



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA



NOTAS AL PROGRAMA

Opción de Tesis presentada por

GERMÁN RAFAEL LOBOS MENDOZA

**Para obtener el Título de
LICENCIADO EN CANTO**

Asesores: Mtro. Elías Morales y
Mtro. Rufino Montero

México D.F. febrero de 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.

ÍNDICE

Agradecimientos

Introducción

Programa

Johann Sebastian Bach	1
El resurgimiento de Bach	2
Cantata No. 78 <i>Jesu, der du meine seele</i> (BWV 78).....	3
Análisis del Aria para Tenor	6
Manuel de Sumaya (o Zumaya)	12
Cantada a solo de Navidad	14
Análisis de la obra	15
Jacob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy	18
<i>Elijah</i> (Elías) Oratorio, Op. 70	23
Análisis del aria	27
Charles Francois Gounod	31
<i>Repentir</i> (Arrepentimiento)	35
Análisis de la obra	36
Domenico Gaetano Maria Donizetti	43
La ópera italiana en la primera mitad del S. XIX.....	46
<i>Rita, ou le Mari battu</i> (Rita, o el marido golpeado)	47
Análisis de la obra	49
Bibliografía	66
Partituras usadas en los ejemplos musicales	68
Índice de Tablas	68
Anexos	69
1. Notas al programa de mano	
2. Traducción de los textos de las piezas vocales	

Agradecimientos

A Dios, porque de Él viene todo.

A mis padres, que me enseñaron a caminar por la vida.

A mi esposa, Zaira Soria, por su amor y atreverse a caminar conmigo en la vida, enseñándome que lo más importante es aprender a disfrutar de la misma.

A mis hermanos, por su cariño y apoyo incondicional.

A mi tía, Elba Alicia Barahona, por su cariño y apoyo.

A mis suegros, Oscar y Martha y a su hermosa familia.

Al Sexteto Vocal Mexicalia, la mejor escuela musical que tuve
y los mejores amigos que tengo.

A Elías Morales, por su paciencia y su acuciosidad.

A Rufino Montero, por sus amables enseñanzas.

A todos los maestros de canto que he tenido, de quienes he aprendido mucho.

A mis amigos y cómplices de la música, Sergio Vázquez, Oscar Tapia y
Ricardo López, sin quienes no habría sido posible esta música.

Al doctor Guillermo Villatoro, gracias por tu magia.

Introducción

“El efecto de la música es mucho más poderoso e insinuante que el de las otras artes, ya que estas nos dan apenas el reflejo, mientras que aquella expresa la esencia.”

Schopenhauer
Il mondo come volontà e rappresentazione.

En esta época, más que en cualquier otra, la carrera de cantante exige no sólo una magnífica preparación vocal y musical, además urge una excelente preparación en idiomas, preparación escénica y sobre todo, una preparación psicológica para enfrentar los cambios y los retos que la carrera impone.

La escuela es sólo el principio de esta preparación y se queda corta en muchos aspectos. Urge una renovación del plan de estudios de canto, que contemple preparar primero músicos, después cantantes y por último profesionales exitosos de la música.

Este trabajo pretende dar un panorama de las obras a interpretar en el recital final. Las obras fueron escogidas de diversas épocas, estilos e idiomas. Así se comienza en la primera parte con lo sacro, iniciando con la época barroca con Bach (en alemán), con el *aria* para tenor de la cantata no. 78. Luego el mexicano Manuel de Sumaya (en español) y la Cantada a solo de Navidad: *Como aunque culpa*. Después un brinco enorme hasta la época romántica en Alemania con el *aria* final del tenor en el oratorio *Elijah*, de Mendelssohn (en inglés), para terminar la primera parte con la magnífica canción sacra *Repentir*, del francés Charles Gounod. La segunda parte está reservada a lo profano, con la ópera *Rita*, de Donizetti, en su versión italiana. Aquí se explotan las posibilidades vocales e histriónicas de los cantantes.

Es, pues, el resumen de años de estudio y preparación.

De lo sacro a lo profano

Recital que presenta

Germán Rafael Lobos Mendoza

Para obtener el título de Licenciado en Canto

Lo sacro

1. **Cantata *Jesu der du meine Seele* BWV 78 ***
Recitativo: "Ach, ich bin ein kinder..."
Aria: "Dein blut ..."
Duración aproximada: 6' J. S. Bach
(1685-1750)

2. ***Cantata a solo de Navidad* ****
Recitado: "Como aunque culpa..."
Area: "Oh feliz culpa nuestra..."
Duración aproximada: 3' M. de Sumaya
(1678-1755)

3. **Oratorio: *Elijah***
Aria: "Then shall the righteous shine"
Duración aproximada: 3' F. Mendelssohn
(1809-1847)

4. **Canción Sacra**
Repentir
Duración aproximada: 5' Ch. Gounod
(1818-1893)

Salvador Guízar, *narración*

* Alejandro Cardozo, *flauta*; Horacio Flores, *clavecín*; Diego González, *cello*

** *TIRANNI SPLENDORI:*

Alejandro Cardozo, *flauta de pico*
Hugo Miguel de Rodas Sánchez, *guitarra barroca*
César Romero Benavides, *tiorba*
Roberto Rivadeneyra Rosas, *violín barroco*
Yasbil Mendoza, *violín barroco*

Mtro. Sergio Vázquez, *piano*

(Intermedio)

Lo profano

Rita

Ópera cómica en un acto

Libreto: Gustave Væz

Música: Gaetano Donizetti (1747-1848)

Duración aproximada: 54'

Personajes:

Rita, Soprano (Zaira Soria)

Beppe, Tenor (Germán Lobos Mendoza)

Gaspar, Barítono (Ricardo López)

Bórtolo, Actor (Oscar Tapia)

1. Introducción y Aria de Rita
2. Dueto de Rita y Beppe
3. Aria de Gaspar
4. Dueto de Beppe y Gaspar
5. Aria de Beppe
6. Dueto de Rita y Gaspar
7. Terceto (Rita, Beppe, Gaspar)
8. Finale (Rita, Beppe, Gaspar)

Pianista acompañante: **Mtro. Sergio Vázquez**

Diálogos en italiano traducidos y adaptados al español por **Oscar Tapia**

Actuación y dirección escénica: **Oscar Tapia**

Supertitulaje: **Francisco Méndez Padilla**

Repetiteur: **Mtro. Mario Alberto Hernández**

Asesores: **Mtro. Elías Morales Cariño**

Mtro. Rufino Montero

Johann Sebastian Bach

(Eisenach, Alemania, 21 de marzo de 1685 – Leipzig, 28 de julio de 1750)



Cuando Bach tenía nueve años murió su madre y un año después su padre, Johann Ambrosius, quien fuera su primer maestro, por lo que Bach quedó al cuidado de su hermano mayor Johann Christoph, quien le continuó dando lecciones de música. Gracias a su bella voz de soprano, ingresó al coro y al internado de la iglesia de San Miguel, en Lünemburg, donde fue educado en todas las materias musicales y de cultura general. Aprendió a tocar el violín y el órgano y se inició en la armonía y contrapunto. Al cambio de su voz fue mantenido unos años más en el internado gracias a su buen desempeño. Así a los dieciocho años, en 1703, aceptó el cargo de violinista en la corte del príncipe Johann Ernst de Weimar, puesto en el que duró pocos meses, ya que fue despedido por quedarse un mes estudiando con Buxtehude. Luego tomó el cargo de organista en Arnstadt. Allí permaneció cuatro años para luego mudarse y tomar el puesto como organista en la iglesia de San Blas en Mühlhausen, donde se estableció. Estando aquí, contrajo nupcias con su prima, Maria Barbara Bach. En junio de 1708, regresó a Weimar pero ahora como organista de la corte del Duque Wilhelm Ernst y como músico de cámara.

De 1717 a 1723, Bach aceptó el puesto de *Kapellmeister* en la corte del príncipe Leopold de Cöthen. Es allí donde produjo sus cantatas profanas y la mayoría de su música de cámara e instrumental: suites orquestales, los seis conciertos de Brandenburgo, las sonatas y *partitas* para violín solo y las suites para violonchelo solo.¹

Mientras acompañaba en un viaje al príncipe, su esposa cayó gravemente enferma y murió. A su regreso, ella ya había sido enterrada. Así le guardó luto por año y medio hasta que conoció a Ana Magdalena Wülken, quien era cantante y

¹ Forkel, Johann Nicolaus. *Juan Sebastián Bach*. Fondo de Cultura Económica. México D.F., 1975. Pág. 31

quien fuera para él, al mismo tiempo que su nueva esposa, una compañera ideal, demostrando siempre interés por el arte de su esposo. Es sabido que ella le ayudaba a copiar sus composiciones y hacer *particellas*, también es de remarcar la semejanza de escritura que llegó a desarrollar con la de su esposo, además de ser su más fiel alumna. Tenía una excelente voz de soprano y contribuía poderosamente a mantener la vida musical de la familia.²

En 1722, en Leipzig, quedó vacante el puesto que ocupara Buxtehude: *Thomaskantor*, o sea el de Maestro de Capilla encargado de las principales iglesias de la ciudad. Bach, después de pensarlo por varios meses, decidió aplicar para el cargo, el cual le fue otorgado. El trabajo consistía en atender los oficios luteranos de las dos iglesias principales, preparar al coro y la música para las celebraciones. Este puesto lo ocupó durante veintisiete años, hasta su muerte. De esta época son las más bellas composiciones religiosas del artista: cantatas, motetes y pasiones.

El resurgimiento de Bach

Tras su muerte, Bach era recordado más como virtuoso del órgano y el clavicémbalo que como compositor. Durante ochenta años, su música fue casi olvidada por el gran público a pesar de que para muchos músicos, no sólo en Alemania y Austria sino en toda Europa, ciertas obras suyas eran referencia obligada en la técnica contrapuntística, como lo fueron en su momento para Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven.

El interés de la música de Bach resurgió a mediados del siglo XIX, gracias al compositor alemán Felix Mendelssohn quien, tras descubrir a través de su maestro Carl Zelter muchas de las partituras de Johann Sebastian, decidiera realizar la primera audición, desde la muerte de Bach, de la monumental *Pasión Según San Mateo* en 1829, poniendo de nuevo vigente al maestro. De allí en adelante y especialmente en el siglo XX, se ha estudiado mucho la obra de Bach y la “música

² Spitta, Philipp. *Juan Sebastián Bach*. Edit. Biografías Ganesa. México, D.F., 1950. Pág. 421

antigua” en general.³

Bach es conocido como el maestro supremo del contrapunto. Era capaz de entender y usar cualquier tipo de recurso musical existente en el barroco. Su música se caracterizó por la dulzura de las melodías y el rebuscado estilo contrapuntístico y armónico. Podía escribir para voz y para diversos instrumentos sacando el máximo partido de las propiedades de construcción y afinación de cada uno de ellos.

Es admirable en la composición de cantatas, ya que compuso una para cada día del año y muchas otras para diferentes fiestas litúrgicas. En ellas prodigó toda su maestría contrapuntística y su enorme capacidad inventiva. Las cantatas, basadas en los corales protestantes, representan una gran parte de la enorme colección de sus composiciones. La grandeza de Bach no se debió, por supuesto, sólo a su facilidad técnica. Es la expresividad de su música, sobre todo en sus trabajos vocales, lo que transporta y transmite su humanidad y conmueve a quienes la escuchan.⁴

Cantata No. 78. *Jesu, der du meine Seele* (BWV 78)

Recitativo/Aria: (*Arie für Tenor mit obligater Flöte*)

“Ach! Ich bin ein Kind der Sünden...

Dein Blut so meine Schuld durchstreicht”

Literalmente, *cantata* es una pieza que se canta y se distingue de la pieza para ser tocada o «sonada» (la *sonata*). Desde la época barroca, la *cantata* es una composición para una o más voces solistas que se acompaña de instrumentos. Normalmente, las cantatas se crearon para ritos religiosos, tanto católicos como protestantes (las cantatas sacras, aunque también hay cantatas seculares o profanas). Aquí la parte vocal es predominante, y estaban destinadas a ser cantadas por los feligreses. El gran maestro de la *cantata* religiosa fue sin duda Johann Sebastian

3 Van Loon, Willen. *Vida y tiempos de Johann Sebastian Bach*. Edit. Pel Plata. Madrid, 1941. Pág. 68

4 “Johann Sebastian Bach”. *Wikipedia* <www.wikipedia.com/johann_sebastian_bach> Acceso 01/10/2007

Bach.

El antecedente inmediato de la *cantata* se encuentra en los corales protestantes. El término *cantata* no comenzó a utilizarse en Alemania sino hasta comienzos del siglo XVIII, momento en el que surgieron las primeras obras compuestas a partir de la alternancia *recitativo-aria*, característica de las cantatas profanas italianas.

La mayoría de las *cantatas* de Bach están constituidas por un coro inicial en que las sopranos iniciaban el tema musical seguido por las otras voces, el número de apertura podía ser un himno homofónico o un entramado polifónico y contrapuntístico; luego venían la *arias* con recitativos cortos, a veces con instrumentos solistas que anunciaban el tema (que se denomina *obligato*) que luego repetiría la voz. Este instrumento solista adorna y acompaña la línea melódica que trae el canto. La congregación de fieles conocía los corales de antemano, ya que se iniciaba el servicio religioso con un «preludio coral» que tocaba el órgano. Al final, todos cantaban el coral sobre el cual se basa la cantata.

En la liturgia protestante, la cantata solía hacerse entre la lectura del evangelio y el sermón, razón por la cual el texto hacía frecuentemente referencia al primero.⁵

La cantata 78 *Jesu, der du meine Seele* (Jesús, tú que a mi alma) fue escrita para cantarse el decimocuarto domingo después de la Trinidad (se estrenó el 10 de septiembre de 1724), es una de las más notables cantatas-corales de Bach, compuesta en su época de Leipzig. Consta de siete movimientos (coro, dúo para soprano y contralto, *recitativo* y *aria* para tenor, *recitativo* y *aria* para bajo y coral) cada uno de los cuales emplea el tema de un himno que Johann Rist escribió en 1641. El coro presenta la primera estrofa y el coral conclusivo la última, ambas estrofas extraídas de manera textual del original.⁶

El primer coral es una de las cimas del arte contrapuntístico. Se trata de una *passacaglia*-coral sobre una base armónica descendente, semejante a las que los

5 “Cantata”. *Wikipedia*. <<http://es.wikipedia.org/wiki/Cantata>> Acceso 14/08/07

6 Benett, S.W. *Cantatas de Bach*. <<http://cantatasdebach.com/78.html>> Acceso 14/08/07

maestros del barroco solían emplear en sus “Lamentos”, y que Bach mismo utiliza en el “Crucifixus” de su *Misa en si menor*. En el curso de las variaciones propias del pasacalle, el tema doloroso llega hasta las voces más altas a través e una compleja trama polifónica. Pero incluso dentro de este artificio de escritura, Bach logra comunicar, de la manera más convincente, el sufrimiento del Redentor. El dúo, las arias y los recitativos se basan en paráfrasis de las otras estrofas del himno aunque algunos investigadores opinan que el texto es de algún otro poeta desconocido. La melodía del siglo XVII, tradicionalmente ligada al poema de Johann Rist, la utiliza Bach en los movimientos extremos, pero también alude a ella en los recitativos. El resultado es una construcción rigurosamente simétrica, en forma de rondó.

El Evangelio del día (del decimocuarto domingo después de la Trinidad) es el episodio de los diez leprosos sanados por Jesús (San Lucas 17:11-19), se refleja en cada una de las estrofas, lo mismo que la epístola tomada de la carta de S.Pablo a los Gálatas 5:16-24.⁷

⁷ *Ídem*.

Análisis del Aria para tenor ⁸

Traducción

<p>3. REZITATIV (Tenor)</p> <p>Ach! Ich bin ein Kind der Sünden, Ach! Ich irre weit und breit. Der Sünden Aussatz, so an mir zu finden, verläßt mich nicht in dieser Sterblichkeit. Mein Wille trachtet nur nach Bösen. Der Geist zwar spricht: Ach! Wer wird mich erlösen? Aber Fleisch und Blut zu zwingen und das Gute zu vollbringen, ist über alle meine Kraft. Will ich den Schaden nicht verhehlen, so kann ich nicht, wie oft ich fehle, zählen. D'rum nehm ich nun der Sünden Schmerz und Pein und meiner Sorgen Bürde, so mir sonst unerträglich würde, Ich liefre sie dir, Jesu, seufzend ein. Rechne nicht die Missetat, die dich, Herr, erzürnet hat!</p>	<p>3. RECITATIVO (Tenor) ⁹</p> <p>¡Ay, soy hijo del pecado! ¡Ay, vago errante por el mundo! La huella del pecado no me abandona ni en la hora de la muerte. Mi instinto camina hacia el mal. Mi espíritu proclama: ¡Ay! ¿Quién me salvará? Pero, apagar el deseo de la carne y la sangre y hacer el bien, es superior a mis fuerzas. Salvo que olvide mi maldad, no podría decir las veces que he pecado. Acepto las desdichas de mis pecados y el peso de mis culpas, imposibles de soportar, y te las ofrezco a Ti, Jesús, suspirando. ¡No tengas en cuenta las veces que he pecado contra Ti, Señor!</p>
---	---

⁸ La versión usada es del libro: *Joh. Seb. Bach, Ausgewählte Arien für Tenor*. Breitkopf & Härtel. Wiesbaden, s/f. Con realización del bajo cifrado por Eusebius Mandiczewski. Págs. 2-7

⁹ Traducción del alemán por Germán Lobos Mendoza, basada en la encontrada en *Cantatas de Bach*.
<<http://www.bach-cantatas.com/Guide/BWV78-Guide.html>> Acceso: 14/08/07

<p>4. ARIE (Tenor)</p> <p>Dein Blut, so meine Schuld durchstreicht, macht mir das Herze wieder leicht und spricht mich frei.</p> <p>Ruft mich der Höllen Heer zum Streite, so stehet Jesus mir zu Seite, daß ich beherzt und sieghaft sei.</p>	<p>4. ARIA (Tenor)</p> <p>Tu sangre, que borró mis pecados hizo aligerar mi corazón otra vez y me habló de libertad.</p> <p>Si el ejército del infierno me fuerza a la bata- lla, entonces Jesús estará a mi lado, para que tome valor y vencedor sea.</p>
---	---

La gozosa aria del tenor está precedida por un *recitativo* al estilo de la pasión: basado en una sucesión de acordes disminuidos y saltos melódicos, que lo hacen más dramático. Se subraya musicalmente el texto, como en la frase que abre el *recitativo*: “¡Ach! Ich bin ein kinder Sünden!” (¡Ah, soy hijo del pecado!), marcada piano por el mismo Bach¹⁰ y que refleja perfectamente al pecador en profunda penitencia. El tenor comienza con saltos grandes y tritonos que expresan la desesperación del alma reflejada por el texto: “Ich irre weit und breit” (Yo vago errante por el mundo). La armadura marca *sol* menor, aunque el primer acorde del *recitativo* es un acorde disminuido sobre *do* sostenido. Continúa una sucesión de acordes disminuidos y aumentados y el bajo progresa por tritonos y medios tonos, en su mayoría, hasta descansar en “ist über alle meine Kraft.” (es superior a todas mis fuerzas), que es la mitad del *recitativo* y que termina en la subdominante de *sol* menor (*do* menor). Luego, con la frase “Will ich den Schaden nicht verhehlen, so kann ich nicht, wie oft ich fehle, zählen” (Salvo que olvide mi maldad, no podría decir las veces que he pecado), que empieza con un acorde de mi bemol con séptima en segunda inversión que por fin descansa en *sol* menor, para ir a una pequeña cadencia a *fa* menor (la primera del *recitativo*). Aquí inicia la segunda parte del *recitativo* con las palabras “D'rum nehm'ich nun...” (acepto las desdichas) sobre *fa*

¹⁰ Raramente en la música de Bach, aparece al inicio la indicación de “piano”, como sucede aquí. Hecho que se repite sólo en un *recitativo* de la *cantata* 99. Braatz, Thomas. *Bach Cantata* (18 de Septiembre de 2001) <<http://www.bach-cantatas.com/Guide/BWV78-Guide.html>> Acceso 14/08/07

menor para otra sucesión de acordes disminuidos que llevan al breve *arioso* marcado por el editor *a tempo (molto moderato)* con corcheas en *staccato* en el acompañamiento, sobre la armonía de *fa* menor y con las palabras “*Rechne nicht die Missetat, die dich, Herr, erzürnet hat!*” (¡No tengas en cuenta las veces que he pecado contra Ti, Señor!) donde alterna el acorde de *sol* séptima, para dar un énfasis resolutivo y terminar en *do* menor, tratamiento armónico similar al que hiciera en la primera parte del *recitativo*.

El *Aria* da un ambiente emocional distinto, proveyendo una respuesta consoladora al alma afligida según el texto. Comienza con un bello obligato de flauta que hace variaciones sobre el tema que canta el tenor (“Tu sangre que borró mis pecados”), que adorna todo el movimiento.¹¹ El compás es 6/8 y ahora sí la tonalidad es *sol* menor. El bajo continuo realiza una línea melódica muy expresiva, dejando siempre en silencio la entrada de los temas melódicos ya sea de la voz o de la flauta (ver Ej. 1).

The image shows a musical score for Example 1 (Measure 19). It consists of three staves. The top staff is the vocal line with the lyrics "dein Blut, so mei - ne -". The middle staff is the flute obbligato line. The bottom staff is the basso continuo line, marked with a dynamic of *mf*. The music is in 6/8 time and the key signature is one flat (F minor).

Ej. 1 (Compás 19)

Luego del obligato de flauta, la voz expone el tema (*Dein blut so meine Schuld durchstreicht*). Aquí aparece un pequeño episodio de cuatro compases y la voz repite el tema y el *Aria* continúa con las palabras “*macht mir das Herze wieder leicht*” (hizo aligerar mi corazón otra vez), modulando ahora a *si* bemol mayor, con lo que Bach pinta un nuevo color en su cuadro del hombre en busca de arrepentimiento, el hombre que encuentra consuelo. Repitiendo las mismas palabras

¹¹ Crouch, Simon. *Cantatas de Bach*. 1998.

<<http://www.classical.net/music/comp.lst/works/bachjs/cantatas/078.html>> Acceso 14/08/07

hace una inflexión usando la dominante de *fa* (*do* mayor) para terminar la frase en *fa* mayor (como dominante de *si* bemol) y esta vez con las palabras “*und spricht mich frei*” (y me habló de libertad), también puesta dos veces, hace una cadencia hacia *si* bemol.

De nuevo un breve episodio con la flauta (cuatro compases) y cadencia en *si* bemol mayor. Inicia la segunda parte del aria con las palabras “*Ruft mich der Höllen Heer zum Streite*” (Si el ejército del infierno me fuerza a la batalla) yendo de *si* bemol a *sol* menor nuevamente. Bach utiliza ciertos motivos rítmico-melódicos que subrayan el significado de ciertas palabras. Por ejemplo cuando usa dos veces la expresión “*zum Streite*” (a la batalla) la escribe primero con saltos de octava descendente que le dan cierta marcialidad y luego con coloratura escribiendo para la voz seisillos de semicorchea que suben y bajan, haciéndolo algo escabroso (ver Ej. 2).

Ej. 2 (Compases 46 a 49)

Hace algo similar cuando toma el verso “*so stehet Jesus mir zu Seite*” (entonces Jesús estará a mi lado) donde la primera vez (compás 37) usa *la* bemol mayor y el registro agudo de la voz para decir esto de manera triunfante y la segunda vez, en la palabra “*stehet*” (estar de pie, parado), lo hace en *sol* menor, usando una nota larga (un *re*, compases 53 a 56) que dura tres compases y medio, mientras la armonía subyacente cambia y la flauta adorna con seisillos de semicorchea, dando a entender que aunque todo se mueva y el mundo cambie, Jesús estará siempre “de pié” junto a mí (ver Ej. 3). En el bajo, utiliza el motivo rítmico de la primera modulación a *si*

bemol en “Macht mir das herze” (compás 21 y 22).

50

te, zum Strei - te, so ste -

54

cresc. mf

het Je - sus, so ste.het Je - sus

cresc. mf

Ej. 3 (Compases 50 a 57)

Al principio y final del *aria*, después de el verso “*daß ich behertz und sieghaft sei*” (para que tome valor y vencedor sea) usa para la palabra “*behertz*” (con coraje, valiente de corazón), la primera vez (compás 39) con saltos ascendentes de sexta, quinta y sexta, las tres veces que repite la palabra (ver Ej. 4) y al final (compás 59) utiliza dos saltos ascendentes de octava y en la tercera vez utiliza la nota más aguda del *aria*, un *la*, para terminar repitiendo una cuarta vez “*dass ich behertz*” (para que tome valor) y la cadencia final en “*und sieghaft sei*” (y vencedor sea), dando así énfasis al significado de las palabras que expresan triunfo sobre el pecado (ver Ej. 5).

39

ich beherzt, beherzt, beherzt und sieg - - - haft, beherzt

cresc. *f*

Ej. 4 (Compases 39 a 41)

58

mir zur Sei.te, daß ich beherzt, beherzt, daß ich beherzt, ich beherzt und sieghaft sei.

cresc. *f*

Ej. 5 (Compases 58 a 61)

Al final escribe un *da capo*, para repetir la introducción que hace la flauta y termina el *aria*, llena de esperanza y confianza en Dios.

Vocalmente el *recitativo* y *aria* requieren una maestría técnica. Bach explota todo el registro del tenor y pide agilidades y saltos difíciles, sobre todo en la zona del “paso” de la voz. No es una pieza fácil de resolver ni de entender a la primera lectura. Requiere análisis y estudio.

Interpretativamente y estilísticamente también es una pieza difícil, sobre todo por los cambios que el texto tiene, primero de queja y dolor y luego de total esperanza. Una traducción literal y análisis profundo de la relación texto-música es indispensable para una buena interpretación, así como conocimiento del estilo barroco, para evitar extra sentimentalizar la obra o poner a la voz una expresión belcantista que desvirtuaría la belleza intrínseca de la misma.

Musicalmente no es fácil de entender y de entonar, como toda la obra de Bach, que considera y trata a la voz humana como un instrumento virtuoso, capaz de sortear cualquier dificultad técnica.

Manuel de Sumaya (o Zumaya)

(México, [Nueva España] c. 1678 – Oaxaca [Antequera],
21 de diciembre de 1755).

A los doce años, en 1690, ingresó a la escuela catedralicia de la Ciudad de México como “seise” (niño de coro) pidiendo su retiro en 1694 para “salir a aprender el órgano” y componer. Posiblemente sea el primer músico formado en el ambiente catedralicio de México. Cuando en 1700 Antonio de Salazar se retiró de sus labores en la escoleta catedralicia, Sumaya tomó su puesto para enseñar música a los niños. Entre 1700 y 1708 se hace sacerdote. Estudió órgano y composición con Antonio de Salazar y Joseph de Idiáquez y hacia 1708 fue nombrado organista de la catedral y en 1710 fue nombrado asistente del maestro de capilla, Antonio de Salazar.¹²

Comienza su vida como compositor de música sacra y ópera. Su primera ópera, *Parténope*, en 3 actos, fue compuesta a petición del virrey de México Fernando de Alencastre Noroña y Silva, duque de Linares, para celebrar el cumpleaños de Felipe V y fue representada el 1 de mayo de 1711, siendo la primera ópera completa producida en América del Norte de la que se tiene noticia.¹³ Ya había compuesto en 1708 la ópera *Rodrigo*. Otra obra suya que es muy reconocida es *Te Joseph celebrant* de 1714, año en que es nombrado “organista mayor” de catedral, o sea el principal organista que toca en los oficios más importantes.

Llegó a ser Maestro de Capilla en la Catedral de México de 1715 a 1739, compitiendo públicamente contra otros músicos y compositores y obteniendo el puesto por ser el más aventajado de los participantes y sustituyendo en el cargo a su maestro Antonio de Salazar, recién fallecido.¹⁴

En 1739 se trasladó a Oaxaca a instancias de su protector y amigo Don Tomás Montaña, quien había sido nombrado obispo de Oaxaca un año antes. Allí fue capellán personal del obispo hasta 1742, año en que muere Montaña. Un año

12 Tello, Aurelio. “Sumaya, Manuel”. Emilio Casares Rodicio (Ed.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores. Madrid, 2002. Pág. 94-95

13 *Op. Cit.* Pág. 96

14 Tello, Aurelio. *Cantadas y villancicos de Manuel de Sumaya*. Colección: Tesoro de la Música Polifónica en México. Archivo de la Catedral de Oaxaca, Tomo VII. CENIDIM/INBA. México D.F., 1994. Pág. 11

después la Iglesia decide poner a un cura permanente en la Iglesia del Sagrario, donde Sumaya era párroco interino. Sumaya no era elegible al principio ya que no hablaba ninguna de las cuatro lenguas requeridas (mixteco, nexitza, zapoteco y la lengua hablada en Comaltepeque) ni tenía estudios de Teología. Finalmente lo dejan en el puesto un año más, hasta ser nombrado Maestro de Capilla de la catedral, sustituyendo a Tomás [sic] Salgado, quien quedó como segundo.¹⁵ Esto se debió a las reformas que el cabildo hizo con la capilla musical, jubilando a algunos músicos, rebajando el salario a otros y contratando a nuevos integrantes.

Así el 11 de enero de 1745 el cabildo acordó sobre:

... la quedada en esta Cividad de el Maestro Br. Don Manuel de Sumaia para la enseñanza de los Niños seises, composicion de Musica y Ciudadado de los musicos para el maior divino culto y reconocer ser mui util para dhos efectos assi por la destreza de la Musica como por la virtud y prendas de un bien eclesiastico que le asisten y se tiene experimentado en todo el tiempo que en esta Ciudad ha estado... [sic]¹⁶

Su obra sacra incluye muchas cantatas-villancico, notables por su florido estilo italiano y su escritura airosa.¹⁷

Sumaya murió el 21 de diciembre de 1755. Un día antes había dictado su testamento dejando por albacea al licenciado José Alejandro Miranda y al presbítero Joaquín de Montúfar, quien fuera capellán del coro de la iglesia de Oaxaca. Sus bienes los donó a la iglesia de Nuestra Señora de la Defensa de Oaxaca y sus restos fueron enterrados en la Capilla de San Antonio de la Iglesia del Sagrario de la catedral oaxaqueña. Un año después, en 1756, el cabildo compró a Miranda la música de Sumaya para el servicio de la Iglesia.¹⁸

Sus numerosas composiciones sacras se conservan en las catedrales de

15 Tello, Aurelio (2002). *Op. Cit.* Pág. 96

16 Tello, Aurelio (1994). *Op. Cit.* Pág. 14-15

17 "Zumaya, Manuel". *Diccionario Akal/Grove de la Música*. Stanley Sadie (Ed.), Macmillan Press Ltd/ Ed. Akal S.A., Madrid, 2000. Págs. 1041-1042

18 Tello, Aurelio (1994). *Op. Cit.* Pág. 15

México, Oaxaca, Puebla y Durango, en el Museo del Virreinato en Tepetzotlán, en el Colegio de las Rosas en Morelia y en la catedral de Guatemala. Estas incluyen vísperas, salmos, misereres, cantadas, lamentaciones, cláusulas para la pasión, misas y muchos villancicos dedicados principalmente a San Pedro y a la Virgen María.

Su obra operística está perdida. En su música en general, se observa la transición entre lo estrictamente modal y la alternancia modal-tonal. En sus obras tardías utiliza el bajo continuo y la ornamentación propia del barroco. Su estilo polifónico es al estilo español imperante en la época.¹⁹

Es de hacer notar que Sumaya fue contemporáneo de Bach, sin embargo su referencia fue siempre España, donde, en esa época Bach era un ilustre desconocido. Aún así, hoy por hoy, Sumaya es considerado el compositor más importante del nuevo continente durante el siglo XVIII.

Cantada a solo de Navidad, con violín y viola

Como aunque culpa

Sobre la *cantada*, Aurelio Tello dice lo siguiente:

En el repertorio colonial, las cantadas son piezas para voz sola, cuerdas (generalmente dos violines) y acompañamiento, tal y como se designaban a las obras similares que se cultivaron en España desde el siglo XVII...

Manuel de Sumaya compuso numerosas cantadas designando a unas como *solos* y a otras como *cantadas*. Hay una diferencia, sustancial e importante, entre ambas formas. Los denominados *solos* son propiamente villancicos para voz sola (para distinguirlos de los de tipo polifónico) sujetos a la clásica estructura estribillo-copla-estribillo. En cambio las *cantadas* incluyen, casi siempre, recitativos y *arias da capo* derivadas de las cantatas italianas, aunque con el texto en español. Era frecuente agregar a estas cantadas unas coplas en forma de seguidillas u otras como en los

19 Tello, Aurelio (2002). *Op. Cit.* Pág. 96

villancicos.

Como toda pieza de alabanza, las cantadas eran compuestas para las festividades importantes de la iglesia, principalmente para la de Corpus, las fiestas marianas, la navidad y las de algunos santos.²⁰

La *cantada* “Como aunque culpa”, está escrita para la Navidad, como lo dice su título completo, y su forma comprende dos partes: *recitativo* y *aria da capo*, forma proveniente de la *cantata* italiana. En todas las colonias americanas se cultivó este tipo de obras con fuerte influencia de las obras provenientes de España.²¹

Análisis de la obra

“Como aunque culpa nuestra”

Recitado:

Como aunque culpa todos no tuvieron
en el error de Adan, los animales,
troncos pájaros, brutos y cristales;
y no obstante sintieron el horroroso
crimen que temieron.

Hoy que este daño viene a repararse,
con el hombre pretenden alegrarse.

Area:

O feliz culpa nuestra,
que tanto Redentor
logra triunfante.

Con tal fineza muestra,
que le obligó a nacer,
vivir y padecer,
el Ser amante.

20 Tello, Aurelio (1994). *Op. Cit.* Pág. 23

21 *Ídem.*

Sobre la *cantada* “Como aunque culpa” escribe Aurelio Tello:

Esta cantada también es un *aria da capo* precedida de un *recitativo*. La parte vocal combina pasajes silábicos con otros melismáticos que pone a prueba el virtuosismo del cantante. La línea del bajo es un *ostinato*, como el de una chacona o pasacaglia, que se repite cada ocho tiempos. La tonalidad es *do* mayor, pero en el *recitativo* el inicio está dado por el acorde de subdominante. En la segunda sección del *aria*, la música modula a la dominante y concluye en su tono relativo, *mi* menor, para ir al *Da capo*. Es una obra de breve duración, muy impactante por las agilidades de la voz que canta y los comentarios que tejen las cuerdas.²²

A este análisis no hay mucho que agregar. El texto es tratado con algo de simpleza en su significado, sin utilizar la prosodia para enriquecer la expresión musical. Si bien está llena de adornos, la coloratura aparece extensamente dos veces. La primera con la palabra “tanto” y la segunda con la palabra “triumfante”. Así que no se puede hablar de un deliberado tratamiento del texto musicalmente en palabras clave para la pieza. Ahora bien, la pieza, como trozo meramente musical, posee un encanto singular, motivicamente y formalmente está muy bien escrita.

La instrumentación es sencilla y usual para estas capillas. Dos violines, viola, violonchelo y continuo. Los violines son explotados melódica y motivicamente para darle mucho movimiento al *aria*.

Vocal y técnicamente es un *Aria* que si bien no es muy aguda, requiere mucha agilidad y un fraseo muy extenso. Explota la voz central masculina, por lo que podría ser cantada por un barítono ligero. Esto debido a que fue compuesta para el culto religioso y seguramente estuvo pensada para las posibilidades técnicas de los cantantes con que se contaba.

El uso repetitivo del motivo rítmico de corchea, corchea ligada a una semicorchea y tres semicorcheas en las dos partes, le da cierta unidad y simplifica la dificultad de la coloratura dando un descanso entre un motivo y otro, como se

22 Tello, Aurelio (1994). *Op. Cit.* Pág. 32

observa en el siguiente ejemplo:

The image shows a musical score for five instruments: Tenor, Violin I, Violin II, Viola, and Continuo. The Tenor part is in the upper staff with lyrics: "te, que tan - - - - - to, que". The Violin I and Violin II parts are in the middle staves, featuring intricate melodic lines with many sixteenth and thirty-second notes. The Viola part is in the lower staff, playing a steady eighth-note accompaniment. The Continuo part is in the bottom staff, consisting of two staves (treble and bass clef) with a rhythmic pattern of eighth notes.

Ej. 6 (Compases 9 a 11)

Los violines acompañan un motivo distinto haciendo una secuencia melódica imitativa entre ellos y el bajo desciende por grado conjunto en su ostinato. La viola dobla al bajo en su función, pero una octava arriba. Esto sucede durante toda el *aria*.

El aria es muy viva y los adornos que hacen los violines le dan mucho movimiento, por lo que es una música muy festiva.

Jacob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy

(Hamburgo, Alemania, 3 de febrero de 1809 – Leipzig, 4 de noviembre de 1847).



Beethoven tenía treinta y ocho años y Schubert apenas doce cuando nació Felix Mendelssohn, nieto del famoso filósofo judío Moses Mendel (Mendelssohn significa: hijo de Mendel). A la edad de tres años su familia se trasladó a Berlín y su padre decidió agregar a su apellido el Bartholdy y convertirse al luteranismo, ya que eso le iba a evitar problemas debido al creciente antisemitismo imperante en Alemania. Los padres de Felix eran gente culta, su madre era políglota y su padre un próspero banquero. La educación de los tres hermanos fue muy rígida sin embargo siempre tuvieron un ambiente adecuado para el desarrollo de las capacidades individuales de cada uno.

Felix recibió desde los seis años lecciones de piano con su madre y a los ocho, comenzó a tomar clases de composición con el maestro Carl Zelter, quien empleaba como referencia los dos libros de *El clave bien temperado* de J. S. Bach. Gracias a esta influencia Felix apreció mucho la música de Bach y años después se encargaría de rescatarla y difundirla. Además Felix aprendió idiomas, dibujo y pintura, actividades que le entusiasmaron mucho toda su vida, así como baile, natación, equitación, esgrima, en fin, una cultura general amplia.

Debido a su facilidad para la música, especialmente tocando el piano y a sus dotes como compositor llegó a ser considerado un niño prodigio. A los nueve años se presentó en concierto y a los diez comenzó a componer. A los once ya había escrito un trío para cuerdas, una sonata para violín y piano, cuatro piezas para órgano, una opereta cómica en tres actos y una cantata. Así continuó su vertiginosa carrera hasta llegar a los diecisiete años a componer su primera obra maestra, la obertura: *Sueño de una noche de verano*, basada en la obra de teatro homónima de

William Shakespeare. Por esta época entró a la universidad de Berlín donde uno de sus maestros fue el filósofo Friedrich Hegel.

A los diecisiete fue reconocido como un músico profesional, algunos lo llamaban “el segundo Mozart”. Viajó a Inglaterra donde tuvo la oportunidad de dirigir sus obras, también en Escocia y por toda Italia, donde Luigi Cherubini lo reconoció como un Maestro. Conoció a Berlioz en Roma y a Franz Liszt en París. Su fama como compositor y director de orquesta lo precedía por toda Europa. Esta fama no era sólo debido a su talento innato, era consecuencia de una disciplina de estudio y trabajo. Cuando era niño se sentaba a estudiar el piano junto con su hermana Fanny (quien era mucho mejor pianista que él) desde las cinco de la mañana, para levantarse sólo hasta la tarde. Luego, ya como adulto, su día lo dividía en tres. Por la mañana, estudio y composición, por la tarde visita a los amigos y en la noche la sala de conciertos o el salón de baile.

En 1827 Mendelssohn sabía que si no componía una ópera no podía llegar al gran público. Así compone su única ópera *Camacho*, la cual, desde un libreto muy débil, estaba destinada al fracaso. Fue así que vio una única presentación el 29 de abril de 1827 debido a que la soprano enfermó. Este fue un fracaso para Felix, que a su tierna edad, sólo lo animó a seguir escribiendo.²³

A los diecinueve años de edad, ya siendo reconocido pianista y compositor y empezando como director de orquesta, emprendió la empresa de presentar la *Pasión según San Mateo* de Bach. Zelter, su maestro, no lo pudo disuadir de tan grande y ardua labor. Así el 11 de marzo de 1829, la obra fue ejecutada por primera vez desde la muerte de Bach y éste fue redescubierto por el gran público; Mendelssohn dirigiendo la orquesta y Zelter a los coros.

El año de 1835 fue decisivo para la carrera de Mendelssohn. Después de obtener el puesto de “*Director de todos los conocimientos musicales públicos y privados de la Ciudad*” en Düsseldorf, decidió abandonarlo y hacerse cargo de la dirección de la Gewandhaus en Leipzig. Aquí conoció a Robert Schumann, quien en esa época

23 Todd, Larry. “Mendelssohn”. Stanley Sadie (Ed.) *The New Grove Dictionary of music and musicians*. Tomo XVI. MacMillan Publishers. London, 2001. Pág. 393

era un desconocido crítico musical. Entablaron una estrecha amistad debido a la admiración mutua. Mendelssohn estrenó y difundió muchas de las obras de Schumann y éste hizo lo propio con las críticas de las obras de Mendelssohn. Ese año también murió su padre, hecho que le causó mucho dolor.

En 1837, Mendelssohn se casó con Cécile Jeanrenaud, quien contaba con diecisiete años. Así comenzó una de las mejores y más productivas etapas de la vida de Felix. Transformó la mediocre orquesta de Leipzig en la principal agrupación musical de Europa. Su nombre era reconocido por todo el viejo continente y muchos músicos viajaban a Leipzig para escucharlo y aprender del joven y sabio músico. Centenares de ojos lo seguían con gran admiración cuando, envuelto en su capa española, se paseaba del brazo de su hermosa esposa, con quien tuvo cinco niños.²⁴

A partir de entonces desarrolló su carrera de manera febril. Viajaba continuamente, componiendo, tocando y dirigiendo. Aunado a su trabajo en la Gewandhaus, en 1844, tomó el puesto de Director del departamento de Música de la Academia de Artes de Berlín. Fundó también el Conservatorio de Leipzig y trabajó incansablemente para que se le construyera un monumento a Bach. Viajó por Alemania e Inglaterra tocando en conciertos, muchos de carácter caritativo. De esta época es su célebre concierto para violín.

Tanto trabajo y viajes mermaron su salud. Sufría intensos dolores de cabeza y muchas veces tras haber terminado un concierto, no podía salir a repetir una pieza porque acababa extenuado. Tuvo finalmente que dejar sus trabajos en Berlín y tomarse las únicas vacaciones de su vida, retirándose a Frankfurt. Estas fueron breves ya que en 1845 volvió a su puesto de director musical de la Gewandhaus y con ello a todas sus otras actividades: componer, tocar, enseñar, dirigir, etc. Recibió ese mismo año un encargo de parte del comité de Festival de Birmingham, Inglaterra, al cual Mendelssohn había asistido años antes. Le pidieron que escribiera un nuevo oratorio para estrenarse en la próxima edición del Festival. Así, en 1846 visitó Inglaterra por última vez. Ofreció conciertos en varias ciudades, incluyendo Birmingham donde realizó el estreno del oratorio *Elijah*, en el festival ya

²⁴ *Ídem.*

mencionado, recibiendo unánimes ovaciones. Además, en su estancia en Inglaterra, también fue invitado a tocar en el Palacio de Buckingham en presencia de la reina Victoria y del príncipe Alberto.

En septiembre de 1846 regresó a Leipzig e inició una minuciosa y extensa revisión del *Elijah*. Dio muestras de cansancio extremo, así que por recomendación médica aceptó contratar quien lo ayudara a terminar encargos y que lo supliera en sus clases.²⁵

Su salud iba mejorando hasta que en mayo de 1847, murió su querida hermana Fanny víctima de una embolia cerebral. La noticia fue demasiado para Felix, lo que le causó un derrame cerebral. Luego su salud mejoró transitoriamente, lo que le dio ánimo para escribir algunas composiciones y dar algunos conciertos, pero su salud ya estaba muy mal y eso lo reflejó en todo lo que hacía. Su amigo Henry Chorley escribió: “Cuando lo oí tocar, sentí como si me hubiera despedido para siempre del músico”.²⁶

Violentos dolores de cabeza lo atormentaban y le provocaban desvanecimientos. Pero él no se detenía. Antes de la recaída final escribió una última canción: *Nachtlied*.

En septiembre, Felix regresó a Leipzig, aparentemente recuperado. De hecho estaba programado que dirigiría el estreno de *Elijah*, en su versión alemana, en Berlín y otra presentación en Viena. Ambas fueron canceladas. Felix cayó enfermo el 9 de octubre. Mucha gente se enteró y se agruparon afuera de su casa para saber de él. Cada hora se publicaba un boletín que daba cuenta de su estado de salud. Como a las nueve de la noche del 4 de noviembre de 1847, Felix Mendelssohn-Bartholdy murió. Tenía sólo treinta y ocho años de edad. Su bella esposa le sobreviviría seis años más. Fue enterrado en Berlín. Un coro de 600 personas cantó en su funeral y miles más lloraron frente a su féretro hasta la estación del tren. El 14 de noviembre, *Elijah* fue estrenado en Viena. El coro y la orquesta fueron dirigidos desde abajo y el podio del director estuvo vacío. En el atril de director se colocó la partitura de la

25 *Ídem*.

26 . “Mendelssohn”. *Wikipedia*. <http://es.wikipedia.org/wiki/F%C3%A9lix_Mendelssohn> Acceso 11/06/2007

obra con una rama de laurel sobre la portada.²⁷

Si bien Mendelssohn gozó en su época de aclamación y reconocimiento como compositor, pianista y director de orquesta, la historia de la música le reconoce poco como innovador. Se le reconoce, eso sí, su labor como administrador y como impulsor de la música, compositores y ejecutantes de su época. Además se le reconoce como el redescubridor de Bach, hecho que contribuyó al interés por el estudio de la música barroca suscitado en los siglos XIX y XX.

Su música, con énfasis en la claridad y asunción de ideas clásicas, muestra de igual manera la influencia de Bach (técnica de la fuga y el contrapunto), Händel (ritmos y enlaces armónicos), Mozart (caracterización dramática, formas y texturas) y Beethoven (técnica instrumental), Weber, (en la textura orquestal) aunque desde 1825 desarrolló un estilo propio a menudo apoyado por una conexión extra musical, literaria, de la pintura, histórica, geográfica o emocional, muy en tono con el naciente Romanticismo. De hecho esta hábil utilización de estímulos extra musicales es la que lo convierte en “romántico”.²⁸

Bajo su batuta y por su gestión se estrenaron muchas de las obras de sus contemporáneos y muchos ejecutantes tuvieron la oportunidad de ser conocidos y escuchados. Su catálogo de obras es extenso, sus composiciones más célebres siguen siendo parte del repertorio de música para piano, música de cámara y orquesta. Entre ellas podemos mencionar varios libros de canciones, varios libros de obras para piano, conciertos para piano y orquesta, un gran número de composiciones de cámara, composiciones para órgano, cerca de cincuenta obras para coro *a capella*, tres óperas (la última *Loreley*, inacabada), música para teatro, cinco sinfonías entre las que destacan *La Escocesa* y *La Italiana*, doce sinfonías para orquesta de cuerdas, su célebre *Concierto para violín*, que por su romántico lirismo melódico es del gusto de un amplio público. Escribió música sacra para coro, solistas y orquesta, muchos salmos, cantatas y tres oratorios *St. Paul*, *Elijah* y *Christus*, que dejó inconcluso.

27 Wong, Audrey. “Elijah”. *Cantabile*. <http://www.cantabile.org/program_notes/Elijah_699.html> Acceso 14/08/07

28 “Mendelssohn”. Stanley Sadie (Ed.)(2000). *Op. Cit.* Págs. 605-606 y Todd, Larry. *Op. Cit.* Pág. 393

***Elijah* (Elías) Oratorio, Op. 70**

Aria: "Then shall the righteous shine"

Elijah es un oratorio que se ha convertido en una de las obras más populares de Mendelssohn. Las escenas escogidas de la Biblia fueron tomadas del primer libro de Reyes, capítulos del 17 al 19 (del antiguo testamento). La historia trata de la ruptura de la alianza que Dios hizo con el pueblo de Israel. Él los protegería si ellos obedecían sus mandamientos. El primero de ellos es el de no adorar a otros dioses, el cual el rey Ahab rompe al tomar por esposa y reina a la princesa extranjera Jezebel y aceptar su religión. Ahab construye ídolos a Baal y otros dioses para que el pueblo los adore, lo que rompe con la alianza. Entonces Elías es mandado por Dios para advertir al pueblo de su ira por su desobediencia y mostrarles camino de la verdad y la rectitud. Para eso hizo milagros y luchó contra la adoración de ídolos. La obra incluye los pasajes sobre la profecía de la sequía, la resurrección del hijo de la viuda, los sacrificios a Baal, la aparición de la lluvia en respuesta a la plegaria de Elías, la persecución de Elías por la reina Jezebel, la huida por el desierto, su retorno y la ascensión de Elías al cielo en una carroza de fuego. El final refleja el sentido que Mendelssohn quiso para la obra, aunque inmersa en el drama, es una obra narrativa de carácter sacro.²⁹

Después de *St. Paul*, de 1837, Mendelssohn empezó a considerar el escribir un nuevo oratorio donde pudiera expresar muchas de las ideas y adecuaciones de la antigua tradición del oratorio y cantata. La idea de componer una obra basada en la vida del profeta del antiguo testamento Elías le seducía. En 1836 escribió a su amigo y libretista Carl Klingemann: "¡Si solamente le dieras todo el cuidado y pensamiento que pusiste en *St. Paul* a un Elías o un San Pedro o incluso un Og de Bashan!". Tristemente no llegó ningún libreto y absorbido por sus trabajos, tuvo que dejar la idea de lado por un año más.

La idea del *Elijah* seguía en su mente, así que en 1838 solicitó la ayuda de su

²⁹ "Mendelssohn Elijah". *Music with ease*. <<http://www.musicwithease.com/mendelssohn-elijah.html>>
Acceso: 11/06/2007

viejo amigo, el pastor Julius Schubring para escribir el libreto. Mendelssohn tenía ideas muy claras de cómo debía ser y escribió a Schubring: "... el elemento dramático debe predominar. Los personajes deben actuar y hablar como si fueran seres de carne y hueso." Schubring no estaba de acuerdo, él, como pastor, sentía que el oratorio debía ser a la manera de un sermón puesto en música, subrayando la moral y los valores más altos que proponen los textos del antiguo testamento y que cualquier grado de realismo dramático era inapropiado para una obra religiosa. Como resultado del desacuerdo, el proyecto fue una vez más puesto de lado.³⁰

No fue sino hasta el año de 1845 que el comité organizador del Festival de Birmingham, Inglaterra, escribió a Mendelssohn encargándole que escribiera un oratorio para el festival de 1846. Mendelssohn ya había estado presente en dos ocasiones en dicho festival, en 1837, presentando *St. Paul* y en 1845, con el *Hymn of Praise*. En ambas ocasiones obtuvo un gran éxito.

Mendelssohn escribió sin dilación aceptando la comisión y añadiendo: "Desde hace algún tiempo he empezado a escribir un oratorio y espero estar en la posibilidad de estrenarlo en su Festival; pero es sólo el principio y no puedo todavía prometer el tenerlo terminado a tiempo." Así regresó al *Elijah* con renovado entusiasmo, ahora compilando él mismo el libreto pero con la ayuda de Schubring para seleccionar los textos más apropiados. Trabajó fervientemente en la partitura para asegurarse de tenerla lista a tiempo.

El estreno, dirigido por el mismo Mendelssohn, tuvo lugar el 26 de agosto de 1846, ante una audiencia de dos mil personas, quienes habían acampado afuera de la sala principal del Festival de Birmingham para el esperado suceso. La obra tuvo un éxito sin precedentes. No menos de cuatro coros y cuatro arias fueron repetidas y los aplausos y ovaciones rayaron en la histeria. Mendelssohn cuenta la experiencia en una carta a su hermano: "Ninguna obra mía fue tan admirada la primera vez que se ejecutó, o fue recibida con tanto entusiasmo por el público y los músicos." Un periódico de la época escribió:

La última nota de *Elijah* fue seguida de un largo, unánime y continuo

30 Stanley Sadie (Ed.) (2000). *Op. Cit.* Pág. 313

alud de aplausos, vociferaciones y aclamaciones de júbilo. Mendelssohn... descendió de su posición en el estrado de dirección, pero fue obligado a aparecer nuevamente entre gritos de alabanza. Nunca se ha visto tanto triunfo, nunca un reconocimiento tan rápido de una estupenda obra de arte.

Sólo semanas antes de la muerte de Felix, la partitura completa y revisada de *Elijah* fue catalogada como Op. 70 por Simrock en Bonn y estaba lista para su publicación.³¹

Elijah fue sin duda la corona de la espectacular carrera de Mendelssohn. Tristemente fue también su última gloria. Una vida llena de sobreesfuerzo y trabajo agotador, le trajo un debilitamiento de la salud y, la muerte de su amada hermana Fanny en 1847 le provocó gran conmoción de la que ya no pudo recuperarse y lo llevó al poco tiempo a su propia muerte.

Solamente *The Messiah* de Händel, estrenado en 1743, ha podido mantenerse en Inglaterra como el oratorio más presentado, siguiéndole *Elijah*, que se ha establecido como uno de los más populares entre el público de habla inglesa. Si bien fue escrito originalmente en alemán, es en su versión de estreno, inglesa, como ha sido más popularizado. Prueba de esto es que desde 1847 hasta 1930, *Elijah* fue puesto año con año ininterrumpidamente en el “Festival de los Tres Coros” en Inglaterra.

En los años 30's y 40's, debido al antisemitismo imperante en Alemania y gran parte de Europa, las composiciones de Mendelssohn fueron sacadas del repertorio de orquestas y sociedades corales. No ha sido sino hasta tiempo reciente que nuevamente se han incorporado al repertorio normal de coros y orquestas por todo el mundo, especialmente en los países de habla inglesa y alemana.

Elijah es un oratorio tradicional, en el sentido que hace una narración, en este caso de los eventos ocurridos en la vida de este personaje bíblico. Es interesante que Mendelssohn haya escogido este tema siendo un judío convertido al cristianismo y

31 Todd, Larry. *Op. Cit.* Pág. 401

siendo él un hombre de buenas maneras, ya que Elías es uno de los profetas más fieros y vengativos. De hecho escribió a su amigo y libretista Schubring: “Imagino que Elías es un profeta real de todo a todo. Del tipo que realmente se puede clasificar como fuerte, celoso, incluso de muy mal carácter, en contraste con la creencia de mucha gente que piensa que los personaje bíblicos son casi ángeles”.³²

Estructuralmente, la obra está influenciada por las obras maestras corales de Bach y Händel, pero en un estilo altamente dramático, en algunas partes rayando en el drama operático, lo que constituye un desarrollo significativo de sus predecesores barrocos.

La obra está escrita para los siguientes personajes:

- La viuda (soprano)
- El joven (soprano)
- El ángel (soprano)
- Otro ángel (alto)
- Jezebel, la reina, (alto)
- Obadiah (tenor)
- Ahab, rey de Israel (tenor)
- Elijah, el profeta (bajo/barítono)
- Coro mixto a cuatro partes (aunque a veces se dividen en 3, 6 y hasta 8 voces)

Orquesta: Flautas, clarinetes, fagotes, oboes, cornos, trompetas, trombones, una tuba bajo, timbales y cuerdas.

La parte de Elías, para el bajo-barítono, es un rol muy apreciado por los cantantes.

Elijah tiene otras cualidades: imaginativa orquestación, espontaneidad y energía en el contrapunto, la variedad que Mendelssohn da a los recitativos, lo que asegura que siempre mantengan el ímpetu dramático y la calidez y belleza de muchas arias y coros. Sobre todo, no hay duda del considerable impacto dramático

32 Coker University. “Elijah”. <<http://www.coker.edu/Elijah/mendelssohns.htm>> Acceso: 11/06/2007

que la obra produce, realzado por la vívida caracterización del mismo Elías.³³

Análisis del aria³⁴

Traducción

"Then shall the righteous shine"	"Entonces los justos brillarán" ³⁵
Then, then shall the righteous shine forth as the sun in their heav'nly Father's realm. Joy on their head shall be for ever lasting, and all sorrow and mourning shall flee away, away for ever.	Entonces, entonces los justos brillarán así como el sol en el reino celestial de sus Padres. La alegría sobre su cabeza para siempre durará, y todo el dolor y el luto escapará lejos, lejos para siempre.

El *aria* del tenor (Obadiah) "*Then shall the righteous shine*" (Entonces los justos brillarán) es cantada luego del momento en que Elías es llevado al cielo por una carroza de fuego, casi al final de la obra. Habla sobre el arribo de Elías a los cielos donde todo sufrimiento termina y que la alegría durará por siempre.

La forma del *aria* con respecto al texto y la música es A-B-A', donde la A' sirve a modo de recapitulación del tema principal y clímax, para desembocar en una breve *coda* que comienza a mitad del compás 39. En realidad es un tema recurrente que Mendelssohn utiliza y desarrolla con un sentido melódico y armónico elegante y a la vez sobrio.

El *aria* comienza con la indicación *Sostenuto*, el compás es 4/4 y la tonalidad *la bemol mayor*, lo que le imprime cierta suavidad y dulzura. La orquesta entra con un motivo sincopado que estará presente hasta el final de la pieza (ver Ej. 7).

33 Bawden, John. "Elías de Mendelssohn". *UK Choirs*. <<http://www.choirs.org.uk/prognotes/mendelssohn%20elijah.htm>> Acceso 11/06/2007

34 La versión usada es la que aparece publicada en el libro: *Anthology of Sacred Songs*. Vol. 3. G. Schirmer. Distributed by Hal-Leonard Co. Milwaukee. S/f, Págs. 121-123

35 Traducido del inglés por Germán Lobos Mendoza

Sostenuto. (♩ = 80.) *mf*

p

Then, then shall the righteous shine forth as the

Ej. 7 (Compases 1 a 3)

En el segundo compás el tenor comienza a cantar la frase (parte A) “*Then, then shall the righteous shine forth as the sun in their heav'nly Father's realm*” (Entonces, entonces los justos brillarán así como el sol en el reino celestial de sus Padres) la cual es una frase musical larga que está construida armónicamente a partir de una sucesión de dominantes secundarias encadenadas (I-vi7-ii7-V7-I), y luego como reiteración del tema, la orquesta toca el primer compás y la voz entra en el segundo. Aunque melódicamente es igual, la armonía cambia, realizando una transición que desembocará a la dominante en el compás 13, que se reafirmará en el compás 17 con la segunda parte del aria (B) (ver Ej. 8 y Ej. 9).

sun in their heav'nly Fa - ther's realm,

Ej. 8 (Compases 4 y 5)

The image shows a musical score for two systems. The top system is a vocal line with lyrics: "sun in their heav'nly Fa - ther's realm,". Above the first measure of the vocal line is the marking "dim.". The bottom system consists of two staves for piano accompaniment. The first measure of the piano part has a "p" marking. The music is in a key with one flat (B-flat major) and a 4/4 time signature.

Ej. 9 (Compases 8 y 9)

Inicia la parte B en *mi* bemol mayor (dominante de *la* bemol) con la frase “*Joy on their head shall be for ever lasting*” (La alegría sobre su cabeza para siempre durará), con un pequeño cambio a *mi* bemol menor más como color que como efecto, para ir a *fa* menor y *si* bemol mayor (dominante de *mi* bemol) y repetir la frase literaria (mitad del compás 20). Ahora, la melodía es desarrollada utilizando la segunda frase del texto. Mendelssohn usa colores armónicos, menor-mayor, dominantes secundarias y acordes cromáticos para llegar a la frase “*and all sorrow and mourning shall flee away, away for ever*” (y todo el dolor y el luto escapará lejos, lejos para siempre) en la tonalidad donde empezó B (*mi* bemol), pero ahora usado como dominante de la bemol, que retoma nuevamente junto con el tema principal, a partir del compás 24, donde inicia la re-exposición del tema (parte A') que conducirá al clímax.

La parte A' inicia en el compás 27 con la recapitulación del primer tema. Ésta es literal en la voz, aunque en el acompañamiento cambia, sobre todo en la textura orquestal, usando registros más agudos en los instrumentos. En el compás 31 inicia el clímax del aria que desembocará con la palabra “*shine*” (brilla) sobre la nota *la* bemol aguda de tres tiempos de duración, en donde se utiliza *fa* menor (como relativa menor de *la* bemol) y su dominante (como dominante secundaria) para terminar haciendo una pequeña cadencia nuevamente sobre *la* bemol mayor. Luego Mendelssohn hace algo muy interesante, sorprende con una repetición de la frase climática anterior a partir del compás 35, variándola melodía en sus duraciones,

donde el *la* bemol agudo en lugar de durar tres tiempos, dura cinco, con lo que le da mayor tensión e interés y convierte el segundo clímax en el principal (ver Ej. 10).

Ej. 10 (Compases 35 a 37)

Después de estos dos momentos climáticos con la indicación *forte*, a mitad del compás 39, Mendelssohn inicia una breve coda con la indicación *piano*, manteniendo una nota pedal sobre *la* bemol. Cuando la frase termina, la orquesta recuerda la entrada del tema sobre el arpeggio de *la* bemol mayor, en *piano*.

Esta *aria* posee una dificultad interpretativa sobre todo por las respiraciones. Las frases musicales son muy largas, lo que dificulta su ejecución. El texto es breve y repetitivo lo que también le da dificultad en el sentido de que el intérprete sea capaz dar diferentes énfasis a cada repetición de las frases literarias. Fuera de esto es un *aria* de enorme belleza lírica, de recogimiento y gozo. La voz del tenor está en su registro más brillante así que es un *aria* de lucimiento.

Charles François Gounod

(París, Francia, 17 de junio de 1818- St. Cloud, 17 de octubre de 1893)



Charles Gounod nació en lo que era en esa época, la capital del arte en Europa. Su padre fue un renombrado pintor y restaurador del Louvre y su madre fue pianista. De ella recibió sus primeras lecciones musicales y fue ella la que se preocupó por brindarle una educación humanista, inscribiéndolo en el Liceo Saint-Louis en 1829. Desde niño, Gounod demostró tener gran aptitud musical. Según su propio relato, se decidió a estudiar música seriamente en los primeros años de la década de 1830 tras asistir a la representación de las óperas *Otello* de Rossini y *Don Giovanni* de Mozart, así como a las audiciones de la sexta y novena sinfonías de Beethoven. En 1836, año en que obtuvo su Bachillerato en Filosofía, Gounod ingresó al Conservatorio de París, para convertirse en compositor. Allí estudió contrapunto con Jacques Fromentin Halévy y composición con Jean François Lesueur.

A los diecinueve años de edad, en 1837, ganó el segundo lugar en el Grand Prix de Roma con la obra *Marie Stuart et Rizzo* y dos años después (1839) obtuvo el primer premio con la cantata *Ferdinand*, hecho que le dio la oportunidad de ir a Italia a continuar sus estudios. Allí se concentró en la música religiosa, tomando mucho interés en la música del renacimiento italiano, especialmente la música de Palestrina, influencia reflejada en sus obras corales. Luego de Italia viajó a Alemania donde Fanny Mendelssohn lo introdujo a la música de Bach, Beethoven, Schumann y de su hermano Felix, así como también a la obra literaria de Goethe. En Leipzig escuchó a Felix Mendelssohn tocar al órgano obras de Bach. Según Gounod, Mendelssohn fue el “más precioso de sus modelos”. Estuvo también en Berlín y Viena, dos de los más importantes centros musicales de Europa en esa época.

Cuando regresó a París, había absorbido una buena cantidad de estilos

musicales y conocido a los compositores más influyentes de la época, incluidos sus compatriotas y contemporáneos Jules Massenet y Georges Bizet, cuya influencia se verá reflejada en su música y viceversa. Esta experiencia lo preparó para la rica carrera musical que estaba por empezar.

Comenzó entonces a estudiar Teología en el monasterio de Saint-Sulpice con la intención de ordenarse sacerdote. Tomó el trabajo de organista y director de coro de la *Mission Etrangères* en la Rue de Bac en París. En estos dos años escribió mucha música sacra, misas, obras corales y canciones espirituales. Según Joaquín Turina, el hecho de conocer la música de Schumann lo persuadió para no continuar con la carrera eclesiástica, estudiando a fondo la música de este último y de Berlioz.³⁶ El caso es que en 1850 abandonó definitivamente los cursos en Saint-Sulpice, comprendiendo que no podía adaptarse a la vida monástica. Si bien abandonó la idea de hacerse sacerdote, nunca abandonó la vida espiritual y siempre fue un católico devoto.

Finalmente se dio cuenta que si quería ser un compositor reconocido y renombrado, debía escribir ópera y música secular. En mayo de 1852 Gounod fue nombrado director del Orphéon, institución pública coral que reclutaba sus integrantes entre las clases obreras de París. Un año más tarde, el gobierno comunal de París lo designó Director General de Enseñanza de Canto en las escuelas públicas. Ambas funciones las desempeñó con devoción y le permitieron componer numerosas obras corales y religiosas: entre ellas la *Misa para los Orfeonistas*, ejecutada bajo su dirección en junio de 1853, y su célebre *Ave Maria*. Esta obra fue compuesta originariamente para piano y voz. El piano toca el primer prelude del *Clave bien temperado* de Johann Sebastian Bach como acompañamiento a una muy expresiva melodía que Gounod inventó. Con la versión orquestada, estrenada en 1853, obtuvo un éxito enorme. Ese año Gounod se instaló en la propiedad de su esposa en Saint-Cloud, en las afueras de París, donde pasaría la mayor parte de su vida.³⁷ Gounod estaba casado con Anna Zimmermann, hija de un profesor de piano

³⁶ Turina, Joaquín. *Enciclopedia abreviada de la Música*. 2da. Edición, Biblioteca Nueva. Madrid, 1996. Págs. 310

³⁷ "Charles Gounod". Answers.com. <<http://www.answers.com/topic/charles-gounod>> Acceso 11/06/2007

del Conservatorio de París con quien procreó un hijo, Jean.

En 1851 compuso su primera ópera: *Sapho*, que alcanzó sólo un moderado éxito. No fue sino con su cuarta ópera: *Faust* (1859) que alcanzó renombre internacional, no obstante las primeras críticas que aducían una simplificación sentimental del libreto y la música, comparadas con el drama original de Goethe. *Faust* se mantuvo en la posición de la ópera más popular en Francia por lo menos en los cien años subsiguientes a su estreno.

Gounod compuso finalmente doce óperas, pero sólo *Faust* y *Roméo et Juliette*, esta última compuesta en 1864 y estrenada en 1867, han trascendido y permanecido en el repertorio operístico internacional.

Al estallar la guerra franco-prusiana, Gounod se refugió en Inglaterra. Vivió en Londres de 1870 a 1875, donde en 1871 fundó el Coro Gounod que luego se convertiría en la Royal Albert Hall Choral Society. Allí compuso numerosas obras corales en inglés y también tuvo la oportunidad de dirigir sus propias óperas. Se decía en la época, que *Faust* era la ópera preferida de la reina Victoria.³⁸

Luego regresó a Francia donde llevó una vida tranquila dedicada a la composición, el estudio y la lectura literaria, que lo apasionaba. Desde finales de la década de 1880, Gounod vivió retirado en su casa de Saint-Cloud. El 4 abril de 1890 dirigió exitosamente varias de sus obras sinfónicas en la Sala Chatelet de París; esa fue su última aparición en público. En 1893 le conmocionó el fallecimiento de un nieto. Volcado a la composición de un *Réquiem* en memoria de éste, Charles Gounod falleció en Saint-Cloud el 17 de octubre de 1893. Se le rindieron honores oficiales en la Iglesia de la *Madeleine* y fue sepultado en el cementerio de Auteuil. Poco tiempo antes de su muerte, tenía lugar la centésima representación de *Roméo et Juliette* en la Ópera de París.

Sus composiciones incluyen doce óperas, diecisiete misas, un buen número de obras corales seculares y religiosas, seis oratorios (el más famoso es *La Rédemption*, escrito en 1868, estrenado en el Festival de Birmingham,³⁹ Inglaterra, en

38 Hays, William. "Gounod" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Tomo X. MacMillan Publishers. London, 2001. Pág. 220

39 Mismo Festival donde años antes (1846) Mendelssohn estrenara *Elijah*.

1882 bajo la dirección del compositor), dos sinfonías, música de cámara, obras para piano solo, para órgano solo, canciones y métodos para la enseñanza del piano y del corno francés.

Gounod cumplió un papel renovador en la ópera francesa, dominada hasta entonces por la escuela italiana y por la suntuosidad de Meyerbeer. En su estilo predomina la musicalidad sobre el texto, la utilización de todos los recursos de la orquesta, la elegancia y corrección de la forma. Supo también combinar equilibradamente lo profano con lo místico. Su obra marcó el camino para los músicos franceses posteriores como Jules Massenet, Gabriel Fauré y Emmanuel Chabrier. Tchaikovsky y más tarde Debussy, Ravel y Poulenc, admiraron la limpia factura de su música, su delicada sentimentalidad y el sentido del color orquestal que en ella se manifiesta.⁴⁰

Sin duda, después de *Faust* y *Roméo et Juliette*, su obra más conocida es *Marche Funèbre d'une Marionette*, escrita para piano en Londres en 1872 y orquestada en 1879 (que fuera adoptada como tema musical del programa de televisión de Alfred Hitchcock). De sus muchas canciones sacras, caracterizadas por su tierna simplicidad y su encanto lírico, la más famosa es sin duda su *Ave María*. Igual que con *Faust*, Gounod fue criticado de haber “sentimentalizado” la obra de un gran maestro. Pero en realidad es una muestra de la facilidad creativa que poseía, dejando intacto el prelude de Bach, que es usado como acompañamiento para su propia melodía, llena de gran lirismo y expresión.

En sus canciones, especialmente en las últimas, se observa la tendencia de Gounod por la métrica, acentos agógicos y de registro para hacer más preciso los efectos expresivos de la prosodia.⁴¹

40 “Gounod”. Stanley Sadie (Ed.). *Op. Cit.* Tomo X. Pág. 398

41 Hays, William. *Op. Cit.* Pág. 224

***Repentir* (Arrepentimiento)**

Canción Sacra

Es una de las últimas obras compuestas por Gounod, en abril de 1893, seis meses antes de su muerte. Algunos la consideran su última expresión de fe. Fue compuesta originalmente para mezzo-soprano con acompañamiento de orquesta. No fue publicada en vida del compositor. La versión más conocida es la de la reducción a piano hecha por Paladilhe y publicada el 15 de diciembre de 1894 en la revista literaria francesa *La Revue de Paris*. El título original es el mismo y además llevaba un subtítulo: *Scene sous forme de prière* (Escena en forma de plegaria).⁴² En un comentario de pie de página de la mencionada revista aparece la siguiente nota:

En ocasión de las cien representaciones de *Faust*, celebrada en la Ópera de París, “La Revue de Paris” [sic] se complace en ofrecer a sus lectores la todavía no publicada escena compuesta por Gounod (letra y música) en abril de 1893 y que uno puede considerar como su último pensamiento. Es, en todo caso, la última pieza que escribió para ser cantada con acompañamiento de orquesta, el Sr. Paladilhe ha sido muy bueno en transcribirla para voz y piano, y debemos su publicación a la generosidad del Sr. Choudens, el editor que pronto la imprimirá.⁴³

Repentir es considerada una de las canciones más extrovertidas de Gounod, es la mejor muestra de la creación de líneas melódicas líricas, largas y expresivas, que muchos de sus contemporáneos hallaban tan excitantes. Muchas de las canciones sacras y de arte compuestas por Gounod no poseen la fuerza que logró imprimir en *Repentir*.⁴⁴

42 James Welch, organista e investigador estadounidense, en un artículo publicado en internet acerca de la canción *Repentir* aclara: “Según el Diccionario Nouveau Petit Larousse la palabra francesa *scene*, significa escena, o escenario, pero también en un sentido figurativo significa: espectáculo que representa algo interesante, extraordinario o conmovedor”. <<http://www.welchorganist.com/pages/reedemer.html>> Acceso: 11/06/2007

43 Welch, James. “Repentir”. <<http://www.welchorganist.com/pages/reedemer.html>> Acceso: 11/06/2007

44 Hays, William. *Op. Cit.* Pág. 225-226

Análisis de la obra

Traducción

Repentir	Arrepentimiento ⁴⁵
Ah, ne repousse pas mon âme pécheresse! Entends mes cris et vois mon repentir.	¡Ah, no rechaces mi alma pecadora! Escucha mi llanto y ve mi arrepentimiento.
A mon aide, Seigneur, hâte toi d'accourir, et prends pitié de ma détresse! De la justice vengeresse détourne les coups, mon Sauveur!	¡A mi ayuda, Señor, apúrate a acudir, y ten misericordia de mi desgracia! De la justicia vengadora aparta los golpes, mi Salvador!
O divin Rédempteur! O divin Rédempteur! Pardonne à ma faiblesse!	¡Oh divino Redentor! ¡Perdona mi debilidad!
Dans le secret des nuits je répandrai mes pleurs, je meurtrirai ma chair sous le poids du cilice; et mon coeur altéré du sanglant sacrifice, bénira de ta main les clémentes rigueurs!	¡En lo secreto de las noches yo secaré mis lágrimas, yo mortificaré mi carne bajo el peso del flagelo; y mi corazón, alterado por el sangriento sacrificio, benedicirá de tu mano el clemente rigor!

Originalmente esta pieza está escrita para mezzosoprano, pero debido a la exigencia del registro aparece en libros y colecciones para soprano o tenor, y las grabaciones existentes las han realizado sopranos aunque principalmente tenores.

La canción posee una melodía altamente expresiva y en su armonía recuerda un poco al Fausto, redimido por el amor. Ahora él mismo es redimido por la misericordia infinita de Dios.

La tonalidad es *do* menor/mayor, el compás 4/4 y la indicación del aire

45 Traducido del francés por Germán Lobos Mendoza

musical es *Molto moderato*. Es considerada una escena puesta en música, siendo su forma perfectamente distinguible tanto por los cambios musicales como del texto.

Para este trabajo se dividió la canción en partes y *coda* dispuestas de esta manera:

Introducción A B C D D E F D E' Coda

Análisis formal y comparativo

Parte	Compases	Cantidad de compases	Observaciones
Introducción	1-8	8	En la orquestación esta parte está dedicada al violonchelo. Es muy expresiva.
A	9-20	12	Extendido en 4 debido a la repetición de la primera frase una quinta arriba (progresión melódica) a partir del compás 13.
B	21-28	8	Inicia aquí un nuevo motivo melódico, que se repetirá en F, aunque con diferente acompañamiento. Esta parte funciona como un desarrollo de la pieza.
C	29-36	8	Es una transición que lleva a la tónica (aunque con cambio de modo, a <i>do mayor</i>) que añade tensión para la resolución.
D	37-44	8	Terminado en semicadencia (la dominante de <i>do</i>).
D	45-53	9	Extendido en un compás porque ahora resuelve a la tónica (<i>do mayor</i>) y usa ese compás para una transición hacia E
E	54-61	8	Con cambio a <i>sol</i> disminuido, crea cierta tensión melódica y armónica que se resolverá en F.
F	62-69	8	El cambio a <i>sib mayor</i> y del motivo rítmico de D que aparece aquí en el acompañamiento, le dan el sentimiento de esperanza que las palabras necesitan. El motivo rítmico-melódico ya había aparecido en B.

D	70-78	9	Nuevamente extendido en un compás para resolver a la tónica (<i>do</i> mayor) y usar ese compás para una transición ahora a G.
E'	79-86	8	Comienza melódica y armónicamente como E, pero cambia a partir del segundo compás (80). La melodía sube cromáticamente desde un <i>reb</i> hasta un <i>sol</i> , en donde aparece el clímax de la canción (compás 85), resuelve entonces la tensión armónica y melódica creada desde el compás 79.
Coda	87-92	6	Que sumado con la repetición de D y E' con frases extendidas en un compás cada una compensa la forma.

La tabla de arriba refleja la predilección de Gounod por la simetría compositiva. Si bien armónicamente llega a ser bastante complejo, sus melodías son tan expresivas y *cantabiles* que parecieran fáciles de abordar y explicar técnicamente.

La introducción, en la orquestación está a cargo de los violonchelos, que emergen desde lo grave y suben en una expresiva melodía hasta lo agudo y bajan a lo grave cromáticamente. Luego una serie de acordes de *do* menor y *la* bemol mayor da pie a la parte A, donde entra la voz.

A partir de aquí Gounod hace su trabajo armónico con una simetría y sentido sonoro incomparable. Las frases musicales son largas y muy expresivas y la armonía subyacente se mantiene el compás completo en todas las partes, exceptuando la parte F, donde la armonía cambia cada dos tiempos.

La parte A, si bien en *do* menor, inicia con la indicación *piano* y utiliza *la* bemol mayor como apoyatura cuando la voz canta como un sollozo pidiendo perdón: "*Ah! ne repose pas mon âme pécheresse!*" (¡Ah, no rechaces mi alma pecadora!), terminando la frase en *mi* bemol. El tema es repetido una quinta arriba, con *sol* menor (la subdominante) y *mi* bemol mayor, para terminar ahora en *si* bemol mayor y, en la segunda parte de A, modula a *sol* menor con las palabras "*Entends mes cris*" (escucha mi llanto).

La parte B que es un breve desarrollo melódico-armónico, inicia con un acorde disminuido sobre *mi* bemol, con *sol* natural como pedal, como apoyatura para resolver a *sol* menor nuevamente (“*À mon aide, Seigneur*” - A mi alma, Señor), e introduce un nuevo motivo rítmico-melódico que retomará en la transición hacia D. Comienza aquí una breve progresión armónica (sobre las palabras “*hâte toi d'accourir...*” - apúrate a acudir...) (del compás 21 al 23) para desembocar en una semicadencia (compás 27 a 29, a *sol*, la dominante)(ver Ej. 11). Lo interesante de esta progresión armónica no usual pero muy efectiva, es la progresión del bajo, que desciende cromáticamente desde un *mi* bemol hasta la octava. Ya que para llegar al compás donde inicia la parte C, el bajo continúa descendiendo de *sol* a *mi* bemol.

Ej. 11 (Compases 24 a 29)

La parte C inicia con las palabras “*De la justice vengeresse*” (de la justicia vengadora) sobre un acorde tremolado sobre *la* bemol mayor (nuevamente como apoyatura de *do* menor), con dos semifrasas iguales melódica y armónicamente. Cuando repite la frase literaria “*De la justice vengeresse*”, lo hace sobre *sol* mayor (como dominante de *do*, la tónica), *do* mayor, *si* mayor y *sol* mayor nuevamente en el compás 36, donde la voz sube a un *sol* agudo para la voz del tenor (*sol* 5), marcado *forte* con la palabra “*Sauveur*” (Salvador) en cadencia rota que lleva a la tónica pero con cambio de modo a mayor (*do* mayor) con cambio de armadura a la parte D, que es el estribillo de la canción.

En la parte D se marca un *piano* súbito, el acompañamiento cambia a arpeggios

en semicorcheas y la melodía se transforma en esperanza: "*O divin Rédempteur!*" (¡Oh divino Redentor!). Esta frase literaria se repite dos veces, la segunda, como una progresión, una tercera más arriba, luego con las palabras "*pardonne à ma faiblesse*" (perdona a mi debilidad), que se repite tres veces, llega el grito climático (en la nota *la* aguda -*la* 5- del registro del tenor, en la tercera repetición), para descender en una semicadencia. Luego la orquesta (o el piano, según la versión) empiezan a repetir el primer tema, la voz entra en la segunda parte del tema y vuelve a las tres repeticiones de "*pardonne à ma faiblesse*", como anterior. Pero esta vez alarga la última sílaba de "*faiblesse*" para terminar en la tónica (*do* mayor, en el compás 53). La parte D, es la parte más aguda y casi climática, funciona a modo de estribillo y por eso aparece tres veces. Gounod usa la parte D para mantener la atención del espectador a lo largo de su escena y reserva el clímax para la parte E', donde antes crea mucha tensión melódica y armónica para llegar a la nota más larga de la pieza sobre la segunda sílaba de la palabra "*pardonne*" (perdona), como grito final y desesperado para encontrar el perdón y la paz que llega en la cadencia final tocada por la orquesta (o el piano, según la versión). Como es una escena, tiene un desarrollo dramático muy bien delineado musical y literariamente (prosodia).

Comienza aquí la parte E. El cambio es inesperado y dramático, utiliza un acorde de *sol* disminuido que actúa como apoyatura de *do* mayor, para crear tensión armónica en las palabras "*Dans le secrets des nuits je réprendrai mes pleurs*" (en el secreto de las noches yo secaré mis lágrimas), alternando un compás de *sol* disminuido (apoyatura) y uno de *do* mayor. En la segunda parte de E (a manera de progresión) se repite la frase musical pero un tono arriba, con la misma relación armónica (de *la* disminuido como apoyatura a *re* mayor) pero ahora sobre las palabras "*je meurtrirai ma chair sous le poids du cilice*" (yo mortificaré mi carne bajo el peso del flagelo).

En el compás 62 comienza la parte F. Nuevamente el acompañamiento es en arpeggios con semicorcheas, como en D. La melodía es ahora de esperanza con un nuevo motivo de dos corcheas y una blanca ligada a una corchea, que mantendrá hasta la re-exposición de D. Este motivo ya lo había usado en la parte B (ver Ej. 12).

Es de hacer notar que B y C, junto con E y F, funcionan como desarrollo melódico y armónico. De hecho comparten características motivicas y funcionan como transiciones.

F

60 *f* *cresc.*
 sous le poids du ci - li - ce; et mon coeur

Ej. 12 (Compás 60 a 63)

En la parte E ocurre una modulación breve de *re* mayor a *si* bemol mayor, que junto con el motivo de arpeggios en el acompañamiento, le dan un aire de frescura a la pieza. Aquí es la única excepción donde Gounod cambia la armonía cada dos tiempos. La melodía asciende por terceras y desciende por grado conjunto y terceras. Para en la segunda parte de E, cambia la armonía a *la* dominante de la tonalidad, alternando con un acorde de *do* sostenido semidisminuido y luego se mantiene en *sol* mayor, utilizando dominante secundaria (V/V, o se *re* mayor) y cadencia a *sol* mayor (dominante).

Desde el compás 66 hasta el 69 (parte E) aparece una transición para regresar al *do* mayor de la parte D, que aquí se repite íntegramente (ya que es el estribillo).

Como en el cambio de D a E, ahora de D a E', nuevamente aparece *sol* disminuido (como apoyatura) y *do* mayor alternados. La parte E' comienza melódica y armónicamente como E, pero a partir del segundo compás (compás 80), cambia. La melodía sube cromáticamente desde un *re* bemol hasta un *sol* agudo, donde aparece el clímax final de la canción (compás 85). La armonía crea mucha tensión cambiando, junto con la melodía, compás a compás, creando mucha tensión para desembocar en el clímax de la canción con un gran acorde de *do* mayor escrito en segunda inversión, aún no definitivo para terminar la pieza (ver Ej. 13). En la

parte E', que es el final y clímax, como ya se dijo, Gounod recoge trozos del texto utilizado y motivos musicales también ya utilizados para crear mucha tensión y finalmente desembocar en un final lleno de esperanza.

Clímax Coda

83 *cresc.* *f* *poco rit.* *ad lib. dim.* *pp*

o di-vin Ré-demp-teur par don-ne à ma fai-bles-se!

cresc. *f* *poco rit.* *dim.* *colla voce* *pp*

Ej. 13 (Compases 83 a 89)

En la coda, sobre las palabras “à ma faiblesse!” y marcada *ad libitum*, se recobra la paz de la pieza. Después, en la orquesta, una escala ascendente que termina con una llegada cromática a *mi* natural (como tercera de *do* mayor) da la respuesta de luz sobre el pecador arrepentido que alcanza el perdón.

Esta canción es sin duda una obra maestra tanto musical, como expresivamente. Es una pieza que fácilmente podría llevar al cantante inexperto a sobrepasar sus posibilidades técnico-vocales, ya que exige no sólo mantener una línea de canto y un *legato* permanente, sino que lo lleva a explotar los registros más brillantes, expresivos y difíciles de la voz del tenor.

La pieza también puede caer en ser cantada con demasiado apasionamiento o demasiado sentimentalismo, lo que le restaría expresividad musical y le quitaría su carácter de canción de arrepentimiento.

Junto con la canción *Nöel* de Adam, *Repentir* es una de las piezas más conocidas en la música sacra francesa.

Domenico Gaetano Maria Donizetti

(Bérgamo, Italia, 29 de noviembre de 1797- Bérgamo, 8 de abril de 1848)



Entre los años de la muerte de Bellini (1835) y el surgimiento de Verdi con su *Nabucco* (1842), no cabe duda que Donizetti fue la figura predominante en el mundo de la ópera italiana.

Donizetti provenía de una familia pobre, sin antecedentes de músicos en su árbol genealógico. Seguro que desde muy niño mostró aptitudes musicales, ya que a los nueve años de edad fue admitido en las *Lezioni Caritatevoli* (Lecciones de caridad), escuelas de música que sustituyeron en la época de Napoleón, en todo el norte de Italia, a los *Ospedale* y pequeños Conservatorios que auspiciaba la Iglesia. La escuela fue iniciada por el compositor de óperas y música religiosa Simon Mayr, para educar a niños cantores y compositores que sirvieran en la iglesia de Santa Maria Maggiore, donde Mayr era maestro de capilla.

Por encima de sus compañeros, Donizetti siempre mostró una habilidad excepcional en el teclado y aptitudes para la composición, no así para el canto (aunque debutó cantando en la escuela en 1806 en el rol principal de *Il piccolo compositore di musica*, de Mayr). Mayr mismo impulsó a Donizetti a componer todo tipo de obras sacras, canciones, obras de salón y escenas de óperas sobre libretos ya existentes. De hecho, Donizetti no dejó de componer misas y canciones durante toda su vida.

Cuando Donizetti estuvo listo, Mayr, a quien llamaba su segundo padre, lo contactó con el padre Stanislao Mattei (maestro de Rossini) para que completara su educación como compositor en Bologna. Mayr mismo le proveyó su primer libretista y su primer compromiso para componer una ópera comisionada por Paolo Zancla, empresario siciliano. La ópera fue *Enrico di Borgogna*, puesta en escena en San Luca, Venecia en 1818, cuando el compositor contaba con veintiún años de

edad. De allí comenzó una vertiginosa carrera que lo llevó a componer sesenta y dos óperas, sin contar las segundas versiones de muchas de ellas, puestas incluso con otro nombre, y sin contar los dos trabajos que hizo mientras estudiaba con el padre Mattei.

La fama le llegó con *Anna Bolena* en 1830 y si bien nunca dejó de componer, en su caso no se puede hablar de evolución como compositor sino de madurez y sobre todo de genialidad. Aunque según Joaquín Turina en su *Enciclopedia Abreviada de la Música*: su veta melódica era inexistente y vacía, hasta vulgar y su carácter dramático era a base de una séptima disminuida, efecto muy socorrido en la época.⁴⁶ Opinión con lo que muchos críticos y musicólogos y sobre todo melómanos, no están de acuerdo.

No todas sus óperas fueron recibidas con agrado ni tuvieron gran éxito, pero su vena romántica y melódica y su conocimiento de las formas y la armonía, pero sobre todo su tenacidad y constancia en el trabajo, lo hicieron tener en vida (y después de casi 150 años de su muerte) un lugar entre los más importantes compositores de todos los tiempos.⁴⁷

Óperas como *L'elisir d'amore*, escrita en sólo dos semanas, para llenar un hueco en el teatro de Milán donde trabajaba y donde una obra de estreno fue cancelada, así como la ya mencionada *Anna Bolena*, *Torquato Tasso*, *Lucrezia Borgia*, su gran *Lucia de Lammermoor*, *Poliuto*, *Roberto Devereux*, *La fille du régiment*, *La favorita*, *Linda de Chamounix*, *Don Pasquale* y *Maria di Rohan*, por mencionar las más famosas, dan cuenta de su entendimiento de las pasiones humanas y de la maestría compositiva y del estilo romántico preponderante en su época. Así escribió dramas, melodramas, *drama giocoso*, tragedias, comedias y otros géneros. Todos impregnados del romanticismo imperante en el arte de su época. Hay que tener en cuenta que en ese sentido fue un hombre de su tiempo, ya que conociendo las fórmulas melódicas, armónicas y dramáticas que funcionaban, no dudó en aplicarlas con una gran eficacia así como de innovar dentro de lo ya establecido. No

46 Turina, Joaquín . *Op. Cit.* Pág. 102

47 Ashbrook, William y Budden, Julian. "Donizetti". Stanley Sadie (Ed.) *The New Grove Dictionary of Opera*. Tomo I, The MacMillan Press. London, 1992-1994. Págs. 1206-1221

obstante, al lado de estas óperas mencionadas, consideradas obras maestras del *bel canto* italiano, existen en su catálogo unas tres docenas de óperas más, que si bien están muy bien escritas, no tienen ese plus que las hace ser parte del repertorio actual de la ópera en el mundo.

El haber estado en contacto con las grandes casas de ópera de Europa, conocido a los compositores de su época (frecuentó y estrechó amistad con Bellini y Rossini), haber dirigido un teatro y haber estado en Viena, Bélgica, todo lo largo de Italia y sobre todo en París, enriqueció su pluma para diversificar sus temas y su tratamiento.

Donizetti trató de llevar siempre una vida ordenada. Se levantaba temprano, salía a visitar a sus amigos, a hacer sus labores como empresario y por la tarde regresaba temprano a su casa y se entregaba a la composición, por la noche salía al teatro o a cenar con su esposa. Aun así, tuvo que pagar el precio por una agitada vida de viajes, mucho trabajo y óperas escritas en muy poco tiempo: su salud se vio debilitada.

En 1835 murieron su gran amigo Bellini y su padre. Dos años después, el 9 de diciembre de 1837, tras dar a luz a un hijo muerto, murió también Virginia, su amada esposa. A partir de entonces se trasladó a Francia donde llevó una intensa vida dedicada al trabajo. Desde 1842 sufrió de síntomas de “alienación mental”. Tras una crisis en 1846, fue internado en el manicomio de Ivry. En 1847 trasladó su residencia de París a su ciudad natal. Allí compró una casa donde se mudó solo, viudo y enfermo, para morir después de un penoso viaje a través de Bélgica, Suiza y el paso de San Gatordo, el 8 de abril de 1848.⁴⁸

48 De la Paz Zertuche, María. “*Gaetano Donizetti*”. Seminario de Investigación. Escuela Nacional de Música UNAM, México D.F. c.1965. Págs.1-14

La ópera italiana en la primera mitad del Siglo XIX

Desde 1813 a 1850, las formas impuestas en la ópera por Rossini, permanecieron casi intactas. Rossini había introducido cambios importantes en la ópera, dejó de utilizar el *Aria da capo* sustituyéndola por la *scena ed aria*, *scena e duetto*, *introduzione e cavatina* y otras formas. El *recitativo secco* sustituyó a los diálogos hablados en las óperas cómicas. Estas formas daban más libertad para la composición, incluyendo partes de transición que ayudaban al desenvolvimiento dramático. Además la línea entre ópera seria y ópera *buffa* se rompió y la tendencia compositiva era que las obras tuvieran un poco de ambas, a menos que fuera específicamente un drama o una ópera cómica. El rol del barítono se transformó de ser exclusivamente *buffo* a ser el villano y el tenor tomó el rol del héroe, sustituyendo definitivamente a los *castrati* y a las contralto.

Rossini es considerado como un personaje de llegada y partida en la ópera. Es clásico y reformador de la ópera hacia el periodo romántico. En los años comprendidos entre 1830 a 1850, se desarrolló lo que se llamó el Romanticismo en la ópera. Esta época, influenciada por las tendencias en Alemania, llegó a Italia y vio su desarrollo en Bellini y Donizetti y más tarde en Verdi.⁴⁹

Bellini, se apegó mucho las formas desarrolladas por Rossini, aunque incluyó algunos cambios, dando principalmente al tenor líneas más largas y con menos adornos. El dramatismo se desarrolló mucho. También los cambios armónicos inusuales fueron una contribución de Bellini, que sustituyeron a la modulación a la dominante en la parte media de un número.

Como Rossini, Donizetti tenía un sentido de la forma y la estructura que daban realce al drama. Donizetti usó en sus óperas las formas rossinianas, adaptándolas a su gusto e innovando en el tratamiento de las mismas. Según Julian Budden, no fue sino hasta *Don Pasquale* (1843), donde por primera vez, el *recitativo secco* fue reemplazado por una línea de conversación libre y acompañada de acordes

⁴⁹ Budden, Julian. "Romantic Opera. Italy." Stanley Sadie (Ed.) *History of Opera*. Nueva York, Londres: Norton, 1990. Págs. 168-173

punteadas por las cuerdas. También Donizetti usó entonces la conversación libre de los personajes mientras la orquesta acompañaba con un tema melódico propio.

La ópera *Rita*, si bien presenta los diálogos hablados característicos de la ópera cómica anterior a Rossini, usa también las formas rossinianas, adaptadas libremente por Donizetti. Los recitativos son siempre *accompagnato* y *parlanti* lo que le da no sólo un toque de espontaneidad, sino que la libertad compositiva en las formas prevalece.⁵⁰

***Rita, ou Le mari battu* (Rita, o el marido golpeado)**

Ópera cómica en un acto

Fue compuesta en 1841, después de *La fille du regiment* y *La Favorita* (ambas de 1840), sobre un libreto de Gustave Væz, el mismo que ya había colaborado con Donizetti, junto a Royer, en *La Favorita* y un año antes (1839) en *L'ange de Nisida*.

En junio de 1841, Donizetti pidió a su amigo Gustave Væz, poeta francés, un texto para componer una ópera de cámara. La partitura completa fue encontrada entre los manuscritos que Donizetti dejó tras su muerte. Su primera representación se realizó el 7 de mayo de 1860, en el Teatro de la *Opéra Comique*, en 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

⁵⁰ *Ídem*.

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.⁵¹

Es de hacer notar que *Rita*, es la única ópera que Donizetti no escribió por encargo y que éste jamás la vio representada. Un estudio más profundo podría encontrar las razones de esto.

Las formas rossinianas utilizadas por Donizetti en *Rita*, aunque adaptadas según su particular punto de vista, son:⁵²

Intruduzione e cavatina, como el *aria* de *Rita* que comienza con un recitado declamatorio adornado por la orquesta para seguir con un movimiento lírico esencialmente de construcción periódica y en dos partes (*cavatina*) para tener una transición a modo de recitativo y terminar con un movimiento más rápido (*cabaletta*) que incluye un *ritornello* y *coda*.

Scena e duetto. Esta forma se caracteriza por presentar un *recitativo* en forma de diálogo. Luego un *allegro*, en donde los personajes llevan frases musicales idénticas o complementarias (como en este caso) y el énfasis melódico va de la orquesta a los cantantes y viceversa, y que terminan en una cadencia donde cantan los dos juntos. Luego una parte intermedia modulante con el diálogo entre los cantantes para empezar otro movimiento donde las voces cantan juntas en intervalo de sextas o terceras y expresan sus diferentes sentimientos. En seguida se hace una transición para presentar en una especie de *cabaletta* donde los dos cantan al mismo tiempo. Al final un *ritornello* y el *stretto* o *coda*.

Finale. Puede ser en muchos movimientos. Primero uno rápido a modo de *parlanti*, o sea declamando, mientras la orquesta toca un motivo melódico y la acción se mueve rápido. Éste está basado en figuras musicales a manera de secuencia. Repentinamente la acción se detiene y la música desarrolla un *largo concertato*, un

51 Budden, Julian (1992-1994). "Donizetti". *Op. Cit.* Tomo III. Págs. 1218, 1351

52 Budden, Julian (1990). *Op. Cit.* Pág. 169-170

múltiple soliloquio de compleja estructura contrapuntística y/o armónica, a veces en forma de un falso canon, que a veces también está liderado por uno de los cantantes principales. Después de la cadencia final el primer tema es re-asumido con su acción dramática. El final es estático en acción pero ruidosamente brillante en contraposición del *concertato* que fue lento y expresivo.

Análisis de la obra ⁵³

La acción de la ópera está situada en un pueblo de Italia, en el siglo XVIII o principios del XIX. Está escrita para orquesta clásica⁵⁴ y tres cantantes: Rita (soprano), Beppe (tenor) y Gasparo (barítono) además se incluye en la partitura a un actor, aunque se puede prescindir de él. Entre número y número existen diálogos hablados. Su estructura musical está muy balanceada para que cada cantante tenga la misma cantidad de números (cada uno tiene un *aria*, dos duetos y en el terceto y el *finale* están los tres):

1. Introducción y Aria de Rita
2. Duetto Rita y Beppe
3. Aria de Gasparo
4. Duetto Gasparo y Beppe
5. Aria de Beppe
6. Duetto Rita y Gasparo
7. Terceto (Rita, Beppe y Gasparo)
8. Terceto-Finale (Rita, Beppe y Gasparo)

1. Introducción y Aria de Rita:

En la introducción Donizetti hizo gala de la técnica contrapuntística,

⁵³ La partitura usada es la edición de Ricordi. Milán, 1958. Para canto y piano, en italiano y alemán

⁵⁴ Orquesta clásica: 8 violines primeros, 8 segundos, 4 violas, 4 cellos, 2 contrabajos, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 cornos franceses, 2 fagotes, 2 timbales, 1 gran cassa, 1 redoblante

iniciando con una imitación de un tema ascendente. La forma musical encaja con la forma de “*Introduzione e cavatina*”, mencionada antes. El compás es 3/4 la tonalidad *re* mayor y el aire *Andante*. El tema inicia con un arpeggio en la dominante. La primera imitación dura seis compases y termina en un calderón (ver Ej. 14), la segunda, ahora descendente, es similar. Luego seis compases con acordes tremolados para iniciar el movimiento (No. 1).



Ej. 14 (Compases 1 al 6)

Cambia a compás de 2/4 y el aire es *Allegro deciso*. Luego de jugar con un nuevo tema muy simple, comienza la introducción del *recitativo* (No. 4). Éste es breve y da paso inmediato al *Aria* (No. 6).

El *Aria* es ahora en *la* mayor, en compás de 6/8 y con aire *Allegro moderato*. Después de una breve insinuación del tema por los instrumentos, Rita comienza con éste cantando la *cavatina*: “*Van la casa e l'albergo a gonfie vele*”. El tema es variado tanto melódica como armónicamente. Luego viene un episodio de *recitativo acompagnato* que culmina en el No. 11 donde 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 (ver Ej. 15).

Donizetti, no se aparta de las formas establecidas, aunque las enriquece.

Ej. 15 (Tema de la *cabaletta*, Aria de Rita. No. 12)

Hablado: Continúa aquí un breve monólogo de Rita, donde cuenta su historia. Cómo quedó viuda cuando su marido naufragó y compara a Beppe, su nuevo marido, que la quiere y la obedece a fuerza de golpes, con su antiguo y difunto marido, Gasparo, que le pegaba a ella.

2. Dueto Rita y Beppe:

Este número, con algunas variantes, a la manera de Donizetti, se ajusta bien a la forma “*scena e duetto*”, presentada arriba. Después de cuatro compases de introducción que acentúan el dramatismo de la escena, sale Beppe, temblando y canta el *Recitativo*, que es modulante, para llegar a *si* bemol mayor, aquí se mantiene la tonalidad girando alrededor de la dominante y la dominante de la relativa (*re*). El compás es de 6/8 y la indicación *Andantino*. Aquí hay un breve *arioso* repartido entre Rita y Beppe, donde se encuentran y ella cariñosamente lo llama y él intenta alejarse para no decirle algo malo que ha ocurrido. Esta parte termina en un *Recitativo* (marcado así en la partitura) en compás de 4/4. Rita pregunta si todo está listo en la posada de que son dueños. Beppe responde afirmativamente.

Con el No. 2, y marcado *Moderato*, inicia el dueto propiamente dicho. El tema es en corcheas y está puesto al principio como un diálogo donde Rita comienza diciendo que está feliz con él y Beppe termina la frase musical comentando que se vislumbra para él un buen futuro (ver Ej. 16). La tonalidad se mantiene. Luego de terminar el 1er. tema y que Rita y Beppe cantan en sextas y realizan una cadencia a

la tónica, viene un diálogo a manera de *recitativo* que da pie a la vuelta al tema (el equivalente al *da capo*). Este termina con una cadencia perfecta y da paso a un *Recitativo* donde Beppe decide que es buen momento de decirle lo que ha ocurrido, que ha quebrado la taza verde de porcelana antigua. Rita se enfurece, ofrece pegarle y lo insulta. Beppe se lamenta.

4 Rita
 Io son di te con-ten-ta (fra sè) Di gio-iaho pie-noil sen...
 Beppe
 (Cheun altro non la sen-ta) (Ah! il ciel si fa se-ren)

Ej. 16 (Dueto de Rita y Beppe. No. 4)

Con la indicación *Allegro* y marcada con el No. 7, inicia la segunda parte del dueto, con los reclamos de Rita y luego la queja de Beppe de su destino funesto. Igual que la parte anterior, esta parte termina a dos voces, cantada en sextas que cierra con una cadencia perfecta. Luego una parte intermedia a modo de *Recitativo* en donde termina Rita dándole una bofetada, para retomar el tema del reclamo (Rita) y la queja (Beppe) pero ahora de manera simultánea (No. 12 de la partitura). De allí una pequeña parte a modo de *Coda* donde usa nuevos textos combinados con los anteriores para realizar un *stretto* y final de la escena con notas tenidas en unísono y el enlace usual para finalizar V-I.

Hablado: Sale Rita. Continúa la escena IV que es un diálogo entre Beppe (que queda en escena) y Gasparo (que entra). El último buscando comida y alojamiento y el primero con una mejilla enrojecida por una bofetada de Rita. Comentan el asunto y Gasparo dice que por eso él prefería pegarle a su mujer.

3. Aria de Gasparo:

En compás de 2/4 y en *do* mayor, comienza la brillante aria de Gasparo, marcada *Allegro moderato*. Aquí habla sobre su casa como un modelo a seguir (ver Ej. 17), en donde él marca las reglas con la consigna de que se puede pegar a la mujer, pero no se debe matar.

Gasparo

La mia ca-sa per mo - de - - - lo in pa-e-seo-gnor pas - sò

Ej. 17 (Tema de Gasparo)

El primer tema melódico, marcado como *Allegro Moderato*, es en base al arpeggio descendente de *do* mayor usando en la segunda frase cromatismos descendentes. El segundo tema, marcado con el No. 2 y cambio de compás a 6/8 y con la indicación *Andante*, comienza en la relativa de *do* (*la* menor) y la segunda frase utiliza *do* menor como sustituto. Luego una frase a modo de *recitativo* "No, no, no. Si può picchiar la moglie, ma non si de'accopar" (No. Se puede pegar a la esposa pero no se debe matar) para pasar el No. 3 marcado con compás de 2/4 y la indicación *Primo Tempo*. Esta parte es intermedia y es una modulación a la dominante (*sol* mayor) utilizando siempre cromatismos. Luego, en el No. 4, cambia el compás a 6/8 y retoma el 2do. Tema, con el que, después de hacer un pequeño *stretto* (marcado con el No. 5 y *Allegro*) termina el aria, como inició, de manera brillante.

Hablado: Continúa la escena hablada (Escena V) con un diálogo entre Beppe y

Gasparo. Gasparo cuenta su historia, 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 quedó a vivir y se enamoró nuevamente. Escuchó que su pueblo natal se había quemado y su esposa había muerto y ahora regresa a buscar su certificado de defunción para casarse por segunda vez. Sale Beppe y entra Rita. La escena VI comienza cuando Rita y Gasparo se ven y se reconocen mutuamente. Sale Rita asustada. Entra Beppe y le comunica a Gasparo que por sus papeles ya lo reconoció y que es el primer marido de su esposa. Ahora debe quedarse y hacerse cargo de ella. Gasparo no quiere debido a que tiene ya planes de un segundo matrimonio.

4. Dueto de Gasparo y Beppe:

En *mi* mayor, *Moderato* y en compás de 4/4, comienza el dueto con un *recitativo* donde Beppe propone la idea de jugarse a Rita en el juego de la Morra⁵⁵, en lugar de batirse a duelo, que para la época era lo indicado para dilucidar algo así. El diálogo-canto se extiende hasta que se ponen de acuerdo. Donizetti hace gala de su manejo armónico, usando como acordes pivote algunos disminuidos para pasar por *do* mayor, el quinto de *do* (*sol* mayor), *la* menor, *re* menor (como 2do. grado de *do*) y luego un cambio cromático entre *Do* séptima (con *la* sostenido en lugar de *si* *bemol* y como sensible de *si*) y *si* mayor (como dominante de *mi* mayor) para iniciar el dueto propiamente dicho, marcado con el No. 2 y *Allegretto mosso* en compás de 2/4. Beppe comienza (en la tónica) diciendo que para él, quien pierde gana y luego repite lo mismo Gasparo pero en la relativa menor (*do* sostenido menor). Luego cantan a dos voces diciendo que para perder se vale hacer trampa. La segunda parte del dueto inicia con una modulación directa a la subdominante (*la* mayor) y con las palabras de Gasparo "*cominciam*" (empecemos), con el No. 4, compás de 4/4 y la indicación *Allegro Moderato*.

Comienza el juego diciendo, sin altura definida, los números el juego y mostrándolos con los dedos de la mano, mientras la orquesta toca un tema melódico agitado. El juego termina mal porque Gasparo le quiere poner más puntos de los

55 Antiguo juego de números que se hacía con las manos, parecido a pares y nones

que Beppe ganó, quien se enoja por esto. Esto da pie a la modulación hacia la tónica y retomar el 1er. tema del dueto (No.6 y marcado en 2/4 con la indicación *Allegretto mosso*), pero ahora, cantado de manera simultánea (como ya lo hiciera antes en el dueto de Rita y Beppe).

Al terminar esta parte del dueto, Donizetti realiza una modulación directa nuevamente, pero no a la subdominante, sino a *do* mayor (tonalidad lejana) junto con las palabras de Gasparo: "*Proseguiam*" (prosigamos).

El compás cambia a 4/4 y la indicación dice *I. Tempo*. Vuelven a jugar y de nuevo el más tramposo fue Gasparo, quien se quiere quitar un punto menos de los que ganó, se vuelve a enojar Beppe y decide ya no jugar más. Aquí cambia el aire musical a un *Meno mosso* (con el No. 8), siempre en *mi* mayor. Gasparo propone que el asunto se decida por quien saque la paja más corta. Mientras Beppe busca las varitas, la orquesta recuerda el tema del juego de la morra. Finalmente Beppe queda con la paja más larga y gana. Con el No. 10 comienza la parte final del dueto con un nuevo tema melódico. Vuelve el compás de 2/4 y la indicación *Allegretto*. Beppe inicia el tema en *mi* mayor agradeciendo por perder y evitar a la mujer (Ej. 18). Luego sigue Gasparo con el mismo tema pero en *mi* menor y usando acordes disminuidos, éste se lamenta por haber ganado a la mujer (Ej. 19). En el No. 12, cuando Gasparo se lamenta con notas descendentes en grado conjunto, Beppe ríe con saltos de octava. En el No. 13 aparece la indicación *Più mosso* y un tema rápido en la orquesta. Beppe se burla y Gasparo se lamenta. En el No. 14 se retoma el tema de la paja y nuevamente (como en la primera parte del dueto y el dueto de Rita y Beppe), cantan los dos personajes sus respectivos temas pero ahora simultáneamente y más rápido hasta llegar al *stretto* que desembocará en la cadencia final del dueto.

10 Allegretto

Beppe (a parte) o pa-gliet-ta, pa-gliu-ca, pa-gliuz-za d'a-mor, di quiel gau-dio tu

10 Allegretto

p

Ej. 18 (Beppe: Tema de la paja, en mayor)

Più lento (tristamente)

Gasparo oh sven-tu-ra, sven-tu-ra, oh! des-ti-no fa-tal Mi-tor-na-vaes-ser

Più lento

pp

Ej. 19 (Gasparo: Tema del lamento, en menor)

No hay sorpresas, ni armónicas ni dramáticas, sólo la alternancia de acordes mayores (Beppe) y menores (Gasparo) que definen los dos estados de ánimo de los personajes, así como el uso de cromatismos.

Hablado: 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 regocija de su libertad.

5. Aria de Beppe:

Continúa el tono de *mi* mayor. Ahora el compás es de 3/8 y la indicación es *Allegro* (a manera de *cavatina*). El tema de la introducción que toca la orquesta, muy a la Rossini, preludia un aria llena de virtuosismo. Comienza a cantar Beppe solo

(tra la la la). Con la palabras “*Allegro io son..*” (soy tan feliz) entra la orquesta (ver Ej. 20). El tema tiene muchos adornos y saltos, la segunda parte es sobre la dominante (*sol sostenido mayor*) del relativo menor de *mi* (*do menor sostenido*) desembocando las dos semifrases al relativo menor. Con el No. 3 y la indicación *a tempo*, se retoma el tema para realizar una cadencia con un toque de virtuosismo con un *si* natural agudo tenido y descendiendo por grado conjunto una octava (ver Ej. 21).

Ej. 20 (Tema del Aria de Beppe)

Ej. 21 (Aria de Beppe. Final del No. 5)

La segunda parte del aria comienza en el No. 4. la orquesta recuerda el tema principal pero en la dominante y Beppe canta una parte que repite las notas, sin mucho interés melódico, el cual lo lleva la orquesta que toca el motivo rítmico de *allegro io son...* a diferentes alturas haciendo breves cambios armónicos, hasta retornar al tema principal en el No. 5, que cierra con una cadencia con un *si* agudo tenido y un descenso rápido por grado conjunto de una octava.

La tercera parte del aria comienza en el No. 6. El tema ahora es cromático

descendente pero en la subdominante (*la* mayor). Beppe dice que cuando es capaz de esquivar el anzuelo, el pez es el rey del mar, comentando que nunca volverá a tener mujer que lo subordine. Después de pasar por varios tonos (*si* mayor, *fa* sostenido menor, *do* sostenido menor y *si* mayor como dominante de *mi*), en el No. 7 se retoma por última vez el tema de principal, pero ahora la segunda parte del tema es el de la segunda parte del aria en la voz, y en la orquesta la introducción. Con esto Donizetti da unidad a todo el movimiento. Luego aparece la segunda parte del tema principal, igual en *do* sostenido menor, encadenado al *stretto* (que no podía faltar) que usa un bajo con notas cromáticas descendentes mientras la voz se mantiene en un *mi* y resuelve al *fa* sostenido, mientras la armonía usa dominante secundaria (V/V y V) para mantener el suspenso y hasta el final hacer una serie de V-I para finalizar. Beppe sale.

Es de hacer notar que el aria del tenor es la más célebre de la ópera y su dificultad de coloratura, rapidez y altura es considerable.

Hablado: Comienza la escena IX con Rita y Gasparo, que ya se han reconocido. Gasparo busca sacarle el acta de matrimonio y destruirla ya que en el incendio del pueblo ésta se quemó y la única copia que confirma su casamiento es la 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 y uno de reserva por si acaso. Gasparo dice también que será amable con ella para cumplir su cometido.

6. Dueto de Rita y Gasparo:

El compás es 6/8 y la armadura marca *fa* mayor. El aire marcado es *Larghetto*. La introducción comienza con un acorde de *si* séptima disminuido para iniciar una gran cadencia a *fa*. El acorde disminuido es usado como pivote para pasar de *mi* mayor (donde terminó el aria de Beppe) a *fa* mayor, aunque existe una escena hablada antes. Esto habla muy bien del cuidado que Donizetti imprimió a esta obra.

A manera de *scena e duetto*. Gasparo inicia lo vocal con un tema lánguido y amoroso, acompañado por arpeggios en corcheas: “*Cara giogia! Moglie mia*” (¡Cuánta alegría! Esposa mía), a lo que Rita hace una imitación temática con variaciones diciendo: “*Ah! Quel pegno, sposo indegno*” (¡Ah! Aquel pacto, indigno esposo). El tema termina en el No. 2. El acompañamiento se vuelve más dramático con semicorcheas. Gasparo trata de convencer a Rita de su dolor y arrepentimiento y Rita lo rechaza. Con tresillos de semicorchea y coloraturas, modulando a la dominante (*do*) Rita reclama a Gasparo todo lo que sufrió por lo que ella creyó que fue su muerte.

Cambia el aire musical en el No. 4 a *Allegro*, el compás ahora es 4/4. Gasparo, un poco desesperado amenaza con matarse si Rita no lo acepta de vuelta. Rita le dice que sí lo acepta pero como un marido de repuesto, porque no quiere ser golpeada más. En el No. 6 aparece el segundo tema del *Allegro* donde Gasparo promete ser un marido sumiso. Rita lo desconoce.

Marcado como *Vivace*, y acompañado por tresillos de corchea, Gasparo inicia, de vuelta en *fa* mayor, la discusión ya bastante desesperado porque Rita no responde a su falsa dulzura. El diálogo continúa hasta desembocar en la parte a dos voces marcada con el No. 8 y la indicación *Poco più*, donde Gasparo le reclama el contrato nupcial (para destruirlo) y Rita le dice que nunca se lo dará. Modulan hacia la dominante nuevamente (ver Ej. 22).

8 *Poco più*

no! Quat-tro - cen - to vol - te no, no no, no no no

8 *Poco più*

Dam - mi l'at - to non dir no, non dir più no non dir più no

(Duetto de Rita y Gasparo. No. 8)

En el No. 9 y con la indicación *Allegro*, continúa la discusión y la promesa de Gasparo de no pegarle más si le da el contrato, a lo que Rita, con fiereza, se niega. El tema a dos voces es retomado. En el No. 10, con la indicación *Più mosso* y con un acorde disminuido sobre *fa* sostenido para resolver a *do* mayor (como dominante de *fa* mayor), inicia el *stretto*, como se vio en todos los números. Pero esta vez (para variar el uso del mismo elemento) termina en *re* menor y continúa el dueto a modo de *recitativo*. Gasparo desesperado le dice que no le pegará más y que le dé el contrato. Rita, nuevamente se niega con una frase lapidaria, marcada 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.

Hablado: Comienza la escena X. Beppe entra con su maleta de viaje y se alegra que estén Rita y Gasparo hablando (bueno... más bien cantando). Rita le dice que no va a ningún lado y que Gasparo no es su marido. Beppe le contesta que todo está en orden y que él se va. Rita no lo deja. (Gasparo comenta al público que tiene que conseguir el contrato y escapar) Gasparo le dice a Beppe que tiene una idea para sacarlo de allí. Que lo insulte. Así lo hace Beppe y reta a Gasparo a un duelo. Gasparo rechaza el duelo porque aduce estar imposibilitado de la mano derecha.

7. Terceto: Rita, Beppe y Gasparo:

Ahora el compás es 2/4, la tonalidad *mi* bemol mayor. La introducción breve, un arpeggio sobre *si* bemol séptima (la dominante) y las palabras que repite Rita, Beppe y Gasparo con el mismo ritmo de la introducción "*È moncherin!*" (es manco). Luego cambia el aire a *Larghetto* y Rita comienza (ya en *mi* bemol mayor, aunque con algunos cromatismos melódicos) el 1er. tema del terceto, Luego lo repite Gasparo. Beppe entra cambiando el tema y empezando el tejido del terceto donde cada uno dice algo en diferente momento pero se cruzan melódica y

contrapuntísticamente uno con el otro (ver Ej. 23).

Rita
qua-si l'ab-brac - cio, li-beraio son. Li - - - be - raio son. Si,

Beppe
almensi spe - - - ra dee fargli cie-ra, lamia-me-ge-ra, almensi spe-ra, dee fargli cie-ra, è morthrin!

Gasparo
or orcisia - mo hamosol'a-moil pescio-lin, il pe - scio - - lin!

(Terceto. *Larghetto*.)

En el No. 1 están ya cantando los tres al mismo tiempo, aunque cada uno algo diferente, para sí. Rita dice que se queda con Gasparo y que como es manco, no le volverá a pegar. Gasparo comenta que el pescadito (Beppe) ha mordido el anzuelo y Beppe se apiada de Gasparo por su incapacidad.

Con el No. 2 y la indicación *a tempo*, aparece un segundo tema en la orquesta, ya platican entre ellos a modo de *recitativo*. Gasparo dice que el no pudo sostener la botella. Beppe asiente y Rita, hacia el público, dice que ahora Gasparo no puede pegarle. Luego dice a los demás personajes, que escoge a Gasparo como pareja y lo abraza.

Con el No. 3 hay cambio de compás a $\frac{3}{4}$ y la indicación *Allegro*. La tonalidad se mantiene. La orquesta inicia un nuevo tema, sobre esto, a modo de *recitativo accompagnato*, Gasparo pregunta por el contrato nupcial. Rita se lo da, Beppe aprovecha para retirarse. Gasparo lo detiene y le dice que se tiene que quedar. Beppe se enoja y le dice que si no se queda lo pasa por la espada (comentando al público que no se podrá defender porque Gasparo es manco) y lo reta a duelo. Gasparo acepta con un apretón de manos que casi desarma Beppe. Se dan cuenta que era una mentira lo de ser manco, era para conseguir el contrato nupcial.

Aquí, con el No. 8, cambia el compás a $\frac{2}{4}$, el aire *Allegro moderato* y se

mantiene el *mi* bemol mayor. Al estilo del famoso sexteto de *Lucia di Lamermoor*, (sin duda Donizetti retoma aquí esta idea) donde parece que el tiempo se detiene mientras los personajes cantan lo que están pensando para tomar una decisión, inicia esta parte. Beppe comenta que está confundido y que el feroz marido lo matará. Debe consolar a la esposa para evitarlo. Gasparo por su lado dice que es en vano el llanto, se batirá y refiriéndose a Rita dice que, si ya lo ha enterrado, entonces toma sus cosas y se va. Rita, que está entre dos maridos para decidirse, está ofendida y furiosa con Gasparo por el engaño. Esta parte se interrumpe cuando Gasparo pregunta a Beppe si por fin se va a batir y que es muy bueno con la espada. Beppe grita y Rita sigue enfurecida. La re-exposición comienza de la misma manera que al inicio del No. 8. Ahora con variaciones, sobre todo de parte de Rita. En el No. 11 se llega al socorrido *stretto* que lleva a la cadencia final.

Hablado: Beppe toma la palabra y dice a Gasparo que no lo intimida. Que tome sus cosas y vuelva a Canadá. Él se queda con Rita. Ella se alegra y se sorprende del 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 este contesta que no y que tampoco había tenido tiempo de aplicar con ella el sistema ruso (de golpear a la mujer). Beppe comenta que ha aprendido la lección.

8. Finale: Rita, Beppe y Gasparo:

Con compás de 2/4, *Allegretto vivace* y en *do* mayor, inicia el Finale. Es justamente el tema principal del aria de Gasparo (No. 3 de la ópera). Gasparo le dice a Beppe que le deja su receta para con su mujer. Beppe contesta que ya conoce el sistema y lo pondrá en uso. Cambiando el aire musical a *Andante* y con el No. 2, y ahora en la dominante, Rita canta que no es bueno pegar a la mujer porque esto no arregla nada sino que trae más problemas. Beppe concuerda y hacen un pacto de concordia y amor (terminando en *do* mayor).

Aquí aparece una modulación directa a *la mayor*, el compás es 3/8 y el aire *Allegretto*. Gasparo canta deseando paz y alegría al matrimonio. Rita y Beppe le contestan a dúo, agradeciéndole y deseándole lo mejor. En el No. 4 cambia el aire a *Più mosso* y cantan los tres el brillante final que termina con la palabra “*Addio*” (adiós).

Esta comedia, como tantas de la época termina con una enseñanza moral. Donizetti se preocupa por esto. Musicalmente, el que los temas finales sean, primero el tema del *Aria* de Gasparo, que es un tema muy brillante y pegajoso, y luego el *Finale* en *la mayor* (como la introducción del aria de Rita que abre la ópera) le dan unidad a la obra.

Tabla Comparativa de Tonalidades

1	Introducción	<i>Re</i> mayor aunque iniciando en la dominante (<i>La</i> mayor)
	<i>Aria</i> de Rita	Recitativo: <i>Re</i> mayor / <i>Aria</i> : <i>La</i> mayor
2	Dueto Rita y Beppe	Recitativo: <i>Fa</i> (dominate de <i>Sib</i>) Dueto: <i>Sib</i> mayor
3	<i>Aria</i> de Gasparo	<i>Do</i> mayor
4	Dueto Beppe y Gasparo	<i>Mi</i> mayor
5	<i>Aria</i> de Beppe	<i>Mi</i> mayor
6	Dueto Gasparo y Rita	Cadencia grande hacia <i>Fa</i> mayor, donde comienza la voz.
7	Terceto	Introducción a modo de <i>recitativo</i> en la dominante de <i>mib</i> (<i>sib</i>) para comenzar el terceto en <i>mib</i> mayor.
8	Finale	<i>Do</i> mayor (tema del <i>Aria</i> de Gasparo) / <i>La</i> mayor (coda), como en la introducción del inicio de la ópera.

El único lugar donde Donizetti no realiza una preparación modulante es entre el aria de Gasparo (4) y el dueto de Gasparo y Beppe (5) donde pasa de *do* mayor a *mi* mayor. En todos los demás cambios, se preocupó por hacer un *recitativo* o introducción cadencial que llevara al oyente de una tonalidad a otra, o modulando a tonalidades vecinas.

Como se ha reiterado, Donizetti no se aparta de las formas existentes pero las enriquece mostrando una intuición sin igual para cambiar algunos movimientos para resaltar los efectos dramáticos o cómicos que deseaba.

En general es un trabajo muy bien redondeado, donde Donizetti hace gala de su maestría compositiva. Lo único es que en esta ópera no presenta nada innovador para la época. Armónicamente repite muchos recursos, como el uso de acordes disminuidos para efectos dramáticos. Sencillo y encantador armónica y melódicamente, sabía qué funcionaba y no dudó en aplicarlo.

Las dificultades técnico-vocales de los personajes son diversas. La soprano tiene en su aria coloraturas, aunque su exigencia de registro no es tan grande. El barítono está cantando siempre sobre su zona de "paso", por lo que para el papel se requiere un barítono más bien ligero. El tenor, si bien en los ensambles no posee demasiada dificultad, ésta está reservada al aria.

El Aria de Beppe es muy difícil de resolver técnicamente hablando. Explota todo el registro del tenor incluyendo seis *si* naturales agudos tenidos (*si* 5) y un *do* sostenido sobreagudo (*do* 6), además su zona de canto (como con el barítono) está también en el “paso” lo que dificulta más el poder cantarla con soltura.

Para resolverla hay primero que vocalizarla y sentir cómoda la línea melódica, además de practicar mucho la ligereza de sonido apoyado para resolver los agudos y las caídas en coloratura que lo siguen. Es la que más tiempo lleva en resolver. Esta Aria, recuerda la canción de borracho de Nemoriono en *L'elisir d'amore* por el “tra, la, la, la, la”, aunque probablemente Donizetti pudo tener en mente el *aria* final de Tonio en la ópera *La fille du regiment*, “A mes ami”, compuesta años antes, donde el tenor se luce con varios *do* “de pecho” tenidos. Puede ser que Donizetti la tuviera presente cuando creó “*Allegro io son*”, que tanto en su forma estructural como en su dificultad de registro tiene mucho que ver con la primera.

Bibliografía

- Bawden, John. "Mendelssohn's Elijah".
<http://www.choirs.org.uk/prognotes/mendelssohn%20elijah.htm> Acceso 11/06/2007.
- Benett, S.W. *Cantatas de Bach*. <http://cantatasdebach.com/78.html> Acceso 14/08/07.
- Braatz, Thomas. *Cantatas de Bach*, (18 de Septiembre de 2001).
<http://www.bach-cantatas.com/Guide/BWV78-Guide.html> Acceso 14/08/07.
- "Cantata" *Wikipedia*. <http://es.wikipedia.org/wiki/Cantata> Acceso 14/08/07.
- Casares Rodicio, Emilio. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Tomo X. Sociedad General de Autores y editores. Madrid, 2002.
- "Charles Gounod". *Answers.com*. <http://www.answers.com/topic/charles-gounod>. Acceso 11/06/2007.
- Crouch, Simon. 1998. *Cantatas de Bach*.
<http://www.classical.net/music/comp.lst/works/bachjs/cantatas/078.html>
Acceso 14/08/07.
- De la Paz Zertuche, María. *Gaetano Donizetti*. Seminario de Investigación. Escuela Nacional de Música UNAM. México D.F. c.1965.
- Forkel, Johann Nicolaus. *Juan Sebastián Bach*. Fondo de Cultura Económica. México D.F., 1975.
- "Johann Sebastian Bach". *Wikipedia*.
www.wikipedia.com/johann_sebastian_bach. Acceso 01/10/2007.
- "Mendelssohn". *Coker University*.
<http://www.coker.edu/Elijah/mendelssohns.htm>. Acceso: 11/06/2007
- "Mendelssohn's Elijah". *Music with ease.com*
<http://www.musicwithease.com/mendelssohn-elijah.html> Acceso:

11/06/2007.

- “Mendelssohn”. *Wikipedia*.
http://es.wikipedia.org/wiki/F%C3%A9lix_Mendelssohn Acceso
11/06/2007.
- Sadie, Stanley (ed.). *Diccionario Akal/Grove de la Música*. Macmillan Press Ltd/ Ed. Akal S.A. Madrid, 2000.
- Sadie, Stanley (ed.). *History of Opera*. Norton. Nueva York, Londres , 1990.
- Sadie, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of music and musicians*. Tomos X y XVI. MacMillan Publishers. London, 2001.
- Sadie, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. Voll I. The MacMillan Press. London, 1992-1994.
- Spitta, Philipp. *Juan Sebastián Bach*. Edit. Biografías Ganesa. México D.F., 1950.
- Tello, Aurelio. *Cantadas y villancicos de Manuel de Sumaya*. Tesoro de la Música Polifónica en México. Archivo de la Catedral de Oaxaca. Tomo VII. CENIDIM/INBA. México D.F., 1994.
- Turina, Joaquín. *Enciclopedia abreviada de la Música*. 2da. Edición. Biblioteca Nueva. Madrid, 1996.
- Van Loon, Willen. *Vida y tiempos de Johann Sebastian Bach*. Edit. Pel Plata. Madrid, 1941.
- Welch, James. “Repentir”.
<http://www.welchorganist.com/pages/reedemer.html> Acceso: 11/06/2007
- Wong, Audrey. “Elijah”. *Cantabile.org*
http://www.cantabile.org/program_notes/Elijah_699.html Acceso 14/08/07.

Partituras usadas en los ejemplos musicales

- *Anthology of Sacred Song. Celebrated Arias from oratorios by old and modern composers.* G. Schirmer, Inc. Distributed by Hal-Leonard. Milwaukee, s/f. Págs. 121-123
- Bach, Johann Sebastian. *Ausgewählte arien für Tenor. Erstes Heft.* Breitkopf & Härtel. Wiesbaden, s/f. Págs. 2-7
- Gounod, Charles. *20 Melodies. Vol 1. Soprano/Tenor.* Editions Choudens. París, 2001. Págs. 76-81
- Donizetti, Gaetano. *Rita. Opera comica in un atto.* G. Ricordi & C. Milano, 1958.
- Tello, Aurelio. *Cantadas y villancicos de Manuel de Sumaya. Colección: Tesoro de la Música Polifónica en México.* Archivo de la Catedral de Oaxaca. Tomo VII. CENIDIM/INBA. México D.F., 1994. Págs. 142-148

Índice de Tablas

Tabla 1	Traducción del Recitativo-Aria para tenor de la Cantata 78 de J.S. Bach. Págs.8-9
Tabla 2	Texto del Recitado y Area de la <i>Cantada a Solo para Navidad</i> de Manuel de Sumaya. Págs. 19
Tabla 3	Traducción del Aria “Then shall the righteous shine” del Oratorio <i>Elijah</i> de Mendelssohn. Pág. 32
Tabla 4	Traducción de la canción sacra <i>Repentir</i> de Ch. Gounod. Pág. 41
Tabla 5	Análisis formal y comparativo de la canción sacra <i>Repentir</i> de Ch. Gounod. Pág. 42-43
Tabla 6	Tabla comparativa de tonalidades. Ópera <i>Rita</i> de Donizetti. Pág. 71

ANEXOS

Anexo 1

Notas al programa de mano

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Cantata *Jesu, der du meine Seele* (BWV 78)

(*Arie für Tenor mit obligater Flöte*) Recitativo/ Aria: “Ach! Ich bin ein Kind der Sünden... / Dein Blut so meine Schuld durchstreicht”

Literalmente, *cantata* es una pieza que se canta y se distingue de la pieza para ser tocada o «sonada» (la *sonata*). Desde la época barroca, la *cantata* es una composición para una o más voces solistas que se acompaña de instrumentos. Existen cantatas sacras y también seculares o profanas. El antecedente inmediato de la *cantata* sacra se encuentra en los corales protestantes. El término *cantata* no comenzó a utilizarse en Alemania sino hasta comienzos del siglo XVIII, momento en el que surgieron las primeras obras compuestas a partir de la alternancia *recitativo-aria*, característica de las cantatas profanas italianas.

En la liturgia protestante, la *cantata* solía hacerse entre la lectura del evangelio y el sermón, razón por la cual el texto hacía frecuentemente referencia al primero.

La cantata 78 *Jesu, der du meine Seele* (Jesús, tú que a mi alma) fue escrita para cantarse el decimocuarto domingo después de la Trinidad (se estrenó el 10 de septiembre de 1724). Es una de las más notables cantatas-corales de Bach, compuesta en su época de Leipzig. Consta de siete movimientos cada uno de los cuales emplea el tema de un himno que Johann Rist escribiera en 1641. El Evangelio del día es el episodio de los diez leprosos sanados por Jesús (San Lucas 17:11-19), que está reflejado en cada una de las estrofas, lo mismo que la epístola tomada de la carta de San Pablo a los Gálatas 5:16-24.

La gozosa aria del tenor está precedida por un recitativo al estilo de la pasión, basado en una sucesión de acordes disminuidos y saltos melódicos que lo hacen más dramático. Bach subraya musicalmente el texto en todo momento, reflejando perfectamente al pecador en profundo arrepentimiento. El tenor comienza con saltos grandes y tritonos que expresan la desesperación del alma. El *Aria* propiamente dicha da un ambiente emocional distinto, proveyendo una respuesta consoladora al alma afligida.

Manuel de Sumaya (1678-1755)

Cantada a solo de Navidad, con violín y viola

Como aunque culpa

En el libro *Cantadas y villancicos de Manuel de Sumaya* el musicólogo Aurelio Tello recopila y transcribe gran parte de la obra de Sumaya. Según él, las *cantadas* son piezas para voz sola, cuerdas (generalmente dos violines) y acompañamiento, como se estilaba en esa época en España. Las cantadas que compuso Sumaya incluyen:

...casi siempre, recitativos y *arias da capo* derivadas de las cantatas italianas, aunque con el texto en español. Era frecuente agregar a estas cantadas unas coplas en forma de seguidillas u otras como en los villancicos. Como toda pieza de alabanza, las cantadas eran compuestas para las festividades importantes de la iglesia, principalmente para la de Corpus, las fiestas marianas, la navidad y las de algunos santos.

La *cantada* “Como aunque culpa”, está escrita para la navidad y su forma comprende dos partes: *recitativo* y *aria da capo*, forma proveniente de la *cantata* italiana. En todas las colonias americanas se cultivó este tipo de obras con fuerte influencia de las obras provenientes de España.¹ La parte vocal incluye coloraturas y el registro comprende el registro medio y medio agudo de la voz del tenor. El bajo se repite en un *ostinato* (al estilo de la *Passacaglia* o *Chacona*) y sobre él se construye esta breve pero no menos hermosa pieza. No se puede hablar de un deliberado tratamiento del texto, como en Bach donde la prosodia del texto es clave para la música, sin embargo esta obra posee un encanto singular y motivica y formalmente está muy bien escrita.

Es de hacer notar que Sumaya fue contemporáneo de Bach, sin embargo su referencia fue siempre España, donde, en esa época Bach era un ilustre desconocido.

Felix Mendelssohn (1809-1847)

***Elijah* (Elías) Oratorio, Op. 70**

Aria: “Then shall the righteous shine”

Elijah es un oratorio que se ha convertido en una de las obras más populares de Mendelssohn. Las escenas escogidas de la Biblia fueron tomadas del primer libro de Reyes, capítulos del 17 al 19 (del antiguo testamento). *Elijah* es un oratorio tradicional, en el sentido que hace una narración, en este caso, de los eventos ocurridos en la vida de este personaje bíblico. Desde 1837, después de haber escrito el oratorio *St. Paul*, Mendelssohn tenía en mente componer *Elijah*, así que en 1838 solicitó la ayuda de su amigo, el pastor Julius Schubring para escribir el libreto. Mendelssohn tenía ideas muy claras de cómo debía ser y escribió a Schubring: “...el elemento dramático debe predominar. Los personajes deben actuar y hablar como si fueran seres de carne y hueso.” Schubring no estaba de acuerdo, él sentía que el oratorio debía ser a la manera de un sermón puesto en música, subrayando la moral y los valores más altos que proponen los textos del antiguo testamento y que cualquier grado de realismo dramático era inapropiado para una obra religiosa. El proyecto fue puesto de lado. No fue sino hasta el año de 1845 que el comité organizador del Festival de Birmingham, Inglaterra, escribió a Mendelssohn encargándole que escribiera un oratorio para el festival de 1846.² Mendelssohn respondió sin dilación aceptando la comisión y añadiendo: “Desde hace algún tiempo he empezado a escribir un oratorio y espero estar en la posibilidad de estrenarlo en su Festival; pero es sólo el principio y no puedo todavía prometer el tenerlo terminado a tiempo.” Así, con renovado entusiasmo regresó al *Elijah*, ahora compilando él mismo el libreto con la ayuda de Schubring para seleccionar los textos más apropiados. El estreno, dirigido por el mismo Mendelssohn, tuvo lugar el 26 de agosto de 1846, ante una audiencia de dos mil personas, quienes habían acampado afuera de la sala principal del Festival para el esperado suceso. La obra tuvo un éxito sin precedentes. No menos de cuatro coros y cuatro arias fueron repetidas y los aplausos y ovaciones rayaron en la histeria. Mendelssohn cuenta la experiencia en una carta a su hermano: “Ninguna obra

1 Tello, Aurelio. *Cantadas y villancicos de Manuel de Sumaya*. Colección: Tesoro de la Música Polifónica en México. Archivo de la Catedral de Oaxaca, Tomo VII. CENIDIM/INBA. México D.F., 1994.

2 Tod, Larry. “Mendelssohn” *Diccionario Akal/Grove de la Música*. Op. Cit. Pág. 313.

mía fue tan admirada la primera vez que se ejecutó, o fue recibida con tanto entusiasmo por el público y los músicos.” Un periódico de la época escribió:

La última nota de *Elijah* fue seguida de un largo, unánime y continuo alud de aplausos, vociferaciones y aclamaciones de júbilo. Mendelssohn... descendió de su posición en el estrado de dirección, pero fue obligado a aparecer nuevamente entre gritos de alabanza. Nunca se ha visto tanto triunfo, nunca un reconocimiento tan rápido de una estupenda obra de arte.

Elijah fue sin duda la corona de la espectacular carrera de Mendelssohn. Tristemente fue también su última gloria. Solamente *The Messiah* de Händel, estrenado en 1743, ha podido mantenerse en Inglaterra como el oratorio más presentado. *Elijah* se ha establecido como uno de los oratorios más populares entre el público de habla inglesa. Si bien fue escrito originalmente en alemán, es en su versión de estreno, inglesa, como ha sido más popularizado.

El Aria del tenor (Obadiah) “*Then shall the righteous shine*” (Entonces los justos brillarán), es cantada luego del momento en que Elías es llevado al cielo por una carroza de fuego, casi al final de la obra. Habla sobre el arribo de Elías a los cielos donde todo sufrimiento termina y que la alegría durará por siempre.

Charles Gounod (1818-1893)

***Repentir* (Arrepentimiento)**

Canción Sacra

Repentir es una de las últimas obras compuestas por Gounod, en abril de 1893, seis meses antes de su muerte. Algunos la consideran su última expresión de fe. Fue compuesta originalmente para mezzo-soprano con acompañamiento de orquesta. No fue publicada en vida del compositor. La versión más conocida es la de la reducción a piano hecha por Paladilhe y publicada el 15 de diciembre de 1894 en la revista literaria francesa *La Revue de Paris*. El título original es el mismo y además llevaba un subtítulo: *Scene sous forme de prière* (Escena en forma de plegaria). En un comentario de pie de página de la mencionada revista aparece la siguiente nota:

En ocasión de las cien representaciones de Faust, celebrada en la Ópera de París, “La Revue de Paris” [sic] se complace en ofrecer a sus lectores la todavía no publicada escena compuesta por Gounod (letra y música) en abril de 1893 y que uno puede considerar como su último pensamiento. Es, en todo caso, la última pieza que escribió para ser cantada con acompañamiento de orquesta, el Sr. Paladilhe ha sido muy bueno en transcribirla para voz y piano y debemos su publicación a la generosidad del Sr. Choudens, el editor que pronto la imprimirá.³

Repentir es considerada una de las canciones más extrovertidas de Gounod, es su mejor muestra de la creación de líneas melódicas líricas, largas y expresivas, que muchos de sus contemporáneos hallaban tan excitantes. Muchas de las canciones sacras y de arte compuestas por Gounod, no poseen la fuerza que logró imprimir en *Repentir*.⁴

La canción posee una melodía altamente expresiva y en su armonía, recuerda un poco del Fausto, redimido por el amor. Ahora él mismo es redimido por la misericordia infinita de

3 Welch, James. *Repentir*. <http://www.welchorganist.com/pages/reedemer.html> Acceso: 11/06/2007.

4 *The New Grove Dictionary of music and musicians*. Tomo X. *Op. Cit.* Pág. 225-226

Dios. Formalmente es una pieza muy bien construida. Pasa de la tensión dramática a la esperanza y la redención del pecador arrepentido.

Gaetano Donizetti (1797-1848)

***Rita, ou Le mari battu* (Rita, o el marido golpeado)**

Ópera cómica en un acto

Rita, fue compuesta en 1841, después de *La fille du regiment* y *La Favorita* (ambas de 1840), sobre un libreto del poeta francés Gustave Væez, mismo quien ya había colaborado con Donizetti, junto a Royer, en *La Favorita* y un año antes (1839) en *L'ange de Nisida*.

En junio de 1841, Donizetti pidió a su amigo Gustave Væez, un texto para componer una ópera de cámara. La partitura completa fue encontrada entre los manuscritos que Donizetti dejó tras su muerte. Su primera representación se realizó el 7 de mayo de 1860, en el Teatro de la *Opéra Comique*, en 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.

La partitura no es pretenciosa, pero está elaborada 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.⁵ Es de hacer notar que *Rita*, es la única ópera que Donizetti no escribió por encargo y que este jamás la vio representada. Un estudio profundo podría encontrar las razones de esto. En general es un trabajo muy bien redondeado, donde Donizetti hace gala de su maestría compositiva. Lo único es que en esta ópera no presenta nada innovador para la época, mantiene las formas desarrolladas por Rossini. Armónicamente repite muchos recursos, como el uso de acordes disminuidos para efectos dramáticos. Sencillo y encantador armónica y melódicamente, sabía qué funcionaba y no dudó en aplicarlo.

Sinópsis: Rita es una hostelera que se casa en segundas nupcias con Pepe, a quien golpea y maltrata. De pronto aparece Gaspar, primer esposo de Rita y a quien ella creía muerto. Gaspar regresa del Canadá donde piensa casarse nuevamente y llega a conseguir el acta de defunción de Rita, ya que le llegaron noticias de su muerte. Aquí comienza el enredo. Pepe ve la ocasión de liberarse del yugo marital y gana su libertad en un juego. Gaspar finge amar nuevamente a Rita y engaña a todos diciendo que es manco y que no puede batirse en duelo por su amor. Así consigue la copia del certificado de matrimonio que Rita guardaba. Finalmente Pepe decide quedarse con Rita, aunque haciendo con ella un pacto de concordia y amor. Gaspar regresa a Canadá y la ópera termina felizmente.

5 *The New Grove Dictionary of Opera*. Tomo III. The MacMillan Press. London, 1992-1994. Págs. 1218, 1351.

Anexo 2

Traducciones de los textos de las piezas vocales

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Cantata No. 78. Jesu, der du meine Seele (BWV 78)

(Arie für Tenor mit obligater Flöte) Recitativo/Aria:

“Ach! Ich bin ein Kind der Sünden... / Dein Blut so meine Schuld durchstreicht”

3. REZITATIV (Tenor)

Ach! Ich bin ein Kind der Sünden,
Ach! Ich irre weit und breit.
Der Sünden Aussatz, so an mir zu finden,
verläßt mich nicht in dieser Sterblichkeit.
Mein Wille trachtet nur nach Bösen.
Der Geist zwar spricht: Ach!
Wer wird mich erlösen?
Aber Fleisch und Blut zu zwingen
und das Gute zu vollbringen,
ist über alle meine Kraft.
Will ich den Schaden nicht verhehlen,
so kann ich nicht, wie oft ich fehle, zählen.
D'rum nehm ich nun
der Sünden Schmerz und Pein
und meiner Sorgen Bürde,
so mir sonst unerträglich würde,
Ich liefre sie dir, Jesu, seufzend ein.
Rechne nicht die Missetat,
die dich, Herr, erzürnet hat!

4. ARIE (Tenor)

Dein Blut, so meine Schuld durchstreicht,
macht mir das Herz wieder leicht
und spricht mich frei.
Ruft mich der Höllen Heer zum Streite,
so stehet Jesus mir zu Seite,
daß ich beherzt und sieghaft sei.

3. RECITATIVO (Tenor)

¡Ay, soy hijo del pecado!
¡Ay, vago errante por el mundo!
La huella del pecado no me abandona
ni en la hora de la muerte.
Mi instinto camina hacia el mal.
Mi espíritu proclama: ¡Ay!
¿Quién me salvará?
Pero, apagar el deseo de la carne y la sangre
y hacer el bien,
es superior a mis fuerzas.
Salvo que olvide mi maldad,
no podría decir las veces que he pecado.
Acepto las desdichas
de mis pecados y
el peso de mis culpas,
imposibles de soportar,
y te las ofrezco a Ti, Jesús, suspirando.
¡No tengas en cuenta las veces
que he pecado contra Ti, Señor!

4. ARIA (Tenor)

Tu sangre, que borró mis pecados
hizo aligerar mi corazón otra vez
y me habló de libertad.
Si el ejército del infierno me fuerza a la batalla,
entonces Jesús estará a mi lado,
para que tome valor y vencedor sea.

Manuel de Sumaya (1678-1755)

Cantada a solo de Navidad, con violín y viola

Como aunque culpa

“Como aunque culpa nuestra”

Recitado:

Como aunque culpa todos no tuvieron
en el error de Adán, los animales,
truncos pájaros, brutos y cristales;
y no obstante sintieron el horroroso
crimen que temieron.

Hoy que este daño viene a repararse,
con el hombre pretenden alegrarse.

Area:

O feliz culpa nuestra,
que tanto Redentor
logra triunfante.
Con tal fineza muestra,
que le obligó a nacer,
vivir y padecer,
el Ser amante.

Felix Mendelssohn (1809-1847)
***Elijah* (Elías) Oratorio, Op. 70**
Aria: "Then shall the righteous shine"

<p>"Then shall the righteous shine"</p> <p>Then, then shall the righteous shine forth as the sun in their heav'nly Father's realm. Joy on their head shall be for ever lasting, and all sorrow and mourning shall flee away, away for ever.</p>	<p>"Entonces los justos brillarán"</p> <p>Entonces, entonces los justos brillarán así como el sol en el reino celestial de sus Padres. La alegría sobre su cabeza para siempre durará, y todo el dolor y el luto escapará lejos, lejos para siempre.</p>
---	--

Charles Gounod (1818-1893)
***Repentir* (Arrepentimiento)**
Canción Sacra

<p>Repentir</p> <p>Ah, ne repousse pas mon âme pécheresse! Entends mes cris et vois mon repentir. A mon aide, Seigneur, hâte toi d'accourir, et prends pitié de ma détresse! De la justice vengeresse détourne les coups, mon Sauveur!</p> <p>O divin Rédempteur! O divin Rédempteur! Pardonne à ma faiblesse!</p> <p>Dans le secret des nuits je répandrai mes pleurs, je meurtrirai ma chair sous le poids du cilice; et mon coeur altéré du sanglant sacrifice, bénira de ta main les clémentes rigueurs!</p>	<p>Arrepentimiento</p> <p>¡Ah, no rechaces mi alma pecadora! Escucha mi llanto y ve mi arrepentimiento. ¡A mi ayuda, Señor, apúrate a acudir, y ten misericordia de mi desgracia! De la justicia vengadora aparta los golpes, mi Salvador!</p> <p>¡Oh divino Redentor! ¡Perdona mi debilidad!</p> <p>¡En lo secreto de las noches yo secaré mis lágrimas, yo mortificaré mi carne bajo el peso del flagelo; y mi corazón, alterado por el sangriento sacrificio, bendecirá de tu mano el clemente rigor!</p>
---	--

Gaetano Donizetti (1797-1848)

Rita, ou Le mari battu (Rita, o el marido golpeado)

Ópera cómica en un acto

RITA

Personajes

RITA Dueña de la Posada Soprano

BEPPE Actual Esposo de Rita Tenor

GASPAR Primer Esposo de Rita Barítono

La acción se desarrolla en las cercanías de Turín, a mediados del siglo XIX.

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 amorose,

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,

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
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)

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
pegarle a su mujer!... ¡Qué horror!
Por eso, para evitar que vuelva a ocurrir,
en mi segunda boda...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!

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...

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?

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

(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

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.

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, patatràc
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;

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

¿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... ¡Patatràc!...
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!

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!
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!

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,
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)*

(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,
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?

Escena Tercera

BEPPE

(solo, frotándose la mejilla)

¡He aquí mi recompensa!

Es la habitual comida del domingo,

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.

BEPPE

Per servirla.

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 provvisto...
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...

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?...

GASPARO

(alzandosi)

Vostra moglie! E voi permettete?...

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

Arañela 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,

con dos caricias rusas

el orden sé restablecer.

A mí me gusta pegar

tanto como me gusta amar.

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

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

BEPPE

¿Como?... ¿Otra más?

GASPAR

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 sostenermi...

Mi trattengo già sino a domani.

BEPPE

(mettendosi a sedere)

Un altro bicchiere e seguo 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?

BEPPE

(alzandosi, come smarrito)

Misericordia, è lei!

RITA

È così che si lavora, signorino?

BEPPE

Ciaramente 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

(levantándose, como extraviado)

¡Por piedad, aquí llega!

RITA

¿Es así como trabaja el señorito?

BEPPE

(temblando)

Mujer... yo estaba...

RITA

(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!

GASPARO
(come sopra)
Quale rassomiglianza!

RITA
(come sopra)
Quale fisionomia!

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

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!

GASPAR
(como antes)
¡Qué semejanza!

RITA
(de la misma forma)
¡Qué fisonomía!

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

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

GASPAR
(como antes)

(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.

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!

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
(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?

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.

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,

(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

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".

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?

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

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

(aparte)

¡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?...

¿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 marcho!

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.

È un sacrificio che vi faccio.

BEPPE

Non lo permetterò mai.

GASPARO

Ho molta simpatia per voi.

BEPPE

Ed io profeso 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!

(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

¡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!

(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

(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.

BEPPE

(come sopra)
Posso barare... 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

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

¡Jugando!
¡Sí, la idea es original!

(aparte)

Este bobalicón no tiene cara de inteligente.

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...

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

Punto 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

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

¡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!

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!

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

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.

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!

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...

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.

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

¿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.

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

GASPARO

Oh! sventura, oh, destino fatale!
Mi tornava esser morto davvero;
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 prenderne possesso.

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!

¡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.

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.

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!

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

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 terrible!...

BEPPE

Cálmate pues hay alguien

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!

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.

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!

GASPAR

(a parte)

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

(a parte)

¡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.

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?

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.

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

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.

GASPARO

E tu lo conservi con gran cura?

RITA

Lo credo.

GASPARO

E perché farne?

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

GASPAR

¿Y lo conservas a buen recaudo?

RITA

Así es.

GASPAR

¿Y por qué haces eso?

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

ritorno fai tu,
per comodo mio
tu resti fra i più.

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
avrai 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?

RITA

regresas hoy,
como mi comodín
quedarás entre los demás.

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 briccona!

(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 briccona.

(forte)

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 bribona.

(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

Stà a vedere! Nome e cognome, come sul vostro
contratto nuziale.

RITA

Ti dico che hai letto male,

(a Gasparo)

e voi, potete andarvene 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)

RITA

(osservandoli)

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

RITA

¡Me río de usted!...

GASPAR

¡El contrato!

RITA

¡No!

Escena Duodécimaa

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

(observándolos)

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!

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.

¿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

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

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!

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.

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

(aparte)

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!

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.

(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...

(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?

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.

(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?

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

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...

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

¿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...

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

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.

RITA

Che?

BEPPE

(a Gasparo)

Rimani, o, giuralciel!...

(fra sé)

Io ti passo a fil di spada.
È moncon...

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 Beppín!

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 agrada.

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...

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

Stringi 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

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.

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

¡Aprieta 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

¡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.

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.

*(scompare 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!
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?

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!
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?

Non eri il Beppino del mio cuore, il mio coso,
il mio omينو?

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
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

(allegrementemente)

¿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!
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)

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.

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?...

¡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

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

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!

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!