



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

ANÁLISIS HISTÓRICO-MUSICAL SOBRE EL CICLO
QUATTRO RISPETTI Y LA ÓPERA *EL SECRETO DE SUSANA* DE
ERMANNO WOLF-FERRARI.

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN CANTO

QUE PRESENTA:

**MARÍA DE LOURDES MARTÍNEZ
VELÁZQUEZ**

ASESORES

MTRO. RUFINO MONTERO GUTIÉRREZ

MTRO. ELÍAS MORALES CARIÑO

MÉXICO D.F.

FEBRERO 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A Dios en primer plano, por haberme dotado de este maravillo y singular instrumento que es el canto, y por haberme puesto en el camino de la música, arte divino en toda la extensión de la palabra.

A mis padres Salvador y Guadalupe que, porque aun en contra de su voluntad siempre han respetado la mía dejándome tomar mis propias decisiones, lo cual agradezco infinitamente. Los amo.

A mis hijos Edgar, Isabel y Emiliano que han sido mi motor en la vida, mis estrellas, mis veletas. Gracias a ustedes he comprendido el valor de la existencia, de la responsabilidad, del amor incondicional y por ustedes soy lo que ahora soy como ser humano. Los amo.

A mis maestros de canto por su invaluable presencia y existencia. Gracias Lorena Barranco pues me diste unas alas grandiosas, gracias Barbara Lorey por haberme enseñado a usarlas y gracias Jasmin Martorell por darme la libertad para volar.

A mi querida Escuela Nacional de Música ahora Facultad de Música, por alojarme durante tantos años, otorgándome la oportunidad del conocimiento junto con el colegiado de profesores que con tanta dedicación me impartieron sus conocimientos.

A Héctor Silva, por el sostén que para mí representa, por brindar de su tiempo y por compartir la responsabilidad de la vida.

A cada uno de los integrantes del coro GAM por su preciosísima amistad, la cual me ha sostenido y animado para no caer.

A todos mis amigos, que han estado involucrados en este proyecto y de los cuales he recibido una ayuda invaluable. Eric Fernández, Luis Miguel Juárez, Daniel Vargas, Miguel García, Tonantzin Ortega, Raúl Maldonado, Antonio Pacheco, Laura Martínez, Fernanda de la Fuente, Jesús Chávez, Ferdinando Hernández, Jaime Rivera Gamboa, Héctor Arizmendi, y a todos los que de alguna manera han aportado para éste gran proyecto de vida.

A mi asesor de tesis Elías Morales Cariño por su gran e inestimable apoyo, por su tiempo, su paciencia y por su amistad de tantos años.

A mi asesor vocal el Mtro. Rufino Montero Gutiérrez.



Ermanno Wolf-Ferrari¹

¹ Rodoni.

ÍNDICE

Introducción.....	1
--------------------------	----------

Primera parte

LA ÉPOCA EN QUE SE DESARROLLÓ LA VIDA DEL COMPOSITOR.

1 Contexto histórico, político, social y cultural.

1.1 Europa a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Momento de la historia propicio para el avance económico y científico. La segunda revolución industrial y el Imperialismo.....	3
1.2. Los movimientos culturales. Pensamiento y estética de la época.....	6

2 La música en Europa.

2.1 La música en Europa en el cambio del siglo. Finales del Romanticismo. La hegemonía de la música alemana y francesa. Tendencias musicales.....	8
2.2 La música en Italia.....	12
2.3 La ópera en Italia. La influencia de Verdi en el medio cultural y musical. Verismo.....	15

Segunda Parte

VIDA Y OBRA DE ERMANNNO WOLF-FERRARI.

3 Biografía.

3.1 Desde sus progenitores hasta su muerte.....	21
3.2 Catálogo de obras.....	34

Tercera Parte

PENSAMIENTO Y ESTILO MUSICAL.

4 E.W.F, filósofo.

4.1 Influencias literarias y filosóficas. Pensamiento filosófico. El genio como signo de amor. La armonía del alma, la armonía de lo absoluto.....	38
4.2 Estilo musical. La belleza como ideal. Postura ante la nueva música.....	43

Cuarta Parte

OBRAS A INTERPRETAR.

5 *Quattro Rispetti.*

5.1 Antecedentes.....48

5.2 *Rispetto I.*

5.2.1 Análisis musical.....51

5.2.2 Sugerencias interpretativas.....53

5.3 *Rispetto II.*

5.3.1 Análisis musical.....55

5.3.2 Sugerencias interpretativas.....57

5.4. *Rispetto III.*

5.4.1 Análisis musical.....58

5.4.2 Sugerencias interpretativas.....69

5.5 *Rispetto IV.*

5.5.1 Análisis musical.....61

5.5.2 Sugerencias interpretativas.....62

6 *El secreto de Susana.*

6.1 Antecedentes.....64

6.2 Sinopsis.....69

6.3 Análisis de la obra.....70

6.4 Reflexiones sobre los roles.....88

7 Conclusiones.....90

8 Bibliografía.....91

Anexo 1 Notas al programa

Anexo 2 Traducción de las obras.

*Ni un elevado grado de inteligencia, ni la imaginación,
ni ambas cosas unidas van a crear un genio.
Amor, amor, amor, esa es el alma del genio.*

WOLFGAN AMADEUS MOZART²

² Campbell, 17.

INTRODUCCIÓN

El canto artístico es un medio de expresión indudablemente muy personal. Los procedimientos de los que éste se vale para establecer una comunicación entre la música, el intérprete y el público son muy diversos. Van desde el estudio y el dominio de la obra, pasando por el conocimiento del contexto histórico, social y cultural; el acercamiento con la vida, pensamiento y estilo del autor; hasta llegar al bagaje de emociones, experiencias y conocimientos que el propio intérprete posee. Todo esto dará como resultado una experiencia estética enriquecedora que elevará por sí misma la calidad de la música que se interprete. Es precisamente este aspecto, el del conocimiento global y profundo que versa sobre una obra, el fundamento del presente trabajo.

Para poder ejecutar una obra lo más cercana posible a la concepción del compositor, es importante conocer no sólo la partitura en sus aspectos musicales, de agógica o dinámica, de melodía, armonía o ritmo, también el intérprete debe adentrarse tanto en la estética de la época como en el pensamiento musical y filosófico del compositor. Conjuntar en una puesta en escena todos estos elementos es un gran reto, pues sumado al aspecto intelectual se encuentran los aspectos emocional y espiritual que dotarán de una personalidad a la obra, en este caso a la música de Ermanno Wolf-Ferrari.

Ermanno Wolf-Ferrari, compositor de principios del siglo XX, vivió en una época con cambios drásticos en el decurso de la historia, en medio de conflictos tanto sociales, políticos y culturales, en un mundo que buscaba ser y existir a través de la ciencia y la tecnología en detrimento del espíritu, alejando al ser humano de su fuente amorosa, arrastrando a la humanidad a un separatismo y a su propia destrucción.

A principios de siglo XX se da un rompimiento en términos artísticos con las formas establecidas de los siglos anteriores, especialmente con el Romanticismo. Manaba un torrente de ideas individualistas muchos alimentados de concepciones dictados por la razón científica e intelectual, que formaban una especie de aristocracia artística y separaban al arte del gusto del público. En esta época de cambios Wolf-Ferrari ofrece una postura estilística alimentada por ideologías filosóficas y metafísicas, en donde el arte debería estar siempre ligado al público y éste debía disfrutar y entender lo que pasaba. A través de su música buscaba dar paz a los escuchas, por lo que siempre compuso con amor.

La visión humanista de Wolf-Ferrari representa una interesante postura artística en medio de un mundo cambiante, separatista y dirigido por la ciencia y la tecnología, y en donde la razón se encontraba por encima del espíritu, ocasionando una mecanización y una falta de amor en el ser humano.

Ermanno Wolf-Ferrari es para mí un descubrimiento, de hecho hay poca bibliografía sobre él, por lo cual consideré pertinente dedicar un capítulo a su biografía, pues esto representa un importante aporte para todo aquel interesado en adentrarse en la obra de Wolf-Ferrari.

El propósito de este escrito es ubicar a Wolf-Ferrari y su obra en el tiempo, establecer conexiones entre su postura artística, momento histórico y dos de sus obras: *Quattro rispetti* y *El secreto de Susana*.

Primera Parte

LA ÉPOCA EN QUE SE DESARROLLÓ LA VIDA DEL COMPOSITOR

I. Contexto histórico, político, social y cultural.

1.1 Europa a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Momento de la historia propicio para el avance económico y científico. La Segunda Revolución Industrial y el Imperialismo.

Los acontecimientos sociales, culturales y científicos de cualquier época, si bien es cierto que se suscitan en diversos quehaceres del ser humano, siempre van ligados, retroalimentándose y modificándose constantemente en aras de una búsqueda transformadora que lleve a la humanidad hacia un beneficio y progreso.³ Así, las tendencias políticas, económicas, científicas y sociales son las que marcan definitivamente el pensamiento y la psique de la sociedad y sus intelectuales, e influyen directamente en el quehacer artístico y cultural de cada periodo.

El siglo XIX tuvo una importancia particular dentro de la historia, ya que fue el escenario en el que se dio una serie de acelerados cambios (a diferencia de otras etapas) en un lapso de tiempo extremadamente corto que modificó el rumbo de la humanidad. Surgieron en la época las más drásticas y decisivas revoluciones, tanto sociales como culturales, las cuales determinaron un rumbo distinto en un mundo establecido con formas convencionales, que llevaron a la construcción de un nuevo orden social, político, económico, científico, cultural y artístico, en el que occidente fue el proveedor y dictador de las tendencias, modas, estéticas, filosofías y políticas (Prekler, 41, Wright, 122 y Colton, 11).

La Segunda Revolución Industrial permitió un desarrollo económico, científico y tecnológico en toda Europa y la encaminó hacia un desenfrenado y vertiginoso progreso en todos los aspectos, permeando a su vez esa riqueza y desarrollo hacia otras partes del mundo (Prekler, 47). Se respiraba un ambiente de prosperidad nunca antes visto. Había mejores condiciones de salud, de higiene y económicas; se propició el progreso para un

³ Sin embargo, en muchas ocasiones estos cambios sólo beneficiaron y benefician a unos cuantos y son utilizados incluso para exterminar al hombre por el hombre.

gobierno democrático, se respetaba la individualidad, se fomentaba el humanitarismo y hubo un florecimiento en la cultura y las artes, todo esto dando una “aparente” esperanza para un mejor futuro (Colton, 12).

Fue una época en la que los descubrimientos se encontraban a la orden del día. La penicilina, la electricidad, el petróleo, entre otros hallazgos aportaron beneficios hacia la tecnología (por ejemplo la invención del teléfono, el automóvil, el alumbrado público, el bombeo de agua, etc.) y ésta, a su vez, generó grandes beneficios a los sectores de la sociedad con mayores posibilidades económicas. Estos grupos sociales comenzaron a experimentar un nivel de vida más elevado, con mayor limpieza, comodidad y movilidad. Los progresos científicos fijaron las bases de la época (Morgan, 27).

Para Robert P. Morgan la teoría científica que proporcionó al periodo su imagen característica fue la de la Evolución de las Especies: a mediados del siglo XIX, el naturalista inglés Charles Darwin expuso en su obra *El origen de las especies* su hipótesis de la selección natural, la cual propicia que sobrevivan los individuos más fuertes y dotados. La teoría de Darwin fue expandida por varios de sus seguidores, los cuales la aplicaron a fenómenos como la evolución de las clases sociales, el alzamiento y la caída de las naciones y a casi todos los aspectos de la vida humana. Ellos proporcionaron las bases para la observación del mundo que camina y evoluciona hacia la perfección: el “progreso” se convierte en el lema del periodo (Morgan, 28).

Fue la era del acero (Wright, 146), y la industria se sirvió de ello para la creación de nuevas máquinas, lo que dio soporte a las empresas algodoneras, siderúrgicas y de transporte. Se generó una importante expansión industrial, creándose por primera vez las grandes corporaciones internacionales y suscitaron una apertura en el comercio, lo que enriqueció a unos pocos sectores de la población. Por otro lado, los campesinos se enfrentaron con el desempleo y comenzaron a emigrar hacia las ciudades en busca de nuevas fuentes de trabajo, soportando largas jornadas y poca paga. Esto último provocó movimientos obreros, en los que los trabajadores se organizaron y finalmente dieron pie a la creación de los primeros sindicatos, en la que se demandaba una mejora de la situación laboral y de las jornadas de trabajo.

Las potencias europeas, con el afán de expandirse por todo el mundo, comenzaron a introducirse en los países menos desarrollados, imponiendo su forma de gobierno, explotando sus recursos naturales y ocupándolos como lugares de paso para la

comercialización. A este periodo de expansión se le conoce como Imperialismo, iniciado en 1882 cuando el gobierno británico invade a Alejandría (Colton, 12).

En esta etapa los países industrializados más poderosos, comenzaron a expandirse hacia gran parte de África, Asia y América, e implantaron el capitalismo como sistema social y económico (Salvetti, 3). Sin embargo este régimen verá su fin como sistema monopolizador con el surgimiento del socialismo a partir de la Revolución Rusa.

Deseosos de obtener el poder sobre la mayor parte posible de la superficie de la tierra, los países imperialistas plantaron su bandera primero a las orillas de los continentes, pero poco a poco se internaron en los territorios llevando sus factorías o campamentos mineros. Tiempo después se inició una competencia por la adquisición de la tierra, en la que ningún gobierno quería quedarse atrás, e inevitablemente surgieron los enfrentamientos (Colton, 13). Estos deseos de poderío y las disputas que de ello emergieron, llevaron inevitablemente a la más sangrienta y fatídica guerra que se hubiese visto, la Primera Guerra Mundial, que marcó un nuevo rumbo en la vida de la humanidad.

La expansión llevada a cabo por los países capitalistas tuvo evidentemente un sentido de poderío económico, de dominio en los mercados mundiales, de imposición de formas de gobierno. Pese a lo anterior se benefició en gran medida el intercambio cultural, e hizo del final del siglo XIX una de las etapas más enriquecedoras y fructíferas en el ámbito artístico. La pintura, la literatura, la música y la escultura de diversos países y de diferentes épocas se encuentran íntimamente ligados entre sí en un mismo espacio de tiempo, potencializándose unos a otros, y en muchos casos abriendo paso a las nuevas expresiones artísticas que se darían durante el siglo XX. (Preckler, 49).

Observamos pues cómo el periodo de finales del siglo XIX y principios del siglo XX se caracterizó por un protagonismo preponderante de la ciencia y la tecnología. El método científico abarcó gran parte del desarrollo en los diferentes círculos de acción humana, y fue aprovechado por las potencias para adquirir poder sobre el globo terráqueo. El positivismo científico marco el pensamiento de la época, lo que ocasionó una gran deshumanización en todas las áreas incluso en el arte, descalificando y haciendo nulo el sentimiento y el espíritu.

Paradójicamente a esta etapa imperialista y de patente simulación de “progreso” se le conoce también como la época del decadentismo. El decadentismo como pensamiento

social artístico e intelectual y como manifestación en contra de la razón científica y de la mecanización del mundo.

1.2 Los movimientos culturales. Pensamiento y estética de la época.

Como Morgan y Colton han dicho, Europa se vio inmersa en una espiral creciente que irradiaba poderío y magnificencia en todos los aspectos de la vida. Tanto Salveti como Gómez hacen alusión al surgimiento de una ideología oficial que llegó a su punto más álgido con la realidad político-social de la época. Esta realidad se expandió a través de los medios de comunicación que difundían las “maravillas y novedades”, eran expuestas en las demostraciones de arte. Coexiste un tipo de intelectual que va a la par de este progreso y forma parte de la construcción del pensamiento de la “cultura oficial”. Una cultura que puede impactar, asustar, conmover y manipular a la sociedad gregaria. La arquitectura es el ejemplo más claro del tema en cuestión, baste recordar la monumentalidad de la torre Eiffel:

La <<grandiosidad>> es la imagen artística de esta cultura oficial... Se desarrolla de esta manera una auténtica psicología de masas, considerada frecuentemente como coronación de la gran obra de arte...masas manipuladas con los nuevos instrumentos culturales, son la grandiosidad de las obras, con la persuasión del nuevo periodismo organizado industrialmente. (Salveti, 5)

Si Alemania fue en ese tiempo el país con mayor poderío industrial y económico, Francia lo fue en el aspecto artístico e intelectual (Morgan, 56). París fue la ciudad luz en la que emergieron los círculos artísticos encargados de dictar y dirigir las nuevas estéticas de la época.

En párrafos anteriores se mencionó que el progreso, aunque mucho, fue en beneficio de muy pocos; era sólo aparente, ya que en el fondo se agitaban fuerzas inconformes con la situación de dominio. El artista y el intelectual, espejos fieles de los acontecimientos sociales, expresaron de manera veraz la realidad de una sociedad marginada y empobrecida, a través de las corrientes como el realismo, el naturalismo y el verismo, dictando una estética distinta a la generada por la pomposidad del progreso, la ciencia y la tecnología. Una estética basada en el pensamiento decadentista, en el retrato de la naturaleza humana, de sus instintos más oscuros, de una realidad sumamente empobrecida. Si bien, el pensamiento general planteaba predominantemente la razón

sobre el espíritu, estos círculos de intelectuales, autodenominados simbolistas, se promulgaron en contra de este pensamiento, por considerarlo aniquilador del espíritu del hombre. Se satirizó a todo lo que tuviera que ver con la ciencia y la tecnología, productos de la razón.

Hay claramente una serie de rasgos que caracterizaron al pensamiento del nuevo intelectual. Por un lado, huye del arte de masas, creando una especie de aristocracia cultural; busca nuevas experiencias con tendencia al desencanto así como el individualismo y la soledad; es extremista, todo es difuso, nada es claro; hay algunos que se escapan en excesos y placeres ocultos (*bohémien*), y hay quienes vagan sin rumbo fijo por la ciudad (*dandy*), pareciendo más bien inadaptados que rechazaban completamente al mundo y que estaban inconformes con los tiempos en que vivían. Salveti cita a Freud en lo que llamó “el malestar de la civilización” (7), en donde se rechazaba a la sociedad contemporánea producto del mundo de la ciencia y la tecnología. Por otro lado, el “nuevo intelectual” utiliza el símbolo como forma de representación, contrario a la tendencia del figurativismo preponderante de los siglos pasados. Es a través de la simbología que quiere expresar lo interior. Hay una fuerte exaltación de los sentidos, del instinto y de lo sensible. Este simbolismo que nace en la literatura alimenta y fluye hacia la pintura del impresionista y hacia la música, busca lo más oscuro e intrincado del alma. Es más significativo buscar la esencia de las cosas y no la forma. Este intelectual inadaptado se llamó a sí mismo decadente.

El decadentismo renace hacia 1885 en los cenáculos simbolistas franceses, expandiéndose rápidamente por toda Europa. El decadente es el representante de los valores de la cultura (Cardona, 23), “denuncia la imposibilidad de la ciencia para llegar hasta las raíces profundas de la existencia” (Salveti, 8).

Apoyando a este concepto de decadentismo coexistió la corriente psicoanalítica de Freud, quien desarrolló su método exponiendo al subconsciente o inconsciente como regidor del alma en el ser humano. Esta corriente psicoanalítica derribó la teoría del positivismo consistente en un método científico y aportó material para unas nuevas corrientes artísticas: el expresionismo y el surrealismo.

Nietzsche, el filósofo decadentista por excelencia y el que marcó el rumbo del pensamiento contemporáneo, alentaba y exaltaba a la liberación de los instintos, de la violencia (Salveti, 8). Freud con su aportación del psicoanálisis, fundamentaba

precisamente este lado instintivo del que es portador el hombre. Wagner, gran amigo de Nietzsche, se nutre de estas teorías e ideas y las conjunta en su filosofía musical, dotando a la música orquestal de vida propia, exaltando el lado más humano de sus personajes mitológicos.

Por otro lado los poetas también buscan este lado expresivo, sencillo y muy individual. Verlaine se considera a sí mismo el más decadente de todos. La poesía, íntimamente ligada a la música, busca y exige de ella nuevas tonalidades, colores y armonías, fusionándose extraordinariamente como es el caso de Verlaine y Debussy con el ciclo *Les fêtes galants*.

Los cánones estilísticos del Romanticismo poco a poco van desapareciendo, abriendo paso a nuevas formas de expresión en las que no hay reglas establecidas o determinadas, simplemente se van manifestando de acuerdo a las necesidades de expresión. Así, por ejemplo, el Nacionalismo Ruso busca resaltar la música folklórica de su país, sin miedo de alejarse del academicismo Europeo; mientras que los españoles y franceses recurren al exotismo, haciendo alusión a la cultura de los países del lejano oriente o la India. Es, en general, un momento de creación muy diversa. El espíritu de lo nuevo es lo que define a esta época.

Todo este embalaje de acontecimientos tanto sociales como culturales, ese enjambre de tendencias y movimientos continúan dándose durante el cambio de siglo, pero se ven truncados por el suceso más sangriento y cruento que la humanidad había vivido hasta ese momento. Hacia el año 1914 se desata la Primera Guerra Mundial y sumerge a Europa en una tremenda crisis económica de la cual tarda algunos años en recuperarse.

2 La música en Europa

2.1 La música en Europa en el cambio de siglo. Finales del Romanticismo. La hegemonía de la música alemana y francesa. Tendencias musicales.

Hacia finales del siglo, Europa prosiguió con la consolidación de su dominio ideológico y económico hacia la mayor parte del globo terráqueo. En el terreno musical algunos países también ejercían cierta influencia tanto hacia el Continente europeo como hacia América, dictando las modas y las tendencias composicionales, mismas que tendrán un desarrollo muy diverso y que irán a la par de los cambios sociales.

Un aspecto importante a mencionar es la culturalización general que se originó a partir de una estandarización del repertorio sinfónico-operístico. El director de orquesta, como figura naciente, era el que de alguna forma se encargaba de dar difusión tanto a los compositores como a sus obras y junto a las grandes editoriales y a las instituciones teatrales, sinfónicas, escolásticas e incluso eclesiásticas generaron una cultura musical oficial (Salvetti, 17 y 21). Esta oficialización cultural estaba basada en dos aspectos importantes: el primero, la difusión de la ópera y de la música sinfónica; el segundo, dado a partir del rescate de la música del pasado a través de investigaciones musicológicas, lo que abrió paso al conocimiento de la música de Bach, Carissimi, Couperin, Palestrina, entre otros. La vista al pasado aportó una gran cantidad de estímulos a la civilización musical europea, ampliando el repertorio. Pero por debajo de esa cultura musical oficial se van originando nuevas necesidades, nuevos horizontes movidos por los cambios sociales y alimentados por las vanguardias literarias y pictóricas.

Durante casi tres siglos los dogmas bajo los cuales se regía el arte de la composición fueron la tonalidad y las estructuras rítmicas y formales que de ella se derivaban. Pero hacia el cambio de siglo se suscitará una auténtica ruptura de esa hegemonía tonal, anunciada ya en las obras postreras de varios compositores postrománticos y llevada hasta sus últimas consecuencias por los músicos vanguardistas del siglo XX. Se puede observar un hilo conductor de dicha ruptura tonal en la obra de Richard Wagner (1813,1883).

Wagner representó un punto de referencia y un ícono a seguir por varios compositores de la época y posteriores e influyó sobremanera en los paradigmas compositores del nuevo siglo. Poseía un repertorio operístico reconocido y difundido. Se le rendía un culto especial al ir a escuchar su música a Bayreuth. Introdujo por primera vez en el espectáculo musical la concepción de "sagrado", acercándose a él "con reverente respeto, con un compromiso intelectual que se transforma inmediatamente en compromiso moral" (Salvetti, 19).

El estilo musical del Romanticismo que se cultivó durante el siglo XIX y que heredó la denominada práctica común (la tonalidad como centro formal y estructural, tanto en la armonía, como en la melodía y el ritmo) se veía ahora amenazado y desestabilizado por las nuevas corrientes que buscaban alejarse de esa práctica común, y que se revelaban contra todo lo que tuviera que ver con el Romanticismo.

La ruptura que se generó con el estilo romántico dio origen a las nuevas tendencias estilísticas, y derivó en el concepto de “música nueva”. Esta música nueva se convirtió en un arte casi exclusivo de los intelectuales, lo que generó un sesgo entre el gusto del público y las creaciones de los compositores. Estuvo marcada por el pensamiento estético de la época, o más bien se derivó de él. El rápido desarrollo de la ciencia y el pensamiento positivista influyeron grandemente en la concepción de la música, así, al ser el momento de la evolución científica la música también debería estar basada en el método científico, y ser un arte más intelectual, en contraposición con el idealismo y sentimiento del Romanticismo.

Fubini dice al respecto que el Romanticismo es la corriente donde la música es portadora de todo sentimiento y de toda expresión de emociones, para la nueva concepción musical la música es forma y no expresión, ya no es un medio para expresar sentimientos, para reconocer lo absoluto o para suscitar emociones, es exclusivamente la música y nada más (327).

Para los intelectuales de la época la música debía ser concebida a partir del intelecto, ser un fin en sí mismo y no una finalidad. Se buscaba el conocimiento objetivo de las cosas, y la contemplación de la belleza en el arte debía hacerse a través del conocimiento y el juicio, no simplemente con las emociones. “Hanslick afirma (...) que la música es pura forma, que no tiene que alcanzar entonces, en lo que a la belleza se refiere, ningún objetivo” (Fubini, 328). Es así que los compositores concebían la creación musical, no para el gusto del público sino como una manifestación meramente del raciocinio.

La música de dos países imperaban tanto en las formas y estructuras composicionales como en la manera de entender y observar la música. Por un lado, Francia (considerado como el cenáculo del arte) se oponía fuertemente a la hegemonía de la música alemana y en consecuencia al estilo romántico. Y por otro lado, la misma Alemania, que contaba tanto con músicos continuadores de la tradición clásico-romántica como Gustav Mahler (1860-1911) y Richard Strauss (1864-1949), como con compositores que buscaban nuevas tendencias y estilos musicales, por ejemplo Arnold Schönberg (1874-1951). Un tercer país, Italia, también dominaba pero desde la trinchera de la ópera verista, y desde el control que tanto las casas de ópera como las editoriales ejercían sobre la difusión y apertura de la música y los músicos de moda.

La búsqueda de un estilo propio en contraposición a las normas dictadas por el Romanticismo alemán, así como contra el predominio de la ópera italiana fue el motor que echó a andar el llamado Nacionalismo, que tuvo lugar en diversos países. En Francia por ejemplo, el renacer de una nueva cultura la llevo a la búsqueda de un nacionalismo con una connotación más intelectual que ideológica. Se centró en la especulación artística en torno a las propias propuestas culturales (Deutsche Grammophon, 3). A mediados del siglo XIX, los pintores franceses habían dado un vuelco a la tradición pictórica, gracias a la estética llamada impresionista. Artistas tales como Renoir, Manet, Monet, Degas y, más tarde los postimpresionistas, Cézanne y Gauguin, enfatizaron los elementos puramente formales a expensas de las representaciones convencionales, lo que derribó los principales principios del Realismo del siglo XIX al igual que los literatos simbolistas o decadentistas (Morgan, 57).

Sin embargo, no es sino hasta finalizar el siglo que aparece en la escena musical francesa un grupo de compositores que trasladan esa misma sensibilidad pictórica e intelectual al arte de los sonidos, que trajo consigo una serie de innovaciones que se oponían a la estética del Romanticismo musical alemán. Camille Saint-Saëns (1835-1921), Gabriel Fauré (1845-1924) encabezaron una sociedad de música “con el propósito de inspirar un renacimiento musical de carácter específicamente francés” (Morgan, 58). Posteriormente, Claude Debussy (1862-1918) y Maurice Ravel (1875-1937) llevaron a la música francesa hacia una consolidación estilística, lo que derivó en el Impresionismo, corriente que influyó en el desarrollo de la música de otros países.

Si hasta fines del siglo XIX los países de habla alemana habían encarnado la tradición musical clásico-romántica y le habían dado continuidad con músicos postrománticos como Richard Strauss, también de estas tierras habían surgido las voces más revolucionarias. Aquellas que protagonizaron la evolución del lenguaje musical a lo largo de una centuria densa en personalidades y tendencias artísticas. Esas personalidades no se conformaron con solamente desestabilizar la dominación de la tonalidad, sino que la derribaron por completo.

A partir de principios del siglo XX, y a la par de otras disciplinas artísticas, como la pintura y la literatura, las formas empezaron a disgregarse, y los pilares que sostenían los antiguos principios se resquebrajaron y acabaron cayendo (Deutsche Gramophon, 1). Ya desde años atrás la música tonal venía perdiendo fuerza, con compositores como Wagner o Mahler, los cuales coloreaban su música con insinuaciones de atonalidad. Pero entre

1907 y 1908 Arnold Schönberg propuso y desarrolló una nueva forma de concebir la música: el atonalismo, en el que se derriba completamente a la tónica como eje conductor (Morgan, 9). Esta escuela fue desarrollada ampliamente por sus discípulos Anton Webern (1883-1945) y Alban Berg (1885-1935). Las tendencias musicales a las que la música del siglo XIX abrió paso, permearon una actividad intensa y variada en cuanto a nuevas formas estructurales, armónicas y rítmicas, lo que permitió el desarrollo de la música moderna.

Aunque de manera general se daba en Europa ese modernismo musical sin precedentes, cabe reiterar que la práctica de la tonalidad inalterada persistía, y daba espacio para el rescate de la música de los siglos anteriores, un neoclasicismo que se generó también como reacción ante la nueva música. En conclusión, este periodo fue una etapa de eclecticismo musical, en la que confluyeron diversas corrientes, lo que enriqueció el quehacer de los compositores y coadyuvó a la creación y al desarrollo de la música occidental.

2.2 La música en Italia.

Italia no escapó al eclecticismo musical que proliferó en toda Europa. Este sincretismo musical, alimentado tanto por los cambios sociales como por la renovación wagneriana y debussyana, acrecentó los horizontes compositivos que se rebelaban en primer lugar contra un nacionalismo tradicionalista y por otro contra el género operístico. Hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX la ópera era el género que regía la mayor parte de la actividad musical en Italia. Estos elementos provocaron más tarde el movimiento de la “Renovación italiana”.⁴

Confluyeron en un mismo espacio y al mismo tiempo diversas corrientes y manifestaciones musicales. En primer lugar encontramos a una Italia con un sentido sumamente nacionalista, en la búsqueda de la afirmación de una tradición basada en los clásicos griegos y latinos. Era conservadora de las formas italianas, tanto literarias como musicales, rechazaba todo extranjerismo y apoyaba fervientemente la tradición operística italiana.

⁴ La renovación italiana fue un movimiento reaccionario contra el melodrama imperante en la vida musical italiana. Comenzó a gestarse a inicios de la segunda mitad del siglo XX. Buscaba el rescate de la música pura o instrumental a través de la recuperación de la música antigua, pero con un lenguaje alimentado por los momentos modernos de los países europeos.

Así mismo, también dentro de la dominación de la ópera pero en contraposición a la temática utilizada durante décadas por los compositores, surge el verismo. Pero aún con los argumentos y rasgos innovadores de la ópera verista no se generó un cambio o modernismo que incluyera a la ópera dentro de la música nueva. El melodrama siguió siendo el género musical por excelencia dentro de la vida musical italiana.

Por otro lado el predominio operístico en la escena musical relegó a la música instrumental, impidiendo su desenvolvimiento y dejándolo de lado en el quehacer musical representativo de Italia. No obstante surgieron músicos como Giovanni Sgambati (1841-1914), Giuseppe Martucci (1856-1909) y Ferruccio Busoni (1866-1924) que se dieron a la tarea de dar continuidad al género sinfónico, a la música de cámara e instrumental, y no sólo recogieron la herencia de los antepasados, sino que abrieron las puertas hacia nuevos horizontes (Editorial, 5), aunque siguiendo la senda del nacionalismo. Las primeras composiciones de Ermanno Wolf-Ferrari entre 1893 y 1895 se cuentan dentro del género instrumental.

Otro género que también cayó en el olvido fue la música sacra. Pero entre 1897 y 1904 aproximadamente, los oratorios de Lorenzo Perosi (1872-1956) causaron un revuelo, no sólo en Italia sino en todo el mundo, que ocasionó una restauración de la música religiosa y un nuevo auge de las actividades musicales en el ámbito eclesiástico. Sus primeros oratorios muestran en su orquestación una influencia wagneriana. Para los coros utiliza un lenguaje polifónico renacentista y el canto lo expone con una tendencia hacia la ópera verista (Salveti, 161-162). Para Wolf-Ferrari fue muy importante el encuentro con Perosi, ya que fue la primera vez que tuvo contacto con un músico italiano (Rensis, cap. V) con el que pudo charlar largamente sobre temas como el noble fin del arte, lo etéreo y lo corpóreo, pero sobre todo de la música italiana en conjunto con la belleza del idioma. Además, ambos tenían un amor por su patria y un interés especial por el rescate de su cultura musical. Así pues, estimulado por esta amistad se aventuró a componer tanto la música como el libreto de la ópera *Irene*, con la que inauguró su obra vocal. Los dos músicos fueron considerados por Adriano Lualdi como los precursores de la Renovación de la música italiana, y en especial a Wolf-Ferrari como el precursor del rescate de la “música pura” (Lualdi, 1931).

El esquema fijo en el que la música italiana se mostraba, provocó en la generación de los ochenta⁵ una reacción en contra de la tradición, en la que se pronunciaba la consigna de “*rinovarse o perire*” que denotaba la necesidad urgente de una renovación de las estructuras musicales, lo cual orilló incluso al propio Verdi a meditar sobre su forma de componer, lo que trajo como resultado las dos últimas óperas de su repertorio *Otello* y *Falstaff* (Editorial, 5). Wolf-Ferrari estudió esta última ópera al grado de saberla de memoria y representó para él un icono de la composición.

Los cambios de paradigmas, que los músicos jóvenes buscaban implantar en la música italiana, fueron provocados en una “primera reacción novecentista que se propuso (...) anular de manera definitiva (...) los estrechos (...) límites del nacionalismo” tomando como modelo la nueva forma de expresión que ofrecían la música francesa, alemana y rusa (Editorial, 5). Un grupo de compositores se dio a la tarea de introducir en Italia las tendencias modernistas europeas. Por ejemplo Ottorino Respighi introduce el sinfonismo de Rimski Korsakov y de Strauss así como el estilo impresionista. Franco Alfano, que en un principio se acercó a Wagner, se convierte después en admirador de Debussy.

Ante la crisis tonal de principios de siglos, los músicos vanguardistas buscan introducir en la música italiana las nuevas tendencias extranjeras para estar a la par en las innovaciones del mundo musical europeo y, sobre todo, alejarse de la ópera. Ildebrando Pizetti busca una expresión moderna y original; Alfredo Casella logra la síntesis perfecta de nacionalismo e internacionalismo; Gian Francesco Malipiero, en su eclecticismo, intenta anular definitivamente la retórica del discurso compositivo tradicional.

Dos vertientes claramente definidas se observan pues en los primeros años del siglo XX dentro de la música italiana. Por un lado una mayoría que defendía el nacionalismo pero que al mismo tiempo buscaba nuevas expresiones, y por otro un grupo reducido que de manera decidida buscaba romper con el nacionalismo tradicional y aceptar toda reforma revolucionaria.

Wolf-Ferrari buscó la unificación de su país a través de un rescate de la música italiana de siglos anteriores, así como la restauración de la poesía de su idioma. Algunas de las fuentes consultadas lo mencionan como precursor de la Renovación Italiana. Estuvo a favor de la búsqueda de un Nacionalismo. No obstante, después de observar el camino

⁵ Se les denominó de esta forma a los músicos que nacieron alrededor del año 1880 y que intervinieron en la renovación de la música italiana. Salveti, Guido. *El Siglo XX*.

de Wolf-Ferrari, sus concepciones filosóficas y sus ideas e influencias compositivas, me atrevo a opinar y compartir lo que muchos músicos estiman sobre él, respecto de su estilo musical: no perteneció a ninguna corriente o grupo, muy por el contrario, creó su propio lenguaje a partir de una lograda combinación de diversos estilos musicales.

2.3 La ópera Italiana. La influencia de Verdi en el medio cultural y musical. Verismo.

Dentro del escenario operístico italiano la figura que resaltó y dominó durante muchos años y aún después de su muerte fue Giuseppe Verdi (1813-1901). Considerado como el “patriarca de la música italiana” (Caso, 55) influyó tanto en el medio musical, como en el cultural y político. A través de sus melodías expresó los cantos de su patria; su música siempre estuvo llena de la cultura vernácula italiana y de la poesía de su idioma, lo que lo puso en el pedestal de unificador de la nación italiana. Verdi fue un símbolo para sus coterráneos. “La gente lo reverenciaba por haber convertido en himnos los conceptos de *patria* y *libertá* en sus primeras obras (Snowman, 417).

La gran aportación que Verdi hizo al teatro fue la declamación lírica y la genial intuición de la escena, el dramatismo con que pintaba los sentimientos y las emociones humanas. Poseía una capacidad para delinear y describir musicalmente a los personajes e interiorizar en la individualidad de cada uno de ellos.

En sus óperas trabajó la parte realista de la vida y de los seres humanos, alejándolos de los mundos fantásticos y míticos, o de la caricaturización de la sociedad. Tuvo la capacidad de poder representar la tragi-comedia con los libretos que van desde una *Norma* a un *Falstaff*. Es el maestro del dramatismo. “Verdi es un movimiento dramático, en el que las pasiones entrelazadas de los personajes logran la unidad gracias a la tensión” (Robertson, 246). Antonio Caso dice al respecto:

...tienen (las óperas de Verdi), como atributo cardinal, el sentimiento dramático, es decir: el sentimiento de las atracciones y repulsiones profundas que se engendran por el solo efecto de la convivencia humana. La forma más aguda y apasionante de la lucha universal y del dolor irrefragable del mundo, esto es el drama. El conflicto violento de las acciones, de los caracteres, de las voluntades: tal es la materia propia del artista dramático; y Verdi es uno de los músicos dramáticos más grandes de todos los tiempos. (Caso, 60)

Para Wolf-Ferrari, Verdi representó un ícono a seguir en la búsqueda de un nacionalismo y la unificación tanto de la música como del lenguaje italiano. Toma de él la pureza lírica y la claridad de la declamación. Estudió muy inteligentemente, con mucho amor y con mucha humildad la partitura de *Falstaff* extrayendo el legado espiritual, el sentido de la elegancia, de la belleza y la ligereza (sin llegar a la vulgaridad) que Verdi heredó a la música con esta ópera. Durante la estancia de Wolf-Ferrari como director del Liceo, esta partitura, en conjunto con la música de Bach, Palestrina, entre otros, formó parte de sus libros de texto para la enseñanza en la clase de composición.

Si bien es cierto que Verdi fue un compositor prolífico, hacia el último tercio del siglo XIX dejó de componer, sumiendo a la vida operística italiana en un receso de creación. La búsqueda que otros compositores hicieron para equipararse con su trabajo y con su fama dejó infructuosa la producción operística o por lo menos con poco empuje. Este campo despoblado (por decirlo de alguna manera) facilitó la entrada a los escenarios italianos del drama lírico alemán y la gran ópera francesa, que junto a los títulos de Verdi y de compositores pasados dominó por casi veinte años (Menéndez, 361).

Las grandes casas editoras, los grandes directores de orquesta y los teatros y casas de ópera envueltos por la creciente fiebre de poder económico, limitaron el quehacer artístico a unas cuantas obras que les aseguraban un enriquecimiento monetario. Redujeron la cantidad de óperas y compositores, repitiendo incansablemente los títulos, haciendo del artista y su trabajo más una copia que un trabajo creativo.

El arte lírico fue un producto de la burguesía italiana, que buscó equipararse con la grandeza y el glamour de sus países vecinos, implantando una ideología dirigida por los industriales del norte, que teniendo el poder económico y político sobre la totalidad del territorio también se obsesionaron por imponer la moda dentro del arte.

La repetición de los esquemas compositivos, así como el esnobismo desmesurado, tanto de los compositores de ópera como de los gustos de la sociedad burguesa, llevaron a un grupo de músicos a salir de los esquemas reincidentes y a buscar un nuevo lenguaje operístico. Teniendo el estímulo de los temas del realismo literario y un acercamiento con el decadentismo, estos compositores escribieron sus obras sobre argumentos pasionales, y sobre los sentimientos, pensamientos y emociones más intrincados de los seres humanos. Se alejaron de los argumentos tipo histórico-románticos, eligiendo una contemporaneidad fuertemente caracterizada de los elementos y acontecimientos

sociales de la época. A esta corriente se le denominó “Nueva escuela” o “Verismo” y fue abanderada por Pietro Mascagni (1863-1945) con su ópera *Cavalleria rusticana*, estrenada en 1890.

El verismo, del latín *verus*, verdadero, fue una corriente alimentada de su homónimo literario. Buscó retratar la realidad tal y como era, mostraba en un principio el problema social de la lucha de clases y la miseria en la que vivía el pueblo. Poco a poco tornó sus temas hacia los individuos y sus experiencias, la mayoría de ellas con un tinte dramático.

Uno de los rasgos socioculturales representativo de la “Nueva escuela” fue el fenómeno de la multiplicación de grandes autores y sus éxitos más que la definición de una identidad de estilo y gusto (Salvetti, 144). Si partimos del hecho de que la repetitividad de las obras y los temas eran el panorama cultural que se vivía en Italia, y de la necesidad de búsqueda de un lenguaje distinto, es de suponer que este estilo reciente fuera aceptado por una sociedad deseosa de nuevas experiencias. La espontaneidad y la rapidez con la que se difundían los estrenos hicieron famosos a algunos compositores de la noche a la mañana, incluso con una sola ópera, pues buscaban encumbrarse rápidamente.

El éxito que las óperas veristas obtuvieron se debió en gran medida a la concepción ideológica que en su estructura, forma y contenido se pensó, que logró una penetración y gran impacto en la sociedad, fenómeno que atrajo la atención de la nueva industria cultural. Esta ideología tiene que ver con el concepto del pueblo como protagonista de la obra, sin una exposición de lucha de clases y con un determinante sentido realista de la vida.

Este retrato de la vida se expone desde dos vertientes o dos grupos. El primer grupo se dispuso a representar a las capas sociales más bajas del sur de Italia, como por ejemplo en la ópera *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni y *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo (1857-1914). El segundo grupo fue representado por Giacomo Puccini (1848-1924) y Umberto Giordano (1867-1948), llevaron la acción a los escenarios burgueses y parisienses de la época; ejemplos de sus óperas son *La traviata* y *Andrea Chénier* respectivamente.

En cuanto a los rasgos generales que caracterizan al verismo, se hacen preponderantes algunos puntos:

- El tema que eligen para el guion teatral crea una relación entre la obra de arte y la realidad.

- Tiende a huir de las figuras históricas o lugares remotos, presentado a personas de baja extracción social en su vida cotidiana y en situaciones familiares.
- Representa acontecimientos banales o sórdidos que hasta entonces se habían excluido de la escena operística, con una predilección por los estados frenéticos, la locura, los celos, las pasiones.
- Se concentró en afectos extremos de las personas haciendo fluctuar el estilo vocal entre un canto grandemente expresivo y una declamación próxima al canto hablado, pasando de la melodía cantada a la expresión hablada.
- A nivel formal, en sus inicios mostró predilección por óperas de un solo acto o desprovistas de pausa, tomando la forma transcompuesta, es decir, una estructura con un discurso musical fluido, sin interrupciones, sin números ni escenas o dividido en partes.
- Hace uso de la música escénica o música de ambiente, dejando hablar por sí solas a las cosas representadas, dando una espontaneidad a la psicología del personaje. La percepción del entorno acústico a través de los paisajes sonoros es capaz de hacer escuchar los momentos psicológicos por los que el personaje está pasando.
- El lenguaje declamatorio que utiliza tiene un léxico plagado de sustantivos concretos, de proverbios y expresiones populares. La música ilustrativa en relación al texto llega al punto de dejar de lado aquella en beneficio de éste, pues de la búsqueda de un tema apropiado podrían derivarse las estructuras y las características de la música (Salvetti, 145).
- En su estructura tomó mucho de las tendencias modernistas, como cambios armónicos bruscos, la utilización de armonías disonantes, y acordes cada vez más alejados entre sí, provocando el forzamiento de la línea melódica y por lo tanto el rompimiento de los esquemas del arte lírico.

Este factor vanguardista junto al sentido decadentista y la utilización de temas veristas, afectaron de manera considerable al arte del canto. El drama necesitaba no sólo de un guion realista para conmover y llegar hasta lo más oscuro del corazón humano, necesitaba a la propia voz en su sentido más visceral. El canto se supeditó a las emociones humanas y a las novedades musicales, lo que dio como resultado un canto quebrado por sollozos, gritos y expresiones habladas, osciló entre melodía gritada y recitación apasionada (Salvetti, 147), eliminó la “continuidad” de las delicadas y expresivas líneas melódicas características de la escuela clásica y belcantista; para

muchos músicos y críticos musicales esto represento una sentida crisis del canto. Fedele D'Amico (musicólogo y crítico musical italiano) opina al respecto:

La crisis de principio del siglo (XX) fue ante todo crisis del sentimiento melódico, del canto en sí mismo. Porque el canto es una manifestación primordial, eminentemente "natural" a la música, "voz" expresión auténtica del hombre, tanto más el canto de la ópera que se encarna en un personaje que está frente a nosotros. No se abandona el canto sin que se produzca una profunda desarmonía con el mundo circundante y, por lo tanto con un código moral plenamente aceptado. (...) la crisis del canto arriesgó provocar rápidamente un vacío absoluto. Cuando la melodía se destrozó en las manos de los veristas, sólo Puccini logró sobrevivir algunos de sus valores, reduciendo al máximo su uso, gracias a su soberano sentido del equilibrio y a su finísima intuición histórica. (D'Amico 17)

El verismo, a pesar de las contradicciones que provocó entre los músicos y críticos de la época, coadyuvó a la recuperación de un arte operístico italiano y a la continuación del género por excelencia de la vida cultural del país.

Hacia finales del siglo XX, el estilo verista penetró en Francia, Alemania y Austria, permeando en las corrientes de estos países, lo que dio como resultado una combinación de elementos entre las diversas expresiones. Así, los medios dramáticos y asuntos veristas empezaron a mezclarse con armonías, *Leitmotiven* y timbres wagnerianos, dando como resultado un eclecticismo musical muy enriquecedor. Por tanto, el panorama de la ópera de principios de siglo se nos muestra como un collage de posibilidades, y un mundo cultural sumamente globalizador.

Segunda parte

VIDA Y OBRA DE ERMANNO WOLF-FERRARI.



Ermanno Wolf-Ferrari⁶

⁶ Rodoni.

3 Biografía.

3.1 Desde sus progenitores hasta su muerte.

Compositor italiano nacido el 12 de junio de 1876, hijo del pintor alemán Augusto Wolf (1842-1915) y Emilia Ferrari (1849-1938). Aquél era una persona amable, de carácter sano, abierto, gentil, que gozaba y se deleitaba en la belleza de las cosas, veía siempre el lado amable y agradable de todo lo que le rodeaba, su arte estaba libre del pensamiento tormentoso y realista de la época: vivía en un mundo de belleza e idealismo. Por esta forma de ver y admirar al mundo se dedicó a trabajar en la copia de las obras maestras de la pintura. El famoso pintor Franz Von Lenbach (1836-1904) lo presentó ante el dramaturgo, mecenas y coleccionista de arte Adolf Friederich Von Schak (1815-1894) el cual le envió a Italia con el encargo de copiar obras pictóricas para su colección. Fue ahí donde conoció a Emilia Ferrari, una joven veneciana, agradable, alegre, que al contrario de Augusto, se interesaba más en las cosas de la realidad y no tanto en las abstracciones espirituales. Se casaron y vivieron en Venecia -salvo algunos viajes que realizaron a Alemania- hasta su muerte.

Del matrimonio nace Ermanno en San Bernabé, Venecia, el primero de cinco hijos. A los tres años ingresa a la guardería y da muestras desde entonces de su sensible espíritu, ya que le fue difícil adaptarse al ruido y al bullicio de los otros niños. Una reacción semejante tuvo cuando su padre lo llevo por primera vez a escuchar la banda sinfónica en la plaza de San Marcos: el sonido de los platillos y los trombones le causo tanto miedo que lo hizo moverse hacia el lado donde estaban los clarinetes. Como esta anécdota hay muchas otras a lo largo de toda su vida.



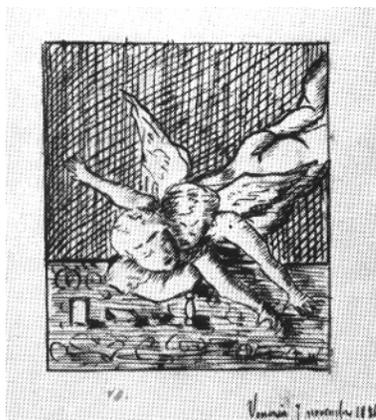
Casa natal de Ermanno Wol-Ferrari en Venecia⁷

Desde muy temprana edad mostró dotes para la pintura y la música. En sus primeras lecciones de canto, denotó un gusto y una facilidad para el aprendizaje de las melodías, refirió un tono perfecto, una voz melodiosa y con gran musicalidad. Estas cualidades entusiasmaron a su abuela Louise Eichhorn (1803-1882) quien, siendo la música su gran pasión, inculcó y heredó al niño su talento. Cuando Ermanno contaba con seis años de edad comenzó el estudio del piano. Su profesor, de nombre Leonardo Busso, residía en el mismo edificio en el que vivía la familia Wolf y curiosamente sabía más de fotografía que de música. Con él estuvo cerca de cinco años. Su padre buscaba cada oportunidad para que el niño tocara frente a sus amigos las composiciones de los músicos más representativos de los siglos XVII y XVIII, que para Ermanno eran piezas fáciles de tocar aún con la poca técnica que poseía.

A la edad de doce años tuvo su primer encuentro con la ópera, visitó el teatro Rossini y quedó fascinado con *El Barbero de Sevilla*. Al año siguiente acudió a Bayreuth, lugar fantástico y emblemático en esa época; al escuchar *Parsifal*, *Meistersinger* y *Tristán* su mundo se volcó enteramente hacia la música, sobre todo a la de Wagner, por lo que se aferró al estudio del piano para poder interpretar a este compositor.

⁷ Idem.

Al mismo tiempo sus estudios de pintura fueron confiados al pintor Schuarchina di Spalato, quien también vivía en el mismo edificio. El padre esperaba que Ermanno fuera un pintor reconocido y viviera de este arte; consideraba que sólo así alcanzaría la fama, el prestigio y una buena posición económica, atributos que la música nunca le proporcionaría. Con esta intención lo inscribió en la Academia de Bellas Artes en Roma a la edad de quince años. Allí fue cautivado por el estilo barroco en la arquitectura y por las obras maestras de la pintura. No obstante, siguió frecuentando las casas y teatros de música. Se procuraba noches de tertulia con personas adineradas que gustaban lo mismo que él, hechos que le dieron la certeza de su inclinación, más hacia el arte de los sonidos que al de las imágenes.



Dibujos a tinta a la edad de 10 años. 1886⁸



Su hermano Cesar. 1886.⁹

⁸ Rodoni.

⁹ Idem.



Estudios de desnudo en Holosy a los 16 años.¹⁰

Su padre, negado a esta preferencia, y alarmado por sus disertaciones filosóficas (más tarde volveremos sobre este tema) lo llevó a Múnich y lo inscribió en la Academia húngara Holosy para que estudiara la pintura en una forma más seria. Le alquiló un piso y comenzaron las clases de dibujo. Sin embargo, también le rentó un piano, pues no quería privar a su hijo de su deleite en la música. Ermanno no podía dejar de tocar y sabía que su vida estaba destinada a seguir por ese camino; se recluyó en su habitación generando un encuentro con la obra de Mozart, Beethoven, Haydn y Wagner. Pero el encuentro con el Preludio en *mi*b menor del *Clave bien temperado* de Johann Sebastian Bach, fue el que le ayudó para tomar la decisión de estudiar música. Así que afrontó a su padre comunicándole su determinación de abandonar Holosy para inscribirse en la Academia de Música de Múnich. Durante su preparación para los exámenes en dicha Academia se hospedó en la villa del lago de Zúrich de la señora Matilde Schwarzenbach.

¹⁰ Idem.

En el año de 1892 él solo se preparó para realizar los exámenes que le otorgarían el ingreso a la Akademie der Tonkunst, en Múnich. Fue aceptado en la clase de composición y contrapunto del que fuese el orgullo de la Academia y además maestro de capilla de la corte, Joseph Rheinberger (1839-1901). Ermanno era el alumno más joven de esa generación, con tan sólo 16 años.

Del primer año de escuela data su *Serenata per archi*, que es considerada por los críticos como el primer intento serio de composición de Wolf-Ferrari. Así mismo también fue la primera partitura que la editorial Steingraeber en Bayreuth le publicó hacia 1895; suceso que le hizo decidir agregar el apellido materno al paterno, pues consideraba que si en sus venas corrían las dos sangres, sus apellidos deberían estar en igualdad, y firmó desde entonces como Ermanno Wolf-Ferrari. Ya en la escuela se le conocía como un buen compositor. Sus composiciones eran consideradas por sus compañeros como dignas de una medalla de oro, que era la que se le otorgaba a los estudiantes que terminaban la carrera. Sin embargo, el último año decidió no presentar los exámenes finales y dejar inconclusos los estudios, regresando a Venecia en 1895.

Es en este periodo que conoce al joven sacerdote y músico Lorenzo Perosi¹¹ (1872-1956), a través de su compañero de clase Giulio Bas. Desde la primera entrevista surgió entre los dos jóvenes una afinidad y una gran amistad. Para Ermanno esta amistad significó una visión novedosa acerca de la música vocal italiana y su lenguaje tan expresivo. Impregnado en su gran mayoría de la música instrumental alemana, se entusiasmó con la posibilidad de poder crear una ópera. Fue entonces que pensó en escribir el argumento y la música de lo que sería su primera obra teatral: *Irene*. El proceso duró tres meses. Milán, capital de la música teatral italiana, era el punto a seguir para la representación de su música; así que partió con su partitura y con dos cartas de recomendación por parte de Perosi, para Arrigo Boito y el conde Francesco Lurani, los cuales le recibieron con gran vehemencia. Boito presentó a Wolf-Ferrari con el gran maestro Verdi, creador de *Falstaff*, una de las partituras que más tarde influirían sobre su música.

Entre tertulias y noches de música con Lurani, que estaba fascinado con el encanto y la inteligencia de Ermanno, los paseos y eternas pláticas con Boito, y el acercamiento con personalidades como Verdi y Giulio Ricordi, se olvidó del motivo por el cual estaba en Milán. Regresó a Venecia con los bolsillos vacíos pero con la mente llena de ideas.

¹¹ Lorenzo Perosi fue un compositor muy importante e influyente en su época. Conocido sobre todo por sus grandes oratorios y misas, ejemplo de ello es el oratorio *La Resurrezione di Cristo*.

Estuvo muy poco tiempo en su ciudad natal. Los acontecimientos siguientes le hicieron volver a Milán, más rápido de lo que se hubiera pensado:

- El resultado infructífero de la agrupación de intelectuales de la cual él fue el fundador.
- La nula respuesta de los editores para publicar algunas de sus piezas, así como el trabajo trunco de su segunda ópera *La Camargo* con texto de María Pezze-Pascolato.
- Invitación por parte del adinerado conde Lurani para dirigir un coro amateur de habla alemana.
- Tiempo libre para dar clases de canto y composición.

El coro que fundó estaba integrado por intelectuales y gente adinerada (entre ellos el mismo conde Lurani). Muchos de ellos recordaban a la coral como el hogar del arte más alto y puro y como un ambiente inusual para esos momentos de la cultura y el medio ambiente musical. En ese grupo se aprendía a amar las obras de los grandes maestros de la polifonía vocal de los siglos XV y XVI (Lualdi, 1931).

Hacia 1897 sucedió un acontecimiento importante para la vida musical de Wolf-Ferari. Pudo organizar una reunión en casa del editor Giulio Ricordi para la presentación de algunas de sus obras de cámara. Al recital asistieron personalidades importantes como el recién vitoreado Giacomo Puccini por su obra *La Bohème*, el mismo Arrigo Boito que tenía una preferencia por el joven, el reconocido pianista Ernesto Consolo, por supuesto Ricordi y mucha gente de la alta sociedad. Estas personalidades, al escuchar la calidad de su música, le auguraron un éxito en su carrera como compositor.

Fue durante esta época que en la mente de Wolf-Ferrari se comenzaron a gestar muchos de los trabajos futuros. Era asiduo visitante de las casas de ópera que frecuentemente representaban óperas bufas como *La serva padrona*, *La Cenerentola*, *Il matrimonio segreto*, obras por las cuales sentía gran afinidad. Al ver la representación de *La Cenerentola* de Rossini, nació en él la vena del teatro, y pensó que el libreto de Perrault “merecía un nuevo aspecto y una nueva interpretación musical... más libre, más romántica, viéndola como a través de las imágenes de Doré y Dalbono” (Rensis, cap. VI). Sin embargo, el estreno de su *Cenerentola* en 1900 habría de ser un verdadero fracaso.

Inició el bosquejo de su cantata *La vita nuova*. Desde la temprana juventud se declaró admirador de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, y ahora no pasaba un solo día que no

leyera y recitara alguno de los textos, y en un momento de inspiración musicalizó el soneto *Negli occhi porta la mia donna amore*, que sería la semilla para su éxito futuro hacia 1903 en Mónaco.

Mientras realizaba estos trabajos, escribió el oratorio *La sulamita*, y tomó el texto de *El cantar de los cantares*. Esta última es una obra para solistas, coro y orquesta, la concibió para su empresa coral, pero no pudo representarla por falta de buenos solistas. No obstante, por medio de Alesandro Pascolato, presidente de la “Asociación de ayuda mutua para los músicos” se le financió para que pudiera estrenar la obra en el Teatro Rossini de Venecia, el 26 de febrero de 1899, la partitura estuvo dedicada al maestro Giuseppe Verdi. Fue la primera vez que Wolf-Ferrari escuchaba una de sus obras en un teatro, y él mismo la dirigió. El estreno tuvo cierto éxito y se le propuso presentarla en el Teatro Politeama de Trieste, y aunque el evento resultó una catástrofe económica, la música fue bien recibida.

El joven regresó a la cotidianidad en Milán, pero no dejó de componer. Siguió avanzando en la partitura de *Cenerentola*, y en un oratorio nuevo basado en una parte del Evangelio según San Juan: *Thalita Kumi, la figlia di Giairo*, escrita en latín y alemán para tenor, dos barítonos, coro y orquesta y publicada por la editorial Rathel di Lipsia.

Por fin, después de casi 3 años, a principios de 1900, *La Cenerentola* es terminada. El compositor buscó apoyos para poder representarla, los cuales los encontró en el empresario que administraba el Teatro la Fenice, quien le ofreció figurar en la cartelera del mismo. Wolf-Ferrari, valiéndose de sus conocimientos en las artes visuales, diseñó el cartel para la noche del estreno. Todo estaba preparado para el gran evento: la música, los solistas, el coro, la orquesta, el director invitado Eduardo Vitale. El suceso se dio el 22 de febrero de 1900. Todo comenzó bien, pero a la mitad de la obra comenzó a recibir abucheos y hacia el final, el teatro entero estaba sumergido en un silencio casi sepulcral. La crítica y el público no recibieron la obra como se esperaba y todo resultó en un fracaso total, lo que obligó a Wolf-Ferrari a suspender la segunda función.

A raíz del fracaso de su *Cenerentola*, pensó en dedicar un tiempo a la reflexión, para lo cual partió hacia Múnich con sus composiciones y las obras completas del dramaturgo Carlo Goldoni (1707-1793) y de Dante Alighieri. El resultado de dicha reflexión fue la reorganización de la partitura de *La Cenerentola*. Redujo la proporción, modificó escenas, cambió diálogos, la tradujo al alemán, aspectos que le dieron plena confianza en su obra.

También en su mente rondaba la idea de concluir la cantata *La vita nuova*, que con anterioridad había comenzado. En julio de 1901 consiguió hacer audición para el teatro de Bremen con su ópera corregida. A Jenitzer, el director del teatro, le convenció la partitura e hizo la firma del contrato por una buena cantidad de dinero y varias fechas en cartelera. El reestreno se llevó a cabo el 31 de enero de 1902 con gran éxito, lo que le valió que se presentara también en otros teatros.

Al correrse el rumor de su triunfo con *Cenerentola*, varios editores le ofrecieron publicar su música, no sólo la ópera recién alabada, sino también sus composiciones de cámara que fueron tocadas años atrás –rechazadas por algunos de estos editores que ahora le brindaban su apoyo- y hasta sus *Quattro Rispetti* que estaban en bosquejo. Aún en la gloria de su ópera, termina de escribir la cantata *La vita nuova*, música hermosa y sencilla. En palabras de Max Reger que al sonarla al piano se alegró y felicitó al músico diciéndole: “Usted posee algo que ninguno de nosotros posee: la simplicidad” (Rensis, cap. IX).

Aseguró otro éxito en su carrera como compositor el día 21 de febrero de 1903 en el teatro la Tonhalle con el estreno de la Cantata *La vita nuova*, misma que tuvo una cantidad impresionante de representaciones por todo el mundo, rebasando las 500. Estos dos grandes acontecimientos llamaron la atención a sus compatriotas y lograron que Wolf-Ferrari volviera a su país natal como un compositor consagrado. Se le ofreció el cargo de director del Liceo Musicale Benedetto Marcello de Venecia, mismo que ocupó de 1903 a 1909. El maestro fue bien recibido por el alumnado y sus colegas, y con tan sólo 26 años de edad, prometía mucho para dar un nuevo impulso a la vida académica y musical veneciana. Durante el verano previo a tomar el cargo, convencido de su responsabilidad, meditó y preparó un programa detallado y renovador de enseñanza que fuera capaz de adaptarse mejor a los tiempos modernos.

También se le asignó el puesto de maestro de composición y se dedicó a la ferviente enseñanza de las obras de Palestrina, Gabrielli, De Victoria, Marcello, Frescobaldi, Bach, Mozart, Gluck, Rossini y Verdi, así como al rescate de la música italiana, misma que estaba en un olvido casi total. A Wolf-Ferrari le parecía aberrante la predilección de los italianos por la música extranjera por encima de la Nacional. Se empeñó –con gran éxito- en difundir la música vocal e instrumental de sus coterráneos e incluirla dentro de su labor docente. En el afán de reestablecer el lugar de la música italiana, implementó un programa nacional para la enseñanza musical.

Aunada a su nueva posición como director del Liceo continuó con su labor como compositor. Después de muchos años de haber conocido la obra del dramaturgo Goldini, por primera vez tomará una de sus obras: *Le donne curiose*. En conjunción con su amigo el dramaturgo Luigi Sugana, trabajó en la reducción y adaptación del libreto para una ópera con el mismo nombre. Simultáneamente Wolf-Ferrari escribía la música. Los dos amigos se pasaban largas horas en la realización de este trabajo que por fin vio la luz con la puesta en escena en el Teatro de la Corte de Múnich, el 22 de noviembre de 1903, y obtuvo un gran éxito. Las invitaciones para presentarla en otros teatros alemanes no se hicieron esperar. Fue tanta la euforia que causó que “los críticos no podían convencerse a sí mismos cómo en pleno dominio de Wagner había logrado colarse e influir en el alma de las multitudes con una operita modesta y jovial” (Rensis, cap. XI). Sin embargo, en Italia no se mencionó absolutamente nada acerca de este acontecimiento.

Inmediatamente después del éxito de *Le donne curiose*, Sugana le propuso trabajar con otra obra de Goldoni: *I Rusteghi*. Sin embargo, el compositor no veía claramente de qué forma podría abordar ese nuevo proyecto. La idea le rondaba en la cabeza, sin lograr aterrizar nada, hasta que un día, observando el retrato de sus bisabuelos, le vinieron todas las ideas necesarias para comenzar con la construcción del libreto. Y fue entonces que aceptó trabajar junto con su amigo, nuevamente conviviendo todas las noches en el mismo café en el que habían trabajado para la ópera anterior.

Lastimeramente el 27 de marzo de 1904 Sugana murió fulminado por un paro cardíaco, y dejó un gran hueco en Ermanno, pues era su gran amigo, su hermano en el arte. Suspendió la realización del trabajo en proceso, hasta que un día al estar sentado en el parque, se presentó ante él un hombre llamado Joseph Pizzolato, poeta, pintor y actor el cual se puso a sus órdenes para dar continuidad al libreto de *I Rusteghi*. Con un estilo muy sofisticado y una línea muy amable en su quehacer poético atrapa a Wolf-Ferrari éste se convenció de que era una buena opción para terminar el libreto. Por fin la música es terminada de escribir a principios de 1906, y para entonces dos ciudades ya se disputaban su estreno: Múnich y Berlín. El teatro que tuvo el honor fue el Hoftheater de Múnich, el día 24 de marzo del mismo año, obteniendo un gran éxito.

Wolf-Ferrari logró obtener un lugar en el gusto del público y la crítica alemana, esto a pesar de su alejamiento de la moda musical: el verismo, los descendientes de Wagner y las nuevas corrientes como el atonalismo y el serialismo. Sin embargo, en Italia no

lograba consolidarse como un compositor de prestigio, cerrándosele las puertas de la capital de la ópera.

No fue, sino hasta el éxito que obtuvo en la representación de su ópera *El secreto de Susana* en 1911 en el Metropolitan Opera House, que por fin sus compatriotas reconocieron su talento y su promesa como músico renovador de la música italiana. Se le ofreció por primera vez presentarse en la Scala de Milán, hacia enero de 1913; obtuvo un éxito rotundo. Fue tan grande el triunfo y la ovación que no se recordaba uno semejante desde hacía muchos años. También en 1911 estrena en Berlín la ópera *Las joyas de la Madonna*, basada en una historia alrededor de un hecho que salió en los periódicos, de un hombre que había robado las joyas de la virgen por tenerle demasiada devoción.

Esto le permitió poder presentar en Italia, -después de muchos años de haber sido estrenadas en Alemania- las óperas *Le donne curiose* (1903) en 1913 y *Quattro Russtegui* (1906) en 1914. Estos dos trabajos son considerados como sus grandes obras maestras. En *Rustegui* pone de manifiesto su gran amor por Venecia, dio e impregnó a la ópera un ambiente de la Venecia del ochocientos: los personajes, el lenguaje, el vestuario; todo es Venecia.

En 1911 estrena en Berlín la ópera *Las joyas de la Virgen*, basada en una historia alrededor de un hecho que salió en los periódicos, de un hombre que había robado las joyas de la virgen por tenerle demasiada devoción. A finales de 1913 ve la luz *L'amore medico*, basada en la obra de Moliere, pero tampoco es estrenada en Italia, sino en Dresde. Aún con los previos éxitos obtenidos no se le permite estrenar sus obras en su país natal. Pero esta obra hace un gran recorrido por los teatros alemanes, europeos y norteamericanos, lo mismo que *Las joyas de la virgen*. No fue sino hasta 1925 que Wolf-Ferrari estrena por primera vez en Italia, en el teatro la Fenice, una de sus óperas: *Gli amanti sposi*. Pero la que tuvo la primicia de estrenarse en la Scala en 1927 fue la ópera *Sly* hecha por encargo del editor italiano, Sonzogno, con libreto de Giovachino Forzano.

Es de hacerse notar el hecho de que todas sus óperas están escritas en los dos idiomas de los cuales Wolf-Ferrari está impregnado, italiano y alemán. El motivo que llevó al maestro a traducir todos los textos del italiano en el que estaban originalmente, al alemán, fue que al principio sólo era reconocido por el gusto alemán.

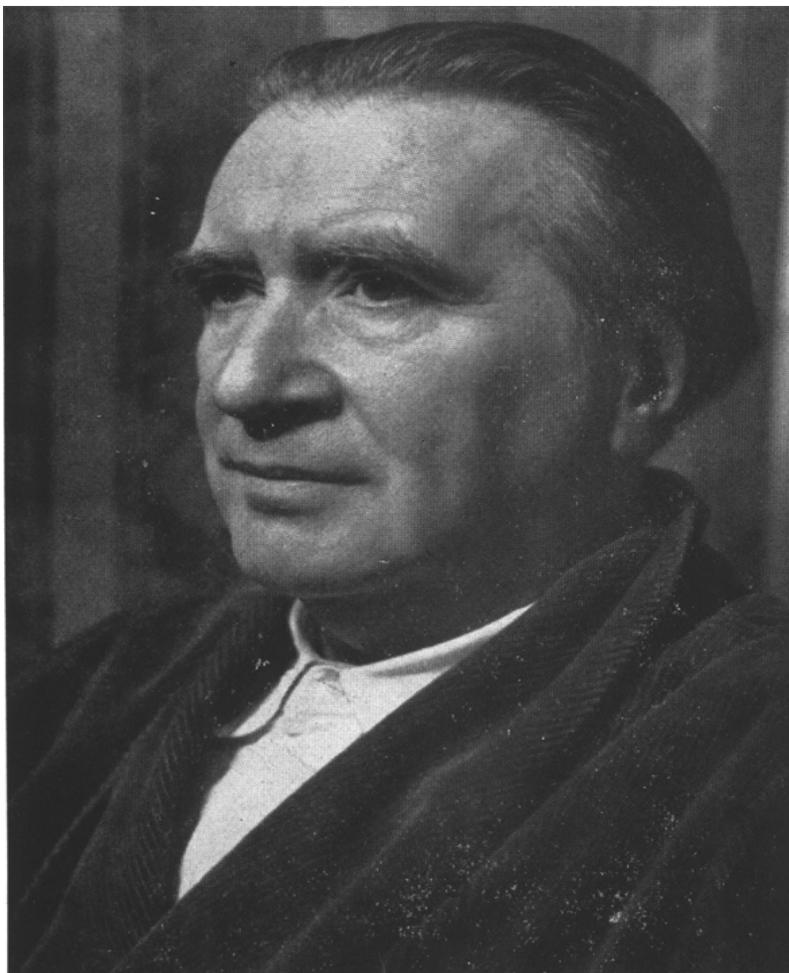
Una vida artística y productiva se vio truncada con el estallido de la Primera Guerra Mundial, que para el maestro significó un estancamiento en la composición y un

oscurecimiento de su alma y su corazón. Se exilió en Zúrich y no participó, como era su filosofía, de ningún movimiento artístico, político o cultural. Sentía sobremanera la cruel guerra, sufría por los niños huérfanos, por los jóvenes que veían frustradas sus vidas, y por la maldad que había en el mundo. Adriano Lualdi, discípulo y gran amigo del Wolf-Ferrari, le escribió una carta en 1916, exhortándolo a que participará de ese ardor patriótico del que Lualdi profesaba, y que luchara en el frente a través del quehacer artístico a lo que él respondió..."Nunca sentí el arte como una lucha, sino como una emanación natural, cómo de la planta nace la flor con su perfume" (Lualdi, 1955).

El testimonio de su vida que transcurrió durante el periodo de la Guerra lo da la correspondencia que sostenía con amigos y músicos que se encontraban en Italia y Alemania. No obstante, sus dos biógrafos Alexandra Carolla Grison y Rafaello de Rensis, mantienen un silencio respecto de ello, pues no hubo producción alguna durante este tiempo.

Fue hasta 1925 que volvió a salir a escena con *Gli amanti sposi* cuya composición data de 1916. Pero después de este estreno sus consecutivas óperas estuvieron marcadas por el tormentoso ambiente que había vivido en la guerra. *Sly* y *La veste di cielo* estarán selladas por ese nuevo pensamiento pesimista y doloroso (Lualdi, 1955). Sin embargo, su lado cómico, alegre, optimista y feliz resurgió poco tiempo después con *La Vedova Scaltra* (1931), *Il campiello* (1936) y *La dama boba* (1937). En estas óperas dejó atrás el lado melancólico, penoso, lleno de desesperación, y retornó al sosiego de su vida anterior.

En 1931 es invitado por Adriano Lualdi a dirigir el Conservatorio de Música en Venecia, puesto que rechazó. Posteriormente es nombrado por el Führer cómo profesor en la cátedra



Wolf-Ferrari a los 40 años de edad.¹²

de composición en el Mozarteum de Salzburgo. La aceptación de ese puesto le extrajo de la vida tan privada que había mantenido durante muchos años. Siguió la labor de componer música y durante el periodo del resurgimiento de la música italiana, en la que los compositores rescataron las formas antiguas, su producción se dio especialmente en el concierto para solista, música de cámara y música orquestal.

Hacia el final de su vida vivió en Planeg en Mónaco, una villa solitaria y rodeada de árboles. Allí tuvo espacio y mucho tiempo para la composición, para la meditación, la reflexión y la filosofía. Cuando no componía se volcaba hacia sus pensamientos. Las meditaciones filosóficas le permitieron llegar hasta las zonas más abstractas y universales de las cosas. Murió en Venecia el 21 de enero de 1948, en casa de su hermano Cesaré,

¹² Rodoni.

rodeado de amigos y gente que lo estimaba. Las fuentes que consulté, o por lo menos lo que leí sobre su biografía, no hacen mención sobre una vida matrimonial y mucho menos de la procreación de hijos.



Ermanno Wolf-Ferrari durante el último año de su vida¹³

¹³Rodoni.

3.2 Catálogo de obras

Catálogo de obras de Ermmano Wolf-Ferrari			
Año	Opus	Obra	Tipo de obra
1893	-	Serenata per archi	Música instrumental
1895	Opus 01	Sonata nº 1 para violín y piano.	Música instrumental (dúo)
1895	-	Quintetto	Música instrumental
1895	-	Irene , òpera (libreto propio) (no representada)	Música de escena (òpera)
1895-98	Opus 02	La Sulamita , oratorio (del <i>Cantico dei Cantici</i>) (Venecia, 1899)	Música vocal (oratorio)
1898	-	8 cori , para coro a capella	Música coral
1898	-	Sei pezzi facili , para piano.	Música solista (piano)
1898	Opus 05	Trio nº 1 para piano, violín y violonchelo en re mayor.	Música instrumental (trío)
1900	Opus 03	Talitha Kumi. La Figlia di Giario , oratorio. (del Evangelio según Marco) (no representado).	Música vocal (oratorio)
1900	-	La Camargo , ópera (libretto de M. Pezzè-Pascolato, según A. de Musset) (fragmento) (no representada).	Música de escena (òpera)
1900		Cenerentola , ópera (libretto de M. Pezzè-Pascolato, según «La cenicienta» de Perrault) (Venecia, 1900/12/22; revisada como <i>Aschenbrödel</i> , Bremen, 1902)	Música de escena (òpera)
1900	Opus 06	Quintetto con piano.	Música instrumental
1900	Opus 07	Trio nº 2 para piano, violín y violonchelo en Fa Sostenido mayor.	Música instrumental (trío)
1901	Opus 08	Sinfonia da camera per quart., ctb, fl,ob,cl,fag, e cor.	Música instrumental
1901	Opus 10	Sonata nº 2 para violín y piano.	Música instrumental (dúo)
1903	Opus 09	La Vita Nuova , cantata para barítono, soprano coro, orquesta y órgano (según Dante; Múnich, 1903).	Música vocal (cantata)
1903	Opus 11	4 Rispetti para soprano y piano, op. 11.	Música vocal (piano)

Catálogo de obras de Ermmano Wolf-Ferrari

Año	Opus	Obra	Tipo de obra
1903	Opus 12	4 Rispetti para soprano y piano, op. 12.	Música vocal (piano)
1903		Le donne curiose , ópera (L. Sugana, según Goldoni) (en alemán, «Die neugierigen Frauen». «Las mujeres curiosas») (Múnich, Hofoper, 1903/11/27)	Música de escena (ópera)
1904	Opus 13	Tre Impromptus op. 13, para piano.	Música solista (piano)
1905	Opus 14	Tre pezzi op. 14, para piano.	Música solista (piano)
1906		I quattro rusteghi , ópera (L. Sigana y Giuseppe Pizzolato, según: «I quattro rusteghi» de Carlo Goldoni) (en alemán: «Die vier Grobiane». «Los cuatro rústicos») (Múnich, Königliches Hof- und Nationaltheater, 1906/03/19)	Música de escena (ópera)
1909		Il segreto di Susanna , ópera (Enrico Golisciani) (en alemán: «Susannens Geheimnis». «El secreto de Susana») (Múnich, Königliches Hof- und Nationaltheater 1909/12/04)	Música de escena (ópera)
1911		I gioielli della Madonna , ópera (Id. y G. Zangarini) (en alemán: «Der Schmuck der Madonna». «Las joyas de la virgen») (Berlín, Komische Oper, 1911/12/23)	Música de escena (ópera)
1913		L'amore medico , ópera (E. Golisciani, según Molière) (en alemán: «Der Liebhaber als Arzt». («El amor médico»)) (Dresde, Hofoper, 1913/12/04)	Música de escena (ópera)
1925		Gli amanti sposi , ópera («Los amantes esposos») (Giovacchino Forzano, según Goldoni) (Venecia, Teatro Fenice, 1925/02/19)	Música de escena (ópera)
1927		Sly ovvero. La Leggenda del dormiente risvegliato , ópera (Giovacchino Forzano) (Milán, Scala, 1927/12/29)	Música de escena (ópera)
1927	-	Das Himmelskleid (<i>La veste di cielo</i>) (libreto propio, según Perrault) (Múnich, 1927).	Música de escena (ópera)
1927	-	Veste di cielo , ópera («Vista del cielo») (Múnich, 1927).	Música de escena (ópera)
1931	-	Reelaboración de <i>Idomenéo</i> de Mozart. (E.L. Stahl) (Múnich, 1931)	Música de escena (ópera)
1931		La vedova scaltra , ópera («La viuda astuta») (Roma, 1931/03/05)	Música de escena (ópera)
1932	Opus 15	Idillio-concertino , para oboe, 2 trompas y cuerdas.	Música orquestal
1932	Opus 16	Suite-concertino , para fagot, 2 trompas y cuerdas.	Música orquestal

Catálogo de obras de Ermmano Wolf-Ferrari

Año	Opus	Obra	Tipo de obra
1936		Il campiello , ópera (« <i>La plazoleta</i> ») (Id. Zangarini, según Goldoni) (Milán, Scala, 1936/02/12)	Música de escena (ópera)
1936	Opus 17	Il calzoniere . 44 rispetti, stornelli ed altri canti su versi popolari, para voz y piano.	Música vocal (piano)
1936	Opus 18	Suite veneziana , para orquesta.	Música orquestal
1936	Opus 19	Trittico , para orquesta.	Música orquestal
1937	Opus 20	Divertimento in re , para orquesta.	Música orquestal
1937	Opus 21	La Passione (sobre textos populares antiguos), para coro a capella.	Música coral
1937		La dama boba , ópera (según Lope de Vega) (Milán, 1937/02/01)	Música de escena (ópera)
1940	Opus 22	Arabeschi , para orquesta.	Música orquestal
1940	Opus 23	Quartetto .	Música instrumental
1940	Opus 27	Sonata nº 3 para violín y piano .	Música instrumental (dúo)
1942	Opus 24	Quintetto per 2 violas, 2 violines y violonchelo.	Música instrumental
1943	Opus 25	Sonata para dos violines y piano .	Música instrumental
1943	-	Gli dei a Tebe , ópera (en alemán: « <i>Der kuckuck in Theben</i> ». « <i>Los dioses en Tebás</i> ») (Hanover, 1943/06/05)	Música de escena (ópera)
1944	Opus 26	Concerto per violino in D	Música orquestal (concierto)
1944	Opus 31	Concerto per violoncello. Invocazione (ejecutada póstumamente, 1954).	Música orquestal (concierto)
1945	Opus 30	Sonata para violonchelo y piano .	Música instrumental (dúo)
1945	Opus 32	Trio per archi .	Música instrumental
1946	Opus 33	Duo para viola d'amore y viola da gamba . (también para violín y violonchelo)	Música instrumental (dúo)

Catálogo de obras de Ermmano Wolf-Ferrari			
Año	Opus	Obra	Tipo de obra
1946	Opus 35	Introduzione e balletto para violín y violonchelo.	Música instrumental (dúo)
1947	Opus 28	Symphonia brevis , para orquesta.	Música orquestal
1947	-	Chiese di Venezia , para orquesta. (incompleta)	Música orquestal
1947	Opus 34	Piccolo concerto para corno inglés, 2 trompas y cuerdas.	Música orquestal (concierto)
-	-	La bonne mare (según Goldoni), ópera (solo proyecto)	Música de escena (ópera)
-	-	Ephemeros , ópera (solo proyecto)	Música de escena (ópera)
-	-	Prinz Calibri , ópera (solo proyecto)	Música de escena (ópera)

14

¹⁴ Rensis De, Raffaello. *Ermanno Wolf-Ferrari. La sua vita d'artista*. Grisson, Alexandra Carolla, *Ermanno Wolff-Ferrari*.

Tercera parte

PENSAMIENTO Y ESTILO MUSICAL

4 Ermanno Wolf-Ferrari filósofo.

4.1 Influencias literarias y filosóficas. Pensamiento filosófico. El genio como signo del amor. La armonía del alma, la armonía de lo absoluto.

Desde muy joven Wolf-Ferrari tuvo contacto con la filosofía. Su primer profesor de pintura lo acercó al mundo del pensamiento y la disertación. Realizó ensayos sobre la muerte y la materia, negando la existencia de ambas. En sus reflexiones sobre las propiedades de la materia, decía que ésta existe sólo por sus propiedades, pero una vez desprendida de ellas, la materia no existe más que por el nombre (Grison 53). Estos escritos fueron los que ocasionaron que su padre, al descubrir las inquietudes de su hijo, lo llevara a Roma a estudiar pintura, pensando en distraer de estos pensamientos a Ermanno.

La pasión por la filosofía le acompañó desde muy joven y durante toda su vida. Sus fuentes de contacto fueron sobre todo Nietzsche y Schopenhauer, de los cuales aprendió el significado divino de la existencia y el divino sentido de la música (Cogni, párrafo 52). Un fragmento de *Ecce Homo* de Nietzsche ilustra de manera clara un poco ese pensamiento sobre la música: “Ha de ser (la música) serenamente alegre y profunda, como un mediodía de octubre. Debe ser particular, exuberante y tierna, como una mujercita dulcemente desleal y seductora” (Nietzsche, p. 36). También de él le viene una parte del amor por Venecia y su música y de los músicos del ochocientos:

No podría prescindir de Rossini menos de “mi” *Melodía musical*, del maestro veneciano Pietro Gasti. Y cuando hablo del lado de acá de los Alpes, me refiero prácticamente sólo a Venecia. Siempre que busco otra palabra para expresar el vocablo “música”, sólo encuentro ésta: Venecia. No sé distinguir entre las lágrimas y la música. (Nietzsche, 36)

No buscó la filosofía por el bien del argumento técnico o filosófico, sino por la meditación y la oración, las cuales lo llevaron a pensar en los acontecimientos más profundos del ser. Amó a la filosofía por cuanto serenidad dio a su ánimo. Fue seguidor de Giovanni Gentile¹⁵ y estudió con gran amor gran parte de su obra, aunque no fue partidario del fascismo.

¹⁵ Giovanni Gentile (1875-1944) fue el filósofo del fascismo y ministro de Educación en Italia, llevó a cabo una reforma educativa muy importante. Fundó, promovió y dirigió la *Enciclopedia Italiana* que dotó a su patria de una serie de colecciones de alto valor pedagógico y científico.

No perteneció a ninguna corriente filosófica ni a ningún grupo de su generación. Fue enemigo de las escuelas de separación, de los grupos de sesgo y de corrientes intelectuales que separan al ser esencial. Este pensamiento filosófico hizo en Wolf-Ferrari un sentimiento muy humano, elevándolo siempre hacia las cosas espirituales y metafísicas. Fue seguidor de los platónicos e idealistas, pues pensaba que no se podía encontrar el verdadero consuelo en el materialismo o el simple positivismo empírico (Cogni). La materia para él no vive verdaderamente si no resulta de la sinfonía del amor, y del gran baño del espíritu creador.

Uno de sus principios estéticos se basa en una idea pitagórica: la armonía del alma, de lo interior, la armonía de lo absoluto.¹⁶ “Antes de enseñar a un estudiante sobre la armonía de los sonidos, es su armonía interna lo que le preocupaba” (Cogni, párrafo 3). Buscaba la reintegración del alma en el ser humano. En medio de una sociedad “deshumanizada”, “des deificada”, regida por las leyes de la ciencia y la tecnología, meditó y pensó sobre el resquebrajamiento y la ruptura de la armonía en el ser humano. Una ruptura que se da por su egoísmo, y se estropea (el hombre) por consejo malo del intelecto científico. Por ese egoísmo abusivo del que es presa el hombre moderno, se desprende y se separa el niño que está en nosotros desde el nacimiento, el niño como figura de inocencia prístina y como signo de genialidad por el hecho de no estar contaminado y de estar conectado al cosmos por medio del amor. Un amor que viene de Dios. Considera al cosmos como principio y fin de toda sabiduría y filosofía y al intelecto –científico- como un elemento que separa al hombre del cosmos y de la armonía, como si fuese una contracción que se detiene y arroja al hombre a una batalla de conflictos e intereses, y que sólo puede ser reestructurado por la esencia del genio que es el niño.

Si se entiende el significado del genio o la genialidad por medio de un concepto que se desarrolló a mediados del siglo XVIII, se entenderá también un principio con el que vivió Wolf-Ferrari y por medio del cual trazó las armonías maravillosas de su música alegre.

La palabra “genio” (...) se aplica a aquel artista de imaginación trascendente y exaltados poderes intelectuales, esa suerte de artista que no se hace, sino que nace. El siglo XVIII llegó a desarrollar una nueva concepción de Deidad, que se manifestaba en la presencia de lo sublime que hay en la Naturaleza.

¹⁶ La armonía de lo absoluto es una idea filosófica de la escuela pitagórica. Expone la integración y unificación de contrarios, a través de un orden establecido por una consonancia armoniosa. Esa consonancia estaba dada por la armonía que emana de la música de las esferas, es decir de los planetas. (Tatarkiewicz, 87-89).

La nueva connotación de “genio” refuerza esa noción revisada de Dios en el hombre. (Downs, 27)

Ese principio se refiere a la consideración del genio como el milagro del retorno a la armonía por la fuerza del amor. Por esta razón Wolf- Ferrari dice y repite que el “genio es un deber” (Cogni, párrafo 17).

El vivir en el estado de gracia que un niño tiene, fue para él una manera de concebir su vida. Él mismo sostiene que durante la mayor parte de su existir vivió como un niño, siempre en una renovada juventud. El que retorna a la primera juventud, a la infancia y vive en ella regresa a la armonía poética por lo tanto su alma mora en la frescura y en el amor.

Podemos escuchar y percibir en la música de Wolf-Ferrari gran parte de ese pensamiento filosófico, pues está impregnada de una armonía que no muestra los problemas cósmicos que habitaban en su interior (más adelante observaremos este punto), y hacen percibir a sus oyentes un gozo, un placer simultáneamente. Giulio Cogni dice al respecto:

Cuando la armonía no es buena y no es pura, un malestar te invade, cuando sólo la melodía es buena, el placer es mucho pero no hay paz ni armonía en el alma, Wolf-Ferrari conjunta estos dos elementos por completo. Susurra por debajo del alma y la puedes entender sin poner tanta atención. (Cogni, párrafo 5)

También expresó: “la música de Wolf-Ferrari llena todo el camino alrededor del alma de la armonía interior, dos horas de Wolf-Ferrari son dos horas de paz, un paraíso armonioso” (Cogni, párrafo 6). Para el maestro los sonidos debían causar un buen efecto sobre quienes los escuchan y no debían ser un problema. En esta etapa en donde la música buscaba equipararse al desarrollo de la tecnología, Wolf-Ferrari se mostró inconforme frente al endurecimiento del siglo. Giorgio Vigolo comentó que Wolf-Ferrari era un modelo de la no violencia en un periodo donde la música se dirigía al forzamiento del ritmo y el sonido (párrafo 2).

Wolf-Ferrari dijo “yo nunca quise estafar o hacer trampa en el juego de los sonidos. Esto quería y esto hice. Nunca fui una nota más arriba o más allá de lo que mi sencilla inspiración sentía o necesitaba” (Vigolo, párrafo 2). Sin embargo, por dentro es atormentado por los problemas metafísicos de su vida real, esto es así por el

acercamiento tan profundo que tuvo con la filosofía, la que lo condujo a la reflexión y profundización de su pensamiento sobre la existencia.

La existencia fue un tema que le causaba cierta aflicción pues la consideraba como “un choque”, una colisión continua desestabilizadora de la armonía interior convirtiéndola en desarmonía. En este proceso el alma superior termina siempre por encerrarse en una posición de defensa y se vuelve egoísta “Un sacro egoísmo” dijo una vez Wolf-Ferrari (Cogni, párrafo 26). Ésta es una de las ideas que atormentaron siempre al maestro pero que se contraponen con sus alegres y cómicos argumentos, sobre todo en sus comedias musicales que representaron para él el escape a ese tormento de la vida real (sin embargo, como mencionamos en el capítulo anterior, dos de sus óperas *Sly* y *La veste di cielo* estarán selladas por un interior entristecido y mermado por los conflictos bélicos de la época). Es también a través de esas comedias que se propuso descubrir y retornar a la “armonía del absoluto”, a la reintegración del alma y del espíritu del hombre con Dios. Esta búsqueda lo llevó de manera constante a estar solitario y retraído en sus pensamientos, pero siempre deseoso de transmitir su mensaje al mayor número de personas (Zanetti, párrafo 9).

Buscar en el interior y no en el exterior fue una de sus máximas. Por su educación religiosa, el acercamiento a las sagradas escrituras y sus meditaciones filosóficas profesó ese sentido de interioridad y meditación: “Mi reino no es de este reino” escribió en una carta a su biógrafa Carolla Grison (Grison, capítulo XI). Cogni lo describe como “el hombre más inadaptado de la tierra a la realidad terrestre” y el mismo Wolf-Ferrari escribe “vivido en sentido normal, casi no he vivido, desde que la música se apodero de mí. El mundo externo, la realidad se des deificó siempre más en mí, pero más fuertemente sentí a Dios en mi alma” (Grison, capítulo XI). Esto lo puso en sus notas musicales con el objetivo de llevarlo a los otros.

En los comentarios que hace en dos de sus obras, da rienda suelta a sus reflexiones y emociones acerca de los problemas del mundo. En *La vita nuova* expresó el sacro temor que se tiene delante del asombro de la muerte. En la ópera *La veste di cielo* planteó las equivalencias cósmicas entre el macrocosmos y el microcosmos, y el deber que el manto del cielo tiene para con las criaturas de proveerlas de felicidad con sus elementos interminables y fuerzas virginales: la luna, el sol y las estrellas (Cogni, párrafo 14).

Quienes lo conocieron lo describían como poseedor de una personalidad tímida y reflexiva, parecía estar eternamente distraído, de mirada profunda y fija que le llevaba a observar los horizontes por delante y detrás de él, envolviéndose en visiones internas y reconciliándose en su interior con todo el mundo a través del amor. Su rostro, a pesar de la tensión interior siempre era dulce y lleno de un silencio armonioso. Amable, de buen carácter, nunca grosero y completamente honesto, habló siempre con la verdad, sin hacer el cumplido por el cumplido. Era alegre y muy metafísico. Él mismo se situaba fuera de los placeres carnales y por lo tanto su música también estaba libre de la sensualidad, y consideraba que por esta razón los temas que abordó en su obra eran cómicos o místicos (Grison, cap. XI)

Esa alegría con la que vivía la vida se ve frustrada y se convierte en una profunda tristeza hacia el final de su existencia, pues las dos Guerras Mundiales lo trastocaron en su ser más interior. Sufrió lo mismo que muchos intelectuales de su época, el dolor por cada persona, por la desventura y la crueldad. Se horrorizaba de su tiempo, sintió al mundo como un infierno sin saber cuál era un mal mayor, la locura o la maldad: “el mundo me parece un manicomio, pues la voluntad de unos de imponer sus ideas a los otros es la causa de todas las luchas sangrientas” (Lualdi, 1955). A pesar de ello creía en la humanidad, en el inconsciente como verdadera conciencia de cada individuo para seguir su destino aunque él mismo no lo sepa, y por esa misma razón la humanidad seguirá su camino sideral. Siempre buscó la soledad, los conflictos bélicos lo llevaron a un exilio y retiro de la vida social, cultural y musical dando un tiempo para dedicarse a la filosofía y a la meditación.

En una carta que escribió a Lualdi, saltan a la vista sus primicias y pensamientos acerca de su forma de concebir al arte y al éxito: el arte para él debía surgir espontáneamente, de lo natural y no como contraposición a algo. Por esta misma causa nunca se lanzó con euforia a buscar el éxito, aunque le era grato, siempre fue paciente y calmo para la vida, no tuvo prisa de nada. Hacia el final de sus días, se percibía a un hombre nostálgico, con gesto vacilante de espíritu cerrado y deprimido, y en el último encuentro con su discípulo Lualdi le pronunció estas palabras: “es una gran humillación vivir en este mundo” (Lualdi, 1955).

4.2 Estilo musical. La belleza como ideal. Postura ante la nueva música.

La producción musical de Wolf-Ferrari dio lo mejor de sí a principios del siglo XX. Poseía la obra completa de Bach y de él emana su vena más profunda como compositor. Fue fiel y perseverante a sus fuentes de inspiración que le dieron mucho de su estilo musical. Tanto la música de Mozart, Beethoven, Rossini, Cimarrosa y Verdi, como la obra literaria del dramaturgo por excelencia del siglo XVII Goldoni, influyeron enormemente en la manera de concebir la forma y la idea musical. Sin embargo, nunca imitó o copió a los compositores que lo inspiraron. Wolf-Ferrari tomó su camino y desarrolló un estilo muy particular, un lenguaje musical propio que sobrepasó y se apartó de todas las corrientes del pasado próximo y del presente imperante. Revivió la música del siglo XVIII, pero con cambios bruscos en el centro tonal más similares a los del verismo italiano que a los practicados en Austria y Alemania, aunque su estructura y su forma eran muy similares al modelo mozartiano (Zanetti, párrafo 5).

No se le considera como un revolucionario, sin embargo fue contra corriente en un ambiente donde el arte, reaccionario por un lado y neoclasicista por otro, estaba en pugna por imponer sus ideas y sus estatutos artísticos. Se mantuvo siempre alejado de las corrientes modernistas, de hecho, estaba en contra de los “ismos”. No obstante, no estuvo al margen de los cambios profundos de la sociedad y la cultura, buscó y trabajó por la reconstrucción del diálogo entre compositores y el público. Fue un enemigo de la música comprendida como pura búsqueda sonora (Cogni, párrafo 2).

Con anterioridad se mencionó la búsqueda que hizo de la armonía de lo absoluto a través del discurso musical entre cada línea melódica, en perfecta consonancia e impulsado por la necesidad de agradar al alma de los oyentes. Buscó la belleza musical por sobre todas las cosas: hacía que cada parte cantará y otorgaba una melodía hermosa a cada instrumento. El maestro decía “cada parte debe cantar”, “cada instrumentista debe sonar con placer su parte” (Cogni, párrafo 9). Cogni escribió sobre el maestro: “Revisaba siempre que cada línea melódica fuera hermosa y cupiera dentro del conjunto y debía ser fácilmente cantada”. Esto es constatable al estudiar sus partituras, en efecto cada línea que se observa tiene vida propia, no es meramente un acompañamiento. Existe una correlación entre cada sonido y entre cada instrumento, son melodías independientes pero que se complementan perfectamente en armonía y discurso musical, “cada elemento es como piedra preciosa que resplandece cercana y lejana” (Cogni, párrafo 8). Las líneas melódicas son claramente identificables, transparentes al oído y gozan en general de una

límpida sencillez, cualidad que hace que la música sea fácil de recordar, y que puede establecer una comunicación y entendimiento inmediato con el que la escucha.

Se observa en él un rescate de la polifonía, pues esta forma de brindar importancia por igual a cada una de las partes, en un sentido estricto, revela algunos rasgos de su estilo musical. Un estilo que se enraizó en la música de siglos pasados y de la cual Wolf-Ferrari manifestó su conocimiento y gusto. Cogni dijo al respecto: “es el regreso a la sabiduría secreta de la antigua polifonía” (párrafo 10). Conjuntamente con este temple para defender su postura ante su forma de componer se aprecia a un músico con una preparación considerable, un hombre inteligente, culto, con un gran espíritu, valiente, con gran experiencia en el teatro, y con una definición muy clara en sus ideas artísticas. Su ópera *L'amore médico* se concibe con una escritura instrumental y vocal muy contrapuntística, más marcada que en *Le donne curiose*, *Il quattro rusteghi* o *Susana*.

Al observar la obra completa de Wolf-Ferrari, se advierte que es muy heterogénea, ecléctica y diversa entre sí. En una primera faceta, que se sitúa en la última década del siglo XIX, se le considera como un compositor de gran seriedad. Sus primeros trabajos nacen de una tradición clásica romántica. Escribió en esta etapa una gran cantidad de obras de cámara rapsódicas con preponderante influencia de Mendelssohn, Schumann, Brahms y con ocasionales tintes wagnerianos. Se acercó al género sinfónico en 1895 con su *Serenata per archi*. También en esta primera fase composicional se encuentran sus oratorios *La Sulamita* y *Talitha Kumi*. *La figlia di Giairo*.

Un segundo periodo o segunda fase es la que está marcada por el género operístico más bien cómico o bufo, en el que Wolf-Ferrari encuentra el medio propicio para dar su toque personal y por el que será reconocido en lo sucesivo. Las primeras óperas de Wolf-Ferrari –sin contar a *Irene*, *la Camargo* y *Cenerentola*¹⁷ son consideradas por los estudiosos como una reacción clasicista del compositor, un tanto por la elección de los temas musicales para rechazar a las corrientes en boga, ya fueran italiana, alemana, francesa o cualquier otra. Fue uno de los primeros músicos de la época en marcar el regreso de un gusto por Mozart, observando una orquesta aligerada y parsimoniosa así como el uso de instrumentos de latón (Vigolo, párrafo 4). Así mismo se observa en dos de sus óperas otra característica que retomó a la usanza del siglo XVIII, la idea del doble título, *Sly, ovvero*

¹⁷ Aunque *Cenerentola* anticipó sólo intermitentemente las cualidades de la ópera bufa que se verán en las siguientes óperas de Wolf-Ferrari, esta extremadamente ecléctica partitura es notable más bien por su delicado y en momentos sorpresivo cromatismo disonante de algunos pasajes (Waterhouse, p. 1172).

La leggenda del dormiente risvegliato y Gli amanti sposi o La gabbia dorata, ovvero Il legame d'amore.

A partir de 1902 la combinación del impacto que ocasionaron por un lado *La Maschere*¹⁸ de Pietro Mascagni (1863-1945), y por otro las famosas comedias de Goldoni, le llevaron a la composición de *Il quattro Rustighi* y *Le donne curiose*, obras que son una evocación libre de la ópera bufa *dieciochesca*, especialmente veneciana. Con ellas muestra y descubre su vena de sentido cómico, travieso y bonachón reflejando precisamente las características del pueblo veneciano, con una continuación suave y sonriente del lenguaje y el idioma del setecientos. También de la vena de Goldoni surgen *Gli amanti sposi*, *La scaltra* e *Il campiello*. Incluso el *Segreto de Susana* tiene una impresión del dramaturgo veneciano aunque ésta no tiene texto de Goldoni.

Vigolo dice sobre sus óperas que son la vibración armónica y melódica del lenguaje veneciano, transferido de una manera muy natural a la partitura. Wolf-Ferrari escuchó y registró las cadencias, los trinos y el recitativo natural de la voz veneciana, e hizo un ideal estético y operístico sobre el teatro de Goldoni, filtrado a través de un gusto mozartiano, del estudio a profundidad de *Falstaff* de Verdi y además con una sensibilidad melódica que se produce de Puccini (párrafo 2). Giulio Cogni dice sobre él y su estilo que es un maestro de la elegancia, con un refinamiento y sonido hermoso derivado del verismo, con un baño germánico de Mozart (párrafo 1). Este eclecticismo es, a mi parecer, la característica de su estilo musical, un estilo que contiene en sí mismo el arte de congregar diversos momentos en la historia de la música, incluyendo el propio. La fuerza de la psicología de los personajes tomada de Verdi, las grandes y bellas líneas melódicas características de Puccini, la prosa al estilo de Goldoni y la utilización de la armonía contemporánea son los elementos que integran su trabajo.

Para sus óperas en general utilizó argumentos alegres y burgueses, al estilo Mozart. Impregnó su lenguaje musical con un sello de alegría; su música se muestra ingenua, emotiva, alegre, juguetona, libre de dramatismo, de tristeza y sin ningún rasgo de melancolía, sarcasmo, o revuelta. Estas características atrajeron a un público que acepto con gusto sus composiciones. Pero al mismo tiempo ese público se sintió confundido, pues la ligereza de sus temas y la elegante sobriedad de sus melodías y armonías no

¹⁸ *Le Maschere* de Pietro Mascagni es una ópera cómica en tres actos; un retorno a la ópera bufa italiana. Fue un caso extraordinario en su momento, pues a pesar de la preponderancia y popularidad de la ópera verista, gozó de gran éxito, aunado el fenómeno de la simultaneidad de su representación en siete teatros de Italia.

correspondían o mantenían congruencia con los estereotipos nuevos, en los que el arte y la vida debían coincidir. Sobre todo en Italia, donde el arte del drama estaba guiado por el verismo. Buscó el medio más simple de expresarse, sin ningún tono llamativo o progresista (Lualdi, 1955).

El mismo Wolf-Ferrari afirmaba esto, “pocos entienden cómo esta recurrencia a la alegría despreocupada de la comedia es en mi un motivo romántico” (Cogni, párrafo 18). Así mismo un día Puccini le preguntó que por qué escribía comedias musicales y no drama, a lo que él le contestó: “porque el drama me hace sufrir demasiado duramente, y yo no sé sufrir por dentro” “con el tiempo te acostumbrarás” (Cogni, párrafo 53). Hacia 1923 en una representación de *Il quattro rustegui* en la Scala, Lualdi describe su música como “un placer exquisito, un oasis de frescor en un país tórrido, momentos de paz en una tormenta eléctrica”.

En cuanto al canto se pueden ver ejemplos de elegancia y propiedad, alejados de la pasión y el énfasis típico de la ópera verista muy en boga en ese tiempo. Son hermosas melodías muy cantábiles que denotan la gran espiritualidad y el gusto por la voz de que fue poseedor el maestro. Existe una estrecha relación entre la parte vocal y la parte instrumental y entre el momento escénico y el carácter del personaje. En la primera relación, la voz se ve sustentada y apoyada por el acompañamiento instrumental, éste es acorde con la línea melódica sin sobrepasarla o abandonarla, además, la instrumentación siempre colorea lo que el texto está diciendo y lo complementa. En la segunda relación, el momento escénico corresponderá siempre a la psicología del personaje (hablando de sus óperas), nunca pedirá un gesto o actitud contraria a la naturaleza del rol escénico.

En cuanto a la orquesta Malipiero comentó “es fiel a un discurso animado, enriquecido con pequeños toques de suave ironía que colorean a la historia sin ir más allá de los límites de la comedia” (párrafo 2). Tal vez por la característica de fluidez en el tratamiento de los temas musicales, y precisamente un discurso que no se detiene. En mi opinión creo que se refiere a la utilización de ciertas texturas orquestales apoyando a las características de los personajes y/o a efectos musicales que discurren como el propio personaje, sin llegar a ridiculizar a la propia música. Utiliza siempre una orquestación moderada a diferencia de las grandes orquestas de Strauss, Wagner o Berlioz.

Sus obras sinfónicas muestran su estilo casi sin ser tocado por las revoluciones del lenguaje musical del siglo XX, un estilo de instrumentación elegante con sentido de la

forma, la proporción, una línea melódica clara y espontánea (Malipiero párrafo 4). Su última obra, el Concierto para corno inglés, compuesto en 1947 es una clara muestra de la tranquilidad extrema y el estilo que rigió a toda la vida del músico. Desde sus primeros compases se escucha una melodía extremadamente cantable y pacífica, la dotación orquestal pequeña y un estilo muy clásico.

Es pues Wolf-Ferrari un comprometido con el arte, entendiendo éste en un sentido metafísico, comunicador de emociones y transformador del espíritu. A mi parecer fue un compositor que no encasillaba momentos o estilos. Aún del lenguaje de su tiempo toma elementos para enriquecer su quehacer musical. En una entrevista hecha al director de ópera Friedrich Haider éste dijo al respecto: "Wolf-Ferrari rechazaba la tendencia a una conceptualización de estilos, hasta el punto en que una de sus frases favoritas era que 'cuando uno encuentra un concepto, es que ha abandonado el arte'" (Blanco).

Cuarta parte

OBRAS A INTERPRETAR

5 *Quattro Rispetti*.

5.1 Antecedentes.

Este es un ciclo de cuatro canciones que pertenecen a la primera serie de los *Rispetti toscani*, 8 *Rispetti* para soprano y piano *op. 11* y *op. 12*. Están fechados en el año de 1903. Wolf-Ferrari tomó los textos de poemas de la toscana con autor desconocido y creó una maravillosa conjunción entre el texto y la música.

El *rispetto*, del italiano “respeto”, es una forma de verso antiguo que viene de los pueblos de la Toscana, se compone generalmente de ocho endecasílabos. En su forma más temprana su estructura rítmica estaba conformada por ABABABCC, aunque después derivó a ABABCCDD, se pueden encontrar otras variaciones. Alcanzó su pináculo compositivo hacia los siglos XIV y XV. Se deriva del *strambotto* que es una de las formas poéticas italianas más antiguas que se conocen, aunque su lugar de nacimiento es incierto. Su estructura en la rima tiene algunas variantes, puede estar constituida por ocho o seis líneas endecasílabas.

Las melodías que Wolf-Ferrari crea son una muestra más del gusto que tenía por expresar la belleza a través de un canto diáfano y cristalino, sin arrebatos siempre en conjunción y ordenado. A través de sus líneas melódicas se observa a un compositor con un espíritu verdaderamente transparente que impregna con él a cada una de sus piezas, incluyendo estos maravillosos *rispetti*. Adriano Lualdi se expresa de su música como una música llena de paz, sin atributos, sin fundamento, conquistada sin luchar, espontáneamente, dulcemente alcanzada y concretada en un estado de gracia de un alma y un espíritu joven, demostrado desde las exquisitas y deliciosas melodías de sus primeros trabajos como los *rispetti*.

Los primeros bosquejos los realizó en el año de 1902. El dato lo encontramos en el libro que escribió Raffaello de Rensis, cuando menciona que se le compraron varias obras después del éxito de *Cenerentola* en Alemania el 31 de enero de ese año, incluyendo sus primeras composiciones de cámara, la ópera y los *Quattro rispetti* que aún estaban en bosquejo (Rensis). También por esta época escribía su oratorio *La vita nuova* inspirado en *La Divina Comedia* de Dante Alighieri y su ópera *Le donne curiose*.

Los textos son de una sencillez casi inocente, pero que expresan el amor más extenso, sentido y emotivo que pueda tener una persona hacia otra. La música se mantiene casi en una simbiosis con la métrica del texto marcada por las rimas endecasílabas. Es admirable cómo los cambios armónicos-rítmicos van declamando, rimando y pausando junto con el poema de una manera muy natural, lo que ayuda a la voz a sentirse cómoda y complacida para cantar expresando cada palabra.

Desde las primeras notas, el canto se hace con placer, sin esfuerzo. Efectivamente: “cada nota canta”, Wolf-Ferrari siempre se respetó en esta primicia. Un estudio metódico de estas piezas brindará elementos necesarios para la consolidación de una buena técnica, pues las líneas melódicas están tan bien construidas que van marcando el camino vocal. El cantante que interprete este ciclo tendrá la oportunidad, por un lado de cantar con alegría y sencillez, dejándose llevar por las notas y por la métrica del texto. Por otra parte surgirá espontáneamente una admiración por Wolf-Ferrari y su obra, pues el lenguaje que utiliza es tan cercano al alma del ser humano en su forma más mística.

Aunque parecen de una sencillez extrema, estas canciones tienen un grado de dificultad, sobre todo en la línea vocal. La soprano debe poseer una técnica si no depurada si con los elementos mínimos para poder realizar las dificultades técnicas que contienen las piezas. El intérprete debe buscar el *legato*; tener control sobre el fiato para poder realizar las grandes frases; debe ser afanoso en la claridad de la dicción sin perder la línea vocal. También es importante que cuente con un registro central-grave resuelto, pues a falta de este mecanismo podrían quebrarse las líneas ascendentes hacia los agudos. No obstante, insisto en que la construcción de la línea melódica es tan noble que ayudará a franquear las dificultades técnicas.

Estas piezas por sí mismas demuestran el grado de maestría vocal de la persona que las aborde. Tienen todo en ellas mismas: expresividad, registro vocal, línea del canto, *fiato*, ligereza siendo éstos precisamente los requerimientos técnicos necesarios para poderlas interpretar. Sin embargo, no por los puntos anteriores signifique que los principiantes no sean capaces de abordar el ciclo, muy por el contrario, considero que son piezas que pueden integrar la parte formativa de un cantante por dos razones: la primera razón es porque siendo la música tan noble en su construcción es fácil comenzar su estudio y aporta al interprete la oportunidad de desarrollar las herramientas técnicas del canto ya mencionadas anteriormente.

La segunda razón por la que creo que pueden y deben ser abordadas por los principiantes (y además pertenecer a la antología de una cátedra de canto al igual que las antologías italianas), es por la cualidad balsámica que estas piezas poseen, tanto para la voz como para el alma. La persona que aborde este ciclo se dará cuenta por sí misma de la valía de las piezas, pues en tan sólo seis minutos se encierra toda la filosofía y el amor con que el maestro compuso la totalidad de su obra

Un estudio metódico de estas piezas brindará elementos necesarios para la consolidación de una buena técnica, pues las líneas melódicas están tan bien construidas que van marcando el camino vocal. El cantante que interprete este ciclo tendrá la oportunidad, por un lado de cantar con alegría y sencillez, dejándose llevar por las notas y por la métrica del texto. Por otra parte surgirá espontáneamente una admiración por Wolf-Ferrari y su obra, pues el lenguaje que utiliza es tan cercano al alma del ser humano en su forma más mística.

Wolf-Ferrari compuso una segunda antología de canciones hacia el año de 1936 // *canzonieri. 44 rispetiti, stornelli ed altri canti su versi popolari op. 17.* que contiene 44 canciones con poemas toscanos y tienen una gran influencia del *Lied* alemán.

A mi parecer estas canciones son lo que muchos solemos decir respecto de una obra de corta extensión pero que es maravillosa: una “delicioso bocadillo”.

5.2 *Rispetto I.*

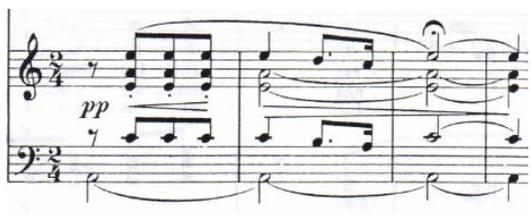
5.2.1 Análisis musical.

Un verde praticello

2/4																									
Compasos 1-4		5-8		9-14		15-18		20-22		23-26		28-30		31-34		37-38		39-42		43-46		47-51		52-53	
4		4		6		4		4		4		4		4		4		4		5		2			
<i>lam</i>												<i>LaM</i>													
i		i		i		III		V		V		III		i		III/A		VI		I		vi		I	
End 1		End 2		End 3		End 4		End 5		End 6		End 7		End 8		End 9		End 10							
a b c		b a1 b		d b		e b		d1 b		a2 b		c1 b		e e1		f b									

El *rispetto I* se encuentra en 2/4 en la tonalidad de *La menor*. Estructuralmente está dividido en tres grandes secciones. La primera está contenida por la introducción y un periodo. En la segunda sección existen tres periodos, en cuanto a la tercera está formada por dos periodos y una coda. En general la pieza mantiene una simetría en los periodos centrales en cuanto a número de compases y estructura rítmica-melódica, y es asimétrico en el primer y el último periodos. Del primer al cuarto periodo se divide por dos frases cada uno, correspondientes a los primeros ocho endecasílabos y en la tonalidad principal. Los periodos quinto y sexto son asimétricos entre las frases y los endecasílabos, cuando romper el balance de los periodos también lo hace con los endecasílabos. Tiene una forma libre.

La pieza comienza con una melodía introductoria, tiene en el bajo una nota pedal de tónica (Ejem.1), esta idea musical se repetirá justo en la coda con una variante, ya que concluirá en el homónimo mayor de la tonalidad original (Ejem. 2).



Ejem. 1



Ejem. 2

Todas las frases comienzan en anacrusa con figuras de octavo y tresillo, finalizando con una cadencia (V-i), con excepción en la frase *Tutti i raggi del sole*, (compás 22) que comienza en tiempo tético.

La marcha armónica de la obra es la siguiente: la primera sección está en la tonalidad principal. La segunda sección (compás 15) hará las veces de un desarrollo, ya que en general es muy modulante, pues fluctúa entre *Do mayor*, *Mi mayor* y *La menor*, que son el relativo mayor, la dominante y la tónica. En el compás 39 anuncia a *La mayor* como nueva tonalidad a través de su vi (cadencia rota) resolviendo en el compás 42 y manteniéndose así hasta el final da la obra.

Los motivos rítmico-melódicos nos dan un panorama de cómo está constituida la pieza. La mayoría de los motivos guardan similitud entre ellos por la forma anacrúsica en que comienzan y por la utilización de figuras similares o iguales. Cabe destacar que el motivo b se encuentra al final de cada frase correspondiendo con las rimas del poema. Está construido por un tresillo en ritmo de dos dieciseisavos y una figura de negra, lo cual da un efecto de ornamento (Ejem. 3).



Ejem. 3

La utilización de la figura anterior y de los tresillos anacrúsicos (c.9 y 11) da a la pieza una sensación de *rubato*.

El acompañamiento del piano contiene figuras de negras y corcheas al igual que la melodía, pero que intrínsecamente tiene una cualidad de la música polifónica. Si cantamos cada una de las voces del piano sin silencios, nos podemos percatar que, en efecto, cada voz del acompañamiento esta llevando una melodía, escondida en la sencillez del ritmo (compases 10-14) (Ejem. 4).

ve - ra del mio a - man - - - te, del mio a - man - - - te.
 Son - nen - strah - len schet - - - er, ü - ber - gos - - - sen.
 pic - ture of my lov - - - er, of my lov - - - er.

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef and features a melody with triplets and a dynamic marking of *p*. The piano accompaniment is in bass clef and includes a *pp* marking. The lyrics are in Spanish and German.

Ejem. 4

En el compás 15 el bajo hace un pedal en la nota *Do* y la soprano canta una melodía a la que responde una línea intermedia del piano (Ejem. 5), mismo modelo se repite en los compases del 30 al 33.

mf.
 Un inan-dor-lo fio-ri-to al-lac-qua in ri-va
 Mein Lieb-ster gleicht den blü-ten-vol-len Zwei-gen,
 The al-mond tree in bloom by stream-let grow-ing

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef and features a melody with triplets and a dynamic marking of *mf.*. The piano accompaniment is in bass clef and includes a red oval highlighting a specific section of the bass line. The lyrics are in Spanish and German.

Ejem. 5

El registro vocal se extiende desde un *Re#* 5 hasta un *La* 6. Las melodías en general se desarrollan por grados conjuntos haciendo uso de saltos momentáneamente que van desde el salto de tercera hasta el de octava. Sin embargo, siempre que hace el tresillo ornamental en el registro agudo, utiliza el arpeggio como recurso melódico y esto en sí mismo conlleva una dificultad.

5.2.2 Sugerencias interpretativas.

Este *Rispetto* es una descripción metafórica sobre el amor que una persona siente hacia otra. Describe con imágenes el gran y noble sentimiento que posee, concluyendo con el llamado apasionado hacia el amante para calmar las ansias del corazón.

La dinámica que está sugerida en su mayoría es *piano* < >. Sin embargo, considero que no es un *piano* marcado por contraste del *forte* sino que está indicada de esta forma para corresponder a las cualidades del texto. Éste es dulce y descriptivo, por lo que la indicación del matiz va más en el sentido de la intención de las palabras. Debe cantarse

de una manera cómoda, sí en *piano*, pero sin sacrificar la voz y con una significación declamatoria, es decir, respetando los acentos y las inflexiones del texto.

La nota más aguda que se canta es el *La* 6, presentándose en dos ocasiones las cuales son distintas en intención. La primera (Ejem. 6) es más como un adorno que asciende y desciende rápidamente por grados conjuntos respaldándose por el *crescendo* sugerido.



Ejem. 6

Sin embargo, el segundo agudo (Ejem. 7) es una nota climática la cual debe prepararse con una buena respiración que alimente a toda la frase, pues además de pedir *più sostenuto e rit* le siguen dos saltos, uno de octava descendente y de sexta mayor ascendente.



Ejem. 7

Lo que ayuda a resolver este pasaje -además de la buena respiración- es el *legato*; este es el único lugar de la canción donde encontramos ligaduras de fraseo. Aprovechando la línea ascendente, el *legato* y el semitono del *Sol#* al *La*, podrá cantarse sin mayor problema.

La pieza tiene cuatro saltos descendentes que merecen especial atención: una 5ta justa en el compás 17; una séptima menor en la anacrusa al compás 26; un salto de 6ta menor en el compás 36; y los saltos ya mencionados en la parte climática en el compás 48.

Para soslayar rompimientos en el registro, sobre todo en los saltos descendentes, se sugiere estudiarlos metódica y técnicamente. Es importante mantener una emisión clara sin cambios bruscos de emisión y en el mismo lugar de resonancia. La nota inferior debe hacerse con gran delicadeza y sostenerla para no dejarla caer ni en posición ni en afinación, evitando un golpe brusco.

5.3 RISPETTO II.

5.3.1 Análisis musical.

Io dei saluti

	4/4			6/4			
				Anacrusa			
Compases	1-3	4-5	6-7	8-9	10-11	12-13	14-16
	3	2	2	2	2	2	3
	End 1	End 2	End 3	End 4	End 5	End 6	End 7
Región tonal	<i>Reb</i>		<i>Fa</i>	<i>La</i>		<i>Reb</i>	
	II	III	I	I	V7/V	V	III II6/4 III6-V/7/I
Motivo	a		b	b1	b2	b3	a1 c

Esta pieza de tan sólo dieciséis compases está conformada por siete frases que -aunque muy similares en su construcción melódica y rítmica- son muy distintas en su tratamiento armónico.

Se encuentra en la tonalidad de *Reb*, pasa por una serie de acordes modulantes que mantienen la 3ra del acorde como nota común y como nueva tónica: *Reb-Fa-La-Reb*. Aunque *La* es una tonalidad lejana, auditivamente no lo parece, gracias precisamente a la nota común y al paso al siguiente acorde por dos notas de forma cromática (anacrusa al compás 6) (ejem. 8).



La marcha armónica está de la siguiente forma: comienza con un acorde de segundo grado, que pasa inmediatamente a la tonalidad principal en el tercer pulso, aunque cada tiempo va cambiando de acorde se mantiene en *Reb* mayor. En el compás 3 se presenta un acorde del tercer grado con retardo que resuelve en modo mayor en el último tiempo, llevando a la región armónica de *Fa* mayor en la que estará durante la siguiente frase. En el compás 6 realiza una modulación repentina a la tonalidad de *La* mayor. Las siguientes

dos frases con sus respectivas armonías giran en torno a esa región armónica. En el compás 10 hace la modulación a Reb a través iii-V7 para resolver a la tonalidad inicial en el compás 11.

Tiene varios elementos unificadores, el primero es el dibujo melódico que comienza siempre en forma descendente por grado conjunto (Ejem. 9), por ejemplo en las anacrusas de los compases 2, 10 y 12, y de forma descendente pero por salto de cuarta (Ejem. 10) en los compases 4, 6 y 8.



Ejem. 9



Ejem. 10

El segundo elemento es la estructura rítmica que es idéntica en las 4 frases intermedias y muy similares entre la primera y la sexta.

La forma declamatoria en la que la melodía se adapta al texto, provoca el efecto de inexistencia de compás. Esta sensación se acentúa por la gran cantidad de agógicas escritas hacia el final de la pieza. Otro elemento que contribuye a esta percepción es el cambio de compas a 6/4 (Ejem. 11). La proporción que se da es 2+4 donde los primeros 2 tiempos pertenecen a la frase 4 y el resto del compás a la siguiente frase, por tanto, da la impresión de tener dos compases: 2/4 4/4.



Ejem. 11

La voz aguda del piano va duplicando en su mayoría a la melodía principal.

El tratamiento rítmico del piano provoca la movilidad de la pieza. La figura irregular de tresillo se utiliza como una especie de ritmo complementario en los momentos en que la soprano canta notas largas (Ejem. 12), lo que permite que la música avance ayudando a la ligereza vocal.

Con anima. *p*

Jo dei sa - lu - ti ve ne man - do mil - le
 Ich sen - de dir so vie - le tau - send Grü - ße,
 I send thee mes - sag - es that none may num - ber,

ten.
p
CRESC.

Ejem. 12

5.3.2 Sugerencias interpretativas.

Wolf-Ferrari escribe todos y cada uno de los matices e indicaciones de agógica que deben hacerse, los cuales están en clara correspondencia con la intención del texto, ayudando en gran medida a la interpretación de la pieza.

La dificultad de esta melodía radica en los saltos de cuarta de principio de frase. Se deben tratar con bastante delicadeza para no perder altura en la posición de los resonadores evitando cualquier cambio de emisión. Otros pasajes de dificultad se encuentran en los compases 6 y 8; son líneas melódicas arpegiadas descendente y ascendentemente. El primer arpeggio se hace en el registro grave (Ejem. 13) y el segundo en los registros medio y agudo. En estos pasajes sugiero dar un tratamiento ligero en la voz, sin pesarla hacia los graves para poder subir inmediatamente después hacia la zona central o aguda. Debe ser una voz sin peso pero con bastante aire en el apoyo.

quan - te d'ac-qua nei fiu - mi so - no stil - - - le,

Ejem. 13

El salto de octava disminuida que se encuentra del compás 9 al 10 es otro punto en el que se debe prestar especial atención. La sugerencia técnica es la misma que en el ejemplo anterior, descender con gran cuidado sin pesar la voz dando al fa#5 aire en el apoyo, de esta manera se ayuda a subir con mucha delicadeza. La nota aguda debe pensarse como espejo de la nota grave.

5.4 RISPETTO III.

5.4.1 Análisis musical.

E tanto c'è pericol

	A					B			
	Ext					Ext			
	1-4	5-8	9-12	13-15	16-18	19-22	23-26	27-30	31-33
	4	4	4	3 + 3		4	4	4	3
Mi	I	V7-I-V7	IV-I7/IV	I-V7/VI	VI V7	La m	Si m	Mi	
						I	V/I	V/VI	I I- V- I
								Cad. rota	
	End. 1	End. 2	End.3	End. 4	Éxt	End. 5	(bis)	End. 6	

El *rispetto III* está escrito en la tonalidad de *Mi mayor*, en compás de 3/4. Tiene una estructura binaria A B. Aunque cada parte contiene dos periodos, a la parte A la conforman cinco frases, haciendo irregular su segundo periodo. La frase 5 es una extensión melódica del cuarto endecasílabo del poema, con la repetición de las palabras *un gelsomino*.

Se presenta una segunda extensión en el compás 28 repitiendo las palabras *il nostro amor*. La peculiaridad de esta extensión es que no aumenta compases sino que la hace a través de un cambio a compás compuesto de 7/4 y regresando inmediatamente a 3/4 (Ejem. 14).

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It features a melodic line with lyrics: "al - - lo - - - rail no - - stro a -". Above the staff are markings: "cresc. largamente e con passione" and "ff". The bottom staff is also in treble clef with the same key signature and time signature. It features a melodic line with lyrics: "mor il no - - stro a-mor sa - rà fi - - ni' - - - to!". Above the staff are markings: "accel.", "rit.", and "a tempo".

Ejem. 14

Del compás 1 al compás 18 la región tonal es *Mi mayor*, los siguientes ocho compases transitan por las regiones de la subdominante y dominante menores *La menor* y *Si menor* respectivamente, regresando a la tónica a partir del compás 26 con un acorde de *V9/7*. El texto del poema lo conforman seis endecasílabos, aunque musicalmente la pieza tiene siete frases, esto dado por la repetición del quinto endecasílabo.

5.4.2 Sugerencias interpretativas.

El autor especifica un *tempo sostenuto*, y agrega la indicación de carácter *con íntimo sentimiento*. Sin embargo, -a mi parecer- lo que va a determinar la velocidad de la pieza es la extensión de las frases. Frases musicales de casi cuatro compases que exigen del intérprete un excelente manejo del *fiato*. Al mismo tiempo dan la sensación de ese íntimo sentimiento que el poema expresa, animando a declamar cada palabra.

La pieza tiene un ámbito vocal de una octava y media. La melodía se mueve la mayor parte del tiempo en el registro central, tocando ocasionalmente los extremos, lo cual permite que el canto se haga cómodamente. No obstante existen dos pasajes con cierto nivel de dificultad vocal. El primero lo observamos en la extensión del endecasílabo cuatro, el salto de sexta ascendente (Ejem. 15) requiere de un *legato* elegante y de posicionar la nota aguda sin dificultad y sin peso, provocando al mismo tiempo un efecto de fragilidad en la palabra *gelsomino* (jazmín).



Ejem. 15

Un segundo pasaje se presenta en el endecasílabo seis. La frase *allora il nostro amor il nostro amor sarà finito*, justo al final de la pieza, es el clímax de la misma. Esta frase expresa toda la carga emocional de la partitura con un *ritenuto* y *crescendo largamente e con passione* hasta llegar al *ff* en la nota más aguda. Inmediatamente después pide un *acelerando* y termina con un *rit*, lo que da al pasaje una dificultad, sobre todo en el ámbito expresivo (Ejem. 16).

cresc. largamente e con passione ff
 al - - - lo - - - rail no - - stro a -
 soll sich von dir mein
 Till then my love for

accel. *rit.* *a tempo*
 mor il no - - stro a - mor sa - rà fi - - ni - - to!
 Herz, von dir mein Herz, Ge - lieb - ter, wen - - - den!
 thee, my love for thee shall have no end - - - ing!

Ejem. 16

La partitura sólo tiene dos indicaciones de agógica: una al inicio y sólo en la parte del piano con dos *pp*; la segunda indicación la hace con un *crescendo* a partir del compás 26 que desembocará en un *fortissimo* dos compases después. Lo anterior permite al intérprete caminar libremente a través de la expresividad del texto, acoplando la expresividad vocal, haciendo grandes frases y degustando cada palabra.

5.5 RISPETTO IV.

5.5.1 Análisis musical.

O sì che non sapevo

2/4

Cad. N

1-5	6-9	10-13	14-17	18-21	22-25	26-29	30-33	34-37	38-41	42-46
5	4	4	4	4	4	4	4	4	4	5
Solm				Re m	Mi m	Sol m				
i	i Prog III	V7/V	II-V/V	V I	vii-I	VI+ V7	vii/V	ii	V9 -I	VII/V VII-I
End 1	End 2	End 3	End 4	End 5	End 6	End 7	End 8	End 9	End 10	

El cuarto *Rispetto* está escrito en la tonalidad de *Sol menor* en compás de 2/4.

Tiene cinco periodos subdivididos en dos frases cada uno, y una coda. Cada frase la constituyen cuatro compases, exceptuando la primera que contiene cinco compases guardando una proporción con la coda. Dado que la anacrusa de la melodía corresponde a la misma nota del tiempo uno del piano, podemos considerar al primer compás como parte de toda la frase (Ejem. 17).



Ejem. 17

Las diez frases musicales guardan una proporción con los diez endecasílabos del poema. La construcción rítmica de la melodía está dada principalmente por figuras de corchea con punto y dieciseisavo, mientras tanto el piano hace un juego “de trote” entre las dos manos (Ejem. 18).

Ejem. 18

Casi en su totalidad la pieza tiene el mismo tratamiento rítmico, exceptuando la frase siete (c. 26) (ejem. 19) que utiliza figuras de mitad en el piano y en la melodía corcheas y negras con puntillo.

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line, starting with a *riten.* marking and a *f* dynamic. The lyrics are: "so - spi - ro pri - ma so - spi - ran - do poi: / Ich seh - ne mich mit al - ler Seh - suchts - qual / I sigh at morn - ing and I sigh at night, a t". The piano accompaniment is on the bottom two staves, featuring chords and a bass line with a chromatic progression. Dynamics include *f* and *sf*.

Ejem. 19

La marcha armónica se sucede comenzado en la tonalidad principal, en la segunda frase hace progresión armónica por cuartas llegando a su relativo mayor *Si b*. En el compás 7 el bajo realiza una progresión cromática siempre en relación con *Sol* menor. En las siguientes dos frases hace modulaciones pasajeras, primero en la anacrusa al compás 18 hace la preparación a *Re* menor que resuelve en el compás 19. La siguiente modulación pasajera la hace en el compás 22 para resolver a *Mi* menor en el compás siguiente. En el compás 26 prepara la modulación para regresar a *Sol* menor con un acorde de 6 aumentada con bajo en *Mib* (*mib-so-la-do#*). Hacia el compás 28 hay un acorde de V grado que rompe la cadencia en el compás 30 otra vez con el acorde de 6 aumentada, la anacrusa a la frase ocho regresa a la tonalidad principal, aunque inmediatamente se presenta un acorde de vii (*do#-mi-sol-sib*) que predominará durante los siguientes cinco compases. Hacia el compás 37 hay una cadencia napolitana que resuelve en el compás 41. Finalmente en la coda se observa nuevamente el acorde de vii-V y vii-i.

5.5.2 Sugerencias interpretativas.

Es tal vez la pieza más compleja del ciclo en cuanto a ritmo y afinación. Tiene una indicación de *tempo presto*. La velocidad a la que se debe cantar en conjunto con una gran cantidad de saltos de quinta, sextas y séptimas, más las inflexiones tan frecuentes, las notas alteradas y sumado a esto la ausencia de melodía en el piano con sólo un juego rítmico, hacen de la afinación un gran reto para el intérprete.

Es importante estudiar nota tras nota de manera lenta y asegurando una buena afinación, paulatinamente aumentar la velocidad.

Las apoyaturas de los compases 3 (ejem. 20), 11 y 15 a mi parecer anticipan o reiteran el efecto del suspiro, por lo cual la apoyatura tiene más un sentido de jadeo. En las tres ocasiones se hacen en tiempo fuerte lo que ayuda a enfatizar el suspiro.



Ejem. 20

Carece de ligaduras de fraseo, sin embargo, considero que debe tenerse especial cuidado en ligar lo más posible a pesar del ritmo tan marcado, pues en contraposición con este fraseo sugerido la quinta frase contrasta con toda la pieza ya que en ella están marcados claros *stacattos*. El endecasílabo correspondiente hace referencia al suspiro hasta en la risa o en la burla, por lo que los *stacattos* corresponden a dichas acciones. Seguido de esta risa vienen dos frases con notas más agudas y figuras más largas, ayuda mucho a resolver el pasaje el seguir pensando en el jadeo manteniendo el aire con esta sensación.

La pieza es un suspiro eterno, y ¿cómo hacer un suspiro sino es por el cambio de velocidades en la inspiración y en la exhalación? Es decir, que la regularidad del flujo del aire estará determinada por una rapidez en la inhalación abarcando la región torácica y la región cervical y una rápida salida del aire en la región bucofaríngea, sin dejar de resonar en todas las regiones.

6 *El Secreto de Susana*.

6.1 Antecedentes.

Esta ópera está escrita para una soprano, un barítono y un actor mudo. Se estrenó en el Hoftheater de Múnich, el 4 de diciembre de 1909. Evoca un género operístico cultivado durante el siglo XVIII denominado *intermezzo*.

El *intermezzo* era una obra de carácter bufo intercalada entre los actos de una ópera seria que alcanzó su popularidad en el siglo XVIII. El ejemplo más recurrido de este género es la obra *La serva padrona* de Pergolesi, a la cual Wolf-Ferrari claramente hace un tributo en *El Secreto de Susana*, no solamente en el tema, sino también en la disposición de los personajes y en la composición musical.¹⁹

Aunque en el momento de su nacimiento, el *intermezzo* no gozó de popularidad, más tarde fue reconocido como “un elegante ejemplo de un nuevo estilo cómico, de sobrias texturas, agudo y ocurrente juego de alternancias entre la voz y el acompañamiento y, sobre todo, sugerente vivacidad en los ademanes escénicos” (Parker, 87).

Los temas que el *intermezzo* utilizaba eran jocosos, de hechos cotidianos y caricaturizaba la vida diaria. A diferencia de la gran ópera que evocaba personajes mitológicos o de la Antigüedad y que buscaba instruir a través de la identificación con los personajes, en el *intermezzo* los personajes son cómicos, criadas astutas, viejos solterones, jóvenes amantes o soldados fanfarrones. El público se mofa de estos personajes, pero termina por verse reflejado y reconoce las fallas en sí mismo. En fin, el contenido se vale del ridículo, de la parodia o de la sátira para representar características humanas universales (Downs, 103).

Eso es precisamente lo que Wolf-Ferrari buscó mostrar en *El Secreto de Susana*, la caricaturización de un componente de la vida diaria, pero ahora con un tema cotidiano de principios del siglo XX, el cigarro. Alrededor del símbolo del tabaco gira una serie de elementos que nos revelan temas clásicos que nos invitan a reflexionar, como es la soledad, la falta de comunicación, la desconfianza pero también el amor y la necesidad de estar bien con el ser amado. También se muestra al tabaco como símbolo de modernidad

¹⁹ Al igual que en la ópera seria el *intermezzo* estaba formado por *recitativos* y arias. Sin embargo, normalmente sólo había dos personajes y cantaban con sus voces naturales. Puesto que los grandes intérpretes de la ópera seria no tomaban parte en el *intermezzo*, no había necesidad de tanta parafernalia vocal que acompañaba al género serio: coloratura, *cadenzas*, ornamentación improvisada, diversos tipos de arias y arias de salida (Downs, 102).

y como elemento de afirmación femenina. Esta circunstancia es claramente un indicativo de los cambios sociales y de la condición que la mujer vivía a principios del siglo XX, una mujer capaz de revelarse contra los preceptos sociales.

El secreto de Susana es una obra que está libre de todo realismo y se expresa a través de símbolos. Muestra las emociones más internas de una manera fresca y espontánea, con una música realmente bella, agradable al oído y capaz de ser comprendida no sólo por los intelectuales sino por el público en general.²⁰ Wolf-Ferrari a lo largo de su producción artística, rehuyó de las corrientes musicales de la época, y la evocación del antiguo *intermezzo* es claramente una muestra del rechazo que él mostraba hacia las nuevas corrientes. Sin embargo, en el *Secreto* se muestran rasgos de la música de su tiempo.

Comparto la opinión de Marc Heilbron de que esta partitura es realmente ecléctica, pues está llena de elementos de distintas épocas, estilos y géneros. Tiene por ejemplo en sus partes recitadas un aire muy similar a los recitativos de las óperas de Mozart, sin embargo, tiene un lenguaje moderno muy identificable en la armonía y en algunos pasajes orquestales. La forma en que está escrito el texto tiene rasgos de la dramaturgia de Goldoni, aunque el tema y el hilo conductor sean contemporáneos. La música en momentos se muestra con una densidad orquestal pero al mismo tiempo utiliza un lenguaje musical ligero y cómico, digno heredero del *Falstaff* de Verdi. (Heilbron, 15). Este *intermezzo* es una obra breve llena de comicidad y que, aunque el compositor hunde sus raíces en el pasado, conserva toda la actualidad posible. Dramatúrgicamente puede decirse que la obra funciona gracias a un libreto ágil con situaciones cómicas y bien definidas.

La relación que existe entre palabra, teatro y música es una de las características que definen a esta ópera, ya que estos tres elementos están en un perfecto equilibrio. Tal vez por esa unidad y perfecta adhesión Felix Mottl, el director que se hizo cargo del estreno, dijo sobre la obra que “en la fusión de palabra y música la partitura de Wolf-Ferrari era la

²⁰ En capítulos anteriores, se hizo hincapié en que en esta época los compositores buscaban nuevas formas de expresión dentro de una diversidad de corrientes estilísticas. Algunos grupos de compositores pensaron la música como mero producto de la intelectualidad y separaron al público del arte. Muestra de ello es que el mismo año en que se estrenó el *Secreto de Susana*, fue publicado el manifiesto del Futurismo por Tomasso Filippo Marinetti, que abrió en el campo del arte, el camino de los “ismos”, y por esa misma época Arnold Schönberg propuso la teoría del atonalismo que derivó más tarde en el dodecafonismo.

más wagneriana de las óperas que conocía” (Heilbron, 19). Dos años más tarde en 1911 cuando *El secreto de Susana* había recorrido más de treinta teatros en Europa, se le proclamó en Roma la obra más italiana y falstaffiana. En opinión de Raffaello de Rensis, esto no debe parecer una contradicción, ya que “también *Falstaff* es un milagro de adherencia y arquitectura” (Rensis).

A principios del siglo XX, la ópera vivía una crisis, criticada por algunos intelectuales. En la búsqueda de una renovación del género, Wolf-Ferrari volteó hacia el pasado para concebir la obra, en palabras de Verdi ‘Volvamos a lo antiguo y será progreso’ (Lualdi,). Así, Wolf-Ferrari encuentra en dicho equilibrio, entre la palabra, el teatro y la música, retornar al ideal de la ópera italiana.

Pero ¿dónde, cómo y cuándo fue escrita esta ópera? Lualdi, uno de sus discípulos, nos narra de una manera muy amena y amorosa el momento en que conoció a su maestro, precisamente con los primeros bosquejos sonoros de *El Secreto de Susana*, y a la cual describe como una música dotada de sentimiento, de alegría, de gusto y de frescura.

Durante el verano de 1906 Wolf-Ferrari siendo director del Liceo Benedetto Marcello, se encontraba descansando en Susin de Sospirolo en Venecia, un lugar rodeado de bosques, prados, y un arroyo de agua fresca y cristalina. El lugar donde se hospedaba era una casa de campo un poco desarreglada con jardín al frente y un pequeño muro alrededor, lo que permitía que el sonido del piano se escapara por la ventana abierta e invadiera todo afuera. Fue allí donde comenzaron los primeros bosquejos del *intermezzo*. En su libro *Tutti e vivi* Lualdi expresa... “se escuchaban (...) melodías simples y notablemente dulces, era el dueto, o el inicio del aria del cigarro. Era bello escucharlo porque tenía una tendencia moderna sin que se pareciera o recordara a alguna figura en boga” (Lualdi, 1955).

En la música de Wolf-Ferrari no cabe el dolor ni la amargura. Cuando la compone, lo hace con mucho amor pero con poca fe, pues la moda eran las óperas veristas. Nunca se imaginó el éxito que le esperaba con una obra tan pequeña. A pesar de la poca confianza que le tenía, *El secreto de Susana* le reservó a su compositor un lugar en la Scala y le abrió las puertas en Italia para sus grandes óperas.

La composición no llegó a su fin en ese tiempo. Tuvo que ser suspendida por la cantidad de trabajo que Wolf-Ferrari debía realizar para varias actividades que le demandaba el puesto de director del Liceo, como por ejemplo el primer intercambio de música de

contrapunto y fuga con estudiantes de otras escuelas de música. Al mismo tiempo realizaba la transcripción de la ópera *El filósofo de campaña* de Baldassare Galuppi (1706-1785), misma que dirigió en el teatro del Liceo Musical con motivo del Segundo Centenario del nacimiento de Goldoni, autor del libreto.

En el año de 1908 continuó con la realización del trabajo que había dejado pendiente y simultáneamente escribía *Las joyas de la virgen* su primera de dos óperas veristas. Por este tiempo pensaba seriamente en dejar el Liceo y alejarse de su país, pues se sentía incomprendido, sin reconocimiento por parte de sus coterráneos y exiliado en su propia patria, tal vez por esta razón se aventura a escribir por primera vez un drama verista.

Una anécdota curiosa se suscita alrededor de la edición de *El secreto de Susana* y de *Las joyas de la virgen*. El compositor presentó a Weinberger, su fiel editor, una “operita” sin futuro que no podía competir con las óperas de Puccini, Mascagni y Leoncavallo. Por lo cual, el editor le aconsejó que realizara una obra de índole dramática, pasional, fuerte. A lo que el maestro contestó que ya la tenía (*las joyas de la virgen*), Wolf-Ferrari se sentó al piano y comenzó a tocar, el editor quedó maravillado con lo que había escuchado, lo que supo después lo sorprendió...Acababa de escuchar *El secreto de Susana*. No hizo más que reír y comprar las dos obras para editarlas (Rensis).

El estreno de la ópera en Alemania, fue un gran éxito, tanto que no se explicaban los críticos cómo una ópera tan pequeña en dimensiones y tan ligera en el tema hubiese competido y triunfado en un momento en que la música de Strauss estaba en pleno auge.

Dos años después, el 11 de marzo de 1911, fue llevada al Metropolitan Opera House bajo la dirección de Campanini logrando una aclamación rotunda, haciendo llegar el momento americano de Wolf-Ferrari (Rensis), pues varias de sus obras se presentaron durante todo el año. Al regresar a Italia en 1912 el maestro gozaba ya de un prestigio y por lo tanto era inevitable para los italianos aceptar la grandiosidad del compositor. En enero de 1913 durante su primera representación en Milán bajo la dirección de Tullio Serafín, la ópera también obtuvo la aclamación y la aceptación tanto del público como de la prensa.

Para el papel protagónico de *El secreto de Susana*, Wolf-Ferrari pensó en la soprano Ella Tordek (1878-1918),²¹ poseedora de una voz mozartiana, a la que la escritura vocal del rol

²¹ Como muchos compositores, a lo largo de la historia, escribían y concebían la música y los roles importantes para un cantante con características vocales específicas, y los cuales figuraban en la mayoría de

de Susana se ajustaba perfectamente. Era una cantante de voz lírica y expresión emotiva pero contenida, “cálida y sensual” como la describe una crítica de la época.²²

En general la obra tiene una conducción musical y un dibujo orquestal denso y con mucho cuerpo respecto de la extrema ligereza y volubilidad de la comedia. Una volubilidad comparada con el humo del cigarro. Las partes líneas hermosas del barítono, las bellas canciones de la soprano y la comicidad del sirviente, así como los acentos, la escritura musical y hasta la misma duración no tienen relación con la conducción lenta, con la presuntuosidad del peso del tema, con la densidad orquestal. Lualdi la contrapone a *Le donne curiosse e I quattro Rustegui*, en las cuales se siente una proporción de perfecta armonía, de igual gracia y ligereza de gestos tanto en la música como en la poesía, un tejido orquestal siempre transparente y ágil, pintoresco y atento a la economía del timbre (Lualdi,



La soprano Ella Tordek,

quien estrenó *El secreto de Susana* en el Hoftheater de Múnich el 4 de diciembre de 1909²³

sus óperas. Así Wolf-Ferrari escribió para Ella Tordek, aparte del rol de Susana, los personajes de Rosaura en *Le donne curiose* (1903) y Luccieta en *I quattro rusteghi* (1906).

²² Tomado de Heilbron, que a su vez lo toma de una crónica de *Die Zauberflöte* en Múnich firmada por Theodor Kroyer en *Die Musik*, Berlín-Leipzig: III año, 1903-1904, fascículo 15, p.207.

1955). En su construcción total, *El Secreto de Susana* es una caricia auditiva, un alimento para el alma.

En referencia a lo musical la partitura aspira a texturas casi mozartianas, con una delicadeza y una estilización en el uso de una orquestación tardo-romántica al servicio de un espíritu mozartiano (Heilbron, p. 16). La obertura es la parte más lucidora de la obra. Lualdi la consideró “como una joya incomparable, porque es la más espiritosa obertura de ópera de la música contemporánea italiana” (Lualdi, 1955).

6.2 Sinopsis.

PERSONAJES

EL CONDE GIL.....barítono
LA CONDESA SUSANA, su esposa.....soprano
SANTE, sirviente.....actor

ARGUMENTO

La escena tiene lugar en un elegante salón en casa del conde Gil. Éste entra de su paseo, agitado porque cree haber visto en la calle a su esposa quien, por expreso deseo de él, nunca sale sola durante su ausencia. Apenas entra en los aposentos llega su esposa de la calle vestida exactamente como él la ha descrito, le entrega misteriosamente un paquetito a su criado Sante y tras cerciorarse de que su marido se encuentra en la casa, se retira a su habitación.

Regresa Gil al salón y al comprobar que Susana está en casa, considera que todo ha sido un error suyo. Pero, de pronto, percibe un claro olor a tabaco y, si él no fuma, Susana tampoco y a la servidumbre no se le permite esa familiaridad, ¿quién es, entonces, el fumador? El demonio de los celos se despierta en la cabeza de Gil de modo que cuando su mujer sale de sus habitaciones y lo saluda cariñosamente, él la somete a un interrogatorio que acaba por turbarla y por hacer que se enfade de verdad con un marido que, hasta ahora, nunca se había atrevido a hablarle de ese modo. Al final, Susana lo

²³ Heilbron, p. 15.

dulcifica con arrumacos pero, cuando Gil va a abrazarla, el olor a tabaco se hace más claro y persistente, con lo cual éste se convence de que su esposa lo engaña con otro hombre. Ella, por su parte, está convencida de que su secreto ha sido descubierto.

En un arrebatado de rabia y de celos, el conde comienza a romper todo lo que se encuentra a su paso y luego se marcha al círculo de amigos, no sin antes planear una repentina vuelta para “pescar *in fraganti*” al amante fumador.

Susana, por fin sola y tranquila, le pide a Sante el paquetito y, sacando de éste un cigarro, comienza a fumar con deleite. Inesperadamente, su marido llama a la puerta y esto le obliga a esconder el cigarrillo y al criado detrás de las cortinas. El olor a tabaco es ahora tan evidente que Gil, furibundo, llama a Sante para que le ayude a registrar toda la casa y sacar de su guarida al seductor de su esposa.

La búsqueda, naturalmente, resulta infructuosa y Gil vuelve a marcharse para esperar mejor ocasión. Susana y Sante fuman de nuevo y ésta hace un largo elogio del placer del tabaco, en ese momento Gil entra por la ventana y sorprende a su esposa en pleno vicio. Ya no hay secreto, pero tampoco amante, ante lo cual el marido, realmente aliviado, perdona a su esposa la pequeña falta y decide fumar también él para acompañarla. Ambos encienden sus cigarrillos y tomándose de las manos, bailan alegres mientras cae el telón.

6.3 Análisis de la obra.

Orquestación

1 flautín (piccolo)

2 flautas

2 oboes

2 clarinetes

2 fagotes

4 cornos

2 trompetas

2 trombones

timbales

arpa

cuerdas (violines, viola, violonchelos y contrabajos)

piano

Realizaré un análisis que irá de lo general a lo particular, basando una gran parte del mismo en los cambios emocionales y psicológicos tanto de los personajes como de las situaciones. Considero que más que un análisis meramente musical, es de gran utilidad abordarlo desde una perspectiva más emotiva y simbólica en relación, claro, con los cambios armónicos, motivos melódicos o estructuras rítmicas. La forma en que abordaré el análisis tiene mucho que ver también con una cuestión de interpretación vocal, pues la voz estará determinada por la emoción muy peculiar de cada momento.

Esta ópera en su estructura general consta de una obertura, dos grandes partes divididas en secciones y separadas por un interludio; y un final que utilizará el material temático de la obertura. Las secciones estarán definidas por la manifestación emotiva de un determinado momento en la psique de los personajes. Los estados de ánimo fluctúan entre la duda, el miedo, los celos, la ira, el amor, el recuerdo, el arrepentimiento, el perdón, la inocencia, etc. Todas ellas pasiones de personas cotidianas, de circunstancias específicas de la vida común.

La articulación de la ópera esta propulsada por un marco elástico que permite diluir la estructura de números en un decurso musical sin interrupciones. Esta forma estructural llamada forma transcompuesta, elimina la forma de la ópera tradicional de números, haciendo del drama un discurso de principio a fin (Torellas, 362,363). Tiene cuatro duetos, dos arias para el barítono y dos arias para la soprano, unidos mediante *recitativos* o diálogos.

Sección	Tiempo	Regiones tonales	Descripción
Obertura	<i>Vivacissimo</i> (pag.3-7) ²⁴ .	Re mayor Fa# mayor La mayor Re mayor	Es una obertura con cuatro temas los cuales van apareciendo paulatinamente. El carácter de la obertura le da a la obra el sentido ligero y sencillo de la trama, un conflicto de pareja que termina en final feliz.
Sección 1 Gil: Monólogo Aria Diálogo Aria	<i>Furioso</i> (pag. 8-11). <i>Moderato con spirito</i> (pag. 11-15). <i>Moderato</i> (pag.16-18).	Sol menor Sol menor Mib mayor	Gil entra furioso de la calle, pues cree haber visto a su esposa fuera de casa, se debate entre sus celos y su certeza, que es reafirmada por el olor a tabaco.
Sección 2 Diálogo Aria Gil Duetto	(pag. 18-21). <i>Con anima</i> (pag. 21-24). <i>Tranquilo</i> (pag. 25-30).	Sol menor Mib mayor Do mayor	Se da un diálogo que lleva al recuerdo del idilio vivido. Es un duetto evocador del amor pasado y presente que existe entre Gil y Susana.
Sección 3 Diálogo Duetto	<i>Agitato Molto</i> (pag. 31-34). <i>Presto</i> (pag. 34-42).	Do mayor Do menor	Descubrimiento del olor a cigarro en la ropa de ella, lo que a Gil le da la certeza de que su esposa lo engaña. Los motivos rítmicos representan la ira la indignación y el enojo.
Interludio	<i>Tranquillo con grazia</i> (pag. 43-44).	Mib mayor	Se presenta con la misma melodía que se utiliza tanto en la segunda aria de Gil como en el duetto final. Representa la confianza que se debe tener entre la pareja. Y al mismo tiempo aparece el motivo melódico que deja entrever el enojo y la confusión.
Sección 4 Susana: Diálogo Aria Diálogo Monólogo.	<i>Senza tempo sostenuto</i> (pag. 45-46). <i>Tranquillo</i> (pag. 46-50). (pag. 50-51). (anacrusa pag.52).	Sib Sol menor Sol menor Mi mayor	Susana a través de arrumacos convence a Gil de su inocencia. Se debate entre el amor por su esposo y el deleite de su vicio.

²⁴ Los números de página están tomados de la partitura: Wolf-Ferrari, Ermanno. *Susannens Geheimnis (Il Segreto di Susanna)*.

	<i>Adagio</i> (anacrusa pag. 53-54).		
Sección 5 Dueto.	<i>Presto</i> (pag. 54-64).	Re menor	Nuevamente enojo, ira, desconfianza. Búsqueda del “sujeto” de la ira.
Sección 6 Susana: Monólogo Aria.	<i>Tranquillo sempre piu</i> (pag. 64-66). <i>Moderatamente mosso</i> (pag. 66-70).	Re menor-Mi Mayor Mi mayor	Susana, describe el placer de fumar y lo compara con el amor de su marido.
Sección 7 Diálogo Dueto final	<i>Presto, Adagio, Allegro</i> (pag.71-74). <i>Andante mosso</i> (pag.75-77).	La mayor Re mayor	Se descubre el secreto de Susana, lo cual calma a Gil, se perdonan.
Final.	<i>Presto</i> (pag. 77).	Re mayor	Utiliza los temas de la obertura, recalcando la gracia y la ligereza con que se debe vivir la vida.

La obertura.

La obertura (...). Es un tema brillante, creciente, enunciado por violines, flautas y flautín al unísono constituye la firma de la sinfonía de esta comedia ligera. De clara ascendencia rossiniana, pero sin parecer estar muy lejos tampoco del tema de la apertura de la sinfonía de *Las máscaras* de Mascagni; los dibujos caricaturizados de las maderas anuncian lo grotesco de la historia, la rápida sucesión de episodios. Después de varias re exposiciones del tema de apertura, al final resurgen- gracias a las intervenciones de los solistas- los temas principales de la Sinfonía, abrumado por el vivido palpitar del diseño rítmico (Malipiero, párrafo 7).²⁵

²⁵ Traducido por Héctor Arizmendi.

Esquema de la obertura.

II: A :II B II CODA II
I III V I I

Está escrita en la tonalidad de *Re mayor*, tiene una estructura A, A, B, Coda. La parte A se encuentra en la tonalidad original y presenta el primer tema. La parte B es de una gran extensión expone tres temas distintos en un gran desarrollo y una coda final.

Se aprecian cuatro temas que van apareciendo en forma escalonada que permanecen superponiéndose. El tema uno aparece durante los primeros ocho compases y junto con los otros tres temas será el material que use Wolf-Ferrari para la coda final de la ópera. El segundo tema se presenta en el compás 26 en la tonalidad de *Fa# mayor* justo donde inicia la parte B. Hacia el compás 41 juega con los dos temas pero ahora en *Mi mayor*.

Un tercer tema aparece en el compás 64, la flauta lleva la melodía principal. Hacia el compás 99 se hace la presentación de los tres temas simultáneamente en la tonalidad original. El último tema aparece en el compás 111. Hacia el compás 159 retoma el tema principal y en lo sucesivo aparecen los temas de forma independiente. La coda es extremadamente corta de tan sólo cinco compases.

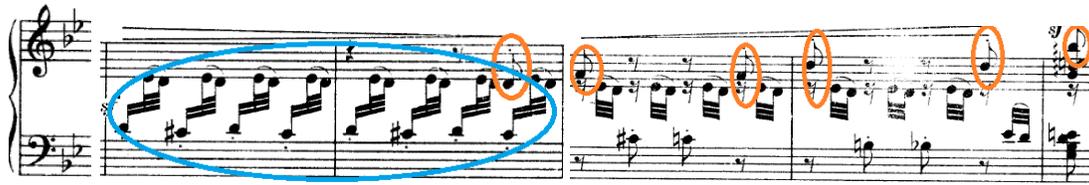
La sección uno está en la tonalidad de *Sol menor*, comienza en tempo furioso con un motivo rítmico que muestra la confusión y el enojo que Gil siente (ejem. 21). Este motivo forma parte de la estructura rítmica de muchas secciones de la obra, presentándose precisamente en los momentos de más enojo de Gil.



Ejem. 21

En el compás 7 de la sección 1 (pag. 8) se muestran dos motivos, uno rítmico melódico y el otro melódico con saltos de quinta y cuarta que a mi parecer exponen el descubrimiento y el miedo sucesivamente (ejem. 22). En este caso Gil descubre o cree haber visto a Susana en la calle y siente temor de confirmar sus sospechas. Seis compases después

vuelva a aparecer este mismo motivo con la entrada de Susana, que viene de la calle y está asustada.



Ejem. 22

Durante la sección 1 Gil sostiene un monólogo que inicia con un *recitativo*. En la página 10 se observa un primer *crescendo* que nos sugiere ya el grado de exaltación en el que se encuentra el personaje. Este recitativo nos lleva a la primera aria de Gil, en la tonalidad de *Sol menor* (p. 11). La parte de la orquesta es muy rítmica y la parte cantada tiene muchos silencios que la hacen parecer más un declamado constante.

Estructura de la primera aria de Gil.

2/4

A		B		A1	
<i>Sol menor</i>		<i>Sib mayor</i>		<i>Sol menor</i>	
a	b	c	d	a1	b1

El aria está dividida en tres partes, la primera en la tonalidad de *Sol menor* (p. 11 anacrusa segundo sistema), la segunda parte en *Sib mayor* (su relativo mayor) (final de la p. 12) y finalmente regresa a la tonalidad original en la tercera parte (p. 14).

La creciente duda de Gil va acompañada por un *crescendo molto* (pag. 13) hasta llegar a la explosión en la nota *mi 5* del registro agudo. Aunque están escritas las notas con duración, el sentido de esta frase es más *parlato*. Wolf-Ferrari utiliza aquí uno de los elementos veristas de la época, una cantabilidad fuertemente emotiva llevada hasta una declamación próxima al canto hablado (Menéndez, 367), esto con el fin de poner al desnudo la pasión de los celos. A través de la combinación de melodías cantadas y casi habladas, así como del incesante ritmo, sale a relucir la psicología de Gil, una mente confundida entre la furia y las sospechas y la seguridad de la inocencia de su esposa.

Durante esta primera parte Gil reflexiona todo el tiempo, hablando para sí mismo, haciendo conjeturas, preguntando y respondiendo él mismo las preguntas.

En la página 15 tercer sistema sigue un interrogatorio hacia Sante, el criado, en forma de *recitativo*, el cual lleva a la segunda parte de esta sección, un aria en *Mib* mayor que comienza con un tema en el piano. En la escena Susana toca en otra habitación. El tema melódico que se escucha personifica la inocencia prístina de Susana.

El tema es una melodía muy cantable, sencilla y dulce, que describe perfectamente la candidez de la joven esposa (ejem. 23). Encima del tema Gil prosigue en sus reflexiones con su propia melodía. En el *ritornelo* (pag. 17 tercer sistema) (ejem. 24) se interrumpe abruptamente el tema y prosigue un compás después pero ahora Gil se torna hacia una reflexión descriptiva de la pureza e inocencia de su mujer.



Ejem. 23



Ejem. 24

Misma interrupción del tema se suscita cuando Susana se ve sorprendida por Gil, sin embargo, en esta segunda interrupción el discurso musical lleva hacia diálogo de la sección 2 (p. 18) (ejem. 25).



Ejem. 25

Justo aquí comienza la sección 2 (anacrusa p. 19), con un diálogo entre los dos. Gil intenta revelar sus dudas ante Susana en un conato de acusación. Por supuesto ella se ofende y muestra una fragilidad e inocencia a través de las palabras. Sin embargo, en el fondo se vislumbra como una mujer decidida, rebelde e incluso manipuladora de la situación, para no verse descubierta, Es a través de la profundidad en el canto y de una respiración totalmente calmada que deja entrever su inocencia, pero siempre mostrando una actitud ofendida. Gil inmediatamente recapacita y canta un aria donde muestra arrepentimiento por su desconfianza.

Aparece el primer dueto (p. 25), el dueto del idilio de amor. Está en la tonalidad de *Do* mayor, utiliza un adorno persistente (ejem. 26) durante toda la parte, evocando la ensoñación y el idilio amoroso.

The image shows a musical score for a duet. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Tranquillo.' and the dynamic is 'mezza voce p'. The lyrics are: 'Ge-ll du bist du, Ge-lieb-te, sag mir, o sä-ge der du-cc i-der-lie, dem-mir, rum-men-ti'. There are orange circles highlighting specific musical motifs in both the vocal and piano parts.

Ejem. 26

La sección 3 comienza abruptamente con la expresión *Ah! l'odore fatal* (p.31), que es el inicio de un largo diálogo y que introduce a un dueto de furia (p. 34). Gil ha descubierto el olor a tabaco, causándole certeza, ira y una sensación de alejamiento. El cambio en la respiración ayuda en gran medida a modificar el estado anímico que va de un canto ligado evocando la ensoñación a la sorpresa que causa el hallazgo del aroma del cigarro en la ropa de Susana. Aparece otra vez el motivo rítmico-melódico del descubrimiento y el miedo en donde ahora Susana utiliza los intervalos de 5ta y 4ta con la expresión *Ahime! Ahime!* (ejem. 27).

The image shows a musical score for a duet. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Agitato molto.' and the dynamic is 'auf e atterrito, da se'. The lyrics are: 'Ah! weh! Ah! weh!'. The score includes German and Italian translations of the lyrics.

Ejem. 27

En el dueto, Wolf.Ferrari utiliza una serie de escalas cromáticas en la orquesta (ejem 28) para representar la ira creciente de Gil, también es el momento de más confusión y de más certeza; se arremolinan en el pensamiento todas las emociones.

Presto.

worf - ne! Dei - ne Mut - ter soll als - bald den Schimpf er -
 ra - tal! Da - her ma - dre an - drö to - sto a - re cla -

ff p cresc.

Ejem. 28

Aparecen nuevamente los adornos de añoranza del dueto del idilio con una sensación muy marcada como si no quisieran desaparecer (ejem. 29).

f

dacht' ich das im Trau - me, geh, du bist ein Erz - ty -
 ti - vo, sei ti - ran - no sen - za a - mor, sen - za pie -
 halt' ich mich im Zau - me, nichts ver - geb' ich mir als
 spet - to, ba - sti, ba - sti, io più gon - zo non sa -

f

Ejem. 29

Hacia el final del dueto los adornos se van desgranando descendientemente (ejem. 30) desvaneciéndose junto con ellos el idilio amoroso.

Mann, nein, rò, no, bist ein Ty -
 sein - za pie -
 nein, nein, nein, nichts ver - geb' ich mir als
 no, no, io più gon - zo non sa -

sf

Ejem. 30

Posteriormente se convierte en un motivo melódico que asciende volviéndose más amplio (ejem. 31) y prolongándose durante 12 compases. La música “pinta” de una manera fehaciente la psique revuelta de la pareja. Por un lado el creciente enojo de Gil y por otro el temor y la desilusión de Susana.



Ejem. 31

Al término de estos compases se observa una progresión que desemboca en un acorde consonante de *La* menor. Es un momento de explosión de Gil en donde expresa su certeza por el engaño, la respuesta de Susana se hace a través de cromatismos en la música que exponen y se corresponden con su confusión.

Al final del dueto, en la coda, con un *tempo prestissimo* la partitura tiene un *ostinato* con los acordes de *Do* y *Sol* pero no resuelve (p.42, tercer sistema), se queda en suspenso y lleva hacia el interludio

La música es un elemento tan descriptivo de cada uno de los momentos y situaciones psicológicas y emotivas de los personajes, que por sí sola podría hablarnos y hacernos vivir los frenéticos estados de ánimo.

Separando las dos partes de la ópera se encuentra el interludio, el cual comienza con una introducción de nueve compases. El tema del interludio es el mismo que Wolf-Ferrari utilizó en la segunda aria del barítono. Es este momento donde Gil reflexiona y se mantiene inmóvil en escena y de vez en vez se sobresalta. Es un Gil enamorado pero que acaba de descubrir una verdad fatal. Estas emociones están determinadas por dos temas (ejem. 32): el tema principal es un motivo muy melódico y *legato* que describe el amor y la candidez; y un segundo tema que se hace a través de un motivo melódico cromático y aparece intermitentemente poniendo de manifiesto la confusión y el enredo.

Comienza con una introducción de cinco compases en los que se exponen dos motivos del aria (ejem. 33).



Ejem. 33

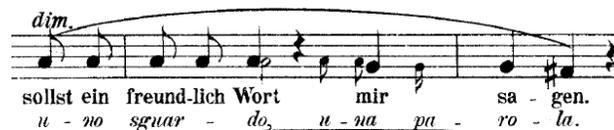
Con un *tempo sempre tranquillo con sentimento e grazia*, Wolf–Ferrari dota al personaje de Susana precisamente de esa sencillez grácil, de una ternura juvenil pero que a un mismo tiempo se muestra pícaro y con mucho tacto para manejar la situación.

Es una aria aparentemente sencilla, pues el ámbito vocal es apenas de una octava, bajando al registro central hasta un *Mi 5* y el agudo hasta la nota *La 6*, tocándola sólo como un adorno sin comprometer a la soprano. Sin embargo la dificultad estriba en la delicadeza con que se debe cantar, con una cierta dulzura sin llegar a la cursilería y con un tono de arrepentimiento sin llegar a la humillación. La voz debe ser siempre profunda aun en las notas cromáticas o de adorno que simulan llanto (ejem. 34).



Ejem. 34

Otro reto que presenta el cantar esta pieza es la cantidad de notas repetidas en el registro central, sobre todo las nota *La 5* y *Sol 5* (ejem. 35). Es importante buscar siempre colocar estas notas para que la voz no caiga al pecho o al engolamiento. Es decir, que por tratar de cubrir (la voz) se corra el riesgo de encriptarla en un lugar demasiado atrás y sólo en el paladar blando, sin poner resonadores en la máscara y una dicción clara.



Ejem. 35

Ante la manera con que Susana pide hacer las paces y el tono de voz que utiliza, Gil cede hacia la reconciliación, aceptando que ella lo tiene totalmente hechizado.

Cuando Susana está segura que su esposo ha sucumbido ante sus peticiones, abruptamente cambia su tono de voz y lo invita a que se vaya, sembrando en él nuevamente una semilla de desconfianza.

Susana -por fin sola- medita sobre su pasión que es al mismo tiempo su secreto. Aquí sopesa la importancia que este secreto tiene para ella, tanto que es la primera vez que le oculta algo a su marido al cual ama. Sin embargo, debe tener más prudencia para no ser descubierta. Durante este recitativo, en la cabeza de Susana se arremolinan tres pensamientos que están representados por una frase musical para cada uno: primero el miedo “*che palpit*”, le sigue el arrepentimiento con la frase “*fra noi due non esistere segreti*”, y finalmente su convicción de seguir ocultando su secreto “*non poso che raddopiar di garbo e di prudenza*”. Considero que sólo este recitativo exige de la soprano una preparación en el teatro, pues el cambio de emociones que el personaje experimenta en pocos compases debe resaltarse tanto en el gesto como en la voz, y dejar muy en claro al público el revuelo que se está suscitando en los pensamientos de Susana.

El siguiente *adagio* (al final de la p. 52) expone material melódico importante para la construcción del aria principal y su recitativo (los cuales se presentarán mucho después a partir de la p. 65). El primer motivo lo hace la orquesta con tema del aria (ejem. 36), que será cantado posteriormente por la soprano en la p. 66.



Ejem. 36

Aparece un segundo motivo melódico con el cual Susana nos presenta al personaje principal de la ópera, “el cigarro”, con las palabras “*ecco il mio viziato profumato*” (ejem. 37), éste mismo motivo lo aborda en el recitativo del aria (pág. 53, tercer sistema) (ejem. 38); en los dos casos ella canta con gozo y placer.

Susanne.
a tempo

Komm her - vor, mein heim - li - cher Lieb - ling,
Ec - co il mio vi - ziet - to pro - fu - nu - to,

Ejem. 37

a tempo

Nun darf ich un - ge - stört dem Vergnü - gen mich er - ge - ben,
Ma li - be - ra al - la fi - ne pos - so, co - me a - ne - la - vo,

Ejem. 38

También por primera vez aparece el *Leitmotiv* del cigarro (p. 54),²⁶ una melodía construida a partir de dos frases, la primera que desciende y asciende rápida y cromáticamente en una consecución de ocho notas, y la segunda a partir de un cromatismo y un salto ascendente (ejem. 39).

Quasi cadenza ad lib. (ma adagio)

mp

dim.

sempre Pedala

An der Tür im Hintergrunde wird plötzlich geklopft.
Si picchia a più riprese alla porta di fondo.

Ejem. 39

Este tema representa y dota de independencia al personaje del cigarro, la volatilidad de las notas simulan las volutas de humo, lo que hace que escuchemos el movimiento del humo del cigarro.

La introducción de la sección 5 se realiza con un diálogo (p. 54), posteriormente el dueto comienza en *tempo presto* (p. 55) presentando otra vez el motivo rítmico de la sección 1 que anuncia la entrada furiosa de Gil (ejem, 40).

²⁶ En este punto es importante hacer la aclaración que el motivo melódico del cual hablo en los ejemplos 37 y 38 no se refiere al *Leitmotiv* del cigarro, término que utilice exclusivamente para el motivo del ejemplo 39.



Ejem. 40

Ahora Gil entra buscando al posible amante; el tema de la búsqueda está representado por el siguiente motivo rítmico-melódico:



Ejem. 41

Es así como transcurre el dueto, Gil se empeña en descubrir a alguien y busca por todos los rincones, Susana esta confundida, pues bien a bien no sabe qué es lo que su esposo quiere encontrar.

El dueto tiene algunas dificultades rítmicas que deben estudiarse con gran detenimiento y precisión para evitar accidentes. Para el barítono representa un reto la cantidad de texto así como la rapidez y las entradas anacrúsicas y en contratiempo que persisten durante todo el dueto. La soprano a su vez tiene una gran cantidad de notas monosílabas que hacen la suerte de preguntas a la vez que respuestas. Pero la dificultad que la soprano debe sortear son los agudos que se prolongan hasta por cinco compases en un matiz *forte*, exigiendo una buena colocación y dosificación del aire.

Casi al final del dueto hay un cambio de carácter, Susana pregunta por fin y concretamente a Gil qué es lo que busca, él no se atreve aún a confesar sus sospechas atinando a responder solamente que busca el paraguas, ella lo toma y se lo entrega. Gil desquita su frustración con el objeto y la música vuelve a retomar el *tempo presto*. Por fin sale Gil de casa y Susana respira aliviada después de tanto ajetreo.

La sección 6 (p. 64) en un *tempo tranquillando sempre più*, comienza con un *recitativo-cantabile* en donde primeramente Susana expresa su turbación por el comportamiento de su marido para luego dar rienda suelta a su sensación de libertad para poder fumar a

placer. En medio de estas dos manifestaciones se intercala una vez más el *Leitmotiv* del cigarro. De aquí se desprende el aria “O gioia la nube leggera”, la más representativa de la ópera (p.66).

Un análisis que Marc Heilbron hace respecto de esta aria versa de la siguiente forma:

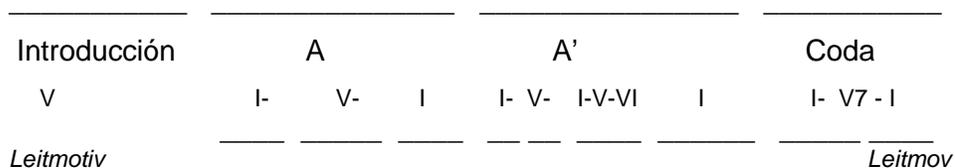
El aria de Susana “*O gioia la nube leggera*”, es un prodigio de *belcantismo*, donde la dificultad técnica estriba esencialmente en el dominio de la respiración con largas frases en la que la cantante dispone apenas de breves silencios para respirar y en las que la partitura impone exigencias expresivas muy concretas (“*sempre dolcissimo, mezza di voce, legatissimo*”). El canto no llega nunca a ascender a agudos comprometidos, el compromiso está en la expresión y en la respiración. Las notas más agudas que ascienden sobre la soprano las emiten el clarinete y el violín, imitando las volutas de humo que le dan un toque preciosísimo como de volutas de curvas modernistas con evidentes reminiscencias debussyanas. (Heilbron, 20)

Es muy significativa la manera de cómo se funden la voz y el canto en la dramaturgia musical. Las volutas de humo quedan representadas claramente en el motivo musical que asciende y desciende por semitonos, mientras Susana describe el placer de fumar y lo compara con el amor que siente hacia su esposo.

El aria se estructura de la siguiente manera:

Mi mayor

Extensión



El aria está escrita en la tonalidad de *Mi* mayor en un tempo *moderatamente mosso* y con la indicación *sempre dolcissimo, mezza voce legatissimo*. Comienza con una introducción de catorce compases de los cuales los primeros nueve exponen el *Leitmotiv* del cigarro (p. 66) para posteriormente hacer una preparación de cinco compases antes del cambio de carácter.

El armazón de la pieza está constituido por cuatro partes: una introducción que se desenvuelve en el V grado, una parte A con tres periodos irregulares los cuales transitan por el I-V-I respectivamente, una parte A' con cuatro periodos irregulares también, siendo el tercero de ellos una extensión melódica que armónicamente transcurre por el I-V-VI que resuelve a I en el último periodo. Finalmente acontece una coda en dos partes, la primera con material del tema y la segunda con el *Leitmotiv*.

El tema principal (ejem. 42) se presenta durante toda la pieza con algunas variantes (ejem. 43)

Von ko - sen - den Luf - ten um - säu - selt, ach,
Oh gio - ja - la - mu - be leg - ge - - - ra

Ejem. 42

Blau - gold - nes Ge - wölk, das sich kräu - selt
e - sem - bra - do - ra - ta - chi - me - ra

Ejem. 43

Este material temático constituye el esqueleto melódico de toda el aria, pues Wolf-Ferrari lo modifica y lo retoma en cada uno de los periodos.

El clímax de la pieza llega hacia el final del sexto periodo. Considero tres elementos que apoyan este momento: aparece como primera y única vez la nota más aguda de toda el aria con una duración considerable; la frase *mi sento affascinare*, affascinare es la única que se reitera, haciendo de ésta una expresión de placer en el que recae todo el peso de la psicología del personaje, el deleite del cigarro; finalmente presenta un material melódico distinto (ejem 44).

ich schließe die Augen ganz. Die Augen ganz.
mi sen - to af - fa - sci - nar. Die af - fa - sci - nar.

Ejem. 44

El ámbito vocal va desde un *Re5* hasta un *So#6*.

La línea melódica camina por negras y corcheas. En cuanto al ritmo el acompañamiento predominantemente está en figuras irregulares, lo que da a la pieza una complejidad de acoplamiento entre la melodía y el acompañamiento.

La coda está elaborada a partir de los dos materiales melódicos del aria: el tema de la melodía y el *leitmotiv* del cigarro. El aria concluye con un calderón con la indicación *lunga e morendo* en la tonalidad principal, dejando un ambiente etéreo y sublime.

Esa atmosfera volátil se rompe abruptamente por el cuádruple *ffff* de la entrada de Gil, que sorpresivamente aparece por la ventana. A partir de aquí (p. 71) comienza el recitativo a dueto en *La mayor* que refiere algunos motivos contenidos a lo largo de la ópera, como por ejemplo: el motivo de la búsqueda, cuando Gil registra nuevamente el lugar tratando de encontrar a alguien (ejem. 45); el *leitmotiv* del cigarro en el momento en que Gil se quema la mano al sujetar la mano escondida de Susana (ejem. 46); y la célula rítmica melódica del tema del idilio, haciendo brillar la esperanza en el amor (ejem 47).



Ejem. 45



Ejem. 46



Ejem. 47

El dueto final (p. 75) muestra el tema de la inocencia de Susana, el mismo que escuchamos en la primer aria del barítono y el interludio, pero ahora en la tonalidad de *Re mayor* (ejem. 48). Es aquí donde se reconcilian y con las palabras “todo es humo en este mundo que con el viento se dispersa” apartan totalmente la nebulosidad que persistía. Y con la ligereza y transparencia con que la obertura presentó esta deliciosa comedia, la coda finaliza retomando dos de los temas de apertura.

Ejem. 48

6.4 Reflexiones sobre los roles.

El papel de Gil es extremadamente exigente. Con más de una octava y media en su tesitura y con una gran cantidad de agudos, lleva al cantante a la utilización de todos los recursos técnicos posibles para desempeñarse vocalmente. Su psicología es enormemente cambiante, sus emociones se mueven de un lugar a otro expresando con el gesto tanto corporal como vocal estos repentinos cambios. Los constantes estados frenéticos del personaje lo mantienen en una condición de excitación vocal que se puede resolver de una mejor manera sólo en el registro agudo. Pues si nos referimos a las emociones como estados adaptativos del organismo de forma repentina brusca y violenta, para la voz tanto hablada como cantada es muy natural expresarse en ese registro. El ámbito vocal en el que se desarrolla el papel es de un *Sib 3* a un *Fa 5*.

Aunque nos encontramos ante una ópera cómica, está muy presente el sentido decadentista. Se expresan las emociones verdaderas, emociones que existen en la mente del individuo manipuladas por el inconsciente. El ser total se ve expuesto y claramente se observa una determinación de la conducta humana.

El cantante barítono requiere de hacer una buena utilización de la respiración, en un sentido ampliamente dramático, con el firme propósito de enfatizar los diferentes estados psicológicos por los que está pasando el personaje. Así pues, debe respirar de acuerdo al momento, manejar una “respiración dramática”, es decir, que de acuerdo al texto y a la situación psicológica la respiración actuará como veleta para poder hacer la interpretación vocal. Ampliar, reducir, profundizar, entrecortar la cantidad de aire en la inhalación o

exhalación es lo que dará un sentido “real” a la interpretación. La función de la “respiración dramática”, como en muchos papales de ópera, es fundamental para dar la intención de la psique del personaje.

Por otro lado debido a la exigencia vocal que el papel requiere del cantante, éste necesita de un buen entrenamiento vocal y de un buen manejo de los músculos de la respiración sostenida, para lograr las notas largas en el registro agudo, sin cansar a las cuerdas vocales.

El rol de Susana por su parte es un papel con características opuestas. La tesitura es muy central y corresponde claramente a la psique del personaje, una mujer sin sobresaltos con un pequeño secreto, que a pesar de sentir culpabilidad ésta no le ocasiona estragos en las emociones. Sin embargo, la exigencia del rol no radica precisamente en el registro sino en otros requerimientos técnicos, como por ejemplo: el buen manejo del aire, la profundidad y redondez del sonido, así como la homogeneización de los diferentes registros, y un elegante *legato* vocal.

Es un papel verdaderamente dulce y delicado pero al mismo tiempo caprichoso y retador. Susana es una mujer joven e inocente cuyo problema en la vida es el vicio de fumar. Sus emociones son, por decirlo de alguna manera, controlables y aunque en ocasiones hay exaltaciones, no son tan continuas ni tan abruptas como las de Gil, lo que de alguna manera lleva al canto a ser más reflexivo y por lo tanto más central.

El ocultar una acción, por supuesto que no es lo mismo que encubrir un sentimiento. Susana, esconde un hecho que para su época era mal visto, y eso la hace susceptible a modificar su conducta en presencia de su marido. El papel teatral exige a la soprano una sutileza gestual que, con un pequeño movimiento corporal o con un pequeño cambio en el rostro, transforme el contexto emotivo en el que se encuentra en cada momento.

7 Conclusiones.

El objetivo fundamental de estas Notas al Programa, era analizar el ciclo de canciones *Quattro Rispetti* y la ópera *El secreto de Susana* de Ermanno Wolf-Ferrari desde una perspectiva histórico-social y musical, así como desde la concepción del propio compositor. Lo anterior es para obtener la mayor cantidad de elementos que ayudasen a una mejor interpretación de la música, más allá de los requerimientos técnicos necesarios para su representación. No obstante el camino recorrido para llegar a la conclusión del presente trabajo fue amplio, arduo y largo, pero al mismo tiempo enriquecedor y muy satisfactorio, ya que se requirió de la investigación sobre diversas materias, tanto históricas como musicales.

El cuerpo del trabajo se divide en cuatro partes, la primera engloba el contexto histórico-social, cultural y musical de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en la que se expone la manera en que los asuntos políticos y económicos afectan y modifican el pensamiento y el quehacer cultural.

La segunda parte comprende una amplia bibliografía de Ermanno Wolf-Ferrari, la cual considere necesaria para hacer una contribución a la escasa información en español que sobre él existe. También en esta parte se incluye su catálogo de obras. La tercera parte expone el pensamiento filosófico y musical, el cual nos da herramientas valiosas para entender la concepción de la música de Wolf-Ferrari y por lo tanto tener mayores elementos para una mejor interpretación. Y por último, la cuarta parte contiene una breve historia de las obras, así como el análisis musical y algunas sugerencias interpretativas. De lo anterior se desprende la importancia que tiene el conocimiento integral de una obra.

El estudio de una obra desde diversos ángulos no sólo aporta en lo musical sino en todos los aspectos de la vida. El hacer un análisis transversal sobre un tema, enriquece y da cabida a un desarrollo global en el individuo, -por lo menos esa es mi experiencia- y desemboca en un crecimiento tanto personal como musical y por lo tanto profesional.

8 Bibliografía.

Libros

- Caso, Antonio. *Drama per música*. México, D.F.: Núcleo Radio Mil, 1986.
- Campbell, Don. *El efecto Mozart para niños*. Brito, Amelia, traductor. Barcelona: Ediciones Urano, 2001.
- Colton, Joel, et al. *El Siglo XX : Las grandes épocas de la humanidad*. Historia de las Culturas Mundiales. Margarita Álvarez Franco, traductor. México: Ediciones Internacionales, 1974.
- Cooper Martin (editor). *The Modern Age*. Nueva York y Toronto: Oxford University Press, 1974.
- Downs, Philip G. *La Música Clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Alonso Celsa, traductor. Madrid: Akal Ediciones, 1992.
- Deutsche Grammophon Collection. *El impresionismo*. V. 2. España: Ediciones Altaya, 1999.
- Deutsche Grammophon Collection. *El siglo de las rupturas*. V. 2. España: Ediciones Altaya, 1999.
- Fubini, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Arte y Música, Alianza Editorial, 2001.
- Gallo T., Miguel Ángel. *Capitalismo e Imperialismo*. México: Ediciones Quinto Sol, 1983.
- Gómez Navarro, José L. et al. *Historia del Mundo Contemporáneo*. Madrid: Editorial Alhambra, 1986.
- Lanza, Andrea. *El siglo XX tercera parte*. Historia de la Música a cargo de la Sociedad Italiana de Musicología. Carlos Alonso, traductor. Edición española coordinada y revisada por Andrés Ruiz Tarazona. Madrid: Turner Libros. México: Consejo Nacional para la Cultura y la Artes, 1999.
- Menéndez Torellas, Gabriel. *Historia da la ópera*. Madrid: Ediciones Akal, 2013.
- Morgan, Robert P. *La Música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y las Américas modernas*. Patricia Sojo, traductor. Madrid: Akal Ediciones, 1999.

- Nietzsche, Friedrich. *Ecce Homo*. México: Ediciones Leyenda, 2009.
- Parker, Roger (compilador). *Historia Ilustrada de la ópera*. Barcelona: Editorial Paidós, 1998.
- Robertson, Alec, et al. *Historia general de la Música. Desde el clasicismo hasta el siglo XX*. Aníbal Froufe, traductor. Torrejón de Ardoz, Madrid: Ediciones ISTMO, Editorial Alpuerto, 1979.
- Salvetti, Guido. *El Siglo XX, primera parte*. Historia de la Música a cargo de la Sociedad Italiana de Musicología. Carlos Alonso traductor. Edición española coordinada y revisada por Andrés Ruiz Tarazona. Madrid: Turner Libros. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.
- Snowman, Daniel. *La ópera una historia social*. México: Fondo de Cultura Económica, Ediciones Siruela, 2013.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de la Estética. I. La estética antigua*. Rosa M. Sanchez-Elvira, Fernando García Romero, traductores. Madrid: Akal, ediciones, 2000.
- Waterhouse, John C. G. "Wolf-Ferrari, Ermanno." *The New Grove Dictionary of Opera*. Sadie Stanley (editor). V.4. Nueva York, NY: The Macmilan Press Limited, 1992. pp. 1171-1173.
- Wright, Esmond. *Historia Universal. Industrialización e Imperialismo*. Tomo 7 España: Ediciones Nauta, 1989.

Referencias electrónicas.

- Blanco Bazán, Agustín. "Haider y el renacimiento de Wolf-Ferrari". *Mundo clásico*, 2015.
Recuperado de <https://www.mundoclasico.com/ed3/documentos/27550/Haider-renacimiento-WolfFerrari>. Consulta el 27 de enero de 2016.
- Cardona, Ángeles. *Psicopatología del decadentismo alemán: De Wagner (Tristán) a Nietzsche ("Ditirambos de Dionisio") y Hofmannsthal (Electra)*. Alicante, biblioteca virtual Miguel Cervantes, 2006. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/psicopatologa-del-decadentismo-alemn-de-wagner-tristn-a-nietzsche-ditirambos-de-dionisio-y-hofmannsthal-electra-0/>. Consulta: 2 de mayo de 2015.

- Cogni, Giulio. "Ermanno Wolf-Ferrari uomo". En Ermanno Wolf-Ferrari. *Considerazioni attuali sulla musica*. Problemi di estetica. Siena. Ticci Editore Libraio. n.d. Recuperado de <http://www.rodoni.ch/busoni/wolfbusoni/cogni.html>. Consulta: 8 de abril del 2015.

- D'Amico Fedele. Editorial, C. "La misión de Alfredo Casella". *Revista Musical Chilena*. Editorial, C. V. 17, No. 85, 1963, pp.14-19. Recuperado de <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14887/15306>. Consulta: 22 de mayo del 2015.

- Editorial, Comite. E.R. "La música en Italia durante el Siglo XX". *Revista Musical Chilena*, V.17, No.85, 1963, pp.4-13. Recuperado de [file:///C:/Users/lulu/Downloads/14886-40401-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/lulu/Downloads/14886-40401-1-PB%20(1).pdf). Consulta: 7 de abril del 2015.

- Editores de la Encyclopaedia Britannica. "Strambotto". *Encyclopaedia Britannica*. Recuperado de <http://global.britannica.com/art/strambotto>. Consulta: 6 de agosto del 2015.

- Editores de la Encyclopaedia Britannica. "Rispetto". *Encyclopaedia Britannica*, n.d. Recuperado de <http://global.britannica.com/art/rispetto>. Consulta: 6 de agosto del 2015.

- Gómez, Rosalía. "El secreto de Susana". *Diario de Jerez, Teatro Villamarta*, n.d. Recuperado de <http://www.arcadiajerez.com/gestion/contenidos/agenda/libretos/Libro%20El%20secreto%20de%20Susanna%20y%20La%20voz%20humana.pdf>. Consulta el 1 de febrero de 2015.

- Grisson, Carola A. Ermanno Wolf-Ferrari. Ratisbona: Althea, 1958. Recuperado de <http://www.rodoni.ch/busoni/wolfbusoni/grisson/grisson.html>. Consulta 26 de febrero de 2015.

- Heilbron, Marc. "El secreto di Susanna y La voix humaine: Los límites de la ópera y los símbolos de la modernidad." *Diario de Jerez, Teatro Villamarta*, n.d. Recuperado de <http://www.arcadiajerez.com/gestion/contenidos/agenda/libretos/Libro%20El%20secreto%20de%20Susanna%20y%20La%20voz%20humana.pdf>. Consulta el 1 de febrero de 2015.

- Latorre, José María. *Nino Rota, la imagen de la música*. Barcelona: Montesinos, 1989. Recuperado de <https://books.google.com.mx/books?id=8Q7ZFZzo9F0C&pg=PA19&lpg=PA19&dq=Renovaci%C3%B3n+italiana+musical&source=bl&ots=h4rQIJfjp&sig=TQAIl4qkq>

CouLc4VaWb0sXUL6fQ&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiSse-8pebKAhUK1mMKHe8RA1kQ6AEIGjAA#v=onepage&q=Renovaci%C3%B3n%20italiana%20musical&f=false. Consulta 5 de febrero de 2016.

- Lualdi, Adriano. *Tutti e vivi*. Milán. Dall'oglio Editore, 1955. Recuperado de <http://www.rodoni.ch/malipiero/adrianolualdi/lualdituttivivi.html>. Consulta 26 de febrero del 2015.
- Malipiero, Gian Francesco. *Repertorio de música sinfónica, n.d.* Recuperado de <http://www.rodoni.ch/busoni/wolfbusoni/breveprofilo.html>. Consulta 26 de febrero del 2015.
- Preckler, Ana María. *Historia del Arte Universal de los siglos XIX y XX*. Tomo I Editorial Complutense, 2003. Recuperado de https://books.google.com.mx/books?id=gqBqhcqf9RQC&pg=PA42&lpg=PA42&dq=libros+sobre+historia+de+Europa+siglos+xix+y+xx&source=bl&ots=4IYS5ApSiE&sig=mylTmPJ-r9z23tlbtXBkhzjkrqU&hl=es&sa=X&ei=VhWeVJ_gJ4f4yATNi4LADA&ved=0CEwQ6AEwCQ#v=onepage&q=libros%20sobre%20historia%20de%20Europa%20siglos%20xix%20y%20xx&f=false. Consulta el 4 de marzo del 2015.
- Rensis De, Raffaello. *Ermanno Wolf-Ferrari. La sua vita d'artista*. Milano: Fratelli Treves Editore, 1937. Recuperado de <http://www.rodoni.ch/busoni/wolfbusoni/bioderensis.html>. Consulta: 24 de febrero 2015.
- Rodoni, Laureto. *Ermanno Wolf-Ferrari Website*, n.d. Recuperado de <http://www.rodoni.ch/busoni/wolfbusoni/>. Consulta 1 de febrero de 2015.
- Roviato, José Luis. *El secreto de Sussana*, 2012. Recuperado de <http://www.kareol.es/obras/elsecretodesusana/acto1.htm>. Consulta: 1 de febrero del 2015.
- Santi, Piero. "Estilo y humanismo de G.F. Malipiero". *Revista Musical Chilena*. V. 17, No. 85, 1963, pp. 39-49. Recuperado de <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/148090/15309>. Consulta: 22 de mayo del 2015.
- Vigolo, Giorgio: "Pudori perduti (on *I gioielli della Madonna*); Gusto e grazia de Wolf.Ferrari," *Mille e una sera all'opera e al concerto*. Florencia, 1971. Recuperado de <http://www.rodoni.ch/busoni/wolfbusoni/vigolo1.html>. Consulta el 8 de abril del 2015.
- Wolf-Ferrari, Ermanno. *Dibujos de juventud*. Estudios en la Akademie der Künste en Múnich, n.d. Recuperado de

<http://www.rodoni.ch/busoni/wolfbusoni/disegni.html>. Consulta: 28 de febrero del 2015.

- Zanetti, Roberto. *La música italiana en el siglo XX*. Bramante editrice, *n.d.* Recuperado de <http://www.rodoni.ch/busoni/wolfbusoni/zanettiewf.html>. Consulta: 1 de abril del 2015.

Partituras

- Wol-Ferrari, Ermanno. *Quattro Rispetti. Op. 11. For high voice and piano. Op. 11*. Florida. Masters Music Publications Inc. *n.d.*
- Wolf-Ferrari, Ermanno. *Susannens Geheimnis (Il Segreto di Susana)*. Josef Weinberger, editor. Leipzig. Editorial Sikorsky Berlín. 1910.

Anexo 1

Notas al programa

Ermanno Wolf-Ferrari

Compositor italiano nacido el 12 de junio de 1876, hijo del pintor alemán Augusto Wolf (1842-1915) y Emilia Ferrari (1849-1938). Desde muy temprana edad mostró dotes para la pintura y la música.

A la edad de quince años mientras transcurrían sus estudios en la academia de pintura Holosy estudió intensamente las obra de Mozart, Beethoven, Haydn y Wagner, pero el encuentro con el Preludio en *mib* menor del *Clave bien temperado* de Johann Sebastian Bach, fue el que le ayudó para tomar la decisión de estudiar música, así que ingresó a la Akademie der Tonkunst, en Múnich en la clase de composición y contrapunto bajo la tutela de Joseph Rheinberger (1839-1901).

Fue director del Liceo Musicale Benedetto Marcello de Venecia de 1903 a 1909 en el cual se dedicó a enseñar con gran fervor las obras de Palestrina, Gabrielli, De Victoria, Marcello, Frescobaldi, Bach, Mozart, Gluck, Rossini y Verdi, y a rescatar la música italiana.

Estuvo impregnado en su gran mayoría de la música instrumental alemana. Fue fiel y perseverante a sus fuentes de inspiración que le dieron mucho de su estilo musical. Tanto la música de los compositores arriba mencionados, así como la obra literaria del dramaturgo por excelencia del siglo XVII Goldoni, influyeron enormemente en la manera de concebir la forma y la idea musical.

Wolf-Ferrari tomó su camino y desarrolló un estilo muy particular, un lenguaje musical propio que sobrepasó y se apartó de todas las corrientes del pasado próximo y del presente imperante. Revivió la música del siglo XVIII, pero con cambios bruscos en el centro tonal más similares a los del verismo italiano que a los practicados en Austria y Alemania, aunque su estructura y su forma eran muy similares al modelo mozartiano. Así mismo se observa en él un rescate de la polifonía.

Para sus óperas en general utilizó argumentos alegres y burgueses, al estilo Mozart, impregnando su lenguaje musical con un sello de alegría, de sonrisa serena llena, una música ingenua, emotiva, alegre, juguetona, libre de dramatismo, de tristeza y sin ningún rasgo de melancolía o dolor, sarcasmo o protesta. Estas características generaron en el

público una aceptación y un gusto por música. Entre sus composiciones se cuentan: dos oratorios, una cantata, dos obras para coro a *capella*, dos series de canciones para voz y piano, quince operas completas y tres sólo en proyecto, música de cámara y música orquestal.

La pasión por la filosofía le acompañó desde muy joven y durante toda su vida. Sus fuentes de contacto fueron sobre todo Nietzsche y Schopenhauer. Amó a la filosofía por cuanto serenidad dio a su ánimo. No perteneció a ninguna corriente filosófica ni a ningún grupo de su generación. Fue enemigo de las escuelas de separación y de corrientes intelectuales que dividen al ser esencial.

Wolf-Ferrari poseía un sentimiento muy humano, y lo elevó siempre hacia las cosas espirituales y metafísicas. Fue seguidor de los platónicos e idealistas, pues pensaba que no se podía encontrar el verdadero consuelo en el materialismo o el simple positivismo empírico. La materia para él no vive verdaderamente si no resulta de la sinfonía del amor, y del gran baño del espíritu creador. Uno de sus principios estéticos se basa en una idea pitagórica: La armonía del alma, de lo absoluto, la armonía de lo interior. “Antes de enseñar a un estudiante sobre la armonía de los sonidos, es su armonía interna lo que le preocupaba”.

Buscaba la reintegración del alma en el ser humano. En medio de una sociedad “deshumanizada” “des deificada” regida por las leyes de la ciencia y la tecnología, meditó y pensó sobre el resquebrajamiento y la ruptura de la armonía en el ser humano la cual se da por el egoísmo del hombre, y éste se estropea por consejo malo del intelecto científico. Y por ese egoísmo abusivo del que es presa el hombre moderno, se desprende y se separa el niño que está en nosotros desde el nacimiento, el niño como figura de inocencia prístina y como signo de genialidad por el hecho de no estar contaminado y de estar conectado al cosmos por medio del amor. Un amor que viene de Dios. Considera al cosmos como principio y fin de toda sabiduría y filosofía y al intelecto –científico- como un elemento que separa al hombre del cosmos y de la armonía, como si fuese una contracción que se detiene y arroja al hombre a una batalla de conflictos e intereses, y que sólo puede ser reestructurado por la esencia del genio que es el niño.

Entendiendo el significado del genio o la genialidad por un concepto que se desarrolló a mediados del siglo XVIII, entenderemos también un principio con el que vivió Wolf-Ferrari y por medio del cual trazó las armonías maravillosas de su música alegre.

La palabra “genio”... se aplica a aquel artista de imaginación trascendente y exaltados poderes intelectuales, esa suerte de artista que no se hace, sino que nace. El siglo XVIII llegó a desarrollar una nueva concepción de Deidad, que se manifestaba en la presencia de lo sublime que hay en la Naturaleza. La nueva connotación de “genio” refuerza esa noción revisada de Dios en el hombre (Downs, p. 27)

Ese principio que antes mencioné se refiere a la consideración del genio como el milagro del retorno a la armonía por la fuerza del amor. Por esta razón Wolf- Ferrari dice y repite que el “genio es un deber” (Cogni, párrafo 17)

El vivir en el estado de gracia que un niño tiene, fue para él una manera de concebir su vida. Él mismo sostiene que durante la mayor parte de su existir vivió como un niño, siempre en una renovada juventud. El que retorna a la primera juventud, a la infancia y vive en ella regresa a la armonía poética por lo tanto su alma mora en la frescura y en el amor.

Podemos escuchar y percibir en su música gran parte de ese pensamiento filosófico, pues está impregnada de una armonía que no muestra problemas cósmicos y que hacen percibir a sus oyentes un gozo, un placer simultáneamente. Giulio Cogni dice al respecto “cuando la armonía no es buena y no es pura, un malestar te invade, cuando sólo la melodía es buena, el placer es mucho pero no hay paz ni armonía en el alma, Wolf-Ferrari conjunta estos dos elementos por completo. Susurra por debajo del alma y la puedes entender sin poner tanta atención”. También expresó: “la música de Wolf-Ferrari llena todo el camino alrededor del alma de la armonía interior, dos horas de Wolf-Ferrari son dos horas de paz, un paraíso armonioso” (Cogni, párrafos 5 y 6).

Quattro Rispetti.

Éste es un ciclo de cuatro canciones que pertenecen a la primera serie de los *Rispetti toscani*: 8 *Rispetti* para soprano y piano *op. 11* y *op. 12*. Están fechados en el año de 1903. Wolf-Ferrari tomó los textos de poemas de la toscana con autor desconocido y creó una maravillosa conjunción entre el texto y la música.

El *rispetto*, del italiano “respeto”, es una forma de verso antiguo que viene de los pueblos de la Toscana, se compone generalmente de ocho endecasílabos. Se deriva del

strambotto que es una de las formas poéticas italianas más antiguas que se conocen, aunque su lugar de nacimiento es incierto.

Los *Quattro rispetti* son una muestra del gusto que Wolf-Ferrari tenía por expresar la belleza a través de un canto diáfano y cristalino, sin arrebatos siempre en conjunción y ordenado y sin espacio para la melancolía o el dolor.

Los textos son de una sencillez casi inocente, pero que expresan el amor más extenso, sentido y emotivo que pueda tener una persona hacia otra.

El secreto de Susana

El secreto de Susana es una ópera en un acto, escrita para soprano, barítono y actor mudo. Se estrenó en el Hoftheater de Múnich, el 4 de diciembre de 1909. Evoca un género operístico cultivado durante el siglo XVIII denominado *intermezzo*.

El *intermezzo* era una obra de carácter bufo intercalada entre los actos de una ópera seria que alcanzó su popularidad en el siglo XVIII con algunas obras como *La serva padrona* de Pergolesi, a la cual Wolf-Ferrari claramente hace un tributo en *El Secreto de Susana*, no solamente en el tema, sino también en la disposición de los personajes y en la composición musical.

En *El secreto de Susana*, Ermanno Wolf-Ferarri caricaturizó un componente de la vida diaria, un tema de principios del siglo XX: el cigarro. Alrededor del símbolo del tabaco gira una serie de elementos que nos revelan temas clásicos invitándonos a la reflexión, como es la soledad, la falta de comunicación, la desconfianza pero también el amor y la necesidad de estar bien con el ser amado. También se muestra al tabaco como símbolo de modernidad y como elemento de afirmación femenina, y es claramente un indicativo de los cambios sociales y de la condición que la mujer vivía a principios de ese siglo, una mujer capaz de revelarse contra los preceptos sociales.

El secreto de Susana es una obra que está libre de todo realismo, y se expresa a través de símbolos. Muestra las emociones más internas de una manera fresca y espontánea, con una música realmente bella, agradable al oído y capaz de ser comprendida no sólo por los intelectuales sino por el público en general

Esta partitura es realmente ecléctica, pues está llena de elementos tan distintos en épocas, estilos y géneros. Tiene por ejemplo en sus partes recitadas un aire muy similar a los recitativos de las óperas de Mozart, sin embargo tiene un lenguaje moderno muy identificable en algunos pasajes orquestales.

Este intermezzo es una obra breve llena de comicidad y que, aunque el compositor hunde sus raíces en el pasado, conserva toda la actualidad posible.

La relación que existe entre palabra, teatro y música es una de las características que definen a esta ópera, ya que estos tres elementos están en un perfecto equilibrio. Tal vez por esa unidad y perfecta adhesión Felix Mottl, el director que se hizo cargo del estreno, dijo sobre la obra que “en la fusión de palabra y música la partitura de Wolf-Ferrari era la más wagneriana de las óperas que conocía”. Aunque dos años más tarde en 1911 cuando *El secreto* había recorrido más de treinta teatros en Europa, se le proclamó en Roma la obra más italiana y falstaffiana.

Pero ¿dónde, cómo y cuándo fue escrita esta ópera? Durante el verano de 1906 Wolf-Ferrari siendo director del Liceo Benedetto Marcello, se encontraba en Susin de Sospirolo en Venecia, un lugar de descanso rodeado de bosques y prados y con un arroyo de agua fresca y cristalina, donde él veraneaba. El lugar donde se hospedaba era una casa de campo un poco desarreglada con jardín al frente y un pequeño muro alrededor, lo que permitía que el sonido del piano se escapara por la ventana abierta e invadiera todo afuera. Fue allí donde comenzaron los primeros bosquejos del *intermezzo*. Una música realmente amorosa y bella. En su libro *Tutti e vivi* Lualdi expresa... “se escuchaban (...) melodías simples y notablemente dulces, era el dueto, o el inicio del aria del cigarro. Era bello escucharlo porque tenía una tendencia moderna sin que se pareciera o recordara a alguna figura en boga” (Lualdi).

Cuando Wolf-Ferrari compone *El secreto* lo hace con mucho amor pero con poca fe, ya que la moda eran las óperas veristas. Nunca se imaginó el éxito que le esperaba pues le reservó un lugar en la Scala y le abrió las puertas en Italia para sus grandes óperas.

El 11 de marzo de 1911 fue llevada al Metropolitan Opera House bajo la dirección de Campanini logrando una aclamación rotunda, haciendo llegar el momento americano de Wolf-Ferrari, pues varias de sus obras se presentaron durante todo el año. Al regresar a Italia en 1912 el maestro gozaba ya de un prestigio y por lo tanto era inevitable para los italianos aceptar la grandiosidad del compositor.

Anexo 2

Traducción de la obras

QUATTRO RISPETTI

Un verde praticello

Un verde praticello senza piante
è l'immagine vera del mio amante.
Un mandorlo fiorito all'acqua in riva
è dell'amante mio l'immagin viva.
Tutti i raggi del sole e delle stelle
sono l'immagin di sue luci belle.
Il dolce olezzo di giovane fiore
è l'immagine vera del mio amore.

Amante, Amante,
Amore, amore, amore!
O vieni avaccio a ristorarmi il core!

Io dei saluti ve ne mando mille

Io dei saluti ve ne mando mille
quante sono nel ciel minute stelle,
quante d'acqua nei fiumi sono stille,
quante dentro all'inferno son faville
e di grano nel mondo son granelle
e quante primavera foglie adorna
che sì bella e gentile a noi ritorna!

E tanto c'è pericol ch'io ti lasci

E tanto c'è pericol ch'io ti lasci
quanto in mezzo del mar fare un giardino
a torno un muricciul di sassi
ed in quel mezzo porvi un gelsomino.
E quando il gelsomin sarà fiorito
allora il nostro amor sarà finito!

O si che non sapevo sospirare

O si che non sapevo sospirare:
del sospirar me son fatto maestra!

CUATRO POEMAS

Un verde prado

Un verde prado sin plantas
es la verdadera imagen de mi amante.
Un almendro florido a orillas del río
es la imagen viva del amor mío.
Todos los rayos del sol y de las estrellas
son imágenes de sus ojos bellos.
El dulce olor de la joven flor
es la imagen verdadera de mi amor.

¡Amante, amante,
amor, amor, amor!
¡Oh, ven pronto a restaurarme el corazón!

Yo te mando mil saludos

Yo te mando mil saludos como
pequeñas estrellas hay en el cielo,
cuanta agua de los ríos se destila,
cuantas chispas hay dentro del infierno,
y cuantos granos en el mundo son semillas,
y cuantas hojas adornan a la primavera
que bella y gentil a nosotros regresa.

Hay tanto peligro que yo te deje

Hay tanto peligro que yo te deje como que
en medio del mar se construya un jardín
y alrededor de él un muro de piedritas
y que en medio se siembre un jazmín.
¡Y entonces, cuando el jazmín florezca
nuestro amor habrá terminado!

O sí que no sabía suspirar

¡Aunque no sabía suspirar:
de suspirar me he hecho maestra!

Sospir se sono a tavola a mangiare,
sospir se sono in camera soletto,
sospir se sono a ridere e a burlare,
sospir se sono con quella e con questa,
suspiro prima sospirando poi:
sospirare mi fanno gli occhi tuoi.
Suspiro prima e suspiro fra un anno
e gli occhi tuoi sospirare mi fanno.

Suspiro si estoy comiendo en la mesa
suspiro si estoy sola en la recámara
suspiro si estoy en risa o en burla
suspiro si estoy con aquélla o con ésta
suspiro antes y suspiro después:
Suspirar me hacen tus ojos.
Suspiro al principio y suspiro dentro de un
año, y tus ojos me hacen suspirar.

Traducido por María de Lourdes Martínez.
Revisado por José Medina y Jasmin Martorell.

EL SECRETO DE SUSANA

Personajes

GIL	El esposo de 30 años	Barítono
SUSANA	La esposa de 20 años	Soprano
SANTE	Mayordomo 50 años	Mimo

La acción se desarrolla a comienzos del siglo XX.

ATTO UNICO

(Elegante salone in casa di Gil, porta e finestra nel fondo; porte laterali. Gil, in abito da passeggio, il cappello rialzato sulla fronte, entrando frettoloso dal fondo)

GIL

Mantiglia grigia, cappellino rosa...
Figura snella... Chiarirò la cosa.

(entra sempre in fretta nella prima stanza a sinistra).

(Susanna entra concitata dal fondo, mentre Gil esce di scena, in abito da passeggio, mantiglia grigia e cappellino rosa.)

SUSANNA

(parlando sotto voce a Sante al limitare della porta).

Tornato adesso? Prendi, non far motto!

(Consegna mantiglia, cappello, e un involtino di carta a Sante, che l'intasca subito e riparte pel fondo)

Che gran paura!

ACTO ÚNICO

(Elegante sala en casa de Gil, puerta y ventana al fondo y puertas laterales. Gil que está vestido para salir, con el sombrero alzado sobre la frente, entra rápido desde el fondo)

GIL

Mantilla gris... sombrero rosa...
figura esbelta... He de aclarar las cosas.

(entra apresurado en la habitación de la izquierda.)

(Susana entra agitada por el fondo, mientras Gil sale de escena; va vestida con ropa de paseo, con mantilla gris y sombrero rosa.)

SUSANA

(hablando en voz baja a Sante al lado de la puerta.)

¿Ya volvió? ¡Toma, pero no digas nada!

(Le da la mantilla, el sombrero y un envoltorio de papel que Sante guarda en el bolsillo, y se marcha por el fondo.)

¡Qué susto!

(Corre a guardare verso la prima stanza a sinistra e respira forte)

E in camera.

(Entra nella stanza a dritta. Gil tornando agitato dalla stanza dov'è e entrato, e andando subito a guardare nella seconda stanza a dritta, respira forte anche esso).

GIL

E in salotto.

(Si cava il cappello, s'asciuga il sudore e siede)

Avrò di certo veduto male:
non era lei! Ma e naturale.

(a un tratto fiutando d'intorno sorpreso)

Pero... se l'occhio cadde in errore,
non erra il naso che avverte odore:
odor, per Bacco,
ch'è di tabacco
ch'è di tabacco!

(alzandosi)

Si... ben lo conosco, l'odor molesto,
che per istinto schivo e detesto!
chi la mia casa dunque profuma?
lo? se non fumo? lo non fumo!
Lei? ma non fuma! Lei non fuma!
Frattanto ahimè, l'odore c'è!
l'odore c'è, frattanto, etc.
Oh il rio pensiero, che d'improvviso
mi nasce in mente come un avviso!
e cresce cresce, si fa gigante,
lancia un sospetto raccapricciante!
Un seduttore!
Un fumatore!
Dio! quale orrore!
Eppure occorre
prudenza e flemma,
perché si sciolga l'aspro dilemma.
Più d'uno sposo, lui disgraziato,
sposo divenne, predestinato,
solo perché

(corre a mirar en la primera habitación de la izquierda y respira aliviada.)

Está en el dormitorio.

(Entra en la habitación de la derecha. Gil regresa agitado de la habitación donde había entrado y va derecho a mirar en la segunda habitación respirando profundamente.)

GIL

Está en la sala.

(se quita el sombrero, se seca el sudor de la frente y se sienta)

Habré visto mal:
¡no era ella! Pero si es natural.

(oliendo alrededor sorprendido)

Sin embargo... si el ojo comete errores,
no yerra la nariz que advierte el olor:
¡Ese olor, por Baco,
que es de tabaco!
¡Es de tabaco!

(levantándose)

¡Bien que conozco ese olor molesto,
que por instinto esquivo y detesto!
Pero entonces ¿quién fuma en mi casa?
¿Yo?... ¡Si no fumo! ¡Yo no fumo!
¿Y ella? ¡Tampoco fuma! ¡Ella no fuma!
Entretanto ¡ay de mí! Aquí huele,
aquí huele, entretanto, etc.
¡Oh, qué cruel pensamiento que de repente
nace en mi mente como un aviso!
Y crece y crece, y se hace gigante,
¡Me lanza una sospecha espeluznante!
¡Un amante!
¡Y un fumador!
¡Dios mío, qué horror!
Sin embargo, es necesario
prudencia y frialdad
para que se resuelva este amargo dilema.
Más que un esposo... ¡desgraciado!
Me volví un esposo... predestinado...
sólo porque...

troppo teme
d'essere,... ahimè!
Ad indagare incominciamo. Ehi! Sante!

(Sante entra del fondo)

Dimmi la verità, Sante!... Tu... fumi.

(Sante, frenando il suo turbamento fa un gesto neutro)

Fuma forse...
per caso... la Contessa?

(Nuovo turbamento di Sante, e gesto anche più negativo)

E allora, quest'odor che qui si sente?

(Sante si stringe nelle spalle con fare esagerato.

Dalla stanza di Susanna perviene un suono delicato di cembalo.

Sante intanto s'affanna a far dei segni verso la stanza di Susanna, aggiungendovi il gesto del fumo, di cui Gil ha sentito l'odore e dando a dividere che dal salotto non gli si bada)

GIL

(da se)

Evitiam che un domestico
Sospetti... ch'io sospetto!
Ahimè!... l'odore c'è.
M'avveggo che sai niente!

(a Sante)

Basta, va!

(Alla prima parola che gli volge nuovamente il padrone, Sante immediatamente si pianta in atto ossequioso e impassibile)

GIL

(da se)

Sara una fantasia dell'odorato.

(a Sante)

demasiado temí...
de ser así... ¡ay de mí!...
A investigar comencemos... ¡Eh, Sante!

(Sante entra del fondo)

¡Dime la verdad, Sante!... ¿Tú fumas?

(Sante, disimulando su turbación hace un gesto negativo)

¿Fuma quizás...
por casualidad... la Condesa?

(nueva turbación de Sante y gesto negativo)

Y, entonces, ¿por qué este olor?

(Sante, se encoge de hombros exageradamente.

Desde el dormitorio de Susana proviene un sonido delicado de un cémbalo.

Mientras tanto, Sante se afana haciendo señas en dirección de la habitación de Susana, tratando de disipar el humo que Gil olió, sin que éste se dé cuenta)

GIL

(para sí)

Evitemos que un sirviente sospeche...
¡Lo que yo sospecho!
¡Ay de mí, el olor persiste!
¡Creo que él no sabe nada!

(a Sante)

¡Está bien, puedes marcharte!

(A la primera palabra que le dirige su patrón, Sante inmediatamente adopta una actitud obsequiosa e impassible)

GIL

(para sí)

¿Será una fantasía de mi olfato?

(a Sante)

Prepara il cioccolato.

(Sante, gestendo ancora come prima verso il salotto, esce dal fondo. Gil passeggia concitato, sostando di quando in quando)

Ella suona,
ed io fremo, e m'arrovello!
E tradirmi potrebbe...
dopo un mese?

(Guardando verso il salotto)

Silenzio... lascia il cembalo...

(Vedendo entrar Susanna, che va a metere dei fiori in un elegante vaso sul tavolino, si nasconde dietro un paravento)

Guardala... con quell'aria ingenua e franca
La si direbbe l'innocenza istessa!
E si tristo sarei
da dubitar di lei?
No, no mi convince, è Sante,
è quel vecchio volpone,
che se la fuma in barba al suo padrone,
sì, è lui, è lui! Ah, ah!

(Gil, scherzoso., avvicinandosi non visto a Susanna, le chiude gli occhi colle mani)

SUSANNA

(simulando meraviglia, indi con somma grazia)

Oh!... siete qui, mio Gil?
Buona sera!

GIL

Mia piccola Susanna, sono qui

(da se)
E volto quello di chi un marito inganna?

(prendendole le mani affettuosamente)

Sedete a me vicino, e discorriamo,

Prepara el chocolate.

(Sante, gesticulando otra vez como antes hacia el salón, sale por el fondo. Gil, se pasea deteniéndose de tanto en tanto.)

Ella toca,
¡y yo, mientras, tiemblo y me enfurezco!
¿Podría traicionarme...
después de un mes?

(mirando hacia el salón)

¡Silencio!... Dejó el címbalo

(Viendo entrar a Susana, que va a poner unas flores en un elegante jarrón sobre una mesita, se esconde detrás de un biombo.)

Mírenla... con ese aire ingenuo y franco
¡se diría que es la inocencia misma!
¿Y tan triste estoy
por dudar de ella?
No, no, estoy convencido, es Sante.
¡Ese viejo zorro
que fuma en las barbas de su patrón!...
¡Sí, es él, es él! Ja, ja!

(Gil se acerca sin ser visto por Susana y le tapa los ojos con las manos)

SUSANA

(simulando estar sorprendida y con gracia)

¡Oh!..¿Estás aquí, querido Gil?
¡Buenas tardes!

GIL

Mi pequeña Susana, sí, estoy aquí.

(para sí)
¿Es ésa la cara de quién engaña al marido?

(Tomándole las manos con cariño)

mia candida colomba,
limpida stella mia, presente sempre,
come faro ai viandanti,
agli occhi miei!

*(Sedendo intanto insieme a Susanna
presso il tavolo e assumendo un tuono
volutamente scherzoso)*

Tanto è cio vero che... ridete, o cara!...
Benché sappia che sola non uscite,
Poc'anzi mi sembro... ridete, o cara!

SUSANNA

Rido, ma di che cosa?

GIL

(continuando)

Mi sembrò da lontano
vedervi per via... figura snella,
antiglia grigia e cappellino rosa!

*(Susanna sforzandosi a sorridere per
nascondere la sua agitazione, e arrossendo
frattanto involontariamente)*

SUSANNA

Or si rido a proposito!
Uscir sola, Contro il vostro divieto?

(Da se, rapidamente)

M'ha veduta!

GIL

(s'alza e così anche Susanna)

So che m'illusi... ma...
perchè arrossire?

SUSANNA

Perché... mi spiace udir la prima volta
delle cose da voi,
che non dovreste nè pensar, nè dire!...

GIL

Si, si, vi do ragione,
non siete già di quelle!
Voi, buona fra le buone,

Siéntate a mí lado, y hablemos,
mi cándida paloma,
límpida estrella mía, presente siempre
¡A mis ojos eres como el faro a los
navegantes!

*(Sentándose junto a Susana y asumiendo
un tono forzadamente gracioso)*

Eso es tan cierto... ¡ríete querida!
Aunque sé que no sales sola,
hace un instante me pareció... ¡ríete
querida!

SUSANA

Me río, pero ¿de qué?

GIL

(Continuando)

Me pareció de lejos
verte por la calle... tu figura esbelta
¡con mantilla gris y sombrero rosa!

*(Susana se esfuerza por reír para ocultar su
agitación y enrojece a la vez
involuntariamente)*

SUSANA

¡Ahora sí me río de verdad!
¡Salir sola!... Contrariando tu prohibición.

(de inmediato, para sí)

¡Me ha visto!

GIL

(levantándose a la vez que Susana)

Sé que me equivoqué... pero...
¿porque te ruborizas?

SUSANA

Porque... me disgusta oír por primera vez
esos reproches de ti,
¡Cosas qué no deberías ni pensar, ni decir!...

GIL

Sí, te doy la razón.
¡Tú no eres de esas!

voi, bella fra le belle!
V'uguaglio, o cara, a un giglio,
e il paragon non fallo,
a specchio v'assomiglio
dal limpido cristallo.
L'ombra d'un dubbio ostile
sia pur fugace e lieve,
Lo specchio, e il fior gentile,
contaminar non deve!

SUSANNA

Come sapete a fondo
La scienza d'ingraziarvi!

GIL

No, cara, vi rispondo:
non so... che idolatrarvi!
Vizi non ho... ne gioco,
ne vin, ne fumo...

(da se)

Guai!

SUSANNA

(da se)
Ah, me ne duol non poco!...

GIL

E quanto a donne, il sai,
non ne amo, ne desidero
che una, e me ne vanto.
Mio tutto ti considero,
non mia metà soltanto.

(con ardor e crescente)

E sempre innamorato,
Susanna e giammai sazio...

(facendo per riprenderle le mani, con gran trasporto)

SUSANNA

(indicandogli in tempo Sante, che giunge dal fondo con l'apparecchio pel cioccolato)

Sante col cioccolato.

GIL

Tú, eres buena entre las buenas...
y bella entre las bellas.
Te equiparo, mi amada, a una azucena
y con la comparación no me equivoco.
Eres como el reflejo
del nítido cristal.
¡La sombra de una duda hostil,
aunque sea fugaz y leve,
no debe contaminar
ni al espejo, ni a la gentil flor!

SUSANA

¡Qué bien conoces
el arte de congraciarte!

GIL

Querida, te contesto:
¡Yo no sé... más que idolatrarte!
No tengo vicios... no juego,
no bebo... no fumo...

(para sí)

¡Ay de mí!

SUSANA

(para sí)
¡Ah, eso me duele bastante!...

GIL

Y en cuanto a las mujeres.
Tú sabes, ni las amo, ni las deseo.
¡Sólo a una, de la que me vanaglorio!
¡A la que considero todo mi ser,
no solamente mi mitad!

(Con ardor creciente)

Estoy totalmente enamorado,
Susana, y jamás saciado...

(Intentando tomarle las manos con arrebató)

SUSANA

(señalándole en ese momento a Sante, que aparece en el fondo con la bandeja del chocolate)

Sante con el chocolate.

(contrariato, bruscamente)

lo tanto lo ringrazio.

(Si scosta da Susanna, passeggiando nervosamente, e giocando col pomo del suo bastone, mentre Sante, di furto, s'affatica a rifare i suoi segni d'intelligenza verso Susanna riprendendo anche il gesto dell'odor di fumo scoperto dal padrone, ma nel contempo preparando sul tavolo il cioccolato.)

SUSANNA

(da se, verso Sante turbato)

Dal suo gesticolare mi sembra di capir...

GIL

(occupandosi a versar il cioccolato in tazza dopo aver smesso il suo passeggiare ed essersi appressato al tavolo)

Sante!
Potete andare!

(a Susanna)

Da me ti vo' servir!

(Sante s'inclina ed esce, seguito da uno sguardo diffidente di Gil, che poi cambia subito tuono, e va ad offrir galant'entente una tazza di cioccolato a Susanna, sedutasi sul sofà, e dedita a reprimere il suo turbamento. Susanna ringrazia con un sorriso, e comincia a centellinare il cioccolato, mentre Gil, con un'altra tazza fra le mani, va a sederle vicino, centellinando poi anch'esso, e volgendo dolcemente la parola a Susanna)

Il dolce idillio, dimmi, rammenti
de' primi giorni del nostro amor?
Rammenti?

SUSANNA

Parmi rivivere
tutti i momenti
di quell' idillio nel vivo ardor!

GIL

(Contrariato, bruscamente)

Se lo agradezco mucho.

(Gil se aleja de Susana y pasea nerviosamente, y jugando con el pomo de su bastón. Sante furtivamente rehace las señas de inteligencia a Susana repitiendo el gesto del olor a humo descubierto por su patrón, al mismo tiempo que prepara la mesa para el chocolate.)

SUSANA

(Susana para sí, mirando a Sante)

Por la forma de gesticular, creo entender...

GIL

(Sirve rápidamente el chocolate en dos tazas, después de haber dejado de pasear y haberse acercado a la mesa)

¡Sante!
Puedes retirarte.

(A Susana)

¡Yo mismo quiero servirte!

(Sante se inclina y sale, seguido de una mirada desconfiada de Gil, que después súbitamente cambia de tono y se acerca para ofrecerle galantemente una taza de chocolate a Susana, que sentada en el sofá trata de reprimir su turbación. Susana le agradece con una sonrisa y comienza a batir el chocolate, mientras Gil, con otra taza en la mano, se sienta a su lado dirigiendo con dulzura la palabra a Susana)

¡Dime que extrañas, el dulce idilio,
los primeros días de nuestro amor!
¿Te acuerdas?

SUSANA

¡Me parece volver a vivir
todos aquellos momentos
de ardoroso idilio!

GIL

Là nel giardino...

SUSANNA

pieno di sole...

GIL

molti sospiri...

SUSANNA

poche parole...

lo ti sfuggivo...

GIL

lo t'inseguivo
e fu così
che un certo di
colsi il primissimo
bacio furtivo!

SUSANNA

L'intraprendente! me lo rubo!

GIL

Ten resi tanti! chi li contò?
lo fui, per questo, un ladro onesto!

A DUE

(appassionatamente)

Care memorie!
fresco sorriso
d'un paradiso,
che ci beo!

(Gil, nella sua effusione, termina coll'attirare teneramente a sè Susanna, per abbracciarla, sciogliendosi d'un tratto dall'abbraccio, e alzandosi come atterrito)

GIL

Da se)
Ah! l'odore fatal sin nella veste!

SUSANNA

(turbata pel turbamento di Gil, alzandosi, da se)

À fiutato... e à sentito!...

GIL

GIL

Allá, en el jardín...

SUSANA

lleno de sol...

GIL

muchos suspiros...

SUSANA

pocas palabras...

Yo te rehuía...

GIL

Y yo te seguía...
¡Y fue así
que un buen día
yo recogí
el primerísimo beso furtivo!

SUSANA

¡El atrevido! ¡me lo robó!

GIL

¡Y siguieron otros muchos besos!
¡Yo fui, un ladrón honesto!

A DÚO

(apasionadamente)

¡Queridos recuerdos
frescas sonrisas
de un paraíso,
que nos embriagó!

(Gil, en medio de su efusión termina por atraer tiernamente a Susana para abrazarla, después se desprende de sus brazos y se levanta como aterrado.)

GIL

(Para sí)
¡Ah, ese olor fatal está hasta en su vestido!

SUSANA

(turbada, por la turbación de Gil se levanta. Para sí)

Él me ha olido... Se ha dado cuenta...

GIL

(da se, osservandola vieppiù agitato)
Ella si turba!...
Non sospetto... certezza!

SUSANNA

(con tono disperato)
Ahimè! ahimè!
Ma ch'io faccia sul serio
Qualche cosa di male?

GIL

(afferrandole le mani)
Susanna! non negarlo!
Tu covi!

SUSANNA

(smarrita)
Io?

GIL

... Sì! Un segreto!
Confessa!

SUSANNA

(tremante)
Ebben.

GIL

Disu!

SUSANNA

Se... fosse vero?

GIL

(retrocedendo spaventato)
Susanna!

SUSANNA

Se più forte
Delia mia volontà...

GIL

Susanna!!

SUSANNA

Un vizio...
Una voglia... chè a poi la sua ragione.

GIL

Susanna!!!

(Para sí, mirándola más agitado que antes)
¡Está turbada!...
No sospecho, ¡estoy seguro!

SUSANA

(con tono desesperado)
¡Ay de mí! ¡Ay de mí!
¿Pero es que
estoy haciendo algo malo?

GIL

(Aferrándole las manos)
¡Susana! ¡No lo niegues!
¡Escondes algo!

SUSANA

(Confundida)
¿Yo?

GIL

... ¡Sí un secreto!
¡Confíesalo!

SUSANA

(temblorosa)
Es que...

GIL

¡Dímelo!

SUSANA

¿Y si fuese verdad?

GIL

(Retrocediendo espantado)
¡Susana!

SUSANA

Sí, es más fuerte
que mi voluntad...

GIL

¡Susana!

SUSANA

Un vicio...
Un deseo... que tiene sus motivos de ser...

GIL

¡Susana!

SUSANNA

Spesso al circolo
tu ten vai degli amici...
io passo il tempo.

GIL

Udir si può di peggio?

SUSANNA

Se come gli altri,
tu chiudessi un occhio...
Sul mio segreto..?

GIL

(cieco d'ira scattando)
Io?... Lo distruggerò!

SUSANNA

(con vivacità, mista di dispetto)

Resta a veder se trovi!
Con ogni cura io lo nasconderò.

GIL

(gridando, formalizzato)

Ah!! Scellerata! Da tua madre
andrò tosto a reclamare!
Quella femmina esemplare
per austera dignità,
che giammai non s'è permessa
di siffatte enormità!

SUSANNA

Eh! mio Dio! chissà che anch'essa...

GIL

(esasperato all'accesso)

Questo e il colmo! Taci la!

(tra pianto e sdegno)

Tali orrori... me li dici
Con quel tono da innocente?
Me li dici come niente...
O model di falsità.

SUSANNA

(mortificata, e piangente)

SUSANA

Frecuentemente tú te vas con tu círculo de
amigos...
y yo tengo que matar el tiempo...

GIL

¿Se puede oír cosas peores?

SUSANA

Si como los otros,
¿tú cerrases los ojos...
ante mi secreto?

GIL

(estallando, ciego de ira)
¿Yo?... ¡Lo destruiré!

SUSANA

(Con vivacidad y algo de desprecio)

¡Vamos a ver si lo descubres!
Con mucho cuidado lo esconderé.

GIL

(Gritando ofendido)

Ah!! ¡Pérfida! ¡Iré a ver a tu madre!
¡Iré enseguida a quejarme!
¡Iré a ver a esa mujer ejemplar,
que por su austera dignidad,
jamás se permitió
semejante barbaridad!

SUSANA

¡Ah, Dios mío, quizá ella también...

GIL

(Exasperado al extremo)

¡Esto es el colmo! ¡Calla ya!

(Entre lloroso y desdeñoso)

¿Tales horrores... me dices
con ese tono de inocencia?
¿Y me los dices como si nada?...
¡Oh, modelo de falsedad!

SUSANA

(Mortificada y llorosa)

Maltrattarmi, via, per nulla!

GIL

lo? sciagurata!

SUSANNA

O che tante non lo fanno?

GIL

Ah! Questo é il colmo

SUSANNA

Sei cattivo... sei tiranno,
Senz'amor... senza pietà!

GIL

Ma cospetto! basti, basti,
lo più gonzo non sarò!

SUSANNA

Meco usar villan linguaggio?

GIL

Userò dell'altro ancora!

SUSANNA

Minacciarmi? ne ài il coraggio?

GIL

Ciarle no: fatti o signora!

*(girando la scena, e fracassando
forsennatamente quanta gli capita sotto gli
occhi, tazze, guantiera, gingilli, libri ecc.)*

Toh! Toh! Toh! Toh!

SUSANNA

(con indignazione crescente)

Pian!... che fai tu?
Fermo, vandalo!

GIL

(rovesciando tavolo, poltrone e sedie)

Toh! Toh!

(Con un piede calcato su d'una sedia)

¡Me maltratas, por nada!

GIL

¿Yo? ¡Desgraciada!

SUSANA

¿Es que no lo hacen tantas?

GIL

¡Ah! Esto es el colmo.

SUSANA

¡Eres malo...eres tirano,
sin amor... sin piedad!

GIL

¡Pero, ya basta, te aseguro
que ya no seré un imbécil!

SUSANA

¡Conmigo no uses ese lenguaje!

GIL

¡Usaré otro mejor aún!

SUSANA

¿Me amenazas? Tienes el valor de hacerlo?

GIL

¡Nada de palabras: hechos señora!

*(Gira alrededor del escenario tirando
estrepitosamente todo lo que encuentra
a su paso, tazas, tetera, libros, etc.)*

¡Mira! ¡Mira! ¡Mira! ¡Mira!

SUSANA

(Con indignación creciente)

¡Calma!... ¿Qué haces?
¡Quieto, bárbaro!

GIL

(Volcando la mesa, el sillón y las sillas)

¡Mira! ¡Mira!

(Con un pie sobre una silla)

Ah! tener così potessi
Chi m'intendo... sotto il pie!

(fracassa la sedia)

SUSANNA

Conosciuto mai t'avessi!

GIL

Debbo ciò dir io di te!

SUSANNA

Men vo' dunque!

GIL

Sai la strada,
donna... doppia!

SUSANNA

(indicandogli la prima stanza a dritta)

Men vo' a piangere di là!

GIL

Cocodrillo!

SUSANNA

Tigre!

GIL

Bada! Scoppio...

SUSANNA

Scoppia!...

A DUE

E sarà quel che sarà!

(Susanna corre a rinchiudersi, singhiozzando, nella stanza a dritta: Gil si lascia cadere, il capo tra le mani, su una poltrona. Dal fondo compare Sante, che guarda, comicamente esterrefatto, la scena. Durante il seguente intermezzo, Sante sempre con comica precauzione perché Gil non s'avveda di nulla, torna a rimetter ordine nella stanza. Intanto Gil rimane sempre immobile, pure avendo di tratto in tratto dei sussulti che fanno scuotere Sante. Messe a posto le cose, Sante s'allontana

¡Ah, si pudiera tener así a quién yo pienso...
¡Bajo mis pies!

(Rompe la silla)

SUSANA

¡Ojalá nunca te hubiera conocido!

GIL

¡Eso debo decir yo de ti!

SUSANA

¡Entonces, me voy!

GIL

Ya sabes el camino.
¡Mujer... falsa!

SUSANA

(Señalando la primera habitación de la derecha)

¡Me voy a llorar ahí!

GIL

¡Cocodrilo!

SUSANA

¡Tigre!

GIL

¡Cuidado, voy a estallar!

SUSANA

¡Estalla si quieres!

A DÚO

¡Lo que será, será!

(Susana corre, sollozando, a la habitación de la derecha. Gil se deja caer, con la cabeza entre las manos, en un sillón. Por el fondo aparece Sante, que mira cómicamente aterrado la escena. Durante el siguiente intermedio, Sante, siempre precavido para que Gil no se dé cuenta, vuelve a colocar las cosas en su lugar. Gil permanece inmóvil, teniendo cada tanto un sobresalto que asusta a Sante. Habiéndolo ordenado todo, Sante sale cauto y prudentemente por el

guardingo dal fondo ed esce)

GIL

(sordamente, verso la stanza di Susanna)
Coglierla debbo... coglierla!

SUSANNA

(tornando dalla sua stanza, tutta umile, portando i guanti, il cappello e l'ombrello di Gil, verso il quale si avvicina, parlando lentamente)

Eccovi i vostri guanti...
Il cappello... l'ombrello!

GIL

(scosso)

Perché?

SUSANNA

(lento)

Non dovevate
Al circol degli amici andar stasera?

GIL

(a denti stretti)

Tenete a farmi uscire, eh?

SUSANNA

(timidamente)

Tengo... all'opposto.

GIL

(da sé, sempre fremente)

Ma mi manda via!
Chiaro! le do fastidio.
Fingiamo! tornerò.

(Ha frattanto calzato i guanti, e messosi il cappello in testa. Susanna gli porge l'ombrello)

Perché l'ombrello?

SUSANNA

fondo.)

GIL

(En voz baja, hacia la habitación de Susana)
¡Debo pescarla... pescarla!

SUSANA

(Volviendo de su habitación, toda humilde, portando los guantes, el sombrero y el paraguas de Gil, se acerca a él hablando lentamente)

¡Aquí están... tus guantes,
el sombrero y el paraguas!

GIL

(Ofendido)

¿Para qué?

SUSANA

(pausadamente)

¿No tenías que ir esta noche a tu círculo,
de amigos?

GIL

(Con los dientes apretados)

¿Pretendes que me vaya?

SUSANA

(Tímidamente)

Yo deseo... lo contrario

GIL

(Para sí, siempre enfurecido)

¡Pero me envía lejos!
¡Claro, le molesto!
¡Finjamos! Volveré.

(Mientras se pone los guantes y el sombrero, Susana le ofrece el paraguas)

¿Para qué el paraguas?

SUSANA

(indicando verso la finestra)
Minaccia pioggia...
torbida é la sera.

GIL

(marcando la frase, tra ironico e feroce)

Precisamente! avremo una bufera!

(Sussanna con moine, trattiene Gil che fa per andar via dal fondo)

SUSANNA

(Gil s'arresta)

Via! cosi non mi lasciate,
piansi tanto sola, sola,
ed aspetto mi volgiate
uno sguardo, una parola.
Ah! Me l'aspetto, lo vedete
da pentita qual' io sono
come segno del perdono
che accordar vi prego a me.
So che buono il core avete,
e cangiato il cor non è!

GIL

(siede, vinto da emozione, poggiando l'ombrello sul tavolo)

Ah! che vocina dolce!

SUSANNA

Se v'offesi non volendo,
se il mio torto assai vi spiace
smetterò, l'impegno prendo,
ma facciamo, via, la pace.
Ah! Sono sempre la meschina
vostra sposa che v'adora
che d'un bacio solo implora
la dolcissima mercède!
Son la vostra Susannina,
che cattiva poi non é!

GIL

(da se, disarmato suo malgrado)

Ah! che vocina dolce!
La malia ne dura in me!

(S'alza e dopo certa pausa d'imbarazzante contrasto d'affetti, si decide a baciare sulla

(señalando hacia la ventana)
Hay amenaza de lluvia...
La tarde está oscura.

GIL

(Marcando sus palabras entre irónico y feroz)
¡Efectivamente, tendremos tormenta!

(Susana entretiene con arrumacos a Gil que intenta salir por el fondo)

SUSANA

(Gil se detiene)

¡Vamos! no me dejes así,
he llorado tanto, sola, sola,
esperando que me dirigieras
una mirada, una palabra...
¡Ah! Ya ves lo arrepentida
que estoy
y como señal de perdón
te ruego que nos reconciliemos.
Sé que tienes buen corazón,
y el corazón no lo has cambiado.

GIL

(Se sienta vencido por la emoción, apoyando el paraguas sobre la mesa)

¡Ah, qué dulce vocecita!

SUSANA

Si te ofendí sin querer,
si mi falta te disgusta tanto...
lo dejaré, me comprometo
si hacemos ahora las paces
¡Ah! ¡yo seré siempre
la fiel esposa que te adora
que de un beso solo implora
la dulcísima misericordia!
Soy tu Susanita,
¡que después de todo no es tan mala!

GIL

(derrotado, para sí y a pesar suyo)

¡Ah, qué dulce vocecita!
Me tiene totalmente hechizado.

(Se levanta y tras una pausa que denota una embarazosa lucha de sentimientos se decide a besar a Susana en la frente)

fronte Susanna)

SUSANNA
(rianimandosi)

Grazie! son paga. Ed ora
Andate... e nel tornare
Vogliate suonar forte!

(indicando la propria stanza)

Da quella stanza
il suon poco si sente.

GIL
(di nuovo fremente)

Volete vi prevenga?

SUSANNA
Certamente.

(guardando Gil, rincresciuta)

Ma perchè, amico mio,
di quelle occhiate ancor?

GIL
(come per voler dir molto, e infine calcandosi il cappello sul capo)

Susanna... Addio!

(esce pel fondo)

SUSANNA
Che palpiti! Che palpiti!
Oh la terribil cosa una passione,
quando più a dominarla non riesce
nè voler nè ragione!
E, cosa anche peggiore, amarlo tanto,
fra noi due non esistere segreti...
e celarne frattanto uno per lui!
Ah! giustamente è nelle furie andato.
Ma come far? non posso
Che raddoppiar di garbo e di prudenza!

(Sante entra cautamente misterioso dal fondo)

Bravo Sante, chiudiam tutte le porte.

SUSANA
(reanimándose)

¡Gracias, estoy satisfecha! Y ahora vete...
Y al regresar te ruego
¡que golpees fuerte la puerta!

(Señalando su habitación)

Desde mi habitación casi no se oye
cuando llaman a la puerta.

GIL
(De nuevo enfurecido)

¿Quieres que prevenga?

SUSANA
Por supuesto.

(Mirando a Gil ofuscada)

Pero ¿por qué amigo mío,
me miras así nuevamente?

GIL
(Como queriendo decir mucho más, al final se pone el sombrero)

¡Susana...adiós!

(Sale por el fondo)

SUSANA
¡Qué palpitaciones! ¡Qué palpitaciones!
¡Oh, qué cosa tan terrible es una pasión,
Cuando ni la razón ni la voluntad logran
dominarla.
Y es cosa aún peor...quererlo tanto,
entre nosotros no existía ningún secreto...
¡y ahora tengo que ocultarle uno!
¡Ah, con razón él se dejó llevar por la furia!
¿Qué puedo hacer? ¡No puedo más que
redoblar mis cuidados y mi prudencia!

(Sante entra cautelosamente misterioso por el fondo)

¡Bravo Sante, cerremos todas las puertas!

(Sante eseguisce accuratamente, dopo di che le consegna l'involtino ricevuto nella prima scena, ed essa ne cava un sigaretta)

Ecco il mio viziuetto profumato,
causa di tanti strepiti!
Ed ei l'odia!
Peccato!

(Siede. Sante le porge un fidibus, ed essa accende la sigaretta, cominciando a fumare saporitamente. Sante tabacca, e i due, deliziandosi, si sorridono vicendevolmente. Si picchia a più riprese alla porta di fondo)

SUSANNA

(alzandosi sorpresa e sgomenta)

Chi é la?

GIL

(di dentro)

Son io, Susanna!

SUSANNA

Mio marito!

GIL

Apri!

SUSANNA

(confusa all'eccesso)

Dove la celo?

(intascando la sigaretta, indicando le lendine della finestra a sinistra a Sante, die corre a nascondervisi, anch'esso grandemente imbarazzato)

!Qui! Tu, la!

GIL

Ma che fate?

SUSANNA

Apro! Apro!

Cielo!

(Sante cierra la puerta, después de lo cual le entrega el paquete que recibió en la primera escena y saca un cigarrillo)

¡He aquí mi pequeño vicio perfumado,
la causa de tanto alboroto!

¡Él lo odia!

¡Qué pena!

(Se sienta. Sante le ofrece fuego y ella enciende un cigarrillo, comenzando a fumar saboreándolo. Sante también fuma y ambos esbozan una sonrisa de complicidad. Se siente golpear varias veces la puerta del fondo)

SUSANA

(se levanta asustada y sorprendida)

¿Quién es?

GIL.

(Desde afuera)

¡Soy yo Susana!

SUSANA

¡Mi marido!

GIL

¡Abre!

SUSANA

(muy indecisa)

¿Dónde lo oculto?

(Esconde el cigarrillo, indicando la cortina de la ventana de la izquierda a Sante, que corre a esconderse, también él muy confundido)

¡Aquí! ¡Tú, allí!

GIL

¿Pero qué haces?

SUSANA

¡Abro! ¡Abro!

¡Cielos!

GIL

GIL

*(entrando furente guardando
e fiutando intorno a sè)*

L'indugio frapposto...

Dei passi di corsa...

più acuto l'odore...

è qua il fumatore!

Da vil, s'è nascosto.

ah, ah, inutil risorsa!

Scovarlo, trovarlo,

schiacciarlo s'apro, sí!

*(Corre nelle stanze a dritta una
dopo l'altra. Torna deluso)*

Non c'è!

SUSANNA

Ma che avete?

Che cosa v'affanna?

GIL

Non c'è!

SUSANNA

Che?

GIL

Non c'è!...

SUSANNA

Che cosa?

GIL

Tacete, tacete! O casta Susanna

SUSANNA

Ahimè!

GIL

*(picchiando col pugno sul tavolo,
e gridando)*

Ehi! Santel!

SUSANNA

Non m'ode

GIL

Balordo!

*(Entra furioso, mirando
y olfateando a su alrededor)*

Demora a propósito...

Ruido de pasos...

Más fuerte el olor...

¡Está aquí el fumador!

El cobarde, se escondió,

ja, ja, ¡Inútil recurso!

¡Descubrirlo, encontrarlo,

aplastarlo, sabré! ¡Sí!

*(Corre de habitación en habitación
y regresa desilusionado)*

¡No está!

SUSANA

¿Pero qué tienes?

¿Qué te preocupa?

GIL

¡No está!

SUSANA

¿Qué cosa?

GIL

¡No está!

SUSANA

¿Qué cosa?

GIL

¡Cállate, cállate! Oh, casta Susana!

SUSANA

¡Ay de mí!

GIL

*(Golpeando con el puño sobre la mesa y
gritando)*

¡Eh! ¡Santel!

SUSANA

Él no me oye

GIL

¡Qué extraño!

SUSANNA
E più s'altera...

GIL
Qui dico! Poltrone! Sei sordo?

SUSANNA
Qual grillo lo tenta?
Pel fumo?
Ma no!

(Sante, che ha lasciato di furto il suo nascondiglio, finge accorrere dal fondo. Gil lo strapazza)

GIL
(scotendo per un braccio Sante)
Cogliam l'inimico!
E in casa, deluderci
Adesso non può.

SUSANNA
Che?

GIL
È in casa,
de luderci adesso non può.

SUSANNA
Che?

GIL
Esplora sollecito
solaio e cantina.

SUSANNA
Eh?

GIL
E tetti e comignoli,
dispensa e cucina.
Non buco, non angolo
sfuggire ti de! Va! Va!
Scovare si dè!

SUSANNA
Ma Gil!

(Sante, incitato da Gil, accende il candeliere candelabro y sale por el fondo) ch'è sul tavolo ed esce dal fondo)

SUSANA
y se altera cada vez más...

GIL
¡Qué digo! ¡Vago! ¿Estás sordo?

SUSANA
¿Qué bicho le picó?
Por el humo...
¡No creo!

(Sante, que dejó furtivamente su escondite, finge venir del fondo. Gil lo maltrata)

GIL
(agarrando por el brazo a Sante)
¡Atrapemos al enemigo!
Está en casa,
ya no se me puede engañar.

SUSANA
¿Qué?

GIL
Está en casa,
no puede decepcionarnos ahora

SUSANA
¿Qué?

GIL
Revisa escrupulosamente
la azotea y la bodega.

SUSANA
¿Eh?

GIL
¡Los techos, la chimenea,
la despensa y la cocina!
Que ningún hueco,
ningún rincón quede sin revisar!
¡Ve! ¡Ve! ¡Debes descubrirlo!

SUSANA
¡Pero Gil!

(Sante, impulsado por Gil, enciende un

GIL

(corre nella stanza a sinistra; poi torna)

Non c'è!

SUSANNA

Ma che?

GIL

(rovista precipitosamente in tutta la scena)

Pur troppo, non c'è

SUSANNA

Ma che?

GIL

(cerca nelle tendine della finestra, sotto il tavolo, dovunque)

Costei mi derise,
In salvo lo mise,

SUSANNA

Ahimè! Ahimè!

GIL

Invano mi logoro...
Non c'è! no! non c'è!

SUSANNA

Ma al fin, che cercate?

GIL

Che cerco?

(fissandola con comica ferocia, ma reprimendosi)

L'ombrello!

SUSANNA

Col vostro cappello
portato l'ho qui.

GIL

Ah, sì!

SUSANNA

GIL

(entra en la habitación de la izquierda y regresa)

No está.

SUSANA

¿Pero qué?

GIL

(busca precipitadamente por toda la escena)

Tampoco, no está.

SUSANA

¿Pero qué?

GIL

(busca tras las cortinas de la ventana, bajo la mesa, en todos lados)

¡Ella se burla de mí!
A salvo lo puso.

SUSANA

¡Ay de mí! ¡Ay de mí!

GIL

¡En vano me pongo fuera mí!
¡No está! ¡No! ¡No está!

SUSANA

Pero ¿qué buscas?

GIL

¿Qué busco?

(mirándola con cómica ferocidad pero reprimiéndose)

¡El paraguas!

SUSANA

Lo traje aquí, junto
con tu sombrero...

GIL

¡Ah, sí!

SUSANA

Ricordate?
Ma eccolo!

GIL
(furibondo)
Chi?

SUSANNA
(ingenua e placida)
L'ombrello.

GIL
(maltrattando convulsamente l'ombrello)

Ah brigante!
Furfante! Birbone! Cialtrone! Buffone!

(a Susanna)

Addio! Me ne vo!

(spezza in due l'ombrello)

Ma guai, tra un istante,

SUSANNA
Che mai?

GIL
(da se)
O casta Susanna,
Ritorno faro...
E allor... coglierlo!
Ah! ah!
(esce furente pel fondo, coll'ombrello rotto gesticolando)

SUSANNA
Gil!... Ah!
Respiro! e andato.
Che paura mi fece,
mio Dio! con quell'ombrello!

(pensosa)

L'ombrel! Strambo all'eccesso
divenne mio marito...
E chi sa che gli ruma pel capo?
Ma libera alla fine
posso, come anelavo,
dedicarmi al mio svago favorito!

¿Lo recuerdas?
¡Aquí está!

GIL
(Furioso)
¿Quién?

SUSANA
(Ofreciéndoselo ingenua y tranquila)
El paraguas.

GIL
(Maltratando convulsivamente el paraguas)

¡Ah, bandido!
¡Taimado! ¡Bribón! ¡Charlatán! ¡Bufón!

(a Susana)

¡Adiós! ¡Me voy!

(rompe en dos el sombrero)

Pero cuidado, dentro de un instante..

SUSANA
¿Qué?

GIL
(siempre hablando para sí)
¡Oh, Casta Susana!
Daré la vuelta y entonces...
¡Lo atraparé!
¡Ja! ¡Ja!
(Sale furioso por el fondo, gesticulando, con el paraguas roto)

SUSANA
¡Gil!... ¡Ah!
¡Qué alivio, se ha ido!
¡Qué miedo me dio
¡Dios mío! ¡Con ese paraguas!

(Pensativa)

¡El paragu...! Realmente extraño
se volvió mi marido,
¿y quién sabe qué le ronda por la cabeza?
¡Pero libre al fin,
puedo, como anhelaba,
dedicarme a mi placer favorito!

(Cava di tasca la sigaretta che vi nascose, la accende, poi siede su una poltrona a dondolo, e fuma soddisfatta e contenta)

Oh gioia, la nube leggera
cogli occhi socchiusi seguire,
che ascende con cerule spire,
ascende più tenue d'un vel,
e sembra dorata chimera
vanente nel limpido ciel!...
Sottile vapor mi carezza,
Mi culla, sognare mi fa...
Libare con lenta dolcezza
lo vo' la tua voluta!
In quelle spire cerule
vedo vagar perfino
un'amorosa immagine:
quella del mio sposino!
Ma più gentil, più tenera,
leggiadra più mi par...
Dai suoi profili eterei
mi sento affascinar!

(Fumando e assorta nel suo fantasticare, quasi s'assopisce. Frattanto la lampada, consunta, va spagnendosi)

GIL

(comparendo dalla finestra, L'ombrello in pugno)

Ti colgo questa volta!

SUSANNA

(alzandosi spaventata in fretta, e nascondendo dietro le spalle la mano con la sigaretta)

Ah! Gil!

GIL

(precipitandosi giù nella stanza)

Dov'è l'infame?...

SUSANNA

Chi?

(Saca el cigarrillo de donde escondió, lo enciende, y después se sienta en un sillón y fuma satisfecha y contenta)

¡Oh qué placer, seguir
con los ojos entornados la nube ligera, que
asciende en azuladas espirales!
asciende más tenue que un velo
y parece una dorada quimera,
desvaneciéndose en el límpido cielo!
¡Su sutil vapor me acaricia,
me acuna, me hace soñar!
¡Deseo beber en sorbos de lenta dulzura
tu voluptuosidad!
En las espirales azuladas
veo vagar
una imagen amada,
¡la de mi maridito!
Pero parece más gentil,
tierna y bella.
¡De su etérea silueta
me siento fascinada!

(Sigue fumando y absorta en sus fantasías, casi amodorrada. Mientras tanto la lámpara, consumida, va apagándose)

GIL

(Aparece por la ventana empuñando el paraguas)

¡Esta vez te agarro!

SUSANA

(levantándose rápidamente, asustada y escondiendo tras la espalda el cigarrillo)

¡Ah, Gil!

GIL

(precipitándose en la habitación)

¿Dónde está el infame?...

SUSANA

¿Quién?

(Qui la lampada si spegne affatto)

GIL

(proseguendo)

Quei che nascondete
assente me!

*(nel ghermirle con forza la mano che
essa nasconde si scotta)*

Disdetta!

Mi sono scottato! Perfida!
Cosa nascondi la?

SUSANNA

(tutta tremante mostrando la sigaretta)

La... sigaretta!

GIL

(inebetito)

Che!?

Tu fumavi?

SUSANNA

(cadendo in ginocchio)

Perdono!

GIL

(anch'egli cade in ginocchio)

Angelo mio,
tu a me perdona invece!
Ero... ahimè... sì... geloso!

(chinando il capo)

SUSANNA

(maliziosamente ridendo seduto per terra)

Geloso? Del mio fumo?
Ah! ah! ah! ah!
Perdoniamoci a gara!
Io più non fumerò, se tu non vuoi!
Sol l'amor tuo mi preme!

GIL

No! Fumeremo insieme!

SUSANNA

(grido di gioia, dandogli una sigaretta)

(La lámpara se apaga totalmente)

GIL

(continuando)

¿El que ocultaste,
estando ausente yo?

*(Agarrándole con fuerza la mano que
ella esconde, grita)*

¡Desdichada!

¡Me quemé! ¡Pérfida!
¿Qué escondes ahí?

SUSANA

(temblando mostrándole el cigarrillo)

El... ¡El cigarrillo!

GIL

(Con gran asombro)

¿Qué?

¿Tú fumas?

SUSANA

(cayendo de rodillas)

¡Perdón!

GIL

(también de rodillas)

¡Mi ángel,
al contrario perdóname tú!
¡Ay de mí... estaba tan celoso!

(Agacha la cabeza)

SUSANA

(riendo maliciosamente se sienta en el suelo)

¿Celoso? ¿De mi tabaco?
¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!
¡Perdonémonos mutuamente!
¡No fumaré más, si tú no quieres!
¡Sólo tu amor me importa!

GIL

¡No, fumaremos juntos!

SUSANA

(con gran alegría, le da un cigarrillo)

Ah! Prendi!

GIL

Anche un'altra?

SUSANNA

Quella... di domani!

(Accende la sigaretta di Gil colla propria, bocca a bocca)

GIL

(alzandosi)

Biricchina!

SUSANNA

(alzandosi)

Caro sposo!

Fumerai?

GIL

Mi proverò!

SUSANNA

Mi farai mai più il geloso?

GIL

No, mia cara, fumerò!

INSIEME

Tutto e fumo a questo mondo,
Che col vento si dilagua,
ma l'amor, l'amor sincer profondo
fuma, fuma, senza tregua!

(Colla sigaretta in bocca e tenendosi per ambe le mani si mettono a girare in tondo come due bambini)

SUSANNA

(Interrompessi la danza)

Ma nella foga ve' dell'allegria,

La mia s'è spenta!

GIL

E vedi, anche la mia.

(Restano, incerti sul da farsi, ma qui, dal fondo, col candeliere acceso, rientra Sante, che vede, capisce,

¡Ah! ¡Toma!

GIL

¡Otro más!

SUSANA

¡Es para mañana!

(enciende el cigarrillo de Gil, boca a boca)

GIL

(Levantándose)

¡Pilluela!

SUSANA

(levantándose también)

¡Querido esposo!

¿Fumarás?

GIL

¡Probaré!

SUSANA

¿No me celarás más?

GIL

¡No querida mía, fumaré!

JUNTOS

¡Todo es humo en este mundo
que con el viento se dispersa,
pero el amor, el amor sincero y profundo,
fuma, fuma, sin parar!

(Con el cigarrillo en la boca y agarrándose de las manos comienzan a girar como dos niños)

SUSANA

(interrumpe la danza)

¡Pero en el arrebató de la alegría,

el mío se apagó!

GIL

¡Y mira, también el mío!

(Permanecen inciertos sobre qué hacer, pero por el fondo, con un candelabro encendido, llega Sante que ve, comprende, ríe y le

*ride, e offre ai due la fiamma.
Essi accettano e accendono la sigaretta.
Susanna appoggia il capo sulla
spalla di Gil. Egli le accenna la stanza a
sinistra come chiedendole: Vuoi? Susanna
dice di sì col capo. Sante capisce e va
precedendo i due ad aprir la portiera, poi
s'inchina. Susanna e Gil escono. Sante
smorza il lume)*

SANTE

Ffff...

*(La scena s'oscura. Luce di luna dalla
finestra. In quattro salti esce Sante dal
fondo in una nuvola di
fumo).*

*ofrece la llama a ambos.
Éstos encienden sus cigarrillos. Susana
apoya la cabeza en el hombro de Gil. Él le
señala la habitación de la izquierda como
preguntándole: "¿Quieres?". Susana hace un
gesto afirmativo. Sante comprende, les abre
la puerta y luego hace una reverencia.
Susana y Gil salen)*

SANTE

Ffff...

*(La escena se oscurece. La luz de la luna
entra por la ventana. En cuatro saltos, Sante
sale por el fondo envuelto en una nube de
humo).
(Gómez, Roviario).¹*

¹ Adaptación: María de Lourdes Martínez Velázquez.