nro. 11 presenta una gran cantidad de versiones con transposición de la *cabaletta*. La realización efectiva de la misma se presenta en diferentes momentos según la versión. Se transpone un semitono abajo a partir del compás 82 en la grabación 20; a partir del compás 104 en las grabaciones 1 y 2¹⁷³; desde el compás 120 en la 13; en compás

¹⁷² BALDINI, 1978: 219.

¹⁷³ No obstante, tanto el tenor (en el compás 103) como la soprano en compás 104 cantan La natural.

122 en la grabación 15¹⁷⁴; a partir del compás 123 en las versiones 3, 5, 7, 9 y 10¹⁷⁵; desde 128 en la grabación 8.

Sólo una versión del Nro. 12 presenta una transposición en la transición entre el *Miserere* y la *cabaletta*. Se trata del ejemplo 14 y la misma sucede en el compás 122 a partir del cual se transporta un semitono arriba desde el canto de la soprano.

5.2.2.9 OTROS

En el final del Nro. 1 están ausentes los tambores internos de los compases 289 y sucesivos en las grabaciones 1 y 2. En el registro Nro.3 comienzan directamente en el compás 291.

El registro 22 (aria *Tacea la notte*) es una grabación histórica. Tiene la particularidad de adelantar la cadencia vocal al compás 101 y resolver con un acompañamiento de cuerdas que no está escrito originalmente. En los ejemplos 2 a 5, 9 y 10 Inés no canta la *stretta* final.

En el Nro. 3 los ejemplos 18 y 19 no utilizan platillo en el final.

En los registros 1 a 15, 19 y 20 del Nro. 4 no se escucha la línea del coro de tenores en el compás 52 y sucesivos. Asimismo, en la grabación 4 entre los compases 61 y 63 se agregan yunques tocando en corchea en lugar del triángulo.

Como algo peculiar cabe mencionar que en la grabación 5 del Nro. 9 los primeros 4 compases de la orquesta son suplantados por los compases 4 a 8.

Observamos que en algunos *recitativos* como los que abren los Nros. 6 y 11 algunos acordes que en la partitura figuran escritos debajo de una sílaba en particular se ejecutan cuando el cantante termina la palabra (en el Nro. 6 sucede en el compás 5; y en el Nro. 11 en compases 16, 31 y 35).

Finalmente, cabe puntualizar dos observaciones en el Nro. 14 de la ópera: en el ejemplo 14 las cuerdas altas tocan trémolo en compás 164 (tal como la versión francesa) en lugar del *spicatto* que está indicado en partitura. Por otro lado, la grabación 18 (basada en la edición crítica que utilizamos para el presente estudio) rescata una novedad: en el

¹⁷⁴ Ídem.

¹⁷⁵ Ídem.

compás 222 corrige el acorde de Sol mayor tal como figuraba en todas las ediciones hasta el momento y lo cambia por un Mi menor.

CAPÍTULO 6

CONCLUSIONES

6.1 ASPECTOS GENERALES

A partir del examen de los registros sonoros seleccionados podemos asegurar que la ópera *Il Trovatore* sufre cambios musicales con respecto a lo escrito en la partitura los cuales tienden a replicarse en versiones realizadas en diferentes lugares, momentos y con la participación de diversos intérpretes.

Asimismo estamos en condiciones de enumerar aquellas situaciones que por su conducta se han establecido como tradiciones de interpretación que se multiplicaron, desarrollaron, transformaron y subsistieron en el tiempo.

Del análisis musical y del contexto histórico podemos inferir que estas prácticas obedecen a ciertas razones y responden a determinados comportamientos.

- En todos los aspectos observados detectamos la realización de cambios.
- Algunos de ellos subsisten durante toda la línea de tiempo analizada.
- La naturaleza de estas variaciones no es azarosa sino que muestran una razón de ser.
- Generalmente responden a las capacidades vocales y personalidad dramática de cada cantante.
- Pese a ello los mayores cambios realizados son responsabilidad del director musical.
- A partir de los estudios de Katz (2010) podemos afirmar que la masificación del género a partir de la existencia de la grabación sonora retroalimentó estas prácticas.
- El comportamiento que reportan es escalonado. Es decir, las mismas se presentan de forma repentina y se mantienen durante un período, luego del cual se percibe una nueva modificación (1930-1941; 1947-1957; 1961-1963; 1969-1984; 1990-2014). Esto nos hace pensar que es posible que lo que realizara un intérprete fuera replicado por otro y así abrieran una nueva etapa.

-Se evidencia una curva en la cual al comienzo hay algunos elementos que se alejan de la partitura y luego se estandarizan. En las últimas grabaciones analizadas se detecta una inclinación a respetar en mayor medida lo escrito por el compositor.

Estos cambios entre la interpretación y la partitura se deben a cuestiones heterogéneas.

-Vocales:

Ya sea para lucimiento de las cualidades vocales (agregados de adornos, sobreagudos o cambios en las cadencias). O por cuestiones de limitaciones vocales (cortes o retoques en las cadencias).

-Formales:

Se trata de los cortes de la repetición de las *cabalettas* (antes de Verdi era el momento de lucimiento del solista con el agregado de adornos pero a medida que el compositor se alejaba de las formas impuestas su razón de ser perdía fuerzas).

-Dramáticas:

Aquellos retoques que realzan con la interpretación un momento de tensión.

-Estilísticas:

Es el caso de los agregados de adornos en la línea melódica, cambios en las cadencias y demás cuestiones relativas a la herencia del estilo *belcantista*. Asimismo hace referencia a la unificación de las polirritmias en las arias.

-Expresivas:

Son modificaciones que afectan el modo de emisión sonora (uso de portamentos o del *parlato*). También involucran a cambios de *tempo*.

-Claridad del texto:

Reubicación del texto con respecto a la línea vocal para obtener una mejor proyección de la voz o mayor inteligibilidad.

Justo es mencionar que la tradición ha incorporado algunos de los cambios que Verdi escribió en la versión francesa (calderones, cortes y modificaciones en las líneas vocales). Los más notables son el agregado de una parte vocal a Manrico doblando la línea de Leonora en el compás 143 del Nro. 8 y la supresión de la *cabaletta* de la soprano en el Nro. 12.

Como hemos expuesto en los capítulos anteriores, el surgimiento de algunos de estos cambios fue contemporáneo al compositor. Otros se pueden rastrear en los manuscritos utilizados durante los primeros años del siglo XIX.¹⁷⁶

6.2 CUESTIONES EDITORIALES

La realización de un estudio de campo enfocado en el análisis de interpretaciones a través de la audición de diversos registros sonoros de una obra en particular nos obliga a interrogarnos acerca del material musical impreso que fue utilizado en cada caso.

Al respecto, la edición que utilizamos como guía durante este proceso, presenta un aparato crítico con un extenso y minucioso estudio respecto a la génesis de la ópera en cuestión y las diversas fuentes que dieron origen a las ediciones estandarizadas.

Si bien desde un comienzo Verdi mantuvo relaciones comerciales con la editorial Ricordi, era frecuente en la época que copias ilícitas circularan por la península itálica.

“Ricordi poseía una cantidad de identificada de copias de la partitura autógrafa de *Il Trovatore* preparadas para la distribución en teatros interesados en realizar la ópera. Algunos teatros, buscando evadir los cargos por rentas realizaban copias ilegales. Era imposible prevenir la circulación clandestina de estas copias, del mismo modo que era dificultoso proteger los derechos del autor.”¹⁷⁷

En este estudio Lawton compara los detalles que distinguen cada versión deteniéndose en cada número de la obra compás por compás. Para ello recabó información de las fuentes autobiográficas (partitura general del archivo de Ricordi y hojas sueltas con anotaciones de importancia), de catorce copias manuscritas, algunas de ellas preparadas por el mismo Ricordi pero de las cuales “ninguna presenta evidencias de alguna intervención directa por parte de Verdi”¹⁷⁸ y de fuentes impresas (partitura general, las partes orquestales y corales y la reducción para canto y piano).

¹⁷⁶ Ver inciso 6.2.

¹⁷⁷ LAWTON, 1993: xxvi.

¹⁷⁸ LAWTON, 1993: xxvi.

Entre la información que proveen estas fuentes se encuentran importantes aportes sobre las prácticas interpretativas al momento en que fueron utilizadas. Por ejemplo, muchas partituras manuscritas dan cuenta de cortes, transposiciones y variaciones vocales agregadas por el director musical.

Las observaciones consignadas en el “Comentario crítico” que compara todo este material nos proveen la siguiente información: el tipo de hojas utilizadas, información sobre las diversas tintas halladas, organización de los pentagramas y disposición de instrumentos, correcciones que tanto Verdi (en el caso del autógrafo) como los posteriores copistas fueron realizando en las diversas ediciones respecto a texto, articulación, intensidad, alturas, ritmo, silencios faltantes, alteraciones de prevención, registros de instrumentos o indicaciones escénicas con el fin de a clarificar o enmendar errores de copias previas.

Lawton asegura que los cambios que marcó Verdi en el manuscrito debieron ser realizados mientras se encontraban en las primeras lecturas de la obra o los ensayos generales. Muchas de esas alteraciones no fueron incorporadas a las partituras editadas posteriormente. La mayoría se trata del agregado de alteraciones de precaución pero hay dos diferencias musicalmente sustanciales que no habían aparecido hasta ahora impresas. La primera ocurre en el compás 83 del Nro. 10 donde cambia las notas de la flauta (*Mib*5 *Re*5 *Sib*4) por *Mib*5 *Sol*5 *Mib*5 probablemente para evitar las quintas paralelas que se formaban con el bajo (Lawton).

La segunda, y la más evidente a la percepción auditiva, se trata del compás 222 del Nro. 14. En una primera instancia Verdi había escrito un acorde de Sol mayor en las cuerdas, pero la revisión de estos cambios refleja su intención de que suene Mi menor (ver ejemplos 110 y 111).

Andante ♩ = 60

Man. 8 Par - lar non vuoi?

VI. I *f* 6

VI. II *f* 6

Vle. *f* 6

Vc. e Cb. *f* 6

Andante ♩ = 60

Ejemplo 110: Verdi, *Il Trovatore*. Parte IV, Nro. 14 (cc. 222) Edición Dover (1994)

Andante ♩ = 60

Man. 8 Par - lar non vuoi?

VI. I *f* 6

VI. II *f* 6

Vle. *f* 6

Vc. e Cb. *f* 6

Andante ♩ = 60

Ejemplo 111: Verdi, *Il Trovatore*. Parte IV, Nro. 14 (cc. 222) Edición Ricordi – Chicago Press (1993)

Expuestas estas situaciones podemos afirmar que, a excepción de estos dos cambios (que sólo se reflejan en la grabación 18 de nuestra selección), el resto de las divergencias editoriales no alteran ni influyen las variaciones introducidas por los intérpretes. Es decir, más allá de la versión editorial que se haya utilizado en cada caso, las prácticas interpretativas que difieren de lo escrito en la partitura se presentan como genuinos aportes de los agentes intervinientes.

6.3 PRÁCTICAS INTERPRETATIVAS

Como resultado del trabajo realizado a continuación detallamos las prácticas que consideramos se han convertido en tradicionales por su conducta repetitiva y supervivencia en el tiempo, la transferencia de un intérprete a otro y la aceptación del público (inferimos que sin aceptación de la audiencia no podrían haber perdurado). Pero que además cumplen con la premisa de guardar una lógica musical y por lo tanto se recomiendan para su consideración.

6.3.1 VELOCIDADES METRONÓMICAS

La gran disparidad de velocidades que encontramos en las grabaciones nos habla de criterios de elección de *tempo* que nada tienen que ver con tradiciones interpretativas. En este punto queda en evidencia la diferencia mayor entre el texto escrito y la interpretación. Pese a ello vamos a mencionar tendencias que observamos a partir de las audiciones.

Los *tempos* rápidos son interpretados a velocidades mayores de las indicadas. Los *tempos* lentos a velocidades más cercanas. Los *cantabiles* de las arias respetan la velocidad indicada. Las *cabalettas* se presentan superando las indicaciones del compositor. Los *tempos moderato* o *andante* son los que generan mayor consenso y coincidencia. En los conjuntos se respeta la velocidad estipulada pero son los momentos (luego de las arias) donde hay más movimientos internos.

6.3.2 CAMBIOS SÚBITOS O GRADUALES DE VELOCIDAD

Los momentos en los cuales hay plena coincidencia de realización y que se justifican por el contexto dramático y/o por cuestiones de realización vocal (tal como se comentó en el Capítulo 4) son los siguientes: en el Nro. 1 *ritenuto* en los compases 97 y

101 / 118 y 120; Nro. 2: el *tempo* más lento entre los compases 155 a 158 y *ritenuto* en los compases 167 a 169; el *tempo* más lento entre los compases 140 a 144 del Nro. 5; en los compases 109 a 111 del mismo número se sube la velocidad mientras que en los compases 112 a 114 es lo usual bajarla para dar lugar a la expansión melódica. Para el Nro. 14: *tempo* más vivo en el compás 244 hasta el primer tiempo del 245, *incalzando* entre los compases 318 y 320.

6.3.3 VARIANTES EN LA LÍNEA MELÓDICA

Con respecto al uso del *portamento* hemos notado que es más frecuente en las primeras grabaciones. Asimismo va cambiando el modo de realización en el tiempo: al comienzo es más lento y pasa por una mayor cantidad de notas luego se torna más rápido, realizado a último momento y sobre las notas cercanas al punto de llegada.

En cuanto al “canto expresivo o hablado”, se detecta sobre todo en los personajes de Azucena y Leonora, en momentos dramáticos donde las frases concluyen en el grave o cuando hay exclamaciones escritas en el registro agudo. Ferrando tiene su momento en el compás 130 del Nro. 1 en el cual se instala decir *Buggiarda* como exclamando.

Respecto a las variantes melódicas es menester señalar como práctica común la realización del *oppure* que Verdi escribe en el compás 169 del Nro. 2. El compás 70 del mismo número usualmente presenta diferentes variantes. Es tradicional el agregado de un adorno vocal en la canción de Manrico en el compás 78 del Nro. 3 (ver ejemplo 51). En Nro. 6, compás 294, Azucena dobla la parte de Manrico hasta el final de la frase. Cantar con *rubato* la frase *Leonora e mia* en el *recitativo* del Conte en el Nro. 7 también impera como costumbre. Incluso la grabación realizada a partir de la edición crítica (registro 18) realiza en el Nro. 11 un cambio de nota en el compás 73 (reemplaza la última corchea por un *Sib* con detención). En el compás 167 se canta en la segunda negra un Do6 con calderón y la tercera en *Sib*5. Mucho se ha dicho ya del agregado del Do6 en el compás 260 de *Di quella Pira*.

6.3.4 TEXTO

La redistribución de sílabas es una práctica muy común entre los cantantes. La necesidad de clarificar la dicción o valerse de algunas vocales para lograr una mejor proyección de la voz son las razones que la justifican. Sin embargo no podemos en estos casos hablar de una tradición interpretativa relacionada con la ópera en estudio.

En cambio, sí mencionaremos los casos donde hay coincidencia en adaptar lo escrito a las necesidades de cada solista. Es decir, no señalaremos como trascendental los textos propuestos sino los lugares donde esto sucede: en el Nro. 2 durante el aria de Leonora (compases 68 a 70, 99 a 101 y 106 a 108), compás 137 del Nro. 11, Nro. 12 compases 55 a 58.

El cambio de texto durante la *cabaletta* del Nro. 2 en los compases 153 y 154 y similares responde a las posibilidades reales de ejecución vocal.

Aunque no se haya constituido como una tradición recomendamos el cambio de texto en el compás 71 del Nro. 11 (donde dice “*la morte a me parrà*” adoptar “*a te il pensier verrà, verrà!*”).

6.3.5 CAMBIOS DE RITMO EN LA LÍNEA VOCAL

Algunos de estos cambios suceden para dar relieve a expresiones significativas como es el caso del Nro. 1 (*Ammagliato egli era!*) o del Nro. 14 (*E spento!*).

Otros se encuentran para facilitar un giro escrito de difícil realización como resulta el trino del compás 209 del Nro. 2.

Es tradición en el Nro. 5 extender la blanca de 141 hasta el comienzo de 142.

Otra posibilidad de modificar el ritmo tiene que ver con unificar la ejecución de figuras como corchea con puntillo y semicorchea escritas en polirritmia con tresillos de corchea. Esto sucede en el aria del Conte en el Nro. 7, en el aria de Leonora del Nro. 12 y en el canto interno de Manrico durante ese mismo número (en todos los casos se unifican como tresillos). Al respecto Sillem (1963) indica que esta escritura es muy común durante el siglo XIX ya que “los compositores eran menos consistentes en la escritura que a fines del siglo”.¹⁷⁹ Y agrega: “hay que considerar que Verdi trataba con músicos y cantantes que trabajaban más por instinto que lo que sucede hoy en día”¹⁸⁰

¹⁷⁹ SILLEM, 1963: 627.

¹⁸⁰ SILLEM, 1963: 627.

6.3.6 DETENCIONES

Las detenciones que incluyen la incorporación de un calderón cumplen la función de realzar una nota aguda. Por otra parte, las que no lo hacen se tratan de detenciones de índole expresivas.

Dentro del primer grupo se encuentran: Nro. 3 compás 24 en la línea del Conte, compás 91 en Leonora y compás 261 durante el trío. En el Nro. 4 el Sol5 de Azucena en el compás 204; el compás 90 del Nro. 6 es sobre un agudo que coincide con un final de frase.

Las detenciones de las mezzosopranos en el Nro. 10 (compases 97 y 167) son expresivas. Lo mismo sucede con los calderones que agregan las sopranos en los compases 55 a 58 del Nro. 12. También en el Nro. 13 son calderones expresivos el del barítono en el compás 137 y la soprano en compás 140.

Otro es el caso de lo que sucede en el Nro. 8 (compases 135 y 137) donde hay una detención generalizada para que la intervención del Conte sea inteligible.

6.3.7 PROLONGACIÓN DE LAS LÍNEAS VOCALES EN LA FINALIZACIÓN DE ESCENAS.

Es un hecho que casi todas las grabaciones en todos los finales prolongan la duración de la figura escrita. En una primera instancia parecería que esto se trata de una exposición más de habilidades vocales o de una pretensión efectista para atrapar el aplauso del público.

La escucha atenta nos ha permitido discernir una coincidencia en el criterio de prolongación. Estas notas finales se extienden hasta la doble barra (un lugar estructural) o hasta el punto en que se produce un cambio en el acompañamiento orquestal. Puede tratarse de un cambio de ritmo, armónico o del comienzo de una nueva frase. El ejemplo 112 reproduce los compases 303 a 310 del final del Nro. 6. Los cantantes extienden el final hasta el compás 307 que es el cambio a figuras de corcheas.

Fl.

Ott.

Ob.

Cl.
in Do

Fg.

Cor.
in Sol

Cor.
in Do

Tr.
in Do

Tm.

Cimb.

Timp.
in Sol

Azu.

Man.

VI. I

VI. II

Vle.

Vc. e
Cb.

ma...

o!

Detailed description: This is a page of a musical score, page 196. It contains 18 staves. The first five staves are for woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ott.), Oboe (Ob.), Clarinet in D (Cl. in Do), and Bassoon (Fg.). The next five staves are for brass: Cor Anglais in G (Cor. in Sol), Cor Anglais in D (Cor. in Do), Trumpet in D (Tr. in Do), Trombone (Tm.), and Cymbal (Cimb.). The next three staves are for percussion: Timpani in G (Timp. in Sol), Azulejo (Azu.), and Manacora (Man.). The last five staves are for strings: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vle.), Violoncello and Contrabass (Vc. e Cb.). The score is in 4/4 time and G major. The woodwinds and strings play a continuous eighth-note pattern. The brass and percussion play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal parts (Azu. and Man.) have lyrics 'ma...' and 'o!' respectively.

Fl.

Ott.

Ob.

Cl.
in Do

Fg.

Cor.
in Sol

Cor.
in Do

Tr.
in Do

Tm.
(I)
(II, III)

Cimb.

Timp.
in Sol

Azu.

Man.

VI. I

VI. II

Vle.

Vc. e
Cb.

Ejemplo 112: Verdi, *Il Trovatore*. Parte IV, Nro. 6 (cc. 303 - 310)

6.3.8 CADENCIA VOCAL CON DETENCIÓN TOTAL

Resulta claro que este es el momento de lucimiento del solista, no sólo por el despliegue de su agilidad y registro vocal sino también por su capacidad creativa, costumbre heredada de la primera mitad del siglo XIX (Porris 2009).

Esta práctica de improvisación fue desapareciendo en el tiempo. Se observa que las cadencias se estandarizan y pierden peculiaridad. A pesar de ello, sólo entre tres y cuatro ejemplos por aria reproducen la original de Verdi.

Cabe mencionar que las voces masculinas se sujetan con mayor fuerza a la propuesta original que las femeninas.

6.3.9 CORTES

La costumbre de cortar secciones en *Il Trovatore* obedece, por un lado, a la necesidad de proveer descanso vocal para un solista que está en escena (estos cortes se observan en las versiones en vivo con mayor frecuencia que en las grabaciones en estudio). Además, muchas veces anteceden una cadencia o el agregado de un sobreagudo para lo cual el solista necesita evitar el cansancio de su voz.

Responden a esta situación los cortes del Nro. 2 compases 170 a 200; Nro. 3 compases 270 a 282; Nro. 6 los compases 265 a 282 y 299 a 302; Nro. 7 compases 106 a 133 y del Nro. 11 compases 176 a 235. El corte del coro del Nro. 9 en los compases 118 a 121 también se realiza por repetición pero no responde a las razones esgrimidas con anterioridad, se trata de un hábito excepcional.

En el caso de la *cabaletta* de Leonora del Nro. 12 el corte puede responder no solo al esfuerzo vocal que conlleva para la soprano cantar el aria y la escena del *Miserere* sino también para no interrumpir el clima generado por el mencionado conjunto. En ambos casos, se ha instalado como tradicional.

Cabe mencionar que los cortes se realizan en secciones formales como *cabalettas*, o en compases dentro de un dúo, conjunto o coro.

6.3.10 INTERPOLACIONES

Si bien la posibilidad de agregar unos compases de introducción al comienzo del Nro. 13 para dar una referencia tonal al barítono (en el caso de realizar el corte de la *cabaletta* anterior) parece una idea funcional, no se ha instaurado como algo habitual. En su lugar y para resolver este desafío es práctica común cambiar las notas del comienzo del recitativo que enlaza el final del *Miserere* con la escena del Conte (ver ejemplo 113)



Ejemplo 113: Toni y Serafin (1978) (Pág. 252)

6.3.11 TRANSPOSICIONES

El único transporte que sobrevive en la línea del tiempo es el de *Di quella Pira*. La realización del Do sobreagudo (Do6) ha sido recibido con tal aceptación en la audiencia y ha trascendido a tal punto que los tenores que no alcanzan esa tesitura, lejos de quebrar la tradición, prefieren transportar la pieza.

La ausencia de esta pericia en el estreno de la edición crítica en el año 2000 bajo la batuta de Muti¹⁸¹ en el Teatro *La Scala* en Milán significó el estallido en gritos y abucheos por parte de la audiencia (Balkin, 2013).

6.3.12 OTROS

Ubicar los acordes de la orquesta luego del canto durante los *recitativos* es algo que observamos mayormente en las versiones que cuentan con un maestro de tradición italiana (ya sea por nacionalidad o formación).

¹⁸¹ Ricardo Muti, director de orquesta italiano (1941-)

6.4 CONSIDERACIONES FINALES

La presente investigación nos da un completo panorama acerca de la historia sonora de *Il Trovatore*. Conocer las tradiciones interpretativas que se desarrollaron alrededor de la obra permite un abordaje más completo de la misma, no sólo en el campo de la comprensión analítica sino como sustento al momento de tomar decisiones artísticas en favor de su puesta en acto.

En este sentido nuestro trabajo aporta evidencia a la cual se ha arribado en forma sistematizada y metódica. Este conocimiento amplía la gama de posibilidades de interpretación que subyacen en la partitura y resalta aspectos que la completan. Sobre todo estimamos que es un aporte significativo al campo de nuestra especialidad, la dirección musical.

Considerar las prácticas interpretativas a la hora de tomar decisiones musicales sobre una obra no significa repetir lo que se ha realizado por mucho tiempo sino evaluarlo en su contexto, en el contexto de la obra y en el marco en el cual se pretende realizarla.

Este estudio pretende echar luz sobre una realidad que convive con la ópera *Il Trovatore* a partir de un abordaje académico para acercar a intérpretes cantantes y directores estas tradiciones y que sean consideradas a partir de un conocimiento certero y tangible.

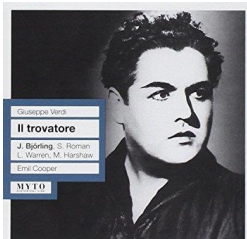
Queda abierta la posibilidad de abrir nuevas líneas de investigación para aclarar la génesis de cada una de estas tradiciones interpretativas, el comportamiento de estas prácticas en la línea del tiempo, la transmisión oral de las mismas. Los datos volcados en los cuadros a partir de las audiciones resultan un material de invaluable importancia plausible de ser utilizado como base de otros trabajos. Esto para mencionar algunos de los tantos aspectos abordados en el presente trabajo que se constituyen como puntos de partida para futuras investigaciones. Del mismo modo, este estudio puede aplicarse a otras obras de características similares.

APÉNDICE 1

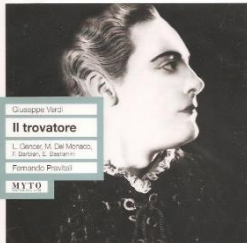
Detalle de las grabaciones seleccionadas.

Para una mejor visualización los cuadros han sido divididos por columnas y por filas. Por lo tanto, deben ser entendidos como una unidad que comienza en la hoja izquierda (numeración par) y se continúa en la hoja derecha (numeración impar).

Nro. de Grabación	Año	Lugar	Situación: Grabación en vivo o en estudio	Director Musical	Orquesta	Coro
GRABACIONES COMPLETAS						
1	1930	Milán	Grabado en estudio	Lorenzo Molajoli	Teatro alla Scala	Teatro alla Scala
2	1930	Milán	Grabado en estudio	Carlo Sabajno	Teatro alla Scala	Teatro alla Scala
3	1941	Nueva York	Grabado en vivo Metropolitan Matinée Broadcast	Ferruccio Calusio	Metropolitan Opera House	Metropolitan Opera House
4	1947	Nueva York	Grabado en vivo Metropolitan Matinée Broadcast	Emil Cooper	Metropolitan Opera House	Metropolitan Opera House

Solistas	Observaciones	Edición seleccionada	
Manrico: Francesco Merli Il Conte di Luna: Enrico Molinari Leonora: Bianca Scacciati Azucena: Giuseppina Zinetti Ines: Ida Mannarini Ruiz: Emilio Venturini Ferrando: Corrado Zambelli Un vecchio zingaro: Enzo Arnaldi	CD Colección Personal	PREISER HISTORIC RECORDINGS: 2010-20059	
Manrico: Aureliano Pertile Il conte di Luna: Apollo Granforte Leonora: María Carena Azucena: Irene Minghini Cattaneo Ferrando: Bruno Carmassi Ines: Olga De Franco Ruiz, Un Messaggero: Giordano Callegari Un vecchio Zingaro: Antonio Galli	Disponibile en Spotify	CLASSICAL DIGITAL REMASTERING, 2003 - ASIN: B00CT1HL3W	
Manrico: Jussi Björling Il Conte Di Luna: Frank Valentino Leonora: Norina Greco Azucena: Bruna Castagna Ferrando: Nicola Moscona Ines: Maxine Stellman Ruiz: Lodovico Oliviero Un vecchio Zingaro: Arthur Kent	Disponibile en Spotify	URANIA, 2003- RM11.913	
Manrico: Jussi Björling Il Conte Di Luna: Leonard Warren Leonora: Stella Roman Azucena: Margaret Harshaw Ferrando: Giacomo Vaghi Ines: Inge Manski Ruiz: Lodovico Oliviero Un vecchio zingaro: John Baker	Disponibile en Spotify	MYTO Records Italy, 2009- B001W2Z1MC	

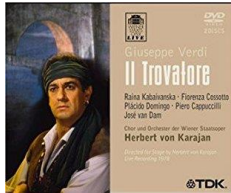
Nro. de Grabación	Año	Lugar	Situación: Grabación en vivo o en estudio	Director Musical	Orquesta	Coro
GRABACIONES COMPLETAS						
5	1953	Milán	Grabado en vivo en La Scala de Milán	Antonino Votto	Teatro alla Scala	Teatro alla Scala
6	1956	Milán	Grabado en vivo en La Scala de Milán	Herbert von Karajan	Teatro alla Scala	Teatro alla Scala
7	1957	Milán	Grabado en vivo por la RAI Milán	Fernando Previtali	RAI de Milán	RAI de Milán
8	1961	Nueva York	Grabado en vivo Metropolitan Matinée Broadcast	Fausto Cleva	Metropolitan Opera House	Metropolitan Opera House

Solistas	Observaciones	Edición seleccionada	
Manrico: Gino Penno Il Conte di Luna: Carlo Tagliabue Leonora: María Callas Azucena: Ebe Stignani Ines: Ebe Ticozzi Ruiz: Mariano Caruso Ferrando: Giuseppe Modesti	Disponible en Spotify	MYTO Records Italy, 2012- MCD00314	
Manrico: Giuseppe Di Stefano Il Conte di Luna: Rolando Panerai Leonora: María Callas Azucena: Fedora Barbieri Ines: Luisa Villa Ruiz: Renato Ercolani Ferrando: Nicola Zaccaria	Disponible en Spotify	WARNER CLASSICS, 2010- ASIN: B0040UEI7M	
Manrico: Mario Del Monaco Il Conte di Luna: Ettore Bastianini Leonora: Leyla Gencer Azucena: Fedora Barbieri Ines: Laura Londi Ruiz: Athos Cesarini Ferrando: Plinio Clabassi	Disponible en Spotify	MYTO Records Italy, 2015 - 13247	
Manrico: Franco Corelli Il Conte di Luna: Mario Sereni Leonora: Leontyne Price Azucena: Irene Dalis Ines: Teresa Stra Ruiz: Charles Anthony Ferrando: William Wilderman Un vecchio zingaro: Carlo Tomanelli	CD Colección Personal	SONY CLASSICAL, 2011 - 88697010062	

Nro. de Grabación	Año	Lugar	Situación: Grabación en vivo o en estudio	Director Musical	Orquesta	Coro
GRABACIONES COMPLETAS						
9	1962	Salzburgo	Grabado en vivo Festival de Salzburgo	Herbert von Karajan	Filarmónica de Berlín	Coro de la Ópera de Viena
10	1962	Milán	Grabado en vivo en La Scala de Milán	Giannandrea Gavazzeni	Teatro alla Scala	Teatro alla Scala
11	1963	Milán	Grabado en estudio	Tulio Serafin	Teatro alla Scala	Teatro alla Scala
12	1969	Nueva York	Grabado en estudio	Zubin Mehta	Philharmonia	Ambrosian Singers

Solistas	Observaciones	Edición seleccionada	
Manrico: Franco Corelli Il Conte Di Luna: Ettore Bastianini Leonora: Leontyne Price Azucena: Giulietta Simionato Ines: Laurence Dutoit Ruiz: Siegfried R. Frese Ferrando: Nicola Zaccaria Un Vecchio Zingaro: Rudolf Zimmer	CD Colección Personal	GALA, 1999- GL 100.505	
Manrico: Franco Corelli Il Conte di Luna: Ettore Bastianini Leonora: Antonietta Stella Azucena: Fiorenza Cossotto Ines: Mirella Fiorenzini Ruiz: Piero De Palma Ferrando: Ivo Vinco Un vecchio zingaro: Virgilio Carbonari	CD Colección Personal	WALHALL, 2014- WLCD 0369	
Manrico: Carlo Bergonzi Il Conte di Luna: Ettore Bastianini Leonora: Antonietta Stella Azucena: Fiorenza Cossotto Ines: Amanda Bonato Ruiz: Franco Ricciardi Ferrando: Ivo Vinco Un vecchio zingaro: Enzo Arnaldi	Disponible en Spotify	DEUTSCHE GRAMMOPHON, 1997- EAN 028945311821	
Manrico: Plácido Domingo Il Conte di Luna: Sherrill Milnes Leonora: Leontyne Price Azucena: Fiorenza Cossotto Ines: Elizabeth Bainbridge Ruiz: Ryland Davies Ferrando: Bonaldo Giaiotti	Disponible en Spotify	ALLIANCE, 1998- ASIN: B000009NIY	

Nro. de Grabación	Año	Lugar	Situación: Grabación en vivo o en estudio	Director Musical	Orquesta	Coro
GRABACIONES COMPLETAS (continuación)						
13	1975	Londres	Grabado en vivo Royal Opera House	Anton Guadagno	Covent Garden	Covent Garden
14	1976	Londres	Grabado en estudio Kingsway Hall	Richard Bonyngue	National Philharmonic Orchestra	Covent Garden
15	1978	Viena	Grabado en vivo Ópera de Viena	Herbert Von Karajan	Vienna State Opera	Viena State Opera
16	1984	Roma	Grabado en estudio	Carlo Maria Giulini	Accademia Nazionale di Santa Cecilia	Accademia Nazionale di Santa Cecilia

Solistas	Observaciones	Edición seleccionada	
Manrico: Carlo Cossutta Il Conte di Luna: Scherill Milnes Leonora: Monserrat Caballé Azucena: Irina Arjípova Ines: Heather Begg Ferrando: Richard Fan Allan Ruiz: John Dobson	Mp3 Colección Personal (Opera Depot)	OPERA DEPOT, 2016-OD 1152-2	
Manrico: Luciano Pavarotti Il Conte di Luna: Ingvar Wixell Leonora: Joan Sutherland Azucena: Marilyn Horne Ferrando: Nicolai Ghiaurov Ruiz: Graham Clark Ines: Norma Burrowes Un vecchio zingaro: Peter Knapp	Disponible en Spotify	DECCA, 2007-000829702	
Manrico: Plácido Domingo Il Conte di Luna: Piero Cappuccilli Leonora: Raina Kabaivanska Azucena: Fiorenza Cossotto Ferrando: José van Dam Ines: Maria Venuti Ruiz: Heinz Zednik	DVD colección personal (sólo se considera el audio)	TDK DVCLOPIT 2DVDs LPCM Stereo Dolby Digital DTS Fullscreen, 1978	
Manrico: Plácido Domingo Il Conte di Luna: Giorgio Zancanaro Leonora: Rosalind Plowright Azucena: Brigitte Fassbaender Ferrando: Yevgeny Nesterenko Ines: Anna di Stasio Ruiz: Walter Gullino	Disponible en Spotify	DEUTSCHE GRAMMOPHON, 1989-4775915	

Nro. de Grabación	Año	Lugar	Situación: Grabación en vivo o en estudio	Director Musical	Orquesta	Coro
GRABACIONES COMPLETAS (continuación)						
17	1990	Floencia	Grabado en vivo Maggio Musicale Fiorentino	Zubin Mehta	Maggio Musicale Fiorentino	Maggio Musicale Fiorentino
18	2000	Milán	Grabado en vivo en La Scala de Milán	Riccardo Muti	Teatro alla Scala	Teatro alla Scala
19	2001	Londres	Grabado en estudio Abbey Road	Antonio Pappano	London Symphony	London Voices
20	2014	Parma	Grabado en vivo Teatro Regio di Parma	Yuri Temirkanov	Teatro Regio di Parma	Teatro Regio di Parma

Solistas	Observaciones	Edición seleccionada	
Manrico: Luciano Pavarotti Il Conte di Luna: Leo Nucci Leonora: Antonella Banauti Azucena: Shirley Verret Ines: Barbara Frittoli Ruiz: Piero de Palma Ferrando: Francesco Ellero d'Artegna	CD Colección Personal	DECCA, 1995- 430694	
Manrico: Salvatore Licitra Il Conte di Luna: Leo Nucci Leonora: Barbara Frittoli Azucena: Violeta Urmana Ines: Tiziana Tramonti Ruiz: Ernesto Gavazzi Ferrando: Giorgio Giuseppini Un vecchio zingaro: Ernesto Panariello	CD Colección Personal (Edición: David Lawton University of Chicago Press - Casa Ricordi)	SONY, 2001- 88697986032	
Manrico: Roberto Alagna Il Conte di Luna: Thomas Hampson Leonora: Angela Gheorghiu Azucena: Larissa Diadkova Ferrando: Ildebrando D'Arcangelo Ines: Federica Proietti Un vecchio zingaro: Riccardo Simonetti	Disponible en Spotify	EMI CLASSICS, 2002- 57360	
Manrico: Fernando Álvarez Il Conte di Luna: Claudio Sgura Leonora: Teresa Romano Azucena: Mzia Nioradze Ines: Cristina Giannelli Ferrando: Deyan Vatchkov Ruiz: Roberto Virgili	Disponible en Spotify	UNITEL CALSSICA, 2014 - 723408	

Nro. de Grabación	Año	Lugar	Situación: Grabación en vivo o en estudio	Director Musical	Orquesta	Coro
ARIAS¹						
LEONORA - ACTO I N° 2: Tacea la notte placida						
21	1910	Nueva York				
22	1935	Londres				

¹ En el caso de las grabaciones históricas se consignaron los datos que estaban disponibles.

Solistas	Observaciones	Edición seleccionada	
Celestina Boninsegna	Disponible en Spotify	SYMPOSIUM, 2011-1323	
Claudia Muzio	Disponible en Spotify	PREISER RECORDS, 2010-ASIN: B003YYBTI6	

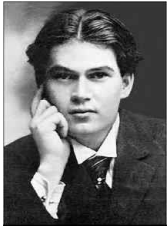
Nro. de Grabación	Año	Lugar	Situación: Grabación en vivo o en estudio	Director Musical	Orquesta	Coro
LEONORA - ACTO IV N° 12: D'amor sull'ali rose						
23	1909	Milán				
24	1918	Italia				
25	1983	Nueva York	Grabado en vivo en el Metropolitan Opera House	Nello Santi	Metropolitan Opera House	Metropolitan Opera House

Solistas	Observaciones	Edición seleccionada	
Ester Mazzolini	Disponible en Spotify	SOCIETA ITALIANA DI FONOTOPIA- Milano, N° 92540 Xph 3927	
Maddalena Ticci	http://www.library. ucsb.edu/OBJID/Cyl inder9803	EDISON BLUE AMBEROL,1918- 22468	
Adelaida Negri	CD Colección Personal	NEW ORNAMENTI, 1983	

Nro. de Grabación	Año	Lugar	Situación: Grabación en vivo o en estudio	Director Musical	Orquesta	Coro
ARIAS (continuación)						
AZUCENA - ACTO II N° 4: Stride la vampa						
26	1920	Nueva York			Victor Orchestra	
27	1936	Nueva York	Grabado en vivo Metropolitan Matinée Broadcast	Gennaro Papi	Metropolit an Opera House	Metropolit an Opera House

Solistas	Observaciones	Edición seleccionada	
Gabriella Besanzoni	https://archive.org/details/VrsAcoustics-64875-GabriellaBesanzoni	VICTOR, 1920 -23581-11	
Kathryn Meisle	Disponible en Spotify		

Nro. de Grabación	Año	Lugar	Situación: Grabación en vivo o en estudio	Director Musical	Orquesta	Coro
ARIAS (continuación)						
MANRICO - ACTO III N° 11: Ah! Si ben mio						
28	1908	Nueva York			Victor Orchestra	
29	1909	Italia				
CONTE DI LUNA - ACTO II N° 7: Il balen del suo sorriso						
30	1909	New Jersey				
31	2006	Holanda		Valery Gergiev	Rotterdam Philharmonic Orchestra	

Solistas	Observaciones	Edición seleccionada	
Enrico Caruso	https://archive.org/details/AhSiBenMio	VICTOR, 1921- 88121	
Riccardo Martin	http://cylinders.library.ucsb.edu/search.php?queryType=@attr+1=1020&num=1&start=1&query=cylinder2323	EDISON GRAND OPERA AMBEROL RECORD, 1909- B161.	
Emilio de Gogorza		VICTOR, 1909- 88175	
Dmitri Hvorostovsky		DECCA, 2006 -ASIN: B000VGQ1J2	

APÉNDICE 2

Detalle de los datos obtenidos a partir de la audición de las grabaciones seleccionadas.

Para una mejor visualización los cuadros han sido divididos por columnas y por filas. Por lo tanto, deben ser entendidos como una unidad que comienza en la hoja izquierda (numeración par) y se continúa en la hoja derecha (numeración impar).

ACTO I			
PARTE I (El duelo): Nro. 1 - Introducción			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
1	Se escucha una variación en el diapason en varios lugares	Allegro assai sostenuto negra=120. En los solos de corno el <i>tempo</i> es más lento, <i>ad libitum</i> . Primeraa intervención en <i>diminuendo</i> . A partir del cc 21 negra=102. El <i>recitativo</i> medido. Regreso del <i>tutti</i> orquestal cc 31 negra=120. Allegro cc 43 negra=137. Moderato cc 51 negra= 116. Cc 62 y 63 coro con acento y en <i>diminuendo</i> . // Andante mosso negra = 96. Allegretto negra=144. En los compases 97, 101,110,118 y 120 pulso más lento (lo mismo sucede en lugares musicalmente similares posteriores). Rallentando desde cc 190. Cc 197 negra=106. Poco piu mosso negra= 116, cc 211 =120. Allegro cc 215= negra 138. Lento assai negra= 88. Allegro assai agitato blanca con puntillo= 88. Poco piu mosso =94.	Cc 54 coro pronunciación 'ci narra'= ki narra. Cc 139 Ferrando cambia distribución del texto.
2		Allegro assai sostenuto negra=96. En los solos de corno el <i>tempo</i> es estricto. A partir del cc 21 negra=94. El <i>recitativo</i> medido. Regreso del <i>tutti</i> orquestal cc 31 negra=94. Allegro cc 43 negra=126. Moderato cc 51 negra= 101. Cc 62 y 63 coro con acento y en <i>diminuendo</i> .// Andante mosso negra = 87. Pequeño movimiento de <i>tempo</i> hacia el final (el canto se desfaza de la orquesta por un momento) Allegretto negra=130. En los compases 97, 101,110,118 y 120 pulso más lento (lo mismo sucede en lugares musicalmente similares posteriores). Rallentando desde cc 190. Cc 197 negra=82. Poco piu mosso negra= 116, cc 211 =130. Allegro cc 215= negra 144. Lento assai comienza en negra= 66 y va subiendo hasta 74. Allegro assai agitato blanca con puntillo= 93. Poco piu mosso =105.	
3		Allegro assai sostenuto negra= 84. El timbal toca con acento la negra. Solos de corno: afinación deficiente. El <i>recitativo</i> medido. Allegro cc 43 negra=96. Moderato cc 51 negra= 106. Cc 62 y 63 coro con acento.// Andante mosso negra = 88 y va subiendo gradualmente hasta negra 92. Allegretto negra=122 y va subiendo. En los compases 97, 101,110 pulso poco más lento; cc 118 y 120 pulso bastante más lento (lo mismo sucede en lugares musicalmente similares posteriores). Rallentando desde cc 192. Cc 197 negra=88. Poco piu mosso negra= 122. Ferrando <i>recitativo</i> lento. cc 211 =122. Allegro cc 215= negra 132. Lento assai negra= 72 subiendo a 76. Allegro assai agitato blanca con puntillo= 92. Poco piu mosso =102.	Cc 139 Ferrando cambia distribución del texto.
4		Allegro assai sostenuto negra= 108. Solos de corno: en <i>tempo</i> , en <i>diminuendo</i> . El <i>recitativo</i> medido. Allegro cc 43 negra=148 (parece gritado). Moderato cc 51 negra= 103 (el coro canta un poco apurado). // Andante mosso negra = 79 el <i>tempo</i> fluctúa al ppio; en cc 134 comienza a 82 y llega a 86; en cc 137 baja a 76 y hace <i>rallentando</i> hasta cc 139. Allegretto negra=120. En los compases 97, 101,110 pulso poco más lento; cc 118 y 120 pulso bastante más lento (lo mismo sucede en lugares musicalmente similares posteriores). Rallentando desde cc 191. CC 197 negra=86 Cc 202 más lento. Poco piu mosso negra= 109. cc 211 =109. Allegro cc 215= negra 142. Lento assai negra= 60. Allegro assai agitato blanca con puntillo= 86. Poco piu mosso =100.	Cc 66 Ferrando separa la palabra "luna" entre la blanca con puntillo y el trino, lo mismo en cc 70 palabra "cuna". Igual sucede en la segunda vuelta. Cc 139 cambia distribución del texto.
5		Allegro assai sostenuto negra= 100. Solos de corno: en <i>tempo</i> y en <i>diminuendo</i> . El <i>recitativo</i> medido. Allegro cc 43 negra=112. Moderato cc 51 negra= 100. // Andante mosso negra = 98. Allegretto negra=130. En los compases 97, 101,110,118 y 120 pulso poco más lento; (lo mismo sucede en lugares musicalmente similares posteriores). Rallentando desde cc 190. Cc 197 negra=80. Poco piu mosso negra= 115. cc 211 =115. Allegro cc 215= negra 134. Lento assai negra= 66. Allegro assai agitato blanca con puntillo= 81. Poco piu mosso =114, desde cc 304 blanca con puntillo=98.	

Línea Melódica	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
CC 139 (el canto separado de la orquesta) cambia distribución letra.		El relato de Ferrando no respeta la intensidad sobre todo cuando se indica <i>piano</i> .	Los tambores internos de cc 289 y sucesivos no tocan.
Cc 130 Ferrando "Buggiarda" cantado, cambia la primeraa corchea por una semicorchea pero lo hace sobre los tiempos escritos.	Cc 310 Ferrando cambia la primeraa corchea por una semicorchea.	El relato de Ferrando no respeta la intensidad sobre todo cuando se indica <i>piano</i> .	Gran expresión en la voz de Ferrando en "asserì" // Los tambores internos de cc 289 y sucesivos no tocan.
Cc 130 Ferrando "Buggiarda" hablado y con desdén. Cc 139 el canto separado de la orquesta. Cc 210 "rintracciarla" (con acento). Cc 251 Ferrando realza las consonantes y con mucho realismo (casi sin altura por momentos). Cc 289 "Ah!" del coro con altura pero un grito seco.		Cc 29 Ferrando "All'erta" primerao <i>piano</i> segundo <i>forte</i> .// El relato de Ferrando no respeta la intensidad sobre todo cuando se indica <i>piano</i> .	Cc 260 en adelante muy marcado el acento en cuerdas. Los tambores internos no tocan en los compases 289 y 290, comienzan directamente en cc. 291.
Cc 139 el canto separado de la orquesta. Cc 227 y 228 sobre "forme" y "mostri" hay apoyatura (fa#-mi) casi hablado con acento.		El relato de Ferrando no respeta la intensidad sobre todo cuando se indica <i>piano</i> .	Cc 140 la orquesta toca sólo redonda y no prolonga el sonido al compás siguiente ni articula de nuevo, queda sólo el cantante. Al final del número sobre el corte de la última nota se escucha un golpe que podría ser la <i>gran cassa</i> .

ACTO I			
PARTE I (El duelo): Nro. 1 - Introducción		(continuación)	
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
6		Allegro assai sostenuto negra= 90. Solos de corno: en <i>tempo</i> y en <i>diminuendo</i>. El <i>recitativo</i> medido. Allegro cc 43 negra=130. Moderato cc 51 negra= 85. // Andante mosso negra = 80. Allegretto negra=120. En los compases 97, 101,110,118 y 120 pulso poco más lento; (lo mismo sucede en lugares musicalmente similares posteriores). Rallentando desde cc 190. Cc 197 negra=80. Poco piu mosso negra= 102. cc 211 =116. Allegro cc 215= negra 143. Lento assai negra= 72. Allegro assai agitato blanca con puntillo= 74. Poco piu mosso =90.	
7		Allegro assai sostenuto negra= 83. Solos de corno: en <i>tempo</i> con <i>rallentando</i> al final, el 1ro <i>piano</i> el segundo <i>mf</i>. El <i>recitativo</i> medido. Allegro cc 43 negra=122. Moderato cc 51 negra= 90. // Andante mosso negra = 84. Allegretto negra=126. En los compases 97, 101,110,118 y 120 pulso poco más lento; (lo mismo sucede en lugares musicalmente similares posteriores). Rallentando desde cc 192. Cc 197 negra=86 Poco piu mosso negra= 86. cc 211 =87. Allegro cc 215= negra 120. Lento assai negra= 76 y va subiendo poco. Allegro assai agitato blanca con puntillo= 85. Poco piu mosso =97.	Cc 139 Ferrando cambia distribución del texto.
8		Allegro assai sostenuto negra= 94. Solos de corno: en <i>tempo</i>. Cc 17 <i>molto rallentando</i>. El <i>recitativo</i> medido. Allegro cc 43 negra=128. Moderato cc 51 negra= 104. // Andante mosso negra = 83. Allegretto negra=128. En los compases 97, 101,110,118 y 120 pulso poco más lento; (lo mismo sucede en lugares musicalmente similares posteriores). Rallentando desde cc 191. Cc 197 negra=86. Poco piu mosso negra= 127. cc 211 =127. Allegro cc 215= negra 130. Lento assai negra= 73. Allegro assai agitato blanca con puntillo= 92. Poco piu mosso =116.	Cc 139 Ferrando cambia distribución del texto.
9		Allegro assai sostenuto negra= 101. Solos de corno: a <i>tempo</i> todos iguales. Lo que sigue en estricto <i>tempo</i>. <i>Tutti</i> cc 31 negra = 101. El <i>recitativo</i> medido. Allegro cc 43 negra=138. Moderato cc 51 negra= 95. // Andante mosso negra = 85. Allegretto negra=128. En los compases 97, 101,110,118 y 120 pulso poco más lento; (lo mismo sucede en lugares musicalmente similares posteriores). Rallentando desde cc 190. Cc 197 negra=84. Poco piu mosso negra= 98. cc 211 =118. Allegro cc 215= negra 126. Lento assai negra= 75. Allegro assai agitato blanca con puntillo= 74 (sube lentamente el tempo llegando a 77). Cc 287 súbito <i>poco piu</i> negra= 87. Poco piu mosso =87.	
10		Allegro assai sostenuto negra=88. Solos de corno: reteniendo el <i>tempo</i>. A partir del cc 21 negra=82. El <i>recitativo</i> medido. Regreso del <i>tutti</i> orquestal cc 31 negra=88. Allegro cc 43 negra=128. Moderato cc 51 negra= 188. // Andante mosso negra = 86. Allegretto negra=113. En los compases 97, 101,110,118 y 120 pulso más lento (lo mismo sucede en lugares musicalmente similares posteriores). Cc. 133 negra 78. Rallentando desde cc 191. Cc 197 negra=89. Poco piu mosso negra= 97. Cc 211 =106. Allegro cc 215= negra 110. Lento assai negra= 75. Allegro assai agitato blanca con puntillo= 77. Cc 287 negra 80. Poco piu mosso =101.	

Línea Melódica	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 139 Ferrando cambia distribución del texto.	Cc 139 el canto separado de la orquesta.		El relato de Ferrando no respeta la intensidad sobre todo cuando se indica <i>piano</i> .
Cc 139 Ferrando cambia distribución del texto.	Cc 130 Ferrando "Buggiarda" con altura pero mucho ruido a consonantes. Cc 139 el canto separado de la orquesta. Cc 227 y 228 Ferrando casi dejando de cantar y hablando, realza la "s" de "mostri", el coro canta aspirado, como misterioso.		El relato de Ferrando no respeta la intensidad sobre todo cuando se indica <i>piano</i> .
	Cc 206 Ferrando hace una apoyatura de mib sobre la primeraa corchea del compás. Cc 219 calderón sobre la blanca de "inferno" la cual es atacada con una rápida apoyatura superior. Cc 287 el coro dice "Ah!" con un grito sin altura ni duración.		Cc 56 <i>crescendo</i> al "Garzia" y <i>diminuendo</i> desde "germano" // El relato de Ferrando no respeta la intensidad sobre todo cuando se indica <i>piano</i> .

ACTO I			
PARTE I (El duelo): Nro. 1 - Introducción		(continuación)	
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
11		Allegro assai sostenuto negra=94. Solos de corno <i>a tempo</i>. A partir del cc 21 negra=92. El <i>recitativo</i> medido. Regreso del <i>tutti</i> orquestal cc 31 negra=94. Allegro cc 43 negra=114. Moderato cc 51 negra= 100. // Andante mosso negra = 94. Allegretto negra=130. En los compases 97, 101,110,118 y 120 pulso más lento (lo mismo sucede en lugares musicalmente similares posteriores). Rallentando desde la última corchea del cc 191. Cc 197 negra=90. Poco piu mosso negra= 120. Cc 211 =120. Allegro cc 215= negra 120. Lento assai negra= 92. Allegro assai agitato blanca con puntillo= 97. Poco piu mosso =101.	
12		Allegro assai sostenuto negra=92. Solos de corno <i>a tempo</i> siempre igual. El <i>recitativo</i> medido. Regreso del <i>tutti</i> orquestal cc 31 negra=92. Allegro cc 43 negra=120. Moderato cc 51 negra= 97. // Andante mosso negra = 89. Allegretto negra=126. En los compases 97, 101,110,118 y 120 pulso más lento (lo mismo sucede en lugares musicalmente similares posteriores). Rallentando desde cc 191. Cc 197 negra=87. Poco piu mosso negra= 118. Cc 211 =118. Allegro cc 215= negra 124. Lento assai negra= 80. Allegro assai agitato blanca con puntillo= 80. Cc 287 <i>poco accelerando</i> al Poco piu mosso =97.	Cc 58 el coro realiza las semicorcheas con sonido aspirado entre la vocal "o".
13		Allegro assai sostenuto negra=88. Solos de corno <i>a tempo</i>. El <i>recitativo</i> medido. Regreso del <i>tutti</i> orquestal cc 31 negra=90. Allegro cc 43 negra=132. Moderato cc 51 negra= 114. // Andante mosso negra = 91. Allegretto negra=128. En los compases 97, 101,110,118 y 120 pulso poco más lento (lo mismo sucede en lugares musicalmente similares posteriores). Rallentando desde cc 192. Cc 197 negra=72. Poco piu mosso negra= 123. Cc 211 =123. Allegro cc 215= negra 133. Lento assai negra= 72. Allegro assai agitato blanca con puntillo= 88. Poco piu mosso =96.	Ferrando pronunciación con "r" exagerada.
14		Allegro assai sostenuto negra=76. Cc 10 la totalidad de la duración hasta segundo tiempo del cc siguiente con <i>diminuendo</i>. Solos de corno cada vez <i>piú piano</i>, <i>staccatto</i>, <i>poco ritenuto</i> al final. Cc 21 negra =62 El <i>recitativo</i> medido. Regreso del <i>tutti</i> orquestal cc 31 negra=72. Allegro cc 43 negra=100. Moderato cc 51 negra= 95. // Andante mosso negra = 74. Allegretto negra=112. En los compases 97, 101,110,118 y 120 pulso más lento (lo mismo sucede en lugares musicalmente similares posteriores). Rallentando desde cc 192. Cc 197 negra=66. Poco piu mosso negra= 114. Cc 211 =116. Allegro cc 215= negra 124. Lento assai negra= 64. Allegro assai agitato blanca con puntillo= 70. Poco piu mosso =92.	
15		Allegro assai sostenuto negra= 107. Solos de corno: <i>a tempo</i> todos iguales. Lo que sigue en estricto <i>tempo</i>. Cc 21 negra = 92. <i>Tutti</i> cc 31 negra = 105. El <i>recitativo</i> medido. Allegro cc 43 negra=122. Moderato cc 51 negra= 90. // Andante mosso negra = 84. Allegretto negra=120. En los compases 97, 101,110,118 y 120 pulso poco más lento; (lo mismo sucede en lugares musicalmente similares posteriores). Rallentando desde cc 190. Cc 197 negra=86. Poco piu mosso negra= 97. cc 211 =108. Allegro cc 215= negra 116. Lento assai negra= 70. Allegro assai agitato blanca con puntillo= 70. Sube de a poco la velocidad llega a negra = 75. Poco piu mosso =83.	

Línea Melódica	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 130 Ferrando "Buggiarda" en altura pero sin medida, con una detención del pulso. Cc 220 y sucesivos el canto se apura.			
			Ruido a fritura en la grabación.
			Cc 63 acorde sin acento y largo.
			Cc 286 la entrada de la campana se adelanta un tiempo.

ACTO I			
PARTE I (El duelo): Nro. 1 – Introducción (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
16		Allegro assai sostenuto negra= 87. Solos de corno: <i>a tempo</i> todos iguales. Lo que sigue en estricto <i>tempo</i>. Cc 21 negra = 84. <i>Tutti</i> cc 31 negra = 87. El <i>recitativo</i> medido. Allegro cc 43 negra=104. Moderato cc 51 negra= 84. // Andante mosso: negra = 82. Allegretto negra=101. En los compases 97, 101,110,118 y 120 pulso poco más lento; (lo mismo sucede en lugares musicalmente similares posteriores). Rallentando desde cc 193. Cc 197 negra=72. Poco piu mosso negra= 91. cc 211 =107. Allegro cc 215= negra 126. Lento assai negra= 70. Allegro assai agitato blanca con puntillo= 73. Poco piu mosso =86.	
17		Allegro assai sostenuto negra= 112. Solos de corno: <i>a tempo</i> todos iguales. Lo que sigue en estricto <i>tempo</i>. Cc 21 negra = 100. <i>Tutti</i> cc 31 negra = 96. El <i>recitativo</i> medido. Allegro cc 43 negra=129. Moderato cc 51 negra= 89. // Andante mosso negra = 88. Allegretto negra=122. En los compases 97, 101,110,118 y 120 pulso poco más lento; (lo mismo sucede en lugares musicalmente similares posteriores). Rallentando desde cc 192. Cc 197 negra=82. Poco piu mosso negra= 105. Cc 211 =117. Allegro cc 215= negra 132. Lento assai negra= 69. Allegro assai agitato blanca con puntillo= 78. Poco piu mosso =99 <i>poco rallentando</i> en los últimos compases.	
18		Allegro assai sostenuto Negra= 118. Solos de corno: <i>a tempo</i> todos iguales. Lo que sigue en estricto <i>tempo</i>. Cc 27 muy retenido en comparación al tiempo anterior. El <i>recitativo</i> medido. Allegro cc 43 negra=152. Moderato cc 51 negra= 112. // Andante mosso negra = 106. Allegretto negra=123. En los compases 97, 101,110,118 y 120 pulso poco más lento; (lo mismo sucede en lugares musicalmente similares posteriores). Cc 122 entrada del coro negra = 112. Rallentando desde cc 192. Cc 197 negra=80. Cc 201-202 <i>rallentando</i> y luego negra=72. Poco piu mosso negra= 118. Cc 211 =123. Allegro cc 215= negra 127. Lento assai negra= 82. Allegro assai agitato blanca con puntillo= 89. Poco piu mosso =96.	
19		Allegro assai sostenuto negra= 102. Solos de corno: <i>a tempo</i> todos iguales. Lo que sigue en estricto <i>tempo</i>. El <i>recitativo</i> medido. Allegro cc 43 negra=132. Moderato cc 51 negra= 98. // Andante mosso negra = 89. Allegretto negra=126. En los compases 97, 101,110,118 y 120 pulso poco más lento; (lo mismo sucede en lugares musicalmente similares posteriores). Rallentando desde cc 192. Cc 197 negra=75. Poco piu mosso negra= 128. Cc 211 =133. Allegro cc 215= negra 138. Lento assai negra= 68. Allegro assai agitato blanca con puntillo= 89. Poco piu mosso =96.	Cc 130 Ferrando "Buggiarda" aspirado. Cc 195 "e il padre?" del coro <i>sotto voce</i>.
20		Allegro assai sostenuto negra= 103. Solos de corno: todos iguales un <i>poco ritenuto</i> el último. Cc 21 negra= 92. <i>Tutti</i> siguiente negra= 103. El <i>recitativo</i> medido. Allegro cc 43 negra=101. Moderato cc 51 negra= 92. // Andante mosso negra = 82. Allegretto negra=124. En los compases 97, 101,110,118 y 120 pulso poco más lento; (lo mismo sucede en lugares musicalmente similares posteriores). Rallentando desde cc 191. Cc 197 negra=80. Poco piu mosso negra= 105. Cc 211 =116. Allegro cc 215= negra 112. Lento assai negra= 70. Allegro assai agitato blanca con puntillo= 88. Poco piu mosso =100.	

Línea Melódica	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
			Tanto en coro como en solistas siempre canto muy expresivo.
		Cc 62 coro en <i>ritardando</i> y <i>diminuendo</i> "udite".	

ACTO I			
PARTE I (El duelo): Nro. 2 - Cavatina Leonora			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
1	Hay un corte entre cc 170 y 200.	Andante mosso negra=82. Cc 4 y 5 <i>rallentando</i> . Recitativo de Inés con ritmo un poco más rápido que Leonora. Allegro negra=111. Andante negra=56// Andantino negra con puntillo=43.Cc 43 y 74 <i>poco ritenuto</i> en el segundo tiempo. Va subiendo hasta el animando un poco il tempo (igual cuando repite). Cc 59,63 y 90, 94 <i>poco ritenuto</i> en el segundo tiempo. Cc 67, 98 y 105 <i>rallentando</i> hasta el calderón // Allegro vivo blanca=83// Allegro giusto negra=138. Cc 154 <i>poco ritenuto</i> en las últimas dos corcheas. Cc 155 negra =104. Cc 159 salida del calderón negra =138. Cc 167 negra=77. Piú mosso blanca = 76.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 67 y siguientes cambia y dice "un trovator canto, ah un trovator canto". Cc 100 corchea mib extiende la "o" luego "ah" cc 101 "terra un ciel sembró". Cc 107 desde la corchea mib extiende la "o" luego "ah"// Cc 121 pareciera que cambia el "me" por otra sílaba. Cc 151 "che inten io" no dice el final de la palabra "intendo". Cc 153 reemplaza el texto por "ah" hasta la primeraa mitad del cc 154 igual en compases 161 y 162. Cc 208 cambia por "ahhh" la nota larga y las semicorcheas "moriro".
2	Hay un corte entre cc 170 y 200.	Andante mosso negra=102. Cc 5 tercer y cuarto tiempo muy retenido. Recitativo de Inés <i>a tempo</i> . Leonora más rápido. Allegro blanca=76. Cc 28 respuesta de la orquesta rápido y rítmico. Andante negra=70// Andantino negra con puntillo=49. Cc 43 y 74 <i>poco ritenuto</i> en el segundo tiempo. Cc 59, 63 y 90, 94 <i>poco ritenuto</i> en el segundo tiempo. Cc 67, 98 y 105 <i>rallentando</i> hasta el calderón. Cc 82 <i>ritenuto</i> en el segundo tiempo.// Allegro vivo blanca=80// Allegro giusto negra=142. Cc 154 <i>poco ritenuto</i> en las últimas dos corcheas. Cc 155 negra =100. Cc 159 salida del calderón negra =138. Cc 167 negra=90. Piú mosso blanca = 80.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Separa la "e" luego de "s'udiro" y la convierte en corchea respirando antes. Cc 68 con <i>levare</i> cambia y dice "un trovator canto, un tro - o , trovator canto"; cc 81 en el tresillo de semicorcheas canta dos semicorcheas "e" y la tercera "a"; cc 101 primeraa nota dice "o". Cc 153 reemplaza el texto por "ah" hasta la primeraa mitad del Cc 154 igual en compases 161 y 162.
3	Hay un corte entre cc 170 y 200. La orquesta corta los cc 210 y 211.	Andante mosso negra=84. Cc 5 tercer y cuarto tiempo poco retenido. Recitativo de ambas sin contraste en velocidad. Allegro blanca=56. Andante negra=59// Andantino negra con puntillo=50. Cc 43 y 74 <i>poco ritenuto</i> en el segundo tiempo. Cc 59, 63 y 90, 94 <i>poco ritenuto</i> en el segundo tiempo. Cc 67, 98 y 105 <i>rallentando</i> hasta el calderón. // Allegro vivo blanca=88// Allegro giusto negra=146. Entrada del canto en cc 147 negra=132. Cc 155 negra =119. Cc 159 salida del calderón negra =136. Cc 167 negra=106. Piú mosso blanca = 80.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 68 con <i>levare</i> cambia y dice "un trovator canto ah" y en cc 70 "trovator canto". Cc 96 dice "al cor" en lugar de "al core". Cc 100 dice "ahh" desde la corchea hasta la resolución en el cc siguiente. Cc 107 desde la corchea mib "ah". Cc 153 reemplaza el texto por "ah" hasta la primeraa mitad del cc 154 igual en compases 161 y 162. Cc 208 dice "mo- moriro".

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 56 hace un portamento entre el sib y el do y liga al reb luego respira antes de "s'udiro" en el cual convierte la corcha en semicorchea, convierte en corchea la "e" luego de "s'udiro". Cc 70 transcribir. Cc 87 portamento al grave y luego portamento al reb, respira antes de "provai" y convierte esa corchea en semicorchea. Cc 159 portamento entre el do y el fa. En cc 169 Leonora canta el <i>oppure</i> . Cc 209 cambia la semicorchea re natural por un mib.	Realizada la transcripción del compás 108.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 87 convierte la corchea de "provai" en semicorchea. Cc 135 calderón sobre el lab del tresillo. La blanca del cc 210 se extiende hasta la primera negra de 212.		Cc 135 los cornos cortan en el tercer tiempo.
Cc 56 hace un portamento entre el sib y el do con la vocal "u" luego hace un portamento entre el do y el reb con la vocal "o", respira antes de la próxima frase. En "s'udiro" convierte la corcha en semicorchea. Separa la "e" luego de "s'udiro" y la convierte en corchea respirando antes. Cc 70 transcribir. Cc 87 portamento al grave y luego portamento al reb, respira antes de "Gioa" y convierte esa corchea en semicorchea. En cc 169 Leonora canta el <i>oppure</i> . Luego del corte Inés no canta. Cc 209 cambia la semicorchea re natural por una corchea mib.	Realizada la transcripción del compás 108.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 57 en "s'udiro" convierte la corchea en semicorchea, separa la "e" luego de "s'udiro" y la convierte en corchea respirando antes. Cc 60 convierte la última corchea en semicorchea. Cc 82 <i>ritenuto</i> en el segundo tiempo, se estiran las corcheas del acompañamiento y convierte la última corchea del canto en semicorchea. Cc 86 convierte la última corchea en semicorchea. Cc 87 portamento al grave y luego portamento al reb, respira antes de "Gioa" y convierte esa corchea en semicorchea. Cc 100 convierte la corchea del primer tiempo en semicorchea. Cc 135 calderón sobre el lab del tresillo. La blanca del cc210 se extiende hasta la primera negra de 212.		Cc 135 los cornos cortan en el tercer tiempo.
Cc 56 hace un portamento luego del do al reb y respira; En "s'udiro" convierte la corcha en semicorchea. Separa la "e" luego de "s'udiro" y la convierte en corchea. Cc 70 transcribir. Cc 87 portamento del grave al reb y luego respira antes de "Gioa". Cc 135 hace un adorno superior sobre el lab. Cc 159 portamento entre el do y el fa. En cc 169 Leonora canta el <i>oppure</i> . Luego del corte Inés no canta. Cc 209 cambia la semicorchea re natural por un mib.	Realizada la transcripción del compás 108.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 57 en "s'udiro" convierte la corchea en semicorchea, separa la "e" luego de "s'udiro" y la convierte en corchea. Cc 135 calderón sobre el lab del tresillo y le agrega una apoyatura superior. La blanca del cc 210 se extiende hasta el final pero la orquesta corta los cc 210 y 211.		

ACTO I			
PARTE I (El duelo): Nro. 2 - Cavatina Leonora			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
4	Se escucha ruido de fondo. Hay un corte entre compases 96 a 103 y compases 170 y 200. La orquesta corta los cc 210 y 211.	Andante mosso negra=55. Cc 5 tercer y cuarto tiempo muy <i>ritenuto</i> y en <i>diminuendo</i> . Recitativo de Inés levemente más rápido. Allegro blanca=60. Andante negra=60// Andantino negra con puntillo=40. Cc 43 y 74 <i>poco ritenuto</i> en el segundo tiempo. Cc 59, 63 y 90, 94 <i>poco ritenuto</i> en el segundo tiempo. Cc 67 y 105 <i>rallentando</i> hasta el calderón. // Allegro vivo blanca=89 // Allegro giusto negra=130. Entrada del canto en cc 147 negra=126. Cc 155 negra =112. Cc 159 salida del calderón negra =130. Cc 167 negra=86. Piú mosso blanca = 82.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 58 dice "s'udiri" en lugar de "s'udiro". Cc 68 con <i>levare</i> cambia y dice "un trovator cantoo", desde el sib agudo "ah" hasta la resolución en el sol. Cc 79 en lugar de "in quella" "per quella". Cc 92 convierte en semicorchea la última corchea "pro". Cc 107 dice "ahh" desde la corchea hasta la resolución en el cc siguiente. Cc 153 reemplaza el texto por "ah" hasta la primeraa mitad del cc 154 igual en compases 161 y 162. Leonora pronunciación de la "c" casi como "sh".
5	Hay un corte entre cc 170 y 200. Hay un corte en compases 210 y 211.	Andante mosso negra=102. Cc 5 <i>ritenuto</i> desde la segunda mitad del compás. Recitativo de Inés más rápido que Leonora. Allegro blanca =57. Andante negra=50// Andantino negra con puntillo=46. Cc 43 y 74 <i>ritenuto</i> en el segundo tiempo. Cc 58, 62 y 89, 93 <i>poco ritenuto</i> hacia el compás siguiente. Cc 67, 98 y 105 <i>rallentando</i> hasta el calderón. // Allegro vivo blanca=74// Allegro giusto negra=134. Entrada del canto negra =126. Última corchea de 154 retenida. Cc 155 negra =120. Cc 159 salida del calderón negra =126. Cc 167 negra=94. Piú mosso negra=78	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 58 separa la "e" luego de "s'udiro" y la convierte en corchea respirando antes. Cc 96 dice "al cor". Cc 153 reemplaza el texto por "ah" hasta la primeraa mitad del cc 154 igual en compases 161 y 162. Cc 209 las semicorcheas y la resolución dice "o".

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 70 transcribir. Cc 87 portamento del grave al reb y luego respira antes de "Gioa". Cc 127 Leonora repite "che dici" en el agudo sin respetar las notas escritas. Cc 159 portamento del do al fa, respira y sigue. En cc 169 Leonora canta el <i>oppure</i>. Luego del corte Inés no canta. Cc208 y 209 no canta el trino, hace silencio y como <i>levare</i> del cc 210 hace dos corcheas mi b "mori-ro" resolución al lab blanca como escrito que se prolonga hasta el final.	Realizada la transcripción del compás 108.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 57 en "s'udiro" convierte la corcha en semicorchea, separa la "e" luego de s'udiro y la convierte en corchea. Cc 88 convierte en semicorchea "pro". Cc 135 calderón sobre el lab del tresillo. Cc 209 hace dos corcheas mi b "mori-ro". La blanca del cc 210 se extiende hasta el final pero la orquesta corta los cc 210 y 211.		
Cada vez que hay en el aria una cuarta ascendente hace portamento. Cc 56 hace un portamento del sib al do y luego al reb y respira. Cc 70 transcribir. Cc 87 hace portamento al grave y luego al agudo y luego respira. Cc 159 hace portamento al grave y liga. En cc 169 Leonora canta el <i>oppure</i>. Inés no se escucha luego del corte. Cc 208 el trino comienza en la segunda blanca. La resolución se extiende hasta el final	Realizada la transcripción del compás 108.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 57 convierte la última corchea en semicorchea. Cc 135 calderón sobre el lab del tresillo. El trino de cc 208 entra en el segundo tiempo. La blanca de cc 210 se extiende hasta el primer tiempo de 212.		

ACTO I			
PARTE I (El duelo): Nro. 2 - Cavatina Leonora (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
6	Hay un corte entre cc 170 y 200.	Andante mosso negra=62. Cc 5 <i>ritenuto</i> desde la segunda mitad del compás. Recitativo de Inés más lento que Leonora. Allegro blanca=72. Andante negra=54// Andantino negra con puntillo=46. Cc 43 y 74 <i>ritenuto</i> en el segundo tiempo. Cc 58, 62 y 89, 93 <i>poco ritenuto</i> hacia el compás siguiente. Cc 67, 98 y 105 <i>rallentando</i> hasta el calderón. // Allegro vivo blanca=96// Allegro giusto negra=124. Entrada del canto negra=120. Última corchea de 154 <i>ritenuto</i>. Cc 155 negra=114. Cc 159 salida del calderón negra=120. Cc 167 negra=94. Piú mosso negra=78.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 58 separa la "e" luego de "s'udiro" y la convierte en corchea respirando antes. Cc 67 reemplaza "e versi melanconici" por "un trovator canto ahh" cc 70 "un trovator canto". Cc 153 reemplaza el texto por "ah" hasta la primeraa mitad del cc 154 igual en compases 161 y 162. En cc 169 Leonora canta el <i>oppure</i>. Inés no se escucha luego del corte. Cc 209 las semicorcheas y la resolución dice "o".
7	Hay un corte entre cc 170 y 200. La orquesta corta los cc 210 y 211.	Andante mosso negra=70. Cc 5 tercer y cuarto tiempo <i>poco ritenuto</i>. Recitativo de Inés levemente más rápido. Allegro blanca=60. Andante negra=48// Andantino negra con puntillo=38. Cc 43 y 74 <i>poco ritenuto</i> en el segundo tiempo. Cc 59, 63 y 90, 94 <i>poco ritenuto</i> en el segundo tiempo. Cc 67, 98 y 105 <i>rallentando</i> hasta el calderón. // Allegro vivo blanca=77// Allegro giusto negra=130. Cc 155 negra=95. Cc 159 salida del calderón negra=130. Cc 167 negra=86. Piú mosso blanca=82.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 68 con <i>levare</i> dice "un trovator canto un trovator canto" y resuelve en cc 71. Cc 96 dice "al cor" en lugar de "al core".
8	Hay un corte entre cc 170 y 200.	Andante mosso negra=80. Cc 5 tercer y cuarto tiempo <i>poco ritenuto</i>. Recitativo de Inés levemente más rápido. Allegro blanca=60. Andante negra=60// Andantino negra con puntillo=50. Cc 43 y 74 <i>poco ritenuto</i> en el segundo tiempo. Cc 59, 63 y 90, 94 <i>poco ritenuto</i> en el segundo tiempo. Cc 67, 98 y 105 <i>rallentando</i> hasta el calderón. // Allegro vivo blanca=86// Allegro giusto negra=148. Cc 155 negra=144. Cc 159 salida del calderón negra=148. Cc 167 negra=111. Piú mosso blanca=82.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 68 con <i>levare</i> dice "un trovator canto ahh un trovator canto". Cc 96 dice "al cor" en lugar de "al core". Cc 100 en lugar de "la terra un ciel" dice "la te-erra". Cc 107 cambia la letra por "ah". Cc 153 reemplaza el texto por "ah" hasta la primeraa mitad del cc 154 igual en compases 161 y 162. Cc 209 cambia la semicorchea re natural por una corchea mib diciendo "oh".

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cada vez que hay en el aria una cuarta ascendente hace portamento. Cc 56 hace un portamento del sib al do y luego al reb y respira. Cc 70 transcribir. Cc 87 hace portamento al grave y luego al agudo y luego respira. Cc 159 hace portamento al grave y liga. En cc 169 Leonora canta el <i>oppure</i> . Cc 208 el trino comienza en la segunda blanca.	Realizada la transcripción del compás 108.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 135 calderón sobre el lab del tresillo. El trino de cc 208 entra en el segundo tiempo. La blanca de cc 210 se extiende hasta el primer tiempo de 212.		
Cc 56 hace un portamento del sib al do y respira. Cc 70 transcribir. Cc 87 portamento del grave al reb y luego respira antes de "Gioa". Cc 159 portamento del do al fa y liga con lo que sigue. En cc 169 canta el <i>oppure</i> . Cc 208 entra en el segundo tiempo. Cc 209 cambia la semicorchea re natural por un mib.	Realizada la transcripción del compás 108.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 57 En "s'udiro" convierte la corcha en semicorchea. Cc 135 calderón sobre el lab del tresillo. Cc 209 convierte las semicorcheas en corchea mib. La blanca del cc 210 se extienda hasta el final pero la orquesta corta los cc 210 y 211.		
Cc 56 hace un portamento del sib al do y luego del do al reb y respira. Cc 87 portamento del grave al reb y luego respira antes de "Gioa". Cc 159 hace un portamento del do al fa y separa (es decir canta dos veces el fa). En cc 169 canta el <i>oppure</i> . Cc 209 cambia la semicorchea re natural por una corchea mib.	Realizada la transcripción del compás 108.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 57 y 60 convierte la última corchea en semicorchea. Cc 88 y 92 convierte la última corchea en semicorchea. Cc 135 calderón sobre el lab del tresillo. Cc 209 cambia la semicorchea re natural por una corchea mib. La blanca del cc210 se extiende hasta la primeraa negra de 212.		

ACTO I			
PARTE I (El duelo): Nro. 2 - Cavatina Leonora (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
9	Hay un corte entre cc 170 y 200.	Andante mosso negra=54. Cc 5 a <i>tempo</i>. Recitativo de Inés levemente más rápido (pero en general ambas lento). Allegro blanca=62. Andante negra=47// Andantino negra con puntillo=49. No hace el <i>animando</i> de cc 53 y siguientes. Cc 58, 62 y 89, 93 <i>poco ritenuto</i> hacia el compás siguiente. Cc 67, 98 y 105 <i>rallentando</i> hasta el calderón. // Allegro vivo blanca=97// Allegro giusto negra=120. Entrada del canto negra =110. Última corchea de 154 <i>ritenuto</i>. Cc 155 negra =100. Cc 159 salida del calderón negra =120. Cc 167 negra=105. Piú mosso blanca = 80.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 76 pronuncia la c como k, luego en lugar de "che prega Iddio" dice "che prego al Dio". Cc 96 "al cor" en lugar de "al core". Cc 100 en lugar de "la terra un ciel" dice "la terraaa un ciel sembró". Cc 103 hace un portamento al lab y canta aspirado. Cc 153 reemplaza el texto por "ah" hasta la primeraa mitad del cc 154 igual en compases 161 y 162. Cc 208 cambia el "moriró" por "ah", hace un adorno en las semicorcheas.
10	Hay un corte entre cc 170 y 200.	Andante mosso negra=89. Cc 5 <i>poco ritenuto</i>. Recitativo de Inés levemente más rápido. Allegro blanca=59. Andante negra=67// Andantino negra con puntillo=52. Cc 43 y 74 <i>poco ritenuto</i> en el segundo tiempo. Cc 67, 98 y 105 <i>rallentando</i> hasta el calderón. // Allegro vivo blanca=77// Allegro giusto negra=121. Entrada del canto negra =121. Última corchea de 154 muy poco <i>ritenuto</i>. Cc 155 negra =99. Cc 159 salida del calderón negra =121. Cc 167 negra=93. Piú mosso blanca = 64.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 58 separa la "e" luego de "s'udiro" y la convierte en corchea respirando antes. Cc 69 en el segundo tiempo canta "ah" luego convierte la última corchea en semicorcha con puntillo y agrega una fusa para seguir con el texto "un trovator". Cc 96 dice "al cor" en lugar de "al core". Cc 100 en lugar de "la terra un ciel" dice "ahh". Cc 107 en lugar de "la terra" dice "ahh". Cc 153 reemplaza el texto por "ah" hasta la primeraa mitad del Cc 154 igual en compases 161 y 162. Cc 208 cambia dice "ah" en la nota larga y a partir de las semicorcheas "morró".

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 56 hace un portamento del sib al do y luego del do al reb y respira. Cc 68 con <i>levare</i> dice "un trovator canto ahh un trovator canto". Cc 70 transcribir. Cc 87 portamento del grave al reb y luego respira antes de "Gioa". Cc 159 hace un portamento y liga. En cc 169 canta el <i>oppure</i>. Inés no canta luego del corte. El trino de cc 208 lo comienza en 209 y hace un mordente que comienza con fa en lugar de las dos semicorcheas.	Realizada la transcripción del compás 108.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 57 convierte la última corchea en semicorchea. Cc 135 calderón sobre el lab del tresillo. La entrada del cc 207 la hace en el comienzo del 208. La blanca del cc 210 se extiende hasta el final.		Cc 31 la flauta toca do natural en lugar de reb. Cc 127 Inés entra un compás más tarde.
Cc 56 hace un portamento del do al reb y luego respira. Cc 87 portamento del grave al reb y luego liga para seguir a "Gioa". En cc 169 canta el <i>oppure</i>. Inés no canta luego del corte. Cc 209 cambia la semicorchea re natural por un mib.	Realizada la transcripción del compás 108.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 57 convierte la última corchea en semicorchea. Cc 58 separa la "e" luego de "s'udiro" y la convierte en corchea respirando antes. Cc 69 en el segundo tiempo convierte la última corchea en semicorcha con puntillo y agrega una fusa para seguir con el texto "un trovator". Cc 83 convierte la primera corchea en negra. Cc 135 calderón sobre el lab del tresillo. La blanca del cc 210 se extiende hasta 212.		Cc 132 Leonora entra antes en "cedi" pero lo repite. Cc 135 los cornos sostienen hasta el segundo tiempo.

ACTO I			
PARTE I (El duelo): Nro. 2 - Cavatina Leonora (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
11	Hay un corte entre cc 170 y 200. La orquesta corta los cc 210 y 211.	Andante mosso negra=95. Cc 5 <i>poco ritenuto</i>. Recitativo de Inés levemente más rápido. Allegro blanca=62. Andante negra=58//Andantino negra con puntillo=42. Cc 43 y 74 <i>poco ritenuto</i> en el segundo tiempo. Cc 67, 98 y 105 <i>rallentando</i> hasta el calderón. Cc 86 <i>rallentando</i> // Allegro vivo blanca=80// Allegro giusto negra=137. Entrada del canto negra =126. Última corchea de 154 bastante <i>ritenuto</i>. Cc 155 negra =110. Cc 159 salida del calderón negra =126. Cc 167 negra=84. Piú mosso blanca = 73.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 58 convierte la "e" luego de "s'udiro" en corchea. Cc 67 reemplaza "e versi melanconici" por "un trovator canto ahh" hasta la resolución y luego repite "un trovator canto". Cc 96 en lugar de "al core" dice "al cor". Cc 100 y 107 en lugar de "la terra un ciel" dice "ahh". Cc 126 dice "or basti" en lugar de "ah basti". Cc 153 reemplaza el texto por "ah" hasta la primeraa mitad del cc 154 igual en compases 161 y 162. Cc 208 dice "mooro- moriro".
12	No hay corte en la <i>cabaletta</i> .	Andante mosso negra=86. Cc 5 <i>poco ritenuto</i>. Recitativo de Inés levemente más rápido. Allegro blanca=63. Cc 27 va al doble de la velocidad. Andante negra=57// Andantino negra con puntillo=46. Cc 43 y 74 <i>poco ritenuto</i> en el segundo tiempo. Cc 58, 62 y 89, 93 <i>poco ritenuto</i> hacia el compás siguiente. A partir de cc 64 negra=43. Cc 67, 98 y 105 <i>rallentando</i> hasta el calderón. Cc 82 un poco retenido. // Allegro vivo blanca=84// Allegro giusto negra=126. Última corchea de 154 bastante retenida. Cc 155 negra =110. Cc 159 salida del calderón negra =126. Cc 167 negra=101. Cc170 blanca = 74. Repite igual.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 58 convierte la "e" luego de "s'udiro" en corchea. Cc 67 reemplaza "e versi melanconici" por "un trovator canto ahh" cc 70 "un trovator canto" como está escrito. Cc 96 "al cor" en lugar de "core". Cc 100 no dice con claridad "la terra un ciel" no se entiende si canta sólo con las vocales o reemplaza todo con "ah". Lo mismo sucede en cc 107. Cc 103 hace un portamento al lab y canta aspirado. Cc 133 muy expresivo "Ah!" y separado de lo siguiente. Cc 153 reemplaza el texto por "ah" hasta la primeraa mitad del cc 154 igual en compases 161 y 162. Cc 208 liga todo hasta el final sin articular "riro".

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 70 transcribir. Cc 87 hace un portamento del mib hacia la octava grave. Cc 159 hace un portamento y liga. En cc 169 canta el <i>oppure</i>. Cc 209 cambia la semicorchea re natural por un mib.	Realizada la transcripción del compás 108.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 58 convierte la "e" luego de "s'udiro" en corchea. Cc 82 se detiene un poco en la primeraa sílaba de "nome". Cc 88 y 92 convierte la última corchea en semicorchea. Cc 135 calderón sobre el lab del tresillo. La blanca del cc210 se extiende hasta 212.		Cc 135 los cornos sostienen hasta el tercer tiempo.
Cc 56 hace portamento entre el sib y el do, luego respira. Cc 87 hace un portamento del grave al reb con crescendo, luego respira. Cc 159 hace un portamento y liga. En cc 199 Leonora canta el <i>oppure</i> (la primeraa vez no lo hace).	Realizada la transcripción del compás 108.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 57, 60 y 88 convierte la última corchea en semicorchea. Cc 58 convierte la "e" luego de "s'udiro" en corchea. Cc 82 la corchea de "il" se convierte en semicorchea. Cc 135 calderón sobre el lab del tresillo. La blanca del cc 210 se extiende hasta el final.		

ACTO I			
PARTE I (El duelo): Nro. 2 - Cavatina Leonora (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
13	Entre cc 87 y 88 se escucha una detención en el audio de la grabación. Hay un corte entre cc 170 y 200.	Andante mosso negra=76. Cc 5 <i>ritenuto</i> . Recitativo de Inés levemente más rápido (pero en general ambas lento). Allegro blanca=64. Andante negra=56 // Andantino negra con puntillo=56. Cc 43 y 74 muy poco <i>ritenuto</i> en el segundo tiempo. Muy poco <i>animando</i> (casi nada) en cc 53 y 84. No hace el poco piú animato de cc 57. Cc 53 y ss. Cc 58, 62 y 89, 93 <i>poco ritenuto</i> hacia el compás siguiente. Cc 67, 98 y 105 <i>rallentando</i> hasta el calderón. // Allegro vivo blanca=88// Allegro giusto negra=153. Entrada del canto negra =148. Última corchea de 154 retenida. Cc 155 negra =134. Cc 159 salida del calderón negra =145. Cc 167 negra=106. Piú mosso blanca = 80.	Cc 16 dice "nei tornei" en lugar "ne'tornei". Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de negra. Cc 50 pronuncia "arguente" castellanizando la "g". Cc 67 reemplaza "e versi melanconici" por "un trovator canto ahh" cc 70 "un trovator canto". Cc 100 dice "la ahhh ciel". En cc 107 dice lo que está escrito. Cc 153 reemplaza el texto por "ah" hasta la primeraa mitad del Cc 154 igual en compases 161 y 162. Cc 202 y 206 en lugar de "per" liga con una "e" solamente. El trino de 208 lo comienza en 209 y hace dos semicorcheas de mib.
14	Cc 166 se corta y agrega dos compases entre 167 y 168 y entre 197 y 198 (tal como sucede en la versión francesa)	Andante mosso negra=63. Cc 5 muy <i>ritenuto</i> . Recitativo de Inés levemente más rápido (pero en general ambas lento). Allegro blanca=63. Andante negra=54 // Andantino negra con puntillo=44. Cc 43 y 74 <i>ritenuto</i> en el segundo tiempo. Cc 58, 62 y 89, 93 <i>poco ritenuto</i> hacia el compás siguiente. Cc 67, 98 y 105 <i>rallentando</i> hasta el calderón. // Allegro vivo blanca=82// Allegro giusto negra=126. Entrada del canto negra =118. Última corchea de 154 con <i>fermata</i> . Cc 155 negra =92. Cc 159 salida del calderón negra =120. Cc 167 negra=88. Cc170 blanca = 64. Reexpone igual.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 96 dice "al cor". Cc 100 suaviza la "t" de "terra" (casi no la pronuncia). Cc 107 no articula "ra" directamente canta un trino sobre "ah". Cc 153 reemplaza el texto por "ah" hasta la primeraa mitad del cc 154 igual en compases 161 y 162. Cc 165 canta todo "ah". Cc 193 y 194 canta con "oh" luego sigue con "ah" como en la exposición.

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 56 hace portamento entre el do y el reb y luego respira. Cc 70 transcribir. Cc 159 hace un portamento y respira. En cc 169 canta el <i>oppure</i> . El trino de 208 lo comienza en 209 y hace dos semicorcheas de mib.	Realizada la transcripción del compás 108.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de negra. Cc 57, 60 y 88 convierte la última corchea en semicorchea. Cc 112 y 125 Inés convierte las corcheas en negras. Cc 135 calderón sobre el lab del tresillo. Cc 208 entra en el último pulso de negra. La blanca del cc 210 se extiende hasta el final.		
Cc 56 hace portamento rápido a último momento entre sib y do y luego al reb y respira. Cc 70 transcribir. Cc 87 hace un portamento al grave y luego al agudo, luego respira. Cc 127 Leonora hace una 4ta descendente en lugar de la 8va. Cc 159 hace un portamento y liga. Cc 199 hace el <i>oppure</i> . Cc 200 Leonora no canta y se suma en segunda negra de 201, lo mismo sucede entre cc 204 y 205. Cc 207 cambia el giro melódico. Inés deja de cantar a partir de la segunda negra del cc 208. El trino de cc 208 lo comienza en 209 se hace una fermata en la barra de compás al 210 donde hace un giro antes de resolver.	Realizada la transcripción del compás 108.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 135 fermata sobre el lab del tresillo. Cc 135. Las redondas de los cornos se ejecutan como blancas. La blanca del cc 210 se extiende hasta el primer tiempo del cc 213.	Cc 208 y 209 la orquesta hace <i>crescendo</i> 210.	En cc 135 los cornos cortan en el segundo tiempo

ACTO I			
PARTE I (El duelo): Nro. 2 - Cavatina Leonora (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
15	Hay un corte entre cc 170 y 200.	Andante mosso negra=70. Cc 5 <i>a tempo</i>. Recitativo de Inés levemente más rápido (pero en general ambas lento). Allegro blanca=56. Andante negra=49 // Andantino negra con puntillo=46. Cc 59, 63 y 90, 94 <i>poco ritenuto</i> en el segundo tiempo. Cc 67, 98 y 105 <i>rallentando</i> hasta el calderón. // Allegro vivo blanca=83// Allegro giusto negra=109. Entrada del canto negra =104. Cc 155 negra = 102. Cc 159 salida del calderón negra =104. Cc 167 negra=88. Piú mosso blanca = 73.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 67 reemplaza "e versi melanconici" por "un trovator canto ahh" cc 70 "un trovator canto". Cc 89 "vai" ubica la "i" como si fuera una negra. Cc 100 y 107 en lugar de "la terra un ciel" dice "ahh". Cc 103 dice "core" a pesar que está escrito "cor". Cc 153 reemplaza el texto por "ah" hasta la primeraa mitad del cc 154 igual en compases 161 y 162.
16	Sin cortes.	Andante mosso negra=69. Cc 5 <i>poco ritenuto</i>. Recitativo de Inés levemente más rápido. Allegro blanca=55. Andante negra=50// Andantino negra con puntillo=43. Cc 43 y 74 <i>ritenuto</i> en el segundo tiempo. El <i>animando</i> de cc 53 bastante movido. Cc 67, 98 y 105 <i>rallentando</i> hasta el calderón. // Allegro vivo blanca=79// Allegro giusto negra=108. Entrada del canto negra =108. Cc 155 negra =108. Cc 159 salida del calderón negra =108. Cc 167 <i>poco ritenuto</i>. Cc170 blanca = 64. Reexpone igual.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 153 y 154 dice el texto escrito.
17	Sin cortes.	Andante mosso negra=70. Cc 5 <i>ritenuto</i>. <i>Recitativo</i> de ambas lento. Allegro blanca=59. Andante negra=55// Andantino negra con puntillo=45. Cc 43 y 74 <i>ritenuto</i> en el segundo tiempo. Cc 58, 62 y 89, 93 <i>poco ritenuto</i> hacia el compás siguiente. Cc 67, 98 y 105 <i>rallentando</i> hasta el calderón. Cc 71 negra =48 // Allegro vivo blanca=84// Allegro giusto negra=132. Entrada del canto negra =126. Última corchea de 154 <i>ritenuto</i>. Cc 155 negra =102. Cc 159 salida del calderón negra =126. Cc 167 <i>poco ritenuto</i>. Cc 170 blanca = 72. Reexpone igual hasta el Piú mosso negra=82.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 58 dice la "e" como negra. Cc 67 reemplaza "e versi melanconici" por "un trovator canto ahh" cc 70 "un trovator canto". Cc 89 dice la "i" de provai como corchea. Cc 100 dice "aaahh un ciel sembró!". Cc 107 dice "ahh". Cc 153 reemplaza el texto por "ah" hasta la primeraa mitad del Cc 154 igual en compases 161 y 162.

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 56 hace portamento entre do y reb y luego respira. Cc 70 transcribir. Cc 87 hace portamento al grave y luego sin portamento anticipa el reb, respira para seguir. Cc 127 Leonora canta en lugar del sol un re. Cc 159 hace un portamento y liga. En cc 169 canta el <i>oppure</i> . Cc 209 cambia la semicorchea re natural por un mib corchea.	Realizada la transcripción del compás 108.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 57 y 88 convierte la última corchea en semicorchea. Cc 135 calderón sobre el lab del tresillo. El trino del cc 208 comienza en el segundo tiempo. La blanca del cc 210 se extiende hasta el primer tiempo del cc 213.		Se escuchan muchas notas desafinadas en Leonora.
Cc 56 hace portamento rápido y corto entre do y reb y luego respira. Cc 87 hace portamento del grave al reb y respira. Cc 167 no canta la tercera corchea. Cc 169 segundo pulso vuelve a decir "mo". En cc 199 canta el <i>oppure</i> .	Realizada la transcripción del compás 108.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 135 calderón sobre el lab del tresillo.		
Cc 56 portamento entre do y reb y respira. Cc 70 transcribir. Cc 159 liga las frases. En cc 199 canta el <i>oppure</i> Cc 209 cambia la semicorchea re natural por un mib corchea.	Realizada la transcripción del compás 108.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 58 dice la "e" como negra. Cc 89 dice la "i" de "provai" como corchea. Cc 135 calderón sobre el lab del tresillo. El trino del cc 208 comienza en el segundo tiempo. La blanca del cc 210 se extiende hasta el primer tiempo del cc 213.		Cc 31 y siguientes las corcheas de maderas están tocadas ligadas.

ACTO I			
PARTE I (El duelo): Nro. 2 - Cavatina Leonora (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
18	Sin cortes.	Andante mosso negra=89. Cc 5 <i>ritenuto</i> los últimos dos tiempos. Recitativo de Inés muy rápido, Leonora muy lento. Allegro blanca=58. Andante negra=62// Andantino negra con puntillo=55. Comienzo del canto negra = 52. Cc 43 y 74 <i>ritenuto</i> en el segundo tiempo. Cc 58, 62 y 89 , 93 <i>poco ritenuto</i> hacia el compás siguiente. Cc 67, 98 y 105 <i>rallentando</i> hasta el calderón. // Allegro vivo blanca=108// Allegro giusto negra=134. Entrada del canto negra =132. Última corchea de 154 <i>ritenuto</i>. Cc 155 negra =115. Cc 159 salida del calderón negra =132. Cc 167 negra=98. Cc170 blanca = 69. Reexpone igual hasta el Piú mosso negra=70.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 58 dice la "e" como corchea. Cc 96 dice "al cor". Cc 100 dice " la te-e-rra un ciel sembró!".
19	Sin cortes.	Andante mosso negra=68. Cc 5 <i>ritenuto</i> al final del compás. Recitativo de ambas lento. Allegro blanca=60. Andante negra=62// Andantino negra con puntillo=48. Cc 43 y 74 <i>ritenuto</i> en el segundo tiempo. Cc 58, 62 y 89 , 93 <i>poco ritenuto</i> hacia el compás siguiente. Cc 67, 98 y 105 <i>rallentando</i> hasta el calderón. // Allegro vivo blanca=87// Allegro giusto negra=132. Entrada del canto negra =126. Última corchea de 154 <i>ritenuto</i>. Cc 155 negra =112. Cc 159 salida del calderón negra =126. Cc 167 negra=94. Cc170 blanca = 74. Reexpone igual hasta el Piú mosso negra=90.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de negra dejando una corchea para "ta". Cc 89 la "i" se ubica como corchea al final del tiempo. Cc 159 liga sin portamento.

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 56 portamento entre do y reb y respira. Cc 101 transcribir. Cc 159 separa las frases. En cc 199 canta el <i>oppure</i> .	Realizada la transcripción del compás 108.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 58 dice la "e" como corchea. Cc 135 calderón sobre el lab del tresillo. El trino del cc 208 comienza en el segundo tiempo. La blanca del cc 210 se extiende hasta el primer tiempo del cc 212.		
Cc 87 portamento al grave y luego al reb, respira antes de la próxima frase. En cc 199 canta el <i>oppure</i> .	Realizada la transcripción del compás 108.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de negra dejando una corchea para "ta". Cc 89 la "i" se ubica como corchea al final del tiempo. Cc 135 calderón sobre el lab del tresillo. La blanca del cc 210 se extiende por dos compases.	Cc 163 se nota mucho el <i>piano subito</i> escrito, igual en la reexposición.	

ACTO I			
PARTE I (El duelo): Nro. 2 - Cavatina Leonora (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
20	Hay un corte entre cc 170 y 200.	Andante mosso negra=80. Cc 5 <i>molto ritenuto</i> la segunda mitad del compás. Recitativo de Inés un poco más rápido que el de Leonora. Allegro blanca=62. Andante negra=55// Andantino negra con puntillo=55. Cc 43 y 74 <i>ritenuto</i> en el segundo tiempo. En cc 57 un poco piú animato lo hace más lento, negra =49 y luego mantiene hasta la cadencia. Cc 58, 62 y 89 , 93 <i>poco ritenuto</i> hacia el compás siguiente. Cc 67, 98 y 105 <i>rallentando</i> hasta el calderón. En cc 71 mantiene la negra =49 y luego hace el <i>animando</i> de cc 84 // Allegro vivo blanca=96// Allegro giusto negra=142. Entrada del canto negra =110. Última corchea de 154 <i>ritenuto</i>. Cc 155 negra =100. Cc 159 salida del calderón negra =110. Cc 167 negra=86. Piú mosso negra=77.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 67 reemplaza "e versi melanconici" por "un trovator canto ahh" cc 70 "un trovator canto". En cc 96 separa la palabra "core" para respirar. Cc 100 dice "la te-e-rra un ciel sembró!". Cc 107 dice "ahh". Cc 153 reemplaza el texto por "ah" hasta la primeraa mitad del cc 154 igual en compases 161 y 162.
21	Hay un corte entre cc 72 y la cabaletta: Esta es una versión solista no hay Inés.	Andantino negra con puntillo=47. Cc 43 y 74 <i>ritenuto</i> en el segundo tiempo. Cc 58 y 62 <i>poco ritenuto</i> hacia el compás siguiente. Cc 67 <i>rallentando</i> hasta el calderón. // Allegro giusto negra=146. Entrada del canto negra =137. Luego de la última corchea de cc 154 una pequeña separación. Cc 155 negra =94 y <i>rallentando</i>. Cc 159 salida del calderón negra =137. Cc 167 negra=70. Piú mosso negra=75	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 51 separa en tres corchas "lie-to-e". Cc 58 convierte la "e" en la última corchea del tiempo, respira antes. Cc 69 dice "e versi melanconi ahh". Cc 153 reemplaza el texto por "ah" hasta la primeraa mitad del cc 154 igual en compases 161 y 162. En 209 hay una detención luego de la última negra y sobre ese último tiempo canta una fermata sobre el sib agudo que resuelve en el lab diciendo "ah, si!"

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 70 transcribir. En cc 169 canta el <i>oppure</i> .	Realizada la transcripción del compás 108.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 135 calderón sobre el lab del tresillo. El trino de cc 208 entra en el segundo tiempo. La blanca de cc 210 se extiende hasta el primer tiempo de 212.	Cc 70 transcribir. En cc 169 canta el <i>oppure</i> .	
Cc 56 hace portamento al do luego respira. Cc 70 transcribir. Cc 189 anticipa el fa de abajo pero sin portamento, en el mismo aliento sigue adelante. Cc 208 no canta. En 209 hay una detención luego de la última negra y sobre ese último tiempo canta una fermata sobre el sib agudo que resuelve en el lab en cc 70 hace la cadencia y resuelve con toda la orquesta en acorde redonda, luego sigue a la cabaletta. En cc 169 canta el <i>oppure</i> .	Realizada la transcripción del compás 108.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 57 convierte la última corchea en semicorchea. Cc 58 convierte la "e" en la última corchea del tiempo, respira antes.		Cc 159 la orquesta no toca, sigue directamente en 160. En cc 200 al final los fagotes hacen corcheas como lo indica una de las versiones de la partitura. La blanca de cc 210 se extiende hasta 212.

ACTO I			
PARTE I (El duelo): Nro. 2 - Cavatina Leonora (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
22	Esta es una versión solista no hay Inés.	Andantino negra con puntillo=37. Cc 43 y 74 <i>ritenuto</i> en el segundo tiempo. Cc 67 <i>rallentando</i> hasta el calderón. Cc 71 negra =42 y va moviendo un poco// Allegro giusto negra=146. Entrada del canto negra =137. Luego de la última corchea de cc 154 una pequeña separación. Cc 155 negra =94 y <i>rallentando</i>. Cc 159 salida del calderón negra =137. Cc 167 negra=70. Piú mosso negra=75.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 67 reemplaza "e versi melanconici" por "un trovator canto ahh" cc 70 "un trovator canto". Cc 96 dice "al cor". Cc 100 dice "la terra ah".

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 70 transcribir. Cc 87 hace portamento al bajar y al subir, respira antes de la frase siguiente.	Realizada la transcripción del compás 108.	Cc 45 la "a" de "tacea" se ubica con figura de corchea y se convierte la negra con puntillo en negra. Cc 58 convierte la "e" en la última corchea del tiempo, respira antes.		En cc 101 hace la cadencia y resuelve con acompañamiento de cuerdas.

ACTO I			
PARTE I (El duelo): Nro. 3 - Escena, romanza y terceto			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
1	Hay un corte entre cc 270 y 282.	Andante negra= 87. Recitativo en pulso de blanca lento. Cc 22 negra= 103. Cc 24 negra= 53, hace una <i>fermata</i> en el segundo tiempo. Allegro negra= 140. Cc 30 y 31 <i>rallentando</i> . Andante corchea= 95. Cc 54 <i>ritardando</i> y en cc 57 a <i>tempo</i> . Cc 77 y 78 <i>ritenuto</i> . Allegro blanca =88. Cc 83 la entrada de la soprano está <i>ritenuto</i> , luego sigue a <i>tempo</i> . Cc 84 blanca = 79. Cc 88 <i>rallentando</i> la segunda mitad del compás. Cc 89 blanca = 63. Cc 91 segundo tiempo con un pequeño calderón sobre el mi natural de soprano. Allegro agitato blanca = 100 va subiendo el <i>tempo</i> y termina en 106. Allegro assai mosso blanca = 132/136. Cc 253 y 254 <i>ritenuto</i> . Poco piú mosso blanca= 168.	Cc 24 distribuye "m'arde ogni" una sílaba por grupo de dos semicorcheas. Cc 247 repite hasta 254 la letra "Ei piú vivere non puó no no piú vivere non puó".
2	Hay un corte entre cc 270 y 282.	Andante negra= 72 <i>poco ritenuto</i> en cc 6 y 7, separa compases 7 y 8. Recitativo en pulso de blanca lento. Cc 22 negra= 73. Cc 24 negra= 50, hace una <i>fermata</i> en el segundo tiempo. Allegro negra= 136 . Cc 30 y 31 <i>rallentando</i> . Andante corchea= 106. Entrada del tenor en cc 40 corchea = 83. Cc 54 <i>ritardando</i> y en cc 57 a <i>tempo</i> . Cc 77 y 78 <i>ritenuto</i> . Hace una separación entre la parte del tenor y el Allegro blanca =88. Cc 83 la entrada de la soprano está <i>ritenuto</i> , luego sigue a <i>tempo</i> . Cc 84 blanca = 81. Cc 88 <i>rallentando</i> la segunda mitad del compás. Cc 89 <i>recitativo tempo</i> ligero. Cc 91 cantado más rápido. Allegro agitato blanca = 100 va subiendo el <i>tempo</i> y termina en 104. Allegro assai mosso blanca = 144 y hacia cc 180 baja a 138. Cc 197 y 198 <i>rallentando</i> , luego en cc 200 retoma en el <i>tempo</i> del <i>rallentando</i> último. Vuelve a blanca =138 en cc 205 y sube un poco. Cc 251 molto <i>rallentando</i> , 255 a <i>tempo</i> . Poco piú mosso blanca= 82.	Cc 58 el tenor cambia el texto "é sola speme un cor" por "é d'ogni re maggior". Cc 91 separa la primeraa corchea del resto y la última frase la canta más rápido.
3	Hay un corte entre cc 270 y 282	Andante negra= 67 <i>ritenuto</i> en cc 6 y 7, separa compases 7 y 8. Recitativo en pulso de blanca lento. Cc 22 negra= 83. Cc 24 velocidad de <i>recitativo</i> , hace una <i>fermata</i> en el segundo tiempo. Allegro negra= 132. Cc 30 y 31 <i>rallentando</i> . Andante corchea= 98. Cc 54 <i>ritardando</i> , cc 55 en adelante a <i>tempo</i> . Cc 77 y 78 <i>ritenuto</i> . Allegro blanca =84. Cc 83 la entrada de la soprano está <i>ritenuto</i> , luego sigue a <i>tempo</i> . Cc 88 <i>rallentando</i> la segunda mitad del compás. Cc 89 <i>recitativo tempo</i> más lento. Cc 91 <i>fermata</i> en el mi natural. Allegro agitato blanca = 104 el <i>tempo</i> se mueve hacia más lento y luego más rápido. Allegro assai mosso blanca = 140 y hacia cc 180 baja un poco. Cc 197 y 198 <i>rallentando</i> , luego en cc 200 retoma en el <i>tempo</i> del <i>rallentando</i> último. Vuelve a blanca =138 en cc 205. Cc 253 <i>rallentando</i> , 255 a <i>tempo</i> . Poco piú mosso blanca= 151.	Cc 24 distribuye "m'arde ogni" una sílaba por grupo de dos semicorcheas.
4	Hay un corte entre cc 270 y 282. Aquí no se hace la <i>fermata</i> no escrita de 261	Andante negra= 59. Separa compases 7 y 8 con molto <i>ritardando</i> en esos compases. Recitativo en pulso de blanca lento. Cc 22 negra= 93. Cc 24 velocidad de <i>recitativo</i> , hace una <i>fermata</i> en el segundo tiempo. Allegro negra= 134. Cc 30 y 31 <i>rallentando</i> . Andante corchea= 87. Cc 54 <i>ritardando</i> cc 55 en adelante a <i>tempo</i> . Cc 77 y 78 <i>ritenuto</i> . Allegro blanca =79. Cc 83 la entrada de la soprano está <i>ritenuto</i> , luego sigue a blanca=77. Cc 88 <i>rallentando</i> la segunda mitad del compás. Cc 89 <i>recitativo</i> , <i>tempo</i> más lento. Cc 91 <i>fermata</i> en el mi natural. Allegro agitato blanca= 84 el <i>tempo</i> se mueve hasta blanca 99. Allegro assai mosso blanca = 146 y baja un poco. Cc 197 y 198 <i>rallentando</i> , luego en cc 200 retoma en el <i>tempo</i> del <i>rallentando</i> último. Vuelve a blanca =140 en cc 205. Cc 253 <i>rallentando</i> , 255 a <i>tempo</i> . Poco piú mosso blanca= 148.	Cc 24 distribuye "m'arde ogni" una sílaba por grupo de dos semicorcheas.
5	Hay un corte entre cc 270 y 282	Andante negra= 90 . Recitativo en pulso de blanca muy lento. Cc 22 negra= 73. Cc 24 velocidad de <i>recitativo</i> hace una <i>fermata</i> en el segundo tiempo. Allegro negra= 124. Cc 30 y 31 <i>rallentando</i> . Andante corchea= 94. Cc 54 y 55 <i>ritardando</i> cc 56 en adelante a <i>tempo</i> . Cc 77 y 78 <i>ritenuto</i> . Allegro blanca =78. Cc 83 la entrada de la soprano está <i>ritenuto</i> , luego sigue a <i>tempo</i> . Cc 84 blanca = 70. Cc 88 <i>rallentando</i> la segunda mitad del compás. Cc 89 <i>recitativo</i> , <i>tempo</i> más lento. Cc 91 <i>fermata</i> en el mi natural. Allegro agitato blanca= 93. Allegro assai mosso blanca = 134 y baja un poco. Cc 197 y 198 <i>rallentando</i> , luego en cc 200 retoma en el <i>tempo</i> del <i>rallentando</i> último. Vuelve a blanca =134 en cc 205. Cc 236 blanca = 138 Cc 250 <i>rallentando</i> , 255 a <i>tempo</i> . Poco piú mosso blanca= 160.	Cc 24 distribuye "m'arde ogni" una sílaba por grupo de dos semicorcheas.

Línea Melódica	Variación Cc 78	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 24 el barítono hace portamento con la "a" entre el 1er y 2do tiempo. Cc 47 no hace la ligadura al compás siguiente, respira antes. Cc 73 barítono canta sib. Cc 78 hace una <i>fermata</i> en el primer tiempo cambiando el sol por un sib, luego hace un adorno se detiene en lab con el acorde del arpa, sol como nota de paso para la resolución. Cc 92 portamento al grave. Cc 164 <i>fermata</i> en el agudo y portamento al grave. Cc 189 hace la <i>fermata</i> como escrita, liga todo hasta el compás siguiente. Igual en cc 199 y 204. Cc 261 <i>fermata</i> en la tercera negra (el canto y los que doblan se detienen en la tercera y siguen, tenor canta sib y el barítono mib reb solb en el calderón y repite dos veces el fa. Cc 306 tenor nota larga igual que soprano. Tenor y soprano resuelven una cuarta arriba con reb nota extendida hasta el 314. El barítono también mantiene la nota.	Realizada la transcripción del compás 78.	La resolución del cc 310 se extiende hasta el comienzo del cc 314.		Cassa va con platillo.
Cc 24 el barítono hace portamento con la "a" entre el 1er y 2do tiempo. Cc 73 barítono canta sib. Cc 78 hace una <i>fermata</i> en el primer tiempo cambiando el sol por un sib, luego hace un adorno se detiene en lab con el acorde del arpa, sol como nota de paso para la resolución. Cc 92 portamento al grave. Cc 164 <i>fermata</i> en el agudo y portamento al grave. Cc 189 hace la <i>fermata</i> como escrita, respira antes del compás siguiente. Igual en 199. En cc 204 hace <i>fermata</i> sobre el fa y sobre el mib. Cc 261 <i>fermata</i> en la tercer negra (el canto y los que doblan se detienen en la tercera y siguen, tenor canta sib y el barítono mib reb solb, lo anterior no se distingue). Cc 310 la soprano resuelve en reb agudo nota larga.	Realizada la transcripción del compás 78.	Cc 71 barítono canta dos semicorcheas. Cc 72 barítono canta en el último tiempo semicorchea y dos fusas. La resolución del cc 310 se extiende hasta el comienzo del cc 314 en las tres voces.		Cassa va con platillo.
Cc 24 el barítono hace portamento con la "a" entre el 1er y 2do tiempo. Cc 73 barítono canta sib. Cc 78 hace una <i>fermata</i> en el primer tiempo cambiando el sol por un sib, luego hace un adorno se detiene en lab con el acorde del arpa, sol como nota de paso para la resolución. Cc 164 <i>fermata</i> en el agudo y portamento al grave. Cc 189 hace la <i>fermata</i> como escrita, liga al mi natural y hace un portamento anticipando el fa, sigue ligando. Hace la <i>fermata</i> de 199 como escrita. En 204 se detiene directamente en el mib. Cc 261 <i>fermata</i> en la tercera negra (el canto y los que doblan se detienen en la tercera y siguen, tenor canta sib y el barítono mib reb solb en el calderón y luego repite dos veces el fa, lo anterior no se distingue). Cc 309 la soprano hace una corchea en el último tiempo que resuelve en reb agudo nota larga.	Realizada la transcripción del compás 78.	Cc 73 el conde canta dos corcheas. La resolución del cc 310 se extiende hasta el comienzo del cc 314 en las tres voces.		Cassa va con platillo.
Cc 24 el barítono hace portamento con la "a" entre el 1er y 2do tiempo. Cc 73 barítono canta sib. Cc 78 hace una <i>fermata</i> en el primer tiempo cambiando el sol por un sib, luego hace un adorno se detiene en lab con el acorde del arpa, sol como nota de paso para la resolución. Cc 164 <i>fermata</i> en el agudo y portamento al grave. Cc 189 hace la <i>fermata</i> como escrita, liga al mi natural y respira. Hace la <i>fermata</i> de 199 como escrita. En 204 se detiene sólo en el fa. Cc 306 la soprano no canta la nota larga y en cc 309 hace en la segunda blanca un la b y luego resuelve en reb agudo nota larga hasta 314. Final acorde desafinado en las tres voces.	Realizada la transcripción del compás 78.	Cc 73 el conde canta dos corcheas. La resolución del cc 310 se extiende hasta el comienzo del cc 314 en las tres voces.		Cassa va con platillo.
Cc 24 Conte sube con portamento al fa. Cc 73 Conte canta sib. Cc 78 hace una <i>fermata</i> en el primer tiempo cambiando el sol por un sib, luego hace un adorno se detiene en lab con el acorde del arpa, sol como nota de paso para la resolución. Cc 164 portamento al grave. Cc 189 liga hasta la frase siguiente. Cc 261 <i>fermata</i> corta en la tercera negra (el canto y los que doblan se detienen en la tercera y siguen, tenor canta sib y el barítono mib reb solb en el calderón y repite dos veces el fa). Cc 306 soprano y tenor cantan nota larga lab, articulan como última negra en 309 y luego resuelven en reb agudo hasta 314.	Realizada la transcripción del compás 78.	La resolución del cc 310 se extiende hasta el comienzo del cc 314 en las tres voces. Último acordes <i>poco meno</i> .		Cc 117 Manrico anticipa su entrada de 118. Cassa va con platillo.

ACTO I			
PARTE I (El duelo): Nro. 3 - Escena, romanza y terceto (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
6	Hay un corte entre cc 270 y 282	Andante negra= 71. Recitativo en pulso de blanca muy lento. Cc 22 negra= 80. Cc 24 velocidad de <i>recitativo</i> hace una <i>fermata</i> en el segundo tiempo. Allegro negra= 132. Cc 30 y 31 <i>rallentando</i> . Andante corchea= 88. Cc 77 y 78 <i>ritenuto</i> . Allegro blanca =73. Cc 83 la entrada de la soprano está <i>ritenuto</i> , luego sigue a <i>tempo</i> . Cc 84 blanca = 73. Cc 88 <i>rallentando</i> la segunda mitad del compás. Cc 89 <i>recitativo</i> tempo más lento. Cc 91 <i>fermata</i> en el mi natural. Allegro agitato blanca= 100. Allegro assai mosso blanca = 142 y baja un poco. Cc 197 y 198 <i>rallentando</i> , luego en cc 200 retoma en el <i>tempo</i> del <i>rallentando</i> último. Vuelve a blanca =125 en cc 205. Cc 236 blanca = 138 Cc 247 <i>rallentando</i> , 255 a <i>tempo</i> . Poco piú mosso blanca= 144.	Cc 24 distribuye "m'arde ogni" una sílaba por grupo de dos semicorcheas.
7	Hay un corte entre cc 270 y 282	Andante negra= 87. Separa compases 7 y 8 sin <i>ritardando</i> . Recitativo en pulso de blanca muy lento. Cc 22 negra= 84. Cc 24 velocidad de <i>recitativo</i> , hace una <i>fermata</i> en el segundo tiempo. Allegro negra= 118. Cc 30 y 31 <i>rallentando</i> . Andante corchea= 106. Cc 54 y 55 <i>ritardando</i> cc 56 en adelante a <i>tempo</i> . Cc 77 y 78 <i>ritenuto</i> . Allegro blanca =90. Cc 83 la entrada de la soprano está <i>ritenuto</i> y se queda sobre la primeraa corchea del último tiempo, luego sigue a blanca=77. Cc 88 <i>rallentando</i> la segunda mitad del compás. Cc 89 <i>recitativo</i> tempo más lento. Cc 91 <i>fermata</i> en el mi natural. Allegro agitato blanca= 94 Allegro assai mosso blanca = 142 y baja un poco. Cc 197 y 198 <i>rallentando</i> , luego en cc 200 retoma en el <i>tempo</i> del <i>rallentando</i> último. Vuelve a blanca =138 en cc 205. Cc 253 <i>rallentando</i> , 255 a <i>tempo</i> . Poco piú mosso blanca= 191.	Cc 24 distribuye "m'arde ogni" una sílaba por grupo de dos semicorcheas.
8	Hay un corte entre cc 270 y 282. Aquí no se hace la <i>fermata</i> no escrita de 261.	Andante negra= 80. Separa compases 7 y 8 y hace <i>ritardando</i> . Recitativo en pulso de blanca muy lento. Cc 22 negra= 63. Cc 24 velocidad de <i>recitativo</i> , hace una <i>fermata</i> en el segundo tiempo. Allegro negra= 143. Cc 30 y 31 <i>rallentando</i> . Andante corchea= 110. Cc 54 y 55 <i>poco ritardando</i> cc 56 en adelante a <i>tempo</i> . Cc 77 y 78 <i>ritenuto</i> . Allegro blanca =85. Cc 83 la entrada de la soprano está <i>ritenuto</i> y se queda sobre la primeraa corchea del último tiempo, luego sigue a blanca=75. Cc 88 <i>rallentando</i> la segunda mitad del compás. Cc 89 <i>recitativo</i> tempo más lento. Cc 91 <i>fermata</i> en el mi natural. Allegro agitato blanca= 113. Allegro assai mosso blanca = 145 y baja un poco. Cc 197 y 198 <i>rallentando</i> , luego en cc 200 retoma en el <i>tempo</i> del <i>rallentando</i> último. Vuelve a blanca =134 en cc 205. Cc 236 blanca = 140 Cc 251 <i>rallentando</i> , 255 a <i>tempo</i> . Poco piú mosso blanca= 155	Cc 24 distribuye "m'arde ogni" una sílaba por grupo de dos semicorcheas. Cc 80 "Ella scende!" sin altura como sorprendido.
9	Hay un corte entre cc 270 y 282.	Andante negra= 68. Separa compases 7 y 8 sin <i>ritardando</i> . Recitativo en pulso de blanca muy lento. Cc 22 negra= 85. Cc 24 velocidad de <i>recitativo</i> , hace una <i>fermata</i> en el segundo tiempo. Allegro negra= 142. Cc 30 y 31 <i>rallentando</i> . Andante corchea= 105. Cc 54 y 55 <i>poco ritardando</i> cc 56 en adelante a <i>tempo</i> . Cc 77 y 78 <i>ritenuto</i> . Allegro blanca =79. Cc 83 la entrada de la soprano está <i>ritenuto</i> y se queda sobre la primeraa corchea del último tiempo, luego sigue a blanca=72. Cc 88 <i>rallentando</i> la segunda mitad del compás. Cc 89 <i>recitativo</i> tempo más lento. Cc 91 <i>fermata</i> en el mi natural. Allegro agitato blanca= 112. Allegro assai mosso blanca = 146 y baja un poco. Cc 197 y 198 <i>rallentando</i> , luego en cc 200 retoma en el <i>tempo</i> del <i>rallentando</i> último. Vuelve a blanca =134 en cc 205. Cc 236 blanca = 140 Cc 250 <i>rallentando</i> , 255 a <i>tempo</i> . Poco piú mosso blanca= 163.	Cc 24 distribuye "m'arde ogni" una sílaba por grupo de dos semicorcheas.
10	Hay un corte entre cc 270 y 282. Aquí no se hace la <i>fermata</i> no escrita de 261	Andante negra= 61. Separa compases 7 y 8 y hace <i>ritardando</i> . Recitativo en pulso de blanca muy lento. Cc 22 negra= 92. Cc 24 velocidad de <i>recitativo</i> , hace una <i>fermata</i> en el segundo tiempo. Allegro negra= 124. Cc 30 y 31 <i>rallentando</i> . Andante corchea= 106. Cc 54 <i>poco ritardando</i> cc 55 en adelante a <i>tempo</i> . Cc 77 y 78 <i>ritenuto</i> . Allegro blanca =87. Cc 83 la entrada de la soprano está <i>ritenuto</i> , luego sigue a blanca=77. Cc 88 <i>rallentando</i> la segunda mitad del compás. Cc 89 <i>recitativo</i> tempo más lento. Cc 91 <i>fermata</i> en el mi natural. Allegro agitato blanca= 96. Allegro assai mosso blanca = 148 y baja un poco. Cc 197 y 198 <i>rallentando</i> , luego en cc 200 retoma en el <i>tempo</i> del <i>rallentando</i> último. Vuelve a blanca =132 en cc 205. Cc 236 blanca = 145 Cc 250 <i>rallentando</i> , 255 a <i>tempo</i> . Poco piú mosso blanca= 168.	Cc 24 distribuye "m'arde ogni" una sílaba por grupo de dos semicorcheas.

Línea Melódica	Variación Cc 78	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 78 hace una <i>fermata</i> en el primer tiempo cambiando el sol por un sib, luego hace un adorno se detiene en lab con el acorde del arpa, sol como nota de paso para la resolución. Cc 164 portamento al grave. Cc 261 <i>fermata</i> corta en la tercera negra (el canto y los que doblan se detienen en la tercera y siguen, tenor canta sib y el barítono mib reb solb en el calderón y repite dos veces el fa). Cc 306 soprano y tenor cantan nota larga lab, articulan como última negra en 309 y luego resuelven en reb agudo hasta 314.	Realizada la transcripción del compás 78.	La resolución del cc 310 se extiende hasta el comienzo del cc 314 en las tres voces.		Cc 117 Manrico anticipa su entrada de 118. Cassa va con platillo.
Cc 47 no hace la ligadura al compás siguiente, respira antes. Cc 73 barítono canta sib. Cc 78 hace una <i>fermata</i> en el primer tiempo cambiando el sol por un sib, luego hace un adorno se detiene en lab con el acorde del arpa, sol como nota de paso para la resolución. Cc 92 se va al fa y luego portamento al grave. Cc 164 portamento al grave. Cc 261 <i>fermata</i> en la tercera negra (el canto y los que doblan se detienen en la tercera y siguen, tenor canta sib). Cc 309 la soprano separa la segunda blanca de la nota larga un la b y luego resuelve en reb agudo nota larga hasta 318, tenor canta también reb agudo todos en una vocal que parecería una "e".	Realizada la transcripción del compás 78.	Cc 30 hace las apoyaturas como si fueran dos semicorcheas y luego corchea es decir sobre el tiempo. Cc 72 el conde canta en el último tiempo semicorchea y dos fusas. Cc 73 el conde canta dos corcheas. Cc 109 y 110 Leonora último tiempo canta corchea. La resolución del cc 310 se extiende hasta el comienzo del cc 318 en las tres voces.		Cassa va con platillo.
Cc 72 barítono reemplaza el segundo sib por un do, luego en cc 73 canta sib. Cc 78 hace una <i>fermata</i> en el primer tiempo cambiando el sol por un sib, luego hace un adorno se detiene en lab con el acorde del arpa, sol como nota de paso para la resolución. Cc 119 tenor canta re# en la primera negra. Cc 119 barítono en lugar de si canta re, lo mismo en cc 123. Cc 122 soprano en lugar de si canta re. Cc 164 con portamento al grave. Cc 309 la soprano separa la segunda blanca de la nota larga un la b y luego resuelve en reb agudo nota larga hasta 318, tenor canta también reb agudo todos en una vocal que parecería una "e".	Realizada la transcripción del compás 78.	Cc 71 barítono hace dos semicorcheas. Cc 142 tenor blancas, 143 negras, 144 blancas. La resolución del cc 310 se extiende hasta el comienzo del cc 314 en las tres voces.		Cassa va con platillo. Se escucha el apuntador.
Cc 78 hace una <i>fermata</i> en el primer tiempo cambiando el sol por un sib, luego hace un adorno se detiene en lab con el acorde del arpa, sol como nota de paso para la resolución. Cc 122 "ohi me!" como un lamento desde un mi en lugar de un si. Cc 164 con portamento al grave. Cc 261 <i>fermata</i> en la tercera negra (el canto y los que doblan se detienen en la tercera y siguen, tenor canta sib y el barítono mib reb solb en el calderón y repite dos veces el fa, lo anterior no se distingue). Cc 306 la soprano no canta la nota larga, canta un lab en el segundo tiempo de 309 y resuelve en reb al igual que el tenor hasta 314.	Realizada la transcripción del compás 78.	Cc 30 barítono hace las apoyaturas como si fueran dos semicorcheas y luego corchea es decir sobre el tiempo. Cc 71 barítono hace dos semicorcheas. Cc 72 el conde canta en el último tiempo semicorchea y dos fusas. Cc 73 el conde canta dos corcheas. La resolución del cc 310 se extiende hasta el comienzo del cc 314 en las tres voces.	Cc 91 y 92 los acordes sin acento y en piano (no tiene indicación pero siempre en otras ediciones se escuchan secos y fuerte).	Cassa va con platillo.
Cc 73 barítono canta sib. Cc 78 hace una <i>fermata</i> en el primer tiempo cambiando el sol por un sib, luego hace un adorno se detiene en lab con el acorde del arpa, sol como nota de paso para la resolución. Cc 164 con portamento al grave. Cc 306 la soprano y el tenor no cantan, se suman en el segundo tiempo de 309 con la b y resuelven en reb largo hasta 314 con la vocal "a".	Realizada la transcripción del compás 78.	Cc 30 hace las apoyaturas como si fueran dos semicorcheas es decir sobre el tiempo. Cc 71 barítono hace dos semicorcheas. Cc 72 el conde canta en el último tiempo semicorchea y dos fusas. Cc 73 conde hace dos corcheas. Cc 109 y 110 Leonora último tiempo canta negra. La resolución del cc 310 se extiende hasta el comienzo del cc 314 en las tres voces.		Cassa va con platillo.

ACTO I			
PARTE I (El duelo): Nro. 3 - Escena, romanza y terceto (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tiempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
11	No hace la variación de cc 78. No hacen la <i>fermata</i> ni el corte.	Andante negra= 86. Separa compases 7 y 8 sin <i>ritardando</i> . Recitativo en pulso de blanca lento. Cc 22 negra= 86. Cc 24 velocidad de <i>recitativo</i> , hace una <i>fermata</i> en el segundo tiempo. Allegro negra= 123 . Cc 30 y 31 <i>rallentando</i> . Andante corchea= 101. Cc 54 <i>poco ritardando</i> cc 55 en adelante <i>a tempo</i> . Cc 77 y 78 <i>ritenuto</i> . Allegro blanca =75. Cc 83 la entrada de la soprano está <i>ritenuto</i> , se queda en la corchea mib luego sigue a blanca=80. Cc 88 <i>rallentando</i> la segunda mitad del compás. Cc 89 <i>recitativo tempo</i> más lento. Cc 91 <i>fermata</i> en el mi natural. Allegro agitato blanca= 92. Allegro assai mosso blanca = 149 y baja un poco. Cc 197 y 198 <i>rallentando</i> , luego en cc 200 retoma en el <i>tempo</i> del <i>rallentando</i> último. Vuelve a blanca =122 en cc 205. Cc 236 blanca = 144 Cc 253 <i>rallentando</i> , 255 <i>a tempo</i> . Poco piú mosso blanca= 146. Últimos acordes de la orquesta <i>poco piú</i> .	Cc 24 distribuye "m'arde ogni" una sílaba por grupo de dos semicorcheas. Cc 61 conde dice "io tremo" en lugar de "fremo".
12	Sin corte.	Andante negra= 80. Separa compases 7 y 8 <i>poco ritardando</i> . Recitativo en pulso de blanca muy lento. Cc 22 negra= 86. Cc 24 velocidad de <i>recitativo</i> , hace una <i>fermata</i> en el segundo tiempo. Allegro negra= 120 . Cc 30 y 31 <i>rallentando</i> . Andante corchea= 94. Cc 54 y 55 <i>poco ritardando</i> cc 56 en adelante <i>a tempo</i> . Cc 77 y 78 <i>ritenuto</i> . Allegro blanca =82. Cc 83 la entrada de la soprano está <i>ritenuto</i> , se queda en la corchea mib luego sigue a blanca=78. Cc 88 <i>rallentando</i> la segunda mitad del compás. Cc 89 <i>recitativo tempo</i> más lento. Cc 91 <i>fermata</i> en el mi natural. Allegro agitato blanca= 98. Allegro assai mosso blanca = 139 y baja un poco. Cc 197 y 198 <i>rallentando</i> , luego en cc 200 retoma en el <i>tempo</i> del <i>rallentando</i> último. Vuelve a blanca =126 en cc 205. Cc 236 blanca = 136 Cc 250 <i>rallentando</i> , 255 <i>a tempo</i> . Poco piú mosso blanca= 149.	Cc 24 distribuye "m'arde ogni" una sílaba por grupo de dos semicorcheas.
13	Hay un corte entre cc 270 y 282.	Andante negra= 84. Separa compases 7 y 8 sin <i>ritardando</i> . Recitativo en pulso de blanca muy lento. Cc 22 negra= 82. Cc 24 velocidad de <i>recitativo</i> , hace una <i>fermata</i> en el segundo tiempo. Allegro negra= 112 . Cc 30 y 31 <i>rallentando</i> . Andante corchea= 106. Cc 54 <i>poco ritardando</i> cc 55 en adelante <i>a tempo</i> . Cc 77 y 78 <i>ritenuto</i> . Allegro blanca =77. Cc 83 la entrada de la soprano está <i>ritenuto</i> , luego sigue a blanca=77. Cc 88 <i>rallentando</i> la segunda mitad del compás. Cc 89 <i>recitativo tempo</i> más lento. Cc 91 <i>fermata</i> en el mi natural. Allegro agitato blanca= 100. Allegro assai mosso blanca = 142 y baja un poco. Cc 197 y 198 <i>rallentando</i> , luego en cc 200 retoma en el <i>tempo</i> del <i>rallentando</i> último. Vuelve a blanca =142 en cc 205. Cc 236 blanca = 142 Cc 248 <i>rallentando</i> , 255 <i>a tempo</i> . Poco piú mosso blanca= 156.	Cc 24 distribuye "m'arde ogni" una sílaba por grupo de dos semicorcheas.
14	Hay un corte entre cc 270 y 282.	Andante negra= 66. Separa compases 7 y 8 sin <i>ritardando</i> . Recitativo en pulso de blanca muy lento. Cc 22 negra= 62. Cc 24 velocidad de <i>recitativo</i> , hace una <i>fermata</i> en el segundo tiempo. Allegro negra= 116 . Cc 30 y 31 <i>rallentando</i> . Andante corchea= 90. Cc 54 <i>poco ritardando</i> cc 55 en adelante <i>a tempo</i> . Cc 77 y 78 <i>ritenuto</i> . Allegro blanca =72. Cc 83 la entrada de la soprano está <i>ritenuto</i> , hace una pequeña <i>fermata</i> en el mib corchea luego sigue a blanca=68. Cc 88 <i>rallentando</i> la segunda mitad del compás. Cc 89 <i>recitativo tempo</i> más lento. Cc 91 <i>fermata</i> en el mi natural. Allegro agitato blanca= 96. Allegro assai mosso blanca = 132 y baja un poco. Cc 197 y 198 <i>rallentando</i> , luego en cc 200 retoma en el <i>tempo</i> del <i>rallentando</i> último. Vuelve a blanca=129 en cc 205. Cc 236 blanca = 129 Cc 248 <i>rallentando</i> , 255 <i>a tempo</i> . Poco piú mosso blanca= 168.	Cc 24 distribuye "m'arde ogni" una sílaba por grupo de dos semicorcheas.
15	Hay un corte entre cc 270 y 282. Hay <i>fermata</i> .	Andante negra= 68. Separa compases 7 y 8 sin <i>ritardando</i> . Recitativo en pulso de blanca lento. Cc 22 negra= 85. Cc 24 velocidad de <i>recitativo</i> , hace una <i>fermata</i> en el segundo tiempo. Allegro negra= 122. Cc 30 y 31 <i>rallentando</i> . Andante corchea= 102. Cc 54 <i>poco ritardando</i> cc 55 en adelante <i>a tempo</i> . Cc 77 y 78 <i>ritenuto</i> . Allegro blanca =73. Cc 83 la entrada de la soprano está <i>ritenuto</i> , luego sigue a blanca=74. Cc 88 <i>rallentando</i> la segunda mitad del compás. Cc 89 <i>recitativo tempo</i> más lento. Cc 91 <i>fermata</i> en el mi natural. Allegro agitato blanca= 110. Allegro assai mosso blanca = 126 y baja un poco. Cc 197 y 198 <i>rallentando</i> , luego en cc 200 retoma en el <i>tempo</i> del <i>rallentando</i> último. Vuelve a blanca =126 en cc 205. Cc 236 blanca = 127 Cc 248 <i>rallentando</i> , 255 <i>a tempo</i> . Poco piú mosso blanca= 148.	Cc 24 distribuye "m'arde ogni" una sílaba por grupo de dos semicorcheas.

Línea Melódica	Variación Cc 78	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 73 barítono canta sib. Cc 164 con portamento al grave.		Cc 71 barítono hace dos semicorcheas. Cc 143 tenor hace dos negras en segundo tiempo. La resolución del cc 310 se extiende hasta el comienzo del cc 314 en las tres voces con la nota escrita.		Cassa va con platillo.
Cc 24 el barítono hace portamento con la "a" entre el 1er y 2do tiempo. . Cc 78 hace una fermata en el primer tiempo cambiando el sol por un sib, luego hace un adorno se detiene en lab (el acorde del arpa va en el sol), sol como nota de paso para la resolución. Cc 122 a 127 Leonora muy expresivo. Cc 164 con portamento al grave. Cc 261 poco retenido pero como escrito, tenor canta sib. Cc 306 la soprano no canta la nota larga y en cc 309 hace en la segunda blanca un la b y luego resuelve en reb agudo nota larga hasta 314. tenor y barítono nota larga escrita.	Realizada la transcripción del compás 78.	Cc 72 el barítono hace dos corcheas. Cc 144 tenor hace dos blancas. La resolución del cc 310 se extiende hasta el comienzo del cc 314 en las tres voces.	Cc 91 y 92 los acordes sin acento y en piano (no tiene indicación pero siempre en otras ediciones se escuchan secos y fuerte)	Cassa va con platillo.
Cc 24 el barítono hace portamento con la "a" entre el 1er y 2do tiempo. Cc 47 no hace la ligadura al compás siguiente, respira antes. Cc 78 hace una <i>fermata</i> en el primer tiempo cambiando el sol por un sib, luego hace un adorno se detiene en lab con el acorde del arpa, sol con trino como nota de paso para la resolución. Cc 79 y ss. conde casi hablado. Cc 119 tenor canta re# en la primeraa negra. Cc 261 <i>fermata</i> corta en la tercera negra (el canto y los que doblan se detienen en la tercera y siguen, tenor canta sib y el barítono mib reb solb en el calderón y repite dos veces el fa, lo anterior no se distingue). Final como escrito abajo.	Realizada la transcripción del compás 78.	La resolución del cc 310 se extiende hasta el comienzo del cc 314 en las tres voces con las notas escritas.		Cassa va con platillo.
Cc 78 hace una <i>fermata</i> en el primer tiempo cambiando el sol por un sib, luego hace un adorno se detiene en lab con el acorde del arpa, sol con trino como nota de paso para la resolución. Cc 119 tenor canta re# en la primera negra. Cc 125 soprano canta la nota re en lugar de si. Cc 161 a 163 Leonora <i>agitato</i> . Cc 164 portamento al grave. Cc 261 <i>fermata</i> en la tercera negra (el canto y los que doblan se detienen en la tercera y siguen, tenor canta sib y el barítono como escrito). Cc 309 la soprano hace una corchea al final del compás lab y resuelve en reb agudo que extiende junto con los otros hasta 314, tenor también reb.	Realizada la transcripción del compás 78.	La resolución del cc 310 se extiende hasta el comienzo del cc 314 en las tres voces.		Cassa va con platillo.
Cc 24 el barítono hace portamento con la "a" entre el 1er y 2do tiempo. Cc 78 hace una <i>fermata</i> en el primer tiempo cambiando el sol por un sib, luego hace un adorno se detiene en lab con el acorde del arpa, sol con trino como nota de paso para la resolución. Cc 164 portamento al grave. Cc 261 <i>fermata</i> en la tercer negra (el canto y los que doblan se detienen en la tercera y siguen, tenor canta sib y el barítono mib reb solb en el calderón y repite dos veces el fa, lo anterior no se distingue) Cc 306 la soprano no canta, entra en la última negra de cc 309 con un la b y luego resuleve en reb agudo nota larga hasta 314 "ah", tenor y barítono nota corta como escrito.	Realizada la transcripción del compás 78.	Cc 109 y 110 Leonora hace negra en lugar de semicorchea en el último tiempo. Cc 144 tenor hace dos blancas. La resolución del cc 310 se extiende hasta el comienzo del cc 314 sólo en soprano.	Cc 91 y 92 los acordes sin acento y en piano (no tiene indicación pero siempre en otras ediciones se escuchan secos y fuerte)	Cassa va con platillo.

ACTO I			
PARTE I (El duelo): Nro. 3 - Escena, romanza y terceto (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
16	Sin corte y con fermata.	Andante negra= 64. Separa compases 7 y 8 sin <i>ritardando</i> . Recitativo en pulso de blanca lento. Cc 22 negra= 64. Cc 24 velocidad de <i>recitativo</i> , hace una <i>fermata</i> en el segundo tiempo. Allegro negra= 124 . Cc 30 y 31 <i>rallentando</i> . Andante corchea= 82. Cc 54 sin <i>ritenuto</i> . Cc 78 <i>fermata</i> en la última corchea. Allegro blanca =84. Cc 83 la entrada de la soprano está retenida, luego sigue a blanca=86. Cc 88 <i>rallentando</i> la segunda mitad del compás. Cc 89 <i>recitativo</i> tempo más lento. Cc 91 <i>fermata</i> en el mi natural. Allegro agitato blanca= 89. Allegro assai mosso blanca = 146 y baja un poco. Cc 197 y 198 <i>rallentando</i> , luego en cc 200 retoma en el tempo del <i>rallentando</i> último. Vuelve a blanca =133 en cc 205. Cc 236 blanca = 146 Cc 250 <i>rallentando</i> , 255 a tempo. Poco piú mosso blanca= 160.	Cc 24 distribuye "m'arde ogni" una sílaba por grupo de dos semicorcheas.
17	Sin corte y con fermata.	Andante negra= 95. Separa compases 7 y 8 y luego <i>ritardando</i> . Recitativo en pulso de blanca lento. Cc 22 negra= 84. Cc 24 velocidad de <i>recitativo</i> , hace una <i>fermata</i> en el segundo tiempo. Allegro negra= 138. Cc 30 y 31 <i>rallentando</i> . Andante corchea= 100. Cc 54 sin <i>ritenuto</i> . Cc 78 <i>fermata</i> en la última corchea. Allegro blanca =94. Cc 83 la entrada de la soprano está <i>ritenuto</i> , luego sigue a negra=91. Cc 88 <i>rallentando</i> la segunda mitad del compás. Cc 89 <i>recitativo</i> tempo más lento. Cc 91 <i>fermata</i> en el mi natural. Allegro agitato blanca= 91. Allegro assai mosso blanca = 142 y baja un poco. Cc 197 y 198 <i>molto rallentando</i> , luego en cc 200 retoma en el tempo del <i>rallentando</i> último. Vuelve a blanca =140 en cc 205. Cc 236 blanca = 144 Cc 247 <i>rallentando</i> , 255 a tempo. Poco piú mosso blanca= 150.	Cc 24 distribuye "m'arde ogni" una sílaba por grupo de dos semicorcheas.
18	Sin corte y sin fermata.	Andante negra= 103. Cc 6 últimos dos tiempos <i>molto ritenuto</i> . Separa compases 7 y 8 sigue <i>ritardando</i> . Recitativo en pulso de blanca muy lento. Cc 22 negra= 92. Cc 24 velocidad de <i>recitativo</i> , hace una <i>fermata</i> en el segundo tiempo. Allegro negra= 144. Cc 30 y 31 <i>rallentando</i> . Andante corchea= 112. Cc 54 sin <i>ritenuto</i> . Cc 77 y 78 como escrito sin <i>ritenuto</i> . Allegro blanca =82. Cc 83 la entrada de la soprano está <i>ritenuto</i> y hace una pequeña <i>fermata</i> en el mib, luego sigue a blanca=75. Cc 88 <i>rallentando</i> la segunda mitad del compás. Cc 89 <i>recitativo</i> tempo más lento. Cc 91 <i>fermata</i> en el mi natural. Allegro agitato blanca= 110. Allegro assai mosso blanca = 150 y baja un poco. Cc 197 y 198 <i>rallentando</i> , luego en cc 200 retoma en el tempo del <i>rallentando</i> último. Vuelve a blanca =148 en cc 205. Cc 236 blanca = 146 Cc 253 <i>rallentando</i> , 255 a tempo. Cc 261 <i>ritenuto</i> . Poco piú mosso blanca= 170. Últimos acordes de la orquesta <i>poco piú</i> .	Cc 24 distribuye "m'arde ogni" una sílaba por grupo de dos semicorcheas. Cc 142 distribuye la sílaba "via" en dos negras.
19	Sin corte y con fermata.	Andante negra= 79. Separa compases 7 y 8 sigue <i>rallentando</i> . Recitativo en pulso de blanca muy lento. Cc 22 negra= 92. Cc 24 velocidad de <i>recitativo</i> , hace una <i>fermata</i> en el segundo tiempo. Allegro negra= 120. Cc 30 y 31 <i>rallentando</i> . Andante corchea= 88. Cc 54 con <i>ritenuto</i> . Cc 77 y 78 con <i>ritenuto</i> . Allegro blanca =82. Cc 83 la entrada de la soprano está <i>ritenuto</i> y hace una pequeña <i>fermata</i> en el mib, luego sigue a blanca=82. Cc 88 <i>rallentando</i> la segunda mitad del compás. Cc 89 <i>recitativo</i> tempo más lento. Cc 91 <i>fermata</i> en el mi natural. Allegro agitato blanca= 100. Allegro assai mosso blanca = 148. Cc 201 y 202 poco meno. Vuelve a blanca =142 en cc 205. Cc 236 blanca = 42Cc 251 <i>rallentando</i> , 255 a tempo. Poco piú mosso blanca= 173.	Cc 24 distribuye "m'arde ogni" una sílaba por grupo de dos semicorcheas. Cc 184 el barítono dice "io t'amo" sin altura muy expresivo.
20	Sin corte y sin fermata.	Andante negra= 83. Separa compases 7 y 8 sigue <i>rallentando</i> . Recitativo en pulso de blanca muy lento. Cc 22 negra= 95. Cc 24 velocidad de <i>recitativo</i> , hace una <i>fermata</i> en el segundo tiempo. Allegro negra= 97. Cc 30 y 31 <i>rallentando</i> . Andante corchea= 104. Cc 54 con <i>ritenuto</i> . Cc 77 y 78 con <i>ritenuto</i> . Allegro blanca =72. Cc 83 la entrada de la soprano está <i>ritenuto</i> y hace una pequeña <i>fermata</i> en el mib, luego sigue a blanca=75. Cc 88 <i>rallentando</i> la segunda mitad del compás. Cc 89 <i>recitativo</i> tempo más lento. Cc 91 <i>fermata</i> en el mi natural. Allegro agitato blanca= 108. Allegro assai mosso blanca = 140 y baja un poco. Cc 197 y 198 <i>rallentando</i> , luego en cc 200 retoma en el tempo del <i>rallentando</i> último. Vuelve a blanca =132 en cc 205. Cc 236 blanca = 140 Cc 247 <i>rallentando</i> , 255 a tempo. Cc 260 <i>rallentando</i> y 261 muy <i>ritenuto</i> . Poco piú mosso blanca= 153.	Cc 24 distribuye "m'arde ogni" una sílaba por grupo de dos semicorcheas. Cc 47 el tenor no hace la ligadura y separa. Cc 143 tenor distribuye una vocal por pulso de negra.

Línea Melódica	Variación Cc 78	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 73 barítono canta sib. Cc 78 hace una <i>fermata</i> en la última corchea fa con trino. Cc 189 el barítono liga hasta la frase siguiente. Cc 261 <i>fermata</i> en la tercera negra (el canto y los que doblan se detienen en la tercera y siguen, tenor canta sib y el barítono mib reb solb en el calderón y repite dos veces el fa, sigue como escrito, el compás anterior canta fa lab reb do hacia el agudo como indica Ricci 1era opción)		La resolución del cc 310 se extiende hasta el cc 312.	Cc 91 y 92 los acordes sin acento y en piano (no tiene indicación pero siempre en otras ediciones se escuchan secos y fuerte)	Cassa va con platillo.
Cc 78 hace una <i>fermata</i> en el primer tiempo cambiando el sol por un sib, luego hace un adorno se detiene en lab con el acorde del arpa, sol con trino como nota de paso para la resolución. Cc 261 <i>fermata</i> en la tercera negra (el canto y los que doblan se detienen en la tercera y siguen, tenor canta sib y el barítono mib reb solb en el calderón y repite dos veces el fa, sigue como escrito, el compás anterior canta fa lab reb do hacia el agudo como indica Ricci 1era opción). Cc 306 la sorpano no canta, entra en la última corchea de 309 con lab y resuelve en reb agudo hasta 314, tenor canta entre 206 y 309 lab agudo nota larga ligada hasta 310.	Realizada la transcritpción del compás 78.	La resolución del cc 310 se extiende hasta el cc 314 sólo en soprano.		Cassa va con platillo.
Cc 24 el barítono hace portamento con la "a" entre el 1er y 2do tiempo. Cc 47 no hace la ligadura al compás siguiente, hace un portamento y respira antes. Cc 73 barítono canta sibCc 126 sorpano canta la en lugar de si. Cc 127 tenor en lugar de do semicorchea canta mi. Cc 189 hace portamento y liga.		La resolución del cc 310 se extiende hasta el cc 312.		Sin platillo.
Cc 24 el barítono hace portamento con la "a" entre el 1er y 2do tiempo. Cc 73 barítono canta sib. Cc 78 hace una <i>fermata</i> en el primer tiempo cambiando el sol por un sib, luego hace un adorno se detiene en lab con el acorde del arpa, sol sin trino como nota de paso para la resolución. Cc 164 soprano hace portamento al grave. Cc 119 tenor primer tiempo re#. Cc 261 <i>fermata</i> en la tercera negra (el canto y los que doblan se detienen en la tercera y siguen, tenor canta sib y el barítono mib reb solb en el calderón y repite dos veces el fa, sigue como escrito, el compás anterior canta fa lab reb do hacia el agudo como indica Ricci 1era opción). Cc 306 soprano y tenor no cantan, en 309 hacen negra lab y resuelven en reb agudo hasta 314.	Realizada la transcritpción del compás 78.	La resolución del cc 310 se extiende hasta el cc 314.	La dicción del barítono muy expresiva.	Sin platillo.
Cc 72 el barítono convierte la segunda semicorchea en mib y luego sib. Cc 78 hace una <i>fermata</i> en el primer tiempo cambiando el sol por un sib, luego hace un adorno se detiene en lab con el acorde del arpa, sol sin trino como nota de paso para la resolución. Cc 261 tenor canta sib.	Realizada la transcritpción del compás 78.	La resolución del cc 310 se extiende hasta cc 314 en las tres voces con las notas escritas.		Cassa va con platillo.

ACTO II			
PARTE II (La gitana): Nro. 4 - Coro de gitanos y canción			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
1		Allegro negra =132. Cc 32 y 33 <i>rallentando</i>. Cc 34 negra = 120. Cc 48 con <i>levare</i> negra=132. Cc 72 y 73 <i>rallentando</i>. Cc 74 negra =120. Allegretto negra con puntillo = 49. Cc 121 y 122 <i>ritenuto</i>. Cc 123 <i>a tempo</i>. Cc 137 a 140 <i>poco più</i>. Cc 142 <i>fermata</i> sobre el sol, cc 144 negra con puntillo =45. Cc 153 negra con puntillo = 49. Cc 184 y 185 <i>ritenuto</i>. Cc 186 <i>a tempo</i>. Cc 199 a 202 <i>poco più</i>. Cc 204 <i>fermata</i> en el sol. Assai moderato negra = 64. Cc 209 y 210 <i>rallentando</i>. Luego sigue <i>recitativo</i>. Allegro negra = 127. Cc 225 y 226 <i>rallentando</i>. Cc 227 negra=116. Cc 245 <i>poco meno</i>.	Cc 84 el coro canta la misma letra que en cc 44 y 45 (chi del gitano i giorni abbella?) Cc 104 mezzo distribuye las sílabas en corcheas (ta-in). Cc 113 mezzo pronuncia la sílaba "gia" como "ga". Cc 209 convierte el 3er tiempo en corchea con puntillo y semicorchea y anticipa la sílaba "ri" a esa semicorchea
2		Allegro negra =128. Cc 32 y 33 <i>rallentando</i>. Cc 34 negra = 97. Cc 48 con <i>levare</i> negra=129. Cc 72 y 73 <i>rallentando</i>. Cc 74 negra =100. Allegretto negra con puntillo = 49. Cc 121 y 122 <i>ritenuto</i>. Cc 123 <i>a tempo</i>. Cc 137 a 140 <i>poco più</i>. Cc 142 <i>fermata</i> sobre el sol luego sigue <i>tempo</i> I. Cc 184 y 185 <i>ritenuto</i>. Cc 186 <i>a tempo</i>. Cc 199 a 202 <i>poco più</i>. Cc 204 <i>fermata</i> en el sol. Assai moderato negra = 60. Cc 209 y 210 <i>rallentando</i>. Luego sigue <i>recitativo</i>. Allegro negra = 128. Cc 225 y 226 <i>rallentando</i>. Cc 227 negra=109. <i>Poco ritenuto</i> en el anteuúltimo compás.	Cc 84 el coro canta la misma letra que en cc 44 y 45 (chi del gitano i giorni abbella?) Cc 100 la mezzo distribuye las sílabas en corcheas (re-a). Cc 104 mezzo distribuye las sílabas en corcheas (ta-in). Cc 156 a 159 la mezzo canta el texto de la exposición en lugar del que está escrito. Cc 209 convierte el 3er tiempo en corchea con puntillo y semicorchea y anticipa la sílaba "ri" a esa semicorchea
3		Allegro negra =136. Cc 32 y 33 <i>rallentando</i>. Cc 34 negra = 110. Cc 48 con <i>levare</i> negra=136. Cc 72 y 73 <i>rallentando</i>. Cc 74 negra =117. Allegretto negra con puntillo = 51. Cc 119 al 122 <i>ritenuto</i>. Cc 123 <i>a tempo</i>. Cc 137 a 140 <i>poco più</i>. Cc 142 <i>fermata</i> sobre el sol, cc 144 negra con puntillo =40. Cc 153 negra con puntillo = 50. Cc 182 a 185 <i>ritenuto</i>. Cc 186 <i>a tempo</i>. Cc 199 a 202 <i>poco più</i>. Cc 204 <i>fermata</i> en el sol. Assai moderato negra = 64. Cc 209 y 210 <i>rallentando</i>. Luego sigue <i>recitativo</i>. Allegro negra = 132. Cc 225 y 226 <i>rallentando</i>. Cc 227 negra=118.	Cc 100 la mezzo distribuye las sílabas en corcheas (re-a). Cc 104 mezzo distribuye las sílabas en corcheas (ta-in). Cc 209 convierte el 3er tiempo en corchea con puntillo y semicorchea y anticipa la sílaba "ri" a esa semicorchea
4		Allegro negra =134. Cc 32 y 33 <i>rallentando</i>. Cc 34 negra = 129. Cc 48 con <i>levare</i> negra=134. Cc 72 y 73 <i>rallentando</i>. Cc 74 negra =129. Allegretto negra con puntillo = 44. Cc 137 a 140 <i>poco più</i>. Cc 142 <i>fermata</i> sobre el sol, cc 144 negra con puntillo =33. Cc 153 negra con puntillo = 44. Cc 199 a 202 <i>poco più</i>. Cc 204 <i>fermata</i> en el sol. Assai moderato negra = 66. Cc 209 y 210 <i>rallentando</i>. Luego sigue <i>recitativo</i>. Allegro negra = 132. Cc 225 y 226 <i>rallentando</i>. Cc 227 negra=120. Últimos tres compases <i>poco meno</i>.	Cc 104 mezzo distribuye las sílabas en corcheas (ta-in). Cc 209 convierte el 3er tiempo en corchea con puntillo y semicorchea y anticipa la sílaba "ri" a esa semicorchea
5		Allegro negra =133. Cc 32 y 33 <i>rallentando</i>. Cc 34 negra = 108. Cc 48 con <i>levare</i> negra=133. Cc 72 y 73 <i>rallentando</i>. Cc 74 negra =120. Allegretto negra con puntillo = 34. Cc 121 y 122 <i>poco ritenuto</i>. Cc 123 <i>a tempo</i>. Cc 142 <i>fermata</i> sobre el sol, cc 144 negra con puntillo =36. Cc 153 negra con puntillo = 34. Cc 184 y 185 <i>ritenuto</i>. Cc 186 <i>a tempo</i>. Cc 204 <i>fermata</i> en el sol. Assai moderato negra = 52. Cc 209 y 210 <i>rallentando</i>. Luego sigue <i>recitativo</i>. Allegro negra = 130. Cc 225 y 226 <i>rallentando</i>. Cc 227 negra=114.	Cc 100 la mezzo distribuye las sílabas en corcheas (re-a). Cc 104 mezzo distribuye las sílabas en corcheas (ta-in). Pronuncia las vocales muy abiertas como si fueran todas "a". Cc 209 convierte el 3er tiempo en corchea con puntillo y semicorchea y anticipa la sílaba "ri" a esa semicorchea

Línea Melódica	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 35 y 39 el coro respira antes de la última corchea. Cc 47 el coro hace un diminuendo en la blanca con puntillo. Cc 75 y 79 el coro respira antes de la última corchea. Igual en cc 228 y 232. Cc 208 Azucena respira cada cuatro tiempos		Cc 47 y 87 el coro hace un diminuendo en la blanca con puntillo.	Cc 52 no se escucha la línea de tenores del coro o están doblando a los bajos.
Cc 35 y 39 el coro respira antes de la última corchea. Cc 29 en la orquesta la segunda corchea y todos los giros similares tocan mi en lugar de re. Cc 75 y 79 el coro respira antes de la última corchea. Igual en cc 228 y 232. Cc 210 Azucena respira antes del segundo tiempo.			Cc 52 no se escucha la línea de tenores del coro o están doblando a los bajos.
Cc 35 y 39 el coro respira antes de la última corchea. Cc 75 y 79 el coro respira antes de la última corchea. Igual en cc 228 y 232. Cc 185 mezzo hace portamento al agudo, respira antes de la siguiente frase. Cc 208 Azucena respira cada cuatro tiempos. Cc 219 Zingaro dice "su,su" recitado no cantado.			Cc 52 no se escucha la línea de tenores del coro o están doblando a los bajos. Los yunques se escuchan muy fuerte y no en tempo. Cc 61 al 63 se agregan yunques sonando en corchea en lugar del triángulo.
Cc 35 y 39 el coro respira antes de la última corchea. Cc 75 y 79 el coro respira antes de la última corchea. Igual en cc 228 y 232 (no es tan rítmico, mantiene la línea general del arco).Cc 208 Azucena respira cada cuatro tiempos			Cc 52 no se escucha la línea de tenores del coro o están doblando a los bajos. Cc 61 al 63 se agregan yunques sonando en corchea en lugar del triángulo.
Cc 29 en la orquesta la segunda corchea y todos los giros similares tocan mi en lugar de re. Cc 35 y 39 el coro respira antes de la última corchea. Cc 75 y 79 el coro respira antes de la última corchea. Igual en cc 228 y 232. Cc 185 portamento al agudo y luego respira. Cc 208 Azucena respira cada cuatro tiempos			Cc 4 la orquesta omite un tiempo de espera. Cc 52 no se escucha la línea de tenores del coro o están doblando a los bajos.

ACTO II			
PARTE II (La gitana): Nro. 4 - Coro de gitanos y canción (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
6		Allegro negra =128. Cc 32 y 33 <i>rallentando</i>. Cc 34 negra = 111. Cc 48 con <i>levare</i> negra=128. Cc 72 y 73 <i>rallentando</i>. Cc 74 negra =111. Allegretto negra con puntillo = 46. Cc 121 y 122 <i>ritenuto</i>. Cc 123 <i>a tempo</i>. Cc 137 a 140 <i>poco più</i>. Cc 142 <i>fermata</i> sobre el sol, cc 144 negra con puntillo =40. Cc 153 negra con puntillo = 46. Cc 184 y 185 <i>ritenuto</i>. Cc 186 <i>a tempo</i>. Cc 199 a 202 <i>poco più</i>. Cc 204 <i>fermata</i> en el sol. Assai moderato negra = 62. Cc 209 y 210 <i>rallentando</i>. Luego sigue <i>recitativo</i>. Allegro negra = 130. Cc 225 y 226 <i>rallentando</i>. Cc 227 negra=116. Últimos tres compases <i>rallentando</i>.	Cc 65 el coro dice la sílaba "da" de "guarda" en la corchea re. Cc 84 el coro canta la misma letra que en cc 44 y 45 (chi del gitano i giorni abbella?). Cc 100 la mezzo distribuye las sílabas en corcheas (re-a). Cc 104 mezzo distribuye las sílabas en corcheas (ta-in). Cc 209 convierte el 3er tiempo en corchea con puntillo y semicorchea y anticipa la sílaba "ri" a esa semicorchea.
7		Allegro negra =124. Cc 32 y 33 <i>rallentando</i>. Cc 34 negra = 116. Cc 48 con <i>levare</i> negra=124. Cc 72 y 73 <i>rallentando</i>. Cc 74 negra =116. Allegretto negra con puntillo = 52. Cc 121 y 122 <i>ritenuto</i>. Cc 123 <i>a tempo</i>. Cc 142 <i>fermata</i> sobre el sol, cc 144 negra con puntillo =53. Cc 153 negra con puntillo = 53. Cc 185 muy poco <i>ritenuto</i>. Cc 186 <i>a tempo</i>. Cc 204 <i>fermata</i> en el sol. Assai moderato negra = 68. Cc 209 y 210 <i>rallentando</i>. Luego sigue <i>recitativo</i>. Allegro negra = 132. Cc 225 y 226 <i>rallentando</i>. Cc 227 negra=122.	Cc 100 la mezzo distribuye las sílabas en corcheas (re-a). Cc 104 mezzo distribuye las sílabas en corcheas (ta-in). Cc 209 convierte el 3er tiempo en corchea con puntillo y semicorchea y anticipa la sílaba "ri" a esa semicorchea.
8		Allegro negra =143. Con la entrada del coro sube un poco la velocidad. Cc 32 y 33 <i>rallentando</i>. Cc 34 negra = 104. Cc 42 y 43 sube un poco la velocidad. Cc 48 con <i>levare</i> negra=140. Con la entrada del coro sube un poco la velocidad. Cc 72 y 73 <i>rallentando</i>. Cc 74 negra =104. Cc 83 y 84 sube un poco la velocidad. Allegretto negra con puntillo = 44. Cc 137 a 140 <i>poco più</i>. Cc 142 <i>fermata</i> sobre el sol, cc 144 a 149 muy lento y cantado, cc 150 <i>a tempo</i>. Cc 153 negra con puntillo = 44. Cc 199 a 202 <i>poco più</i>. Cc 204 <i>fermata</i> en el sol. Assai moderato negra =65. Cc 209 y 210 <i>rallentando</i>. Luego sigue <i>recitativo</i>. Allegro negra = 133. Cc 225 y 226 <i>rallentando</i>. Cc 227 negra=100. Cc 235 sube un poco la velocidad. Cc 247 al final <i>rallentando</i>.	Cc 100 la mezzo distribuye las sílabas en corcheas (re-a). Cc 104 mezzo distribuye las sílabas en corcheas (ta-in). Cc 209 convierte el 3er tiempo en corchea con puntillo y semicorchea y anticipa la sílaba "ri" a esa semicorchea.
9		Allegro negra =134. Cc 32 y 33 <i>rallentando</i>. Cc 34 negra = 118. Cc 48 con <i>levare</i> negra=134. Cc 72 y 73 <i>rallentando</i>. Cc 74 negra =120. Allegretto negra con puntillo = 45. Cc 137 a 140 <i>poco più</i>. Cc 142 <i>fermata</i> sobre el sol, cc 144 negra con puntillo =35. Cc 153 negra con puntillo = 46. Cc 199 a 202 <i>poco più</i>. Cc 204 <i>fermata</i> en el sol. Assai moderato negra = 58. Cc 209 y 210 <i>rallentando</i>. Luego sigue <i>recitativo</i>. Allegro negra = 130. Cc 225 y 226 <i>rallentando</i>. Cc 227 negra=116.	Cc 84 el coro canta la misma letra que en cc 44 y 45 (chi del gitano i giorni abbella?) Cc 100 la mezzo distribuye las sílabas en corcheas (re-a). Cc 104 mezzo distribuye las sílabas en corcheas (ta-in). Cc 209 convierte el 3er tiempo en corchea con puntillo y semicorchea y anticipa la sílaba "ri" a esa semicorchea.
10		Allegro negra =126. Cc 32 y 33 <i>rallentando</i>. Cc 34 negra = 99. Cc 48 con <i>levare</i> negra=126. Cc 72 y 73 <i>rallentando</i>. Cc 74 negra =116. Allegretto negra con puntillo = 43. Cc 121 y 122 <i>ritenuto</i>. Cc 123 <i>a tempo</i>. Cc 137 a 140 <i>poco più</i>. Cc 142 <i>fermata</i> sobre el sol, cc 144 negra con puntillo =39. Cc 153 negra con puntillo = 43. Cc 184 y 185 <i>ritenuto</i>. Cc 186 <i>a tempo</i>. Cc 199 a 202 <i>poco più</i>. Cc 204 <i>fermata</i> en el sol. Assai moderato negra = 68. Cc 209 y 210 <i>rallentando</i>. Luego sigue <i>recitativo</i>. Allegro negra = 116. Cc 225 y 226 <i>rallentando</i>. Cc 227 negra=100.	Cc 65 el coro dice la sílaba "da" de "guarda" en la corchea re. Cc 84 el coro canta la misma letra que en cc 44 y 45 (chi del gitano i giorni abbella?). Cc 100 la mezzo distribuye las sílabas en corcheas (re-a). Cc 104 mezzo distribuye las sílabas en corcheas (ta-in). Cc 209 convierte el 3er tiempo en corchea con puntillo y semicorchea y anticipa la sílaba "ri" a esa semicorchea.

Línea Melódica	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 208 Azucena respira cada cuatro tiempos.			Cc 52 no se escucha la línea de tenores del coro o están doblando a los bajos.
Cc 35 y 39 el coro respira antes de la última corchea. Cc 75 y 79 el coro respira antes de la última corchea. Igual en cc 228 y 232 (no es tan rítmico, mantiene la línea general del arco). Cc 208 Azucena respira cada cuatro tiempos.			Cc 52 no se escucha la línea de tenores del coro o están doblando a los bajos.
Cc 35 y 39 el coro respira antes de la última corchea. Cc 75 y 79 el coro respira antes de la última corchea. Igual en cc 228 y 232 (no es tan rítmico, mantiene la línea general del arco). Cc 210 Azucena respira antes del segundo tiempo.			Cc 52 no se escucha la línea de tenores del coro o están doblando a los bajos.
Cc 35 y 39 el coro respira antes de la última corchea. Cc 75 y 79 el coro respira antes de la última corchea. Igual en cc 228 y 232 (no es tan rítmico, mantiene la línea general del arco) Cc 131 la mezzo hace un portamento al agudo. Cc 208 Azucena respira antes de "funesta" y antes de "da cui"			Cassa con platillo. Cc 52 no se escucha la línea de tenores del coro o están doblando a los bajos. Cc 150 el clarinete toca fa en lugar de sol en la anteúltima nota.
Cc 208 Azucena respira cada cuatro tiempos.			Cc 52 no se escucha la línea de tenores del coro o están doblando a los bajos.

ACTO II			
PARTE II (La gitana): Nro. 4 - Coro de gitanos y canción (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
11		Allegro negra =131. Cc 32 y 33 <i>rallentando</i> . Cc 34 negra = 112. Cc 48 con <i>levare</i> negra=131. Cc 72 y 73 <i>rallentando</i> . Cc 74 negra =109. Allegretto negra con puntillo = 44. Cc 121 y 122 <i>poco ritenuto</i> . Cc 123 <i>a tempo</i> . Cc 137 a 140 <i>poco più</i> . Cc 142 <i>fermata</i> sobre el sol, cc 144 negra con puntillo =44. Cc 153 negra con puntillo = 44. Cc 184 y 185 <i>ritenuto</i> . Cc 186 <i>a tempo</i> . Cc 199 a 202 <i>poco più</i> . Cc 204 <i>fermata</i> en el sol. Assai moderato negra = 65. Cc 209 y 210 <i>rallentando</i> . Luego sigue <i>recitativo</i> . Allegro negra = 123. Cc 225 y 226 <i>rallentando</i> . Cc 227 negra=112.	Cc 65 el coro dice la sílaba "da" de "guarda" en la corchea re. Cc 84 el coro canta la misma letra que en cc 44 y 45 (chi del gitano i giorni abbella?). Cc 100 la mezzo distribuye las sílabas en corcheas (re-a). Cc 104 mezzo distribuye las sílabas en corcheas (ta-in). Cc 209 convierte el 3er tiempo en corchea con puntillo y semicorchea y anticipa la sílaba "ri" a esa semicorchea.
12		Allegro negra =132. Cc 32 y 33 <i>rallentando</i> . Cc 34 negra = 116. Cc 48 con <i>levare</i> negra=132. Cc 72 y 73 <i>rallentando</i> . Cc 74 negra =116. Allegretto negra con puntillo = 43. Cc 121 y 122 <i>ritenuto</i> . Cc 123 <i>a tempo</i> . Cc 137 a 140 <i>poco più</i> . Cc 142 <i>fermata</i> sobre el sol, cc 144 negra con puntillo =41. Cc 153 negra con puntillo = 43. Cc 184 y 185 <i>ritenuto</i> . Cc 186 <i>a tempo</i> . Cc 199 a 202 <i>poco più</i> . Cc 204 <i>fermata</i> en el sol. Assai moderato negra = 48. Cc 209 y 210 <i>molto rallentando</i> . Luego sigue <i>recitativo</i> . Allegro negra = 124. Cc 225 y 226 <i>rallentando</i> . Cc 227 negra=108.	Cc 65 el coro dice la sílaba "da" de "guarda" en la corchea re. Cc 100 la mezzo distribuye las sílabas en corcheas (re-a). Cc 104 mezzo distribuye las sílabas en corcheas (ta-in). Cc 209 convierte el 3er tiempo en corchea con puntillo y semicorchea y anticipa la sílaba "ri" a esa semicorchea.
13		Allegro negra =135. Cc 32 y 33 <i>rallentando</i> . Cc 34 negra = 121. Cc 48 con <i>levare</i> negra=135. Cc 72 y 73 <i>rallentando</i> . Cc 74 negra =122. Allegretto negra con puntillo = 48. Cc 121 y 122 muy poco <i>ritenuto</i> . Cc 123 <i>a tempo</i> . Cc 137 a 140 <i>poco più</i> . Cc 142 <i>fermata</i> sobre el sol, cc 144 negra con puntillo =42. Cc 153 negra con puntillo = 48. Cc 184 y 185 muy poco <i>ritenuto</i> . Cc 186 <i>a tempo</i> . Cc 199 a 202 <i>poco più</i> . Cc 204 <i>fermata</i> en el sol. Assai moderato negra = 56. Cc 209 y 210 <i>molto rallentando</i> . Luego sigue <i>recitativo</i> . Allegro negra = 140. Cc 225 y 226 <i>rallentando</i> . Cc 227 negra=116.	Cc 65 el coro dice la sílaba "da" de "guarda" en la corchea re. Cc 100 la mezzo distribuye las sílabas en corcheas (re-a). Cc 104 mezzo distribuye las sílabas en corcheas (ta-in). Cc 209 convierte el 3er tiempo en corchea con puntillo y semicorchea y anticipa la sílaba "ri" a esa semicorchea.
14		Allegro negra =137. Cc 32 y 33 muy poco <i>rallentando</i> . Cc 34 negra = 126. Cc 48 con <i>levare</i> negra=137. Cc 72 y 73 <i>molto rallentando</i> . Cc 74 negra =112. Allegretto negra con puntillo = 38. Cc 137 a 140 muy poco <i>più</i> . Cc 142 <i>fermata</i> sobre el sol, cc 144 negra con puntillo =38. Cc 153 negra con puntillo = 38. Cc 184 y 185 <i>ritenuto</i> . Cc 186 <i>a tempo</i> . Cc 199 a 202 <i>poco più</i> . Cc 204 <i>fermata</i> en el sol. Assai moderato negra = 55. Cc 209 y 210 <i>rallentando</i> . Luego sigue <i>recitativo</i> . Allegro negra = 137. Cc 225 y 226 muy poco <i>rallentando</i> y <i>diminuendo</i> . Cc 227 negra=122. Anteúltimo compás <i>poco rallentando</i> .	Cc 65 el coro dice la sílaba "da" de "guarda" en la corchea re. Cc 84 el coro canta la misma letra que en cc 44 y 45 (chi del gitano i giorni abbella?). Cc 104 mezzo distribuye las sílabas en corcheas (ta-in). Cc 122, 163 y 176 Azucena pronuncia "sh" las s. Cc 209 convierte el 3er tiempo en corchea con puntillo y semicorchea y anticipa la sílaba "ri" a esa semicorchea.
15		Allegro negra =127. Cc 32 y 33 <i>rallentando</i> . Cc 34 negra = 117. Cc 48 con <i>levare</i> negra=125. Cc 72 y 73 <i>rallentando</i> . Cc 74 negra =112. Allegretto negra con puntillo = 42. Cc 122 <i>poco ritenuto</i> . Cc 123 <i>a tempo</i> . Cc 137 a 140 <i>poco più</i> . Cc 142 <i>fermata</i> sobre el sol, cc 144 negra con puntillo =32. Cc 153 negra con puntillo = 40. Cc 185 <i>poco ritenuto</i> . Cc 186 <i>a tempo</i> . Cc 199 a 202 <i>poco più</i> . Cc 204 <i>fermata</i> en el sol. Assai moderato negra = 64. Cc 209 y 210 <i>rallentando</i> . Luego sigue <i>recitativo</i> . Allegro negra = 133. Cc 225 y 226 <i>rallentando</i> . Cc 227 negra=112. Cc 245 <i>poco meno</i> .	Cc 84 el coro canta la misma letra que en cc 44 y 45 (chi del gitano i giorni abbella?). Cc 100 la mezzo distribuye las sílabas en corcheas (re-a). Cc 104 mezzo distribuye las sílabas en corcheas (ta-in). Cc 209 convierte el 3er tiempo en corchea con puntillo y semicorchea y anticipa la sílaba "ri" a esa semicorchea.

Línea Melódica	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 35 y 39 el coro respira antes de la última corchea. Cc 75 y 79 el coro respira antes de la última corchea. Igual en cc 228 y 232 (no es tan rítmico, mantiene la línea general del arco). Cc 208 Azucena respira cada cuatro tiempos			Cc 52 no se escucha la línea de tenores del coro o están doblando a los bajos.
Cc 208 Azucena respira cada cuatro tiempos			Cc 52 no se escucha la línea de tenores del coro o están doblando a los bajos.
Cc 210 Azucena respira antes del segundo tiempo.			Cc 52 no se escucha la línea de tenores del coro o están doblando a los bajos.
Cc 210 Azucena respira antes del segundo tiempo.		Cc 121 se escucha un <i>mezzoforte súbito</i> no escrito.	Cc 52 no se escucha la línea de tenores del coro o están doblando a los bajos.
Cc 35 y 39 el coro respira antes de la última corchea. Cc 75 y 79 el coro respira antes de la última corchea. Igual en cc 228 y 232 (no es tan rítmico, mantiene la línea general del arco). Cc 210 Azucena respira antes del segundo tiempo.			Cc 52 no se escucha la línea de tenores del coro o están doblando a los bajos.

ACTO II			
PARTE II (La gitana): Nro. 4 - Coro de gitanos y canción (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
16		Allegro negra =133. Cc 32 y 33 <i>rallentando</i>. Cc 34 negra = 120. Cc 48 con <i>levare</i> negra=133. Cc 72 y 73 <i>rallentando</i>. Cc 74 negra =122. Allegretto negra con puntillo = 47. Cc 137 a 140 muy poco <i>piú</i>. cc 144 negra con puntillo =45. Cc 153 negra con puntillo = 49. Cc 199 a 202 muy poco <i>piú</i>. Assai moderato negra = 57. Cc 209 y 210 <i>rallentando</i>. Luego sigue <i>recitativo</i>. Allegro negra = 133. Cc 225 y 226 <i>rallentando</i>. Cc 227 negra=114.	Cc 65 el coro dice la sílaba "da" de "guarda" en la corchea re. Cc 84 el coro canta la misma letra que en cc 44 y 45 (chi del gitano i giorni abbella?). Cc 104 mezzo distribuye las sílabas en corcheas (ta-in). Cc 209 convierte el 3er tiempo en corchea con puntillo y semicorchea y anticipa la sílaba "ri" a esa semicorchea.
17		Allegro negra =133. Cc 32 y 33 <i>rallentando</i>. Cc 34 negra = 105. Cc 48 con <i>levare</i> negra=126. Cc 72 y 73 <i>rallentando</i>. Cc 74 negra =115. Allegretto negra con puntillo = 44. Cc 121 y 122 <i>ritenuto</i>. Cc 123 <i>a tempo</i>. Cc 137 a 140 <i>poco piú</i>. Cc 142 <i>fermata</i> sobre el sol, cc 144 negra con puntillo =38. Cc 150 y 151 <i>poco piú</i>. Cc 153 negra con puntillo = 44. Cc 184 y 185 <i>ritenuto</i>. Cc 186 <i>a tempo</i>. Cc 199 a 202 <i>poco piú</i>. Cc 204 <i>fermata</i> en el sol. Assai moderato negra = 58. Cc 209 y 210 <i>molto rallentando</i>. Luego sigue <i>recitativo</i>. Allegro negra = 120. Cc 225 y 226 <i>rallentando</i>. Cc 227 negra=106. Cc 245 <i>poco meno</i>. Últimos dos compases <i>rallentano</i>.	Cc 65 el coro dice la sílaba "da" de "guarda" en la corchea re. Cc 100 la mezzo distribuye las sílabas en corcheas (re-a). Cc 104 mezzo distribuye las sílabas en corcheas (ta-in). Cc 209 convierte el 3er tiempo en corchea con puntillo y semicorchea y anticipa la sílaba "ri" a esa semicorchea.
18		Allegro negra =150. Cc 32 y 33 <i>rallentando</i>. Cc 34 negra = 126. Cc 48 con <i>levare</i> negra=150. Cc 72 y 73 <i>rallentando</i>. Cc 74 negra =126. Allegretto negra con puntillo = 44. Cc 137 a 140 <i>poco piú</i>. Cc 144 negra con puntillo =38. Cc 153 negra con puntillo = 49. Cc 199 a 202 <i>poco piú</i>. Cc 204 <i>fermata</i> en el sol. Assai moderato negra = 68. Cc 209 y 210 <i>rallentando</i>. Luego sigue <i>recitativo</i>. Allegro negra = 140. Cc 225 y 226 <i>rallentando</i>. Cc 227 negra=116. Últimos tres compases <i>rallentando</i>.	Cc 209 convierte el 3er tiempo en corchea con puntillo y semicorchea y anticipa la sílaba "ri" a esa semicorchea.
19		Allegro negra =136. Cc 32 y 33 <i>rallentando</i>. Cc 34 negra = 114. Cc 48 con <i>levare</i> negra=131. Cc 72 y 73 <i>rallentando</i>. Cc 74 negra =112. Allegretto negra con puntillo = 49. Cc 137 a 140 <i>poco piú</i>. Cc 142 <i>fermata</i> sobre el sol, cc 144 negra con puntillo =42. Cc 153 negra con puntillo = 49. Cc 199 a 202 <i>poco piú</i>. Cc 204 <i>fermata</i> en el sol. Assai moderato negra = 62. Cc 209 y 210 <i>rallentando</i>. Luego sigue <i>recitativo</i>. Allegro negra = 132. Cc 225 y 226 <i>rallentando</i>. Cc 227 negra=110. Últimos tres compases <i>poco meno</i>.	Cc 65 el coro dice la sílaba "da" de "guarda" en la corchea re. Cc 84 el coro canta la misma letra que en cc 44 y 45 (chi del gitano i giorni abbella?). Cc 209 convierte el 3er tiempo en corchea con puntillo y semicorchea y anticipa la sílaba "ri" a esa semicorchea.
20		Allegro negra =140. Cc 32 y 33 <i>rallentando</i>. Cc 34 negra = 124. Cc 48 con <i>levare</i> negra=140. Cc 72 y 73 <i>rallentando</i>. Cc 74 negra =124. Allegretto negra con puntillo = 41. Cc 137 a 140 <i>poco piú</i>. Cc 142 <i>fermata</i> sobre el sol, cc 144 negra con puntillo =31. Cc 153 negra con puntillo = 42. Cc 199 a 202 <i>poco piú</i>. Cc 204 <i>fermata</i> en el sol. Assai moderato negra = 63. Cc 209 y 210 <i>rallentando</i>. Luego sigue <i>recitativo</i>. Allegro negra = 135. Cc 225 y 226 <i>rallentando</i>. Cc 227 negra=118. Últimos tres compases <i>rallentando</i>.	Cc 100 la mezzo distribuye las sílabas en corcheas (re-a). Cc 104 mezzo distribuye las sílabas en corcheas (ta-in). Cc 209 convierte el 3er tiempo en corchea con puntillo y semicorchea y anticipa la sílaba "ri" a esa semicorchea.

Línea Melódica	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 210 Azucena respira antes del segundo tiempo.			Cc 52 aquí si se escucha la línea de tenores del coro.
Cc 208 Azucena respira cada cuatro tiempos			Cc 52 no se escucha la línea de tenores del coro o están doblando a los bajos.
Cc 210 Azucena respira antes del segundo tiempo.			Cc 52 aquí si se escucha la línea de tenores del coro
Cc 210 Azucena respira antes del segundo tiempo.			Cc 52 no se escucha la línea de tenores del coro o están doblando a los bajos.
Cc 208 Azucena respira cada cuatro tiempos			Cc 52 no se escucha la línea de tenores del coro o están doblando a los bajos.

ACTO II			
PARTE II (La gitana): Nro. 4 - Coro de gitanos y canción (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
26		Allegretto negra con puntillo = 50. Cc 121 y 122 <i>ritenuto</i>. Cc 123 <i>a tempo</i>. Cc 142 <i>fermata</i> sobre el sol, cc 144 negra con puntillo =50. Cc 153 negra con puntillo = 50. Cc 184 y 185 <i>ritenuto</i>. Cc 186 <i>a tempo</i>. Cc 204 <i>fermata</i> en el sol.	
27		Allegretto negra con puntillo = 42. Cc 121 y 122 <i>ritenuto</i>. Cc 123 <i>a tempo</i>. Cc 142 <i>fermata</i> sobre el sol, cc 144 negra con puntillo =42. Cc 153 negra con puntillo = 42. Cc 184 y 185 <i>ritenuto</i>. Cc 186 <i>a tempo</i>. Cc 204 <i>fermata</i> en el sol.	

Línea Melódica	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros

ACTO II			
PARTE II (La gitana): Nro. 5 - Relato de Azucena			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
1		Recitativo. Allegro cc 12 en pulso de blanca, rápido. Allegro cc 19 negra = 127. // Andante Mosso corchea = 134. Cc 40 <i>rallentando</i> cc 41 a tempo. 2da mitad de cc 48 <i>rallentando</i> cc 49 a tempo. 2da mitad de cc 54 y cc 55 <i>rallentando</i>. Cc 56 corchea = 149. Cc 61 <i>meno mosso</i>. Cc 62 corchea = 120. Cc 66 <i>rallentando</i>. Poco piú mosso - Allegretto negra con puntillo = 67 y sube velocidad. Allegro agitato blanca = 84 y sube velocidad hasta 87. Cc 140 blanca = 68. Cc 144 negra = 68. Cc 145 a tempo. Cc 154 <i>allargando</i> al final.	Cc 2 Manrico canta dos negras re-do y pronuncia "siamo". Cc 10 Azucena dice "questa storia" en lugar de "quell'istoria". Cc 6 Azucena convierte la segunda conrcha en dos semicorcheas sib para separar la "o" de la "i". Cc 32 Azucena convierte la negra con puntillo en negra y corchea y pronuncia la "o" en la corchea. Cc 36 Azucena convierte la negra con puntillo en negra y corchea y anticipa la "i" a esa corchea, luego anticipa "ma" a la corchea nota mi, las dos semicorcheas "in" y luego como está escrito. Cc 65 Azucena pronuncia "cor" con portamento. Cc 141 Azucena hace redonda y resuelve con una negra en el cc 142. Cc 144 Azucena ubica la "o" en el primer tiempo. Cc 164 Azucena convierte la primeraa blanca en dos negras y distribuye "zar-si". Cc 164 Azucena pronuncia "ancor" con una "a" aspirada.
2		Recitativo. Allegro cc 12 en pulso de blanca, rápido. Allegro cc 19 negra = 140. // Andante Mosso corchea = 124. Cc 40 <i>rallentando</i> cc 41 a tempo. Cc 47 y 48 <i>rallentando</i> cc 49 a tempo. 2da mitad de cc 54 y cc 55 <i>rallentando</i>. Cc 56 corchea = 144. Cc 61 <i>meno mosso</i>. Cc 62 corchea = 102. Cc 66 <i>rallentando</i>. Poco piú mosso-Allegretto negra con puntillo = 72. Allegro agitato blanca = 94 y sube velocidad. Cc 140 blanca = 82. Cc 144 negra = 80. Cc 145 a tempo. Cc 154 <i>allargando</i> al final.	Cc 2 Manrico canta dos negras do-do y pronuncia "siamo". Cc 10 Azucena dice "questa storia" en lugar de "quell'istoria". Cc 32 Azucena convierte la negra con puntillo en negra y corchea y pronuncia la "o" en la corchea. Cc 36 Azucena convierte la negra con puntillo en negra y corchea y anticipa la "i" a esa corchea, luego anticipa "ma" a la corchea nota mi, las dos semicorcheas "in" y luego como está escrito. Cc 65 Azucena pronuncia "cor" con portamento. Cc 144 Azucena ubica la "o" en el primer tiempo.
3		Recitativo. Allegro cc 12 en pulso de blanca, rápido. Allegro cc 19 negra = 128. // Andante Mosso corchea = 110. Cc 40 <i>rallentando</i> cc 41 a tempo. 2da mitad de cc 48 <i>rallentando</i> cc 49 a tempo. 2da mitad de cc 54 y cc 55 <i>rallentando</i>. Cc 56 corchea = 152. Cc 61 <i>meno mosso</i>. Cc 62 corchea = 97. Cc 66 <i>rallentando</i>. Poco piú mosso-Allegretto negra con puntillo = 67. Allegro agitato blanca = 90. Cc 140 blanca = 67. Cc 144 negra = 67. Cc 145 a tempo. Cc 154 <i>molto allargando</i> al final.	Cc 2 Manrico canta dos negras do-do y pronuncia "siamo". Cc 6 Azucena convierte la segunda conrcha en dos semicorcheas sib para separar la "o" de la "i". Cc 10 Azucena dice "questa storia" en lugar de "quell'istoria". Cc 32 Azucena convierte la negra con puntillo en negra y corchea y pronuncia la "o" en la corchea. Cc 36 Azucena convierte la negra en dos corcheas y anticipa la "i", la tercer corchea hace silencio, luego anticipa el "ma" a la corchea nota mi, las dos semicorcheas "in" y luego como está escrito. Cc 65 Azucena pronuncia "cor" con portamento. Cc 144 Azucena ubica la "o" en el primer tiempo.
4		Recitativo. Allegro cc 12 en pulso de blanca, rápido. Allegro cc 19 negra = 128. // Andante Mosso corchea = 125. Cc 40 <i>rallentando</i> cc 41 a tempo. Cc 47 y 48 <i>rallentando</i> cc 49 a tempo. 2da mitad de cc 54 y cc 55 <i>rallentando</i>. Cc 56 corchea = 145. Cc 61 <i>meno mosso</i>. Cc 62 corchea = 100. Cc 66 <i>rallentando</i>. Poco piú mosso -Allegretto negra con puntillo = 72. Allegro agitato blanca = 97 y sube velocidad. Cc 140 blanca = 83. Cc 144 negra = 81. Cc 145 a tempo. Cc 154 <i>allargando</i> al final.	Cc 2 Manrico canta dos negras do-do y pronuncia "siamo". Cc 6 Azucena convierte la segunda corchea en dos semicorcheas sib para separar la "o" de la "i". Cc 10 Azucena dice "questa storia" en lugar de "quell'istoria". Cc 32 Azucena convierte la negra con puntillo en negra y corchea y pronuncia la "o" en la corchea. Cc 36 Azucena anticipa la "i" como diptongo de la sílaba anterior antes de cantar el 2do tiempo, luego anticipa el "ma" a la corchea nota mi, las dos semicorcheas "in" y luego como está escrito. Cc 65 Azucena pronuncia "cor" con portamento. Cc 144 Azucena ubica la "o" en el primer tiempo.
5		Recitativo. Allegro cc 12 en pulso de blanca, rápido. Allegro cc 19 negra = 132. // Andante Mosso corchea = 110. Cc 40 <i>rallentando</i> cc 41 a tempo. Cc 47 y 48 <i>rallentando</i> cc 49 a tempo. 2da mitad de cc 54 y cc 55 <i>rallentando</i>. Cc 56 corchea = 142. Cc 61 <i>meno mosso</i>. Cc 62 corchea = 198. Cc 66 <i>rallentando</i>. Poco piú mosso -Allegretto negra con puntillo = 50. Los primeraos 4 compases casi sin medida, el <i>levare</i> de Azucena lento y toma a tempo en cc 71. Allegro agitato blanca = 76. Cc 140 blanca = 58. Cc 144 negra = 78. Cc 145 a tempo. Cc 154 <i>allargando</i> al final.	Cc 2 Manrico canta dos negras do-do y pronuncia "siamo". Cc 10 Azucena dice "questa storia" en lugar de "quell'istoria". Cc 32 Azucena convierte la negra con puntillo en negra y corchea y pronuncia la "o" en la corchea. Cc 36 Azucena hace corchea - negra y anticipa la "i" luego anticipa el "ma" a la corchea nota mi, las dos semicorcheas "in" y luego como está escrito. Cc 65 Azucena pronuncia "cor" con portamento. Cc 144 Azucena ubica la "o" en el primer tiempo. Cc 164 Azucena convierte la primeraa blanca en dos negras y distribuye "zar-si".

Línea Melódica	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 39 Azucena respira antes de la última corchea. Cc 61 Manrico portamento al grave. Cc 64 Azucena respira antes de la última corchea. Cc 139 Azucena grita sin altura. Cc 157 Azucena hace portamento al agudo, respira luego del cc 158. Cc 161 Azucena respira antes de la segunda blanca, después de la primeraa blanca de cc 163 y antes de la segunda blanca de cc 164. Cc 164 Azucena hace portamento entre el do y el la.	Cc 70 Azucena hace corchea en lugar de semicorchea. Cc 77 y 85 Azucena alarga la corchea final de frase. Cc 96, 98 y 99 Azucena hace corchea en lugar de semicorchea. Cc 141 Azucena hace redonda y resuelve con una negra en el cc 142. Cc 145 Manrico hace redonda.		
Cc 21 Manrico portamento al grave. Cc 39 Azucena respira antes de la última corchea. Cc 55 Azucena canta corchea negra en el segundo tiempo ("cor-la"). Cc 61 Manrico portamento al grave. Cc 64 Azucena respira antes de la última corchea. Cc 137 a 139 Azucena no canta. Cc 157 Azucena hace portamento al agudo, respira luego del cc 158. Cc 161 Azucena respira antes de la segunda blanca y después de la primeraa blanca de cc 163.	Cc 70 Azucena hace corchea en lugar de semicorchea. Cc 77, 81 y 85 Azucena hace negra -corchea. Cc 96, 98 y 99 Azucena hace corchea en lugar de semicorchea. Cc 145 Manrico hace redonda.		
Cc 39 Azucena respira antes de la última corchea. Cc 55 Azucena canta corchea negra en el segundo tiempo ("cor-la"). Cc 61 Manrico portamento al grave. Cc 64 Azucena respira antes de la última corchea. Cc 67 pronuncia "in franto" casi hablado. Cc 81 Azucena canta las notas re -si. Cc 137 a 139 Azucena no canta. Cc 157 Azucena hace portamento al agudo, respira luego del cc 158. Cc 161 Azucena respira antes de la segunda blanca, después de la primera blanca de cc 163 y antes de la segunda blanca de cc 164.	Cc 70 Azucena hace corchea en lugar de semicorchea. Cc 77, 81 y 85 Azucena hace negra -corchea. Cc 86 y 96 Azucena hace corchea en lugar de semicorchea. Cc 143 Azucena hace dos blancas, primer tiempo de cc 144 silencio. Cc 145 Manrico hace redonda.		
Cc 21 Manrico portamento al grave. Cc 39 Azucena respira antes de la última corchea. Cc 55 Azucena canta corchea negra en el segundo tiempo ("cor-la"). Cc 61 Manrico portamento al grave. Cc 64 Azucena respira antes de la última corchea. Cc 125 Azucena canta la nota mi en lugar de re. Cc 135 Azucena hace un portamento al grave desde el "AH!". Cc 137 a 139 Azucena no canta. Cc 157 Azucena hace portamento al agudo, respira luego del cc 158. Cc 161 Azucena respira antes de la segunda blanca y después de la primera blanca de cc 163.	Cc 59 Azucena hace dos corcheas al comienzo. Cc 70 Azucena hace corchea en lugar de semicorchea. Cc 77, 81 y 85 Azucena hace negra -corchea. Cc 86, 90, 96, 98, 99 Azucena canta corchea en lugar de semicorchea. Cc 145 Manrico hace redonda		
Cc 21 Manrico portamento al grave. Cc 39 Azucena respira antes de la última corchea. Cc 61 Manrico portamento al grave. Cc 64 Azucena respira antes de la última corchea. Cc 67 Azucena "infranto" lo dice gritado. Cc 95 reemplaza el do por un mi. Cc 97 reemplaza el re por la nota mi. Cc 100 a 102 Azucena pronuncia sin altura como gritando. Cc 129 Azucena "figlio" gritado. Cc 135 en adelante Azucena casi gritado sin altura. Cc 157 Azucena hace portamento al agudo, respira luego del cc 158. Cc 161 Azucena respira antes de la segunda blanca, después de la primera blanca de cc 163 y antes de la segunda blanca de cc 164, todas las respiraciones con ruido como si estuviera agitada. Cc 164 Azucena hace portamento entre el do y el la.	Cc 145 Manrico hace redonda		

ACTO II			
PARTE II (La gitana): Nro. 5 - Relato de Azucena (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
6		Recitativo. Allegro cc 12 en pulso de blanca, rápido. Allegro cc 19 negra = 140. // Andante Mosso corchea = 113. Cc 40 <i>rallentando</i> cc 41 <i>a tempo</i> . Cc 47 y 48 <i>rallentando</i> cc 49 <i>a tempo</i> . 2da mitad de cc 54 y cc 55 <i>rallentando</i> . Cc 56 corchea = 125. Cc 61 <i>meno mosso</i> . Cc 62 corchea = 94. Cc 66 <i>rallentando</i> . Poco piú mosso-Allegretto negra con puntillo = 63. Allegro agitato blanca = 91. Cc 140 blanca = 61. Cc 144 negra = 68. Cc 145 <i>a tempo</i> . Cc 154 <i>allargando</i> al final.	Cc 2 Manrico canta dos negras do-do y pronuncia "siamo". Cc 10 Azucena dice "questa storia" en lugar de "quell'istoria". Cc 36 Azucena convierte la negra en dos corcheas y anticipa la "i", la tercer corchea hace silencio, luego anticipa el "ma" a la corchea nota mi, las dos semicorcheas "in" y luego como está escrito. Cc 65 Azucena pronuncia "cor" con portamento. Cc 144 Azucena ubica la "o" en el primer tiempo.
7		Recitativo. Allegro cc 12 en pulso de blanca, rápido. Allegro cc 19 negra = 122. // Andante Mosso corchea = 120. Cc 40 <i>rallentando</i> cc 41 <i>a tempo</i> . 2da mitad de cc 48 <i>rallentando</i> cc 49 <i>a tempo</i> . 2da mitad de cc 54 y cc 55 <i>rallentando</i> . Cc 56 corchea = 144. Cc 61 <i>meno mosso</i> . Cc 62 corchea = 104. Cc 66 <i>rallentando</i> . Poco piú mosso -Allegretto negra con puntillo = 54. Allegro agitato blanca = 83 y sube velocidad. Cc 140 blanca = 68. Cc 144 negra = 83. Cc 145 <i>a tempo</i> . Cc 154 <i>allargando</i> al final.	Cc 2 Manrico canta dos negras re-do y pronuncia "siamo". Cc 10 Azucena dice "questa storia" en lugar de "quell'istoria". Cc 32 Azucena convierte la negra con puntillo en negra y corchea y pronuncia la "o" en la corchea. Cc 36 Azucena convierte la negra con puntillo en negra y corchea y anticipa la "i" a esa corchea, luego anticipa "ma" a la corchea nota mi, las dos semicorcheas "in" y luego como está escrito. Cc 65 Azucena pronuncia "cor" con portamento. Cc 144 Azucena ubica la "o" en el primer tiempo. Cc 148 Manrico dice solamente "orror".
8		Recitativo. Allegro cc 12 en pulso de blanca, rápido. Allegro cc 19 negra = 133. // Andante Mosso corchea = 128. Cc 40 <i>rallentando</i> cc 41 <i>a tempo</i> . Cc 56 corchea = 156. Cc 61 <i>meno mosso</i> . Cc 62 corchea = 120. Cc 66 <i>rallentando</i> . Poco piú mosso -Allegretto negra con puntillo = 63. Allegro agitato blanca = 115. Cc 144 <i>poco meno</i> . Cc 140 blanca = 73. Cc 144 negra = 91. Cc 145 <i>a tempo</i> . Cc 154 <i>allargando</i> al final.	Cc 2 Manrico canta dos negras do-do y pronuncia "siamo". Cc 10 Azucena dice "questa storia" en lugar de "quell'istoria". Cc 32 Azucena convierte la negra con puntillo en negra y corchea y pronuncia la "o" en la corchea. Cc 36 Azucena convierte la negra en dos corcheas y anticipa la "i", la tercer corchea hace silencio, luego anticipa el "ma" a la corchea nota mi, las dos semicorcheas "in" y luego como está escrito. Cc 65 Azucena pronuncia "core" como escrito. Cc 144 Azucena ubica la "o" en el primer tiempo. Cc 162 y 164 Azucena convierte la primeraa blanca en dos negras y distribuye "zar-si".
9		Recitativo. Allegro cc 12 en pulso de blanca, rápido. Allegro cc 19 negra = 144. // Andante Mosso corchea = 114. Cc 40 muy poco <i>rallentando</i> cc 41 <i>a tempo</i> . Cc 47 y 48 <i>rallentando</i> cc 49 <i>a tempo</i> . 2da mitad de cc 54 y cc 55 <i>rallentando</i> . Cc 56 corchea = 128. Cc 61 <i>meno mosso</i> . Cc 62 corchea = 108. Cc 66 <i>rallentando</i> . Poco piú mosso -Allegretto negra con puntillo = 61. Allegro agitato blanca = 94. Cc 140 blanca = 61. Cc 144 negra = 81. Cc 145 <i>rallentando</i> . Cc 154 <i>allargando</i> al final.	Cc 2 Manrico canta dos negras do-do y pronuncia "siamo". Cc 10 Azucena dice "questa storia" en lugar de "quell'istoria". Cc 32 Azucena convierte la negra con puntillo en negra y corchea y pronuncia la "o" en la corchea. Cc 36 Azucena convierte la negra en dos corcheas y anticipa la "i", la tercer corchea hace silencio, luego anticipa el "ma" a la corchea nota mi, las dos semicorcheas "in" y luego como está escrito. Cc 47 "sgherri" y cc 51 "sclamó" hablado. Cc 65 Azucena pronuncia "cor" con portamento. Cc 141 Azucena convierte la primeraa blanca en redonda y resuelve en la primera negra de 142. Cc 144 Azucena ubica la "o" en el primer tiempo. Cc 164 Azucena convierte la primeraa blanca en dos negras y distribuye "zar-si".
10		Recitativo. Allegro cc 12 en pulso de blanca, rápido. Allegro cc 19 negra = 132. // Andante Mosso corchea = 122. Cc 40 <i>rallentando</i> cc 41 <i>a tempo</i> . 2da mitad de cc 48 <i>rallentando</i> cc 49 <i>a tempo</i> . 2da mitad de cc 54 y cc 55 <i>rallentando</i> . Cc 56 corchea = 146. Cc 61 <i>meno mosso</i> . Cc 62 corchea = 106. Cc 66 <i>rallentando</i> . Poco piú mosso -Allegretto negra con puntillo = 58. Allegro agitato blanca = 82. Cc 140 blanca = 68. Cc 144 negra = 68. Cc 144 una <i>fermata</i> en la tercer negra. Cc 145 <i>a tempo</i> . Cc 154 <i>allargando</i> al final.	Cc 2 Manrico canta dos negras do-do y pronuncia "siamo". Cc 10 Azucena dice "questa storia" en lugar de "quell'istoria". Cc 32 Azucena convierte la negra con puntillo en negra y corchea y pronuncia la "o" en la corchea. Cc 36 Azucena anticipa la "i" como diptongo de la sílaba anterior antes de cantar el 2do tiempo, luego anticipa el "ma" a la corchea nota mi, las dos semicorcheas "in" y luego como está escrito. Cc 65 Azucena pronuncia "cor" con portamento. Cc 141 Azucena convierte la primera blanca en redonda y resuelve en la primera negra de 142. Cc 144 Azucena ubica la "o" en el primer tiempo. Cc 164 Azucena convierte la primera blanca en dos negras y distribuye "zar-si".

Línea Melódica	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 21 Manrico portamento al grave. Cc 39 Azucena respira antes de la última corchea. Cc 51 Azucena "sclamó" hablado como narrando. Cc 61 Manrico portamento al grave. Cc 64 Azucena respira antes de la última corchea. Cc 67 "infranto" gritando. Cc 148 y sucesivos Manrico "Quale orror!" susurrando. Cc 157 Azucena hace portamento al agudo, respira luego del cc 158. Cc 161 Azucena respira antes de la segunda blanca y después de la primera blanca de cc 163.	Cc 129 Manrico dos negras. Cc 141 Azucena hace redonda y resuelve con una negra en el cc 142. Cc 145 Manrico hace redonda		
Cc 39 Azucena respira antes de la última corchea. Cc 64 Azucena respira antes de la última corchea. Cc 67 "infranto" casi hablado con exclamación. Cc 81 Azucena canta en el primer tiempo la nota re. Cc 93 y 95 Azucena reemplaza la primera nota por mi. Cc 136 a 139 Manrico no canta. Cc 157 Azucena hace portamento al agudo, respira luego del cc 158. Cc 161 Azucena respira antes de la segunda blanca y después de la primera blanca de cc 163.	Cc 139 Azucena hace redonda y resuelve en el primer tiempo del cc 140. Cc 141 Azucena hace redonda y resuelve con una negra en el cc 142. Cc 145 Manrico hace redonda.		
Cc 19 Azucena hablado "fuoco". Cc 21 Manrico portamento al grave. Cc 33 Azucena portamento al agudo. Cc 39 Azucena respira antes de la última corchea. Cc 61 Manrico portamento al grave. Cc 64 Azucena respira antes de la última corchea. Cc 67, 73, 77 y 85 hablado. Cc 81 reemplaza la primera nota por un re. Cc 87, 89 92 95 reemplaza la primera nota por un mi. Cc 96 y 97 reemplaza el si y el re por la nota mi. Cc 129 "figlio" y 135 "ah" Azucena gritado. Cc 137 a 139 Azucena sin altura. Cc 136 a 139 Manrico no canta. Cc 157 Azucena hace portamento al agudo, respira luego del cc 158. Cc 161 Azucena respira antes de la segunda blanca, después de la primera blanca de cc 163 y antes de la segunda blanca de cc 164. Cc 164 Azucena hace portamento entre el do y el la.	Cc 145 Manrico hace redonda.		
Cc 21 Manrico portamento al grave. Cc 39 Azucena respira antes de la última corchea. Cc 61 Manrico portamento al grave. Cc 64 Azucena respira antes de la última corchea. Cc 67 Azucena "infranto" hablado con exclamación. Cc 136 a 139 no canta ni Manrico ni Azucena. Cc 157 Azucena hace portamento al agudo, respira luego del cc 158. Cc 161 Azucena respira antes de la segunda blanca, después de la primera blanca de cc 163 y antes de la segunda blanca de cc 164.	Cc 86 y 90 Azucena hace corchea. Cc 145 Manrico hace redonda.		Cc 59 y 148 Manrico entra tarde.
Cc 21 Manrico portamento al grave. Cc 39 Azucena respira antes de la última corchea. Cc 61 Manrico portamento al grave. Cc 64 Azucena respira antes de la última corchea. Cc 67 Azucena "infranto" hablado con exclamación. Cc 84 Azucena portamento al agudo. Cc 124 "guardo" y 129 "figlio" Azucena gritado. Cc 136 a 139 no canta ni Manrico ni Azucena. Cc 157 Azucena hace portamento al agudo, respira luego del cc 158. Cc 161 Azucena respira antes de la segunda blanca, después de la primera blanca de cc 163 y antes de la segunda blanca de cc 164. Cc 164 Azucena hace portamento entre el do y el la.	Cc 145 Manrico hace redonda.		

ACTO II			
PARTE II (La gitana): Nro. 5 - Relato de Azucena (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
11		Recitativo. Allegro cc 12 en pulso de blanca, rápido. Allegro cc 19 negra = 133. // Andante Mosso corchea = 114. Cc 40 <i>rallentando</i> cc 41 <i>a tempo</i>. 2da mitad de cc 48 <i>rallentando</i> cc 49 <i>a tempo</i>. 2da mitad de cc 54 y cc 55 <i>rallentando</i>. Cc 56 corchea = 138. Cc 61 <i>meno mosso</i>. Cc 62 corchea = 99. Cc 66 <i>rallentando</i>. Poco più mosso -Allegretto negra con puntillo = 59. Allegro agitato blanca = 84 y baja un poco. Cc 140 blanca = 51. Cc 144 negra = 80. Cc 145 <i>a tempo</i>. Cc 154 <i>allargando</i> al final.	Cc 2 Manrico canta dos negras do-do y pronuncia "siamo". Cc 10 Azucena dice "questa storia" en lugar de "quell'istoria". Cc 32 Azucena convierte la negra con puntillo en negra y corchea y pronuncia la "o" en la corchea. Cc 36 Azucena convierte la negra en dos corcheas y anticipa la "i", la tercer corchea hace silencio, luego anticipa el "ma" a la corchea nota mi, las dos semicorcheas "in" y luego como está escrito. Cc 65 Azucena pronuncia "cor" con portamento. Cc 141 Azucena convierte la primera blanca en redonda y resuelve en la primera negra de 142. Cc 144 Azucena ubica la "o" en el primer tiempo. Cc 164 Azucena convierte la primera blanca en dos negras y distribuye "zar-si".
12		Recitativo. Allegro cc 12 en pulso de blanca, rápido. Allegro cc 19 negra = 129. // Andante Mosso corchea = 124. Cc 40 <i>rallentando</i> cc 41 <i>a tempo</i>. 2da mitad de cc 48 <i>rallentando</i> cc 49 <i>a tempo</i>. 2da mitad de cc 54 y cc 55 <i>rallentando</i>. Cc 56 corchea = 160. Cc 61 <i>meno mosso</i>. Cc 62 corchea = 102. Cc 66 <i>rallentando</i>. Poco più mosso -Allegretto negra con puntillo = 65. Allegro agitato blanca = 89. Cc 140 blanca = 62. Cc 144 negra = 84. Cc 145 <i>a tempo</i>. Cc 154 <i>allargando</i> al final.	Cc 2 Manrico canta dos negras re-do y pronuncia "siamo". Cc 10 Azucena dice "questa storia" en lugar de "quell'istoria". Cc 32 Azucena convierte la negra con puntillo en negra y corchea y pronuncia la "o" en la corchea. Cc 36 Azucena convierte la negra con puntillo en negra y corchea y anticipa la "i" a esa corchea, luego anticipa "ma" a la corchea nota mi, las dos semicorcheas "in" y luego como está escrito. Cc 65 Azucena pronuncia "cor" con portamento. Cc 144 Azucena ubica la "o" en el primer tiempo. Cc 164 Azucena convierte la primera blanca en dos negras y distribuye "zar-si".
13		Recitativo. Allegro cc 12 en pulso de blanca, rápido. Allegro cc 19 negra = 130. // Andante Mosso corchea = 138. Cc 40 <i>rallentando</i> cc 41 <i>a tempo</i>. 2da mitad de cc 48 <i>rallentando</i> cc 49 <i>a tempo</i>. 2da mitad de cc 54 y cc 55 <i>rallentando</i>. Cc 56 corchea = 146. Cc 61 <i>meno mosso</i>. Cc 62 corchea = 192. Cc 66 <i>rallentando</i>. Poco più mosso -Allegretto negra con puntillo = 68. Allegro agitato blanca = 98. Cc 140 blanca = 68. Cc 144 negra = 100. Cc 145 <i>a tempo</i>. Cc 154 <i>allargando</i> al final.	Cc 2 Manrico canta dos negras do-do y pronuncia "siamo". Cc 10 Azucena dice "questa storia" en lugar de "quell'istoria". Cc 32 Azucena convierte la negra con puntillo en corchea negra y pronuncia la "o" en la negra. Cc 36 Azucena convierte la negra en dos corcheas y anticipa la "i", la tercer corchea hace silencio, luego anticipa el "ma" a la corchea nota mi, las dos semicorcheas "in" y luego como está escrito. Cc 65 Azucena pronuncia "cor" con portamento. Cc 144 Azucena ubica la "o" en el primer tiempo. Cc 164 Azucena convierte la primera blanca en dos negras y distribuye "zar-si".
14		Recitativo. Allegro cc 12 en pulso de blanca, rápido. Allegro cc 19 negra = 113. // Andante Mosso corchea = 112. Cc 40 <i>rallentando</i> cc 41 <i>a tempo</i>. 2da mitad de cc 48 <i>rallentando</i> cc 49 <i>a tempo</i>. 2da mitad de cc 54 y cc 55 <i>rallentando</i>. Cc 56 corchea = 148. Cc 61 <i>meno mosso</i>. Cc 62 corchea = 98. Cc 66 <i>rallentando</i>. Poco più mosso -Allegretto negra con puntillo = 62. Allegro agitato blanca = 84. Cc 140 blanca = 57. Cc 144 negra = 110. Cc 145 <i>a tempo</i>. Cc 154 <i>allargando</i> al final.	Cc 2 Manrico canta dos negras do-do y pronuncia "siamo". Cc 10 Azucena dice "questa storia" en lugar de "quell'istoria". Cc 32 Azucena convierte la negra con puntillo en negra y corchea y pronuncia la "o" en la corchea. Cc 36 Azucena convierte la negra con puntillo en negra y corchea y anticipa la "i" a esa corchea, luego anticipa "ma" a la corchea nota mi, las dos semicorcheas "in" y luego como está escrito. Cc 65 Azucena pronuncia "cor" con portamento. Cc 144 Azucena ubica la "o" en el primer tiempo.
15		Recitativo. Allegro cc 12 en pulso de blanca, rápido. Allegro cc 19 negra = 126. // Andante Mosso corchea = 105. Cc 40 <i>rallentando</i> cc 41 <i>a tempo</i>. 2da mitad de cc 48 <i>rallentando</i> cc 49 <i>a tempo</i>. 2da mitad de cc 54 y cc 55 <i>rallentando</i>. Cc 56 corchea = 118. Cc 61 <i>meno mosso</i>. Cc 62 corchea = 94. Cc 66 <i>rallentando</i>. Poco più mosso -Allegretto negra con puntillo = 58. Allegro agitato blanca = 87. Cc 140 blanca = 58. Cc 144 negra = 100. Cc 145 <i>a tempo</i>. Cc 154 <i>allargando</i> al final.	Cc 2 Manrico canta dos negras do-do y pronuncia "siamo". Cc 10 Azucena dice "questa storia" en lugar de "quell'istoria". Cc 32 Azucena convierte la negra con puntillo en negra y corchea y pronuncia la "o" en la corchea. Cc 36 Azucena convierte la negra con puntillo en negra y corchea y anticipa la "i" a esa corchea, luego anticipa "ma" a la corchea nota mi, las dos semicorcheas "in" y luego como está escrito. Cc 65 Azucena pronuncia "core" con portamento. Cc 144 Azucena ubica la "o" en el primer tiempo.

Línea Melódica	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 11 Azucena portamento al grave. Cc 21 Manrico portamento al grave. Cc 39 Azucena respira antes de la última corchea. <i>Levare</i> al cc 49 Azucena portamento al agudo. Cc 61 Manrico portamento al grave. Cc 64 Azucena respira antes de la última corchea. Cc 67 Azucena "infranto" hablado con exclamación. Cc 87 Azucena canta la nota mi en el primer tiempo. Cc 137 a 139 Azucena no canta. Cc 157 Azucena hace portamento al agudo, respira luego del cc 158. Cc 161 Azucena respira antes de la segunda blanca, después de la primera blanca de cc 163 y antes de la segunda blanca de cc 164. Cc 164 Azucena hace portamento entre el do y el la.	Cc 145 Manrico hace redonda.		
Cc 21 Manrico portamento al grave. Cc 39 Azucena respira antes de la última corchea. Cc 64 Azucena respira antes de la última corchea. Cc 67 Azucena "infranto" hablado con exclamación. Cc 81 Azucena canta la nota re en lugar de do. Cc 95 primeraa corchea canta la nota mi. Cc 153 Manrico exclamando "error". Cc 157 Azucena hace portamento al agudo, respira luego del cc 158. Cc 161 Azucena respira antes de la segunda blanca, después de la primera blanca de cc 163 y antes de la segunda blanca de cc 164.	Cc 85 y 93 Azucena hace negra corchea. Cc 90 hace corchea en lugar de semicorchea. Cc 97 hace negra con puntillo y resuelve en la primera corchea de 98. Cc 145 Manrico hace redonda.		
Cc 39 Azucena respira antes de la última corchea. Cc 64 Azucena respira antes de la última corchea. Cc 67 Azucena "infranto" hablado con exclamación como llorando. Cc 81 Azucena canta la nota re en lugar de do. Cc 129 Manrico exclamando "Ah che dici!". Cc 157 Azucena hace portamento al agudo, respira luego del cc 158. Cc 161 Azucena respira antes de la segunda blanca, después de la primera blanca de cc 163 y antes de la segunda blanca de cc 164.	Cc86 y 90 Azucena hace corchea en lugar de semicorchea. Cc 145 Manrico hace redonda.		
Cc 21 Manrico portamento al grave. Cc 39 Azucena respira antes de la última corchea. Cc 61 Manrico portamento al grave. Cc 64 Azucena respira antes de la última corchea. Cc 67 Azucena "infranto" susurrado. Cc 145 Azucena "bruciato!" gritado. Cc 157 Azucena hace portamento al agudo, respira luego del cc 158. Cc 161 Azucena respira antes de la segunda blanca y después de la primera blanca de cc 163.		Cc 139, 141 y 143 orquesta con <i>crescendo</i>	Cc 119 hay una nota falsa en los metales (posiblemente los cornos 3 y 4)
Cc 21 Manrico portamento al grave. Cc 39 Azucena respira antes de la última corchea. Cc 67 Azucena "infranto" como en llanto. Cc 81 Azucena canta la nota re en lugar de do. Cc 84 hace portamento. Cc 93, 95 canta la nota mi en el primer tiempo. Cc 96 y 97 reemplaza el si y el re por la nota mi. Cc 129 a 130 Manrico, gritado sin alturas. Cc 137 a 139 Azucena no canta. Cc 145 Azucena "bruciato!" gritado. Cc 157 Azucena hace portamento al agudo, respira luego del cc 158. Cc 161 Azucena respira antes de la segunda blanca y después de la primera blanca de cc 163.	Cc 73, 77, 81, 93 Azucena hace negra corchea. Cc 90 Azucena hace corchea en lugar de semicorchea. Cc 145 Manrico hace redonda.		Cc El timbal hace una entrada falsa en 129 (anticipa la de 133).

ACTO II			
PARTE II (La gitana): Nro. 5 - Relato de Azucena (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
16		Recitativo. Allegro cc 12 en pulso de blanca, rápido. Allegro cc 19 negra = 142. // Andante Mosso corchea = 100. Cc 40 <i>rallentando</i> cc 41 a tempo. 2da mitad de cc 48 <i>rallentando</i> cc 49 a tempo. 2da mitad de cc 54 y cc 55 <i>rallentando</i> . Cc 56 corchea = 128. Cc 61 <i>meno mosso</i> . Cc 62 corchea = 88. Cc 66 <i>rallentando</i> . Poco piú mosso -Allegretto negra con puntillo = 59. Allegro agitato blanca = 91. Cc 140 blanca = 75 Cc 144 negra = 94. Cc 145 a tempo. Cc 154 <i>allargando</i> al final.	Cc 2 Manrico canta dos negras do-do y pronuncia "siamo". Cc 10 Azucena dice "questa storia" en lugar de "quell'istoria". Cc 32 Azucena convierte la negra con puntillo en negra y corchea y pronuncia la "o" en la corchea. Cc 36 Azucena convierte la negra con puntillo en negra y corchea y anticipa la "i" a esa corchea, luego anticipa "ma" a la corchea nota mi, las dos semicorcheas "in" y luego como está escrito. Cc 65 Azucena pronuncia "core" con portamento. Cc 144 Azucena ubica la "o" en el primer tiempo.
17		Recitativo. Allegro cc 12 en pulso de blanca, rápido. Allegro cc 19 negra = 132. // Andante Mosso corchea = 124. Cc 40 <i>rallentando</i> cc 41 a tempo. 2da mitad de cc 48 <i>rallentando</i> cc 49 a tempo. 2da mitad de cc 54 y cc 55 <i>rallentando</i> . Cc 56 corchea = 148. Cc 61 <i>meno mosso</i> . Cc 62 corchea = 88. Cc 66 <i>rallentando</i> . Poco piú mosso -Allegretto negra con puntillo = 53. Allegro agitato blanca = 87. Cc 140 blanca = 65. Cc 144 negra = 88. Cc 145 a tempo. Cc 154 <i>allargando</i> al final.	Cc 2 Manrico canta dos negras do-do y pronuncia "siamo". Cc 10 Azucena dice "questa storia" en lugar de "quell'istoria". Cc 32 Azucena convierte la negra con puntillo en negra y corchea y pronuncia la "o" en la corchea. Cc 36 Azucena convierte la negra en dos corcheas y anticipa la "i", la tercer corchea hace silencio, luego anticipa el "ma" a la corchea nota mi, las dos semicorcheas "in" y luego como está escrito. Cc 65 Azucena pronuncia "core" sin portamento. Cc 144 Azucena ubica la "o" en el primer tiempo. Cc 164 Azucena convierte la primera blanca en dos negras y distribuye "zar-si".
18		Recitativo. Allegro cc 12 en pulso de blanca, rápido. Allegro cc 19 negra = 140. // Andante Mosso corchea = 122. Cc 40 <i>rallentando</i> cc 41 a tempo. 2da mitad de cc 48 <i>rallentando</i> cc 49 a tempo. 2da mitad de cc 54 y cc 55 <i>rallentando</i> . Cc 56 corchea = 138. Cc 61 <i>meno mosso</i> . Cc 62 corchea = 120. Cc 66 <i>rallentando</i> . Poco piú mosso -Allegretto negra con puntillo = 72. Allegro agitato blanca = 94. Cc 140 blanca = 69. Cc 144 negra = 115. Cc 145 a tempo. Cc 154 <i>allargando</i> al final.	Cc 32 Azucena convierte la negra con puntillo en negra y corchea y pronuncia la "o" en la corchea. Cc 144 Azucena ubica la "o" en el primer tiempo.
19		Recitativo. Allegro cc 12 en pulso de blanca, rápido. Allegro cc 19 negra = 140. // Andante Mosso corchea = 118. Cc 40 <i>rallentando</i> cc 41 a tempo. 2da mitad de cc 48 <i>rallentando</i> cc 49 a tempo. 2da mitad de cc 54 y cc 55 <i>rallentando</i> . Cc 56 corchea = 136. Cc 61 <i>meno mosso</i> . Cc 62 corchea = 105. Cc 66 <i>rallentando</i> . Poco piú mosso -Allegretto negra con puntillo = 60. Allegro agitato blanca = 97. Cc 140 blanca = 58. Cc 144 negra = 103. Cc 145 a tempo. Cc 154 <i>allargando</i> al final.	Cc 2 Manrico canta dos negras do-do y pronuncia "siamo". Cc 10 Azucena dice "questa storia" en lugar de "quell'istoria". Cc 32 Azucena convierte la negra con puntillo en negra y corchea y pronuncia la "o" en la corchea. Cc 36 Azucena convierte la negra con puntillo en negra y corchea y anticipa la "i" a esa corchea, luego anticipa "ma" a la corchea nota mi, las dos semicorcheas "in" y luego como está escrito. Cc 65 Azucena pronuncia "cor" con portamento. Cc 144 Azucena ubica la "o" en el primer tiempo. Cc 164 Azucena convierte la segunda blanca en dos negras y distribuye "si-an"
20		Recitativo. Allegro cc 12 en pulso de blanca, rápido. Allegro cc 19 negra = 120. // Andante Mosso corchea = 108. Cc 40 <i>rallentando</i> cc 41 a tempo. 2da mitad de cc 48 <i>rallentando</i> cc 49 a tempo. 2da mitad de cc 54 y cc 55 <i>rallentando</i> . Cc 56 corchea = 126. Cc 61 <i>meno mosso</i> . Cc 62 corchea = 90. Cc 66 <i>rallentando</i> . Poco piú mosso -Allegretto negra con puntillo = 62. Allegro agitato blanca = 102. Cc 132 <i>rallentando</i> , cc 133 blanca = Cc 140 blanca = 72. Cc 144 negra = 96. Cc 145 a tempo. Cc 154 <i>allargando</i> al final.	Cc 2 Manrico canta dos negras do-do y pronuncia "siamo". Cc 10 Azucena dice "questa storia" en lugar de "quell'istoria". Cc 32 Azucena convierte la negra con puntillo en negra y corchea y pronuncia la "o" en la corchea. Cc 36 Azucena convierte la negra con puntillo en negra y corchea y anticipa la "i" a esa corchea, luego anticipa "ma" a la corchea nota mi, las dos semicorcheas "in" y luego como está escrito. Cc 65 Azucena pronuncia "cor" con portamento. Cc 144 Azucena ubica la "o" en el primer tiempo. Cc 162 y 164 Azucena convierte la segunda blanca en dos negras y distribuye "si-an"

Línea Melódica	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 21 Manrico portamento al grave. Cc 33 Azucena portamento al agudo. Cc 39 Azucena respira antes de la última corchea. Cc 64 Azucena respira antes de la última corchea. Cc 161 Azucena respira antes de la segunda blanca y después de la primera blanca de cc 163.	Cc 73, 77, 81, 93 Azucena hace negra corchea. Cc 90 Azucena hace corchea en lugar de semicorchea. Cc 145 Manrico hace redonda.		
Cc 11 Azucena portamento al grave. Cc 33 Azucena portamento al agudo. Cc 39 Azucena respira antes de la última corchea. Cc 130 Manrico exclamando sin altura. Cc 157 Azucena hace portamento al agudo, respira luego del cc 158. Cc 161 Azucena respira antes de la segunda blanca, después de la primera blanca de cc 163 y antes de la segunda blanca de cc 164.	Cc 73, 77, 81, 85, 89, 93, 95, 97 Azucena hace negra corchea. Cc 145 Manrico hace redonda.		
Cc 39 Azucena respira antes de la última corchea. Cc 47 Azucena "sgherri" gritado. Cc 61 Manrico portamento al grave. Cc 64 Azucena respira antes de la última corchea. Cc 84 Azucena portamento. Cc 87 canta la nota mi en el primer tiempo. Cc 157 Azucena hace portamento al agudo, respira luego del cc 158. Cc 161 Azucena respira antes de la segunda blanca, después de la primera blanca de cc 163 y antes de la segunda blanca de cc 164.	Cc 77, 81, 85 Azucena hace negra corchea. Cc 145 Manrico hace redonda.		
Cc 21 Manrico portamento al grave. Cc 33 Azucena portamento al agudo. Cc 39 Azucena respira antes de la última corchea. Cc 61 Manrico portamento al grave. Cc 64 Azucena respira antes de la última corchea. Cc 67 Azucena "infranto" hablado. Cc 87 Azucena canta la nota mi en el primer tiempo. Cc 129 y 130 Manrico sin altura. Cc 161 Azucena respira antes de la segunda blanca, después de la primera blanca de cc 163 y antes de la segunda blanca de cc 164.	Cc 73, 77, 81, 85, 89, 93 Azucena hace negra corchea. Cc 145 Manrico hace redonda.		
Cc 11 Azucena portamento al grave. Cc 21 Manrico portamento al grave. Cc 39 Azucena respira antes de la última corchea. Cc 47 Azucena "sgherri" exclamado. Cc 61 Manrico portamento al grave. Cc 67 Azucena "infranto" hablado. Cc 137 a 139 Azucena no canta. Cc 155 Azucena respira. Cc 157 hace portamento al agudo. Cc 161 Azucena respira antes de la segunda blanca, después de la primera blanca de cc 163 y antes de la segunda blanca de cc 164.	Cc 73, 77, 81, 85, 89, 93, 97 Azucena hace negra corchea. Cc 145 Manrico hace redonda.		

ACTO II			
PARTE II (La gitana): Nro. 6 - Escena y duo			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
1	Hay corte entre los compases 265 al 286, del 299 al 302 y del 314 al 315	Allegro recitativo al comienzo libre, Cc 6 a pulso de blanca, cc 14 a pulso de blanca un poco más rápido, cc 26 más lento. Cc 30 Manrico <i>poco più</i> con carácter heroico. Allegro cc 41 negra = 96. Cc 52 al 55 recitativo . Allegro cc 56 negra = 110. Cc 71 <i>rallentando</i> y calderón. Cc 72 a tempo. Cc 73 negra = 115. Cc 83 y 84 <i>rallentando</i> . Cc 85 negra = 108. Cc 90 <i>rallentando</i> y calderón. Meno mosso negra = 102. Cc 109 negra= 110. Cc 112 negra = 102. Cc 115 negra= 110. Cc 118 negra = 102.Cc 121 negra=112. Cc 123 cadencia. Allegro cc 126 recitativo . Allegro cc 133 blanca = 72, sigue recitativo . Allegro agitato mosso blanca =112. Velocissimo negra con puntillo = 72. Cc 179 negra con puntillo = 74. Cc 209 negra con puntillo =78. Cc 261 y 262 <i>allargando</i> , luego a tempo. Cc 287 negra con puntillo = 92	Cc 36 Manrico convierte la negra con puntillo en dos negras para distribuir "ri-o". Cc 61 Manrico convierte la blanca con puntillo en blanca y negra para distribuir "e-i".
2	Hay corte entre los compases 265 al 282 y del 299 al 302.	Allegro recitativo al comienzo libre, Cc 6 a pulso de blanca, cc 14 a pulso de blanca un poco más rápido, cc 26 más lento. Cc 30 Manrico <i>poco più</i> con carácter heroico. Allegro cc 41 negra = 111 y sube la velocidad. Cc 52 al 55 recitativo . Allegro cc 56 negra = 120. Cc 71 <i>ritenuto</i> . Cc 72 a tempo. Cc 73 negra = 131. Final del cc 82, cc 83 y 84 <i>rallentando</i> . Cc 85 negra = 120. Cc 90 <i>rallentando</i> y calderón. Meno mosso negra = 100 y subiendo un poco la velocidad. Cc 109 negra= 112. Cc 112 negra = 102. Cc 115 negra= 112. Cc 118 negra = 102Cc 121 negra=128. Cc 123 cadencia. Allegro cc 126 recitativo . Allegro cc 133 blanca = 106 y sigue recitativo . Allegro agitato mosso blanca =112 y sube velocidad. Velocissimo negra con puntillo = 75. Cc 179 a tempo. Cc 209 negra con puntillo =80 y sube hasta 82. Cc 261 y 262 <i>allargando</i> (262 con calderón) luego a tempo. Cc 283 negra con puntillo = 98 y sube un poco. Últimos acordes orquesta a mayor velocidad.	Cc 36 Manrico convierte la negra con puntillo en dos negras para distribuir "ri-o". Cc 61 Manrico convierte la blanca con puntillo en blanca y negra para distribuir "e-i". Cc 294 Azucena canta la letra de Manrico.
3	Hay corte entre los compases 265 al 282 y del 299 al 302.	Allegro recitativo al comienzo libre, cc 6 a pulso de blanca, cc 14 a pulso de blanca un poco más rápido, cc 26 más lento. Cc 30 Manrico <i>poco più</i> con carácter heroico. Allegro cc 41 negra = 108 y sube la velocidad. Cc 52 al 55 recitativo . Allegro cc 56 negra = 120 y sube un poco la velocidad. Cc 71 <i>ritenuto</i> . Cc 72 a tempo. Cc 73 negra = 131. Cc 83 y 84 <i>rallentando</i> . Cc 85 negra = 120. Cc 90 <i>rallentando</i> y calderón. Meno mosso negra = 98 y subiendo un poco la velocidad. Cc 109 negra= 116. Cc 112 negra = 106. Cc 115 negra= 116. Cc 118 negra = 106Cc 121 negra=120. Cc 123 cadencia. Allegro cc 126 recitativo . Allegro cc 133 blanca = 90 y sigue recitativo . Allegro agitato mosso blanca =110 y sube velocidad. Velocissimo negra con puntillo = 75. Cc 179 negra con puntillo =77. Cc 209 negra con puntillo =91. Cc 261 y 262 <i>allargando</i> (262 con calderón) luego a tempo. Cc 283 negra con puntillo = 101 y sube muy poco. Últimos acordes orquesta a mayor velocidad.	Cc 36 Manrico convierte la negra con puntillo en dos negras para distribuir "ri-o".Cc 294 Azucena canta "fe-e" y extiende la "e" en los compases 295 a 298.
4	Hay corte entre los compases 265 al 282 y del 299 al 302.	Allegro recitativo al comienzo libre, Cc 6 a pulso de blanca, cc 14 a pulso de blanca un poco más rápido, cc 26 más lento. Cc 30 Manrico <i>poco più</i> con carácter heroico. Allegro cc 41 negra = 120. Cc 52 al 55 recitativo . Allegro cc 56 negra = 112 y sube un poco la velocidad. Cc 71 <i>ritenuto</i> . Cc 72 a tempo. Cc 73 negra = 130. Cc 83 y 84 <i>rallentando</i> . Cc 85 negra = 130. Cc 90 <i>rallentando</i> y calderón. Meno mosso negra = 91. Cc 109 negra= 119. Cc 112 negra = 100. Cc 115 negra= 119. Cc 118 negra = 100. Cc 121 negra=118. Cc 123 cadencia. Allegro cc 126 recitativo . Allegro cc 133 blanca = 104 y sigue recitativo . Allegro agitato mosso blanca =100 y sube velocidad. Velocissimo negra con puntillo = 72. Cc 179 negra con puntillo =68. Cc 209 negra con puntillo =78 y sube a 83. Cc 261 y 262 <i>allargando</i> (262 con calderón) luego a tempo. Cc 283 negra con puntillo = 101 y sube muy poco.	Cc 36 Manrico convierte la negra con puntillo en dos negras para distribuir "ri-o".
5	Hay corte entre los compases 265 al 282 y del 299 al 302.	Allegro recitativo Azucena lento, Manrico rápido. Allegro cc 41 negra = 86. Cc 52 al 55 recitativo . Allegro cc 56 negra = 112. Cc 71 <i>ritenuto</i> . Cc 72 a tempo. Cc 73 negra = 118. Cc 83 y 84 <i>rallentando</i> . Cc 85 negra = 108. Cc 90 <i>rallentando</i> y calderón. Meno mosso negra = 89. Cc 109 negra= 98. Cc 112 negra = 84. Cc 115 negra= 98. Cc 118 negra = 84. Cc 121 negra=103. Cc 123 cadencia. Allegro cc 126 recitativo . Allegro cc 133 blanca = 80 y sigue recitativo . Allegro agitato mosso blanca =110 y sube un poco velocidad. Velocissimo negra con puntillo = 73. Cc 179 negra con puntillo =68. Cc 209 negra con puntillo =88. Cc 261 y 262 <i>allargando</i> (262 con calderón corto) luego a tempo. Cc 283 negra con puntillo = 104. Últimos acordes orquesta a mayor velocidad.	Cc 36 Manrico convierte la negra con puntillo en dos negras para distribuir "ri-o".

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 3 Azucena canta después de Manrico. Cc 5 Azucena canta todo nota si. Cc 10 Azucena portamento al grave. Cc 29 Manrico canta después de Azucena. Cc 51 Marico portamento al grave. Cc 71 Manrico calderón en la segunda corchea del tercer tiempo en el canto, la orquesta se detiene en la última corchea del compás. Cc 78 Manrico respira luego del segundo tiempo. Cc 90 calderón en el la agudo, luego portamento al sol, respira y sigue. Cc 91 portamento en "dice" y "non ferir", calderón en el mi agudo. Cc 104 Azucena portamento al grave. Cc 121 no canta ni Manrico ni Azucena. Cc 122 canta solamente Manrico. Cc 162 Azucena canta el re en la octava grave. Cc 178 Azucena calderón y portamento al agudo, luego respira antes de la siguiente frase. Cc 294 Azucena canta las notas de Manrico y resuelven en sol nota larga.	Cc 123 Azucena anticipa la sílaba "gi" en el si natural ligado y Manrico vuelve a articular "a" ambos salen con muy poco portamento. // Realizada la transcripción del compás 208.	La resolución de cc 303 se extiende hasta cc 309.		Cc 5 el acorde después del canto.
Cc 5 Azucena canta todo nota si. Cc 10 Azucena portamento al grave. Cc 51 Marico portamento al grave. Cc 78 Manrico respira luego del segundo tiempo. Cc 81 Manrico "fibre" hablado. Cc 90 calderón en el la agudo, luego portamento al sol, respira y sigue. Cc 91 Manrico calderón en el mi agudo. Cc 104 Azucena portamento al grave. Cc 122 no canta ni Manrico ni Azucena. Cc 160 y 161 Azucena no canta, luego que se detiene la orquesta en 162 canta "son io che parla a te". Cc 178 Azucena calderón y portamento al agudo, luego respira antes de la siguiente frase. Cc 262 calderón en el primer tiempo los que tienen negra y en la segunda corchea en el resto, luego convierten el tercer tiempo en levare del compás siguiente. Cc 294 Azucena canta las notas de Manrico y resuelven en sol nota larga.	Cc 123 Azucena anticipa la sílaba "gi" en el si natural ligado y Manrico agrega la sílaba "si" en el si natural ligado. // Realizada la transcripción del compás 208.	Cc 71 Manrico convierte la última corchea en semicorchea. La resolución de cc 303 se extiende hasta cc 309.		Cc 157 Manrico entra dos tiempos tarde.
Cc 3 Azucena canta después de Manrico. Cc 5 Azucena canta todo nota si. Cc 10 Azucena portamento al grave. Cc 29 Manrico canta después de Azucena. Cc 78 Manrico respira luego del segundo tiempo. Cc 82 Manrico portamento entre el re y el fa. Cc 90 calderón en el la agudo, luego portamento al sol, respira y sigue. Cc 91 Manrico calderón en el mi agudo. Cc 104 Azucena portamento al grave. Cc 121 y 122 no cantan ni Manrico ni Azucena. Cc 141 Manrico portamento al grave en "Leonora". Cc 160 Azucena canta "ferma" con la segunda corchea larga hasta la resolución en 162 y luego que se detiene la orquesta en 162 canta "son io che parla a te". Cc 178 Azucena calderón y portamento al agudo, luego respira antes de la siguiente frase. Cc 262 calderón en el primer tiempo los que tienen negra y en la segunda corchea en el resto, luego convierten el tercer tiempo en levare del compás siguiente. Cc 294 Azucena canta las notas de Manrico y resuelven en sol nota larga.	Cc 123 Azucena anticipa la sílaba "gi" en el si natural ligado y Manrico agrega la sílaba "si" en el si natural ligado. // Realizada la transcripción del compás 208.	La resolución de cc 303 se extiende hasta cc 309.		Cc 5 el acorde después del canto.
Cc 3 Azucena canta después de Manrico. Cc 5 Azucena canta todo nota si. Cc 10 Azucena portamento al grave. Cc 29 Manrico canta después de Azucena. Cc 82 Manrico portamento entre el re y el fa. Cc 90 calderón en el la agudo, luego portamento al sol, respira y sigue. Cc 91 Manrico calderón en el mi agudo. Cc 104 Azucena portamento al grave. Cc 122 sólo canta Manrico. Cc 141 Manrico portamento al grave en "Leonora", calderón en "Oh" y gritado "giusto". Cc 160 Azucena canta solamente "ferma" y luego que se detiene la orquesta en 162 canta "son io che parla a te". Cc 178 Azucena calderón y portamento al agudo, luego respira antes de la siguiente frase.	Cc 123 Azucena anticipa la sílaba "gi" en el si natural ligado y Manrico agrega la sílaba "si" en el si natural ligado. // Realizada la transcripción del compás 208.			Cc 5 el acorde después del canto.
Cc 3 Azucena canta después de Manrico. Cc 5 Azucena canta todo nota si. Cc 10 Azucena portamento al grave. Cc 64 Manrico portamento al grave. Cc 71 Manrico separa la última corchea "dovea". Cc 78 Manrico respira luego del segundo tiempo. Cc 82 Manrico hace los primeros dos tiempos negros y respira antes del tercero. Cc 90 calderón en el la agudo, luego del sol respira y sigue. Cc 91 Manrico calderón en el mi agudo. Cc 104 Azucena portamento al grave. Cc 108 Azucena convierte la primera negra con puntillo en negra y dos corcheas para distribuir "mer-gli-al". Cc 121 y 122 ni Manrico ni Azucena cantan. Cc 160 Azucena canta solamente "ferma" y luego que se detiene la orquesta en 162 canta "son io che parla a te" la última sílaba canta la nota re en el grave. Cc 178 hay una coma antes del cc siguiente. Cc 236 Manrico hace negra corchea. Cc 262 calderón en el primer tiempo los que tienen negra y en la segunda corchea en el resto, luego convierten el tercer tiempo en levare del compás siguiente. Cc 284 a 291 ni Manrico ni Azucena cantan. Cc 294 Azucena canta las notas de Manrico y ambos resuelven en sol nota larga.	Cc 123 Azucena anticipa la sílaba "gi" en el si natural ligado y Manrico agrega la sílaba "si" en el si natural ligado. Ambos salen con portamento. // Realizada la transcripción del compás 208.	La resolución de cc 303 se extiende hasta cc 309.		Cc 5 el acorde después del canto.

ACTO II			
PARTE II (La gitana): Nro. 6 - Escena y duo (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
6	Hay un corte entre cc 299 y 302	Allegro recitativo Azucena lento hasta cc 13, cc 14 a pulso de blanca un poco más rápido, cc 26 más lento. Cc 30 Manrico <i>poco più</i> con carácter heroico. Allegro cc 41 negra = 120. Cc 52 al 55 <i>recitativo</i>. Allegro cc 56 negra = 120. Cc 73 negra = 128. Cc 83 y 84 <i>rallentando</i>. Cc 85 negra = 116. Cc 90 <i>rallentando</i> y calderón. Meno mosso negra = 82. Cc 109 negra= 106. Cc 112 negra = 92. Cc 115 negra= 106. Cc 118 negra = 92Cc 121 negra=104. Cc 123 cadencia. Allegro cc 126 <i>recitativo</i>. Allegro cc 133 blanca = 86 y sigue <i>recitativo</i>. Allegro agitato mosso blanca =116. Velocissimo negra con puntillo = 77. Cc 179 negra con puntillo =70. Cc 209 negra con puntillo =76. Cc 249 y 250 <i>rallentando</i> luego <i>a tempo</i>. Cc 261 y 262 <i>allargando</i> luego <i>a tempo</i>. Cc 265 negra con puntillo = 87 Cc 283 negra con puntillo = 92.	Cc 36 Manrico convierte la negra con puntillo en dos negras para distribuir "ri-o".
7	Hay corte entre los compases 265 al 282 y del 299 al 302.	Allegro recitativo al comienzo libre, cc 6 a pulso de blanca, cc 14 a pulso de blanca un poco más rápido, cc 26 más lento. Cc 30 Manrico <i>poco più</i> con carácter heroico. Allegro cc 41 negra = 108. Cc 52 al 55 <i>recitativo</i>. Allegro cc 56 negra = 109. Cc 73 negra = 133. Cc 83 y 84 <i>rallentando</i>. Cc 85 negra = 118. Cc 90 <i>rallentando</i> y calderón. Meno mosso negra = 86. Cc 109 negra= 96. Cc 112 negra = 88. Cc 115 negra= 96. Cc 118 negra = 88 cc 123 cadencia. Allegro cc 126 <i>recitativo</i>. Allegro cc 133 blanca = 67 y sigue <i>recitativo</i>. Allegro agitato mosso blanca =100. Velocissimo negra con puntillo = 74. Cc 179 negra con puntillo =60. Cc 209 negra con puntillo =64. Cc 160 <i>rallentando</i>, cc 261 y 262 <i>allargando</i> (262 con calderón) luego <i>a tempo</i>. Cc 283 negra con puntillo = 94. Últimos acordes orquesta a mayor velocidad.	Cc 36 Manrico convierte la negra con puntillo en dos negras para distribuir "ri-o".
8	Hay corte entre los compases 265 al 282 y del 299 al 302.	Allegro recitativo al comienzo libre, cc 6 a pulso de blanca, cc 14 a pulso de blanca un poco más rápido, cc 26 más lento. Cc 30 Manrico <i>poco più</i> con carácter heroico. Allegro cc 41 negra = 112. Cc 52 al 55 <i>recitativo</i>. Allegro cc 56 negra = 120. Cc 71 <i>ritenuto</i>. Cc 72 <i>a tempo</i>. Cc 73 negra = 132. Cc 83 y 84 <i>rallentando</i>. Cc 85 negra = 113. Cc 90 <i>rallentando</i> y calderón. Meno mosso negra = 80. Cc 109 negra= 100. Cc 123 cadencia. Allegro cc 126 recitativo. Allegro cc 133 blanca = 87 y sigue <i>recitativo</i>. Allegro agitato mosso blanca =125. Velocissimo negra con puntillo = 82. Cc 179 negra con puntillo =82. Cc 209 negra con puntillo =90. Cc 283 negra con puntillo = 106.	Cc 36 Manrico convierte la negra con puntillo en dos negras para distribuir "ri-o".
9	Hay corte entre los compases 265 al 282 y del 299 al 302.	Allegro recitativo al comienzo libre, cc 6 a pulso de blanca, cc 14 a pulso de blanca un poco más rápido, cc 26 más lento. Cc 30 Manrico <i>poco più</i> con carácter heroico. Allegro cc 41 negra = 106. Cc 52 al 55 <i>recitativo</i>. Allegro cc 56 negra = 106 y sube un poco. Cc 71 <i>poco ritenuto</i>. Cc 72 <i>a tempo</i>. Cc 73 negra = 125. Cc 83 y 84 <i>rallentando</i>. Cc 85 negra = 120. Cc 90 <i>rallentando</i> y calderón. Meno mosso negra = 83. Cc 109 negra= 103. Cc 112 negra = 96. Cc 115 negra= 103. Cc 118 negra = 96. Cc 121 negra=103. Cc 123 cadencia. Allegro cc 126 <i>recitativo</i>. Allegro cc 133 blanca = 78 y sigue <i>recitativo</i>. Allegro agitato mosso blanca =116. Velocissimo negra con puntillo = 74. Cc 179 negra con puntillo =80. Cc 209 negra con puntillo =73. Cc 249 y 250 <i>rallentando</i>. Cc 261 y 262 <i>allargando</i> luego <i>a tempo</i>. Cc 265 negra con puntillo = 88. Cc 283 negra con puntillo = 96. Últimos acordes orquesta a mayor velocidad.	Cc 36 Manrico convierte la negra con puntillo en dos negras para distribuir "ri-o".
10	Hay corte entre los compases 265 al 282 y del 299 al 302.	Allegro recitativo al comienzo libre, Cc 6 a pulso de blanca, cc 14 a pulso de blanca un poco más rápido, cc 26 más lento. Cc 30 Manrico <i>poco più</i> con carácter heroico. Allegro cc 41 negra = 104. Cc 52 al 55 <i>recitativo</i>. Allegro cc 56 negra = 120. Cc 71 muy <i>poco ritenuto</i>. Cc 72 <i>a tempo</i>. Cc 73 negra = 130. Cc 83 y 84 <i>rallentando</i>. Cc 85 negra = 120. Cc 90 <i>rallentando</i> y calderón. Meno mosso negra = 83. Cc 109 negra= 98. Cc 112 negra = 98. Cc 115 negra= 98. Cc 118 negra = 98. Cc 123 cadencia. Allegro cc 126 <i>recitativo</i>. Allegro cc 133 blanca = 60 y sigue <i>recitativo</i>. Allegro agitato mosso blanca =122. Velocissimo negra con puntillo = 63. Cc 179 negra con puntillo =63. Cc 209 negra con puntillo =77. Cc 249 y 250 <i>poco ritenuto</i>. Cc 261 y 262 <i>allargando</i> (262 con calderón corto) luego <i>a tempo</i>. Cc 283 negra con puntillo = 93. Últimos acordes orquesta a mayor velocidad.	Cc 61 Manrico convierte la blanca con puntillo en blanca y negra para distribuir "e-i"

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 3 Azucena canta después de Manrico. Cc 5 Azucena canta todo nota si. Cc 10 Azucena portamento al grave. Cc 29 Manrico canta después de Azucena. Cc 78 Manrico respira luego del segundo tiempo. Cc 90 calderón en el la agudo, luego portamento al sol, respira y sigue. Cc 91 calderón en el mi agudo. Cc 104 Azucena portamento al grave. Cc 121 y 122 ni Manrico ni Azucena cantan. Cc 178 hay una coma antes del cc siguiente. Cc 294 Azucena canta las notas de Manrico y ambos resuelven en sol nota larga.	Cc 123 ambos salen con portamento. No articulan el si natural ligado. // Realizada la transcripción del compás 208.	La resolución de cc 303 se extiende hasta cc 307.	Cc 91 Manrico canta <i>forte</i>	Cc 5 el acorde después del canto.
Cc 3 Azucena canta después de Manrico. Cc 5 Azucena canta todo nota si. Cc 10 Azucena portamento al grave. Cc 90 calderón en el la agudo, luego portamento al sol, respira y sigue. Cc 91 calderón en el mi agudo. Cc 104 Azucena portamento al grave. Cc 141 Manrico portamento al grave en "Leonora". Cc 178 hay una coma antes del cc siguiente. Cc 262 calderón en el primer tiempo los que tienen negra y en la segunda corchea en el resto, luego convierten el tercer tiempo en <i>levare</i> del compás siguiente. Cc 284 a 291 ni Manrico ni Azucena cantan. Cc 294 Azucena canta las notas de Manrico y ambos resuelven en sol nota larga.	Cc 123 Azucena y Manrico agregan la sílaba "si" en el si natural ligado (Azucena quizás dice "gi"). // Realizada la transcripción del compás 208.	Cc 116 en adelante Manrico convierte en semicorchea as las corcheas. La resolución de cc 303 se extiende hasta cc 309.		Cc 5 el acorde después del canto.
Cc 5 Azucena canta las notas la do do. Cc 10 Azucena portamento al grave. Cc 71 <i>allargando</i> , Manrico gritando "dovea". Cc 78 Manrico respira luego del segundo tiempo. Cc 90 calderón en el la agudo, luego portamento al sol, respira y sigue. Cc 91 calderón en el mi agudo. Cc 104 Azucena portamento al grave. Cc 122 Manrico no canta. Cc 140 Manrico en recitativo hablado y gritado sin altura, vuelve al canto en cc 141. Cc 178 hay una coma antes del cc siguiente. Cc 224 Azucena "demente" sin altura. Cc 294 Azucena canta las notas de Manrico y ambos resuelven en sol nota larga.	Cc 123 Azucena y Manrico no articulan el si natural ligado. // Realizada la transcripción del compás 208.	La resolución de cc 303 se extiende hasta cc 309.		Cc 5 el acorde después del canto.
Cc 3 Azucena canta después de Manrico. Cc 5 Azucena canta las notas la do do. Cc 10 Azucena portamento al grave. Cc 51 Marico portamento al grave. Cc 71 <i>allargando</i> , Manrico gritando "dovea". Cc 78 Manrico respira luego del segundo tiempo. Cc 90 calderón en el la agudo, luego del sol, respira y sigue. Cc 91 calderón en el mi agudo. Cc 104 Azucena portamento al grave. Cc 121 y 122 ni Manrico ni Azucena cantan. Cc 140 y 141 Manrico en recitativo hablado y gritado sin altura. Cc 160 Azucena canta "ferma" con la segunda corchea larga hasta la resolución en 162 y luego que se detiene la orquesta en 162 canta "son io che parla a te". Cc 178 Azucena hace portamento al agudo y liga al comienzo de la otra frase. Cc 224 Azucena "demente" sin altura. Cc 283 al 291 no canta ni Manrico ni Azucena. Cc 294 Azucena canta las notas de Manrico y ambos resuelven en sol nota larga.	Cc 123 Azucena y Manrico articulan el si natural ligado (Manrico sólo articula, Azucena "si o gi"). Ambos dividen al última corchea en dos semicorcheas para distribuir "pio-in". Desprolijo // Realizada la transcripción del compás 208.	La resolución de cc 303 se extiende hasta cc 309.		Cc 5 el acorde se adelanta.
Cc 3 Azucena canta después de Manrico. Cc 5 Azucena canta las notas si-si-si. Cc 10 Azucena portamento al grave. Cc 51 Manrico portamento al grave. Cc 70 y 71 Manrico "trafiggerlo" con intención, como gritando pero con alturas. Cc 90 calderón en el la agudo, luego del sol, respira y sigue. Cc 91 calderón en el mi agudo. Cc 104 Azucena portamento al grave. Cc 121 y 122 ni Manrico ni Azucena cantan. Cc 140 y 141 Manrico en recitativo hablado y gritado sin altura. Cc 160 Azucena canta "ferma" luego hace silencio y luego que se detiene la orquesta en 162 canta "son io che parla a te". Cc 178 Azucena hace portamento al agudo y respira. Cc 262 calderón en el primer tiempo los que tienen negra y en la segunda corchea en el resto, luego convierten el tercer tiempo en <i>levare</i> del compás siguiente. Cc 283 al 291 no canta ni Manrico ni Azucena. Cc 294 Azucena canta las notas de Manrico y ambos resuelven en sol nota larga.	Cc 123 ni Azucena ni Manrico no articulan el si natural ligado. // Realizada la transcripción del compás 208.	La resolución de cc 303 se extiende hasta cc 309.		Cc 5 el acorde después del canto.

ACTO II			
PARTE II (La gitana): Nro. 6 - Escena y duo (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
11	Hay corte entre los compases 265 al 282 y del 299 al 302.	Allegro recitativo al comienzo libre, Cc 6 a pulso de blanca, cc 14 a pulso de blanca un poco más rápido, cc 26 más lento. Cc 30 Manrico <i>poco più</i> con carácter heroico. Allegro cc 41 negra = 111. Cc 52 al 55 recitativo . Allegro cc 56 negra = 120. Cc 71 muy <i>poco ritenuto</i> . Cc 72 <i>a tempo</i> . Cc 73 negra = 125. Cc 83 y 84 <i>rallentando</i> . Cc 85 negra = 118. Cc 90 <i>rallentando</i> y calderón. Meno mosso negra = 95. Cc 109 negra= 107. Cc 112 negra = 105. Cc 115 negra= 107. Cc 118 negra = 105. Cc 121 negra=107 Cc 123 cadencia. Allegro cc 126 recitativo . Allegro cc 133 blanca = 89 y sigue recitativo . Cc 139 Manrico velocidad pareja. Allegro agitato mosso blanca =111. Velocissimo negra con puntillo = 73. Cc 179 negra con puntillo =68. Cc 209 negra con puntillo =88. Cc 261 y 262 <i>allargando</i> luego <i>a tempo</i> . Cc 283 negra con puntillo = 93.	Cc 122 Manrico canta "ah". Cc 283 la primera corchea se reemplaza la sílaba escrita por el final de la sílaba antes del corte (Manrico: "lor"). Cc 294 Azucena canta "deh! Ferma" ligando en los cuatro compases del medio la sílaba "fer".
12	Sin cortes.	Allegro recitativo al comienzo libre, Cc 6 a pulso de blanca, cc 14 a pulso de blanca un poco más rápido, cc 26 más lento. Cc 30 Manrico <i>poco più</i> con carácter heroico. Allegro cc 41 negra = 100. Cc 52 al 55 recitativo . Allegro cc 56 negra = 122. Cc 73 negra = 126. Cc 83 y 84 <i>rallentando</i> . Cc 85 negra = 120. Cc 90 <i>rallentando</i> y calderón. Meno mosso negra = 79. Cc 109 negra= 108. Cc 112 negra = 83. Cc 115 negra= 108. Cc 118 negra = 83. Cc 121 negra=108. Cc 123 cadencia. Allegro cc 126 recitativo . Allegro cc 133 blanca = 81 y sigue recitativo . Cc 139 Manrico velocidad pareja. Allegro agitato mosso blanca =114. Velocissimo negra con puntillo = 70. Cc 179 negra con puntillo =60. Cc 209 negra con puntillo =69. Cc 261 y 262 <i>allargando</i> luego <i>a tempo</i> . Cc 265 negra con puntillo = 78. Cc 303 negra con puntillo = 94.	
13	Hay corte entre los compases 265 al 282 y del 299 al 302.	Allegro recitativo al comienzo libre, Cc 6 a pulso de blanca, cc 14 a pulso de blanca un poco más rápido, cc 26 más lento. Cc 30 Manrico <i>poco più</i> con carácter heroico. Allegro cc 41 negra = 128. Cc 52 al 55 recitativo . Allegro cc 56 negra = 130. Cc 73 negra = 129. Cc 83 y 84 <i>poco rallentando</i> . Cc 85 negra = 128. Cc 90 <i>rallentando</i> y calderón. Meno mosso negra = 95. Cc 109 negra= 115. Cc 123 cadencia. Allegro cc 126 recitativo . Allegro cc 133 blanca = 80 y sigue recitativo . Cc 139 Manrico aumenta la velocidad hacia 141. Allegro agitato mosso blanca =122. Velocissimo negra con puntillo = 83. Cc 179 negra con puntillo =83. Cc 209 negra con puntillo =80. Cc 261 y 262 <i>allargando</i> luego <i>a tempo</i> . Cc 283 negra con puntillo = 93.	Cc 36 Manrico convierte la negra con puntillo en dos negras para distribuir "ri-o". Cc 283 la primera corchea se reemplaza la sílaba escrita por el final de la sílaba antes del corte (Manrico: "lor"; Azucena "cor").
14	Hay corte entre los compases 299 al 302 // Utiliza los retoques de notas y orquestación de la versión francesa.	Allegro recitativo al comienzo libre, Cc 6 a pulso de blanca, cc 14 a pulso de blanca un poco más rápido, cc 26 más lento. Cc 30 Manrico <i>poco più</i> con carácter heroico. Allegro cc 41 negra = 112. Cc 52 al 55 recitativo . Allegro cc 56 negra = 116. Cc 73 negra = 125. Cc 83 y 84 <i>poco rallentando</i> . Cc 85 negra = 120. Cc 90 <i>rallentando</i> y calderón. Meno mosso negra = 92. Cc 109 negra= 105. Cc 112 negra = 115. Cc 115 negra= 105. Cc 118 negra = 115. Cc 123 cadencia. Allegro cc 126 recitativo . Allegro cc 133 blanca = 60 y sigue recitativo . Cc 139 Manrico sube la velocidad hacia 141. Allegro agitato mosso blanca =110. Velocissimo negra con puntillo = 78. Cc 179 negra con puntillo =72. Cc 209 negra con puntillo =74. Cc 261 y 262 <i>allargando</i> luego <i>a tempo</i> . Cc 272 en adelante poco a poco sube la velocidad. Cc 283 negra con puntillo = 89.	Cc 294 Azucena canta "deh! Ferma" ligando en los cuatro compases del medio la sílaba "fer".
15	Hay corte entre los compases 299 al 302.	Allegro recitativo al comienzo libre, Cc 6 a pulso de blanca, cc 14 a pulso de blanca un poco más rápido, cc 26 más lento. Cc 30 Manrico <i>poco più</i> con carácter heroico. Allegro cc 41 negra = 110. Cc 52 al 55 recitativo . Allegro cc 56 negra = 108. Cc 73 negra = 122. Cc 83 y 84 <i>rallentando</i> . Cc 85 negra = 110. Cc 90 <i>rallentando</i> y calderón. Meno mosso negra = 85. Cc 109 negra= 97. Cc 112 negra = 88. Cc 115 negra = 97. Cc 118 negra = 88. Cc 123 cadencia. Allegro cc 126 recitativo . Allegro cc 133 blanca = 120 y sigue recitativo . Cc 139 Manrico velocidad pareja. Allegro agitato mosso blanca =112. Velocissimo negra con puntillo = 76. Cc 179 negra con puntillo =63. Cc 209 negra con puntillo =80. Cc 261 y 262 <i>allargando</i> luego <i>a tempo</i> . Cc 272 en adelante poco a poco sube la velocidad. Cc 283 negra con puntillo = 91.	

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 5 Azucena canta las notas si-si-si. Cc 10 Azucena portamento al grave. Cc 84 Manrico liga a la frase siguiente. Cc 90 calderón en el la agudo, luego del sol, respira y sigue. Cc 91 calderón en el mi agudo. Cc 104 Azucena portamento al grave. Cc 178 hay una coma antes del cc siguiente.	Cc 123 Azucena articula el si natural ligado "gi" y Manrico mantiene ligado. // Realizada la transcripción del compás 208.	Cc 116 en adelante Manrico convierte en semicorcheas las corcheas. La resolución de cc 303 se extiende hasta cc 309.		Cc 61 Manrico para distribuir "e-i" la mayoría lo pronuncia como última semicorchea o corchea antes del 4to tiempo.
Cc 5 Azucena canta las notas si-si-si. Cc 51 Manrico portamento al grave. Cc 78 Manrico respira luego del segundo tiempo. Cc 90 calderón en el la agudo, luego del sol, respira y sigue. Cc 91 calderón en el mi agudo. Cc 104 Azucena portamento al grave. Cc 104 Azucena portamento al grave. Cc 141 Manrico portamento al grave en "Leonora". Cc 178 Azucena hace portamento al agudo y respira. Cc 294 a 298 Azucena canta las notas de Manrico	C 123 ni Manrico ni Azucena articulan el si natural ligado. // Realizada la transcripción del compás 208.	La resolución de cc 303 se extiende hasta cc 309.	Cc 131 Azucena crescendo y disminuyendo en "mi vendica".	Cc 5 el acorde después del canto.
Cc 4 Manrico "chi" gritando". Cc 5 Azucena canta las notas si-si-si. Cc 3 Azucena canta después de Manrico. Cc 10 Azucena portamento al grave. Cc 90 calderón en el la agudo, luego del sol, respira y sigue. Cc 91 calderón en el mi agudo. Cc 104 Azucena portamento al grave. Cc 178 Azucena hace portamento al agudo y respira. Cc 283 a 291 ni Manrico ni Azucena cantan. Cc 294 Azucena canta las notas de Manrico con su letra.	C 123 ni Manrico ni Azucena articulan el si natural ligado. El calderón lo hacen sobre "pio" y a último momento antes de resolver dicen "in". // Realizada la transcripción del compás 208.	La resolución de cc 303 se extiende hasta cc 309.		Cc 5 el acorde después del canto.
Cc 5 Azucena canta las notas si-si-si. Cc 10 Azucena portamento al grave. Cc 78 Manrico respira luego del segundo tiempo. Cc 84 Manrico liga a la frase siguiente. Cc 90 calderón en el la agudo, luego del sol, respira y sigue. Cc 91 calderón en el mi agudo. Cc 104 Azucena portamento al grave. Cc 178 hay una coma antes del cc siguiente. Cc 293 ambos cantan un sol agudo con "ah". Cc 294 Azucena canta las notas de Manrico.	C 123 ni Manrico ni Azucena articulan el si natural ligado. El calderón lo hacen sobre "pio" y a último momento antes de resolver dicen "in" // Realizada la transcripción del compás 208.	Cc 194 Azucena convierte la negra con puntillo en semicorchea que canta al fin del compás. La resolución de cc 303 se extiende hasta cc 309.		Cc 182 a 185 acompañamiento cromático igual en compases 190 a 193. Cc 203 bajo cromático. Cc 206 y 207 subida en escala. Cc 213 y 217 subida por grado conjunto. Cc 249 a 251 subida cromática en bajos desde la segunda corchea nota re hasta el sol escrito. Cc 253 sube por grado conjunto. Cc 158 los bajos hacen una bajada cromática entre mi y do# y luego los contrabajos tocan 8va grave.
Cc 3 Azucena canta después de Manrico. Cc 5 Azucena canta las notas si-si-si. Cc 10 Azucena portamento al grave. Cc 78 Manrico respira luego del segundo tiempo. Cc 90 calderón en el la agudo, luego del sol, respira y sigue. Cc 91 calderón en el mi agudo. Cc 121 y 122 ni Manrico ni Azucena cantan. Cc 141 Manrico portamento al grave en "Leonora". Cc 160 Azucena canta "ferma" luego hace silencio y luego que se detiene la orquesta en 162 canta "son io che parla a te". Cc 178 hay una coma antes del cc siguiente. Cc 283 a 291 ni Manrico ni Azucena cantan. Cc 294 Azucena canta las notas de Manrico con su letra.	C 123 ni Manrico ni Azucena articulan el si natural ligado. El calderón lo hacen sobre "pio" y a último momento antes de resolver dicen "in" (Azucena dice primerao la letra de él y luego la suya) // Realizada la transcripción del compás 208.	La resolución de cc 303 se extiende hasta cc 309.		Cc 5 el acorde después del canto.

ACTO II			
PARTE II (La gitana): Nro. 6 - Escena y duo (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
16	Sin cortes.	Allegro recitativo al comienzo libre, Cc 6 a pulso de blanca, cc 14 a pulso de blanca un poco más rápido, cc 26 más lento. Cc 30 Manrico <i>poco più</i> con carácter heroico. Allegro cc 41 negra = 102. Cc 52 al 55 <i>recitativo</i>. Allegro cc 56 negra = 100. Cc 73 negra = 125. Cc 83 y 84 <i>rallentando</i>. Cc 85 negra = 100. Cc 90 <i>rallentando</i> y calderón. Meno mosso negra = 88. Cc 109 negra= 86. Cc 112 negra = 82. Cc 115 negra = 86 Cc 118 negra = 82. Cc 123 cadencia. Allegro cc 126 <i>recitativo</i>. Allegro cc 133 blanca = 85 y sigue <i>recitativo</i>. Cc 139 Manrico velocidad pareja. Allegro agitato mosso blanca =107. Velocissimo negra con puntillo = 77. Cc 179 negra con puntillo =77. Cc 209 negra con puntillo =77. Cc 261 y 262 muy <i>poco allargando</i> luego <i>a tempo</i>. Cc 265 negra con puntillo = 92.	
17	Sin cortes.	Allegro recitativo al comienzo libre, Cc 6 a pulso de blanca, cc 14 a pulso de blanca sigue lento, cc 26 más lento muy expresivo. Cc 30 Manrico <i>poco più</i> con carácter heroico. Allegro cc 41 negra = 105. Cc 52 al 55 <i>recitativo</i>. Allegro cc 56 negra = 122. Cc 73 negra = 134. Cc 83 y 84 <i>rallentando</i>. Cc 85 negra = 122. Cc 90 <i>rallentando</i> y calderón. Meno mosso negra = 78. Cc 109 negra= 110. Cc 112 negra = 100. Cc 115 negra =100. Cc 118 negra = 100. Cc 123 cadencia. Allegro cc 126 <i>recitativo</i>. Allegro cc 133 blanca = 83 y sigue <i>recitativo</i>. Cc 139 Manrico sube un poco la velocidad hacia 141. Allegro agitato mosso blanca =111. Velocissimo negra con puntillo = 83. Cc 179 negra con puntillo =61. Cc 209 negra con puntillo =84. Cc 261 y 262 <i>allargando</i> luego <i>a tempo</i>. Cc 165 negra con puntillo = 83 Cc 283 negra con puntillo = 98.	Cc 36 Manrico convierte la negra con puntillo en dos negras para distribuir "ri-o". Cc 37 Manrico dice "su e piombó" en lugar de "su me piombó". Cc 61 Manrico convierte la blanca con puntillo en blanca y negra para distribuir "e-i".
18	Sin cortes.	Allegro recitativo al comienzo libre, Cc 6 a pulso de blanca, cc 14 a pulso de blanca un poco más rápido, cc 26 más lento. Cc 30 Manrico <i>poco più</i> con carácter heroico. Allegro cc 41 negra = 127. Cc 52 al 55 <i>recitativo</i>. Allegro cc 56 negra = 132. Cc 71 muy <i>poco ritenuto</i>. Cc 72 <i>a tempo</i>. Cc 73 negra = 124. Cc 83 y 84 <i>rallentando</i>. Cc 85 negra = 130. Cc 90 <i>rallentando</i> y calderón. Meno mosso negra = 81 y en dos compases llega a 106, lo mismo sucede entre cc 96 y 98. Cc 109 negra= 116. Cc 123 cadencia. Allegro cc 126 <i>recitativo</i>. Allegro cc 133 blanca = 90 y sigue <i>recitativo</i>. Cc 139 Manrico velocidad pareja. Allegro agitato mosso blanca =122. Velocissimo negra con puntillo = 82. Cc 179 negra con puntillo =74. Cc 209 negra con puntillo =77. Cc 283 negra con puntillo = 83. Cc 294 negra con puntillo =96. Últimos acordes orquesta a mayor velocidad.	
19	Sin cortes.	Allegro recitativo al comienzo libre, Cc 6 a pulso de blanca, cc 14 a pulso de blanca un poco más rápido, cc 26 más lento. Cc 30 Manrico <i>poco più</i> con carácter heroico. Allegro cc 41 negra = 107. Cc 52 al 55 <i>recitativo</i>. Allegro cc 56 negra = 109. Cc 73 negra = 121. Cc 83 y 84 <i>rallentando</i>. Cc 85 negra = 118. Cc 90 <i>rallentando</i> y calderón. Meno mosso negra = 82. Cc 109 negra= 94. Cc 112 negra = 89. Cc 115 negra = 94. Cc 118 negra= 94. Cc 123 cadencia. Allegro cc 126 <i>recitativo</i>. Allegro cc 133 blanca = 78 y sigue <i>recitativo</i>. Cc 139 Manrico velocidad pareja. Allegro agitato mosso blanca =126. Velocissimo negra con puntillo = 82. Cc 179 negra con puntillo =76. Cc 209 negra con puntillo =76. Cc 265 negra con puntillo = 92 Cc 283 negra con puntillo = 95. Cc 294 negra con puntillo = 100.	
20		Allegro recitativo al comienzo libre, cc 6 a pulso de blanca, cc 14 a pulso de blanca un poco más rápido, cc 26 más lento. Cc 30 Manrico <i>poco più</i> con carácter heroico. Allegro cc 41 negra = 112. Cc 52 al 55 <i>recitativo</i>. Allegro cc 56 negra = 116. Cc 73 negra = 130. Cc 83 y 84 <i>rallentando</i>. Cc 85 negra = 122. Cc 90 <i>rallentando</i> y calderón. Meno mosso negra = 88. Cc 109 negra= 109. Cc 112 negra = 93. Cc 115 negra= 109. Cc 118 negra = 93. Cc 123 cadencia. Allegro cc 126 <i>recitativo</i>. Allegro cc 133 blanca = 73 y sigue <i>recitativo</i>. Cc 139 Manrico velocidad lenta y un poco más veloz hacia el final de 140. Allegro agitato mosso blanca =115. Velocissimo negra con puntillo = 70. Cc 179 negra con puntillo =64. Cc 209 negra con puntillo =76. Cc 250 <i>poco ritenuto</i>. Cc 261 y 262 <i>allargando</i> luego <i>a tempo</i>. Cc 265 negra con puntillo = 90. Cc 283 negra con puntillo = 95. Últimos acordes orquesta a mayor velocidad.	

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 5 Azucena canta las notas si-si-si. Cc 78 Manrico respira luego del segundo tiempo. Cc 84 Manrico liga a la frase siguiente. Cc 90 calderón en el la agudo, luego baja con portamento al sol, respira y sigue. Cc 91 calderón en el mi agudo. Cc 104 Azucena portamento al grave. Cc 141 Manrico portamento al grave en "Leonora" Cc 178 hay una coma antes del cc siguiente.	C 123 ni Manrico ni Azucena articulan el si natural ligado. El calderón lo hacen sobre "pio" en el caso de Manrico y Azucena sobre "pi" y a último momento antes de resolver dicen "in". // Realizada la transcripción del compás 208.	La resolución de cc 303 se extiende hasta cc 305.		Cc 5 el acorde después del canto.
Cc 5 Azucena canta las notas si-si-si. Cc 10 Azucena portamento al grave. Cc 51 Manrico portamento al grave. Cc 70 y 71 con mucha expresividad y rítmico. Cc 78 Manrico respira luego del segundo tiempo. Cc 84 Manrico liga a la frase siguiente. Cc 90 calderón en el la agudo, luego baja al sol y sigue ligando las dos frases. Cc 91 calderón en el mi agudo. Cc 104 Azucena portamento al grave. Cc 108 Azucena convierte la primera negra con puntillo en negra y dos corcheas para distribuir "mer-gli-al". Cc 140 Manrico entre canto y hablado. Cc 178 hay una coma antes del cc siguiente.	C 123 ni Manrico ni Azucena articulan el si natural ligado. El calderón lo hacen sobre "pio" y a último momento antes de resolver dicen "in". // Realizada la transcripción del compás 208.	Cc 70 y 71 Manrico convierte las corcheas en semicorcheas, lo mismo en cc 81 y 82. La resolución de cc 303 se extiende hasta cc 309.		Cc 5 el acorde después del canto. Recitativo de Azucena muy lírico.
Cc 3 Azucena canta después de Manrico. Cc 64 Manrico portamento al grave. Cc 78 Manrico respira luego del segundo tiempo. Cc 84 Manrico portamento al grave y respira. Cc 90 calderón en el la agudo, luego baja al sol con portamento y sigue ligando las dos frases. Cc 91 calderón en el mi agudo. Cc 140 Manrico entre canto y hablado. Cc 178 hay una coma antes del cc siguiente.	C 123 ni Manrico ni Azucena articulan el si natural ligado. El calderón lo hacen sobre "pio" y a último momento antes de resolver dicen "in". // Realizada la transcripción del compás 208.	La resolución de cc 303 se extiende hasta cc 309.		Ambos muy expresivo al comienzo del recitativo. Se entiende bien las notas correctas de Azucena en cc 5.
Cc 5 Azucena canta las notas si-si-si. Cc 51 Manrico portamento al grave. Cc 84 Manrico portamento al grave y liga. Cc 90 calderón en el la agudo, luego portamento al sol, respira y sigue. Cc 91 calderón en el mi agudo. Cc 140 Manrico hace un adorno de nota superior en las sílabas "cro" de "croce" y "ve" de "velo". Cc 141 portamento al grave en "Leonora". Cc 178 hay una coma antes del cc siguiente.	C 123 ni Manrico ni Azucena articulan el si natural ligado. El calderón lo hacen sobre "pio" y a último momento antes de resolver dicen "in". // Realizada la transcripción del compás 208.	La resolución de cc 303 se extiende hasta cc 309.		Ambos muy expresivo al comienzo del recitativo. Cc 5 el acorde después del canto.
Cc 3 Azucena canta después de Manrico. Cc 5 Azucena canta las notas si-si-si. Cc 78 Manrico respira luego del segundo tiempo. Cc 84 Manrico portamento al grave y respira. Cc 90 calderón en el la agudo, luego portamento al sol, respira y sigue. "ceh mi dice" casi llorando. Cc 91 calderón en el mi agudo. Cc 140 Manrico al final del cc casi gritado. Cc 178 hay una coma antes del cc siguiente. Cc 294 Azucena canta las notas de Manrico pero con su letra y ambos cambian lo escrito entre cc 299 y 302 por una resolución en sol agudo largo.	C 123 Azucena y Manrico articulan el si natural ligado, la primeraa con la sílaba "gi" y Manrico agregando un "si". El calderón lo hacen sobre "pio" y a último momento antes de resolver dicen "in". // Realizada la transcripción del compás 208.	La resolución de cc 303 se extiende hasta cc 307.		Ambos muy expresivo al comienzo del recitativo. El acompañamiento armónico de la orquesta en el recitativo llega tarde.

ACTO II			
PARTE II (La gitana): Nro. 7 - Aria del Conde			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
1	Hay un corte entre compases 106 y 133.	Andante mosso negra= 98. Cc 8 <i>ritenuto</i> . Recitativo. Allegro cc 24 es <i>recitativo</i> .// Largo negra= 47. Cc 37 <i>ritenuto</i> en el cuarto tiempo. Cc 41 <i>poco meno</i> . Cc 43 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> , luego sigue a <i>tempo lento</i> . Cc 45 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> . Cc 46 tercer tiempo a <i>tempo</i> negra= 46. Cc 49 segundo tiempo <i>ritenuto</i> . Cc 50 negra= 50. Allegro assai mosso blanca= 70 y sube hasta 73. Un poco meno negra= 100 (desde el <i>levare</i>). Cc 90 y 100 <i>allargando</i> . Primo Tempo blanca= 73.	Cc 45 agrega una corchea de tresillo en el segundo tiempo para ubicar "in". Cc 48 ubica la sílaba "tem" en la última corchea.
2	Hay un corte entre compases 106 y 133.// Recitativo y aria un semitono abajo.	Andante mosso negra= 95. Cc 8 <i>ritenuto</i> . Recitativo. Allegro cc 24 es <i>recitativo</i> rápido. // Largo negra= 48. Cc 37 <i>ritenuto</i> en el cuarto tiempo. Cc 41 <i>poco meno</i> . Cc 43 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> , luego sigue a <i>tempo lento</i> . Cc 45 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> . Cc 46 tercer tiempo a <i>tempo</i> negra= 46. Cc 49 segundo tiempo <i>ritenuto</i> . Cc 50 negra= 46. Cc 53 último tiempo <i>rallentando</i> . Allegro assai mosso blanca= 81. Un poco meno negra= 117 (desde el <i>levare</i>). Cc 90 y 100 <i>allargando</i> . Primo Tempo blanca= 75. Cc 169 en adelante <i>allargando</i> .	Cc 45 agrega una corchea de tresillo en el segundo tiempo para ubicar "in". Cc 49 dice "la tem" en las fusas que suben, luego en el tercer tiempo "pesta" y último tiempo "de mio".
3	Hay un corte entre compases 106 y 133.	Andante mosso negra= 94. Recitativo. Allegro cc 24 es <i>recitativo</i> . // Largo negra= 46. Cc 37 <i>ritenuto</i> en el cuarto tiempo. Cc 41 <i>poco meno</i> . Cc 43 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> , luego sigue a <i>tempo</i> lento. Cc 45 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> . Cc 46 tercer tiempo a <i>tempo</i> negra= 40. Cc 49 segundo tiempo <i>ritenuto</i> . Cc 50 negra= 40. Cc 52 segundo tiempo negra=33. Cc 53 último tiempo <i>rallendo</i> . Cc 54 negra= 40. Cc 56 segundo tiempo negra= 33. Allegro assai mosso blanca= 77. Un poco meno negra= 113 (desde el <i>levare</i>). Cc 90 y 100 <i>allargando</i> . Primo Tempo blanca= 74 y sube hasta 76 (compases 140 y 141-151 y 152 <i>accelerando</i>) luego vuelve al <i>tempo</i> . Cc 169 en adelante <i>allargando</i> .	Cc 45 agrega una corchea de tresillo en el segundo tiempo para ubicar "in".
4	Hay un corte entre compases 106 y 133.	Andante mosso negra= 80. Recitativo. Allegro cc 24 es <i>recitativo</i> .// Largo negra= 50. Cc 37 <i>ritenuto</i> en el cuarto tiempo. Cc 41 <i>poco meno</i> . Cc 43 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> , luego sigue a <i>tempo</i> lento. Cc 45 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> . Cc 46 tercer tiempo a <i>tempo</i> negra= 44. Cc 49 primer tiempo con calderón en segunda corchea , último tiempo <i>rallentando</i> . Cc 50 negra= 40. Cc 52 segundo tiempo negra=34. Cc 53 último tiempo <i>rallendo</i> . Cc 54 negra= 40. Cc 56 segundo tiempo negra= 34. Allegro assai mosso blanca= 77. Un poco meno negra= 113 (desde el <i>levare</i>). Cc 90 y 100 <i>allargando</i> . Primo Tempo blanca= 74 y sube hasta 76 (compases 140 y 141-151 y 152 <i>accelerando</i>) luego vuelve al <i>tempo</i> . Cc 169 en adelante <i>allargando</i> .	Cc 45 agrega una corchea de tresillo en el segundo tiempo para ubicar "in". Cc 49 agrega en las fusas que bajan "la" y en las que suben "tem" luego "pes-ta de-el mio".
5	Hay un corte entre compases 106 y 133.	Andante mosso negra= 84. Cc 8 <i>rallentando</i> . Recitativo. Allegro cc 24 es <i>recitativo</i> .// Largo negra= 52. Cc 37 <i>ritenuto</i> en el cuarto tiempo. Cc 41 <i>poco meno</i> . Cc 43 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> , luego sigue a <i>tempo</i> lento. Cc 45 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> . Cc 46 tercer tiempo a <i>tempo</i> negra= 52. Cc 49 último tiempo <i>rallentando</i> . Cc 50 negra= 40. Cc 53 último tiempo <i>rallendo</i> . Cc 54 negra= 40. Allegro assai mosso blanca= 72 y llega a 74. Un poco meno negra= 127 (desde el <i>levare</i>). Cc 90 y 100 <i>allargando</i> . Primo Tempo blanca= 74 y sube hasta 76. Poco <i>allargando</i> últimos dos compases.	Cc 45 agrega una corchea de tresillo en el segundo tiempo para ubicar "in".

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 28 Conte agrega una nota sol antes del fa. Cc 34 portamento al grave. Cc 47 portamento primer tiempo. Cc 55 tercer tiempo canta las notas en semicorcheas: fa mi re mi do re desde el agudo. Cc 100 portamento al grave y liga a la frase siguiente. Cc 105 calderón en el fa y <i>ritenuto</i> el mi.	Realizada la transcripción de compases 28 y 58.	Cc 35 y 39 Conte hace corchea de tresillo en lugar de semicorchea. Cc 44 convierte la semicorchea en corchea de tresillo.		
Cc 55 tercer tiempo canta las notas en semicorcheas: fa mi re mi do re desde el agudo. Cc 100 calderón en el agudo y portamento al grave y liga a la frase siguiente. Cc 105 calderón en el fa y <i>ritenuto</i> el mi.	Realizada la transcripción de compases 28 y 58.	Cc 35 y 39 Conte hace corchea de tresillo en lugar de semicorchea. Cc 44 convierte la semicorchea en corchea de tresillo.		
Cc 29 calderón sobre el agudo. Cc 35 y 39 portamento en el primer tiempo hacia arriba. Cc 100 calderón en el agudo (omite cantar la nota lab) y portamento al grave y liga a la frase siguiente.	Realizada la transcripción de compases 28 y 58.	Cc 35 y 39 Conte hace corchea de tresillo en lugar de semicorchea. Cc 44 convierte la semicorchea en corchea de tresillo.		
Cc 28 Conte agrega una nota sol con calderón antes del fa. Cc 100 calderón en el agudo (omite cantar la nota lab) y portamento al grave y liga a la frase siguiente.	Realizada la transcripción de compases 28 y 58.	Cc 35 y 39 Conte hace corchea de tresillo en lugar de semicorchea. Cc 44 convierte la semicorchea en corchea de tresillo.		
Cc 29 calderón sobre el agudo. Cc 34 portamento al grave. Cc 100 calderón en el agudo (omite cantar la nota lab) y portamento al grave y liga a la frase siguiente.	Realizada la transcripción de compases 28 y 58.	Cc 35 y 39 Conte hace corchea de tresillo en lugar de semicorchea. Cc 44 convierte la semicorchea en corchea de tresillo.		

ACTO II			
PARTE II (La gitana): Nro. 7 - Aria del Conde (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
6	Sin cortes	Andante mosso negra= 89. Recitativo. Allegro cc 24 es <i>recitativo</i> rápido. // Largo negra= 49. Cc 37 <i>ritenuto</i> en el cuarto tiempo. Cc 41 <i>poco meno</i>. Cc 43 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i>, luego sigue a <i>tempo</i> lento. Cc 45 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i>. Cc 46 tercer tiempo a <i>tempo</i> negra= 43. Cc 49 segundo tiempo <i>ritenuto</i>. Cc 50 negra= 50. Cc 52 segundo tiempo negra=42. Cc 53 último tiempo <i>rallentando</i>. Cc 54 negra= 45. Cc 56 segundo tiempo negra= 35. Allegro assai mosso blanca= 73. Un poco meno negra= 123 (desde el <i>levare</i>). Cc 90 y 100 <i>allargando</i>. I Tempo blanca= 75. Un poco meno negra = 122. Cc 122 y 128 <i>allargando</i>. Primo Tempo blanca= 77. Cc 169 en adelante <i>allargando</i>.	Cc 45 agrega una corchea de tresillo en el segundo tiempo para ubicar "in".
7	Hay un corte entre compases 106 y 133.	Andante mosso negra= 82. Recitativo. Allegro cc 24 es <i>recitativo</i>. // Largo negra= 50. Cc 37 <i>ritenuto</i> en el cuarto tiempo. Cc 41 <i>poco meno</i>. Cc 43 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i>, luego sigue a <i>tempo</i> lento. Cc 45 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i>. Cc 46 tercer tiempo a <i>tempo</i> negra= 50. Cc 49 segundo tiempo <i>ritenuto</i>. Cc 50 negra= 49 y baja un poco. Allegro assai mosso blanca= 77. Un poco meno negra= 119 (desde el <i>levare</i>). Cc 90 y 100 <i>allargando</i>. Primo Tempo blanca= 79.	Cc 45 agrega una corchea de tresillo en el segundo tiempo para ubicar "in".
8	Hay un corte entre compases 106 y 133.	Andante mosso negra= 96. Recitativo. Allegro cc 24 es <i>recitativo</i>. // Largo negra= 62. Cc 37 <i>ritenuto</i> en el cuarto tiempo. Cc 41 poco meno. Cc 43 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i>, luego sigue a <i>tempo</i> lento. Cc 45 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i>. Cc 46 tercer tiempo a <i>tempo</i> negra= 53. Cc 49 primer tiempo con calderón en segunda corchea , último tiempo <i>rallentando</i>. Cc 50 negra= 48. Allegro assai mosso blanca= 82. Un poco meno negra= 122 (desde el <i>levare</i>) y sube. Cc 90 y 100 <i>allargando</i>. Primo Tempo blanca= 79.	Cc 45 agrega una corchea de tresillo en el segundo tiempo para ubicar "in".
9	Hay un corte entre compases 106 y 133.	Andante mosso negra= 88. Recitativo. Allegro cc 24 es <i>recitativo</i>. // Largo negra= 54. Cc 37 <i>ritenuto</i> en el cuarto tiempo. Cc 41 <i>poco meno</i>. Cc 43 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i>, luego sigue a <i>tempo</i> lento. Cc 45 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i>. Cc 46 tercer tiempo a <i>tempo</i> negra= 54. Cc 49 segundo tiempo <i>ritenuto</i>. Cc 50 negra= 45. Allegro assai mosso blanca= 85. Un poco meno negra= 118 (desde el <i>levare</i>). Cc 90 y 100 <i>allargando</i>. Primo Tempo blanca= 86.	Cc 45 agrega una corchea de tresillo en el segundo tiempo para ubicar "in".
10	Hay un corte entre compases 106 y 133.	Andante mosso negra= 79. Recitativo. Allegro cc 24 es <i>recitativo</i>. // Largo negra= 62. Cc 37 <i>ritenuto</i> en el cuarto tiempo. Cc 41 <i>poco meno</i>. Cc 43 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i>, luego sigue a <i>tempo</i> lento. Cc 45 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i>. Cc 46 tercer tiempo a <i>tempo</i> negra= 43. Cc 50 negra= 45. Allegro assai mosso blanca= 65. Un poco meno negra= 123 (desde el <i>levare</i>). Cc 90 y 100 <i>allargando</i>. Primo Tempo blanca= 68. Cc 169 en adelante <i>allargando</i>.	Cc 45 agrega una corchea de tresillo en el segundo tiempo para ubicar "in". Cc 49 dice "del mio cor" en las últimas tres corcheas.

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 49 calderón sobre nota aguda. Cc 100 y 128 calderón en el agudo (omite cantar la nota lab), liga sin portamento.	Realizada la transcripción de compases 28 y 58.	Cc 35 y 39 Conte hace corchea de tresillo en lugar de semicorchea. Cc 44 convierte la semicorchea en corchea de tresillo.		
Cc 28 Conte agrega una nota sol calderón antes del fa. Cc 49 calderón sobre nota aguda. Cc 100 calderón en el agudo (omite cantar la nota lab), liga sin portamento.	Realizada la transcripción de compases 28 y 58.	Cc 35 y 39 Conte hace corchea de tresillo en lugar de semicorchea. Cc 44 convierte la semicorchea en corchea de tresillo. Cc 49 convierte el anteúltimo tiempo en tres corcheas y el último en negra y corchea (adelanta las notas escritas)		
Cc 100 calderón en el agudo (omite cantar la nota lab), liga con portamento.	Realizada la transcripción de compases 28 y 58.	Cc 35 y 39 Conte hace corchea de tresillo en lugar de semicorchea. Cc 44 adelanta la resolución al segundo tiempo (se apura).		
Cc 28 Conte agrega una nota sol calderón antes del fa (omite el re corchea). Cc 100 calderón en el agudo (omite cantar la nota lab), separa.	Realizada la transcripción de compases 28 y 58.	Cc 35 Conte hace corchea en lugar de semicorchea. Cc 39 hace corchea de tresillo en lugar de semicorchea. Cc 44 adelanta la resolución al segundo tiempo (se apura). Cc 49 convierte el anteúltimo tiempo en tres corcheas y el último en negra y corchea (adelanta las notas escritas). Cc 87 en adelante Conte un poco atresilladas las semicorcheas.	Primo Tempo el coro no se entiende con claridad.	
Cc 28 Conte agrega una nota sol calderón antes del fa (re re dos corcheas, sol negra con puntillo y sigue como escrito). Cc 100 calderón en el agudo (omite cantar la nota lab), separa.	Realizada la transcripción de compases 28 y 58.	Cc 35 y 39 Conte hace corchea de tresillo en lugar de semicorchea. Cc 44 convierte la semicorchea en corchea de tresillo.		

ACTO II			
PARTE II (La gitana): Nro. 7 - Aria del Conde (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
11	Hay un corte entre compases 106 y 133.	Andante mosso negra= 86. Recitativo. Allegro cc 24 es <i>recitativo.</i> // Largo negra= 53. Cc 37 <i>ritenuto</i> en el cuarto tiempo. Cc 41 <i>poco meno</i> . Cc 43 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> , luego sigue a <i>tempo</i> lento. Cc 45 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> . Cc 46 tercer tiempo a <i>tempo</i> negra= 53. Cc 50 negra= 43. Allegro assai mosso blanca= 73. Un poco meno negra= 117 (desde el <i>levare</i>). Cc 90 y 100 <i>allargando</i> . Primo Tempo blanca= 69.	Cc 45 agrega una corchea de tresillo en el segundo tiempo para ubicar "in".
12	Sin cortes	Andante mosso negra= 116. Recitativo. Allegro cc 24 es <i>recitativo.</i> // Largo negra= 60. Cc 36 tercer tiempo <i>ritenuto</i> hasta primeraa mitad de cc 38. . Cc 40 tercer tiempo <i>poco meno</i> . Cc 42 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> . Cc 45 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> . Cc 46 tercer tiempo a <i>tempo</i> negra= 45. Cc 50 negra= 43. Allegro assai mosso blanca= 75. Un poco meno negra= 125 (desde el <i>levare</i>). Cc 90 y 100 <i>allargando</i> . I Tempo blanca= 78. Un <i>poco meno</i> negra = 123. Cc 122 y 128 <i>allargando</i> . Primo Tempo blanca= 80. Cc 169 en adelante <i>allargando</i> .	Cc 45 agrega una corchea de tresillo en el segundo tiempo para ubicar "in".
13	Hay un corte entre compases 106 y 133.	Andante mosso negra= 107. Recitativo. Allegro cc 24 es <i>recitativo.</i> // Largo negra= 60. Cc 37 <i>ritenuto</i> en el cuarto tiempo. Cc 41 <i>poco meno</i> . Cc 43 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> , luego sigue a <i>tempo</i> lento. Cc 45 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> . Cc 46 tercer tiempo a <i>tempo</i> negra= 48. Cc 50 negra= 42. Allegro assai mosso blanca= 78. Un poco meno negra= 115 (desde el <i>levare</i>). Cc 90 y 100 <i>allargando</i> . Primo Tempo blanca= 78.	Cc 45 agrega una corchea de tresillo en el segundo tiempo para ubicar "in". Cc 50 separa entre "ah" y "l'amor".
14	Sin cortes	Andante mosso negra= 82. Recitativo. Allegro cc 24 es <i>recitativo</i> lento.// Largo negra= 50. Cc 37 <i>ritenuto</i> en el cuarto tiempo. Cc 41 <i>poco meno</i> . Cc 43 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> , luego sigue a <i>tempo</i> lento. Cc 45 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> . Cc 46 tercer tiempo a <i>tempo</i> negra= 50. Cc 50 negra= 50. Allegro assai mosso blanca= 78. Un poco meno negra= 123 (desde el <i>levare</i>). Cc 90 y 100 <i>poco allargando</i> . I Tempo blanca= 78. Un <i>poco meno</i> negra = 123. Cc 122 y 128 <i>poco allargando</i> . Primo Tempo blanca= 78.	Cc 45 agrega una corchea de tresillo en el segundo tiempo para ubicar "in".
15	Hay un corte entre compases 106 y 133.	Andante mosso negra= 89. Recitativo. Allegro cc 24 es <i>recitativo</i> rápido.// Largo negra= 50. Cc 36 tercer tiempo <i>ritenuto</i> hasta primeraa mitad de cc 38. Cc 40 tercer tiempo <i>poco meno</i> . Cc 42 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> . Cc 45 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> . Cc 46 tercer tiempo a <i>tempo</i> negra= 50. Cc 50 negra= 35. Cc 52-53 y 55-56 <i>poco meno</i> . Allegro assai mosso blanca= 80. Un poco meno negra= 117 (desde el <i>levare</i>). Cc 90 y 100 <i>allargando</i> . Primo Tempo blanca= 80.	Cc 45 agrega una corchea de tresillo en el segundo tiempo para ubicar "in".

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 49 calderón sobre nota aguda. Cc 100 calderón en el agudo (omite cantar la nota lab), separa.	Realizada la transcripción de compases 28 y 58.	Cc 28 Conte hace dos corcheas de re en primera y segundo tiempo. Cc 35 y 39 hace corchea en lugar de semicorchea. Cc 44 convierte la semicorchea en corchea de tresillo. Cc 87 en adelante Conte un poco atresilladas las semicorcheas.		
Cc 28 Conte agrega una nota sol calderón antes del fa (re re dos corcheas, mi negra, sol negra con puntillo y sigue como escrito). Cc 49 calderón sobre nota aguda. Cc 100 y 128 calderón en el agudo (omite cantar la nota lab), respira.	Realizada la transcripción de compases 28 y 58.	Cc 35 y 39 Conte hace corchea de tresillo en lugar de semicorchea. Cc 44 convierte la semicorchea en corchea de tresillo.		
Cc 28 Conte agrega una nota sol calderón antes del fa (lo agrega como negra en cuarto tiempo y luego el fa como levare a la resolución con portamento). Cc 100 calderón en el agudo (omite cantar la nota lab), separa. Cc 105 calderón en fa y en mib.	Realizada la transcripción de compases 28 y 58.	Cc 35 y 39 Conte hace corchea de tresillo en lugar de semicorchea. Cc 44 convierte la semicorchea en corchea de tresillo.		
Cc 100 calderón en el agudo (omite cantar la nota lab), separa. Cc 105 y 133 calderón en fa.	Realizada la transcripción de compases 28 y 58.	Cc 35 y 39 Conte hace corchea de tresillo en lugar de semicorchea. Cc 44 convierte la semicorchea en corchea de tresillo.		
Cc 28 Conte en el segundo tiempo canta mi natural"no" tercer tiempo sol con calderón "o" negra con puntillo y como sigue, hace portamento. Cc 100 calderón en el agudo (omite cantar la nota lab), separa.	Realizada la transcripción de compases 28 y 58.	Cc 35 y 39 Conte hace corchea de tresillo en lugar de semicorchea. Cc 44 convierte la semicorchea en corchea de tresillo.		

ACTO II			
PARTE II (La gitana): Nro. 7 - Aria del Conde (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
16	Sin cortes	Andante mosso negra= 88. Recitativo. Allegro cc 24 es <i>recitativo</i> lento.// Largo negra= 44. Cc 37 <i>ritenuto</i> en el cuarto tiempo. Cc 41 <i>poco meno</i>. Cc 43 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i>, luego sigue a <i>tempo</i> lento. Cc 45 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i>. Cc 46 tercer tiempo a <i>tempo</i> negra= 44. Cc 50 negra= 37. Allegro assai mosso blanca= 70. Un poco meno negra= 109 (desde el <i>levare</i>). Cc 90 y 100 <i>allargando</i>. I Tempo blanca= 73. Un <i>poco meno</i> negra = 111. Cc 122 y 128 <i>allargando</i>. Primo Tempo blanca= 71.	Cc 12 Conte dice "in tempi" en lugar de "in tempo". Cc 37 pronuncia "vinseró" en lugar de "vinchero". Cc 45 agrega una corchea de tresillo en el segundo tiempo para ubicar "in".
17	Sin cortes. Muy claras las semicorcheas en cabaletta.	Andante mosso negra= 120. Recitativo. Allegro cc 24 es <i>recitativo</i>.// Largo negra= 49. Cc 37 <i>ritenuto</i> en el cuarto tiempo. Cc 41 <i>poco meno</i>. Cc 43 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i>, luego sigue a <i>tempo</i> lento. Cc 45 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i>. Cc 46 tercer tiempo a <i>tempo</i> negra= 49. Cc 50 negra= 40. Allegro assai mosso blanca= 74. Un poco meno negra= 129 (desde el <i>levare</i>). Cc 90 y 100 <i>poco allargando</i>. I Tempo blanca= 74. Un <i>poco meno</i> negra = 129. Cc 122 y 128 <i>allargando</i>. Primo Tempo blanca= 73.	Cc 45 agrega una corchea de tresillo en el segundo tiempo para ubicar "in".
18	Sin cortes.	Andante mosso negra= 80. Recitativo. Allegro cc 24 es <i>recitativo</i> rápido.// Largo negra= 58. Cc 37 <i>ritenuto</i> en el cuarto tiempo. Cc 41 <i>poco meno</i>. Cc 43 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i>, luego sigue a <i>tempo</i> lento. Cc 45 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i>. Cc 46 tercer tiempo a <i>tempo</i> negra= 56. Cc 50 negra= 43. Allegro assai mosso blanca= 90. Un poco meno negra= 140 (desde el <i>levare</i>). Cc 90 y 100 <i>allargando</i>. I Tempo blanca= 90. Un <i>poco meno</i> negra = 140. Cc 122 y 128 <i>allargando</i>. Primo Tempo blanca= 80.	Cc 45 junta las sílabas.
19	Sin corte.	Andante mosso negra= 93. Recitativo. Allegro cc 24 es <i>recitativo</i>.// Largo negra= 47. Cc 37 <i>ritenuto</i> en el cuarto tiempo. Cc 41 <i>poco meno</i>. Cc 43 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i>, luego sigue a <i>tempo</i> lento. Cc 45 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i>. Cc 46 tercer tiempo a <i>tempo</i> negra= 47. Cc 50 negra= 45. Cc 52-53 y 55-56 <i>poco meno</i>. Allegro assai mosso blanca= 84. Un poco meno negra= 123 (desde el <i>levare</i>). Cc 90 y 100 <i>allargando</i>. I Tempo blanca= 84. Un <i>poco meno</i> negra = 123. Cc 122 y 128 <i>allargando</i>. Primo Tempo blanca= 82.	Cc 45 junta las sílabas.
20	Hay un corte entre compases 106 y 133.	Andante mosso negra= 88. Recitativo. Allegro cc 24 es <i>recitativo</i>.// Largo negra= 53. Cc 36 tercer tiempo <i>ritenuto</i> hasta primeraa mitad de cc 38. Cc 40 tercer tiempo <i>poco meno</i>. Cc 42 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i>. Cc 45 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i>. Cc 46 tercer tiempo a <i>tempo</i> negra= 53. Cc 50 negra= 38. Allegro assai mosso blanca= 77. Un poco meno negra= 120 (desde el <i>levare</i>). Cc 90 y 100 <i>allargando</i>. Primo Tempo blanca= 78.	Cc 45 agrega una corchea de tresillo en el segundo tiempo para ubicar "in".

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 29 con portamento. Cc 100 y 128 como está escrito.	Realizada la transcripción de compases 28 y 58.	Cc 35 y 39 Conte hace corchea de tresillo en lugar de semicorchea. Cc 44 convierte la semicorchea en corchea de tresillo.		
Cc 29 con portamento. Cc 49 calderón en el agudo. Cc 100 Y 128 calderón en el agudo (omite cantar la nota lab), liga sin portamento.	Realizada la transcripción de compases 28 y 58.	Cc 35 y 39 Conte hace corchea de tresillo en lugar de semicorchea (adelanta la resolución) Cc 44 convierte la semicorchea en corchea de tresillo.		
Conte liga cc 26 y 27. Cc 100 y 128 calderón en el agudo (omite cantar la nota lab), liga sin portamento.	Realizada la transcripción de compases 28 y 58.	Cc 35 y 39 Conte hace corchea de tresillo en lugar de semicorchea (adelanta la resolución) Cc 44 convierte la semicorchea en corchea de tresillo.		
Cc 29 portamento. Cc 100 y 128 calderón en el agudo (omite cantar la nota lab), respira.	Realizada la transcripción de compases 28 y 58.	Cc 35 y 39 Conte hace corchea de tresillo en lugar de semicorchea (adelanta la resolución) Cc 44 convierte la semicorchea en corchea de tresillo.		
Cc 100 calderón en el agudo (omite cantar la nota lab), liga.	Realizada la transcripción de compases 28 y 58.	Cc 35 y 39 Conte hace corchea de tresillo en lugar de semicorchea (adelanta la resolución) Cc 44 convierte la semicorchea en corchea de tresillo.		

ACTO II			
PARTE II (La gitana): Nro. 7 - Aria del Conde (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
30	Está un tono abajo	Largo negra= 51. Cc 36 tercer tiempo <i>ritenuto</i> hasta la primera mitad de cc 38. Cc 40 tercer tiempo <i>poco meno</i> . Cc 42 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> . Cc 45 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> . Cc 46 tercer tiempo <i>a tempo</i> negra= 53.Cc 50 negra= 38.	
31		Largo negra= 46. Cc 36 tercer tiempo <i>ritenuto</i> hasta la primera mitad de cc 38. Cc 40 tercer tiempo <i>poco meno</i> . Cc 42 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> . Cc 45 tercer y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> . Cc 46 tercer tiempo <i>a tempo</i> negra= 53.Cc 50 negra= 38.	

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
	Realizada la transcripción del compás 58.			
	Realizada la transcripción del compás 58.			

ACTO II			
PARTE II (La gitana): Nro. 8 - Final del acto II			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
1		Andante negra= 68. Cc 11 y 24 <i>rallentando</i>. Cc 12 y 25 <i>a tempo</i>. Cc 35 negra= 68. Recitativo. Andante negra=66. Segunda mitad de cc 53 y 54 <i>poco più</i>. Cc 55 <i>allargando</i>. Cc 57 <i>ritenuto</i> calderón en la nota mi negra. Allegro assai blanca=70. Andante mosso negra=64. Final de cc 76 y 79 <i>rallentando</i>. Cc 78 y 81 <i>a tempo</i>. Primeraos dos tiempos de cc 82 y 83 <i>ritenuto</i>. Cc 85 y 86 <i>allargando</i>. Cc 87 negra= 64. Cc 100 <i>allargando</i>. Cc 102 negra= 68. Cc 119 <i>poco rallentando</i>. Allegro vivo blanca= 73. Cc 135 y 137 <i>fermata</i> de todos mientras canta el Conte. Cc 140 y 141 mayor velocidad. Primo Tempo negra=52. Segunda mitad cc 145 <i>allargando</i>. Allegro blanca= 82.	Cc 145 Manrico dice "son io" y luego texto de Leonora.
2		Andante negra= 67. Cc 11 y 24 <i>rallentando</i>. Cc 12 y 25 <i>a tempo</i>. Cc 35 negra= 67. Cc 39 y 40 <i>poco più</i>. Recitativo. Andante negra=67. Segunda mitad de cc 53 y 54 <i>poco più</i>. Cc 55 <i>allargando</i>. Cc 57 <i>ritenuto</i> calderón en la nota mi negra. Allegro assai blanca=72. Andante mosso negra=69. Cc 77 y 80 <i>rallentando</i>. Cc 78 y 81 <i>a tempo</i>. Primeraos dos tiempos de cc 82 y 83 <i>ritenuto</i>. Cc 85 y 86 <i>allargando</i>. Cc 87 negra= 72. Cc 100 <i>allargando</i>. Cc 102 negra= 72. Allegro vivo blanca= 86. Cc 135 y 137 <i>fermata</i> de todos mientras canta el Conte. Cc 140 y 141 mayor velocidad. Primo Tempo negra=53. Segunda mitad cc 145 <i>allargando</i>. Allegro blanca= 100 y sube.	Cc 145 Manrico dice "son io" y luego texto de Leonora.
3		Andante negra= 59. Cc 12 y 25 negra=61. Cc 35 negra= 61. Recitativo. Andante negra=53. Cc 57 <i>ritenuto</i> calderón en la nota mi negra. Allegro assai blanca=74. Andante mosso negra=74. Cc 77 y 80 <i>rallentando</i>. Cc 78 y 81 <i>a tempo</i>. Primeraos dos tiempos de cc 82 y 83 <i>ritenuto</i>. Cc 85 y 86 <i>allargando</i>. Cc 87 negra= 65. Cc 92 <i>ritenuto</i>. Cc 100 <i>allargando</i>. Cc 102 negra= 73. Cc 119 <i>poco rallentando</i>. Allegro vivo blanca= 90 y sube. Cc 135 y 137 <i>fermata</i> de todos mientras canta el Conte. Primo Tempo negra=44. Segunda mitad cc 145 <i>allargando</i>. Allegro blanca= 88 y sube.	Cc 145 Manrico dice "son io" y luego texto de Leonora.
4		Andante negra= 62. Cc 12 y 25 negra= 66. Cc 35 negra= 66. Recitativo. Andante negra=60. Segunda mitad de cc 53 y 54 <i>poco più</i>. Cc 55 <i>allargando</i>. Cc 57 <i>ritenuto</i> calderón en la nota mi negra. Allegro assai blanca=82. Andante mosso negra=65. Cc 77 y 80 <i>rallentando</i>. Cc 78 y 81 <i>a tempo</i>. Primeraos dos tiempos de cc 82 y 83 <i>ritenuto</i>. Cc 85 y 86 <i>allargando</i>. Cc 87 negra= 71. Cc 100 <i>allargando</i>. Cc 102 negra= 72. Cc 119 <i>poco rallentando</i>. Allegro vivo blanca= 88. Cc 135 y 137 <i>fermata</i> de todos mientras canta el Conte. Primo Tempo negra=44. Segunda mitad cc 145 <i>allargando</i>. Allegro blanca= 91 y sube.	Cc 145 Manrico dice "son io" y luego texto de Leonora.
5		Andante negra= 60. Cc 12 y 25 negra= 60. Cc 35 negra= 77. Recitativo. Andante negra=55. Cc 55 <i>allargando</i>. Cc 57 <i>ritenuto</i> calderón en la nota mi negra. Allegro assai blanca=75. Andante mosso negra=69. Cc 77 y 80 <i>rallentando</i>. Cc 78 y 81 <i>a tempo</i>. Primeraos dos tiempos de cc 82 y 83 <i>ritenuto</i>. Cc 85 y 86 <i>allargando</i>. Cc 87 negra= 68. Cc 100 <i>allargando</i>. Cc 102 negra= 62. Cc 119 <i>poco rallentando</i>. Allegro vivo blanca= 80. Cc 135 y 137 <i>fermata</i> de todos mientras canta el Conte. Primo Tempo negra=55. Segunda mitad cc 145 <i>allargando</i>. Allegro blanca= 98 y sube.	Cc 143 Manrico dice "son io" en lugar de "sei tu" y luego texto de Leonora.

Línea Melódica	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Coro portamento en cambio de notas. Cc 47 Leonora portamento al grave. Cc 53 Leonora agrega en el cuarto tiempo una apoyatura superior. Cc 82 portamento al grave. Cc 124 Ruiz primer tiempo canta nota fa. Cc 125 Manrico hablado. Desde segunda mitad cc 145 Manrico canta con Leonora, últimas dos semicorcheas las cambian por las notas fa y calderón en el sol y con portamento resuelven en un lab agudo que sostienen hasta 150.	Cc 34 solistas y coro hace redonda.		Cassa con plato.
Coro portamento en cambio de notas. Cc 47 Leonora portamento al grave. Cc 53 Leonora agrega en el cuarto tiempo una apoyatura superior. Cc 57 portamento en primer tiempo. Cc 82 portamento al grave. Desde segunda mitad cc 145 Manrico canta con Leonora, hacen calderón en el reb.	Cc 34 solistas y coro hace redonda.		Cassa con plato
Coro portamento en cambio de notas. Cc 53 Leonora agrega en el cuarto tiempo una apoyatura superior. Cc 82 portamento al grave. Desde segunda mitad cc 145 Manrico canta con Leonora.	Cc 34 solistas y coro hace redonda.		Cassa con plato.
Cc 7 y 20 coro portamento. Cc 47 Leonora portamento al grave. Cc 53 Leonora agrega en el cuarto tiempo una apoyatura superior. Cc 82 portamento al grave. Desde segunda mitad cc 145 Manrico canta con Leonora.	Cc 34 solistas y coro hace redonda.	Cc 146 sobre el último tiempo entra la orquesta y coros con lo escrito en 147 (hay superposición de un tiempo).	Cassa con plato.
Cc 7, 10, 20 y 23 coro portamento. Cc 47 Leonora portamento al grave. Cc 53 Leonora agrega en el cuarto tiempo una apoyatura superior. Cc 82 portamento al grave. Cc 143 Manrico canta con Leonora toda la frase.	Cc 34 solistas y coro hace redonda.		Cassa con plato.

ACTO II			
PARTE II (La gitana): Nro. 8 - Final del acto II (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tiempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
6		Andante negra= 62. Cc 12 y 25 negra= 70. Cc 35 negra= 70. Recitativo. Andante negra=59. Cc 57 <i>ritenuto</i> calderón en la nota mi negra. Allegro assai blanca=72. Andante mosso negra=70. Cc 77 y 80 <i>rallentando</i>. Cc 78 y 81 <i>a tempo</i>. Primeraos dos tiempos de cc 82 y 83 <i>ritenuto</i>. Cc 85 y 86 <i>allargando</i>. Cc 87 negra= 63. Cc 99 <i>allargando</i>. Cc 102 negra= 65. Allegro vivo blanca= 76. Cc 135 y 137 <i>fermata</i> de todos mientras canta el Conte. Primo Tempo negra=37. Allegro blanca= 84.	Cc 145 Manrico dice "son io" y luego texto de Leonora.
7		Andante negra= 65. Cc 12 y 25 negra= 60. Cc 35 negra= 72. Recitativo. Andante negra=50. Cc 55 <i>allargando</i>. Cc 57 <i>ritenuto</i> calderón en la nota mi negra. Allegro assai blanca=80. Andante mosso negra=59. Cc 77 y 80 <i>rallentando</i>. Cc 78 y 81 <i>a tempo</i>. Primeraos dos tiempos de cc 82 y 83 <i>ritenuto</i>. Cc 85 y 86 <i>allargando</i>. Cc 87 negra= 64. Cc 99 <i>poco allargando</i>. Cc 102 negra= 64. Allegro vivo blanca= 87. Cc 135 y 137 <i>fermata</i> de todos mientras canta el Conte. Primo Tempo negra=44. Segunda mitad cc 145 <i>allargando</i>. Allegro blanca= 91 y sube.	Cc 145 Manrico dice "son io" y luego texto de Leonora.
8		Andante negra= 60. Cc 12 y 25 negra= 60. Cc 35 negra= 70. Recitativo. Andante negra=60. Cc 55 <i>poco allargando</i> en tercer y cuarto tiempo. Cc 57 <i>ritenuto</i> calderón en la nota mi negra. Allegro assai blanca=69. Andante mosso negra=75. Cc 77 y 80 <i>rallentando</i>. Cc 78 <i>a tempo</i>. Cc 81 <i>poco meno</i>. Cc 83 negra=60. Cc 87 negra= 75. Cc 99 <i>allargando</i>. Cc 102 negra= 77. Allegro vivo blanca= 80. Cc 135 y 137 <i>fermata</i> de todos mientras canta el Conte. Primo Tempo negra=45. Allegro blanca= 96, <i>ritenuto</i> últimos acordes.	Cc 86 Leonora coloca "son" en las fusas notas sol mi
9		Andante negra= 65. Cc 12 y 25 negra= 68. Cc 35 negra= 70. Recitativo. Andante negra=54. Cc 52 último tiempo <i>poco meno</i>. Cc 55 <i>allargando</i> y con calderón en agudo. Cc 57 <i>ritenuto</i> calderón en la nota mi negra. Allegro assai blanca=85. Andante mosso negra=61. Cc 77 y 80 <i>rallentando</i>. Cc 78 <i>a tempo</i>. Cc 81 <i>poco meno</i>. Cc 83 negra= 37. Cc 87 negra= 66. Cc 99 <i>ritenuto</i>. Cc 102 negra= 68. Allegro vivo blanca= 92. Cc 135 y 137 <i>fermata</i> de todos mientras canta el Conte. Primo Tempo negra=36. Segunda mitad cc 145 <i>allargando</i>. Allegro blanca= 103.	Cc 145 Manrico dice "son io" y luego texto de Leonora.
10		Andante negra= 75. Cc 12 y 25 negra= 69. Cc 35 negra= 68. Recitativo. Andante negra=70. Cc 52 último tiempo <i>poco meno</i>. Cc 55 <i>allargando</i>. Cc 57 <i>ritenuto</i> calderón en la nota mi negra. Allegro assai blanca=70. Andante mosso negra=58. Cc 77 y 80 <i>rallentando</i>. Cc 78 y 81 <i>a tempo</i>. Primeraos dos tiempos de cc 82 y 83 <i>ritenuto</i>. Cc 85 y 86 <i>allargando</i>. Cc 87 negra= 68. Cc 97 negra= 55. Cc 99 <i>ritenuto</i>. Cc 102 negra= 71. Allegro vivo blanca= 84. Cc 135 y 137 <i>fermata</i> de todos mientras canta el Conte. Primo Tempo negra=49. Segunda mitad cc 145 <i>allargando</i>. Allegro blanca= 98.	Cc 86 Leonora coloca "son" en las cuatro fusas descendentes luego "io" en el do. Cc 145 Manrico dice "son io" y luego texto de Leonora.

Línea Melódica	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 7, 10, 20 y 23 coro portamento. Cc 47 Leonora portamento al grave. Cc 82 portamento al grave. Desde segunda mitad cc 145 Manrico canta con Leonora, se detienen en el reb.	Cc 34 solistas y coro hace redonda.		Cassa con plato.
Cc 47 Leonora portamento al grave. Cc 53 Leonora agrega en el cuarto tiempo una apoyatura superior. Cc 82 portamento al grave. Desde segunda mitad cc 145 Manrico canta con Leonora, se detienen en el reb.	Cc 34 solistas y coro hace redonda.		Cassa con plato.
Cc 7 y 20 coro portamento. Cc 53 Leonora agrega en el cuarto tiempo una apoyatura superior. Cc 61 Conte gritado.	Cc 34 solistas y coro hace redonda.		Cassa con plato.
Cc 7 y 20 coro portamento. Cc 53 Leonora agrega en el cuarto tiempo una apoyatura superior. Cc 82 portamento al grave. Desde segunda mitad cc 145 Manrico canta con Leonora.	Cc 34 solistas y coro hace redonda.		Cassa con plato.
Cc 47 Leonora portamento al grave. Cc 53 Leonora agrega en el cuarto tiempo una apoyatura superior. Cc 82 portamento al grave. Desde segunda mitad cc 145 Manrico canta con Leonora y se quedan en el reb.	Cc 34 solistas y coro hace redonda.		Cassa con plato.

ACTO II			
PARTE II (La gitana): Nro. 8 - Final del acto II (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
11		Andante negra= 57. Cc 12 y 25 negra= 57. Cc 35 negra= 64. Recitativo. Andante negra=58. Cc 55 <i>allargando</i>. Cc 57 <i>ritenuto</i>. Allegro assai blanca=71. Andante mosso negra=66. Cc 77 y 80 <i>rallentando</i>. Cc 78 y 81 <i>a tempo</i>. Cc 81 negra= 56. Cc 85 y 86 <i>allargando</i>. Cc 87 negra= 72. Cc 100 <i>ritenuto</i>. Cc 102 negra= 66. Allegro vivo blanca= 79. Cc 135 y 137 <i>fermata</i> de todos mientras canta el Conte. Primo Tempo negra=45. Segunda mitad cc 145 <i>allargando</i>. Allegro blanca= 90.	Cc 86 Leonora coloca "son" en las cuatro fusas descendentes luego "io" en el do. Cc 145 Manrico dice "son io" y luego texto de Leonora.
12		Andante negra= 54. Cc 12 y 25 negra= 54. Cc 35 negra= 64. Recitativo. Andante negra=48. Cc 55 <i>allargando</i>. Cc 57 <i>ritenuto</i>, detención en mi negra. Allegro assai blanca=87. Andante mosso negra=73. Cc 77 y 80 <i>rallentando</i>. Cc 78 y 81 <i>a tempo</i>. Cc 85 y 86 <i>allargando</i>. Cc 83 negra= 70. Cc 87 negra= 77. Cc 100 <i>ritenuto</i>. Cc 102 negra= 72. Allegro vivo blanca= 85. Cc 135 y 137 <i>fermata</i> de todos mientras canta el Conte. Primo Tempo negra=46. Segunda mitad cc 145 <i>allargando</i>. Allegro blanca= 90.	Cc 86 Leonora coloca "son" en las fusas notas sol mi. Cc 145 Manrico dice "son io" y luego texto de Leonora.
13		Andante negra= 66. Cc 12 y 25 negra= 66. Cc 35 negra= 66. Recitativo. Andante negra=58. Cc 55 <i>allargando</i>. Cc 57 <i>ritenuto</i>, detención en mi negra. Allegro assai blanca=82. Andante mosso negra=65. Cc 77 y 80 <i>rallentando</i>. Cc 78 y 81 <i>a tempo</i>. Cc 85 y 86 <i>allargando</i>. Cc 83 negra= 54. Cc 87 negra= 76. Cc 99 <i>ritenuto</i>. Cc 102 negra= 74. Allegro vivo blanca= 91. Cc 135 y 137 <i>fermata</i> de todos mientras canta el Conte. Primo Tempo negra=46. Segunda mitad cc 145 <i>allargando</i>. Allegro blanca= 90.	Cc 86 Leonora baja en las fusas con "e" y ubica "son" en la fusa grave. Cc 145 Manrico dice "son io" y luego texto de Leonora.
14		Andante negra= 61. Cc 12 y 25 negra= 58. Cc 35 negra= 58. Recitativo. Andante negra=56. Cc 55 <i>allargando</i>. Cc 57 <i>ritenuto</i>, detención en mi negra. Allegro assai blanca=68. Andante mosso negra=60. Cc 77 y 80 <i>rallentando</i>. Cc 78 <i>a tempo</i>. Cc 81 negra=56. Cc 83 negra= 40. Cc 85 y 86 <i>allargando</i>. Cc 87 negra= 72. Cc 99 <i>ritenuto</i>. Cc 102 negra= 69. Allegro vivo blanca= 72. Primo Tempo negra=32. Allegro blanca= 72.	Cc 86 Leonora coloca "son" en las fusas notas sol mi. Cc 145 Manrico dice "son io" y luego texto de Leonora.
15		Andante negra= 70. Cc 12 y 25 negra= 70. Cc 35 negra= 66. Recitativo. Andante negra=50. Cc 55 <i>allargando</i> pequeña detención en agudo. Cc 57 <i>ritenuto</i>, detención en mi negra. Allegro assai blanca=84 y sube. Andante mosso negra=47. Cc 77 y 80 <i>rallentando</i>. Cc 78 y 81 <i>a tempo</i>. Cc 83 negra= 40. Cc 85 y 86 <i>allargando</i>. Cc 87 negra= 64. Cc 99 <i>molto ritenuto</i>. Cc 102 negra= 66. Allegro vivo blanca= 86. Primo Tempo negra=28. Allegro blanca= 88.	Cc 145 Manrico dice "son io" y luego texto de Leonora.

Línea Melódica	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 7, 10, 20 y 23 coro portamento. Cc 47 Leonora portamento al grave. Cc 53 Leonora agrega en el cuarto tiempo una apoyatura superior. Desde segunda mitad cc 145 Manrico canta con Leonora.	Cc 34 solistas y coro hace redonda.		Cassa con plato.
Cc 7 y 20 coro portamento. Cc 53 Leonora agrega en el cuarto tiempo una apoyatura superior. Cc 81 y 82 Leonora canta separando las corcheas. Desde segunda mitad cc 145 Manrico canta con Leonora y se quedan en el reb.	Cc 34 solistas y coro hace redonda.		Cassa con plato.
Cc 7 y 20 coro portamento. Cc 47 Leonora portamento al grave. Cc 53 Leonora agrega en el cuarto tiempo una apoyatura superior. Cc 82 portamento al grave. Desde segunda mitad cc 145 Manrico canta con Leonora y se quedan en el reb.	Cc 34 solistas y coro hace redonda.		Cassa con plato.
Cc 47 Leonora portamento al grave. Cc 53 Leonora agrega en el cuarto tiempo una apoyatura superior. Cc 82 portamento al grave. Cc 85 <i>ritenuto</i> en la nota fa "ciel" con <i>diminuendo</i> . Cc 146 Leonora se detiene en el reb.	Cc 34 solistas y coro hace redonda.	Cc 49 cuerda alta trémolo (igual que en versión francesa). Cc 74 acorde <i>forte</i> .	Cassa con plato.
Cc 47 Leonora portamento al grave. Cc 53 Leonora agrega en el cuarto tiempo una apoyatura superior. Cc 82 portamento al grave. Desde segunda mitad cc 145 Manrico canta con Leonora.	Cc 34 solistas y coro hace redonda.		Cassa con plato.

ACTO II			
PARTE II (La gitana): Nro. 8 - Final del acto II (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
16		Andante negra= 52. Cc 12 y 25 negra= 52. Cc 35 negra= 68. Recitativo. Andante negra=48. Cc 57 <i>ritenuto</i>. Allegro assai blanca=80. Andante mosso negra=55. Cc 77 y 80 <i>rallentando</i>. Cc 78 a tempo. Cc 81 negra= 44. Cc 83 negra= 38. Cc 85 y 86 <i>allargando</i>. Cc 87 negra= 70. Cc 99 <i>ritenuto</i>. Cc 102 negra= 63. Allegro vivo blanca= 78. Primo Tempo negra=39. Segunda mitad cc 145 <i>allargando</i>. Allegro blanca= 89.	
17		Andante negra= 62. Cc 12 y 25 negra= 59. Cc 35 negra= 59. Recitativo. Andante negra=53. Cc 57 <i>ritenuto</i>, detención en mi negra. Allegro assai blanca=83. Andante mosso negra=59. Cc 77 y 80 <i>rallentando</i>. Cc 78 a tempo. Cc 81 negra= 44. Cc 83 negra= 54. Cc 85 y 86 <i>allargando</i>. Cc 87 negra= 79. Cc 99 <i>molto ritenuto</i>. Cc 102 negra= 69. Allegro vivo blanca= 87. Cc 135 y 137 <i>fermata</i> de todos mientras canta el Conte. Primo Tempo negra=52. Segunda mitad cc 145 <i>allargando</i>. Allegro blanca= 98.	Cc 145 Manrico dice "son io" y luego texto de Leonora.
18		Andante negra= 81 y baja. Cc 12 y 25 negra= 72/70. Cc 35 negra= 70. Recitativo. Andante negra=66. Cc 55 <i>allargando</i> y con calderón en agudo. Cc 57 <i>ritenuto</i>. Allegro assai blanca=79. Andante mosso negra=67. Cc 77 y 80 <i>rallentando</i>. Cc 78 a tempo. Cc 81 negra= 46. Cc 83 negra= 62. Cc 85 y 86 <i>allargando</i>. Cc 87 negra= 85 y baja un poco. Cc 99 <i>ritenuto</i>. Cc 102 negra= 78. Allegro vivo blanca= 90. Cc 135 y 137 <i>fermata</i> de todos mientras canta el Conte. Primo Tempo negra=33. Allegro blanca= 89. Últimos acordes más veloces.	
19		Andante negra= 54. Cc 12 y 25 negra= 60. Cc 35 negra= 60. Recitativo. Andante negra=56. Cc 57 <i>ritenuto</i>. Allegro assai blanca=85 y sube. Andante mosso negra=63. Cc 77 y 80 <i>rallentando</i>. Cc 78 a tempo. Cc 81 negra= 53. Cc 83 negra= 38. Cc 85 y 86 <i>allargando</i>. Cc 87 negra= 78. Cc 99 <i>ritenuto</i>. Cc 102 negra= 72. Allegro vivo blanca= 83. Cc 135 y 137 <i>fermata</i> de todos mientras canta el Conte. Primo Tempo negra=42. Segunda mitad cc 145 <i>allargando</i>. Allegro blanca= 92.	
20		Andante negra= 60. Cc 11 y 24 <i>rallentando</i>. Cc 12 y 25 negra= 56. Cc 35 negra= 60. Recitativo. Andante negra=54. Cc 55 <i>allargando</i>. Cc 57 <i>ritenuto</i>. Allegro assai blanca=83. Andante mosso negra=60. Cc 77 y 80 <i>rallentando</i>. Cc 78 a tempo. Cc 81 negra= 44. Cc 85 y 86 <i>allargando</i>. Cc 87 negra= 79. Cc 99 <i>molto ritenuto</i>. Cc 102 negra= 74. Allegro vivo blanca= 87. Cc 135 y 137 <i>fermata</i> de todos mientras canta el Conte. Primo Tempo negra=35. Allegro blanca= 88. Últimos acordes más veloces.	Cc 145 Manrico dice "son io" y luego texto de Leonora.

Línea Melódica	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 7 y 20 coro portamento. Cc 82 portamento al grave.	Cc 34 solistas y coro hace redonda.		Cassa con plato.
Desde segunda mitad cc 145 Manrico canta con Leonora.	Cc 34 solistas y coro hace redonda.		Cassa con plato.
Cc 53 Leonora agrega en el cuarto tiempo una apoyatura superior. Cc 135 y 137 Conte gritado.	Cc 34 cortan donde está escrito.		Cassa con plato.
Cc 53 Leonora agrega en el cuarto tiempo una apoyatura superior. Cc 82 portamento al grave.	Cc 34 solistas y coro hace redonda.		Cassa con plato.
Cc 47 Leonora portamento al grave. Cc 82 portamento al grave. Desde segunda mitad cc 145 Manrico canta con Leonora y se quedan en el reb.	Cc 34 cortan donde está escrito.		Cassa con plato.

ACTO III			
PARTE III (El hijo de la gitana): Nro. 9 - Coro			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
1	Hay un corte entre los compases 118 a 121.	Allegro assai mosso blanca=93. Cc 10 blanca = 82. Cc 22 coro negra= 82. Cc 50 al 64 <i>recitativo</i> . Cc 63 negra= 64. Moderato negra= 94. Allegro moderato maestoso negra=102. Cc 102 <i>poco accelerando</i> . Cc 103 negra =118. Cc 120 negra = 115. Últimos tres compases <i>allargando</i> .	
2	Hay un corte entre los compases 118 a 121.	Allegro assai mosso blanca=87. Cc 10 blanca = 82. Cc 22 coro negra= 82. Cc 50 al 64 <i>recitativo</i> . Cc 63 negra= 91. Moderato negra= 118. Allegro moderato maestoso negra=100. Cc 102 <i>poco accelerando</i> . Cc 103 negra =121. Cc 120 negra = 122. Últimos tres compases <i>allargando</i> .	
3	Hay un corte entre los compases 118 a 121.	Allegro assai mosso blanca=89. Cc 10 blanca = 89. Cc 22 coro negra= 87 y baja a 85. Cc 50 al 64 <i>recitativo</i> . Cc 63 negra= 83. Moderato negra= 105. Allegro moderato maestoso negra=107. Cc 102 <i>poco accelerando</i> . Cc 103 negra =125. Cc 120 negra = 125. Últimos tres compases <i>allargando</i> .	
4	Hay un corte entre los compases 118 a 121.	Allegro assai mosso blanca=96. Cc 10 blanca = 96. Cc 22 coro negra= 96. Cc 50 al 64 <i>recitativo</i> . Cc 63 negra= 75. Moderato negra=106. Allegro moderato maestoso negra=96. Cc 102 <i>poco accelerando</i> . Cc 103 negra =110. Cc 120 negra = 106. Últimos tres compases <i>allargando</i> .	Cc 27 coro dice "di" en lugar de "dal".
5	Hay un corte entre los compases 118 a 121.	Allegro assai mosso blanca=77. Cc 10 blanca = 77. Cc 22 coro negra= 77. Cc 50 al 64 <i>recitativo</i> . Cc 63 negra= 94. Moderato negra= 105. Allegro moderato maestoso negra=106. Cc 102 <i>poco accelerando</i> . Cc 103 negra =116. Cc 120 negra = 110. Últimos tres compases <i>poco allargando</i> .	

Línea Melódica	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
El coro respira antes de cc 79 y antes de cc 99. Cc 75 y siguientes muy expresivo el ligado. Cc 86 coro hace corta la última blanca y separa de la frase posterior.	Cc 63 y 64 coro cambia las corcheas por semicorcheas. Cc 76 y 96 coro convierte en dos corcheas el tercer tiempo.		
Cc 75 y similares hacen ligado. El coro respira antes de cc 79 y antes de cc 99. Cc 86 coro hace corta la última blanca y separa de la frase posterior.	Cc 63 y 64 coro cambia las corcheas por semicorcheas.		
Cc 75 y frases similares cantan <i>piano</i> sin ligar pero rítmico. El coro respira antes de cc 79 y antes de cc 99. El canto muy articulado. Cc 86 coro hace corta la última blanca y separa de la frase posterior.	Cc 63 y 64 coro cambia las corcheas por semicorcheas.		
Cc 75 y siguientes misma articulación que las frases anteriores. El coro respira antes de cc 79 y antes de cc 99. Cc 86 coro hace corta la última blanca y separa de la frase posterior.	Cc 63 y 64 coro cambia las corcheas por semicorcheas.		
Cc 75 y frases similares cantan ligado. El coro respira antes de cc 79 y antes de cc 99. Cc 86 coro hace corta la última blanca y separa de la frase posterior.	Cc 63 y 64 coro cambia las corcheas por semicorcheas.		Los primeros 4 compases de la orquesta son suplantados por los compases 4 a 8.

ACTO III			
PARTE III (El hijo de la gitana): Nro. 9 – Coro (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
6	Hay un corte entre los compases 118 a 121.	Allegro assai mosso blanca=86. Cc 10 blanca = 86. Cc 22 coro negra= 86. Cc 50 al 64 <i>recitativo</i> . Cc 63 negra= 82. Moderato negra= 112. Allegro moderato maestoso negra=107. Cc 102 <i>poco accelerando</i> . Cc 103 negra =120. Cc 120 negra = 120. Últimos tres compases <i>allargando</i> .	
7	Sin corte.	Allegro assai mosso blanca=88. Cc 10 blanca = 88. Cc 22 coro negra= 88. Cc 50 al 64 <i>recitativo</i> . Cc 63 negra= 72. Moderato negra= 104. Allegro moderato maestoso negra=100. Cc 102 <i>poco accelerando</i> . Cc 103 negra =110. Últimos tres compases <i>poco allargando</i> .	
8	Hay un corte entre los compases 118 a 121.	Allegro assai mosso blanca=77. Cc 10 blanca = 77. Cc 22 coro negra= 77. Cc 50 al 64 <i>recitativo</i> . Cc 63 negra= 67. Moderato negra= 113. Allegro moderato maestoso negra=113 y sube un poco. Cc 102 <i>poco accelerando</i> . Cc 103 negra =124. Cc 120 negra = 120. Últimos tres compases <i>allargando</i> .	
9	Hay un corte entre los compases 94 a 101 y entre los compases 118 a 121.	Allegro assai mosso blanca=92. Cc 10 blanca = 92. Cc 22 coro negra= 86. Cc 50 al 64 <i>recitativo</i> . Cc 63 negra= 72. Moderato negra= 106. Allegro moderato maestoso negra=107. Cc 102 <i>poco accelerando</i> . Cc 103 negra =120. Cc 120 negra = 110. Últimos tres compases muy poco <i>allargando</i> .	Cc 91 a 94 el coro canta la letra de los compases 99 a 103.
10	Hay un corte entre los compases 118 a 121.	Allegro assai mosso blanca=78. Cc 10 blanca = 76. Cc 22 coro negra= 72. Cc 50 al 64 <i>recitativo</i> . Cc 63 negra= 96. Moderato negra= 102. Allegro moderato maestoso negra=103. Cc 102 <i>poco accelerando</i> . Cc 103 negra =116. Cc 120 negra = 111.	

Línea Melódica	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 75 y frases similares cantan ligado. El coro respira antes de cc 79 y antes de cc 99. Cc 86 coro hace corta la última blanca y separa de la frase posterior. Todo bien ritmico las semicorcheas bien marcadas.	Cc 63 y 64 coro cambia las corcheas por semicorcheas.		
Cc 75 y frases similares cantan piano sin ligar pero ritmico. El coro respira antes de cc 79 y antes de cc 99. Cc 86 coro hace corta la última blanca y separa de la frase posterior.			
Cc 75 y siguientes misma articulación que las frases anteriores. El coro respira antes de cc 79 y antes de cc 99. Cc 86 coro hace corta la última blanca y separa de la frase posterior.	Cc 63 y 64 coro cambia las corcheas por semicorcheas.		
Cc 75 y siguientes misma articulación que las frases anteriores. El coro respira antes de cc 79 y antes de cc 99. Cc 86 coro hace corta la última blanca y separa de la frase posterior.			
Cc 75 y frases similares cantan ligado. El coro respira antes de cc 79 y antes de cc 99. Cc 86 coro hace corta la última blanca y separa de la frase posterior.			

ACTO III			
PARTE III (El hijo de la gitana): Nro. 9 – Coro (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
11	Hay un corte entre los compases 120 a 121.	Allegro assai mosso blanca=80. Cc 10 blanca = 80. Cc 22 coro negra= 76. Cc 50 al 64 <i>recitativo</i> . Cc 63 negra= 64. Moderato negra= 100. Allegro moderato maestoso negra=100. Cc 102 <i>poco accelerando</i> . Cc 103 negra =106. Cc 120 negra = 106.	
12	Sin corte.	Allegro assai mosso blanca=84. Cc 10 blanca = 82. Cc 22 coro negra= 82. Cc 50 al 64 <i>recitativo</i> . Cc 63 negra= 83. Moderato negra= 119. Allegro moderato maestoso negra=118. Cc 102 <i>poco accelerando</i> . Cc 103 negra =120. Cc 120 negra = 122. Últimos tres compases muy poco <i>allargando</i> .	
13	Sin corte.	Allegro assai mosso blanca=90. Cc 10 blanca = 85. Cc 22 coro negra= 84. Cc 50 al 64 <i>recitativo</i> . Cc 63 negra= 83. Moderato negra= 121. Allegro moderato maestoso negra=118. Cc 102 <i>poco accelerando</i> . Cc 103 negra =122. Cc 120 negra = 122. Últimos tres compases muy poco <i>allargando</i> .	
14	Toma la tonalidad y orquestación de la versión francesa.	Allegro assai mosso blanca=79. Cc 10 blanca = 79. Cc 22 coro negra= 77. Cc 50 al 64 <i>recitativo</i> . Cc 63 negra= 83. Moderato negra= 121. Allegro moderato maestoso negra=119. Cc 102 <i>poco accelerando</i> . Cc 103 negra =122. Cc 120 negra = 122. Últimos tres compases muy poco <i>allargando</i> .	
15	Hay un corte entre los compases 94 a 101 y entre los compases 118 a 121.	Allegro assai mosso blanca=90. Cc 10 blanca = 90. Cc 22 coro negra= 87. Cc 50 al 64 <i>recitativo</i> . Cc 63 negra= 77. Moderato negra= 105. Allegro moderato maestoso negra=109. Cc 102 <i>poco accelerando</i> . Cc 103 negra =113. Cc 120 negra = 113.	

Línea Melódica	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 75 y frases similares cantan ligado. El coro respira antes de cc 79 y antes de cc 99. Cc 86 coro hace corta la última blanca y separa de la frase posterior.			
Cc 75 y siguientes misma articulación que las frases anteriores. El coro respira antes de cc 79 y antes de cc 99. Cc 86 coro hace corta la última blanca y separa de la frase posterior.			
Cc 75 y siguientes misma articulación que las frases anteriores pero <i>piano</i> . El coro respira antes de cc 79 y antes de cc 99. Cc 86 coro hace corta la última blanca y separa de la frase posterior.			
Cc 75 y siguientes misma articulación que las frases anteriores. El coro respira antes de cc 79 y antes de cc 99. Cc 86 coro hace corta la última blanca y separa de la frase posterior.			
Cc 75 y siguientes misma articulación que las frases anteriores pero <i>piano</i> . El coro respira antes de cc 79 y antes de cc 99. Cc 86 coro hace corta la última blanca y separa de la frase posterior.			

ACTO III			
PARTE III (El hijo de la gitana): Nro. 9 – Coro (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
16	Sin corte.	Allegro assai mosso blanca=82. Cc 10 blanca = 78. Cc 22 coro negra= 76. Cc 50 al 64 <i>recitativo</i> . Cc 63 negra= 88. Moderato negra= 104. Allegro moderato maestoso negra=100.Cc 103 negra =100. Cc 120 negra = 100.	
17	Sin corte.	Allegro assai mosso blanca=79. Cc 10 blanca = 79. Cc 22 coro negra= 76. Cc 50 al 64 <i>recitativo</i> . Cc 63 negra= 86. Moderato negra= 120. Allegro moderato maestoso negra=116.Cc 102 <i>poco accelerando</i> .Cc 103 negra =124. Cc 120 negra = 120. Últimos tres compases muy poco <i>allargando</i> .	
18	Sin corte.	Allegro assai mosso blanca=95. Cc 10 blanca = 95. Cc 22 coro negra= 92. Cc 50 al 64 <i>recitativo</i> . Cc 63 negra= 83. Moderato negra= 124. Allegro moderato maestoso negra=122. Cc 103 negra =122. Cc 120 negra = 113. Últimos dos compases muy poco <i>allargando</i> .	Cc 63 coro pronuncia "shin" el "c'inviti".
19	Sin corte.	Allegro assai mosso blanca=85. Cc 10 blanca = 80. Cc 22 coro negra= 80. Cc 50 al 64 <i>recitativo</i> . Cc 63 negra= 87. Moderato negra= 125. Allegro moderato maestoso negra=110.Cc 102 <i>poco accelerando</i> . Cc 103 negra =120. Cc 120 negra = 116. Últimos tres compases <i>allargando</i> .	
20	Sin corte.	Allegro assai mosso blanca=86. Cc 10 blanca = 84. Cc 22 coro negra= 78. Cc 50 al 64 <i>recitativo</i> . Cc 63 negra= 76. Moderato negra= 122. Allegro moderato maestoso negra=112. Cc 102 <i>poco accelerando</i> . Cc 103 negra =116. Cc 120 negra = 116.	

Línea Melódica	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 75 y siguientes misma articulación que las frases anteriores pero <i>piano</i> . El coro respira antes de cc 79 y antes de cc 99. Cc 86 coro hace corta la última blanca y separa de la frase posterior.			
Cc 75 y frases similares cantan ligado. El coro respira antes de cc 79 y antes de cc 99. Cc 86 coro hace corta la última blanca y separa de la frase posterior.			
Cc 75 y siguientes misma articulación que las frases anteriores pero <i>piano</i> . El coro respira antes de cc 79 y antes de cc 99. Cc 86 coro hace corta la última blanca y separa de la frase posterior.			
Cc 75 y siguientes misma articulación que las frases anteriores pero <i>piano</i> . El coro respira antes de cc 79 y antes de cc 99. Cc 86 coro hace corta la última blanca y separa de la frase posterior.			
Cc 75 y siguientes misma articulación que las frases anteriores pero cambia la intención y lo hacen <i>piano</i> . El coro respira antes de cc 79 y antes de cc 99. Cc 86 coro hace corta la última blanca y separa de la frase posterior.			

ACTO III			
PARTE III (El hijo de la gitana): Nro. 10 - Escena y terceto			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tiempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
1		Allegro es recitativo. Allegro agitato blanca=103. Allegro negra=142. Adagio negra= 74. Cc 44 <i>rallentando</i>, luego <i>recitativo</i>. Allegro cc 50 es <i>recitativo</i>. // Andante mosso corchea=133. Cc 66 <i>poco rallentando</i>. Cc 87 separa primera corchea de la segunda que lleva calderón, tercer corchea como <i>levare</i> del tiempo siguiente. Cc 88 negra con puntillo= 57. Cc 93 y 94 <i>ritenuto</i>, luego <i>poco meno</i>. Segunda corchea de cc 97 con calderón. Cc 98 negra con puntillo= 44. Cc 121 <i>rallentando</i>. Cc 127 <i>a tempo</i>. Allegro negra con puntillo= 80. Cc 167 detención en primer tiempo luego <i>poco meno</i>. Cc 177 detención en primer tiempo luego <i>a tempo</i>. Allegro blanca= 82.	
2	Hay un corte entre los compases 223 y 241 (todos resuelven la primera corchea de 223)	Allegro es recitativo. Allegro agitato blanca=94. Allegro negra=149. Adagio negra= 60. Cc 44 <i>rallentando</i>, luego <i>recitativo</i>. Allegro cc 50 es <i>recitativo</i>. // Andante mosso corchea=116. Cc 66 <i>poco rallentando</i>. Cc 87 separa primera corchea de la segunda que lleva calderón, tercer corchea como <i>levare</i> del tiempo siguiente. Cc 88 negra con puntillo= 44. Cc 93 y 94 <i>ritenuto</i>, luego <i>poco meno</i>. Segunda corchea de cc 97 con calderón. Cc 98 negra con puntillo= 46. Cc 121 <i>rallentando</i>. Cc 127 <i>a tempo</i>. Allegro negra con puntillo= 85 y sube. Cc 167 detención en primer tiempo luego <i>poco meno</i>. Cc 177 detención en primer tiempo luego negra=87. Allegro blanca= 99. Cc 242 blanca= 103 y sube.	
3		Allegro es recitativo. Allegro agitato blanca=98. Allegro negra=151. Adagio negra= 64. Cc 44 <i>rallentando</i>, luego <i>recitativo</i>. Allegro cc 50 es <i>recitativo</i>. // Andante mosso corchea=120. Cc 66 <i>poco rallentando</i>. Cc 87 separa primera corchea de la segunda que lleva calderón, tercer corchea como <i>levare</i> del tiempo siguiente. Cc 88 negra con puntillo= 44. Cc 93 y 94 <i>ritenuto</i>, luego <i>poco meno</i>. Segunda corchea de cc 97 con calderón. Cc 98 negra con puntillo= 48. Cc 121 <i>rallentando</i>. Cc 127 <i>a tempo</i>. Allegro negra con puntillo= 84. Cc 167 detención en primer tiempo luego <i>poco meno</i>. Cc 177 detención en primer tiempo luego negra=84. Allegro blanca= 88. Cc 242 blanca= 93. Últimos acordes <i>poco più</i>.	
4	Hay un corte entre los compases 223 y 241 (todos resuelven la primera corchea de 223)	Allegro es recitativo. Allegro agitato blanca=100. Allegro negra=166. Adagio negra= 58. Cc 44 <i>rallentando</i>, luego <i>recitativo</i>. Allegro cc 50 es <i>recitativo</i>. // Andante mosso corchea=112. Cc 66 <i>poco rallentando</i>. Cc 87 separa primera corchea de la segunda que lleva calderón, tercer corchea como <i>levare</i> del tiempo siguiente. Cc 88 negra con puntillo= 54. Cc 93 y 94 <i>ritenuto</i>, luego <i>poco meno</i>. Segunda corchea de cc 97 con calderón. Cc 98 negra con puntillo= 50. Cc 123 <i>allargando</i>. Cc 127 <i>a tempo</i>. Allegro negra con puntillo= 86. Cc 167 detención en primer tiempo luego <i>poco meno</i>. Cc 177 detención en primer tiempo luego negra=86. Allegro blanca= 91. Cc 242 blanca= 91.	
5		Allegro es recitativo. Allegro agitato blanca=93. Allegro negra=151. Adagio negra= 55. Cc 44 <i>rallentando</i>, luego <i>recitativo</i>. Allegro cc 50 es <i>recitativo</i>. // Andante mosso corchea=102. Cc 66 <i>poco rallentando</i>. Cc 87 separa primera corchea de la segunda que lleva calderón, tercer corchea como <i>levare</i> del tiempo siguiente. Cc 88 corchea= 112. Cc 93 y 94 <i>ritenuto</i>, luego <i>poco meno</i>. Segunda corchea de cc 97 con calderón. Cc 98 corchea= 112. Cc 123 <i>allargando</i>. Cc 127 <i>a tempo</i>. Allegro negra con puntillo= 81. Cc 167 detención en primer tiempo luego <i>poco meno</i>. Cc 177 detención en primer tiempo luego negra=82 y sube. Allegro blanca= 84. Cc 242 blanca= 84.	

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 11 Conte portamento al grave. Cc 32 Azucena hace redonda y resuelve con portamento al compás siguiente. Cc 36 Conte primeraa nota la cambia por un fa. Cc 188 Azucena calderón sobre el sol.		Cc 10 Conte hace negra con puntillo y corchea como ritmo de todo el compás. Cc17 Ferrando primer tiempo corchea con puntillo y semicorchea.		
Cc 11 Conte portamento al grave. Cc 33 Azucena sin altura la última semicorchea. Cc 74 Azucena respira luego de la primera corchea. Cc 75 con portamento. Cc 158 y 162 Conte primer tiempo sin altura. Cc 188 Azucena calderón sobre el sol.		Resolución se extiende hasta cc 264.		Cc 15 Ferrando corrido de la orquesta.
Cc 11 Conte portamento al grave. Cc 32 Azucena hace redonda y resuelve con portamento al compás siguiente. Cc 33 Azucena sin altura la última semicorchea. Cc 36 Conte primeraa nota la cambia por un fa. Cc 73, 75, 81 Azucena respira luego de primera corchea. Cc 188 Azucena calderón sobre el sol. Cc 142 Conte sin altura. Cc 145 Azucena sin altura.		Resolución se extiende hasta cc 263.		
Cc 11 Conte portamento al grave. Cc 32 Azucena hace redonda y resuelve con portamento al compás siguiente. Cc 150 Ferrando sin altura. Cc 188 Azucena calderón sobre el sol y portamento al grave, respira.		Resolución se extiende hasta cc 263.		Comienzo los acordes de la orquesta <i>forte</i> y secos. Cc 27 la orquesta entra luego de la resolución e Ferrando.
Cc 11 Conte portamento al grave. Cc 32 Azucena hace redonda y resuelve con portamento al compás siguiente. Cc 36 Conte primeraa nota la cambia por un fa. Cc 39 Azucena "nol so" gritado. Cc 73, 75, 77, 81 Azucena respira luego de primera corchea. Cc 87 Azucena portamento entre segundo y tercera corchea ligando hasta el compás siguiente. Cc 162 Conte sin altura. Cc 188 Azucena calderón sobre el sol y portamento al grave, liga a la frase siguiente.		Resolución se extiende hasta cc 262.		

ACTO III			
PARTE III (El hijo de la gitana): Nro. 10 - Escena y terceto (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tiempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
6		Allegro es <i>recitativo</i> . Allegro agitato blanca=93. Allegro negra=149. Adagio negra= 58. Cc 44 <i>rallentando</i> , luego <i>recitativo</i> . Allegro cc 50 es <i>recitativo</i> . // Andante mosso corchea=114. Cc 66 <i>poco rallentando</i> . Cc 87 separa primera corchea de la segunda que lleva calderón, tercer corchea como <i>levare</i> del tiempo siguiente. Cc 88 negra con puntillo= 42. Cc 93 y 94 <i>ritenuto</i> , luego <i>poco meno</i> . Segunda corchea de cc 97 con calderón. Cc 98 negra con puntillo= 42. Cc 123 <i>allargando</i> . Cc 127 <i>a tempo</i> . Allegro negra con puntillo= 80. Cc 167 detención en primer tiempo luego <i>poco meno</i> . Cc 177 detención en primer tiempo luego negra=80. Allegro blanca= 86. Cc 242 blanca= 86.	
7	Hay un corte entre los compases 223 y 241 (todos resuelven la primera corchea de 223)	Allegro es <i>recitativo</i> . Allegro agitato blanca=92. Allegro negra=144. Adagio negra= 65. Cc 44 <i>rallentando</i> , luego <i>recitativo</i> . Allegro cc 50 es <i>recitativo</i> . // Andante mosso corchea=104. Cc 66 <i>poco rallentando</i> . Cc 87 separa primera corchea de la segunda que lleva calderón, tercer corchea como <i>levare</i> del tiempo siguiente. Cc 88 negra con puntillo= 42. Cc 93 y 94 <i>ritenuto</i> , luego <i>poco meno</i> . Segunda corchea de cc 97 con calderón. Cc 98 negra con puntillo= 40. Cc 121 <i>rallentando</i> . Cc 127 <i>a tempo</i> . Allegro negra con puntillo= 84. Cc 167 detención en primer tiempo luego <i>poco meno</i> . Cc 177 detención en primer tiempo luego negra=84. Allegro blanca= 86. Cc 242 blanca= 89.	
8		Allegro es <i>recitativo</i> . Allegro agitato blanca=87. Allegro negra=151. Adagio negra= 68. Cc 44 <i>rallentando</i> , luego <i>recitativo</i> . Allegro cc 50 es <i>recitativo</i> . // Andante mosso corchea=114. Cc 66 <i>poco rallentando</i> . Cc 87 separa primera corchea de la segunda que lleva calderón, tercer corchea como <i>levare</i> del tiempo siguiente. Cc 88 negra con puntillo= 41. Cc 93 y 94 <i>ritenuto</i> , luego <i>poco meno</i> . Segunda corchea de cc 97 con calderón. Cc 98 negra con puntillo= 43. Cc 123 <i>allargando</i> . Cc 127 <i>a tempo</i> . Allegro negra con puntillo= 87. Cc 167 detención en primer tiempo luego <i>poco meno</i> . Cc 178 negra=87. Allegro blanca= 103. Cc 242 blanca= 103. Últimos acordes <i>poco più</i> .	
9		Allegro es <i>recitativo</i> . Allegro agitato blanca=100. Allegro negra=146. Adagio negra= 61. Cc 44 <i>rallentando</i> , luego <i>recitativo</i> . Allegro cc 50 es <i>recitativo</i> . // Andante mosso corchea=116. Cc 66 <i>poco rallentando</i> . Cc 87 separa primera corchea de la segunda que lleva calderón, tercer corchea como <i>levare</i> del tiempo siguiente. Cc 88 negra con puntillo= 39. Cc 93 y 94 <i>ritenuto</i> , luego <i>poco meno</i> . Segunda corchea de cc 97 con calderón. Cc 98 negra con puntillo= 46. Cc 121 <i>rallentando</i> . Cc 127 <i>a tempo</i> . Allegro negra con puntillo= 79. Cc 167 detención en primer tiempo luego <i>poco meno</i> . Cc 177 detención en primer tiempo luego negra=80 y sube. Allegro blanca= 97. Cc 242 blanca= 97.	
10		Allegro es <i>recitativo</i> . Allegro agitato blanca=90. Allegro negra=157. Adagio negra= 60. Cc 44 <i>rallentando</i> , luego <i>recitativo</i> . Allegro cc 50 es <i>recitativo</i> . // Andante mosso corchea=110. Cc 66 <i>poco rallentando</i> . Cc 87 separa primera corchea de la segunda que lleva calderón, tercer corchea como <i>levare</i> del tiempo siguiente. Cc 88 negra con puntillo= 44. Cc 93 y 94 <i>ritenuto</i> , luego <i>poco meno</i> . Segunda corchea de cc 97 con calderón. Cc 98 negra con puntillo= 42. Cc 121 <i>rallentando</i> . Cc 127 <i>a tempo</i> . Allegro negra con puntillo= 78 y sube. Cc 167 detención en primer tiempo luego <i>poco meno</i> . Cc 177 detención en primer tiempo luego negra=82 y sube. Allegro blanca= 90. Cc 242 blanca= 90.	

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 11 Conte portamento al grave. Cc 33 Azucena cambia la última nota do por un re. Cc 75 Azucena respira luego de primera corchea. Cc 188 Azucena calderón sobre el sol y portamento al grave, respira.		Resolución se extiende hasta cc 261.		
Cc 10 Conte canta las notas la sol. Cc 75 y 81 Azucena respira luego de primera corchea. Cc 122 Azucena "ah!" exclamado sin altura. Cc 188 Azucena calderón sobre el sol y portamento al grave, respira.		Cc 10 Conte canta dos negras en tercer y cuarto tiempo. Cc 219 Conte cambia las corcheas por semicorcheas. Resolución se extiende hasta cc 262.		
Cc 11 Conte portamento al grave. Cc 75 y 81 Azucena respira luego de primera corchea. Cc 105, 131 Azucena hablando. Cc 145 en adelante Azucena hablado.		Resolución se extiende hasta cc 262.		Conte comienza cantando "udiste?" y luego se corrige. Cc 261 Azucena adelanta su entrada, luego deja de cantar y vuelve en cc 223.
Cc 11 Conte portamento al grave. Cc 28 Conte "Eccola!" exclamado. Cc 34 Azucena exclamado "fec'io". Cc 66 Azucena adorno para llegar al re de dos notas si-do. Cc 75 y 81 Azucena respira luego de primera corchea. Cc 93 calderón en el primer tiempo.		Cc 10 Conte canta dos negras en tercer y cuarto tiempo. Resolución se extiende hasta cc 262.		Cc 27 en adelante coro muy desajustado.
Cc 10 Conte canta las notas la sol. Cc 11 Conte portamento al grave. Cc 75 y 83 Azucena respira luego de primera corchea a la cual llega con portamento. Cc 97 Azucena portamento al compás siguiente. Cc 145 a 154 Azucena exclamado. Cc 150 Ferrando exclamado.		Cc 10 Conte canta negra y dos corcheas. Resolución se extiende hasta cc 261, Conte hasta 263.		Cc 37 la orquesta anticipa la redonda con una fusa de <i>levare</i> .

ACTO III			
PARTE III (El hijo de la gitana): Nro. 10 - Escena y terceto (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tiempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
11		Allegro es <i>recitativo</i> . Allegro agitato blanca=95. Allegro negra=152. Adagio negra= 58. Cc 44 <i>rallentando</i> , luego <i>recitativo</i> . Allegro cc 50 es <i>recitativo</i> . // Andante mosso corchea=110. Cc 66 <i>poco rallentando</i> . Cc 87 separa primera corchea de la segunda que lleva calderón, tercer corchea como <i>levare</i> del tiempo siguiente. Cc 88 negra con puntillo= 48. Cc 93 y 94 <i>ritenuto</i> , luego <i>poco meno</i> . Segunda corchea de cc 97 con calderón. Cc 98 negra con puntillo= 42 y sube.Cc 123 <i>allargando</i> . Cc 127 <i>a tempo</i> . Allegro negra con puntillo= 87. Cc 167 detención en primer tiempo luego <i>poco meno</i> . Cc 177 detención en primer tiempo luego negra=87. Allegro blanca= 87. Cc 242 blanca= 87.	
12		Allegro es <i>recitativo</i> . Allegro agitato blanca=100. Allegro negra=138. Adagio negra= 53. Cc 44 <i>rallentando</i> , luego <i>recitativo</i> . Allegro cc 50 es <i>recitativo</i> . // Andante mosso corchea=102. Cc 66 <i>poco rallentando</i> . Cc 87 separa primera corchea de la segunda que lleva calderón, tercer corchea como <i>levare</i> del tiempo siguiente. Cc 88 negra con puntillo= 44.Cc 93 y 94 <i>ritenuto</i> , luego <i>poco meno</i> . Segunda corchea de cc 97 con calderón. Cc 98 negra con puntillo= 40.Cc 123 <i>allargando</i> . Cc 127 <i>a tempo</i> . Allegro negra con puntillo= 85. Cc 167 detención en primer tiempo luego <i>poco meno</i> . Cc 177 detención en primer tiempo luego negra=92. Allegro blanca= 93. Cc 242 blanca= 93.	
13		Allegro es <i>recitativo</i> . Allegro agitato blanca=101. Allegro negra=157. Adagio negra= 61. Cc 44 <i>rallentando</i> , luego <i>recitativo</i> . Allegro cc 50 es <i>recitativo</i> . // Andante mosso corchea=110. Cc 66 <i>poco rallentando</i> . Cc 87 separa primera corchea de la segunda que lleva calderón, tercer corchea como <i>levare</i> del tiempo siguiente. Cc 88 negra con puntillo= 39. Cc 93 y 94 <i>ritenuto</i> , luego <i>poco meno</i> . Segunda corchea de cc 97 con calderón. Cc 98 negra con puntillo= 47. Cc 123 <i>allargando</i> . Cc 127 <i>a tempo</i> . Allegro negra con puntillo= 89. Cc 167 detención en primer tiempo luego <i>poco meno</i> . Cc 177 detención en primer tiempo luego negra=89. Allegro blanca= 94. Cc 242 blanca= 94.	
14	Tiene una introducción agregada y el final de la versión francesa.	Allegro es <i>recitativo</i> . Allegro agitato blanca=94. Allegro negra=141. Adagio negra= 50. Cc 44 <i>rallentando</i> , luego <i>recitativo</i> . Allegro cc 50 es <i>recitativo</i> . // Andante mosso corchea=102. Cc 66 <i>poco rallentando</i> . Cc 87 separa primera corchea de la segunda que lleva calderón, tercer corchea como <i>levare</i> del tiempo siguiente. Cc 88 negra con puntillo= 52. Cc 93 y 94 <i>ritenuto</i> , luego <i>poco meno</i> . Segunda corchea de cc 97 con calderón. Cc 98 negra con puntillo= 50. Cc 123 <i>allargando</i> . Cc 127 <i>a tempo</i> . Allegro negra con puntillo= 90. Cc 167 detención en primer tiempo luego <i>poco meno</i> . Cc 177 detención en primer tiempo luego negra=90. Allegro blanca= 100. Cc 242 blanca= 100.	
15		Allegro es <i>recitativo</i> . Allegro agitato blanca=97. Allegro negra=135. Adagio negra= 54. Cc 44 <i>rallentando</i> , luego <i>recitativo</i> . Allegro cc 50 es <i>recitativo</i> . // Andante mosso corchea=105. Cc 66 <i>poco rallentando</i> . Cc 87 separa primera corchea de la segunda que lleva calderón, tercer corchea como <i>levare</i> del tiempo siguiente. Cc 88 corchea= 105. Cc 93 y 94 <i>ritenuto</i> , luego <i>poco meno</i> . Segunda corchea de cc 97 con calderón. Cc 98 corchea= 105. Cc 123 <i>allargando</i> . Cc 127 <i>a tempo</i> . Allegro negra con puntillo= 73 y sube. Cc 167 detención en primer tiempo luego <i>poco meno</i> . Cc 177 detención en primer tiempo luego negra=80. Allegro blanca= 92. Cc 242 blanca= 92.	

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 75, 77 y 83 Azucena respira luego de primera corchea. Cc 97 Azucena portamento al compás siguiente		Cc 10 Conte canta en el segundo tiempo dos negras. Resolución se extiende hasta cc 262.		
Cc 11 Conte portamento al grave. Cc 39 Conte exclamado "che!". Cc 82 Azucena portamento. Cc 117 y 162 Conte exclamado. Cc 188 Azucena portamento al grave y respira.		Resolución se extiende hasta cc 263.		
Cc 39 Conte exclamado "che!". Cc 75 y 83 Azucena respira luego de primera corchea. Cc 118 Conte exclamado. Cc 122 Azucena "ah!" exclamado en ritmo de corchea segundo y tercer tiempo. Cc 130 y 145 Azucena exclamado. Cc 162 Conte exclamado.		Resolución se extiende hasta cc 263.		
Cc 11 Conte portamento al grave. Cc 75 y 83 Azucena respira luego de primera corchea. Cc 188 Azucena portamento al grave y respira.		Final diferente.	Cc 50 y siguientes cuerdas acordes <i>forte</i> .	Cc 34 Conte canta reb y lo que sigue en función de esa nota, se corrige con Azucena cc 38.
Cc 11 Conte portamento al grave. Cc 33 Azucena canta reb en lugar de do, luego resuelve en sib. Cc 75 y 83 Azucena respira luego de primera corchea, la segunda vez con portamento. Cc 150 Ferrando "arse" exclamado.		Resolución se extiende hasta cc 261.		Cc 152 en adelante cantantes y coro se corren de la orquesta, se arregla con el calderón de Azucena cc 167.

ACTO III			
PARTE III (El hijo de la gitana): Nro. 10 - Escena y terceto (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tiempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
16		Allegro es <i>recitativo</i> . Allegro agitato blanca=91. Allegro negra=137. Adagio negra= 50. Cc 44 <i>rallentando</i> , luego <i>recitativo</i> . Allegro cc 50 es <i>recitativo</i> . // Andante mosso corchea=106. Cc 66 <i>poco rallentando</i> . Cc 87 separa primera corchea de la segunda que lleva calderón, tercer corchea como <i>levare</i> del tiempo siguiente. Cc 88 negra con puntillo= 36. Cc 93 y 94 <i>ritenuto</i> , luego <i>poco meno</i> . Segunda corchea de cc 97 con calderón. Cc 98 negra con puntillo= 40. Cc 123 <i>allargando</i> . Cc 127 <i>a tempo</i> . Allegro negra con puntillo= 89. Cc 167 detención en primer tiempo luego <i>poco meno</i> . Cc 177 detención en primer tiempo luego negra=87. Allegro blanca= 83. Cc 242 blanca= 83.	
17		Allegro es <i>recitativo</i> . Allegro agitato blanca=100. Allegro negra=145. Adagio negra= 52. Cc 44 <i>rallentando</i> , luego <i>recitativo</i> . Allegro cc 50 es <i>recitativo</i> . // Andante mosso corchea=112. Cc 66 <i>poco rallentando</i> . Cc 87 separa primera corchea de la segunda que lleva calderón, tercer corchea como <i>levare</i> del tiempo siguiente. Cc 88 negra con puntillo= 41. Cc 93 y 94 <i>ritenuto</i> , luego <i>poco meno</i> . Segunda corchea de cc 97 con calderón. Cc 98 negra con puntillo= 41. Cc 123 <i>allargando</i> . Cc 127 <i>a tempo</i> . Allegro negra con puntillo= 92. Cc 167 detención en primer tiempo luego <i>poco meno</i> . Cc 177 detención en primer tiempo luego negra=96. Allegro blanca= 92. Cc 242 blanca= 92.	Cc 254 Azucena liga todo con "a".
18		Allegro es <i>recitativo</i> . Allegro agitato blanca=106. Allegro negra=148. Adagio negra= 71. Cc 44 <i>rallentando</i> , luego <i>recitativo</i> . Allegro cc 50 es <i>recitativo</i> . // Andante mosso corchea=122. Cc 66 <i>poco rallentando</i> . Cc 87 separa primera corchea de la segunda que lleva calderón, tercer corchea como <i>levare</i> del tiempo siguiente. Cc 88 negra con puntillo= 40. Cc 93 y 94 <i>ritenuto</i> , luego <i>poco meno</i> . Cc 98 negra con puntillo= 44. Cc 123 <i>allargando</i> . Cc 127 <i>a tempo</i> . Allegro negra con puntillo= 92. Cc 167 detención en primer tiempo luego <i>poco meno</i> . Cc 178 negra=96. Allegro blanca= 87. Cc 242 blanca= 87 y baja. Últimos acordes recupera.	
19		Allegro es <i>recitativo</i> . Allegro agitato blanca=96. Allegro negra=139. Adagio negra= 47. Cc 44 <i>rallentando</i> , luego <i>recitativo</i> . Allegro cc 50 es <i>recitativo</i> . // Andante mosso corchea=110. Cc 66 <i>poco rallentando</i> . Cc 87 separa primera corchea de la segunda que lleva calderón, tercer corchea como <i>levare</i> del tiempo siguiente. Cc 88 negra con puntillo= 39. Cc 93 y 94 <i>ritenuto</i> , luego <i>poco meno</i> . Segunda corchea de cc 97 con calderón. Cc 98 negra con puntillo= 46. Cc 123 <i>allargando</i> . Cc 127 <i>a tempo</i> . Allegro negra con puntillo= 80. Cc 167 detención en primer tiempo luego <i>poco meno</i> . Cc 177 detención en primer tiempo luego negra=80. Allegro blanca= 89. Cc 242 blanca= 89	
20		Allegro es <i>recitativo</i> . Allegro agitato blanca=96. Allegro negra=138. Adagio negra= 55. Cc 43 <i>rallentando</i> , luego <i>recitativo</i> . Allegro cc 50 es <i>recitativo</i> . // Andante mosso corchea=109. Cc 66 <i>poco rallentando</i> . Cc 87 separa primera corchea de la segunda que lleva calderón, tercer corchea como <i>levare</i> del tiempo siguiente. Cc 88 negra con puntillo= 37. Cc 93 y 94 <i>ritenuto</i> , luego <i>poco meno</i> . Segunda corchea de cc 97 con calderón. Cc 98 negra con puntillo= 44. Cc 123 <i>allargando</i> . Cc 127 <i>a tempo</i> . Allegro negra con puntillo= 82. Cc 167 detención en primer tiempo luego <i>poco meno</i> . Cc 178 negra=82. Allegro blanca= 85. Cc 242 blanca= 85	

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 11 Conte portamento al grave. Cc 39 Conte exclamado. Cc 75 y 83 Azucena respira luego de primera corchea. Cc 158 y 162 Conte exclamado.		Resolución se extiende hasta cc 261.		
Cc 11 Conte portamento al grave. Cc 42 Azucena portamento al siguiente compás. Cc 75 y 83 Azucena respira luego de primera corchea. Cc 210 y similares Conte con acento y separado. Cc256 y 257 Azucena no canta y en 258 canta un do sobreagudo que resuelve en 260 en el fa escrito.		Cc 219 Conte canta semicorchea en las corcheas. Resolución se extiende hasta cc 264.		
Cc 11 Conte portamento al grave. Cc 75 y 83 Azucena respira luego de primera corchea. Cc 153 Azucena exclamado "mentisce".	Cc 188 Azucena hace una cadencia: sol nota larga, y luego figuras más rápidas fa sostenido sol la sib calderón. Transcripción realizada.	Resolución se extiende hasta cc 261.		
Cc 11 Conte portamento al grave. Cc 75 y 83 Azucena respira luego de primera corchea. Cc 97 Azucena portamento al compás siguiente. Cc 153 Azucena exclamado "mentisce".		Resolución se extiende hasta cc 261.		
Cc 11 Conte portamento al grave. Cc 75 y 83 Azucena respira luego de primera corchea. Cc 97 Azucena portamento al compás siguiente. Cc 122 Conte exclamado "rapito". Cc 178 Azucena exclamado "tua".		Cc 10 Conte canta en el segundo tiempo dos negras. Resolución se extiende hasta cc 262.	Cc 87 flautas tocan a pulso de negra con puntillo.	

ACTO III			
PARTE III (El hijo de la gitana): Nro. 11 - Aria de Manrico			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
1	Desde cc 104 hay un transporte de un semitono más bajo. No obstante, tanto el tenor (en el cc anterior) como la soprano en ese compás cantan la natural. // Hay un corte entre los compases 82 a 103 y 176 a 235.	Allegro assasi vivo blanca =68. Allegro cc 9 <i>recitativo</i> lento. Adagio cc 27 negra = 56 luego sigue <i>recitativo</i> . Cc 38 negra = 54. Adagio cc 42 negra = 56. Cc 49 <i>ritenuto</i> en el tercer tiempo, cc 50 <i>a tempo</i> . Cc 57 tercer tiempo <i>allargando</i> , cc 61 <i>a tempo</i> . Cc 65 tercer tiempo <i>allargando</i> , cc 68 <i>a tempo</i> . Cc 73 <i>allargando</i> desde el tercer tiempo con calderón, cc 76 <i>a tempo</i> . Piú vivo blanca = 82. Allegro cc 138 negra =112 Cc 167 calderón en el 2do tiempo. Piú vivo negra = 120. Poco piú mosso negra = 204.	Cc 45 Manrico convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o" y respira luego. Cc 48 convierte la tercer negra en corchea con puntillo y semicorchea para distribuir "da-il". Cc 71 dice "la morte a me parrá". Cc 175 ubica la sílaba "co" en la corcheas mi-fa en la negra re "rro-a" y en el calderón "mo".
2	Desde cc 104 hay un transporte de un semitono más bajo. // Hay un corte entre los compases 82 a 103 y 176 a 235./	Allegro assasi vivo blanca =80. Allegro cc 9 <i>recitativo</i> . Adagio cc 27 negra = 60, luego sigue <i>recitativo</i> . Cc 38 negra = 54. Adagio cc 42 negra = 67 y baja hasta 55. Cc 44 <i>poco ritenuto</i> el tercer tiempo. Cc 48 y 49 <i>allargando</i> , cc 50 <i>a tempo</i> . Cc 57 tercer tiempo <i>allargando</i> , cc 61 <i>a tempo</i> . Cc 65 tercer tiempo <i>allargando</i> , cc 67 muy <i>ritenuto</i> , cc 68 <i>a tempo</i> . Cc 73 <i>allargando</i> desde el tercer tiempo con calderón, cc 75 muy <i>ritenuto</i> , cc 76 <i>a tempo</i> negra =61. Piú vivo blanca = 80. Allegro cc 138 negra =118. Cc 151 <i>poco allargando</i> . Cc 167 calderón en el 2do tiempo. Piú vivo negra = 118. Poco piú mosso negra = 162.	Cc 44 Manrico respira antes de la última semicorchea. Cc 45 convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o" liga con lo siguiente. Cc 71 dice "la morte a me parrá". Cc 175 canta "te" sobre el la y resuelve "co" en el sol, separa y distribuye "corro a mo" las corcheas fa mi para "co" y luego corchea fa "rro" negra re "a" luego como escrito.
3	Desde cc 123 la orquesta toca un semitono más bajo. No obstante, tanto el tenor (en el cc anterior) como la soprano en ese compás cantan la natural. Hay un corte entre los compases 176 a 235.	Allegro assasi vivo blanca =84. Allegro cc 9 <i>recitativo</i> rápido. Adagio cc 27 negra = 56, luego sigue <i>recitativo</i> . Cc 38 negra = 64. Adagio cc 42 negra = 55. Cc 49 <i>ritenuto</i> en el tercer tiempo, cc 50 <i>a tempo</i> . Cc 57 tercer tiempo <i>allargando</i> , cc 61 <i>a tempo</i> . Cc 65 tercer tiempo <i>allargando</i> , cc 67 <i>rallentando</i> en el segundo tiempo y pequeña detención en el tercero, cc 68 <i>a tempo</i> . Cc 73 <i>allargando</i> desde el tercer tiempo con calderón, cc 67 <i>rallentando</i> en el segundo tiempo y pequeña detención en el tercero, cc 76 <i>a tempo</i> negra =61. Allegro negra = 55. Piú vivo blanca = 83, últimos 4 compases más veloces. Allegro cc 138 negra =118. Cc 167 calderón en el 2do tiempo. Piú vivo negra = 145. Poco piú mosso negra = 175.	Cc 44 Manrico respira antes de la última semicorchea. Cc 45 convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o" liga con lo siguiente. Cc 71 dice "la morte a me parrá". Cc 175 canta "te" sobre el la ligandolo en las corcheas sol y fa, luego la sílaba "co" en las corcheas mi fa y en la negra re dice "mo" que liga al calderón.
4	Se escuchan comentarios periodísticos sobre la obra. Hay un corte entre los compases 176 a 235.	Allegro assasi vivo blanca =88. Allegro cc 9 <i>recitativo</i> lento. Adagio cc 27 negra = 56 luego sigue <i>recitativo</i> . Cc 38 negra = 76. Adagio cc 42 negra = 48. Cc 49 <i>ritenuto</i> en el tercer tiempo, cc 50 <i>a tempo</i> . Cc 58 <i>poco allargando</i> , cc 61 <i>a tempo</i> . Cc 65 tercer tiempo <i>allargando</i> , cc 67 <i>rallentando</i> en el segundo tiempo y pequeña detención en el tercero, cc 68 <i>a tempo</i> . Cc 73 <i>allargando</i> desde el tercer tiempo con calderón, cc 75 <i>rallentando</i> en el segundo tiempo y pequeña detención en el tercero, cc 76 <i>a tempo</i> . Allegro blanca= 50. Piú vivo blanca = 87 y sube un poco, cc 122 pequeña detención, últimos 4 compases más veloces. Allegro cc 138 negra =122. Cc 167 calderón en el 2do tiempo. Piú vivo negra = 138. Poco piú mosso negra = 168.	Cc 44 Manrico respira antes de la última semicorchea. Cc 45 convierte la negra con puntillo en corchea y negra para distribuir "tu-o" liga con lo siguiente. Cc 71 dice "la morte a me parrá". Cc 175 canta "te" sobre el la ligandolo en las corcheas sol y fa, luego la sílaba "co" en las corcheas mi fa y en la negra re dice "mo" que liga al , resuelve con portamento.
5	Desde cc 123 la orquesta toca un tono más bajo. // Hay un corte entre los compases 176 a 235.// "Di quella pira" está un tono más abajo. (tempo di mezzo??)	Allegro assasi vivo blanca =78. Allegro cc 9 <i>recitativo</i> . Adagio cc 27 negra = 48 luego sigue <i>recitativo</i> . Cc 38 negra = 68. Adagio cc 42 negra = 54. Cc 44 pequeña detención en el tercer tiempo. Cc 48 y 49 <i>allargando</i> con pequeña detención en tercer tiempo del 49, cc 50 <i>a tempo</i> . Cc 58 <i>poco allargando</i> , cc 61 <i>a tempo</i> . Cc 65 tercer tiempo <i>allargando</i> , cc 67 <i>rallentando</i> en el segundo tiempo y pequeña detención en el tercero, cc 68 <i>a tempo</i> . Cc 73 <i>allargando</i> desde el tercer tiempo con calderón, cc 75 <i>rallentando</i> en el segundo tiempo y pequeña detención en el tercero, cc 76 <i>a tempo</i> . Allegro blanca= 50. Piú vivo blanca = 83, Cc 122 pequeña detención, últimos 4 compases más veloces. Allegro cc 138 negra =126. Cc 167 calderón en el 2do tiempo. Piú vivo negra = 141. Poco piú mosso negra = 158.	Cc 44 Manrico respira antes de la última semicorchea. Cc 45 convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o" liga con lo siguiente. Cc 48 convierte la tercer negra en corchea con puntillo y semicorchea para distribuir "da-il". Cc 71 dice "la morte a me parrá". Cc 175 canta "te" sobre el la ligandolo en las corcheas sol y fa, luego la sílaba "co" en las corcheas mi fa y en la negra re dice "a" y en el calderón "mo", resuelve con portamento.

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 21 Manrico cambia el sol por la nota sib. Cc 29, 35 y 36 Manrico portamento al grave. Cc 58 y 60 portamento al agudo. Cc 73 hace un calderón en la última corchea del canto la cual cambia por un sib, lo mismo las voces que lo doblan con el texto que viene ligado de la corchea anterior "ciel", para resolver agrega una semicorchea nota la en la cual dice "pre". Cc 122 Manrico portamento al grave. Cc 132 "vola" gritado. Cc 152 anticipa el la del compás siguiente. Cc 167 convierte la segunda negra en do sobreagudo con calderón, lo mismo los instrumentos que lo doblan y la tercer negra en si agudo. Manrico no canta entre compases 235 y 260. En cc 260 canta la última corchea sol y resuelve en do sobreagudo con la letra "alarmi" resuelve la última sílaba en cc265 también en el do.	Realizada la transcripción de los compases 79 y 175.	Cc 45 Manrico convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o". Cc 48 convierte la tercer negra en corchea con puntillo y semicorchea para distribuir "da-il". Resolución de Manrico se extiende hasta cc 265.		Cc 16, 31 y 35 la orquesta entra luego del canto.
Cc 35 y 36 Manrico portamento al grave. Cc 58 portamento al agudo. Cc 73 hace portamento hacia el agudo, luego un calderón en la última corchea del canto la cual cambia por un sib, lo mismo las voces que lo doblan con el texto que viene ligado de la corchea anterior "ciel", para resolver agrega una semicorchea nota la en la cual dice "pre". Cc 167 convierte la segunda negra en do sobreagudo con calderón, lo mismo los instrumentos que lo doblan y la tercer negra en si agudo. Cc 173 y 174 no canta, entra directo en 175 con el la. Manrico no canta entre compases 235 y 256. Cc 259 en lugar de resolver sobre el sol lo hace sobre el do sobreagudo el cual extiende hasta cc 265.	Realizada la transcripción de los compases 79 y 175.	Cc 45 convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o". Cc 48 convierte la tercer negra en corchea con puntillo y semicorchea para distribuir "da-il", respira antes de ese semicorchea. Resolución de Manrico se extiende hasta cc 265.		Cc 16, 31 y 35 la orquesta entra luego del canto.
Cc 36 Manrico portamento al grave en <i>piano</i> . Cc 58 portamento al agudo. Cc 73 hace portamento hacia el agudo, luego un calderón en la segunda corchea del canto la cual cambia por un sib, lo mismo las voces que lo doblan con el texto "ciel". Cc 167 convierte la segunda negra en do sobreagudo con calderón, lo mismo los instrumentos que lo doblan y la tercer negra en si agudo. Cc 173 y 174 no canta, entra directo en 175 con el la. Manrico no canta entre compases 235 y 256. Cc 259 en lugar de resolver sobre el sol lo hace sobre el do sobreagudo el cual extiende hasta el final.	Realizada la transcripción de los compases 79 y 175.	Cc 45 convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o". Cc 65 convierte la última corchea en semicorchea. Resolución de Manrico se extiende hasta el final.		Cc 16 y 31 la orquesta entra luego del canto.
Cc 36 Manrico portamento al grave en piano. Cc 58 portamento al agudo. Cc 73 hace portamento hacia el agudo, luego un calderón en la última corchea del canto la cual cambia por un sib, lo mismo las voces que lo doblan con el texto que viene ligado de la corchea anterior "ciel", para resolver agrega una semicorchea nota la en la cual dice "pre". Cc 122 Manrico portamento al grave. Cc 131 y 132 casi gritando sin altura. Cc 167 convierte la segunda negra en do sobreagudo con calderón, lo mismo los instrumentos que lo doblan y la tercer negra en si agudo. Cc 173 y 174 no canta, entra directo en 175 con el la. Manrico no canta entre compases 235 y 256. Cc 259 en lugar de resolver sobre el sol lo hace sobre el do sobreagudo el cual extiende hasta cc 265.	Realizada la transcripción de los compases 79 y 175.	Cc 45 convierte la negra con puntillo en corchea y negra para distribuir "tu-o" liga con lo siguiente. Cc 65 convierte la última corchea en semicorchea. Resolución de Manrico se extiende hasta cc 265.		Cc 31 la orquesta entra luego del canto.
Cc 35 y 36 Manrico portamento al grave. Cc 44 portamento al grave pero respira antes de articular la semicorchea. Cc 58 portamento al agudo. Cc 73 hace portamento hacia el agudo, luego un calderón en la última corchea del canto la cual cambia por un sib, lo mismo las voces que lo doblan con el texto que viene ligado de la corchea anterior "ciel", para resolver agrega una semicorchea nota la en la cual dice "pre". Cc 122 Manrico primero canta sol y hace una bordadura ascendente, resuelve con portamento al grave. Desde cc 125 Manrico casi hablado sin altura. Cc 167 convierte la segunda negra en do sobreagudo con calderón, lo mismo los instrumentos que lo doblan y la tercer negra en si agudo. Cc 173 y 174 no canta, entra directo en 175 con el la. Manrico no canta entre compases 235 y 256. Cc 259 en lugar de resolver sobre el sol lo hace sobre el do sobreagudo el cual extiende hasta cc 267.	Realizada la transcripción de los compases 79 y 175.	Cc 44 Manrico respira antes de la última semicorchea. Cc 45 convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o" liga con lo siguiente. Cc 48 convierte la tercer negra en corchea con puntillo y semicorchea para distribuir "da-il". Resolución de Manrico se extiende hasta cc 267.		Cc 16 y 31 la orquesta entra luego del canto.

ACTO III			
PARTE III (El hijo de la gitana): Nro. 11 - Aria de Manrico (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
6		Allegro assasi vivo blanca =81. Allegro cc 9 <i>recitativo</i> . Adagio cc 27 negra = 56 luego sigue <i>recitativo</i> . Cc 38 negra = 60. Adagio cc 42 negra = 64. Cc 49 <i>allargando</i> , cc 50 <i>a tempo</i> . Cc 57 tercer tiempo <i>allargando</i> , cc 61 <i>a tempo</i> . Cc 65 tercer tiempo <i>allargando</i> , cc 68 <i>a tempo</i> . Cc 73 <i>allargando</i> desde el tercer tiempo con calderón, cc 75 <i>rallentando</i> en el segundo tiempo y pequeña detención en el tercero, cc 76 <i>a tempo</i> . Allegro blanca= 66. Piú vivo blanca = 94 y sube un poco, últimos 4 compases más veloces. Allegro cc 138 negra =128. Piú vivo negra = 138. Cc 176 negra =140. Allegro negra =128. Cc 216 calderón. Piú vivo negra = 140. Poco piú mosso negra = 176.	Cc 45 convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o" liga con lo siguiente. Cc 71 dice "la morte a me parrá".
7	Desde cc 123 la orquesta toca un semitono más bajo. No obstante, tanto el tenor (en el cc anterior) como la soprano en ese compás cantan la natural.// Hay un corte entre los compases 176 a 235.//// Hay un movimiento en el diapasón de la grabación en los compases 127-128.	Allegro assasi vivo blanca =77. Allegro cc 9 <i>recitativo</i> . Adagio cc 27 negra = 52 luego sigue <i>recitativo</i> . Cc 38 negra = 65. Adagio cc 42 negra = 64.Cc 48 y 49 <i>allargando</i> , cc 50 <i>a tempo</i> . Cc 58 <i>poco allargando</i> , cc 61 <i>a tempo</i> . Cc 65 tercer tiempo <i>allargando</i> , cc 67 <i>a tempo</i> . Cc 73 <i>allargando</i> desde el tercer tiempo con calderón, cc 74 <i>a tempo</i> . Allegro blanca= 50. Piú vivo blanca = 92 y sube un poco, últimos 4 compases más veloces. Allegro cc 138 negra =126. Piú vivo negra = 138. Cc 176 negra =140. Allegro cc 138 negra =128. Cc 167 calderón. Piú vivo negra = 130. Poco piú mosso negra = 180.	Cc 45 convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o", luego respira. Cc 48 convierte la tercer negra en corchea con puntillo y semicorchea para distribuir "da-il". Cc 71 dice "a te il pensier verrà, verrà".
8	Hay un corte entre los compases 176 a 235.// "Di quella pira" está un semitono abajo, el cambio se hace en el cc128.	Allegro assasi vivo blanca =80. Allegro cc 9 <i>recitativo</i> . Adagio cc 27 negra = 44 luego sigue <i>recitativo</i> . Cc 38 negra = 60. Adagio cc 42 negra = 60. Cc 44 hace una pequeña detención en el tercer tiempo. Cc 48 <i>allargando</i> , cc 50 <i>a tempo</i> . Cc 57 tercer tiempo <i>allargando</i> , cc 61 <i>a tempo</i> . Cc 65 <i>allargando</i> , cc 67 <i>piú lento</i> , en el tercer tiempo pequeña detención, cc 68 <i>a tempo</i> . Cc 73 <i>allargando</i> desde el tercer tiempo con calderón, cc 75 <i>molto rallentando</i> y detención en el tercer tiempo, cc 76 <i>a tempo</i> . Allegro blanca= 55. Piú vivo blanca = 90, últimos 4 compases más veloces. Allegro cc 138 negra =122. Cc 167 calderón. Piú vivo negra = 135. Poco piú mosso negra = 181.	Cc 45 convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o", luego respira. Cc 48 convierte la tercer negra en corchea con puntillo y semicorchea para distribuir "da-il". Cc 71 dice "la morte a me parrá".
9	Desde cc 123 la orquesta toca un semitono más bajo. //Manrico poca claridad en las semicorcheas de "Di quella pira" //Hay un corte entre los compases 176 a 235// Hay un movimiento en el diapasón de la grabación en los compases 234-235.	Allegro assasi vivo blanca =88. Allegro cc 9 <i>recitativo</i> . Adagio cc 27 negra = 48 luego sigue <i>recitativo</i> . Cc 38 negra = 62. Adagio cc 42 negra = 60. Cc 44 hace una pequeña detención en el tercer tiempo. Cc 48 <i>allargando</i> , cc 50 <i>a tempo</i> . Cc 57 tercer tiempo <i>allargando</i> , cc 61 más lento negra = 44. Cc 65 <i>allargando</i> , cc 67 <i>piú lento</i> , en el tercer tiempo hace una detención, cc 68 <i>a tempo</i> . Cc 73 <i>allargando</i> desde el tercer tiempo con calderón, cc 75 <i>molto rallentando</i> y detención en el tercer tiempo, cc 76 <i>a tempo</i> . Allegro blanca= 67. Piú vivo blanca = 100. Allegro cc 138 negra =125. Cc 167 calderón. Piú vivo negra = 143. Poco piú mosso negra = 194.	Cc 22 Manrico "le belliche" lo canta ligado a "tu va" del compás anterior. Cc 45 convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o", luego respira. Cc 48 convierte la tercer negra en corchea con puntillo y semicorchea para distribuir "da-il". Cc 71 dice "la morte a me parrá".
10	Hay un corte entre el segundo tiempo del compás 21 y el Adagio de cc 27.// Desde cc 123 la orquesta toca un semitono más bajo. No obstante, tanto el tenor (en el cc anterior) como la soprano en ese compás cantan la natural.//Hay un corte entre los compases 176 a 235.	Allegro assasi vivo blanca =78. Allegro cc 9 <i>recitativo</i> . Adagio cc 27 negra = 52 luego sigue <i>recitativo</i> . Cc 38 negra = 87. Adagio cc 42 negra = 69. Cc 48 <i>allargando</i> , cc 50 <i>a tempo</i> . Cc 58 <i>allargando</i> , cc 61 <i>a tempo</i> . Cc 65 <i>allargando</i> , cc 67 <i>piú lento</i> , en el tercer tiempo hace una detención, cc 68 más lento negra = 45. Cc 73 <i>allargando</i> desde el tercer tiempo con calderón, cc 75 <i>molto rallentando</i> y detención en el tercer tiempo, cc 76 <i>a tempo</i> . Allegro blanca= 54. Piú vivo blanca = 84. Allegro cc 138 negra =132. Cc 167 calderón. Piú vivo negra = 147. Poco piú mosso negra = 157.	Cc 45 convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o", luego respira. Cc 48 convierte la tercer negra en corchea con puntillo y semicorchea para distribuir "da-il". Cc 71 dice "la morte a me parrá".

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 35 y 36 Manrico portamento al grave. Cc 58 portamento al agudo. Cc 73 hace portamento hacia el agudo, luego un calderón en la última corchea del canto la cual cambia por un sib, lo mismo las voces que lo doblan con el texto que viene ligado de la corchea anterior "ciel", para resolver agrega una semicorchea nota la en la cual dice "pre". Cc 173 y 174 no canta, entra directo en 175 con el la (lo mismo compases 222 y 223). Cc 216 convierte la segunda negra en do sobreagudo con calderón, lo mismo los instrumentos que lo doblan y la tercer negra en si agudo. Cc 259 en lugar de resolver sobre el sol lo hace sobre el do sobreagudo el cual extiende hasta cc 265.	Realizada la transcripción de los compases 79 y 175.	Cc 45 convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o" liga con lo siguiente. Resolución de Manrico se extiende hasta cc 265.		Cc 16 y 31 la orquesta entra luego del canto.
Cc 58 portamento al agudo. Cc 73 hace portamento hacia el agudo, luego un calderón en la última corchea del canto la cual cambia por un sib, lo mismo las voces que lo doblan con el texto que viene ligado de la corchea anterior "ciel", para resolver agrega una semicorchea nota la en la cual dice "pre" y a la cual llega con portamento. Cc 80 en adelante Leonora y Manrico muy <i>stacatto</i> las corchas con punto. Cc 130 a 132 casi gritado sin altura. Cc 167 convierte la segunda negra en do sobreagudo con calderón, lo mismo los instrumentos que lo doblan y la tercer negra en si agudo. Cc 173 no canta, hace directamente el <i>levare</i> a 175 notas do-la ("a te") liga con la misma sílaba las cuatro corcheas y en el re negra la sílaba "co", sobre el calderón "mo" y resuelve con portamento al grave. En cc 260 canta la última corchea sol y resuelve en do sobreagudo con la letra "alarmi" resuelve la última sílaba en cc 265 también en el do que extiende hasta el final.	Realizada la transcripción de los compases 79 y 175.	Cc 45 convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o", luego respira. Cc 48 convierte la tercer negra en corchea con puntillo y semicorchea para distribuir "da-il". Cc 54 primer tiempo hace dos corcheas en lugar de corchea con puntillo y semicorchea. Resolución de Manrico se extiende hasta el final.		Cc 16 y 31 la orquesta entra luego del canto.
Cc 35 y 36 Manrico portamento al grave. Cc 58 portamento al agudo. Cc 65 portamento al agudo. Cc 73 hace portamento hacia el agudo, luego un calderón en la última corchea del canto la cual cambia por un sib, lo mismo las voces que lo doblan con el texto que viene ligado de la corchea anterior "ciel", para resolver agrega una semicorchea nota la en la cual dice "pre" y a la cual llega con portamento. Cc 104 en adelante Manrico y Ruiz casi hablado y gritado sin altura, adelantados con respecto a la orquesta. Cc 167 convierte la segunda negra en do sobreagudo con calderón, lo mismo los instrumentos que lo doblan y la tercer negra en si agudo. Cc 173 y 174 no canta, entra directamente en la resolución con la nota la, "a" y luego sigue en cada corchea "te cual me co" negra "rro-a" "mo" en el calderón y resuelve con portamento. Manrico no canta entre compases 235 y 256. Cc 259 en lugar de resolver sobre el sol lo hace sobre el do sobreagudo el cual extiende hasta el final.	Realizada la transcripción de los compases 79 y 175.	Cc 45 convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o", luego respira. Cc 48 convierte la tercer negra en corchea con puntillo y semicorchea para distribuir "da-il". Resolución de Manrico se extiende hasta el final.		Cc 16 y 31 la orquesta entra luego del canto.
Cc 35 y 36 Manrico portamento al grave. Cc 58 portamento al agudo. Cc 65 portamento al agudo. Cc 67 detención sin trino. Cc 73 hace portamento hacia el agudo, luego un calderón en la última corchea del canto la cual cambia por un sib, lo mismo las voces que lo doblan con el texto que viene ligado de la corchea anterior "ciel", para resolver agrega una semicorchea nota la en la cual dice "pre". Cc 75 detención sin trino, muy lento. Cc 122 Manrico canta un lab para la modulación. Desde cc 112 Ruiz y Manrico casi hablado/gritado sin altura exacta. Cc 167 convierte la segunda negra en do sobreagudo con calderón, lo mismo los instrumentos que lo doblan y la tercer negra en si agudo. Cc 173 y 174 no canta, entra directamente en la resolución con la nota la, y en cada nota una sílaba del texto "a te cual me corro a mo" calderón y resolución con portamento. Manrico no canta entre compases 235 y 260. En cc 260 canta la última corchea sol y resuelve en do sobreagudo con la letra "alarmi" resuelve la última sílaba en cc 265 también en el do que extiende hasta el final.	Realizada la transcripción de los compases 79 y 175.	Cc 45 convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o", luego respira. Cc 48 convierte la tercer negra en corchea con puntillo y semicorchea para distribuir "da-il". Resolución de Manrico se extiende hasta el final.		Cc 16 la orquesta entra luego del canto. Cc 52 Manrico dos corcheas en el primer tiempo.
Cc 35 y 36 Manrico portamento al grave. Cc 42 Manrico entra en el compás siguiente como si fuera tético. Cc 58 portamento al agudo. Cc 65 portamento al agudo. Cc 67 detención sin trino. Cc 73 hace portamento hacia el agudo, luego un calderón en la última corchea del canto la cual cambia por un sib, lo mismo las voces que lo doblan con el texto que viene ligado de la corchea anterior "ciel", para resolver agrega una semicorchea nota la en la cual dice "pre". Cc 75 tercer tiempo detención sin trino. Cc 167 convierte la segunda negra en do sobreagudo con calderón, lo mismo los instrumentos que lo doblan y la tercer negra en si agudo. Cc 173 y 174 no canta, entra directamente en la resolución con la nota la, y en cada nota una sílaba del texto "a te cual me corro a mo" calderón y resolución con portamento. Manrico no canta entre compases 235 y 260. En cc 260 canta la última corchea sol y resuelve en do sobreagudo con la letra "alarmi" resuelve la última sílaba en cc 265 también en el do que extiende hasta el final.	Realizada la transcripción de los compases 79 y 175.	Cc 45 convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o", luego respira. Cc 48 convierte la tercer negra en corchea con puntillo y semicorchea para distribuir "da-il". Resolución de Manrico se extiende hasta el final.		Cc 16 la orquesta entra luego del canto. Cc 52 Manrico dos corcheas en el primer tiempo. Cc 65 convierte la última corchea en semicorchea. // La parte del órgano en todos los casos está tocado casi ligado.

ACTO III			
PARTE III (El hijo de la gitana): Nro. 11 - Aria de Manrico (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
11	Manrico poca claridad en "Di quella pira". Hay un corte entre los compases 176 a 235	Allegro assasi vivo blanca =77. Allegro cc 9 recitativo. Adagio cc 27 negra = 52 luego sigue <i>recitativo</i> . Cc 38 negra = 65. Adagio cc 42 negra = 58. Cc 48 <i>allargando</i> , cc 50 <i>a tempo</i> . Cc 57 tercer tiempo <i>allargando</i> , cc 61 <i>a tempo</i> . Cc 65 tercer tiempo <i>allargando</i> , cc 67 <i>piú lento</i> , en el tercer tiempo hace una detención, cc 68 más lento negra = 45. Cc 73 <i>allargando</i> desde el tercer tiempo, cc 75 <i>molto rallentando</i> y detención en el tercer tiempo, cc 76 <i>a tempo</i> . Allegro blanca= 52. Piú vivo blanca = 88. Allegro cc 138 negra =120. Cc 151 <i>allargando</i> , cc 152 <i>a tempo</i> . Cc 167 calderón. Piú vivo negra = 132. Poco piú mosso negra = 168.	Cc 45 convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o", luego respira. Cc 48 convierte la tercer negra en corchea con puntillo y semicorchea para distribuir "da-il". Cc 71 dice "la morte a me parrá".
12	Sin cortes. Es claro en las semicorcheas	Allegro assasi vivo blanca =68. Allegro cc 9 <i>recitativo</i> . Adagio cc 27 negra = 52 luego sigue <i>recitativo</i> . Cc 38 negra = 58. Adagio cc 42 negra = 54. Cc 48 <i>allargando</i> , cc 50 <i>a tempo</i> . Cc 57 tercer tiempo <i>allargando</i> , cc 61 <i>a tempo</i> . Cc 65 tercer tiempo <i>allargando</i> , cc 67 en el tercer tiempo hace una pequeña detención, cc 68 <i>a tempo</i> . Cc 73 <i>allargando desde el tercer tiempo</i> , y calderón. cc 75 <i>molto rallentando</i> y pequeña detención en el tercer tiempo, cc 76 <i>a tempo</i> . Allegro blanca= 60. Piú vivo blanca = 84. Allegro cc 138 negra =118. Cc 151, 162 y 168 <i>ritenuto</i> . Piú vivo negra = 132. Cc 176 negra =142. Allegro negra =118. Cc 200 <i>ritenuto</i> Cc 216 calderón. Piú vivo negra = 132. Poco piú mosso negra = 167.	Cc 45 convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o". Cc 48 convierte la tercer negra en corchea con puntillo y semicorchea para distribuir "da-il". Cc 71 dice "la morte a me parrá". Cc 175 y 233 distribuye el texto así: liga la sílaba "te" del la agudo a las dos primeraas corcheas y luego "co-o" en las siguientes corcheas, "ro-a" en el re y "mo" en calderón. Sale con portamento.
13	Manrico muy bello ligado // En cc 120 hay un transporte un semitono abajo. Es claro en semicorcheas.//Hay un corte entre los compases 176 a 235.	Allegro assasi vivo blanca =88. Allegro cc 9 <i>recitativo</i> . Adagio cc 27 negra = 58 luego sigue <i>recitativo</i> . Cc 38 negra = 66. Adagio cc 42 negra = 64. Cc 48 <i>allargando</i> , cc 50 <i>a tempo</i> .Cc 58 <i>allargando</i> , cc 61 <i>a tempo</i> . Cc 65 tercer tiempo <i>allargando</i> , cc 67 en el tercer tiempo hace una pequeña detención, cc 68 <i>a tempo</i> . Cc 73 <i>allargando desde el tercer tiempo</i> , y calderón. Cc 75 <i>molto rallentando</i> y pequeña detención en el tercer tiempo, cc 76 <i>a tempo</i> . Allegro blanca= 60. Cc 97 en adelante <i>molto rallentando</i> . Piú vivo blanca = 90 y sube la velocidad. Allegro cc 138 negra =130. Cc 151 <i>allargando</i> . Cc 167 calderón. Piú vivo negra = 148. Poco piú mosso negra = 173.	Cc 45 convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o", luego respira. Cc 48 convierte la tercer negra en corchea con puntillo y semicorchea para distribuir "da-il". Cc 71 dice "la morte a me parrá".
14	Largo fiato. Semicorcheas claras. Canta con el coro. Sin corte.	Allegro assasi vivo blanca =70. Allegro cc 9 <i>recitativo</i> . Adagio cc 27 negra = 47 luego sigue <i>recitativo</i> . Cc 38 negra = 48. Adagio cc 42 negra = 60. Cc 48 <i>allargando</i> , cc 50 <i>a tempo</i> . Cc 58 <i>allargando</i> , cc 61 <i>a tempo</i> . Cc 65 tercer tiempo <i>allargando</i> , cc 67 en el tercer tiempo hace una pequeña detención, cc 68 <i>a tempo</i> . Cc 73 <i>allargando desde el tercer tiempo</i> , y calderón. cc 75 <i>molto rallentando</i> y pequeña detención en el tercer tiempo, cc 76 <i>a tempo</i> . Allegro blanca= 44. Piú vivo blanca = 87. Allegro cc 138 negra =123. Cc 162 <i>allargando</i> . Piú vivo negra = 123. Allegro negra =123. Cc 211 <i>allargando</i> . Cc 216 calderón. Piú vivo negra = 133. Poco piú mosso negra = 164.	Cc 45 convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o", luego respira. Cc 48 convierte la tercer negra en corchea con puntillo y semicorchea para distribuir "da-il". Cc 71 dice "la morte a me parrá". Cc 175 y 233 distribuye la letra nota por nota así "a te" nota larga, "cual me co-o-rraa mo" y sale con calderón. Cc 236 coloca la sílaba "co" como diptongo de "a" sobre el tercer tiempo.
15	Hay un corte entre compases 82 a 103 y 176 a 234// En cc 122 hay un transporte de un semitono abajo no obstante el lab de Manrico es dudoso y Leonora canta la natural// semicorcheas bastante claras (se escucha el cansancio vocal) .	Allegro assasi vivo blanca =88. Allegro cc 9 <i>recitativo</i> . Adagio cc 27 negra = 47 luego sigue <i>recitativo</i> . Cc 38 negra = 57. Adagio cc 42 negra = 53. Cc 48 <i>allargando</i> , cc 50 <i>a tempo</i> . Cc 58 <i>allargando</i> , cc 61 <i>a tempo</i> . Cc 65 tercer tiempo <i>allargando</i> , cc 67 en el tercer tiempo hace una pequeña detención, cc 68 negra = 44. Cc 73 <i>allargando desde el tercer tiempo</i> , y calderón. cc 75 <i>molto rallentando</i> y pequeña detención en el tercer tiempo, cc 76 <i>a tempo</i> . Piú vivo blanca = 88. Allegro cc 138 negra =120. Cc 151 <i>allargando</i> . Cc 167 calderón. Piú vivo negra = 126. Poco piú mosso negra = 180.	Cc 45 convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o", luego respira. Cc 71 dice "la morte a me parrá". Cc 171 distribuye la letra "A te -e. e. corroamo".

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 36 Manrico portamento al grave. Cc 58 y 60 portamento al agudo. Cc 67 y 75 detención con trino. Entre cc 152 y 153 portamento al agudo. Cc 167 convierte la segunda negra en do sobreagudo con calderón, lo mismo los instrumentos que lo doblan y la tercer negra en si agudo. Cc 175 canta sólo las corcheas descendentes, omite la repetición del fa con la letra "co-o" resuelve la palabra en el re negra "rro-a" y "mo" en el calderón, resuelve con portamento. A partir de cc 235 Manrico sólo canta "Madre infelice" y vuelve a cantar en cc 257 y 258, luego no canta hasta cc 263 que dice "alarmi" en do sobreagudo nota larga con levare de semicorchea, extiende hasta el final.	Realizada a la transcripción de los compases 79 y 175.	Cc 45 convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o", luego respira. Cc 48 convierte la tercer negra en corchea con puntillo y semicorchea para distribuir "da-il". Resolución de Manrico se extiende hasta el final.	ruiz ok	Cc 16 la orquesta entra luego del canto. Cc 52 Manrico dos corcheas en el primer tiempo. Cc 65 convierte la última corchea en semicorchea.
Cc 36 Manrico portamento al grave. Cc 58 portamento al agudo. Cc 60 portamento del solb agudo a la octava grave, respira y sigue. Cc 67 y 75 detención con trino. Cc 73 hace un calderón en la última corchea del canto la cual cambia por un sib, lo mismo las voces que lo doblan con el texto que viene ligado de la corchea anterior "ciel", para resolver agrega una semicorchea nota la en la cual dice "pre". Cc 114 y 132 Manrico casi gritado. Cc 175 y 233 distribuye el texto así: liga la sílaba "te" del la agudo a las dos primeraas corcheas y luego "co-o" en las siguientes corcheas, "rro-a" en el re y "mo" en calderón. Sale con portamento. Cc 216 convierte la segunda negra en do sobreagudo con calderón, lo mismo los instrumentos que lo doblan y la tercer negra en si agudo. <i>Levare</i> al compas 261 repite "all'armi" con sol en el <i>levare</i> y do sobreagudo en la resolución "lar" y "mi" en cc264, se extiende hasta 265.	Realizada a la transcripción de los compases 79 y 175.	Cc 45 convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o". Cc 48 convierte la tercer negra en corchea con puntillo y semicorchea para distribuir "da-il". Resolución de Manrico se extiende hasta el final.		Cc 16 la orquesta entra luego del canto.
Cc 35 y 36 Manrico portamento al grave. Cc 67 y 75 pequeña detención con trino. Cc 73 hace un calderón en la última corchea del canto la cual cambia por un sib, lo mismo las voces que lo doblan con el texto que viene ligado de la corchea anterior "ciel", para resolver agrega una semicorchea nota la en la cual dice "pre". Cc 120 canta un mi para el transporte. Cc 132 casi gritado. Cc 167 convierte la segunda negra en do sobreagudo con calderón, lo mismo los instrumentos que lo doblan y la tercer negra en si agudo. Cc 173 y 174 no canta, entra directo sobre la resolución de 175, con nota la sílaba!co" que y "rro" sobre corchea sol, omite corchea fa, luego "co-o-rroa" en las corcheas y hasta el re noegra, "mo" sobre el calderón y resuelve con portamento. Manrico no canta entre tercer tiempo de cc 236 y 256. No canta en cc259 y 260. Hace un <i>levare</i> en nota sol a 261 que resuelve en do sobreagudo "allarmi" que extiende hasta 265 allí va el "mi" de la palabra.	Realizada a la transcripción de los compases 79 y 175.	Cc 45 convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o", luego respira. Cc 48 convierte la tercer negra en corchea con puntillo y semicorchea para distribuir "da-il". Cc 53 tercer tiempo dos corcheas. Resolución de Manrico se extiende hasta cc 265.		Cc 16 y 31 la orquesta entra luego del canto.
Cc 36 Manrico portamento al grave. Cc 44 respira antes de la última semicorchea. Cc 58 y 60 portamento al agudo. Cc 61y 69 bien marcadas las corcheas. Cc 67 y 75 detención con trino. Cc 73 hace un calderón en la última corchea del canto la cual cambia por un sib, lo mismo las voces que lo doblan con el texto que viene ligado de la corchea anterior "ciel", para resolver agrega una semicorchea nota la en la cual dice "pre". Cc 117 Leonora hace una apoyatura superior al mi. Cc 125 a 128 Manrico entre canto y habla. Cc 216 convierte la segunda negra en do sobreagudo con calderón, lo mismo los instrumentos que lo doblan y la tercer negra en si agudo. Cc 256 y 257 cambia el sol blanca por un la. No canta en cc 259 y 260. Hace un <i>levare</i> en nota sol a 261 que resuelve en do sobreagudo "allar" que extiende hasta el final.	Realizada a la transcripción de los compases 79 y 175.	Cc 45 convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o", luego respira. Cc 48 convierte la tercer negra en corchea con puntillo y semicorchea para distribuir "da-il". Resolución de Manrico se extiende hasta el final.		
Cc 36 Manrico portamento al grave. Cc 58 portamento al agudo. Cc 60 portamento a la octava grave desde el sol b, respira y sigue. Cc 65 portamento al agudo. Cc 67 y 75 trino. Cc 73 portamento al agudo y hace un calderón en la segunda corchea del canto la cual cambia por un sib, lo mismo las voces que lo doblan. Cc 122 canta un dudoso lab para el transporte. Cc 167 convierte la segunda negra en do sobreagudo con calderón, lo mismo los instrumentos que lo doblan y la tercer negra en si agudo. Manrico no canta entre compases 235 a 260. Hace un <i>levare</i> en nota sol a 261 que resuelve en do sobreagudo "allar" que extiende hasta el final.	Realizada a la transcripción de los compases 79 y 175.	Cc 45 convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o", luego respira. Cc 65 convierte la última corchea en semicorchea. Resolución de Manrico se extiende hasta el final.		Cc 73 la orquesta sube al sib en la segunda corchea y el tenor va al la luego se acomoda.

ACTO III			
PARTE III (El hijo de la gitana): Nro. 11 - Aria de Manrico (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
16	Sin cortes.	Allegro assasi vivo blanca =82. Cc8 <i>ritenuto</i> Allegro cc 9 <i>recitativo</i> lento. Adagio cc 27 negra = 46 luego sigue <i>recitativo</i> . Cc 38 negra = 51. Adagio cc 42 negra = 47. Cc 48 <i>allargando</i> , cc 50 <i>a tempo</i> . Cc 58 <i>allargando</i> , cc 61 <i>a tempo</i> . Cc 65 tercer tiempo <i>allargando</i> , cc 67 en el tercer tiempo hace una pequeña detención, cc 68 <i>a tempo</i> . Cc 73 <i>allargando</i> desde el tercer tiempo, y calderón. Cc 73 tercer tiempo <i>allargando</i> , cc 75 <i>molto rallentando</i> y pequeña detención en el tercer tiempo, cc 76 <i>a tempo</i> . Allegro blanca= 63. Piú vivo blanca = 84. Allegro cc 138 negra =98. Piú vivo negra = 122. Cc 176 negra =133. Allegro negra =98. Cc 217 calderón. Piú vivo negra = 122. Poco piú mosso negra = 152.	Cc 45 convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o". Cc 48 convierte la tercer negra en corchea con puntillo y semicorchea para distribuir "da-il". Cc 71 dice "la morte a me parrá". Cc 171 y 224 distribuye la letra así las corcheas sol fa tienen la vocal "e" que viene ligada del compás anterior, luego "co-o-rroa" en las otras dos corcheas y el re negra, "mo" en el calderón, sale con portamento.
17	Sin cortes	Allegro assasi vivo blanca =77. Allegro cc 9 <i>recitativo</i> rápido. Adagio cc 27 negra = 54 luego sigue <i>recitativo</i> . Cc 38 negra = 57. Adagio cc 42 negra = 59. Cc 44 tercer tiempo muy poco <i>ritenuto</i> . Cc 48 <i>allargando</i> , cc 50 <i>a tempo</i> . Cc 58 <i>allargando</i> , cc 61 <i>a tempo</i> . Cc 65 tercer tiempo <i>allargando</i> , cc 67 en el tercer tiempo hace una pequeña detención, cc 68 <i>a tempo</i> . Cc 73 <i>allargando</i> desde el tercer tiempo, y calderón. cc 75 <i>molto rallentando</i> y pequeña detención en el tercer tiempo, cc 76 <i>a tempo</i> . Allegro blanca= 57. Piú vivo blanca = 85. Allegro cc 138 negra =134. Cc 151 y 162 muy poco <i>allargando</i> . Piú vivo negra = 144. Cc 176 negra =147. Allegro negra =134. Cc 200 y 211 muy poco <i>allargando</i> . Cc 216 calderón. Piú vivo negra = 144. Poco piú mosso negra = 177.	Cc 45 convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o". Cc 48 convierte la tercer negra en corchea con puntillo y semicorchea para distribuir "da-il". Cc 71 dice "la morte a me parrá". Cc 171 y 224 distribuye la letra desde las corcheas "co al men co-o-rroa" "mo" en calderón, sale con portamento. Cc 236 coloca la sílaba "co" como diptongo de "a" sobre el tercer tiempo.
18	Sin cortes. Semicrocheas claras. Sin sobreagudo al final	Allegro assasi vivo blanca =84. Allegro cc 9 <i>recitativo</i> . Adagio cc 27 negra = 62 luego sigue <i>recitativo</i> . Cc 38 negra = 67. Adagio cc 42 negra = 66. Cc 48 <i>allargando</i> , cc 50 <i>a tempo</i> . Cc 58 <i>allargando</i> , cc 61 <i>a tempo</i> . Cc 65 tercer tiempo <i>allargando</i> , cc 67 en el tercer tiempo hace una pequeña detención, cc 68 <i>a tempo</i> . Cc 73 <i>allargando</i> desde el tercer tiempo, y calderón. cc 75 <i>molto rallentando</i> y pequeña detención en el tercer tiempo, cc 76 <i>a tempo</i> . Allegro blanca= 81 los primeraos cuatro compases y luego blanca =55. Piú vivo blanca = 88. Allegro cc 138 negra =142 y baja un poco. Piú vivo negra = 144. Cc 176 negra =145. Allegro negra =134. Cc 216 calderón. Piú vivo negra = 144. Poco piú mosso negra = 155.	Cc 45 convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o". Cc 48 convierte la tercer negra en corchea con puntillo y semicorchea para distribuir "da-il". Cc 71 dice "a te il pensier verrá, verrá!". Cc 171 y 224 distribuye la letra así: las corcheas sol fa tienen la vocal "e" que viene ligada del compás anterior, luego "co-o-rroa" en las otras dos corcheas y el re negra, "mo" en el calderón, sale con portamento.
19	Sin cortes. Semicrocheas claras.	Allegro assasi vivo blanca =75. Allegro cc 9 <i>recitativo</i> . Adagio cc 27 negra = 56 luego sigue <i>recitativo</i> . Cc 38 negra = 58. Adagio cc 42 negra = 54. Cc 48 muy poco <i>allargando</i> , cc 50 <i>a tempo</i> . Cc 58 muy poco <i>allargando</i> , cc 61 <i>a tempo</i> . Cc 65 tercer tiempo muy poco <i>allargando</i> , cc 67 en el tercer tiempo hace una pequeña detención, cc 68 <i>poco meno</i> . Cc 73 <i>allargando desde el tercer tiempo</i> , y calderón. cc 75 <i>molto rallentando</i> y pequeña detención en el tercer tiempo, cc 76 <i>a tempo</i> . Allegro blanca= 54. Piú vivo blanca = 94. Allegro cc 138 negra =126. Piú vivo negra = 141. Cc 176 negra =144. Allegro negra =126. Cc 216 calderón. Piú vivo negra = 141. Poco piú mosso negra = 171.	Cc 45 convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o", luego respira. Cc 48 convierte la tercer negra en corchea con puntillo y semicorchea para distribuir "da-il". Cc 71 dice "la morte a me parrá". Cc 171 y 224 distribuye la letra desde las corcheas "co al men co-o-rroa" "mo" en calderón, sale con portamento. Cc 236 coloca la sílaba "co" como diptongo de "a" sobre el tercer tiempo.
20	El allegro de cc 82 está transportado un semitono más abajo.	Allegro assasi vivo blanca =84. Allegro cc 9 <i>recitativo</i> . Adagio cc 27 negra = 54 luego sigue <i>recitativo</i> . Cc 38 negra = 58. Adagio cc 42 negra = 56. Cc 48 <i>poco allargando</i> , cc 50 <i>a tempo</i> . Cc 58 <i>poco allargando</i> , cc 61 <i>a tempo</i> . Cc 65 tercer tiempo muy poco <i>allargando</i> , cc 67 en el tercer tiempo hace una pequeña detención, cc 68 <i>a tempo</i> . Cc 73 <i>allargando desde el tercer tiempo</i> , y calderón. Cc 75 <i>molto rallentando</i> y pequeña detención en el tercer tiempo, cc 76 <i>a tempo</i> . Allegro blanca= 50. Piú vivo blanca = 90. Allegro cc 138 negra =126. Cc 151 y 162 <i>poco allargando</i> . Cc 167 calderón. Piú vivo negra = 141. Poco piú mosso negra = 153.	Cc 45 convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o", luego respira. Cc 48 convierte la tercer negra en corchea con puntillo y semicorchea para distribuir "da-il". Cc 71 dice "a te il pensier verrá, verrá!". Cc 171 distribuye la letra desde las corcheas "co al men co-o-rroa" "mo" en calderón, sale con portamento. Cc 71 dice "la morte a me parrá".

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 48 Manrico convierte la tercer negra en corchea con puntillo y semicorchea para distribuir "da-il" respira antes de la semicorchea. Cc 58 portamento al agudo. Cc 67 y 75 trino. Cc 73 portamento al agudo y hace un calderón en la segunda corchea del canto la cual cambia por un sib, lo mismo las voces que lo doblan. Cc 132 "vola" gritando. Cc 216 convierte la segunda negra en do sobreagudo con calderón, lo mismo los instrumentos que lo doblan y la tercer negra en si agudo. Cc 259 y 260 no canta. Hace un <i>levare</i> en nota sol a 261 que resuelve en do sobreagudo "allar", luego articula "mi" en cc 263 en negra.	Realizad a la transcripción de los compases 79 y 175.	Cc 45 convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o". Cc 48 convierte la tercer negra en corchea con puntillo y semicorchea para distribuir "da-il".		Cc 16 y 31 la orquesta entra luego del canto.
Cc 35 y 36 portamento al grave. Cc 58 y 60 portamento al agudo. Cc 67 y 75 detención con trino. Cc 73 hace un calderón en la última corchea del canto la cual cambia por un sib, lo mismo las voces que lo doblan con el texto que viene ligado de la corchea anterior "ciel", para resolver agrega una semicorchea nota la en la cual dice "pre". Cc 132 "vola" gritando. Cc 216 convierte la segunda negra en do sobreagudo con calderón, lo mismo los instrumentos que lo doblan y la tercer negra en si agudo. Cc 257 y 258 casi sin altura. Hace un <i>levare</i> en nota sol a 259 que resuelve en do sobreagudo "allar", luego articula "mi" en cc 262 hasta 264.	Realizad a la transcripción de los compases 79 y 175.	Cc 45 convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o". Cc 48 convierte la tercer negra en corchea con puntillo y semicorchea para distribuir "da-il". Cc 50 y 52 convierte la última semicorchea en fusa.		Cc 16 y 31 la orquesta entra luego del canto.
Cc 37 anticipa el sol, sin portamento. Cc 44 respira antes de la semicorchea. Cc 58 y 60 portamento al agudo. Cc 67 y 75 detención con trino. Cc 73 hace un calderón en la última corchea del canto la cual cambia por un sib, lo mismo las voces que lo doblan con el texto que viene ligado de la corchea anterior "ciel", para resolver agrega una semicorchea nota la en la cual dice "pre". Cc 216 convierte la segunda negra en do sobreagudo con calderón, lo mismo los instrumentos que lo doblan y la tercer negra en si agudo.	Realizad a la transcripción de los compases 79 y 175.	Cc 45 convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o". Cc 48 convierte la tercer negra en corchea con puntillo y semicorchea para distribuir "da-il"		Cc 16 y 31 la orquesta entra luego del canto. Cc 235 y 251 la orquesta <i>crescendo</i> al compás siguiente.
Cc 30 Manrico portamento al grave. Cc 35 y 36 portamento al grave. Respira antes de la semicorchea de cc 48. Cc 67 y 75 detención con trino. Cc 73 hace un calderón en la última corchea del canto la cual cambia por un sib, lo mismo las voces que lo doblan con el texto que viene ligado de la corchea anterior "ciel", para resolver agrega una semicorchea nota la en la cual dice "pre". Cc 216 convierte la segunda negra en do sobreagudo con calderón, lo mismo los instrumentos que lo doblan y la tercer negra en si agudo. Cc 257 y 258 casi sin altura. Hace un <i>levare</i> en nota sol a 259 que resuelve en do sobreagudo "allar", luego articula "mi" en cc 266 hasta el final.	Realizad a la transcripción de los compases 79 y 175.	Cc 45 convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o", luego respira. Cc 48 convierte la tercer negra en corchea con puntillo y semicorchea para distribuir "da-il". Resolución de Manrico se extiende hasta el final.		Cc 16 y 31 la orquesta entra luego del canto.
Cc 35 y 36 portamento al grave. Respira antes de la semicorchea de cc 48. Cc 58 portamento al agudo. Cc 67 y 75 detención con trino. Cc 73 hace un calderón en la última corchea del canto la cual cambia por un sib, lo mismo las voces que lo doblan con el texto que viene ligado de la corchea anterior "ciel", para resolver agrega una semicorchea nota la en la cual dice "pre". Cc 82 en adelante diferencia entre la articulación de Manrico y Leonora (quien además está corrida en el compás). Cc 167 convierte la segunda negra en do sobreagudo con calderón, lo mismo los instrumentos que lo doblan y la tercer negra en si agudo. Cc 172 a 174 no canta luego entra sobre la resolución de la orquesta. Manrico no canta entre compases 235 a 256. Luego no canta compases 258 a a 260. Hace un <i>levare</i> en nota sol a 260 que resuelve en do sobreagudo "allar", luego articula "mi" en cc 265 hasta el final.	Realizad a la transcripción de los compases 79 y 175.	Cc 45 convierte la negra con puntillo en negra y corchea para distribuir "tu-o", luego respira. Cc 48 convierte la tercer negra en corchea con puntillo y semicorchea para distribuir "da-il".		Cc 16 la orquesta entra luego del canto.

ACTO III			
PARTE III (El hijo de la gitana): Nro. 11 - Aria de Manrico (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
28		Cc 38 negra = 86. Adagio cc 42 negra = 52. Cc 48 <i>poco allargando</i> , cc 50 un <i>poco più</i> . Cc 58 <i>poco allargando</i> , cc 61 <i>a tempo</i> . Cc 65 <i>poco più</i> . cc 67 en el tercer tiempo hace una pequeña detención, cc 68 <i>a tempo</i> . Cc 73 <i>allargando</i> desde el tercer tiempo, y calderón. cc 75 <i>molto rallentando</i> y pequeña detención en el tercer tiempo, cc 76 <i>a tempo</i> .	Cc 45 convierte la negra con puntillo en corchea y negra para distribuir "tu-o" y luego respira. Cc 48 convierte la tercer negra en corchea con puntillo y semicorchea para distribuir "da-il".
29		Cc 38 negra = 76. Adagio cc 42 negra = 52. Cc 48 <i>poco allargando</i> , cc 50 un <i>poco più</i> . Cc 58 <i>poco allargando</i> , cc 61 <i>a tempo</i> . Cc 65 <i>poco ritenuto</i> . cc 67 en el tercer tiempo hace una pequeña detención, cc 68 <i>a tempo</i> . Cc 73 <i>allargando</i> desde el tercer tiempo, y calderón. Cc 75 <i>molto rallentando</i> y pequeña detención en el tercer tiempo, cc 76 <i>a tempo</i> .	Cc 45 convierte la negra con puntillo en corchea y negra para distribuir "tu-o" y luego respira. Cc 48 convierte la tercer negra en corchea con puntillo y semicorchea para distribuir "da-il".

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 48 respira antes de la semicorchea. Cc 58 portamento al agudo. Cc 60 portamento al grave y liga. Cc 67 y 75 detención sin trino. Cc 73 hace un calderón en la última corchea del canto la cual cambia por un sib, lo mismo las voces que lo doblan con el texto escrito.	Realizad a la transcipc ión de compás 79.			
Cc 48 respira antes de la semicorchea. Cc 58 portamento al agudo. Cc 67 y 75 detención sin trino. Cc 73 hace un calderón en la última corchea del canto la cual cambia por un sib, lo mismo las voces que lo doblan con el texto que viene ligado de la corchea anterior "ciel", para resolver agrega una semicorchea nota la en la cual dice "pre".	Realizad a la transcipc ión de compás 79.			

ACTO IV			
PARTE IV (El castigo): Nro. 12 - Escena y Aria Leonora			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
1	Hay un corte entre cc 123 y el número siguiente.	Adagio negra = 60. Cc 3 <i>rallentando</i> hacia el final. <i>Allargando</i> desde cc 8. Recitativo. Allargando desde cc 8. I Tempo. Cc 25 negra = 96. Cc 30 negra = 58. Cc 34 tercer tiempo <i>rallentando</i>. // Adagio negra = 50. Segunda mitad de cc 44 <i>rallentando</i>, cc 45 casi a pulso de corchea. Cc 46 <i>a tempo</i>. Cc 51 segundo tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 52 segunda corchea del segundo y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 53 quinta semicorchea del segundo tiempo <i>ritenuto</i>, a pulso de corchea. Cc 55 <i>tempo</i> más lento, a pulso de corchea, pequeña detención en segunda corchea de segundo y cuarto tiempo. Cc 56 pequeña detención en la tercer corchea del primera y segundo tiempo, luego <i>a tempo</i>. Cc 57 <i>rallentando</i> hacia el cuarto tiempo y calderón en primeraa y segunda corchea del cuarto tiempo, sigue pulso de corchea. Cc 58 calderón en primeraa y segunda corchea del segundo tiempo y últimas dos semicorcheas del tercer tiempo, sigue a pulso de corchea. Cc 59 <i>a tempo</i>. // Andante assai sostenuto negra = 56. Cc 71 negra = 68. Cc 79 <i>súbito meno</i> y <i>allargando</i> con calderón en la anteúltima corchea de Leonora. Cc 80 negra= 57. Cc 87 negra= 62. Cc 96 negra= 64. Cc 103 <i>súbito meno</i> y <i>allargando</i> con calderón en la antúltima corchea de Leonora. Cc 105 negra= 58. Cc 112 negra= 56 (compases 114-115 y 118-119 un poco <i>meno</i>) <i>allargando</i> al final.	Cc 48 Leonora adelanta la sílaba "in" en diptongo a la tercera corchea del segundo tiempo, en el tercero dice "que" y en el cuarto "la". Cc 57 en lugar de decir "gli improvvido" dice "ah, le penne ah". Cc 58 cuarto tiempo liga las fusas con la "e" que viene ligada de antes, dice "ne" sobre la última fusa y resuelve con portamento. Cc 110 Manrico dice entre tercer tiempo y primerao del compás siguiente "Leonora addio"
2	Hay un corte entre cc 123 y el número siguiente.	Adagio negra = 58. Cc 3 <i>rallentando</i> hacia el final. <i>Allargando</i> desde cc 9. Recitativo. I Tempo <i>rallentando</i> cc 21. Cc 25 negra = 93. Cc 30 negra = 50. Cc 30 y 31 pequeña detención en el cuarto tiempo. Cc 34 tercer tiempo <i>rallentando</i>. // Adagio negra = 46. Segundo tiempo de cc 44 <i>rallentando</i>, cc 45 casi a pulso de corchea. Cc 46 <i>a tempo</i>. Cc 51 segundo tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 52 segunda corchea del segundo y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 53 quinta semicorchea del segundo tiempo <i>ritenuto</i>, a pulso de corchea. Cc 55 <i>tempo</i> más lento, a pulso de corchea, pequeña detención en segunda corchea de segundo y cuarto tiempo. Cc 56 pequeña detención en la tercer corchea del primera y segundo tiempo, luego <i>a tempo</i>. Cc 57 <i>rallentando</i> hacia el cuarto tiempo y calderón en primeraa y segunda corchea del cuarto tiempo, sigue pulso de corchea. Cc 58 calderón en primeraa y segunda corchea del segundo tiempo y segunda y tercera corchea del tercer tiempo, sigue a pulso de corchea. Cc 59 <i>a tempo</i>. // Andante assai sostenuto negra = 53. Cc 71 negra = 68 y va subiendo la velocidad. Cc 79 <i>súbito meno</i> y <i>allargando</i> con calderón en la anteúltima corchea de Leonora. Cc 80 negra= 58. Cc 87 negra= 53. Cc 96 negra= 66. Cc 103 <i>súbito meno</i> y <i>allargando</i> con calderón en la antúltima corchea de Leonora. Cc 105 negra= 61. Cc 112 negra= 61 (compases 114-115 y 118-119 un poco <i>meno</i> y con <i>rallentando</i>) <i>allargando</i> al final.	Cc 48 Leonora adelanta la sílaba "in" en diptongo a la tercera corchea del segundo tiempo, respira antes, en el tercero dice "que" y en el cuarto "la". Cc 55 reemplaza "improvvido" por "non dir ah". Cc 58 en el cuarto tiempo distribuye "ne-mio" de a cada las dos fusas del último grupo. Cc 110 Manrico dice entre tercer tiempo y primerao del compás siguiente "Leonora addio"

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 34 Leonora respira antes de las últimas dos semicorcheas. Cc 35 hace una apoyatura superior sobre la nota re corchea con puntillo (sobre el tiempo). Cc 39 portamento ascendente en el primera y tercer tiempo. Cc 50 respira en la mitad del segundo tiempo. Cc 51 el adorno se hace como si hubiera un tiempo de corchea más. Cc 54 respita antes de la última corchea. Cc 55 portamento desde el sib descendente y respira, portamento desde el lab descendente y liga. Cc 56 respira antes de la última semicorchea del primer tiempo. Calderón en tercera corchea del segundo tiempo "mio". Cc 57 calderón en do y sib agudos. Cc 58 calderón en sib y lab agudos del segundo tiempo y luego canta el <i>oppure</i> y hace calderón en sib y lab nuevamente. Cc 83 y 108 Manrico portamento al agudo. Cc 111 Manrico hace una detención en la tercera corchea del segundo tiempo donde agrega un sib (corchea nota fa "Le", sol"o" sib"no") y para resolver canta lab "raa", hace calderón en el mib, Leonora comienza su frase como <i>levare</i> al compás siguiente luego de la detención de Manrico.	Realizada la transcripción de los compases 55, 57-58 y 60.	Cc 47, 49, 51 Leonora convierte la última fusa en corchea. Cc 53 convierte la última semicorchea en negra. Cc 80 en adelante Manrico convierte las semicorcheas en corcheas de tresillo.		
Cc 34 Leonora respira antes de las últimas dos semicorcheas. Cc 35 hace una apoyatura superior sobre la nota re corchea con puntillo muy rápida. Cc 50 respira luego del tercer tiempo. Cc 51 el adorno se hace como si hubiera un tiempo de corchea más. Cc 51 dice "ri" en la última corchea del segundo tiempo y la "e" en la negra. Cc 52 dice "ai" en la segunda y tercera corchea del segundo tiempo. Cc 54 respita antes de la última corchea. Cc 55 portamento desde el sib descendente y respira, portamento desde el lab descendente y liga. Cc 56 respira antes de la última semicorchea del primer tiempo. Calderón en tercera corchea del segundo tiempo "mio". Cc 57 calderón en do y sib agudos. Cc 58 calderón en sib y lab agudos del segundo tiempo y luego canta dos semicorcheas y hace calderón en sib y lab nuevamente que son corcheas. Cc 83 y 108 Manrico portamento al agudo. Cc 111 Manrico hace una detención en la tercer corchea del segundo tiempo donde agrega un sib (corchea nota fa "Le", sol"o" sib"no") y para resolver canta lab "raa", hace calderón en el mib, Leonora comienza su frase como <i>levare</i> al compás siguiente luego de la detención de Manrico.	Realizada la transcripción de los compases 55, 57-58 y 60.	Cc 53 convierte la última semicorchea en negra. Cc 53 convierte la última semicorchea en negra. Cc 80 en adelante Manrico convierte las semicorcheas en corcheas de tresillo.		

ACTO IV			
PARTE IV (El castigo): Nro. 12 - Escena y Aria Leonora			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
3	Hay un corte entre cc 123 y el número siguiente.	Adagio negra = 57. <i>Allargando</i> final cc 10. Recitativo. I Tempo <i>rallentando</i> cc 21. Cc 25 negra = 77. Cc 30 negra = 47. Cc 34 pequeña detención en el primera y tercer tiempo. Cc 34 tercer tiempo <i>rallentando</i>. // Adagio negra = 47. Segundo tiempo de cc 44 <i>rallentando</i>, cc 45 casi a pulso de corchea. Cc 46 <i>a tempo</i>. Cc 51 segundo tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 52 segunda corchea del segundo y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 53 quinta semicorchea del segundo tiempo <i>ritenuto</i>, a pulso de corchea. Cc 55 <i>tempo</i> más lento, a pulso de corchea, pequeña detención en segunda corchea de segundo y cuarto tiempo. Cc 56 lento primera y segundo tiempo, luego <i>a tempo</i>. Cc 57 <i>rallentando</i> hacia el cuarto tiempo y calderón en primeraa y segunda corchea del cuarto tiempo, sigue pulso de corchea. Cc 58 calderón en primeraa y segunda corchea del segundo tiempo y segunda y tercer corchea del tercer tiempo, sigue a pulso de corchea. Cc 59 <i>a tempo</i>. // Andante assai sostenuto negra = 52. Cc 71 negra = 59. Cc 79 <i>súbito meno</i> y <i>allargando</i> con calderón en la anteúltima corchea de Leonora. Cc 80 negra= 55. Cc 87 negra= 52. Cc 96 negra= 61. Cc 103 <i>súbito meno</i> y <i>allargando</i> con calderón en la antúltima corchea de Leonora. Cc 105 negra= 58. Cc 112 negra= 54 (compases 114-115 y 118-119 muy poco <i>meno</i>) <i>allargando</i> al final.	Cc 48 Leonora adelanta la sílaba "in" en diptongo a la tercera corchea del segundo tiempo, en el tercero dice "que" y en el cuarto "la". Cc 55 coloca la sílaba "ne" del tercer tiempo en la segunda corchea y agrega en las siguientes dos notas "ah". Cc 57 coloca la sílaba "gli" en la segunda corchea del tercer tiempo y agrega en las tres notas siguientes "ah", luego reemplaza "improvvido! por "le penne ah ah ah". Cc 58 en el cuarto tiempo distribuye "ne-mio" de a cada las dos fusas del último grupo. Cc 110 Manrico dice entre tercer tiempo y primerao del compás siguiente "Leonora addio"
4	Hay un corte entre cc 123 y el número siguiente.	Adagio negra = 57. Cc 3 <i>rallentando</i> hacia el final. <i>Allargando</i> desde cc 9. Recitativo. I Tempo. <i>rallentando</i> cc 21. Cc 25 negra = 77. Cc 30 negra = 54. Cc 30 y 31 pequeña detención en el cuarto tiempo. Cc 33 último tiempo <i>rallentando</i>. Cc 34 calderón en primeraa semicorchea y detención en primeraa semicorchea tercer tiempo// Adagio negra = 45. Segundo tiempo de cc 44 <i>rallentando</i>, cc 45 casi a pulso de corchea. Cc 46 <i>a tempo</i>. Cc 51 segundo tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 52 segunda corchea del segundo y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 53 segundo tiempo <i>ritenuto</i>, a pulso de corchea. Cc 55 <i>tempo</i> más lento, a pulso de corchea, pequeña detención en segunda corchea de segundo y cuarto tiempo. Cc 56 lento primera y segundo tiempo, luego <i>a tempo</i>. Cc 57 <i>rallentando</i> hacia el cuarto tiempo y calderón en primeraa y segunda corchea del cuarto tiempo, sigue pulso de corchea. Cc 58 calderón en primeraa y segunda corchea del segundo tiempo y últimas dos semicorcheas del tercer tiempo, sigue a pulso de corchea. Cc 59 <i>a tempo</i>. // Andante assai sostenuto negra = 47. Cc 71 negra = 45. Segunda mitad de cc 79 <i>molto rallentando</i>. Cc 80 negra= 56. Cc 87 negra= 44. Cc 96 negra= 47. Segunda mitad de cc 103 <i>molto rallentando</i>. Cc 105 negra= 54. Cc 112 negra= 49 <i>allargando</i> al final.	Cc 48 Leonora adelanta la sílaba "in" en diptongo a la tercera corchea del segundo tiempo, en el tercero dice "que" y en el cuarto "la". Cc 55 no termina la palabra "improvvido" sólo dice "impro" y sigue ligando con la "o" hacia el agudo, luego coloca la sílaba "ne" del tercer tiempo en la segunda corchea y agrega en las siguientes dos notas "ah". Cc 57 coloca la sílaba "gli" en ka segunda corchea del tercer tiempo y agrega en las tres notas siguientes "ah", luego reemplaza "improvvido" por "non dirgli ah ah". Cc 58 en el cuarto tiempo distribuye "ne-mio" de a cada las dos fusas del último grupo. Cc 110 Manrico dice entre tercer tiempo y primerao del compás siguiente "Leonora addio"

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 18 Leonora canta reb en lugar de do. Cc 34 Leonora respira antes de las últimas dos semicorcheas. Cc 35 hace una apoyatura superior sobre la nota re corchea con puntillo. Cc 39 portamento ascendente en el primer tiempo. Cc 50 respira luego del tercer tiempo. Cc 51 el adorno se hace como si hubiera un tiempo de corchea más. Cc 51 portamento al tercer tiempo. Cc 55 portamento descendente en segundo y cuarto tiempo, luego respira cada vez. Cc 56 respira antes de la última semicorchea del primer tiempo. Cc 57 Calderón en do y sib agudos. Cc 58 calderón en sib y lab agudos del segundo tiempo y luego canta dos semicorcheas y hace calderón en sib y lab nuevamente que son corcheas. Cc 83 y 108 Manrico portamento al agudo.	Realizada la transcripción de los compases 55, 57-58 y 60.	Cc 47, 49, 51 Leonora convierte la última fusa en corchea. Cc 53 convierte la última semicorchea en negra. Cc 80 en adelante Manrico convierte las semicorcheas en corcheas de tresillo.		Se repiten las últimas negras del compás 3.
Cc 39 portamento ascendente en el primer tiempo. Cc 50 respira luego del tercer tiempo. Cc 51 el adorno se hace rápido no agrega tiempo. Cc 55 portamento descendente en segundo y cuarto tiempo, luego respira cada vez. Cc 56 respira antes de la última semicorchea del primer tiempo. Cc 57 calderón en do y sib agudos. Cc 58 calderón en sib y lab agudos del segundo tiempo y luego canta el <i>oppure</i> y hace calderón en sib y lab nuevamente. Cc 83 y 108 Manrico portamento al agudo.	Realizada la transcripción de los compases 55, 57-58 y 60.	Cc 47, 49, 51 Leonora convierte la última fusa en corchea. Cc 80 en adelante Manrico convierte las semicorcheas en corcheas de tresillo.		

ACTO IV

PARTE IV (El castigo): Nro. 12 - Escena y Aria Leonora

Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
5	Hay un corte entre cc 123 y el número siguiente	Adagio negra = 62. <i>Allargando</i> desde final de cc 10. <i>Recitativo. I Tempo.</i> rallentando cc 21. Cc 25 negra = 63. Cc 30 negra = 46. Cc 34 calderón en primeraa semicorchea y detención en primeraa semicorchea tercer tiempo// Adagio negra = 45. Segundo tiempo de cc 44 <i>rallentando</i>, pequeña detención en segunda corchea del cuarto tiempo. cc 45 a pulso de corchea. Cc 46 a <i>tempo</i>. Cc 51 segundo tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 52 segunda corchea del segundo y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 53 anteúltima semicorchea del segundo tiempo <i>ritenuto</i>, a pulso de corchea. Cc 55 <i>tempo</i> más lento, a pulso de corchea, pequeña detención en segunda corchea de segundo y cuarto tiempo. Cc 56 lento primera y segundo tiempo, pequeña detención en la tercer corchea del segundo tiempo, luego a <i>tempo</i>. Cc 57 <i>rallentando</i> hacia el cuarto tiempo y calderón en primeraa y segunda corchea del cuarto tiempo, sigue pulso de corchea. Cc 58 calderón en primeraa y segunda corchea del segundo tiempo y últimas dos semicorcheas del tercer tiempo, sigue a pulso de corchea. Cc 59 a <i>tempo</i>.// Andante assai sostenuto negra = 51. Cc 71 negra = 71. Segunda mitad de cc 79 <i>rallentando</i>, calderón en la anteúltima corchea de Leonora. Cc 80 negra= 60.Cc 86 <i>rallentando</i>. Cc 87 negra= 55. Cc 96 negra= 66. Segunda mitad de cc 103 <i>rallentando</i>, calderón en la anteúltima corchea de Leonora. Cc 105 negra= 58. Cc 112 negra= 58 <i>allargando</i> al final.	Cc 48 Leonora adelanta la sílaba "in" en diptongo a la tercera corchea del segundo tiempo, en el tercero dice "que" y en el cuarto "la". Cc 55 coloca la sílaba "ne" del tercer tiempo en la segunda corchea y agrega en las siguientes dos notas "ah". Cc 57 coloca la sílaba "gli" en la segunda corchea del tercer tiempo y agrega en las tres notas siguientes "ah", luego reemplaza "improvvido!" por "le penne ah ah ah". Cc 58 en el cuarto tiempo distribuye "ne-mio" de a cada las dos fusas del último grupo. En cc 110 Manrico dice "Addio" en lugar de "Leonora" y luego "addio Leonora"
6	Hay un corte entre compases 169 a 215.	Adagio negra = 47. <i>Allargando</i> desde cc 9. <i>Recitativo. I Tempo.</i> <i>Rallentando</i> cc 21. Cc 25 negra = 59. Cc 30 negra = 46. Cc 34 calderón en primeraa semicorchea y detención en primeraa semicorchea tercer tiempo// Adagio negra = 42. Segundo tiempo de cc 44 <i>rallentando</i>, pequeña detención en segunda corchea del cuarto tiempo. Cc 45 a pulso de corchea. Cc 46 a <i>tempo</i>. Cc 51 segundo tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 52 segunda corchea del segundo y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 53 anteúltima semicorchea del segundo tiempo retenido, a pulso de corchea. Cc 55 <i>tempo</i> más lento, a pulso de corchea, pequeña detención en segunda corchea de segundo y cuarto tiempo. Cc 56 lento primera y segundo tiempo, luego a <i>tempo</i>. Cc 57 <i>rallentando</i> hacia el cuarto tiempo y calderón en primeraa y segunda corchea del cuarto tiempo, sigue pulso de corchea. Cc 58 calderón en primeraa y segunda corchea del segundo tiempo y últimas dos semicorcheas del tercer tiempo, sigue a pulso de corchea. Cc 59 lento a pulso de corchea=77.// Andante assai sostenuto negra = 46. Cc 71 negra = 56. Cc 79 <i>poco rallentando</i>. Cc 80 negra= 56.Cc 86 <i>rallentando</i>. Cc 87 negra= 46. Cc 96 negra= 56. Cc 104 <i>poco rallentando</i>. Cc 105 negra= 57. Cc 111 <i>poco ritardando</i> Cc 112 negra= 54 <i>allargando</i> al final. // Allegro agitato negra=116. Cc 145 <i>ritenuto</i>. Cc 146 allargando col canto negra= 73. I Tempo. Cc 155 a 158 <i>poco meno</i>. Cc 158 negra =126. Poco piú mosso negra= 140	Cc 48 Leonora adelanta la sílaba "in" en diptongo a la tercera corchea del segundo tiempo, en el tercero dice "que" y en el cuarto "la". Cc 55 coloca la sílaba "ne" del tercer tiempo en la segunda corchea y agrega en las siguientes dos notas "ah". Cc 57 coloca la sílaba "gli" en la segunda corchea del tercer tiempo y agrega en las tres notas siguientes "ah", luego reemplaza "improvvido!" por "le penne ah ah ah". Cc 58 en la última semicorchea del tercer tiempo lab repite "le" (antes no había terminado la palabra sólo dijo "le pe") primera grupo "pe" y segundo de fusas "ne" tercer grupo de a dos "del-mio" resuelve con portamento.Cc 110 Manrico dice entre tercer tiempo y primerao del compás siguiente "Leonora addio"

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 34 Leonora respira antes de las últimas dos semicorcheas. Cc 39 portamento en primer y tercer tiempo, cc 41 en el primer tiempo, cc 43 en el tercer tiempo. Cc 44 repite el lab agudo y hace una pequeña detención. Cc 50 respira luego del tercer tiempo. Cc 51 el adorno se hace como si hubiera un tiempo de corchea más. Liga las frases entre cc 53 y 54 con portamento hacia el final de 53 y al 54. Cc 54 portamento al cuato tiempo. Cc 55 portamento al grave desde los dos agudos, respira luego del segundo. Cc 56 respira antes de la última semicorchea del primer tiempo. Cc 57 calderón en do y sib agudos. Cc 58 calderón en sib y lab agudos del segundo tiempo y luego canta el <i>oppure</i> y hace calderón en sib y lab nuevamente. Cc 83 y 108 Manrico portamento al agudo.	Realizada la transcripción de los compases 55, 57-58 y 60.	Cc 41, 47 Leonora convierte las fusas en corcheas. Cc 53 convierte la última semicorchea en negra. Cc 80 en adelante Manrico convierte las semicorcheas en corcheas de tresillo.		Cc 51 flauta y canto no del todo juntos. Segunda entrada de la orquesta en el "miserere" se escucha cómo el coro bajó su afinación.
Cc 34 Leonora respira antes de las últimas dos semicorcheas. Cc 39 y 41 portamento en el primer tiempo. Cc 43 portamento en el tercer tiempo. Cc 50 respira luego del tercer tiempo. Cc 51 el adorno se hace como si hubiera un tiempo de corchea más (la orquesta acompaña en la primera corchea, adorno, segunda corchea; la tercera corchea queda como <i>levare</i> del tiempo siguiente). Liga las frases entre cc 53 y 54 con portamento hacia el final de 53 y al a 54. Cc 54 portamento al cuarto tiempo. Cc 55 portamento al grave desde los dos agudos, respira luego del segundo. Cc 56 respira antes de la última semicorchea del primer tiempo. Cc 57 calderón en do y sib agudos. Cc 58 calderón en sib y lab agudos del segundo tiempo y luego canta el <i>oppure</i> y hace calderón en sib y lab nuevamente. Cc 83 y 108 Manrico portamento al agudo. Cc 150 Leonora portamento al grave y respira. Cc 158 portamento al agudo.	Realizada la transcripción de los compases 55, 57-58 y 60.	Cc 53 convierte la última semicorchea en negra. Cc 80 en adelante Manrico convierte las semicorcheas en corcheas de tresillo.		

ACTO IV			
PARTE IV (El castigo): Nro. 12 - Escena y Aria Leonora			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
7	Hay un corte entre cc 123 y el número siguiente.	Adagio negra = 50. <i>Allargando</i> desde cc 9. Recitativo. I Tempo. Rallentando cc 21. Cc 25 negra = 82. Cc 30 negra = 47. Cc 30 y 31 <i>ritenuto</i> en cuarto tiempo. Cc 34 <i>ritenuto</i> en primeraa semicorchea del primera y tercer tiempo// Adagio negra = 44. Segundo tiempo de cc 44 <i>rallentando</i>, calderón en el cuarto tiempo (tercera corchea del acompañamiento). Cc 45 a pulso de corchea. Cc 46 <i>a tempo</i>. Cc 51 segundo tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 52 segunda corchea del segundo y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 53 <i>rallentando</i>. Cc 55 <i>tempo</i> más lento, a pulso de corchea, pequeña detención en segunda corchea de segundo y cuarto tiempo. Cc 56 lento primera y segundo tiempo, luego <i>a tempo</i>. Cc 57 <i>rallentando</i> hacia el cuarto tiempo y calderón en primeraa y segunda corchea del cuarto tiempo, sigue pulso de corchea. Cc 58 calderón en primeraa y segunda corchea del segundo tiempo y últimas dos semicorcheas del tercer tiempo, sigue a pulso de corchea. Cc 59 <i>a tempo</i>. // Andante assai sostenuto negra = 54. Cc 71 negra = 58. Cc 79 muy poco <i>ritenuto</i> último tiempo. Cc 80 negra= 56. Cc 86 <i>rallentando</i>. Cc 87 negra= 50. Cc 96 negra= 60. Cc 104 muy poco <i>ritenuto</i> último tiempo. Cc 105 negra= 56. Cc 111 muy poco <i>ritardando</i>. Cc 112 negra= 56 (compases 114-115 y 118-119 muy poco meno) <i>allargando</i> al final.	Cc 48 Leonora adelanta la sílaba "in" en diptongo a la tercera corchea del segundo tiempo, en el tercero dice "que" y en el cuarto "la". Cc 53 en la última semicorchea adelanta "Ma" y al comienzo de 54 adelanta "deh". Cc 55 adelanta la sílaba "vi" a la segunda corchea y usa la sílaba "do" para las dos notas agudas, coloca la sílaba "ne" del tercer tiempo en la segunda corchea y agrega en las siguientes dos notas "ah". Cc 57 coloca la sílaba "gli" en la segunda corchea del tercer tiempo y agrega en las tres notas siguientes "ah", luego adelanta la sílaba "vi" a la segunda corchea de cc 58 y usa la sílaba "do" para las dos notas agudas, dice "pene" en el tercer tiempo ubicando la segunda sílaba en la última semicorchea, luego dice "del" y en las dos últimas fusas "mio" resuelve con portamento. Cc 86 Leonora omite "Oh ciel". Cc 110 Manrico dice entre tercer tiempo y primerao del compás siguiente "Leonora addio"
8	Hay un corte entre cc 123 y el número siguiente.	Adagio negra = 50. Cc 3 <i>rallentando</i>. <i>Allargando</i> desde cc 10. Recitativo. I Tempo. Rallentando cc 21. Cc 25 negra = 55. Cc 30 negra = 45. Cc 34 calderón en primeraa semicorchea del primer tiempo y <i>ritenuto</i> en tercer tiempo// Adagio negra = 48. Segundo tiempo de cc 44 <i>rallentando</i>, calderón en el cuarto tiempo (tercera corchea del acompañamiento). Cc 45 a pulso de corchea. Cc 46 <i>a tempo</i>. Cc 51 segundo tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 52 segunda corchea del segundo y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 53 <i>rallentando</i> y <i>ritenuto</i> la tercera corchea del segundo tiempo. Cc 55 <i>tempo</i> más lento, a pulso de corchea, pequeña detención en segunda corchea de segundo y cuarto tiempo. Cc 56 lento primera y segundo tiempo con detención en tercer corchea del segundo tiempo, luego <i>a tempo</i>. Cc 57 <i>rallentando</i> hacia el cuarto tiempo y calderón en primeraa y segunda corchea del cuarto tiempo, sigue pulso de corchea. Cc 58 calderón en primeraa y segunda corchea del segundo tiempo y últimas dos semicorcheas del tercer tiempo, sigue a pulso de corchea. Cc 59 <i>a tempo</i>. // Andante assai sostenuto negra = 52. Cc 71 negra = 52. Cc 79 muy poco <i>ritenuto</i> último tiempo. Cc 80 negra= 56. Cc 86 <i>rallentando</i>. Cc 87 negra= 54. Cc 96 negra= 52. Cc 104 muy poco <i>ritenuto</i> último tiempo. Cc 105 negra= 58. Cc 111 muy poco <i>ritardando</i>. Cc 112 negra= 54 (compases 114-115 y 118-119 muy poco meno) <i>allargando</i> al final.	Cc 34 Leonora canta con las vocales y no se entiende el texto. Cc 48 Leonora adelanta la sílaba "in" en diptongo a la tercera corchea del segundo tiempo, en el tercero dice "que" y en el cuarto "la". Cc 57 coloca la sílaba "gli" en la segunda corchea del tercer tiempo y agrega en las tres notas siguientes "ah", luego reemplaza "improvvido! por "le penne ah ah ah". Cc 58 dice "pene" en el tercer tiempo ubicando la segunda sílaba en la última semicorchea, luego dice "del" y en las dos últimas fusas "mio" resuelve con portamento. Cc 110 Manrico reemplaza "Leonora" por "addio".

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 34 Leonora respira antes de las últimas dos semicorcheas. Cc 39 y 41 portamento en primer y tercer tiempo. Cc 50 respira luego del tercer tiempo. Cc 51 el adorno se hace como si hubiera un tiempo de corchea más (la orquesta toca como escrito). Cc 54 respira antes de última corchea. Cc 55 portamento al grave desde los dos agudos, respira luego del segundo. Cc 56 respira antes de la última semicorchea del primer tiempo. Cc 57 calderón en do y sib agudos y portamento al grave. Cc 58 calderón en sib y lab agudos del segundo tiempo y luego canta el <i>oppure</i> y hace calderón en sib y lab nuevamente. Cc 83 y 108 Manrico portamento al agudo.	Realizada la transcripción de los compases 55, 57-58 y 60.	Cc 39, 41, 47 y 51 Leonora convierte las semicorcheas en corchea de tresillo. Cc 80 en adelante Manrico convierte las semicorcheas en corcheas de tresillo.		Segunda participación del coro se escucha calado con respecto a la campana.
Cc 34 Leonora respira antes de las últimas dos semicorcheas. Cc 39 portamento en primer tiempo. Cc 43 portamento en tercer tiempo. Cc 50 respira luego del tercer tiempo. Cc 51 el adorno se hace como si hubiera un tiempo de corchea más (la orquesta toca como escrito). Entre cc 53 y 54 hace una coma. Cc 54 respira antes de última corchea. Cc 55 portamento al grave desde los dos agudos, respira luego del segundo. Cc 56 respira antes de la última semicorchea del primer tiempo. Cc 57 calderón en do y sib agudos y portamento al grave. Cc 58 calderón en sib y lab agudos del segundo tiempo y luego canta el <i>oppure</i> y hace calderón en sib y lab nuevamente, portamento al grave. Cc 83 Manrico respira antes del agudo y cc 108 hace portamento al agudo.	Realizada la transcripción de los compases 55, 57-58 y 60.	Cc 39,41, 47, 49 y 51 Leonora convierte las semicorcheas en corcheas. Cc 80 en adelante Manrico convierte las semicorcheas en corcheas de tresillo.		

ACTO IV			
PARTE IV (El castigo): Nro. 12 - Escena y Aria Leonora			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
9	Hay un corte entre cc 123 y el número siguiente.	Adagio negra = 50. Cc 3 <i>rallentando</i>. <i>Allargando</i> desde cc 10. <i>Recitativo. I Tempo. Rallentando</i> cc 21. Cc 25 negra = 73. Cc 30 negra = 49. Cc 34 calderón en primeraa semicorchea del primer tiempo y <i>ritenuto</i> en tercer tiempo// Adagio negra = 42. Segundo tiempo de cc 44 <i>rallentando</i>, calderón en el cuarto tiempo (tercera corchea del acompañamiento). cc 45 a pulso de corchea. Cc 46 <i>a tempo</i>. Cc 51 segundo tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 52 segunda corchea del segundo y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 53 <i>rallentando y ritenuto</i> la tercera corchea del segundo tiempo. Cc 55 <i>tempo</i> más lento, a pulso de corchea, pequeña detención en segunda corchea de segundo y cuarto tiempo. Cc 56 lento primera y segundo tiempo con detención en tercer corchea del segundo tiempo, luego <i>a tempo</i>. Cc 57 <i>rallentando</i> hacia el cuarto tiempo y calderón en primeraa y segunda corchea del cuarto tiempo, sigue pulso de corchea. Cc 58 calderón en primeraa y segunda corchea del segundo tiempo y últimas dos semicorcheas del tercer tiempo, sigue a pulso de corchea. Cc 59 <i>a tempo</i>. // Andante assai sostenuto negra = 54. Cc 71 negra = 58. Cc 79 muy poco <i>ritenuto</i> último tiempo. Cc 80 negra= 58.Cc 86 <i>rallentando</i>. Cc 87 negra= 52. Cc 96 negra= 58. Cc 104 muy poco <i>ritenuto</i> último tiempo. Cc 105 negra= 58. Cc 111 muy poco <i>ritardando</i>. Cc 112 negra= 54 (compases 114-115 y 118-119 muy poco <i>meno</i>) <i>allargando</i> al final.	Cc 34 Leonora canta con las vocales y no se entiende el texto. Cc 48 Leonora adelanta la sílaba "in" en diptongo a la tercera corchea del segundo tiempo, en el tercero dice "que" y en el cuarto "la". Cc 57 coloca la sílaba "gli" en la segunda corchea del tercer tiempo y agrega en las tres notas siguientes "ah", luego reemplaza "improvvido! por "le penne ah ah ah". Cc 58 dice "pene" en el tercer tiempo ubicando la segunda sílaba en la última semicorchea, luego dice "del" y en las dos últimas fusas "mio" resuelve con portamento. Cc 110 Manrico dice entre tercer tiempo y primeraa del compás siguiente "Leonora addio".
10	Hay un corte entre cc 123 y el número siguiente.	Adagio negra = 51. Cc 3 <i>rallentando</i>. <i>Allargando</i> desde cc 10. <i>Recitativo. I Tempo. Rallentando</i> cc 21. Cc 25 negra = 72. Cc 30 negra = 62. Cc 30 y 31 <i>ritenuto</i> en cuarto tiempo. Cc 34 calderón en primeraa semicorchea del primer tiempo y <i>ritenuto</i> en tercer tiempo// Adagio negra = 53. Segundo tiempo de cc 44 <i>rallentando</i>, calderón en el cuarto tiempo (tercera corchea del acompañamiento). Cc 45 a pulso de corchea. Cc 46 <i>a tempo</i>. Cc 50 <i>poco meno</i>. Cc 51 segundo tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 52 segunda corchea del segundo y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 53 <i>rallentando</i>. Cc 55 <i>tempo</i> más lento, a pulso de corchea, pequeña detención en segunda corchea de segundo y cuarto tiempo. Cc 56 lento primera y segundo tiempo con detención en tercer corchea del segundo tiempo, luego <i>a tempo</i>. Cc 57 <i>rallentando</i> hacia el cuarto tiempo y calderón en primeraa y segunda corchea del cuarto tiempo, sigue pulso de corchea. Cc 58 calderón en primeraa y segunda corchea del segundo tiempo y últimas dos semicorcheas del tercer tiempo, sigue a pulso de corchea. Cc 59 <i>a tempo</i>. // Andante assai sostenuto negra = 47. Cc 71 negra = 56. Cc 78 y 79 <i>rallentando</i>. Cc 80 negra= 60.Cc 86 <i>rallentando</i>. Cc 87 negra= 49. Cc 96 negra= 56. Cc 103 y 104 <i>rallentando</i>. Cc 105 negra= 62. Cc 111 muy poco <i>ritardando</i>. Cc 112 negra= 54 (compases 114-115 y 118-119 muy poco <i>meno</i>) <i>allargando</i> al final.	Cc 48 Leonora adelanta la sílaba "in" en diptongo a la tercera corchea del segundo tiempo, en el tercero dice "que" y en el cuarto "la". Cc 55 coloca la sílaba "ne" del tercer tiempo en la segunda corchea y agrega en las siguientes dos notas "ah". Cc 57 coloca la sílaba "gli" en la segunda corchea del tercer tiempo y agrega en las tres notas siguientes "ah", luego reemplaza "improvvido! por "le penne ah ah ah". Cc 58 dice "pene" en el tercer tiempo ubicando la segunda sílaba en la última semicorchea, luego dice "del" y en las dos últimas fusas "mio" resuelve con portamento. Cc 86 Leonora omite "Oh ciel".Cc 110 Manrico reemplaza "Leonora" por "addio".

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 34 Leonora respira antes de las últimas dos semicorcheas. Cc 35 Leonora adorno superior último tiempo. Cc 39 y 41 portamento en primer y tercer tiempo. Cc 43 portamento en tercer tiempo. Cc 50 respira luego del tercer tiempo. Cc 51 el adorno se hace como si hubiera un tiempo de corchea más (la orquesta toca como escrito). Cc 53 portamento a la última semicorchea. Hace una separación entre cc 53 y 54. Cc 55 portamento al grave desde los dos agudos, respira luego del segundo. Cc 56 respira antes de la última semicorchea del primer tiempo. Cc 57 calderón en do y sib agudos y portamento al grave. Cc 58 calderón en sib y lab agudos del segundo tiempo y luego canta el <i>oppure</i> y hace calderón en sib y lab nuevamente, portamento al grave. Cc 86 Leonora dice hablado "oh ciel". Cc 83 Manrico respira antes del agudo y cc 108 hace portamento al agudo. Cc 116 y 117 Leonora cambia las notas del primer tiempo: do, sib lab sol.	Realizada la transcripción de los compases 55, 57-58 y 60.	Cc 47, 49 y 51 Leonora convierte las semicorcheas en corcheas. Cc 80 en adelante Manrico convierte las semicorcheas en corcheas de tresillo.		
Cc 34 Leonora respira antes de las últimas dos semicorcheas. Cc 39 y 41 portamento en primer tiempo. Cc 50 respira luego del tercer tiempo. Cc 51 el adorno se hace como si hubiera un calderón corto en la segunda corchea (la orquesta toca como escrito). Cc 53 portamento a la última semicorchea. Cc 55 portamento al grave desde los dos agudos, respira luego de cantar "pene". Cc 56 respira antes de la última semicorchea del primer tiempo. Cc 57 calderón en do y sib agudos y portamento al grave. Cc 58 calderón en sib y lab agudos del segundo tiempo y luego canta el <i>oppure</i> y hace calderón en sib y lab nuevamente, portamento al grave. Cc 83 Manrico respira antes del agudo y cc 108 hace portamento al agudo.	Realizada la transcripción de los compases 55, 57-58 y 60.	Cc 39 y 41 Leonora convierte las semicorcheas del segundo tiempo en corcheas. Cc 47, 49 y 51 Leonora convierte las semicorcheas en corcheas. Cc 80 en adelante Manrico convierte las semicorcheas en corcheas de tresillo.	Cc 51 canto y flauta no van juntos. Cc 73 Leonora hace la entrada del cuarto tiempo un pulso tarde. La afinación del coro en la segunda entrada se nota calante.	

ACTO IV			
PARTE IV (El castigo): Nro. 12 - Escena y Aria Leonora			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tiempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
11	Hay un corte entre compases 169 a 215.	Adagio negra = 51. <i>Allargando</i> desde cc 10. <i>Recitativo. I Tempo. Rallentando</i> cc 21. Cc 25 negra = 80. Cc 30 negra = 50. Cc 34 calderón en primeraa semicorchea del primer tiempo y <i>rallentando</i>// Adagio negra = 52. Segundo tiempo de cc 44 <i>rallentando</i>, calderón en el cuarto tiempo (tercera corchea del acompañamiento). cc 45 a pulso de corchea. Cc 46 <i>a tempo</i>. Cc 50 <i>poco meno</i>. Cc 51 segundo tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 52 segunda corchea del segundo y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 53 <i>rallentando</i> y pequeña detención en tercer corchea de segundo tiempo. Cc 55 <i>tempo</i> más lento, a pulso de corchea, pequeña detención en segunda corchea de segundo y cuarto tiempo. Cc 56 lento primera y segundo tiempo con detención en tercer corchea del segundo tiempo, luego <i>a tempo</i>. Cc 57 <i>rallentando</i> hacia el cuarto tiempo y calderón en primeraa y segunda corchea del cuarto tiempo, sigue pulso de corchea. Cc 58 calderón en primeraa y segunda corchea del segundo tiempo y últimas dos semicorcheas del tercer tiempo, sigue a pulso de corchea. Cc 59 <i>a tempo</i>. // Andante assai sostenuto negra = 42. Cc 71 negra = 57. Cc 78 y 79 <i>rallentando</i>. Cc 80 negra= 57. Cc 86 <i>rallentando</i>. Cc 87 negra= 42. Cc 96 negra= 57. Cc 103 y 104 <i>rallentando</i>. Cc 105 negra= 57. Cc 111 <i>poco ritardando</i>. Cc 112 negra= 54 (compases 114-115 y 118-119 muy <i>poco meno</i>) <i>allargando</i> al final. // Allegro agitato negra=116. Cc 145 <i>ritenuto</i>. Cc 146 <i>allargando col canto</i> negra= 94. <i>I Tempo. Poco più mosso</i> negra= 121.	Cc 48 Leonora adelanta la sílaba "in" en diptongo a la tercera corchea del segundo tiempo, en el tercero dice "que" y en el cuarto "la". Cc 55 coloca la sílaba "ne" del tercer tiempo en la segunda corchea y agrega en las siguientes dos notas "ah". Cc 57 coloca la sílaba "gli" en la segunda corchea del tercer tiempo y agrega en las tres notas siguientes "ah", luego reemplaza "improvvido! por "le penne ah ah ah". Cc 58 dice "pene" en el tercer tiempo resolviendo en la anteúltima semicorchea, luego en la última semicorchea repite "le" luego dice "pe" en las primeraas cuatro fusas, "ne" dos semicorcheas siguiente y luego de a dos "del-mi-o" resuelve con portamento. Cc 110 Manrico dice entre tercer tiempo y primerao del compás siguiente "Leonora addio".
12	Sin cortes.	Adagio negra = 55. <i>Allargando</i> desde cc 10. <i>Recitativo. I Tempo. Rallentando</i> cc 21. Cc 25 negra = 74. Cc 30 negra = 44. Cc 34 calderón en primeraa semicorchea del primer tiempo y <i>rallentando</i>// Adagio negra = 42. Cc 44 <i>rallentando</i>, segundo tiempo <i>ritenuto</i>, calderón en el cuarto tiempo (tercera corchea del acompañamiento). Cc 45 a pulso de corchea. Cc 46 <i>a tempo</i>. Cc 50 <i>poco meno</i> a pulso de corchea. Cc 51 segundo tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 52 segunda corchea del segundo y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 53 <i>rallentando</i> y pequeña detención en tercer corchea de segundo tiempo. Cc 55 <i>tempo</i> más lento, a pulso de corchea, pequeña detención en segunda corchea de segundo y cuarto tiempo. Cc 56 lento primera y segundo tiempo con detención en tercera corchea del segundo tiempo, luego <i>a tempo</i>. Cc 57 <i>rallentando</i> hacia el cuarto tiempo y calderón en primeraa y segunda corchea del cuarto tiempo, sigue pulso de corchea. Cc 58 calderón en primeraa y segunda corchea del segundo tiempo y últimas dos semicorcheas del tercer tiempo, sigue a pulso de corchea. Cc 59 <i>a tempo</i>. // Andante assai sostenuto negra = 40. Cc 71 negra = 58. Cc 79 <i>poco rallentando</i>. Cc 80 negra= 51. Cc 86 <i>rallentando</i>. Cc 87 negra= 40. Cc 96 negra= 56. Cc 103 y 104 <i>rallentando</i>. Cc 105 negra= 62. Cc 108 en adelante de a poco <i>ritardando</i>. Cc 112 negra= 52 (compases 114-115 y 118-119 muy <i>poco meno</i>) <i>allargando</i> al final. // Allegro agitato negra=112. Cc 145 <i>ritenuto</i>. Cc 146 <i>allargando col canto</i> negra= 80. <i>I Tempo</i>. Cc 155 a 158 <i>poco meno</i>. Cc 158 negra = 121. Cc 169 negra = 140. Repite igual. <i>Poco più mosso</i> negra= 144.	Cc 48 Leonora adelanta la sílaba "in" en diptongo a la tercera corchea del segundo tiempo, en el tercero dice "que" y en el cuarto "la". Cc 55 coloca la sílaba "ne" del tercer tiempo en la segunda corchea y agrega en las siguientes dos notas "ah". Cc 57 coloca la sílaba "gli" en la segunda corchea del tercer tiempo y agrega en las tres notas siguientes "ah", luego reemplaza "improvvido! por "le penne ah ah ah". Cc 58 dice "pene" en el tercer tiempo ubicando la segunda sílaba en la última semicorchea, luego dice "del" y en las dos últimas fusas "mio" resuelve con portamento. Cc 110 Manrico dice entre tercer tiempo y primerao del compás siguiente "Leonora addio".

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 34 Leonora respira antes de las últimas dos semicorcheas. Cc 39 y 41 portamento en primer y tercer tiempo. Cc 50 respira luego del tercer tiempo. Cc 51 el adorno se hace como si hubiera un calderón corto en la segunda corchea (la orquesta toca como escrito). Cc 53 portamento a la última semicorchea. Cc 55 portamento al grave desde los dos agudos, respira luego de cantar "pene". Cc 56 respira antes de la última semicorchea del primer tiempo. Cc 57 calderón en do y sib agudos y portamento al grave. Cc 58 calderón en sib y lab agudos del segundo tiempo y luego canta el <i>oppure</i> y hace calderón en sib y lab nuevamente, portamento al grave. Cc 83 y 108 Manrico portamento al agudo. Cc 238 Leonora no canta y hace un levare al tercer tiempo de 229 nota sol para resolver con do agudo, resuleve como escrito nota larga.	Realizada la transcripción de los compases 55, 57-58 y 60.	Cc 39, 41, 47 y 51 Leonora convierte las semicorcheas en corcheas. Cc 80 en adelante Manrico convierte las semicorcheas en corcheas de tresillo.		
Cc 34 Leonora respira antes de las últimas dos semicorcheas. Cc 39 y 41 portamento en primer y tercer tiempo. Cc 50 respira luego del tercer tiempo. Cc 51 el adorno se hace como si hubiera cuatro tiempos (la orquesta toca como escrito). Cc 53 portamento a la última semicorchea. Liga compases 53 y 54. Cc 55 portamento al grave desde los dos agudos, respira luego del segundo. Cc 56 respira antes de la última semicorchea del primer tiempo. Cc 57 calderón en do y sib agudos y portamento al grave. Cc 58 calderón en sib y lab agudos del segundo tiempo y luego canta el <i>oppure</i> y hace calderón en sib y lab nuevamente, portamento al grave. Cc 83 y 108 Manrico portamento al agudo. Leonora no canta en 228 hace el agudo directo en 230 y luego como está escrito.	Realizada la transcripción de los compases 55, 57-58 y 60.	Cc 41, 47, 49 y 51 Leonora convierte las semicorcheas en corcheas. Cc 80 en adelante Manrico convierte las semicorcheas en corcheas de tresillo.		

ACTO IV			
PARTE IV (El castigo): Nro. 12 - Escena y Aria Leonora			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
13	Hay un corte entre compases 169 a 215.	Adagio negra = 54. <i>Allargando</i> desde cc 9. Recitativo. I Tempo. <i>Rallentando</i> cc 21. Cc 25 negra = 65. Cc 30 negra = 44. Cc 30 y 31 <i>ritenuto</i> en cuarto tiempo. Cc 34 calderón en primeraa semicorchea del primer tiempo y <i>rallentando</i>// Adagio negra = 46. Cc 44 <i>rallentando</i>, segundo tiempo <i>ritenuto</i>, calderón en el cuarto tiempo (tercera corchea del acompañamiento). Cc 45 a pulso de corchea. Cc 46 <i>a tempo</i>. Cc 50 <i>poco meno</i> a pulso de corchea. Cc 51 segundo tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 52 segunda corchea del segundo y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 53 <i>rallentando</i> y pequeña detención en tercer corchea de segundo tiempo. Cc 55 <i>tempo</i> más lento, a pulso de corchea, pequeña detención en segunda corchea de segundo y cuarto tiempo. Cc 56 lento primera y segundo tiempo con detención en tercer corchea del segundo tiempo, luego <i>a tempo</i>. Cc 57 <i>rallentando</i> hacia el cuarto tiempo y calderón en primeraa y segunda corchea del cuarto tiempo, sigue pulso de corchea. Cc 58 calderón en primeraa y segunda corchea del segundo tiempo y últimas dos semicorcheas del tercer tiempo, sigue a pulso de corchea. Cc 59 <i>a tempo</i>. // Andante assai sostenuto negra = 54. Cc 71 negra = 64. Cc 80 negra = 63. Cc 86 <i>rallentando</i>. Cc 87 negra = 50. Cc 96 negra = 65. Cc 105 negra = 63. Cc 111 <i>rallentando</i> Cc 112 negra = 60 (compases 114-115 y 118-119 muy <i>poco meno</i>) <i>allargando</i> al final. // Allegro agitato negra = 133. Cc 145 <i>ritenuto</i>. Cc 146 <i>allargando col canto</i> negra = 83. I Tempo negra = 127 y sube. <i>Poco più mosso</i> negra = 150.	Cc 48 Leonora adelanta la sílaba "in" en diptongo a la tercera corchea del segundo tiempo, en el tercero dice "que" y en el cuarto "la". Cc 55 dice "impro" y no completa la palabra, con la "o" hace el agudo del segundo tiempo, luego coloca la sílaba "ne" del tercer tiempo en la segunda corchea y agrega en las siguientes dos notas "ah". Cc 57 coloca la sílaba "gli" en la segunda corchea del tercer tiempo y agrega en las tres notas siguientes "ah", luego reemplaza "improvvido!" por "le penne ah ah ah". Cc 58 en tercer tiempo corta la palabra "pene" y dice sólo "pe", luego en el primera y segundo de fusas "del" tercer grupo de a dos "mi-o". Cc 110 Manrico dice entre tercer tiempo y primerao del compás siguiente "Leonora addio".
14	En cc 123 se transporta un semitono arriba (reb mayor, fa# menor). Sin corte.	Adagio negra = 53. Cc 3 <i>rallentando</i>. <i>Allargando</i> desde cc 9. Recitativo. I Tempo. <i>Rallentando</i> cc 21. Cc 25 negra = 77. Cc 30 negra = 43. Cc 30 y 31 <i>ritenuto</i> en cuarto tiempo. Cc 34 calderón en primeraa semicorchea del primer tiempo y <i>rallentando</i>// Adagio negra = 40 y sube. Cc 44 <i>rallentando</i>, segundo tiempo <i>ritenuto</i>, calderón en el cuarto tiempo (tercera corchea del acompañamiento). Cc 45 a pulso de corchea. Cc 46 <i>a tempo</i>. Cc 51 segundo tiempo <i>poco ritenuto</i> a pulso de negra. Cc 52 segunda corchea del segundo y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 53 <i>rallentando</i>. Cc 55 <i>tempo</i> más lento, a pulso de corchea, pequeña detención en segunda corchea de segundo y cuarto tiempo. Cc 56 lento primera y segundo tiempo, luego <i>a tempo</i>. Cc 57 <i>rallentando</i> hacia el cuarto tiempo y calderón en primeraa y segunda corchea del cuarto tiempo, sigue pulso de corchea. Cc 58 calderón en primeraa y segunda corchea del segundo tiempo y últimas dos semicorcheas del tercer tiempo, sigue a pulso de corchea. Cc 59 <i>a tempo</i>. // Andante assai sostenuto negra = 48. Cc 71 negra = 52. Cc 78 y 79 <i>poco rallentando</i> con calderón en la anteúltima corchea de Leonora. Cc 80 negra = 59. Cc 86 <i>rallentando</i>. Cc 87 negra = 48. Cc 96 negra = 52. Cc 105 negra = 57. Cc 111 <i>rallentando</i> Cc 112 negra = 57 (compases 114-115 y 118-119 muy <i>poco meno</i>) <i>allargando</i> al final. // Allegro agitato negra = 153. Cc 145 <i>ritenuto</i>. Cc 146 <i>allargando col canto</i> negra = 81. I Tempo negra = 153. Cc 155 <i>poco meno</i>. Cc 158 negra: 118 y sube un poco. Cc 169 negra = 140. Repite igual. <i>Poco più mosso</i> negra = 137. Últimos compases a mayor velocidad.	Cc 48 Leonora adelanta la sílaba "in" en diptongo a la tercera corchea del segundo tiempo, en el tercero dice "que" y en el cuarto "la". Cc 53 adelanta "ma" a la semicorchea, cc 54 dice en el primer tiempo "deh" y luego repite como escrito. Cc 55 coloca la sílaba "ne" del tercer tiempo en la segunda corchea y agrega en las siguientes dos notas "ah". Cc 57 coloca la sílaba "gli" en la segunda corchea del tercer tiempo y agrega en las tres notas siguientes "ah", luego reemplaza "improvvido!" por "le penne ah ah ah". Cc 58 canta como está escrito y dice la segunda sílaba de "pene" en las dos últimas fusas del segundo grupo, luego "del mio" de a dos en las otras fusas. Cc 110 Manrico dice entre tercer tiempo y primerao del compás siguiente "Leonora addio".

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 34 Leonora respira antes de las últimas dos semicorcheas. Cc 39 Leonora portamento en primera y tercer tiempo. Cc 50 respira luego del tercer tiempo. Cc 51 el adorno se hace como si hubiera cuatro tiempos (la orquesta toca como escrito). Liga compases 53 y 54. Cc 55 portamento al grave desde los dos agudos. Cc 56 respira antes de la última semicorchea del primer tiempo. Cc 57 calderón en do y sib agudos y portamento al grave. Cc 58 calderón en sib y lab agudos del segundo tiempo y luego canta el oppure y hace calderón en sib y lab nuevamente, portamento al grave. Cc 83 y 108 Manrico portamento al agudo. Leonora no canta en 228 hace el agudo directo en 239 y resuelve en fa en cc 231 nota larga hasta 235.	Realizada la transcripción de los compases 55, 57-58 y 60.	Cc 80 en adelante Manrico convierte algunas semicorcheas en corcheas de tresillo. Nota larga final Leonora hasta cc 235.		Se escucha el arpa interna en una afinación un poco más baja que la orquesta.
Cc 34 Leonora respira antes de las últimas dos semicorcheas. Cc 35 hace trino sobre la primera nota. Cc 39 portamento en el primer tiempo. Cc 51 el adorno se hace como un adorno rápido (la orquesta toca como escrito). Cc 53 portamento a la semicorchea. Liga compases 53 y 54. Cc 55 portamento al grave desde los dos agudos, respira luego de decir "pene". Cc 57 calderón en do y sib agudos y portamento al grave. Cc 58 calderón en sib y lab agudos del segundo tiempo y luego canta el original haciendo un calderón en el re, portamento al grave en resolución. Cc 83 y 108 Manrico portamento al agudo. Cc 123 canta notas do-do; reb-solb, do# fa# sol# y la natural. Cc 175 repite la cabaletta con algunos adornos. Cc 227 y 228 la orquesta los repite, Leonora canta en la segunda vez el do agudo que mantiene hasta resolver en 231 nota larga hasta 233.	Realizada la transcripción de los compases 55, 57-58 y 60.	Cc 80 en adelante Manrico convierte algunas semicorcheas en corcheas de tresillo.		

ACTO IV			
PARTE IV (El castigo): Nro. 12 - Escena y Aria Leonora			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
15	Hay un corte entre cc 123 y el número siguiente.	Adagio negra = 50. Cc 3 <i>rallentando</i>. <i>Allargando</i> desde cc 9. <i>Recitativo</i>. I Tempo <i>rallentando</i> cc 21. Cc 25 negra = 74. Cc 30 negra = 43. Cc 34 calderón en primeraa semicorchea del primer tiempo y <i>rallentando</i>// Adagio negra = 45. Cc 44 <i>rallentando</i>, segundo tiempo <i>ritenuto</i>, calderón en el cuarto tiempo (tercera corchea del acompañamiento). Cc 45 a pulso de corchea. Cc 46 <i>a tempo</i>. Cc 50 <i>poco meno</i>. Cc 51 segundo tiempo <i>poco ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 52 segunda corchea del segundo y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 53 <i>rallentando</i>. Cc 55 <i>tempo</i> más lento, a pulso de corchea, pequeña detención en segunda corchea de segundo y cuarto tiempo. Cc 56 lento primera y segundo tiempo, luego <i>a tempo</i>. Cc 57 <i>rallentando</i> hacia el cuarto tiempo y calderón en primeraa y segunda corchea del cuarto tiempo, sigue pulso de corchea. Cc 58 calderón en primeraa y segunda corchea del segundo tiempo y últimas dos semicorcheas del tercer tiempo, sigue a pulso de corchea. Cc 59 <i>a tempo</i>. // Andante assai sostenuto negra = 46. Cc 71 negra = 44. Cc 78 y 79 <i>poco rallentando</i>. Cc 80 negra= 62.Cc 86 <i>rallentando</i>. Cc 87 negra= 47. Cc 96 negra= 47. Cc 105 negra= 55. Cc 111 <i>rallentando</i> Cc 112 negra= 47 (compases 114-115 y 118-119 muy <i>poco meno</i>) <i>allargando</i> al final.	Cc 34 no se entiende el texto en Leonora. Cc 48 Leonora adelanta la sílaba "in" en diptongo a la tercera corchea del segundo tiempo, en el tercero dice "que" y en el cuarto "la". Cc 55 coloca la sílaba "ne" del tercer tiempo en la segunda corchea y agrega en las siguientes dos notas "ah". Cc 57 coloca la sílaba "gli" en la segunda corchea del tercer tiempo y agrega en las tres notas siguientes "ah", luego reemplaza "improvvido! por "le penne ah ah ah". Cc 58 dice "pene" en el tercer tiempo ubicando la segunda sílaba en la última semicorchea, luego dice "del" y en las dos últimas fusas "mio". Cc 110 Manrico dice entre tercer tiempo y primerao del compás siguiente "Leonora addio".
16	Sin cortes.	Adagio negra = 44. Cc 3 <i>rallentando</i>. <i>Allargando</i> desde cc 10. <i>Recitativo</i>. I Tempo <i>rallentando</i> cc 21. Cc 25 negra = 62. Cc 30 negra = 46. Cc 34 calderón en primeraa semicorchea del primer tiempo y <i>ritenuto</i> en tercer tiempo// Adagio negra = 42. Segundo tiempo de cc 44 <i>rallentando</i>, calderón en el cuarto tiempo (tercera corchea del acompañamiento). cc 45 a pulso de corchea. Cc 46 <i>a tempo</i>. Cc 50 <i>poco meno</i>. Cc 51 segundo tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 52 segunda corchea del segundo y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 53 <i>rallentando</i>. Cc 55 <i>tempo</i> más lento, a pulso de corchea, pequeña detención en segunda corchea de segundo y cuarto tiempo. Cc 56 lento primera y segundo tiempo con detención en tercer corchea del segundo tiempo, luego <i>a tempo</i>. Cc 57 <i>rallentando</i> hacia el cuarto tiempo y calderón en primeraa y segunda corchea del cuarto tiempo, sigue pulso de corchea. Cc 58 calderón en primeraa y segunda corchea del segundo tiempo y últimas dos semicorcheas del tercer tiempo, sigue a pulso de corchea. Cc 59 <i>a tempo</i>. // Andante assai sostenuto negra = 48. Cc 71 negra = 51.Cc 78 y 79 <i>poco rallentando</i>. Cc 80 negra= 53. Cc 86 <i>rallentando</i>. Cc 87 negra= 47. Cc 96 negra= 52. Cc 103 y 104 <i>poco rallentando</i>. Cc 105 negra= 52. Cc 111 muy <i>poco ritardando</i>. Cc 112 negra= 50 (compases 114-115 y 118-119 muy <i>poco meno</i>) <i>allargando</i> al final.// Allegro agitato negra=106. Cc 145 <i>ritunuto</i>.Cc 146 <i>allargando col canto</i> negra= 72. <i>I Tempo</i>. Cc 155 <i>poco meno</i>. Cc 158 negra= 104 y sube un poco. Cc 169 negra = 122. Repite igual. <i>Poco piú mosso</i> negra= 133.	Cc 34 no se entiende el texto en Leonora. Cc 48 Leonora adelanta la sílaba "in" en diptongo a la tercera corchea del segundo tiempo, en el tercero dice "que" y en el cuarto "la". Cc 55 coloca la sílaba "ne" del tercer tiempo en la segunda corchea y agrega en las siguientes dos notas "ah". Cc 57 coloca la sílaba "gli" en la segunda corchea del tercer tiempo y agrega en las tres notas siguientes "ah", luego reemplaza "improvvido! por "le penne ah ah ah". Cc 58 dice "pene" primeraa silaba en el tercer tiempo y luego cada cuatro fusas "ne-del-mio". Cc 110 Manrico dice entre tercer tiempo y primerao del compás siguiente "Leonora addio".

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 34 Leonora respira antes de las últimas dos semicorcheas. Cc 39 portamento en el primer tiempo. Cc 51 el adorno se hace como un si hubiera un cuarto tiempo (la orquesta toca como escrito). Cc 53 portamento a la semicorchea y respira. Cc 55 portamento al grave desde los dos agudos, respira luego de deicr "pene"y luego del segundo portamento. Cc 56 respira antes de la última semicorchea del primer tiempo. Cc 57 calderón en do y sib agudos y portamento al grave. Cc 58 calderón en sib y lab agudos del segundo tiempo y luego canta el oppure y hace calderón en sib y lab nuevamente. Cc 83 y 108 Manrico portamento al agudo.	Realizada la transcripción de los compases 55, 57-58 y 60.	Cc 80 en adelante Manrico convierte algunas semicorcheas en corcheas de tresillo.		
Cc 34 Leonora respira antes de las últimas dos semicorcheas. Cc 50 respita antes del cuarto tiempo.Cc 51 el adorno se hace como un si hubiera un cuarto tiempo (la orquesta toca como escrito). Cc 53 portamento a la semicorchea y respira. Cc 55 portamento al grave desde los dos agudos, respira luego de decir "pene"y luego del segundo portamento. Cc 56 respira antes de la última semicorchea del primer tiempo. Cc 57 calderón en do y sib agudos y portamento al grave. Cc 58 calderón en sib y lab agudos del segundo tiempo y luego canta el oppure y hace calderón en sib y lab nuevamente.Cc 83 y 108 Manrico portamento al agudo.	Realizada la transcripción de los compases 55, 57-58 y 60.	Cc 39 y 41 Leonora convierte las semicorcheas en corcheas de tresillos. Cc 80 en adelante Manrico convierte algunas semicorcheas en corcheas de tresillo.		

ACTO IV			
PARTE IV (El castigo): Nro. 12 - Escena y Aria Leonora			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
17	Sin cortes.	Adagio negra = 58. <i>Allargando</i> desde cc 9. <i>Recitativo</i>. I Tempo <i>rallentando</i> cc 21. Cc 25 negra = 66. Cc 30 negra = 40. Cc 30 y 31 <i>ritenuto</i> en cuarto tiempo. Cc 34 calderón en primeraa semicorchea del primer tiempo.// Adagio negra = 42. Segundo tiempo de cc 44 <i>rallentando</i>, calderón en el cuarto tiempo (tercera corchea del acompañamiento). Cc 45 a pulso de corchea. Cc 46 a <i>tempo</i>. Cc 50 <i>poco meno</i>. Cc 51 segundo tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 52 segunda corchea del segundo y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 53 <i>ritenuto</i> en la tercera corchea del segundo tiempo y <i>rallentando</i>. Cc 55 <i>tempo</i> más lento, a pulso de corchea, pequeña detención en segunda corchea de segundo y cuarto tiempo. Cc 56 lento primera y segundo tiempo con detención en tercera corchea del segundo tiempo, luego a <i>tempo</i>. Cc 57 <i>rallentando</i> hacia el cuarto tiempo y calderón en primeraa y segunda corchea del cuarto tiempo, sigue pulso de corchea. Cc 58 calderón en primeraa y segunda corchea del segundo tiempo y últimas dos semicorcheas del tercer tiempo, sigue a pulso de corchea. Cc 59 a <i>tempo</i>. // Andante assai sostenuto negra = 44. Cc 71 negra = 62. Cc 79 <i>poco ritenuto</i> al final. Cc 80 negra= 59.Cc 86 <i>rallentando</i>. Cc 87 negra= 46. Cc 96 negra= 63. Cc 104 <i>poco ritenuto</i>. Cc 105 negra= 60. Cc 111 muy poco <i>ritardando</i>. Cc 112 negra= 60 (compases 114-115 y 118-119 muy poco <i>meno</i>) <i>allargando</i> al final.// Allegro agitato negra=137. Cc 145 <i>ritenuto</i>.Cc 146 <i>allargando col canto</i> negra= 81. <i>I Tempo</i> negra= 134. Cc 169 negra = 140. Repite igual. <i>Poco più mosso</i> negra= 150.	Cc 48 Leonora adelanta la sílaba "in" en diptongo a la tercera corchea del segundo tiempo, en el tercero dice "que" y en el cuarto "la".Cc 55 coloca la sílaba "ne" del tercer tiempo en la segunda corchea y agrega en las siguientes dos notas "ah". Cc 57 coloca la sílaba "gli" en la segunda corchea del tercer tiempo y agrega en las tres notas siguientes "ah", luego reemplaza "improvvido!" por "le penne ah ah ah". Cc 58 dice "pene" primeraa sílaba en el tercer tiempo segunda sílaba en la última semicorchea, y luego en las pirmeras ocho fusas "del" y cada dos fusas "mio". Cc 110 Manrico dice entre tercer tiempo y primerao del compás siguiente "Leonora addio".
18	Sin cortes.	Adagio negra = 64. Cc 3 <i>poco ritenuto</i> último tiempo. <i>Allargando</i> desde cc 10. <i>Recitativo</i>. I Tempo <i>rallentando</i> cc 21. Cc 25 negra = 93. Cc 30 negra = 54. Cc 33 <i>rallentando</i>. Cc 34 calderón en primeraa semicorchea del primer tiempo.// Adagio negra = 46. Segundo tiempo de cc 44 <i>rallentando</i>, calderón en el cuarto tiempo (tercera corchea del acompañamiento). Cc 45 a pulso de corchea.Cc 46 a <i>tempo</i>. Cc 50 <i>tempo</i> más lento corchea =75 (Cc 51 tercero y cuarto tiempo un poco movido). Cc 52 segunda corchea del segundo y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 55 <i>tempo</i> más lento, a pulso de corchea, pequeña detención en segunda corchea de segundo y cuarto tiempo. Cc 56 lento primera y segundo tiempo con detención en tercera corchea del segundo tiempo, luego a <i>tempo</i>. Cc 57 <i>rallentando</i> hacia el cuarto tiempo y calderón en primeraa y segunda corchea del cuarto tiempo, sigue pulso de corchea. Cc 58 calderón en primeraa y segunda corchea del segundo tiempo y últimas dos semicorcheas del tercer tiempo, sigue a pulso de corchea. Cc 59 a <i>tempo</i>. // Andante assai sostenuto negra = 55. Cc 71 negra = 68.Cc 78 y 79 <i>poco rallentando</i>. Cc 80 negra= 63.Cc 86 <i>rallentando</i>. Cc 87 negra= 55 y baja. Cc 96 negra= 66. Cc 103 y 104 <i>poco rallentando</i>. Cc 105 negra= 63. Cc 111 muy poco <i>ritardando</i>. Cc 112 negra= 63 (compases 114-115 y 118-119 muy poco <i>meno</i>) <i>allargando</i> al final.// Allegro agitato negra=133. Cc 145 <i>ritenuto</i>.Cc 146 <i>allargando col canto</i> negra= 82. <i>I Tempo</i> negra= 134.Cc 152 tercer tiempo <i>poco meno</i> negra= 104. Cc 158 negra= 114 y sube. Cc 169 negra = 138. Repite igual. <i>Poco più mosso</i> negra= 136.	Cc 48 como escrito. Cc 52 adelanta "ai" a la segunda corchea del segundo tiempo. Cc 55 coloca la sílaba "ne" del tercer tiempo en la segunda corchea y agrega en las siguientes dos notas "ah". Cc 57 coloca la sílaba "gli" en la segunda corchea del tercer tiempo y agrega en las tres notas siguientes "ah", luego reemplaza "improvvido!" por "le penne ah ah ah". Cc 58 dice "pene" pero no resuelve la segunda sílaba quedando "pe" en el tercer tiempo "ah" ocho fusas siguientes y luego de a dos fusas "del mio" .

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 34 Leonora respira antes de las últimas dos semicorcheas. Cc 50 respita antes del cuarto tiempo. Cc 51 el adorno se hace como un si hubiera un cuarto tiempo (la orquesta toca como escrito). Cc 53 portamento a la semicorchea y liga al compás siguiente. Cc 55 portamento al grave desde los dos agudos, respira luego de decir "pene" y luego del segundo portamento. Cc 56 respira antes de la última semicorchea del primer tiempo. Cc 57 calderón en do y sib agudos y portamento al grave. Cc 58 calderón en sib y lab agudos del segundo tiempo y luego canta el <i>oppure</i> y hace calderón en sib y lab nuevamente. Cc 83 y 108 Manrico portamento al agudo.	Realizada la transcripción de los compases 55, 57-58 y 60.	Cc 80 en adelante Manrico convierte las semicorcheas en corcheas de tresillo.		
Cc 34 Leonora respira antes de "i miei". Cc 39 portamento en primer tiempo y cc 43 en el tercero. Cc 51 el adorno se hace como un si hubiera un cuarto tiempo (la orquesta toca como escrito). Cc 53 portamento a la semicorchea y liga al compás siguiente. Cc 55 portamento al grave desde los dos agudos, respira luego de decir "pene". Cc 56 respira antes de la última semicorchea del primer tiempo. Cc 57 calderón en do y sib agudos y portamento al grave. Cc 58 calderón en sib y lab agudos del segundo tiempo y luego canta el <i>oppure</i> y hace calderón en sib y lab nuevamente. Cc 83 y 108 Manrico portamento al agudo.	Realizada la transcripción de los compases 55, 57-58 y 60.	Cc 39 Leonora hace corchea de tresillo en el segundo tiempo en lugar de la semicorchea. Cc 80 en adelante Manrico convierte las semicorcheas en corcheas de tresillo.		

ACTO IV

PARTE IV (El castigo): Nro. 12 - Escena y Aria Leonora

Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
19	Sin cortes.	Adagio negra = 45. Cc 3 <i>poco ritenuto</i> último tiempo. <i>Allargando</i> desde cc 10. Recitativo. I Tempo rallentando cc 21. Cc 25 negra = 75. Cc 30 negra = 52. Cc 34 calderón en primeraa semicorchea del primer tiempo.// Adagio negra = 46. Segundo tiempo de cc 44 <i>rallentando</i>, calderón en el cuarto tiempo (tercera corchea del acompañamiento). Cc 45 a pulso de corchea. Cc 46 <i>a tempo</i>. Cc 50 <i>poco ritenuto</i>. Cc 51 segundo tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 52 segunda corchea del segundo y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 55 <i>tempo</i> más lento, a pulso de corchea, pequeña detención en segunda corchea de segundo y cuarto tiempo. Cc 56 lento primera y segundo tiempo con detención en tercer corchea del segundo tiempo, luego a tempo. Cc 57 <i>rallentando</i> hacia el cuarto tiempo y calderón en primeraa y segunda corchea del cuarto tiempo, sigue pulso de corchea. Cc 58 calderón en primeraa y segunda corchea del segundo tiempo y últimas dos semicorcheas del tercer tiempo, sigue a pulso de corchea. Cc 59 <i>a tempo</i>. // Andante assai sostenuto negra = 36. Cc 71 negra = 60. Cc 78 y 79 <i>poco rallentando</i>. Cc 80 negra= 61. Cc 86 <i>rallentando</i>. Cc 87 negra= 39. Cc 96 negra= 62. Cc 103 y 104 <i>poco rallentando</i>. Cc 105 negra= 60. Cc 111 <i>rallentando</i>. Cc 112 negra= 60 (compases 114-115 y 118-119 muy poco <i>meno</i>) <i>allargando</i> al final.// Allegro agitato negra=120. Cc 145 <i>ritenuto</i>. Cc 146 <i>allargando col canto</i> negra= 84. <i>I Tempo</i>. Cc 155 a 158 <i>poco meno</i>. Cc 158 negra= 115. Cc 169 negra = 142. Repite igual. <i>Poco piú mosso</i> negra= 136..	Cc 48 Leonora adelanta la sílaba "in" en diptongo a la tercera corchea del segundo tiempo, en el tercero dice "que" y en el cuarto "la". Cc 52 adelanta "ai" a la segunda corchea del segundo tiempo. Cc 57 coloca la sílaba "gli" en la segunda corchea del tercer tiempo y agrega en las tres notas siguientes "ah", luego reemplaza "improvvido!" por "le penne ah ah ah". Cc 58 dice "pene" en las primeraas dos semicorcheas "pe" y en las otras cuatro "ne" y luego primeraas cuatro fusas sigue con la "e", grupo siguiente "del", último grupo "mio". Cc 110 Manrico dice entre tercer tiempo y primerao del compás siguiente "Leonora addio".
20	Hay un corte entre compases 169 a 215.	Adagio negra = 45. <i>Allargando</i> desde cc 10. Recitativo. I Tempo rallentando cc 21. Cc 25 negra = 83. Cc 30 negra = 53. Cc 33 <i>rallentando</i>. Cc 34 calderón en primeraa semicorchea del primer tiempo y <i>ritenuto</i> en tercer tiempo// Adagio negra = 47. Segundo tiempo de cc 44 <i>rallentando</i>, calderón en el cuarto tiempo (tercera corchea del acompañamiento). Cc 45 a pulso de corchea. Cc 46 <i>a tempo</i>. Cc 50 <i>poco meno</i>. Cc 51 segundo tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 53 <i>ritenuto</i> en tercer corchea del segundo tiempo, <i>rallentando</i>. Cc 55 <i>tempo</i> más lento, a pulso de corchea, pequeña detención en segunda corchea de segundo y cuarto tiempo. Cc 56 lento primera y segundo tiempo con detención en tercer corchea del segundo tiempo, luego a tempo. Cc 57 <i>rallentando</i> hacia el cuarto tiempo y calderón en primeraa y segunda corchea del cuarto tiempo, sigue pulso de corchea. Cc 58 calderón en primeraa y segunda corchea del segundo tiempo y últimas dos semicorcheas del tercer tiempo, sigue a pulso de corchea. Cc 59 <i>a tempo</i>. // Andante assai sostenuto negra = 49. Cc 71 negra = 52. Cc 78 y 79 <i>poco rallentando</i>. Cc 80 negra= 64. Cc 86 <i>rallentando</i>. Cc 87 negra= 54. Cc 96 negra= 55. Cc 103 y 104 <i>poco rallentando</i>. Cc 105 negra= 66. Cc 111 muy poco <i>ritardando</i>. Cc 112 negra= 54 (compases 114-115 y 118-119 muy poco <i>meno</i>) <i>allargando</i> al final.// Allegro agitato negra=124. Cc 145 <i>ritenuto</i>. Cc 146 <i>allargando col canto</i> negra= 100. <i>I Tempo</i>. Cc 155 <i>poco meno</i>. Cc 158 negra= 125. <i>Poco piú mosso</i> negra= 142.	Cc 48 Leonora adelanta la sílaba "in" en diptongo a la tercera corchea del segundo tiempo, en el tercero dice "que" y en el cuarto "la". La semicorchea del cuarto tiempo de cc 53 con la sílaba "ah". Cc 54 distribuye "deh" en tres corcheas, luego en la negra dice "no" y recién en cc 55 primer tiempo dice "dirgli ah ah", luego coloca la sílaba "gli" en la segunda corchea del tercer tiempo y agrega en las tres notas siguientes "ah". En cc 57 dice en tres corcheas "deh" luego dos corcheas "no" luego "ah" en las tres siguientes y luego dice "non dir ah ah ah" Cc 58 dice "le pene" en las primeraas dos semicorcheas "pe" y en las otras cuatro "ah" y luego últimas seis fusas "le pene del mio".

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 34 Leonora respira antes de las últimas dos semicorcheas. Cc 39 portamento en primer tiempo. Cc 51 el adorno se hace como un si hubiera un cuarto tiempo (la orquesta toca como escrito). Cc 53 portamento a la semicorchea y liga al compás siguiente con portamento. Cc 55 portamento al grave desde los dos agudos, respira luego de decir "pene". Cc 57 calderón en do y sib agudos y portamento al grave. Cc 58 calderón en sib y lab agudos del segundo tiempo y luego cantael original, sale con portamento. Cc 83 y 108 Manrico portamento al agudo. En la reexposición cc 196 ligado con portamento.	Realizada la transcripción de los compases 55, 57-58 y 60.	Cc 47 Leonora hace corchea de tresillo en el cuarto tiempo en lugar de la semicorchea. Cc 80 en adelante Manrico convierte las semicorcheas en corcheas de tresillo.		
Cc 34 Leonora respira antes de las últimas dos semicorcheas. Cc 41 portamento en primer tiempo. Cc 50 respita antes del cuarto tiempo. Cc 51 el adorno se hace como un si hubiera un cuarto tiempo (la orquesta toca como escrito). Cc 55 portamento al grave desde los dos agudos, respira luego de deicr "pene". Cc 56 respira antes de la última semicorchea del primer tiempo. Cc 57 calderón en do y sib agudos y portamento al grave. Cc 58 calderón en sib y lab agudos del segundo tiempo y luego canta el <i>oppure</i> y hace calderón en sib y lab nuevamente. Cc 83 y 108 Manrico portamento al agudo. Cc 227 y 228 no canta directamente entra en 239.	Realizada la transcripción de los compases 55, 57-58 y 60.	Cc 80 en adelante Manrico convierte las semicorcheas en corcheas de tresillo. Leonora en cabaletta se corre de la orquesta varias veces.		

ACTO IV			
PARTE IV (El castigo): Nro. 12 - Escena y Aria Leonora			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
23		Adagio negra = 40. Segundo tiempo de cc 44 <i>rallentando</i>, calderón en el cuarto tiempo (tercera corchea del acompañamiento). cc 45 a pulso de corchea. Cc 46 <i>a tempo</i>. Cc 50 <i>poco meno</i>. Cc 51 segundo tiempo muy <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 53 <i>ritenuto</i> en tercer corchea del segundo tiempo, <i>rallentando</i>. Cc 55 tempo más lento, a pulso de corchea, pequeña detención en segunda corchea de segundo y cuarto tiempo. Cc 56 lento primera y segundo tiempo con detención en tercer corchea del segundo tiempo, luego <i>a tempo</i>. Cc 57 <i>rallentando</i> hacia el cuarto tiempo y calderón en primeraa y segunda corchea del cuarto tiempo, sigue pulso de corchea. Cc 58 calderón en primeraa y segunda corchea del segundo tiempo y últimas dos semicorcheas del tercer tiempo, sigue a pulso de corchea. Cc 59 <i>a tempo</i>.	Cc 48 texto como escrito. Cc 57 coloca la sílaba "gli" en la segunda corchea del tercer tiempo y agrega en las tres notas siguientes "ah". Cc 58 dice "pene" en el tercer tiempo colocando la segunda sílaba en la última semicorchea, luego ocho fusas "del" cuatro "mio"
24	Hace los primeraos 3 compases del comienzo del número y empalma con la cavatina.	Adagio negra= 52. Adagio negra = 47. Segundo tiempo de cc 44 <i>rallentando</i>, calderón en el cuarto tiempo (tercera corchea del acompañamiento). Cc 45 a pulso de corchea. Cc 46 <i>a tempo</i>. Cc 50 <i>poco meno</i>. Cc 51 segundo tiempo muy <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 52 segunda corchea del segundo y cuarto tiempo <i>ritenuto</i> a pulso de corchea. Cc 53 <i>ritenuto</i> en tercer corchea del segundo tiempo, <i>rallentando</i>. Cc 55 tempo más lento, a pulso de corchea, pequeña detención en segunda corchea de segundo y cuarto tiempo. Cc 56 lento primera y segundo tiempo con detención en tercer corchea del segundo tiempo, luego <i>a tempo</i>. Cc 57 <i>rallentando</i> hacia el cuarto tiempo y calderón en primeraa y segunda corchea del cuarto tiempo, sigue pulso de corchea. Cc 58 calderón en primeraa y segunda corchea del segundo tiempo y últimas dos semicorcheas del tercer tiempo, sigue a pulso de corchea. Cc 59 <i>a tempo</i>.	Cc 48 Leonora adelanta la sílaba "in" en diptongo a la tercera corchea del segundo tiempo, en el tercero dice "que" y en el cuarto "la". Cc 53 en la última semicorchea adelanta "Ma" y al comienzo de 54 adelanta "deh". Cc 55 dice "impro" y no completa la palabra, luego coloca la sílaba "gli" en la segunda corchea del tercer tiempo y agrega en las tres notas siguientes "ah". Cc 56 dice "pene" en las dos semicorcheas y en el agudo "ah". Cc 57 coloca la sílaba "gli" en la segunda corchea del tercer tiempo y agrega en las tres notas siguientes "ah", luego reemplaza "improvvido! por "le penne ah ah ah". Cc 58 dice en el tercer tiempo "pene" en las dos semicorcheas y canta el original, luego omite las dos últimas fusas y dice "ah" en ocho y luego "del" resuelve con portamento.

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 39 portamento ascendente en el primer tiempo. Cc 50 respira luego del tercer tiempo. Cc 51 el adorno como si fueran cuatro tiempos y con calderón en la segunda corchea. Cc 53 portamento a la semicorchea. Cc 55 portamento descendente en segundo y cuarto tiempo, luego respira cada vez. Cc 56 respira antes de la última semicorchea del primer tiempo. Cc 57 calderón en do y sib agudos y portamento al grave. Cc 58 calderón en sib y lab agudos del segundo tiempo y luego canta el oppure y hace calderón en sib y lab nuevamente, resuelve con portamento.	Realizada la transcripción de los compases 55, 57-58 y 60.	Cc 47 Leonora hace corchea de tresillo en el cuarto tiempo en lugar de la semicorchea.		
Cc 50 respita antes del cuarto tiempo. Cc 51 el adorno se hace como un si hubiera un cuarto tiempo, lento (la orquesta toca como escrito). Cc 55 portamento al grave desde los dos agudos, respira luego de decir "pene". Cc 56 respira antes de la última semicorchea del primer tiempo. Cc 57 calderón en do y sib agudos y portamento al grave. Cc 58 calderón en sib y lab agudos del segundo tiempo y luego canta el original.	Realizada la transcripción de los compases 55, 57-58 y 60.			

ACTO IV			
PARTE IV (El castigo): Nro. 12 - Escena y Aria Leonora			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
25		Adagio negra = 55. Segundo tiempo de cc 44 <i>rallentando</i>, calderón en el cuarto tiempo (tercera corchea del acompañamiento). Cc 45 a pulso de corchea. Cc 46 <i>a tempo</i>. Cc 50 <i>poco meno</i>. Cc 51 segundo tiempo muy retenido a pulso de corchea. Cc 53 <i>rallentando</i>. Cc 55 <i>tempo</i> más lento, a pulso de corchea, pequeña detención en segunda corchea de segundo y cuarto tiempo. Cc 56 lento primera y segundo tiempo con detención en tercer corchea del segundo tiempo, luego <i>a tempo</i>. Cc 57 <i>rallentando</i> hacia el cuarto tiempo y calderón en primeraa y segunda corchea del cuarto tiempo, sigue pulso de corchea. Cc 58 calderón en primeraa y segunda corchea del segundo tiempo y últimas dos semicorcheas del tercer tiempo, sigue a pulso de corchea. Cc 59 <i>a tempo</i>.	Cc 48 Leonora adelanta la sílaba "in" en diptongo a la tercera corchea del segundo tiempo, en el tercero dice "que" y en el cuarto "la". Cc 52 segundo tiempo adelanta la sílaba "ai" a la segunda corchea. Cc 55 coloca la sílaba "ne" del tercer tiempo en la tercer corchea y agrega en las siguientes dos notas "ah". Cc 57 coloca la sílaba "gli" en la segunda corchea del tercer tiempo y agrega en las tres notas siguientes "ah", luego dice de "improvvido! solamente "impro ah ah ah" . Cc 58 dice "le pene" en las dos semicorcheas del tercer tiempo y luego lo que está escrito con "ah" y luego últimas cuatro fusas "del mio".

Línea Melódica	Cadencia vocal	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 50 respita antes del cuarto tiempo. Cc 51 el adorno se hace como un si fuera un adorno, rápido (la orquesta toca como escrito). Cc 53 liga a la semicorchea y respira. Cc 56 respira antes de la última semicorchea del primer tiempo. Cc 57 calderón en do y sib agudos y portamento al grave. Cc 58 calderón en sib y lab agudos del segundo tiempo y luego canta el original (liga de a dos los agudos). Cc 57 y 58 largos calderones con disminuyendo en los agudos.	Realizada la transcripción de los compases 55, 57-58 y 60.		No hace los portamentos en cc 55 y similares.	

ACTO IV			
PARTE IV (El castigo): Nro. 13 - Escena y duo			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
1		Allegro Recitativo. Allegro negra= 103. Cc 8 sigue <i>recitativo</i> . Cc 13 a 15 blanca= 79. Cc 22 detención en cuarto tiempo. Allegro vivo blanca= 76. Andante mosso negra= 77. Cc 71 <i>ritenuto</i> . Cc 72 negra= 83. Cc 87 negra= 81. Cc 89 <i>ritenuto</i> . Cc 90 negra= 81. Cc 103 en adelante <i>rallentando</i> . Piú mosso negra= 78. Cc 110 <i>ritenuto</i> primer tiempo luego <i>a tempo</i> . Allegro assai vivo blanca=78. Cc 136 <i>ritenuto</i> . Cc 137 calderón en primer tiempo, sigue <i>poco meno</i> . Cc 140 calderón en anteúltima negra de tresillo. Cc 141 blanca= 78. Allegro brillante negra = 156. Poco piú mosso negra= 156. Cc 209 <i>ritenuto</i> luego <i>a tempo</i> . Cc220 <i>poco allargando</i> . Cc 221 calderón en última negra luego <i>a tempo</i> .	
2		Allegro Recitativo. Allegro negra= 140. Cc 8 sigue <i>recitativo</i> . Cc 13 a 15 blanca= 86. Cc 22 detención en cuarto tiempo. Allegro vivo blanca= 90. Andante mosso negra= 90. Cc 71 <i>ritenuto</i> . Cc 72 negra= 100. Cc 87 negra= 95. Cc 89 <i>ritenuto</i> . Cc 90 negra= 100. Piú mosso negra= 100. Cc 110 <i>ritenuto</i> primer tiempo, luego <i>a tempo</i> . Allegro assai vivo blanca=78. Cc 136 <i>ritenuto</i> . Cc 137 calderón en primer tiempo, sigue <i>poco meno</i> . Cc 140 calderón en anteúltima negra de tresillo. Cc 141 blanca= 84. Allegro brillante negra = 162. Poco piú mosso negra= 162. Cc220 <i>poco allargando</i> . Cc 221 calderón en última negra luego <i>a tempo</i> .	
3	Conte cambia las primeraas tres notas para empalmar con el lab mayor del Nro. 12 (do, sib, la bemol).	Allegro Recitativo. Allegro negra= 144. Cc 8 sigue <i>recitativo</i> . Cc 13 a 15 blanca= 80. Cc 22 detención en cuarto tiempo. Allegro vivo blanca= 82. Andante mosso negra= 73. Cc 71 <i>ritenuto</i> . Cc 72 negra= 81. Cc 86 <i>rallentando</i> . Cc 87 negra= 73. Cc 89 <i>ritenuto</i> . Cc 90 negra= 81. Cc 97 negra= 76. Piú mosso negra= 81. Cc 110 <i>ritenuto</i> primer tiempo, luego <i>a tempo</i> . Allegro assai vivo blanca=86. Cc 136 <i>ritenuto</i> . Cc 137 calderón en primer tiempo, sigue <i>poco meno</i> . Cc 140 calderón en anteúltima negra de tresillo. Cc 141 blanca= 86. Allegro brillante negra = 148. Poco piú mosso negra= 152. Cc 221 calderón en última negra luego <i>a tempo</i> .	
4	La orquesta toca una introducción por el corte del Nro. anterior (son los compases 6 y 7 transportados a fa mayor).	Allegro Recitativo. Allegro negra= 150. Cc 8 sigue <i>recitativo</i> . Cc 13 a 15 blanca= 79. Cc 22 detención en cuarto tiempo. Allegro vivo blanca= 78. Cc 44 negra= 81. Cc 54 y 55 <i>poco piú</i> . Andante mosso negra=82. Cc 71 <i>ritenuto</i> . Cc 72 negra= 86. Cc 86 <i>rallentando</i> . Cc 87 negra= 86. Cc 89 <i>ritenuto</i> . Cc 90 negra= 86. Cc 97 negra= 76. Piú mosso negra= 105. Cc 110 <i>ritenuto</i> primer tiempo, luego <i>a tempo</i> . Allegro assai vivo blanca=92. Cc 136 <i>ritenuto</i> . Cc 137 calderón en primer tiempo, sigue <i>poco meno</i> . Cc 140 calderón en anteúltima negra de tresillo. Cc 141 blanca= 92. Allegro brillante negra = 154. Poco piú mosso negra= 165. Cc 218 sube <i>poco piú</i> . Cc 221 calderón en última negra luego <i>a tempo</i> .	
5	Conte cambia las primeraas tres notas para empalmar con el lab mayor del Nro. 12 (do, sib, la bemol).	Allegro Recitativo. Allegro negra= 138. Cc 8 sigue <i>recitativo</i> . Cc 13 a 15 blanca= 73. Cc 22 detención en cuarto tiempo. Allegro vivo blanca= 80. Andante mosso negra= 87. Cc 71 <i>ritenuto</i> . Cc 72 negra= 87. Cc 86 <i>rallentando</i> . Cc 87 negra= 87 y sube. Cc 89 <i>ritenuto</i> . Piú mosso negra= 87. Allegro assai vivo blanca=76. Cc 136 <i>ritenuto</i> . Cc 137 calderón en primer tiempo, sigue <i>poco meno</i> . Cc 140 calderón en anteúltima negra de tresillo. Cc 141 blanca= 80. Allegro brillante negra = 145. Poco piú mosso negra= 152. Cc 220 y 221 <i>molto rallentando</i> . Cc 221 calderón en última negra luego <i>a tempo</i> .	

Línea Melódica	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 31 Leonora portamento al agudo, canta separado. Cc 68 Leonora portamento. Cc 98 Leonora portamento. Cc 110 tercer tiempo Leonora portamento. Cc 206 y 207 Leonora canta sib agudo en la corchea. Cc 221 Leonora canta do agudo en el calderón, resuelve con portamento.	Cc 27 Leonora hace dos negras en segundo tiempo. Cc 69 segundo y tercer tiempo hace corcheas. Cc 158 y 166 Leonora hace dos semicorcheas corcheas en lugar del ritmo escrito de corchea y dos semicorcheas. La resolución final hasta cc 224.		
Cc 33 y 34 Conte "tu deliri" exclamado. Cc 35 poco <i>ritenuto</i> el segundo tiempo. Cc 51 a 53 Conte exclamado. Cc 68 Leonora portamento. Cc 220 y 221 no canta ni Leonora ni Conte. Cc 221 cuarta negra calderón sobre do sobreagudo Leonora y Conte do.	Cc 180 y 184 Conte reemplaza las semicorcheas por corcheas. Resolución final hasta compás 223.		
Cc 21 Conte "crudele" exclamado. Cc 137 Conte portamento. Cc 148 Leonora "spoglia" exclamado. Cc 208 Conte "pensaci" exclamado. Cc 220 y 221 Leonora canta a partir segundo tiempo do sobreagudo que resuelve en fa con portamento, Conte canta la nota do en cc 221 tercer tiempo y resuelve en fa escrito.	Resolución final hasta compás 228.		
Cc 22 Leonora portamento al do. Cc 35 Leonora "ah" exclamado. Cc 60 y 68 Leonora portamento. Cc 113 Leonora "Conte!" exclamado. Cc 136 "tua" exclamado. Cc 220 y 221 Leonora canta a partir segundo tiempo do sobreagudo que resuelve en fa con portamento, Conte canta la nota do en cc 221 y resuelve en fa escrito.	Cc 103 Leonora cambia semicorcheas por corcheas. Resolución final hasta compás 223.		
Cc 31 Leonora portamento al agudo, canta separado. Cc 68 Leonora portamento. Cc 218 y 219 no canta ni Leonora ni Conte. Cc 221 Leonora canta do agudo desde segundo tiempo, Conte do, resuelve con portamento.	Resolución final hasta compás 225.		

ACTO IV			
PARTE IV (El castigo): Nro. 13 - Escena y duo (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
6		Allegro Recitativo. Allegro negra= 117. Cc 8 sigue <i>recitativo</i> . Cc 13 a 15 blanca= 84. Cc 22 detención en cuarto tiempo. Allegro vivo blanca= 85. Andante mosso negra= 76. Cc 62 <i>ritenuto</i> , cc 64 <i>a tempo</i> . Cc 71 <i>ritenuto</i> . Cc 72 negra= 79. Cc 87 negra= 79. Cc 89 <i>ritenuto</i> . Cc 90 negra= 79. Cc 97 negra= 73. Piú mosso negra= 73. Cc 110 <i>ritenuto</i> primer tiempo, luego <i>a tempo</i> . Allegro assai vivo blanca=72. Cc 136 <i>ritenuto</i> . Cc 137 calderón en primer tiempo, sigue <i>poco meno</i> . Cc 140 calderón en anteúltima negra de tresillo. Cc 141 blanca= 75. Allegro brillante negra = 137. Poco piú mosso negra= 137 y sube.	
7	La orquesta toca un acorde de Fa Mayor.	Allegro Recitativo. Allegro negra= 125. Cc 8 sigue <i>recitativo</i> . Cc 13 a 15 blanca= 58. Cc 22 detención en cuarto tiempo. Allegro vivo blanca= 82. Andante mosso negra= 73. Cc 68 tercer tiempo <i>ritenuto</i> . Cc 69 <i>rallentando</i> . Cc 71 <i>ritenuto</i> . Cc 72 negra= 75. Cc 87 negra= 79. Cc 89 <i>ritenuto</i> . Cc 90 negra= 75. Cc 97 negra= 75 y <i>rallentando</i> . Piú mosso negra= 86. Cc 110 <i>ritenuto</i> primer tiempo, luego <i>a tempo</i> . Allegro assai vivo blanca=78. Cc 136 <i>ritenuto</i> . Cc 137 calderón en primer tiempo, sigue <i>poco meno</i> . Cc 140 calderón en anteúltima negra de tresillo. Cc 141 blanca= 82. Allegro brillante negra = 154. Poco piú mosso negra= 154 y sube.	
8	Conte cambia las primeraas tres notas para empalmar con el lab mayor del Nro. 12 (do, sib, la bemol).	Allegro Recitativo. Allegro negra= 143. Cc 8 sigue <i>recitativo</i> . Cc 13 a 15 blanca= 81. Cc 21 tercer tiempo detención. Cc 22 detención en cuarto tiempo. Allegro vivo blanca= 83. Andante mosso negra= 85. Cc 71 <i>ritenuto</i> . Cc 72 negra= 95. Cc 87 negra= 93. Cc 89 <i>ritenuto</i> . Cc 90 negra= 93. Cc 97 negra= 93. Piú mosso negra= 102. Cc 110 <i>ritenuto</i> primer tiempo, luego <i>a tempo</i> . Allegro assai vivo blanca=77. Cc 136 <i>ritenuto</i> . Cc 137 calderón en primer tiempo, sigue <i>poco meno</i> . Cc 140 calderón en anteúltima negra de tresillo. Cc 141 blanca= 80. Allegro brillante negra = 158. Poco piú mosso negra= 172.	
9	Conte cambia las primeraas tres notas para empalmar con el lab mayor del Nro. 12 (do, sib, la bemol).	Allegro Recitativo. Allegro negra= 127. Cc 8 sigue <i>recitativo</i> . Cc 13 a 15 blanca= 75. Cc 21 tercer tiempo detención. Cc 22 detención en cuarto tiempo. Allegro vivo blanca= 92. Andante mosso negra= 88. Cc 71 <i>ritenuto</i> . Cc 72 negra= 90. Cc 87 negra= 90. Cc 89 <i>ritenuto</i> . Cc 90 negra= 90. Cc 97 negra= 90. Piú mosso negra= 85. Cc 110 <i>ritenuto</i> primer tiempo, luego <i>a tempo</i> . Allegro assai vivo blanca=88. Cc 136 <i>ritenuto</i> . Cc 137 calderón en primer tiempo, sigue <i>poco meno</i> . Cc 140 calderón en anteúltima negra de tresillo. Cc 141 blanca= 88. Allegro brillante negra = 137 y sube. Poco piú mosso negra= 150 y sube.	
10		Allegro Recitativo. Allegro negra= 146. Cc 8 sigue <i>recitativo</i> . Cc 13 a 15 blanca= 83. Cc 21 tercer tiempo detención. Cc 22 detención en cuarto tiempo. Allegro vivo blanca= 77. Andante mosso negra= 78. Cc 71 <i>ritenuto</i> . Cc 72 negra= 82. Cc 87 negra= 80. Cc 89 <i>ritenuto</i> . Cc 90 negra= 80. Cc 97 negra= 98. Piú mosso negra= 95. Cc 110 <i>ritenuto</i> primer tiempo, luego <i>a tempo</i> . Allegro assai vivo blanca=82. Cc 136 <i>ritenuto</i> . Cc 137 calderón en primer tiempo, sigue <i>poco meno</i> . Cc 140 calderón en anteúltima negra de tresillo. Cc 141 blanca= 82. Allegro brillante negra = 144 y sube. Cc 220 <i>ritenuto</i> , 222 <i>a tempo</i> . Poco piú mosso negra= 150 y sube.	

Línea Melódica	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 21 última corchea del Conte canta un re. Cc 24 "donna" Conte exclamado. Cc 57, 60, 61, 68 Leonora portamento. Cc 220 segundo tiempo Leonora do sobreagudo, Conte como escrito a tempo.	Resolución final hasta compás 224.		
Cc 133 a 135 Leonora <i>parlato</i> . Cc 147 Leonora <i>parlato</i> . Cc 220 segundo tiempo Leonora do sobreagudo, Conte como escrito a tempo.	Resolución final hasta compás 225.		
Cc 11 Conte exclamado "prence". Cc 33 y 34 "tu deliri" Conte exclamado. Cc 57, 60, 61, 68 Leonora portamento. Cc 82 Conte exclamado. Cc 113 Leonora exclamado. Cc 118 Conte exclamado. Cc 122 y 123 Conte exclamado. Cc 137 Conte portamento. Cc 149 Leonora parlato. Cc 176 en adelante cada vez que Conte dice "tu mia" exclamado sin altura. Cc 219 Leonora no canta. Cc 220 segundo tiempo Leonora do sobreagudo, Conte como escrito a tempo.	Cc 61 y 69 Leonora convierte las semicorcheas en corcheas. Resolución final hasta compás 224.	Cc 146 y 147 hay una coma de separación.	
Cc 22 Leonora portamento al grave y al agudo. Cc 33 y 34 Conte "tu deliri" exclamado. Cc 57, 59, 60, 65, 68 Leonora portamento. Cc 133 a 135 Leonora parlato. Cc 137 Conte portamento. Cc 139 Leonora va al do sobreagudo luego del sol y vuelve a sol con portamento, separa y sigue. Cc 141 Leonora exclamado. Cc 220 Leonora no canta. Cc 221 segundo tiempo Leonora do sobreagudo, Conte como escrito a tempo.	Resolución final hasta compás 224.		
Cc 22 Leonora portamento al agudo. Cc 33 y 34 Conte "tu deliri" exclamado. Cc 51 Conte "va" exclamado. Cc 57, 61, 68 Leonora portamento. Cc 98 Leonora portamento. Cc 133 a 135 Leonora parlato. Cc 137 Conte portamento. Cc 141 Leonora exclamado. Cc 220 Leonora no canta, se suma en el cuarto tiempo del 221 con do sobreagudo, resuelven con portamento. Conte como escrito.	Resolución final hasta compás 224.		

ACTO IV			
PARTE IV (El castigo): Nro. 13 - Escena y duo			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
11		Allegro Recitativo. Allegro negra= 122. Cc 8 sigue <i>recitativo</i>. Cc 13 a 15 blanca= 76. Cc 21 tercer tiempo detención. Cc 22 detención en cuarto tiempo. Allegro vivo blanca= 78. Andante mosso negra= 75. Cc 71 <i>ritenuto</i>. Cc 72 negra= 86 y sube. Cc 87 negra= 87. Cc 89 <i>ritenuto</i>. Cc 90 negra= 87. Cc 97 negra= 77. Piú mosso negra= 92. Cc 110 <i>ritenuto</i> primer tiempo, luego <i>a tempo</i>. Allegro assai vivo blanca=80. Cc 136 <i>ritenuto</i>. Cc 137 calderón en primer tiempo, sigue <i>poco meno</i>. Cc 140 calderón en anteúltima negra de tresillo. Cc 141 blanca= 80. Allegro brillante negra= 152. Poco piú mosso negra= 152.	
12		Allegro Recitativo. Allegro negra= 136. Cc 8 sigue <i>recitativo</i>. Cc 13 a 15 blanca= 82. Cc 21 tercer tiempo detención. Cc 22 detención en cuarto tiempo. Allegro vivo blanca= 86. Andante mosso negra= 86. Cc 71 <i>ritenuto</i>. Cc 72 negra= 86. Cc 87 negra= 86. Cc 89 <i>ritenuto</i>. Cc 90 negra= 86. Cc 97 negra=86. Piú mosso negra= 76. Cc 110 <i>ritenuto</i> primer tiempo, luego <i>a tempo</i>. Allegro assai vivo blanca=86. Cc 136 <i>ritenuto</i>. Cc 137 calderón en primer tiempo, sigue <i>poco meno</i>. Cc 140 calderón en anteúltima negra de tresillo. Cc 141 blanca= 86. Allegro brillante negra= 143. Poco piú mosso negra= 152.	
13		Allegro Recitativo. Allegro negra= 142. Cc 8 sigue <i>recitativo</i>. Cc 13 a 15 blanca= 64. Cc 21 tercer tiempo detención. Cc 22 detención en cuarto tiempo. Allegro vivo blanca= 92. Andante mosso negra= 88. Cc 71 <i>ritenuto</i>. Cc 72 negra= 88. Cc 87 negra= 88. Cc 89 <i>ritenuto</i>. Cc 90 negra= 88. Cc 97 negra=91. Piú mosso negra= 84. Cc 110 <i>ritenuto</i> primer tiempo, luego <i>a tempo</i>. Allegro assai vivo blanca=84. Cc 136 <i>ritenuto</i>. Cc 137 calderón en primer tiempo, sigue <i>poco meno</i>. Cc 140 calderón en anteúltima negra de tresillo. Cc 141 blanca= 84. Allegro brillante negra= 160. Poco piú mosso negra= 164.	
14	que pasa en cc 135 canta grave?.	Allegro Recitativo. Allegro negra= 130. Cc 8 sigue <i>recitativo</i>. Cc 13 a 15 blanca= 74. Cc 21 tercer tiempo detención. Cc 22 detención en cuarto tiempo. Allegro vivo blanca= 78. Andante mosso negra= 74. Cc 71 <i>ritenuto</i>. Cc 72 negra= 80. Cc 87 negra= 80. Cc 89 <i>ritenuto</i>. Cc 90 negra= 80. Cc 97 negra=80. Piú mosso negra= 95. Cc 110 <i>ritenuto</i> primer tiempo, luego <i>a tempo</i>. Allegro assai vivo blanca=78. Cc 136 <i>ritenuto</i>. Cc 137 calderón en primer tiempo, sigue <i>poco meno</i>. Cc 140 calderón en anteúltima negra de tresillo. Cc 141 blanca= 77. Allegro brillante negra= 158. Poco piú mosso negra= 158.	
15	Conte cambia las primeraas tres notas para empalmar con el lab mayor del Nro. 12 (do, sib, la bemol).	Allegro Recitativo. Allegro negra= 117. Cc 8 sigue <i>recitativo</i>. Cc 13 a 15 blanca= 76. Cc 21 tercer tiempo detención. Cc 22 detención en cuarto tiempo. Allegro vivo blanca= 89. Andante mosso negra= 77. Cc 71 <i>ritenuto</i>. Cc 72 negra= 88. Cc 87 negra= 88. Cc 89 <i>ritenuto</i>. Cc 90 negra= 85. Cc 97 negra=88. Piú mosso negra= 75. Cc 110 <i>ritenuto</i> primer tiempo, luego <i>a tempo</i>. Allegro assai vivo blanca=85. Cc 136 <i>ritenuto</i>. Cc 137 calderón en primer tiempo, sigue <i>poco meno</i>. Cc 140 calderón en anteúltima negra de tresillo. Cc 141 blanca= 85. Allegro brillante negra= 123. Poco piú mosso negra= 125 y sube.	

Línea Melódica	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 31 Leonora portamento. Cc 33 y 34 Conte "tu deliri" exclamado. Cc 51 Conte "va" exclamado. Cc 57, 61 Leonora portamento. Cc 133 a 135 Leonora <i>parlato</i> . Cc 220 Leonora no canta, se suma en 221 segundo tiempo con do sobreagudo resuelve con la anticipación del sol, con portamento, Conte como escrito.	Cc 128 Conte hace corchea en lugar de semicorchea. Resolución final hasta compás 223.		
Cc 57, 64, 68 Leonora portamento. Cc 98 Leonora portamento. Cc 133 a 135 Leonora <i>parlato</i> . Cc 139 Leonora va al do sobreagudo luego del sol y vuelve a sol con portamento, separa y sigue. Cc 147 Leonora parlato. Cc 221 Leonora no canta primer tiempo y en segundo tiempo canta do sobreagudo, Conte como escrito, resuelve con portamento.	Resolución final hasta compás 224.		
Cc 22 Leonora portamento. Cc 57, 60, 61, 68 Leonora portamento. Cc 122 y 123 Conte exclamado. Cc 133 a 135 Leonora parlato. Cc 147 Leonora parlato. Cc 219 no canta ni Leonora ni Conte, en 220 desde segunda negra Leonora do sobreagudo, Conte do resuelven con portamento.	Resolución final hasta compás 224.		
Cc 22 Leonora portamento. Cc 57 Leonora portamento. Cc 135 Leonora portamento. Cc 218 y 219 no cantan. Comienzan en 220 Leonora segundo tiempo con do sobreagudo, Conte primer tiempo con do, resuelven con portamento.	Resolución final hasta compás 224.		
Cc 22 Leonora portamento. Cc 33 y 34 Conte "tu deliri" exclamado, sin altura. Cc 57 Leonora portamento. Cc 122 y 123 Conte exclamado, sin altura. Cc 149 Leonora "spoglia" exclamado. Cc 220 Leonora desde el segundo tiempo do sobreagudo. Conte no canta hasta la última negra de cc 221 que hace do y resuelve en fa.	Resolución final como escrito.		

ACTO IV			
PARTE IV (El castigo): Nro. 13 - Escena y duo			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
16		Allegro Recitativo. Allegro negra= 137. Cc 8 sigue <i>recitativo</i>. Cc 13 a 15 blanca= 64. Cc 21 tercer tiempo detención. Cc 22 detención en cuarto tiempo. Allegro vivo blanca= 80. Andante mosso negra= 72. Cc 71 <i>ritenuto</i>. Cc 72 negra= 76. Cc 87 negra= 76. Cc 89 <i>ritenuto</i>. Cc 90 negra= 76. Cc 97 negra=76. Piú mosso negra= 73. Cc 110 <i>ritenuto</i> primer tiempo, luego <i>a tempo</i>. Allegro assai vivo blanca=83. Cc 136 <i>ritenuto</i>. Cc 137 calderón en primer tiempo, sigue <i>poco meno</i>. Cc 140 calderón en anteúltima negra de tresillo. Cc 141 blanca= 83. Allegro brillante negra= 122. Poco piú mosso negra= 128 y sube.	
17		Allegro Recitativo. Allegro negra= 129. Cc 8 sigue <i>recitativo</i>. Cc 13 a 15 blanca= 71. Cc 21 tercer tiempo detención. Cc 22 detención en cuarto tiempo. Allegro vivo blanca= 86. Andante mosso negra= 87. Cc 71 <i>ritenuto</i>. Cc 72 negra= 90. Cc 87 negra= 90. Cc 89 <i>ritenuto</i>. Cc 90 negra= 90. Cc 97 negra=90. Piú mosso negra= 90. Cc 110 <i>ritenuto</i> primer tiempo, luego <i>a tempo</i>. Allegro assai vivo blanca=90. Cc 136 <i>ritenuto</i>. Cc 137 calderón en primer tiempo, sigue <i>poco meno</i>. Cc 140 calderón en anteúltima negra de tresillo. Cc 141 blanca= 90. Allegro brillante negra= 151. Poco piú mosso negra= 151.	
18		Allegro Recitativo. Allegro negra= 134. Cc 8 sigue <i>recitativo</i>. Cc 13 a 15 blanca= 84. Cc 21 tercer tiempo detención. Cc 22 detención en cuarto tiempo. Allegro vivo blanca= 100. Andante mosso negra= 84. Cc 71 <i>ritenuto</i>. Cc 72 negra= 90. Cc 87 negra= 90. Cc 89 <i>ritenuto</i>. Cc 90 negra= 90. Cc 97 negra=90. Piú mosso negra= 106. Cc 110 <i>ritenuto</i> primer tiempo, luego <i>a tempo</i>. Allegro assai vivo blanca=98. Cc 136 <i>poco meno</i> hasta 141. Cc 137 calderón en primer tiempo, sigue <i>poco meno</i>. Cc 140 calderón en anteúltima negra de tresillo. Cc 141 blanca= 93. Allegro brillante negra= 148. Poco piú mosso negra= 148.	
19		Allegro Recitativo. Allegro negra= 146. Cc 8 sigue <i>recitativo</i>. Cc 13 a 15 blanca= 76. Cc 21 tercer tiempo detención. Cc 22 detención en cuarto tiempo. Allegro vivo blanca= 91. Andante mosso negra= 91. Cc 71 <i>ritenuto</i>. Cc 72 negra= 96. Cc 87 negra= 90. Cc 89 <i>ritenuto</i>. Cc 90 negra= 88. Cc 97 negra=88. Piú mosso negra= 93. Cc 110 <i>ritenuto</i> primer tiempo, luego <i>a tempo</i>. Allegro assai vivo blanca=92. Cc 136 <i>ritenuto</i>. Cc 137 calderón en primer tiempo, sigue <i>poco meno</i>. Cc 140 calderón en anteúltima negra de tresillo. Cc 141 blanca= 86. Allegro brillante negra= 151. Poco piú mosso negra= 156 y sube.	
20		Allegro Recitativo. Allegro negra= 133. Cc 8 sigue <i>recitativo</i>. Cc 13 a 15 blanca= 75. Cc 21 tercer tiempo detención. Cc 22 detención en cuarto tiempo. Allegro vivo blanca= 92. Andante mosso negra= 83. Cc 71 <i>ritenuto</i>. Cc 72 negra= 88. Cc 87 negra= 88. Cc 89 <i>ritenuto</i>. Cc 90 negra= 88. Cc 97 negra=88. Piú mosso negra= 80. Cc 110 <i>ritenuto</i> primer tiempo, luego <i>a tempo</i>. Allegro assai vivo blanca=90. Cc 136 <i>ritenuto</i>. Cc 137 calderón en primer tiempo, sigue <i>poco meno</i>. Cc 139 calderón en nota sol. Cc 141 blanca= 90. Allegro brillante negra= 142. Poco piú mosso negra= 142.	

Línea Melódica	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 33 y 34 Conte "tu deliri" exclamado, sin altura. Cc 57 Leonora portamento. Cc 122 y 123 Conte exclamado, sin altura. Cc133 a 135 Leonora parlato.	Resolución final como escrito.		
Cc 19 Conte "tante" portamento. Cc 33 y 34 Conte "tu deliri" exclamado, sin altura. Cc 57 y 68 Leonora portamento. Cc 122 y 123 Conte exclamado, sin altura. Cc 220 Leonora do sobreagudo desde el segundo tiempo. Conte notas mi fa mi fa registro central y en cc 221 como escrito.	Resolución final hasta compás 224.		
Cc 31 Leonora portamento. Cc 33 y 34 Conte "tu deliri" exclamado, sin altura. Cc 57 y 68 Leonora portamento. Cc 72 en adelante Conte acentos en primer tiempo. Cc 122 y 123 Conte exclamado, sin altura. Cc 134 Leonora "fugga" exclamado. Cc 136 poco meno sin calderones. Cc 149 Leonora "spoglià" exclamado.	Resolución final como escrito.		
Cc 31 Leonora portamento. Cc 33 y 34 Conte "tu deliri" exclamado, sin altura. Cc 57 Leonora portamento. Cc 122 y 123 Conte exclamado, sin altura. Cc 220 Leonora do sobreagudo desde el segundo tiempo, Conte como escrito.	Resolución final hasta compás 223.		
Cc 22 Leonora portamento. Cc 33 y 34 Conte "tu deliri" exclamado, sin altura. Cc 57 Leonora portamento. Cc 121 Leonora "tel'ofro" exclamado. Cc 122 y 123 Conte exclamado, sin altura. Cc 134 Leonora "fugga" exclamado.	Resolución final hasta compás 223.		

ACTO IV			
PARTE IV (El castigo): Nro. 14 -Último final			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
1		Largo negra= 77. Recitativo. Largo negra=61. Cc 31 negra= 77. Allegro blanca =77. Cc 40 negra =145. Andante negra=87. Allegretto negra con puntillo=66. Allegro negra=132. Cc 79 <i>rallentando</i>. Cc 83 <i>recitativo</i>. Andantino corchea =86. Cc 125 corchea= 99. Cc 149 corchea= 100. Cc 153 con <i>levare</i> corchea= 83. Cc 157 corchea = 100. Cc 161 con <i>levare</i>= 83. Allegro assai vivo blanca= 87. Cc 198 blanca= 93. Andante negra= 72. Cc 226= 54. Cc 239 <i>ritenuto</i> corchea= 70. Meno mosso come prima corchea=70. Cc 244 negra= 52. Cc 245 corchea= 109. Cc 246 negra= 52. Cc 247 corchea= 109. Allegro assai mosso blanca=99. Andante negra= 50. Cc 303 tercer y cuarto compás <i>ritenuto</i> con detención en dos últimas corcheas. Cc 305 negra= 54. Piú animato negra=85. Primo Tempo. Cc 318 negra= 90. Cc 321 tercer tiempo <i>rallentando</i>, 323 <i>a tempo</i>. Cc 326 tercer tiempo <i>rallentando</i>, 328 con el canto. Allegro blanca=90. Cc 347 <i>ritenuto</i>. Cc 354 <i>recitativo</i>, cc 362 <i>a tempo</i>.	Cc 330 Leonora dice "io moro Addio!". Cc 359 Azucena hace blanca y dos negras para separar la "o" de la palabra anterior.
2		Largo negra= 69. Recitativo. Largo negra=55. Allegro blanca =80. Cc 40 negra = 142. Andante negra= 79. Allegretto negra con puntillo= 60. Allegro negra= 148. Cc 79 <i>rallentando</i>. Cc 83 <i>recitativo</i>. Andantino corchea =66. Cc 125 corchea= 99. Cc 149 corchea= 100. Cc 153 con <i>levare</i> corchea= 83. Cc 113 corchea= 70. Cc 125 corchea= 76. Cc 146 <i>rallentando</i>. Cc 149 corchea= 88. Cc 164 negra= 84. Allegro assai vivo blanca= 96. Andante negra= 73. Cc 225 <i>ritenuto</i> cuarto tiempo. Cc 226 negra= 53. Cc 229 negra=62. Cc 232 <i>ritenuto</i> en el cuarto tiempo. Cc 233 negra= 53. Cc 236 negra=62. Cc 239 <i>ritenuto</i> corchea= 85. Meno mosso come prima corchea=103. Cc 244 negra= 44. Cc 245 corchea= 103. Cc 246 negra= 44. Cc 247 corchea= 103. Allegro assai mosso blanca=98. Cc 284 Andante negra= 43. Cc 303 tercer y cuarto compás <i>ritenuto</i> con detención en dos últimas corcheas. Cc 305 negra= 54. Piú animato negra=85. Primo Tempo. Cc 318 negra= 82. Cc 321 tercer tiempo <i>rallentando</i>, 323 <i>a tempo</i>. Cc 326 tercer tiempo <i>rallentando</i>, 328 con el canto. Allegro blanca=97. Cc 347 <i>ritenuto</i>. Cc 354 <i>recitativo</i>, cc 362 <i>a tempo</i>. Últimos compases <i>poco piú</i>.	Cc 330 Leonora dice "io moro Addio!".
3		Largo negra= 45. Recitativo. Largo negra=53. Allegro blanca =77. Cc 40 negra= 152. Andante negra=76. Allegretto negra con puntillo=66. Allegro negra= 131. Cc 79 <i>rallentando</i>. Cc 83 <i>recitativo</i>. Andantino corchea =64. Cc 125 corchea= 77. Cc 149 corchea= 100. Cc 153 con <i>levare</i> corchea= 83. Cc 113 corchea= 69. Cc 125 corchea= 76. Cc 149 corchea= 90. Cc 153 con <i>levare</i> corchea= 76. Cc 157 con <i>levare</i> corchea = 90. Cc 161 con <i>levare</i>= 77. Cc 164 negra= 84. Allegro assai vivo blanca= 98. Andante negra= 76. Cc 225 <i>ritenuto</i> cuarto tiempo. Cc 226 negra= 59. Cc 239 <i>ritenuto</i> corchea= 83. Meno mosso come prima corchea=103. Cc 244 negra= 66. Cc 245 corchea= 103. Cc 246 negra= 46. Cc 247 corchea= 103. Allegro assai mosso blanca=96. Andante negra= 50. Cc 303 tercer y cuarto compás <i>ritenuto</i> con detención en dos últimas corcheas. Cc 305 negra= 58. Piú animato negra=73. Primo Tempo. Cc 318 negra= 75 y sube. Cc 321 tercer tiempo <i>rallentando</i>, 323 <i>a tempo</i>. Cc 326 tercer tiempo <i>rallentando</i>, 328 con el canto. Allegro blanca=104. Cc 354 <i>recitativo</i>, cc 362 <i>a tempo</i>.	Cc 343 Azucena dice "o figlio mio"

Línea Melódica	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 29 Azucena "Vedi" con portamento. Cc 33 "muto, gelido" exclamado. Cc 34 Manrico "cesa" con portamento. Cc 45 Manrico como llorando el re sostenido corchea. Cc 48 Azucena "parola" con portamento. Cc 50 Manrico "oh madre!" afectado. Cc 108 Azucena portamento. Cc 116 Manrico portamento. Cc 144 Manrico portamento. Cc 212 Leonora exclamado. Cc 222 Manrico ritenuto en el sol agudo. Cc 223 exclamado "tremendo!". Cc 224 "intendo" hablado. Cc 237 Manrico "infame" con portamento y expresión. Cc 240 Leonora "Ah! fuggi fuggi" hablado. Cc 301 Manrico portamento "cielo". Cc 303 Leonora portamento al compás siguiente. Cc 330 y 331 sólo canta Leonora. Cc 348 Azucena exclamado "m'odi".	Cc 352 Conte hace redonda ligada a otra redonda y resuelve en 354. Cc 359 Azucena blanca negra con puntillo y corchea. Cc 360 Azucena hace redonda ligada a otra y resuelve con Conte en 362. Cc 360 Conte hace negra.	Cc 9 con <i>crescendo</i> y disminuyendo en el acorde.	
Cc 34 Manrico "cesa" con portamento. Cc 48 Azucena "parola" con portamento. Cc 91 Manrico respira antes de la última semicorchea. Cc 92 Manrico portamento a cc 93. Cc 108 Azucena "veda" portamento. Cc 132 Azucena portamento. Cc 144 Manrico "muto" portamento. Cc 146 Manrico "cielo" portamento. Cc 154 ambos portamento. Cc 212 Manrico "disprezzo" exclamado. Cc 218 y 220 Manrico con acento en el primer tiempo. Cc 221 Manrico portamento. Cc 224 Manrico portamento. Cc 227 Leonora "ingiusto" exclamado. Cc 240 Leonora "Ah! fuggi fuggi" hablado. Cc 296 Leonora "gelo" portamento. Cc 301 Manrico "cielo" portamento. Cc 303 Leonora portamento al compás siguiente. Cc 311 Leonora "cielo" portamento. Cc 329 Manrico portamento. Cc 330 y 331 sólo canta Leonora. Cc 331 Leonora "moro" portamento. Cc 356 Conte Ei!" exclamado.	Cc 352 Conte hace redonda ligada a otra redonda y resuelve en 354. Cc 359 Azucena blanca negra con puntillo y corchea. Cc 360 Azucena hace redonda ligada a otra y resuelve con Conte en 362. Cc 360 Conte hace negra.		
Cc 15 Azucena "prego" portamento. Cc 29 Azucena "Vedi" con portamento. Cc 33 "muto, gelido" exclamado. Cc 99 Azucena portamento. Cc 116 Manrico portamento "cielo". Cc 144 Manrico "muto" portamento. Cc 154 ambos portamento. Cc 209 a 214 Manrico y Leonora exclamado sin altura. Cc 222 Manrico "tremendo" exclamado. Cc 224 Manrico portamento pero no pronuncia la sílaba "le". Cc 237 Manrico "infame" exclamado. Cc 240 Leonora "Ah! fuggi fuggi" hablado. Cc 297 Leonora "ma qui" hablando exclamado sin altura. Cc 301 Manrico "cielo" portamento. Cc 303 Leonora portamento al compás siguiente. Cc 315 Leonora "io" viene de portamento y exclamado. Cc 342 Azucena canta luego de la orquesta. Cc 330 y 331 sólo canta Leonora. Cc 331 Leonora "moro" portamento. Cc 356 Conte Ei!" exclamado.	Cc 315 Leonora dos corcheas en primer tiempo "io". Cc 352 Conte hace redonda ligada a otra redonda y resuelve en 354. Cc 359 Azucena blanca negra con puntillo y corchea. Cc 360 Azucena hace redonda ligada a otra y resuelve con Conte en 362. Cc 360 Conte hace negra.		

ACTO IV			
PARTE IV (El castigo): Nro. 14 -Último final			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
4	Hay muchas partes exclamadas.	Largo negra= 47. Recitativo. Largo negra=54. Allegro blanca =80. Cc 40 negra= 142. Andante negra=71. Allegretto negra con puntillo=56. Allegro negra= 152. Cc 75 <i>poco meno</i>. Cc 79 <i>rallentando</i>. Cc 83 <i>recitativo</i>. Andantino corchea =58. Cc 113 corchea= 73 y sube. Cc 124 <i>rallentando</i>. Cc 125 corchea= 76. Cc 149 corchea= <i>poco piú</i>. Cc 151 <i>ritenuto</i>. Cc 153 con <i>levare</i> corchea= 73. Cc 157 con <i>levare poco piú</i>. Cc 159 <i>ritenuto</i>. Cc 161 con <i>levare</i> corchea= 73. Allegro assai vivo blanca= 100 y baja. Andante negra= 64. Cc 225 <i>ritenuto</i> cuarto tiempo. Cc 226 negra= 54. Cc 239 <i>ritenuto</i> corchea= 94. Meno mosso come prima corchea=100. Cc 244 corchea= 115. Cc 245 corchea= 100. Cc 246 negra= 115. Cc 247 corchea= 100. Allegro assai mosso blanca=97. Andante negra= 42. Cc 303 tercer y cuarto compás <i>ritenuto</i> con detención en dos últimas corcheas. Cc 305 negra= 57. Piú animato negra=70. Primo Tempo. Cc 318 negra= 74 y sube. Cc 321 tercer tiempo <i>rallentando</i>, 323 <i>a tempo</i>. Cc 326 tercer tiempo <i>rallentando</i>, 328 con el canto. Allegro blanca=100. Cc 354 <i>recitativo</i>, cc 362 <i>a tempo</i>. Últimos compases <i>poco piú</i>.	Cc 330 no se entiende qué dice Leonora.
5		Largo negra= 46. Recitativo. Largo negra=47. Allegro blanca =80. Cc 40 negra= 134. Andante negra=63. Allegretto negra con puntillo=51. Allegro negra= 133. Cc 79 <i>rallentando</i>. Cc 83 <i>recitativo</i>. Andantino corchea =60. Cc 113 corchea= 69. Cc 125 corchea= 69. Cc 149 corchea= 84. Cc 153 con <i>levare</i> corchea=77. Cc 157 con <i>levare</i> corchea= 84. Cc 161 con <i>levare</i> corchea= 77. Allegro assai vivo blanca= 82. Andante negra= 67. Cc 225 <i>ritenuto</i> cuarto tiempo. Cc 226 negra= 48. Cc 239 <i>ritenuto</i> corchea= 98. Meno mosso come prima corchea=82. Cc 244 <i>poco piú</i>. Cc 245 corchea= 82. Cc 246 <i>poco piú</i>. Cc 247 corchea= 82 y baja. Allegro assai mosso blanca=77. Andante negra= 46. Cc 303 tercer y cuarto compás <i>ritenuto</i> con detención en dos últimas corcheas. Cc 305 negra= 60. Piú animato negra=62. Primo Tempo. Cc 318 negra= 65. Cc 321 tercer tiempo <i>rallentando</i>, 323 <i>a tempo</i>. Cc 326 tercer tiempo <i>rallentando</i>, 328 con el canto. Allegro blanca=93. Cc 354 <i>recitativo</i>, cc 362 <i>a tempo</i>. Últimos compases <i>poco piú</i>.	Cc 31 Manrico dice "no" en lugar de "ahí!".

Línea Melódica	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 29 Azucena "Vedi" con portamento. Cc 92 Manrico portamento a cc 93. Cc 108 Azucena "veda" portamento. Cc 116 Manrico portamento. Cc 144 Manrico "muto" portamento. Cc 209 Leonora "guai se" portamento. Cc 214 Leonora "la tua vita!" exclamado. Cc 222 Manrico <i>ritenuto</i> en el sol agudo. Cc 223 exclamado "tremendo!". Cc 224 Manrico portamento "rivale" resuelve luego orquesta. Cc 224 "intendo" hablado. Cc 237 Manrico "infame" exclamado. Cc 240 Leonora "Ah! fuggi fuggi" hablado, Manrico "no" exclamado. Cc 241 Leonora "cielo" portamento. Cc 284 Leonora exclamado. Cc 294 Leonora "senti" hablado. Cc 301 Manrico "cielo" portamento. Cc 309 Leonora "Manrico" portamento. Cc 311 Leonora "cielo" portamento. Cc 360 Azucena "madre" portamento. Cc 330 y 331 sólo canta Leonora.	Cc 315 Leonora dos corcheas en primer tiempo "io". Cc 352 Conte hace redonda ligada a otra redonda y resuelve en 354. Cc 359 Azucena blanca negra con puntillo y corchea. Cc 360 Azucena hace redonda ligada a otra y resuelve con Conte en 362. Cc 360 Conte hace negra.	Cc 242 Leonora va corrida con su entrada.	
Cc 15 Azucena "prego" portamento. Cc 31 Manrico dice "no" exclamado. Cc 92 Manrico portamento a cc 93. Cc 108 Azucena "veda" portamento. Cc 116 Manrico portamento. Cc 144 Manrico "muto" portamento. Cc 222 Manrico <i>ritenuto</i> en el sol agudo. Cc 224 Manrico portamento "rivale" resuelve luego orquesta. Cc 240 Leonora "Ah! fuggi fuggi" hablado, Manrico "no" exclamado. Cc 284 Leonora exclamado. Cc 301 Manrico "cielo" portamento. Cc 311 Leonora "cielo" portamento. Cc 331 canta sólo Leonora. Cc 351 Azucena "cielo" hablado exclamado.	Cc 315 Leonora dos corcheas en primer tiempo "io". Cc 352 Conte hace redonda ligada a otra redonda y resuelve en 354. Cc 359 Azucena blanca negra con puntillo y corchea. Cc 360 Azucena hace redonda ligada a otra y resuelve con Conte en 362. Cc 360 Conte hace negra.		

ACTO IV

PARTE IV (El castigo): Nro. 14 -Último final

Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
6		Largo negra= 47. Recitativo. Largo negra= 47. Allegro blanca = 72. Cc 40 negra= 137. Andante negra=68. Allegretto negra con puntillo= 61. Allegro negra= 137. Cc 75 <i>poco meno</i>. Cc 79 <i>rallentando</i>. Cc 83 <i>recitativo</i>. Andantino corchea =72. Cc 149 corchea= 97. Cc 153 con <i>levare</i> corchea=91. Cc 157 con <i>levare</i> corchea= 97.Cc 161 con <i>levare</i> corchea= 91. Allegro assai vivo blanca= 104. Andante negra= 60. Cc 225 <i>ritenuto</i> cuarto tiempo. Cc 226 negra= 55. Cc 239 <i>ritenuto</i> corchea= 97. Meno mosso come prima corchea= 87. Cc 244 negra= 43. Cc 245 corchea= 87. Cc 246 negra= 43. Cc 247 corchea= 87. Allegro assai mosso blanca= 77. Andante negra= 45. Cc 303 tercer y cuarto compás <i>ritenuto</i> con detención en dos últimas corcheas. Cc 305 negra= 51. Piú animato negra=66. Primo Tempo. Cc 318 negra= 65. Cc 321 tercer tiempo <i>rallentando</i>, 323 <i>a tempo</i>. Cc 326 tercer tiempo <i>rallentando</i>, 328 con el canto. Allegro blanca=86. Cc 354 <i>recitativo</i>, cc 362 <i>a tempo</i>.	Cc 330 Leonora dice "io moro".
7		Largo negra= 54. Recitativo. Largo negra=43. Allegro blanca =80. Cc 40 negra= 137. Andante negra= 69. Allegretto negra con puntillo= 60. Allegro negra= 156. Cc 75 <i>poco meno</i>. Cc 79 <i>rallentando</i>. Cc 83 <i>recitativo</i>. Andantino corchea =66. Cc 113 corchea= 74. Cc 149 corchea= 91. Cc 153 con <i>levare</i> corchea= 74. Cc 157 con <i>levare</i> corchea= 91. Cc 161 con <i>levare</i> corchea= 91. Allegro assai vivo blanca= 104. Andante negra=75. Cc 225 <i>ritenuto</i> cuarto tiempo. Cc 226 negra= 57. Cc 239 <i>ritenuto</i> corchea= 103. Meno mosso come prima corchea=103. Cc 244 <i>poco piú</i>. Cc 245 <i>a tempo</i>. Cc 246 <i>poco piú</i>. Cc 247 corchea= 103. Allegro assai mosso blanca= 77. Andante negra= 43. Cc 303 tercer y cuarto compás <i>ritenuto</i> con detención en dos últimas corcheas. Cc 305 negra= 54. Piú animato negra=58. Primo Tempo. Cc 318 negra= 60. Cc 321 tercer tiempo <i>rallentando</i>, 323 <i>a tempo</i>. Cc 326 tercer tiempo <i>rallentando</i>, 328 con el canto. Allegro blanca=93. Cc 354 <i>recitativo</i>, cc 362 <i>a tempo</i>.	
8		Largo negra= 53. Recitativo. Largo negra=47. Allegro blanca =80. Cc 40 negra= 140. Andante negra=80. Allegretto negra con puntillo= 62. Allegro negra= 156. Cc 75 <i>poco meno</i>. Cc 79 <i>rallentando</i>. Cc 83 <i>recitativo</i>. Andantino corchea =86. Cc 113 corchea= 78. Cc 125 corchea= 90. Cc 141 corchea= 82. Cc 149 corchea= 82. Cc 153 con <i>levare</i> corchea=82. Cc 157 con <i>levare</i> corchea= 82. Cc 161 con <i>levare</i> corchea= 82. Allegro assai vivo blanca= 90. Andante negra=80. Cc 225 <i>ritenuto</i> cuarto tiempo. Cc 226 negra= 50. Cc 239 <i>ritenuto</i> corchea= 88. Meno mosso come prima corchea=109. Cc 244 <i>poco piú</i>. Cc 245 <i>a tempo</i>. Cc 246 <i>poco piú</i>. Cc 247 corchea=109. Allegro assai mosso blanca=105. Andante negra= 46. Cc 303 tercer y cuarto compás <i>ritenuto</i> con detención en dos últimas corcheas. Cc 305 negra= 52. Piú animato negra=61. Primo Tempo. Cc 318 negra= 77. Cc 321 tercer tiempo <i>rallentando</i>, 323 <i>a tempo</i>. Cc 326 tercer tiempo <i>rallentando</i>, 328 con el canto. Allegro blanca=100. Cc 354 <i>recitativo</i>, cc 362 <i>a tempo</i>.	

Línea Melódica	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 13 Azucena "queste" portamento. Cc 15 Azucena "prego" portamento. Cc 39 Azucena "madre" exclamado. Cc 92 Manrico portamento a cc 93. Cc 209 Leonora "guai se" portamento. Cc 222 Manrico <i>ritenuto</i> en el sol agudo. Cc 223 exclamado "tremendo!". Cc241 y 243 Leonora "cielo" portamento. Cc 309 Leonora "Manrico" portamento. Cc 311 Leonora "cielo" portamento. Cc 301 Manrico "cielo" portamento.	Cc 352 Conte hace redonda ligada a otra redonda y resuelve en 354. Cc 359 Azucena blanca negra con puntillo y corchea. Cc 360 Azucena hace redonda ligada a otra y resuelve con Conte en 362. Cc 360 Conte hace negra.		
Cc 15 Azucena "prego" portamento. Cc 92 Manrico portamento a cc 93. Cc 185 Manrico exclamado. Cc 216 Manrico "disprezzo!" portamento. Cc 222 Manrico <i>ritenuto</i> en el sol agudo. Cc 223 exclamado "tremendo!". Cc 224 Manrico portamento "rivale". Cc 240 Leonora "Ah! fuggi fuggi" hablado, Manrico "no" exclamado. Cc 301 Manrico "cielo" portamento. Cc 303 Leonora portamento al compás siguiente. Cc 311 Leonora "cielo" portamento. Cc 301 Manrico "cielo" portamento. Cc 330 y 331 sólo canta Leonora.	Cc 352 Conte hace redonda ligada a otra redonda y resuelve en 354. Cc 359 Azucena blanca negra con puntillo y corchea. Cc 360 Azucena hace redonda ligada a otra y resuelve con Conte en 362. Cc 360 Conte hace negra.		
Cc 31 en adelante Azucena hablado, exclamado. Cc 209 Leonora "guai se" portamento. Cc 222 Manrico <i>ritenuto</i> en el sol agudo. Cc 223 exclamado "tremendo!". Cc 224 Manrico portamento "rivale" pero lo liga a "intendo". Cc 238 en adelante Leonora "fuggi" hablado. Cc 240 Leonora "Ah! fuggi fuggi" hablado, Manrico "no" exclamado. Cc 280 Manrico hablado. Cc 294 Leonora "senti" hablado. Cc 301 Manrico "cielo" portamento. Cc 304 Leonora hablado viene de portamento. Cc 330 y 331 sólo canta Leonora. Cc 330 Leonora portamento. Cc 351 Azucena "cielo" hablado.	Cc 304 y 315 Leonora dos corcheas en primer tiempo "io". Cc 352 Conte hace redonda ligada a otra redonda y resuelve en 354. Cc 359 Azucena blanca negra con puntillo y corchea. Cc 360 Azucena hace redonda ligada a otra y resuelve con Conte en 362. Cc 360 Conte hace negra.		

ACTO IV

PARTE IV (El castigo): Nro. 14 -Último final

Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
9	Hay un corte entre compases 302 y 312.	Largo negra= 46. Recitativo. Largo negra= 50. Allegro blanca = 73. Cc 40 negra= 134. Andante negra= 76. Allegretto negra con puntillo= 51. Allegro negra= 137. Cc 75 <i>poco meno</i>. Cc 79 <i>rallentando</i>. Cc 83 <i>recitativo</i>. Andantino corchea =70. Cc 125 corchea= 82. Cc 141 corchea= 74. Cc 149 corchea= 82. Cc 153 con <i>levare</i> corchea= 82. Cc 157 con <i>levare</i> corchea= 82. Cc 161 con <i>levare</i> corchea= 82. Allegro assai vivo blanca= 100. Andante negra=70. Cc 225 <i>ritenuto</i> cuarto tiempo. Cc 226 negra= 55. Cc 239 <i>ritenuto</i> corchea= 102. Meno mosso come prima corchea= 82. Cc 244 <i>poco più</i>. Cc 245 <i>a tempo</i>. Cc 246 <i>poco più</i>. Cc 247 corchea=82. Allegro assai mosso blanca=110. Primo tempo negra= 44. Cc 314 tercer y cuarto compás <i>ritenuto</i> con detención en dos últimas corcheas. Cc 318 negra= 48. Allegro blanca=84. Cc 354 <i>recitativo</i>, cc 362 <i>a tempo</i>. Últimos compases <i>poco più</i>.	
10		Largo negra= 47. Recitativo. Largo negra= 60. Allegro blanca = 82. Cc 40 negra= 155. Andante negra= 78. Allegretto negra con puntillo= 57. Allegro negra= 137. Cc 79 <i>rallentando</i>. Cc 83 <i>recitativo</i>. Andantino corchea =63. Cc 113 corchea= 63 y sube. Cc 125 corchea= 70. Cc 141 corchea= 70. Cc 149 corchea= 88. Cc 153 con <i>levare</i> corchea=77. Cc 157 con <i>levare</i> corchea= 85. Cc 161 con <i>levare</i> corchea= 77. Allegro assai vivo blanca= 93. Andante negra= 72. Cc 225 <i>ritenuto</i> cuarto tiempo. Cc 226 negra= 54. Cc 239 <i>ritenuto</i> corchea= 90. Meno mosso come prima corchea=86. Cc 244 <i>poco più</i>. Cc 245 <i>a tempo</i>. Cc 246 <i>poco più</i>. Cc 247 corchea= 109. Allegro assai mosso blanca= 93. Andante negra= 46. Cc 303 tercer y cuarto compás <i>ritenuto</i> con detención en dos últimas corcheas. Cc 305 negra= 55. Piú animato negra=59. Primo Tempo. Cc 318 negra= 77 y sube. Cc 321 tercer tiempo <i>rallentando</i>, 323 <i>a tempo</i>. Cc 326 tercer tiempo <i>rallentando</i>, 328 con el canto. Allegro blanca=90. Cc 354 <i>recitativo</i>, cc 362 <i>a tempo</i>. Últimos compases <i>poco più</i>.	Cc 113 y siguientes Manrico canta el texto de cc 141.

Línea Melódica	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 31 Azucena exclamado. Cc 34 Manrico "cesa" portamento. Cc 92 Manrico portamento a cc 93. Cc 209 Leonora "guai se" portamento. Cc 212 Manrico "disprezzo" exclamado. Cc 222 Manrico <i>ritenuto</i> en el sol agudo. Cc 223 gritado "tremendo!". Cc 224 Manrico portamento "rivale" no pronuncia la sílaba "le" pero lo liga a "intendo". Cc 238 Leonora "fuggi" exclamado. Cc 240 Leonora "Ah! fuggi fuggi" hablado, Manrico "no" exclamado. Cc 257 Leonora casi hablado. Cc 280 Manrico hablado. Cc 294 Leonora "senti" hablado. Cc 294 en adelante Leonora hablado. Cc 301 Manrico "cielo" portamento. Cc 330 y 331 sólo canta Leonora. Cc 330 Leonora portamento.	Cc 352 Conte hace redonda ligada a otra redonda y resuelve en 354. Cc 359 Azucena blanca negra con puntillo y corchea. Cc 360 Azucena hace redonda ligada a otra y resuelve con Conte en 362. Cc 360 Conte hace negra.		
Cc 34 Manrico "cesa" portamento. Cc 50 Manrico "oh mandre" llorando. Cc 92 Manrico portamento a cc 93. Cc 113 Manrico "madre" como llorando. Cc 116 Manrico portamento. Cc 144 Manrico "muto" portamento. Cc 216 Manrico portamento. Cc 224 Manrico en "rivale" no pronuncia la sílaba "le" y lo liga a "intendo". Cc 240 Leonora "Ah! fuggi fuggi" hablado, Manrico "no" exclamado. Cc 301 Manrico "cielo" portamento. Cc 315 Leonora sin portamento y llorando. Cc 331 Leonora portamento. Cc 330 y 331 sólo canta Leonora. Cc 356 Azucena canta un fa en primer tiempo. Cc 359 Azucena canta sol bemol en el segundo tiempo para ubicar la sílaba "ta" luego usa el mi bemol corchea para "o".	Cc 304 y 315 Leonora dos corcheas en primer tiempo "io". Cc 352 Conte hace redonda ligada a otra redonda y resuelve en 354. Cc 359 Azucena blanca negra con puntillo y corchea. Cc 360 Azucena hace redonda ligada a otra y resuelve con Conte en 362. Cc 360 Conte hace negra. Extienden el final hasta cc 365.		

ACTO IV

PARTE IV (El castigo): Nro. 14 -Último final

Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
11		Largo negra= 51. Recitativo. Largo negra= 50. Allegro blanca = 91. Cc 40 negra= 128. Andante negra= 78. Allegretto negra con puntillo= 60. Allegro negra= 142. Cc 79 <i>rallentando</i>. Cc 83 <i>recitativo. Andantino</i> corchea =68. Cc 125 corchea= 77. Cc 141 corchea= 82. Cc 149 corchea= 87. Cc 153 con <i>levare</i> corchea=82. Cc 157 con <i>levare</i> corchea= 87. Cc 161 con <i>levare</i> corchea= 77. Allegro assai vivo blanca= 92. Andante negra=65. Cc 225 <i>ritenuto</i> cuarto tiempo. Cc 226 negra= 60. Cc 239 <i>ritenuto</i> corchea= 74 y <i>rallentando</i>. Meno mosso come prima corchea=94. Cc 244 <i>poco più</i>. Cc 245 <i>a tempo</i>. Cc 246 <i>poco più</i>. Cc 247 corchea=82. Allegro assai mosso blanca=88. Andante negra= 46. Cc 303 tercer y cuarto compás <i>ritenuto</i> con detención en dos últimas corcheas. Cc 305 negra= 52. Piú animato negra=63. Primo tempo. Cc 318 negra= 68 y sube un poco. Cc 321 tercer tiempo <i>rallentando</i>, 323 <i>a tempo</i>. Cc 326 tercer tiempo <i>rallentando</i>, 328 con el canto. Allegro blanca=90. Cc 354 <i>recitativo</i>, cc 362 <i>a tempo</i>.	Cc 305 Manrico dice "ed io" en lugar de "insano".
12		Largo negra= 51. Recitativo. Largo negra= 45. Allegro blanca = 70. Cc 40 negra= 142. Andante negra= 50. Allegretto negra con puntillo= 60. Allegro negra= 145. Cc 75 <i>poco meno</i>. Cc 79 <i>rallentando</i>. Cc 83 <i>recitativo. Andantino</i> corchea =64. Cc 113 corchea= 78. Cc 125 corchea= 80. Cc 141 corchea= 80. Cc 149 corchea= 98. Cc 153 con <i>levare</i> corchea= 86. Cc 157 con <i>levare</i> corchea= 98. Cc 161 con <i>levare</i> corchea= 86. Allegro assai vivo blanca= 92. Andante negra=68. Cc 225 <i>ritenuto</i> cuarto tiempo. Cc 226 negra= 57. Cc 239 <i>ritenuto</i> corchea= 109 y <i>rallentando</i>. Meno mosso come prima corchea= 86. Cc 244 <i>poco più</i>. Cc 245 <i>a tempo</i>. Cc 246 <i>poco più</i>. Cc 247 corchea= 82. Allegro assai mosso blanca=96. Andante negra= 41. Cc 303 tercer y cuarto compás <i>ritenuto</i> con detención en dos últimas corcheas. Cc 305 negra= 52. Piú animato negra=52. Primo tempo. 328 con el canto. Allegro blanca=100. Cc 354 <i>recitativo</i>, cc 362 <i>a tempo</i>.	
13		Largo negra= 38. Recitativo. Largo negra= 52. Allegro blanca = 75. Cc 40 negra= 133. Andante negra= 78. Allegretto negra con puntillo=68. Allegro negra= 142. Cc 79 <i>rallentando</i>. Cc 83 <i>recitativo. Andantino</i> corchea =70. Cc 113 corchea= 75. Cc 125 corchea= 75. Cc 141 corchea= 80. Cc 149 corchea= 86. Cc 153 con <i>levare</i> corchea=86. Cc 157 con <i>levare</i> corchea= 86. Cc 161 con <i>levare</i> corchea= 86. Allegro assai vivo blanca= 106. Andante negra=66. Cc 226 negra= 62. Cc 239 <i>ritenuto</i> corchea= 96 y <i>rallentando</i>. Meno mosso come prima corchea=94. Cc 244 <i>poco più</i>. Cc 245 <i>a tempo</i>. Cc 246 <i>poco più</i>. Cc 247 corchea=90. Allegro assai mosso blanca=104. Andante negra= 45. Cc 303 tercer y cuarto compás <i>ritenuto</i> con detención en dos últimas corcheas. Cc 305 negra= 59. Piú animato negra= 59. Primo tempo. Cc 318 negra= 61 y sube un poco. Cc 321 tercer tiempo <i>rallentando</i>, 323 <i>a tempo</i>. Cc 326 tercer tiempo <i>rallentando</i>, 328 con el canto. Allegro blanca=103. Cc 354 <i>recitativo</i>, cc 362 <i>a tempo</i>. Últimos compases <i>poco più</i>.	

Línea Melódica	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 116 Manrico "cielo" portamento. Cc 154 Manrico portamento. Cc 222 Manrico ritenuto en el sol agudo. Cc 240 Leonora "Ah! fuggi fuggi" hablado, Manrico "no" exclamado. Cc 359 Azucena canta sol bemol en el segundo tiempo para ubicar la sílaba "ta" luego usa el mi bemol corchea para "o".	Cc 304 y 315 Leonora dos corcheas en primer tiempo "io". Cc 352 Conte hace redonda ligada a otra redonda y resuelve en 354. Cc 359 Azucena blanca negra con puntillo y corchea. Cc 360 Azucena hace redonda ligada a otra y resuelve con Conte en 362. Cc 360 Conte hace negra. Extienden el final hasta cc 364.		
Cc 34 Manrico "cesa" portamento. Cc 116 Manrico "cielo" portamento. Cc 144 Manrico "muto" portamento. Cc 123 Manrico "tremendo" exclamado. Cc 237 Manrico "infame" portamento. Cc 240 Leonora "Ah! fuggi fuggi" hablado, Manrico "no" exclamado, Leonora "cielo" portamento. Cc 282 Manrico "narra" exclamado. Entre cc 314 y 315 Leonora portamento. Cc 330 Leonora portamento. Cc 346 y 350 Conte canta fa en el primer tiempo. Cc 351 Azucena canta fa en el primer tiempo. Cc 357 Conte "Ei!" exclamado. Cc 359 Azucena canta sol bemol en el segundo tiempo para ubicar la sílaba "ta" luego usa el mi bemol corchea para "o".	Cc 304 y 315 Leonora dos corcheas en primer tiempo "io". Cc 352 Conte hace redonda ligada a otra redonda y resuelve en 354. Cc 359 Azucena blanca negra con puntillo y corchea. Cc 360 Azucena hace redonda ligada a otra y resuelve con Conte en 362. Cc 360 Conte hace negra. Extienden el final hasta cc 364.		
Cc 15 Azucena "prego" portamento. Cc 31 Azucena "morte" exclamado. Cc 116 Manrico "cielo" portamento. Cc 144 Manrico "muto" portamento. Cc 284 Leonora exclamado. Cc 301 Manrico "cielo" portamento. Cc 303 Leonora portamento al 304 y del 314 al 315. Cc 330 y 331 sólo canta Leonora. Cc 330 Leonora portamento. Cc 357 Conte "Ei!" exclamado. Cc 359 Azucena canta sol bemol en el segundo tiempo para ubicar la sílaba "ta" luego usa el mi bemol corchea para "o". Cc 361 Conte reemplaza el re por un sib agudo.	Cc 304 y 315 Leonora dos corcheas en primer tiempo "io". Cc 352 Conte hace redonda ligada a otra redonda y resuelve en 354. Cc 359 Azucena blanca negra con puntillo y corchea. Cc 360 Azucena hace redonda ligada a otra y resuelve con Conte en 362. Cc 360 Conte hace negra. Extienden el final hasta cc 364.		

ACTO IV			
PARTE IV (El castigo): Nro. 14 -Último final			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
14	Cc 164 cuerdas altas a la corda (está indicado <i>spicatto</i>).	Largo negra= 44. Recitativo. Largo negra= 52. Allegro blanca = 73. Cc 40 negra= 148. Andante negra= 76. Allegretto negra con puntillo= 55. Allegro negra= 126. Cc 75 <i>poco meno</i> . Cc 79 <i>rallentando</i> . Cc 83 <i>recitativo</i> . Andantino corchea =71. Cc 113 corchea= 75. Cc 125 corchea= 72. Cc 141 corchea= 75. Cc 149 corchea= 83. Cc 153 con <i>levare</i> corchea= 80. Cc 157 con <i>levare</i> corchea= 83. Cc 161 con <i>levare</i> corchea= 78. Allegro assai vivo blanca= 95. Andante negra=60. Cc 226 negra= 60. Cc 239 <i>ritenuto</i> corchea= 67 y <i>rallentando</i> . Meno mosso come prima corchea=83. Cc 244 <i>poco più</i> . Cc 245 <i>a tempo</i> . Cc 246 <i>poco più</i> . Cc 247 corchea=77. Allegro assai mosso blanca=97. Andante negra= 47. Cc 303 tercer y cuarto compás <i>ritenuto</i> con detención en dos últimas corcheas. Cc 305 negra= 52. Piú animato negra= 60. Primo tempo . Cc 318 negra= 65. Cc 321 tercer tiempo <i>rallentando</i> , 323 <i>a tempo</i> . Cc 326 tercer tiempo <i>rallentando</i> Cc 328 con el canto. Allegro blanca=96. Cc 354 <i>recitativo</i> , cc 362 <i>a tempo</i> .	Cc 290 Manrico dice "la morte" en lugar de "oh fulmine".
15		Largo negra= 55. Recitativo. Largo negra= 58. Allegro blanca = 70. Cc 40 negra= 120. Andante negra= 76. Allegretto negra con puntillo= 55. Allegro negra= 125. Cc 79 <i>rallentando</i> . Cc 83 <i>recitativo</i> . Andantino corchea = 70. Cc 113 corchea= 70. Cc 125 corchea= 75. Cc 141 corchea= 77. Cc 149 corchea= 82. Cc 153 con <i>levare</i> corchea=77. Cc 157 con <i>levare</i> corchea= 83. Cc 161 con <i>levare</i> corchea= 77. Allegro assai vivo blanca= 86. Andante negra=60. Cc 226 negra= 56. Cc 239 <i>ritenuto</i> corchea= 63 y <i>rallentando</i> . Meno mosso come prima corchea=74. Cc 244 <i>poco più</i> . Cc 245 <i>a tempo</i> . Cc 246 <i>poco più</i> . Cc 247 corchea= 77. Allegro assai mosso blanca= 112. Andante negra= 40. Cc 303 tercer y cuarto compás <i>ritenuto</i> con detención en dos últimas corcheas. Cc 305 negra= 46. Piú animato negra= 54. Primo tempo . Cc 318 negra= 50. Cc 328 con el canto. Allegro blanca=77. Cc 354 <i>recitativo</i> , cc 362 <i>a tempo</i> .	
16		Largo negra= 43. Recitativo. Largo negra= 46. Allegro blanca = 78. Cc 40 negra= 146. Andante negra= 64. Allegretto negra con puntillo= 62. Allegro negra= 138. Cc 75 <i>poco meno</i> . Cc 79 <i>rallentando</i> . Cc 83 <i>recitativo</i> . Andantino corchea = 64. Cc 113 corchea= 64. Cc 125 corchea= 64. Cc 141 corchea= 68. Cc 149 corchea= 68. Cc 153 con <i>levare</i> corchea=68. Cc 157 con <i>levare</i> corchea= 68. Cc 161 con <i>levare</i> corchea= 68. Allegro assai vivo blanca= 90. Andante negra=63. Cc 226 negra= 50. Cc 239 <i>ritenuto</i> corchea= 96. Meno mosso come prima corchea=69. Cc 244 <i>poco più</i> . Cc 245 <i>a tempo</i> . Cc 246 <i>poco più</i> . Cc 247 corchea=70. Allegro assai mosso blanca=107. Andante negra= 42. Cc 303 tercer y cuarto compás <i>ritenuto</i> con detención en dos últimas corcheas. Cc 305 negra= 48. Piú animato negra= 56. Primo tempo . Cc 318 negra= 51. Cc 328 con el canto. Allegro blanca=88. Cc 354 <i>recitativo</i> , cc 362 <i>a tempo</i> .	

Línea Melódica	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 44 y siguientes Azucena "il rogo!" exclamado. Cc 92 Manrico portamento al 93. Cc 116 Manrico "cielo" portamento. Cc 144 Manrico "muto" portamento. Cc 209 Leonora portamento. Cc 223 Manrico "tremendo" exclamado. Cc 224 Manrico portamento. Cc 237 Manrico "infame" portamento. Cc 279 a 281 Manrico aspirado. Cc 301 Manrico "cielo" portamento. Cc 303 Leonora portamento al 304 y del 314 al 315. Cc 311 Leonora "cielo" portamento. Cc 330 y 331 sólo canta Leonora. Cc 361 detención de todos.	Cc 359 Azucena blanca negra con puntillo y corchea. Cc 360 Azucena hace redonda ligada a otra y resuelve con Conte en 362. Cc 360 Conte hace negra. Extienden el final hasta cc 364.		
Cc 34 Manrico "cesa" portamento. Cc 116 Manrico "cielo" portamento. Cc 144 Manrico "muto" portamento. Cc 221 Manrico "disprezzo" portamento. Cc 223 Manrico "tremendo" exclamado. Cc 237 Manrico "infame" portamento. Cc 240 Leonora "Ah! fuggi fuggi" hablado, Manrico "no" exclamado, Leonora "cielo" portamento. Cc 262 en adelante Leonora exclamado. Cc 301 Manrico "cielo" portamento. Cc 303 Leonora portamento al 304 y del 314 al 315. Cc 311 Leonora "cielo" portamento. Cc 328 Leonora "Manrico" portamento. Cc 330 y 331 sólo canta Leonora. Cc 350 y 351 hacen fa en el primer tiempo. Cc 355 Azucena exclamado. Cc 359 Azucena canta sol bemol en el segundo tiempo para ubicar la sílaba "ta" luego usa el mi bemol corchea para "o".	Cc 304 y 315 Leonora dos corcheas en primer tiempo "io". Cc 352 Conte hace redonda ligada a una blanca y resuelve en segundo tiempo de 353 blanca ligada a blanca. Cc 359 Azucena blanca negra con puntillo y corchea. Cc 360 Azucena hace redonda ligada a otra y resuelve con Conte en 362. Cc 360 Conte hace negra. Extienden el final hasta cc 365.		
Cc 65 en adelante Azucena exclamado. Cc 92 Manrico portamento al 93. Cc 116 Manrico "cielo" portamento. Cc 144 Manrico "muto" portamento. Cc 303 Leonora portamento al 304 y del 314 al 315. Cc 347 Conte hace fa en el primer tiempo.	Cc 359 Azucena blanca negra con puntillo y corchea. Cc 360 Azucena hace redonda ligada a otra y resuelve con Conte en 362. Cc 360 Conte hace negra. Extienden el final hasta cc 364.		

ACTO IV			
PARTE IV (El castigo): Nro. 14 -Último final (continuación)			
Nro. de Grabación	Consideraciones generales	Tempo	Texto (distribución silábica-pronunciación-cambios de texto)
17		Largo negra= 52. Recitativo. Largo negra=4 9. Allegro blanca = 90. Cc 40 negra= 149. Andante negra= 80. Allegretto negra con puntillo= 56. Allegro negra= 148. Cc 75 <i>poco meno</i>. Cc 79 <i>rallentando</i>. Cc 83 <i>recitativo</i>. Andantino corchea =70. Cc 113 corchea= 74. Cc 125 corchea= 70. Cc 141 corchea= 68. Cc 149 corchea= 90. Cc 153 con <i>levare</i> corchea=82. Cc 157 con <i>levare</i> corchea= 90. Cc 160 pequeña detención en tercer corchea del tenor. Cc 161 con <i>levare</i> corchea= 82. Allegro assai vivo blanca= 105. Andante negra=67. Cc 226 negra= 63. Cc 232 <i>ritenuto</i>. Cc 233 <i>a tempo</i>. Cc 239 <i>ritenuto</i> corchea= 83 y <i>rallentando</i>. Meno mosso come prima corchea= 87. Allegro assai mosso blanca=106. Andante negra= 47. Cc 303 tercer y cuarto compás <i>ritenuto</i> con detención en dos últimas corcheas. Cc 305 negra= 53. Piú animato negra=58. Primo tempo. Cc 318 negra= 60. Cc 328 con el canto. Allegro blanca=96. Cc 354 <i>recitativo</i>, cc 362 <i>a tempo</i>.	
18	Cc 222 mi menor y en las demas sol mayor.	Largo negra= 41. Recitativo. Largo negra= 57. Allegro blanca = 80. Cc 40 negra= 152. Andante negra= 89. Allegretto negra con puntillo= 72. Allegro negra= 153. Cc 75 <i>poco meno</i>. Cc 79 <i>rallentando</i>. Cc 83 <i>recitativo</i>. Andantino corchea =67. Cc 113 corchea= 80. Cc 125 corchea= 75. Cc 141 corchea= 87. Cc 149 corchea= 68. Cc 153 con <i>levare</i> corchea=108. Cc 157 con <i>levare</i> corchea= 97. Cc 161 con <i>levare</i> corchea= 95. Allegro assai vivo blanca= 107. Andante negra= 70. Cc 226 negra= 68 y baja. Cc 239 <i>ritenuto</i> corchea= 108. Meno mosso come prima corchea=94. Cc 244 <i>poco piú</i>. Cc 245 <i>a tempo</i>. Cc 246 <i>poco piú</i>. Cc 247 corchea= 90. Allegro assai mosso blanca= 110. Andante negra= 51. Cc 303 tercer y cuarto compás <i>ritenuto</i> con detención en dos últimas corcheas. Cc 305 negra= 56. Piú animato negra= 70. Primo tempo. Cc 318 negra= 71 y sube. Cc 321 tercer tiempo <i>rallentando</i>, 323 <i>a tempo</i>. Cc 326 tercer tiempo <i>rallentando</i>, 328 con el canto. Allegro blanca=112. Cc 354 <i>recitativo</i>. Cc 360 y 361 <i>poco ritenuto piano crescendo</i>. Cc 362 <i>a tempo</i>.	
19		Largo negra= 37. Recitativo. Largo negra= 57. Allegro blanca = 74. Cc 40 negra= 139. Andante negra= 82. Allegretto negra con puntillo= 65. Allegro negra= 139. Cc 75 <i>poco meno</i>. Cc 79 <i>rallentando</i>. Cc 83 <i>recitativo</i>. Andantino corchea = 67. Cc 113 corchea= 75. Cc 125 corchea= 78. Cc 141 corchea= 87. Cc 149 corchea= 80. Cc 153 con <i>levare</i> corchea= 93. Cc 157 con <i>levare</i> corchea= 80. Cc 161 con <i>levare</i> corchea= 93. Allegro assai vivo blanca= 93. Andante negra=59. Cc 226 negra= 56. Cc 239 <i>ritenuto</i> corchea= 83. Meno mosso come prima corchea= 83. Cc 244 <i>poco piú</i>. Cc 245 <i>a tempo</i>. Cc 246 <i>poco piú</i>. Cc 247 corchea=85. Allegro assai mosso blanca= 107. Andante negra= 44. Cc 303 tercer y cuarto compás <i>ritenuto</i> con detención en dos últimas corcheas. Cc 305 negra= 48. Piú animato negra= 54. Primo tempo. Cc 318 negra= 62 y sube. Cc 321 tercer tiempo <i>rallentando</i>, 323 <i>a tempo</i>. Cc 326 tercer tiempo <i>rallentando</i>, 328 con el canto. Allegro blanca=107. Cc 354 <i>recitativo</i>, cc 362 <i>a tempo</i>.	
20		Largo negra= 43. Recitativo. Largo negra= 54. Allegro blanca = 62. Cc 40 negra= 137. Andante negra= 76. Allegretto negra con puntillo= 70. Allegro negra= 130. Cc 75 <i>poco meno</i>. Cc 79 <i>rallentando</i>. Cc 83 <i>recitativo</i>. Andantino corchea = 68. Cc 113 corchea= 72. Cc 125 corchea= 82. Cc 141 corchea= 87. Cc 149 corchea= 84. Cc 153 con <i>levare</i> corchea=88. Cc 157 con <i>levare</i> corchea= 84. Cc 161 con <i>levare</i> corchea= 88. Allegro assai vivo blanca= 98. Andante negra= 62. Cc 226 negra= 59. Cc 239 <i>ritenuto</i> corchea= 90. Meno mosso come prima corchea=90. Cc 244 <i>poco piú</i>. Cc 245 <i>a tempo</i>. Cc 246 <i>poco piú</i>. Cc 247 corchea=90. Allegro assai mosso blanca=110. Andante negra= 42. Cc 303 tercer y cuarto compás <i>ritenuto</i> con detención en dos últimas corcheas. Cc 305 negra= 50. Piú animato negra= 58. Primo tempo. Cc 318 negra= 63. Cc 321 tercer tiempo <i>rallentando</i>, 323 <i>a tempo</i>. Cc 326 tercer tiempo <i>rallentando</i>, 328 con el canto. Allegro blanca=88. Cc 354 <i>recitativo</i>, cc 362 <i>a tempo</i>.	

Línea Melódica	Duraciones	Intensidad y dinámica	Otros
Cc 32 Azucena en adelante casi hablado. Cc 34 Manrico "cesa" portamento. Cc 63 en adelante Azucena exclamado y casi sin altura. Cc 92 Manrico portamento al 93. Cc 116 Manrico "cielo" portamento. Cc 144 Manrico "muto" portamento. Cc 205 Manrico primeraa corchea nota fa en lugar de mib. Cc 210 Manrico "no" exclamado. Cc 221 "disprezzo" portamento. Cc 222 Manrico ritenuto en el sol agudo. Cc 223 Manrico "tremendo" exclamado. Cc 224 Manrico "rivale" portamento. Cc 314 a 315 Leonora portamento y liga. Cc 330 Leonora portamento. Cc 330 y 331 sólo canta Leonora. Cc351 Azucena "cielo" exclamado.	Cc 359 Azucena blanca negra con puntillo y corchea. Cc 360 Azucena hace redonda ligada a otra y resuelve con Conte en 362. Cc 360 Conte hace negra. Extienden el final hasta cc 363.		
Cc 15 Azucena "prego" portamento. Cc 92 Manrico portamento al 93. Cc 116 Manrico "cielo" portamento. Cc 144 Manrico "muto" portamento. Cc 221 "disprezzo" portamento. Cc 222 Manrico ritenuto en el sol agudo. Cc 223 Manrico "tremendo" exclamado. Cc 303 y 314 Leonora portamento al compás siguiente. Cc 356 Azucena primeraa nota fa en lugar de mib. Cc 359 como escrito.	Conte extiende la resolución hasta 364.		Bien diferenciado en el Andantino los puntos de lo ligado en la línea vocal.
Cc 34 Manrico "cesa" portamento. Cc 92 Manrico portamento al 93. Cc 116 Manrico "cielo" portamento. Cc 144 Manrico "muto" portamento. Cc 221 "disprezzo" portamento. Cc 222 Manrico <i>ritenuto</i> en el sol agudo. Cc 223 Manrico "tremendo" exclamado. Cc 224 Manrico "rivale" portamento Cc 241 Leonora "cielo" portamento. Cc 262 en adelante Leonora exclamado. Cc 301 Manrico "cielo" portamento. Cc 303 Leonora portamento al 304 y del 314 al 315. Cc 356 Azucena primeraa nota fa en lugar de mib.	Cc 304 y 315 Leonora dos corcheas en primer tiempo "io". Cc 360 Azucena hace redonda ligada a otra y resuelve con Conte en 362. Cc 360 Conte hace negra. Extienden el final hasta cc 363.		
Cc 15 Azucena "prego" portamento. Cc 34 Manrico "cesa" portamento. Cc 92 Manrico portamento al 93. Cc 116 Manrico "cielo" portamento. Cc 144 Manrico "muto" portamento. Cc 224 Manrico "rivale". Cc 330 y 331 sólo canta Leonora. portamento.	Cc 304 y 315 Leonora dos corcheas en primer tiempo "io". Cc 352 Conte hace redonda ligada a una blanca y resuelve en segundo tiempo de 353 blanca ligada a blanca. Cc 359 Azucena hace redonda ligada a otra y resuelve con Conte en 362. Cc 360 Conte hace negra. Extienden el final hasta cc 363.		Se escuchan ruidos de llanto y agitación en Manrico y Azucena.

APÉNDICE 3

Indicaciones metronómicas consignadas por el compositor en la partitura.

PARTE I

Nro. 1 Introducción	
Andante assai sostenuto	♩ = 88 (lo indica en compás 7)
Allegro	---
Moderato	♩ = 92
Andante mosso	♩ = 88
Allegretto	♩ = 112
Andante	♩ = 80 (indicado en compás 197)
Poco piu mosso	♩ = 100
Allegro	♩ = 120
Lento assai	♩ = 72
Allegro assai agitato	♩ = 72
Poco piu mosso	-----

Nro. 2 Cavatina Leonora	
Andante mosso	♩ = 80
Andante	♩ = 69
Andantino	♩ = 50
Un poco piú animato	----
Allegro vivo	♩ = 80
Allegro giusto	♩ = 100
Poco piú vivo	----
Piú mosso	

Nro. 3 Escena, romanza y terceto	
Andante	♩ = 80
Allegro	----
Andante	♩ = 76
Allegro	♩ = 144
Allegro agitato	♩ = 100
Allegro assai mosso	♩ = 132
Poco piú mosso	----

PARTE II

Nro 4 Coro de gitanos y canción	
Allegro	♩ = 138
Allegretto	♩ = 60
Assai moderato	-----
Allegro	♩ = 138

Nro. 5 Relato de Azucena	
Allegro	----
Allegro	---
Andante mosso	 = 120
Poco piú mosso	 = 60
Allegro agitato	 = 92

Nro. 6 Escena y dueto	
Allegro	---
Allegro	---
Allegro	 = 108
Meno mosso	 = 92
Allegro	----
Allegro agitato mosso	 = 100
Velocissimo	 = 96

Nro. 7 Aria del Conte	
Andante mosso	 = 80
Allegro	---
Largo	 = 50
Allegro assai mosso	 = 80
Un poco meno	---

Nro. 8 Final Acto II	
Andante	♩ = 76
Andante	♩ = 60
Allegro assai	♩ = 84
Andante mosso	♩ = 76
Compás 87	♩ = 76
Allegro vivo	♩ = 84
Primo Tempo	---
Allegro	---

PARTE III

Nro. 9 Coro	
Allegro assai mosso	♩ = 92
Moderato	♩ = 96
Allegro moderato maestoso	♩ = 96

Nro. 10 Escena y terceto	
Allegro	---
Allegro agitato	♩ = 92
Allegro	---
Adagio	♩ = 58
Allegro	---
Andante mosso	♩ = 120
Allegro	♩ = 88
Allegro	♩ = 88

Nro. 11 Aria Manrico	
Allegro assai vivo	♩ = 88
Allegro	---
Adagio	---
Adagio	♩ = 50
Allegro	♩ = 80
Piú vivo	♩ = 88
Allegro	♩ = 100
Piú vivo	---
Poco piú mosso	---

PARTE IV

Nro. 12 Escena y aria de Leonora	
Adagio	♩ = 60
Adagio	♩ = 50
Andante assai sostenuto	♩ = 54
Allegro agitato	♩ = 116
Poco piú mosso	---

Nro. 13 Escena y dueto	
Allegro	---
Allegro	----
Allegro vivo	♩ = 88
Andante mosso	♩ = 88
Piú mosso	♩ = 104
Allegro assai vivo	♩ = 84
Allegro brillante	♩ = 132
Poco piú mosso	♩ = 144

Nro. 14 Último final	
Largo	$\text{♩} = 60$
Largo	---
Allegro	$\text{♩} = 84$
Allegretto	$\text{♩} = 60$
Allegro	---
Andantino	$\text{♩} = 72$
Allegro assai vivo	$\text{♩} = 100$
Andante	$\text{♩} = 60$
Meno mosso come prima	---
Allegro assai mosso	$\text{♩} = 108$
Andante	$\text{♩} = 50$
Piú animato	---
Primo Tempo	---
Allegro	$\text{♩} = 88$

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

- BASEVI, A. 1859. *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*; Florencia, Tip. Tofani.
- HENSON, K. 2007. Verdi versus Victor Maurel on Falstaff: Twelve New Verdi Letters and Other Operatic and Musical Theater Sources. *19th-Century Music*, Vol. 31, No. 2, University of California Press, pp. 113-130. Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/ncm.2007.31.2.113>.
- HENSON, K. 2007. Verdi, Victor Maurel and fin-de-siècle Operatic Performance. *Cambridge Opera Journal*, Vol. 19, No. 1, The Divo and the Danseur: On the Nineteenth-Century Male Opera and Ballet Performer, pp. 59-84. University of California Press. Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/27607147>.
- PROD'HOMME, J. G.-VERDI, G.-SHEPPARD, L. A. 1923. Unpublished Letters from Verdi to Leon Escudier. *Music & Letters*, Vol. 4, No. 2, Oxford University Press, pp. 184-196. <http://www.jstor.org/stable/727019>.
- PROD'HOMME, J. G.-VERDI, G.-SHEPPARD, L. A. 1923. Unpublished Letters from Verdi to Leon Escudier. *Music & Letters*, Vol. 4, No. 4, Oxford University Press, pp. 375-377. Article Stable <http://www.jstor.org/stable/726285>.
- PROD'HOMME, J. G.-VERDI, G.-SHEPPARD, L. A. 1923. Unpublished Letters from Verdi to Leon Escudier. *Music & Letters*, Vol. 4, No 1, Oxford University Press, pp. 62-70. Article Stable <http://www.jstor.org/stable/726178>.
- PROD'HOMME, J.G.-VERDI, G.-SHEPPARD, L. A. 1921. Unpublished Letters from Verdi to Camille Du Locle. *The Musical Quarterly*, Vol. 7, No. 1 Oxford University Press, pp. 73-103. Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/738020>.
- TOYE, F. 1936. New Verdi Correspondence. *Music & Letters*, Vol. 17, No. 4 Oxford University Press, pp. 368-370. Article Stable <http://www.jstor.org/stable/727425>.
- VERDI, G. 1941. *Autobiografia dalle lettere*. GRAZIANI, A. (Editor) Mondadori.
- VERDI, G. 1993. *Il Trovatore. The Works of Giuseppe Verdi, Series I: Operas* Milán: The University of Chicago Press-Ricordi.
- VERDI, G. 1994. *Il Trovatore. Full Score*. Canada: Dover.

VERDI, G. 2002. *Il Trovatore. Opera Vocal Score Series* Milán: The University of Chicago Press-Ricordi.

VERDI, G.; CAMMARANO, S. 2001. *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*, MOSSA, M. (Editor) Parma, Istituto nazionale di studi verdiani.

VERDI, G; BOITO, A. 1994. *The Verdi Boito correspondence*, CONATI, M., MEDICI, M. (Editores) University of Chicago Press.

VERDI, G; GAETANO, C.; ALESSANDRO, L. 1913. *I copialettere*. Milán, (Digitalizó: Universidad de Toronto).

FUENTES SECUNDARIAS

LIBROS

ABBATE, C. (editor); PARKER, R. (editor) 1989. *Analyzing opera, Verdi and Wagner*, California University of California Press.

ABBIATI, F. 1959. *Giuseppe Verdi* (4 vol) Milán, Ricordi.

ADORNO, T. 2008. *Crítica de la cultura y sociedad*. Madrid, Akal.

ANGELUCCI, N. 1907. *Ricordi di un artista, Antonio Cotogni*. Roma, Tipografia Editrice Roma.

ARDOIN, J. 2003. *Callas at Juilliard: The Master Classes (Ideologies of Desire)* Amadeus Press.

BAKER, E. 2013. *From the Score to the Stage: An Illustrated History of Continental Opera Production and Staging*, Chicago, University of Chicago Press.

BALDINI, G. 1980. *The story of Giuseppe Verdi: Oberto to Un Ballo in Maschera*. Cambirdge: Cambridge University Press (trad de Roger Parker). Original [1970] en italiano: Abitare la battaglia, Milan.

BALTHAZAR, S. L. 1985. *Evolving Conventions in Italian Serious Opera: Scene Structure in the Works of Rossini, Bellini, Donizetti, and Verdi, 1810-1850*. University of Pennsylvania.

BARAGWANATH, N. 2011. *The Italian Traditions & Puccini: Compositional Theory and Practice in Nineteenth-Century Opera*, Indiana University Press.

- BENTIVOGLIO, L. 2000. *Il mio Verdi. Dodici opere di Verdi raccontate dai più grandi interpreti del nostro tempo*, Socrates.
- BIANCONI, L. PESTELLI, G. 2003. *Opera in Theory and Practice, Image and Myth*, Chicago, University of Chicago Press.
- BROOKS, J. 2004. *Verdi's Un ballo in Maschera: An Approach through Mikhail Bakhtin's Theory of Carnival*. University of Southampton.
- BUDDEN, J. 1978. *The operas of Verdi. (Vol 1 a 3)*. Oxford University Press, Primera edición.
- BUDDEN, J. 2008. *Verdi*, Oxford University Press.
- BUTT, J. 2002. *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance* (Musical Performance and Reception). Cambridge: Cambridge University Press.
- CHUSID, M. 1997. *Verdi's middle period 1849–1859: Source studies, analysis and performance practice*. University of Chicago Press.
- CHUSID, M. 2012. *Verdi's "Il trovatore"*, Eastman Studies in Music.
- CHUSID, M. WEAVER, W. 1979. *The Verdi companion*, E W. W. Norton & Company.
- CIVETTA, C. 2012. *The Real Toscanini: Musicians Reveal the Maestro*, Amadeus.
- CONATI, M. 1984. *Interviews and encounters with Verdi*, McArthur & Co / Orion.
- CONRAD, P. 2014. *Verdi and/or Wagner: Two Men, Two Worlds, Two Centuries*, Thames & Hudson.
- COWGILL, R (editor); PORISS, H. (editor) 2012. *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*, Oxford University Press.
- CRIPPA, P. 1998. *Giuseppe Verdi: Il melodramma italiano e la sua estetica nell'800*. Italia, Aiep.
- CROWEST, F.J. 1897. *Verdi: man and musician; his biography with especial reference to his English experiences*, London, Milne.
- DAHLHAUS, C. 1980. *La musica dell'Ottocento. Firenze: La Nuova Italia*. (trad. Laura Dallapiccola). Original [1980] en alemán: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*.
- DAHLHAUS, C. 1983. *Foundations of Music History*, Cambridge University Press.
- DAHLHAUS, C. 1996. *Estética de la música*. (trad. Juan Luis Milán) Original [1967] en alemán: *Musikästhetik* Ed Reichenberger, Alemania.

- DE VAN, G. ROBERTS, G (Translator) 1998. *Verdi's Theater: Creating Drama through Music*, University of Chicago Press.
- DELLA CORTE, A. 1990. *Arturo toscanini*, Edizioni Studio Tesi.
- DONINGTON, R. 1990. *Opera & its Symbols*, New Heaven & London, Yale University Press.
- EDWARDS, G - EDWARDS, R. 2008. *The Verdi Baritone: Studies in the Development of Dramatic Character*, Indiana University Press.
- ELLIOT, M. 2006. *Singing in Style: A guide to vocal performance practices*, New Heaven & London, Yale University Press.
- FRASSA, L. NICCOLAI, M. 2013. *Verdi Reception*, Brepols Publishers.
- GADAMER, H-G. 1993. “*Verdad y método*” (trad Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito) Original [1960] en alemán: *Wahrheit und Methode* Ediciones Sígueme, Salamanca.
- GONZÁLEZ R. J. P. El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa En: Revista Musical Chilena. Año UV.Julio-Diciembre. 2000. N° 194.
- GOSSETT, P. 2008. *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*. Chicago: University Of Chicago Press.
- HARWOOD, G. 2012. *Giuseppe Verdi: A Research and Information Guide*, Routledge Music Bibliographies.
- HAYNES, B. 2002. *A history of performing pitch: The story of 'A'*. Lanham: The Scarecrow Press.
- HOBBSAWM, E. 2011. *La era de la revolución 1789-1848*. Critica.
- HUEBNER, S. 2010. *National Traditions in Nineteenth-Century Opera, Volume I*, Canada, McGill University.
- HUGHES, S. 1959. *The Toscanini legacy: a critical study of Arturo Toscanini's performances of Beethoven, Verdi, and other composers*. Londres, Putnam.
- KATZ, M. 2010. *Capturing Sound: How technology has changed music* California, University of California.
- KIMBELL, D. 1981. *Verdi in the Age of Italian Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- KUNST, J. 1950 *Musicologica: A Study of the Nature of Ethnomusicology, Its Problems, Methods, and Representative Personalities*. Amsterdam, Indisch Institut

- LATERZA, C. 2013. *I duetti d'amore nelle opere di Giuseppe Verdi. Un'analisi drammaturgico-musicale*, Amazon Digital Services.
- LATHAM, A. PARKER, R. 2001. *Verdi in performance*, Oxford University Press.
- LIEBLING, E. 1943. *The Estelle Liebling book of coloratura cadenzas: containing traditional and new cadenzas cuts, technical exercises, and suggested concert programs*. New York: G. Schirmer.
- LUCCARDI, V-VERDI, G.; GENESIO, L. (editor) 2008. *Carteggio Verdi Luccardi*, Parma, Istituto di Studi Verdiani.
- LÜDERSEN, C.; DOTTO, C. 2013. *The Archivio Storico Ricordi*. Milan, Bertelsmann SE & Co. KGaA, Gütersloh Ricordi & C.
- MARCO, G.; GILARDONDE, G. 2001. *Dal labbro, il canto. Il linguaggio vocale delle opere di Verdi*, Italia, Omega.
- MARTIN, G. 2004. *Verdi - His Music, Life and Times*, Limelight Editions.
- MARTIN, G. 2011. *Verdi in America: Oberto through Rigoletto* (Eastman Studies in Music).
- Mc CANTS, C. 2009. *Rigoletto, Trovatore, and Traviata: Verdi's Middle Period Masterpieces on and Off the Stage*, McFarland.
- MEYER FORSTING, R. 2018 *Raising Heirs to the Throne in Nineteenth-Century Spain: The Education of the Constitutional Monarch (Palgrave Studies in Modern Monarchy)*. Palgrave Macmillan
- MILA, M- TONIETTI T. M. (editor) 2015. *Le opere «brutte» di Giuseppe Verdi*, Italia, Manni.
- MILA, M. 1992. *El arte de Verdi*, Alianza Música, Madrid.
- MILA, M. 2012. *Verdi*, BUR.
- MONTEMORRA, M.R.; PORRIS, H. (Editoras) 2010. *Fashions and Legacies of Nineteenth-Century Italian Opera*. Cambridge University Press.
- MONTGOMERY, A. 2006. *Opera Coaching: Professional techniques and considerations*, Nueva York, Routledge.
- MORDDEN, E. 1987 *A Guide to Opera Recordings*. Oxford University Press
- MULA, O. 1999. *Giuseppe Verdi (L'identità italiana)*, Il Mulino.
- MUTI, R. 2014. *Verdi, l'italiano. Ovvero, in musica, le nostre radici*. BUR.

- NATTIEZ, J.J. 1990. *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Princeton University Press (Trad. de Carolyn Abbate) Original [1987] en francés: *Musicologie générale et sémiologie*.
- NOSKE, F. 1977. *The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi*. Springer.
- OSBORNE, CH. 1969. *The complete operas of Verdi*, Londres, Indigo.
- OSBORNE, CH. 2007. *The opera lovers companion*, Yale University Press.
- PARKER, R. 1997. *Leonora's last act: essays in verdian discourse*. Princeton University Press.
- PARKER, R. 1998. *Historia ilustrada de la ópera*, Madrid, Páidos Ibérica.
- PARKER, R. 2006. *Remaking the Song: Operatic Visions and Revisions from Handel to Berio. Series: Ernest Bloch Lectures*. University of California Press.
- PARKER, R. 2007. *The New Grove Guide to Verdi and His Operas*. Oxford University Press.
- PASQUINI, E. 2000. *Catalogo della discoteca storica dell'Istituto nazionale di studi verdiani Vol.I*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani.
- PHILIP, R.; LEEDY, D. 2004 *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*. Inglaterra. Cambridge University Press.
- PHILLIPS-MATZ; PORTER, M. 2001. *Verdi: Una biografía*, Paidós, Barcelona.
- PIZZI, M. 2014. *Verdi contro Wagner: Storia di un'amicizia segreta*, Marco Pizzi.
- PORRIS, H. 2009. *Changing the Score: Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance*. Oxford University Press.
- RADICE, M. (editor) 1998. *Opera in context. Essays on Historical Staging from the Late Renaissance to the Time of Puccini*. Oregon: Amadeus Press.
- RICCI, L. 1984. *Variazioni-Cadenze-Tradizioni per canto. Vol 1*. Milán: Ricordi.
- ROGER, L.P. 1981. *Studies in Early Verdi (1832-1844): New Information and Perspectives on the Milanese Musical Milieu and the Operas from Oberto to Ernani*, University of London.
- ROSELLI, J. 2000. *The life of Verdi*, Cambridge University Press.
- ROSEN, D. PORTER, A. 1984. *Verdi's "Macbeth": A Sourcebook*. New York: Norton; London: Cambridge University Press
- RUIZ TARAZONA, A. 2014. *Verdi y su relación con España*, Amazon Digital Services.

- SASSOON, D. 2006. *The Culture of the Europeans* HarperCollins Publishers. Kindle Edition.
- SERAFIN, T.; TONI, A. 1958. *Stile, tradizioni e convenzioni del melodrama italiano del settecento e dell'ottocento* (Vol1 y 2). Milán: Ricordi.
- STEANE, J. B. 1993 *The Grand Tradition: Seventy Years of Singing on Record*. Macmillan Pub Co
- TARUSKIN, R. 2010 *The Oxford History of Western Music. Vol 3*. Oxford University Press.
- WALKER, F. 1962. *The man Verdi*, New York, Knopf.
- WEAVER, W. 1978. *Verdi a Documentary Study*, Thames & Hudson.

ARTÍCULOS

- BALKIN, J. 2013. Verdi High C. *Tex. L. Rev. Vol: 91*, 2013. Faculty Scholarship Series, Yale Law School, pp 1687-1709. Link: http://digitalcommons.law.yale.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=5610&context=fss_paper
- BALTHAZAR, E. 2004. The form of set pieces. *The Cambridge companion to Verdi*. Cambridge, pp. 49-68.
- BALTHAZAR, S. 1989. The Primo Ottocento Duet and the Transformation of the Rossinian Code. *The Journal of Musicology*, Vol. 7, No. 4, University of California Press, pp. 471-497. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/763777>.
- BEARDSLEY, R. LEECH-WILKINSON, D. "A Brief History of Recording to ca. 1950" publicado por Centre for the History and Analysis of Recorded Music (2009), Disponible en: http://www.charm.kcl.ac.uk/analysing/p9_0_1.html Consultado el 10-01-2017
- BLACK J. N. 1983. Salvatore Cammarano's programma for "Il trovatore" and the problems of the finale, *Studi Verdiani* N° 2 pp. 78-107.
- BORWICK, J. "Gramophone record and compact technology" publicado por el diccionario Oxford Music Online – Disponible en http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26294?q=recording+sound&search=quick&pos=4&_start=1#firsthit Consultado el 15-12-2016

CANESSA, F. 1974. Salvatore Cammarano e il libretto ideale del Trovatore” *Il Teatro e la musica di Giuseppe Verdi: atti del III congresso internazionale di studi verdiani*, Milano, Piccola Scala, (12-17 giugno) 1972, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, pp 14- 20. Permalink: <http://www.digital.casalini.it/0000002013>.

CHRISTENSEN, T. 2001. Musicology. Grove Music Online. Ed. Retrieved 21 May. 2018, www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046710.

CHUSID, M. 1966. The organization of Scenes with Arias: Verdi's Cavatinas and Romanzas. *Situazione e prospettive degli Studi Verdiani nel mondo Atti del I Congresso internazionale di studi verdiani*, Venezia, Parma, Istituto di studi verdiani, 1969 pp 59 - 65. Permalink: <http://digital.casalini.it/0000002014>.

CHUSID, M. KAUFMAN, TH. 1987. The First Three Years of 'Trovatore'. *Verdi Forum*: No. 15, Article 3. Available at: <http://scholarship.richmond.edu/vf/vol1/iss15/3>.

CRUTCHFIELD, W. 1983. Vocal Ornamentation in Verdi: The Phonographic Evidence. *19th-Century Music*, Vol. 7, No. 1. University of California Press, pp. 3-54. URL: <http://www.jstor.org/stable/746545>.

DE VAN, G. 2003. Le trouvere (Il trovatore): verdi et l'ideal chevaleresque. *L'avant-scene* N° 60, pp10-15.

DELLA SETA, F. 2014. Ma infine nella vita tutto è morte. What does "Il trovatore" tell us? *Studi Verdiani*, N° 24, pp. 11-41.

DELLA SETA, F. MONTEMORRA MARVIN, R. MARICA, M. 2003. Verdi 2001: Atti del Convegno internazionale / Proceedings of the International Conference, Parma - New York - New Haven, 24 January - 1 February 2001”. 2 vols. Florence: Leo S. Olschki Editore.

DENT, E. 1939. Translating Trovatore. *Music & Letters*, Vol. 20, No. 1, Oxford University Press pp. 7- 20. Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/728521>.

DRABKIN, W. 1982. Characters, Key Relations and Tonal Structure in 'Il trovatore'. *Music Analysis*, Vol. 1, No. 2, Wiley, pp. 143-153 URL: <http://www.jstor.org/stable/854125>.

DUKLES, V. 2001. Musicology. Grove Music Online. Ed. Retrieved 21 May. 2018, from

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000046710>.

FAIRTILE, L. 1993. The Violin Director in 'Il trovatore' and 'Le trouvère': Some Nineteenth-century Evidence. *Verdi Forum*: No. 21, Article 3, pp 16-26 Available at: <http://scholarship.richmond.edu/vf/vol1/iss21/3>.

FAIRTILE, L.B. 1996. Verdi's First "Willow Song": New Sketches and Drafts for "Otello" *19th-Century Music*, Vol. 19, No. 3, University of California Press, pp. 213-230. Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/746219>.

FREITAS, R. 2002. Towards a Verdian Ideal of Singing: Emancipation from Modern Orthodoxy. *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 127, No. 2, Taylor & Francis, Ltd. on behalf of the Royal Musical Association. pp. 226-257. Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3840464>.

FRITS, N. 1973. Ritual scenes in Verdi's operas. *Music & Letters* Vol. 54, No. 4. Oxford University Press, pp. 415-439. Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/734417>.

FULD, J. 1974. Nineteenth-Century Operatic Violin Conductors'. *Notes*, Second Series, Vol. 31, No. 2, pp. 278-280. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/897124>.

GERHARD, A. 1994-1995. Dalla fatalità all'ossessione, "Il trovatore" fra mélodrame parigino ed opera moderna. *Studi Verdiani* N°10 pp. 61-66.

GERHARD, A. 2010. Dalla fatalità all'ossessione, "Il trovatore" fra mélodrame parigino ed opera moderna. *Trovatore: I quaderni del Festival Verdi* 4, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, Fondazione Teatro Regio di Parma, pp. 79-85 Permalink: <http://www.digital.casalini.it/2625425>.

GIGER, A. 2003. The Triumph of Diversity: Theories of French Accentuation and Their Influence on Verdi's French Operas. *Music & Letters*, Vol. 84, No. 1, Oxford University Press, pp. 55-83. Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3525879>.

GONZÁLEZ R. J. P. 2000. El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa. *Revista Musical Chilena*. N° 194, pp 26-40.

GOSSET, Ph. 1974. Verdi, Ghislanzoni, and "Aida": The Uses of Convention. *Critical Inquiry*, Vol. 1, No. 2, The University of Chicago Press pp. 291-334. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1342787>.

- GOSSETT, P. 1992. Scholars and Performers. *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, Vol. 45, No. 6, pp. 32-51. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3824150>.
- GOSSETT, P. 1993. New Sources for "Stiffelio: A Preliminary Report. *Cambridge Opera Journal*, Vol. 5, No. 3 Cambridge University Press, pp. 199-222. Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/823806>.
- GOSSETT, P. 2008. The Skeleton Score of Verdi's "Una vendetta in domino": Two Surviving Fragments. *Notes*, Second Series, Vol. 64, No. 3, pp. 417-434. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/30163137>.
- GOSSETT, P. 2013. Some Thoughts on the Use of Autograph Manuscripts in Editing the Works of Verdi and Puccini. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 66, No. 1, pp. 103 Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/jams.2013.66.1.103>.
- HANLON, J. 2011. Fatalism, Tragedy, and Morality: A Study of the Men in Verdi's 'Il trovatore' (Honors). *Papers*. Paper 3. Illinois Wesleyan University, pp 1-42 http://digitalcommons.iwu.edu/music_papers/3.
- HARWOOD, G.W. 1986. Verdi's Reform of the Italian Opera Orchestra. *19th-Century Music*, Vol. 10, No. 2. University of California Press, pp. 108-134. Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/746639>.
- HEPOKOSKI, J. 1987. Compositional emendations in Verdi's autograph scores: "Il trovatore", "Un ballo in maschera" and "Aida". *Studi Verdiani N°4- Annuale*. Parma, Istituto di studi verdiani, pp. 87-109. Permalink: <http://www.digital.casal-85.ini.it/2492389>.
- HUEBNER, S. 1992. Lyric Form in 'Ottocento' Opera. *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 117, No. 1, Taylor & Francis, Ltd. on behalf of the Royal Musical Association, pp. 123-147. URL: <http://www.jstor.org/stable/766283>.
- IZZO, F. 2007. Verdi, the Virgin, and the Censor: The Politics of the Cult of Mary in I Lombardi alla primacrocziata and Giovanna d'Arco. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 60, No. 3. University of California Press on behalf of the American Musicological Society, pp. 557-597 Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/jams.2007.60.3.557>.
- IZZO, F. Verdi, the Virgin, and the Censor: The Politics of the Cult of Mary in I Lombardi alla prima crociata and Giovanna d'Arco. *Journal of the American Musicological Society*,

Vol. 60, No. 3 (Fall 2007), pp. 557-597. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/jams.2007.60.3.557> . Accessed: 12/06/2013 19:05

KERMAN, J. 2006. Verdi and the Undoing of Women. *Cambridge Opera Journal*, Vol. 18, No. 1. Cambridge University Press, pp. 21-31. Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3878271>.

KIMBELL, B. 2003. Le trouvere (Il trovatore): D'El Trovador de Gutierrez a Il Trovatore de Cammarano. *L'avant-scene* N° 60, pp16-21.

KIMBELL, D.R.B. 1972. "Il Trovatore": Cammarano and García Gutiérrez. *Il Teatro e la musica di Giuseppe Verdi: atti del III congresso internazionale di studi verdiani*, Milano, Piccola Scala, (12-17 giugno), Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1974 pp 34-44. Permalink: <http://www.digital.casalini.it/2619353>.

LAWTON, D. 1990. La trasformazione da Il trovatore a Le trouvère.: *Verdi Festival 90*, Parma. Fondazione Verdi Festival-Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Parma, Grafiche STEP, pp15-48.

LAWTON, D. 2000. The Revision of Recitatives from Il trovatore to Le Trouvère, *Verdi Forum*: No. 26, Article 3. Available at: <http://scholarship.richmond.edu/vf/vol1/iss26/3>.

LESURE, F. -BOWERS, R. -HAGGH, B. 2001. Archives and music. Grove Music Online. Ed. Retrieved 21 May. 2018

MARTINOTTI, S. 1974. Verdi e lo strumentalismo italiano dell'ottocento. *Il Teatro e la musica di Giuseppe Verdi: atti del III congresso internazionale di studi verdiani*, Milano, Piccola Scala, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, pp - 285-297. Permalink: <http://www.digital.casalini.it/2619374>.

MARVIN, R. 2002. Interpretive Activism and the Political Uses of Verdi's Operas in the 1840s. *American Sociological Review*, Vol. 67, No. 3. American Sociological Association, pp. 345-366. Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3088961>.

MC CLARYS, S. 2001. Musicology. Grove Music Online. Ed. Retrieved 21 May. 2018, from www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046710.

MERRIAM, S.B. 1988. Case Study Research in Education: A Qualitative Approach. *The Jossey-Bass education series, The Jossey-Bass higher education series and The Jossey-Bass social and behavioral science series*, p. 207-219. Jossey-Bass, San Francisco.

- MONTEMORRA, M. R. 2001. The censorship of Verdi's operas in Victorian London. *Music & Letters* Vol. 82, No. 4. Oxford University Press. pp. 582-610. Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3526278>.
- MONTERDE, P. 2004. Sulle canzoni di Azucena e Manrico nel *Trovatore*. *Studi Verdiani N° 28–Annuale*. Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, pp 11-26. Permalink: <http://digital.casalini.it/2491095>.
- MOSSA C. M. 1992. La genesi del libretto del “*Trovatore*”. *Studi Verdiani* N°8 pp. 52-104,
- ORD-HUME, A. WEBER J.BORWICK J. 2001. Recorded sound. Grove Music Online. Ed. Retrieved 21 May. 2018,
- ORD-HUME, A.W.J.G. “Early Recording and notating devices” publicado por el diccionario Oxford Music Online Retrieved 21 May. 2018, www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046710.
- PARKER, R. 1982. The Dramatic Structure of 'Il trovatore'. *Music Analysis*, Vol. 1, No. 2, pp. 155-167. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/854126>.
- PETROBELLI, P. DRABKIN, W. 1982. Towards an Explanation of the Dramatic Structure of 'Il trovatore'. *Music Analysis*, Vol. 1, No. 2, pp. 129. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/854124>.
- POINDERFERST, B. 2003. Le trouvere (Il trovatore): Une genese difficile. *L'avant-scene* N° 60, pp4-9.
- PORRIS, H. 2001. Making Their Way through the World: Italian One-Hit Wonders. *19th-Century Music*, Vol. 24, No. 3, University of California, pp. 197-224 Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/ncm.2001.24.3.197>.
- POWERS, H S. 1987. La "solita forma" and "The Uses of Convention". *Acta Musicológica*, Vol. 59, Fasc. 1, International Musicological Society pp. 65-90. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/932865>.
- PRONKO, L. 1995. Trolls, Trills, and Tofu: Ibsen, Verdi, and Kabuki. *Comparative Drama*, Vol. 29, No. 3, pp. 303-318. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/41153754>.
- ROCCATAGLIATI, A. 2004. The Italian theatre of Verdi's day. *The Cambridge companion to Verdi*. Cambridge, pp. 15-29.

- ROSENBERG, J. 1986. A Sketch Fragment for 'Il trovatore'. *Verdi Forum*: No. 14, Article 3, pp – 29-35. Available at: <http://scholarship.richmond.edu/vf/vol1/iss14/3>.
- RUTHERFORD, S. 2007. La cantante delle passioni': Giuditta Pasta and the Idea of Operatic Performance. *Cambridge Opera Journal*, Vol. 19, No. 2, pp. 107-138. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/27607154>.
- SEGRE, A. 1947. Toscanini--The First Forty Years. *The Musical Quarterly*, Vol. 33, No. 2, Oxford University Press, pp. 149-177. Article Stable URL:<http://www.jstor.org/stable/739146>.
- SENICI, E. 2004. Words and music. *The Cambridge companion to Verdi*. Cambridge, pp. 88-110.
- SHACKELFORD, R. 1983. Luigi Dallapiccola Reflections on Three Verdi Operas. *19th-Century Music*, Vol. 7, No. 1, University of California, pp. 55-62. URL: <http://www.jstor.org/stable/746546>.
- SHAWE-TAYLOE, D., HAMBURGER, P., SILLEM, M., DAWES, F., CARNER, M., MURDOCH, A., MOORE, G. 1963. Schubert as Written and as Performed. *The Musical Times*, 104(1447), 626-628. doi:10.2307/948336.
- SMART, M.A. 2002. Primal Scenes: Verdi in Analysis. *Cambridge Opera Journal*, Vol. 14, No. 1/2, Primal Scenes: Proceedings of a Conference Held at the University of California, Berkeley, pp. 1-9. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3878279>.
- STANLEY, G II. Disciplines of musicology. Grove Music Online. Ed. Retrieved 21 May. 2018, www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.46710/omo-9781561592630-e-6002276220.
- VAUGHAN, D. 1979. The inner language of Verdi's manuscripts. *Musicology Australia* Vol 5, N°1, pp 67-153.
- WEBER, F. "Acoustic Recording" publicado por el diccionario Oxford Music Online – Disponible en <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/26294> Consultado el 15-12-2016
- WEISS, P. 1982. Verdi and the Fusion of Genres. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 35, No. 1, University of California Press on behalf of the American Musicological Society, pp. 138-156. URL: <http://www.jstor.org/stable/831289>.

www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026294.

DICCIONARIOS

New Grove Dictionary of Music and Musicians: www.oxfordmusiconline.com.

Real Academia de la lengua española: www.rae.es

TESIS PUBLICADAS

ANDRÉ, N.A. 1996. *Azucena, Eboli, and Amneris: Verdi's Writing for Women's Lower Voices*. Harvard University.

ANGELINI, M. L. 2006. *Fonte per la storia materiale dell'opera verdiana La Traviata* (Microfilm) ARBOR, A. (Editora) University of Michigan.

BALTHAZAR, S. L. 1985. *Evolving Conventions in Italian Serious Opera: Scene Structure in the Works of Rossini, Bellini, Donizetti, and Verdi, 1810-1850*. University of Pennsylvania.

CATALANO, A. R. 2000. *I Due Simoni: Revision as Recharacterization in Verdi's Simon Boccanegra*. Brandeis University.

CORDEL, O. C. 1997. *The Orchestration of Verdi: A Study of the Growth of Verdi's Orchestral Technique as Reflected in the Two Versions of Simon Boccanegra*. (Microfilm) ARBOR, A. (Editora) University of Michigan.

COSTANTINO, A. 2010. *The cimbasso and tuba in the operatic works of Giuseppe Verdi: a pedagogical and Aesthetic comparison*. University of North Texas.

DAUTH, U. 1981. *Verdis Opern im Spiegel der Wiener Presse von 1843 bis 1859. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte*. E. Katzbichler.

DRENGER, T. 1996. *Liebe und Tod in Verdis Musikdramatik: Semiotische Studien zu ausgewählten Opern*. Hamburg, Hamburger Beiträe zur Musikwissenschaft, no. 45. Hamburg: Wagner.

EASLEY, D. B. 2005. *Tonality and drama in Verdi's La Traviata*, Louisiana State University.

- EINSFELDER, S. 1994. *Zur musikalischen Dramaturgie von Giuseppe Verdis Otello*. Köln, Koelner Beitrage zur Musikforschung, vol. 184. Regensburg: Bosse.
- HALE, V. 1973. *The Tenor Arias in the Operas of Giuseppe Verdi* (Microfilm). ARBOR, A. (Editora) University of Michigan.
- HERMANN, W.A. 1963. *Religion in the Operas of Giuseppe Verdi*. Columbia University.
- KITSON, J. R. 1985. *Verdi and the Evolution of the Aida Libretto*. University of British Columbia.
- KREUZER, G. K. 2004. *Verdi and German Culture, 1871-1945*. Oxford University Press.
- LAWTON, D. 1973. *Tonality and Drama in Verdi's Early Operas*. Berkeley, University of California, Berkeley.
- MIHELIC, S. 2001. *Similarities in the use of dramatic recitative style in the music of Claudio Monteverdi and Giuseppe Verdi with some performance-practice issues*. University of North Texas.
- MOREEN, R.A. 1975. *Integration of Text Forms and Musical Forms in Verdi's Early Operas*. Princeton University.
- OWEN, J. A. 2012. *Hidden music: Vowel formant theory and the languages of Verdi's Don Carlos*, Louisiana State University.
- PALEKAR, P. 2010. *Performance Practices of Violetta's First Act Aria from Verdi's La Traviata: A Survey of Recordings*. Arizona State University.
- PARR, S. 2009. *Melismatic Madness: Coloratura and Female Vocality in Mid Nineteenth-Century French and Italian Opera*. Columbia University.
- ROSEN, D. 1976. *The Genesis of Verdi's Requiem*. Berkeley University of California.
- SABBETH, D. P. 1976. *Towards Falstaff: The Search for Musical and Dramatic Coherence in the Last Two Operas of Verdi*. City University of New York.
- STOCKER, L. 1969. *The Treatment of the Romantic Literary Hero in Verdi's Ernani and in Massenet's Werther*. ARBOR, A. (editora), University of Michigan.
- VETERE, M. L. 2010. *Italian Opera from Verdi to Verismo: Boito and La Scapigliatura*. University Microfilms International (UMI), Ann Arbor (editora).
- GOOLD, W. C. 1981. *The Verdian Baritone: A Study of Six Representative Operas*, University of Kentucky.

WALTERS, M D. 2007. *The Worlds of Rigoletto: Verdi's Development of the Title Role in Rigoletto*. Electronic Theses, Treatises and Dissertations. Paper 1298.

TESIS FINALIZADAS SIN PUBLICACIÓN (MA-PhD)

BEYER, B. 1985. *Selbstverständigung und Verselbständigung. Eine Analyse von Giuseppe Verdis Don Carlos*. Technische Universität, Berlin.

ENSEN, L. 1987. *Giuseppe Verdi and the Milanese Publishers of his music: from Oberto to La Traviata*. New York University.

FAST, J. A. 1973-4. *Boito, Verdi and Shakespeare*. University of Birmingham.

GERHARTZ, L. K. 1968. *Die Auseinandersetzungen des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen Drama. Ein Beitrag zur szenischen Strukturbestimmung der Oper*. Freie Universität, Berlin.

LA ROSA, J. S. 2006. *Formal convention in Verdi's Falstaff*. Louisiana State University.

LUSK, F. L. 1975. *An Analytical Study of the Verdi Romanze*. Indiana University.

WENER, K. 1986. *Studien zu Verdis Falstaff* Kiel.

TESIS EN DESARROLLO

CZAIKA, I. G. *Charakterisierende Motivtechnik in den frühen Opern von Giuseppe Verdi*.

DALTON, D. *Early Trovatore Sources before Verdi*. Brandeis University; Allan Keiler, Innsbruck.

KIM, L. *Changing Meanings of Ornamentation in Nineteenth-Century Italian Opera*. Eastman School of Music, University of Rochester.

KLIER, T. *Die Instrumentation bei Verdi*. Würzburg.

ROSSINI, P.A. *Performance Practice in Verdi: Arturo Toscanini's Legacy*. University of Sydney.

SCHNEIDER, H.J. *Verdi auf der deutschen Bühne des 19. Jahrhunderts*, Leipzig.

WEDELL, F. *Studien zu den frühen Opern von Verdi*. Kiel; Friedhelm Krummacher.

SITIOS WEB

<http://www.studiverdiani.it> (consultado el 12 de febrero 2016)

<http://www.nyu.edu/projects/verdi> (consultado el 12 de febrero 2016)

<http://www.tinfoil.com> (consultado el 13 de marzo 2018)

<http://cylinder.de> (consultado el 13 de marzo 2018)

<http://www.archeophone.org/windex.php> (consultado el 13 de marzo 2018)

<https://www.nps.gov/edis/learn/photosmultimedia/very-early-recorded-sound.htm>
(consultado el 13 de marzo 2018)

<https://archive.org> (consultado el 17 de noviembre 2017)

<http://cylinders.library.ucsb.edu/index.php> -<https://www.loc.gov> (consultado el 13 de marzo 2018)

<http://www.library.ucsb.edu/OBJID/Cylinder2323> (consultado el 17 de noviembre 2017)

