



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA**

**OPCIÓN DE TITUACION**

**NOTAS AL PROGRAMA**

**OBRAS VOCALES DEL CLASICISMO AL EXPRESIONISMO**

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE**

**LICENCIADO EN CANTO**

**PRESENTA**

**ROXANA ALEXANDRA CASTILLO BAROUSSE**

**DIRECTOR DE TESIS: DR. FELIPE RAMÍREZ GIL**

México D.F.

Junio 2008



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

## INDICE

<b>PROGRAMA</b> .....	4
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	5
<b>1. “Alma grande e nobil core” y “Ach, Ich Fühl’s”, La Flauta Mágica</b>	Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
1.1 Contexto histórico, El Clasicismo .....	7
1.2 Aspectos biográficos .....	12
1.3 Traducción “Ach, Ich’s fühl’s” .....	16
1.4 Traducción “Alma grande e nobil core!” .....	16
1.5 Breve análisis de las obras .....	17
<b>2. “Auf dem Wasser zu singen”</b>	Franz Schubert (1797-1828)
2.1 Marco histórico del Lied	
Antecedentes del Romanticismo .....	20
La postura romántica .....	20
El romanticismo en la música .....	21
El espíritu romántico .....	22
El Lied .....	23
2.2 Aspectos biográficos	
Infancia, juventud .....	26
Madurez, Las Shubertiadas, últimos años .....	27
Obra musical .....	28
Resumen cronológico de la producción de Schubert .....	30
Creación de los Lieder .....	30
El papel de la melodía .....	33
El papel del acompañamiento .....	34
El papel de la armonía .....	35
El papel de la dinámica y agógica .....	36
2.3 Traducción .....	37
2.4 Análisis .....	38
<b>3. “The Kitchen”, The Old Maid and the Thief</b>	Gian Carlo Menotti (1770-1827)
3.1 Aspectos biográficos .....	40
3.2 Análisis de la obra .....	42
3.3 Traducción .....	43

<b>4. “Youkali”, Tango Habanera</b>	Kurt Weill (1900-1950)	
4.2 Contexto histórico, El Expresionismo .....		45
4.1 Aspectos biográficos .....		48
Las obras de Kurt Weill .....		49
Óperas de Kurt Weill .....		51
4.3 Breve análisis .....		52
4.4 Traducción .....		53
<b>5. RITA, ou Le Mari battu</b>	Gaetano Donizetti (1797-1848)	
5.1 Aspectos biográficos del compositor		
Los primeros éxitos .....		56
El triunfo internacional .....		57
El fin .....		58
Estudio crítico de su obra .....		58
Aspectos interpretativos .....		59
Cantantes y orquesta .....		59
5.2 Sinopsis .....		60
5.3 Partes de la opera cómica .....		62
5.4 Análisis de la obra .....		63
1. Introducción y Aria de Rita: “Van la casa e l’albergo” .....		63
2. Dueto de Rita y Beppe: “Ah tu sei qui” .....		64
3. Aria de Gasparo: “La mia casa per modello” .....		65
4. Dueto Gasparo y Beppe: “Per me, chi perde vince” .....		65
5. Aria de Beppe: “Allegro io sono” .....		66
6. Dueto Rita y Gasparo: “Cara gioia, moglie mia” .....		66
7. Terceto (Rita, Beppe y Gasparo): “È moncherin” .....		67
8. Terceto – Finale (Rita, Beppe y Gasparo): “Ma tu dèi la mia ricetta” .....		68
5.5 Recomendaciones interpretativas .....		69
<b>6. Conclusiones</b> .....		70
<b>7. Bibliografía</b> .....		71
<b>8. ANEXOS</b>		

Libreto de Rita e información utilizada para el programa de mano.

## PROGRAMA

1. “Alma grande e nobil core” y  
“Ach, Ich Fühl’s”, La Flauta Mágica  
Wolfgang Amadeus Mozart  
(1756-1791)
  
2. “Auf dem Wasser zu singen”  
Franz Schubert  
(1797-1828)
  
3. “The Kitchen”, The Old Maid and the Thief  
Gian Carlo Menotti  
(1770-1827)
  
4. “Youkali”, Tango Habanera  
Kurt Weill  
(1900-1950)

## INTERMEDIO

5. RITA, ou Le Mari battu  
Gaetano Donizetti  
(1797-1848)

### Personajes:

*Rita, soprano:* Roxana A. Castillo Barousse

*Beppe, tenor:* Germán Lobos

*Gaspar, barítono:* Alberto Albarrán

*Bartolo, actor y pianista acompañante :* Hazael Rivera

Dirección escénica: Germán Lobos

Vestuario: Oscar Tapia

## INTRODUCCIÓN

Durante los siete años que hay que cursar para obtener el título de Licenciado en Canto, somos muy pocos los que tenemos la oportunidad de montar una ópera completa con escena y vestuario, ya que son contados los maestros que lo hacen con sus alumnos. En mi opinión, esto es una deficiencia enorme que tiene la carrera, ya que muchos, si no es que todos, nos queremos dedicar a la Ópera y salimos titulados pero sin experiencia alguna en ese aspecto. A lo largo de la carrera estudiamos arias separadas de varias óperas en varios idiomas, pero sin estudiar ni analizar la ópera completa y el contexto histórico en el que el autor vivió, el cual nos ayuda a entender un poco mejor el personaje y así interpretarlo correctamente. De ésta forma, las interpretamos pero sin entender realmente el personaje que el autor tenía en mente. Por esta razón fue que decidí presentar como examen de titulación una ópera completa, con vestuario y escenografía.

Rita es una ópera cómica en un acto de *Gaetano Donizetti*, cuyo libreto esta escrito por Gustavo Vaéz. El término ópera cómica posee una traducción bastante compleja. Durante el siglo XVIII y a comienzos del XIX hacía referencia al estilo de obra lírica que poseía escenas simples y diálogos hablados, originariamente con personajes comunes y argumentos cómicos, y al que se caracterizaba como “ópera liviana”.

La ópera cómica hoy en día, no se presenta mucho en México, por lo que es de mi gran interés dar a conocer este género, el cual es mucho más fácil de montar por su corta duración, el número de personajes y al ser cómica, se hace mucho más digerible, lo cual también ayudaría a atraer más público al mundo de la música clásica.

Antes de la ópera voy a presentar un aria de concierto y un aria de la ópera “La Flauta Mágica” de *W.A. Mozart*, un Lied de *Franz Schubert*, un aria de la Operetta “La Solterona y el Ladrón” de *Gian Carlo Menotti* y una canción de *Kurt Weill*. Al presentar estas 5 arias expondré el Clasicismo, el Romanticismo y el Expresionismo. *Franz Schubert*, *Gian Carlo Menotti* y *Gaetano Donizetti* (Rita) pertenecen al Romanticismo, por lo que sólo lo expongo ampliamente al hablar de Franz Schubert.

*1. "Alma grande e nobil core"  
y  
"Ach, Ich Fühl's", La Flauta Mágica*

*Wolfgang Amadeus Mozart  
(1756-1791)*

**CLASICISMO**

## 1.1 CONTEXTO HISTÓRICO

### EL CLASICISMO

El clasicismo es una corriente estética e intelectual que abarca aproximadamente de 1750 a 1820.

Los términos clásico y clasicismo describen el estilo, el periodo histórico o la calidad de una obra literaria, artística o musical. Originalmente se asociaban con la cultura griega y romana, pero con el paso del tiempo también se usan para determinar los periodos clásicos, entendidos como excelsos, de cualquier cultura. A mediados del siglo XVIII, la escena político-social europea dio origen a una nueva edad musical adecuada a las nuevas ideas iluministas.<sup>1</sup>

El espíritu revolucionario y la efervescencia política tuvieron un impacto directo sobre la música, en el sentido de que la música de masas se volvió un ideal y la obligación de toda una generación de nuevos compositores, quienes comenzaban a encontrar demasiado rígidas las formas barrocas, caracterizadas por la desmesura, la extravagancia y la abundancia de motivos distintos dentro de la misma obra. Esta reacción a favor de una mayor espontaneidad, tomó diferentes aspectos en Francia, Alemania e Italia. En el primero se enfatizó la textura homofónica; en lugar de una continuidad musical, los compositores franceses compusieron combinaciones de piezas separadas. La típica composición era corta y programada.

Así se puede hablar de literatura clásica española para referirse a autores como Gracilazo de la Vega (renacentista) o Luis de Góngora (barroco). Clásicos son también en la literatura italiana Dante (siglos XIII y XIV) y Ludovico Ariosto (siglos XV y XVI). En la literatura inglesa, el centro del clasicismo correspondería a William Shakespeare (XVI y principios del XVII); en la francesa a Moliere, Jean Baptiste Racine y Pierre Corneille, los tres de bien entrado el siglo XVII, y en la rusa el periodo clásico está representado por el realismo del siglo XIX con Fiador Dostoievski o Liev Tolstoi.

El período clásico llega a su clímax con la Escuela de Viena: Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven.

El término clásico se emplea principalmente para referirse al estilo o periodo de una obra creativa, reconocida como modelo artístico o como creación de relevancia y valor cultural intemporales.

La música, como todas las artes, es una expresión de la cultura, y por lo tanto se encuentra sometida a las mismas leyes que rigen los demás fenómenos culturales. Evoluciona, en ciclos que, vistos a gran distancia, muestran gran similitud. Tanto para la cultura griega, como para la música de occidente, se aplica con propiedad un camino en etapas sucesivas, que son: arte primitivo, arte arcaico, arte clásico, arte romántico y arte decadente.

---

<sup>1</sup> Actitud de apertura mental, un método de pensamiento cientificista que cuestiona todo y pone en duda hasta los valores considerados más sagrados, todo merece ser estudiado y analizado: apertura mental del hombre.



Aún discutido por algunos historiadores, el clasicismo musical tiene su apogeo en el siglo XVIII. Haydn, Mozart y Beethoven, creadores de la música instrumental moderna, sintetizan las virtudes de esta escuela.

Su cualidad fundamental es el equilibrio, que distingue a todo arte clásico, entre armonía y melodía, entre forma y expresión; el ajuste perfecto de todos los elementos, físicos y espirituales, que integran el edificio sonoro. Razón, imaginación y sensibilidad se enfrentan y complementan en un acuerdo perfecto.

Frente al marcado objetivismo, con predominio de la forma, que significó la ciencia contrapuntística (combinación simultánea de dos o más melodías; un ejemplo típico de contrapunto es la ronda, un tipo simple de *cannon*), inmediatamente anterior al estilo clásico, y frente al subjetivismo que trajo consigo la escuela romántica, inmediatamente posterior, la música de Haydn, Mozart y Beethoven se sitúa en un justo medio, en un punto de intersección, que no responde a fórmulas preestablecidas, sino que ha sido un momento en la vida de la humanidad, una atmósfera del espíritu, bajo cuya sombra vieron la luz tan excelentes creaciones. Según afirma el compositor argentino Jorge D'Urbano: "... en pleno siglo XVIII, en Viena, la ciudad más hermosa y musical de Europa, donde la escuela clásica encuentra sus dos representantes más extraordinarios: Haydn y Mozart. Mucha música se escribirá después, genios de tanto infinito enriquecerán nuestra herencia artística, pero ya nunca volverá a encontrarse el secreto mágico de ese equilibrio misterioso que aureola la obra de estos dos titanes." El idioma lo impone el gusto del día, pero los pensamientos corren debajo con fuerza arrolladora y nos llegan con la misma frescura y encanto que tuvieron cuando fueron escritos sobre el pentagrama. Haydn y Mozart representan uno de esos momentos cumbres en la historia de cualquier arte, donde, de pronto, se cristaliza la perfección. Es inútil tratar de analizar, investigar o escudriñar, para descubrir las líneas internas que la hacen posible. La casi increíble sabiduría que dan estas dos obras, está elegantemente disfrazada con el manto más difícil de obtener: la naturalidad. La música fluye sin descanso y sin violencias. Sabemos que la forma esta presente, que los materiales han sido medidos con escrupulosidad minuciosa, que los instrumentos han sido tratados con un conocimiento de sus recursos que llega a lo inaudito. Sabemos que detrás de este arte, en apariencia tan espontáneo, se esconde una maestría sin par. Pero lo que anima es algo más que una técnica sin fallas; su inmaculada gracia supera toda previsión. Es un hecho espiritual sin posible reedición.

Esta época estuvo marcada por otras artes como la escultura y la pintura como también por la arquitectura y las artes decorativas quienes mostraron un especial desarrollo; a este estilo se le llamó Neoclasicismo; floreció en Europa y Estados Unidos aproximadamente desde el año 1750 hasta comienzos de 1800 y se inspiró en las formas grecorromanas. Más que un resurgimiento de las formas antiguas, el neoclasicismo relaciona hechos del pasado con lo acontecidos en su propio tiempo. Los artistas neoclásicos fueron los primeros que intentaron reemplazar la sensualidad y la trivialidad del rococó (periodo anterior) por un estilo lógico, de tono solemne y austero. Cuando los movimientos revolucionarios establecieron repúblicas en Francia y en América del Norte, los nuevos gobiernos republicanos adoptaron el neoclasicismo como estilo oficial porque relacionaban la democracia con la antigua Grecia y la República Romana. Más tarde cuando Napoleón I subió al poder en Francia, este estilo se modificó para servir a sus

necesidades propagandísticas. Con el nacimiento del movimiento romántico la prioridad por la expresión personal sustituyó al arte basado en valores ideales.

Las cualidades fundamentales del clasicismo son el equilibrio, la sencillez y la armonía. La música, durante este periodo, se basaba precisamente en estos principios. Haydn, Mozart y Beethoven son los mayores exponentes del clasicismo musical.

El surgimiento de estas formas clásicas sólo se hizo posible gracias a un desarrollo de las condiciones técnicas, que ampliaron enormemente el lenguaje de la creación musical. La personalidad del compositor hubo de encontrar así los elementos necesarios para manifestarse con una plenitud, hasta entonces desconocida. La notación llegó a un estado definitivo, tal como hoy se conoce. Las claves se unificaron en dos principales: la de sol, para las notas agudas y la de fa, para las graves, a las que se añaden, en algunos casos y para algunos instrumentos (fagot, viola, violonchelo y trombón) otras dos de antigua procedencia, la clave de do en tercera y cuarta línea del pentagrama. Para el sistema tonal, se deslindan los dos sexos musicales (mayor y menor), con sus respectivas escalas y acordes. Se establece dos principios fundamentales: la polifonía y la homofonía. Aparecen las principales formas de composición, que han de utilizar los compositores desde entonces hasta nuestros días. “Existen ya, en el terreno vocal, la ópera, el oratorio, la canción coral y solista; en el terreno instrumental, la fuga, la pieza tripartita -que conducirá a la sonata y a la sinfonía-, la recopilación de danzas en el ciclo de la “suite” y formas libres de improvisación y fantasía” (Kurt Pahlen). Los instrumentos adquieren la contextura que actualmente poseen; se agrupan en familias: cuerdas, vientos, percusión y teclado; y salvo algunas modificaciones, la orquesta se muestra compuesta de manera similar a la de hoy.

Franz Joseph Haydn introduce en sus sinfonías el minué, una danza de origen campesino que posteriormente demostró ser capaz de un desarrollo sofisticado. Del formalismo místico de Johann Sebastian Bach y la escuela contrapuntística se evoluciona hacia la exquisitez y el refinamiento. Poco más tarde, el clave con sus limitaciones, será desplazado por los enormes recursos del piano. Este siglo señala el auge del teatro lírico; tanto la ópera seria como la cómica abandonaron el virtuosismo para expresar, en términos de arte, la plenitud de la vida.

El período del clasicismo, además fue testigo de un cambio radical en el papel de los instrumentos de teclado, a medida que iba desapareciendo de forma gradual la función del bajo continuo.

Más que cualquier otro compositor, Haydn logró sintetizar durante la década de 1770 los lenguajes anteriores, combinando lo aprendido y lo accesible, lo cómico y lo serio. Entre los elementos más importantes del principio del clasicismo está la articulación de formas a gran escala y el empleo de la modulación entre la tensión y el relajamiento, que cultivaron tanto Haydn como Mozart. Si bien la interacción de forma y contenido implica una variedad de proporciones tonales dentro de cada movimiento individual, algunos elementos de la relación entre materia y tonalidad han dado lugar a la aparición del término, a veces confuso, de forma sonata (adquisición y establecimiento fundamental de la escuela clásica). Se trata en este caso del desarrollo de la estructura binaria del barroco que puede verse, sobre todo, en los primeros movimientos de las obras clásicas y en otros casos. El término “principio de sonata” describe de manera más adecuada, un procedimiento que refleja el lenguaje musical natural de la época y que podía fácilmente combinarse con otros

elementos como el rondó e incluso la fuga. El desarrollo de los motivos de Haydn a partir de su material, suele contrastar con la vena italianizante de la lírica de Mozart, incluso aunque los contornos de sus respectivas formas musicales se aparezcan en lo superficial.

La importancia de la sonata se desprende de la siguiente descripción:

“El cuerpo de las obras de música pura lo constituyen las composiciones de “forma sonata”, o sea las que están integradas por tres movimientos o tiempos; uno, movido y muy desarrollado; otro, lento; y el último, rápido, a los que se les intercala casi siempre un cuarto movimiento en aire de danza o “scherzo”.

Estas obras de forma sonata son:

La verdadera “sonata”, cuando es para un solo instrumento: sonata para piano, órgano, guitarra, violín, etc. o para piano acompañado de otro instrumento: sonata para piano y violín o violonchelo o clarinete o trompeta, etc.

El “dúo”, es para dos instrumentos de tipo monofónico: dos violines, violín y violonchelo, flauta y viola, etc.

“Trío”, “cuarteto”, “quinteto”, “sexteto”, “septeto o septimino”, “octeto”, “noneto”, “doble quinteto”, para tres, cuatro, etc. instrumentos, con piano o sin él.

“Sinfonía”, que es la forma sonata para orquesta.

Y el “concierto”, sonata o sinfonía para un instrumento solista y orquesta: Concierto de violín, de violonchelo, de piano, etc.” (J.Pahissa).

Johann Sebastian Bach, en sus seis sonatas para clave, adopta la fórmula: preludeo y fuga, adagio, allegro y pieza “da capo”. Introduce innovaciones como el plan ternario:

Forma allegro, largo y allegro o presto, utilizado en lo sucesivo definitivamente; la exposición en los tiempos vivaces, a la manera de Antonio Vivaldi; la aparición de una Segunda idea modulante en la parte central; la forma Lied en los largos, etc.

Doménico Scarlatti, cuyas sonatas para virtuosos muestran un importante entendimiento del idioma musical y del enfoque experimental, tanto en las progresiones armónicas como en la estructura musical. A menudo introducía contrastes temáticos que podrían considerarse como un rasgo de progreso. “A Felipe Manuel Bach (1714-1788), segundo hijo de Johann Sebastian, cupo el honor de dar el paso decisivo: crear definitivamente el estilo galano del siglo XVIII que Mozart debía llevar a la culminación expresiva; y asentar, con un golpe de audacia la base de la sonata moderna, adoptando la forma ternaria; la exposición y reexposición de dos temas; la exposición modulando siempre a la dominante en el modo mayor, al relativo de preferencia en el modo menor en tanto que en la reexposición, la segunda idea cambia de tono, para finalizar el trozo en el modo inicial”. (Gastón O.Talamón)

Haydn hace ascender a las formas de la sonata un nuevo peldaño en su evolución; constan generalmente de tres tiempos: allegro, andante y presto, a los que se agrega luego el minué como penúltimo tiempo. Mozart no es un innovador, adopta fórmulas consagradas, pero vierte en ellas una sencilla belleza, de intensidad nunca superada. Beethoven es no sólo la culminación de la escuela clásica, sino también el agotamiento. La

fuerza de su temperamento y su potente expresividad luchan por romper los moldes clásicos. Es, entonces, la introducción al romanticismo.

En la música se suceden cambios en las grandes formas y así, mientras desaparecen la suite coral, el preludio, el concierto grosso, la fantasía, la antigua cantata, la tocata y la fuga, aparecen la sonata y la sinfonía, y se mantienen la variación y el oratorio. Se suprimen también el bajo continuo y la armonía compleja. Ahora el estilo es homófono o vertical (no contrapuntístico), la melodía es clara y sencilla y los ritmos no buscan el contraste sino que son regulares y unitarios. Hay un claro predominio de la música instrumental frente a la vocal. Sus máximos exponentes son Mozart (quién realizó “La flauta mágica”), Haydn (“La Creación”) y Beethoven (nueve sinfonías, conciertos para piano y orquesta).

En las artes, el Clasicismo significa sencillez, proporción y armonía, es decir, características opuestas al Barroco. Ahora, el creador tiende a la vuelta de los ideales clásicos y rechaza las reglas y la erudición barrocas. Y, sin embargo, la cultura y el arte están dominados económicamente y socialmente por una aristocracia que considera a éstos un adorno indispensable de su condición. La música, al no existir a penas vestigios musicales antiguos, toma su referencia de la doctrina estética: medida, número y orden son los cánones clásicos de la armonía. El músico siente atracción por la naturaleza e intenta representar el ideal abstracto de la belleza.

Además de la oposición al Barroco, musicalmente el Clasicismo tiene a la objetividad, ya que busca una música sin emociones, y al equilibrio de las obras, pues el compositor antes de escribir tiene una visión global de la obra, por lo que al escuchar música clásica se pueden crear una serie de expectativas formales. La aparición de la Burguesía conlleva la creación y aumento de los conciertos públicos, con lo cual los músicos poco a poco van independizándose, aunque siguen ligados al servicio de la nobleza.

Es discutible hasta qué punto el estilo clásico sobrevivió durante el siglo XIX. La música de Beethoven está muy estructurada y, en ese sentido, es clásica, pero con un concepto más extendido de la estructura armónica. Por otra parte, la facilidad de comunicación dejó de ser prioritaria en su música de madurez. El impacto de la Revolución Francesa tuvo una influencia extramusical más propia del romanticismo, además después de la revolución los músicos ya no estaban al servicio de los nobles o de las administraciones, sino que ahora son independientes, por lo que no tienen que solicitar permisos a sus señores para aceptar encargos, como era común entre los músicos anteriores a Beethoven. El declive en la productividad y el aumento de la conciencia de sí mismo, alejan a Beethoven de Haydn y de Mozart. Los caminos a seguir de Beethoven son el concierto público, la edición de música instrumental y la enseñanza. La difusión y el aprendizaje de la música es un signo de prosperidad y bienestar, hecho que puede relacionarse con el auge del piano. La evolución técnica de este instrumento permitirá una nueva sonoridad y su fácil aceptación como instrumento doméstico es una inagotable fuente de ingresos para muchos músicos. Es la transición al Romanticismo.

## 1.2 ASPECTOS BIOGRÁFICOS DE W.A. MOZART



W. A. Mozart, 1789

Mozart nació en Salzburgo, Austria, el 27 de enero de 1756. Fue bautizado al día siguiente en la catedral de su ciudad. Se le pusieron los nombres de Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus. Los dos primeros no los usó sino en muy contadas ocasiones al principio de su vida: Wolfgangus lo utilizó casi siempre en su forma germánica – Wolfgang – y el último lo tradujo pronto de su forma griega a la latina de Amadeus, transformándola sucesivamente en Amadeo o Amédé, según escribiese en italiano o en francés.

Su padre, Leopold Mozart, nació en Augsburgo el 14 de noviembre de 1719. Era violinista y estaba, como músico, al servicio del arzobispo de aquella ciudad: se distinguía como buen maestro y, en el mismo año en que nació su hijo, publicó un método titulado “Ensayo de una escuela fundamental del violín”, que fue considerada como “obra maestra de buen gusto y de técnica”. Su madre, Ana María Pertl, era muy estimada por su sencillez, dulzura y buen sentido, cualidades a las que unía una alegría encantadora, una amabilidad complaciente y una discreción oportuna. El otro miembro de la familia, cuando Wolfgang nació, era María Ana (Nannerl la llamaría), que tenía cuatro años.

Hijo de Leopold Mozart, Wolfgang mostró talento musical a muy temprana edad, componiendo sus primeras obras cuando tenía cinco años y tocando teclado frente al elector de Bavaria y la emperatriz austriaca cuando tenía seis. Leopold sintió apropiado, así como beneficioso, exhibir el genio divino de sus hijos (María Anna, “Nannerl”, 1751-1829, también era una talentosa intérprete de teclado), así que a mediados de 1763 la familia inició una gira que les llevó a París y Londres, pasando por diversas cortes en el camino. Mozart sorprendió a las audiencias con sus precoces dotes, tocó ante las familias reales francesa e inglesa, publicó sus primeras obras y escribió sus primeras sinfonías. La familia

retornó a casa en 1766, pero nueve meses más tarde volvieron a salir, esta vez a Viena, donde las esperanzas de representar una ópera de Mozart, se frustraron.

Ellos pasaron 1769 en Salzburgo, de 1770 a 1773 visitaron tres veces Italia, en donde Mozart escribió dos óperas (Mitridate y Lucio Silla) y una serenata para Milán, así como entró en contacto con los estilos musicales italianos. En el verano de 1773 realizaron otra visita a Viena, probablemente buscando un puesto en la corte, y Mozart escribió allí un grupo de cuartetos de cuerdas, mientras que al retornar a Salzburgo compuso algunas sinfonías, entre otras las sinfonías números 25 y 29. A parte de un viaje a Munich para el estreno de la ópera *La Finta Giardiniera* a comienzos de 1775, Mozart permaneció en Salzburgo desde 1774 hasta mediados de 1777, trabajando como *Konzertmeister* en la corte del Príncipe Arzobispo. Sus obras para esos años incluyen misas, sinfonías, todos sus conciertos para violín, seis sonatas para piano, varias serenatas y divertimentos, así como su primer gran concierto para piano, el K271.

En 1777 la familia Mozart, viendo limitadas oportunidades en Salzburgo para un compositor tan altamente talentoso, resolvieron buscar para Wolfgang un puesto en otro lugar. Fue enviado, con su madre, a Munich y Mannheim, pero no encontró ninguna vacante (aunque en esos de cuatro meses en Mannheim resultó en composiciones para flauta y para piano, así como al inicio de su amor por Aloysia Weber). Su padre entonces le envió a París, donde tuvo un pequeño éxito con su Sinfonía N°31 diseñada para el gusto local. Pero los prospectos seguían siendo pobres y Leopold ordenó el retorno a casa cuando logró un mejor puesto en el corte. Wolfgang retornó lentamente y solitario, ya que su madre falleció en París. Los años 1779 y 1780 transcurrieron en Salzburgo, tocando en la catedral de la corte, componiendo obras sacras, sinfonías, conciertos, serenatas y música dramática. Pero la ópera siguió estando en el centro de sus ambiciones, y surgió la oportunidad de escribir una obra seria para Munich, viajando a esta ciudad para componerla a fines de 1780. Su correspondencia con Leopold, a través del cual se comunicaba con el libretista en Salzburgo, reveló muchos detalles sobre su acercamiento al drama musical. La obra *Idomeneo*, fue todo un éxito, conteniendo música de una seriedad, emoción heroica y riqueza sin paralelo en su producción, con una escritura orquestal vivaz y una abundancia de recitativos orquestales profundos y expresivos.

Entonces Mozart fue requerido en Viena, ya que la corte de Salzburgo estaba residiendo allí por la próxima ascensión de un nuevo emperador, pero una vez que llegó a la capital fue ubicado entre los cocineros y los sirvientes. Tal situación le afectó, mas aún sabiendo del éxito que había logrado en Munich, y pronto se acrecentó su resentimiento hacia el Príncipe-Arzobispo, lo que se exacerbó al no permitírsele tocar en los eventos a los cuales asistía el emperador. Esto condujo a su despido en mayo de 1781 y el comienzo de su búsqueda de un puesto en la corte imperial. Por el momento se contentó con trabajar por su cuenta en una ciudad que aparentemente ofrecía oportunidades ilimitadas, y para sobrevivir económicamente, enseñaba, publicaba su música, tocaba en casa aristócratas o en público y componía a pedido (sobre todo óperas). En 1787 obtuvo un puesto menor en la corte como *Kammermusicus*, lo que le permitió acceder a un salario razonable a cambio de componer nada más que danzas para los bailes de la corte. Según los estándares de vida de los músicos, ganaba un buen salario y podía costear un carruaje y sirvientes, pero el derroche y el mal manejo económico le llevó a pasar algunos periodos de dificultad

financiera y tener que pedir prestado. En 1782 se casó con Constanze Weber, la hermana menor de Aloysia.

En sus primeros años en Viena la reputación de Mozart se basó en la publicación de sonatas para piano y violín, en la interpretación del piano y, desde 1782, por haber presentado una ópera: *El Rapto del Serrallo*. Este *singspiel* alemán fue mucho más allá de los límites usuales de la tradición con sus extensas y elaboradas canciones (de ahí la famosa observación del Emperador José II “muchas notas, mi querido Mozart”). La obra fue exitosa y se incluyó en los repertorios de muchas compañías provinciales (por lo que Mozart nunca recibió pagos). En esos años también escribió seis cuartetos que dedicó al maestro de la forma, Haydn. Son obras marcadas no sólo por una variada expresión, sino por sus complejas texturas, concebidas como un discurso en cuatro partes y con ideas musicales enlazadas a través de un tratamiento integral del medio. Haydn le dijo al padre de Mozart: “Wolfgang es el más grande compositor que he conocido de persona o de nombre: él tiene gusto y, lo que es más importante, el más perfecto conocimiento del arte de componer”.

En 1782, Mozart inicia la composición de conciertos para piano de manera que pudiera aparecer en público como intérprete y compositor. Escribió 15 antes de que terminara 1786, siendo 1784 el año más productivo. Estos conciertos representan uno de sus mayores logros, gracias a una maestría formal, las sutiles relaciones entre piano y orquesta (sobre todo los instrumentos de viento) y su mezcla de brillo, lirismo y desarrollo sinfónico. En 1786 compuso la primera de sus tres óperas cómicas con libretos de Lorenzo da Ponte, *Las Bodas de Fígaro*. En esta obra y en la ópera *Don Juan* (estrenada en Praga en 1787), Mozart trata la interrelación de tensiones sociales y sexuales con una profunda mirada en el carácter humano, lo que, con sus elementos de rito y alegoría sobre la armonía humana y la ilustración, trasciende aquel mundo del teatro popular vienés del cual surgen tales obras (lo mismo sucede con la comedia *Così fan tutte* de 1790).

Aunque Mozart vivió en Viena por el resto de su vida, realizó algunos viajes: a Salzburgo en 1783 para presentar su esposa a la familia, a Praga tres veces para participar en conciertos y presentaciones operísticas, a Berlín en 1789 buscando un puesto, a Frankfurt en 1790 para interpretar en las celebraciones de la coronación. El último viaje a Praga fue para el estreno de *La Clemenza di Tito* (1791), una ópera seria tradicional escrita para las celebraciones de la coronación, pero compuesta con la finura y economía características de la música tardía del autor. Las obras instrumentales de estos años incluyen algunas sonatas para piano, tres cuartetos de cuerdas escritos para el rey de Prusia, algunos quintetos para cuerdas (entre ellos los K515 y el K516) y sus últimas cuatro sinfonías: la N°38 escrita para Praga en 1786, las otras, la lírica N° 39, la sugestivamente trágica N°40 y la grandiosa N°41, compuestas en 1788. Sus últimas partituras fueron el Concierto para Clarinete y algunas obras para las logias masónicas (Wolfgang lo era desde 1784 y las enseñanzas masónicas habían afectado sin duda alguna su pensamiento y el arte de sus últimos años).

Con su muerte, cuyas causas levantaron una serie de especulaciones (pero lo cierto es que no fue envenenado), quedó inconcluso un *Réquiem*, su primera partitura religiosa a gran escala desde la Misa en do menor de 1783. Dicho *Réquiem* le había sido encargado por un extraño (luego se supo que había sido una comisión del conde Walsegg-Stuppach) mientras trabajaba en la que sería su última ópera, *La Flauta Mágica*. Aunque el estreno no fue tan exitoso, las posteriores presentaciones en Viena encontraron gran acogida, incluso los números debían ser repetidos varias veces y el mismo Salieri la consideró una obra maestra. Süßmayr, alumno de Mozart en esta etapa final, fue el encargado de completar el *Réquiem* y, además, fue uno de los cinco músicos, entre ellos Salieri, que asistieron al funeral. Siguiendo la costumbre de la época y después de una pequeña ceremonia, Wolfgang fue sepultado el 7 de diciembre en un suburbio de Viena y sin una lápida. Los obituarios fueron unánimes al reconocer la grandeza del músico y varios conciertos se realizaron en su memoria.



### **1.3 ALMA GRANDE E NOBIL CORE**

Alma grande e nobil core  
le tue pari ognor disprezza,

Sono dama al fasto avvezza  
e so farmi, so farmi rispettar.

Va, favella,  
a quell' ingrato,  
gli dirai che fida io sono.

Ma non merita perdono,  
si mi voglio vendicar,  
ingrato, non merita perdono.

Alma grande y corazón noble  
tus paridades honor desdeñan,

Soy una dama acostumbrada a lo mejor  
y me doy a respetar.

Va, muchacha,  
a aquel ingrato,  
le dirás que soy fiel.

Pero no merece el perdón,  
si me quiero vengar,  
ingrato, no merece el perdón.

### **1.4 ACH, ICH FÜHL'S**

#### **PAMINA**

Ach, ich fühl's,  
es ist verschwunden,  
ewig hin der Liebe Glück!  
Nimmer kommt ihr Wonnestunden  
meinem Herzen mehr zurück!  
Sieh', Tamino, diese Tränen,  
fließen, Trauter, dir allein!  
Fühlst du nicht der Liebe Sehnen,  
so wird Ruh' im Tode sein!

¡Ay, tengo el presentimiento  
de que la dicha del amor  
ha desaparecido para siempre!  
¡Nunca volveréis a mi corazón,  
horas de delicia!  
Mira... Tamino, querido,  
estas lágrimas corren sólo por ti.  
¡Si no sientes los anhelos del amor, mi  
descanso estará en la muerte!

## 1.5 ANALISIS DE LAS OBRAS

### ALMA GRANDE E NOBIL CORE

Esta Aria pertenece a I due Baroni, un intermezzo musical de Domenico Cimarosa. En ella, la soprano conocida como Madame, da una regañada de una manera heroica y burlona. La música acompañando la salida de Madame, por ejemplo, es excesivamente adornada y escuchamos un efecto más parecido al roce de enaguas que de una mujer furiosa marchándose.

“Una gran alma y un noble corazón siempre rechazan tu tipo. Soy una mujer de la nobleza, que esta acostumbrada a la formalidad, y se como hacer que me atiendan. Háblale a ese malagradecido y dile que soy fiel. Pero el no amerita el perdón. Si, quiero vengarme.”

Las arias de Mozart para operas cómicas frecuentemente contienen momentos de genuina emoción, incluyendo coraje y repudio, así como “No, che non sei capace” escrita para *Il curioso indiscreto*, el aria de la Reina de la noche de la *Flauta Mágica*, o el aria de Fígaro “Se vuol ballare” de las *Bodas de Fígaro*. Esta aria, en la cual vemos las mismas emociones hechas absurdamente cómicas, es un contraste fascinante a las mencionadas anteriormente.

Esta aria empieza con una introducción de 15 compases. En los primeros dos, Mozart nos presenta el tema principal con notas de dos tiempos. En los siguientes dos compases tenemos la contestación del tema (en negras) presentada con notas de adorno. Del compás cinco en adelante se nos presenta el segundo tema, hasta el compás doce donde tenemos un puente y la preparación para la entrada de la solista.

El piano continúa recordándonos el tema principal aunque la solista este cantando otra melodía, la cual el piano también refuerza. Un ejemplo clarísimo está del compás 49 al 56.

En el compás 74 cambia a *Si bemol menor* y en el compás 78 hay otro cambio de tonalidad, a *Si bemol Mayor*.

Mozart hace un cambio a *Allegro assai* en el compás 86, donde la voz comienza con un nuevo tema. De los compases 86 al 102, el piano sigue recordándonos el tema principal hasta el compás 104, donde comienza a apoyar a la melodía de la voz, tocando las mismas notas.

Tonalidad Sib Mayor

<b>Estructura</b>	<b>Introducción</b>		<b>Puente</b>	<b>A</b>	<b>B</b>
<b>Compases</b>	1er tema 1-4	2do tema 5-11	12-15	16-85	86-150

## ACH ICH FÜHL'S

**La Flauta Mágica**, musicalmente denominada singspiel, es una ópera popular alemana en donde se alternan los números cantados y hablados.

El Aria de Pamina, pertenece al segundo acto donde Sarastro declara a la asamblea de sacerdotes, haber secuestrado a Pamina para ayudarla junto con Tamino a cumplir el noble propósito que los Dioses les tienen destinado y rescatarlos de la reina de la noche, que con su engaño y superstición desea destruir su templo. Tamino y Papageno comienzan con la prueba del silencio debiendo mostrar firmeza, lealtad y valor. Mientras tanto, la reina de la noche le pide a Pamina matar a Sarastro y si no lo hace, dejará de considerarse su madre. Papageno no respeta la prueba del silencio y habla con una vieja que se transforma en una vieja joven, en ese instante desaparece.

Pamina encuentra a Tamino pero este no le habla, ella ante su desesperación intenta suicidarse. Es aquí donde canta el aria “Ach, ich fühl’s”. Ella piensa que no le habla porque ya no la ama y dice que así será el silencio en la muerte.

La tonalidad de esta aria es *sol menor*, tiene aire *Andante* y un compás de 6/8. Durante toda el aria, Mozart modula de compás a compás a tonalidades cercanas, utilizándolas como puentes, pero toda el aria se mantiene en *sol menor*.

La estructura de esta aria es la siguiente:

ESTRUCTURA	A	B	C	CODA
COMPASES	1-7	8-16	17-37	38-41

2. *"Auf dem Wasser zu singen"*  
*Franz Schubert*  
(1797-1828)

**ROMANTICISMO**

## 2.1 MARCO HISTÓRICO DEL LIED

### Antecedentes del romanticismo

Entre 1770 y 1800, la Europa absolutista y neoclásica se transforma en democrática y romántica, gracias a la Revolución industrial inglesa (1760-1840), que desarrolla una clase burguesa y sienta las bases del liberalismo a la revolución francesa (1789), que proclama los principios de libertad, igualdad y fraternidad, y a la Revolución americana, con su declaración de independencia (1776), que hace de los derechos del hombre su centro, establece la república como forma de gobierno y señala al pueblo como fuente exclusiva del poder. Gracias a todos estos hechos, la libertad reemplaza a la tiranía, el poder absoluto se ve limitado y la democracia se erige en ideal de gobierno.

La *Ilustración*, heredera del Renacimiento, significó un reordenamiento racional del mundo y un impulso al progreso de las ciencias, todo ello necesario para acabar con la metafísica, los prejuicios y la superstición y exponer la relatividad de las costumbres que se acataban como verdades reveladas. La Ilustración cumplió su misión: afirmar al hombre, concediéndole el poder de conquistar la Naturaleza y dominarla en un sueño de progreso hacia la felicidad. Pero los pensadores ilustrados imponen límites al conocimiento: ante la imposibilidad de conocer la cosa en sí, sólo se interesan por el conocimiento de los fenómenos, de la realidad sensible, considerando que aquello que nuestros sentidos no pueden concebir no tiene ninguna utilidad.

### La postura romántica

El romántico entiende que en el interior del hombre actúan distintas fuerzas y que la esencia de lo humano rebasa la esfera de lo conciente y lo racional. El romántico, además de su rebeldía contra el orden del mundo heredado, se opone a la separación entre razón y sentimiento, entre lo real y lo irreal. El romántico transforma el instinto en arte y el inconciente en saber. Aspira a la fusión del sujeto con la obra artística, del “yo” en el “no-yo”. Crear significa aproximarse a su verdad, a la última dimensión del ser.

El romántico hereda del ilustrado el tedio e la civilización, que produce seres artificiales e insensibles; hereda la admiración hacia el primitivismo del buen salvaje, estropeado, según Rousseau, por la cultura y la civilización. Le asusta el futuro que la ciencia y el progreso anuncian, y quisiera volver a la plena integración con la Naturaleza, al árbol de la vida, que existió en el Paraíso antes de que se interpusiera el árbol de la ciencia.

Para el romántico la Naturaleza no es un objeto, un todo mecánico como quería Descartes, sino un todo orgánico, vivo. El yo romántico rechaza formar parte de la Naturaleza como una pieza más de su engranaje, y, por el contrario, hace constar su individualidad, su capacidad creadora y transformadora que extrae de sí mismo, de su interior y plantea la relación con la Naturaleza como una comunicación del Uno con el Todo, que a la vez desencadena su aspiración al infinito: “*imagínate lo finito bajo la forma de lo infinito y pensarás al hombre*” (F.Schlegel).

## El romanticismo en la música

El romanticismo tuvo un momento previo llamado *Sturm und Drang* (literalmente: tempestad e ímpetu), desarrollado en Alemania y Austria hacia 1770, que afectó muy claramente a compositores como Mozart, Haydn y Beethoven, Schiller, uno de sus protagonistas, había teorizado sobre el sentimiento de lo patético, comprendiéndolo como “*fuerza trágica de representación debida al conflicto de estados de ánimo dolorosos... La conmoción estética es un elemento que puede redimir el dolor mediante una sublime catarsis y la tragedia puede encontrar un medio de salvación precisamente mediante lo patético*”.

Beethoven convierte en música esa “fuerza de representación” a través del conflicto de dos principios (oposición entre frases *en forte* y frases *en piano*, motivos marcadamente rítmicos y motivos más cantables), respondiendo a la intención definida por Schiller para la poesía. También utiliza la «nota repetida» y las pausas expresivas como representación sonora de lo dramático, teatral, propio del romanticismo.

Si los principios románticos se instalaron en el origen de la creación artística, pues atañen directamente a la esencia subjetiva de ésta, la música es el medio perfecto para expresar esa subjetividad, esa evocación de lo imaginario, con la plena libertad que los románticos piden. En lo formal, el romanticismo musical considera las estructuras como algo al servicio de la expresión, y no al revés, como llegó a ocurrir en los momentos menos afortunados del clasicismo. En éste importaban el orden, la claridad, el equilibrio y las normas: en el Romanticismo es el misterio, la sensación, lo escondido o las sombras lo que el orden formal debe resaltar.

Otro rasgo del romanticismo musical es el peso que sobre él tiene el romanticismo literario: por un lado, la literatura como fuente de inspiración, especialmente durante los dos primeros tercios del siglo (Goethe, Hoffman, Byron, etc); por el otro, la adecuación cada vez mayor entre palabra y música, con un progresivo alejamiento de modelos de conducta previsibles y casi obligatorios -por ejemplo en la ópera-, para acercarse a la expresión de sentimientos más íntimos. Por eso tienen una importancia inmensa la canción —*Lied* en alemán— o la balada (con sus temas extraídos de evocaciones medievales o de historias fantásticas), formas perfectas las dos para la expresión del sentimiento.

Pero esta expresión tiene la particularidad de poder manifestarse de una forma directa a la sociedad, al resto de los hombres y mujeres, de cuyos sentimientos se hace vocero el músico. La música ya no pertenece solo al palacio o la iglesia, sino que se lleva a salas de concierto como un modo más de goce colectivo en el que la interpretación de cada espectador puede ser muy diversa. En ese sentido incluso se democratiza: la opinión del público cuenta ahora de manera primordial en la continuidad del trabajo del creador.

Observamos por otra parte la vuelta y redescubrimiento de lo anterior, por ejemplo: la literatura de Shakespeare o la música de Bach y Haendel (bajo el impulso de Mendelssohn).

La música romántica tiene su punto de partida en Austria y se inspira en la naturaleza, la literatura, las emociones que pueden traducirse en sentimientos (angustia, deseo, etc.), los acontecimientos históricos o la ruptura entre el sujeto y la realidad. El músico adquiere la condición de intelectual y posee una cultura general más amplia, siendo Beethoven uno de los pioneros. Se cultiva lo popular y lo nacional: se proclama la libertad artística; se opone a la racionalidad del arte clásico (que tiende a representar lo finito, lo objetivo) la emotividad del arte romántico (que representa lo subjetivo, lo infinito), considerando que todo lo humano es efímero y que sólo se puede representar por medio del sentimiento.

Esta es también, la era dorada del piano, no solo por la revolución que hubo en su escritura, sino por el perfeccionamiento del instrumento que responde a las exigencias de los grandes virtuosos. De ahí que el piano, la aparición del virtuoso y el romanticismo vayan unidos.

La estética del romanticismo se basa en el sentimiento y la emoción. En el romanticismo se piensa que la música pinta los sentimientos de una manera sobrehumana, que revela al hombre un reino desconocido que nada tiene que ver con el mundo de los sentimientos que le rodea.

El estilo romántico es el que desarrolla la música de programa y el cromatismo de una forma predominante. Se da a lo largo de todo el siglo XIX, aunque al principio del siglo XX se entra en el impresionismo.

De forma diferente a la Ilustración dieciochesca, que había destacado en los géneros didácticos, el Romanticismo sobresalió sobre todo en los géneros lírico y dramático; en este se crearon géneros nuevos como el melólogo o el drama romántico que mezcla prosa y verso y no respeta las unidades aristotélicas. Incluso el género didáctico pareció renovarse con la aparición del cuadro o artículo de costumbres. La atención al yo hace que empiecen a ponerse de moda las autobiografías, como las *Memorias de ultratumba* de François René de Chateaubriand. También surgió el género de la novela histórica y la novela gótica o de terror, así como la leyenda, y se prestó atención a géneros medievales como la balada y el romance. Empiezan a escribirse novelas de aventuras y folletines o novelas por entregas.

### **El espíritu romántico**

El estilo vital de los autores románticos despreciaba el materialismo burgués y preconizaba el amor libre y el liberalismo en política, aunque hubo también un Romanticismo reaccionario, representado por Chateaubriand, que preconizaba la vuelta a los valores cristianos de la Edad Media. El idealismo extremo y exagerado que se buscaba en todo el Romanticismo encontraba con frecuencia un violento choque con la realidad miserable y materialista, lo que causaba con frecuencia que el romántico acabara con su propia vida mediante el suicidio. La mayoría de los románticos murieron jóvenes. Los románticos amaban la naturaleza frente a la civilización como símbolo de todo lo verdadero y genuino.

## El Lied

La palabra *Lied* designa *canción* o *canto* y es empleada tanto por los poetas como por los músicos. En todas las etapas de desarrollo de la música monódica y polifónica ha estado presente el *Lied*, en sus dos grandes vertientes: *Volkslied* (canción popular) y *Kunstlied* (canción artística).

Los orígenes del *Lied* se remontan por lo menos a los *Minnesinger* (trovadores aristocráticos de los siglos XII-XIV), que compusieron principalmente monodias estróficas -aunque hacia fines del siglo XIV adoptaron la polifonía- y, en menor medida, a los *Meistersinger* (poetas músicos burgueses de los siglos XIV-XVI), cuyos gremios reglamentaron a la manera artesanal la composición del texto y la música de las canciones. Sin embargo, su fuente principal es la canción popular medieval, que, al amparo de una burguesía en auge y gracias a los artistas ambulantes (juglares), se conservó y difundió especialmente entre el S. XIV y el XVI, mezclándose y complementándose con la canción cortesana.

Otro antecedente importante del *Lied* es el coral, el sencillo canto religioso popular, de origen gregoriano, que tuvo un gran desarrollo desde los siglos XIV y XV y que en la época de la Reforma fue promovido especialmente por Lutero. Él, entre otras cosas, creó las bases del alemán literario (mediante la traducción de la Biblia y de muchos textos litúrgicos latinos) manejando el idioma con gran plasticidad y fuerza musical. Además de componer, traducir o retocar varios himnos y salmos, asignó al coral un lugar preeminente en la nueva liturgia, como expresión viva y espontánea de la fe de la comunidad. El coral adquirió un carácter próximo a la canción popular y se mantuvo después como prototipo del canto religioso evangélico. Primero monódico y luego armonizado, habría de integrarse en los siglos siguientes a formas más complejas (cantata, Pasión, motete), que lo elaboran o lo ponen al lado de arias y duetos de factura italiana.

Sobre la canción ejercieron influencia las formas y estilos vocales renacentistas y barrocos, que llegaron a Alemania desde Flandes. Francia e Italia, sobre todo al mejorar las comunicaciones y perfeccionarse la imprenta.

En el barroco temprano se pugnaba por el predominio de la palabra. La música debía ser sólo un acompañamiento que, mediante un sutil manejo del ritmo, la armonía y la conducción de las voces, destacara y valorara las palabras y la intención del texto. Con los aportes de Andrea Gabrieli, Luca Marenzio y Claudio Monteverdi se rescata la claridad del texto y se enriquece el arte del acompañamiento. Con ellos, con la fuerza de su aliento, su temperamento y sus armonías modernas, la orquesta cobra importancia y los acordes consonantes y disonantes se convierten en auxiliares de la melodía, que se desarrolla con sus cálidos colores y una expresividad nunca antes vista. El madrigal, que se venía desarrollando desde el Renacimiento, en el 3er período se va a sofisticar aún más, sobre todo en su aspecto musical; con Gabrieli, Monteverdi y Carlo Gesualdo, príncipe de Venosa, el madrigal tomará un vuelco brusco y se difundirá por toda Italia y los países vecinos.



Los modelos renacentistas italianos fueron llevados a Alemania con las numerosas canciones polifónicas y madrigales de Heinrich Isaac y Orlandus Lassus, así como las *Nuevas canciones alemanas* de Hans Leo Hassler, creadas a fines del S.XVI sobre el modelo de las *canzonette* y *villanelle* - que son de carácter homofónico y mantienen la melodía principal en la voz superior. Se difundió la práctica de cantar la voz superior y tocar con instrumentos las restantes, y quedó asentado el principio de que la música debe coincidir con el contenido y la métrica de la poesía.

A principios del siglo XVII Schein publicó sus joviales *Studentenlieder*; Krieger y Albert (el compositor liederístico más importante del siglo), sus *Arien* profanas y sacras, de tipo estrófico: Hammerschmidt y Voigtländer, sus Oden, arias para una sola voz con bajo continuo.

Al comenzar el siglo XVII se editaron compilaciones de *Geistliche Lieder* (cantos espirituales) y de *Quodlibet*. Ratgeber y Scolze publicaron *Lieder* de gran sencillez musical y literaria, mientras Bach y Händel producían solo Kantaten. Bajo la influencia de Rousseau se creó un círculo de compositores berlineses encabezados por Ramler y Krause, que publicaron hacia 1753 sus *Oden mit Melodien*, de melodía sencilla y facilísima ejecución, a veces sin acompañamiento. Entretanto la obra poética de Klopstock entusiasmaba a muchos músicos y las poesías espirituales de Gellert inspiraban a Carl Philipp Emmanuel Bach, como luego habrían de hacerlo con Beethoven.

A mediados del siglo XVIII encontramos tanto antologías de *Lieder* a solo, como escenas operísticas en las que se integraban *Lieder*. Sustancial a ambos tipos de canción es su texto, un texto inteligible, fundamental (no una excusa para el canto), con cierto carácter popular, pero empleado intencionadamente por algún compositor de “escuela”. Habitualmente se acompañaban con un instrumento que apoyase el discurso vocal y que podía ser la guitarra o, a finales del siglo XVIII, el piano.

Aunque no se puede hablar de una estructura totalmente definida respecto a esta forma, se puede caracterizar al *Lied* de esta época como una forma vocal monódica con acompañamiento instrumental (generalmente de piano), basada en un texto poético, que posee una estructura estrófica, incluyendo muchas veces un estribillo. Estrofa y estribillo tienen su propio acompañamiento musical, que se repite en las estrofas y estribillos siguientes. En otros casos, no se recurre al estribillo, o bien, puede darse el caso de que el acompañamiento musical vaya variando en las sucesivas estrofas y estribillos.

A finales del siglo, la producción poética de Goethe trae consigo un florecimiento de la canción. Al igual que Claudius, Hölty y Bürger, Goethe cultivó el *Volkslied* que habrían de poner en música, con acompañamiento de piano, compositores como Neefe, Reichardt, Zelter, Kuntzen, Schulz, André y Naumann. Entre ellos, Zelter insiste en dirigir la melodía hacia las palabras principales de cada verso, en la búsqueda de un *sentimiento tota*, mientras que Schulz abrevia las melodías y aligera la textura armónica. Los compositores dejan al intérprete la tarea de variar la melodía o la expresión en las sucesivas estrofas, para dar vida en cada caso al texto poético: a la vez, comienzan a dar al piano una mayor fuerza expresiva, como acompañante y guía de la voz cantante.

En Viena, durante el mismo período, compusieron *Lieder* Holzer y Gluck (con un estilo más declamatorio que melódico) Les siguieron los tres grandes maestros vieneses: Haydn (*Arien und Canzonetten*), W. A. Mozart (*Das Veilchen* y *Als Luise...*) y Beethoven (*Adelaide*, *An die ferne Geliebte*, *Kennst du das Land?*). Finalmente Schubert llevó a su culminación el género y dejó establecida la forma artística actual del *Lied*, con su estructura determinada subjetivamente y su carácter intimista. Se esclareció el lenguaje del sentimiento; se encontró para el color, el sonido y la forma lingüística una correspondencia en el tempo, el volumen y la altura del sonido: se amplió la gama de posibilidades expresivas y formales al introducirse nuevos tratamientos musicales de la poesía y nuevas estructuras, entre ellas el ciclo como forma mayor. Ese gran desarrollo respondió tanto al estímulo de la poesía de Goethe, Schiller y Heine —dotada de ritmo musical, colorido sonoro y temas sugestivos— como al interés de un público culto, sensible a la poesía y la música, que se reunía en salones privados y salas de concierto. El ulterior desarrollo del *Lied* paso de Viena a Alemania del Norte, en manos de Weber, Löwe, Schumann y Mendelssohn. Al avanzar el siglo, mientras las sociedades corales de aficionados difundían, dentro del *Volkslied*, los *Vaterlandslieder* y los *Studentenlieder*, la forma artística continuaría su evolución con Brahms, Jensen, Franz, Liszt, Wagner, Cornelius y Wolf, para llegar luego con Mahler y Strauss hasta el siglo XX.

Aunque la terminología contemporánea del análisis mantiene la nomenclatura forma *Lied* para las estructuras musicales A-B A, (entendiendo B como sección de contraste o de desarrollo) los *liederistas* no se han limitado a una sola forma musical, así como tampoco se han apegado estrictamente a la estructura métrica de la poesía. Sus creaciones se mueven en torno a un difícil punto de equilibrio entre palabra y música, entre lo recitativo y lo melódico, entre la libertad e rigor formal, reflejando en cada época estilística las influencias del entorno musical y literario.

## 2.1 ASPECTOS BIOGRÁFICOS DE FRANZ SCHUBERT



FRANZ SCHUBERT

Franz Schubert nacido el 31 de enero de 1797, fue el duodécimo hijo del matrimonio formado por Franz Theodor Florian Schubert y Elizabeth Vietz. Fue uno de los principales músicos austriacos que vivió a comienzos del siglo XIX; fue el único nacido en la capital musical de Europa en lo siglos XVIII y XIX: Viena. Vivió apenas 31 años de edad, tiempo suficiente para una obra musical notable por su gran belleza e inspiración. Su talento creció a la sombra de Beethoven, a quien admiraba; murió al año siguiente (1828) de su ídolo. Su existencia fue opaca; sólo después de muerto su arte comenzó a ser reconocido y a conquistar la admiración de la crítica y el público.

### **Infancia**

Hijo de una familia de personas muy humildes, era el duodécimo de catorce hijos. Residía en el barrio de Liechtental de Viena, donde su padre ejercía de maestro de escuela.

A los once años entró como cantor en la capilla imperial, consiguiendo una beca que le permitió estudiar gratuitamente en la escuela municipal de Stadtkonvikt. Allí fue alumno de Antonio Salieri y gracias a la orquesta de la escuela, para la que escribió sus primeras sinfonías, se familiarizó con la obra de Franz Joseph Haydn y Ludwig van Beethoven.

### **Juventud**

A los 14 años crea sus primeros lieder y antes de cumplir los 18 ya había creado una de sus obras maestras, *Gretchen am Spinnrade*, el primero de los muchos lieder inspirados en poemas de Johann Wolfgang von Goethe. A los diecinueve años había escrito ya más de 250 *lieder*.

Pese a sus dotes musicales, su padre pretendía que Franz se dedicara a su misma profesión y ejerciera de maestro. Esto motivó el enfrentamiento entre ambos y el abandono de Franz de la casa paterna.

## **Madurez**

Fuera del hogar de nacimiento y decidido a ganarse la vida con la música, Franz Schubert se refugió en la casa de su amigo Franz von Schober. Éste fue el inicio de un largo peregrinaje, ya que nunca consiguió mantenerse sólo con sus composiciones y sobrevivió gracias a la generosidad de sus numerosos amigos, que lo fueron acogiendo sucesivamente en sus respectivas casas. Schubert nunca mantuvo una relación duradera y no tuvo hijos. Pero se adscribió a un círculo íntimo de amigos que le brindó muchas satisfacciones personales, además que constituyó un público fiel y sensible a su arte.

Schubert no consiguió estrenar o publicar ninguna de sus obras operísticas u orquestales. A lo sumo se interpretaron algunas composiciones vocales o pianísticas en las célebres *schubertiadas*.

En estos años Schubert contrajo sífilis. Habitualmente pasó estrechez económica. Se volvió inseparable de sus gafas, que conformaron parte indisoluble de su apariencia, acentuando su fisonomía tímida.

## **Las Schubertiadas**

En Viena Schubert llevó una vida bohemia rodeado de intelectuales, amante de las tabernas y de los ambientes populares, alejado de los salones y de la etiqueta de la nobleza. De este entorno procede el famoso término de *schubertiadas*: reuniones de artistas de todos los ámbitos que formaban un círculo brillante y animado dedicado a la música y a la lectura.

## **Últimos años**

Durante sus últimos años escribió piezas magistrales, fruto y reflejo de sus experiencias personales y siempre con el sello inconfundible de una inagotable inspiración melódica. Por ejemplo, una tensa profundidad marca la *Wanderer-Fantasie* (1822) o *La bella molinera* (*Die schöne Müllerin*) (1823), estos últimos inspirados en poemas de Wilhelm Müller. Escribiría *La muerte y la doncella (música)*, uno de sus cuartetos más conocidos en 1824, y ya hacia el final de su vida, el intenso dolor y el aislamiento dejaron su impronta en el *Winterreise, D.911 Op.89* (1827), también con textos de Müller.

En 1827, además del ciclo de lieder *Viaje de invierno (Winterreise)*, compuso la Fantasía para piano y violín en Do (D.934), y los dos Tríos para piano (n.º 1 en si bemol, D. 898; n.º 2 en mi bemol, D. 929). En 1828 compuso una colección de canciones publicadas póstumamente con el nombre de *El canto del cisne (Schwanengesang, D.957)*, que sin ser un verdadero ciclo de canciones, mantiene unidad de estilo entre las distintas canciones,

entre la profunda tragedia y lo mórbidamente sobrenatural. Seis de estas canciones son sobre versos de Heinrich Heine, cuyo *Buch der Lieder* apareció en otoño.

Por aquel entonces, Schubert tenía solamente 31 años y acababa de matricularse para estudiar fuga. Pero una sífilis, complicada finalmente con una fiebre tifoidea, lo llevaron a la muerte el 19 de noviembre de 1828.

## Obra musical

Sus primeras obras instrumentales, aunque siguen los patrones de Wolfgang Amadeus Mozart y Joseph Haydn, son consideradas románticas por las nuevas sonoridades y la riqueza armónica y melódica. En las primeras sonatas intentó conseguir un estilo propio, al huir de la influencia de Beethoven. Aunque en su estructura, las sinfonías y las sonatas toman la forma clásica, en su desarrollo, no recogen la tensión dramática que caracteriza la sonata tradicional, sino que las armonías evocadoras y la amplitud de la melodía adquieren el papel principal. Los grandes temas de la música Schubertiana son el amor, el viaje y la muerte, temas típicamente románticos.

Schubert es uno de los grandes creadores de melodías; en esto está a la altura de Mozart. Le llevó tiempo llegar a dominar la composición orquestal; cuando llegó a la cumbre en este aspecto con su Sinfonía No. 9 se podían esperar más obras maestras, pero la muerte se lo llevó joven (a los 31 años). En cambio, Schubert mostró un talento innato y una rara maestría para la música de cámara y ciertos géneros considerados injustamente "menores": el *lied* y la pequeña pieza para piano. Su producción total bordea el millar. Una bella melancolía está presente en gran parte de su obra.

- Sinfonías: nueve. La *primera* (D. 82), en re mayor, que fue dedicada a Franz I. Lang, elector de la escuela donde estudió Schubert, la *Segunda* (D. 125), también dedicada a Lang, la *Tercera* (D. 200), la cual es la más breve de todas por su ritmo enérgico, la *Séptima* (D. 721), que dejó muy avanzada pero sin concluir el trabajo ya hecho, al igual que la incompleta *Octava* (D. 759) (llamada precisamente *Incompleta* o *Inconclusa*, tiene apenas dos movimientos, suficientes para ser reconocida como una obra maestra del género sinfónico). La *Cuarta* (D. 417) se conoce como *Trágica*; la 'Quinta' (D. 485) es una breve composición de gran belleza y hermosos temas; la *Sexta* (D. 589), en do mayor, se conoce como "La Pequeña", para diferenciarla de la Sinfonía No 9 (D. 944), también en do, llamada "La Grande" y la cumbre del repertorio orquestal de Schubert. Es una sinfonía muy admirada entre los románticos: Schumann, Mendelssohn...
- Oberturas: *Rosamunda* y otros segmentos de música escénica y proyectos inacabados. Hay que anotar una de las características del compositor vienés: cierta inconstancia que le llevó a dejar sin concluir muchas composiciones mayores.
- Música de cámara: Schubert cuenta con más de una obra maestra en este campo extenso de su producción. Entre los cuartetos, muestra el influjo clásico y, sobre todo, beethoveniano; destaca el cuarteto conocido como "La muerte y la doncella" por estar basado en el *lied* homónimo; tríos para piano, sonatas para violín y piano,

el genial Quinteto para cuerdas en do caso casi único de Quinteto escrito para dos violoncelos), el Quinteto "La Codorniz", etc.

- Música vocal: Schubert no triunfó como operista; en contrapartida, dejó más de 600 *lieder* (*lied*: palabra alemana equivalente a *canCIÓN* en español) compuestos en gran parte sobre poemas de Goethe (como el hermoso *lied* "Margarita en la rueda"), Schiller, Muller y otros autores menores. Hay que notar que Schubert admiraba la obra de Goethe y le dedicó algunas de sus composiciones, pero el autor de "Fausto" ni siquiera se dignó a contestar. El más famoso *lied* de Schubert es el "Ave María", habitual en los servicios religiosos. Otras de sus composiciones célebres son: "La trucha", "La muerte y la doncella", "El rey de los alisos" (también sobre un texto de Goethe). Son muy destacables los tres ciclos de canciones "La bella molinera", "Viaje de invierno" y "El canto del cisne". En sus canciones, el texto y la música se encuentran perfectamente equilibradas en una armonía tanto intelectual como emocional. Aunque escribió canciones estróficas, no se limitó a unos patrones preestablecidos, sino que dio con nuevas e imaginativas formas de adecuar la música a los textos. En los últimos años se han hecho varias excelentes grabaciones de los ciclos de canciones del gran compositor vienés.
- Piano: sonatas, algunas inacabadas; los célebres "momentos musicales", bagatelas, temas con variaciones e *impromptus*, piezas con cierto aire de improvisación y que también están entre lo mejor de su repertorio.

Actualmente, Franz Schubert es considerado uno de los compositores más importantes de la Historia de la Música; su producción está a la altura de la de Brahms y Tchaikovsky. Ciertamente su música es popular: muchos de sus *lieder* aún se cantan en las zonas rurales de Austria y Alemania como auténtica música popular. El *Ave María* es mundialmente famoso, así mismo algunos temas de sus sinfonías Quinta, Octava y Novena. En el campo camerístico es un maestro absoluto y en el campo de la canción es inigualable.

## Resumen cronológico de la producción de Schubert

- (1814) Diecisiete canciones (*Margarita en la Rueda*), Opera *Des Teufels Lustschloss*, Misa en Fa Mayor.
- (1815) Segunda y tercera sinfonías, Misas en Sol y Si bemol Mayor, otras obras religiosas, música de cámara, cinco óperas y 146 canciones (*El Rey de los Elfos*).
- (1816) Sinfonía en Do menor, No. 4 (conocida como *Sinfonía Trágica*), Sinfonía No.5 en Si bemol Mayor, música religiosa, una ópera y 100 canciones.
- (1818) *Deutches Requiem* (D.621)
- (1819) Quinteto *La trucha*. (D. 667).
- (1820) Música para el melodrama *El arpa encantada*, *Los hermanos gemelos*, *Salmo 23*, oratorio *Lazarus* (incompleto), Sinfonía Inconclusa (D. 759) y Misa en La bemol.
- (1823) *La bella molinera*.
- (1825) Sinfonía No. 9 en Do Mayor, conocida como *La Grande*.
- (1827) *Viaje de invierno*.
- (1828) *Misa en Mi bemol Mayor*, *Quinteto para cuerdas en Do Mayor*, tres últimas sonatas. *El canto del cisne*.

## Creación de los Lieder

Schreiber, Lappe, Schober, Von Collin, Klopstock, Platen, Matthison, Schlegel, Harold, Salis, Rückert, Goethe, Schiller, Novalis, Rellstab y Heine son algunos de los poetas para cuyos textos se escribieron los más de seiscientos Lieder de Schubert. Casi todos están agrupados en series de tres o cuatro poemas. Muchos se compusieron en una sola mañana, en un par de tardes, y fueron vendidos a toda prisa al editor, apenas por unos céntimos que permitían a Schubert comer o tomar café ese día.

Se ha afirmado que la proverbial modestia de Schubert pudo ser lo que le llevó a desarrollar su creatividad en el Lied y a expandir los conceptos formales y musicales de esta forma más que ningún otro compositor precedente. Según esta teoría, ello vendría motivado por un cierto recelo de Schubert a innovar en el ámbito de la sinfonía, disuadido por la envergadura de la aportación beethoveniana a dicho género. Esta idea procede del propio pensamiento de Schubert, reflejado en sus cartas. En ellas se refiere a sus obras sinfónicas con términos como “obras pequeñas”, “aprendizaje”, etc.

Sin embargo, la historiografía moderna tiende a considerar la opción sinfónica de Schubert no como una revisión de los planteamientos de Beethoven, sino como una alternativa a los mismos, basada en presupuestos más tradicionales en lo que se refiere al tratamiento melódico y en ideas novedosas en cuanto al aspecto temático. Por ello, hemos de considerar a Schubert como un innovador, independientemente del género elegido por éste. De cualquier modo es obvio que Schubert abordó el género Lied con más confianza que cualquier otro. Si bien nuestra crítica moderna ha considerado tan valiosas sus sinfonías como sus Lieder, él no pensaba así y componiendo Lieder parecía sentirse especialmente cómodo, por carecer de antecedentes previos. Si nos referimos, por ejemplo, al aspecto formal, diremos que su particular revolución de la escritura liederística consiste en que cada poema se configura como una estructura musical nueva, diferente de cualquier otro poema.

Otra cuestión que suele comentarse es que si Beethoven en sus composiciones plasma su lucha interna, su propia y atormentada personalidad, Schubert por el contrario, parece querer escapar a un secreto mundo ideal, el terreno musical. Sea esto cierto o no, dentro del universo schubertiano tuvieron lugar emociones humanas, poéticas y literarias diferentes, vastas y de profundo calado. Aunque cualquier ser humano sensible puede interiorizar estas emociones, solamente una extraordinaria personalidad como la suya podía haberles dado tan acabada forma artística.

Es difícil precisar la fecha en que pudo comenzar este proceso de percepción musical de la realidad. Cuando a los dieciséis años de edad, Schubert publica su primer Lied, *Gretchen am Spinnrade* (Margarita en la rueca), la mayoría de las constantes de su producción aparecen ya definidas. Se trata de un Lied trágico, de extraordinaria expresividad, cuya línea melódica se apoya en el discurso pianístico y sus modulaciones para cobrar forma, cualidades que encontramos en los Lieder más difundidos y estudiados de Schubert. Sin embargo, tras este primer Lied encontraremos otros muchos en los que las modulaciones no serán tan abruptas y el piano se limitará a ilustrar de manera colorista el desarrollo vocal. Ello impide afirmar que los altos niveles dramáticos que se aprecian en los últimos Lieder del compositor sean fruto de su evolución musical. Hubo determinadas características que su concepción musical planteó desde el principio, aunque sin duda fueron ganando en riqueza a través del tiempo.

Los textos elegidos por Schubert siempre tienen, cuando menos, coherencia. La razón de que encontremos algunos literariamente menos brillantes podemos encontrarla en el origen de los propios poemas: muchos de ellos fueron compuestos por amigos o personas relacionadas con el círculo de amigos del compositor, de forma que, independientemente de su valor intrínseco, ponerlos en música era socialmente necesario. En otros casos, hecho de componer un Lied sobre tal o cual poema mediocre podría conducir a su publicación inmediata y a una mejora de la siempre maltrecha economía del compositor. También es posible que Schubert disculpase las carencias formales de algunos de los poemas en atención a su contenido; la trascendencia espiritual o la profundidad del tema, o bien, la presencia de algunas palabras clave, podían llevarlo a componer música aun para Lieder de texto poético un tanto desdibujado, expresado de modo impreciso, incorrecto o con metáforas demasiado convencionales.



Naturalmente, cuando la creación de un gran poeta y un gran compositor se dan la mano en la composición de un Lied, el resultado es extraordinario. Sin embargo, valoraremos mejor la importancia de estos Lieder de texto mediocre si pensamos que Schubert tomaba el poema, lo hacía surgir como estructura musical y trataba, con todos los medios musicales a su alcance, de mejorar sus deficiencias, pero respetándolo, no introduciendo estas mejoras a expensas del texto, sino a raíz de él. De este modo, todo lo que era de alta calidad en el poema surgía más claramente, y se matizaban sus errores. El propio compositor comenta en sus cartas que estos Lieder suponen lo mejor de sí mismo, porque tenía que trabajarlos más cuidadosamente que los poemas de mayor calidad, cuya unidad temática, métrica y formal proporcionaba ya muchos elementos musicales que le permitían componer más rápida e intuitivamente.

Es inevitable preguntarse cuál sería el primer elemento en cobrar forma, si sería la melodía, la tonalidad, el esquema formal basado en la versificación textual o cualquier otro factor. Parece claro que, tanto en los Lieder que mantienen una unidad de carácter como en los que presentan caracteres contrapuestos, el discurso de poema condicionaba primero el fluir del tiempo y la atmósfera general del poema (nostálgica, radiante, contemplativa o bien, dominada por un lúgubre paisaje pictórico o una tormenta de sentimientos desatados).

El discurso temporal del Lied implica no solamente la indicación general de tempo, sino las constantes dinámicas y rítmicas generales y las características del acompañamiento pianístico. Lo siguiente quizá sería estructuración general del Lied, según sus estrofas y frases, creándose la melodía, sus períodos, paralelismos, etc. Poco a poco, la línea musical se iría enriqueciendo con la atención a secciones textuales cada vez más sutiles, que también condicionarían el discurso armónico, encomendado en su mayor parte al piano, y las dinámicas de ámbito más corto.

El tema del poema genera necesariamente los elementos musicales. Todos ellos conformarán el carácter del Lied, en relación de causa-efecto, explicación o incluso contradicción. Por ejemplo, parece claro que la elección de la tonalidad, que es uno de los factores más importantes para determinar el carácter de la música, se relaciona también con el tema poético. La mayoría de los temas de estos poemas deben poder definirse en una o dos palabras; es muy probable que en Schubert este proceso fuese rápido y muy espontáneo, y que gran parte de él se efectuase en la primera lectura del poema, gracias a la impresionante intuición poético-musical del compositor.

## El papel de la melodía

En el caso de Schubert, la melodía no es una línea superficial: tiene una construcción, un sentido y se configura de un modo tan intelectual y culto como cualquier otro elemento de la composición. De hecho, esta belleza melódica siempre viene unida a los demás aspectos (acompañamiento pianístico, empleo de las modulaciones y las texturas armónicas, etc).

La voz, en su discurso puede plantear la forma de la composición completa, y llevar el peso de toda la composición. Otras veces, puede ser más reiterativa, en cuyo caso, los cambios en el acompañamiento darían la variedad compositiva. El movimiento del canto no suele presentar saltos amplios, que generalmente se reservan para los momentos cumbre. Schubert evita la excesiva ornamentación, así como los tópicos musicales derivados, más o menos lejanamente, de los convencionalismos retóricos de la teoría de los afectos (por ejemplo, la utilización del intervalo de séptima descendente como sinónimo de angustia etc). Los recursos generalmente son sencillos y sugerentes.

La intensidad expresiva del canto descansa en los siguientes factores:

- 1) El acento musical suele coincidir con el acento textual. También el discurso de frase musical se relaciona con la frase textual. Se realzan las palabras más significativas. En los instantes declamatoriamente más complicados, Schubert analiza el poema y ofrece, generalmente, la solución más musical, que en muchos casos contradice la pronunciación exacta del texto.
- 2) Los periodos melódicos suelen ser claros y bien delimitados, sin perderse por ello la continuidad melódica. Como salvedades a este esquema tan regular, podemos citar que a veces Schubert enlaza la primera y la segunda estrofa, de forma que la respiración entre una y otra es tan corta como entre un verso y otro, sin plantearse una cadencia cerrada. Esto puede ser porque también el poema mantiene la unidad temática entre ellas.
- 3) Se emplea con frecuencia la repetición. Schubert, como todos los compositores que utilizaron las técnicas de variación y desarrollo, conoce la dificultad que supone repetir diciendo algo nuevo.
- 4) Hay algunas entonaciones que nos recuerdan el recitativo italiano y que podemos atribuir al hecho de que Schubert estudió con Salieri.
- 5) Las frases surgen de un modo que denota intuición y naturalidad. Se evitan los excesos expresivos puedan caer en el amaneramiento. Sólo en los últimos Lieder encontramos arrebatos vocales, que tratan de subrayar el dramatismo de las escenas relatadas por los Lieder, o los desequilibrios emocionales y psicológicos de los protagonistas. Todas estas licencias expresivas obedecen, pues, a una necesidad textual.

## El papel del acompañamiento

Uno de los aspectos más interesantes de los Lieder lo encontramos en los diferentes roles que puede representar el acompañamiento pianístico. Los esquemas de acompañamiento estricto, en los que el piano no se equipara a la línea vocal, ya presentan bastantes posibilidades, pero la aportación de Schubert es mucho mayor.

Schubert tiende a equiparar la importancia de la intervención pianística con la de la voz, pues la línea vocal por sí sola no podría dar sentido a todos los elementos que intervienen en el Lied. El acompañamiento Schubertiano es único por su variedad y riqueza, y posee una importancia que ningún compositor precedente había conseguido otorgarle. En los Lieder de Schubert el piano comienza a ser parte del sentido profundo de la música, a dar construcción al propio poema, sugiriendo las imágenes del texto: la rueca, el río, el galope del caballo e incluso el inmovilismo espectral...

Algunos de los elementos que otorgan un papel fundamental a la intervención del piano son los siguientes:

- 1) la inserción de formas fijas de acompañamiento (un esquema rítmico o bien rítmico-melódico);
- 2) la creación de vacíos sonoros después de haber establecido una comente armónico-melódica durante un largo tiempo previo;
- 3) el incremento de la tensión armónica (como premonición o aviso) mientras la línea vocal todavía mantiene un tono despreocupado o ligero.
- 4) el establecimiento de *ostinati* que recalcan una idea del texto: por ejemplo, para la rueca de Margarita (en *Gretchem am Spinnrade*) una estructura circular en el acompañamiento pianístico;
- 5) la introducción de pasajes que varían y complementan la melodía del canto;
- 6) la oposición de la melodía pianística a la del canto;
- 7) la inserción entre las estrofas, o incluso entre los versos, de pasajes a solo en forma de interludios o codas, bien como acompañamiento ornamentado, bien como pasajes musicales de nueva creación;
- 8) la evocación de timbres de instrumentos orquestales (como la corneta en *Die Post*);
- 9) la creación de una melodía acompañada propia, texturas polifónicas y otros elementos de escritura para piano solo.

## El papel de la armonía

A través del tratamiento armónico, Schubert conduce el texto hacia sus momentos climáticos. Las notas decisivas de la armonía - por ejemplo, el tercer grado de la escala cuando estamos modulando de mayor a menor - pueden aparecer tanto en el canto como en el piano, pues también la parte vocal puede introducir los cambios armónicos, pese a ser una línea monódica.

La armonía de Schubert tiene algunas de las características del primer romanticismo. No obstante, encontramos también ciertas licencias novedosas, que tendrán amplia repercusión en los compositores posteriores:

- 1) modulación y desarrollos sobre las mediantes, tanto en el III grado como en el VI de la tonalidad principal;
- 2) cromatismos en la melodía coincidentes con armonías diatónicas, o a veces conducción por movimientos contrarios cromáticos (como sucede en *Der Wegweiser*).
- 3) empleo yuxtapuesto de las tónicas mayor y menor, ambas con gran importancia expresiva;
- 4) bajos omitidos;
- 5) resolución sincopada de las voces de acompañamiento;
- 6) texturas homofónicas (duplicación de la melodía en las voces internas);
- 7) uso, en momentos de máxima tensión, de acordes de quinta disminuida u otros semejantes (por ejemplo, el acorde de séptima disminuida al comienzo de *Die Stadt*);
- 8) modulaciones a tonalidades lejanas o inesperadas, *con* escasa preparación;
- 9) finales abiertos, que pueden ocurrir no solamente como cierre de sección o de estrofa, sino también como cierre de un Lied que no termina en la tónica y que puede enlazarse con el siguiente Lied en un ciclo, pero que también puede finalizar con esa inestabilidad armónica;
- 10) repetición de núcleos armónicos, melódicos o de ambos tipos, a distancia de semitono ascendente, para dar una nueva brillantez a ese fragmento, o bien, a distancia de semitono descendente, para otorgarle un tono más sombrío.

## El papel de la dinámica y la agógica

Ambos recursos se ponen a disposición del texto por entero. Si bien no todos los Lieder cuentan una historia, todos ellos requieren un mínimo de puesta en escena, pues se refieren, cuando menos, a un personaje y requieren un alto grado de expresividad. En particular las variaciones dinámicas son de gran importancia cuando el Lied tiene una estructura muy cerrada, estrófica.

Habitualmente los matices expresivos de corta duración están confiados al acompañamiento, pero existe también un elemento característico de la música del siglo XIX, que será aún más destacado décadas más adelante: la exageración dinámica. Schubert puede crear una transición entre niveles dinámicos extremos (pp y fff. por ejemplo) en apenas tres compases. Tanto a la voz como al piano pueden marcárseles relevantes transiciones o contrastes, que los intérpretes están obligados a respetar.

Los *tempi* indicados también deben acatarse. Aunque en ocasiones se cree una dialéctica entre el carácter expresado por el poema y el tiempo anotado en el Lied, rotea existe una contradicción. Sin duda existen diferentes tipos de *allegro* y *largo* en Schubert. Comprender el número exacto de pulsaciones por minuto que puede implicar cada uno de ellos debe ser una cuidada tarea de los músicos: interpretaciones maravillosas de un mismo Lied pueden tener diferencias muy importantes de tempo.

Las variaciones rápidas de velocidad, como el *accelerando* o el *ritardando*, siempre tienen una conexión con el texto. Se puede crear la sensación de aceleración o desaceleración mediante disminución o aumentación de valores, contrastes binario-temario o cambios de zompas, por ejemplo. La intuición musical de Schubert consigue así que los hechos reales tengan su reflejo en la música pese a que se trate de un arte abstracto. De este modo puede semantizarse la escritura musical.

## 2.3 TRADUCCIÓN Y ANÁLISIS

### **Auf dem Wasser zu singen**

*(Cantando sobre el agua)*

Friedrich Leopold, Conde de Stollberg (1750-1819)

Mitten im Schimmer der spiegelnden Wellen  
gleitet, wie Schwäne, der wankenden Kahn;

ach, auf der Freude sanftschimmernden  
Wellen gleitet die Seele dahin wie der Kahn;  
denn von dem Himmel herab auf die Wellen  
tanzt das Abendrot rund um den Kahn.

Über den Wipfeln des westlichen Haines  
winket uns freundlich der rötliche Schein;  
unter den Zweigen des östlichen Haines  
säuselt der Kalmus im rötlichen Schein;  
Freude des Himmels und Ruhe des Haines  
atmet die Seel im errötenden Schein.

Ach, es entschwindet mit tauigem Flügel mir  
auf den wiegenden Wellen die Zeit.  
Morgen entschwindet mit schimmerndem  
Flügel wieder wie gestern und heute die Zeit,  
bis ich auf höherem strahlendem Flügel  
selber entschwinde der wechselnden Zeit.

*En medio del resplandor de las espejeantes  
olas se desliza, como los cisnes, la vacilante  
barquilla:*

*¡Ah! Sobre el suave brillo de las olas de la  
alegría se desliza el alma igual que la  
barquilla; porque, bajando del cielo, sobre  
las olas danza el crepúsculo en torno a la  
barquilla.*

*Sobre las copas de la arboleda del poniente  
nos saluda amable el rojizo resplandor, bajo  
las ramas de la arboleda del oriente susurra  
el cálamo en el rojizo resplandor:  
la alegría del cielo y la paz del bosque  
respira el alma en el rojizo resplandor.*

*¡Ay! Con las alas cubiertas de rocío  
se me esfuma en el balanceo de las olas el  
tiempo. Mañana, con sus alas  
resplandecientes, igual que ayer y hoy, se  
desvanecerá de nuevo el tiempo, hasta que yo  
mismo, elevándome con alas brillantes,  
desvanezca del mudable tiempo.*

## ANALISIS DE LA OBRA

### Auf dem Wasser zu singen

El propio título define cabalmente la composición, que es una de las más representativas del repertorio schubertiano. En la mano derecha se dibujan el incesante y suave movimiento de las olas y los cambiantes reflejos de la luz del atardecer, mientras los acordes en 6/8 de la mano izquierda marcan el balanceo de la barca. La continuidad de la figura de acompañamiento plasma el movimiento permanente e infinito del mar. La voz, que sigue a distancia de tercera inferior la melodía del piano, representa al poeta que, sentado en la barca, va respondiendo interiormente al estímulo del entorno natural. La estructura estrófica del Lied, de tres secciones idénticas, nos ayuda a captar mejor la quietud de la descripción: nada ocurre, sólo cambian los reflejos de la luz y con ellos los estados del alma. El modo de *lab menor* domina, dando al todo un toque melancólico que sólo en los finales de sección da paso a la claridad del modo mayor. De acuerdo con el texto, será en el postludio final cuando la luminosidad del modo mayor prevalezca definitivamente, al tiempo que la melodía se pierde en las alturas, como el espíritu que se desvanece del mudable tiempo.

Compás	1-8	9-21	22-29	30-34	35-47	48-55	56-60	61-73	74-80	81-87
Estruct	Intro	A	B	punteo	A'	B'	punteo	A''	B''	Coda
Tonal	lab m	labm	labm- LabM	Lab M	lab m	lab m	Lab M- lab m	lab m	lab m	Lab M



Lago Traun  
Gmunden, Austria



Early Evening at the Danube,  
Duernstein, Austria

***3. "The Kitchen",  
The Old maid and the Thief  
Gian Carlo Menotti  
(1770-1827)***

**ROMANTICISMO**



### 3.1 ASPECTOS BIOGRÁFICOS - GIANCARLO MENOTTI



Giancarlo Menotti nació en Cadegliano, en la provincia de Varese en 1911 y empezó a estudiar en el Conservatorio de Milán. Se trasladó a Estados Unidos donde, por sugerencia de Arturo Toscanini, se matriculó en el Curtis Institute of Music de Filadelfia dirigido por Rosario Scalero. Desde 1923 estudió en el conservatorio Giuseppe Verdi de Milán, después en 1928, se registra como estudiante en el Instituto de Música Curtis de Filadelfia, donde Menotti aprende las técnicas de composición.

Este compositor contemporáneo entre los más representados en el mundo debutó en 1937 en el Metropolitan de Nueva York con "Amelia al Ballo", ópera cómica en la que ya se manifestaban las características de un compositor ecléctico de inspiración pucciniana.

En 1939 estrenó "The Old Maid And The Thief" (La solterona y el ladrón), en 1945 "The Medium" (La Medium), en 1947 "The Telephone" (El Teléfono). En 1950, con "The Consul" (El Cónsul) obtuvo el Premio Pulitzer a la mejor obra musical del año y la portada de la prestigiosa revista "Time". La obra tuvo un gran impacto en el público por el tema político, al poner en escena en un país europeo sin identificar la situación de un luchador por la libertad herido en un enfrentamiento con la policía y obligado a huir abandonando a su mujer.

En 1951 compuso "Amahl and the Night Visitors" (Amahl y los Visitantes nocturnos), una de sus composiciones más populares, tierna y conmovedora. En 1954, "The Saint of Bleeker Street" (La Santa de Bleeker Street), representada en el Broadway Theatre de Nueva York, con la que Menotti ganó su segundo Pulitzer. En 1958 el compositor fundó el "Festival de los Dos Mundos" de Spoleto, una cita importante para las artes, animada por un espíritu de colaboración cultural, que Menotti dirigió con pasión durante casi cincuenta años. Fue también un gran director y dirigió para el Festival muchas ediciones de las óperas líricas en programa cosechando un gran éxito de público y crítica.

Convencido de la importancia del intercambio cultural entre Europa y América, en 1977 Giancarlo Menotti llevó el Festival de Spoleto a Estados Unidos, donde lo dirigió durante 17 años y a partir de 1986 en ocasiones también lo trasladó a Melbourne, Australia. Director Artístico de la Ópera de Roma de 1992 a 1994, posteriormente reanudó su actividad de compositor con el Trío para piano, violín y clarinete de 1997 y la cantata para coro y orquesta Jacob's Prayer. Giancarlo Menotti falleció, a la edad de 95 años el 1 de febrero de 2007 en Montecarlo. El Presidente de la República Italiana Giorgio Napolitano

expresó su conmoción por la desaparición del maestro, "compositor prestigioso de inconfundible genio artístico, con un gran amor por la paz que permitió que el Festival de los Dos Mundos de Spoleto, del que fue fundador e impulsor, se convirtiera en un punto de referencia para la cultura y la hermandad entre los pueblos".

Menotti, escribió entre otras, "Amelia va al baile", "El Dios de la Isla" y "El último salvaje", escritas originalmente en italiano. "Goya" (1986), escrita para Plácido Domingo, "El niño cantor" (1993), "Trío para piano, violín y clarinete" (1997), "Gloria" (1995), "Sobreviviente de la muerte de Orfeo" (1990) y "Llama de Amor" (1991).

Giancarlo Menotti muere el primero de Febrero de 2007.

En cuanto a Contexto Histórico, este autor también vivió dentro del Romanticismo, el cual ya mencioné anteriormente.

### 3.2 ANALISIS DE LA OBRA

La Solterona y el Ladron, trata de una vieja solterona y su muchacha, también soltera y q se muere de miedo por quedarse sola. Las dos viven juntas y un día un vagabundo toca la puerta. Leticia, la muchacha, lo encuentra encantador y convence a Miss Todd de dejarlo que se quede en la casa. Quedandose sin dinero por mantenerlo, las dos deciden robar un almacén de licores para darle el dinero y alcohol al vagabundo y cuando las van a descubrir, Leticia convence al vagabundo y huye con el. El aria que inclui en mi programa es cuando Leticia esta sola en la cocina diciendo que ama al ladrón y pidiéndole que la robe, que se la lleve para vivir juntos su amor.

En el Recitativo tenemos un compás de 12/8, aire *Larghetto* y una tonalidad de *la menor*. El aria comienza con un compás en 7/8 y tonalidad de *Re Mayor*, en los siguientes dos compases cambiamos a 4/4, para después cambiar a 3/4 por cuatro compases. Menotti nos lleva ahora a un compás en 4/4, después nos da tres en 3/4, uno en 7/8, para terminar con un compás en 4/4 antes de cambiar de tonalidad a *fa menor*. Después de dos compases en la nueva tonalidad, se nos presentan dos compases en 5/4, para volver a cambiar de tonalidad a *Fa Mayor* con tres compases en 4/4 y uno en 3/4. Al cambiar a 4/4 (seis compases) cambiamos a *sol menor*. En el No.101 estamos en 3/4 durante 2 compases, luego tenemos un compás en 4/4, uno en 3/4, tres en 4/4, para terminar con dos compases en 3/4 y cambiando de tonalidad a *Re Mayor*. Como podemos ver, esta aria tiene múltiples cambios tanto de compás, como de aire y tonalidad, por lo que a continuación presento una tabla con los cambios mencionados:

Aire	Compás	Tonalidad	No de compases
Larghetto	12/8	La menor	23 (introducción)
Adagio ma non troppo	7/8	Re Mayor	1
“”	4/4	Re Mayor	2
“”	3/4	Re Mayor	4
“”	4/4	Re Mayor	1
“”	3/4	Re Mayor	3
“”	7/8	Re Mayor	1
“”	4/4	Re Mayor	1
“”	4/4	Fa menor	2
“”	5/4	Fa menor	2
“”	4/4	Fa Mayor	3
“”	3/4	Fa Mayor	1
“”	4/4	Sol menor	6
“”	3/4	Sol menor	2
“”	4/4	Sol menor	1
“”	3/4	Sol menor	1
Adagio	4/4	Sol menor	3
A tempo y rit	3/4	Re Mayor	2

### 3.3 TRADUCCIÓN

*"The Kitchen",  
The Old maid and the Thief*

What a curse for a woman  
is a timid man  
A week has gone by  
he had plenty of chances  
but he made no advances.  
Miss Todd schemes and labors to  
get him some money.  
She robs friends and neighbors  
the club and the church.  
He takes all the money  
with a smile that entrances..  
but still makes no advances.  
The old woman sighs  
and makes languid eyes.  
All the drawers are wide open  
all the doors are unlocked  
He neither seems pleased nor shocked  
He eats and drinks and sleeps,  
he talks or baseball and boxing  
but that is all.  
What a curse for a woman  
is a timid man!  
Steal me, Oh steal me sweet thief,  
for time's flight is stealing my youth  
and the cares of life' steel fleeting time

Steal me, thief, for life is brief  
and full of theft and strife.  
And then with furtive step  
death comes and steals time and life.  
O sweet thief, I pray make me die  
before dark death steals her prey  
Steal my lips before they crumble to dust.

Steal my heart before death must.  
Steal my cheeks before they're sunk and  
decayed  
Steal my breath before it will fade  
Steal my lips, steal my heart,  
steal my cheeks, steal oh steal my breath  
and make me die before death will steal her  
prey.  
Oh steal me!  
For time's flight is stealing my youth.

Que maldición para una mujer  
es un hombre tímido  
ha pasado una semana  
ha tenido muchas oportunidades  
pero ni lo ha intentado  
Miss Todd planea y se esfuerza  
para conseguirle dinero.  
Roba a amigos y vecinos  
al club y a la iglesia.  
El toma todo el dinero  
con una sonrisa que encanta..  
pero no pasa nada.  
La vieja lo ve con vana ilusión

Todos los cajones están abiertos  
todas las puertas abiertas.  
El no parece ni satisfecho ni asombrado.  
El come, bebe, duerme,  
habla de baseball y box..  
pero eso es todo.  
Que maldición para una mujer!  
es un hombre tímido!  
Roba, oh róbame dulce ladrón  
porque el tiempo vuela y me roba la  
juventud y las inquietudes de la vida roban  
el tiempo fugaz  
Róbame ladrón, porque la vida es breve y  
llena de hurto y rivalidad.  
Y así con paso furtivo, la muerte  
viene y se roba el tiempo y la vida.  
Oh dulce ladrón, hazme morir antes de que  
la muerte tome su presa.  
Roba mis labios antes de que se  
desmoronen en polvo.  
Roba mi corazón antes que la muerte  
Roba mis cachetes antes de que se hundan y  
desintegren  
Roba mi aliento antes de que desaparezca  
Roba mis labios, roba mi corazón,  
roba mis cachetes, roba oh roba mi aliento y  
hazme morir antes de que la muerte robe a  
su presa.  
Oh robame!  
Porque el vuelo del tiempo  
me esta robando mi juventud.

*4. "Youkali",  
Tango Habanera  
Kurt Weill  
(1900-1950)*

**EXPRESIONISMO**

## 4.2 EXPRESIONISMO

Movimiento estético que floreció en Europa, en especial en el área alemana, en el primer cuarto del s. XX (entre 1905 y 1925) y que se caracterizó por la expresividad anímica y subjetiva del arte, como reacción frente a la sensorialidad del impresionismo y el positivismo de fines del s. XIX. La música expresionista se caracteriza por el intenso empleo del cromatismo y por la tensión expresiva, a menudo teñida de pesimismo. Sus compositores más representativos son los miembros de la llamada escuela de Viena (Schönberg, Berg y Webern).

Mientras esto ocurría en el área cultural que reconocía a París como su epicentro, en el seno del Imperio Austro-Húngaro se produce una inexorable transición: la que partiendo del posromanticismo va a desembocar en el expresionismo. La arquitectura tuvo su representación en el expresionismo principalmente a través de la obra de Hans Poelzig, Erich Mendelsohn, Max Berg y Bruno Taut, entre otros. En las obras de estos autores están presentes algunas de las constantes más características del expresionismo. Ello se evidencia tanto en el movimiento y la deformación expresiva de la materia en la Torre Einstein, en Potsdam, de Mendelsohn, como en la escala cuasi pesadillesca y las columnas "óseas" del Jarhunderthalle de Max Berg, tan similar en su clima a las amenazantes escenografías del cine expresionista. Similitud que no es de extrañar, pues muchos de estos arquitectos fueron los autores de esas escenografías, antes de poder concretar sus obras construidas. Quizás en ninguna otra expresión esta transición se pueda seguir en forma tan patente como en la música.

El postromanticismo de los grandes dramas wagnerianos había entronizado un mundo musical complejo, cada vez más alejado de la claridad y simplicidad del clasicismo. Una orquesta sobredimensionada y una escritura cada vez más matizada y cromática estaban al servicio de la descripción de los grandes dramas históricos y/o de los sentimientos personales del compositor.

El romanticismo tardío de compositores como Bruckner siguió en esta línea. Gustav Mahler continuó por este mismo camino con sus enormes sinfonías pero en sus obras posteriores se aventura a una expansión de la tonalidad desconocida hasta entonces, aunque sin llegar a perder el control sobre ella. Esto es especialmente notable en su Novena Sinfonía de 1909 y en *Das Lied der Erde* (La canción de la Tierra, 1908). En ambas obras se hallan atisbos característicos del expresionismo musical, marcando claramente el camino que habrían de recorrer por sus seguidores. Otro tanto cabe decir de Richard Strauss. Las primeras obras de este autor, básicamente sus poemas sinfónicos, rinden tributo a la herencia wagneriana. Pero en algunas óperas compuestas a partir de 1905 -basadas más en la forma sinfónica que en el drama musical wagneriano- lleva a sus últimas consecuencias el lenguaje cromático entronizado a partir de *Tristán e Isolda*. Esto ocurre tanto en *Salomé*, con texto de Oscar Wilde -una obra violentamente dramática, llena de tensiones armónicas, de carácter ya abiertamente expresionista- como en *Elektra*, sobre libro de Hugh von Hofmannsthal. La escritura armónica de estas obras está llena de disonancias agrestes que superan los límites de la tonalidad: incluso la voz es tratada con violencia y a menudo no es

otra cosa que un simple grito. Con estas obras que pueden ser calificadas ya de expresionistas se llega a una situación límite en el campo de lo tonal. Dicho límite va a ser finalmente franqueado en la siguiente generación por Schoenberg, tributario de ambos autores. La misma sensibilidad mórbida y exasperada que impera en las citadas obras de Strauss se puede encontrar en la obra de los primeros pintores expresionistas. Ello es visible tanto en Salomé de Gustav Klimt, inspirada en la obra de Strauss, como en el célebre Grito, de Eduard Munch. Contemporáneamente a estos fenómenos tiene lugar en Austria el movimiento de la Secesión Vienesa. La reacción que la Secesión propone contra la arquitectura académica admite una gradación de matices. En su fundador Otto Wagner, muy comprometido aún con el monumentalismo de la arquitectura oficial del imperio, se manifiesta básicamente como una simplificación y estilización de la iconografía clásica, mientras que en su discípulo Josef Hofmann aparece una sensibilidad más libre -como se hace evidente en su magnífico Palacio Stoclett. Esta libertad se acentúa más aun en la obra de Josef María Olbrich, particularmente en el diseño de obras como la Colonia de Artistas en Darmstadt. Finalmente, la corriente expresionista hace su completa eclosión en vísperas de la Primera Guerra Mundial, alrededor de 1911. En ese año tiene lugar la primera exposición del grupo Der blaue Reiter (El jinete azul).

Los pintores más destacados del grupo fueron Vassily Kandinsky, Oscar Kokoschka y Franz Marc. En torno de ellos y afines a su estética se nuclearon los escritores Georg Trakl, Stefan George, Georges Heim, y los músicos Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern.

La estética exasperada del expresionismo se extendió como pocos otros movimientos a todas las esferas de la actividad artística, debido a su coherencia y su evidente identificación con ciertos rasgos propios de la sensibilidad germánica. Tuvo un importante desarrollo en el naciente cine alemán, a través de creadores como Murnau y Fritz Lang, y dio lugar a la creación de la danza expresionista, una de las vertientes más significativas de la danza contemporánea, con creadores como Rudolf von Laban, Dore Hoyer, Kurt Joos y cuya huella puede rastrearse hasta nuestros días en la obra de coreógrafas como Pina Bausch y Suzanne Linke. El ballet La mesa verde de K. Joos se considera la obra precursora de la tendencia expresionista. Es de notar, a propósito de la mencionada coherencia interna del movimiento, los múltiples contactos y la multiplicidad de expresiones de sus integrantes. En la publicación del catálogo de la exposición de 1911, titulado también Der blaue Reiter y publicado al año siguiente, encontramos dos obras dramáticas del pintor Kandinsky, así como pinturas del músico Schoenberg, un artículo suyo sobre la relación con el texto, y reproducciones en facsímil de obras musicales suyas y de sus discípulos Berg y Webern. Kandinsky y Schoenberg, por otra parte, hablaban frecuentemente de sus problemas artísticos y no en vano fueron los que llevaron más lejos la revuelta expresionista en el sentido de ruptura con las reglas tradicionales del arte. Kandinsky, en efecto, supera rápidamente la estética expresionista y abre las puertas de la abstracción.

Ya en 1908 consignaba, después de haber descubierto la sorpresa maravillada que le proporcionaba una de sus obras puesta al revés y despojada así de toda significación fuera de la pictórica: "Una cosa me resultó muy clara: la objetividad, la descripción de los objetos no había tenido ningún lugar en mis lienzos e incluso les era perjudicial". Algo similar ocurre en el ámbito de la música, en la cuál, bajo el común denominador estético del expresionismo, se lleva la tonalidad hasta sus límites extremos para desembocar finalmente en el atonalismo.

La trayectoria de Arnold Schoenberg es ilustrativa al respecto. Si una obra como Noche transfigurada reconoce aún una filiación claramente posromántica, los Gurre Lieder avanzan decididamente hacia una expansión de la tonalidad, manteniéndose aún dentro de ella, mientras que Erwartung (La espera, 1909), Pierrot Lunaire (Pierrot Lunar, 1912) y Die glückliche Hand (La mano feliz, 1913) son ya plenamente atonales. Lo mismo se puede decir de su discípulo Alban Berg. Mientras que sus primeras obras como la Sonata op. 1 (1908) y los Lieder, op. 2 (1909) fueron escritas dentro del marco de la tonalidad, la ópera Wozzek basada en la obra del poeta Georges Büchner ya es plenamente atonal, al mismo tiempo que una de las cumbres artísticas del movimiento.



## 4.2 ASPECTOS BIOGRÁFICOS



**Kurt Weill**

*Dessau, Alemania 1900 - Nueva York, 1950*

Compositor estadounidense de origen alemán cuyas obras escénicas de temática contemporánea integran con gran talento unas técnicas musicales avanzadas con elementos de la música popular. Nacido en Dessau, Alemania estudió con el compositor italiano Ferruccio Busoni y con el alemán Engelbert Humperdinck. Después de escribir obras muy elaboradas, experimentó la influencia del jazz, simplificó el registro y se dedicó a componer para el teatro expresionista. De su encuentro con Bertolt Brecht, poeta y dramaturgo alemán, se creó una nueva forma de teatro musical y surgieron dos composiciones magistrales de brillantez musical, satíricas y didácticas, con las cuales obtendría fama internacional: “La ópera de los tres cuartos” (Die Dreigroschenoper) (1928), una paráfrasis moderna de The Beggar’s Opera (La ópera del mendigo, 1728) del escritor británico John Gay; y “Grandeza y decadencia de la ciudad de Mahagonny” (Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny) (1930). Sus comienzos musicales están basados en el neoclasicismo aunque también entró en contacto con el dodecafonismo de Schönberg siempre contando con un perfecto dominio armónico.

En las décadas de 1920 y 1930 también compuso una serie de piezas instrumentales, incluidas dos sinfonías (1921, 1934), un cuarteto de cuerdas (1923) y un concierto para violín (1924) que evidenciaba un lenguaje más duro y casi atonal, influido por las obras expresionistas de Arnold Schönberg. Después que las obras de Weill fueran tildadas de subversivas y prohibidas por los nazis en Alemania, Weill y su esposa, la actriz y cantante Lotte Lenya, se trasladaron a París en 1933 y más tarde a Estados Unidos donde compuso varios musicales para los teatros de Broadway.

Expulsado de su patria por los nazis a causa de su origen judío, se refugió en París, donde compuso “Los siete pecados capitales” (1933). Residió luego en Londres y más tarde en Estados Unidos, donde se instaló definitivamente con su esposa. Fue autor así mismo de

varias comedias musicales, como “Knickerbocker Holiday” (1938) y “One touch of Venus” (1943). Lo que causó el repudio de los musicólogos que acusaban a Weill de componer música sin pretensiones y de escribir sólo aquello que gustaba al público de la época. Muere en Nueva York el 3 de abril de 1950.

---

## Las obras de Kurt Weill

### **Música orquestal**

2 sinfonías  
Quodlibet para orquesta

### **Conciertos**

Concierto para violín

### **Música de cámara**

Sonata para cello  
2 Cuartetos para cuerdas (uno reconocido)

### **Canciones**

Ciclo de canciones Frauentanz (Women's Dance) para soprano, flauta, viola, clarinete, corno y bajo

Three Walt Whitman Songs para voz y piano

Balada Vom Tod im Wald para bass y diez instrumentos de viento

## **Cantatas**

cantata The Ballad of Magna Carta para voz solista, coro y orquesta  
cantata Das Berliner Requiem para voces masculinas y orquesta de vientos.  
cantata Der Lindberghflug para solistas y orquesta  
cantata Der neue Orpheus para soprano, solo de violín, coro y orquesta.

## **Música coral y vocal**

Kiddish para cantor, coro y órgano  
Zu Potsdam unter den Eichen para coro masculino sin acompañamiento

## **Trabajos de escena**

oratorio dramático The Eternal Road  
ballet Die Sieben Todsünden der Kleinbürger (The Seven Deadly Sins)

## **Óperas**

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (The Rise and Fall of the City of Mahagonny), Die Bürgschaft, Down in the Valley, Die Dreigroschenoper (The Threepenny Opera), Happy End, Der Jasager, A Kingdom for a Cow, Der Protagonist, Royal Palace, Der Silbersee, Street Scene and Das Zar lässt sich photographieren

## **Musicales**

Johnny Johnson, Lady in the Dark, Knickerbocker Holiday, Lost in the Stars y One Touch of Venus

## **Otros**

Música de película  
Música incidental

## Operas de Kurt Weill

### **Der Jasager**

(1939, Bertolt Brecht)

### **Der Kuhhandel, or A Kingdom for a Cow**

(1933, R. Vambery)

### **Der Silbersee**

(1939)

### **Die Dreigroschenoper**

(1928, Brecht Bertolt, after John Gay)

### **Down in the Valley**

(1948, A. Sandgaard)

### **Happy End**

(1929, Hauptmann and Brecht)

### **Lost in the Stars**

(1949, M. Anderson)

### **Mahagonny**

(1929, Bertolt Brecht)

### **Street Scene**

(1946, E. Rice and L. Hughes)

### **Zar lässt sich Photographieren**

(1928, G. Kaiser)

### 4.3 BREVE ANÁLISIS DE LA OBRA

Este tango habanera de Kurt Weill nos habla de una isla de ensueño en la que todos nuestros deseos se hacen realidad, donde uno deja todas sus preocupaciones. En la segunda estrofa el personaje cae en que la isla no es real y nos habla de la vida cotidiana y cansada donde el alma busca el olvido y lo busca en Youkali

Esta pieza tiene un compás de 2/4, tonalidad de *Re menor* y tenemos como indicación  $M^t$  de tango habanera. En el segundo compás tenemos barras de repetición que nos indican repetir toda la pieza con un segundo texto, que sólo varía del primero en su final el cual se nos indica con una segunda casilla, nueve compases antes del final.

<b>Compases</b>	1 – 17	18 - 34	35 - 51	52 - 83
<b>Estructura</b>	Introducción	A	B	C
<b>Tonalidad</b>	Re menor	Re menor	Re menor	Re menor

## 4.4 TRADUCCIÓN

### YOUKALI

C'est presqu'au bout du monde,  
ma barque vagabonde,  
errant au gré de l'onde,  
M'y conduisit un jour.

L'île est toute petite,  
Mais la féé qui l'habite  
Gentiment nous invite  
A en faire le tour.

Youkali,  
C'est le pays de nos desirs,  
Youkali,  
C'est le bonheur, c'est le plaisir

Youkali,  
C'est la terre où l'in quitte tous les  
soucis,  
C'est, dans notre nuit,  
comme une éclaircie,  
l'e toile qu'on suit  
C'est Youkali!

Youkali,  
C'est le respect de tous les voeux  
échangés,  
Youkali,  
C'est le pays des beaux amours  
partagés,

C'est l'espérance  
Qui est au coeur de tous les humains,  
La délivrance que nous attendons tous  
pour demain,

Youkali,  
c'est le pays de nos désirs,  
Youkali,  
c'est le bonheur,  
c'est le plaisir

Casi en la orilla del mundo  
mi barca vagabunda,  
que errante al capricho de las olas,  
un día me condujo hasta allí.

La isla es muy pequeña,  
pero el hada que la habita  
gentilmente nos invita  
a recorrerla.

Youkali,  
es el país de nuestros deseos,  
Youkali,  
es la felicidad, es el placer.

Youkali,  
es la tierra donde uno  
deja todas sus preocupaciones,  
es una tregua dentro de nuestras noches.  
La estrella que uno sigue  
¡es Youkali!

Youkali,  
es el respeto a todas las promesas  
intercambiadas.  
Youkali,  
es el país de los bellos amores  
compartidos.

Es la esperanza  
que está en el corazón de los hombres,  
la liberación que todos esperamos para  
mañana.

Youkali,  
es el país de nuestros deseos,  
Youkali,  
es la felicidad, es el placer.

Mais c'est un rêve, une folie,  
Il n'y a pas de Youkali!

Et la vie nous en traîne,  
Lassante, quotidienne,  
Mais la pauvre âme humaine,  
Cherchant partout l'oubli,

A pour quitter la terre,  
Su trouver le mystère  
Où nos rêves se terrent,  
En quelque Youkali.

Pero es un sueño, una locura,  
No existe Youkali.

Y la vida nos arrastra,  
cansada, cotidiana,  
pero la pobre alma  
busca en todos lados el olvido.

Para dejar la tierra,  
encontrar el misterio  
donde los sueños no se oculten,  
en algún Youkali...

**5. "Rita",  
Gaetano Donizetti  
(1797-1848)**

**ROMANTICISMO**



## 5.1 Aspectos biográficos de Gaetano Donizetti

G. Donizetti nació el 29 de noviembre de 1797 en Bérgamo y murió el 8 de abril de 1848 en su misma ciudad natal. En el marco de sus 51 años de vida tuvo como contemporáneos a compositores como Beethoven, Bellini, Cherubini, Chopin, Clementi, Glinka, Haydn, E.T.A. Hoffmann, Lortzing, Mendelssohn, Meyerbeer, Paer, Paganini, Spontini, Verdi, Wagner y Weber, por no citar más que a los de primera magnitud. Esta relación permite encuadrar el espacio vital de Donizetti en una época a caballo entre el clasicismo vienés y los primeros albores del Romanticismo y de los nacionalismos.

Donizetti, el quinto hijo de Andrea Donizetti y Domenica Nava, tuvo unos orígenes muy humildes. En el año 1806 fue admitido como alumno de canto y clavicémbalo en la escuela de música llamada “Lezioni Caritatevoli” que el compositor y pedagogo Simon Mayr había abierto en Bérgamo ese mismo año. Enseguida Donizetti atrajo la atención de Mayr, y ya en 1811, a los 14 años, recitó, cantó e improvisó al clavicémbalo una farsa de aquél, *Il piccolo compositore di musica*. Convencido Mayr de las cualidades fuera de lo común de su joven alumno, hizo los arreglos necesarios para que en 1815 fuera a estudiar contrapunto con el famoso padre Mattei en Bolonia, donde permaneció hasta noviembre de 1817. Allí, en el breve espacio de dos años, Donizetti perfeccionó sus conocimientos como compositor de sinfonías y cuartetos, demostrando a todos la rapidez con que asimilaba el arte de la composición musical. Una sinfonía escrita por él y que lleva fecha de 19 de noviembre de 1816 tiene escrita la indicación *fatta in un'ora e un quarto* (hecha en una hora y cuarto).

Donizetti le correspondió vivir uno de los períodos más densos y conflictivos de la historia de la humanidad: la “era de las revoluciones y de las luchas nacionales”.

La trayectoria histórica del mundo entre el último tercio del siglo XVIII y el primero del XIX está gobernada por tres líneas maestras: la ruptura político-ideológica que supone la Revolución francesa y su posterior derivación en el ascenso, hegemonía y caída del imperio napoleónico; la progresión hacia la independencia de las colonias americanas frente a las coronas europeas, y el comienzo de la era industrial.

### Los primeros éxitos

A su regreso a Bérgamo, Donizetti continuó componiendo cuartetos en los que él mismo solía tocar la parte de viola. Al mismo tiempo, comenzó a escribir composiciones de carácter religioso y sus primeras óperas. Venecia y Mantua fueron las primeras ciudades en que las óperas donizettianas se representaron.

En enero de 1822 estrenó en el Teatro Argentina de Roma la ópera *Zoraida di Granata*. En este mismo año, el Teatro Nuovo de Nápoles y La Scala de Milán estrenaron otras dos óperas suyas: *La Zingara e I Pirata*.

La primera ópera bufa de importancia la compuso en colaboración con el famoso libretista Jacopo Ferretti. Se trata de *L'ajo nell'imbarazzo* (1824). La increíble facilidad

para componer, la fuerza dramática de su música, que llega directamente al público, la necesidad económica y los repetidos éxitos que obtuvo ante públicos como los de Palermo, Roma, Nápoles y Milán, fueron las causas que decidieron a Donizetti a concentrar su actividad como compositor en el mundo del teatro lírico. Por término medio, escribió cuatro óperas anuales, pero su actividad no se redujo sólo a este campo, sino que abarcó los más variados aspectos del teatro musical, desde maestro de canto y maestro preparador, hasta director escénico y director de orquesta.

En 1828, Donizetti se unió en matrimonio con Virginia Vaselli (1808-37), hija de un conocido jurista romano. El nuevo matrimonio estableció su residencia en Nápoles. Durante este período salieron de su pluma sus primeras obras maestras: *Anna Bolena*, con libreto de Romani, en 1830; *L'elisir d'amore*, también con libreto de Romani basado en la novela *Le filtre* de Augustin Eugène Scribe, en 1832; *Lucrezia Borgia*, con texto así mismo de Romani según la novela de Victor Hugo, en 1833; *Maria Stuarda*, con libreto de Bardari según el drama homónimo de Schiller, en 1834, y, finalmente, en 1835, su obra maestra: *Lucia di Lammermoor*, que contó con un excelente libreto de Salvatore Cammarano basado en la novela de Sir Walter Scott *The Bride of Lammermoor* (La novia de Lammermoor).

### **El triunfo internacional**

Lógicamente, la fama de Donizetti comenzó a extenderse allende los Alpes. Como ya había ocurrido con Rossini, Spontini, Cherubini y Bellini, Donizetti también fue llamado por el Théâtre-Italien de París, concretamente, por recomendación de Rossini. Allí fue donde, en marzo de 1835, estrenó su *Martin Falliero*. La cual fue dada a conocer, poco después, en Londres y Florencia.

Entre todos los libretistas que colaboraron con Donizetti, Salvatore Cammarano fue el que mejor supo adaptarse al carácter romántico del compositor. El éxito que su trabajo en común, *Lucia di Lammermoor*, obtuvo en la Ópera de París se vio ensombrecido por la noticia de la temprana muerte de Bellini, ocurrida en las cercanías de la capital francesa y que llegó a oídos de Donizetti tres días antes del estreno parisino de esta obra. Bajo el sentimiento de dolor provocado por esta noticia, Donizetti escribió el *Lamento a la muerte* de Bellini y una magnífica *Misa de Réquiem*, así como en sinfonía sobre temas bellinianos.

Entre los años 1834 y 1838, la actividad como compositor de Donizetti cedió temporalmente por no haber sido elegido como director del Real Colegio de Música en Nápoles, dónde impartía clases de contrapunto y composición, también debido a la muerte de sus padres y de una hija nacida prematuramente, así como la muerte de su esposa en 1837. En este delicado momento de su vida, Donizetti optó por instalarse en París, a donde llegó en octubre de 1838. Fue en esta ciudad donde su actividad creadora volvió a resurgir con renovada fuerza para dar lugar al período de obras escritas en francés. En 1840 estrenó tres obras que confirmaron su fama: *La fille du régiment*, con libreto de Saint-Georges y Bayard, *La favorite*, que fue escrita por Royer y Vaës, y la segunda versión de su ópera *Poliuto*, a la que su libretista, Scribe, dio el título de *Les martyrs*.

En 1842 escribió su última obra maestra: *Don Pasquale*, que con libreto de Ruffini y del propio Donizetti, se estrenó en el Théâtre-Italien en 1843, año en que también estrenó, en la Ópera parisina y con poco éxito, su última obra: *Don Sébastien, roi de Portugal*, con libreto de Scribe.

## **El fin**

Durante los ensayos de esta ópera, Donizetti exteriorizó algunas anomalías en su comportamiento que se acentuaron en el curso de los años siguientes de tal modo que determinaron su ingreso, en febrero de 1846, en el sanatorio de Ivry, cercano a París. En él pasó 17 meses, durante los que se agravó su enfermedad, una degeneración cerebro-espinal de origen sifilítico, que le produjo parálisis y una casi total pérdida de la facultad del habla. En septiembre de 1847 su sobrino Andrea Donizetti consiguió permiso para trasladarlo a su ciudad natal, donde murió en abril del año siguiente habiendo sido objeto de todo género de reconocimientos oficiales por parte de sus contemporáneos.

## **Estudio crítico de su obra**

La vida de Donizetti estuvo intensamente dedicada a la composición. El catálogo de sus obras arroja el elevado número de seiscientos once, de las que setenta y una son óperas. Una producción compuesta, en su mayoría, entre los años 1826 y 1845, lo que da una media de veinte composiciones al año, cantidad nada desdeñable si se tiene en cuenta que muchas de estas obras son óperas, cuya duración no suele ser inferior a tres horas. Esto hace que su calidad media no sea siempre excepcional, ya que la obra de arte genial no nace, por lo general, de un encargo o de una obligación, sino que es fruto de una necesidad vital del compositor, necesidad que no atiende a motivaciones económicas, a contratos de empresarios o a encargos de mecenas reales.

Una gran intuición, unida a una capacidad expresiva fuera de lo común, son las características principales de la obra lírica de Donizetti. Hay que distinguir, sin embargo, entre las obras escritas según la moda y las formas musicales en uso y las verdaderas obras maestras. Las primeras requieren solamente el conocimiento de las normas académicas y una técnica compositiva adecuada. La obra genial, por el contrario, está muy por encima de todo ello; se caracteriza por saltarse las normas en vigor y por usar, las técnicas compositivas como medio de expresión y no como fin en si mismas. De las setenta y una óperas que Donizetti escribió, solamente unas pocas pertenecen a la categoría de obras maestras, pero bastan para situarle en un puesto de primacía entre los compositores lírico-románticos.

Si Rossini fue el innovador de la forma de la ópera napolitana y Bellini dio a la ópera romántica un patetismo de tipo lírico y aristocrático, Donizetti fue quien, con su temperamento volcánico, supo expresar, como nadie lo había hecho antes, las situaciones dramáticas de sus personajes. A ello hay que añadir su gran preparación técnica, concedora de todas las formas líricas y de las extraordinarias capacidades de la voz humana —que había aprendido por propia experiencia— y un instinto teatral que no le engañó nunca.

De este modo, Donizetti desarrolló un sistema dramático y psicológico que le sirvió para identificarse completamente con sus personajes. Esto explica que sus héroes y heroínas más geniales (Lucia, Nemorino, Don Pasquale) se hiciesen inmediatamente populares y continúen siendo todavía hoy.

En sus óperas Donizetti consiguió aunar, de un modo aparentemente fácil, la línea melódica y el carácter dramático, la claridad de la melodía y la expresión del sentimiento. Con un gusto exquisito llegó a borrar la frontera de la ópera bufa y la ópera seria. Quizá sea ésta su mayor aportación a la historia de la ópera italiana.

Donizetti, a través de su sensibilidad romántica, convirtió en figuras humanas a los personajes de la ópera bufa italiana, unos personajes que, antes de él, habían sido sólo figuras cómicas. También su sentimiento religioso le hizo, a menudo, inclinarse hacia lo patético. Todos estos factores, unidos entre sí, hicieron que la personalidad artística de Donizetti se desvinculase y liberase totalmente de la influencia de Rossini, preparando con ello el camino al dramatismo de Verdi. Cabría afirmar que, sin Donizetti, Verdi sería impensable. En esto radica su gloria: en el papel providencial que le tocó desempeñar en la historia de la ópera italiana.

### **Aspectos interpretativos**

Los compositores estaban al servicio de los empresarios, de los mecenas y de los mismos intérpretes. No es de extrañar, pues, que Donizetti fuese una víctima más de las costumbres de su época. Analicemos, a continuación, en qué situación se encontraba el teatro lírico y qué consecuencias acarrearía esta situación.

### **Cantantes y orquesta**

En primer lugar estaban los cantantes. En vida de Rossini y a raíz de la prohibición napoleónica, los castrados abandonaron los escenarios de ópera haciendo desaparecer con ellos una técnica de canto que había sido considerada – y lo sigue siendo- como la más perfecta. Rossini mismo dejó de componer en gran parte por la nueva situación creada y no, como a menudo se ha dicho, por su deseo de dedicarse a la “buena vida”. El canto rossiniano, por esencia virtuosístico, requería una técnica perfecta, una facilidad “natural” para las florituras, facilidad que lógicamente, tenían los castrados.

El canto belliniano, por el contrario, era esencialmente melódico y dio paso a un estilo en el que la nueva figura central de las óperas iba a ser la prima donna. Los compositores, pues, se vieron obligados a escribir para una determinada *prima donna* que, a su vez, trataría por todos los medios de servir, no al compositor, sino a su propia voz o a su habilidad para hacer variaciones sobre la melodía escrita por el compositor.

No es de extrañar, por ello, que en el caso de Donizetti, y concretamente en el de *Lucia di Lammermoor*, la parte de la protagonista, escrita originalmente en la tesitura de soprano lírica, se viese, poco después de la muerte de su autor, transportada de tonalidad y adaptada a la tesitura de soprano ligera o coloratura. Ahora bien (y ésta es la parte falsa de la argumentación de lo que opinan que dentro del estilo belcantista caben todas estas veleidades y libertades), el hecho de que ésta fuese la costumbre y la práctica de la época no quiere decir que los compositores se considerasen felices por ello y aprobasen el

sistema. Las palabras de Donizetti que hemos transcrito expresan más bien lo contrario. No ha sido hasta nuestros días, concretamente hasta la llegada de directores de orquesta como Toscanini, Sabata, etc., y de cantantes como Maria Callas cuando las obras de Bellini y Donizetti han vuelto a cobrar su carácter original, libre de falsedades y demostraciones de mal gusto.

En segundo lugar había que tener en cuenta a la orquesta. En la época de Donizetti la orquesta empezaba a transformarse para convertirse en la gran formación que conocemos hoy día. La orquestación de las óperas de Rossini forma sobre la escena un bloque con el canto. En cambio, la orquestación romántica comenzó, con Bellini, a ser un tapiz, un fondo sobre el que se perfila y predomina la línea melódica. Gracias a su intuición dramática, Donizetti dio un paso adelante expresando con línea somera, pero segura, situaciones y sentimientos. No hay más que recordar las breves introducciones a las arias y los recitativos dramáticos, donde, con breve trazo, la orquesta expresa lo que el texto dirá a continuación, para comprender el avance que la orquestación experimentó en la obras donizettianas y su condición de precursora de la orquesta de Verdi. Con Donizetti, la orquesta comenzó a tomar colores propios. Esto es así porque todo compositor genial.

Este autor vivió en la época del romanticismo, el cual expuse ampliamente al hablar de Franz Schubert.

### **RITA, ou Le Mari battu (Rita, o el marido golpeado)**

Gaetano Donizetti (Bérgamo 1797 - Bérgamo 1848) acabó de componer esta obra en 1841, pero no fue hasta 20 años más tarde que la ópera se representó, póstu-mamente, en un teatro.

En junio de 1841, Donizetti pidió a su amigo Gustavo Vaëz, poeta francés, un texto para componer una ópera de cámara. La partitura completa fue encontrada entre los manuscritos que Donizetti dejó tras su muerte. Así la noche del 7 de mayo de 1860, *Rita ó El Marido golpeado*, ópera cómica en un acto, subió a la escena del Teatro de la *Opéra Comique* de París, con el título de *Deux hommes et une femme* (Dos hombres y una mujer) en su versión francesa.

La partitura fue vendida al editor parisiense Schoenenberger en el año de 1885. Pasaron cinco años más para que la comedia viera nuevamente la luz, presentándose en 1890, sin éxito alguno. No fue sino hasta 1965 (más de cien años después de la muerte de Donizetti), que se repuso la obra pero en su versión italiana, presentándose en el teatro de la Piccola Scala con un éxito rotundo.

Debido a sus modestas dimensiones y su espléndida composición formal, armónica y melódica, la ópera se ha seguido presentando, principalmente en su versión italiana, en diferentes casas de ópera y en teatros más modestos. A la fecha existen tres grabaciones.

La partitura no es pretenciosa, pero está elaborado con el buen gusto y exquisita técnica que caracterizó la música de Donizetti. Imponerle un tono de farsa haría peligrar el equilibrio de su fina y refinada esencia de comedia doméstica. <sup>1</sup>

Es de hacer notar que *Rita*, es la única ópera que Donizetti no escribió por encargo y que éste jamás la vio representada.

## 5.2 SINOPSIS

Rita es la dueña de un hospedaje en Bérgamo (Italia). Se ha quedado viuda de Gasparo, un marido que tenía la costumbre de pegarle. Ella cree que ha muerto en un naufragio. Un incendio acaba con su vivienda y con todo el pueblo donde vivía.

En esa vorágine conoce a Beppe con quien se casa. Su nuevo marido es muy distinto a Gasparo y Rita pone en práctica la antigua costumbre de su primer marido, pegarle a Beppe. Ella es quien manda, habla por los dos y le pega a Beppe.

De pronto, aparece Gasparo, que no ha fallecido sino que se salvó del naufragio y desde entonces vive en el Canadá, donde tiene grandes plantaciones y se ha hecho rico. Ha vuelto a Bérgamo a buscar el certificado de defunción de Rita, pues él cree que ha muerto en el incendio, y lo necesita para casarse con su novia canadiense.

Llega al hospedaje reconstruido de Rita para pasar la noche, topándose con Beppe y dándose cuenta que éste es un hombre golpeado. Gasparo le enseña cómo tratar a las mujeres. Beppe, al ver los documentos de Gasparo se da cuenta que es el marido muerto de su mujer y lo invita a quedarse con ella para así él poder ser libre de Rita y ya no recibir tanto maltrato. Gasparo no accede y llegan a un acuerdo: deciden que la suerte del juego de la morra determine quién se queda con Rita. Los dos hacen trampas para perder, ya que ninguno quiere quedarse con ella. Gana Gasparo y, Beppe se siente feliz por la libertad obtenida gracias al juego de la morra.

Gasparo habla con Rita, diciéndole que ha vuelto porque la ama; pero en realidad lo que desea es el acta de matrimonio para romperla y poder casarse con la canadiense. Rita se da cuenta y no accede, Beppe está por escaparse y es interceptado por Rita. Gasparo logra con engaños y trucos sacarle el acta de matrimonio a Rita y se vuelve al Canadá, dejando a Beppe y Rita en más armoniosa relación.

---

<sup>1</sup> The New Grove Dictionary of Opera. Tomo III, Op. Cit. Págs. 1218, 1351.

### 5.3 PARTES DE LA OPERA CÓMICA

1. Introducción y Aria de Rita: “Van la casa e l’albergo”
2. Dueto de Rita y Beppe: “Ah tu sei qui”
3. Aria de Gasparo: “La mia casa per modello”
4. Dueto Gasparo y Beppe: “Per me, chi perde vince”
5. Aria de Beppe: “Allegro io sono”
6. Dueto Rita y Gasparo: “Cara gioia, moglie mia”
7. Terceto (Rita, Beppe y Gasparo): “È moncherin”
8. Terceto – Finale (Rita, Beppe y Gasparo): “Ma tu dèi la mia ricetta”



## 5.4 ANÁLISIS DE LA OBRA

La ópera está escrita para orquesta clásica<sup>2</sup>, tres cantantes: Rita (soprano), Beppe (tenor) y Gasparo (barítono) y un actor, aunque se puede prescindir de éste último. Entre cada número existen diálogos hablados.

La estructura musical de la ópera está construida de forma que cada cantante tiene la misma cantidad de números (un aria, dos duetos y en el terceto y el *finale* están los tres):

1. Introducción y Aria de Rita: “Van la casa e l’albergo”
2. Duetto de Rita y Beppe: “Ah tu sei qui”
3. Aria de Gasparo: “La mia casa per modello”
4. Duetto Gasparo y Beppe: “Per me, chi perde vince”
5. Aria de Beppe: “Allegro io sono”
6. Duetto Rita y Gasparo: “Cara gioia, moglie mia”
7. Terceto (Rita, Beppe y Gasparo): “È moncherin”
8. Terceto – Finale (Rita, Beppe y Gasparo): “Ma tu dèi la mia ricetta”

### 1. Introducción y Aria de Rita, “Van la casa e l’albergo”:

La introducción tiene compás de 3/4, la tonalidad es *re* mayor y comienza en la dominante, el aire *Andante* e inicia con una imitación de tema ascendente. Esta primera imitación dura 6 compases y termina en un calderón, la segunda, ahora descendente, es similar.

Después cambia a compás de 2/4 con un aire *Allegro deciso*. Luego de escalas descendentes, ascendentes y continuar con un nuevo tema muy simple, comienza la introducción del *recitativo* (No 4). Este es breve y da paso de inmediato al Aria No. 6

El *Aria* es en *la mayor*, compás de 6/8 y con aire *Allegro moderato*. Después de una breve insinuación del tema por los instrumentos, Rita comienza cantando la cavatina: “*Van la casa e l’albergo*”. El tema es variado tanto melódica como armónicamente. En el No.11 cambia el compás a 3/8 y el aire es *Allegro*, inicia aquí la *cabaletta* con un nuevo tema que comienza con una breve introducción que presenta la orquesta.

---

2. La orquesta clásica consta de: 8 violines primeros, 8 violines segundos, 4 violas, 4 cellos, 2 contrabajos, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 cornos franceses, 2 timbales, 1 gran cassa y 1 redoblante



### Diálogos:

Rita cuenta cómo quedó viuda al naufragar su marido y compara a Beppe, su marido actual, quien la quiere y obedece a base de golpes con su antiguo y difunto marido, Gasparo, quien le pegaba a ella.

### **2. Dueto Rita y Beppe, “Ah tu sei qui”:**

En este dueto la tonalidad es *SibM*, compás de 4/4 y aire *Moderato*. La pieza gira entre la dominante de *SibM* y la dominante del relativo menor (Re). Beppe sale despavorido de la casa al ver a Rita y canta el *Recitativo*. Después cambia a 6/8, con aire *Andantino*, donde Rita empieza a hablarle amorosamente a Beppe y éste intenta alejarse para no decirle la tragedia ocurrida. Esta parte termina para dar paso a un *Recitativo* en 4/4 donde Rita pregunta si todo está ya listo en la posada, de la cual son dueños. Beppe responde afirmativamente.

En el No.2, el autor nos indica un *Moderato* y empieza un diálogo donde Rita comienza diciendo que está feliz y Beppe contesta aliviado vislumbrando un buen futuro a pesar de la tragedia. En el No. 3 Rita nota un extraño alejamiento de Beppe y pregunta la razón. Beppe no dice nada y continúa el dueto con el tema expuesto anteriormente. Este termina en una cadencia perfecta y da paso a un *Recitativo* donde Beppe decide, dada la felicidad del momento, decirle a Rita lo que ha ocurrido, que ha quebrado la taza verde de porcelana antigua. Rita enfurece, lo insulta y le pega. Beppe no hace más que lamentarse. Aquí se desarrollan dos temas: el que lleva Rita, que es de reclamo y el de Beppe lamentándose.

En el No.7, se indica un *Allegro*, la cual inicia la segunda parte del dueto, Rita reclamando por la taza de porcelana y Beppe lamentándose de su destino funesto. Al igual que la parte anterior, esta parte termina a dos voces con una cadencia perfecta. Después viene una parte intermedia a modo de *Recitativo*, donde Rita termina dándole una bofetada a Beppe y comienzan de nuevo los temas de reclamo y de lamento, pero ahora simultáneamente.

Como final tenemos una parte a modo de *Coda*, que termina con notas tenidas al unísono.



### **Diálogos:**

Sale Rita. Continúa la escena IV que es un diálogo entre Beppe (quien queda en escena) y Gasparo (que entra). Éste último entra buscando alojamiento y comida, atendiéndolo Beppe con la mejilla enrojecida por la bofetada de Rita. A esto Gasparo le dice que por esa razón él prefería pegarle a su mujer.

### **3. Aria de Gasparo, “La mia casa per modello”:**

Con un compás de 2/4, aire *Allegro moderato* y una tonalidad de *do mayor*, Gasparo habla sobre su casa, poniéndola como un modelo a seguir, en donde él marca las reglas con la consigna de que se le debe pegar a la mujer, pero sin matarla.

En el No.2, cambia a 6/8 con aire *Andante*, para después regresar a un 2/4 en el No.3 con la indicación de *Primo Tempo*. En el No.4 regresa a 6/8 para, cambiando de *Andante* a *Allegro* (en el No.5) terminar el Aria.

### **Diálogos:**

Continúa la escena V con un diálogo entre Beppe y Gasparo. Éste último cuenta su historia diciendo que cuando se casó no alcanzó quedarse a la noche de bodas debido a que se tuvo que embarcar. Naufragó y llegó a Canadá, donde se enamoró nuevamente. Estando allá, escuchó que su pueblo natal se había quemado y su esposa había muerto, por lo que ahora regresa a buscar el certificado de defunción para casarse por segunda vez. Sale Beppe del escenario y entra Rita. La escena VI empieza cuando Rita y Gasparo se ven y se reconocen uno al otro. Ella sale asustada, entra Beppe y le comunica a Gasparo que por sus papeles lo reconoció y sabe que es el primer marido de Rita. Le dice que ahora debe quedarse y hacerse cargo de ella. Gasparo no quiere porque ya tiene planes de casarse por segunda vez.

### **4. Dueto de Gasparo y Beppe, “Per me, chi perde vince”:**

Este dueto esta en *Mi Mayor, Moderato* y tiene un compás de 4/4. Beppe, para decidir quien se queda con Rita, propone el juego de la Morra<sup>3</sup> en lugar de batirse a duelo. En el No.2, con un *Allegretto mosso* y un compás de 2/4, empiezan realmente a cantar a dueto, diciendo que para perder se vale hacer trampa.

Aquí comienzan el juego de la Morra mostrando los números con los dedos. Gasparo le quiere poner más puntos a Beppe, por lo que éste último se enoja.

Cuando Gasparo dice “Proseguiam”, hay una modulación a *do mayor*. El compás cambia a 4/4 y nos indican un *I. Tempo*. Juegan de nuevo y Gasparo vuelve a hacer trampa, por lo que Beppe decide no jugar más. En este momento (No. 8) cambia el aire a *Meno mosso*.

---

3 Juego de la Morra: antiguo juego que se hacía con las manos, parecido a pares y nones.

Finalmente Gasparo propone que quien saque la paja más corta pierda. Beppe queda con la paja más larga y gana. En el No.10 vuelve a 2/4 con un *Allegretto*, Beppe canta en *mi mayor* agradeciendo haber perdido y así evitar a Rita. Gasparo se lamenta por haber ganado a la mujer.

#### **Diálogos:**

Al finalizar la música Beppe queda riendo e invita a Gasparo a quedarse en su casa y con su mujer. Él se va a vivir la vida. Gasparo se dirige al público y dice que va a tomar sus cosas y escaparse. Sale. Comienza la Escena VI con Beppe en escena que baila y se alegra de su libertad.

#### **5. Aria de Beppe, “Allegro io sono”:**

Esta *Aria* está en *Mi Mayor*, con un compás de 3/8 y aire *Allegro*. Aquí Beppe se regocija de haber ganado el juego y no tener que quedarse con Rita. Dice que cuando es capaz de esquivar el anzuelo, el pez es el rey del mar, y asegura que nunca volverá a tener una mujer que lo subordine. A lo largo de su desarrollo tiene varios cambios de tonalidad (Si M, fa # menor, do # menor y Si M como dominante de mi y do# menor).

#### **Diálogos:**

Comienza la escena IX con Rita y Gasparo. Él trata de sacarle el acta de matrimonio para destruirla ya que en el incendio del pueblo ésta se quemó y lo único que confirma su casamiento es la copia que ella guarda. Rita reconoce que tiene el acta y Gasparo comenta al público lo lista que es la mujer, teniendo un marido al cual dominar. Gasparo dice que será amable con ella para cumplir su cometido.

#### **6. Dueto de Rita y Gasparo, “Cara gioia, moglie mia”:**

Tiene compás de 6/8, *Larghetto* y tonalidad de *fa mayor*. Gasparo comienza a cantar un tema amoroso acompañado por arpeggios en corcheas, tratando de convencer a Rita de su dolor y arrepentimiento pero Rita lo rechaza haciendo una imitación temática con variaciones. El acompañamiento se vuelve más dramático con semicorcheas. Ella le reclama todo lo que sufrió por creer que estaba muerto.

Cambiamos a *Allegro* y el compás cambia a 4/4 en el No.4. Gasparo desesperado amenaza con matarse si Rita no lo acepta de nuevo. Ella le dice que lo acepta pero como marido de repuesto, porque no quiere ser golpeada otra vez.

En el No.6 Gasparo promete ser un marido sumiso pero Rita lo desconoce.

En el *Vivace*, acompañado por tresillos de corchea, Gasparo reinicia la discusión ya bastante desesperado porque Rita no responde a su falsa dulzura. Continúa el diálogo hasta llegar a dos voces al No.8 con la indicación *Poco più*, donde Gasparo le pide el contrato nupcial para destruirlo y Rita le dice que nunca se lo dará. Aquí modulan hacia la dominante nuevamente. Cuando nos marcan *Allegro* (No.9), continúa la discusión y la promesa de Gasparo de no pegarle más si le da el contrato, a lo que Rita se niega. Aquí se

retoma el tema a dos voces. En el No.10, con la indicación *Piú Mosso* y con un acorde disminuido sobre *fa sostenido* para resolver a *do mayor* (como dominante de *fa mayor*), inicia el Stratta. Esta vez termina en *re menor* y continúa el dueto a modo de *recitativo*. Gasparo, ya desesperado, le promete que no le pegará nunca más a cambio del contrato a lo que ella responde, terminando el aria y con un *Moderato: Signor mio, no, no!!*

La orquesta termina el dueto con la indicación *Allegro* y recalando con tresillos de semicorchea en los instrumentos más graves el arpeggio de *fa mayor*. Los instrumentos más agudos sostienen el acorde primero con redondas ligadas a una negra y luego con negras.

### **Diálogos:**

Escena X. Rita y Gasparo están hablando cuando Beppe entra con su maleta de viaje y se alegra al verlos juntos. Rita niega a Gasparo como su marido y le dice a Beppe que no va a ningún lado. Beppe contesta que todo está en orden y que él se va, pero Rita no se lo permite. Gasparo comenta a parte que tiene que conseguir el contrato y escapar. Éste le dice a Beppe que tiene una idea para sacarlo de allí: le pide que lo insulte y de esta forma reta a Gasparo a duelo. Gasparo rechaza dicho duelo porque dice estar imposibilitado de la mano derecha.

### **7. Terceto: Rita, Beppe y Gasparo, “È moncherin”:**

Tenemos una tonalidad de *mi bemol mayor* y un compás de 2/4. En la introducción tenemos un arpeggio de dominante y comienza Rita diciendo “È moncherin” (es manco), lo cual repite Beppe y después Gasparo. En seguida cambia el aire a *Larghetto* y Rita comienza el primer tema del terceto en *mi bemol mayor*, el cual repite Gasparo. Beppe cambia el tema dando paso al terceto, es decir donde empiezan a cantar los 3 juntos diciendo algo diferente pero todo tejido melódica y armónicamente. Aunque los tres están cantando a la vez, cada uno está hablando para sí mismo. Rita dice que si se queda con Gasparo, como ya está manco, no le pegará más. Gasparo dice que Beppe ha mordido el anzuelo y Beppe se apiada de Gasparo, diciendo que ya estando manco, todo cambia.

Con la indicación *a tempo* y el No.2, la orquesta expone un segundo tema en el cual los tres platican, ahora sí, entre ellos a modo de *recitativo*. Gasparo dice que no pudo sostener la botella, Beppe asiente y Rita le dice al público que ahora Gasparo no puede pegarle, por lo que después, dirigiéndose a los demás personajes, dice que lo escoge a él como pareja, abrazándolo.

En el No.3 cambiamos a *Allegro* y a compás de 3/4, la tonalidad se mantiene. Aquí Gasparo le pide a Rita el contrato nupcial y al obtenerlo, Beppe aprovecha para retirarse. Pero Gasparo lo detiene, diciéndole que se tiene que quedar. Beppe, comentando al público que se podrá defender porque Gasparo es manco, lo reta a duelo. Gasparo acepta dándole un apretón de manos que casi desarma a Beppe, por lo que se dan cuenta de que dijo estar manco solo para conseguir el contrato nupcial.

Cambia a 2/4 y *Allegro moderato* en el No.8, la tonalidad permanece en *mi bemol mayor*. Beppe está confundido y asegura que Gasparo lo va a matar. Debe consolarla a Rita para evitarlo. Gasparo, por su lado menciona que de nada sirve el llanto, se batirá y en cuanto a Rita, dice que si ella ya lo ha enterrado, entonces éste tomará sus cosas y se irá.

Rita, quien debe decidir entre los dos maridos, está furiosa y ofendida con Gasparo por el engaño. Esto se interrumpe cuando Gasparo le pregunta a Beppe si se va a batir o no.

**Diálogos:**

Beppe le dice a Gasparo que no le da miedo y que se regrese a Canadá, que él se queda con Rita. Ella se sorprende y alegra por el cambio de Beppe y corre a abrazarlo. Antes de partir, Beppe pregunta a Gasparo si había llegado a consumir el matrimonio con Rita, a lo que Gasparo contesta negativamente y también le dice que no había tenido tiempo de aplicar con ella el sistema ruso (golpear a la mujer). Beppe dice haber aprendido la lección.

**8. Finale: Rita, Beppe y Gasparo, “Ma tu dèi la mia ricetta”:**

En un compás de 2/4, tonalidad de *do mayor* y un *Allegretto vivace*, empieza el último número. Este número tiene el mismo tema que el número 3 de la ópera. Aquí Gasparo le sugiere a Beppe que aplique el sistema que el le enseñó con su mujer y éste asegura que lo pondrá en uso. En el No.2, en la *dominante de do mayor* y cambiando a *Andante*, Rita dice que pegándole a la mujer no se arregla nada, sino todo lo contrario, esto acarrea más problemas. Beppe asiente y hacen un pacto de concordia y amor. Terminamos en *do mayor*.

Aquí aparece una modulación directa a *la mayor*, tenemos un compás de 3/8 y aire *Allegretto*. Gasparo se despide deseándole lo mejor al matrimonio de Rita y Beppe, ellos le contestan a dúo agradeciéndole y deseándole lo mejor. Cambiamos a *Più mosso* cuando cantan *Addio*.

Como resumen nuestro la siguiente tabla con las tonalidades de todas arias de la ópera:

Introducción	<i>Re mayor</i>
Aria de Rita	Recitativo en <i>Re mayor</i> / Aria: <i>La mayor</i>
Dueto Rita y Beppe	<i>Sib Mayor</i>
Aria de Gasparo	<i>Do Mayor</i>
Dueto de Beppe y Gasparo	<i>Mi Mayor</i>
Aria de Beppe	<i>Mi Mayor</i>
Dueto de Gasparo y Rita	<i>Fa Mayor</i>
Terceto	<i>MibMayor</i>
Finale	<i>Do Mayor</i>

### **5.5 Recomendaciones interpretativas:**

**Rita:** este personaje necesita una soprano con agilidad vocal para todas la coloraturas que exige Donizetti. En cuanto a registro, no hay muchas exigencias.

**Gasparo:** para este personaje se recomienda un barítono ligero, ya que Donizetti lo maneja en un registro alto la mayoría del tiempo.

**Beppe:** el tenor, al igual que la soprano, requiere de agilidad vocal y de preferencia debe ser un tenor ligero ya que Donizetti lo maneja en un registro alto.

## CONCLUSIONES

Después de investigar sobre el compositor, su contexto histórico y traducir cada una de las obras a interpretar, me di cuenta que es un trabajo que se tiene que hacer forzosamente aunque sólo tengamos que cantar un aria de una ópera y no la ópera completa.

Al hacer esta investigación uno puede comprender con mucha más facilidad lo que el autor quiere que su personaje exprese y cómo expresarlo basándonos en la época en que vivió el autor. De ésta forma podemos acercarnos lo más posible no sólo a lo que el autor deseaba, sino que también podemos tener una idea de cómo lo cantaban en la época en que el autor vivió, y así darle una interpretación lo más acertada posible.

Por lo que toca a mis propósitos enunciados en mi introducción, pude darme cuenta de que verdaderamente necesitamos introducirnos en el contexto en que vivió el compositor(es) para significar las aportaciones que quedaron en cada uno de los personajes que conforman los libretos. Esto como lo acabo de mencionar no es una tarea fácil pero que he considerado importantísima para una mejor interpretación de las obras en general.

Finalmente, a través de este trabajo y por mis propias experiencias considero que es muy necesario que en el plan de estudios de la carrera de canto añadan un taller de teatro. Esto es porque para cantar cualquier obra, tenemos que aprender a expresar las diferentes intenciones que su respectivo autor quería. Es extremadamente necesario que como cantantes seamos capaces de expresar diferentes emociones, para que de esta manera no cantemos un aria triste, una alegre, una de miedo o desesperación con la misma intencion.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abrams, M. H. (1975), *El espejo y la lámpara*, Barcelona: Barral.
- Berlín, Isaiah & Hardy, Henry (editor) (2000), *Las raíces del romanticismo*, Madrid: Taurus.
- Budden, Julian. *Romantic Opera, Italy, Op. Cit. Pág. 169-170.*
- De Paz, Alfredo (1986), *La revolución romántica; poéticas, estéticas, ideologías*, Traducción de María García Lozano. Madrid: Editorial Tecnos.
- Enciclopedia Salvat de Los Grandes Compositores, “*La Ópera y el Posromanticismo*”, Primera Parte, Vol. 7, págs. 89-96.
- Enciclopedia Salvat de Los Grandes Compositores, Tomo 3, *La Música Barroca y Prerromántica*, Salvat Mexicana de Ediciones, S.A., 1983, Pág. 20.
- Enciclopedia Salvat de Los Grandes Compositores, Tomo 5, *La Música Romántica*, Salvat Mexicana de Ediciones, S.A., 1983, Págs. 5-11, 26.
- Gómez Lara D, Notas al programa, UNAM.
- Kunze, Stephan 1990. *Las Óperas de Mozart*. Editorial Madrid, Alianza editorial, versión española Ambrosio Berasain Villanueva.
- <http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/weill.html>
- <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/w/weill.htm>
- <http://www.italica.rai.it/index.php?categoria=biografias&scheda=menotti>
- [http://www.windoweb.it/Fguida/musica/biografia\\_giancarlo\\_menotti.htm](http://www.windoweb.it/Fguida/musica/biografia_giancarlo_menotti.htm)
- <http://www.karadar.com/Diccionario/weill.html>
- <http://html.rincondelvago.com/impresionismo-y-expresionismo-musical.html>
- <http://www.geocities.com/ubeda2004/rita/acto2.htm>
- The New Grove Dictionary of Opera, Tomo III, Op.Cit. Págs 1218, 1351.
- VV.AA. (1994), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Antología y edición de Javier Arinaldo. Madrid: Editorial Tecnos.
- Ward, Thomas (2004), *La teoría literaria: Romanticismo, krausismo y modernismo ante la globalización industrial*, University, MS: Romance Monographs.



## ATTO UNICO

*(L'esterno di un'osteria. Tavole e sedie da ciascun lato della cinta, chiusa da una vigna, che si arrampica su pilastri di pietra)*

### Scena Prima

*(Rita entra, tenendo in mano un cestino, si guarda intorno con soddisfazione)*

#### RITA

È lindo e civettin questo caro alberguccio.  
Allegra io sono e canto: questa casa è la mia!  
Chi è contento quaggiù più di quel ch'io sia?  
Qui sono insieme regina e re!  
Van la casa e l'albergo a gonfie vele,  
più ridente un destin del mio non so.  
L'avventor ci rimane ognor fedele,  
ché con garbo so dar il men che do.  
Se un mi chiama in disparte, a cinguettar,  
non mi lascio con chiacchere pigliar.  
Ahi! Un bacin!... No... no...  
A dirla, mio marito  
è un tantin scimunito;  
ma, viceversa, poi  
ei non ha volontà.  
In casa, io parlo in noi,  
e quel che voglio ei fa!  
Fatti in qua, lo comando,  
vai di là, vien di qua.  
Di solito a' miei cenni,  
incorvar sa il groppon,  
ma, in caso mai s'impenni,  
ho in serbo un bel ceffon.  
O fanciulle amoroze,  
chi vuol fresche le rose,  
sulla fronte nuzial,  
ha a pigliar per marito, un badial:  
più gli è scemo e più tondo,  
e più liscio va il mondo,  
sol chi ha duro il cervello  
è un marito modello.  
In amore, il migliore è il babbion,  
e un bel dì ven dirò la ragion.

Ah! posso ben ringraziare la Madonna benedetta  
di tutte le disgrazie che mi sono toccate;  
mi manca il marito, mi brucia la casa...  
con tutte l'altre del villaggio...  
Vedova, desolata, vengo a stabilirmi da Genova a Torino...  
Mi rimarito... ed eccomi la più felice fra le donne.  
Che differenza tra il mio Beppino e quell'altro!...  
Quell'altro! Un marito che si permetteva

## ACTO ÚNICO

*(Patio exterior de una posada. Mesas y sillas en los laterales. Una parra se encarama sobre pilares de piedra)*

### Escena Primera

*(Rita entra llevando en la mano una cesta, mira a su alrededor con satisfacción)*

#### RITA

Es hermosa y linda esta casita.  
Estoy alegre y canto: ¡ésta es mi casa!  
¿Quién puede estar triste bajo este cielo?  
¡Aquí soy a la vez reina y rey!  
La posada va viento en popa  
y un destino más feliz que el mío no conozco.  
La clientela nos es muy fiel y con picardía  
les doy a todos lo menos que puedo.  
Si uno me llama aparte para charlar  
no me dejo con chácharas engañar..  
¡Ah! Un besito!... No... no...  
A decir verdad, mi marido  
es un poquito imbécil;  
y es que a veces  
es bastante pusilánime.  
¡En casa, yo hablo por ambos,  
y aquello que yo quiero él lo hace!  
Haz esto, le mando,  
ve para allá... ven aquí.  
Siempre a mis órdenes  
sabe encorvar la espalda,  
pero, por si acaso se rebela,  
le tengo reservada una hermosa bofetada.  
¡Oh, amorosas muchachas,  
si queréis mantener frescas sobre vuestra frente  
las rosas nupciales,  
tenéis que atrapar por marido ¡a un burro!  
Cuanto más estúpido y más simplón sea  
más fácil os será la vida.  
Un marido ejemplar es aquel  
que tiene la cabeza llena de serrín.  
En el amor, el mejor es el bobalicón,  
y cualquier día os diré la razón.

¡Ah, gracias a que la Virgen bendita  
me ha ayudado en todas mis desgracias!  
Mi casa se quemó junto con toda la aldea.  
Viuda y desolada, me fui de Génova a Turín...  
donde me volví a casar.  
¡Y ahora soy la más feliz de las mujeres!  
¡Qué diferencia entre mi Beppino y aquel otro!...  
¡Aquel otro! ¡Un marido que se permitía

di picchiare sua moglie... Che orrore!  
Perciò, ad evitare il ritornello del sistema,  
nel mio secondo matrimonio, non mi son lasciata  
prevenire e, di tratto in tratto: piff, paff...  
gliele consegno io! ...  
Di regola, una volta alla settimana... anzi, sono in credito...  
Me ne duole un tantino... Ma, poveraccio!...  
Il mio Beppe, in fin dei conti è un buon pasticciaio  
e i pretesti non si trovano mica tutti i giorni.

### Scena Seconda

*(Rita e Beppe. Questi esce dall'albergo infuria e come disperato; alla vista di Rita, si ferma spaurito)*

#### **BEPPE**

È dessa... quale orror!  
Quando sappia il malanno,  
che la mia mano or fe' storditamente.  
Dio sa quale che la sua nel concitato affanno  
descriverà dall'est all'occidente!

*(si avvicina timidamente)*

#### **RITA**

*(scorgendo Beppe)*  
Ah! tu se', qui, mio bel piccin!  
O Beppe mio sei pur carin!

#### **BEPPE**

Son io, son io tesoro mio,

*(fra sé)*

Ma in verità, tanta bontà  
mi fa stupor, da uom d'onor!

#### **RITA**

*(con affabilità)*  
Mio Geppin! Mio Geppin!

#### **BEPPE**

*(come sopra)*  
Eh! che vuol dir!

#### **RITA**

Hai messo tutto a posto laggiù?

#### **BEPPE**

Mi par di sì.

#### **RITA**

Ah! sei davvero un gran gioiel!  
Di te son io contenta...

pegarle a su mujer!... ¡Qué horror!  
Por eso, para evitar que vuelva a ocurrir,  
en mi segundo matrimonio...de cuando en cuando:  
¡Piff, paff!... ¡le pego yo!  
Normalmente una vez a la semana...  
Así mantengo mi autoridad... aunque...  
¡Pobrecito!... Beppe, al fin y al cabo,  
es un buen repostero y no se encuentra  
fácilmente uno como él todos los días.

### Escena Segunda

*(Beppe sale de la posada enojado y, al ver a Rita, se detiene asustado)*

#### **BEPPE**

¡Es ella!... ¡Qué horror!  
Cuando se entere del desastre  
que provocó mi estúpida mano...  
¡Seguro que la suya, con lógica ira,  
me surcará la cara de oriente a occidente!

*(se acerca tímidamente)*

#### **RITA**

*(viendo a Beppe)*  
¡Ah, estás aquí, mi hermoso pequeñín!  
¡Oh, Beppe mío, cuánto te quiero!

#### **BEPPE**

Gracias... tesoro mío...

*(para sí mismo)*

Tanta bondad me da estupor,  
¡palabra de honor!

#### **RITA**

*(con amabilidad)*  
¡Mi Geppin!... ¡Mi Geppin!

#### **BEPPE**

*(para sí)*  
¡Eh!... ¿Qué pretenderá?

#### **RITA**

¿Has arreglado todo allí adentro?

#### **BEPPE**

Sí, me parece que sí.

#### **RITA**

¡Ah, eres verdaderamente una joya!  
Estoy muy contenta de ti...

**BEPPE**

*(fra sé)*

Che alcuno non la senta!

**RITA**

Di gioia ha pieno il sen...

**BEPPE**

*(come sopra)*

Ah! il ciel si fa seren.

**RITA**

Sei pieno di premura...

**BEPPE**

*(come sopra)*

Che amabil creatura!

**RITA**

Abbracciami, Geppino!

**BEPPE**

*(come sopra)*

È lieto il mio destino!

**RITA**

Sei pur, sei pur carin,  
mio bel Geppin!

*(fra sé)*

Guarda un po' che babbeo, che faccia stralunata!

*(tendendogli la guancia)*

Lesto! Scocchi un bacino.

**BEPPE**

*(fra sé)*

A or la grandinata?

**RITA**

Ma... perché mai sì gran terror?  
T'accosti a me bocchin d'amor!

*(Beppe la bacia)*

**RITA**

Io son di te contenta.

**BEPPE**

*(fra sé)*

Che alcuno non la senta!  
A spiattellar il mio marrone  
mi par propizia l'occasione.

**BEPPE**

*(para sí mismo)*

Cualquiera que la oiga...

**RITA**

La alegría llena mi pecho...

**BEPPE**

*(para sí)*

¡Ah, parece que no está enojada!...

**RITA**

Estás muy cansado...

**BEPPE**

*(para sí)*

¡Qué amable criatura!

**RITA**

¡Abrazame, Geppino!

**BEPPE**

*(para sí)*

¡Vaya, parece que está contenta!

**RITA**

Eres tan...  
¡Eres tan lindo, mi hermoso Geppin!

*(Para sí)*

¡Qué bobo!... ¡Qué cara de pavo!

*(ofreciéndole la mejilla)*

¡Dame, dame un besito!

**BEPPE**

*(para sí)*

Ahora viene la tormenta...

**RITA**

Pero... ¿por qué semejante terror?  
¡Acércate a mi boquita amorosa!

*(Beppe la besa)*

**RITA**

Estoy muy contenta de ti...

**BEPPE**

*(para sí)*

Cualquiera que la oiga...  
Creo que es un buen momento  
para contarle el desastre que hice...

**RITA**

Che vai tu masticando, Beppe mio?

**BEPPE**

Gli è che fra me mi preoccupava...  
D'un guaio fatto per gofferia...

**RITA**

Che vuoi tu dir?

**BEPPE**

La colpa è mia...  
No mi sgridare, per carità!...

**RITA**

La vuoi finire?

**BEPPE**

*(fra sé)*  
Ho la quartana.

*(a voce alta)*

La tazza verde di porcellana  
mi scappò, patatrac  
e in cento pezzi andò.

**RITA**

La tazza istoriata?

**BEPPE**

È un guaio, anch'io lo so!

**RITA**

Silenzio, o un'infilzata  
per te di schiaffi avrò.  
Noioso, citrullo,  
corbello, zuccon!  
Sei scemo, sei nullo,  
non sei che un babbion!  
Ho avuto un gran torto,  
ne piango di cor;  
Oh! il primo che è morto  
quegli era un amor!

**BEPPE**

*(fra sé)*  
M'avesse la balia,  
strozzato bambino,  
o in fasce buttato  
nel fiume vicino!  
Mi fossi accoppato  
più tardi da me,  
o a un chiodo impiccato  
con qualche perché!

**RITA**

¿Qué estás mascullando, mi querido Beppe?

**BEPPE**

Es que... estoy preocupado...  
Soy un estúpido manazas...

**RITA**

¿Qué quieres decir?

**BEPPE**

La culpa es mía...  
¡No me regañes, por favor!...

**RITA**

¿Quieres terminar?

**BEPPE**

*(para sí)*  
Tengo escalofríos...

*(en voz alta)*

La taza verde de porcelana...  
Se me escapó... ¡Patatrac!...  
y se hizo cien pedazos...

**RITA**

¿La taza antigua?

**BEPPE**

¡Es un desastre, lo sé!

**RITA**

¡Silencio o una cascada  
de bofetadas caerá sobre ti!  
¡Tonto, necio,  
imbécil, ignorante!  
¡Eres lelo, eres un inútil!...  
¡No eres mas que un bobalicón!  
¡Qué error cometí!...  
¡Mi llanto no tiene consuelo!...  
¡Ay, mi difunto esposo,  
ése sí que era un bendito!

**BEPPE**

*(para sí)*  
¡Ojalá, de pequeño,  
la niñera me hubiese estrangulado,  
o me hubiera arrojado al río!  
¡Me hubiera dado muerte  
colgándome de un gancho  
y ahorcándome por cualquier motivo!  
No puedo ni tragar saliva pues  
tengo un nudo tan grande,

Ma stretto ho il gran nodo,  
non posso disfar;  
mi torco, mi rodo,  
e nulla so far.  
Mariti, a diporto,  
passate per qua!  
E il caso che il morto  
invidia mi fa!

*(mettendosi in ginocchio davanti a Rita, la quale  
si è messa a sedere, presso alla tavola, a sinistra)*

Una non hai, ma due mila ragioni  
che un bel bacin sulla guancia adorata...

**RITA**

*(alzandosi e dandogli uno schiaffo)*  
Sol di questi per te n'ho una fornata.

**BEPPE**

*(piangendo)*  
Ahi! Ahi! Ahimè!

**RITA**

*(contraffacendolo)*  
Ahimè! Ahimè!  
Di baci e di pane,  
tue pene a calmar,  
per due settimane,  
a stecco dèi star.

**BEPPE**

Che modi, che gergo!  
Vuoi farmi arrabbiar?  
Da fronte, o da tergo  
non sai che picchiar.

**RITA**

Ho avuto il gran torto,  
ne piango di cuor!  
Oh! il primo che è morto  
quegli era un amor.

**BEPPE**

È il caso ché il morto  
invidia mi fa!

*(Rita, sulla soglia dell'albergo, manda  
baci a Beppe, che non la vede)*

**Scena Terza**

**BEPPE**

*(solo, fregandosi la guancia)*  
Ecco i miei incerti!  
È la solita minestra della domenica,

que no lo puedo deshacer.  
¡Me retuerzo, me consumo  
y nada consigo hacer!  
¡Maridos,  
si queréis divertirlos,  
pasad por acá!  
¡Incluso la muerte  
envidia me da!

*(poniéndose de rodillas ante Rita, que se ha  
sentado, cerca de la mesa, a la izquierda)*

Una no... pero sí dos mil razones tengo  
para darte un beso sobre tu mejilla adorada...

**RITA**

*(levantándose y dándole una bofetada)*  
¡Pues yo, de éstas, tengo una horneada para ti!...

**BEPPE**

*(llorando)*  
¡Ay!... ¡Ay!... ¡Ay de mí!...

**RITA**

*(burlándose de él)*  
¡Ay de mí!... ¡Ay de mí!...  
De besos y de pan,  
para calmar tus penas,  
por dos semanas  
a régimen deberás estar.

**BEPPE**

¡Qué modos, qué lenguaje!  
¿Quieres hacerme rabiar?  
¡Por adelante, o por detrás,  
no sabes más que pegar!

**RITA**

¡Qué error cometí!...  
¡Mi llanto no tiene consuelo!...  
¡Ay, mi difunto esposo,  
ése sí que era un bendito!

**BEPPE**

El caso es...  
¡que el difunto envidia me da!

*(Rita, sobre el umbral de la posada,  
manda besos a Beppe que éste no ve)*

**Escena Tercera**

**BEPPE**

*(solo, frotándose la mejilla)*  
¡He aquí mi recompensa!  
Es la habitual comida del domingo,

e guai se in settimana cadono delle altre feste!  
La dose si raddoppia, si triplica...  
La mi sta bene, ad aver voluto pigliar moglie!  
E pensare che questa catena la si deve  
trascinare sin che si campa!  
Non ci voleva che quella bestia dell'uomo  
per concepire una mostruosità simile...  
è lui solo che fa eccezione nel creato...  
Dovrei avere una guancia più rossa dell'altra...  
Meno male che oggi è per l'appunto domenica,  
e un ceffone non si farà aspettare:  
bisognerebbe almeno  
trovar modo di riceverlo  
da quest'altra parte...

#### **Scena Quarta**

*(Gasparo, che viene dalla strada maestra,  
con una valigia in mano)*

**GASPARO**  
Ehi! non c'è nessuno?

**BEPPE**  
Ai suoi comandi!

**GASPARO**  
Ho sete.

**BEPPE**  
Si metta a sedere.

**GASPARO**  
Non credo che basti per dissetarmi.

**BEPPE**  
*(chiamando)*  
Carlo, del vino!

**GASPARO**  
Due bicchieri!

**BEPPE**  
*(come sopra)*  
Due bicchieri!

**GASPARO**  
E due bottiglie!  
Siete voi il padrone di questa osteria?

**BEPPE**  
Per servirla.

y, ¡ay! si en la semana caen otras fiestas.  
La dosis se duplica, se triplica...  
Lo tengo merecido  
por haber querido tener una mujer.  
¡Y pensar que estas cadenas  
hay que arrastrarlas hasta la muerte!  
Sólo el borrico del hombre podía concebir  
una monstruosidad parecida...  
¡Él es la única excepción de la creación!...  
Debo tener una mejilla más roja que la otra...  
Menos mal que hoy es domingo  
y otro bofetón no se hará esperar.  
Debo de pensar la manera  
de recibirlo de este otro lado...

#### **Escena Cuarta**

*(Gaspar que viene de la calle  
con una maleta en la mano)*

**GASPAR**  
¡Eh!... ¿No hay nadie aquí?...

**BEPPE**  
¡A su disposición!

**GASPAR**  
Tengo sed.

**BEPPE**  
Siéntese.

**GASPAR**  
No creo que alcance para apagar mi sed.

**BEPPE**  
*(llamando)*  
¡Carlos, trae vino!

**GASPAR**  
¡Y dos vasos!

**BEPPE**  
*(como antes)*  
¡Y dos vasos!

**GASPAR**  
¡Y dos botellas!  
¿Es usted el dueño de ésta hostería?

**BEPPE**  
Para servirle.

**GASPARO**

Beato voi!

**BEPPE**

*(fregandosi la guancia)*

Infatti!

*(Un cameriere porta le bottiglie e i bicchieri)*

**GASPARO**

Volete aiutarmi a vederci il fondo?

**BEPPE**

Grazie! Non ho sete.

**GASPARO**

Bella ragione!

Se si avesse a bere soltanto quando  
si ha sete, si assomiglierebbe troppo alle bestie...  
Su via, non vi fate pregare.

*(piglia la bottiglia e poi la ripone sulla tavola)*

Maledetto braccio!

**BEPPE**

Vi fa male?

**GASPARO**

Un tantino...

Fortunatamente, Dio ci ha provveduto...  
che ho il suo gemello,  
il quale funziona a dovere.

*(versa colla mano sinistra)*

Alla vostra salute!

*(vedendo Beppe che si frega)*

Ma che diavolo avete che vi stropicciate la faccia?

**BEPPE**

Non ho nulla; mi solletico...

**GASPARO**

*(guardando da vicino)*

Mano... si direbbe che abbiate ricevuto...  
Forse qualcuno avrebbe osato?

**BEPPE**

*(alzandosi)*

Qualcuno?... Vorrei vederlo!...  
Nemmeno per sogno!  
È stata mia moglie...

**GASPARO**

*(alzandosi)*

Vostra moglie! E voi permettete?...

**GASPAR**

¡Feliz de usted!

**BEPPE**

*(frotándose la mejilla)*

¡En efecto!

*(Un camarero trae las botellas y los vasos)*

**GASPAR**

¿Quiere acompañarme a ver el fondo (del vaso)?

**BEPPE**

¡Gracias! No tengo sed.

**GASPAR**

¡Vaya una excusa!

Si bebiéramos solamente cuando tuviéramos sed,  
seríamos semejantes a las bestias...  
Vamos, no se haga rogar.

*(coge la botella pero con gesto de dolor la suelta)*

¡Maldito brazo!

**BEPPE**

¿Le duele?

**GASPAR**

Un poco...

Afortunadamente, Dios nos ha provisto...  
¡Aquí tengo a su gemelo,  
el cual funciona correctamente!

*(se sirve con la mano izquierda)*

¡A vuestra salud!

*(viendo a Beppe que se frota la cara)*

Pero ¿qué diablos tiene que se frota la cara así?

**BEPPE**

No es nada... me cosquillea...

**GASPAR**

*(mirándolo de cerca)*

Una mano... Se diría que ha recibido...  
Quizás... ¿alguno ha osado?

**BEPPE**

*(levantándose)*

¿Alguno?... ¡Eso querría yo!...  
¡Ni siquiera en sueños!  
Ha sido mi mujer...

**GASPAR**

*(levantándose)*

¡Su mujer!...¿Y usted permite?...

**BEPPE**

Ah! se lei crede che mi domandi il permesso?

**GASPARO**

La moglie che picchia il...  
Ma, è una indegnità codesta...  
nei matrimoni bene assortiti,  
che si amano, che si rispettano,  
è il marito che le consegna alla moglie.

**BEPPE**

Il marito?

**GASPARO**

Alla russa...  
Ci sono stato io, in Russia, e vi ho fatto degli  
studi intorno ai costumi coniugali.  
Fatene l'esperimento con vostra moglie,  
e ne rimarrete soddisfatti tutti e due.

**BEPPE**

Sì, davvero... la si metterebbe a strillare.

**GASPARO**

Urlate più forte.

**BEPPE**

La mi graffierebbe.

**GASPARO**

Graffiate più forte. Corpo di un cannone!  
Se fossi io al vostro posto!...  
Sono stato ammogliato anch'io...  
Ne ho avuto, anzi, due delle mogli,  
e bisognava vedere come s'andava lisci  
colla mia prima metà...  
è vero che la era dolce come un olio.  
La mia casa per modello  
in paese ognor passò.  
La mi' moglie era un agnello,  
né sapea mai dir di no.  
Egli è ver, che, per sistema,  
ho piacer che mi si tema,  
e mi garba di picchiar,  
quanto almen mi piace amar.  
E nel mio cor  
ferve l'amor;  
ma il troppo amor  
disturba il cor.  
Fragranti fior non coglie,  
chi non li sa educar;  
si può picchiar la moglie,  
non la si de' accoppar.  
Quando, indocili alle busse,  
mi si vuol disobbedir,

**BEPPE**

¡Ay!... ¿Usted cree que me pide permiso?

**GASPAR**

La mujer que le pega al...  
Pero, ¡eso es una indignidad!...  
En los matrimonios bien constituidos,  
que se quieren, que se respetan,  
es el marido el que corrige a la mujer.

**BEPPE**

¿El marido?

**GASPAR**

A la rusa...  
Allí he estado yo, en Rusia, y he hecho estudios  
con respecto a las costumbres conyugales.  
Haga la prueba con su mujer  
y ambos quedarán satisfechos.

**BEPPE**

Sí, de acuerdo, pero... ¿y si se pone a gritar?

**GASPAR**

Grite usted más fuerte.

**BEPPE**

Ella me arañaría.

**GASPAR**

Aráñela más fuerte. ¡Por Dios Santo!  
¡Si estuviera en su lugar!...  
Yo también estuve casado...  
Tengo... o más bien he tenido, dos mujeres.  
Con la primera me fue estupendamente...  
Es verdad que ella era  
mas suave que el aceite.  
Mi casa era un modelo  
para toda la región.  
Mi mujer era como un corderito  
que nunca sabía decir que no.  
Es verdad, que, por costumbre,  
me gusta que me tema.  
Me agrada pegarle  
tanto como me gusta amarla.  
En mi pecho  
arde el amor;  
pero demasiado amor  
perturba el corazón.  
Si se es demasiado blando,  
no se sabe educar.  
Se puede pegar a la mujer,  
sin llegar a matarla.  
Cuando, indócil a los golpes,  
me quiere desobedecer,



io, con due carezze russe,  
l'ordin so ristabilir.  
Chè a me piace di picchiar,  
quanto almeno mi piace amar.  
E nel mio cor ferve l'amor...  
Fragranti fior non coglie  
chi non li sa educar;  
si può picchiar la moglie,  
ma non si de' accoppar!

*(tornando a sedere e bevendo)*

Del resto, ci si suda anche a picchiare la moglie...  
ragion per cui, allorché ho dato l'anello  
alla mia seconda, m'è venuta un'idea;  
sul finire del pranzo di nozze,  
ne consegnai una piccola dose,  
come per mostra, alla mia cara sposina...

*(fa il molinello in atto di picchiare)*

Eravamo alle frutta.

**BEPPE**

*(sedendo)*

Alle frutta! E perché?

**GASPARO**

Per farle questo ragionamento:  
"Carina mia, la trovi salata questa minestra?  
Ebbene! Sta a te risparmiarti il disturbo di  
distribuirte con troppa frequenza".  
Lo credete! La mi avrebbe adorato, ne sono sicuro,  
se un ordine d'imbarco  
poiché ero uomo di mare,  
non m'avesse richiamato a bordo  
la sera istessa delle mie nozze.  
Si parte, si va a casa del diavolo,  
una tempesta ci fa naufragare;  
sono preso dagli antropofaghi...  
Per buona sorte, avevano desinato poco prima;  
e un bel giorno vengo a sapere  
che sono rimasto vedovo.

**BEPPE**

*(con espressione d'invidia, alzandosi)*

Vedovo!

**GASPARO**

*(alzandosi ancor esso)*

Almeno, stando a quanto mi riferì un mio compaesano,  
un marinaio che ho incontrato al Canadá,  
dove mi son fatto piantatore;  
e dopo quattro anni di assenza,  
torno al paese a cercarvi  
il certificato mortuario di mia moglie,

con dos caricias rusas  
el orden sé restablecer.  
A mí me gusta pegar  
tanto como me gusta amar.  
Y en mi corazón arde el amor...  
Si se es demasiado blando,  
no se sabe educar.  
¡Se puede pegar a la mujer  
pero sin llegar a matarla!

*(volviendo a sentarse y bebiendo)*

Pero, también se suda pegándole a la esposa...  
Ahora, que le he dado el anillo  
a mi segunda esposa, recuerdo que al terminar  
el almuerzo de bodas de mi primer matrimonio,  
le di una pequeña dosis, como muestra,  
a mi querida y recién estrenada esposa...

*(hace el gesto de pegar una bofetada)*

Ya estábamos en los postres.

**BEPPE**

*(sentándose)*

¡En los postres!... ¿Y por qué?

**GASPAR**

Para hacerle entender este concepto:  
"Querida, encuentro salada esta sopa. ¡Y bien!  
¡Está en ti tener cuidado de que esto  
no se repita con demasiada frecuencia"  
Créame, ella me habría adorado, estoy seguro,  
si una orden de embarco,  
ya que yo era un hombre de mar,  
no me hubiera reclamado a bordo  
la misma tarde de mi boda.  
Zarpamos hacia el infierno.  
Una tempestad nos hizo naufragar  
y fui capturado por antropófagos,  
aunque por suerte acababan de comer...  
Un hermoso día me enteré  
de que me había quedado viudo.

**BEPPE**

*(con expresión de envidia, levantándose)*

¡Viudo!

**GASPAR**

*(levantándose también él)*

Al menos, eso fue lo que me dijo un paisano mío,  
un marinero que encontré en Canadá,  
dónde yo me había hecho guardabosques.  
Después de cuatro años de ausencia,  
vuelvo a mi país a buscar el certificado  
de defunción de mi mujer,

di madamigella mia moglie,  
perché ho intenzione di passare a terze nozze.

**BEPPE**

Come? Ancora?

**GASPARO**

Certo che sì.

Un pezzo di canadese, che attende il mio ritorno per darmi la sua mano e la sua fortuna; e vi garantisco che le cose procederanno come il giorno delle mie seconde nozze... Alla russa: è il solo sistema ragionevole.

**BEPPE**

Ah! se avessi il coraggio...

**GASPARO**

*(versando da bere)*

È questo che vi volevo infondere.

**BEPPE**

Ebbene! Mi ci proverò.

**GASPARO**

Bravo! Ed io starò qui a sostenervi...

Mi trattengo già sino a domani.

**BEPPE**

*(mettendosi a sedere)*

Un altro bicchiere e seguò il vostro consiglio.

**GASPARO**

Sta bene, e non abbiate paura che la raffreddi per questo. Tutt'altro.

**BEPPE**

Lo credete?

**GASPARO**

Quando il fuoco sta per ispegnersi, che cosa ci vuole per ravvivarlo? Quattro stecche.

**BEPPE**

È vero non ci avevo pensato.

**Scena Quinta**

*(I precedenti e Rita)*

**RITA**

Ebbene?

de mi señora esposa,  
pues tengo intención de casarme por tercera vez.

**BEPPE**

¿Como?... ¿Otra más?

**GASPAR**

Ciertamente que sí.

Con un ejemplar canadiense que espera mi regreso para darme su mano y su fortuna. Le garantizo que las cosas se harán como el día de mi anterior boda... ¡A la rusa!

**BEPPE**

¡Ay! Si yo tuviera el coraje...

**GASPAR**

*(sirviendo bebida)*

Es eso lo que yo quisiera infundirle.

**BEPPE**

¡Está bien!... Lo intentaré.

**GASPAR**

¡Bravo! Y yo estaré aquí para apoyarlo...

Me quedaré hasta mañana.

**BEPPE**

*(sentándose)*

¡Otro vaso y sigo su consejo!

**GASPAR**

Está bien. Y no tenga miedo de que la relación se enfríe por eso... ¡Todo lo contrario!

**BEPPE**

¿Lo cree así?

**GASPAR**

Cuando el fuego está para extinguirse, ¿qué se necesita para avivarlo?... ¡Cuatro palos!

**BEPPE**

¡Es verdad, no lo había pensado!

**Escena Quinta**

*(Entra Rita)*

**RITA**

¿Y bien?

**BEPPE**

*(alzandosi, come smarrito)*  
Misericordia, è lei!

**RITA**

È così che si lavora, signorino?

**BEPPE**

*(tremando)*  
Moglie mia... io stava...

**RITA**

Bevendo, fannullone...

**BEPPE**

Ma no io... domandava le sue carte a questo viaggiatore che passa la notte in casa nostra.

**GASPARO**

*(tirando fuori dal portafogli un passaporto)*  
Eccole qua, le carte!  
Non si è mica vagabondi.

*(consegna il passaporto a Beppe)*

**RITA**

Filiamo via, le carte ci sono,  
lesto... a fare i suoi mestieri.

**BEPPE**

Il mio coraggio non ha ancora raggiunto  
la dose che ci vuole.

**RITA**

Lesto! Tiri via!

**BEPPE**

*(a parte)*  
È vedovo, lui!

**Scena Sesta**

**GASPARO**

*(a parte)*  
Diamo un'occhiata a questa terribile comare.

*(si alza, si avvicina a Rita, la quale si volta.  
Entrambi rimangono stupefatti)*

Ah! mio Dio!

**RITA**

*(a parte)*  
Misericordia!

**BEPPE**

*(levantándose, como extraviado)*  
¡Por piedad, aquí llega!

**RITA**

¿Es así como trabaja el señorito?

**BEPPE**

*(temblando)*  
Mujer... yo estaba...

**RITA**

¡Bebiendo, holgazán!...

**BEPPE**

Pero no, yo... le pedía la documentación a este viajero que pasará la noche en nuestra casa.

**GASPAR**

*(sacando su pasaporte)*  
¡Aquí están los papeles!  
En absoluto soy un vagabundo.

*(entrega el pasaporte a Beppe)*

**RITA**

Sí, los papeles están bien...  
¡Rápido... a hacer tu trabajo!

**BEPPE**

Mi coraje todavía no ha alcanzado  
la dosis que se requiere.

**RITA**

¡Rápido!... ¡Fuera!

**BEPPE**

*(aparte, con envidia)*  
¡Él es viudo!

**Escena Sexta**

**GASPAR**

*(aparte)*  
Demos una ojeada a esta terrible comadre.

*(se levanta, se acerca a Rita y ella se vuelve.  
Ambos quedan atónitos)*

¡Ay!... ¡Dios mío!

**RITA**

*(aparte)*  
¡Misericordia!

**GASPARO**  
(*come sopra*)  
Quale rassomiglianza!

**RITA**  
(*come sopra*)  
Quale fisionomia!

**GASPARO**  
(*come sopra*)  
Ma no! Se è perita in un incendio!

**RITA**  
(*come sopra*)  
È impossibile dacché è morto annegato.

**GASPARO**  
(*come sopra*)  
Malgrado tutto, il caso è strano.

**RITA**  
(*a parte*)  
Non ci confondiamo.

(*a voce alta*)

Il signore conta di trattenersi in questo albergo?

**GASPARO**  
Forse che sì, bella ostessa.

(*a parte*)

A buon conto mandiamola fuori di strada.  
(*a voce alta*)

Arrivo fresco, fresco da Genova,  
ove sono stato per i miei negozi.

**RITA**  
(*a parte*)  
Un negoziante!

**GASPARO**  
E torno a Chambery, dove sono stabilito  
da circa quindici anni.

**RITA**  
(*cominciando a tranquillarsi*)  
Quindici anni?

**GASPARO**  
Ho anzi premura, perché mia moglie comincerà  
a impazientirsi per la mia lontananza.

**GASPAR**  
(*como antes*)  
¡Qué semejanza!

**RITA**  
(*de la misma forma*)  
¡Qué fisionomía!

**GASPAR**  
(*como antes*)  
Pero no.... ¡Si murió en un incendio!

**RITA**  
(*igual que antes*)  
Es imposible... se ahogó.

**GASPAR**  
(*como antes*)  
A pesar de todo, el caso es extraño.

**RITA**  
(*para sí misma*)  
No nos equivoquemos.

(*en voz alta*)

¿Desea el señor hospedarse en este hotel?

**GASPAR**  
Es posible... Hermosa posadera.

(*aparte*)

Será mejor cambiar de tema y disimular.  
(*en voz alta*)

Acabo de llegar de Génova,  
donde he estado por mis negocios.

**RITA**  
(*aparte*)  
¡Un comerciante!

**GASPAR**  
Y regreso a Canberra,  
dónde vivo desde hace unos quince años.

**RITA**  
(*empezando a tranquilizarse*)  
¿Quince años?

**GASPAR**  
Viajo rápido, pues mi mujer  
está impaciente por mi ausencia...

**RITA**

*(a parte)*

Non è lui! Madonna benedetta, vi ringrazio.

**GASPARO**

Perciò pago lo scotto e proseguo il mio viaggio...

*(a parte)*

Qui il terreno mi scotta sotto ai piedi.

**Scena Settima**

**BEPPE**

*(accorrendo)*

Che cosa ho mai visto! Che cosa ho mai visto!

**RITA**

Che cosa? Sentiamo!

**GASPARO**

Che è accaduto?

*(Beppe li guarda in atto di stupore)*

**RITA**

Vuoi spiegarti una volta?

**BEPPE**

Stavate discorrendo insieme...

**RITA**

E poi?

**BEPPE**

Nulla... soltanto

*(a parte)*

la cosa è strana, dopo tutto, stranissima.

**RITA**

Smetta, signorino bello: faccia il suo conto a questo viaggiatore, e si rimetta al lavoro.

Non mi gar ba punto che mio marito si diverta a sbevazzare con persone che non si conoscono.

*(a parte)*

Voglia Dio che mi sia ingannata.

*(esce)*

**Scena Ottava**

**GASPARO**

Vi saluto, galantuomo.

Ci ho pensato su e ho mutato idea:  
non mi trattengo più.

**RITA**

*(aparte)*

¡No es él!... ¡Virgen bendita, te lo agradezco!

**GASPAR**

Hoy pagaré y mañana continuaré mi viaje...

*(aparte)*

Aquí, el suelo me quema bajo los pies.

**Escena Séptima**

**BEPPE**

*(entrando)*

¡Qué he visto!... ¡Qué he visto!

**RITA**

¿Qué cosa?... ¡Cuéntanos!

**GASPAR**

¿Qué ha ocurrido?

*(Beppe los mira con estupor)*

**RITA**

¿Quieres explicarte de una vez?

**BEPPE**

Ustedes estaban conversando juntos...

**RITA**

¿Y entonces?

**BEPPE**

Nada... solamente que...

*(aparte)*

la cosa es extraña... extrañísima.

**RITA**

¡Ya basta! Hazle la cuenta a este viajero y regresa a tu trabajo.

No me gusta que mi marido pierda el tiempo charlando con personas desconocidas.

*(aparte)*

Dios quiera que todo sean imaginaciones mías.

*(sale)*

**Escena Octava**

**GASPAR**

Me despido, caballero.

Lo he pensado mejor  
y debo marcharme ahora mismo.

**BEPPE**

La si sbaglia di grosso, signor viaggiatore, la si tratterrà, e alquanto a lungo anche, per una ragione semplicissima: che, cioè, mia moglie è vostra moglie.

**GASPARO**

Sarebbe a dire? Corpo di un pescecane!  
Non è vero.

**BEPPE**

Non è vero?...  
Ma il contratto nuziale che la signora Rita tiene custodito gelosamente, porta che suo marito si chiamava Gaspare Sbrigani, come sta scritto sul vostro passaporto.

*(tira fuori il passaporto e legge)*

"Gaspare Sbrigani, nato a Marsiglia, Bocche del Rodano.

**GASPARO**

Niente affatto.  
"Naso aquilino, bocca media..."

**BEPPE**

Sarà tutto vero, ma non è perciò men vero che voi siete Gasparo Sbrigani, che vostra moglie ha pianto annegato.

**GASPARO**

*(a parte)*  
Ci siamo!

**BEPPE**

E che qui non si trovi, in carne ed ossa, la vostra legittima consorte, la quale, a vostra volta, si era da voi considerata come perita in un incendio...  
Eccovi dunque riappaiati a dovere due morti risuscitati!  
Che bella coppia! Tante congratulazioni e un sacco di voti per la vostra riannodata felicità.  
State sani... io vo pe' fatti miei.

**GASPARO**

*(trattenendolo)*  
Un momento, galantuomo. É impossibile...  
E la mia canadese!

*(a voce alta)*

Comprendo perfettamente che abbiate voglia di sbarazzarvi di vostra moglie... ma...

**BEPPE**

Io?

**BEPPE**

Está usted equivocado, señor viajero.  
¡Usted se quedará aquí y por mucho tiempo!  
La razón es muy simple:  
mi mujer, es su mujer...

**GASPAR**

¿Qué dice?... ¡Por Neptuno!  
¡Eso es una locura!

**BEPPE**

¿Qué no es verdad?...  
En el contrato nupcial que la señora Rita tiene celosamente guardado, dice que su marido se llama Gaspar Sbrigani...  
Lo mismo que expresa su documentación.

*(saca el pasaporte y lee)*

"Gaspare Sbrigani, nacido en Marsella, departamento del Ródano".

**GASPAR**

No, imposible.  
"Nariz aguileña, boca mediana..."

**BEPPE**

Usted dirá lo que quiera, pero lo cierto es que usted es Gaspar Sbrigani, a quien su mujer ha estado llorando dándolo como ahogado.

**GASPAR**

*(a parte)*  
¡Esto se complica!...

**BEPPE**

Su esposa está aquí, en carne y hueso.  
Ella, que a su vez, usted sería muerta en un incendio...  
¡He aquí, pues, dos muertos resucitados!  
¡Qué bonita pareja! Mis felicitaciones y les deseo toda clase de parabienes.  
Que estén bien... ¡yo voy a por mis cosas!

**GASPAR**

*(reteniéndolo)*  
¡Un momento, caballero, todo eso es imposible!...  
¿Y la canadiense?

*(en voz alta)*

Comprendo perfectamente que usted quiera liberarse de su mujer... pero...

**BEPPE**

¿Yo?...

Quel fior di creatura, che mi rendeva tanto felice!...  
Ma i vostri diritti sono precedenti ai miei,  
e perciò io cedo il passo, e me ne vado.

**GASPARO**

*(trattenendolo)*

Caro mio, se è proprio mia moglie,  
ci ho un gusto grandissimo a trovarla viva...  
Ma, come vi ho detto, fra di noi non c'è stato  
che il rito religioso: siamo maritati appena a mezzo,  
e siccome so che ella forma la vostra felicità,  
non voglio privarvene.

**BEPPE**

Sarebbe a dire?

**GASPARO**

È un sacrificio che vi faccio.

**BEPPE**

Non lo permetterò mai.

**GASPARO**

Ho molta simpatia per voi.

**BEPPE**

Ed io professo il massimo rispetto  
per il mio antecessore.

**GASPARO**

Dopo tutto, ell'è vostra moglie.

**BEPPE**

Dopo di voi, se vi piace...

**GASPARO**

Ah! per amor di Dio!  
Non facciamo gara di generosità.

**BEPPE**

*(a parte)*

Mi pare che non ci tenga punto a ripescarla.

**GASPARO**

*(come sopra)*

Ha una maledetta voglia di sbarazzarsene.

**BEPPE**

Sottoponiamo il caso al pretore.

**GASPARO**

*(fra sé)*

Ahi!

¿De esa flor delicada que me hizo tan feliz?...  
Sus derechos son anteriores a los míos  
y por lo tanto, ¡le cedo mi lugar y me marchó!

**GASPAR**

*(reteniéndolo)*

Querido amigo, efectivamente es mi mujer  
y me alegro de encontrarla viva...  
Pero no existió ninguna ceremoni religiosa:  
estamos casados a medias.  
Como sé que ella le hace a usted dichoso,  
no quiero privarlo de su felicidad.

**BEPPE**

¿Quiere decir?

**GASPAR**

Es un sacrificio que hago por usted.

**BEPPE**

¡No lo permitiré nunca!

**GASPAR**

Tengo mucha simpatía por usted.

**BEPPE**

¡Y yo profeso el máximo respeto  
por mi predecesor!

**GASPAR**

Después de todo, ella es su mujer.

**BEPPE**

Después de usted, si no le importa...

**GASPAR**

¡Ah, por el amor de Dios!  
No hagamos una competencia de generosidad.

**BEPPE**

*(aparte)*

Me parece que no hay forma de devolvérsela.

**GASPAR**

*(de igual forma)*

¡Qué ganas tiene de liberarse de ella!

**BEPPE**

Sometamos el caso a la justicia.

**GASPAR**

*(para sí mismo)*

¡Ay!

*(a voce alta)*  
Al pretore? Sta bene.  
Mala conoscete voi la legge?

**BEPPE**  
Nemmeno di vista.

**GASPARO**  
Io la so a menadito...  
Badate che è il caso di far impiccare vostra moglie  
come rea di bigamia.

**BEPPE**  
*(ingenuamente)*  
Di bigamia!

**GASPARO**  
Nel qual caso, voi fareste il paio.

**BEPPE**  
*(come sopra)*  
Il paio! Impiccati!

**GASPARO**  
Andiamo pure dal pretore.

**BEPPE**  
Niente affatto!  
Ci mancherebbe altro!

**GASPARO**  
Se vi torna, battiamoci all'ultimo sangue:  
così il superstite...

**BEPPE**  
O che vi gira?

**GASPARO**  
Ma, insomma, conviene decidere  
chi abbia a rimanere il fortunato possessore.

**BEPPE**  
Aspettate...  
Or mi viene un'idea... perché fra noi,  
mariti entrambi, ogni question sia sciolta,  
senza farci del mal, giochiam...

**GASPARO**  
Giocare!  
Sì, il tiro è originale.

*(a parte)*

Il galantuomo non m'ha la faccia scaltra.

*(en voz alta)*  
¿A la justicia?... ¡Está bien!  
Pero, ¿usted conoce la ley?

**BEPPE**  
Ni siquiera de vista.

**GASPAR**  
Yo la conozco al dedillo...  
Tenga cuidado que puede darse el caso de que  
ahorquen a su mujer como rea de bigamia.

**BEPPE**  
*(ingenuamente)*  
¡De bigamia!

**GASPAR**  
En tal caso, usted sería su cómplice.

**BEPPE**  
*(como antes)*  
¡Su cómplice!... ¡Ahorcados!...

**GASPAR**  
Vayamos pues a la justicia.

**BEPPE**  
¡No, de ninguna manera!  
¡Busquemos otra solución!

**GASPAR**  
Si lo desea, nos podemos batir en duelo...  
A muerte. Así, el sobreviviente...

**BEPPE**  
¿Qué me está diciendo?

**GASPAR**  
Pero... ¡de alguna forma hay que decidir  
quien será el dichoso poseedor!

**BEPPE**  
Espere... Tengo una idea...  
¿Por qué entre nosotros dos, ambos maridos,  
no resolvemos la cuestión sin violencia?  
Jugando...

**GASPAR**  
¡Juguemos!  
¡Sí, la idea es original!

*(aparte)*

Este bobalicón no tiene cara de inteligente.



**BEPPE**

*(come sopra)*

Posso barar... è un'arte come un'altra.

**GASPARO**

D'accordo andiam...

**BEPPE**

Sta bene!

**GASPARO**

A quel gioco giochiam codesta sposa?

**BEPPE**

Alla morra...

**GASPARO**

Sia pur...

**BEPPE**

Ai sette punti

**GASPARO**

Sta ben!

Chi primo li farà di noi si tien la moglie...

**BEPPE**

Intesi siam...

**GASPARO**

*(porgendogli la mano)*

Su, tocca!

**BEPPE, GASPARO**

Per me, chi perde vince...

ergastolo è l'imene;

ci vuol occhio di lince,

che vincere conviene!

Chi il vincer si prepara,

barando, è un mascalzon;

ma chi per perder bara,

al più, sarà un minchion.

**GASPARO**

Cominciamo...

**BEPPE, GASPARO**

Cinque...

sei...

cinque... sette...

nove... sette...

**GASPARO**

Il primo punto è vostro...

**BEPPE**

*(Para sí mismo)*

Puedo hacer trampas... ¡soy todo un tahúr!

**GASPAR**

De acuerdo, vamos...

**BEPPE**

¡Está bien!

**GASPAR**

¿A qué nos la jugamos?

**BEPPE**

A la morra...

**GASPAR**

De acuerdo...

**BEPPE**

A siete puntos.

**GASPAR**

¡Está bien!

Quien primero los haga se queda con la mujer...

**BEPPE**

Estamos de acuerdo...

**GASPAR**

*(tendiéndole la mano)*

¡Bien, choque esos cinco!

**BEPPE, GASPAR**

Para mí, que quien pierde sale ganando...

Cadena perpetua es el casamiento

y se requiere ojo de lince

¡pues es conveniente perder!

Quien a triunfar se apresta haciendo trampas,

es un canalla;

pero quién por perder hace trampas,

cuanto más, será un tonto.

**GASPAR**

Empecemos...

**BEPPE, GASPAR**

Cinco...

seis...

cinco... siete...

nueve... siete...

**GASPAR**

El primer punto es suyo...

**BEPPE**

Il punto è mio!

**BEPPE, GASPARO**

*(a due giocando)*

Otto... cinque... nove...  
sei... otto... sette...

**BEPPE**

Resa v'ho la pariglia

**BEPPE, GASPARO**

nove...

sei...

sette... nove... cinque...

otto... sei... due...

**BEPPE**

A voi!

**BEPPE e GASPARO**

due... tre... sei... tre...

sei... due... tre... sei...

**GASPARO**

E due voi pur n'avete...

**BEPPE**

No... chiuso il dito sta...

**GASPARO**

Voi l'aprite a metà...

È una vera porcheria  
di volermelo rubar!

**BEPPE**

Sta a veder che un baro sia  
quel che vince a non contar.

**GASPARO**

Voi l'aprite...

**BEPPE**

Sta a veder!

**BEPPE, GASPARO**

Per me chi perde vince,  
ergastolo è l'imene!

Ci vuol occhio di lince,  
che vincere conviene!

Chi il vincer si prepara,  
barando, è un mascalzon.

Ma chi per perder bara,  
al più sarà un minchion!

**BEPPE**

¡El punto es mío!

**BEPPE, GASPAR**

*(jugando)*

Ocho... cinco... nueve...  
seis... ocho... siete...

**BEPPE**

¡Estamos empatados!

**BEPPE, GASPAR**

Nueve...

seis...

siete... nueve... cinco...

ocho... seis... dos...

**BEPPE**

¡Gana usted!

**BEPPE, GASPAR**

Dos... tres... seis... tres...

seis... dos... tres... seis...

**GASPAR**

¿No ha mostrado usted un "dos"?...

**BEPPE**

No... el dedo está cerrado...

**GASPAR**

Usted lo abrió a medias...

¡Es una verdadera asquerosidad  
quererme robar el punto!

**BEPPE**

Está por verse que un tahúr sea  
aquel que vence sin sumar puntos.

**GASPAR**

Usted lo abrió...

**BEPPE**

¡Eso hay que verlo!

**BEPPE, GASPAR**

Para mí, que quien pierde sale ganando...

Cadena perpetua es el casamiento

y se requiere ojo de lince

¡pues es conveniente perder!

Quien a triunfar se apresta haciendo trampas,  
es un canalla;

pero quién por perder hace trampas,  
cuanto más, será un tonto.

**GASPARO**  
Proseguiamo!

**BEPPE, GASPARO**  
sei...  
sette...  
cinque... nove... nove...  
due... cinque... otto...

**BEPPE**  
Ah! Ah! Ah! Ah?

*(facendo segno a Gasparo che ha vinto un punto)*

**GASPARO**  
È vero, è ver; due punti anche per me.

**BEPPE**  
Non due, son tre!

**GASPARO**  
Due!

**BEPPE**  
Tre!

**GASPARO**  
Due!

**BEPPE**  
Tre! Tre! Tre!

**GASPARO**  
Allor ch'io gioco, son di buona fede...

**BEPPE**  
Gonzo davver quel che vi crede!  
Che due, più un fan tre.

**GASPARO**  
Son due, vi dico...

**BEPPE**  
Due, più un fan tre.

**GASPARO**  
Ma... se ne ho due...

**BEPPE**  
Io non vo' più giocare.

**GASPARO**  
Or via, poiché a tal gioco  
non c'è onestà di sorta,  
decida il puro caso...

**GASPAR**  
¡Continuemos!

**BEPPE, GASPAR**  
Seis...  
siete...  
cinco... nueve... nueve...  
dos... cinco... ocho...

**BEPPE**  
¡Ja, ja, ja!

*(hace señas a Gaspar que ha ganado un punto)*

**GASPAR**  
Es verdad, es verdad. Dos puntos para mí.

**BEPPE**  
¡No dos, son tres!

**GASPAR**  
¡Dos!

**BEPPE**  
¡Tres!

**GASPAR**  
¡Dos!

**BEPPE**  
¡Tres! ¡Tres! ¡Y tres!

**GASPAR**  
Ahora reparto yo. Juguemos de buena fe...

**BEPPE**  
¡Es un imbécil quien crea en usted!  
¡Dos más uno, son tres!

**GASPAR**  
Son dos, le repito...

**BEPPE**  
¡Dos más uno, suman tres!

**GASPAR**  
Pero... si yo gano sólo dos...

**BEPPE**  
¡Yo no juego más!

**GASPAR**  
¡Bueno, basta ya!  
En este juego no hay honestidad de ningún tipo.  
Que decida la suerte...

**BEPPE**

Cioè?

**GASPARO**

La paglia corta.

**BEPPE**

*(a parte)*

Se v'è in cielo giustizia, io perderò.

*(va a cogliere una pagliuzza e la spezza in due)*

È quello che ci vuole...

**GASPARO**

Son io che la terrò...

**BEPPE**

Ohibò, ohibò!

Chi tira la più lunga, avrà la moglie...

*(Gasparo tira la più lunga e resta immobile.  
Beppe salta dalla gioia)*

A voi! Ma che brav'uom! Me ne congratulo  
con tutto il cor!

O pagliuccia d'amor,  
di qual gaudio tu inebrii il mio cor!  
Forca e moglie poter evitar  
è un piacer, cui niun altro v'ha par.

Oh! sospirata sorte!  
Perduta ho la consorte!  
Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!

**GASPARO**

Oh! sventura, oh, destino fatale!  
Mi tornava esser morto davver;  
risparmiandomi, o morte, il tuo strale  
Giuralciel! Non m'hai fatto un piacer!  
Mi vengono le doglie.  
Riguadagnai la moglie!  
Oh! Oh! Oh! Oh! Oh! Oh!

**BEPPE**

*(ridendo)*

A quanto pare, mio caro antecessore,  
siete fortunato al gioco.

**GASPARO**

Non dico di no.

**BEPPE**

Siete a casa vostra,  
potete prenderme possesso.

**BEPPE**

¿Cómo?

**GASPAR**

La paja más corta.

**BEPPE**

*(aparte)*

Si hay en cielo justicia, yo perderé.

*(va a recoger una pajita y la parte en dos)*

Está bien, como quiera usted...

**GASPAR**

Yo elegiré...

**BEPPE**

¡Bueno, bueno!

Quien saca la más larga, se queda con la mujer...

*(Gaspar saca la más larga y queda  
inmóvil. Beppe salta de la alegría)*

¡Usted ganó!... ¡Qué gran hombre!  
¡Lo felicito de todo corazón!  
¡Oh, delicia del amor,  
con cuanto gozo embriagas mi corazón!  
Horca y mujer poder evitar  
es un placer único.  
¡Oh, ansiado destino!  
¡He perdido a mi cónyuge!  
¡Ja, ja, ja, ja!

**GASPAR**

¡Oh, qué desdicha! ¡Oh, destino fatal!  
Debería haberme ahogado de verdad  
ahorrándome ¡oh muerte! tu flecha.  
¡Justo Cielo, no me has otorgado tu favor!  
Llega ya mi aflicción.  
¡Recuperé a mi mujer!  
¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh!

**BEPPE**

*(riendo)*

Bien parece, mi querido antecesor,  
que es usted afortunado en el juego.

**GASPAR**

No digo que no.

**BEPPE**

Está usted en su casa,  
puede tomar posesión de ella.

**GASPARO**

È quanto sto per fare...

*(a parte)*

Vado a pigliare  
il mio bagaglio e me la svigno al più presto.

*(entra nell'osteria)*

**Scena Nona****BEPPE**

Sono libero, libero, come l'uccellino  
che trova la gabbia aperta...  
Respiro a larghi polmoni...  
Vedo tutto color di rosa...  
Mi vien voglia di ballare,  
come se punto fossi dalla tarantola...  
di arrampicarmi sugli alberi come uno scoiattolo...  
Son padrone di me stesso, non ci son più baruffe...  
non si piglia più schiaffi: non ho più moglie!  
Allegro io sono,  
come un fringuel,  
che spiega il volo,  
libero al ciel!  
Sorridente a me  
lieta stagion,  
torno garzon!  
Vedovo io son!  
Tra la, tra la, tra la, tra la!  
Per molti sposi  
è una cuccagna  
aver in cielo  
la lor compagna!  
Io non le pago  
il funeral,  
e non istò  
perciò più mal!  
È il caso mio  
più original!  
Sirena, o Dea,  
non han virtù  
Ne' lacci loro  
pigliarmi più!  
Se l'amo un dì  
giunse a schivar,  
il pesciolino  
è il re del mar!  
Allegro io son  
come un fringuel,  
torno garzon!  
Tra la, tra la, tra la, tra la!

**GASPAR**

Es lo que estoy a punto de hacer...

*(aparte)*

¡Voy a recoger mi equipaje  
y me largo lo más pronto posible!

*(entra en la posada)*

**Escena Novena****BEPPE**

Soy libre, libre, como el pajarito  
que encuentra la jaula abierta...  
Al fin respiro...  
Veo todo color de rosa...  
Tengo ganas de bailar,  
como si me hubiera picado una tarántula...  
De encaramarme a los árboles como una ardilla...  
Soy el dueño de mí mismo y ya no habrá  
más peleas ni bofetadas: ¡Ya no tengo mujer!  
¡Soy tan feliz  
como un pajarito que, libre,  
levanta vuelo  
hacia el cielo!  
Me sonrío  
la encantadora vida pues  
¡vuelvo a ser un joven libre!  
¡Soy viudo!  
¡Tra la, tra la, tra la, tra la!  
Para muchos maridos  
es una dicha  
tener en el cielo  
a su compañera.  
Yo he dejado  
de estar oprimido  
¡sin pagar  
el funeral!  
¡Mi caso es  
muy original!  
Ni siquiera las sirenas o las diosas  
tendrán ya atractivos para mí.  
¡No dejaré que ninguna de ellas  
me atrape jamás!  
Si el anzuelo un día  
puede esquivar,  
¡el pececillo  
es el rey del mar!  
Alegre estoy  
como un pajarito,  
pues vuelvo a ser soltero.  
¡Tra la, tra la, tra la, tra la!

### Scena Decima

**RITA**

*(uscendo dall'osteria)*  
Come sei allegro!

**BEPPE**

Allegrissimo!  
Non lo sono stato mai tanto in vita mia...  
Ho una voglia di cantare...

**RITA**

Bada di non perdere la voce. Ma che vuol dire?  
Così ad un tratto!

**BEPPE**

Si hanno le sue buone ragioni.

**RITA**

Delle ragioni!... E quali, di grazia?

**BEPPE**

Lo saprà a suo tempo, signora moglie.

**RITA**

La si guardi, signor marito, perché la pazienza  
non è il mio forte, e lei lo sa.

**BEPPE**

*(cantando)*  
Tra la, la, la...

**RITA**

Ah! ho un prurito terribile...

**BEPPE**

La si calmi; c'è qualcheduno che glieli farà  
passare i pruriti... alla russa!

*(entra rapidamente nella osteria)*

### Scena Undicesima

**RITA**

Che ha detto?  
C'è del torbido per aria; qualche cosa di straordinario...  
Figurarsi! se avrebbe mai osato...  
Ma... or che ci penso... se quel viaggiatore  
fosse proprio quel ch'io temeva da principio...

*(scorgendo Gasparo che esce dall'osteria)*

Ah! se non è lui, è il diavolo!

### Escena Décima

**RITA**

*(saliendo de la posada)*  
¡Qué alegre estás!

**BEPPE**

¿Alegre?  
No lo he estado tanto en toda mi vida...  
¡Tengo unas ganas de cantar!...

**RITA**

Cuídate de no perder la voz... Pero ¿cómo fue?  
¿Así, de repente?

**BEPPE**

Tengo mis buenas razones.

**RITA**

¡Buenas razones!... ¿Y cuáles son?

**BEPPE**

Lo sabrás a su debido tiempo, señora mía.

**RITA**

Ten cuidado, señor marido,  
porque la paciencia no es mi fuerte, y tú lo sabes.

**BEPPE**

*(cantando)*  
¡Tra la, la, la!...

**RITA**

¡Ah, tengo una comezón terribile!...

**BEPPE**

Cálmate pues hay alguien  
que te curará la comezón... ¡a la rusa!

*(entra rápidamente en la posada)*

### Escena Undécima

**RITA**

¿Qué ha dicho?  
Hay tormenta en el aire... algo extraordinario...  
¡Increíble! Él nunca se habría osado a...  
Pero... ahora que lo pienso... si ese viajero fuese  
aquel que yo me temí desde el principio...

*(viendo a Gaspar que sale de la posada)*

¡Ah, si no es él, es el diablo!

**GASPARO***(a parte)*

Quell'imbecille che parla di ammutinare tutto il villaggio per impedirmi di partire...

*(scorgendo Rita)*

È lei!... Se ella acconsentisse, si potrebbe fare tra noi, alla sordina, un contratto di vedovanza. Proviamo.

*(le si avvicina)*

Signora...

**RITA***(spaventata)*

Che desidera?

**GASPARO**

Che desidero?... Ma... se non le dispiacesse finire quel tal desinare che abbiamo interrotto alle frutta!

**RITA***(a parte)*

È lui!

**GASPARO**

Come? Non riconosci il tuo Gasparo?

**RITA***(con freddezza)*

Gasparo... è morto...

**GASPARO**

Niente affatto... ho fatto naufragio, è vero, ma i pescicani hanno trovato che io ero troppo duro da digerire, e hanno pensato ben di risparmiarmi. Saresti tu, sposina mia, di un'opinione diversa?

**RITA**

Signore, io sono maritata.

**GASPARO**

Lo so... un tantino... e con me prima che con altri.

**RITA***(con vivacità)*

Vi sfido a provarlo!

**GASPARO***(a parte, con gioia)*

Cioè?

**GASPAR***(aparte)*

Ese imbécil habla de amotinar a toda la aldea para impedirme partir...

*(viendo a Rita)*

¡Ahí está!... Si ella aceptara, se podría hacer entre nosotros, en secreto, un contrato de viudez... Intentémoslo.

*(se le acerca)*

Señora...

**RITA***(asustada)*

¿Qué desea?

**GASPAR**

¿Qué deseo?... Saber... si querría terminar aquel almuerzo que hemos interrumpido a los postres.

**RITA***(aparte)*

¡Es él!

**GASPAR**

¿Cómo?... ¿No reconoces a tu Gaspar?

**RITA***(con frialdad)*

Gaspar... ha muerto...

**GASPAR**

No, en absoluto... Naufragué, es verdad, pero los tiburones encontraron que yo era demasiado difícil de digerir y me rechazaron... ¿Crees, mujercita mía, que te estoy mintiendo?

**RITA**

Señor, yo estoy casada.

**GASPAR**

Lo sé... demasiado bien... y conmigo antes de que con cualquier otro.

**RITA***(con vehemencia)*

¿Puede demostrar lo que dice?

**GASPAR***(aparte, con alegría)*

¿Qué pretenderá?

**RITA**

Non vi riconosco.

**GASPARO**

*(a parte)*

Brava! Bravissima!

**RITA**

I registri, dove stava annotato  
il mio matrimonio si sono bruciati.

**GASPARO**

Bruciati?

**RITA**

Col rimanente del villaggio.

**GASPARO**

Di modo che prove non ce ne sono!

**RITA**

Grazie a Dio!

**GASPARO**

*(a parte)*

O mia canadese!

**RITA**

Non ci sono che io in possesso del contratto.

**GASPARO**

*(a parte)*

Ah! diamine!

*(a voce alta)*

Tu possiedi il contratto?

**RITA**

Certo che sì.

**GASPARO**

Dunque non si è bruciato coi registri?

**RITA**

Certo che no.

**GASPARO**

E tu lo conservi con gran cura?

**RITA**

Lo credo.

**GASPARO**

E perché farne?

**RITA**

A usted no lo conozco.

**GASPAR**

*(aparte)*

¡Muy bien! ¡Estupendo!

**RITA**

El registro, dónde estaba anotado  
mi matrimonio... se quemó.

**GASPAR**

¿Quemado?

**RITA**

Junto con todo el pueblo.

**GASPAR**

Entonces, ¿no hay pruebas?

**RITA**

¡Gracias a Dios!

**GASPAR**

*(aparte)*

¡Oh, querida canadiense!

**RITA**

Sólo yo poseo una copia del acta matrimonial.

**GASPAR**

*(aparte)*

¡Ay, demonios!

*(en voz alta)*

¿Posees el contrato?

**RITA**

Ciertamente que sí.

**GASPAR**

Pero, ¿no se quemó con los otros registros?

**RITA**

Ciertamente que no.

**GASPAR**

¿Y lo conservas a buen recaudo?

**RITA**

Así es.

**GASPAR**

¿Y por qué haces eso?



**RITA**

È il mio segreto.

**GASPARO**

*(a parte)*

È bellino il caso! Una moglie che si piglia un  
supplente... e mi vuol tenere nella riserva...  
Marito in congedo limitato, che si può richiamare  
da un momento all'altro, se i quadri sono incompleti...  
Ci mancherebbe altro...  
voglio il mio congedo definitivo io.  
Orsù, mettiamoci in vena di grazia e di amabilità.

*(con esagerazione comica)*

Torno a te ripien d'ardor,  
deh! Negato non mi sia  
il dolce patto dell'antico amor.

**RITA**

Ahi! quel patto, sposo indegno,  
fu il primo passo che portò al dolore.  
Parti e scorda; io resto sorda,  
mio gentil trapassato, al tuo guair.

**GASPARO**

Tigre uscita dal deserto,  
or che a te mi son scoperto,  
tu mi vuoi veder morir!

**RITA**

*(ironicamente)*

Ah! vi piace insolentir?

**GASPARO**

Con lamina rea  
m'avrò a perforar  
o ad alta marea,  
in mare a buttar?  
Mi deve il rasoio  
la gola segar  
o un nodo scorsoio  
in aria lanciar?

**RITA**

Di lagrime pronte  
la Rita non ne ha.  
Il nolo a Caronte  
pagato ho di già!  
Se al lido natio  
ritorno fai tu,  
per comodo mio  
tu resti fra i più.

**RITA**

Es mi secreto.

**GASPAR**

*(aparte)*

¡Curioso caso! Una mujer que atrapa  
a un suplente... y me quiere tener de reserva...  
Marido con licencia limitada, al que  
se puede hacer llamar en cualquier momento,  
si la baraja está incompleta...  
Faltaría más... ¡quiero mi licencia definitiva!  
Intentemos ablandarla...

*(con cómica exageración)*

Regreso a ti lleno de pasión...  
¡Ah, que no me sea negado  
el dulce pacto del antiguo amor!

**RITA**

¡Ah, aquel pacto de un indigno esposo,  
fue el primer paso que me trajo dolor!  
¡Váyase y olvide! Soy sorda,  
mi gentil y difunto esposo, a sus lamentos.

**GASPAR**

¡Cruel, ahora que ante ti  
me he identificado,  
me quieres ver morir!

**RITA**

*(irónicamente)*

¡Ah! ¿A usted le gusta quejarse?

**GASPAR**

¿Con una daga criminal  
me tendré que apuñalar;  
o en la alta mar  
arrojar?  
¿Me debe la navaja  
la garganta cortar;  
o un nudo corredizo  
el aire quitar?

**RITA**

Rita no sabe de  
lágrimas fingidas  
y el alquiler a Caronte  
pagado lo tiene ya.  
Si al hogar  
regresas hoy,  
como mi comodín  
quedarás entre los demás.

**GASPARO**

Tal residenza non mi va giù  
perché di grazia con me l'hai tu?

**RITA**

Busse, mio caro non ne vo' più!

**GASPARO**

Non è che questo mio dolce amor?

**RITA**

Basta, per or!

**GASPARO**

De' falli miei son penitente,  
perché non cedi al mio languir?

**RITA**

Il tuo languir m'è indifferente,  
cangiato ho in meglio e tel so dir!

**GASPARO**

Rendimi l'atto ed io ritratto  
tutte le busse che inferte ho già.  
Io d'ora innanzi non picchierò.

**RITA**

Son baie!

**GASPARO**

Oh, credi! o mia  
diletta, a te lo giuro!  
Starò come un piuolo  
sommessamente duro,  
di battermi tu solo  
avrà la voluttà.  
Tu mi schiaffeggerai  
e a tuoi celesti rai  
non chiederò pietà!

**RITA**

Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!

*(con fierezza)*

Chi siate voi non so!

**GASPARO**

*(a parte)*  
Uff! Io scoppio.

*(forte)*

Cara gioia?

**GASPAR**

Ese regreso no me conviene.  
¿Por qué, por favor, me tratas así?

**RITA**

¡Golpes, querido mío, no quiero más!

**GASPAR**

¿No es por mi dulce amor?

**RITA**

¡Basta ya, por ahora!

**GASPAR**

De mis errores estoy arrepentido,  
¿por qué no cedes a mis súplicas?

**RITA**

Sus súplicas me son indiferentes...  
He cambiado para mejor... ¡así de claro!

**GASPAR**

Devuélveme el contrato y yo retiro  
todos los golpes que te propiné.  
De ahora en adelante no te pegaré más.

**RITA**

¡Bromea usted!

**GASPAR**

¡Oh, créeme!  
¡Oh, querida mía, te lo juro!  
Estaré como un polluelo  
sumisamente quieto.  
¡Sólo tú tendrás el deleite  
de golpearme!  
¡Me abofetearás  
y a tus celestes ojos  
no pediré piedad!

**RITA**

¡Ja, ja, ja, ja, ja!

*(con arrogancia)*

¡No sé quien es usted!

**GASPAR**

*(aparte)*  
¡Uff...yo estallo!

*(en voz alta)*

¡Querido, tesoro mío!

**RITA**

Ma chi è lei?

*(a parte)*

Siam sul tirato...

**GASPARO**

*(a parte)*

Che pazienza!

*(forte)*

Ti do noia?

**RITA**

Insolente!

*(a parte)*

L'ho atterrato!

**GASPARO**

*(a parte)*

Or prorompo!

*(forte)*

Dolce sposa!

**RITA**

Mi canzona?

*(a parte)*

Salda io sto.

**GASPARO**

*(a parte)*

Che briconna!

*(forte)*

Sii pietosa.

Dammi l'atto...

**RITA**

No, no, no!

**GASPARO**

Dammi l'atto, non dir no!

**RITA**

Quattrocento volte no!

**GASPARO**

*(fra sé)*

Che briconna.

*(forte)*

**RITA**

Pero, ¿quién es usted?

*(aparte)*

Vamos por buen camino...

**GASPAR**

*(aparte)*

¡Qué paciencia!

*(en voz alta)*

¿Te aburro?

**RITA**

¡Descarado!

*(aparte)*

¡Lo he vencido!

**GASPAR**

*(aparte)*

¡Ahí va el resto!

*(fuerte)*

¡Dulce esposa mía!

**RITA**

¿Se mofa usted de mí?

*(aparte)*

Firme estoy.

**GASPAR**

*(aparte)*

¡Qué granuja!

*(en voz alta)*

Sé piadosa...

¡Dame el contrato matrimonial!...

**RITA**

¡No, no y no!

**GASPAR**

¡Dame el contrato, no me digas que no!

**RITA**

¡Cuatrocientas veces no!

**GASPAR**

*(para sí)*

Que briconna.

*(en voz alta)*

Cara gioia, no, mai più ti picchierò.

**RITA**  
Me ne infischio...

**GASPARO**  
L'atto!

**RITA**  
No!

### Scena Dodicesima

**BEPPE**  
*(uscendo dall'osteria con un fagotto  
appiccicato alla punta di un bastone da viaggio)*  
Ahò... tanto meglio...  
La scena del riconoscimento ha avuto luogo.

**RITA**  
Che vuol dire? Dove pensi d'andare?

**BEPPE**  
Pe' fatti miei, attesoché il primo in  
lista si è presentato.

**RITA**  
È un impostore.

**BEPPE**  
Ho esaminato le sue carte; sono in regola.

**RITA**  
Hai letto male.

**BEPPE**  
Sta a vedere! Nome e cognome, come sul vostro  
contratto nuziale.

**RITA**  
Ti dico che hai letto male,

*(a Gasparo)*

e voi, potete andavene pei fatti vostri.

*(ripone sulla tavola, a sinistra, il fagotto  
e il bastone che ha tolto di mano a Beppe)*

**GASPARO**  
*(piano a Beppe)*  
Con me, ha paura di essere picchiata,  
e voi gli avete dato il gusto contrario.  
Ma, state a sentire...  
*(continua a parlargli a bassa voce)*

Mi joya querida, ¡no, nunca más te pegaré!

**RITA**  
¡Me río de usted!...

**GASPAR**  
¡El contrato!

**RITA**  
¡No!

### Escena Duodécima

**BEPPE**  
*(saliendo de la posada con un atado de ropa  
colgado en la punta de un bastón de viaje)*  
¡Ah!... ¡Mucho mejor!...  
La escena del reconocimiento ya ha tenido lugar.

**RITA**  
¿Qué quiere decir eso? ¿Dónde crees que vas?

**BEPPE**  
A vivir mi vida, dado que el primero de la lista  
se ha presentado.

**RITA**  
¡Es un impostor!

**BEPPE**  
He examinado sus papeles y están en regla.

**RITA**  
Habrás leído mal.

**BEPPE**  
¡Está claro! El nombre y apellidos  
coincide con el del contrato de matrimonio.

**RITA**  
¡Te digo que has leído mal!...

*(a Gaspar)*

¡Y usted!... ¡Puede irse por sus cosas!

*(pone sobre la mesa, a la izquierda, el bastón  
y la ropa que le ha quitado a Beppe)*

**GASPAR**  
*(en voz baja a Beppe)*  
Conmigo tiene miedo de ser castigada,  
y usted le hizo aprender a disfrutar lo contrario.  
Pero, espere y oiga...  
*(sigue hablándole en voz baja)*

**RITA***(osservandoli)*

Che diamine stanno cospirando colaggiù?

**GASPARO***(piano a Beppe)*

È il solo mezzo di ricondurla a me.

*(a parte)*

E di recuperare quel maledetto contratto.

*(a voce alta)*Questa casa porta l'insegna di un'osteria;  
mi sarà dunque permesso, prima di andarmene  
di rifocillarmi un tantino.**RITA**Lo credo bene... siamo qui appunto per dare  
ospitalità ai forestieri, e gli è un dovere che si  
compie con piacere verso tutti... i forestieri.*(ella scompare un momento e ritorna  
con una bottiglia di vino)***GASPARO***(mentre Rita è uscita)*

Saldo in gambe! Siamo intesi.

**BEPPE**

State a vedere.

*(Gasparo si mette a sedere, a sinistra.  
Rita gli versa da bere)**(a parte)*

Fortunatamente, egli è là per darmi coraggio.

*(a voce alta)*Per la Madonna, signora Rita,  
spieghiamoci un poco.**RITA**

Con che tono la prende!

**BEPPE***(intimidito)*

L'osso è più duro da rodere di quel che pensavo.

**GASPARO***(tossendo per incoraggiarlo)*

Hem! Hem!

**RITA***(observándolos)*

¿Qué diablos están conspirando ustedes?

**GASPAR***(en voz baja a Beppe)*

Es la única forma de que regrese conmigo.

*(aparte)*

¡Y de recobrar ese maldito contrato matrimonial!

*(en voz alta)*Esta casa está registrada como posada;  
así pues, supongo que antes de marcharme,  
podré comer un poco.**RITA**Me parece bien... Estamos aquí para dar  
hospitalidad a los forasteros y eso es un deber  
que cumplimos con todos... los forasteros.*(sale un momento y luego vuelve  
con una botella de vino)***GASPAR***(mientras Rita está afuera)*

¡No se amilane!... ¿Estamos de acuerdo?

**BEPPE**

¡Ya lo verá!

*(Gaspar se sienta, a la izquierda.  
Rita sirve la bebida)**(aparte)*

Afortunadamente, él está aquí para darme valor.

*(en voz alta)*¡Por la Virgen, señora Rita,  
me quieres decir qué sucede!**RITA**

¿Qué tono es ése?

**BEPPE***(intimidado, para sí)*

El hueso es más duro de roer de lo que pensé.

**GASPAR***(tosiendo para darle coraje)*

¡Hem! ¡Hem!

**BEPPE**

Costui, di grazia, è egli vostro marito, sì o no?  
Se lo è, gli cedo il posto; se non lo è, vi proibisco  
di civettare col sopradetto.

**RITA**

Mi proibite?

**BEPPE**

*(mezzo tremante, incoraggiato però  
dai segni di Gasparo)*

Sì, ve lo proibisco, perché sono il padrone  
in casa mia, perché voglio essere obbedito.

**GASPARO**

*(a parte)*

Ha preso l'aire il piccino.

**RITA**

V'hanno imbeccato.

**BEPPE**

Potrebbe darsi, ma, almeno,  
ho approfittato della lezione,  
e vi prometto che d'ora innanzi,  
non ci sarà nessuno in paese  
che mi canzoni per le busse che piglio dalla moglie.  
È un cambiamento radicale di politica  
che introduco in famiglia.

**RITA**

Ed io, per mio conto,  
darò retta a tutte le paroline dolci de' bei giovinotti;  
avrò i miei galanti; dieci, venti, trenta alla  
volta, che mi regaleranno dei mazzolini, delle chicche,  
delle canzonette; non vi vorrò più bene, e allora...  
guai a voi!  
Non si ride mica solo alle spalle  
dei mariti che le pigliano!

*(Beppe che ha rinculato davanti l'aggressione di  
Rita, si sente in mano la punta del bastone, che  
Gasparo gli tende)*

**BEPPE**

*(avvicinandosi col bastone che ha impugnato)*

Ah! non mi si vuol più bene! Si serva!  
Ma quando il fuoco sta per ispegnersi,  
lo si ravviva con quattro stecche.

*(batte col bastone a terra)*

**RITA**

Misericordia! aiuto!  
*(riparandosi, dietro a Gasparo)*  
Difendetemi!

**BEPPE**

Por favor, ¿es él tu marido?... sí o no.  
Si lo es, le cedo el sitio; si no lo es,  
te prohibo coquetear con el susodicho.

**RITA**

¿Me prohibes... qué?

**BEPPE**

*(algo tembloroso, pero animado por  
los gestos de Gaspar)*

¡Sí, te lo prohibo, porque en esta casa mando yo!  
¡Me debes obediencia.

**GASPAR**

*(a parte)*

El pequeñito ha tomado vuelo.

**RITA**

¡Esa estupidez no se te ha podido ocurrir a ti!

**BEPPE**

Podría ser, pero, al menos,  
he aprendido la lección.  
Te prometo que de ahora adelante  
no habrá nadie que se burle de mí  
por los golpes que recibo de mi mujer.  
¡Es un cambio de política radical  
que introduzco en la familia!

**RITA**

Y yo, por mi parte, haré caso a todas  
las palabritas dulces de los lindos muchachitos...  
Tendré mis galanes; diez, veinte, treinta a la vez,  
que me regalarán ramilletes de flores, caramelos  
y me dirán requiebros...  
No te amaré más y entonces... ¡pobre de ti!  
¡No sólo se ríen de los maridos  
a los que sus mujeres les pegan!

*(Beppe que ha retrocedido ante la actitud  
agresiva de Rita, siente en su mano la punta  
del bastón que Gaspar le tiende)*

**BEPPE**

*(acercándose a Rita empuñando el bastón)*

¡Ay! ¿Que no me amarás más? ¡Está bien!  
¡Pero cuando el fuego está por extinguirse,  
se reaviva con cuatro palos!

*(golpea con el bastón en tierra)*

**RITA**

¡Piedad!... ¡Socorro!...  
*(amparándose, detrás de Gaspar)*  
¡Defiéndeme!

**GASPARO***(alzandosi, in atto di trattenere Beppe)*

Caro mio, non si picchiano le mogli!  
 La non mi è toccata di farlo che una sola volta,  
 e mi son morse le dita.

*(piano)*

Animo! Una mezza serqua, per campione!

**BEPPE***(piano)*

Ho capito.

*(alzando la voce)*

La picchierò, se mi fa comodo,  
 quando e come mi pare.  
 Non ho bisogno de' vostri consigli.

**RITA***(piagnucolando)*

Povera me!

**GASPARO***(piano a Beppe)*

Insultatemi, provocatemi, ho i miei progetti.

**BEPPE**

Sta bene.

*(a voce alta)*

In due siamo in troppi sulla terra; l'uno o l'altro deve... ¡Un o de nosotros dos sobra!...

*(piano)*

È una burletta, non è vero?

**GASPARO***(a parte)*

In un atto.

**RITA***(a parte)*

Non mi par più lui.

**BEPPE***(a Gasparo)*

Seguitemi.

**GASPARO**

Io battermi? È impossibile, caro mio.

**BEPPE**

Rifiuti?

**GASPAR***(levantándose, para detener a Beppe)*

¡Querido amigo, no se le pega a las mujeres!  
 Ella sólo ha sido golpeada una sola vez  
 y por haberlo hecho, me he mordido los dedos.

*(en voz baja)*

¡Ánimo!... ¡Va por buen camino!!

**BEPPE***(en voz baja)*

De acuerdo...

*(levantando la voz)*

¡La pegaré, si me da la gana!...  
 ¡Cuándo y donde me parezca!...  
 ¡No necesito de sus consejos!

**RITA***(lloriqueando)*

¡Pobre de mí!

**GASPAR***(en voz baja a Beppe)*

¡Insúlteme, provóqueme, tengo un plan!...

**BEPPE**

¡Está bien!

*(en voz alta)*

¡Un o de nosotros dos sobra!...

*(en voz baja)*

¿Es una farsa, no es verdad?

**GASPAR***(para sí)*

En un acto.

**RITA***(aparte)*

¡Es increíble que sea él!...

**BEPPE***(a Gasparo)*

¡Sígame!

**GASPAR**

¿Yo, batirme?... ¡Es imposible, amigo mío!

**BEPPE**

¿Se niega?

**GASPARO***(fingendo di sollevare a stento il braccio diritto)*

Guardate, non ho più l'uso del bracciodestro  
 un colpo d'ascia d'arrembaggio.

*(a Rita)*

Non posso alzare la mano.

**RITA**

È moncherin!

**GASPARO**

Son moncherin!

**RITA***(fra sé)*

Non può col braccio  
 trarsi d'impaccio.  
 Quasi l'abbraccio;  
 libera io son!  
 Ha perso il fiocco  
 il mio balocco;  
 più non ne tocco...  
 È moncherin!

**BEPPE***(come sopra)*

Ha un bel difetto  
 il poveretto;  
 cangia d'aspetto  
 la quistion.  
 La mia megera,  
 almen si spera,  
 dee fargli ciera...  
 È moncherin!

**GASPARO***(fra sé)*

Che terno al lotto!  
 Il lor complotto  
 svento di botto;  
 resto il padron!  
 Di più non bramo,  
 or or ci siamo;  
 ha morso l'amo  
 il pesciolin!

*(a Beppe)*

La bottiglia, pur or, l'avete visto...  
 Io non potea col braccio sostener.

**RITA***(fra sé)*

Non può dunque picchiarmi in avvenir...

**GASPAR***(fingiendo poder levantar el brazo apenas)*

Mire, no puedo controlar el brazo derecho...  
 Un golpe de hacha en un abordaje...

*(a Rita)*

No puedo levantar la mano.

**RITA**

¿Está lisiado?

**GASPAR**

¡Estoy casi manco!

**RITA***(para sí misma)*

No puede hacer casi nada  
 con su brazo.  
 ¡Casi lo abrazo;  
 soy libre!  
 Ha perdido la partida  
 mi queridín...  
 ¡Ya no está completo!...  
 ¡Es manco!

**BEPPE***(como antes)*

Tiene un hermoso defecto,  
 el pobrecito.  
 La situación  
 ha cambiado.  
 Mi bruja espera  
 que ahora  
 lo podrá dominar...  
 ¡Está manco!

**GASPAR***(para sí)*

¡Qué acierto!  
 Su añagaza  
 ha dado resultado...  
 ¡Ahora quedo como amo y señor!  
 No deseo  
 nada más.  
 ¡Ha mordido el anzuelo  
 el pescadito!

*(a Beppe)*

La botella... Usted lo ha visto...  
 No puedo sostenerla con mi brazo...

**RITA***(para sí)*

Entonces ya no podrá pegarme...



E Beppe che fa il chiasso,  
e atteggiarsi a gradasso...  
io prendo il mio partito...

*(forte)*

Gasparin!  
Dolce sposo, a te in braccio io torno alfin!

**GASPARO**

Ella è mia!

**RITA**

Gasparin!

**BEPPE**

Frase gentil! Coppia fedel!

**GASPARO**

Tenero agnel,  
ritrovo il ciel!  
Ma... il contratto nuzial?...

**RITA**

Vello qua...

**GASPARO**

Lo tengo...

**BEPPE**

Ah! bravo!  
Ad altro cielo io spiego l'ale,  
addio consorte a Gasparin!

**GASPARO**

*(trattenendolo)*  
Meno furie! Il mio contratto,  
bordegiando, io m'ebbi alfin!  
Tu rimani... io me la batto...  
Addio, addio... Rita e Beppin!

**BEPPE, RITA**

Che dic'ei?

**GASPARO**

*(mettendosi il contratto in tasca)*  
Ch'ho qui la prova!

**BEPPE**

Che! Ten vai?

**RITA**

Ah! codesta saria nova...  
Uno almen per me lo vo.

**GASPARO**

Tenga Beppe, se le aggrada.

Y el fanfarrón de Beppe...  
armando tanto escándalo...  
¡Lo tengo decidido!

*(en voz alta)*

¡Gasparín!  
¡Mi dulce esposo, a tus brazos vuelvo al fin!

**GASPAR**

¡Eres mía!

**RITA**

¡Gasparín!

**BEPPE**

¡Qué dulces palabras!... ¡Pareja feliz!

**GASPAR**

En ti, tierno corderito,  
¡encuentro nuevamente el cielo!  
Pero... ¿y el contracto matrimonial?...

**RITA**

¡Míralo acá!...

**GASPAR**

¡Lo tengo!...

**BEPPE**

¡Ah, bravo!  
Hacia otros cielos despliego mis alas...  
¡Adiós matrimonio Gasparín!

**GASPAR**

*(reteniéndolo)*  
¡No tan aprisa!...  
¡Al fin recuperaré mi contrato!  
Tú te quedas... y yo me largo...  
¡Adiós, adiós... Rita y Beppin!

**BEPPE, RITA**

¿Qué dice?

**GASPAR**

*(metiéndose el contrato en el bolsillo)*  
¡La prueba es ya mía!

**BEPPE**

¿Qué?... ¿Se va?...

**RITA**

¡Ah, esto sí que es una novedad!...  
¡Yo, por lo menos, quiero un marido!

**GASPAR**

Quédate con Beppe, si te aggrada.

**RITA**

Che?

**BEPPE**

*(a Gasparo)*

Rimani, o, giuralciel!...

*(fra sé)*

Io ti passo a fil di spada.

È moncon...

**GASPARO**

*(come sopra)*

È un vigliaccon!

**BEPPE**

Resta... o qui ci batteremo.

**GASPARO**

Sia! Conclusa è la partita...

O la vostra, o la mia vita...

**RITA**

*(a Gasparo)*

Lo ha beccato!

**GASPARO**

*(a Rita)*

Tocca qua!

*(gli stringe la mano colla massima forza)*

**BEPPE**

Ahi! Ahi! Ahi! M'ha storpiato.

**RITA**

*(a Gasparo)*

Che? Non sei più moncherin?

**GASPARO**

Fu un'astuzia...

**RITA, BEPPE**

Ah! l'assassin!

**GASPARO**

Il contratto mi premea

per poter buttarlo in mare...

Son con voi, gentil compare,

su... battiamoci... è il mio mestier!

**BEPPE**

Ah! l'infame!

**RITA**

¿Qué?

**BEPPE**

*(a Gasparo)*

¡Usted se queda, o juro por el Cielo!...

*(para sí mismo)*

Lo traspasaré con la espada...

Será fácil... es manco...

**GASPAR**

*(como antes)*

¡Es un cobarde!

**BEPPE**

¡Quédese... o aquí mismo nos batiremos!

**GASPAR**

¡De acuerdo! ¡Acabemos de una vez con esto!...

¡O su vida o la mía!...

**RITA**

*(a Gaspar)*

¡Lo has enfurecido!

**GASPAR**

*(a Rita)*

¡Mira esto!

*(aprieta la mano de Beppe con todas sus fuerzas)*

**BEPPE**

¡Ah! ¡Ah! ¡Ah!... ¡Me ha dejado inválido!

**RITA**

*(a Gaspar)*

¿Cómo?... ¿Ya no eres manco?

**GASPAR**

Fue una astucia...

**RITA, BEPPE**

¡Ah, sinvergüenza!

**GASPAR**

Necesitaba el contrato

para poder echarlo en el mar...

Estoy con usted, gentil compadre,

¡vamos... batámonos... es el momento!

**BEPPE**

¡Ay, ¡infame!

**RITA**

Ah! l'assassin!

**GASPARO**

Ci battiamo sì, o no?

**BEPPE**

*(fra sé)*

Son confuso, smarrito  
mi par d'esser ferito  
già dal fiero marito,  
e mi sento morir.

Dato ancor ch'io non muoia  
per le man di quel boia,  
quella cara sua gioia,  
mi convien consolar.

**GASPARO**

*(fra sé)*

Fatti in qua, fatti avanti,  
son vani i tuoi pianti,  
non c'è Dio, non c'è santi,  
te la devi sorbir.

*(additando Rita)*

Se ha trovato conforto,  
credendomi già morto,  
prendo il mio passaporto,  
e da sol torno al mar.

**RITA**

Quale audacia inaudita!  
Ei mi beffa, ei m'irrita.  
Ah! darei la mia vita  
per poterlo strozzar!

Sol mi strugge una brama,  
vendicar l'empia trama,  
e piantargli la lama  
d'un pugnale dentro il cor!

**GASPARO**

Aspettate, vado a prendere le armi.

*(scomparisce un momento nell'osteria)*

**RITA**

*(A Beppe)*

Ma ti ammazzerà!

**BEPPE**

Tanto meglio!

Quando sarò morto, quel bestione vi ripiglierà,  
vi ripicchierà, e la vi starà bene!

**RITA**

¡Ay, canalla!

**GASPAR**

Nos batimos, ¿sí, o no?

**BEPPE**

*(para sí)*

Estoy confundido y extraviado,  
ya me parece haber sido herido  
por el feroz marido  
y me siento morir.

Puesto que no pienso morir  
en las manos de ese verdugo,  
a su querida esposa  
me conviene consolar.

**GASPAR**

*(para sí)*

¡Venga acá!... ¡Avance!  
Son vanos todos sus llantos...  
No hay Dios, ni santos que valgan,  
se las tiene que ver conmigo.

*(señalando a Rita con el dedo)*

Si has encontrado consuelo  
creyéndome ya muerto,  
tomo mi pasaporte  
¡y de inmediato vuelvo al mar!

**RITA**

¡Qué osadía inaudita!  
¡Se burla y me irrita!  
¡Ah, daría mi vida  
por poderlo estrangular!

Solamente me consume un deseo:  
vengarme de su impía trama  
¡y clavarle la hoja de un puñal  
en el corazón!

**GASPAR**

¡Esperen, voy a buscar las armas!...

*(Gaspar entra por un momento en la posada)*

**RITA**

*(a Beppe)*

Pero... ¡te va a matar!

**BEPPE**

¡Mucho mejor!

Cuando yo haya muerto, esa bestia te recobrará,  
te golpeará y tú estarás... ¡muy contenta!

Mi faccio ammazzare per castigarvi... e poi...  
chi s'è visto s'è visto.

**RITA**

Maledetta risurrezione! Eravamo così felici!

**BEPPE**

Sì, e le stecche che mi consegnavi!

**RITA**

Non era che per prendere il tratto avanti:  
aveva paura di pigliarle da te.

**BEPPE**

Non è una buona ragione.

**RITA**

Ma, sii giusto,  
o che forse non ti voleva un ben dell'anima?  
Non ti accarezzavo per benino?  
Non eri il Beppino del mio cuore, il mio coso,  
il mio omino?

**BEPPE**

Non dico di no.

**RITA**

*(piangendo)*  
E adesso ti devo perdere!

**BEPPE**

Pare di sì.

*(si mette a piagnucolare anche lui)*

**GASPARO**

*(ritornando)*  
Siamo pronti galantuomo?

**BEPPE**

Son... sono qua.

**GASPARO**

Qui appresso, nell'ortaglia.

*(tira fuori due grandi pistole)*

**BEPPE**

Accidenti! Che canne!

**GASPARO**

È l'affare di un momento...  
una vera partita di piacere.

**BEPPE**

Avete un bel dire, voi, che avete il coraggio

Me hago matar para castigarte... y luego...  
lo que pasó, pasó.

**RITA**

¡Maldita resurrección! ¡Éramos tan felices!

**BEPPE**

¡Sí, con las palizas que me dabas!

**RITA**

No. Sólo te las propinaba para adelantarme  
y no recibirlas de ti.

**BEPPE**

¡Vaya una razón!

**RITA**

Pero, todo estaba bien...  
¿O acaso no te amaba con toda mi alma?  
¿No te acariciaba dulcemente?  
¿No eras el Beppino de mi corazón?  
¿Mi "todo", mí hombrecito?

**BEPPE**

No digo que no.

**RITA**

*(llorando)*  
¡Y ahora te tengo que perder!

**BEPPE**

Parece de sí.

*(también se pone a llorar)*

**GASPAR**

*(regresando)*  
¿Estamos listos gentilhomme?

**BEPPE**

Estoy... estoy acá.

**GASPAR**

Aquí cerca... en el huerto.

*(sacando dos grandes pistolas)*

**BEPPE**

¡Diablos! ¡Qué cañones!

**GASPAR**

Será cuestión de un momento...  
Una verdadera pelea placentera.

**BEPPE**

¡Eso es muy fácil de decir!

naturale, signor spaccamonti!

**GASPARO**

*(brontolando)*

Come? Che?

**BEPPE**

Sicuro, perché avete un vocione da basso profondo e due pistole che paiono due colubrine, pretendete di spaventarmi e di addossarmi mia moglie per forza...

*(con energia)*

Ebbene non ho paura io... non è per riguardo di quei vostri utensili, gli è perché la mi vuol bene lei, perché le voglio bene io, che me la tengo!

**RITA**

*(buttandosi al collo di Beppe)*

Ah! Beppino! Sei un amore!

**GASPARO**

*(allegramente)*

Alla buon'ora...

E siccome io ritorno in America...

resto nell'altro mondo, come avete creduto sin qui...

*(a Beppe)*

E voi restate quel che siete:  
il marito della mia vedova.

**BEPPE**

*(prendendolo in disparte)*

Per altro assicuratemi di una circostanza.

**GASPARO**

Di quale?

**BEPPE**

Quel tal giorno che vi siete imbarcato...  
al pranzo di nozze...  
fu proprio subito dopo la frutta?

**GASPARO**

Parola d'onore!... Non ho avuto che il tempo  
di mettere in opera il mio sistema...  
quel tale, che vi ho insegnato.

**BEPPE**

Zitto! Approfitterò della lezione.

**GASPARO**

Ma tu dei la mia ricetta  
saggiamente adoperar.  
Puoi picchiar la tua diletta,  
non la dei però accoppar.

Usted tiene valor... ¡señor fanfarrón!

**GASPAR**

*(gruñendo)*

¿Cómo?... ¿Qué?

**BEPPE**

Como tiene un vozarrón de bajo profundo y dos pistolas que parecen dos culebrinas, pretende asustarme y arrebatarme a mi mujer...

*(con energía)*

¡Pues bien, no le tengo miedo!...

No es por esas armas, sino porque ella me ama y porque yo la amo... ¡que me quedo con ella!

**RITA**

*(arrojándose al cuello de Beppe)*

¡Ah, Beppino!... ¡Eres un amor!

**GASPAR**

*(alegremente)*

¡Enhorabuena!... Y como yo me vuelvo

a América... estaré en el "otro mundo",

tal como ustedes creían hasta ahora...

*(a Beppe)*

Y a usted que le vaya bien  
siendo el marido de mi viuda.

**BEPPE**

*(hablándole en privado)*

Está bien pero... ¿dígame una cosa?

**GASPAR**

¿Cuál?

**BEPPE**

El día en que usted se embarcó...  
después del banquete de bodas...  
¿lo hizo inmediatamente después del postre?

**GASPAR**

¡Palabra de honor!...

No tuve más tiempo que el necesario  
para poner en marcha mi sistema... ¡a la rusa!

**BEPPE**

¡Calle usted!... Aprovecharé la lección.

**GASPAR**

Pero mi receta

deberá aplicar sabiamente.

Podrá pegarle a su amada esposa,

pero no debe matarla.

**BEPPE**

Lo conosco quel sistema:  
 "Castigar perché si tema  
 e picchiar e ripicchiar.  
 In ragion del verbo amar!"

*(facendo atto di battere)*

E l'amerò... per Dio! Se l'amerò...

**GASPARO**

Ma troppo, no!  
 Che il troppo amor disturba il cor!

**RITA**

*(cacciandosi fra di loro)*

Ma col picchiar la propria moglie  
 degli altri guai si può incontrar!...  
 A contener le matte voglie,  
 a certi poi si dé pensar!

**BEPPE**

Di questi qui?...

**RITA**

Nemmen l'insegna!  
 Pace e concordia!...

**BEPPE**

Giuriamo ognor!  
*(a due)*  
 Concordia, amor!

**GASPARO**

Con voi sia pace, sia gioia ognor,  
 più saldo ho reso il vostro amor.

**RITA**

Partite in fretta pria di doman,  
 m'avete guaste le carte in man.

**BEPPE**

Addio, di cuore gentil german,  
 per voi mi trovo le carte in man!

**RITA**

Buona e lunga permanenza!

**BEPPE**

Non sia lunga st'altra assenza!

**GASPARO**

Dunque addio... partir degg'io.

**TUTTI**

Addio!

**BEPPE**

Ya conozco ese sistema:  
 "Castigar para que se tema  
 y pegar y repegar.  
 ¡A causa del verbo amar!"

*(haciendo acto de golpear)*

¡Y la amaré... por Dios! ¡Sí que la amaré!...

**GASPAR**

¡Pero no demasiado!  
 ¡Demasiado amor perturba el corazón!

**RITA**

*(metiéndose entre ambos)*

¡Pero al pegar a la propia mujer  
 otros problemas se pueden encontrar!...  
 Así que es mejor  
 contener esas ganas.

**BEPPE**

¿Desde ahora?...

**RITA**

¡Ni siquiera un intento!  
 ¡Paz y armonía!...

**BEPPE**

¡Juremos por siempre!  
*(a dos voces)*  
 ¡Armonía y amor!

**GASPAR**

La paz sea con ustedes, que sean felices.  
 Vuestro amor ahora es mas firme.

**RITA**

Parte de prisa... antes de mañana.  
 Me has quitado las cartas de la mano.

**BEPPE**

¡Adiós, de todo corazón noble hermano,  
 por usted tengo las cartas en mis manos!

**RITA**

¡Buena travesía!

**BEPPE**

¡Que no sea larga la ausencia!

**GASPAR**

¡Adiós, pues!... ¡Debo partir!

**TODOS**

¡Adiós!

ROXANA ALEXANDRA CASTILLO BAROUSSE

Licenciado en Canto

Examen teórico 23 de Junio de 2008, 12.00 hrs en Sala de audiovisuales

Examen publico 3 de Julio de 2008, 19.30 hrs en Sala Xochipilli

**Sinodales:**

Presidente: Mtra. Guadalupe Campos Saenz

Secretario: Dr. Felipe Ramírez Gil

Vocal: Mtra. Maria Teresa Martínez Montoya

Opción de titulación: Notas al programa

Licenciatura: 2002- 2006

## PROGRAMA

### OBRAS VOCALES DEL CLASICISMO AL EXPRESIONISMO

- |   |  |
|---|--|
| <b>1. Alma grande e nobil core</b><br>Duración aproximada:                          | Wolfgang Amadeus Mozart<br>(1756-1791) |
| <b>2. La Flauta Mágica</b><br>Aria: “Ach, Ich fühl’s”<br>Duración aproximada:       | Wolfgang Amadeus Mozart<br>(1756-1791) |
| <b>3. Auf dem Wasser zu singen</b><br>Duración aproximada:                          | Franz Schubert<br>(1797-1828)          |
| <b>4. The Old Maid and the Thief</b><br>Aria: “The Kitchen”<br>Duración aproximada: | Gian Carlo Menotti<br>(1770-1827)      |
| <b>5. “Youkali”, Tango Habanera</b><br>Duración aproximada:                         | Kurt Weill<br>(1900-1950)              |

## INTERMEDIO

### RITA

#### Opera cómica en un acto

Libreto: Gustavo Vaéz

Musica: Gaetano Donizetti (1797-1848)

Duración aproximada: 54 min

#### Personajes:

*Rita, soprano:* **Roxana Castillo Barousse**

*Beppe, tenor:* **Germán Lobos**

*Gaspar, barítono:* **Alberto Albarrán**

*Bartolo, actor:* **Hazael Rivera**

1. Introducción y Aria de Rita: “Van la casa e l'albergo”
2. Dueto de Rita y Beppe: “Ah tu sei qui”
3. Aria de Gasparo: “La mia casa per modello”
4. Dueto Gasparo y Beppe: “Per me, chi perde vince”
5. Aria de Beppe: “Allegro io sono”
6. Dueto Rita y Gasparo: “Cara gioia, moglie mia”
7. Terceto (Rita, Beppe y Gasparo): “È moncherin”
8. Terceto – Finale (Rita, Beppe y Gasparo): “Ma tu dèi la mia ricetta”

**Hazael Rivera**, *pianista acompañante*

**German Lobos**, *dirección escénica*

**Oscar Tapia**, *vestuario*



## ALMA GRANDE E NOBIL CORE

Esta Aria pertenece a I due Baroni, un intermezzo musical de Domenico Cimarosa. En ella, la soprano conocida como Madame, da una regañada de una manera heroica y burlona. La música acompañando la salida de Madame, por ejemplo, es excesivamente adornada y escuchamos un efecto más parecido al roce de enaguas que de una mujer furiosa marchándose.

“Una gran alma y un noble corazón siempre rechazan tu tipo. Soy una mujer de la nobleza, que esta acostumbrada a la formalidad, y se como hacer que me atiendan. Háblale a ese malagradecido y dile que soy fiel. Pero el no amerita el perdón. Si, quiero vengarme.”

Las arias de Mozart para operas cómicas frecuentemente contienen momentos de genuina emoción, incluyendo coraje y repudio, así como “No, che non sei capace” escrita para Il curioso indiscreto, el aria de la Reina de la noche de la Flauta Mágica, o el aria de Fígaro “Se vuol ballare” de las Bodas de Fígaro. Esta aria, en la cual vemos las mismas emociones hechas absurdamente cómicas, es un contraste fascinante a las mencionadas anteriormente.

## ACH ICH FÜHL’S

**La flauta mágica**, musicalmente denominada singspiel, es una ópera popular alemana en donde se alternan los números cantados y hablados.

El Aria de Pamina, pertenece al segundo acto donde Sarastro declara a la asamblea de sacerdotes, haber secuestrado a Pamina para ayudarla junto con Tamino a cumplir el noble propósito que los Dioses les tienen destinado y rescatarlos de la reina de la noche, que con su engaño y superstición desea destruir su templo. Tamino y Papageno comienzan con la prueba del silencio debiendo mostrar firmeza, lealtad y valor. Mientras tanto, la reina de la noche le pide a Pamina matar a Sarastro y si no lo hace, dejará de considerarse su madre. Papageno no respeta la prueba del silencio y habla con una vieja que se transforma en una vieja joven, en ese instante desaparece.

Pamina encuentra a Tamino pero este no le habla, ella ante su desesperación intenta suicidarse. Es aquí donde canta el aria “Ach, ich fühl’s”. Ella piensa que no le habla porque ya no la ama y dice que así será el silencio en la muerte.

## AUF DEM WASSER ZU SINGEN

La palabra *Lied* designa *canción* o *canto* y es empleada tanto por los poetas como por los músicos. En todas las etapas de desarrollo de la música monódica y polifónica ha estado presente el *Lied*, en sus dos grandes vertientes: *Volkslied* (canción popular) y *Kunstlied* (canción artística). Los orígenes del *Lied* se remontan por lo menos a los *Minnesinger* (trovadores aristocráticos de los siglos XII-XIV), que compusieron principalmente monodias estróficas -aunque hacia fines del siglo X IV adoptaron la polifonía- y, en menor medida, a los *Meistersinger* (poetas músicos burgueses de los siglos XIV-XVI), cuyos gremios reglamentaron a la manera artesanal la composición del texto y la música de las canciones. Sin embargo, su fuente principal es la canción popular

medieval, que, al amparo de una burguesía en auge y gracias a los artistas ambulantes (juglares), se conservó y difundió especialmente entre el S. XIV y el XVI, mezclándose y complementándose con la canción cortesana.

El propio título define cabalmente la composición, que es una de las más representativas del repertorio schubertiano. En la mano derecha se dibujan el incesante y suave movimiento de las olas y los cambiantes reflejos de la luz del atardecer, mientras los acordes de la mano izquierda marcan el balanceo de la barca. La continuidad de la figura de acompañamiento plasma el movimiento permanente e infinito del mar. La voz, que sigue a distancia de tercera inferior la melodía del piano, representa al poeta que, sentado en la barca, va respondiendo interiormente al estímulo del entorno natural. La estructura estrófica del Lied, de tres secciones idénticas, nos ayuda a captar mejor la quietud de la descripción: nada ocurre, sólo cambian los reflejos de la luz y con ellos los estados del alma.

### ***The Kitchen, The Old Maid and the Thief***

Esta ópera de un acto, dividida en 14 escenas, es sobre una vieja viuda, Srta. Todd, quien es una entrometida en su pequeña ciudad. Aunque ella es de la alta sociedad en su comunidad, su vida ha estado carente de amor por más de cuarenta años. Su criada Laetitia es una joven maliciosa que teme convertirse en una solterona como su patrona. Bob, un vagabundo, toca a la puerta de Srta. Todd una tarde mientras que la chismosa de la ciudad, Srta. Pinkerton está de visita. Enamorada de su belleza, Laetitia convence fácilmente a la Srta. Todd para que lo deje quedarse. Después de conocerse, Laetitia convence a Bob para que se quede prometiéndole más alimento y comodidades sin ningún costo.

Al día siguiente La Srta. Pinkerton le cuenta a La Srta. Todd que hay un preso prófugo en el área cuya descripción coincide con la de Bob. Apenado le dice a Laetitia que Bob es indudablemente el ladrón y que deben librarse de él. De nuevo, Laetitia, insinuando que Bob está enamorado de ella, convence a la Srta. Todd de dejarlo permanecer. Sin inmutarse, ella deja dinero a la vista para que Bob se lo “robe”. Después de un tiempo, incapaz de continuar financiando a Bob, recurre a robarle a sus vecinos. Mientras tanto, Laetitia está enamorándose del vagabundo y canta el Aria “The Kitchen”, un aria que expresa su amor hacia él, en la cual le pide que él la robe y la lleve lejos antes de que el tiempo la marchite y le robe su belleza. La Srta. Pinkerton encuentra a la Srta. Todd y le advierte que “mantenga todas las puertas y ventanas cerradas” porque el ladrón está en la ciudad y ha robado a los vecinos (cuando es realmente la Srta. Todd quien ha estado robándole a sus vecinos). Pretendiendo partir la mañana siguiente Bob canta "When the Air Sings of Summer" (Bob's Bedroom Aria). Para evitar que se vaya, Laetitia le pregunta si desea algo. Él le contesta “quisiera una bebida.” Srta. Todd no tiene licor en la casa y la ciudad se escandalizaría si la vieran comprando licor, por lo que hace un plan con Laetitia para robar el almacén de licor.

La Srta. Pinkerton visita al día siguiente a la Srta. Todd en el país y le informa que se han robado el almacén de licor y que han atacado al dueño. Bob, borracho, interrumpe su conversación, cantando en voz alta en el piso de arriba. La Srta. Pinkerton también dice que la policía va a buscar en cada casa para encontrar al ladrón. Forzando a la Srta. Pinkerton hacia la puerta, la Srta. Todd y Laetitia preguntan a Bob sobre su verdadera

identidad. Explicándole que la policía viene en camino, la Srta. Todd planea escapar lejos con Bob. Bob se niega a huir porque dice no haber hecho nada malo. La Srta. Todd le pregunta: “¿es su amor hacia mí tan pequeño que no le importaría verme en prisión?” Bob le contesta: “¿pequeño? Yo no la amo para nada”. La Srta. Todd se enfurece diciendo que llamará a la policía y lo culpará por el hurto. Sigue el sombrío dueto de Bob y Laetitia preguntándose si permanecen y hacen frente a los cargos, a lo que gana el argumento de Laetitia. Roban todos los objetos de valor de Srta. Todd incluyendo el coche y se escapan juntos. La Srta. Todd al ver todo robado se derrumba en pena.

### **YOUKALI**

Este *Tango Habanera* nos habla de una isla de ensueño muy pequeña a la que el personaje llega por error conducido por las olas. Se nos cuenta que *Youkali* es el país donde todos nuestros deseos se hacen realidad, es la felicidad, es el placer. Es la esperanza que está en el corazón de todos los hombres, la liberación que todos esperamos para mañana. Pero, después de describirnos la belleza de esta isla, el personaje cae en que *Youkali* sólo es un sueño, una locura, no existe *Youkali*. Y nos dice que la vida nos arrastra, cansada, cotidiana, pero nuestra pobre alma busca en todos lados el olvido. Para dejar la tierra, encontrar el misterio donde los sueños no se oculten, en algún *Youkali*...

### **RITA, ou Le Mari battu (Rita, o el marido golpeado)**

Gaetano Donizetti (Bérgamo 1797 - Bérgamo 1848) acabó de componer esta obra en 1841, pero no fue hasta 20 años más tarde que la ópera se representó, póstumamente, en un teatro.

En junio de 1841, Donizetti pidió a su amigo Gustavo Vaëz, poeta francés, un texto para componer una ópera de cámara. La partitura completa fue encontrada entre los manuscritos que Donizetti dejó tras su muerte. Así la noche del 7 de mayo de 1860, *Rita* ó *El Marido golpeado*, ópera cómica en un acto, subió a la escena del Teatro de la *Opéra Comique* de París, con el título de *Deux hommes et une femme* (Dos hombres y una mujer) en su versión francesa.

Pasaron treinta años más para que la comedia viera nuevamente la luz, presentándose en 1890, sin éxito alguno. No fue sino hasta 1965 (más de cien años después de la muerte de Donizetti), que se repuso la obra pero en su versión italiana, presentándose en el teatro de la Piccola Scala con un éxito rotundo.

Debido a sus modestas dimensiones y su espléndida composición formal, armónica y melódica, la ópera se ha seguido presentando, principalmente en su versión italiana, en diferentes casas de ópera y en teatros más modestos. A la fecha existen tres grabaciones.

Es de hacer notar que *Rita*, es la única ópera que Donizetti no escribió por encargo y que éste jamás la vio representada.

## 5.2 SINOPSIS

Rita es la dueña de un hospedaje en Bérghamo (Italia). Se ha quedado viuda de Gasparo, un marido que tenía la costumbre de pegarle. Ella cree que ha muerto en un naufragio. Un incendio acaba con su vivienda y con todo el pueblo donde vivía.

En esa vorágine conoce a Beppe con quien se casa. Su nuevo marido es muy distinto a Gasparo y Rita pone en práctica la antigua costumbre de su primer marido, pegarle a Beppe. Ella es quien manda, habla por los dos y le pega a Beppe.

De pronto, aparece Gasparo, que no ha fallecido sino que se salvó del naufragio y desde entonces vive en el Canadá, donde tiene grandes plantaciones y se ha hecho rico. Ha vuelto a Bérghamo a buscar el certificado de defunción de Rita, pues él cree que ha muerto en el incendio, y lo necesita para casarse con su novia canadiense.

Llega al hospedaje reconstruido de Rita para pasar la noche, topándose con Beppe y dándose cuenta que éste es un hombre golpeado. Gasparo le enseña cómo tratar a las mujeres. Beppe, al ver los documentos de Gasparo se da cuenta que es el marido muerto de su mujer y lo invita a quedarse con ella para así él poder ser libre de Rita y ya no recibir tanto maltrato. Gasparo no accede y llegan a un acuerdo: deciden que la suerte del juego de la morra determine quién se queda con Rita. Los dos hacen trampas para perder, ya que ninguno quiere quedarse con ella. Gana Gasparo y, Beppe se siente feliz por la libertad obtenida gracias al juego de la morra.

Gasparo habla con Rita, diciéndole que ha vuelto porque la ama; pero en realidad lo que desea es el acta de matrimonio para romperla y poder casarse con la canadiense. Rita se da cuenta y no accede, Beppe está por escaparse y es interceptado por Rita. Gasparo logra con engaños y trucos sacarle el acta de matrimonio a Rita y se vuelve al Canadá, dejando a Beppe y Rita en más armoniosa relación.

## **ALMA GRANDE E NOBIL CORE**

Alma grande e nobil core  
le tue pari ognor disprezza,

Sono dama al fasto avvezza  
e so farmi, so farmi rispettar.

Va, favella,  
a quell' ingrato,  
gli dirai che fida io sono.

Ma non merita perdono,  
si mi voglio vendicar,  
ingrato, non merita perdono.

Alma grande y corazón noble  
tus paridades honor desdeñan,

Soy una dama acostumbrada a lo mejor  
y me doy a respetar.

Va, muchacha,  
a aquel ingrato,  
le dirás que soy fiel.

Pero no merece el perdón,  
si me quiero vengar,  
ingrato, no merece el perdón.

## **ACH, ICH FÜHL'S**

### **PAMINA**

Ach, ich fühl's,  
es ist verschwunden,  
ewig hin der Liebe Glück!  
Nimmer kommt ihr Wonnestunden  
meinem Herzen mehr zurück!  
Sieh', Tamino, diese Tränen,  
fließen, Trauter, dir allein!  
Fühlst du nicht der Liebe Sehnen,  
so wird Ruh' im Tode sein!

¡Ay, tengo el presentimiento  
de que la dicha del amor  
ha desaparecido para siempre!  
¡Nunca volveréis a mi corazón,  
horas de delicia!  
Mira... Tamino, querido,  
estas lágrimas corren sólo por ti.  
¡Si no sientes los anhelos del amor, mi  
descanso estará en la muerte!

## Auf dem Wasser zu singen

(*Cantando sobre el agua*)

Friedrich Leopold, Conde de Stollberg (1750-1819)

Mitten im Schimmer der spiegelnden Wellen  
gleitet, wie Schwäne, der wankenden Kahn;

ach, auf der Freude sanftschimmernden  
Wellen gleitet die Seele dahin wie der Kahn;  
denn von dem Himmel herab auf die Wellen  
tanzt das Abendrot rund um den Kahn.

Über den Wipfeln des westlichen Haines  
winket uns freundlich der rötliche Schein;  
unter den Zweigen des östlichen Haines  
säuselt der Kalmus im rötlichen Schein;  
Freude des Himmels und Ruhe des Haines  
atmet die Seel im errötenden Schein.

Ach, es entschwindet mit tauigem Flügel mir  
auf den wiegenden Wellen die Zeit.  
Morgen entschwindet mit schimmerndem  
Flügel wieder wie gestern und heute die Zeit,  
bis ich auf höherem strahlendem Flügel  
selber entschwinde der wechselnden Zeit.

*En medio del resplandor de las espejeantes  
olas se desliza, como los cisnes, la vacilante  
barquilla:*

*¡Ah! Sobre el suave brillo de las olas de la  
alegría se desliza el alma igual que la  
barquilla; porque, bajando del cielo, sobre  
las olas danza el crepúsculo en torno a la  
barquilla.*

*Sobre las copas de la arboleda del poniente  
nos saluda amable el rojizo resplandor, bajo  
las ramas de la arboleda del oriente susurra  
el cálamo en el rojizo resplandor:  
la alegría del cielo y la paz del bosque  
respira el alma en el rojizo resplandor.*

*¡Ay! Con las alas cubiertas de rocío  
se me esfuma en el balanceo de las olas el  
tiempo. Mañana, con sus alas  
resplandecientes, igual que ayer y hoy, se  
desvanecerá de nuevo el tiempo, hasta que yo  
mismo, elevándome con alas brillantes,  
desvanezca del mudable tiempo.*

*"The Kitchen",  
The Old maid and the Thief*

What a curse for a woman  
is a timid man  
A week has gone by  
he had plenty of chances  
but he made no advances.  
Miss Todd schemes and labors to  
get him some money.  
She robs friends and neighbors  
the club and the church.  
He takes all the money  
with a smile that entrances..  
but still makes no advances.  
The old woman sighs  
and makes languid eyes.  
All the drawers are wide open  
all the doors are unlocked  
He neither seems pleased nor shocked  
He eats and drinks and sleeps,  
he talks or baseball and boxing  
but that is all.  
What a curse for a woman  
is a timid man!  
Steal me, Oh steal me sweet thief,  
for time's flight is stealing my youth  
and the cares of life' steel fleeting time

Steal me, thief, for life is brief  
and full of theft and strife.  
And then with furtive step  
death comes and steals time and life.  
O sweet thief, I pray make me die  
before dark death steals her prey  
Steal my lips before they crumble to dust.

Steal my heart before death must.  
Steal my cheeks before they're sunk and  
decayed  
Steal my breath before it will fade  
Steal my lips, steal my heart,  
steal my cheeks, steal oh steal my breath  
and make me die before death will steal her  
prey.  
Oh steal me!  
For time's flight is stealing my youth.

Que maldición para una mujer  
es un hombre tímido  
ha pasado una semana  
ha tenido muchas oportunidades  
pero ni lo ha intentado  
Miss Todd planea y se esfuerza  
para conseguirle dinero.  
Roba a amigos y vecinos  
al club y a la iglesia.  
El toma todo el dinero  
con una sonrisa que encanta..  
pero no pasa nada.  
La vieja lo ve con vana ilusión

Todos los cajones están abiertos  
todas las puertas abiertas.  
El no parece ni satisfecho ni asombrado.  
El come, bebe, duerme,  
habla de baseball y box..  
pero eso es todo.  
Que maldición para una mujer!  
es un hombre tímido!  
Roba, oh róbame dulce ladrón  
porque el tiempo vuela y me roba la  
juventud y las inquietudes de la vida roban  
el tiempo fugaz  
Róbame ladrón, porque la vida es breve y  
llena de hurto y rivalidad.  
Y así con paso furtivo, la muerte  
viene y se roba el tiempo y la vida.  
Oh dulce ladrón, hazme morir antes de que  
la muerte tome su presa.  
Roba mis labios antes de que se desmoronen  
en polvo.  
Roba mi corazón antes que la muerte  
Roba mis cachetes antes de que se hundan y  
desintegren  
Roba mi aliento antes de que desaparezca  
Roba mis labios, roba mi corazón,  
roba mis cachetes, roba oh roba mi aliento y  
hazme morir antes de que la muerte robe a  
su presa.  
Oh robame!  
Porque el vuelo del tiempo  
me esta robando mi juventud.

## YOUKALI

C'est presqu'au bout du monde,  
ma barque vagabonde,  
errant au gré de l'onde,  
M'y conduisit un jour.

L'île est toute petite,  
Mais la féé qui l'habite  
Gentiment nous invite  
A en faire le tour.

Youkali,  
C'est le pays de nos desirs,  
Youkali,  
C'est le bonheur, c'est le plaisir

Youkali,  
C'est la terre où l'in quitte tous les  
soucis,  
C'est, dans notre nuit,  
comme une éclaircie,  
l'étoile qu'on suit  
C'est Youkali!

Youkali,  
C'est le respect de tous les vœux  
échangés,  
Youkali,  
C'est le pays des beaux amours partagés,

C'est l'espérance  
Qui est au cœur de tous les humains,  
La délivrance que nous attendons tous  
pour demain,

Youkali,  
c'est le pays de nos désirs,  
Youkali,  
c'est le bonheur,  
c'est le plaisir

Casi en la orilla del mundo  
mi barca vagabunda,  
que errante al capricho de las olas,  
un día me condujo hasta allí.

La isla es muy pequeña,  
pero el hada que la habita  
gentilmente nos invita  
a recorrerla.

Youkali,  
es el país de nuestros deseos,  
Youkali,  
es la felicidad, es el placer.

Youkali,  
es la tierra donde uno  
deja todas sus preocupaciones,  
es una tregua dentro de nuestras noches.  
La estrella que uno sigue  
¡es Youkali!

Youkali,  
es el respeto a todas las promesas  
intercambiadas.  
Youkali, es el país de los bellos amores  
compartidos.

Es la esperanza  
que está en el corazón de los hombres,  
la liberación que todos esperamos para  
mañana.

Youkali,  
es el país de nuestros deseos,  
Youkali,  
es la felicidad, es el placer.



Mais c'est un rêve, une folie,  
Il n'y a pas de Youkali!

Et la vie nous en traîne,  
Lassante, quotidienne,  
Mais la pauvre âme humaine,  
Cherchant partout l'oubli,

A pour quitter la terre,  
Su trouver le mystère  
Où nos rêves se terrent,  
En quelque Youkali.

Pero es un sueño, una locura,  
No existe Youkali.

Y la vida nos arrastra,  
cansada, cotidiana,  
pero la pobre alma  
busca en todos lados el olvido.

Para dejar la tierra,  
encontrar el misterio  
donde los sueños no se oculten,  
en algún Youkali...

Agradecimientos:

A mis maestros en la Escuela Nacional de Música: Estela Álvarez Valle y Enrique Jaso por sus sabios consejos y grandes enseñanzas. A Javier Cortes, MI MAESTRO: te agradezco por compartir conmigo todo esto que me forma hoy en día como cantante. Sin ti esto no sería posible!!

A mi madre y a mi hermana por apoyarme en el largo y complicado camino que requiere esta carrera y por creer en mí.

A Germán Lobos, Hazael Rivera y Alberto Albarrán por ayudarme a lograr este sueño.  
GRACIAS, MUCHAS GRACIAS A TODOS!!