



UNIVERSIDAD NACIONAL
AVENIDA DE
MÉXICO



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

**Opción de titulación
“Notas al programa”**

**Que para obtener el título de licenciado en canto
presenta el alumno Vladimir Rueda Orozco**

Asesores

**Mtra. Margarita Muñoz
Mtra. Verónica Murúa**

Junio del 2005

m347184



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Dedicatoria:

A mis padres Gloria Orozco y Eduardo Rueda por su infinito apoyo, por ser el ejemplo y la guía de mi vida y por el gran amor que le tienen a la vida.

A mis hermanos Pável y Olaf por haber crecido juntos, por haber compartido la vida y por habernos respetado siempre.

A mi maestra Verónica Murúa por la gran dedicación y paciencia a través de los años compartidos y por haberme enseñado a cantar.

A la maestra Margarita Muñoz por su gran amistad y su indispensable ayuda a lo largo de toda la carrera.

A la maestra Erendira Bringas por haberme enseñado a conocer, amar, expresar y disfrutar la vida a través de mi cuerpo y por ser una entrañable amiga.

A la maestra Carmen Betancourt por ser ejemplo de dedicación y disciplina y por todo lo que aprendí en sus clases.

A todos los maestros que me enseñaron a amar y a hacer música en especial al maestro Ramón Noble, al maestro Alfredo Mendoza y al maestro Gabriel Mijares.

A todos mis amigos de la ENM con los que compartí desde las horas de clase hasta los sueños más felices en especial a Lili, Mary, Manolo, Huicho, Nora y Richard.

A todos lo que participaron en el CGH 1999-2000, por haber creído juntos en un país mejor, por tener el coraje y la entrega para decirlo, por vivir y resistir a lo largo de ese gran momento de aprendizaje y enseñanza.

A todos los que participaron en este proyecto, por su gran amistad y entrega: Adriana, Karla, Katia, María, Eric, Gabriel, Iván, Luis Esteban, la Abuela, Zaría, Angel Rodríguez, Manolo.

A Iván por la gran amistad que nos une y por ser ejemplo de capacidad de acción, por la infinita ayuda y por la gran admiración que te tengo.

A mis hermanas Cristian, Suicy y Gaby por que las amo y por ser tan divertidas.

A Carlos por los años de amor y experiencias juntos.

A Jorge por la entrega y la ternura.

A todos mis amigos.

A Gerardo Rábago y a todos los que han participado en el Coro de Cámara del CENART por haber aprendido tanto juntos

INDICE

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Vladimir Mijail Rueda Orozco

FECHA: 25 Agosto 2005

FIRMA: [Firma manuscrita]

| | |
|-------------------------------------|----|
| Programa | 3 |
| Introducción | 4 |
| <i>I.- Cantata del café BWB 210</i> | 6 |
| - Datos biográficos del autor | 6 |
| - Las cantatas | 8 |
| - Análisis de texto | 11 |
| - Análisis musical | 15 |
| - Sugerencias de interpretación | 23 |
| <i>II.- La Serva Padrona</i> | 24 |
| - Datos biográficos del autor | 24 |
| - La ópera en el Barroco | 26 |
| - La ópera cómica y los intermezzos | 29 |
| - Análisis de texto | 33 |
| - Análisis musical | 39 |
| - Sugerencias de interpretación | 56 |
| <i>II. El Teléfono</i> | 57 |
| - Datos biográficos del autor | 57 |
| - La ópera en el siglo XX | 58 |
| - Análisis de Texto | 60 |
| - Análisis musical | 65 |
| - Sugerencias de interpretación | 86 |
| Conclusiones | 87 |
| Bibliografía | 92 |
| Apéndice 1 – Síntesis | 94 |
| Apéndice 2 – Traducciones | 98 |

Programa

I.

Cantata *Schweigt Stille, plaudert nicht*,
BWV 211.

Johan Sebastian Bach
(1685- 1750)

II.

La Serva Padrona,
intermezzo cómico en dos actos.

Giovanni Battista Pergolesi
(1710-1736)

III.

The Telephone,
ópera cómica en un acto.

Gian-Carlo Menotti.
(1911)

Introducción

Durante mis años de formación en la Escuela Nacional de Música (ENM) fui desarrollando un gran interés en abordar las obras que iba estudiando de una manera más profunda. Como cantante me di cuenta que mi estudio no debía estar dirigido solamente a los aspectos vocales, técnicos y musicales, sino también hacia el desarrollo de técnicas de estudio que abordaran los aspectos escénicos e interpretativos. Así, estudiar y analizar el texto dándole importancia al idioma en que fueron escritas las obras, analizar los libretos de las óperas, estudiar un ciclo de poemas que forman parte de un ciclo de *lieder* o *melodie*, conocer los textos de los oratorios, cantatas y óperas así como estudiar las particularidades de sus personajes y saber de los momentos y circunstancias en que estas grandes obras fueron escritas y presentadas por primera vez, todo ello se volvió cada vez más importante para darle sustento a mis interpretaciones. Otro aspecto importante de mi formación fue investigar las transformaciones que a través de la historia han tenido las diferentes interpretaciones.

Por esto, cuando empecé a preguntarme acerca de las obras integrantes de mi examen profesional, me incliné por presentar obras completas, es decir un ciclo de *lieder*, una ópera u oratorio completo, pues esto me permitiría poner en práctica aquello que consideraba importante en la interpretación musical y un estudio más profundo de las obras.

Pronto me di cuenta de que me interesaba más la ópera que el oratorio y el *lied* por ser un género vocal pensado para la escena en donde además de la música se incluyen otras disciplinas artísticas y la posibilidad de trabajar con otros creadores lo que consideré como enriquecedor del trabajo de interpretación y del resultado final.

Me dí a la tarea de buscar óperas que se adaptaran a mis necesidades, es decir que tuvieran un papel importante para barítono lírico, que es mi tesitura, que no tuvieran muchos personajes ni muchas dificultades de montaje, como grandes escenografías, o un gran coro o un ballet, pues una gran ópera requiere de un gran equipo de artistas y también de apoyo económico y por el momento no estoy en condiciones de conjuntar estos elementos. Así, me fui acercando a la ópera de cámara de formato pequeño, duración corta y pocos personajes características que me permitían hacer un trabajo de equipo para realizar el montaje integral de la ópera con todo lo que implica: puesta en escena, diseño de vestuario, escenografía. La ópera de cámara me daba la oportunidad de enfrentarme a los problemas que implican un montaje profesional.

Coincidió que mi compañera Adriana Avilés (soprano), con quien he compartido casi toda la carrera, se encontraba en el mismo proceso de búsqueda y selección de material para integrar el programa de su examen profesional. Nuestros intereses e inquietudes se acercaban bastante por lo que decidimos trabajar juntos para presentar un proyecto de titulación conjunto con obras de ópera de cámara para barítono y soprano. De esta manera elegimos *la Serva Padrona* de Giovanni Batista Pergolesi y *El Teléfono* de Gian Carlo Menotti que son óperas que se adaptan perfectamente a nuestras tesituras, posibilidades y necesidades escénicas, además de que son estilos musicales muy diferentes, pues *la Serva Padrona* es una ópera bufa del periodo Barroco y el Teléfono es una obra del siglo XX. En el aspecto escénico son muy parecidas pues ambas pertenecen al género de la comedia y se desarrollan en el ámbito doméstico y familiar pero en contextos socio-históricos completamente diferentes. Para completar el programa incluimos la *Cantata del Café BWV 211* de Johann Sebastian Bach cuyas características de cantata profana la acercan al estilo operístico de la época.

El presente trabajo muestra los elementos en los que me apoyé para darle sustento a las interpretaciones de mis personajes: las circunstancias histórico-sociales de cuando las obras fueron escritas y también algunos principios de la teoría de género para explicar aspectos básicos del comportamiento de los personajes así como sus relaciones, lo que simbolizan y representan

I. La Cantata del Café

Datos biográficos

Johann Sebastian Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach una pequeña ciudad de Turingia, en la Alemania luterana del norte. Descendiente de una gran familia de músicos por tradición, sus padres fueron Johann Ambrosius Bach violinista y organista de la corte de Eisenach y Maria Elisabeth Lämmerhirt. Fue el último de ocho hijos y uno de los cuatro que sobrevivió la infancia, vivió su niñez en un ambiente familiar muy religioso y musical, donde muchos de los miembros de su familia eran músicos y compositores de cierta relevancia.

Su padre le enseñó sus primeras lecciones de música e instrumentos de cuerda y fue inscrito en la *Lateinschule* (Escuela Latina) que ofrecía una educación humanística y teológica; cuando tenía nueve años su madre murió, y un año más tarde su padre, por lo que fue enviado con su hermano mayor Johann Christoph, que desempeñaba el cargo de organista en Ohrdruf y con quien continúa sus estudios. Con él aprendió clavecín, órgano y composición. Por tener una bellísima voz de soprano fue admitido en el coro de la iglesia de Ohrdruf.

En 1700 a los quince años ingresa a la escuela de San Miguel en Lüneberg. Por su dedicación a la música y sus cualidades vocales permaneció allí tres años durante los cuales desempeñó el cargo de “prefecto” de los niños del coro, como organista y director del coro. En 1703 fue contratado como violinista de la orquesta del conde Johann Ernest de la corte de Weimar y meses más tarde como maestro de capilla de Amstadt, allí tuvo suficiente tiempo para dedicarse a la composición y al órgano. En Octubre de 1705 viaja a Lübeck para estudiar con el gran organista Dietrich Buxtehude. En 1707 se traslada a Mühlhausen, como organista de la iglesia de San Blas. Contrajo matrimonio con su prima María Barbara Bach el 17 de octubre del mismo año con la cual tuvo siete hijos, de los que sobrevivieron cuatro, tres de ellos fueron músicos, Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emmanuel y Johann Gottfried Bernhard. En 1708 volvió a Weimar como organista y músico de cámara del duque reinante, su estancia se prolongó hasta 1717. En ese mismo año el príncipe Leopold, quien amaba y entendía la música de Bach, le ofrece el cargo de Kapellmeister (maestro de capilla) en Cöthen. En 1720 Maria Bárbara muere y en 1721 se casa con Ana Magdalena Wilcke, dieciséis años menor que él y con quien tuvo trece hijos. A la muerte del príncipe Leopold en 1723, el maestro se muda con su familia a Leipzig, una ciudad con un comercio

florecente, en donde permanece hasta su muerte. Se desempeñó como director musical y cantor de la escuela de Santo Tomas. En sus últimos años de vida fue perdiendo poco a poco la visión hasta quedar totalmente ciego. Se sometió a dos operaciones de cataratas y a consecuencia de la segunda su salud se deterioró tanto que murió el 28 de julio de 1750. Fue enterrado dos o tres días después en el cementerio de San Juan. Su legado se repartió entre su esposa e hijos.

Bach era de carácter fuerte, pero tenía gran facilidad para hacer amigos, muchos de los cuales apadrinaron a sus hijos, entre ellos Tellemann. Profesaba una profunda fe religiosa, que le hizo dedicar la mayor parte de su obra a la gloria de Dios. Aunque toda su vida trabajó para una corte, una universidad o una iglesia, siempre fue libre e independiente, algo sorprendente para un artista de su época.

En su tiempo fue muy famoso como virtuoso del órgano aunque como compositor no tan apreciado en su época, sin embargo a través de los siglos ha ganado una posición única en la historia y se le ha denominado el *padre de la música*. A lo largo de su vida trabajo en la construcción de órganos, y en la reparación y construcción de clavecines y órganos. Empezó a dar clase en 1707 y nunca dejó de tener alumnos.

Los primeros datos biográficos auténticos que se dieron a su muerte, así como un catálogo que resumía su obra se deben a su hijo Carl Philipp Emmanuel y a su discípulo J. F. Agrícola, en 1751. Mientras Bach vivió mantuvo todas sus composiciones juntas pero al morir se dividieron y muchas de sus obras se perdieron. La cronología de su obra está prácticamente terminada, aunque no existe una cronología exacta y completa de su música instrumental. La BWV (*Bachs Werke Verzeichnis*) es la edición de la lista temática-sistemática de las obras musicales de J.S.Bach y corrió a cargo de Wolfgang Schmieder.

Carl Philipp dijo de su padre “forjó su estilo por su propio esfuerzo y desarrolló su técnica fugada a base del estudio privado y la reflexión”, fusionando las técnicas, estilos y logros tanto propios como de generaciones anteriores, como Palestrina, Caldara, Buxtehude, Frescobaldi, Corelli, Pachelbel, Pergolesi, Reincken padre de la escuela alemana del norte, Vivaldi, Haendel, el estilo galante de Telemann y el estilo italiano de la ópera.

Compuso en todas las formas musicales de su época, exceptuando la ópera. Su enorme producción se puede dividir en: su obra vocal que incluye, más de 200 cantatas sacras, 45 cantatas seculares, 5 pasiones, 3 oratorios, misas, magnificats, motetes, corales, canciones sacras y arias. La obra para órgano se compone de corales, fantasías,

preludios, fugas, tocatas, variaciones, caprichos, danzas. Para laúd tiene suites, partitas, preludios y fugas. Su música de cámara está integrada por sonatas para flauta, violín y viola da gamba con continuo, suites para cello solo, sonatas y partitas para violín solo. La música orquestal incluye conciertos, sinfonías y 4 suites. Su obra también incluye estudios de contrapunto.

Las cantatas

La cantata es una composición profana o religiosa para ser cantada a una o varias voces con acompañamiento instrumental. Es una forma típica de barroco que sintetiza concepciones provenientes de la edad de oro del contrapunto, de sus orígenes medievales y de todas las formas y procedimientos practicados en Europa desde comienzos del siglo XVII.

Originalmente la cantata era una serie de movimientos de carácter profano. En Alemania esta forma de cantata no tuvo resonancia y fue preciso que se fusionara con un género de música religiosa evangélica para que adquiriera en la segunda mitad del siglo XVII una enorme popularidad.

Partiendo de los corales en alemán que Lutero y sus colaboradores admitían en vez del *graduale* latino, que se cantaba entre el evangelio y el sermón, los luteranos fueron mezclando poesías basadas en los evangelios con música para dar realce a la celebración litúrgica. Se estableció la costumbre de componer ciclos litúrgicos de este tipo de obras. El primero de estos ciclos es de Martín Agrícola y se publicó en Wittemberg en 1541 con el título de *Pequeño libro de canto de todos los evangelios dominicales*, con cantos a dos y tres voces.

Entre los músicos más importantes en la evolución de la cantata religiosa germánica encontramos a: Heinrich Schütz, Andreas Hammerschmidt, Caspar Ziegler, Mathias Weckmann y Dietrich Buxtehude. También es importante mencionar a los principales poetas que colaboraron con estos músicos para ofrecer libretos aptos para este género: Salomón Franck (1659-1725), Erdmann Neumeister (1671-1756) y Christian Friedrich Henrici (1700-1764) este último en particular, fue muy importante pues bajo el seudónimo de Picander escribió infinidad de textos para Bach incluyendo los textos de *la Pasión según San Mateo* y *la Pasión según San Juan*. Picander tenía una habilidad especial para componer poesías sobre un metro o patrón rítmico prefijado, lo cual era muy útil a Bach cuando quería emplear en alguna cantata fragmentos de composiciones anteriores con textos nuevos.

En la época de Bach había tres elementos fundamentales que formaban parte de las cantatas: los corales, los textos de la Biblia y las arias, en su forma *da capo*, precedidas de su *recitativo*.

Las primeras cantatas que se conservan de Bach, datan de su periodo de Mühlhausen (1707-1708) e incluyen los números de catálogo BWV 4, 106, 131, 150 y 196. Se trata de cantatas ligadas a la tradición de la Alemania Central. Los textos están tomados de la Biblia o del repertorio de los corales y rara vez incluyen poesía libre. La música se cifiñe estrictamente al texto, según el ideal luterano de que los cantos fueran la “proclamación de la palabra”. Bach no llamó cantatas a estas obras, sino que usó los términos *Concerto*, *Mottetto*, *Dialogus*, o *Música*.

Al ser nombrado Konzertmeister en Weimar, una de sus obligaciones consistía en componer una cantata nueva cada mes; a partir de esta época Bach siguió la orientación del poeta Neumeister, aunque también utilizó los versos de Franck. El aria *da capo*, con su correspondiente *recitativo*, desempeñará un papel cada vez más importante en las cantatas de Bach, como también los *ariosos*, que él describió, a veces, gráficamente con el término *senza battuta* (sin compás). Los *recitativos* de estas cantatas representan el origen de sus grandes creaciones vocales donde la música se asimila perfectamente a la naturaleza de la lengua alemana. Su armonía se hizo cada vez más rica y expresiva. Un elemento interesante de algunas de las arias de las cantatas es que son obras para una voz solista y un instrumento solista, de modo que voz e instrumento dialogan entre si y con la orquesta con una gran riqueza expresiva y grandes dificultades técnicas.

En Leipzig, Bach compuso cinco ciclos de cantatas de los cuales solo se conserva tres, cada uno con características particulares.

En el primer ciclo compuso unas 40 cantatas nuevas y otras 20 en las que usó algunas ya escritas con modificaciones.

En estas cantatas Bach eludió todo esquematismo, pero hay que decir que usó ampliamente los tres elementos fundamentales: textos bíblicos, *recitativo* y *aria* y *coral*.

Se puede considerar que Bach utilizó tres esquemas típicos:

- a) texto bíblico/ recitado-aria/ recitado-aria/ coral
- b) coral/ aria/ recitado-aria/ coral
- c) texto bíblico/ aria/ coral/ recitado-aria/ coral

El segundo ciclo (1724-1725) representa el más grande periodo creador de Bach como compositor de cantatas. Los textos son de Picander y Marianne von Ziegler (1695-1760). En estas composiciones Bach se orientó hacia la cantata de un tema unitario, con

textos que comentan de forma poética y musical, el coral que les sirve de base. De esta manera, la cantata se hace más religiosa y musicalmente más unitaria.

El último ciclo alcanza el máximo de expresión y complejidad. Abundan las obras en dos partes. La orquesta es más rica y los textos suelen proceder del Antiguo y del Nuevo Testamento.

En general en todas las cantatas de Leipzig, Bach usó grandes piezas corales para comenzar y terminar y entre ellas colocó las piezas solistas. La orquesta es más numerosa, utilizó además de los instrumentos de cuerda y viento habituales, los de metal, sobre todo trompetas y también recurrió con frecuencia a la flauta y empezó a introducir los diferentes tipos de oboe y el órgano obligado.

Entre las cantatas tienen especial importancia las *cantatas profanas*. Bach las compuso para ocasiones como casamientos, cumpleaños y fiestas de los miembros del Ayuntamiento o para celebraciones de la Universidad de Leipzig. Algunas fueron tocadas por primera vez en su Collegium Musicum y demuestran claramente por su instrumentación el lugar o la estación donde serían presentadas, para el invierno, en alguna sala de café o para conciertos al aire libre durante el verano. Las cantatas profanas muestran intensidad dramática, sentido del humor y amor a la naturaleza.

No se sabe exactamente cuantas cantatas profanas compuso, pero incorporó fragmentos musicales de algunas de ellas para obras religiosas.

Análisis de texto

Los primeros consumidores de café fueron los árabes pues la planta del café proviene de África y del Asia central. Existen leyendas de cómo los árabes y los asiáticos empezaron a consumir café con el objeto de disminuir el sueño y aumentar la energía para permanecer mucho tiempo despiertos entregados a la meditación y a la oración. Cuando el café llega a Europa en el siglo XVI no es aceptado, se le asociaba con costumbres y conductas paganas, se decía que era generador de conversaciones acaloradas e incluso se le achacó el poder de generar revoluciones, en algunos países, sobre todo en los protestantes, era rechazado e incluso era castigado aquel que consumía café. En Rusia se le cortaban las dos orejas a aquel que consumía café.

A partir del siglo XVII los europeos empezaron a aceptar el café y poco a poco se fue convirtiendo en una bebida asociada a los intelectuales pues empezaron a surgir establecimientos en los que se podía beber públicamente café, lugares que rápidamente se convirtieron en centro de reunión y de tertulias de intelectuales y artistas. Se dice incluso que las ideas de la ilustración surgieron alrededor de unas tazas de café pues D'Alambert y Diderot frecuentaban el café Procope abierto hacia 1675 en Francia. Poco a poco, el café fue introduciéndose en la vida doméstica y casera de los europeos, pero a juzgar por el texto de Picander en la cantata del café de Johann Sebastian Bach de 1732 aún no era muy bien visto que las mujeres, y sobre todo si estas eran jóvenes y candidatas al matrimonio, consumieran café quizá por los efectos de euforia que produce, además de estar asociado con las costumbres paganas y de religiones extrañas a las cristianas protestantes.

Es casi seguro que la cantata del café haya sido pensada y se haya representado por primera vez en un café, el conocido Café Zimmermann de la calle Catalina en Leipzig. Como se menciona anteriormente Bach ofreció durante diez años sus conciertos públicos al frente del Collegium Musicum universitario, estas audiciones eran al aire libre durante los meses de verano en el jardín Zimmermann de la puerta de Grimme.

Se sabe de la gran amistad entre el compositor y Picander autor del libreto quien proporciono a Bach varios libretos para sus cantatas seculares, entre las cuales destaca *La Cantata campesina* un retrato burlesco de los campesinos de Sajonia. Además, se sabe del gusto de los amigos por reunirse en el mencionado café.

En el texto alegre de la cantata del café, el pícaro y creativo de Picander deja ver una crítica social y algo de ironía que la acerca a la comedia.

En esta cantata aparecen tres personajes: un narrador, Schlendrian, padre de familia y Lischen, su joven hija. En el texto se narra un episodio de la vida cotidiana y doméstica de las familias burguesas de aquel entonces.

Schlendrian, un señor, padre de familia, se encuentra preocupado y enojado con su hija Lischen por su afición al consumo del café.

Schlendrian ordena a su hija dejar de beber café, ante su desobediencia, la regaña y la amenaza con privarla de regalos, como vestidos y joyas, y también con la prohibición de salir a pasear a la calles y a las fiestas.

Lischen responde que no le importan los vestidos y las joyas, que prefiere tomar tazas de café varias veces al día.

Ante la insistencia de su hija en beber café, el padre la amenaza con no buscarle esposo ni dejar que se case. Ella responde que por un esposo y la promesa del matrimonio, si acepta dejar de lado su afición al café.

Al final de la cantata, el padre se marcha contento a buscar marido para su hija, pero ella dice en secreto que solo se casará con alguien que la autorice en el contrato marital a prepararse un café siempre que así lo deseé.

La cantata empieza con un *recitativo* del narrador en donde pone en aviso al público para escuchar lo que la muchacha ha hecho a su padre: "*Schweigt stille, plaudert nicht und höret was jetzt und geschit... ¡Hört selber, was sie ihm getan!*"¹.

En esta primera frase ya se advierte un prejuicio negativo en torno al comportamiento de Lischen, según dice el narrador lo que ha hecho la hija al padre está mal.

La siguiente parte es un aria de Schlendrian en donde se queja de las preocupaciones y angustias que los hijos provocan a sus padres: *Hat man nicht mit seinen Kindern Hunderttausend Hudelei!*²

En el siguiente *recitativo*, hay una pequeña discusión entre el padre y su hija, Schlendrian pide a su hija que aparte de su vista el café, Lischen responde como una niña mimada, pidiendo a su padre que no sea tan severo, en este punto hay una inserción cómica interesante, pocas veces encontramos en la obra de Bach este tipo de lenguaje tan coloquial y con la clara intención de provocar risa en el espectador : *Wenn ich des Tages nicht dreimal Mein Schälchen Kaffe trinken darf, So werd ich ja zu meiner Qual Wie ein verdorrtes Ziegenbrätchen.*³

¹ Silencio, no habléis y escuchad la historia.... ¡Escuchad lo que ella le ha hecho!

² ¿No son los hijos la cusa de cien mil preocupaciones?

³ Si tres veces al día no bebo mi tacita de café, entonces me marchitaré como una cabra asada.

Continúa la obra con un aria de Lischen en donde canta a los placeres que provoca tomar café, además pone una condición a quien quiera complacerla, que le regale una tacita de café: *Ei, wie schmeckt der Kaffee süsse, Lieblicher als tausend Küsse, Milder als Muskatwein. Kaffee muS ich haben, Und wenn jemand mich will laben.*⁴ Este texto me parece sumamente sensual, el autor pone de manifiesto una visión de las mujeres jóvenes, que están despertando a la sexualidad. La necesidad de los besos y de experimentar placer físico es muy explícita y en el verso final casi se ofrece a quien le pueda cumplir sus condiciones.

El siguiente *recitativo* es el diálogo mas largo entre los personajes, se trata de una simpática discusión en donde Schlendrian amenaza a su hija con castigarla prohibiéndole salir de paseo, la privarla de regalos materiales como ropa a la moda y joyas. Lischen responde que prefiere el café a todos los demás placeres. Me parece interesante como todo el tiempo está muy presente la visión de que a las mujeres, sobre todo si son jóvenes, solo les importa el placer. Parece que la discusión gira en torno a los placeres, ambos personajes no han hablado de otra cosa, el padre ofrece diversas opciones de placeres que desde su punto de vista están aceptados por la sociedad y ella se empeña en mantener un placer prohibido.

En su segunda aria, Schlendrian no se da por vencido y prepara su última opción para convencer a su hija de dejar el café: *Mädchen die von harten Sinnen, sind night leichte zu gewinnen. Doch trifft man den rechten Ort, O! So kömmt man glücklich fort.*⁵ Nuevamente los personajes se enfrascan en una discusión en donde Schlendrian dice a su hija que no le permitirá jamás casarse a lo que Lischen responde que acepta dejar la afición por el café. En la siguiente aria, Lischen dice exaltada que ese mismo día quiere un esposo para que a la hora de dormir en vez de café tenga un apuesto amante.

La siguiente parte es un texto escrito por Bach y que sirve como apéndice para mantener el equilibrio musical. Es un *recitativo* del narrador donde explica como Lischen, en secreto, se propone obligar a su pretendiente a jurar en el contrato marital que la autorizará siempre que ella quiera a prepararse un café.

La cantata termina con un coral en donde intervienen los tres personajes diciendo que nadie puede culpar a las hijas por la costumbre de tomar café pues ellas lo han aprendido de sus madres y sus abuelas: *“Die Katze läSt das Mausen nicht, die Jungfern*

⁴ Ah, que agradable es el aroma del café, más sabroso que mil besos y más dulce que el vino moscatel. Café necesito tenerlo y quien quiera complacerme que me regale café.

⁵ Las muchachas obstinadas no se dan por vencidas con facilidad. Pero si se encuentra su debilidad, se pueden obtener grandes resultados.

bleiben Kaffeescwestern die Mutter liebt den Kaffeebrauch, Die GroSmama trank colchen auch, wer Hill nun auf die Töchter lastren”⁶

Me parece interesante que el texto del apéndice lo haya escrito el mismo Bach, además de darle un giro a la historia nos ofrece nuevamente juicios acerca del comportamiento femenino. Bach expone a una Lischen astuta, un tanto perversa, mañosa, mentirosa, dependiente de los placeres y de la satisfacción sensual.

Es de resaltar la visión que se quiere ofrecer de esta joven y en general de las mujeres, en la segunda aria de Schlendrian se dice que todas las chicas tienen un punto débil y se intuye que ese punto es el matrimonio ya que todas las mujeres están buscando casarse. Por su parte, Lischen en su aria cambia un placer por otro placer, el del café por el del amante y este cambio es aceptado por el padre.

Llama la atención la percepción que se tiene de las mujeres en esta época y que se pone de manifiesto en esta cantata. Las jóvenes burguesas se dedican a los placeres, su objetivo de vida es el matrimonio. Es evidente que estos personajes viven bastante bien y que pertenecen a la burguesía, por la cantidad de regalos que el padre le quiere dar a su hija. Al final de la cantata lo que le importa al padre es acomodarla socialmente por medio del matrimonio.

⁶ No prohíbas al gato cazar ratones, las señoritas permanecen fieles a su café, a la madre le gustaba beberlo, la abuela también lo probó, por tanto ¿quién puede culpar a las hijas?

Análisis musical

La estructura de la cantata es simétrica y equilibrada:

Narrador: Tenor

Schlendrian: Barítono

Lischen: Soprano

Recitativo: Narrador

Aria: Schlendrian

Recitativo: Schlendrian y Lischen

Aria: Lischen

Recitativo: Schlendrian y Lischen

Aria: Schlendrian.

Recitativo: Schlendrian y Lischen.

Aria: Lischen

Recitativo: Tenor. Narrador

Trío: Narrador, Lischen y Schlendrian.

Para dejar en claro las dificultades y estructura musical de la parte del barítono, he decidido analizar las dos arias de Schlendrian y un recitativo, el que precede al segunda aria de Schlendrian

Para las arias del Barítono, la orquestación que pensó Bach es bastante austera y sencilla, en la primera tenemos un conjunto de cuerdas violín 1, violín 2, viola y bajo continuo. La segunda aria está pensada para el bajo continuo y la voz.

En las partes de Lischen interviene una flauta transversa y el conjunto de cuerdas es también muy austero.

En el trío final interviene toda la dotación instrumental.

Después del recitativo seco del tenor en la tonalidad de Sol mayor, empieza la primer aria de Schlendrian escrita en la tonalidad de Re mayor. La forma del aria es A- B- A'. Las cuerdas inician con un tema de dobles corchéas que se repite después en el bajo y que está presente en toda el aria, este tema también sirve como interludio y enlace entre las diversas secciones.

ARIE.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Schlendrian.

Continuo.

5 5 5 4 4 6 6 6 6 7 7 7 7 6 5 4 3

4 2 # 4 5 # 4 2

La sección A está integrada por un tema que el barítono repite dos veces y después una progresión armónica que concluye en la dominante por medio de una escala.

Sección

A

piano *forte*

Hat man nicht mit sei - nen Kindern hundert.tau - send Hu - de - leil

piano *forte*

5 3 4 6 6 6 6 6 4 3

piano *piano*

Hat man nicht mit sei - nen Kin - dern hunderttausend, hunderttausend Hu - de -

piano

6 7 6 5 4 6 4 5 7 8 7 4 6 6 6 6 6 6

5 2 4 3 4 3 2

lei, hunderttau - send Hu - de - lei, hunderttau - send Hu - de - leil Hat man nicht mit sei - nen

5 6 5 4 # 6 (4 #) 6 6

3 4 3 2 # 5

Kin_dern hun_derttausend Hu_de - leil

(2 4) 3 6 #
(4 3) 3 3

Después de un pequeño interludio donde se repite el tema de las dobles corcheas, aparece el tema B en la tonalidad de La mayor, que se repite cuatro veces, por medio de variaciones y progresiones armónicas. En esta parte se observa el contrapunto imitativo entre todas las voces incluyendo la voz cantante.

forte

forte

forte

forte

3 6 3 4 3 6 5
4 3 2 # 4

Sección B

Musical score for the first system of Section B. It consists of five staves: four for instruments (treble and bass clefs) and one for the vocal line. The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'piano'. The vocal line contains the lyrics: "Was ich im - mer al - le". Below the vocal line, there are fingerings: 2, 4, 5, 4, 5, 5, 4, #.

Musical score for the second system of Section B. It consists of five staves: four for instruments and one for the vocal line. The key signature is two sharps. The tempo is marked 'forte'. The vocal line contains the lyrics: "Ta - ge meiner Tochter Lies - chen sa - ge, gehet oh - ne Frucht vor - bei,". Below the vocal line, there are fingerings: 2, 4, 6, 5, 7, (6), #, 4, 6, 5, 4, 6, #.

piano *forte* *piano*

piano *forte* *piano*

piano *forte* *piano*

lo que yo de go ...

was ich im - mer al - le Ta - ge mei - ner Tochter Lieschen

piano *forte* *piano*

4 4 4 7 4 3 4 6 4 4 4 5 4 5

forte *forte* *forte*

forte *forte* *forte*

No fructibus, una dea perditio

sa - ge, gehet oh - ne Frucht vor - bei, ge - het oh - ne Frucht vor - bei,

forte *forte* *forte*

4 4 4 6 4 5 6 6 6 4 3 5 5 5

piano *piano* *piano*

piano *piano* *piano*

was ich im - mer al - le Ta - ge mei - ner Tochter Lieschen

piano *piano* *piano*

1 6 6 4 6 7 6 4 2 4 4 2

Nuevamente hay un corto interludio con el mismo tema para regresar a la tonalidad de Re mayor y presentar la parte A' que es casi igual que la primera, con la única diferencia que al final hace una variación, para darle una carácter conclusivo. Nuevamente aparece el tema sobre el que esta construida toda el aria que sirve como postludio.

The musical score consists of four staves. The first three staves are marked *forte* and contain a melodic line with eighth notes. The fourth staff is also marked *forte* and contains a bass line with a sequence of notes: G#4, A4, B4. The score is in 2/4 time and D major.

piano

piano

piano

piano

Hat man nicht mit sei - nen Kindern hundert - tau - send Hu - de -

forte

forte

forte

forte

leil

piano

piano

piano

piano

Hat man nicht mit sei - nen Kindern hunderttausend, hunderttausend Hu - de -

lei, hunderttau-send Hu - de - lei, hunderttau-send Hu - de - lei Hat man nicht mit sei-nen

4 5 3 2 # 4 5 6 6 5 4

Kin-dern hunderttau-send Hu - de - lei, hunderttausend, hunderttausend Hu.de - lei

forte *forte* *forte* *forte*

4 4 3 6 5 7 2 4 4 3 5 5 5 5

1 4 4 4 4 3 4 5 4 # 4 5

2 1 3 4 3 2 # 4 5

The image shows a musical score for a recitative piece. It consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature is D major (two sharps). The music is written in a recitative style, characterized by a slow, speech-like melody. Below the bass staff, there is a figured bass line with numbers: 2, 4, 4, 5, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 5, 4, 3. These numbers correspond to the notes of the melody in the bass staff.

Este es el recitativo que antecede a la segunda aria de Schlendrian, es el más largo de toda la obra, es una discusión entre el padre y su hija. La armadura es de Re mayor. A continuación realizaré un cifrado armónico sobre la línea del bajo que Bach utilizó en este recitativo, completando los acordes y con las notas usadas en la melodía.

RECITATIV.

Lieschen.

Schlendrian.

Continuo.

Wenn du mir nicht den Coffee lässt, so sollst du auch kein Hochzeit - fest, auch nicht spa.zie.ren

IV E/b

ii / C# - / i

V f# - / i

Ach ja! Nur lasset mir den Coffee dal
geh'n. Da hab' ich nun den kleinen Af.fenl Ich will dir kei.nen

III D / i

Ich kann mich leicht da.zu ver.stehn.
Fischbein - Rock nach jetzger Wei.te schaffen. Du sollst nicht an das Fenster

III V7 / i

VI / i

G / VI

Auch dieses. Doch seid nur ge.be.ten und lasset mir den Coffee stehn.
tre.ten und Keinen sehn vor.ü.ber.gehn.

F# V

b i

b -

A VII / i D III / i

Du sollst auch nicht von mei.ner Hand ein sil.bern o.der gold.nes Band auf dei.ne Hau.be

A VII

F# V

ib V 2

#7 iii D 07

winnen, sind leicht nicht, leicht nicht— Mädchen, die von har-ten

Sin-nen, Mäd-chen, die von har-ten Sinnen, sind nicht leichte zu ge-win-nen.

Interludio

Figured bass notation: 6 7 4 6 4 7 3 6 5 4 7 # 7 6 7 4 5 6 4

Figured bass notation: # 6 6 6 6 7 # 6 6 7 6 4 7 # 7 6 4 # 5 5 4 5 3 3 5 6 5 5 4 5 6 7 4 # 3

La segunda parte del aria está en la región de la dominante construida sobre el tema B o contra sujeto del tema fugado, Bach utiliza el recurso de la coloratura en el cantante para darle variación a las repeticiones del texto.

Doch trifft man den rechten Ort, doch

Figured bass notation: 6 # 6 5 - 6 # 4 2

trifft man den rech-ten Ort: ol so kömmt man glücklich fort, ol so kömmt man glücklich fort,

so kömmt man glücklich fort, so kömmt man glücklich fort. *forte*

Figured bass notation: 5 6 4 5 3 2 6 6 # 6 6 6 4 4 5 6 5 6 5 7 # 6 5 7 6 5 6 7 # 4

Doch trifft man den rechten Ort, trifft man den rechten Ort: ol so
piano
 kömmt man glücklich fort, so kömmt man,
 so kömmt man glück-lich, glück-lich fort,
 — o! so kömmt man glücklich fort, trifft man den rechten Ort, so kömmt man glück-lich fort.
pianissimo *forte*

7 6 4 6 7 4 6 4 3 6 6 6 7 7 7 7 5 5 #
 5 5 2 3 2 6 4 3 6 6 6 7 7 7 5 5 #
 2 6 7 # 6 6 7 7 6 7 6 7 5 4
 6 6 6 6 6 4 6 6 6 6 7 6 4 7 4 7 4
 5 5 4 5 2 5 5 5 5 2 5 2 5 2

Finalmente hay un postludio que repite el tema A o sujeto del tema fugado.

4 6 7 4 7 6 6 7 6 4 6 7 # 6 4 6 6 7 4 6 7 6 4 7 6 4 7 4 4 #
 3 (5) 4 4 5 2 5 5 5 2 5 5 4 6 5 5 2 # 5 2

Sugerencias de interpretación

La cantata del café presenta las siguientes dificultades en el aspecto técnico vocal. La primera de ellas es la línea melódica de Bach cuya característica particular es ser un punto medio entre lo instrumental y lo vocal, si bien no deja de ser una melodía está muy cerca de ser una voz más dentro del complejo tejido contrapuntístico tan característico del compositor, por lo que a veces presenta saltos interválicos y una excesiva textualidad que hace difícil mantener la línea de *legato* que requiere.

En la segunda aria del barítono los saltos son muy incómodos y se presentan constantemente, además, al final hay una sección basada en vocalizaciones y agilidades. En esta aria se debe de tener cuidado sobre todo en la afinación debido al constante cromatismo, las agilidades y los saltos interválicos.

Considero que el conocimiento profundo de la intención pagana de la teatralidad del texto, permite libertades que expresen y reflejen los estados de ánimo que se proponen en el libreto.

Como interprete se debe de tener cuidado en dos aspectos, debe quedar claro que el personaje es un adulto, casi un viejo, aunque en aquel tiempo se consideraba viejas a las personas que ahora podrían ser adultos pues la expectativa de vida era mucho menor. Debe de quedar clara la diferencia de postura que da la edad. Hay un enfrentamiento generacional, el viejo tradicionalista y apegado a sus costumbres contra la hija joven, que es mucho más liberal y busca revelarse.

El personaje de Schlendrian está enojado casi en toda la obra, solo al final cuando ve que su hija le hace caso, es cuando se suaviza un poco.

En esta cantata hay una exposición de la diferencia de género, lo femenino busca el placer y el bienestar, lo masculino busca la estabilidad y seguridad a partir de la posición social.

II.- La Serva Padrona

Datos biográficos

Giovanni Battista Pergolesi, nació en Italia el 3 de enero de 1710 en Jesi (Alcona) y murió en Pozzuoli el 17 de marzo de 1736, cuando sólo contaba con 26 años. El apellido de su familia era Draghi, cuando se trasladaron a Jesi, tomaron el nombre de Pergolesi, por proceder de una localidad llamada Pergola. Es en este lugar donde Pergolesi toma sus primeras lecciones de música con el maestro de capilla de Jesi según las costumbres de la época, en 1726 ingresa al “Conservatorio dei Poveri” de Nápoles.

Sus primeras composiciones son Oratorios y música religiosa: *La morte de San Giuseppe*. En 1731 se representó en el convento de Sant’Angello el drama sacro *Li prodigi della divina grazia nella conversione di San Guglielmo Duca di Aquitania*, comisionado por el conservatorio, como parte de una tradición que permitía a los estudiantes avanzados darse a conocer como compositores, esta obra constaba de tres actos y dos intermedios cómicos; después de la muerte de Pergolesi la obra fue revisada y modificada para presentarse como un oratorio en 2 actos en 1742 en Roma.

En el mismo año fueron representadas sus primeras obras teatrales: *Amor fa l’uomo cieco* y *Recimero*, apenas despertaron interés. *La Sallustia* basada en el libreto *Alessandro Severo* de Zeno de Venecia de 1716, fue estrenada en enero de 1732 y corrió con igual suerte.

En 1732 Pergolesi fue nombrado *maestro di capella* del Príncipe Ferdinando Colonna Stigliano de Nápoles.

Lo frate ’nnamorato, su primera comedia musical con libreto de Genaro Antonio Federico, fue estrenada en el Teatro dei Fiorentini en Nápoles en Septiembre de 1732 obteniendo buen éxito, las presentaciones continuaron hasta 1733 y también en el Carnaval de 1734.

En Diciembre de 1732 la ciudad fue sacudida por algunos terremotos y le fue comisionada una *Missa solemne* en honor a San Emilio patrón de la ciudad. Pergolesi compuso para tal ocasión una misa a doble coro, un *Domine ad adjuvandum* y los salmos *Dixit Dominus*, *Laudate* y *Confitebor*. Estas composiciones le hicieron famoso en Nápoles y alcanzó súbitamente la categoría de gran maestro.

En 1733 Pergolesi fue comisionado para componer la ópera *Il prigionero superbo* cuyo libretista es desconocido. El libreto del intermezzo *La serva Padrona* fue escrito por Genaro Antonio Federico y la obra fue estrenada en septiembre de 1733 con buen éxito. *La Serva Padrona* se convertiría en su obra más célebre pues aún hoy se representa; a su

valor intrínseco se une la circunstancia histórica de haber iniciado con ella sus representaciones los *buffos* en París, lo cual habría de provocar y fomentar el cultivo de la ópera cómica francesa.

A mediados de 1734 se trasladó a Roma en donde compuso una Misa en Fa para la iglesia de San Lorenzo durante el Festival de San Juan.

Regresó a Nápoles como maestro de capilla al servicio del Duque de Maddaloni que era cellista, sin duda la sonata para cello de Pergolesi fue compuesta para él.

Para el cumpleaños de la madre del rey Carlos le fue comisionada una ópera. El libreto elegido fue *Adriano in Siria* de Metastasio y para el intermezzo *La contadina astuta* o *Livietta e Tracollo* de Tomasso Mariani. Esta fue la última ópera que compuso en Nápoles.

En 1735 el Teatro Tordinona de Roma le encargó la composición de la ópera *L'olimpiade* con texto de Metastasio para el carnaval. Esta ópera no obtuvo gran reconocimiento aunque fue remontada varias veces durante el siglo XVIII. También es autor de la cantata *Orfeo*, el *Stabat Mater* para tiple y contralto con acompañamiento instrumental de cuarteto de cuerdas y órgano, y el *Salve Regina* en Do menor, para soprano y cuerdas. Estas dos obras también gozan de gran fama y aún son interpretadas. En el verano de 1735 enfermo de tuberculosis se retiró a un monasterio en Pozzuoli, cerca de Nápoles. Pergolesi tuvo su último éxito en el Teatro con *Il Flaminio* una comedia con texto de Genaro Antonio Federico producida por el Teatro Nuovo y que también fue representada en varias ocasiones después de su muerte. Pergolesi murió a la edad de 26 años.

La ópera en el barroco

Generalmente se considera el año 1600 como la fecha exacta en que se comenzó a poner en música piezas teatrales; si bien es cierto que en esa época se escribieron y representaron obras nuevas que constituyen el principio de un proceso que continúa hasta el presente. Los espectáculos dramáticos con música se conocieron con anterioridad a esta época, entre los antecedentes pueden mencionarse las aristocráticas *masques* y los más populares *misterios*, *milagros* y *moralidades* y las *sacre rappresentazione*.

A fines del siglo XVI, época en que el madrigal había llegado al más alto nivel de perfección y popularidad, en Italia se intentó adaptarlo al teatro, una serie de madrigales desarrollaban la historia detrás de los decorados, mientras los actores recitaban y actuaban en escena. Estos intentos no se consolidaron pues era imposible armonizar un complicado estilo coral con una acción dramática y además de la mezcla de canto y recitado simultáneo debía nacer un efecto muy confuso. Por estas razones, durante la última década del siglo XVI se realizaron en Florencia esfuerzos tendientes a lograr un tipo de composición totalmente distinto.

El grupo empeñado en este intento pertenecía, en buena parte, a la *élite* intelectual de la aristocracia de la ciudad; el fruto de sus esfuerzos es resultado directo, aunque tardío, del Renacimiento, movimiento artístico y cultural a cuyo comienzo se asignan diversas fechas, se intensificó con la toma de Constantinopla por los turcos en 1453 y la dispersión de los griegos cultos que, huyendo en todas direcciones, llevaron consigo gran número de manuscritos antiguos, fuente de su cultura, esparciendo así el amor por la literatura, el teatro y la filosofía de la antigüedad.

En esta época se produce en Europa la transición del pensamiento medieval al pensamiento moderno. El arte, la arquitectura, la literatura, la filosofía y la educación fueron reconstruidos rápidamente de acuerdo con el modelo griego.

En un fervoroso apasionamiento por la cultura griega un grupo de refinados aristócratas de Florencia, conocidos como *La Camerata florentina*, trató de revivir la representación clásica del drama. Tomaron temas de la mitología griega les dieron forma poética dramática, les pusieron música, según suponían lo hacían los griegos en las representaciones de las obras de Esquilo y Eurípides.

Dejaron a un lado la rebuscada polifonía del madrigal y pusieron música al diálogo o al monólogo, tratando de imitar las inflexiones del discurso oral, y acompañando la voz con acordes solamente (*bajo cifrado*)

También intercalaron coros breves, pero homófonos más bien que polifónicos, es decir, que se movían no como en el madrigal por melodías entrelazadas, sino directamente por medio de bloques de acordes.

En síntesis, puede decirse que éste selecto grupo de artista descartó prácticamente el contrapunto, con lo que adquirió preponderancia la relación armónica-melódica de la música.

Este nuevo tipo de música recibió nombres diversos. A veces se le llamaba “la nueva música” (*Le nuove musiche*) fue el título de un libro de canciones de Caccini, publicado en 1602), en otras ocasiones se le daba el nombre de *dramma per musica*. Un vocablo que fue empleado frecuentemente para denominar el principio de la voz sola acompañada (en oposición al antiguo principio de varias voces entrelazadas), es el de *monodia*.

Los primeros ejemplos de óperas de este nuevo estilo son las obras de Peri: *Dafne*, escrita en 1597 (obra que se ha perdido) y *Euridice*, de 1600. En esta última, Caccini contribuyó con algunos pasajes; poco después, en el mismo año, el mismo Caccini reescribió toda la obra. Se considera, en general, que la *Euridice* de Peri (con partes de Caccini) fue la primera ópera.

Los compositores más destacados de este primer periodo de la ópera son los dos ya mencionados y Claudio Monteverdi. La representación del *Orfeo* de Monteverdi en Mantua, en 1607, marca un hito en la historia de la ópera; lo mismo puede decirse del estreno de *La coronación de Poppea*, que tuvo lugar en Venecia en 1642, donde Monteverdi había residido largo tiempo. Durante esos años el compositor desarrolló una forma muy marcada del nuevo estilo operístico. El estilo puramente declamado o recitativo comenzó muy pronto a perder su pureza por la intercalación de pasajes melódicos. Con Monteverdi se da un gran paso hacia el aria italiana, que pronto llegaría a ser una convención de este género musical y a constituir el gusto occidental por las tonadas y por los alardes de destreza vocal.

Durante el periodo siguiente (que comprende el final de siglo XVII y el principio del XVIII) se estableció definitivamente la supremacía del cantante y se extinguió casi por completo el gusto por la verdad y fuerza dramática. Surgieron cantantes favoritos del público, extremadamente mimados y fabulosamente pagados. Hizo su aparición el *castrato*: varón adulto con voz de soprano, voz que era posible tener solamente mediante una intervención quirúrgica y aquellos que la poseían se contaban entre los más vanidosos y exigentes de toda la tribu vocal.

Durante el siglo XVIII las posibilidades “gimnásticas” de la voz fueron explotadas al extremo por una escuela de maestros de canto como no ha existido otra jamás.

Con todo esto, la ópera había degenerado en algo muy semejante a un concierto con disfraces. El público italiano escuchaba y aplaudía los *pezzi di bravura* (pasajes virtuosos) de sus artistas favoritos, y durante el resto de la representación, sentados cómodamente en sus palcos, se hacían servir una cena o se dedicaban a la conversación o a los juegos de cartas.

En esos días el gran medio de exhibición vocal era el *Aria* que había llegado a cristalizarse, casi sin variación, en el molde siguiente: primera sección, segunda sección y repetición de la primera sección (estructura A-B-A’) forma en esencia no dramática pero de variación musical. Existían el *Aria cantabile*, suave y sostenida, el *Aria di bravura*, ágil y brillante y el *Aria parlante*, más bien en el estilo recitativo. Todas ellas se empleaban teniendo en cuenta un necesario principio de variedad: no debían seguirse nunca dos arias del mismo tipo. Más aún, a todas las principales figuras del reparto había que asignarles una intervención de gran efecto en cada acto, y en distintos tipos de arias, a fin de que pudieran demostrar su dominio en el arte vocal. Las reglas que llegaron a establecerse fueron muchas y muy complejas y ahogaron casi enteramente la expresión dramática.

Bajo la opresión de estos principios vivieron y compusieron durante el siglo XVIII los compositores de ópera y, aunque en su época conquistaron fama y fortuna, en la actualidad casi ninguna de sus obras figura en el repertorio de las compañías de ópera.

La ópera cómica y el intermezzo.

Definitivamente la ópera bufa del barroco italiano desciende directamente de la comedia del arte Italiana de finales del siglo XVI, en este momento nos encontramos ante dos acontecimientos y procesos históricos importantes con sus correspondientes consecuencias en el campo social, artístico, cultural. Por un lado, el Renacimiento humanista que en el ámbito musical propiciará el desuso de la polifonía, el creciente gusto por la monodia que dará paso al nacimiento de la ópera, el melodrama y el desarrollo de la armonía y por otro lado, la contrarreforma en la Iglesia, que también perseguía los fines pragmáticos para brindar al pueblo mayor entendimiento de los textos litúrgicos en medio de una política dogmática y absolutista, poco a poco se van esparciendo en toda Europa.

En medio de este clima la *commedia*, después comedia del arte, se torna la forma predilecta de entretenimiento popular y rápidamente de Italia se esparce hacia toda Europa.

La *commedia* trataba de historias simples en donde las mujeres golpeaban a sus maridos, las hijas contrariaban y desobedecían los planes matrimoniales de los padres y los criados se burlaban astutamente de los patrones.

Este espectáculo era representado por compañías itinerantes de carácter gremial o familiar, que se presentaban en plazas públicas o en salas rentadas. La base de sus espectáculos era la improvisación de historias domésticas elaboradas colectivamente con una serie de personajes fijos de origen carnavalesco que satirizaban algunos sectores sociales. Estos personajes siempre estaban en parejas. Las historias dependían de las capacidades de improvisación de los actores. A pesar de una gran diversidad de formas, hay constantes dramáticas: fábulas de enamorados contrariados por ancianos libidinosos, gusto por los disfraces y los travestidos, escenas en donde los pobres llegan a ser ricos y maniobras complicadas de criados bribones y astutos.

Desde los inicios de la *commedia dell'arte* observamos una división entre dos tipos de personajes, los de carácter realista (serios) y los caricaturizados (bufos), estas divisiones se mantendrán en la ópera cómica hasta los inicios del siglo XIX.

En la *commedia dell'arte* la música era usada con funciones diferentes: como música de fondo de efecto naturalista, en los entreactos, o para sugerir un pasaje de tiempo, en los finales y en escenas de júbilo como los matrimonios y también para intensificar pasajes emotivos.

La *commedia dell'arte* ofrece a la ópera cómica un conjunto básico de temas y personajes originados en el teatro popular, que se empiezan a mezclar con los dramas semiserios, con personajes como los pares románticos, los criados astutos y los personajes alegóricos.

La *commedia dell'arte* cedió espacios a la música y a las maquinarias y escenarios muy elaborados como los usados en la ópera seria de los teatros venecianos. En un proceso paralelo la ópera seria cedió espacios a pequeñas canciones populares en algún lugar de la ópera así como en los recitativos acompañados.

A finales del siglo XVI surgen los intermedios, que eran poemas que se cantaban y musicalizaban en medio de las representaciones teatrales serias. Los temas que se utilizaban eran mitológicos y alegóricos. También se escribían versos sobre la obra teatral y se cantaban o recitaban con música como prólogo al inicio de la representación. Los intermedios y los prólogos se hicieron más populares entre los artistas y los nobles y se llegaron a componer grandes intermedios para las representaciones con motivo de algunas bodas de los Medici compuestas y musicalizadas por algunos miembros de la que sería después la Cameratta de los Bardi.

Hacia la primera mitad del siglo XVII los intermedios no habían desaparecido del todo y seguían siendo utilizados en algunas festividades políticas y dinásticas. El carácter grandioso y espectacular de los intermedios fue adoptado en las primeras óperas y la propia necesidad de contraste hizo que surgieran las *contrascene*, que tenían diálogos mas simples y directos llenos de buen humor en donde intervenían personajes de baja extracción social. Estos personajes analizaban o criticaban, desde el punto de vista popular, las situaciones por la que pasaban los personajes serios de las óperas como en la *Incoronazione*, en donde dos centinelas platican mientras montan guardia delante de la casa donde se encuentra Nerón con Popea. Estas inserciones cómicas se fueron haciendo más frecuentes y se colocaban en cualquier punto de la obra, por ejemplo en *Clearco in Negroponte* (1686) de Alessandro Scarlatti, hay una escena en donde la criada Filocla hace una parodia de un aria seria sobre los espectros infernales que acaba de ser cantada por la heroína. Poco a poco las *contrascene* fueron colocándose al final de los actos como un complemento independiente de la ópera.

En las primeras *contrascene* los travestidos eran frecuentes, las nodrizas o niñeras eran cantadas por un tenor y los pajes por una soprano, el humor era muy crudo, lleno de insultos, picardía y alusiones eróticas. Con el tiempo el estilo de esas *contrascene* fue cambiando y hacia el final del XVII era frecuente la combinación de una mujer joven,

bonita y astuta, con un viejo soberbio y malhumorado pero vulnerable a sus encantos, como en la vieja tradición de la *commedia*. De ahí surgieron personajes como Vespetta y Pimpinone en los *intermezzos* de Albinoni y Teleman y Serpina y Uberto de la *Serva Padrona* de Pergolesi.

El *intermezzo* cómico de finales siglo XVII funde el material y estilo de las *contrascene*, sus enredos, personajes, idioma poético y musical, con el principio del intermedio. La tendencia de concentrar las *contrascene* hacia los finales de acto favoreció la separación de los procesos dramaturgicos, de manera que el vínculo entre los personajes cómicos y los protagonistas serios de la ópera fue desapareciendo. Los personajes cómicos eran extraídos del mundo burgués contemporáneo en extremo opuestos a los personajes heroicos, históricos o mitológicos de la ópera seria. Por otro lado, el intermedio abandonó su herencia grandilocuente para convertirse en una “mini comedia” con diálogos canciones y dúos entre dos o tres personajes. Para principios del siglo XVIII, el *intermezzo* se había vuelto muy popular, se estableció como una pequeña ópera cómica en dos partes que se presentaba después del primero y segundo actos de todas las óperas serias, dramas sacros e incluso obras habladas. Una batalla entre los sexos era tema invariable de los *intermezzos* oponiendo un hombre viejo con una mujer joven, complementando la acción con un tercer personaje frecuentemente mudo. Es en este momento cuando surgen los antecedentes de personajes importantes como el Leporello de Mozart, el Dulcamara y Don Pascuale de Donizetti, el Fígaro de las Bodas de Figaro y el Barbero de Sevilla de Rossini. Estos personajes se caracterizan por su lenguaje naturalmente en estilo silábico, lleno de repeticiones textuales, enumeraciones y declamación rapidísima, generalmente cantada por un bajo bufo, en donde la música se pone al servicio del texto para dar como resultado una declamación rítmica con efectos cómicos.

Recitativos, aria y un dueto final definían la estructura de esas mini comedias. Los *intermezzos* se volvieron tan populares en el público burgués y se establecieron como la parte fundamental del espectáculo, de manera que la gente prestaba mucho más atención al *intermezzo* que a la obra principal.

Es aquí en donde ubicamos *La Serva padrona*, al lado de otros muy importantes y famosos *intermezzos* de principios del siglo XVIII como *o Pimpinone* de Pietro Pariati, musicalizada por Albinoni, *Serpilla e Bacocco ossia Il Marito Giogiatore*, de Antonio, musicalizado probablemente por Giuseppe Maria Orlandini, *Dorina e Nibbio*,

de Metastasio musicalizado por Domenico Natale Sarri y *Livietta e Tracollo* también de Pergolesi.

Los temas tratados en los *intermezzos* se fueron diversificando, incluyendo sátiras de las óperas serias y sátiras de la vida doméstica que ridiculizaban algunas costumbres sociales. También la técnica musical y los recursos musicales se fueron especializando, la melodía debería de ser simple para agrandar al público y hacer comprensible el texto que era trabajado con mucho detalle. El ritmo textual era más importante que la melodía. La orquestación era sencilla y austera, los alientos solo se usaban para crear algunos efectos e específicos, todos los efectos eran realizados por las cuerdas. Los movimientos orquestales eran muy raros.

Venecia y Nápoles fueron los dos grandes centros de producción de *intermezzos*. En Venecia fueron desapareciendo poco a poco pues se les consideraba un género menor y los teatros los despreciaban, aunque nunca se dejaron de producir. En Nápoles eran muy aceptados y solicitados, además coincidió la época del auge de los *intermezzos* con el esparcimiento de los músicos napolitanos por toda Europa lo que ayudó a extender el gusto por la ópera cómica en toda Europa y sentó la base para el desarrollo de la gran comedia del Clasicismo.

Surgieron algunas compañías especializadas en *intermezzos* como la del teatro San Bartolomeo en Nápoles y varias compañías itinerantes que llevaron los *intermezzos* a Munich, Bruselas, París y Rusia. Después de 1735 el gusto por los *intermezzos* empezó a declinar, pues surgió el interés por la ópera bufa de mayor escala.

Aunque pareciera que el *intermezzo* es un antecedente de la ópera bufa esto no es así, las primeras óperas bufas, que son muy parecidas en temática y en estilo musical, surgieron casi al mismo tiempo que los *intermezzos* con una estructura diferente y mucho más grande pues tenían tres actos y seis o siete personajes de todas las tesituras incluyendo *castrati* y travestís. El entusiasmo por este tipo de historias y espectáculos provocó que algunos teatros en Nápoles y Venecia se empezaran a especializar en la ópera bufa y poco a poco ésta fue desplazando a la ópera seria al convertirse en la parte fundamental de la ópera clásica del siglo XVIII.

Los personajes tipo se establecieron en el gusto popular. Ejemplo de ello es la *servetta* quien circula entre dos mundos, con las clases sociales bajas y pobres y al mismo tiempo en la intimidad de la joven patrona de quien muchas veces era confidente y mensajera. En las óperas de Cavalli y Paisiello aparecen personajes femeninos de estas

características. Serpina, Susana y Despina son descendientes de ese modelo básico o personaje tipo de empleada llena de vivacidad y malicia.

Análisis de texto

La Serva Padrona es una historia doméstica acerca de las relaciones que se establecen en una institución familiar de clase media alta donde hay patronos y sirvientes.

En la introducción del primer acto, Uberto, el patrón, se queja desde su cama casi a gritos, se entiende que su servidumbre no le respeta ni le hace caso y él es presa de la desesperación:

“Aspetare e non venire, stare a letto e non dormire, ben servire en non gradire, son tre cose da morire”⁷.

Estos cuatro versos son repetidos varias veces, jugando con el orden de las palabras con la intención de producir efectos cómicos y de caracterizar desde el principio a Uberto con una personalidad obsesiva, malhumorada y exagerada.

El siguiente número es un largo recitativo, la primera parte es un monólogo de Uberto que explica la causa de su desesperación, quiere desayunar, que le ayuden a vestirse para salir a la calle y como sus sirvientes no le hacen caso ni lo obedecen se queja desesperadamente. Después de quejarse, reflexiona:

“Or si, che vedo che per esser si buono col costei, la causa son di tutti mali miei.”⁸.

Continúa llamando a su sirvienta Serpina, al no recibir respuesta manda a su criado Vespone en su búsqueda, después de haberle deseado mala fortuna. Entonces Uberto cambia de actitud, se asoma en él una especie de amor paternal por su sirvienta, piensa que quizá por su conducta amorosa y de cuidados ella abusa de él, además, presiente ciertas intenciones de rebelión de su sirvienta, las cuales expresa un poco en tono de burla y con un poco de exageración:

“L’ho fatto di carezz , l’ho tenuta come mia figlia fosse! Or ella ha preso perciò tanta arroganza, fatta è si superbona, che al fin di serva diverrà padrona.”⁹ .

⁷ Esperar y que no vengan, estar a la cama y no dormir, servir bien y no ser agradecido, son tres cosas para morir.

⁸ Ahora sí que veo que el ser bueno con ella es la causa de todos mis males.

⁹ ¡Le hice caricias, la cuidé, como si fuera mi hija! ¡Es por eso que ella ahora tiene tanta arrogancia, su suerte es tan buena, que de sirvienta pasará a ser patrona.

En la segunda parte del recitativo, Serpina es llevada a la fuerza por Vespone con quién llega a la recámara gritando y peleándose, se burla un poco de las órdenes del patrón: *“se il padrone ha fretta, non l’ho io”*¹⁰. Sin hacer mucho caso a Uberto, Serpina se queja de manera exagerada dejando ver sus intenciones de ascender en jerarquía y de llevar el mando en el ámbito doméstico.

“Adunque, perch’io son serva, ho da esser sopraffatta, ho da esser maltrattata? No, signore voglio esser rispettata, voglio esser riverita come fossi padrona, archipadrona, padronissima”.¹¹

Se enfrascan en una cómica discusión en donde Serpina se burla de su patrón y se desentiende de sus deberes, por su parte Uberto esta cada vez más enfadado y su paciencia se agota. En la parte final del recitativo Uberto amenaza a sus sirvientes con el fin de hacerse respetar: *“ piu flemma non avrò, il giogo scuoterò, e quel che non ho fatto al fin farò!”*¹².

En el primer recitativo se observan ya algunas características y patrones de comportamiento de los personajes. Uberto evidentemente siente un cariño especial por Serpina que en momentos parece ser paternal, este cariño es la causa de las concesiones y el trato especial que le otorga, ya que no la regaña ni la enfrenta directamente. Uberto se burla de su situación, por ejemplo: *“Di me, ch’ho piu flemma d’una bestia”*¹³. Cuando se burla de Serpina lo hace exaltándola irónicamente, por ejemplo: *“Che diavolo ha Vos signoria illustrissima?”*¹⁴. Por su parte Serpina, es un poco arrogante y desobediente, simplemente hace caso omiso de las órdenes de su patrón.

Se percibe un ambiente violento, en donde el orden de las cosas esta alterado y se puede decir que Serpina tiene un plan, su rebelión y desobediencia no son gratuitos, hay intenciones ocultas atrás de su comportamiento, que hasta este momento no han sido reveladas.

En este primer diálogo ya observamos un doble enfrentamiento simbólico, hay una rebelión social pues, la sirvienta ya no obedece al patrón, así como un enfrentamiento de género, pues la joven mujer esta peleando todo el tiempo con los dos personajes masculinos.

¹⁰ Si el patrón tiene prisa, yo no la tengo.

¹¹ Entonces, ¿cómo soy sirvienta, debo ser atropellada, debo ser maltratada? No señor; quiero ser respetada, quiero ser reverenciada como si fuera la patrona, archipatrona, patronísima.

¹² Más paciencia no tendré, el juego sacudiré, ¡ y lo que hasta ahora no he hecho, al fin lo haré!

¹³ De mí, que tengo más paciencia que una bestia.

¹⁴ ¿Qué diablos tiene vuestra señoría ilustrísima?

Cabe destacar la presencia de Vespone quién cumple con la función de enlace entre los dos personajes en conflicto, pero que mantiene una relación diferente con cada uno. Es el sirviente masculino del patrón y al mismo tiempo el colega masculino de Serpina por lo tanto, tiene acceso a aspectos de la personalidad de cada personaje que su contraparte no conoce.

El siguiente número es un aria de Uberto: "*Sempre in contrasti con te si sta*"¹⁵. En este clima de confrontación Uberto trata de poner un alto a los abusos de Serpina, con la frase: "*or questo basti, finir si puo*"¹⁶, está harto de estar peleando y discutiendo con Serpina y la amenaza severamente: "*Pero dovrai pur sempre piangere, la tua disgrazia*"¹⁷.

En el siguiente recitativo, el enfrentamiento continúa entre burlas y reclamos de ambos personajes. Uberto se burla de Serpina y da órdenes a Vespone para que le ayude a terminar de prepararse para salir, por su parte Serpina no deja de quejarse y hacerse la víctima, llegan a un punto crítico en donde Serpina le dice a Uberto que va cerrar la puerta con llave para que no salga: "*Ohibo! Non occorre altro, io vo' cosi; non uscirete; io l'uscio a chiave chiudero*"¹⁸. Es aquí donde la rebelión de Serpina es más evidente y violenta. Al ser el ama de llaves conoce el funcionamiento doméstico de la casa, ella es prácticamente la dueña aunque no es reconocida como tal, para lograr su objetivo se radicaliza y parece ser que no cesará hasta conseguir lo que quiere, con esta acción ha tomado el poder. Este recitativo es el antecedente del aria *Stizzoso*¹⁹ en el transcurso de la cual mantiene prisionero a Uberto, no lo deja salir, ni vestirse y burlescamente reafirma que ella tiene el control de la situación.

En el siguiente recitativo Uberto está desesperado, es la primera vez que insulta directamente a Serpina: "*Scostati malvagia, vattene insolentacia*"²⁰, busca una salida a la situación en la que se encuentra y le ordena a Vespone que salga a buscarle una esposa: "*Vespone, in questo punto, in questo istante trovami una moglie, e sia anche un'a arpia, a suo dispetto io mi voglio accasare...*"²¹

¹⁵ Siempre en confrontación sé esta contigo.

¹⁶ Pero esto es bastante, se debe acabar.

¹⁷ Pero deberás llorar para siempre tu desgracia.

¹⁸ Pues bien, no fue para tanto, lo quiero así; no saldrás, la puerta cerraré con llave.

¹⁹ Rabioso, enojosito.

²⁰ Acércate malvada, vete insolentilla.

²¹ Vespone en este mismo instante, búscame una esposa, y aunque sea una arpía, por despecho me quiero casar.

A pesar de las órdenes que le da Vespone y de las amenazas a Serpina parece que Uberto no tiene capacidad de ser obedecido y hacia el final de este recitativo parece un poco resignado, actitud que mantiene en el dueto con el que termina el primer acto.

Por su parte Serpina dice por primera vez que se quiere casar con el patrón:

*“E prenderete me. Voleste dir mia sposa”*²²

En el dueto Serpina es arrogante y se muestra muy segura de ir tomando la delantera en esta especie de guerra que se ha establecido:

“Lo conosco, aquegli occhietti, che se ben voi te no, pur m’accenna no di si”.²³

Ante el rechazo y asombro de Uberto, ella empieza a utilizar su belleza y su encanto femenino para convencerlo: *“Ma perchè? Non son io bella, graziosa, e spiritosa? Su mirate: leggiadria, ve che brio, che maestà”*²⁴ Ella lo empieza a provocar sexualmente y lo reconoce, con esta nueva estrategia, Uberto empieza a ceder:

*“Ah costei, mi va tentando, quanto va che me la fa”*²⁵ Así termina el primer acto con un gran coqueteo entre los personajes.

El segundo acto inicia con un recitativo en donde Serpina se encuentra disfrazando a Vespone para que éste se haga pasar por un militar que fingirá ser su prometido: *“Or che fatto ti sei dalla mia parte, usa, Vespone ogn’arte: se l’ingano ha il suo effeto; se del padrone io giungo ad esser sposa, tu da me chiedi, e avrai, di casa sarai il secondo padrone”*.²⁶ Creo que esta frase es de particular importancia, en este texto Serpina se muestra decidida a lograr su objetivo. Al prometer a Vespone una posición privilegiada si la ayuda, logra la complicidad del criado e inclina la balanza a su favor.

Con la alianza Vespone-Serpina son dos contra uno, son capaces de engañar y de amenazar, a partir de este momento parece que ya no hay límites, que la guerra de conquista esta declarada, los que están a la ofensiva ven muy clara su victoria, conocen muy bien la conducta de Uberto, saben en que punto es vulnerable y son los que llevan la iniciativa, todo lo tienen planeado.

²² Y me tomareis a mí. Quisiste decir mi esposa

²³ Lo reconozco en esos ojos, que aunque dicen no, me guiñan que si.

²⁴ Y ¿por qué? ¿No soy bella, graciosa, vivaz? Mire arriba que alegría, que brío, que majestad.

²⁵ Ah me estas tentando cuanto va que me la haces.

²⁶ Ahora que te has puesto de mi parte, utiliza Vespone todo tu arte, si el engaño hace su efecto, si del patrón yo llego a ser su esposa, tu pídemelo y tendrás, de la casa serás el segundo patrón.

Por su parte Uberto no deja de tratar a Serpina con cierta ironía sin embargo, muchas veces la trata cariñosamente y con mucho respeto, incluso le sigue pidiendo permiso para salir: *“Io crederei che la mia serva adesso, anzi perder meglio, la mia padrona, D’uscir di casa mi darà il permesso”*.²⁷ En este encuentro, Serpina hábilmente le voltea la jugada a Uberto y lo empieza a chantajear: *Eh, signor, già per me finito é il gioco, e più tedio fra poco per me no sentirà*.²⁸ Tiene lugar una simpática discusión en donde Serpina le dice que ya encontró un marido. Con la intención de asustar y preocupar a Uberto inventa que su prometido es un violento militar *“Il capitán tempesta”*²⁹. Uberto, quien parece confundido, como si empezara a darse cuenta de que siente un cariño especial por su sirvienta: *“Me ne dispiacerebbe, al fin del bene io ti volli, e tu il sai”*.³⁰ A lo que Serpina responde con burla, pues sabe que Uberto no ha encontrado esposa: *“attenda a conservarsi, goda colla sua sposa amata, e di Serpina non si scordi affatto”*.³¹ Así termina este recitativo para dar paso al aria donde Serpina chantajea a Uberto: *“A Serpina penserete qualche volta, e qualche di e direte: Ah! Poverina, cara un tempo ella mi fu”*³². En otra parte del aria canta para ella misma (*para se*) con tono malicioso pues sabe que su patrón ya esta muy confundido: *“Ei mi par che gia pian piano, S’incomincia a intenerir”*.³³

El siguiente recitativo con su correspondiente aria, es el clímax de la obra, es un monologo bastante largo en donde Uberto expresa su terrible confusión, hace un recuento de los acontecimientos y de su relación con Serpina. La primera parte es una especie de consuelo para Serpina: *“Orsù, non dubitare, che di te mai non mi sapro scòrdare”*³⁴ situación que ella aprovecha para salir a buscar a su supuesto prometido y seguir incomodando a Uberto: *“Vuol vedere il mio sposo, Io manderò per lui. Giu strada ei si trattien”*³⁵. Ahora Uberto, sólo en el escenario, esta intrigado por la identidad del marido e imagina que éste violento capitán hará pagar a Serpina los males y desobediencias hechas al patrón: *“Or indovina chi sarà costui! Forse la penitenza farà così di quanto ella ha fatto al padrone”*³⁶. Empieza una parte muy bien construida,

²⁷ Yo creo que ahora mi criada, es más, mejor dicho mi patrona, me dará permiso de salir de la casa.

²⁸ Señor ya he terminado con el juego y más fastidio desde ahora por mi culpa no tendrá.

²⁹ El capitán Tempestad.

³⁰ No me desprecies, al fin muy bien yo te quiero y tú lo sabes.

³¹ Mientras tanto consérvese, goce con su amada esposa, y de Serpina no recuerde nada.

³² A Serpina recordareis alguna vez, y algún día, y diréis: ¡Ah! pobrecita a ella yo quise hace tiempo.

³³ Y me parece que ya poco a poco se comienza a enternecer.

³⁴ Pues bien no dudes, que no sabré olvidarme de ti.

³⁵ ¿Queréis conocer a mi esposo? Mandaré por él. En la calle esta esperando.

³⁶ ¡Adivina quién será ese! Tal vez la penitencia hará así de cuanto ella ha hecho al patrón.

que además es muy cómica. Está en verso y hay una frase positiva seguida de una negativa, todas estas frases giran en torno a la posibilidad de desposar a Serpina.

*“Per altro io penserei... Ma ella è serva...Ma il primo non saresti... Dunque, la sposeresti?... Basta... Eh no, no, non sia. Su, pensieri ribaldi andate via.”*³⁷ Este recitativo concluye en una confusión mayor, pues ahora Uberto tiene un poco más claro que si quiere a Serpina, aunque no sabe definir sus sentimientos, si es amor o amor paternal. Además, ella ya dejó en claro sus intenciones de casarse con él, pero para Uberto, de acuerdo con su clase social, no está bien visto casarse con una sirvienta. El texto del aria es muy ágil y nos muestra a través de repeticiones y algunos juegos de palabras la terrible confusión por la que pasa Uberto:

*“Son imbrogliato io gia; ho un certo che nel core che dir per me non so s’è amore, o s’è pietà.”*³⁸

Es interesante observar como la figura de poder representada por Uberto, el patrón, el más grande, el “Señor”, se ve debilitada por los hechos, las circunstancias y la abierta rebelión de sus empleados. Se encuentra solo, confundido, no sabe que decisión tomar, está desesperado y empieza a ceder ante las intenciones de Serpina incluso, reconoce la posibilidad de estar enamorado de su sirvienta.

Empieza el último recitativo que es el diálogo más largo de la obra, los tres personajes están en escena. Vespone disfrazado de militar en actitud amenazante, pide una dote de 4000 escudos, bastante exagerada para casarse con Serpina, Uberto se niega a pagarla, prefiere casarse con Serpina que pagar tan alta suma.

Este número es muy simpático, Serpina tiene que traducir todo lo que supuestamente dice Vespone y en varios momentos los personajes llegan a tal exaltación que están a punto de golpearse. Finalmente, se descubre la identidad de Vespone pero Uberto ya esta comprometido y acepta resignado que Serpina se ha salido con la suya.

La ópera culmina con un par de duetos finales muy festivos, en tono de celebración y júbilo, donde los personajes se congratulan de la próxima boda.

A lo largo de toda la ópera, los textos muestran un contenido pícaro y sexual que se reafirma en los duetos finales.

³⁷ De otra forma yo pensaría... Pero... ella es una sirvienta...Pero no serías el primero... Así que ¿la desposarías? ¡Basta! ¡Eh! No, no, no sea pensamientos pillastres fuera de aquí.

³⁸ Ya estoy enredado, siento algo en el corazón que para mí no sé si es amor o si es piedad.

Análisis musical

Estructura

En la estructura encontramos una simetría casi perfecta, la obra esta dividida en dos actos con la misma cantidad de números musicales. Un aria para cada personaje y un dueto, con sus correspondientes recitativos precedentes, y cabe señalar que a la introducción cantada por Uberto al principio de la ópera corresponde un segundo dueto al final del segundo acto para dar un total de 14 números musicales divididos en dos actos.

Primer acto

Introducción

Recitativo

Aria de Uberto

Forma A, B, A.

Tonalidad de Fa mayor

Recitativo

Aria de Serpina

Forma A, B, A.

Tonalidad de La mayor

Recitativo

Dueto

Forma A,B

Tonalidad de Sol mayor

Segundo acto

Recitativo

Aria de Serpina

Forma A,B,A,B, A,B.

tonalidad de Sol menor

Recitativo

Aria de Uberto

Forma A, B, A.

Tonalidad de mi bemol mayor

Recitativo

Dueto

forma A, A', B.

Tonalidad de La mayor

Dueto

Forma A, A'

Tonalidad de Re mayor.

Dada la gran extensión de la obra y la similitud estructural, armónica y melódica de los números musicales de la ópera, tanto en los recitativos como en las arias y duetos he decidido analizar solamente un recitativo y aria de Uberto. Me parecen los números más representativos del personaje que yo interpreto.

Es importante destacar que en los recitativos se desarrollan las acciones escénicas, todas las acciones se desarrollan en estos "diálogos cantados". Las arias generalmente son situaciones reflexivas o contemplativas, donde casi no hay interacción entre los personajes, al estilo de un monólogo.

Primer recitativo

Después de una introducción cantada por Uberto, que parece una pequeña aria construida en dos partes, A, B, en la tonalidad de Si bemol mayor, y en donde se hacen breves variaciones de un pequeño tema, se da pie al primer recitativo.

Tema A

*ALLEGRO
MODERATO*

UBERTO

A - spet - ta - - - re e non veni - re,

Tema B

A - spetta - re, sta - re a let - to, ben ser - vi - re, e non venire e non dor - mir e non gradi - re, :

Es importante destacar que los recitativos compuestos para esta ópera son recitativos secos, es decir que la orquesta no interviene en el acompañamiento, solo están escritos acordes para ser tocados por un clavecín, aunque en la práctica musical se acostumbre utilizar los instrumentos que conforman el bajo continuo. La conformación del bajo continuo es una decisión de los intérpretes para lograr los efectos que correspondan a los estados de ánimo por los que pasan los personajes o para darle énfasis a las situaciones dramáticas y cómicas de la obra. Las líneas de los recitativos son muy pobres pues solo están escritas sobre las notas de los acordes, con algunas notas de paso, todas las notas tienen duraciones muy breves con el objeto de darle continuidad y naturalidad a los diálogos o recitados y para hacerlos comprensibles al público.

La primera parte de este primer recitativo es un monólogo de Uberto que dura 28 compases, el texto está escrito en verso, a cada estrofa le corresponden frases musicales que caben más o menos en cuatro compases, después de los cuales generalmente se modula a una tonalidad vecina.

La primera frase "*Questo per me disgrazia...*" empieza con un acorde de dominante de la dominante en primera inversión, que resuelve a la dominante, el bajo se mueve por grado conjunto descendente para formar un acorde de séptima de dominante con la séptima en el bajo, para que por grado conjunto en el bajo llegue a la tónica en primera inversión que resuelve al cuarto grado para hacer una cadencia IV, V, I.:

UBERTO

Quest'è per me dis-grazia, son tre o-re che aspet-to, e la mia ser-va-por-

clavicembalo

-tarmi il ciocco-la-to non fa gra-zia; ed i-o d'uscire ho fret-ta. O flemma be-nedet-tal'

I IV V I

La segunda frase "O flemma benedetta!..." empieza en Do mayor, después de un compás le agrega la séptima, primero en la melodía y después en el acompañamiento, pasamos por Fa, el bajo se mantiene y las voces superiores forman un acorde de séptima de dominante y después parecería que se resolvería a Do mayor pero se resuelve a Mi mayor en primera inversión para empezar otra frase.

O flemma be_nedet_ta!

Or sì, che ve_do, che per esser sì buono con co_ste_i, la causa son di tutti ma_li
mie_i.

Este acorde de Mi mayor en primera inversión es una dominante de la dominante, que resuelve a Re mayor después de haber pasado por su respectiva dominante:

(chiama Serpina vicino alla scena) (a Vespone)
Serpi - na, Serpi - na... vien doma_ni. E tu al_tro che fa_i? A che quie_to ne

sta_i come un baloc_co?

El acorde de Re mayor cambia de posición a la primera inversión, para convertirse en un acorde de dominante de la dominante y resolver a un Do mayor, pero esta vez sin pasar por el IV grado casi exactamente igual que en la primera frase del recitativo:

La siguiente frase "*Gran fatto io m'ho cresciuta...*" empieza en la tonalidad de Sol mayor, en el siguiente compás va Do mayor para después modula Fa mayor y después le agrega la séptima en el bajo, para convertirse en dominante de Si bemol mayor en primera inversión, después Mi bemol mayor y después pasamos por Fa mayor con séptima para regresar a Do mayor en primera inversión

Se usa el mismo estilo de enlaces armónicos, al acorde de Do mayor en primera inversión se le agrega una séptima para llegar a Fa mayor, y se mantiene esta nota en el bajo pero las voces superiores cambian para formar una acorde de Sol mayor con séptima para resolver a Do mayor.

Ma bi-so-gna ri-solvermi in buon'o-ra...

E quest'altro habbion ci è morto an-co-ra.

La siguiente frase es la entrada de Serpina, a partir de este momento el recitativo será un diálogo, en lugar de resolver a Do mayor se sustituye por Re mayor en primera inversión, como dominante de Sol mayor, después el acorde cambia a Sol con séptima con un movimiento por grado conjunto en el bajo pasamos por Do mayor y nuevamente a Re mayor para resolver a Sol mayor, en esta resolución interviene Uberto.

SERPINA (a Verpone)

l'hai fi-ni-ta? Ho bi-so-guo che tu mi

UBE. SER.

sgridi? e pu-re io non sto comoda, ti dissi. Brava! E torna! se il padrone ha fretta, non l'ho

La armonía cambia Mi mayor en primera inversión para resolver a La mayor, Uberto exclama “*bravissima...*” en una quinta descendente.

UBE.

S
I_o, il sa-i? Bra-vis-sima

Los siguientes trece compases son una sucesión continua de los siguientes acordes: La mayor, La con séptima en tercera inversión, Re mayor, Sol mayor, La mayor, Mi mayor que se convierte en Mi con séptima de dominante que va a La mayor que por grado conjunto en el bajo se convierte a La con séptima de dominante y resuelve a Re mayor. Con un movimiento de grado conjunto en la soprano se convierte Re con séptima de dominante que resuelve a Sol mayor y después Do mayor y por grado conjunto ascendente a Fa mayor en el momento en que Serpina dice “*voglio esser rispettata...*”. Pergolesi usa constantemente este tipo de progresiones, a través de este gran movimiento expresa la inestabilidad que se genera en las repetidas discusiones de los personajes en conflicto. SER.

S
Di nuovo! or tuda senno vai stuzzi-can-do la pa-zien-za

(batte Vespoue) UBE.

S
mi-a, e vuoi che un par di schiaffi alfin ti di-a. O-là! do-ve si sta? o-là, Ser-pi-na!

SER. UBE. SER.

U
non ti vuoi fermare? La-sciatemi insegnare la creanza a quel birbo. Ma in presenza del padrone? A-

S
- dunque perchè io son serva ho da esser soprafat.ta, ho da esser maltrattat.ta! No, si -

S *a tempo*
- gnore, voglio esser rispet.ta.ta,
a tempo

La progresión cromática del Bajo sirve de elemento dramático a los deseos de Serpina: "esser riverita, como fossi padrona archipadrona padronissima", con una resolución a La menor.

S *Rec.*
voglio esser rive-ri.ta, come fossi pa_drona, arci_padrona, padro-
Rec.

S
- missi.ma

Uberto exclama "che diavolo...", con un apoyo de un acorde disminuido que resuelve a Si mayor

UBE.
Che dia_vo_lo ha Vos_signoria illustris_si_ma?

Los siguientes nueve compases, presentan una estructura armónica similar a la antes descrita, estructurada por acordes mayores y dominantes en un círculo de quintas descendentes a partir de Mi mayor que resuelve a Do mayor.

SER.

sen - tiam, che fu? Co -

UBE. SER. UBE. SER.

- testo imper - li - nen - te... Questo... tu?... Venne a me... Questo, t'ho det - to?... E con modi sì in -

UBE. (a Vespone) SER. UBE.

- propri... Questo, que - sto... Che sii tu ma - le - detto! Ma me la paghe - ra - i! Io costui t'invia - i...

SER. UBE.

Ed a che fa - re? A che far? non ti ho chiesto il ciocco - la - to, i - o?

Nuevamente al acorde de Do mayor se le agrega la séptima y resuelve a Fa mayor con sexta que resuelve a Mi mayor

Ben, e per questo?

UBE. SER. UBE.

E m'ha da u-scir l'a-nima aspet-tan-do che mi si porti? E quando voi prenderlo dovete? A-

x 45390 x

Se repite el recurso de sucesión de quintas que termina en Sol mayor que asciende sorpresivamente a La mayor para darle apoyo a la frase de Serpina "padrón mio bello..."

SER. U.

- desso. Quando? E vi par o-ra questa? È tempo ormai di dover da-si-na-re. Adunque? A-

S.

- dunque? io già nol prepa-ra-i: voi di uen ne fa-re-te, padron mio bel-lo, e ve ne chete-

S.

- re-te

En una audacia armónica, Pergolesi viaja de La mayor a Si bemol mayor, cuando Uberto dice *Vespone or che ho gia presso...*

UBE.

Vespo-ne, o-ra che ho pre- so gia il cioccolat-to,

El Si bemol mayor se convierte en dominante de Mi bemol mayor que abruptamente pasa a Fa mayor. Los últimos cuatro compases del recitativo son una cadencia hacia Fa mayor que sustenta la última frase de Uberto en el registro agudo con el texto *il giogo scuotero...*

Ube (Vespone ride)

dimmi: buon pro vi faccia e sa-ni-

SER. UBE.

-tà. Di che ri-de quell' a-sino? Di me, ch'io più flemma d'una bestia; ma io bestia non sa-

-rò, più flemma non avrò; il giogo scuote-rò e quel che non ho fatto alfin fa-rò.

Aria "Sempre in contrasti..."

Esta aria presenta la clásica forma del aria da capo del barroco A,B,A.
Con la indicación de *tempo Allegro Assai*, el aria esta construida sobre un tema que se presenta en la introducción de la orquesta, construido sobre la relación armónica I-IV-V7-I, en la tonalidad de Fa mayor.

UBERTO

Uberto canta el mismo tema y después hay una serie de progresiones melódicas en donde la orquesta responde siguiendo la progresión armónica.

(ii Serpina)

Sempre in contrasti con te si sta,.....con tesista, e qua e là; esu egiù;

U

es e no;

Una frase con notas largas nos lleva a Do mayor. Orquesta y voz al unísono despliegan un motivo construido sobre Do mayor, Sol V7 y Do mayor.

orquesto ba - - sti,ba - - sti,ba - sti; fi_nir si

U
può, fi_nir si può, fi_nir si può.

Un periodo B surge cuando Uberto le habla a Vespone sobre la relación armónica tónica- dominante en Do mayor.

(a Vespone)
Macheti pare?ah! macheti pare?ah! Hoio a cre-

U
- pare? Signor mio, no. Hoio a cre-pa-re? Signor mio, no. S

Quando se dirige a Serpina hay una variación de los giros melódicos en una relación armónica de V-I en Sol menor, que se traslada a la relación armónica I-V-I en Fa mayor

na)

sempre, sempre in con.

U

- tra - sti..... conte si sta,..... conte si sta, esu e giù; equa e là; or questo ba sti;

U

finir si può,..... finir si può,

En el Fa mayor se inicia una progresión armónica del bajo, que resuelve nuevamente a Fa mayor.

e sì e no, e no e sì, equa e là, e su e giù, e sì e

U
no, eno est, est e no; orquesto ba - - sti, ba - - sti, ba - sti; fi_nir si

U
può, fi_nir si può, fi_nir si può.

Al dirigersi a Vespone aparece el mismo material melódico antes descrito ahora en Fa mayor.

(a Vespone)

Mache ti pare? ah! mache ti pare? ah! ho io a cre_

U
- pa_re? signormio, no, ho io a cre_pa_re? signor mio, no,.....signor mio, no,..... signormio,

Con una cadencia en Fa mayor, por parte de la orquesta termina la parte A.

Musical score for Part A, ending with a cadence in F major. The score consists of three staves. The top staff is a single line with a final cadence symbol. The middle and bottom staves contain a complex melodic and harmonic passage, with the word "FINE" written above the final measure.

La parte B inicia en Fa menor y el material melódico se mueve por tonos y semitonos en la escala de Re menor hacia Si b menor.

(a Scipio)

Musical notation for the first staff of Part B, showing a melodic line in F minor.

Però do -

Musical notation for the second staff of Part B, showing a melodic line in F minor.

Musical notation for the third staff of Part B, showing a melodic line in F minor.

Musical score for Part B, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in F minor and features the lyrics: "vrai pur sem-pre pian - - - - - ge-re". The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef) with a complex melodic and harmonic passage.

Los siguientes cinco compases son una progresión que resuelve a Re menor, en ese momento se dirige a Vespone y utiliza el mismo material melódico antes usado pero en Re menor.

Musical notation for the first staff of the five-measure progression, showing a melodic line in D minor.

la tua dis -

Musical notation for the second staff of the five-measure progression, showing a melodic line in D minor.

Musical notation for the third staff of the five-measure progression, showing a melodic line in D minor.

(a Vespone)

U - gra-zia, e allor di - rai che ben ti sta, che ben ti sta, che ben ti sta. Chedici

U tu? non è co - sì? Ah! che!.. nol.. sì, ma, ma co - sì è,

U ma così è, ma così è.

La parte B termina en Re menor, Pergolesi escribe un puente de tres compases en donde establece la cadencia V7-I a Fa mayor, lo que permite hacer el Da capo a la parte A.

. D.C. stao al Fine

Sugerencias de interpretación

El personaje de Uberto demanda del interprete un dominio de todo el registro de la tesitura ya que la parte está escrita en una extensión de más de dos octavas. Al mismo tiempo, los recitativos se mantienen en el registro agudo y de manera súbita la línea desciende al registro grave.

Se requiere una condición vocal y emocional enfocada a la resistencia dado que Uberto se mantiene en un estado de exaltación, confusión y enojo.

Por otra parte, los recitativos demandan un dominio de la textualidad debido a la rapidez de su ejecución y a las múltiples repeticiones, además de los juegos de palabras que expresan el carácter bufo de la obra.

La interpretación musical requiere también de una preparación escénica y física para representar a un hombre maduro en una relación con una mujer joven y coqueta que lo confronta con el deseo y altera su estado cotidiano.

III.- El Teléfono

Datos biográficos del autor

Gian Carlo Menotti nació el 7 de julio de 1911 en Cadegliano, Italia. Desde pequeño estudió música bajo la guía de su madre y a los 7 años ya había compuesto sus primeras canciones, cuatro años más tarde escribió la letra y música de su primera ópera *The Death of Pierrot*. En 1923 comenzó sus estudios formales de música en el conservatorio Verdi de Milán; después de la muerte de su padre se estableció en los Estados Unidos donde ingresó al Instituto Curtis de Filadelfia, donde estudió composición con Rosario Scalero.

Su primera ópera en el ámbito profesional fue, *Amelia Goes to the Ball*, ópera en un acto estrenada en abril de 1937 en Filadelfia. En esta ópera Menotti recupera la ligereza de la antigua ópera bufa en el lenguaje moderno, el desarrollo tiene la misma forma vertiginosa y el humor de cualquier autor del siglo XVIII. Gracias al éxito de esta comedia The National Broadcasting Company le comisionó para escribir una ópera especialmente para la radio, *The Old Maid and the Thief*. Siguió, su primer ballet, *Sebastian* en 1944 y su concierto para piano de 1945.

En 1946 estrenó *The Medium* en Nueva York y poco tiempo después *The Telephone*, ambas gozaron de gran éxito internacional.

The Consul, drama musical en tres actos, se estrenó en 1950 y ganó el Pulitzer Prize y the New York Drama Critics Circle Award como el mejor trabajo musical de 1954.

Uno de sus trabajos más conocidos es sin duda el cuento de navidad, *Amahl and the Night Visitors*, compuesta para la cadena de televisión NBC en 1951, que se llevó también a los escenarios y se estrenó en 1952 en Nueva York.

Menotti ha compuesto y escrito el libreto de 22 óperas, la mayoría en inglés con excepción de las primeras que fueron escritas en italiano. Destaca recientemente *Goya* escrita en 1986 especialmente para el tenor Plácido Domingo y la ópera de Washington. Además ha escrito numerosos conciertos, ballets, obras corales y canciones. Se distinguió también como libretista al escribir los textos de todas sus óperas y de algunas de Samuel Barber.

En 1958 fundó The Festival Two Worlds, en Spoleto Italia. Desde entonces se realiza año con año como uno de los festivales más importantes de colaboración cultural entre Europa y América. Fue director de la ópera de Roma.

La ópera en el siglo XX

Varios acontecimientos históricos y sociales importantes suceden a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX: el apogeo capitalista, la gran depresión económica en los Estados Unidos, la revolución Rusa, los nacionalismos exacerbados que dan paso a los fascismos y por supuesto las dos guerras mundiales.

Por lo que se refiere a las expresiones artísticas, este periodo está marcado por el surgimiento de las vanguardias, la ruptura con el academicismo y una experimentación constante en todos los campos y disciplinas artísticas.

La ópera no permaneció ajena a estos deseos de cambio que cuestionaban los parámetros estéticos postrománticos. El siglo XX operístico se inicia con el estreno en 1902 de *Pelléas et Mélisande*, de Debussy, que marca el camino de lo que será la actitud de los compositores de ópera del siglo XX. En la ópera, como en las otras disciplinas artísticas los creadores buscan expandir los límites de las estructuras musicales y formales, buscan lenguajes personales y como consecuencia se inicia un proceso de distanciamiento del público.

El arte postimpresionista renuncia a toda alusión de la realidad, todas las vanguardias se apartan de la afirmación de la realidad. Este tipo de arte moderno no busca reproducir la naturaleza, su relación con la naturaleza y la realidad es la de violarla. Cuando nos enfrentamos al arte de las vanguardias percibimos en medio de las diferencias un segundo mundo, un mundo imaginario, que representa una forma de existencia que no es compatible con la realidad.

El arte moderno es un arte que olvida las atractivas formas, tonos y colores del impresionismo, destruye los valores pictóricos en la pintura, el sentimiento y las imágenes cuidadosas y coherentes en la poesía, y la melodía y la tonalidad en la música. Implica huir y rechazar todo lo agradable y placentero, todo lo decorativo y gracioso. Debussy puso música a los colores y a las atmósferas, borró la línea melódica, frenó el ritmo, transformó los enlaces de acordes de la armonía funcional y la transformó en un mundo mágico, dejó de lado el sentimentalismo del romanticismo alemán y tendencia antirromántica que se acentuaría en la obra de Schoenberg y Stravinsky. La intención es escribir, componer y pintar con la inteligencia, no desde las emociones, hay un deseo de escapar de la estética sensual de la época impresionista. El rechazo a la sensualidad del arte anterior es tal que el artista se niega a usar los medios de expresión del pasado y prefiere crearse un lenguaje propio, como lo hicieron en diferentes disciplinas Rimbaud, Schoenberg y Picasso.

Puccini, muerto en 1924, es el último compositor post-romántico, *verista*, sus óperas convocan a grandes audiencias en los teatros. Casi todas las grandes óperas contemporáneas que buscaron crear nuevos lenguajes y estructuras diferentes, son propuestas difíciles para el oído del espectador medio, en especial las creadas en la estética del atonalismo.

Después de la segunda guerra, la influencia del cine y la televisión y los medios de comunicación se hace cada vez más evidente en el arte contemporáneo. En esta época se empieza a considerar como grandes artistas a los directores y estrellas de Hollywood, a los que logran en *Broadway* obras musicales que permanecen durante largas temporadas, se reconoce como buenos a los autores de *Best sellers*. Surge un tipo de arte preocupado por la frivolidad y los placeres inmediatos, el arte *pop*, quizá un arte intrascendente, pero sí un arte que no cuestiona.

Los medios de comunicación pretenden llegar a las grandes masas ofreciendo productos, por medio de los cuales se accede a una vida llena de comodidad y placeres de la vida frívola.

El quehacer operístico de Menotti surge y se inscribe influenciado y en medio de todas estas tendencias, se le podría describir como un *verista* por la temática de sus obras que expresan una problemática muy ligada a la realidad. Aunque su lenguaje musical es moderno, nunca se separa de la tonalidad, ni busca la creación de nuevas sonoridades o lenguajes musicales. La función que le otorga a la música enfatiza la creación de atmósferas y realza los acontecimientos dramáticos que expone problemas de su época.

El gran éxito de Menotti se basa en su gran sentido de la historia y su realización escénica. Menotti es un *verista*, un naturalista convencido que combina su realismo con muchos otros elementos. Hay espectadores que no llegan a tener conciencia de su música, ya que ésta se ha puesto al servicio de la atmósfera y los acontecimientos dramáticos. La crítica especializada trata con dureza las creaciones de Menotti: afirma que su música es una mezcla trivial de efectos de Puccini y Strauss, voluble, rutinaria y primitiva.

Sin embargo, sus óperas han llegado a los teatros más importantes del mundo, han conmovido profundamente y entretenido a millones de personas a través de la radio y la televisión. Han expuesto problemas actuales y levantado polémicas, han puesto en el escenario figuras fascinantes y extrañas que realzan la complejidad psicológica del ser humano y que ofrecen otra visión de la realidad.

Análisis del texto

El texto de *El Teléfono* fue escrito en 1947 por el mismo Menotti y se caracteriza por su agilidad y humorismo. Menotti titula *The Telephone or l'amour a trois, opera buffa in one act* a esta pequeña ópera de cámara de no más de media hora, en donde se narra un encuentro entre un hombre y una mujer jóvenes, Ben y Lucy, que tienen la pretensión de casarse. La comunicación entre ellos se ve interrumpida constantemente cada vez que suena el teléfono. Ben se da cuenta que el teléfono capta toda la atención y energía de Lucy, que éste se ha convertido en un tercer personaje inseparable e incondicional de ella y, para poder conversar, Ben tiene que hacer uso de él y aceptarlo como parte de su contexto familiar. El teléfono, un elemento físico, un objeto tecnológico, un medio de comunicación, irrumpe, trastorna y modifica las comunicaciones en el ámbito familiar y social, los humanos, consciente o inconscientemente, tendrán que modificar y adaptar sus formas de comunicación a este nuevo elemento. Menotti, se da cuenta de este fenómeno y lo aborda y lo critica como tema de su ópera, le da otra dimensión, lo ridiculiza, lo vuelve una comedia, para tener mayor acercamiento con el público. Habría que destacar la inserción en el título de la famosa frase en francés *la amour a trois*, creo que a través de ésta frase, Menotti intenta decirnos que en la actualidad las comunicaciones han tenido que transformarse, siempre interviene un elemento externo, las relaciones amorosas ya no son de dos personas, ahora son de tres y el tercero es un objeto.

Menotti nos presenta a Ben como un personaje tímido, en el texto no se observa una personalidad muy definida en comparación con la de Lucy que es más clara y está mucho más presente en la obra, incluso sus intervenciones son más largas y constantes. Ben está enamorado de Lucy pero su mayor preocupación es la propuesta de matrimonio, a pesar de su deseo no sabe expresárselo, no sabe como decirlo, es demasiado tímido y está muy nervioso por la situación. Carece de decisión, de contundencia y fuerza para captar la atención de Lucy. Por la inminencia del viaje que tiene que realizar, se ve obligado a expresar sus sentimientos e intenciones hacia Lucy, tal vez esté planeando dejar todo en orden con su relación, para irse al viaje un poco más seguro de si mismo. Intenta varias veces hablar con ella pero no lo logra, quizá también esté un poco triste porque tiene que partir y desconoce el destino de su relación. Menotti no nos dice nada del nivel económico de Ben es claro que no es pobre pero no hay referencia que nos indique que es rico, por lo que supongo es un individuo de clase media, tal vez un agente de ventas que tiene que viajar. Como muchos norteamericanos

de la época, busca formar una familia y a través de ella y del trabajo, consolidar una posición social dentro de la sociedad norteamericana, basada en el auge económico después de la guerra y de la consolidación del esquema capitalista de mercado y que se expresa en las frases *american dream*, *american way of life*.

Desde esta perspectiva de interpretación, tanto Ben como Lucy pueden ser personajes que han emigrado de un pequeño pueblo a la gran ciudad en busca de oportunidades. Para Ben la relación con Lucy puede ser también una oportunidad del matrimonio y de formar una familia. Tal vez, parte de esta timidez y nerviosismo procedan de una cierta presión que Ben se impone ante la inconveniencia de su viaje y de la necesidad de sentirse seguro de su relación con Lucy, puerta de entrada a la felicidad.

Hacia la mitad de la obra Ben se da cuenta que no está sólo con Lucy hay un tercer personaje en escena: el teléfono. En este momento el teléfono es quien ofrece a Lucy la posibilidad de estar presente en la sociedad, es su vínculo, su pase de acceso, a través de las llamadas telefónicas establece su posición social e interactúa con sus semejantes.

Después de algunos momentos de desesperación francamente cómicos. Ben asume que no puede competir con el personaje del teléfono por lo que tiene que utilizarlo para sus fines, hacerlo su aliado. Al fin y al cabo el teléfono es un medio de comunicación, a través puede logra proponer matrimonio a Lucy, con la garantía de que será escuchado. El teléfono también brinda la oportunidad a Ben de no enfrentar a Lucy personalmente, de no estar presente, de no sentirse intimidado por la presencia física de Lucy que es excesiva.

Cuando Ben realiza la llamada telefónica y finalmente le propone matrimonio, ambos personajes han logrado su objetivo, se han declarado su amor y están comprometidos para casarse.

Gracias a la intervención del objeto maravilloso del teléfono, que ha sido el vehículo de su amor, han logrado consolidar sus sueños, por ello no podrán olvidarlo, así, establecen también un compromiso con el teléfono y prometen usarlo, por lo menos, una vez cada día.

Para comprender la personalidad de Ben es importante hacer una interpretación del personaje de Lucy. Ella se presenta como un personaje en extremo frívolo, es el estereotipo de mujer que es capaz de comprar todo lo que le ofrecen, mujer que está al pendiente de los adelantos tecnológicos y que tiene la convicción de que a través de ellos su vida será más cómoda. Su personaje se da a conocer por sus conversaciones telefónicas en las cuales no habla de nada que sea en verdad importante y trascendente,

habla de los demás, participa de chismes, es ridícula, vanal, excesiva, empalagosa. Sin embargo, muestra un aspecto un poco menos frívolo, los sentimientos hacia Ben, que cuando él se ausenta ella se siente deprimida.

La relación que se establece entre los personajes es a través de elementos externos, cuando hay un objeto de por medio es cuando hay comunicación directa entre ellos. Esto sucede al principio de la ópera cuando Lucy abre el regalo de Ben y cuando él le llama por teléfono para proponerle matrimonio. Es una relación en donde están de por medio los intereses personales y también materiales de los personajes, a pesar de ser una relación de pareja no están presente ni la pasión ni el enamoramiento, lo que se encuentra en primer plano es lo que cada personaje le pueda ofrecer al otro en aras de una estabilidad material en una sociedad de consumo.

A continuación se presenta una breve exposición que justifica la interpretación anterior. La obra empieza con Lucy contenta por el regalo que Ben le acaba de hacer, Ben anuncia que tiene algo importante que decirle, dice que tiene que salir de viaje, su tren sale en una hora y que antes de irse tiene que preguntarle algo, y además le dice que siempre le ha gustado mucho, agrega que si después de su regreso podría considerar algo, pero no encuentra las palabras exactas para decir y en eso suena el teléfono.

Esta se puede considerar la primera parte de la obra tanto en el texto como en la música, los diálogos fueron puestos en música en un estilo de recitativo, con pequeñas intervenciones del piano y de la orquesta que podrían reflejar los estados de ánimo de los personajes, o la atmósfera de suspenso e indecisión que el autor quiso plantear.

En el momento que Lucy contesta el teléfono empieza un monólogo que en el ámbito musical podría considerarse un aria de Lucy, su primer interlocutor es Margaret, tal vez una amiga cercana o un familiar, la música cambia, hay una melodía alegre y pegajosa. Lucy habla demasiado, pero de cosas intrascendentes, pregunta por amigos, familiares y hasta por las mascotas, termina burlándose de la noticia de que un par de amigos, Jean y Paul, se van casar próximamente.

Me parece que la reacción ante la noticia del matrimonio de los amigos es demasiado exagerada, por lo que interpreto que quizá sea una especie de envidia, ya que ella es soltera y para las mujeres de ese tiempo es muy importante el matrimonio.

A partir de este momento Ben pierde contacto con Lucy, ella ya no le hace caso, a pesar de su insistencia sobre la importancia de lo que le va a comunicar.

Cuando Ben esta a punto de hablar, el teléfono suena nuevamente, esta vez es un amigo, George, quien enojado reclama a Lucy haber sugerido que mantiene una relación con Joe.

Como siempre, Lucy reacciona exageradamente y rompe en llanto cuando se da cuenta que George le ha colgado. Ben trata de consolarla pero es imposible, en ese momento se da cuenta de que su enemigo es ese objeto y para deshacerse de él decide corta el cable. Lucy aparece a defender a su tesoro, hay una nueva discusión en donde ella explica que tiene que llamar a Pamela para contarle lo acontecido con George. Esta llamada podría interpretarse como una liberación de la culpa, de alguna manera se siente libre al confesar su participación en el chisme.

Mientras Lucy habla con Pamela, Ben se da cuenta de que la llamada es interminable y de que se le está haciendo tarde, entonces decide irse. Al darse cuenta de que esta sola, se pregunta por Ben y extrañamente se siente un poco deprimida. El teléfono suena nuevamente, es Ben quien le propone matrimonio, Lucy acepta y cierran el compromiso matrimonial con un nuevo compromiso, valga la redundancia, de llamarse todos los días por teléfono.

Es obvio que estos personajes ya tienen una relación, se conocen desde tiempo anterior al momento en que sucede la ópera, ya esperan una respuesta determinada a sus acciones dentro de la relación.

Ben esta enamorado de Lucy y aunque se muestre tan tímido, casi esta seguro de obtener una respuesta positiva, es paciente hasta cierto punto, paciencia de enamorado, el verdadero problema al que se enfrenta estriba en cómo expresarse, en cómo encontrar el momento indicado, en cómo captar la atención de Lucy. Por su parte, Lucy parece muy segura de si misma cuando esta hablando por teléfono, cuando no, es inestable e impaciente, el teléfono le da la oportunidad de hablar, de liberarse, de expresarse, de sentirse alguien importante en la vida de los demás.

Las características de los personajes de Menotti pueden ser interpretadas como una crítica de las tendencias sociales de su tiempo, como una crítica al materialismo provocado por el surgimiento de los medios masivos de comunicación y también como una crítica de la disfunción en la comunicación familiar. Los diálogos de los personajes dejan ver que las relaciones ya no son exclusivamente personales, los individuos también establecen relaciones con los objetos y con la tecnología, la publicidad

creciente permite que muchas personas dependan de los adelantos tecnológicos para comunicarse y establecer sus relaciones en la sociedad. La lectura que hago del texto de Menotti es sobre el hecho de que las personas en el mundo contemporáneo no son conscientes de la dependencia que establecen con los objetos y los introducen como parte fundamental de su vida, lo que irremediablemente cambia o altera su manera de relacionarse con las demás personas.

Análisis musical

Esta pequeña ópera de cámara comienza, como la mayoría de las óperas, con una obertura dividida en dos partes. La primera, parte A, *allegro vivace*, está en la tonalidad de Re mayor y construida sobre un tema alegre y afirmativo que se repite dos veces. La segunda parte, o parte B, en la tonalidad de Sol mayor está en ritmo ternario, la indicación de tempo es *Andantino*, presenta una melodía definida, un *cantabile* llevado por el oboe.

Tema A Allegro vivace

Piano *ff*

mf

1

4 Tema B Andantino

f *p dolce*

espr.

Al finalizar el tema B de la obertura un *Allegro vivace* sirve de puente temático armónico a la presentación de los personajes Hay un puente, que desemboca en la primera intervención de Lucy. Hay una primera sección que es un gran un recitativo que antecede a la primer aria de Lucy. En general todas las intervenciones de los personajes cuando están dialogando entre ellos son recitativos, los personajes cantan arias cuando están solos y en este caso en particular cuando el personaje Lucy esta al teléfono y no podemos escuchar lo que su interlocutor le dice, de manera similar a la ópera buffa del siglo XVIII. Menotti alterna indistintamente el recitativo acompañado, es decir con intervenciones orquestales, con el recitativo seco, cantado sobre la base de un acorde. Hay ocasiones en que los recitados están *a capella*. Menotti ofrece gran libertad rítmica en los recitativo su primera indicación para Lucy es *freely* y para el personaje de Ben es *liberamente*, incluso rompe la limitación del compás para que el texto fluya con libertad

Puente

Recitado

Lucy (freely) (librement) (she unwraps a piece of abstract sculpture) (elle dégage de l'emballage une sculpture abstraite)

Oh! Just what I want - ed.
Oh! c'est tout à fait ce que je vou-lais.

Bco

5

ff

Ejemplo de recitativo *acompañato*.

Lucy

Ben

(liberamente)

Now Lu-cy, I've some-thing to
Lu - cie, - J'ai quel-que chose à vous

⑥

p leggerissimo

mf

Lucy

Ben

(liber.)

Oh, dear! When are you go-ing?
Oh, cher, et vous par-tez, quand?

tell you. I'm go-ing a - way. My train leaves in an
dire. Je pars en voy - age. Mon train part dans une

Menotti introduce un motivo que se repite cinco veces en diferentes partes de la obra, siempre antes o durante una intervención de Ben o antes de que suene el teléfono, desde mi punto de vista representa la indecisión de Ben. Este pequeño *leit motiv*, al que llamaremos de la indecisión, es una sucesión de acordes disminuídos en un compás de 4/4 que expresa una atmósfera de incertidumbre y suspenso.

Menotti representa el sonido del timbre del teléfono también con un *leit motiv* que es un trino seguido de una escala.

Lucy

Ben

Yes, dear?
Oui, cher?

Poco meno

You know how much I've always liked you...
Vous sa - vez bien que je vous trouve...

Well, then... I was just
char-manta... je vou-lais sa-

Las tres ocasiones en las que Lucy sostiene conversaciones por teléfono son presentadas como arias. La primera de ellas es la más extensa, esta escrita en la tonalidad de Sol mayor y presenta la forma A, B, C, A, C, B, A.

Tema A:

Allegro

Lucy

lo! Hel-lo? Oh, Mar-ga-ret, it's you. I am so glad you called, I was just
lo?. Al-lo? O Mar-ga-ret, c'est toi comme c'est gen-til vraiment et quel plai-

8.

Lucy

think-ing of you. It's been a long time since you called me.
sir d'en-tendre en-fin ta voix, a - près des siècles. —

9.

Lucy

Who? I? I can-not come to-night. No, my dear, I'm not
Qui? Moi? Ce soir c'est im-pos-sible. Non, ma chère, je ne

El tema B esta en Re mayor y es un tema más *cantabile* y lírico, parecido al tema B de la obertura.

Un poco meno mosso

And Et how are you? And how is John? And how is Jean? You must tell them that I
Et toi, mon chou? Comment va Jean? Comment va Peg? Dis leur bien mes a - mi -

12

a tempo
P sonoro e dolce

Lucy Nat - a - lie, and how is Ro - sa - lie? I hope she's got - ten o - ver her cold. And
Jo - sé - phine, com - ment va Ma - ri - lou? J'es - père que son gros rhume est pas - sé. Et

Lucy send them my love. And how is Ur - su - la, and how is
tiés à tous deux. Com - ment va Ca - ro - line, com - ment va

El tema C también esta en Re mayor, esta construido sobre una base rítmica de tresillos, la melodía es una vocalización que va hasta la zona del sobragudo del registro de la soprano que representa la risa exagerada de Lucy.

Allegro con brio (avec un signe de tête)

Ha! ha! Ha!

13

f brillante

Detailed description: This system contains two staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features a melodic line with eighth notes and rests, with the lyrics "Ha! ha! Ha!" written below. Above the staff, there are markings for triplets and a fermata. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, providing harmonic support with chords and moving lines.

Lucy

ha! Ha! ha!

(shaking her head)
(elle secoue la tête)

Detailed description: This system continues the musical piece. The top staff is labeled "Lucy" and contains the vocal line. The lyrics "ha! Ha! ha!" are written below the staff. Above the staff, there are markings for triplets and a fermata. The bottom two staves are the piano accompaniment, showing the harmonic structure and dynamics.

Empieza un recitativo seco sobre una sucesión de acordes arpegiados, Mi mayor, Fa mayor con séptima, Mi menor con novena menor, La menor con oncenava.

That was Mar - ga - rett!
C'é - tait Mar - ga - rett!

Detailed description: This block shows a short musical phrase in a single staff. The lyrics "That was Mar - ga - rett!" and "C'é - tait Mar - ga - rett!" are written below the staff. Above the staff, there are markings for triplets and a fermata. Below the staff, there are two empty staves, likely representing the piano accompaniment for this phrase.

Ben
 Is-n't she fun-ny!
 Elle est si drô-le,
 Would you like to know what she told me?
 Vous lez vous sa-voir c'quellera-conte?
 You don't say.
 Ah, vrai-ment.
 She is a scream!
 Plus drôle que tout!

Nuevamente aparece el *leitmotiv* de la incertidumbre de Ben seguido del *leitmotiv* del teléfono.

Ben
 I'd love to but not now... It is getting late and there is so much I have to tell you.
 Sans dou-te, mais pas main'tenant... car il se fait tard et ihi tant de choses encoro à vous dire.
 All right, go art bien, j'é-

#1735

Lucy
 on. coule.
 What is it, dar-ling?
 De quoi s'a-git-il?
 Ex - Vous per-met -
 (the telephone rings)
 (sonnerie du téléphone)

Hay una frase que es igual al principio del aria pasada, pero se descompone en frases alternadas de intervenciones del piano en cambios de compás constante.

cuse me. Hel - lo? Hel - lo? What are you say - ing?
 tez? Al - lo? Al - lo? Qu'est-ce que vous dites?_

Lucy
 What num - ber do you want?
 Quel nu - mé - ro de - man - dez - vous?

Lucy
 Wrong num - ber!
 Au di - able!

rall. **Allegro** *Ancora più mosso*

Continua una frase larga en Mi menor y compás de $\frac{3}{4}$ y un pedal sobre un mi grave, esta parte pertenece a un recitativo, pero lo interesante es que a pesar de ser un recitativo, la melodía esta acompañada por la orquesta como en el estilo *arioso* de la ópera antigua.

Lucy
 Why must they al - ways pick on me when they get the wrong num - ber?
 C'est tou - jours moi qui suis vic - time des faux nu - mé - ros, pour -

Lucy
quoi?

Ben
Why, in - deed!
Oui, pour - quoi!

Nuevamente aparece el leitmotiv de la incertidumbre.

But now will you please
Maint'nant je vous prie,

22 Poco meno

Lucy marca el teléfono, esto se representa por una sucesión de acordes, arpegiados.

Superposición de
acordes

(Lucy dials)
(elle compose le numéro)

Do mayor y Si mayor
+ Ag^m Si mayor

Mi mayor

Mi menor/mayor

Igual al 20 acorde
Mi menor/mayor

La menor con ga menor

41735

Suena el tema B de la obertura en la tonalidad de La mayor, que en este momento representa el tiempo que transcurre mientras la operadora le dice a Lucy que hora es.

Andantino (23)

p dolce

Continúa un pequeño recitado a capella al que le sigue un recitativo acompañado por la orquesta con una disolución del lenguaje tonal, que puede tener varias interpretaciones acordes por terceras o acorde por cuartas. Este rompimiento tonal y contraste rítmico representan la primera discusión entre los personajes.

(she hangs up)
(elle raccroche)
(recit.)

Lucy

It is four - fif - teen and three and a half sec - onds.
Il est quatre heures douze et quinze se,cond' et d'mie.

Ben

Thank you. But
Mer - ci, mais

Allegro

Lucy

Ben

Of course, what else have I done?
Je vous é - cou - te, mon cher!

now, please, will you lis - ten to me?
en - fin, vou - lez vous m'en - ten - dre?

Allegro

f *sacco*

Ben trata nuevamente a través de una frase dubitativa y tímida proponer matrimonio, suena el leitmotiv de la indecisión de Ben, nuevamente es interrumpido por el teléfono. Esta vez Menotti no usa el *leitmotiv* del teléfono simplemente anota en la partitura: *the telephone rings*, se entiende que en la puesta en escena se incluye un timbre que suena como timbre de teléfono.

Lucy

Ben

Go on then.
Al - lez - y.

Well, as we were say - ing, you know how much I've al - ways
Donc, com - m' nous di - sions, vous sa - vez bien que vous me plai -

(24)

p

La siguiente llamada, con George como interlocutor reclamándole algo a Lucy, se puede considerar una pequeña aria. Es un *Allegro agitato* escrito en ritmo ternario. Hay un cambio de armadura al modo menor, se combinan acordes disminuídos y hay una cadencia a Fa menor. Esta sección es la más agresiva de la obra, la orquestación es muy densa y las trompetas hacen imitaciones del tema, la melodía nos presenta varios saltos muy bruscos de hasta una décima, intercalados por escalas y arpeggios que desembocan en notas muy agudas para expresar el desconcierto y la exaltación de Lucy. Esta sección concluye con un acorde de Mi mayor en un registro agudo sobre un bajo de Do sostenido.

Allegro agitato

Lucy

Hel - lo? Hel - lo? _____ Why,
 Al - lo? Al - lo? _____ O

Lucy

George, it's you! _____ But why must you scream at me so! _____
 Georges, c'est vous! _____ Pour-quoi me par-ler sur ce ton! _____

Lucy

— What do you mean! Who ev - e - told it to you? I
 — Que di-tes vous? (25) Qui a bien pu vous dire ça? Ja -

Lucy

nev - ers said that a-bout you! If you don't be - lieve me you can call up Phyl-lis!
 mais, j'en'ai dit ça de vous! Mais té-lé- pho - nez donc plu-tôt à Ger-mai-nel!

La siguiente sección es una *arioso* donde Ben trata de consolar a Lucy y le ruega que se calme con una melodía que es casi un pedal en la nota Sol en la tonalidad de Do mayor, y con un par de saltos de cuarta y cambios armónicos al final de la frase para expresar su propia desesperación, pues no puede expresar sus sentimientos.

Allegrett
Ben

Ben

Lis-ten, Lu - cy, lis - ten, now don't you cry, -don't you cry. There is something I must
O ma chère pe - tite Lu - cie, cal-méz vous, cal-mez-vous. Car il faut que je vous

pp legato

Ben

tell you. Lis-ten, Lu - cy, lis - ten, dear, don't you cry, don't you cry. Lift your face and dry your
parole. O ma chère pe - tite Lu - cie, cal-moz-vous, cal-mez-vous, et sé - chez plu - tôt vos
poco rall.

Lucy (recit.)

Lucy

Oh, you don't un - der - stand!
Oh! vous ne com - pre - nez pas!

Ben

tears. Lis-ten, Lu - cy, lis - ten, dear, don't you cry, don't you cry.
larmes. O ma chère pe - tite Lu - cie, es - su - yez vos beaux yeux.

41735

La siguiente sección *Andante* se le puede considerar un aria, esta en ritmo ternario en la tonalidad de Do menor. En este andante, Menotti, trata de expresar el hartazgo de Ben a través del recurso del *obstinato* utilizado de manera flexible, la figura rítmica esta presente en toda la pieza aunque presenta variaciones pero aun así no deja de percibirse un ritmo muy estable. La melodía es muy *cantabile* y expresa tristeza y hastío. Tiene tres partes A, B, A.

Andante

Ben

Ben

Try a - gain and a - gain. What else can a man do ex - cept wait and then
 ne peut faire un pauvre homme. es - pe - rer et at - tendre et en - core et en -

Ben

try and wait and then try once a - gain? I'd rath - er con - tend with lov - er, hus - band, or
 core, en - core es - pe - rer et at - tendre. Il vaut mieux bra - ver u - n'è - m'ère, un a -

Ben

in - laws, than this two - head - ed mon - ster who comes un - asked and de - vours my -
 mant que ce monstre à deu - x têtes qui s'a - mène tou - jours au mau - vais mo -

Ben

day. For this thing can't be chal-lenged, can't be poi-soned or
 ment. Mais com-ment le com - bat - tre par le fer, le poi -

(29)

Ben

drowned. It has hundreds of lives and miles of um-bil - i - cal cord.
 son, quand il a un in - ter - mi - na - ble cor - don om - bi - li - cal.

Hay un puente musical largo en donde Menotti anota que Ben se da cuenta que hay unas tijeras en la mesa, las toma con la intención de cortar el cable del teléfono acción que no puede concluir por que se ve interrumpido por el timbre del teléfono y la irrupción de Lucy. Continúa un recitativo largo entre los dos personajes con algunas intempestivas interrupciones de la orquesta, esto termina con un contrapunto a capella sobre una escala dórica en la nota Mi.

(He notices a pair of scissors on a table. He arms himself with them and approaches the
 (Il aperçoit sur la table une grande paire de ciseaux. Armé des ciseaux il s'approche du

Ben

(30) Allegro

pp

telephone slowly and menacingly)
 téléphone avec lenteur et d'un air menaçant)

Ben

Poco più mosso

(Suddenly the telephone rings out loudly and desperately, like a child crying for help)
 (A ce moment le téléphone se met à sonner très fort, à coups répétés, comme un petit enfant qui appelle au secours)

(Lucy rushes in and takes the telephone protectingly in her arms)
 (Lucie rentre en courant, et saisit le téléphone dans ses bras pour le protéger)

Andante moderato

Lucy

You
Ah!

(liberamente)

Lucy

wick-ed man! What were you do-ing to it? The
 scé-lé-rat! Qu'al-liez vous lui faire? Le

Ben

I... I was on-ly try-ing...
 Je... j'és-say-ais seul-ment...

mp secco

p

Lucy
 poor thing! Shame on you! Put them down!
 pau - vre! Quell' hon-te! Don-nez - ça!

Ben
 I as-sure you it was
 Je n'ai fait que me dé -

mf

Lucy
 You must have hit it first!
 Vous l'a - vez pro-vo - qué!

Ben
 all in self - de-fence.
 fen-dre con - tre lui.

Lucy
 Yes, dear, but first I must call up
 Oui, cher, quand j'ai-rai té-lé-pho - né à

Ben
 (decl.)
 Lu-cy, can we two have a qui-et talk?
 Lu-cie, pou-vons-nous cau-ser tran-quill-ment?

Lucy Pam-e-la. I must tell her of my quar-rel with
Pa-me-la. Je dois lui ra-con-ter ma brouille a-vec

Ben Pam-e-la? Why must you call her now?
Pa-me-la? Mais pour-quoi Pa-me-la?

Lucy George. Oh, no, I must get hold of her be-fore she
Georges. (recit.) Non, non, je dois le lui dire, a-vant qu'elle en

Ben Can't you tell her af-ter-wards?
Qu'elle at-ten-de dix mi-nutes.

(32)

Lucy hears it from some-bod-y else. It will on-ly take a mo-ment,
soit in-for-méé par un autre. C'est l'af-fai-re d'une mi-mm-te,

Ben Lu-cy, dear, please not now,
O Lu-cie, je vous prie,

a tempo

ppp

Lucy I will make it ver- y short. It will on - ly take a mo - ment,
ça n'va pas du - rer long-temps. C'est l'af - fai - re d'une mi - nu - te,

Ben I shall soon be gone. Lu - cy, dear, please not now,
je n'ai pas le temps. O Lu - cie, pas maint²-nant,

accelerando, quasi presto

Lucy I will make it ver- y short. It will take me just a
ça n'va pas du - rer long-temps. C'est l'af - fai - re d'une mi -

Ben I shall soon be gone. Can't you wait un - til I go?
je n'ai pas le temps. Vous pou-vez faire ça plus tard.

Lucy min - ute, I will make it ver- y short.
nu - te, ça n'va pas du - rer long - temps.

Ben (spoken) (parlato)
But I have no time to lose. Oh, all right, but please hurry!
Je n'ai pas de temps à perdre. Soit, mais je vous en prie, dépêchez-vous!

Lucy vuelve a marcar el teléfono sobre la misma sucesión de acordes de la primera vez que lo hizo, cuando le contestan empieza un *recitativo accompagnato* que da pie a una gran sección *Andantino* en ritmo ternario que empieza en la tonalidad de La b mayor, parece un aria de Lucy, después de un cambio de armadura hay una intervención de Ben sobre una variación orquestal del acompañamiento que empieza en Do mayor y después de una escala cromática regresa a Do mayor. La melodía de Ben es muy sencilla y esta construida sobre una escala cromática.

30

(Lucy dials)
(elle compose le numéro)

Adagio ma non troppo

Lucy

Hel-lo, this is
Al-lo, c'est Lu-

33

pp dolce

Lucy

Lu-cy.
cie. just had a quar-rel with George...
Je me suis dis-pu-teé a-vec Georges... *a tempo*

poco più mosso

mf *ff espr.*

Lucy

o-ver the tel-e- phone... shall I tell you all a-bout it?
par té-lé- phone, bien sûr! Il faut que je te ra-con-te. *ppp*

ppp *poco rit.*

Andantino

Lucy

It all be-gan on a Sun - day, when
Tout ça com-mence un di - man - che, j'al -

(34)

p

The musical score consists of three staves. The top staff is for the voice, labeled 'Lucy'. It begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat major), and a 12/8 time signature. The tempo is marked 'Andantino'. The melody starts with a whole note rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The middle and bottom staves are for piano accompaniment. The middle staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef, both with a 12/8 time signature. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. A circled number '34' is placed above the first measure of the piano accompaniment. A dynamic marking '*p*' (piano) is placed below the first measure of the piano accompaniment.

Lucy

Jean and I went skat - ing. We got on the trol - ley and met Meg and Mol - ly,
lais au pa - ti - na - go quand sur le tram - way où j'é - tais a - vec Jeanne j'ai

Lucy

so we sat down next to them. I've known both Meg and Mol - ly for years, and
rencontré Mol - ly et Meg. Ell' sont, je le croyais mes a - mies de -

Lucy

thought they were my friends. — But what they have done to me now I'll
puis bien des an - né - es. Mais le coup qu'ell' vienn' de me faire je

Lucy

nev - er, nev - er for - get. — They start - ed
ne l'ou - blic - rai ja - mais. — Ell' zont vou -

Lucy
me.
dit.

Bcn
I've wait - ed hour af - ter hour, — but she will nev - er stop. — I
J'at - tends une heuro a - près l'au - tre, elle ne s'ar - rè - te pas. — Je

mf espr.

p.

Bcn
must tell her I love her, but that thing will not let me, and
dois lui dire que je l'ai - me ce mon - stre ne veut pas. — Il

Bcn
now I have to go and she will nev - er, and she will nev - er
faut que je m'en aille ell' ne sau - ra ja - mais, ne sau - ra ja -

Quando termina Ben hay otra intervención de Lucy que es una variación del primer tema de esta sección, igual que la vez anterior Ben interviene con la misma melodía que había cantado esta vez un tono y medio arriba y se mezclan los dos temas el de la soprano y el del Baritono en un contrapunto regresando a la tonalidad en la que empezó esta sección La b mayor.

molto rit.

Lucy

Of course, I said, "Oh, George, my dar - ling, how
 Bien sûr, j'ai dit: "O mon p'tit Geor- ges, com -

Ben

know.
 mais

(37) *molto rit.*

a tempo

Lucy

can you believe that I'd say such a thing, you know that in me you have a true friend." But
 ment pou-vez-vous croire une cho-se pareille de moi qui suis votre a-mio vé - ri - ta - ble." Mais

a tempo

Lucy

he would - n't be - lieve me, and cursed me up and down, and
 lui ne mà pas cru - e mal - gré tout ce que j'ai dit, il

Lucy

ask her to tell you wheth-er or not it is true." Of
nez à Ger-maino et de-man-dez lui si c'est vrail» Bien

Lucy

course I had to lie, what else was I to do? But
sûr j'ai du men-tir, com-ment faire au-tre chose. Mais

(39)

p

Lucy

oh, you'll nev-er know how much I went through. Oh,
oh, tu n'sau-ras pas par quoi j'ai pas-sé. Oh,

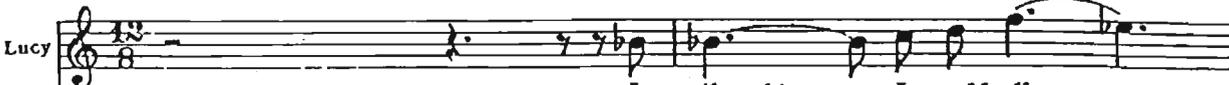
f

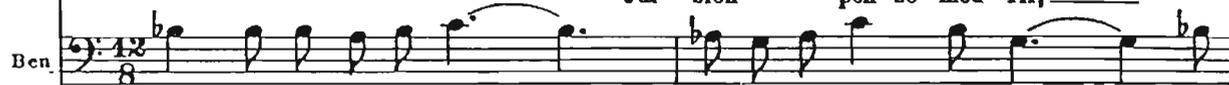
Lucy

Oh, you'll nev-er know how much I went through.
Oh, tu n'sau-ras pas par quoi j'ai pas-sé.

Ben

I've
J'at-

Lucy  I thought I would die,
J'ai bien pen-sé mou-rir,

Ben  wait - ed hour af - ter hour, but she will nev - er stop. I
tends uncheûre a - près l'au - tre, ell' ne s'ar - rè - te pas. Je

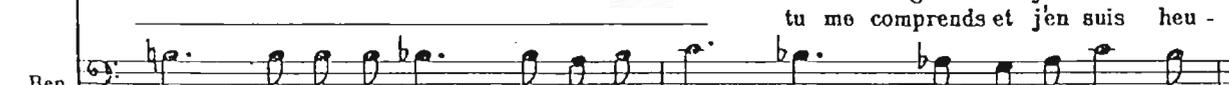
 *mf espr.*

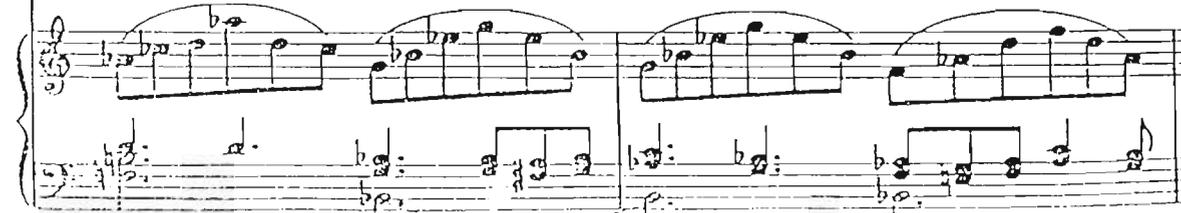
Lucy  Ah! Ah!

Ben  must tell her I love her, but that thing will not let me, and
dois lui dire que je l'aime le monstre ne veut pas. Il



Lucy  I am so glad that you un - der -
tu me comprends et j'en suis heu -

Ben  now I have to go, and she will nev - er, and she will nev - er
faut que je m'en aille! Elle ne sau - ra ja - mais, ne sau - ra ja -



Lucy stand. And now, let's say good-bye. I
 reuse maint' nant, au r'voir ma chè - re, il

Ben know. I heard that be -
 mais. Un air bien con -

(41)

p

Lucy want to think it o - ver, if an - y - thing else should hap - pen to - day I
 faut que j'y re - pen - se sil y'a du nou - veau en - core au - jour - d'hui je

Ben fore. She on - ly stops to start a - gain.
 nu. Dès qu'elle s'ar - rête c'est pour re - prendre.

Lucy prom - ise to call you a - gain. Good -
 te rap - pol' - rai c'est pro - mis. Au

Ben If I stay I'll go mad! There's on - ly one thing
 Si ça dure je do - viens fou! Je n'ai qu'une chose à

Lucy
bye. ——— Good - bye.
r'voir. ——— Au r'voir. (Ben exits)
(Ben sort)

Ben
left, there's on - ly one thing left.
faire, je n'ai qu'une chose à faire.

La siguiente sección que es *arioso* de Lucy, donde se alternan partes de la orquesta con partes cantadas a capella, en esta parte Lucy expresa su desconcierto pues Ben se ha ido sin despedirse. Esta sección concluye con una parte muy brillante con trinos en Do mayor y arpeggios de cuarta cuando suena el teléfono nuevamente, es Ben que llama desde la estación de ferrocarril.

Allegro

Lucy
Oh, where has he gone?
Où est - il al - lé?

42

pp

Lucy
(*libramente*)
He left me a - lone with my tele - phone. I won - der what he wanted to tell me?
Il m'a lais - sée seule avec mon télé - phone. Ensom - me que vou - lait - il me di - re?

pp

Lucy
I have a feel - ing he had some - thing on his mind.
Il a - vait sans doute une i - dée der - rièr(e) la tête.

f sonora

(the telephone rings)
(sonnerie du téléphone)

Lucy
pressed.
triste.

(she quickly powders her nose and
fixes her hair)
(rapidement, elle se poudre le nez
et s'arrange les cheveux)

Lucy
Oh! it must be hel It must be hel
Oh! c'est sûre)ment lui, c'est sûre)ment lui!

Lucy
brillante

The musical score consists of three systems. The first system shows Lucy's vocal line with the lyrics 'pressed. triste.' and piano accompaniment. The second system features Lucy's vocal line with the lyrics 'Oh! it must be hel It must be hel Oh! c'est sûre)ment lui, c'est sûre)ment lui!' and piano accompaniment, including a circled measure number '45'. The third system shows Lucy's vocal line with the word 'brillante' and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as trills, dynamics (f, ff), and articulation marks.

Empieza el gran dúo final. Solo a través de una llamada telefónica Ben ha podido proponer matrimonio. Tiene una primera sección que está escrita en compás de $\frac{3}{4}$, en la tonalidad de Mi b mayor, aquí los cantantes se van alternando casi simétricamente una melodía bastante lírica y casi romántica, que termina con un dueto, en donde cantan melodías simultáneas separadas por intervalos de terceras que recuerdan la tradición norteamericana de la comedia musical. Hay una escala en Si b mayor con séptima que nos lleva a Mi mayor con séptima mayor, el ritmo de la variación armónica se incrementa. Los acordes son de séptimas mayores y menores. La sección termina con un gran acorde de Fa # mayor

Lucy  Did you
Vous l'a -

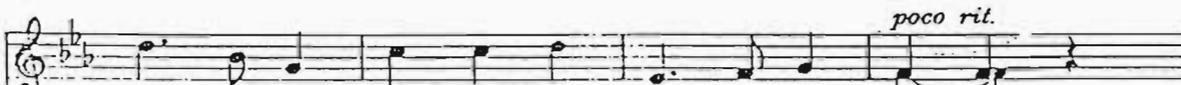
Ben  ter - ri - bly near you, right next to your ear.
suis près de vous, je vous parle à l'o - reille.

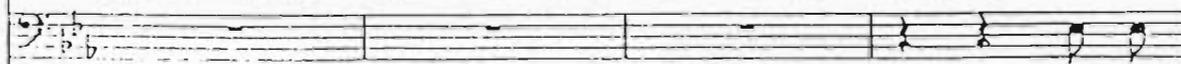
 *mf* *pp*

Lucy  miss your train? But why did you leave me, and
vez man - qué? Pour - quoi dis - pa - raitre et

Ben  Not yet.
Pas en - core.



Lucy  what was the thing you so want - ed to tell me?
qu'est - ce donc que vous a - viez à me dire? — *poco rit.*

Ben  Will you
Se - rez -

 (46) *poco rit.*

a tempo

Lucy Oh, Ben! Of course I will mar-ry you! You
O Ben! Bien sûr! Mais vous le sa-vez

Ben mar-ry me?
vous ma femme? Bless-ed in-ven-tion, ex-
Noble in-ven-tion, Ah! par-

a tempo

poco cresc.

Lucy know that I love you. So why, my dar-ling, did you
bion, je vous aime.— Pour-quoi, pour-quoi at-ten-dre

Ben tend your for-give-ness! From now on this shall be that
don-ne ma ra-ge! C'est grâce à toi que tout le

f ma dolce

Lucy wait so long to ask me what you al-read - y
si long-temps pour de-man-der ce que vous sa-viez de-puis tou-

Ben form of love which peo-ple call—"l'a-mour - à
mon-de va nom-mer ce gen-re d'a-meur, l'a-mour, l'a-mour à

Lucy

wait, but please don't be long. I'll
drai et mon té - lé - pho - ne se -

Ben

As long — as
Et vous ne se -

Lucy

wait by the phone, but dar - ling, don't be long.
ra près de moi, sur - tout, re - ve - nez vite.

Ben

you have a phone you'll nev - er be a - lone.
rez ja - mais seu - le grâce au té - lé - phone.

(48)

p

F# M

Cambia la armadura a la correspondiente a la tonalidad de Mi bemol mayor. La tercera del acorde de Fa sostenido cambia a Si bemol en una relación enarmónica, el Si bemol se repite a manera de *obstinato* tanto en los cantantes como en la orquesta, también hay una motivo de un tritono con una cuarta justa que retrata suspenso.

Lucy

And while you're a - way... Don't for - get...
 Et pen-dant votre ab - sence... N'ou-bli - ez pas...

Ben

tritone Yes?
 Oui? Your
 Vos

No... No... No...
 Non... Non... Non...

eyes? Your hands?
 yeux? Vos mains?

Your lips?
 Vos lèvres?

What, then?
 Quoi donc?

Después de un silencio prolongado por una calderón, Empieza una nueva sección ahora si en la tonalidad de Mi bemol mayor en *Tempo di valzer*, en donde los cantantes van casi todo el tiempo en melodías paralelas separadas por intervalo de terceras. Menotti utiliza el recurso de la disonancia de las segundas mayores y menores en una armonización abierta. La tonalidad se va descomponiendo a través del recurso del cromatismo en terceras descendentes, el bajo toca acordes aumentados, finalmente se usa la armonía del tritono y cuartas justas. Esta sección termina en Do mayor.

Tempo di valzer

My num - - ber! Oh!
 Mon nu - mé - ro! Ah!

Your num - - ber? I'll
 Son nu - mé - ro? Je

(49)

Tempo di valzer

p

Lucy

please don't for - get to call my num - ber, my dar - ling, re - mem - ber to
 n'ou - bli - ez pas mon nu - mé - ro, mon ché - ri, mon tré - sor, de - man -

Ben

nev - er for - get to call your num - ber, yes, dear, I'll re - mem - ber to
 n'ou - blie - rai pas ce nu - mé - ro, mon a - mour, non je n'ou - blie - rai

Lucy
 call it ev - 'ry day. My num - ber, my
 dez le tous les jours. Mon nu - mé - ro, mon

Ben
 call it ev - 'ry day. Your num - ber, your
 pas ce nu - mé - ro. Son nu - mé - ro, son

(50)

Lucy
 num - ber, oh, please don't for - get to call my num - ber, my
 nu - mé - ro, ahl n'ou - bli - ez pas mon nu - mé - ro, mon - ché -

Ben
 num - ber, I'll nev - er for - get to call your num - ber, yes,
 nu - mé - ro, je n'ou - blie - rai pas ce nu - mé - ro, mon a -

Lucy
 dar - ling, re - mem - ber to call it ev - 'ry day. You
 ri, mon tré - sor, de - man - dez le tous les jours. Vous

Ben
 dear, I'll re - mem - ber to call it ev - 'ry day. I
 mour, et je vais lo de - man - der tous les jours. Je

(51)

mf

Lucy
al - - ways can reach me by ring-ing this num -
me trou - ve - rez en mo té - lé - pho - nant. Ah!

Ben
al - - ways can reach you by ring-ing this num -
vous trou - ve - rai en vous té - lé - pho - nant. Ah!

Lucy
- - - ber, by ring - ing this num - - - ber, by
en me té - lé - pho - nant. Ah! en me

Ben
- - - ber, by ring - ing this num - - - ber, by
en vous té - lé - pho - nant. Ah! en vous

Lucy *rall.*
ring - ing this num - ber.
té - lé - pho - nant, mais

Ben
ring - ing this num - ber.
té - lé - pho - nant.

Finalmente la ópera termina con un recitativo construido sobre la misma secuencia de acordes, que Lucy usaba para marcar el teléfono, en otra tonalidad. Un brillante final con notas tenidas y agudas en la tonalidad de Mi bemol mayor, mientras la orquesta toca el tema del vals.

Andante

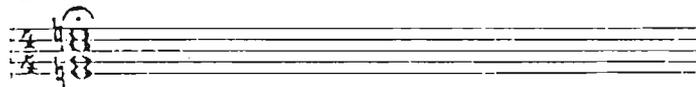


You'd bet-ter write it down so you won't for-get it.
é - cri-vez le plu-tôt pour ne pas l'ou-bli - er!



52)

Andante



p



CM

(Ben struggles with a pencil and paper)
(Ben agile un crayon et un carnet)

Lucy

Stev-e-dore two... three... four... nine...
Qua-tre-vingt deux... vingt... zé-ro... quatre...

Ben

Stev-e-dore two... three... four... nine...
Qua-tre-vingt deux... vingt... zé-ro... quatre...

Lucy

rit. **Tempo I^o**

Ben

rit. **Tempo I^o**

Lucy

Ben

accel. **ff**

Sugerencias de interpretación

Considero que esta partitura no tiene grandes problemas de tesitura o dificultades vocales para el papel masculino, en ese sentido el papel de Lucy es bastante más demandante, incluso sus intervenciones son mucho más prolongadas que las Ben.

El intérprete mexicano se enfrenta a la dificultad de cantar en inglés, idioma bastante complicado por la impureza y variabilidad de sus vocales y consonantes.

La mayor dificultad de la obra se inscribe en el terreno de la actuación. Este personaje no es el protagonista de la ópera pero si lleva gran peso ya que depende de él el desenlace de la obra.

En toda la ópera Ben maneja sentimientos mucho más profundos que los de Lucy, mujer demasiado vanal y superficial. Al principio, Ben refleja indecisión y miedo, se siente opacado por Lucy al grado de no poder decirle ni proponerle nada, es interrumpido por el teléfono lo que provoca que Ben desarrolle un estado de desesperación y odio hacia la situación y hacia el teléfono, objeto que se ha convertido en su enemigo. El intérprete debe ser capaz de transmitir una gran carga de frustración y coraje en muy pocos compases. Tiene que acumular la suficiente carga de sentimientos negativos que justifiquen su partida sin despedirse y la decisión de comunicarse con Lucy por teléfono. Cuando ambos están hablando por teléfono las emociones entre ellos son mucho más claras y positivas, el final es prácticamente un dúo de amor al estilo de las comedias musicales, donde la melodía lírica es el vehículo para cantar y expresar amor y satisfacción fácilmente.

La interpretación requiere no solamente de la comprensión del texto sino de un trabajo de introspección a partir del cual el cantante refleje los sentimientos de contradicción y confusión que abruman a Ben.

Conclusiones

En mi experiencia en la ENM como estudiante de la carrera de canto, pocas veces estuve ante la posibilidad de abordar un personaje de ópera, oratorio o cantata en su totalidad y así enfrentar la complejidad de los problemas de interpretación, resistencia y condición vocal que estos demandan.

Dentro de los problemas de interpretación habrá que mencionar dos que considero fundamentales: el primero, la definición del estilo musical, y el segundo, el abordaje escénico, es decir, la creación de un personaje teatral.

Aunque la formación vocal, entrenamiento y desarrollo de la técnica, que ofrece la ENM es adecuada y suficiente para abordar la totalidad de personajes, no está integrada a otros aspectos fundamentales en la definición de la interpretación. Me refiero a los aspectos de la formación actoral y escénica, y a los aspectos musicales de formación suficiente en la definición estilística.

Si bien es cierto que los alumnos contamos con muchas asignaturas que nos orientan hacia la vida profesional, el problema que yo observo es la falta de integración de las herramientas técnico-vocales con las de formación musical y de entrenamiento y experiencia escénica en un ámbito definido que es la creación de un personaje.

Es una realidad que en la ENM hay una carencia de preparación actoral para los cantantes, esto es importante de señalar ya que, como lo mencione en otra parte de este texto, existen en la ópera personajes tipos muy definidos por sus tesituras, sus características físicas (edad, morfología) posición social y actividades que desarrollan y que se relacionan con las tesituras y estilos musicales y por lo tanto lograr o crear una interpretación integral es necesaria una formación que abarque el estudio de todos los aspectos antes mencionados.

Mi sugerencia principal es que la ENM debe hacer énfasis en el montaje de obras completas, trabajo en el cual se aborde directamente la problemática de la integración de lo musical con lo escénico.

Como parte de estas conclusiones también quisiera mencionar algunas ideas sobre los aspectos histórico-sociales y de construcción de género en que se escribieron las tres óperas de las que me ocupé en este trabajo.

La cultura italiana del siglo XVIII, heredera del pensamiento renacentista y moderno, permitió la secularización de la ópera, es decir, que esta forma abordara temas de la vida cotidiana y al mismo tiempo se integrara a las formas populares y burguesas de entretenimiento.

En este sentido, *La Serva Padrona* representa un ejemplo típico de la manera en que las formas populares se institucionalizaron y se convirtieron en tradiciones. La ópera italiana de ese siglo hace surgir personajes tipo, temáticas muy definidas, compañías de ópera itinerantes o establecidas en teatros que trabajaban bajo estos patrones.

Estos mismos patrones reflejaron la concepción de género de ese momento. Así, Serpina, representa el estereotipo de mujer que se rebela a un orden social y para satisfacer su deseo de reconocimiento y jerarquía es capaz de alterar el entorno en el que se encuentra a través del uso de las características femeninas de la coquetería, la conspiración y la astucia que se convertirían, con el paso del tiempo, en elementos del estereotipo de género femenino.

En otra parte de Europa, la Alemania protestante, la ópera no es un entretenimiento popular. Sin embargo, es de subrayar el papel que cumplían las cantatas seculares en el contexto en el que vivió Bach, una sociedad profundamente ligada a la religión y casi sin distracciones de entretenimiento, una sociedad en donde la ópera, que en otras partes de Europa era la forma de entretenimiento popular y burgués, no era aceptada. Este tipo de obras revelan que la sociedad de Bach no era ajena a lo que pasaba en otras partes de Europa, la burguesía naciente iba creando sus formas sociales de relación y posicionamiento y adaptando sus formas de entretenimiento. Aunque la religión era muy restrictiva a través de estas manifestaciones se observa como las nuevas costumbres se van estableciendo.

Se percibe un espíritu de rebelión en contra de las costumbre antiguas, representado en el enfrentamiento entre estas dos generaciones.

Esta obra también muestra la percepción que se tenía de las mujeres: seres humanos que se dedican al consumismo y cuyo único fin era el matrimonio.

Así, esta cantata nos enseña varios puntos, primero, el lado alegre secular de Bach, un retrato de lo que pasaba en la cotidianidad doméstica de la sociedad en la que vivió, segundo, su participación y crítica social, tercero, la irrupción y gran proliferación del hábito de consumir café que había generado reacciones y diversas opiniones en la sociedad de Leipzig.

Hasta aquí he ofrecido una interpretación general de las circunstancias en que vivieron y escribieron Pergolesi y Bach. Ahora abordaré el contexto en que Menotti realizó su obra.

Al analizar la obra desde un punto de vista histórico-social se puede decir que Menotti toca varios aspectos de la sociedad contemporánea, en primer lugar, critica la gran irrupción de los medios de comunicación y los adelantos tecnológicos en la vida doméstica de las personas en la primera mitad del siglo XX, lo que tiene como consecuencia una alteración en las formas de comunicación y crea una dependencia a los aparatos o adelantos tecnológicos.

En segundo lugar, es una crítica a las relaciones de pareja y al matrimonio. En la obra se observan dos personajes que lejos de estar viviendo una relación llena de amor y pasión, están envueltos en conflictos de interés, a él le preocupa que ella acepte su propuesta matrimonial, a ella le interesa que la llamen por teléfono. Finalmente ambos están inmersos en una sociedad que pide estos requisitos para pertenecer a ella, los contratos sociales y el uso de los adelantos tecnológicos.

Como he dicho en la introducción, me interesa utilizar las bases de la teoría de género como herramienta para analizar la obra. Tomando en cuenta que la categoría género se utiliza para referirse a los procesos de diferenciación, dominación y subordinación entre los hombres y las mujeres³⁹. Observo que el autor pone de manifiesto dos posturas o dos maneras de ser muy diferentes entre el personaje masculino y el femenino, bajo el estereotipo de género de lo masculino el hombre tendrá que ser el trabajador y proveedor de bienes económicos que le asegurarán una estabilidad familiar. Ben tiene que salir de viaje, aunque no se especifica en la obra es muy probable que tenga que irse a un viaje de trabajo, si fuera un viaje de placer, no le sería tan difícil despedirse. Por su parte el estereotipo de género de lo femenino, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, considera a la mujer como el sujeto consumidor por excelencia. Así, Lucy está al pendiente de todos los adelantos tecnológicos que le permiten comodidades domésticas, le producen placer o engrandecen su vanidad. Por otro la construcción de género implica aparentar bienestar. En este sentido a Lucy no le preocupa mucho estar bien sino parecerlo, es por eso que tiene la necesidad de hacerlo saber a todo el mundo a través de su teléfono y nunca se ocupa con la suficiente atención de su prometido.

³⁹ Marta Lamas. *El género la construcción cultural de la diferencia sexual*. PUEG, México 2003.

Observo una diferencia muy marcada en la manera de ser y actuar de Lucy y de Ben, creo que no actúan por voluntad propia sino que siguen las reglas y modas sociales de su tiempo y Menotti lo hace evidente incluso lo ridiculiza en esta comedia.

Quiero resaltar que desde mi interpretación en las tres obras los personajes masculinos se encuentran en una situación límite ya que los tres tienen que decidir sus destinos con respecto a las peticiones y deseos de los personajes femeninos. Me parece que el punto clave es el momento en el que los tres tienen que tomar una decisión. Uberto, aceptar casarse con Serpina, Schlendrian, aceptar el gusto por el café de su hija y Ben, aceptar el vicio de Lucy por el teléfono.

En las tres óperas los personajes masculinos se definen por el estereotipo de género en donde tienen que tomar decisiones a partir de las circunstancias que las mujeres han establecido. De la misma manera, en las tres óperas el conflicto involucra la institución del matrimonio como un fin que permite a ambos géneros la posibilidad de una estabilidad social.

Por último, la teoría de género me ayudó a reconocer las características tipo de los personajes de las obras y también a la construcción de una interpretación musical y escénica.

Bibliografía.

1. - Stanley Sadie, *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 volúmenes, Londres, 1980.
2. - Otto Zorff, *Great composers through the eyes of their contemporaries*, New York E. P. Dutton and Company, Inc., 1951.
- 3.- Doctor Avignoa, Xosé, *George Friedrich Haendel, conocer y reconocer la música*, Ed. Daimon, Manuel Tamayo, Madrid, Barcelona, México, 1985.
4. - Burrows, Donald, *The masters musicians, Bach, Oxford*, University Press, 1994.
- 5.- Fleming Williams, *Arte, música e ideas*, Syracuse University Mc Graw Hill, México, 1994.
- 6.- Robertson Stevens D., *Historia general de la música III, del clasicismo al siglo XX*, Istmo Colección Fundamentos, Editorial Alpuerto, S. A., México, 1993.
- 7.- Mordden Ethan, *El esplendido arte de la ópera*, Javier Vergara Editor, México, 1985.
8. - Sadie Stanley, *The new Grove dictionary of opera*, 4 volúmenes, Londres, 1992.
- 9.- *Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores*, Salvat mexicana de ediciones, S. A., México, 1983.
- 10.- Pena Joaquín, *Diccionario de la música Labor*, Editorial Labor S. A. Barcelona, 1975.
- 11.- Kart Pahlen, *Diccionario de la ópera*, Emecé Editores, Barcelona, 1995.
- 12.- Eduardo Schuré, *Historia del drama musical*, Editorial Palomino, Buenos Aires, 1964.

13.- Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Editorial Labor, Barcelona, 1988.

14.- S.J. Auais Milke, *Algo de la ópera*, Ediciones selectas, Mexico, 1982.

15.- Marta Lamas, *El género la construcción cultural de la diferencia sexual.*, Programa universitario de estudios de género, UNAM., México, 2003.

16.- Enrico Fubini, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Editorial Alianza, Barcelona , 1995.

17.- Miguel Angel Vega Cernuda, *Repertorio completo de la música vocal de Bach*, Editorial Cátedra, Barcelona 1997.

18.- John Akal Cambridge, *La vida de Bach*, Editorial Butt, Madrid, 1985.

Apéndice I

Síntesis para agregar al programa de mano

La Serva Padrona

Esta historia se desarrolla en Italia en la primera mitad del siglo XVIII en la casa de un rico comerciante y narra los acontecimientos de la vida cotidiana de una casa burguesa.

Los personajes son: Uberto, un hombre maduro, soltero, que se dedica al comercio y que goza de una buena posición económica, acostumbrado a los beneficios y buenos tratos que un patrón debía tener en esa época.

Serpina, la sirvienta, quien ha sido criada desde pequeña por Uberto, y que ahora es el ama de llaves y encargada de todas las actividades domésticas, sin su participación la casa no funciona.

Vespone, el empleado de confianza de Uberto, su mozo de compañía. Este personaje es mudo.

El drama se establece en el momento en que Serpina decide revelarse, ya no quiere ser la sirvienta ahora quiere ser la patrona. Se valdrá de toda clase de manipulaciones y engaños para lograr su objetivo: casarse con el patrón y lograr así el ascenso social.

En el primer acto Uberto se queja impacientemente de que su servidumbre no le hace caso, lleva tres horas esperando a que Serpina le sirva el almuerzo y ella no cumple con su trabajo. Uberto desesperado manda a Vespone por Serpina, ella aparece en escena peleando y discutiendo con el sirviente mudo, denota que ha venido a la fuerza, se queja de que es maltratada, pide ser respetada, es mas, reverenciada como si fuera la patrona. Uberto vuelve a pedir su desayuno y Serpina responde que ella no lo preparará, que el patrón es quien debe hacerlo si es que quiere desayunar. Uberto se encoleriza y dice que no tolerará más abusos y Serpina, en vez de obedecer, lo encierra dentro de la casa, le quita las llaves y le ordena estar quieto y callado pues ella tiene el poder. Uberto quiere liberarse de los abusos de su sirvienta y le pide a Vespone que salga en busca de una esposa que le respete, se quiere casar por despecho y así no tener que soportar más manipulaciones y desobediencias. Serpina aprueba cínicamente la decisión de matrimonio y afirma que ella debe ser la esposa, Uberto se niega rotundamente, pero Serpina utiliza sus encantos femeninos para convencerlo.

En el segundo acto, Serpina decidida a lograr sus objetivos, ha urdido un plan para engañar a Uberto. Serpina disfraza a Vespone de violento militar, *il capitán tempesta*. Le dice que se esconda y espere. Aparece Uberto y le dice a Serpina que quiere salir,

Serpina le responde que puede hacer lo que quiera y que a partir de ese momento, ya no tiene que preocuparse de ella pues ahora tiene un prometido con quien casarse. Además, en un tono sarcástico le dice que se cuide y que goce con su nueva vida, con su próxima esposa y sin ella. Uberto parece atribulado, incluso se nota un poco celoso, Serpina aprovecha la situación para cantar un aria de franca manipulación y chantaje: *A Serpina penserete*. Uberto, realmente confundido no sabe que siente por su sirvienta, si es amor o es compasión y canta un recitativo y aria en el que expresa esta confusión y desesperación. Por su parte, Serpina continúa con su plan y le presenta su prometido al patrón, que no es otro que Vespone disfrazado. En medio de amenazas e incluso agresiones la supuesta pareja ofrece dos opciones a Uberto: o paga una dote bastante alta o se casa con Serpina, Uberto en principio se niega a pagar la dote pero finalmente, acepta casarse con Serpina y así termina la ópera en un final feliz con aires de comicidad.

El teléfono

Esta historia se desarrolla probablemente en Nueva York, donde vivía el autor, o en alguna gran urbe norteamericana entre 1940 y 1950. La acción sucede en el departamento de Lucy una mujer joven y soltera de clase media. El conflicto de la obra se establece a partir de la relación entre Lucy y Ben jóvenes norteamericanos portadores de las aspiraciones del *american dream*, que caracterizó de manera profunda a esa generación.

Ben es también joven, soltero y trabajador que quiere proponerle matrimonio a Lucy.

Lucy es la clásica mujer estadounidense que utiliza todos los adelantos de la tecnología y esta esperando cualquier producto que le presenten para consumirlo, así le ha dado una importancia trascendental a su teléfono. A través de él se comunica con todo el mundo, es su puerta de entrada a la sociedad, sin el teléfono ella no estaría presente en la vida de sus amigos o familiares, podemos decir que nadie puede entrar en contacto o relación con ella, si no es por medio del teléfono.

Ben quiere decirle que la ama y quiere casarse con ella, pero no ha caído en cuenta de cual es la fórmula que tiene que usar para acceder a ella y tiene que enfrentarse al gran obstáculo: el teléfono. Lucha contra el pero no es capaz de superarlo hasta que hace lo que todo el mundo hace: hablarle pro teléfono a Lucy y solo así logra declararle su amor.

Al principio de la ópera, Ben visita a Lucy en su departamento, después de hacerle un regalo, le dice que tiene algo muy importante que decirle antes de partir, pues su tren sale en una hora. Su actitud es tímida e indecisa, cuando esta a punto de hablar suena el teléfono y Lucy pierde toda atención en él para concentrarse en la llamada de una amiga cercana. La conversación que mantiene en el teléfono es muy larga y superficial, se burlan de algunos chismes de amigos en común, Lucy pregunta hasta por la abuelita, el perro y el gato, finalmente cuelga. Cuando Ben intenta hablar con ella vuelve a sonar el teléfono, esta vez número equivocado. Ben se empieza a incomodar por la situación, intenta comunicarse con Lucy cuando nuevamente suena el teléfono, esta vez es George quien le reclama enojado y molesto, Lucy ha cometido alguna indiscreción que lo ha afectado seriamente, George sin esperar explicación cuelga. Lucy se muestra realmente afectada, Ben trata de consolarla pero Lucy herida y llorosa corre al baño por un pañuelo. Ben, desesperado ante la situación de incomunicación decide cortar el cable del teléfono y deshacerse así de su rival, Lucy regresa y se lo impide, siente la necesidad de contar lo que le ha sucedido con George y para ello elige a su amiga Pamela a quien llama por teléfono y le cuenta su versión de lo sucedido, después cuelga. Ben se da cuenta que no habrá otra forma de hablar con ella sino a través del teléfono y decide irse y marcarle desde la estación para proponerle matrimonio, es entonces cuando ella le presta atención y acepta esperarlo hasta su regreso no sin antes recordarle su número telefónico y pedirle que le llame continuamente.

Cantata BWV 211

Bach compuso la cantata *Der Kaffe* en 1732, por lo que suponemos que la acción se desarrolla en algún lugar de Alemania en la época en que fue escrita. La acción sucede en la casa de Schlendrian un señor acomodado socialmente, que tiene una hija a la cual quiere casar para que mantenga su posición social. Lieschen, la hija, es un poco rebelde y gusta de tomar café, lo cual esta mal visto y tiene al viejo muy preocupado. Schlendrian tratará de convencer a Lieschen de dejar el café.

En la primera aria Schlendrian se queja de las preocupaciones que los hijos producen a sus padres. Reprocha a su hija su afición por el café y ella responde que si no toma café tres veces al día no podrá vivir. Lieschen canta un aria sobre los placeres que produce tomar café.

El padre responde que si no deja de tomar café no la dejara casarse ni podrá salir, ella responde que no le importa y que prefiere no salir a dejar su café, el padre le dice que tampoco le regalará ropa, joyas o cualquier otra cosa. La respuesta de Lieschen es negativa afirma que prefiere tomar café pues éste es su único placer. Schelandrian canta un aria en donde dice que las mujeres son obstinadas pero que se puede encontrar un punto débil en donde ellas cederán. El padre dice a su hija que nunca la dejará casarse, Lieschen se espanta, cede y promete a su padre que ese mismo día dejará de tomar café con tal de obtener al ansiado marido.

El viejo se marcha a buscar marido para su hija, pero Lieschen se propone en secreto no casarse hasta que su futuro marido jure y ponga en el contrato matrimonial, que la autorizará a cumplir con su deseo de tomar café.

Apéndice II

Traducciones

CANTATA DEL CAFÉ BWV. 211 (1734)

(Kaffekantate)

Música de Juan Sebastián Bach (1685 - 1750)

PERSONAJES

NARRADOR, tenor

SCHLENDRIAN, barítono

LIESCHEN, soprano

| | |
|--|---|
| <p>1 REZITATIV Erzähler Schweigt stille, plaudert nicht Und höret, was jetzt und geschicht: Da kömmt Herr Schlendrian Mit seiner Tochter Lieschen her, Er brummt ja wie ein Zeidelbär; Hört selber, was sie ihm getan!</p> <p>2. ARIE Schlendrian Hat man nicht mit seinen Kindern Hunderttausend Hudelei! Was ich immer alle Tage Meiner Tochter Lieschen sage, Gehet ohne Frucht vorbei.</p> <p>3. REZITATIV Schlendrian Du böses Kind, du loses Mädchen, Ach! Wenn erlang ich meinen Zweck: Tu mir den Kaffee weg!</p> <p>Lieschen Herr Vater, seid doch nicht so scharf! Wenn ich des Tages nicht dreimal Mein Schälchen Kaffee trinken darf, So werd ich ja zu meiner Qual Wie ein verdorrtes Ziegenbrätchen.</p> <p>4 ARIE</p> | <p>1 RECITATIVO Narrador Silencio, no habléis y escuchad la historia. El señor Schlendrian viene con su hija Lieschen a la que gruñe como un oso. ¡Escuchad lo que ella le ha hecho!</p> <p>2. ARIA Schlendrian ¿No son los hijos la causa de cien mil preocupaciones? Diariamente se lo digo a mi hija Lieschen, pero no me hace caso.</p> <p>3. RECITATIVO Schlendrian Descarada niña, chiquilla obstinada. ¡Ah, cuándo me escucharás! ¡Aparta de mí vista ese café!</p> <p>Lieschen ¡Padre, no seáis tan severo! Si tres veces al día no bebo mi tacita de café, entonces me marchitaré al igual que una cabra asada.</p> <p>4. ARIA</p> |
|--|---|

Lieschen

Ei, wie schmeckt der Kaffee süße,
Lieblicher als tausend Küsse,
Milder als Muskatwein.
Kaffee, Kaffee muß ich haben,
Und wenn jemand mich will laben,
Ach, so schenkt mir Kaffee ein!

5. REZITATIV

Schlendrian

Wenn du mir nicht den Kaffee läßt,
So sollst du auf kein Hochzeitfest,
Auch nicht spazieren gehn.

Lieschen

Ach ja!
Nur lasset mir den Kaffee da!

Schlendrian

Da hab ich nun den kleinen Affen?
Ich will dir keinen Fischbeinrock
nach jetz'ger Weite schaffen

Lieschen

Ich kann mich leicht darzu verstehn.

Schlendrian

Du sollst nicht an das Fenster treten
Und keinen sehn vorübergehn!

Lieschen

Auch dieses; doch seid nur gebeten
Und lasset mir den Kaffee stehn!

Schlendrian

Du sollst auch nicht von meiner Hand
Ein silbern oder goldnes Band
Auf deine Haube kriegen!

Lieschen

Ja, ja! Nur laßt mir mein Vergnügen!

Schlendrian

Du loses Lieschen du,
So gibst du mir denn alles zu?

6. ARIE

Schlendrian

Mädchen, die von harten Sinnen,
Sind nicht leichte zu gewinnen.

Lieschen

¡Ah, qué agradable es el aroma del café!
Más sabroso que mil besos
y más dulce que el vino moscatel.
Café, café necesito tenerlo,
y quien quiera complacerme
que me regale café.

5. RECITATIVO

Schlendrian

Si no dejas de beber café
no irás a la boda
ni de paseo.

Lieschen

¡Bien!
Entonces déjame tomar café.

Schlendrian

¿Es que acaso eres una monita?
Ya no te regalaré
la falda de ballenas a la última moda.

Lieschen

No me importa.

Schlendrian

¡Y ya no mirarás por la ventana
a los que pasean!

Lieschen

De acuerdo, pero, te lo suplico,
déjame mi café.

Schlendrian

De mi mano no recibirás
cintas de oro o plata
para adornar tu sombrero.

Lieschen

¡Sí, sí, déjame mi único placer!

Schlendrian

Lieschen, terca,
¿aceptas todo lo que te propongo?

6. ARIA

Schlendrian

Las muchachas obstinadas
no se dan por vencidas con facilidad.

Doch trifft man den rechten Ort,
O! So kömmt man glücklich fort.

7. REZITATIV

Schlendrian

Nun folge, was dein Vater spricht!

Lieschen

In allem, nur den Kaffee nicht.

Schlendrian

Wohlan! So mußt du dich bequemen,
Auch niemals einen Mann zu nehmen.

Lieschen

Ach ja! Herr Vater, einen Mann!

Schlendrian

Ich schwöre, daß es nicht geschicht.

Lieschen

Bis ich den Kaffee lassen kann?
Nun! Kaffee, bleib nur immer liegen!
Herr Vater, hört, ich trinke keinen nicht.

Schlendrian

So sollst du endlich einen kriegen!

8. ARIE

Lieschen

Heute noch, heute noch,
Lieber Vater, tut es doch!
Ach, ein Mann! Ach, ach, ein Mann!
Wahrlich, dieser steht mir an!
Wenn es sich doch balde fügte,
Daß ich endlich vor Kaffee,
Eh ich noch zu Bette geh,
Einen wackern Liebsten kriegte!

9. REZITATIV

Erzähler

Nun geht und sucht der alte Schlendrian,
Wie er vor seine Tochter Lieschen
Bald einen Mann verschaffen kann;
Doch, Lieschen streuet heimlich aus:
Kein Freier komm mir in das Haus,
Er hab es mir denn selbst versprochen
Und rück es auch der Ehestiftung ein,

Pero si se encuentra su debilidad,
¡oh! se pueden obtener grandes resultados.

7. RECITATIVO

Schlendrian

Ahora, escucha a tu padre.

Lieschen

Siempre, excepto en lo que concierne al
café.

Schlendrian

Entonces debes aceptar
no tener jamás esposo.

Lieschen

¡Oh sí, padre mío, deseo un esposo!

Schlendrian

Te prometo que eso nunca lo tendrás.

Lieschen

¿Hasta que abandone el café?
Desde ahora digo adiós para siempre al
café.
¡Padre mío, no lo beberé nunca más!

Schlendrian

Así pues, tendrás finalmente un esposo.

8. ARIA

Lieschen

¡Hoy mismo, hoy mismo,
querido padre, dámelo!
¡Ah, un esposo! ¡Un esposo!
¡Es justo lo que necesito,
y que sea pronto!
que a la hora de dormir,
en vez de café,
tenga un apuesto amante.

9. RECITATIVO

Narrador

El viejo Schlendrian marcha
para encontrar un esposo
a su hija Lieschen;
pero Lieschen, en secreto, se propone:
«Ningún pretendiente admitiré en esta
casa,
hasta que jure y ponga en el contrato

Daß mir erlaubt möge sein,
Den Kaffee, wenn ich will, zu kochen.

10. CHOR

Erzähler, Lieschen, Schlendrian
Die Katze läßt das Mäusen nicht,
Die Jungfern bleiben Kaffeeschwestern.
Die Mutter liebt den Kaffeebrauch,
Die Großmama trank solchen auch,
Wer will nun auf die Töchter lästern!

marital
que me autorizará,
siempre que yo quiera,
a prepararme un café»

10. CORO

Lieschen, Narrador, Schlendrian
No prohíbas al gato cazar ratones.
Las señoritas permanecen fieles a su café,
a la madre le gusta beberlo,
la abuela también lo probó, por tanto:
¿quién puede culpar a la hijas?

LA SERVA PADRONA

UBERTO Rico Comerciante Bajo Bufo

SERPINA Su Criada Soprano lírica

VESPONE Otro Criado (personaje mudo)

La acción se desarrolla en Italia durante el siglo XVIII

INTERMEZZO PRIMO

(Camera. Uberto non interamente vestito. e Vespone di lui servo, poi Serpina)

UBERTO

Aspettare e non venire,
stare a letto e non dormire,
ben servire
e non gradire,
son tre cose da morire.

Recitativo

Questa è per me disgrazia!
Son tre ore che aspetto,
e la mia serva portarmi
il cioccolatte non fa grazia,
ed io d'uscire ho fretta.
O flemma benedetta!
Or sì, che vedo
che per esser sì buono con costei,
la causa son di tutti i mali miei.

(chiama Serpina)

Serpina... Vien domani.

(a Vespone)

E tu altro che fai?
A che quieto ne stai
come un balocco?
Come? che dici? eh sciocco!

INTERMEDIO PRIMERO

(Dormitorio. Uberto, todavía sin vestir y Vespone, su criado: después Serpina)

UBERTO

Esperar y que no se llegue,
estar en la cama y no dormir,
hacer el bien
y que no lo agradezcan,
son tres cosas que me matan.

Recitativo

¡Esto es una desgracia!
Ya llevo tres horas esperando,
y mi criada no tiene a bien
traerme el chocolate,
y yo tengo prisa por salir.
¡Ay, bendita flemma!
Ahora sí que veo
que el ser bueno con ella
es la causa de todos mis males.

(llama a Serpina)

¡Serpina!... ¡Vendrá mañana!

(a Vespone)

¿Y tú qué haces?
¡Estás quieto aquí
como un tentetieso?
¿Cómo? ¿qué dices? ¡eh necio!

Vanne, rompiti presto il collo.
Sollecita; vedi che fa.
Gran fatto! Io m'ho cresciuta
questa serva piccina.
L'ho fatta di carezze, l'ho tenuta
come mia figlia fosse!
Or ella ha preso
perciò tanta arroganza,
fatta è sì superbona,
che alfin di serva diverrà padrona.
Ma bisogna risolvermi
in buon'ora..
E quest'altro babbuino
ci è morto ancora.

SERPINA

L'hai finita?
Ho bisogno che tu mi sgridi?
E pure
Io non sto comoda, ti dissi.

UBERTO

Brava!

SERPINA

(a Vespone)
E torna! Se il padrone
Ha fretta, non l'ho io,
il sai?

UBERTO

Bravissima.

SERPINA

(a Vespone)
Di nuovo! Oh tu da senno
vai stuzzicando la pazienza mia,
e vuoi che un par
di schiaffi alfin ti dia.

(batte Vespone)

UBERTO

Olà, dove si sta?
Olà, Serpina! Non ti vuoi fermare?

SERPINA

Lasciatemi insegnare
La creanza a quel birbo.

Vete, y que te rompas el cuello.
Apresúrate; mira qué hace.
¡Vaya suerte! Yo he criado
a esta criada desde pequeña.
¡Le hice caricias, la cuidé,
como a una hija!
Es por eso que ella
ahora tiene tanta arrogancia,
su suerte es tan buena,
que de criada pasará a ser patrona.
Pues debo decidirme
que ya es hora..
y este otro bobalicón
se ha muerto ahora.

SERPINA

¿Ya has terminado?
¿Y es necesario que me grites?
Pues bien,
ya te dije que no estoy a gusto.

UBERTO

¡Valentona!

SERPINA

(a Vespone)
¡Ya puedes volver! Si el patrón
tiene prisa, yo no la tengo,
¿sabes?

UBERTO

¡Valentonísima!

SERPINA

(a Vespone)
¡Otra vez! Estás consiguiendo
acabar con mi paciencia,
y parece que al fin quieras
un par de bofetadas.

(abofetea a Vespone)

UBERTO

¡Ey! ¿dónde estás?
¡Ey! ¡Serpina! ¿Quieres dejarlo ya?

SERPINA

Dejadme enseñar
educación a este bribón.

UBERTO
Ma in presenza del padrone?

SERPINA
Adunque, perch'io son serva,
ho da esser sopraffatta,
ho da essere maltrattata?
No signore,
voglio esser rispettata,
voglio esser riverita
come fossi padrona,
arcipadrona, padronissima.

UBERTO
Che diavol ha
vossignoria illustrissima?
Sentiam, che fu?

SERPINA
Cotesto impertinente...

UBERTO
Questo? tu...

(accennando a Vespone)

SERPINA
Venne a me...

UBERTO
Questo, t'ho detto?

SERPINA
E con modi sì impropri...

UBERTO
(a Vespone)
Questo, questo...
Che tu sii maledetto.

SERPINA
Ma me la pagherai.

UBERTO
Io costui t'inviai...

SERPINA
Ed a che fare?

UBERTO
A che far?

UBERTO
¿En presencia del patrón?

SERPINA
Entonces, ¿como soy criada,
debo ser atropellada,
debo ser maltratada?
No señor,
quiero ser respetada,
quiero ser reverenciada
como si fuera la patrona,
archipatrona, patronisima.

UBERTO
¿Qué diablos le pasa
a vuestra señoría ilustrísima?
Escuchemos, ¿qué fue?

SERPINA
Que este impertinente...

UBERTO
¡Quieto tú!

(señalando a Vespone)

SERPINA
...llegó hasta mí...

UBERTO
¡Quieto te he dicho!

SERPINA
...y con modales improprios...

UBERTO
(a Vespone)
¡Quieto! ¡Quieto!
¡Maldito seas!

SERPINA
Pero me las pagarás.

UBERTO
A este te envié...

SERPINA
¿Para qué?

UBERTO
¿Para qué?

Non ti ho chiesto
il cioccolato, io?

SERPINA
Ben, e per questo?

UBERTO
E m'ha da uscir
l'anima aspettando che mi si porti?

SERPINA
E quando voi prenderlo dovete?

UBERTO
Adesso. Quando?

SERPINA
E vi par ora questa?
è tempo ormai di dover desinare.

UBERTO
Adunque?

SERPINA
Adunque? Io già nol preparai.
Voi di men ne fareste,
padron mio bello,
e ve ne cheterete.

UBERTO
Vespone, ora che ho preso
il cioccolato già
dimmi: buon pro vi
faccia e sanità.

(Vespone ride)

SERPINA
Di chi ride quell'asino?

UBERTO
Di me,
che ho più flemma d'una bestia.
Ma bestia non sarò,
più flemma non avrò,
il giogo scuoterò,
e quel che non ho fatto alfin
farò!

¿No te he pedido
yo el chocolate?

SERPINA
Bien, ¿y por eso?

UBERTO
¿Y se me ha de salir
el alma esperando que se me traiga?

SERPINA
¿Y cuando queréis tomarlo?

UBERTO
Ahora. ¿Cuando va a ser?

SERPINA
¿Y os parece que es esta la hora?
Es la hora de comer.

UBERTO
¿Y entonces?

SERPINA
¿Y entonces? Yo ya no lo preparo.
Vos lo haríais por mí,
mi bello patrón,
y así lo tomareis.

UBERTO
Vespone, ahora que he tomado
ya el chocolate,
deséame buen provecho
y que me sea saludable.

(Vespone se ríe)

SERPINA
¿De qué se ríe ese asno?

UBERTO
De mí,
que tengo más flema que un animal.
Pero más animal no seré,
más flema no tendrá,
el juego sacudiré,
¡y lo que hasta ahora no he hecho,
haré!

Aria*(a Serpina)*

Sempre in contrasti Con te si sta.
 E qua e là, e su e giù
 e sì e no.
 Or questo basti,
 finir si può.

(a Vespone)

Ma che ti pare?
 Ho io a crepare?
 Signor mio, no.

(a Serpina)

Però dovrai per sempre piangere
 la tua disgrazia,
 e allor dirai che ben ti sta.

(a Vespone)

Che dici tu?
 Non è così?
 Ah! ... che! ... no! ... sì,
 Ma così va!

Recitativo**SERPINA**

In somma delle somme,
 per attendere al vostro bene
 io mal ne ho da ricevere?

UBERTO*(a Vespone)*

Poveretta! la senti?

SERPINA

Per aver di voi cura,
 io, sventurata,
 debbo esser maltrattata?

UBERTO

Ma questo non va bene.

SERPINA

Burlate, sì!

Aria*(a Serpina)*

Siempre discutiendo contigo estoy.
 Aquí y allí, arriba y abajo,
 que sí, que no.
 Pero ya es bastante,
 se debe acabar.

(a Vespone)

¡Qué te parece?
 ¿He de enfadarme?
 Señor mío, no.

(a Serpina)

Pues deberás llorar
 para siempre tu desgracia,
 y entonces dirás que te está bien.

(a Vespone)

¿Qué dices tú?
 ¿No es así?
 ¡Ah!...¿qué?... ¿no?... ¡sí!,
 Así me va!

Recitativo**SERPINA**

Resumiendo lo resumido,
 para servirlos bien
 yo he de recibir el mal?

UBERTO*(a Vespone)*

¡Pobrecilla! ¿la escuchas?

SERPINA

¿Para cuidaros bien,
 yo, desgraciada,
 tengo que ser maltratada?

UBERTO

Esto no va bien.

SERPINA

¡Sí, burlaos!

UBERTO

Ma questo non conviene.

SERPINA

E pur qualche rimorso aver
dovreste di farmi e dirmi
ciò che dite e fate.

UBERTO

Così è, da dottoressa voi parlate.

SERPINA

Voi mi state sui scherzi,
ed io m'arrabbio.

UBERTO

Non v'arrabbiate, capperi,
ha ragione.

(a Vespone)

Tu non sai che ti dir?
Va dentro, prendimi il cappello,
la spada ed il bastone,
ché voglio uscir.

SERPINA

Mirate.
Non ne fate una buona,
e poi Serpina
e' di poco giudizio.

UBERTO

Ma lei che diavolo
vuol mai dai fatti miei?

SERPINA

Non vo' che usciate adesso,
Gli è mezzodi.
Dove volete andare?
Andatevi a spogliare.

UBERTO

E il gran malanno
che mi faresti...

SERPINA

Oibò, non occorre altro.
Io vo' così, non uscite,
io l'uscio a chiave chiuderò.

UBERTO

Esto no conviene.

SERPINA

Después tendréis remordimientos
por hacerme y decirme
lo que decís y hacéis.

UBERTO

Así es, hablas como una doctora.

SERPINA

Vos os burláis de mí,
y yo me enfado.

UBERTO

No te enfades, caramba,
atiende a razones.

(a Vespone)

¿Tu no sabes qué decir?
Vete dentro, cógeme el sombrero,
la espada y el bastón,
que quiero salir.

SERPINA

Mirad.
No hacéis ni una bien,
y después es Serpina
quien tiene poco juicio.

UBERTO

¿Pero tu qué diablos
quieres saber de mis actos?

SERPINA

No quiero que salgáis ahora,
es mediodía.
¿A dónde queréis ir?
Vamos, quitaos esa ropa.

UBERTO

Y el gran disgusto
que me has dado...

SERPINA

Pues bien, no fue para tanto.
Lo quiero así, no saldréis.
la puerta cerraré con llave.

UBERTO

Ma parmi questa
massima impertinenza.

SERPINA

Eh sì, suonate.

UBERTO

Serpina,
il sai, che rotta m'hai la testa?

Aria

SERPINA

Stizzoso, mio stizzoso
voi fate il borioso,
ma non vi può giovare.
Bisogna al mio divieto
star chetò, e non parlare.
Z... Serpina vuol così.
Cred'io che m'intendete,
dacché mi conoscete
son molti e molti di.

Recitativo

UBERTO

Benissimo.

(a Vespone)

Hai tu inteso?
Ora al suo loco
ogni cosa porrà vossignoria,
ché la padrona mia vuol
ch'io non esca.

SERPINA

Così va bene.

(a Vespone)

Andate, e non v'incresca

*(Vespone vuol partire
e poi si ferma)*

Tu ti fermi? Tu guardi?
Ti meravigli, e che vuol dir?

UBERTO

Pues me parece que esta
es tu máxima impertinencia.

SERPINA

Sí, sí, lo que queráis.

UBERTO

Serpina,
¿sabes que me traes de cabeza?

Aria

SERPINA

Rabioso, rabioso mío,
vos sois un jactancioso,
pero de nada os servirá.
Es mejor a mi prohibición
obedecer, y no decir nada.
¡Ssshhh!... Serpina así lo quiere.
Yo creo que me entendéis,
ya que me conocéis
desde hace mucho tiempo.

Recitativo

UBERTO

Muy bien.

(a Vespone)

¿Lo has entendido?
Ahora en su sitio
cada cosa pondrá su señoría,
que mi patrona quiere
que yo no salga.

SERPINA

Así está bien.

(a Vespone)

Vete, y sin lamentarte.

*(Vespone va a salir
y después se detiene)*

¿Te detienes? ¿miras?
¿te maravillas? ¿qué vas a decir?

UBERTO
Sì, fermati,
guardami, meravigliati,
fammi de'scherni,
chiamami asinone,
dammi anche un mascellone,
ch'io chetò mi starò,
anzi la man allor ti bacierò

(Uberto bacia la mano a Vespone) *(Uberto besa la mano a Vespone)*

SERPINA
Che fa... che fate?

UBERTO
Scostati, malvagia.
Vattene, insolentaccia.
In ogni conto vo' finirla.
Vespone, in questo punto
trovami una moglie,
E sia anche un'arpia,
a suo dispetto
io mi voglio accasare.
Così non dovrò stare
a questa manigolda più soggetto.

SERPINA
Oh! qui vi cade l'asino!
Casatevi, che fate ben;
l'approvo.

UBERTO
L'approvate?
Manco mal, l'approvò.
Dunque io mi casserò.

SERPINA
E prenderete me?

UBERTO
Te?

SERPINA
Certo.

UBERTO
Affè!

SERPINA
Affè.

UBERTO
Sí, detente,
mírame, asóbrate,
búrlate de mí,
llámame asnote,
dame antes un puñetazo,
que yo me estaré quieto,
y después la mano te besaré.

SERPINA
¿Qué ha... qué hacéis?

UBERTO
Acércate, malvada.
Vete, insolentona.
De alguna forma esto debe terminar.
Vespone, ahora mismo
encuétrame una esposa,
y aunque sea una arpia,
por despecho
me quiero casar.
Así no tendré que estar
sujeto a esta pícara.

SERPINA
¡Oh, os cae bien lo de asno!
Casaos, que hacéis, bien:
lo apruebo.

UBERTO
¿Lo aprobáis?
Menos mal, lo aprobó.
Así pues me casaré.

SERPINA
¿Me tomaréis a mí?

UBERTO
¿A ti?

SERPINA
Claro.

UBERTO
¡Nada menos!

SERPINA
Nada menos.

UBERTO

Io non so chi mi tien...

(a Vespone)

Dammi il bastone...
Tanto ardir!

SERPINA

Oh!
Voi far e dir potrete
che null'altra che me
sposar dovrete.

UBERTO

Vattene figlia mia.

SERPINA

Voleste dir mia sposa.

UBERTO

O stelle! o sorte!
Oh! Questa è per me morte.

SERPINA

O morte o vita,
Così esser dee:
l'ho fisso già in pensiero.

UBERTO

Questo è un altro diavolo più nero.

Duetto

SERPINA

Lo conosco a quegli occhietti
furbi, ladri, malignetti,
che, s'ebben voi dite no,
pur m'accennano di sì.

UBERTO

Signorina, v'ingannate.
Troppo in alto voi volate,
gli occhi ed io dicono no,
ed è un sogno questo, sì.

SERPINA

Ma perché?
Non son io bella.

UBERTO

Yo no sé qué me detiene...

(a Vespone)

¡Dame el bastón!
...¡ante tanto atrevimiento!

SERPINA

¡Oh! vos podéis decir y hacer
lo que queráis,
que nada más que conmigo
casaros debéis.

UBERTO

Vete, hija mía.

SERPINA

Quisisteis decir "esposa mía".

UBERTO

¡Oh estrellas! ¡oh suerte!
¡Oh! ¡Esto es mi muerte!

SERPINA

O muerte o vida,
así debe ser:
ya lo tengo decidido.

UBERTO

Es un diablo aún más negro.

Dúo

SERPINA

Lo veo en esos ojillos,
pillos, ladinos, maliciosos,
que, aunque decís que no,
me guiñan que sí.

UBERTO

Señorita, os engañáis,
demasiado alto voláis,
los ojos y yo decimos no,
es un sueño ese sí.

SERPINA

¿Y por qué?
¿No soy bella,

graziosa e spiritosa?
Su, mirate, leggiadria,
ve' che brio, che maestà.

UBERTO
(fra se)
Ah! costei mi va tentando.
Quanto va che me la fa.

SERPINA
(fra se)
Ei mi par che va calando.

(a Uberto)

Via, signore.

UBERTO
Eh! vanne via.

SERPINA
Risolvete.

UBERTO
Eh! Matta sei.

SERPINA
Son per voi gli affetti miei
e dovrete sposar me.

UBERTO
Oh che imbroglio egli è per me!

INTERMEZZO SECONDO

(Camera. Serpina e Vespone in
abito da soldato, poi Uberto
vestito per uscire)

Recitativo

SERPINA
Or che fatto ti sei
dalla mia parte,
usa, Vespone, ogn'arte:
se l'inganno ha il suo effetto,
se del padrone io giungo
ad esser sposa,
tu da me chiedi, e avrai,

graciosa y aguda?
Vamos, mirad, alegre,
mirad que brío, qué majestad.

UBERTO
(para si)
¡Ah! esta me está probando.
¿Cuanto va a que me la hace?

SERPINA
(para si)
Me parece que va calando.

(a Uberto)

Venga, señor.

UBERTO
¡Eh! ¡vete fuera!

SERPINA
Decidíos.

UBERTO
¡Eh! ¡estás loca!

SERPINA
Son para vos mis querereres
y debéis desposarme.

UBERTO
¡Oh, qué lío ella es para mí!

INTERMEDIO SEGUNDO

(Dormitorio. Serpina y Vespone
vestido de soldado, después
Uberto vestido para salir)

Recitativo

SERPINA
Ahora que te has puesto
de mi parte, utiliza, Vespone,
todo tu arte:
si el engaño hace su efecto,
si del patrón yo lleigo
a ser la esposa,
tu pídemme, y tendrás,

di casa tu sarai
il secondo padrone,
io tel prometto.

UBERTO

Io crederei,
che la mia serva adesso,
anzi, per meglio dir,
la mia padrona,
d'uscir di casa
mi darà il permesso.

SERPINA

Ecco, guardate:
senza la mia licenza
pur si volle vestir.

UBERTO

Or sì. che al sommo
giunta è sua impertinenza.
Temeraria!
E di nozze richiedermi ebbe ardir.

SERPINA

(a Vespone)
T'asconderai per ora
in quella stanza
e a suo tempo uscirai.

UBERTO

O qui sta ella.
Facciam nostro dover.
Posso o non posso?
Vuole o non vuol
la mia padrona bella?...

SERPINA

Eh, signor,
già per me è finito il gioco,
e più tedio fra poco
per me non sentirà.

UBERTO

Cred'io che no.

SERPINA

Prenderà moglie già.

UBERTO

Cred'io che sì, ma non prenderò te.

de la casa tu serás
el segundo patrón,
te lo prometo.

UBERTO

Yo creo,
que mi criada ahora,
es más, mejor dicho:
mi patrona,
para salir de casa
me dará permiso.

SERPINA

Aquí, fijaos:
sin mi permiso
se ha vestido.

UBERTO

Ahora sí que al máximo
ha llegado su impertinencia.
Imprudente!
Y aún se atreve a pedirme bodas.

SERPINA

(a Vespone)
Te esconderás de momento
n ese cuarto
y en su momento saldrás.

UBERTO

Aquí está ella.
Cumplamos con el deber.
¿Puedo o no puedo?
¿Quiere o no quiere
mi bella patrona...?

SERPINA

Eh Eh, señor,
ya he terminado el juego.
Y más fastidio desde ahora
por mi culpa no tendrá.

UBERTO

Me parece que no.

SERPINA

Ya tomará esposa.

UBERTO

Me parece que sí, pero no a ti.

SERPINA

Cred'io che no.

UBERTO

Oh! affatto cosi è.

SERPINA

Cred'io che sí:
Fa d'uopo ancor ch'io pensi a'
casi miei.

UBERTO

Pensaci, far lo dei.

SERPINA

Io ci ho pensato.

UBERTO

E ben?

SERPINA

Per me un marito io m'ho trovato.

UBERTO

Buon pro vi faccia.
E lo trovaste a un tratto
così già detto e fatto?

SERPINA

Più in un'ora
venir suol che in cent'anni.

UBERTO

Alla buon'ora!
Posso saper chi egli è?

SERPINA

L'è un militare.

UBERTO

Ottimo affè. Come si chiamare?

SERPINA

Il capitán Tempesta.

UBERTO

Oh! brutto nome.

SERPINA

SERPINA

Me parece que no.

UBERTO

¡Oh! ¡claro que sí!

SERPINA

Me parece que sí:
y después todavía pensar
en mi boda .

UBERTO

Piénsalo, debes hacerlo.

SERPINA

Ya lo he pensado.

UBERTO

“Y bien?

SERPINA

Para mí ya he encontrado marido.

UBERTO

Que te haga provecho.
¿Y lo encontraste en un momento:
así como dicho y hecho?

SERPINA

En una hora puede llegar
lo que en cien años llegaría.

UBERTO¡

En buena hora!
¿Y puedo saber quién es?

SERPINA

Es un militar.

UBERTO

¿Y cómo se llama?

SERPINA

El capitán Tormenta.

UBERTO

¡Oh! ¡qué nombre más feo!

SERPINA

E al nome
sono i fatti corrispondenti.
Egli è poco flemmatico.

UBERTO
Male.

SERPINA
Anzi è lunatico.

UBERTO
Peggio.

SERPINA
Va presto in collera.

UBERTO
Pessimo.

SERPINA
E quando poi è incollerito,
fa ruina, scompigli,
fracassi, un via, via.

UBERTO
Ci anderà mal la vostra signoria.

SERPINA
Perché?

UBERTO
S'è lei così
schiribizzosa meco,
ed è serva: ora pensa
con lui essendo sposa.
Senza dubbio
il capitano Tempesta
in collera anderà
e lei di bastonate
una tempesta avrà.

SERPINA
A questo poi Serpina penserà.

UBERTO
Me ne dispiacerebbe;
al fin del bene io ti volli,
e tu 'l sai.

SERPINA
Tanto obbligata.

Y al nombre
sus hechos corresponden.
Él es poco flemático.

UBERTO
Malo.

SERPINA
Aun más, es lunático.

UBERTO
Peor.

SERPINA
Se enfada rápidamente.

UBERTO
Pésimo.

SERPINA
Y después, cuando está encolerizado,
hace ruinas, barullos,
estrépitos, es un torbellino.

UBERTO
Lo pasará mal vuestra señoría.

SERPINA
¿Por qué?

UBERTO
Si tu eres así,
sinvergonzona conmigo
siendo criada, piensa ahora
con él siendo su esposa.
Sin duda
el capitán Tormenta
se pondrá colérico
y de él obtendrás
una tormenta de bastonazos.

SERPINA
Después pensará Serpina en esto.

UBERTO
No me desprecies;
al fin muy bien yo te quiero,
y tu lo sabes.

SERPINA
Muy agradecida,

Intanto attenda a conservarsi,
goda colla sua sposa amata,
e di Serpina non si scordi affatto.

UBERTO

A te perdoni il ciel:
l'esser tu troppo boriosa
venir mi fe' a tal atto.

Aria

SERPINA

A Serpina penserete qualche volta,
e qualche dì e direte:
Ah! poverina,
cara un tempo ella mi fu.

(fra se)

Ei mi par che già pian piano
S'incomincia a intenerir.

(a Uberto)

S'io poi fui impertinente,
mi perdoni: malamente
mi guidai: lo vedo, sì.

(fra se)

Ei mi stringe per la mano,
Meglio il fatto non può gir.

Recitativo

UBERTO

(fra se)

Ah! quanto mi sa male
di tal risoluzione,
ma n'ho colpa io.

SERPINA

(fra se)

Di' pur fra te che vuoi che ha da
riuscir la cosa a modo mio.

UBERTO

Orsù, non dubitare,
che di te mai
non mi saprò scordare.

mientras tanto consérvese,
goce con su esposa amada,
y de Serpina no recuerde nada.

UBERTO

Que el cielo te perdone:
el ser tu demasiado vanidosa
te conduce a ese acto.

Aria

SERPINA

A Serpina recordaréis alguna vez,
y algún día, y diréis:
¡Ah! pobrecita,
a ella yo quise hace tiempo.

(para si)

Y me parece que ya poco a poco
se comienza a enternecer.

(a Uberto)

Si yo fui impertinente,
perdonadme: malamente
me comporté: lo veo, sí.

(para si)

él me coge por la mano,
mejor la obra no puede ir.

Recitativo

UBERTO

(para si)

¡Ah! ¡Qué mal me sabe
esta resolución,
pero no tengo la culpa yo!

SERPINA

(para si)

Haz de momento lo que quieras,
que la cosa saldrá como yo quiero.

UBERTO

Pues bien,
no dudes,
que no sabré olvidarme de ti.

SERPINA
Vuol vedere il mio sposo?

UBERTO
Sì, l'avrei caro.

SERPINA
Io manderò per lui.
Giù in strada ei si trattien.

UBERTO
Va'.

SERPINA
Con licenza.

(Serpina parte)

UBERTO
Or indovina chi sarà costui!
Forse la penitenza
farà così di quanto
ella ha fatto al padrone.
S'è ver,
come mi dice, un tal marito,
la terrà fra
la terra ed il bastone.
Ah! Poveretta lei!

Recitativo

UBERTO
Per altro io penserei...
Ma... Ella è serva...
Ma... il primo non saresti...
Dunque, la sposeresti?...
Basta... Eh no, no, non sia.
Su, pensieri ribaldi
andate via.
Piano, io me l'ho allevata:
So poi com'ella è nata...
Eh! che sei matto!
Piano di grazia...
Eh... non pensarci affatto...
Ma... Io ci ho passione,
E pur... Quella meschina...
Eh torna... Oh Dio! ...
Eh, siam da capo...
Oh! che confusione.

SERPINA
¿Queréis conocer a mi esposo?

UBERTO
Sí, le tomaré cariño.

SERPINA
Mandaré a por él.
En la calle está esperando.

UBERTO
Anda.

SERPINA
Con permiso.

(Serpina sale)

UBERTO
¡Adivina quién será ese!
Tal vez la penitencia
hará así de cuanto
ella ha hecho al patrón.
Si es en verdad
como me dice su marido,
la llevará
entre el suelo y el bastón.
¡Ah! ¡Pobrecilla de ella!

Recitativo

UBERTO
De otra forma yo pensaría...
Pero... Ella es criada...
Pero... no seáis el primo...
Así que ¿la desposarías?
¡Basta!... ¡Eh! no, no, no sea.
Vamos, pensamientos pillastres,
fuera de aquí.
Despacio yo la he criado...
desde que fue recién nacida...
¡Eh! ¡estás loco!
Despacio su gracia...
¡Eh!... no pienses más en ello...
Pero... Yo siento pasión,
y además... Esta pobrecilla...
¡Eh, regresa!... ¡Oh Dios!...
¡Eh, pensemos friamente!
¡Oh, qué confusión!

Aria

Son imbrogliato io già;
 ho un certo che nel core
 che dir per me non so
 s'è amore, o s'è pietà.
 Sento un che, poi mi dice:
 Uberto, pensa a te.
 Io sto fra il sì e il no
 fra il voglio
 e fra il non voglio,
 e sempre più m'imbroglio.
 Ah! misero, infelice,
 che mai sarà di me!

*(Entra Serpina con Vespone
 in abito come sopra)*

Recitativo**SERPINA**

Favorisca, signor... passi.

UBERTO

Padrona.
 È questi?

SERPINA

Questi è desso.

UBERTO

(para si)
 Oh brutta cera!
 Veramente ha
 una faccia tempestosa.

(a Respina)

E così,
 caro il capitán Tempesta,
 si sposerà già questa mia ragazza?
 O ben n'è già contento...

(Vespone accenna di sì)

O ben,
 non vi ha difficoltà?

(Vespone come sopra)

Aria

Ya estoy enredado,
 siento algo en el corazón
 que para mí no sé
 si es amor o si es piedad.
 Siento a uno que me dice:
 Uberto, piensa en ti.
 Yo estoy entre el sí y el no,
 entre el quiero
 y entre el no quiero,
 y cada vez más me enredo
 ¡Ah! ¡Miserable, infeliz,
 qué será por siempre de mí!

*(Entra Serpina con Vespone con
 el traje de antes)*

Recitativo**SERPINA**

Haga el favor, señor... pase.

UBERTO

Patrona.
 ¿Es este?

SERPINA

Este mismo.

UBERTO

(para si)
 ¡Oh, que cara más fea!
 En verdad tiene
 un aspecto tormentoso.

(a Respina)

¿Y entonces,
 querido capitán Tormenta,
 os casaréis con esta pupila mía?
 Oh, bien, ya estoy contento...

(Vespone se señala a si mismo)

Oh, bien,
 ¿no tendréis dificultad?

(Vespone como antes)

O ben... Egli mi pare
Che abbia poche parole.

SERPINA
Anzi pochissime.

(a Vespone)

Vuole me?

(ad Uberto)

Con permissione.

UBERTO
(fra se)
E in braccio a quel brutto
nibbiaccio deve andar
quella bella colombina?

SERPINA
Sapete cosa ha detto?

UBERTO
Di' Serpina.

SERPINA
Che vuole che mi diate la dote mia. Que quiere que me deis mi dote.

UBERTO
La dote tua? Che dote!
Sei matta?

SERPINA
Non gridate,
ch'egli in furia darà.

UBERTO
Può dar in furia
più d'Orlando Furioso.
che a me punto non preme.

SERPINA
Oh! Dio!

*(Vespone finge di andare
in collera)*

Vedete pur ch'egli già freme.

Oh, bien... Me parece que este
es de pocas palabras.

SERPINA
Más bien de poquíssimas.

(a Vespone)

¿Me queréis?

(a Uberto)

Con vuestro permiso.

UBERTO
(para si)
¿Y en brazos
de ese feo milanucho
debe estar esta bella palomita?

SERPINA
¿Sabéis qué ha dicho?

UBERTO
Dime, Serpina.

SERPINA
Que quiere que me deis mi dote.

UBERTO
¿Tu dote? ¿Qué dote?
¿Estás loca?

SERPINA
No gritéis,
que se pondrá furioso.

UBERTO
Puede estar en furia
más que Orlando Furioso,
pero de mí no tendrá nada.

SERPINA
¡Oh Dios!

*(Vespone finge estar
encolerizado)*

Mirad pues que él ya tiembla.

UBERTO

(a Serpina)

Oh! che guai! Va là tu,

(fra se)

Statti a vedere
che costui mi farà...

(a Serpina)

Ben, cosa dice?

SERPINA

Che vuole almeno
quattromila scudi.

UBERTO

Canchero! Oh!
questa è bella!
Vuole una bagattella!
Ah! padron mio...

*(Vespone vuol mettere mano
allo spada)*

Non signore... Serpina...
Che mal abbia. Vespone
Dove sei?

SERPINA

Ma, padrone
il vostro male andate voi cercando.

UBERTO

Senti un po'.
Con costui hai tu concluso?

SERPINA

Io ho concluso
e non concluso.
Adesso...
(finge di parlare con Vespone)

UBERTO

(fra se)
Statti a veder,
che questo maledetto
capitano farà precipitarmi.

UBERTO

(a Serpina)

¡Oh! ¡qué asunto! Acércate tu,

(para si)

Vete a saber
lo que este me hará...

(a Serpina)

Bien, ¿qué dice?

SERPINA

Que quiere al menos
cuatro mil escudos.

UBERTO

¡Caramba! ¡Oh!
¡esto sí que es bueno!
¡Quiere una bagatela!
¡Ah! patrón mío...

*(Vespone intenta sacar
la espada)*

No señor... Serpina...
Males sobre él. ¡Vespone!
¿Dónde estás?

SERPINA

Pero, patrón,
estáis buscando vuestra perdición.

UBERTO

Escucha un momento.
¿Con él ya te has prometido?

SERPINA

Me he prometido
y no me he prometido.
Ahora...
(finge que habla con Vespone)

UBERTO

(para si)
Ya veréis
como este maldito capitán
me hará precipitarme.

SERPINA
Egli ha detto...

UBERTO
Che cosa ha detto?

(fra se)

Ei parla per interprete.

SERPINA
Che, o mi date la dote
di quattromila scudi,
o non mi sposerà.

UBERTO
Ha detto?

SERPINA
Ha detto.

UBERTO
E se egli non ti sposa
a me ch'importa?

SERPINA
Ma che mi avrete a sposar voi.

UBERTO
Ha detto?

SERPINA
Ha detto,
o che altrimenti,
in pezzi vi farà.

UBERTO
Oh! Questo non l'ha detto!

SERPINA
E lo vedrà.

UBERTO
L'ha detto... Sì, signora.

*(Vespone fa cenno di
minacciare Uberto)*

Eh! non s'incomodi,
che giacché per me vuol
così il destino...

SERPINA
El ha dicho...

UBERTO
¿Qué cosa ha dicho?

(para si)

El habla con intérpretes.

SERPINA
Que, o me entregáis la dote
de cuatro mil escudos,
o que no me desposa.

UBERTO
¿Eso ha dicho?

SERPINA
Eso ha dicho.

UBERTO
¿Y si él no te desposa,
a mí qué me importa?

SERPINA
Pues que me deberéis desposar vos.

UBERTO
¿Eso ha dicho?

SERPINA
Eso ha dicho,
y si hacéis otra cosa,
en pedacitos os hará.

UBERTO
¡Oh! ¡Eso no lo ha dicho!

SERPINA
Ya lo veréis.

UBERTO
Lo ha dicho... Sí señora.

*(Vespone hace gestos de amenazar
a Uberto)*

¡Eh! no se indisponga,
que ya que así
me lo quiere el destino...

or io la sposerò.

SERPINA

Mi dia la destra in sua presenza.

UBERTO

Sì.

SERPINA

Viva il padrone.

UBERTO

Va ben così?

SERPINA

E viva ancor Vespone.

(Vespone si leva i mustacchi)

UBERTO

Ah! ribaldo! tu sei?

E tal inganno...

Lasciami...

SERPINA

E non occorre più strepitar.

Ti son già sposa, il sai.

UBERTO

È ver, fatta me l'hai:

ti venne buona.

SERPINA

E di serva divenni io già padrona.

Duetto

SERPINA

Contento tu sarai,
avrà amor per me?

UBERTO

So che contento è il core
e amore avrò per te.

SERPINA

Di pur la verità.

UBERTO

Quest'è la verità.

ahora yo la desposaré.

SERPINA

Dadme la mano en su presencia.

UBERTO

Sí.

SERPINA

Viva el patrón.

UBERTO

¿Está bien así?

SERPINA

Y viva también Vespone.

(Vespone se quita el mostacho)

UBERTO

¡Ah! ¡desvergonzado! ¿eras tu?

Y este engaño...

Déjame...

SERPINA

No hace falta escandalizar más.

Ya soy tu esposa, lo sabes.

UBERTO

Es cierto, me la habéis hecho:

la tendrás buena.

SERPINA

Y de criada he pasado a patrona.

Duetto

SERPINA

Contento estarás,
¿también me amarás?

UBERTO

El corazón tengo contento
y también te amaré.

SERPINA

Di entonces la verdad.

UBERTO

Esta es la verdad.

SERPINA
Oh Dio! mi par che no.

UBERTO
Non dubitar, oibò!

SERPINA
Oh sposo grazioso!

UBERTO
Diletta mia sposetta!...

SERPINA
Così mi fai goder.

UBERTO
Sol tu mi fai goder.

SERPINA
Per te ho io nel core
il martellin d'amore
che mi percuote ognor.

UBERTO
Mi sta per te nel core
con un tamburo amore,
e batte forte ognor.

SERPINA
Deh! senti il tippiti.

UBERTO
Lo sento, è vero, sì.
Tu senti il tappatà.

SERPINA
È vero il sento già.

UBERTO
Ma questo ch'esser può?

SERPINA
Io nol so.

UBERTO
Nol so io.

SERPINA, UBERTO
Caro. Gioia. Oh Dio!

SERPINA
¡Oh Dios! me parece que no.

UBERTO
¡No lo dudes, caramba!

SERPINA
¡Ay esposo gracioso!

UBERTO
¡Querida esposita mía!

SERPINA
Así me haces gozar.

UBERTO
Sólo tu me haces gozar.

SERPINA
Por ti siento en el corazón
al martillito del amor
que me golpea sin cesar.

UBERTO
Siento por ti en el corazón
como un tambor de amor,
y bate fuerte sin remisión.

SERPINA
¡Ay! ¡escucha el ti-pi-tí!

UBERTO
Lo escucho, es verdad, sí.
¡Escucha tu el ta-pa-tá!

SERPINA
Es verdad, lo escucho ya.

UBERTO
¿Y esto qué puede ser?

SERPINA
No lo sé.

UBERTO
Yo no lo sé.

SERPINA, UBERTO
Querido. Alegría. ¡Oh Dios!

Ben te lo puoi pensar.

SERPINA
lo per me non so dirlo.

UBERTO
Per me non so capirlo.

SERPINA
Sarà, ma non è questo.

UBERTO
Sarà. né meno è questo.

SERPINA
Ah! furbo, sì t'intendo.

UBERTO
Ah! ladra, ti comprendo,
Mi vuoi tu corbellar.

FINE

Te lo puedes imaginar.

SERPINA
Yo no sé decírmelo.

UBERTO
Yo no sé comprenderlo.

SERPINA
Será, pero no es esto.

UBERTO
Será, todo menos esto.

SERPINA
¡Ah! ¡pillastre! ¡te entiendo!

UBERTO
¡Ah! ¡ladrona! ¡te entiendo!
De mí te quieres burlar.

FIN

Traducido por:
Josep Francesc Pertusa 1998

| | |
|---|---|
| <p>The telephone or l'amour à trois</p> <p>Opera buffa in one act Words and music by Gian-Carlo Menotti</p> <p>Characters Lucy..... Soprano Ben..... Baritone</p> <p>The scene is Lucy's apartment</p> <p>(In Lucy's apartment. As the curtain goes up, Lucy is busy opening a gift box wich Ben has just handed to her)</p> | <p>El teléfono o el amor e tres.</p> <p>Opera bufa en un acto Texto y música de Gian-Carlo Menotti</p> <p>Personajes: Lucy..... Soprano Ben Baritono</p> <p>La escena se desarrolla en el departamento de Lucy.</p> <p>(Al levantarse el telón, Lucy está ocupada abriendo un regalo que Ben le acaba de dar)</p> |
| <p>Lucy: (<i>freely</i>) Oh! Just what I wanted. (<i>she unwraps a piece of abstract sculpture</i>) Thank you!</p> <p>Ben: I'm so glad you like it! (<i>liberamente</i>) Now Lucy, I've something to tell you. I'm going away.</p> <p>Lucy: (<i>liber</i>) Oh, dear! When are you going?</p> <p>Ben: My train leaves in an hour.</p> <p>Lucy: Oh, I'm sorry!</p> <p>Ben: But before I go I would like to ask you something.</p> <p>Lucy: Yes, dear?</p> <p>Ben: You know how much I've always like you...</p> <p>Lucy: Yes, dear?</p> <p>Ben: Well, then... I was just wond'ring...</p> | <p>Lucy: (<i>libremente</i>) Oh!, justo lo que quería. (<i>Ella desenvuelve una escultura abstracta</i>) Gracias.</p> <p>Ben: Me alegro que te guste! Ahora Lucy, tengo algo que decirte.</p> <p>Lucy: Oh querido! Cuándo te vas?</p> <p>Ben: Mi tren parte en una hora.</p> <p>Lucy: Oh, qué lástima!</p> <p>Ben - Pero antes de partir quisiera preguntarte algo.</p> <p>Lucy: ¿Sí, querido?</p> <p>Ben - tú sabes lo mucho que siempre me has gustado....</p> <p>Lucy: ¿Si querido?</p> <p>Ben - Bueno, entonces... yo me estaba</p> |

| | |
|---|---|
| <p>that is, of course, after I come back...if you would consider...</p> | <p>preguntando... si es; claro, después de mi regreso... si tú considerarías...</p> |
| <p>Lucy: What, dear?</p> | <p>Lucy: ¿Qué querido?</p> |
| <p>Ben: I don't quite know how to tell you.</p> | <p>Ben - no sé exactamente cómo decírtelo.</p> |
| <p><i>(the telephone rings)</i></p> | <p><i>(El teléfono suena)</i></p> |
| <p>Lucy: Excuse me. Hello? Hello? Oh, Margaret, it's you. I am so glad you called, I was just thinking of you. It's been a long time since you called me. Who?... I?... I can not come to night. No, my dear, I'm not feeling very well. When?... Where?... I wish I could be there! I'm afraid I must not. Hello? Hello? What did you say, my darling? What did you say? Hello? Hello? Please speak louder! I heard the funniest thing! Jane and Paul are going to get married next July. Don't you think is the funniest thing you ever heard? I know... of course... <i>(she giggles)</i></p> | <p>Lucy: Permíteme. ¿Hola? ¿Hola?, oh, Margaret, eres tú. Me alegro tanto que llamas, justamente estaba pensando en ti. Ha pasado ya mucho tiempo desde que me llamaste. ¿Quién?... ¿Yo?... no puedo esta noche. No, querida, no me siento muy bien. ¿Cuándo?... ¿Dónde?... ¡Desearía poder estar allá! Me temo que no puedo. ¿Hola? ¿Bueno? ¿Qué dijiste querida? ¿Qué dijiste?, ¿Bueno? ¿Bueno? ¡Por favor habla más alto! ¡Escuché la noticia graciosa!, Jean y Paul se casarán el próximo Julio. ¿No crees que es lo más gracioso que jamás hayas oído? Lo sé..., claro... <i>(Trata de aguantar la risa)</i>. ¿Y tú cómo estás? ¿Y cómo está John? ¿Y Jean? Envíales por favor mi cariño.</p> |
| <p>And how are you? And how is John? And how is Jean? You must tell them that I send them my love. And how is Ursula, and how is Natalie, and how is Rosalie? I hope she's gotten over her cold. And how is your mother, and your father, and how is dear little granny? <i>(nodding)</i></p> | <p>¿Y cómo va Ursula?, y qué tal Natalie?, cómo está Rosalie? Espero que esté recuperada del resfrío. ¿Y cómo está tu mamá? ¿Y tu papá? ¿Cómo está la querida abuelita? <i>(asintiendo con la cabeza)</i> Ajá!, ajá, ajá! <i>(sacudiendo la cabeza)</i> ¡Ha! ¡Ha!...</p> |
| <p>Ha! ha! Ha! ha! <i>(shaking her head)</i> Ha! ha! Ha! ha! Ha! ha! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Oh, dear! Well then, goodbye. Goodbye, my dear, good-bye. I'm so glad you called; I was just thinking of you. It's been a long time since you called me. Yes, you already told me that. No my darling, of course I won't forget! Yes... yes... good-bye, my dear, good-bye... Yes, my darling, good-bye... Yes! Ha! ha! Ha! ha! Ah! Ah! That's the funniest thing I ever heard! And how are you, and Bets, and Bob, and</p> | <p>Oh querida, entonces adiós, me alegra tanto que llamas, estaba pensando en ti. Ha pasado mucho desde que llamaste. Sí, ya me lo dijiste. ¡No querida, claro que no lo olvidaré! Sí..., si... adiós querida, adiós... Si, querida, adiós... Si querida mía adiós... ¡Sí! ¡Aja! ¡aja! Ah! Es la cosa más graciosa que he oído!, y tú cómo estás?, y Bet?, y Bob? ¿Y Sara y Sam?</p> |

| | |
|---|--|
| <p>Sara, and Sam? You must tell them that I send Them my love. And how is the pussy cat, how is the dog? Oh, I'm so glad! Good-bye! Yes, Margaret! All rihgt, all right, good-bye! All right, all right, good-bye! Now Margaret, goodbye! So long. <i>(she hangs up)</i></p> <p>Lucy: That was Margaret!</p> <p>Ben: You don't say.</p> <p>Lucy: Isn't she funny!</p> <p>Ben: She is a scream!</p> <p>Lucy: Would you like to know what she told me?</p> <p>Ben: I'd love to, but now... It is getting late and there is so much I have to tell you.</p> <p>Lucy: All right, go on. What is it, darling? <i>(the telephone rings)</i></p> <p>Lucy: Excuse me. Hello? Hello? What are you saying? What number do you want? Wrong number! Why must they always pick on me when they get the wrong number?</p> <p>Ben: Why, indeed! But now will you please listen to me? The time is getting shorter.</p> <p>Lucy: Would you like to know the exact time? Just wait. <i>(Lucy dials)</i> <i>(She hangs up)</i> It is four fifteen and three and a half seconds.</p> <p>Ben: Thank you. But now, please, will you listen to me?</p> <p>Lucy: Of course, what else have I done? Go on then.</p> <p>Ben: Well, as we were saying, you know how much I've always cared for you... so, I was just wondering ... that is of course, after I come back... if you would consider... <i>(The telephone rings)</i></p> <p>Ben - Oh, I'll go insane!</p> <p>Lucy: I'm sorry. Helo? Helo? Why, George, it's you! But why must you</p> | <p>Debes decirles que les envío mi amor. ¿Y cómo está el gatito? ¿Y el perro?, ¡Oh, me alegra tanto! ¡Adiós!</p> <p>¡Si Margaret!, ¡Está bien, está bien, adiós! Ahora Margaret ¡adiós! ¡Hasta luego! Que largo.</p> <p><i>(Cuelga el teléfono)</i></p> <p>Lucy: Era Margaret!</p> <p>Ben: No me digas.</p> <p>Lucy: ¿No es graciosa?</p> <p>Ben: Es alucinante.</p> <p>Lucy: ¿quieres saber qué me dijo?</p> <p>Ben - Quisiera pero no ahora... se hace tarde y hay mucho que tengo que decirte.</p> <p>Lucy - Está bien, adelante. ¿Qué es querido?. <i>(El teléfono suena)</i></p> <p>Lucy - ¿Me permites?. ¿Bueno?, ¿bueno?, ¿qué dice?, ¿a qué número desea hablar?, ¡está equivocado! ¿Por qué siempre llaman aquí cuando es número equivocado?</p> <p>Ben - En verdad, por qué? ¿Podrías ahora escucharme?, queda poco tiempo.</p> <p>Lucy - ¿Quieres saber el tiempo exacto? Espera. <i>(Ella marca el número).</i> <i>(Cuelga el teléfono).</i> Son las 4:15 con tres segundos y medio.</p> <p>Ben - Gracias, pero ahora, por favor, ¿puedes escucharme?</p> <p>Lucy - ¡Claro! ¿Qué otra cosa tengo que hacer?, adelante!</p> <p>Ben - Bien, como te decía, sabes lo muchos que me interesas... así que, me preguntaba si... claro, después de mi regreso... si lo considerarías... <i>(El teléfono suena)</i></p> <p>Ben - ¡Oh, me volveré loco!</p> <p>Lucy - Lo siento. Bueno? ¿Hola? ¿Qué? ¡George, eres tú! Pero ¿por qué me</p> |
|---|--|

scream at me so!
 What do you mean!
 Who eve, told it you? I never said that about you!
 If you don't believe me you can call up Phylis!
 How dare you say such a thing!
 Stop using such language!
 No... yes... no, no, I mean... I swear it isn't true!
 How can you believe that I'd say such a thing?
 Now listen to me! I'm not going to stand if you call me names!
 (She jiggles the receiver)
 Hello? Hello? Murder!
 (she hangs up and bursts in to tears)

Ben: Listen, Lucy, listen, now don't you cry, don't you cry. There is something I must tell you. Listen, Lucy, listen, dear, don't you cry, don't you cry. Lift your face and dry your taers. Listen, Lucy, listen, dear, don't you cry.

Lucy: Oh, you don't understand!
 Let me go and get a handkerchief.

Ben: Try again and again. What else can a man do except wait and then try and wait and then try once again?

I'd rather contend with lover, husband, or in laws, than this two headed monster who comes unasked and devours my day. For this thing can't be challenged, can't be poisoned or drowned. It has hundreds of lives and miles of umbilical cords.

(He notices a pair of scissors on a table. He arms himself with them and approaches the telephone slowly and menacingly)

*(Suddenly the telephone rings out loudly and desperately, like a child crying for help)
 (Lucy rushes in and takes the telephone protectingly in her arms)*

Lucy: You wicked man! What were you doing to it?

Ben: I... I was only trying...

Lucy: The poor thing! Shame on you! Put them down!

gritas así?
 ¿Qué quieres decir?
 ¿Quién te he dicho eso?, yo jamás dije eso de ti!
 ¡Si no me crees puedes llamarle a Phylis!
 ¡Cómo te atreves a decir tal cosa!.. ¡Deja de usar ese vocabulario!
 No... Si... no, no, quiero decir... Te juro que no es cierto!
 ¿Cómo puedes creer que yo dijera tal cosa?.
 ¡Ahora escúchame!
 No voy a seguir tolerando esto si me insultas por mas tiempo.
(Ella agita el auricular)
 ¿Hola?, ¿hola? ¡Patán!
(Cuelga el teléfono y rompe en llanto)

Ben - Escucha Lucy, escucha , ahora no llores, no llores. Hay algo que debo decirte. Escucha Lucy, escucha querida, no llores, no llores. Levanta tu cara y seca tus lágrimas. Escucha Lucy, escucha querida, no llores, no llores.

Lucy - ¡Oh, es que no entiendes!, déjame ir por un pañuelo.

Ben - Intentarlo una y otra vez. Qué más puede hacer un hombre excepto esperar y luego intentar y esperar y entonces volver a intentar?.

Prefiero enfrentarme con un amante, un esposo o son las leyes, que con este monstruo de dos cabezas que viene a interrumpir y a devorar mi día. Esta cosa no puede ser desafiada, envenenada o ahogada. Esto tiene miles de vidas y millas de cordón umbilical.

*(Él nota un par de tijeras sobre la mesa. Las toma y se aproxima al teléfono despacio y amenazantemente. De repente el teléfono suena fuerte y desesperadamente, como un niño llorando y pidiendo ayuda)
 (Lucy toma el teléfono apresuradamente protegiéndolo en sus brazos).*

Lucy - ¡Hombre enfermo! ¿Qué estás haciendo?

Ben - Sólo... estaba tratando de...

Lucy - ¡El pobrecito!.. ¡Me das pena!, baja eso!

Ben: Assure you it was all in self-defense.

Lucy: You must have hit it first!

Ben: Lucy, can we two have a quiet talk?

Lucy: Yes, dear, but first I must call up Pamela.

Ben: Pamela? Why must you call her now?

Lucy: I must tell her of my quarrel with George.

Ben: Can't you tell her after wards?

Lucy: Oh, no, I must get hold of her before she hears it from somebody else.

It will only take a moment,

Ben: Lucy, dear, please not now,

Lucy: I will make it very short.

Ben: I shall soon be gone.

Lucy: It will only take a moment,

Ben: Lucy, dear, please not now,

Lucy: I will make it very short.

Ben: I shall soon be gone. Can't you wait until I go?

Lucy: It will take me just a minute, I will make it very short.

Ben: But I have no time to lose. Oh, all right, but please hurry!

(Lucy dials)

Lucy: Hello, this is Lucy, I just had a quarrel with George... over the telephone... shall I tell you all about it?

It all began on a Sunday, when Jean and I went skating. We got on the trolley and met Meg and Molly, so we sat down next to them. I've known both Meg and Molly for years, and thought they were my friends. But what they have done to me now I'll never, never forget. They started asking if I had seen George, and now I know why. I said I had seen him once, that's all they wanted to know. So one thing led to another, and while we gabbed about George I told them what you told me you had heard about him and Joe. Yes, I told them what you told me you had heard about him and Joe. I know I was a fool, but now it is too late. They told him what I told them you had told me.

Ben: I've waited hour after hour, but she

Ben - Te aseguro que fue en legítima defensa.

Lucy - ¡Debiste golpearlo primero!

Ben - Lucy, ¿podemos tener una plática serena?

Lucy - Sí querido, pero primero debo llamar a Pamela.

Ben - ¿Pamela?, ¿debes llamarla ahora?

Lucy - Debo decirle de la discusión con George.

Ben - No puedes decirle mas tarde?

Lucy - Oh no, debo decirle antes que lo escuche de alguien más. Sólo tomará un momento, lo haré muy rápido, sólo tomará un momento, lo haré muy rápido. *(Al mismo tiempo Ben dice)*

Ben - Lucy querida, por favor ahora no, pronto me iré, Lucy, querida, ahora no, no puedes esperar hasta que me vaya?. Pero, no tengo tiempo que perder. De acuerdo, pero por favor apresúrate.

(Lucy marca)

Lucy - Hola, soy Lucy. Acabo de tener una discusión son George... por teléfono... ¿debo decirte sobre qué?

Todo empezó un domingo, cuando Jean y yo fuimos a patinar. Ibamos en el tranvía y encontramos a Meg y a Molly, así que nos sentamos junto de ellas. Las conozco ambas desde hace años, y pensé que eran mis amigas. Pero lo que me hicieron saber, nunca, nunca lo voy a olvidar. Ellas empezaron a preguntarme si había visto a George, y ahora sé porque. Les dije que lo había visto en una ocasión, eso era todo lo que ellas querían saber. Así que una cosa llevó a la otra, y mientras parlotéabamos sobre Geroge, les dije lo que habías escuchado sobre él y Joe. Si, les dije lo que habías escuchado acerca de él y Joe. Sé que fue una tontería, pero ahora es muy tarde, Ellas le dijeron a él lo que les dije que tú me habías dicho.

Ben - He estado esperando hora tras hora,

will never stop. I must tell her I love her, but that thing will not let me, and now I have to go and she will never, and she will never know.

Lucy: Of course, I said, "Oh, George, my darling, how can you believe that I'd say such a thing, you know that in me you have a true friend." But he wouldn't believe me, and cursed me up and down, and kept calling me names, yes, all sorts of names. And then I said, "Oh George, my darling, if you don't believe me you can call up Phyllis and ask her to tell you whether or not it is true." Of course I had to lie, what else was I to do? But oh, you'll never know how much I went through. Oh, Oh, you'll never know how much I went through.

Ben: I've waited hour after hour, but she will never stop.

Lucy: I thought I would die, Ah!, Ah!

Ben: I must tell her I love her, but that thing will not let me, and now I have to go, and she will never know.

Lucy: I am so glad that you understand. And now, let's say good-bye. I want to think it over, if anything else should happen to day I promise to call you again. Good-bye, Good-bye.

Ben: I heard that before. She only stop to start again. If I stay I'll go mad! There's only one thing left, there's only one thing left.

(Ben exits)

Lucy: Oh, where has he gone?

He left me alone with my telephone.

I wonder what he wanted to tell me?

I have a feeling he had something on his mind.

Will he come back?

By now he must be on the train.

(At one side of the stage a curtain is drawn, revealing a public telephone booth somewhere in the city. Ben is seen in it, dialing a number)

Lucy: I don't know why I feel depressed.
(The telephone rings)

Oh! It must be he! It must be he!

pero ella nunca para, debo decirle que la amo, pero esa cosa no me deja, y ahora tengo que irme y ella nunca lo sabrá.

Lucy _ Claro, yo dije. "George, querido, cómo puedes creer que yo haya dicho eso de ti, tú sabes que en mí tienes a una verdadera amiga". Pero él no me creyó, y me maldijo una y otra vez y no dijo nombres. Después le dije, "Oh, George, querido, si no me crees puedes llamarle a Phyllis y preguntarle si lo que te dije es verdad o no". Claro que tuve que mentir, ¿qué más podía hacer?. Pero ¡oh!, tú nunca sabrás por todo lo que tuve que pasar.

(Lucy y Ben simultáneamente)

Lucy - Creí que podría morir, ah! Ah!, me alegra tanto que entiendas!, y ahora, debo decirte adiós. Debo pensar al respecto, si sucediera otra cosa hoy prometo que te llamaré. Adiós, adiós.

Ben - He esperado hora tras hora, pero ella nunca para, debo decirle que la amo, pero esa cosa no me lo permite, y ahora tengo que irme, y ella nunca lo sabrá. Ya he escuchado eso antes. Ella sólo se detiene para empezar de nuevo. Si sigo aquí me volveré loco!. No hay nada por hacer. *(Sale)*

Lucy - Oh, a dónde se ha ido? Me dejó sola con mi teléfono. Me pregunto que es lo que me quería decir?

Tengo el presentimiento de que tenía algo en mente. Regresará?. Para este momento debe estar en el tren.

(A un lado de la escena se dibuja una cortina, revelando un teléfono público de algún lugar de la ciudad. Ben está allí marcando un número).

Lucy - No sé porqué me siento deprimida.
(El teléfono suena)

Lucy - Oh, debe ser él. Debe ser él!

(Rápidamente se limpia la nariz y se arregla)

(She quickly powders her nose and fixes her hair)

Lucy: Hello?

Ben: Hello?

Lucy: Where are you my darling?

Ben: I'm terribly near you, right next to your ear.

Lucy: Did you miss your train?

Ben: Not yet.

Lucy: But why did you leave me, and what was the thing you so wanted to tell me?

Ben: Will you marry me?

Lucy: Oh, Ben! Of course I will marry you! You know that I love you. So why, my darling, did you wait so long to ask me what you already knew?

Ben: Blessed invention, extend your forgiveness! From now on this shall be that form of love which people call "l'amour a trois." I must go now.

Lucy: Oh, not just yet.

Ben: I'll miss my train.

Lucy: No, no, you still have time.

Ben: Will you wait for me?

Lucy: Oh, Ben, of course I will wait, but please don't be long. I'll wait by the phone, but darling, don't be long.

Ben: As long as you have a phone you'll never be alone.

Lucy: And while you're away...

Ben: Yes?

Lucy: Don't forget...

Ben: Your eyes?

Lucy: No...

Ben: Your hands?

Lucy: No...

Ben: Your lips?

Lucy: No...

Ben: What, then?

Lucy: My number!

Ben: Your number?

Lucy: Oh! Please don't forget to call my number, my darling, remember to call it ev'ry day.

Ben: I'll never forget to call your number, yes, dear, I'll remember to call it ev'ry day.

Lucy: My number, my number, oh, please don't forget to call my number, my darling, remember to call it ev'ry day.

el cabello).

Lucy - ¿Hola?

Ben - ¿Bueno?

Lucy - ¿Dónde estás querido?

Ben - Estoy terriblemente cerca de ti, justo junto a tu oído.

Lucy - ¿Perdiste tu tren?

Ben - Todavía no.

Lucy - ¿Pero porqué me dejaste, y qué es lo que me querías decir?

Ben - ¿Te casarías conmigo?

Lucy - ¡Oh, Ben, claro que me casaría contigo!, sabes que te amo, pero porque querido, esperaste tanto por preguntarme algo que ya sabías?

Ben - Bendito invento, recibe mis disculpas!, De ahora en adelante esta será la forma de amor que la gente llamará "l'amour a trois". Debo irme ahora.

Lucy - Oh, todavía no.

Ben - Perderé el tren.

Lucy - No, no, todavía tienes tiempo.

Ben - ¿Me esperarás?

Lucy - Oh, Ben, por supuesto que te esperaré, pero por favor no mucho tiempo, te esperaré por el teléfono, pero no por mucho tiempo. Y cuando regreses...

Ben - El tiempo que tengas un teléfono nunca estarás sola

Lucy - Y mientras estés lejos...

Ben - ¿Sí?

Lucy - No olvides...

Ben - ¿Tus ojos?

Lucy - No...

Ben - ¿Tus manos?

Lucy - No...

Ben - ¿Tus labios?

Lucy - No...

Ben - Entonces qué?

Lucy - ¡Mi número!

Ben - ¿Tu número?. Nunca olvidaré llamarte, si querida, recordaré llamarte a diario, tu número, tu número, nunca olvidaré marcar tu número, si querida, recordaré llamarte a diario.

Ben: Your number, your number, I'll never forget to call your number, yes, dear, I'll remember to call it ev'ry day.

Lucy: You always can reach me by ringing, this number, by ringing, this number, by ringing this number.

Ben: I always can reach you by ringing this number, by ringing this number, by ringing this number.

Lucy: You'd better write it down so you won't forget it. Stevedore two...

(Ben struggles with a pencil and paper)

Lucy: three...

Ben: three...

Lucy: four...

Ben: four...

Lucy: nine...

Ben: nine...

Lucy: O.

Ben: O.

Lucy - oh!, por favor no olvides marcar mi número, querido, recuerda llamarme a diario, Mi número, Mi número, oh, por favor no olvides marcar mi número, querido, no olvides llamarme a diario. Siempre me encontrarás llamando a este número. Mejor escríbelo para que no lo olvides

(Ben escribe con un lápiz y papel)

Lucy - 3

Ben - 3

Lucy - 4

Ben - 4

Lucy - 9

Ben - 9

Lucy - 0

Ben - 0

Traducción de Adriana Avilés