

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA



Puesta en escena de

***UN MARI À LA PORTE***

Opereta en un acto de Jacques Offenbach  
que presenta

**REBECA AGUIRRE SAMANIEGO**

para obtener el grado de

**LICENCIADA EN CANTO**

**“Notas al programa”**

**Asesores:**

**Prof. Rufino Montero Gutiérrez**

**Prof. Elías Morales Cariño**

**México D. F., a 22 de mayo del 2014**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## INTRODUCCIÓN

La opereta es un género que ha sido considerado ligero debido a que el lenguaje musical es bastante accesible y el contenido temático es poco serio o cómico, sin embargo, con el pasar de los años su reputación ha cambiado. Un sin fin de títulos han sido llevados a los grandes teatros y han sido representados con gran formalidad e interpretados espectacularmente por prestigiosos cantantes profesionales. Tal reputación ha sido dada en gran parte por Jacques Offenbach, quien ingeniosamente logró desmenuzar el pensamiento de la sociedad parisina de su época e inmortalizarla mediante libretos audaces y música extraordinaria. La opereta ha revivido con mayor calidad artística, lo cual ha reivindicado su condición popular.

Personalmente encuentro al género fascinante, liberador y sumamente reflexivo. Los problemas éticos y morales son una constante en la sociedad; siempre habrá crítica social y cultural, continuamente hay situaciones y personajes dignos de ser parodiados debido a su perspicacia o su torpeza, e invariablemente existirán genios cuya necesidad sea expresar su visión de la realidad que les rodea. Cada opereta es una oportunidad de mostrar un trabajo integral como artista escénico al crear un personaje, al investigar y sumergirse en mundos diversos con épocas encantadoras donde conviven la osadía y la sensatez. Es además un medio óptimo para acercar a más personas a la ópera seria y a la música académica en general.

***Un mari à la porte*** es una opereta refinada con libreto vodevilesco que fue muy bien recibida por el público de la época. Es una obra de poca extravagancia a diferencia de otras operetas, sin más pretensiones que hacer reír con toda honestidad, poseedora de escenas elegantes llenas de chispa y de gran consciencia musical, los críticos resaltan incluso que Offenbach jamás había escrito algo tan inspirado hasta entonces.

**CONTENIDO**

	<b>Página</b>
<b>1. UN MARI À LA PORTE</b>	4
1.1 Programa	4
1.2 Ficha técnica	5
1.3 Sinopsis	5
<b>2. CONTEXTO HISTÓRICO</b>	6
2.1 Jacques Offenbach	6
2.2 <i>Un mari à la porte</i>	13
<b>3. ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA</b>	19
3.1 Obertura	19
3.2 Vals	23
3.3 Dueto	24
3.4 Vals tirolés	29
3.5 Terceto	32
3.6 Cuarteto	40
3.7 Lamentación	47
3.8 Copla al público	49
<b>4. REFLEXIÓN PERSONAL</b>	50
<b>5. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE CONSULTA</b>	58
<b>6. ANEXOS</b>	59
6.1 Síntesis para el programa de mano	59
6.2 Libreto	64
6.3 Catálogo de obras escénicas representadas	79

# 1. *UN MARI À LA PORTE*

## 1.1. Programa

### *UN MARI À LA PORTE*

Opereta en un acto (1859)

**Jacques Offenbach**

**1819 – 1880**

Personajes:

SUZANNE..... Esposa de Martel..... REBECA SAMANIEGO

MARTEL..... Abogado..... OMAR LARA

FLORESTAN.... Joven apuesto..... RICARDO CASTREJÓN

ROSITA..... Amiga de Suzanne..... KARLA MUÑOZ

**Piano**, André Dos Santos

### **Obertura**

#### **Escena primera**

Nº 1. Vals y melodrama

#### **Escena segunda: Suzanne y Rosita**

Nº 1. Bis dueto

Nº 2. Vals

#### **Escena tercera: Suzanne y Florestan**

#### **Escena cuarta: Suzanne y Rosita, luego Florestan y Martell**

Nº 3. Terceto

Nº 4. Cuarteto y coplas

Nº 5. Lamentación de Florestan

Nº 6. Copla al público

## 1.2 Ficha técnica

### *Un mari à la porte*

Opereta en un acto escrita en 1859

Libreto de Alfred Delacour (1815 – 1883) y León Morand (1820-1910?)

Estreno en el Théâtre des Bouffes Parisiens el 22 de junio de 1859

#### **Personajes:**

**SUZANNE.....** ESPOSA DE MARTEL

**MARTEL.....** ABOGADO

**FLORESTAN....** JOVEN APUESTO

**ROSITA.....** AMIGA DE SUZANNE

## 1.3 Sinopsis

Florestan du Croquet, un músico pobretón del barrio del Bréda autor de una opereta que fue rechazada en el teatro de Bouffes Parisiens, escapa de un marido furioso con cuya esposa acaba de ser sorprendido; al huir por los tejados buscando una salida, cae repentinamente por una chimenea que pertenece al cuarto de Suzanne, la esposa de Martel quien es el abogado que está demandando a Florestan. Suzanne se encuentra encerrada en su cuarto junto con Rosita por una discusión con Martel en la víspera de su boda. Martel va a la puerta del cuarto buscando reconciliación con Suzanne, pero ellas asustadas, no saben qué hacer con el hombre que sorpresivamente apareció en el cuarto. La situación se torna cada vez más complicada pues todas las salidas están bloqueadas, las amigas exploran un sinfín de ideas para rescatar a Florestan de las manos de Martel y dar una lección al mismo tiempo al joven seductor y al marido.

## 2. CONTEXTO HISTÓRICO

### 2.1 Jacques Offenbach

El siglo XVIII, conocido como “el siglo de las luces” trajo consigo cambios sociales, políticos, económicos, culturales e intelectuales. El pensamiento occidental se encontraba regido por ideales de modernidad: el Enciclopedismo, la Ilustración y finalmente la Revolución Francesa.

En este entorno, donde predominaba la razón, nació Jacob Offenbach el 20 de junio de 1819 en Colonia, Alemania (antes Prusia). Hijo de Isaac Juda Eberst (1779-1850) cantor de sinagoga, compositor y profesor de canto, violín, flauta y guitarra, quien adoptó el apellido de su ciudad natal “Offenbach am Main”. Sin duda un hombre de pensamiento audaz que vivió, tal vez pobremente, en un reino próspero y en gran desarrollo, derrotado por Napoleón Bonaparte a principios del siglo XIX.

Desde temprana edad el padre de Jacob lo enseñó a tocar violín, sin embargo mostró gran habilidad para tocar el violonchelo y desde muy temprana edad componía canciones y danzas. Junto con su hermano Julius quien tocaba el violín y su hermana Isabel quien tocaba piano, formaron un trío para presentarse en cafés y salones de baile locales interpretando música para bailar y arreglos de óperas. Con 13 años y una notoria destreza para tocar el violonchelo, le pareció a su padre el momento ideal para que su hijo estudiara en el Conservatorio de París.

Francia se había convertido en la “ciudad de la modernidad”. La Revolución Francesa (1789) marcó el principio del fin del Absolutismo, un régimen monárquico que cayó ante su propia rigidez en el contexto de un mundo cambiante. Los ideales de democracia dieron a luz a un nuevo régimen donde la burguesía y, en algunas ocasiones, las masas populares se convirtieron en la fuerza política dominante en el país; dichos ideales dieron oportunidad de

crear una nueva forma de gobierno basada en los principios de libertad, igualdad y fraternidad que tanto anhelaba el pueblo francés. Era un momento histórico impulsado por el pensamiento de la Ilustración, que pretendía sacar a la humanidad del oscurantismo y llevarla por la luz de la razón así que, estudiar en París, constituía un ambiente ideal para la emancipación del pequeño Offenbach.

Gracias al esfuerzo de la familia, el apoyo de la orquesta local y de adinerados amantes de la música, Offenbach llegó a París para entrevistarse con Salvatore Cherubini (1760-1842) director del Conservatorio de París, quien en un principio se mostró renuente a aceptarlo por ser extranjero, sin embargo tras una impactante audición, fue admitido junto con su hermano como alumno del Conservatorio. El adolescente alemán Jacob se convirtió en Jacques, Jacques Offenbach.

En 1833, a tres años de que los Borbón intentaran restablecer la monarquía con tendencias absolutistas, el pequeño Offenbach, de sólo 13 o 14 años, aún extranjero en la ciudad que correría por sus venas, sin entender el idioma que abundaría en buenas críticas acerca su música, seguro de su propio camino, inconforme, con hambre seguramente, en el París de Balzac, de *Le Charivari*, de Delacroix y de los dandis del "*Boulevard*", abandonó el conservatorio a sólo un año de haber entrado. Habiendo dejado el conservatorio, Offenbach consiguió algunos trabajos temporales en orquestas de teatro antes de obtener un nombramiento permanente en 1835 como violonchelista en la *Opéra-Comique*, que para un joven de 16 años era un logro admirable; complementaba el escaso salario que recibía en la orquesta tocando en salones de baile.

En esta época tomaba clases de composición y orquestación con Fromental Halévy (1799-1862). Trabajó con Friedrich von Flotow (1812-1883), un joven compatriota suyo, componiendo una serie de obras para violonchelo y piano, y aunque su aspiración era componer para teatro, con la ayuda de Flotow construyó buena reputación como compositor al tiempo que continuaba tocando en los salones de moda en París y dirigiendo ocasionalmente.



Era considerado un gran violonchelista y director, incluso lo invitaron a dirigir la orquesta de la *Opéra-Comique*, pero la directiva del teatro no lo reconocía como compositor, y ésta era su mayor ambición. Sin desanimarse, Offenbach comenzó a escribir y producir parodias musicales para representarlas en pequeñas salas de concierto, en teatros de mediana reputación e incluso en casas privadas, al tiempo que se publicaban más y más composiciones suyas que le dieron el tan esperado cambio de estatus: pasó de ser un violonchelista que compone a ser un compositor que toca el violonchelo.

En una presentación privada conoció a Herminie d'Alcain (1827-1887), hija de un general carlista;<sup>1</sup> se enamoraron, pero Offenbach no tenía la posición financiera para proponer matrimonio, así que para extender su fama y poder ganar más dinero, realizó giras por Francia, Alemania y Londres. Se presentó en conciertos con los músicos más famosos de la época (Liszt, Mendelssohn, Rubinstein) y estableció buenos contactos. Regresó a París con gran reputación y un saldo bancario mucho mayor para casarse con Herminie, se convirtió al catolicismo y finalmente la boda tuvo lugar el 14 de agosto de 1844.

Hacia 1846 sus composiciones comenzaron a figurar en los programas de los teatros y recibía honores de los principales críticos de música de la época. En 1848, pasó alrededor de un año en Colonia con su esposa y su hija recién nacida, debido a la revolución levantada por las fuerzas en contra de la restauración del Antiguo Régimen. Se instauró entonces la Segunda República Francesa, que dió paso al segundo Imperio Napoleónico, en el cual, Offenbach floreció. A su regreso a París, Offenbach encontró los grandes salones cerrados, al igual que muchos pequeños negocios que desaparecieron debido a la crisis del comercio y la industria que generó la Revolución, así que volvió a trabajar como violonchelista y director ocasional en la *Opéra-Comique*. Tiempo después, Arsène Houssaye (1815-1896) director de la *Comédie Française*, quien notó su talento, lo nombró director musical de la orquesta del teatro con la intención de mejorarla y ampliarla. Offenbach compuso canciones y música

---

<sup>1</sup> El carlismo es un movimiento político tradicionalista y legitimista de carácter antiliberal y contrarrevolucionario surgido en España en el siglo XIX que pretende el establecimiento de una rama alternativa de la dinastía de los Borbones en el trono español, y que en sus orígenes propugnaba la vuelta al Antiguo Régimen.

incidental que se programaba en la *Comédie Française* en la década de 1850, algunas de sus canciones se hicieron muy populares y ganó experiencia como compositor para teatro. Mientras Houssaye consideraba que Offenbach hacía maravillas para su teatro, el director de la *Opéra-Comique* continuaba sin mostrar interés en comisionarle obras para su escenario.

Durante 1850 y 1855 compuso danzas, canciones, piezas de *vaudeville*, *opéra-bouffe*, *buffonerie musicale*, *opérette* y *opérette-bouffe*, su ingenio comenzó a poner música a muchos libretos, algunos sumamente exitosos y otros no tan bien recibidos, pero sin duda Offenbach empezó a hacerse un nombre como compositor que además, tenía la habilidad de entender profundamente el pensamiento de la sociedad de su época y absorber la pasión del público francés presto para cantar, bailar e incluso recitar. Es posible que las noches en las salas de concierto y los salones de baile le permitieran conocer el gusto del francés de clase media que buscaba diversión, pero que también encontraba un medio óptimo para relacionarse y escalar socialmente. Las presentaciones privadas para los aristócratas, tanto en Francia como en Inglaterra y Alemania, le dejaron buenas amistades de las cuales echaría mano para realizar sus sueños futuros como director de su propio teatro.

Su imaginación no tenía límite, podía escribir una obra musical completa en una sola tarde, su ambición tampoco tenía límite, estaba harto de ser un empleado más. Así que aprovechando el momento histórico en que Francia anunciaba al mundo la gloria del segundo régimen de Napoleón III mediante la Gran Exposición de 1855, Offenbach captaría la atención de todos los visitantes creando una oferta de entretenimiento difícil de rechazar. Se aventuró finalmente a alquilar un teatro, la *Salle Lacaze* en los Campos Elíseos, nombrado por él de inmediato *Théâtre des Bouffes-Parisiens*, la apertura sería en mayo y tenía la certeza de que por lo menos hasta noviembre estaría lleno, creía tal vez que con esos meses bastaba para mostrar a los parisinos más ilustrados su tenacidad y así, continuar con un teatro que ofreciera entretenimiento cargado de agudo ingenio musical. Utilizó a sus amigos que trabajaban en el gobierno, a sus contactos aristócratas y burgueses para reunir dinero y echar a andar su sueño. Contrató una compañía de actores y con los respectivos preparativos, el *Théâtre des Bouffes-Parisiens* abrió sus puertas al público el 5 de julio de

1855, ofreciendo *Une nuit blanche*, ópera cómica pastoral de un acto, *Arlequin barbier*, pantomima en 4 actos y *Les deux aveugles (bouffonnerie musicale)*. El éxito fue rotundo.

Entre 1855 y 1859 la compañía de *des Bouffes-Parisiens*, bajo la dirección general y musical de Jacques Offenbach construyó una gran reputación. Claro que no todas las obras fueron igual de exitosas, pero el sueño hecho realidad y la oportunidad diaria de vivirlo, hacía que el Mozart de los Campos Eliseos intensificara su cometido y volviera a dar en el blanco del gusto de los parisinos al componer una nueva obra. Ya fuera con obras suyas o reviviendo obras olvidadas de Mozart, Rossini o Adam, el teatro siempre ofrecía buen entretenimiento. El éxito fue tal, que la compañía del *Bouffes-Parisiens* emprendió una gira por Gran Bretaña y el Imperio Austro-Húngaro, gira que según los historiadores, impactó a los músicos y libretistas a componer los equivalentes nacionales de la opereta francesa, *Operette* en Viena y *comic opera* en Inglaterra. Se considera que fue así como nació el género en las escuelas de Viena y Gran Bretaña.

En 1858 la ley sobre el número de actores-cantantes y músicos que debían aparecer en una opereta, impuesta por Lully cuando estaba al frente de la *Académie Royale de Musique*, finalmente se invalidó. Con este paso Offenbach compuso la primera opereta en dos actos, con catorce personajes y coro, *Orphée aux enfers*. A este título que le diera fama internacional siguieron *Un mari à la porte*, *La grande-duchesse de Gérolstein*, *La belle Hélène*, *La vie parisienne*, *La Périhole*, éxitos que impactaron al pueblo, a los músicos de la época y a la realeza a lo largo de casi dos décadas (1860-80), generando enormes ganancias monetarias, fama internacional y sobre todo el esperado reconocimiento como compositor que siempre soñó. Donde quiera que se paraba era bien recibido y tratado con honores, tanto así que fue nombrado Caballero de la Legión de Honor un año después de que el mismísimo Napoleón III le concedió la nacionalidad francesa. El emperador fue una figura que inspiró al compositor incontables parodias y que le fueran toleradas sólo porque eran muy entretenidas y graciosas. No cabe duda de que el humor de Offenbach estaba en total sintonía con el espíritu de su época.

La década de 1870 dió grandes títulos de ópera: *Carmen*, *Aida*, *Samson et Dalila*, *Der Ring des Nibelungen*, *La Gioconda*, *Die Fledermaus*, *Boris Godunov*, *I Guarani*, *Die Walküre* entre muchas otras. Mientras tanto, la tinta de Offenbach fluía cual agua viva, por lo menos una decena ya sea de *opérette*, *opéra-bouffe* u *opéra-comique* cobraron vida en el escenario. A pesar de su genio, ingenio y gran éxito, tuvo que abandonar París debido a la guerra franco-prusiana, todo lo “alemán” en Francia causaba descontento y para efectos nacionalistas, apellidarse Offenbach y ser la mayor atracción no contribuía a la causa. Su música dejó poco a poco de ser bien recibida y aunque era ciudadano francés fue prácticamente aborrecido. Finalmente decidió pasar un año con su familia fuera de París, aprovechando para producir sus obras en otros países y esperando que la situación mejorara. Tras la derrota de Francia y el derrumbe del gobierno imperial de Napoleón III el pensamiento de la sociedad parisina cambió, la frivolidad que caracterizó este periodo parecía no ser más objeto de sátira, por lo menos durante los primeros años.

Offenbach compuso otros tantos títulos, *Le roi carotte*, *La leçon de chant*, *La permission de 10 heures*, *La jolie parfumeuse*, *Le docteur Ox*, *La fille du tambour-major*, entre otros. Algunos de ellos con fuerte contenido satírico no fueron bien recibidos por la sociedad de manera inmediata, pero con el pasar del tiempo volvió a ser el rey del espectáculo de París. A lo largo de su vida se siguieron escenificando sus más grandes obras con un éxito comparado con las grandes producciones de Broadway, pues algunas de las piezas llegaron a tener más de 250 representaciones en una sola temporada.

Entre altas y bajas Offenbach seguía a flote, pero nuevas piezas de compositores como Lecocq (1832-1918) o Planquette (1848-1903) y sus libretistas, comenzaron a ser más populares, la bufonería fue suavizada a una alegría refinada y al parecer el toque sentimental y romántico era el gusto de la opereta de la nueva era. Las sátiras que reinaron con Offenbach y el segundo imperio caracterizaban la época de esplendor de su ingenio abrumador, que sin duda abrieron brechas en la historia de la música, pero los tiempos ya habían cambiado.

Hacia los últimos años de su vida, el rey de las noches parisinas se envolvió en otro proyecto, *Les contes d'Hoffmann*, considerada por los críticos "su trabajo más formal", incluso el mismo Offenbach reconocía la maestría de esta obra; su estreno fue el 10 de febrero de 1881, cuatro meses después del fallecimiento del compositor.

Alemán por nacimiento, judío por crianza y francés por adopción, Offenbach era esencialmente alegre, vivía inspirado y muy agradecido de poder hacer lo que lo apasionaba en la vida. Fue siempre grandioso, dadivoso y al parecer nunca pedante, los rasgos más descriptivos de su carácter eran la perseverancia y su gran sentido del humor. Su lugar no fue en el conservatorio sino en el teatro en donde a modo de escarapate mostraba su peculiar visión de vida.

Offenbach fue un maestro del detalle, su música buscaba resaltar y diferenciar claramente la esencia de un personaje o de una situación mediante sencillas herramientas como cambiar de tono o variar el ritmo, su sonido es único, brillante y lleno de espíritu. El legado que nos deja es de más de 100 obras para la escena con música siempre agradable, se dice que tenía la facultad de convertir incluso la más banal tonada en una fascinante, refrescante y entrañable melodía.

## 2.2 *Un mari à la porte*

La opereta es una forma de entretenimiento derivada de la ópera pero concebida para divertir al público más que para conmoverlo. Hay varias definiciones pero ninguna de ellas es considerada completa por los estudiosos del género debido a que a lo largo de los años y los países, la manera de explicarla ha cambiado. Sin embargo, en lo sucesivo encontraremos la definición que el propio Offenbach le dio en su época.

La opereta es de origen francés, pero tuvo una específica influencia de los *intermezzi* italianos, que eran piezas cortas de entretenimiento musical intercaladas entre los actos de una pieza teatral. Jean-Baptiste Lully (1632-1687), un italiano en la corte de Louis XIV, fue quien introdujo en Francia los *divertissement*, una mezcla de espectáculo, comedia y canto que, a diferencia de los *intermezzi*, no se presentaban en los entreactos de alguna obra de teatro o ballet, sino que se ofrecían como pieza principal. La obra más famosa y recordada es tal vez *Le bourgeois gentilhomme* creada por Molière (1662-1673) y Lully, una sátira vulgar sobre el arribismo de la burguesía, la pretenciosa clase media y la banalidad de la aristocracia. Parece ser que Molière marcó una clara línea de crítica social que fue recurrente en los textos de las operetas francesas.

Durante el siglo XVIII, la ópera sería estaba llena de personajes mitológicos y manierismos artificiales que comenzaron a ser dignos de ser parodiados. En contraposición, apareció en la escena musical el frecuentemente obscuro *vaudeville*, pieza de entretenimiento que intercalaba textos hablados entre canciones con melodías familiares; dichas melodías seguramente pertenecían a arias de ópera muy conocidas y/o melodías de canciones populares, pero en los dos casos con textos satíricos adaptados a ellas. Apareció también la llamada *comédie à ariettes*, una pieza teatral considerada decorosa que incluía burlonas arias de óperas italianas con letra en francés. Ciertamente ninguno de los dos era del todo aceptado, sin embargo se volvieron muy populares por su sátira social, dramática y musical, su carácter indecente y sus melodías tarareables que poco a poco se fueron convirtiendo en composiciones nuevas.

Hacia mediados de siglo, la reputación de la *comédie à ariettes* había cambiado por completo gracias a compositores como Pierre Monsigny (1729-1817) y André Grétry (1741-1813) cuya contribución fue escribir con mayor complejidad musical, y a libretistas como Charles Favart (1710-1792) quien aportó excelentes libretos que planteaban cómicas situaciones domésticas y no sátiras o parodias burdas. Se comenzó a hablar de un nuevo género, la *opéra comique*, una sana y divertida obra musical derivada de la *comédie à ariettes*, suscitando por supuesto todo tipo de comentarios intelectuales sobre la diferencia entre la *opéra* (que era seria y aburrida) y la *opéra comique*, y por supuesto dichos comentarios levantaron una fuerte muralla entre ambas. Este género se desarrolló extensamente en la segunda mitad del siglo XVIII pareciéndose cada vez más y más a la ópera seria, tanto así, que para finales de siglo y en la primera mitad del XIX, tal vez con influencia del romanticismo, la *opéra comique* ya no era para nada cómica, sino que se convirtió en un sinónimo de ópera humana,<sup>2</sup> tal es el caso de *Carmen* de Bizet.

A principios de siglo XIX, otro italiano Gioacchino Rossini (1792-1868) presentó en París *L'italiana in Algeri*, generando una nueva oleada de encantadoras producciones francesas nuevamente cómicas. Es el turno entonces de Adolphe Adam (1803-1856) un compositor que inspirado en la bufonería de Rossini y en el *vaudeville*, que continuaba floreciendo en las salas de música dejando poco a poco de lado ese aspecto vulgar que lo caracterizó en un principio, introdujo un híbrido de un sólo acto llamado *opéra bouffe* u *opérette*. Esta nueva creación era una ópera en un solo acto, de música ligera, con intervenciones habladas y secciones bailables, con temas que iban desde la crítica política, social y la parodia de las grandes óperas, hasta las escenas más normales de la vida cotidiana sin más pretensiones que divertir a la audiencia. La nueva creación comenzó a dibujar elementos propios e inéditos como canciones con versos humorísticos, *couplets* y danzas de todo tipo, cada parte podía ser tocada de manera individual en algún salón de baile o café pues el objetivo era que estuvieran al alcance de cualquier persona.

---

2 Término mejor conocido como *verismo* y se refiere a la tendencia de narrar historias con personajes, situaciones y emociones reales. Geroges Bizet fue precursor del movimiento con el libreto de su ópera *Carmen*.

Entonces, aunque los antecedentes de la *opérette* provienen de otro país, tocó a Francia refinar la forma y, aunque el término se utilizó antes de 1950 por muchos compositores que escribieron escenas o sketches cómicos prácticamente irrelevantes, se considera a Florimond Hervé (1825-1892) con sus locos libretos, y sobre todo a Jacques Offenbach, quien desarrolló el género musicalmente y lo popularizó, como los padres de la *opérette*.

**Para Offenbach la *opérette* es una pieza satírica o fársica, específicamente en un solo acto, con tres o cuatro personajes, con escenas cómicas dialogadas y piezas musicales intercaladas de hasta ocho números (solos, duetos, tríos y cuartetos), acompañada por una orquesta de no más de 16 músicos.** Fue después de 1870, cuando la opereta se popularizó en Viena y Reino Unido, que se llamó también *opérette* a las obras en uno o más actos. No tiene una forma definida de cuándo o dónde intercalar la música en las escenas.

Se cuenta que sus primeros años como compositor, Offenbach escribía música al por mayor; componía un sin fin de temas a los cuales insertaba después los textos de los libretos pero resultaba poco práctico ya que en ocasiones la prosa o el verso no se adecuaban a la métrica musical, entonces había que hacer constantes cambios al libreto. Con el pasar de los años, una vez que el libreto que cautivaba su atención estaba terminado, Offenbach comenzaba a componer la música.

Offenbach y sus libretistas, principalmente Henri Meilhac (1831-1897) y Ludovic Halévy (1834-1908), son los responsables de que la *opérette* sea satírica, divertida e inteligente. Sin duda gran parte del éxito de la *opérette* se debió a los ingeniosos libretos y a los actores-cantantes escogidos por Offenbach, quien era conocido también por seleccionar muy sabiamente a la gente con quien trabajaba.

***Un mari à la porte*** fue escrita en 1859 y estrenada en el mismo año el 22 de junio en el teatro que abrió Offenbach para representar sus propias composiciones, el *Théâtre des Bouffes-Parisiens*.



Como parte de la cartelera se presentó a principios del mismo mes *L'Omelette à la Follembuche*, opereta con libreto de Labiche (1815-1888) y música de Léo Delibes (1836-1891). Eugène Labiche era un escritor de *vaudeville*, el género que influenció directamente a la *opérette* y que para esta época ya no era de carácter obscuro o vulgar, sino que había evolucionado en un género que hablaba de la sociedad sobre todo de la sociedad burguesa; era prácticamente una novela en vivo. Offenbach, agradecido con Labiche por haber creado una obra que captó tan fielmente el espíritu y el cometido del *Bouffes-Parisiens*, mandó escribir a Léon Morand (820-1910) y Alfred Delacour (1815-1883) el libreto de *Un mari à la porte* para homenajear al creador del libreto de *L'Omelette*.

*Un mari à la porte* es una opereta refinada con libreto vodevilesco que fue muy bien recibida por el público de la época. Es una obra de poca extravagancia a diferencia de otras operetas, sin más pretensiones que hacer reír con toda honestidad, poseedora de escenas elegantes llenas de chispa y de gran consciencia musical, los críticos resaltan incluso que Offenbach jamás había escrito algo tan inspirado hasta entonces, lo cual ya es mucho decir pues un año antes había escrito y estrenado exitosamente *Orphée aux enfers*, que a principios del mes en que se estrenó *Un mari*, llevaba 227 representaciones y que al día de hoy es una de sus obras más representadas.

*Un mari à la porte* es una comedia de sociedad con personajes que se pueden encontrar en cualquier casa burguesa de París. La acción se desarrolla en un cuarto, el libreto presenta indicaciones precisas de orientación de los muebles, puertas y ventanas, sin embargo no brinda indicación alguna de tiempo, puesto que fue la primera opereta que transcurría en tiempo actual, es decir en la época de Offenbach. Tal vez por dichas razones es una de las operetas en un acto más representadas pues sólo hay un escenario posible y el libreto es de fácil adaptación temporal, es decir, se le puede dar una lectura moderna y hacer adaptaciones sencillas al libreto en cuanto a lugares y personajes mencionados, o puede ser transportada a cualquier época haciendo los mismos sencillos ajustes. La situación es la de una noche de bodas, tema muy recurrido por los libretistas ya que se presta para sin fin de situaciones cómicas, románticas e incluso frívolas, sin embargo *Un mari à la porte* muestra

sentimientos verdaderos de amor y pureza. La incursión de Offenbach en terrenos del *vaudeville* no continuó, *Un mari à la porte* se destaca como una obra aparte en todo su repertorio, es la opereta en un acto más representada y es considerada incluso una de sus partituras más inspiradas.<sup>3</sup>

La puesta en escena que presento para obtener el grado de Licenciada en Canto, se ubica en algún lugar de París en los años 1920. La escenografía y utilería se interpretan detalladamente como está en el libreto pero son adaptadas con fines prácticos de transportación, espacio escénico y costo. La producción cuenta con las dos ventanas, la puerta de entrada al cuarto, el armario, pero la chimenea es una convención escénica, está ahí pero no la vemos. La aguja con la que se pica la mano Florestan en su entrada y que está sobre la chimenea fue cambiada a una de las sillas. El color de la escenografía y del vestuario se diseñó en la gama de grises y azules que transmiten sobriedad y elegancia, y por supuesto en blanco que caracteriza la pureza de la novia. Por razones de época y lugar la traducción del texto fue adaptada para una mayor comprensión del mismo.

Los aspectos cómicos de la puesta se encuentran implícitos en el texto y en la música, sin embargo para resaltarlos o “mexicanizarlos”, se hace uso de la sátira, el sarcasmo, la exageración, la parodia y recursos del *Clown* (resaltar un hecho absurdo - hacer el comentario mudo con el público - volver al hecho absurdo). Hay paréntesis temporales, por ejemplo, la acción en cámara lenta en contraste con la descripción narcisista de Florestan en el terceto. El anacronismo es un recurso óptimo para generar comicidad y arrebatarse unas cuantas carcajadas, así que también lo incrustamos en la puesta, por ejemplo el micrófono con el que Florestan se presenta cantando (terceto, escena quinta), la bolsa que le envía la esposa del sastre y el casco de ciclista que está dentro de la bolsa (diálogos que siguen a la “Lamentación de Florestan”). Otro recurso usado es la coreografía dancística, que si bien es un recurso extraído del *vaudeville* para la opereta, no todas las operetas contienen baile.

---

3 Jean-Claude Yon. *Jacques Offenbach*. pp. 219-220. “...Estableciendo una comparación con *L'Omelette à la Follenbuche*, Héquet escribió: *Un mari à la porte* es una comedia pequeña tan alegre como la otra, con menos extravagancia y más sabor: uno se ríe a carcajadas, sin escrúpulos y con consciencia tranquila. Tiene cantidad de piezas vivas y al mismo tiempo espirituales, finas, elegantemente escritas que dan lugar al arte. M. J. Offenbach no ha estado jamás más inspirado”.

*Un mari à la porte* combina canto, baile y actuación en la puesta en escena que presento para mi examen de titulación.

Los personajes no son complejos. Encontramos, tanto en el texto como en la música, rasgos característicos que los definen y los distinguen.

**Martel:** Marido de Suzanne, abogado y procurador de justicia, de temperamento colérico. Lo caracteriza su autosuficiencia y seguridad en sí mismo, es dominante, manipulador e intolerante y hace todo lo que se le da la gana.

**Rosita:** Amiga de Suzanne, de temperamento flemático. Es agradable y alegre, pero analítica y calculadora. Es libre, se involucra poco sentimentalmente lo cual le permite tomar decisiones de manera más fría, como entrar y salir de relaciones o situaciones sin ningún lazo afectivo que la ate. Tiene poca paciencia, sin embargo nunca pierde la compostura.

**Florestan:** Es un joven apuesto, un dandi cualquiera. De temperamento sanguíneo, es un compositor, tal vez un *alter ego* de Offenbach. Disfruta siempre de la vida, es extrovertido y un poco oportunista. Generalmente habla y actúa antes de pensar (característica que no identifica a Offenbach), no pierde oportunidad de sacar provecho de la situación en la que se encuentre.

**Suzanne:** Esposa de Martel, de temperamento melancólico básicamente. Es nerviosa, sensible, un poco pesimista pero muy persistente. Es introvertida, abnegada y su falta de carácter la lleva a tomar decisiones extremas que dejan expuesta su inseguridad. El texto la describe incluso como una chica medio tonta y pretenciosa que se ha creado ideas sobre ella misma que son completamente irreales. Es despistada pero puede ser muy detallista, perfeccionista e incluso obsesiva cuando algo le interesa. Pretende ser una chica de alta sociedad pero nunca lo logra y sólo queda en ridículo. Admira la libertad que caracteriza a su amiga Rosita.

### 3. ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA

#### *Un mari à la porte*

#### Características generales

La opereta no sigue un patrón o forma establecida, sin embargo, al igual que en casi todas sus operetas, Offenbach hace uso de formas simples que se distinguen principalmente por estar al servicio del texto y la trama. Varios de los números incluyen alguna sección bailable tales como el vals, la polca, las coplas y la tirolesa. Los cambios armónicos se dan en el marco de la escala diatónica, las melodías se ven grandemente beneficiadas con cambios drásticos de modo o tonalidad que resaltan las situaciones escénicas de manera más eficaz; del mismo modo, la variación rítmica da contraste, enriquece la expresividad, da brío a la melodía y genera chispa musical. Las melodías son cortas y apegadas a la conformación estrófica, en las partes finales de cada número constantemente se genera una aceleración en el tiempo, ya sea por un cambio de *tempo* marcado o con recursos rítmicos puramente. *Un mari à la porte* es una pieza en donde la música participa directamente en la acción, entretejiendo la trama y modelando la esencia de cada uno de los personajes.

#### 3.1 OBERTURA

#### Esquema Obertura

Sección A						Sección B			
INTRO	Tema a	Tema b	Tema a	Sección conclusiva		Tema d	Tema e	Tema d	Transición
				Tema c	puente				
1 - 24	25 - 41	42 - 58	59 - 74	75 - 89	90 - 105	106 - 113	114 - 129	130 - 141	142 - 157
<i>Re</i>				<i>Re - fa#</i>		<i>fa# - La - fa# - Re</i>			

Sección A'					
Tema a	Tema b	Tema f	Sección conclusiva		Coda
			Tema g	Tema f	
158 - 174	175 - 191	192 - 205	206 - 214	215 - 221	222 - 250
<i>Re</i>					

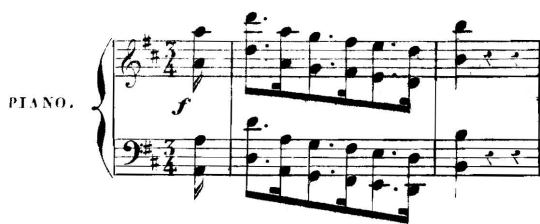
## Sección A

**Introducción:** Tonalidad de *re* mayor, compás de 3/4 en *tempo maestoso*. El compositor abre el telón con el motivo principal del tema que se encuentra en la parte central del cuarteto (c. 1, *ejem-mus 1*). El segundo motivo presente en la introducción resalta una secuencia de dos dieciseisavos con silencio (c. 10), que nos sugieren los pasos de Florestan buscando una vía de escape.... tal como nos explica más adelante el libreto.

“ *Tu l'as voulu George Dandin*”

*Ejem. Mus. 1. Tema moraleja.*

Obertura compás 1



Cuarteto compás 123

**Tema a:** Es el tema de fiesta de la boda (c. 25, *ejem-mus 2*) la melodía está compuesta por dos motivos musicales contrastantes en una frase de ocho compases. El primer motivo ascendente, parte de la tónica y aterriza en quinto grado, el segundo es un salto de octava que sale nuevamente de la tónica; el ritmo con puntillo genera una expectativa musical, tal vez la evocación del día que comienza. La frase se repite dos veces, el acompañamiento es típico de vals.

**Tema b:** El segundo tema (c. 42) muestra dos frases muy similares y sencillas que adornan un pedal de *fa* en la melodía. Es un tema reflexivo, tal vez los pasos hacia el altar.

**Tema a:** Compases 59 a 74, retoman íntegramente el tema ya expuesto.

*Ejem. Mus. 2. Tema de fiesta de la boda.*

**Mouv: de Valse.**

**Sección conclusiva:** Material rítmico-melódico reciclado de otras secciones, frases que sintetizan la información musical y que claramente cierran una sección. Está compuesta por un tema y un puente musical.

**Tema c:** Un periodo de dieciséis compases en donde las frases nuevas contienen material rítmico melódico reciclado del tema **a**. El compositor presenta primero el motivo de octavo con puntillo pero sin salto, sólo como bordado (c. 75); el segundo motivo que fue ascendente en **a**, ahora es descendente (c. 77) y de igual manera viaja entre la tónica y la dominante. El acompañamiento continúa siendo el típico de un vals.

**Puente:** Compás 90 en donde el compositor presenta material reciclado del tema **c** que deriva en una progresión por arpegios de V-I para llegar a *fa#* menor, con un pedal en *do* que nos conecta con una nueva sección.

## **Sección B**

**Tema d:** Compás 106 en donde continúa la tonalidad de *fa#* menor que se estableció desde el puente anterior. La frase toma nuevamente como base el motivo rítmico-melódico con puntillo que ha caracterizado a la mayoría de los temas, seguido por un motivo con notas largas que hace contraste. El tema se repite dos veces y el acompañamiento aún es en ritmo de vals.

**Tema e:** Compás 114 en donde se presenta un cambio momentáneo al relativo mayor de *fa#* menor, *la* mayor. Los motivos que conforman la melodía se perciben más alargados debido a la ausencia del ritmo con puntillo que caracterizó a la sección anterior. Destaca el cambio en el acompañamiento que deja a un lado el ritmo típico de vals para jugar con un pedal en dominante (*mi* mayor) y tónica (*la* mayor), en el que sólo cambia el bajo generando una sensación de monotonía. Cierra con un *ostinato* en *do* índice 6 y 7 que conecta con la reexposición del tema **d**, de igual manera que en el puente anterior.

**Tema d y puente:** Compás 130, Offenbach retoma el tema y la tonalidad de *fa#* menor. No presenta el periodo completo, sino que transforma el último motivo de la segunda frase en otro *ostinato* que se transforma en un puente musical para conectar con una nueva sección. El puente, que consta de dieciséis compases, ondula melódicamente de *fa#* menor a *la* mayor que ahora es dominante, para posteriormente regresar a *re* mayor en la siguiente sección.

## **Sección A'**

**Tema a y b:** Compases 158 a 191 ahora en *re* mayor, el compositor reexpone íntegramente los temas como en la primera sección.

**Sección conclusiva:** Nuevamente para terminar la sección, Offenbach retoma material de los distintos temas a manera de síntesis, sin embargo les da una nueva identidad uniéndolos

con ideas musicales nuevas. Está compuesta por dos temas y la coda final.

**Tema f:** Compás 192, el material rítmico-melódico del tema **c** es reciclado pero nuevos giros armónicos son integrados. El acompañamiento es nuevamente el típico de vals.

**Tema g:** Compás 206, dos frases con material nuevo se repiten sobre la tónica y generan una sensación de conclusión.

**Tema f:** Compás 215, el compositor recicla material del tema **c** pero ahora lo utiliza para unir la parte final del número musical.

**Coda:** Compás 222, la parte final está compuesta por inversiones de *re* mayor y de un *bajo ostinato* en *re* que lleva el trombón. El ritmo va en aumentación, comienza en cuartos, pasa por octavos que se transforman en trémolos con la intención de generar expectativa sobre lo que ocurrirá a continuación. Termina con un cadencia V - I.

## PRIMERA ESCENA

### 3.2 VALS

El tema de fiesta de la boda (ver *ejem-mus 2*). El tema **a** se presenta igual que en el vals de la obertura (c.25), es el único tema que retoma el compositor mientras acompaña un monólogo de Florestan.



## SEGUNDA ESCENA Rosita y Suzanne

### 3.3 DUETO

#### Esquema Dueto

Sección A								B		
Preámbulo musical	Tema a	Tema b	Tema c	Tema a	Tema d	Tema a	Tema d'	Transición escénica	Tema e	Transición escénica
1 - 31	31 - 36	37 - 40	41 - 50	51 - 54	55 - 58	59 - 62	63 - 71	72 - 95	95 - 117	118 - 129
<i>La menor</i>	<i>La mayor</i>		<i>Sib mayor</i>	<i>La mayor</i>				<i>La mayor - Mi mayor</i>	<i>Mi mayor</i>	<i>La mayor</i>

Sección A'							
Tema a	Tema b	Tema c	Tema a	Tema d	Tema a	Tema d'	Coda
129 - 134	135 - 138	139 - 148	149 - 152	153 - 156	157 - 160	161 - 169	170 - 173
<i>La mayor</i>		<i>Sib mayor</i>	<i>La mayor</i>				

#### Sección A

**Preámbulo musical:** *Allegro* en 4/4, *la menor*. Offenbach nos ofrece este preámbulo musical con un intercambio de frases cortas en imitación, preparando al espectador para la acción central del dueto. El preámbulo muestra tres compases a manera de pequeña introducción construida por un motivo rítmico-melódico descendente que comienza en quinto grado y que de forma cromática llega a la tónica. Los motivos rítmico-melódicos son expuestos por cada una de las cantantes de manera imitativa pero el contenido emocional de cada una es diferente; el compositor utiliza los octavos con silencio y posteriormente los octavos con puntillo como onomatopeya de la risa cínica de Rosita que se burla de Suzanne, y como queja o llanto de Suzanne por la burla de su amiga (c. 1, *ejem mus 3*). El acompañamiento musical se complementa entre el bajo (octavo-silencio) y los acordes en contratiempo (silencio-octavo) de la melodía superior, generando tensión musical que se traduce en la tensión que hay entre las amigas (*ejem-mus 3*).

Ejem. Mus. 3. Risa cínica de Rosita c. 1, tensión en el acompañamiento.

Ritmo burlón en Rosita c. 5 y de llanto con Suzanne c. 8.

**Allegro.**

**ROS:**  
Ah! ah! ah! quelle mine pi-

**PIANO.**

**SUZ.**  
- teu - se! Ah! ah! ah! que je suis malheu - reu - - -

**ROS.**  
- se! Suzan ne je

La descripción musical de las emociones entre las amigas se desarrolla pasando por *la* menor y su relativo mayor (*do* mayor), la intención del compositor es mostrar la diferencia de pensamiento y temperamento que hay entre las amigas a través de estos sencillos recursos armónicos. Dicho recurso es una característica típica en la composición de Offenbach, utilizar los relativos y/o homónimos mayores o menores, según sea el caso, para reforzar el carácter de los personajes. Las regiones tonales pueden cambiar sin anuncio alguno con la única intención de colorear la melodía de acuerdo al temperamento del personaje o resaltar algún cambio en la trama escénica.

El preámbulo concluye con una pequeña conversación a modo de *recitativo* (c. 20) en donde intercambian ideas que les llevará a una abierta confrontación melódica. El recurso imitativo que predominó en los compases anteriores termina en este punto.

**Tema a:** Compás 31 con *tempo allegretto* en 2/4 y tonalidad de *la* mayor. El compositor retoma el recurso de imitación rítmico-melódica que caracterizó al preámbulo musical. De nuevo, cada una de las amigas muestra un estado anímico diferente a pesar de compartir el mismo motivo melódico. El acompañamiento presenta un ritmo firme de octavos sobre el cual las voces, en arpeggios quebrados, expresan convencidas su punto de vista. El tema consta sólo de dos compases.

**Tema b:** Compases 37 al 40, un motivo en progresión melódica descendente es nuevamente imitado entre las amigas, si bien una duda (c. 37), la otra es decidida (c. 39). El tema consta sólo de dos compases.

**Tema c:** Compases 41 al 50, un nuevo motivo melódico ascendente ahora de cuatro compases es imitado de nuevo entre las amigas, el acompañamiento dobla las voces para enfatizar el berrinche de Suzanne y la burla de Rosita. El tema termina con dos compases a manera de pequeño cierre (c. 49 y 50).

**Tema a:** Compases 51 al 54. El compositor retoma el material del *allegro* en *la* mayor pero ahora en *tempo animato*, la recapitulación y el tiempo más rápido muestra la firmeza de la protagonista respecto de no ceder ante el posible engaño de su esposo.

**Tema d:** Compases 55 al 58. Sin hacer uso del recurso imitativo, el compositor confronta a las cantantes de manera homófona en una melodía ondulante con cierta tensión armónica generada por cromatismos y *apoyaturas* ascendentes y descendentes. El acompañamiento dobla las voces para intensificar el pasaje.

**Tema a:** Compases 59 al 62.

**Tema d:** Compases 63 al 70. De nuevo de manera homófona confronta a las cantantes y concluye el tema de manera muy efusiva con un ritmo de octavo con puntillo que parece reiterar la postura inamovible de cada una.

**Transición escénica:** Compases 72 al 95. Offenbach abre un paréntesis musical, una tregua para relajar la tensión escénica y musical entre las amigas. En estos pocos compases el compositor cierra efectivamente el intercambio efusivo de ideas de los temas anteriores, cambia en el tono de la escena y prepara armónicamente el paso a la siguiente sección musical en la cual Rosita dará un gran discurso para manipular a su amiga y hacerla entrar en razón.

## **Sección B**

**Tema e:** Compás de 4/4, *tempo moderato* a manera de marcha, *mi* mayor (C. 95). El acompañamiento lleva un ritmo constante de octavo-silencio, el ritmo de marcha refuerza el carácter de Rosita y la superioridad que representa para Suzanne, el papel de Rosita es el de abogada defensora que expone el caso Suzanne-Martel. Tras dos compases de introducción el compositor presenta un tema que se repiten varias veces en el cual resalta el ritmo de tresillo que incrusta en el cuarto tiempo de cada compás, haciendo enfática en la frase melódica la intención de Rosita de convencer a Suzanne de que su marido es un gran hombre (*ejem-mus 4*). Las frases están construidas con una melodía en un rango muy corto y central, un repentino salto con intervalo de 6a contrasta como motivo final de cada frase “...il est charmant...”, escrito en una región sumamente sonora de la voz (*ejem-mus 5*), dicho efecto busca que Rosita sea imperativa y a la vez manipuladora. Suzanne imita el mismo motivo (c.102) variando únicamente los grados de la melodía dependiendo del tipo de reflexión que su amiga genera en ella.

Ejem. Mus. 4

Rosita como abogada defensora, acompañamiento en ritmo de marcha.

Tresillos al final de cada compás.

**Moderato.**

- hat

Plus de colè-re en-tre nous, Sois sincère en-tre nous sois sincère, il t'aime é-

Ejem. Mus. 5. Rosita.

**All. vivo.**

est char-mant!

**Transición escénica:** *Allegro vivo* compás 117, nuevamente hay un pequeño interludio que teje la acción con un cambio de *tempo*. Offenbach vuelve al recurrido *la mayor*, una tonalidad que usa siempre que algún personaje está convencido de algo o absolutamente seguro emocionalmente; Suzane reconoce los dotes de su amiga como defensora de su marido, la melodía es ascendente haciendo notar el agrado que siente, sin embargo, tras pensarlo bien decide mantenerse firme “...oui, j'enconviens mais c'est égal!” idea que expone con sólo dos notas y da el impulso para pasar a la última parte del dueto que es la recapitulación de A. El acompañamiento comenta la acción imitando algunos motivos de la melodía del canto al tiempo que las frases dejan el recurso imitativo que las ha caracterizado.

### Sección A'

Los temas **a**, **b**, **c**, y **d** son expuestos de manera idéntica a la primera sección añadiendo solamente 4 compases de coda, se mantiene en la tonalidad de *la mayor* hasta el final.

## 3.4 VALS TIROLES

### Esquema Tirolesa

INTRO	Tema a	Tema b	Tema a	Tema c	Tema d	Tema a	Tema e	Coda
1 - 21	22 - 43	44 - 66	67 - 89	90 - 121	122 - 168	169 - 189	190 - 220	221 - 241
<i>Sol mayor</i>		<i>La mayor</i>	<i>Sol mayor</i>	<i>Do mayor</i>	<i>Mi menor – La mayor</i>	<i>Sol mayor</i>		

El vals tirolés, como su nombre lo describe, pretende imitar los cantos de la región tirolesa. Los intervalos son catapultados de la nota inicial a la inmediata siguiente en una libertad controlada que da la sensación de desenfado y placer. La tirolesa fue introducida por Offenbach en obras después de 1850.<sup>4</sup> Esta aria, es la única intervención en donde el personaje de Rosita se muestra delicada y femenina.

<sup>4</sup> *Le Mariage aux Lanternes* (1851) y *Pepito* (1853) establecieron un prototipo respecto de los títulos de los números musicales como “*chanson a boire*” o “*aria de vértigo*”, y respecto de los números musicales que se incrustaban en las obras tales como: la balada sentimental en 3/8 o 6/8, la tirolesa, el vals de ensueño, la polca o el can-can. Gervase Hughes, *Composers of Operetta*.

**Introducción:** Tempo de vals en *sol* mayor. La introducción está elaborada con el tema principal de la pieza (ver tema **a**), cierra con una gran fanfarria (c. 17) que genera gran expectativa musical a manera de “gran número musical”.

**Tema a:** Compás 22 acompañamiento típico de vals, el compositor expone el tema principal en un periodo doble. La línea melódica es rica en movimiento que logra mediante *apoyaturas* y bordados para sugerir embriaguez, fiesta y baile. El segundo motivo de la frase presenta la imitación del canto tirolés, es una célula rítmica con puntillo que será recurrente en toda la pieza para acentuar el movimiento propio del baile y vaivén de la posible exaltación etílica (*ejem-mus 6*). Recordemos que Rosita es sinónimo de fiesta, seguridad y audacia, Offenbach es muy enfático en el carácter de la pieza para definir la personalidad de Rosita.

*Ejem. Mus. 6. Tirolesa.*

**VALE TYROLIENNE.**  
Mouv. de valse.

**Tema b:** Compás 44 en *la* mayor. La melodía se desarrolla en un registro más corto y central, la repetición constante del motivo por grados conjuntos sugiere gran *legato* y dulzura cuando se refiere a Suzanne “...*oculta bien el rastro de tus lágrimas, que tu felicidad brille en tus hermosos ojos...*”. De la misma manera que el tema **a**, el tema **b** está construido en dos periodos paralelos con melodía muy ondulante que genera una especie de mareo musical. El tema termina con una *cadenza* (c. 64) que derramará su encanto en la reexposición del tema principal en *sol* mayor.

**Tema a:** Compás 67, el compositor expone de nuevo en *sol* mayor en tema principal de manera íntegra y añade tres compases de transición para dar paso al siguiente tema.

**Tema c:** Compás 90 ahora en *do* mayor. La melodía se encuentra limitada a una nota por compás marcando fuertemente el ritmo de vals que muestra el acompañamiento. De nuevo encontramos dos periodos idénticos, el primero se destaca por las dos frases con línea melódica monosílaba que salta de arriba a abajo, y el segundo (c. 106) en contraste con otro periodo que contiene una frase más clara y transparente que sugiere gran *legato* en el canto en donde muestra un poco más de la ternura que Rosita siente por su amiga “...*sabia y favorable virtud de dieciocho años eres brillante y nítida gracia divina y cintura fina son un tesoro que vale más que el oro...*”.

**Tema d:** Compás 122 en donde encontramos un marcado cambio de ritmo y de intención en la melodía. El tema está compuesto de tres frases; la primera en *mi* menor (c. 122) y la segunda que transita hacia *la* mayor (c. 130), tienen una diminuta introducción de dos compases que refuerza el carácter de exhortación de la letra “...*sé razonable y sabia, tendrás un amor eterno querida niña...*”. La tercera frase (c. 137) ya en *la* mayor, vuelve a las melodías ondulantes que han caracterizado a temas anteriores. Después de exponer esta última frase dos veces, un *ostinato* sobre sensible y tónica presente en la melodía y en el acompañamiento (c. 154) hacen un llamado a Rosita para volver a la diversión y retomar el tema principal.

**Tema a:** Compás 189. El compositor expone de nuevo en *sol* mayor el tema principal de manera íntegra y añade dos compases de transición para dar paso al siguiente tema.

**Tema e:** Compás 190, de nuevo con melodías ondulantes que aterrizan armónicamente en la tónica, expone fragmentos melódicos por grado conjunto de duración de compás y medio que alternarán protagonismo con una frase más articulada que viaja por saltos de manera ascendente y que concluye con arpeggios de tónica adornado con *apoyaturas* y escapes.



**Coda:** Compás 221. Para dar paso al cierre del número, Offenbach instrumenta el tema principal y termina con una melodía tipo *ostinato* con el clásico enlace armónico V-I.

## TERCERA ESCENA Suzanne y Florestan

Diálogos.

## CUARTA ESCENA Suzanne y Rosita

Diálogos.

## Suzanne, Rosita y Florestan

### 3.5 TERCETO

#### Esquema Terceto

A					B							C		
Intro	Tema a	Tema b	Tema c	Tema d	Tema e	Transición escénica	Tema f	Tema g	Tema h	Tema i	Transición escénica	Tema f	Sección conclusiva	
													Tema j	coda
1 - 3	4 - 24	25 - 40	40 - 64	65 - 98	99 - 121	122 - 142	143 - 202	203 - 118	119-234	234-249	250 - 265	266 - 283	284 - 316	317 - 330
<i>Si bemol menor</i>	<i>Si bemol menor - La mayor</i>	<i>La mayor - Si bemol mayor</i>	<i>Sol menor - Fa mayor</i>	<i>Fa mayor - Sol menor</i>	<i>La bemol mayor</i>	<i>Fa mayor</i>	<i>Si bemol mayor</i>	<i>Mi bemol mayor</i>	<i>Do menor</i>	<i>Fa mayor</i>	<i>Fa mayor</i>	<i>Si bemol mayor</i>	<i>Si bemol mayor</i>	
				<i>Marcha fúnebre</i>			<i>Polca sugerida</i>	<i>Galop sugerido</i>				<i>Polca sugerida</i>		

**Introducción:** Con motivos que ondulan de manera descendente por grado conjunto Offenbach nos ofrece nuevamente una pequeña introducción de tres compases que plasma el susto de Rosita por haber descubierto a un hombre en la ventana (*Ejem-mus.* 7). La tonalidad es *si bemol mayor* pero el compositor juega desde el inicio con el homónimo menor enriqueciendo la situación de susto y confusión con el apoyo de los acordes propios de la tonalidad.

Ejem. Mus. 7. El acompañamiento ejemplifica el susto (si bemol menor).

**TRIO.**  
**Allegro moderato.**

SUZANNE.

ROSITA.

FLORESTAN.

PIANO.

**Allegro moderato.**

**Tema a:** Compás 3, claramente los motivos melódicos que conforman las frases están fragmentados de tal manera que asemejan la falta de aliento que se experimenta en un susto. El acompañamiento hasta este punto únicamente genera un colchón armónico que refuerza la inestabilidad de la escena. Un cambio drástico de armonía nos lleva a *la* mayor (c. 12, *ejem-mus 8*), cambio sobre el cual Florestan explica: “...soy yo nuevamente Madame...”. Los motivos melódicos son de igual manera entrecortados, pero en el caso de Florestan son una muestra de la pena que siente por haberlas asustado pues se supone que ya se había ido. El cambio dramático de *si* bemol menor a *la* mayor cobra sentido sólo en función del momento en el que se encuentra el personaje en la escena, la modulación cambia por completo el color armónico y el sentido de la trama. Es importante recordar que la tonalidad de *la* mayor es frecuentemente utilizada por Offenbach en esta opereta y siempre es usada para mostrar seguridad respecto de cualquier asunto o pensamiento, para mostrar cualidades buenas y puras o resaltar el aspecto positivo de una situación en específico. El ritmo del acompañamiento vuelve a ser aquel que usó en el dueto, sincopado y ansioso que juega en todo momento con líneas cromáticas que contribuyen a dar la sensación de inestabilidad.

Ejem. Mus. 8. Pena y susto de Florestan (la mayor).

**FLOR:** (*d'une voix entrecoupée.*)

C'est en-cor moi qui viens vous dérau-

**Tema b:** Compás 25 en donde la tonalidad de *si* bemol mayor ya está bien definida, vemos que resalta una melodía *legato* en contraste con la melodía entrecortada del tema anterior. Este nuevo tema de igual manera presenta cromatismos y giros melódicos ondulantes.

**Tema c:** Compás 40, este pequeño y sencillo tema ahora en un *tempo* ligeramente menos rápido, presenta tres detalles contrastantes que llaman la atención. En la primera parte el compositor cambia la región tonal de *si* bemol mayor a *sol* menor y retoma los motivos entrecortados en la melodía, en contraste con la segunda parte del tema (c. 53) que está en *fa* mayor y que propone una melodía-pedal con mucho más *legato*. Finalmente y como tercer detalle, presenta un cambio drástico en el acompañamiento, que ahora es de vals y que permanece a pesar del cambio de tonalidad, dicho recurso da plena unidad al tema a pesar de las grandes diferencias que muestra.

**Tema d:** Compás 65 al igual que el tema anterior, la melodía tiene dos partes diferentes. La primera, en *fa* mayor, muestra un acompañamiento a modo de colchón armónico; la segunda (c. 77), nuevamente en *sol* menor, muestra un acompañamiento entrecortado para reforzar la incertidumbre en el espectador acerca de lo que sucede en la acción. El recurso que en esta ocasión da unidad al tema es la melodía que sólo presenta una línea cromática descendente. El compositor introduce un motivo con silencios al final del tema para acrecentar la tensión escénica y usarlos como bomba de tiempo que explotará de inmediato en la siguiente parte. (*Ejem-mus. 9*)

Ejem. Mus. 9. Tensión escénica por medio de los silencios.

(1) SUZ: ROSITA. FLOR  
Un voleur! Un voleur! Un voleur!

**Tema e:** Compás 99 con *tempo moderato*, compás de 4/4 y tonalidad de *la* bemol mayor. El compositor nos muestra nuevo material melódico, cada personaje imita el motivo rítmico-melódico pero no comparten la letra ni la intención, Rosita y Suzanne están asustadas asegurando que Florestan es un ladrón, mientras que este último se encuentra desconcertado por su afirmación. Es una parte del terceto que sugiere inmovilidad, la melodía es homófona y el acompañamiento sólo brinda sustento armónico con el ya mencionado ritmo entrecortado, todos se han paralizado de miedo. La imagen musical muestra a tres personajes en el mismo escenario que hacen comentarios aparte y no tienen comunicación entre ellos; éste es un recurso escénico musical sumamente utilizado por compositores como Mozart, Rossini y Donizetti, recurso que Offenbach se apropió para mostrar el pensamiento de cada personaje respecto del enredo en el que está metido. Esta sección de 23 compases no presenta gran complicación armónica, el motivo rítmico de octavo con puntillo y dieciseisavo es conductor de la “no acción” que caracteriza a esta parte del terceto, pero sí resalta el acompañamiento que la hace parecer una marcha fúnebre. Florestan está sorprendido de que lo consideren un ladrón, su sorpresa es expresada en una línea melódica cromática ascendente en contraste con la reacción casi monosílaba de las amigas. (c. 120, *ejem-mus 10*)

Ejem. Mus. 10 Reflexión personal, línea cromática en Florestan y en el acompañamiento.

The image shows a musical score for a scene. It consists of four staves: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Piano accompaniment. The key signature is two flats (B-flat major or D-flat minor) and the time signature is 2/4. The score is marked with dynamics: *pp* (pianissimo) at the beginning, *f* (forte) and *p* (piano) throughout, and *cresc.* (crescendo) in the piano accompaniment. The lyrics are:   
 S. Au secours! Au secours! Au secours! Au secours! Criez tou...   
 A. Au secours! Au secours! Au secours! Au secours! Criez tou...   
 T. Au secours! Je tiens à me défendre Au secours! Eh   
 The piano accompaniment has the same lyrics: Au secours! Je tiens à me défendre Au secours! Eh

**Transición escénica:** Compás 122. Offenbach introduce una pequeña transición para unir la acción con la siguiente parte, cambia a *tempo allegro* y modula de *la* bemol mayor a *fa* mayor. Varios motivos de los temas anteriores son reusados a manera de síntesis: la melodía ondulante de Florestan y el acompañamiento sincopado del compás 25 está ahora presente en el 127, los motivos entrecortados en la melodía y el acompañamiento del compás 79 ahora los encontramos en el compás 135, y finalmente, el silencio como conductor de la acción del compás 93 ahora en el 140. Florestan pide explicarles quién es verdaderamente para así disipar sus dudas y su miedo. Con esta pequeña transición se cierra la parte del dueto en donde prevalecía la incertidumbre.

**Tema f:** Compás 143 en *si* bemol mayor y compás de 2/4 con *tempo allegretto* en donde encontramos otra danza. El tema tiene cuatro compases de introducción en donde el personaje anuncia su entrada estelar. El tema principal está compuesto por dos frases de ocho compases (periodos paralelos) en los cuales destacan dos motivos rítmicos que le dan movimiento a las frases: dos dieciseisavos y octavo (c. 149) y, octavo y dos dieciseisavos (c.

153), dichos motivos contrastan con el acompañamiento construido a base de octavos en donde predomina un bajo a modo “*d’Alberti*” con arpeggios quebrados. La melodía está construida básicamente con arpeggios de los acordes que utiliza, los borda de manera superior e inferior y rellena algunos saltos con notas de paso. El tema secundario (c. 163) presenta giros armónico-melódicos diferentes, pero la melodía está construida igualmente con arpeggios de los acordes que utiliza, los borda de manera superior e inferior y rellena algunos saltos con notas de paso; son dos frases de ocho compases con cuatro más a manera de cierre para recapitular el tema principal en el compás 183. Es divertido escuchar cómo Offenbach sugiere un acompañamiento que asemeja el ritmo característico de una polca,<sup>5</sup> danza que parece un corrido norteño, para ubicar a Florestan en un momento protagónico en donde brilla como una estrella del espectáculo que enajena a sus “fans” con sus atributos físicos y por supuesto con su melodiosa voz.

**Tema g:** Compás 203, la tonalidad ahora es *mi bemol* mayor. El tema contiene varias características que llaman la atención: 1) El ritmo de tresillos que propone en la melodía dentro de un contexto de división rítmica binaria, 2) la melodía está construida con varios saltos y motivos por grados conjuntos ascendentes que salen de una misma nota (c. 209) generando una sensación constante de rebote y, 3) el acompañamiento de igual manera brinca de nota en nota o de acorde en acorde asemejando un galope a caballo. Es probable que ahora el tipo de danza que sugiere el compositor sea un *galop*.<sup>6</sup> Al igual que en la polca, el ritmo del *galop* no está presentado explícitamente, más bien parece dibujarse de forma complementaria entre el ritmo del acompañamiento (c. 209). Insertar diversas danzas en las operetas era un hecho casi obligado pues recordemos que los números musicales eran extraídos de las obras para ser tocados de manera independiente en los salones de baile, por ello, he tratado de argumentar la inserción de algunas de ellas a sabiendas de que no están explícitas en cuanto al ritmo característico de cada una de ellas.

---

5 Polca: Danza rápida en 2/4 originada en la región de Bohemia alrededor de 1830, se propagó a los salones de toda Europa. Don Michael Randel, *Harvard Concise Dictionary of Music*.

6 Galop: Danza rápida de mediados del siglo XIX que se caracteriza por un ritmo saltado. Don Michael Randel, *Harvard Concise Dictionary of Music*.

**Tema h:** Compás 219 ahora en *do* menor. El tema viaja al relativo menor, la melodía sugiere ser cantada muy *legato* en contraste con la melodía por saltos que presentó el tema anterior. Las cuerdas proponen una figura cromática descendente con tresillos en un registro muy brillante que parece comentar el embeleso que viven las “fans” por su ídolo musical (c. 223), por otro lado las maderas proponen un acompañamiento a modo “*d'Alberti*”, como lo utilizó el compositor en el tema f. (*Ejem-mus 11*)

*Ejem. Mus. 11. Embeleso musical.*

The image displays two systems of musical notation. The first system features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line includes the lyrics "minois me fas - ci - ne. me fas - ci -". The piano accompaniment consists of a right-hand part with a descending chromatic scale of eighth notes, marked with a fermata and a '3' indicating a triplet, and a left-hand part with a similar descending chromatic scale. The second system shows a continuation of the vocal line with the lyric "- ne." and the piano accompaniment, maintaining the same rhythmic and melodic patterns.

**Tema i:** Compás 234, el tema viaja armónicamente de *do* menor a *fa* mayor. La dirección melódica va claramente hacia adelante y prepara al escucha para lo que vendrá a continuación, el acompañamiento dobla la melodía y enfatiza aún más la dirección en la segunda frase de tema, en donde la flauta dobla en octava superior a los violines que de hecho ya doblaban a la melodía del canto. La sección de maderas continúa acompañando a modo “*d'Alberti*”.

**Transición escénica:** Compás 250 tonalidad de *fa* mayor. Este pequeño puente escénico-musical prepara armónicamente el paso a la siguiente sección (I *fa* = V *Bb*). Los motivos melódicos no presentan gran relevancia, pero encontramos una progresión melódica descendente que refuerza claramente un cauce armónico que comentamos anteriormente; parece que el acompañamiento retoma poco a poco el ritmo sugerido de polca para introducirnos a la reexposición del tema **f**.

**Tema f:** Compás 266 nuevamente en *si* bemol mayor. Ahora con tres voces en homofonía el compositor reexpone el tema que unirá con la sección conclusiva.

**Sección conclusiva:** Compás 284, el compositor mantiene la tonalidad de *si* bemol mayor pero intempestivamente introduce un *tempo presto*. La sección conclusiva está formada por un tema nuevo y la coda.

**Tema j:** Dos motivos contrastantes conforman el tema, dos compases con dieciseisavos y otros dos con dieciseisavos y octavos en síncope. La frase secundaria del tema está compuesta con el motivo en síncope que después unirá por grado conjunto con la frase principal del tema (c. 298-300). El tema es repetido tres veces de manera homófona por los tres cantantes y el acompañamiento dobla las voces.

**Coda:** Compás 317, repentinamente la melodía que básicamente se presentó en el segundo nivel de subdivisión durante el tema anterior, pasa a la unidad de tiempo redundado en notas del acorde de dominante y tónica; el acompañamiento permanece en dieciseisavos por cuatro compases más, pasa a octavos y finalmente un trémolo acompaña la notas finales del canto y retoma fragmentos del tema **f** para terminar.



### 3.6 CUARTETO Y COPLAS

#### Esquema Cuarteto

A						B						
Tema a	Transición musical	Tema b	Tema c	Tema b	Transición musical	Tema d	Tema e	Tema f	Tema d	Tema e	Tema f	Transición musical
1 - 19	20 - 31	31 - 50	51 - 70	70 - 85	85 - 96	97 - 122	123 - 138	139 - 146	146 - 171	172 - 187	188 - 202	203 - 216
<i>Si menor - Re mayor</i>		<i>Sol mayor</i>	<i>Re mayor</i>	<i>Sol mayor</i>	<i>Mi mayor</i>	<i>La mayor</i>						

C			
Tema g	Tema h	Tema g	Coda
216 - 230	230 - 249	249 - 264	265 - 277
<i>Re mayor</i>	<i>Fa # mayor</i>	<i>Re mayor</i>	<i>Re mayor</i>

Este número musical es el primero en donde aparece cantando el marido aunque no saldrá en escena aún. Las amigas tratan de convencerlo de que está con ellas un joven apuesto pero el marido simplemente no lo cree, piensa que es un invento de Suzanne para darle celos.

#### Sección A

**Tema a:** *Allegro* compás de 4/4, en donde el compositor juega armónicamente con *si* menor y su relativo *re* mayor. Offenbach abre este número musical dando identidad al marido a través del piano (*ejem-mus 12*); el motivo rítmico-melódico del inicio imita la risa del marido que se burla de Suzanne, dicho motivo es utilizado constantemente de manera ascendente, descendente y con diferentes células rítmicas como se puede apreciar en la melodías superiores del acompañamiento en los compases 9 al 19. Suzanne se encuentra completamente indignada por la ofensa y la invade un deseo de venganza, las líneas melódicas con arpeggios quebrados, seguidas del unísono describen claramente su estado de ánimo.

Ejem. Mus. 12. Risa burlona del marido.

**QUATUOR et COUPLETS.**

**Allegro.** SUZ:

ROSITA. 

Il se moquede toi C'est un nouvel ou...

PIANO 

**Transición musical:** Compás 20. Como podemos apreciar, los motivos melódicos no llegan a estructurar frases completas, además tanto la melodía como el acompañamiento presentan una progresión armónica ascendente que resuelve a *re* mayor sin desarrollar ninguno de los motivos, por lo cual podemos definir estos 12 compases como zona transitoria.

**Tema b:** Compás 31, *allegro moderato*. El marido continua riéndose a carcajadas fuera de escena, compases que son usados como introducción al tema que comienza justo con el cambio armónico a *sol* mayor. Las tres voces superiores (soprano, mezzo y tenor) llevan el mismo texto, ritmo y melodía por grados conjuntos de manera homófona, mientras que el marido (barítono) contrasta en los tres aspectos llevando una melodía por arpeggios (*ejem-mus 13*). El tema está construido por tres frases de cuatro compases cada una en donde la síncope y el octavo con puntillo y dieciseisavo son las células rítmicas que utiliza para desarrollar la melodía; el acompañamiento dobla las voces en la primera frase y en la segunda y tercera hace contraste comentando la situación.

## Ejem. Mus. 13. Cuarteto.

The image shows a musical score for a quartet. It consists of five staves. The top four staves are for vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The bottom staff is for piano accompaniment. The lyrics are in French and are written below the vocal staves. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The vocal parts feature arpeggiated patterns and rhythmic motifs. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and arpeggios.

**Tema c:** Compás 51 de nuevo en *re* mayor. Las melodías están construidas con arpeggios de tónica y dominante, el acompañamiento comenta las líneas melódicas e incluso podemos sugerir que de nuevo la línea superior tocada por violines y flauta sea el personaje del marido que imita burlonamente los comentarios de los demás personajes. Es posible que la intención del compositor sea liberar un poco la tensión musical que se generó en el ensamble anterior y desarrollar la acción.

**Tema b:** Compás 70, de nuevo en *sol* mayor repite íntegramente el tema.

**Transición musical:** Compás 85 en *mi* mayor, cambio armónico que además de brindar un nuevo color, prepara el siguiente tema que se encuentra en *la* mayor. El compositor propone motivos melódicos sencillos con bordados descendentes seguidos por saltos de cuartas y quintas para terminar cada frase; una pequeña *cadenza* conecta el cierre homófono de la transición.

## **Sección B**

**Tema d:** Compás 97 en *la mayor*. En esta parte del cuarteto el compositor utiliza las *couplets*,<sup>7</sup> caracterizadas por líneas melódicas pegajosas y repetitivas. Seguida de una introducción instrumental en tempo de vals, identificamos una melodía ascendente con ritmo marcial cantada por Suzanne y comentada en imitación por Rosita. La melodía está construida en el arpeggio de dominante, adornada con escapes, notas de paso y bordados. La segunda frase del tema (c. 114) es producto de una progresión armónica que sirve de enlace para melodía principal del tema siguiente.

**Tema e:** Compás 123, podríamos nombrarlo como el tema principal del cuarteto debido a que expone la moraleja de la obra: “Ten cuidado con lo que esperas de un esposo (a) o de tu matrimonio pues tu mayor anhelo se puede convertir en tu peor pesadilla “...*Así lo has querido George Dandin...*”.<sup>8</sup> La melodía es ondulante, el ritmo es marcial nuevamente y el acompañamiento dobla siempre la voz que la entona para hacerla llamativa y enfática. Cada uno de los personajes imita el tema en diferentes grados de la tonalidad para llegar a un pasaje en donde todos de manera homófona cantan “... *Así lo has querido George Dandin...*” (c. 129).

**Tema f:** Compás 139, la melodía es pegajosa y la sustitución del texto por un “laraleo” nos muestra una situación musical más relajada en donde los personajes sólo reflexionan sobre su condición. Los personajes se alternan pasajes en homofonía, hasta llegar al final en donde todos se encuentran para la frase “...*George Dandin*”.

**Tema d:** Compás 146. La copla se repite de manera idéntica pero ahora desde el punto de vista de Rosita “... *un buen día, del marido toma el lugar el amante...*”. El piano ha sido un

7 Couplet: canción estrófica de contenido humorístico e ingenioso. Estribillos populares de carácter ligero. Don Michael Randel, *Harvard Concise Dictionary of Music*.

8 George Dandin es un personaje de la comedia de Molière que lleva el mismo título. George Dandin es un campesino rico que cambia toda su fortuna por un título nobiliario y una esposa, pero resulta que la esposa es rebelde, no quiere tener hijos e incluso coquetea con otros frente a él. Es irrespetuosa y su deseo mayor es emanciparse como mujer.

acompañante que invita al baile y que comenta expectante lo que pasará a continuación con la trama.

**Tema e:** Compás 172, se repite íntegramente el tema.

**Tema f:** Compás 188, se repite íntegramente el tema.

La intención de Suzanne en esta parte del cuarteto es dejar en claro a su marido que él no lo es todo en su vida. Quiere demostrarle a toda costa ser un tipo de mujer que en realidad no es, de pronto se comporta de manera frívola y falsa, sin duda el intento falla. Suzanne hace uso de una seguridad que no habíamos visto antes, muestra incluso un poco de despecho y sobre todo experimenta un sentimiento de liberación femenina.

**Transición:** Compás 203, el compositor inserta un fragmento transitorio con ambigüedad tonal entre *si* bemol mayor y *re* mayor. Al estilo de la ópera sería marca el inicio de esta transición con un *ostinato* de *la* en el acompañamiento para mostrar la gran tragedia que viene a continuación. De nuevo Offenbach juega con bordados de medio tono y notas de paso cromáticas para luego terminar la frase con saltos de cuartas o quintas, tal como lo hizo en una de las transiciones pasadas. La situación es absurda, Suzanne está indignada porque a su marido no le han importado sus amenazas pero él no hace caso de sus berrinches y la sentencia a dormir sola en la noche bodas.

### **Sección C**

**Tema g:** Compás 216 en *re* mayor. El compositor nos ofrece ahora una sección contrastante en donde resalta el ritmo de octavo con puntillo y dieciseisavo, motivo recurrente en las obras de Rossini para mostrar una situación cómico-dramática o de sorpresa, este motivo está unido a un octavo con silencio que genera una sensación de inmovilidad (*ejem-mus 14*). La melodía está construida con grados conjuntos bordados y el acompañamiento sólo apoya armónicamente en un ritmo constante de octavo-silencio.

Cada uno de los personajes imita el motivo rítmico-melódico pero con un énfasis específico: el marido castiga a Suzanne por inventar historias, Suzanne llora y finalmente Florestan canta de felicidad. El tema finaliza con un segmento homófono cantado por todos los personajes y comentarios que dan paso al siguiente tema.

*Ejem. Mus. 14. Ritmo de octavo con puntillo y dieciseisavo*

The musical score consists of two systems. The first system includes a vocal line with lyrics: "oui", "Bon-ne nuit! oui", "oui", and "-gez je vais rentrer sans bruit, bon-ne nuit. oui je". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with a dotted quarter note. The second system includes a vocal line with lyrics: "bon - ne nuit! Bonne nuit! oui bon - ne", "bon - ne nuit", "bon - ne nuit", "bonne nuit oui bon - ne", and "vais rentrer sans bruit" followed by "oui je vais rentrer sans". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. A "Mod" (Modulation) sign is present at the beginning of the first system, and a "p" (piano) dynamic marking is present in the piano accompaniment of the first system.

**Tema h:** Compás 230, el compositor modula a *fa#* mayor y presenta un tema nuevo con más movimiento, en contraste con lo estático del anterior. Las dos primeras frases le corresponden a Suzanne, la melodía está construida con arpeggios quebrados que ondulan de arriba hacia abajo; resalta el acompañamiento que es muy sonoro y con mucho más movimiento rítmico que parece ejemplificar la emoción que siente Suzanne. La segunda frase le corresponde a Florestan en la que repite insistentemente uno de los motivos melódicos que acaba de cantar su compañera.

**Tema g:** Compás 249 de nuevo en *re* mayor, Offenbach retoma el tema que sugiere inmovilidad pero utiliza los comentarios finales “...*bonne nuit...*” (c. 258) como pequeño cierre del tema y para transitar a la coda.

**Coda:** Compás 265 “... *Bonne nuit...*”. El compositor asigna a cada uno de los personajes una nota del acorde de *re* mayor para cantarla en un esquema homófono. Finalmente, tras varias repeticiones de despedida, el aletargamiento armónico lleva a las dos amigas a caer dormidas. El acompañamiento disminuye en ritmo y dinámica para que el movimiento descendente de la melodía instrumental genere la sensación natural de final.

### 3.7 LAMENTACIÓN DE FLORESTAN

#### Esquema Lamentación

A		B	
Tema a	Tema b	Tema a	Tema b
1 - 9	9 - 13	14 - 21	21 - 26
<i>Sol menor</i>	<i>Sol mayor</i>	<i>Sol menor</i>	<i>Sol mayor</i>

Este número es una gran parodia de la fatalidad. Florestan simplemente debe salir por la ventana pero Offenbach se burla de la situación y la convierte en un hecho trágico al estilo de la ópera seria. Recordemos que el tenor ya había querido salir por la ventana pero no pudo porque el enrejado al lado de la pared por donde debía bajar está roto, así que salir por la ventana representa prácticamente ir a la muerte. Rosita comparte el dramatismo de Florestan, pero Suzanne no soporta más el enredo que se originó y simplemente quiere que todo termine.

#### Secciones A

**Tema a:** *Andante* 4/4, *sol* menor. La primera frase presenta una línea de canto construida sobre bordados de *re* y grados conjuntos descendentes que sugiere ser cantada muy *legato* a pesar de estar construida casi en su totalidad con dieciseisavos y tener una sílaba por cada medida rítmica. La segunda frase (c. 6) es más extendida pero utiliza igualmente bordados, notas de paso y anticipaciones para adornar la melodía por arpeggios. El acompañamiento es claramente el de una marcha fúnebre.

**Tema b:** Compás 9, modulación a *sol* mayor. La melodía retoma motivos rítmicos de las frases anteriores pero ahora es cantada por Rosita, la frase desemboca en un pasaje homófono cantado por los tres personajes logrando así un efecto claro de fatalidad. El acompañamiento asemeja una banda musical que despide en procesión a algún cuerpo.



**Sección B**

**Tema a y b:** Se repiten de manera idéntica pero con letra diferente.

*Ejem. Mus. 15. Lamentación de Florestan.*

**Andantino. LAMENTATIONS DE FLORESTAN.**

**FLORESTAN**

Pour votre honneur oui je m'immole Et je m'envais sauter le

**PIANO.**

*p*

*F.*

pas .

### 3.8 COPLA AL PÚBLICO

#### Esquema Copla al público

Tema a	Tema b	Tema c	Coda
1 - 15	16 - 31	31 - 39	39 - 50
<i>La mayor</i>			

La copla exhorta al público a evitar las circunstancias que acabamos de presenciar en la obra. La letra dice: “...Señores, eviten tener una caída esta noche y permítanos repetir nuestro coro feliz...”.

**Tema a:** *La mayor* en tempo de vals. El acompañamiento con un ritmo marcial es el presentador que anuncia a los cantantes. Las frases están construidas con material rítmico-melódico del vals del cuarteto que está en la misma tonalidad. Nuevamente la melodía de cuatro compases es ondulante y queda abierta para ser ligada a la siguiente frase construida con arpeggios quebrados (c. 10).

**Tema b:** Compás 16, los personajes entran uno a uno al discurso musical para recordar al público el tema principal “...Así lo has querido George Dandin...”. El marido finalmente aparece en escena, todos se encuentran felices. El compositor retoma de manera idéntica el material del vals del terceto en donde todos los personajes cantan la moraleja de la obra: “*Ten cuidado con lo que esperas de un esposo (a) o de tu matrimonio, pues tu mayor anhelo se puede convertir en tu peor pesadilla*”.

**Tema c:** Compás 31, de la misma manera que en el vals, los personales reflexionan “laraleando”.

**Coda:** Compás 39. Ofenbach termina la obra con el tema del vals del cuarteto.

## 4. REFLEXIÓN PERSONAL

La opereta es un género sumamente divertido, de fácil digestión musical y con gran variedad de temas a explorar; poner en escena una opereta es siempre gratificante. Como he descrito en la introducción del presente proyecto, es un género que integra el canto, el baile, la actuación y obviamente el conocimiento de otro idioma. Es un reto escénico integral.

Considero pertinente hablar sobre el montaje de la obra, esperando sea de ayuda para quienes deseen emprender la satisfactoria labor de montar una opereta.

### **Seleccionar la obra para montaje**

El abanico de títulos incluye opereta en francés, alemán, italiano e inglés. Cada una de las opciones representa un mundo expresivo diferente, así que la elección dependerá del gusto, la dificultad técnica, la afinidad con el idioma, la expresividad propia de cada cultura, o simplemente porque la partitura llegó a nuestras manos.

Hay tres personas clave en el montaje, el director musical, el director de escena y el productor general. Desafortunadamente no siempre se puede contar con esta estructura mínima de organización, la mayoría de las veces los mismos integrantes del proyecto hacen el trabajo de estas tres personas. Generalmente esta triada trabaja al mismo tiempo enfocados cada uno en su área, sin embargo es importante que estén de acuerdo respecto de la puesta en escena en general. En lo sucesivo, el planteamiento será que tenemos todo el equipo y que haremos una puesta profesional que tendrá algún tipo de temporada. Este esquema puede ayudar a grupos de estudiantes para generar una organización interna con necesidades más sencillas.

### **El director musical**

El director musical puede ser un maestro de canto, un pianista, un director de orquesta o uno de los cantantes del proyecto. Generalmente el director musical elige a los cantantes del elenco. La mayoría de las operetas escritas hasta 1858 constan de no más de cuatro personajes en escena, así que ese también podría ser un criterio de selección.

El proceso de selección de voces es relativamente fácil pues la tesitura del personaje está escrita en la partitura y por lo general no es demandante, sin embargo, es necesario tener en cuenta que las obras contienen una buena parte de diálogos y posibles números que sugieren coreografía, así que la exigencia es mayor.

### **El director de escena**

El director de escena es el encargado de definir qué tipo de puesta se llevará a cabo, puede ser una puesta de época o una adaptación contemporánea. El criterio depende generalmente del presupuesto que se tiene. Por lo general, los libretos son susceptibles de ser adaptados a distintas épocas, siempre y cuando no pierdan su esencia. Es labor del director proporcionar a los cantantes la traducción del libreto si éste ha sido “tropicalizado”, es decir, si las referencias en los diálogos sobre hechos específicos de una ciudad en cierta época han sido cambiadas por hechos propios de la época y la cultura en donde se llevará a cabo la escenificación de la obra. Si no hay ningún cambio, el cantante es responsable de hacer sus traducciones. El director trabaja directamente con el grupo de escenografía, vestuario e iluminación.

### **El productor**

El trabajo del productor es coordinar las áreas internas: dirección musical, dirección de escena, elenco y equipo de producción. Ser productor es un trabajo muy pesado, se requiere habilidades de coordinación y organización. Vale la pena tener una persona que esté ocupada plenamente de los asuntos de producción.

## **Comienza el trabajo**

Los directores y el productor se reúnen para definir los detalles de la puesta en escena. Cómo, cuánto, dónde y cuándo son las principales incógnitas a esclarecer.

### **¿Cómo?**

Qué tipo de puesta en escena será. Como se mencionó anteriormente puede ser una puesta de época o una adaptación contemporánea. Es muy probable decidir a favor de una puesta adaptada al tiempo presente pues el costo de producción puede ser más bajo que una puesta de época.

### **¿Cuánto?**

Cuánto costará la producción: diseño de escenografía, vestuario e iluminación; realización de escenografía y vestuario. Honorarios de toda la compañía. Renta del teatro. Cuánto se invertirá en publicidad y difusión, programas de mano y boletos. El dinero para la producción puede venir de algún apoyo institucional recibido, de iniciativa privada, o financiado por la compañía misma.

### **¿Dónde?**

Básicamente hay dos opciones. Presentar la carpeta de la obra a una institución reconocida que maneje la programación de diversos teatros y solicitar la puesta en escena de la obra; como es posible imaginar, dicha petición puede pasar por distintos procesos de selección, así que la espera puede ser larga, pero si la solicitud es aceptada, es posible negociar que la institución apoye con difusión, programas de mano, boletos, o incluso con un porcentaje de la nómina. La segunda opción es rentar un teatro. La renta es por día de función, generalmente incluye el apoyo de uno o dos técnicos y uno o dos ensayos en días que haya disponibilidad de espacio; algunos teatros también ofrecen apoyo en los medios de difusión con los que tienen convenio.

**¿Cuándo?:** Depende básicamente de la disponibilidad del teatro.

Una vez esclarecidas las incógnitas, es necesario citar al elenco y plantear las características generales del montaje, días y horarios de ensayos musicales y de escena, entregar partituras y libreto (si es el caso).

### **Trabajo de mesa**

El productor convoca a una primera reunión de trabajo con el director de escena. Los cantantes ya han leído su libreto y comenzaron a trazar su personaje. El director plantea el tono que tendrá la obra y da rasgos generales a explorar en cada personaje. Se procede a la primera lectura. Se confirman las fechas y horarios de ensayos de escena. El equipo de producción toma medidas para vestuario.

### **Trabajo musical**

A la par, el director musical comienza el estudio de la obra. Es necesario llegar al primer ensayo con la obra aprendida; hay directores (muy pocos) a los cuales les gusta participar del proceso de estudio, no ayudan a solfear o afinar, sino que reúnen al equipo para dar una lectura musical juntos (previo estudio personal) para buscar unidad, intenciones musicales, color y por supuesto dicción. Se confirman fechas y horarios de ensayo musical.

### **Producción**

El productor o equipo de producción (si fuera más de uno) es el vínculo con el exterior.

- Está pendiente de que la elaboración de la escenografía y el vestuario esté lista en el tiempo convenido respecto de la fecha de estreno.
- Coordina la elaboración de la carpeta de la compañía, sesión de fotos y la información general de la obra para dar a la empresa que hará la publicidad o en su defecto para enviarla a los contactos que puedan hacer personalmente. También es necesario mandar hacer carteles y volantes, para los cual es mejor tener fotos con vestuario.
- Lleva el control general de gastos.
- Es el contacto con el teatro donde se darán funciones, una vez asignadas las fechas para funciones y ensayos las comunica al equipo.

- Hace contacto con la empresa que hará publicidad y difusión; hay empresas que sin cobrar demasiado envían un boletín de prensa a los medios para que difundan el evento, también generan entrevistas en radio.

### **Trabajo en equipo**

Llega el momento de los ensayos de escena con música. Es necesario saber de memoria y a la perfección la música y los diálogos. En esta etapa el director de escena podría hacer algunos cambios en favor de la puesta y es necesario ser flexible. Los números musicales pueden complementarse con movimientos extras como alguna coreografía que sin duda consumirá toda la atención, es por ello que se necesita estar muy bien preparado.

Es en esta etapa en donde el trabajo de los distintos departamentos confluye y el arduo trabajo individual se convierte en una muestra de trabajo en equipo. En este punto la tarea del productor es sumamente importante, la comunicación es primordial. El productor debe saber cómo va la realización del vestuario y de la escenografía para que todo esté listo el día que se tiene acceso al teatro.

### **Vestuario**

La prueba de vestuario puede ser agendada tres semanas antes del montaje, el vestuario debe estar listo por lo menos dos semanas antes para tomar fotos y hacer carteles y volantes que se repartirán por lo menos una semana antes. Los tiempos varían dependiendo del tamaño del proyecto y la plataforma institucional que lo soporta (cuando es el caso).

### **Escenografía**

Debe estar lista el día que el teatro permite la entrada de lo contrario se corre el riesgo de no tener donde guardarla o pagar por el almacenaje. De hecho se arma dentro del teatro o se termina de detallar prácticamente el día del primer ensayo.

## **Iluminación**

El tiempo en el teatro cuesta mucho y generalmente se tienen pocos días de ensayo, es necesario que el iluminador ya tenga un plano de iluminación para que el día del primer ensayo pueda grabar en la consola de iluminación las luces que se eligieron. Para ello, el iluminador se hizo presente en varios ensayos a fin de anotar el trazo escénico y diseñar con base en los movimientos de los cantantes la luz que requerirá cada escena.

Como es posible apreciar, el trabajo de todas las personas involucradas en el proyecto es indispensable y de suma importancia. El director musical busca el detalle, lo que no está escrito con letra en la partitura sino en el conjunto de sonidos escogidos por el compositor; el director de escena busca la expresión física y articulada de dichos detalles musicales. Los diseñadores de vestuario, iluminación y escenografía se comprometen con las necesidades de movimiento y comodidad de los actores-cantantes, son felices con ver que su trabajo cobró vida y salió del papel para ser mostrado en escena. Todos trabajan en función de que la obra se luzca en su totalidad. El trabajo del productor es prácticamente el de un corazón que bombea sangre a todas las extremidades, estar al pendiente de TODO es sumamente desgastante, y aunque le apasione su trabajo es necesario reconocer su gran esfuerzo por lo menos dando las gracias y pidiendo las cosas por favor.

En ocasiones el artista escénico olvida todo el trabajo que otras personas hacen para que ellos se presenten en escena con un vestuario excelente, una escenografía inspiradora, con luz que resalta sus atributos físicos y con público que ve la publicidad o escucha comentarios sobre la obra y desea ir a verla. Es necesario que el artista se libere de tal irresponsabilidad y egoísmo y comprenda que la magia de una puesta en escena que cautiva los corazones del público no es sólo por la hermosa voz, la sensibilidad o el buen físico que se tenga; la magia se logra gracias a la pasión de cada una de las personas que trabaja para que el hechizo se apodere de las mentes, los corazones, los ojos y los oídos de todos los que ven y escuchan la obra. Los artistas escénicos son un ingrediente tan importante en esta embriagante pócima como cada uno de los miembros del equipo.



Supongamos que sucedieron los ensayos de escena y musicales en tiempo y forma, que el vestuario y utilería están listos cuando se espera y la escenografía lleva su curso planeado, comienza entonces la cuenta regresiva a partir del día de estreno.

Es posible que se tenga poco tiempo en el teatro, generalmente son 3 o 4 días en producciones independientes, es decir pagadas por la producción del proyecto.

Día 1: Entrada de escenografía, armar escenografía, grabar luces y ensayo escénico musical sin vestuario.

Día 2: Ensayo pre-general con vestuario. Se ven detalles de luces, escenografía, vestuario, utilería, música y escena. Todo puede pasar, algo se rompe, se cae, desaparece, etc.

Día 3: Ensayo general

Día 4: Estreno

Recordemos que se plantean generalidades, cada aspecto puede variar de proyecto en proyecto dependiendo del número de personas involucradas, del teatro y de los recursos económicos. En una producción institucional el tiempo de montaje es aproximadamente de dos o tres semanas, y en ese tiempo se hace absolutamente todo. Por supuesto en ese caso, se cuenta con un gran equipo que se reparte para lograr la puesta en tiempo y forma.

La noche de estreno generalmente asisten diversos medios de difusión y realizan entrevistas al elenco después de la función, es necesario dar crédito a todas las personas que no salen en escena, la satisfacción es grande a pesar de los errores que pudieron suscitarse. El artista va al camerino, se convierte en persona y deja el personaje junto con su vestuario y maquillaje. Es una consideración agradecer a cada persona que colaboró, incluso a los técnicos del teatro; la mayoría de las personas que trabajan en un teatro eligen trabajar ahí porque desean estar cerca de arte, del artista, de la magia del escenario.

Es aconsejable tener un momento de soledad después de una función, puede ser al siguiente día ya que haya pasado la euforia y uno se encuentre más objetivo. Es aconsejable

evaluar el desempeño vocal, musical, escénico, repasar su pronunciación y los pasajes que no hayan salido bien. Es importante conocer los puntos débiles personales y siempre buscar superarlos, es importante sentirse confiado y pleno en el escenario. Recuerde que la voz no lo es todo, el artista integral deja una huella más profunda que sólo una hermosa voz. Si durante alguna función hay fallas en la respiración, un texto que se barrió o un movimiento que se olvidó, es posible que el público no lo perciba, o que no le de importancia si acaso lo notó, sin embargo, el público pocas veces perdona que el artista no esté comprometido emocionalmente con el personaje y con la música. Busque ser preciso en todos los aspectos del canto: técnica, afinación, respiración, pronunciación y expresión, pero si alguno llega a fallar no sacrifique la emoción. Nadie se morirá por una nota mal dada o una respiración que no debía ser, pero si se puede matar la magia que genera las más profundas emociones en el corazón de quien le escucha, si sólo se ocupa de sí mismo y olvida que está ahí para DAR.

Por último, no se compare con nadie, descubra qué es lo que le hace ser único como cantante y no busque imitar o pretender ser como alguien más. Reconozca su realidad, acéptela y si hay algo que mejorar, ponga manos a la obra, el reto es con usted mismo. Sea auténtico y busque siempre ser la mejor versión de sí mismo, y si lo hace apoyándose de la humildad, mucho mejor. ¡Buen viaje!

## 5. BIBLIOGRAFIA Y FUENTES DE CONSULTA

- DAHLHAUS, Carl. "The Nineteenth Century as Past and Present." Capítulo 1. En *Nineteenth-Century Music*. University of California Press, Estados Unidos de América, 1989, pp. 1-51.
- DAHLHAUS, Carl. "Opéra Bouffe, Operetta, Savoy Opera." Capítulo 4. En *Nineteenth-Century Music*. University of California Press, Estados Unidos de América, 1989, pp. 226-236.
- DECAUX, Alain. *Offenbach. Rey del Segundo Imperio*. Colección la música y los músicos, Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 1987.
- HUGHES, Gervase. *Composers of Operetta*. Greenwood Press Publishers, Estados Unidos de América, 1974.
- LAMB, Andrew. "Jacques Offenbach." *The New Grove Dictionary of Opera*, Stanley Sadie (Ed.) Nueva York, Macmillan, 1996. Vol. 3, pp. 653-658.
- LAMB, Andrew et al. "Operetta." *The New Grove Dictionary of Opera*, Stanley Sadie (Ed.) Nueva York, Macmillan, 1996. Vol. 3, pp. 707-712.
- OFFENBACH, Jacques. *Un mari à la porte*. Partitura vocal. Ed. Bote and Bock, Berlín, "s.d."
- RANDEL, Don Michael (Ed.) "Galop." *Harvard Concise Dictionary of Music*. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 1995, p. 123.
- RANDEL, Don Michael (Ed.) "Polca." *Harvard Concise Dictionary of Music*. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 1995, p. 185.
- TRAUBNER, Richard. *Operetta. A Theatrical History, Revised Edition*. Rourledge, Nueva York y Londres, 2003.
- WARRACK, John y Ewan WEST, (Eds.) "Operetta." *Oxford Concise Dictionary of Opera*, Oxford University Press, Nueva York, 1996, p. 378.
- YON, Jean-Claude. *Jacques Offenbach*. Gallimard, Francia, 2000.
- YON, Jean-Claude. "Liste des ouvres scéniques représentées." *Jacques Offenbach*. Gallimard, Francia, 2000, p. 759.

# ANEXO 1

## 6.1 Síntesis para el programa de mano

### Jacques Offenbach

El siglo XVIII, conocido como “el siglo de las luces” trajo consigo cambios sociales, políticos, económicos, culturales e intelectuales. El pensamiento occidental se encontraba regido por ideales de modernidad: el Enciclopedismo, la Ilustración y finalmente la Revolución Francesa. En este entorno, donde predominaba la razón, nació Jacob Offenbach el 20 de junio de 1819 en Colonia, Alemania (antes Prusia). Desde temprana edad mostró gran habilidad para tocar el violonchelo y a los 13 años fue aceptado en el Conservatorio de París. Jacob se convirtió en Jacques, Jacques Offenbach.

En 1833, a tres años de que los Borbón intentaran restablecer la monarquía con tendencias absolutistas, el pequeño Offenbach abandonó el conservatorio a sólo un año de haber entrado. Consiguió algunos trabajos temporales en orquestas de teatro antes de obtener un nombramiento permanente en 1835 como violonchelista en la *Opéra-Comique*. Tomó clases de composición y orquestación con Fromental Halévy (1799-1862). Trabajó con Friedrich von Flotow (1812-1883), componiendo obras para violonchelo y piano, y aunque su aspiración era componer para teatro, construyó buena reputación como compositor. Era considerado un gran chelista y director, incluso lo invitaron a dirigir la orquesta de la *Opéra-Comique*, pero la directiva del teatro no lo reconocía como compositor. Sin desanimarse, Offenbach comenzó a escribir y producir parodias musicales para representarlas en pequeñas salas de concierto, en teatros de mediana reputación e incluso en casas privadas, al tiempo que se publicaban más y más composiciones suyas que le dieron el tan esperado cambio de estatus: pasar de ser un violonchelista que compone a ser un compositor que toca el violonchelo.

Hacia 1846 sus composiciones comenzaron a figurar en los programas de los teatros y recibía honores de los principales críticos de música de la época. En 1848 se instauró la

segunda República francesa, que dio paso al segundo Imperio Napoleónico, en el cual, Offenbach floreció.

Alrededor de 1850, Arsène Houssaye (1815-1896) director de la Comédie Française, lo nombró director musical de la orquesta del teatro. Entre 1850 y 1855 compuso danzas, canciones, piezas de *vaudeville*, *opéra-bouffe*, *buffonerie musicale*, *opérette* y *opérette-bouffe*, algunas de sus canciones se hicieron muy populares y ganó experiencia como compositor para teatro. Cansado de ser un empleado más, decidió ser empresario. Rentó su propio teatro, el *Théâtre des Bouffes-Parisiens* que abrió sus puertas al público el 5 de julio de 1855, ofreciendo *Une nuit blanche*, ópera cómica pastoral de un acto, *Arlequin Barbier*, pantomima en 4 actos y *Les deux Aveugles*, *buffonerie musicale*. El éxito fue rotundo.

Entre 1855 y 1859 la compañía de *des Bouffes-Parisiens*, bajo la dirección general y musical de Jacques Offenbach construyó una gran reputación. Empezó una gira por Gran Bretaña y el Imperio Austro-Húngaro impactando a músicos y libretistas; de inmediato se comenzaron a componer los equivalentes nacionales de la opereta francesa, *Operette* en Viena y *comic opera* en Inglaterra. En 1858 compuso *Orphée aux Enfers*. A este título que le diera fama internacional siguieron *Un mari à la porte*, *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, *La Belle Hélène*, *La Vie Parisienne*, *La Périchole*. Las obras de Offenbach entretuvieron al público por más de dos décadas, no cabe duda de que el humor de Offenbach estaba en total sintonía con el espíritu de su época, tanto así que fue nombrado Caballero de la Legión de Honor un año después de que el mismísimo Napoleón III le concedió la nacionalidad francesa.

La década de 1870 dio grandes títulos de ópera: *Carmen*, *Aida*, *Samson et Dalila*, *Der Ring des Nibelungen*, *La Gioconda*, *Die Fledermaus*, *Boris Godunov*, *I Guarani*, *Die Walküre* entre muchas otras. Offenbach compuso otros tantos títulos, *Le Roi Carotte*, *La Leçon de Chant*, *La Permission de 10 heures*, *La Jolie Parfumeuse*, *Le Docteur Ox*, *La Fille du Tambour-Major*, entre otros.

Hacia los últimos años de su vida, el rey de las noches parisinas emprendió su proyecto más

ambicioso, *Les Contes d'Hoffmann*. Su estreno fue el 10 de febrero de 1881, cuatro meses después del fallecimiento Jacques Offenbach.

Offenbach fue un maestro del detalle, su música buscaba resaltar y diferenciar claramente la esencia de un personaje o de una situación mediante sencillas herramientas como cambiar de tono o variar el ritmo, su sonido es único, brillante y lleno de espíritu. Su legado son más de 100 obras para la escena con música siempre agradable, se dice que tenía la facultad de convertir incluso la más banal tonada en una fascinante, refrescante y entrañable melodía.

### **La opereta**

La opereta es una forma de entretenimiento derivada de la ópera pero concebida para divertir al público más que para conmoverlo; es de origen francés, sin embargo tuvo una específica influencia de los *intermezzi* italianos, que eran piezas cortas de entretenimiento musical intercaladas entre los actos de una pieza teatral.

Jean-Baptiste Lully (1632-1687), un italiano en la corte de Louis XIV, introdujo en Francia los *divertissement*, una mezcla de espectáculo, comedia y canto que, a diferencia de los *intermezzi*, no se presentaban en los entreactos de alguna obra de teatro o ballet, sino que se ofrecía como pieza principal. La más famosa y recordada es tal vez *Le Bourgeois Gentilhomme* creada por Molière (1662-1673) y Lully, una sátira vulgar sobre el arribismo de la burguesía, la pretenciosa clase media y la banalidad de la aristocracia. Parece ser que Molière marcó claramente la línea de crítica social que se presentará en los textos de las comedias musicales francesas, tales como la opereta.

Durante el siglo XVIII, la ópera seria estaba llena de personajes mitológicos y manierismos artificiales que comenzaron a ser dignos de ser parodiados. En contraposición, apareció en la escena musical el frecuentemente obscuro *vaudeville*, pieza de entretenimiento que intercalaba textos hablados entre canciones con melodías familiares. Apareció también la llamada *comédie à ariettes*, una pieza teatral considerada decorosa que incluía burlonas

arias de óperas italianas con letra en francés. Ciertamente ninguno de los dos era del todo aceptado, sin embargo se volvieron muy populares por su sátira social, dramática y musical, su carácter indecente y sus melodías “tarareables” que poco a poco se convirtieron en composiciones nuevas.

Hacia mediados de siglo, la reputación de la *comédie à ariettes* había cambiado por completo gracias a compositores como Pierre Monsigny (1729-1817) y André Grétry (1741-1813) cuya contribución fue mayor complejidad musical, y a libretistas como Charles Favart (1710-1792) quien aportó excelentes libretos que planteaban cómicas situaciones domésticas y no sátiras o parodias burdas. La escena musical hablaba entonces de un nuevo género, la *opéra comique*, una sana y divertida obra musical derivada de la *comédie à ariettes*. La *opéra comique* se desarrolló extensamente en la segunda mitad del siglo XVIII pareciéndose cada vez más y más a la ópera seria, tanto así, que para finales de siglo tal vez con influencia del romanticismo, la *opéra comique* ya no era para nada cómica, sino que se convirtió en un sinónimo de ópera humana o verista. A principios de siglo XIX, otro italiano Gioacchino Rossini (1792-1868) presentó en París *L'italiana in Algeri*, generando una nueva oleada de encantadoras producciones francesas nuevamente cómicas. Adolphe Adam (1803-1856) un compositor que inspirado en la bufonería de Rossini y en el *vaudeville*, que continuaba floreciendo en las salas de música dejando poco a poco de lado ese aspecto vulgar que lo caracterizó en un principio, introdujo un híbrido de un sólo acto llamado *opéra bouffe* u *opérette*. Esta nueva creación era una ópera en un solo acto, de música ligera, con intervenciones habladas y secciones bailables, con temas que iban desde la crítica política, social y la parodia de las grandes óperas, hasta las escenas más normales de la vida cotidiana sin más pretensiones que divertir a la audiencia. La nueva creación comenzó a dibujar elementos propios e inéditos como canciones con versos humorísticos, *couplets* y danzas de todo tipo, cada parte podía ser tocada de manera individual en algún salón de baile o café, el objetivo era que estuvieran al alcance de cualquier persona.

Aunque los antecedentes de la *opérette* provienen de otro país, tocó a Francia refinar la forma y aunque el término se utilizó antes de 1950 por muchos compositores que escribieron

escenas o sketches cómicos prácticamente irrelevantes, se considera a Florimond Hervé (1825-1892) con sus locos libretos, y sobre todo a Jacques Offenbach, quien desarrolló el género musicalmente y lo popularizó, como los padres de la *opérette*.

**Para Offenbach la *opérette* es una pieza satírica o fársica, específicamente en un solo acto, con tres o cuatro personajes, con escenas cómicas dialogadas y piezas musicales intercaladas de hasta ocho números (solos, duetos, tríos y cuartetos), acompañada por una orquesta de no más de 16 músicos. Fue después de 1870, cuando la opereta se popularizó en Viena y Reino Unido, que se llamó también *opérette* a las obras en uno o más actos. No tiene una forma definida de cuándo o dónde intercalar la música en las escenas.**

*Un mari à la porte* fue escrita en 1859 y estrenada en el mismo año el 22 de junio en el *Théâtre des Bouffes-Parisiens*. Es una opereta refinada con libreto vodevilesco que fue muy bien recibida por el público de la época. Es una comedia de sociedad, con poca extravagancia a diferencia de otras operetas, no tiene más pretensiones que hacer reír con toda honestidad. Es poseedora de escenas elegantes llenas de chispa y de gran consciencia musical, los críticos resaltan incluso que Offenbach jamás había escrito algo tan inspirado hasta entonces, lo cual ya es mucho decir pues un año antes había escrito y estrenado exitosamente *Orphée aux Enfers*.

La acción se desarrolla en un cuarto, el libreto no brinda indicación alguna de tiempo puesto que fue la primera opereta que transcurría en tiempo actual, es decir en la época de Offenbach. Tal vez por dichas razones es una de las operetas en un acto más representadas pues sólo hay un escenario posible y el libreto es de fácil adaptación temporal, es decir, se le puede dar una lectura moderna y hacer adaptaciones sencillas al libreto en cuanto a lugares y personajes mencionados, o puede ser transportada a cualquier época haciendo los mismos sencillos ajustes. La incursión de Offenbach en terrenos del *vaudeville* no continuó, *Un mari à la porte* se destaca como una obra aparte en todo su repertorio y se reconoce como la opereta en un acto más representada.



## ANEXO 2

### 6.2 Libreto

*Un cuarto con puerta central y dos ventanas, la ventana de la derecha da al jardín y la izquierda a la calle. A la derecha en primer plano, la puerta de un armario y a la izquierda una chimenea, una mesa puesta para la cena, sillas, etc:*

### PRIMERA ESCENA

*(Al subir el telón está completamente oscuro)*

**FLORESTAN:** *(cayendo por la chimenea, vestido de lujo pero desarreglado)* ¡Uf! Finalmente llego a tierra firme... no es la salida al techo, pero sí una chimenea... una chimenea fea. *(Buscando orientarse)* pero, ¿dónde estoy? *(permanece parado)* ¡una dulce fragancia me hace cosquillas en la nariz! *(Pone la mano en la chimenea y se pica con un alfilerito)* ¡Oh, una aguja! Estoy en casa de una mujer... ¡tal vez sea una mujer bonita! *(suenan las doce)* Medianoche, ella está sin duda en los brazos de Morfeo... infeliz Morfeo... las bellas mujeres se arrojan a sus brazos *(a tientas)*... y yo estoy solo y abandonado.

*(El vals se toca durante el monólogo siguiente y debe terminar al comienzo de la escena segunda)*

### VALS

...Hay baile en esta casa... ¡perfecto! Si me deslizo a través de los danzantes podré desaparecer sin que se note... *(se dirige al fondo, hay ruido de voces afuera)* ¡Ah! ¡Diablos! Alguien viene... seguro me tomará por un ladrón, y no hay ningún agujero o armario donde esconderme *(y caminando a tientas en la oscuridad, llega delante del armario y pone la mano en la perilla)* ¡Sí! ¡Encontré uno! Me has salvado ¡Dios! *(Florestan desaparece, al mismo tiempo entran por la puerta central Rosita y Suzanne en vestido de novia, Rosita lleva una vela, hay luz en el escenario).*

## SEGUNDA ESCENA Rosita y Suzanne

**ROSITA:** Sin embargo, es tu marido.

**SUZANNE:** Me da igual, te digo que se acabó.

**ROSITA:** Pobre muchacho, perturbarás sus planes.

**SUZANNE:** Espero que sí.

**ROSITA:** ¿Y la cena que amorosamente te manda?

**SUZANNE:** ¡No la comeré!

**ROSITA:** Pero ¿cómo? Esta mañana estabas encantada con tu marido.

**SUZANNE:** Esta mañana yo no conocía el carácter testarudo y molesto del Licenciado Martel.

**ROSITA:** Tiene un aire dulce, como corresponde a un magistrado.

**SUZANNE:** ¿Él? ¿Crearías que tuvo la audacia de sostener que tengo los ojos negros? ¿Qué no ve que son azules?

**ROSITA:** Pero... él tiene razón...

**SUZANNE:** ¿Cómo?

**ROSITA:** Tienes los ojos negros cariño.

**SUZANNE:** ¿En verdad?... ¡no importa! ¡Él no debería contradecirme!.. mucho menos en el día de la boda...

**ROSITA:** Es verdad, en este día una mujer debe tener el color de ojos que le plazca.

**SUZANNE:** Gracioso... pero eso no es todo, al terminar la discusión, durante el baile, un hombre le entregó una carta frente a mis ojos, el licenciado la toma, la lee y la guarda tranquilamente en su bolsillo, sin mostrármela.

**ROSITA:** ¡Es inaudito!

**SUZANNE:** Herida por su falta de confianza, le pido leer la carta; "Madame", responde, asuntos de negocios... nada que le afecte o le importe... Insisto... se rehúsa y todo termina cuando un amigo suyo interrumpe la conversación.

**ROSITA:** ¡Es monstruoso!

**SUZANNE:** ¿Lo ves? Soy tan infeliz (*Llora*).

**ROSITA:** ¡Pobre víctima!... (*riendo*) ja, ja, ja, eres muy divertida.

### DUETO

**ROSITA:** *¡...Ja, ja, ja que lamentable!*

**SUZANNE:** *¡Ah!, ¡ah!, ¡ah! ¡Qué desafortunada soy!*

**ROSITA:** *Suzanne, yo río de buen corazón.*

**SUZANNE:** *¿Cómo, te ríes de mi dolor?*

**ROSITA:** *...Ja, ja, ja...*

**SUZANNE:** *¡Calla!, me duele.*

**ROSITA:** *Me intereso en tu marido...*

**SUZANNE:** *¡...Ah! ¡Pues qué bien!*

**ROSITA:** *Su crimen es tan ligero que te exhorto a la indulgencia.*

**SUZANNE:** *Y yo... pretendo vengarme dejándolo esta noche ¡a la puerta!... ¡No abriré! ¡Tengo carácter!*

**ROSITA:** *...Sin duda tú te calmarás querida.*

**SUZANNE:** *Lo defenderás, pero en vano rogarás.*

**ROSITA:** *...esperarás y perdonarás...*

**SUZANNE:** *Siento que el amor ha huido para siempre.*

**ROSITA:** *En un día como éste, todo cede al amor.*

**SUZANNE:** *¡No abriré, no abriré! ¡Tengo carácter, no abriré! ¡No, no, no!*

**ROSITA:** *Te calmarás, te calmarás... Sin duda querida, te calmarás y perdonarás.*

**ROSITA:** *No me puedes condenar al silencio... ¡seré la defensora de tu marido!.. la causa es buena y tengo la esperanza de salir victoriosa en este debate: No más cólera entre nosotras, seamos sinceras, él te ama perdidamente, es encantador...*

**SUZANNE:** *Ay si ¡Encantador!*

**ROSITA:** *Tiene su mérito querida, él te desposó sin dote ¡evidentemente es encantador!*

**SUZANNE:** *...bueno sí... es encantador...*

**ROSITA:** *Debes amarlo sin duda, él es encantador...*

**SUZANNE:** *¡Él es encantador!*

**ROSITA:** *Sí, realmente no podemos decir lo contrario.*

**SUZANNE:** *Él es encantador...*

**ROSITA:** *¡Él es encantador!*

**SUZANNE:** *¡La magnífica defensora!*

**ROSITA:** *He triunfado... ella se ha calmado... ¡Una mujer abogada es muy original!*

**SUZANNE:** *Sí, lo admito... pero me da igual. ¡No abriré! ¡Tengo carácter!*

**ROSITA:** *...Sin duda tú te calmarás querida.*

**SUZANNE:** *Lo defenderás, pero en vano rogarás.*

**ROSITA:** *...esperarás y perdonarás...*

**SUZANNE:** *Siento que el amor ha huido para siempre.*

**ROSITA:** *En un día como éste, todo cede al amor.*

**SUZANNE:** *¡No abriré, no abriré! ¡Tengo carácter, no abriré! ¡No, no, no!*

**ROSITA:** *Te calmarás, te calmarás... Sin duda querida, te calmaras y perdonarás.*

-----

**ROSITA:** *¿Qué te puedo decir? Tal vez estás nerviosa por el fulano ese que te pretende.*

**SUZANNE:** *¿Monsieur Ludovic? ¡de ninguna manera! ¿Sabías que ha osado escribirme?... sólo de pensarlo...*

**ROSITA:** *¡Me asustas!*

**SUZANNE:** *(Saca una carta de su corsage) ¡Toma, lee!*

**ROSITA:** *Papel rosa... (después de leer) ¡...zoquete! Jura vengarse de tu desprecio, interrumpiendo la boda y armando un gran escándalo ¡Ah! ¡Ese pillo!*

**SUZANNE:** *Así es, todo el día he estado consternada, constantemente creía verlo aparecer*

en la Iglesia, en la cena, durante el baile, ¡aquí mismo!

**ROSITA:** Por suerte, mientras que la tímida paloma temblaba en el altar, el buitre estaba volando. E hizo bien en no venir, porque ya conoces mi estilo para arreglar los problemas con los hombres, yo no me ando con elegancias. Lo hubiese tomado por el cuello y ¡zas! ¡zas! ¡unas buenas cachetadas! Y no sé bien quién es ese fulano pero seguro no tiene la clase que necesitas en un marido.

**SUZANNE:** ¡Por supuesto que no!

**ROSITA:** Sin embargo sin mí, sin mis consejos, tal vez te habrías dejado seducir por sus “hebillas”, sus guantes blancos y su botas lustradas.

**SUZANNE:** ¡Jamás!

**ROSITA:** ¡Enhorabuena! (*quema la carta con la vela*) no se diga más... regresemos al baile. (*Escuchando el estribillo de un vals*)

**SUZANNE:** ¡Un momento! Todavía tengo los ojos rojos.

## VALS TIROLES

**ROSITA:** *Escucho el sonido dulce del ritornello, la la la la  
El vals es el rey, su ritmo anima a sabios y a tontos, la la la la  
¡Ah! oculta bien el rastro de tus lágrimas, que tu felicidad brille en tus hermosos ojos:  
¿quién no envidiaría la rectitud tan encantadora de tu marido? ¡Ah!  
Escucho el sonido dulce del ritornello, la la la la  
El vals es el rey, su ritmo anima a sabios y a tontos, la la la la*

*Baila querida, oh amor mío, que no puedo yo bailar por siempre...  
sabia y favorable virtud de dieciocho años eres brillante y nítida  
gracia divina y cintura fina son un tesoro que vale más que el oro.  
Vamos, veamos, que el cielo de este hermoso día comienza a oscurecer,  
sé razonable y sabia, tendrás un amor eterno querida niña, no pasajero.*

*Bella, escucha el ritornello (el vals)  
escucha el vals bella, la la la la  
El vals es el rey, su ritmo anima a sabios y a tontos, la la la la  
¡Ah! oculta bien el rastro de tus lágrimas, que tu felicidad brille en tus hermosos ojos.  
(Rosita baila con Suzanne y sale)*

## TERCERA ESCENA

### Suzanne y Florestan

**SUZANNE:** *(Se ve en el espejo que está sobre la chimenea),* Rosita tiene razón...Martel es la perla de los maridos... ¡y yo fui tan insensata! sin embargo, quisiera leer la carta que le trajeron. *(En ese momento se escuchan quejidos dentro del armario. ¿Qué es eso?(Con sorpresa mezclada con miedo)*

**FLORESTAN:** *(Dentro del armario)* ¡Aire....piedad!, ¡piedad!

**SUZANNE:** *(Con terror)* ¡Hay alguien en el armario! ¡Cielos! ¿será...Ludovico?... *(los gemidos continúan)* Sin duda llevará a cabo su terrible plan.

**FLORESTAN:** ¡Aire! ¡Aire!

**SUZANNE:** ¿Que pasará? No puedo dejar que se asfixie...¡Dios mío! *(Abre el armario)*

**FLORESTAN:** *(Saliendo del armario, con voz débil)* ¡No hay problema, Madame!

**SUZANNE:** *(De espaldas, sin verlo)* ¡No se acerque, se lo prohíbo!

**FLORESTAN:** *(que ha encontrado una silla y se ha desvanecido casi sin sentido)* ¡Gracias ángel, gracias!

**SUZANNE:** *(Yendo a la puerta de atrás)* ¡Si alguien viniera! ¡Qué comprometedor!... ¿Pero qué hace aquí este hombre horrible?

**FLORESTAN:** *(A media voz)* Un segundo más y me habría asfixiado.

**SUZANNE:** *(Acercándose a Florestan)* ¡Oh! No lo perdonaré ja... *(ve su cara y retrocede con terror)* Pero...¡no es él! ¡Ah! *(Cae sobre el sillón).*

**FLORESTAN:** *(Yendo hacia ella)* Cómo, ¡se desmayó!...*(dándole una palmada en las manos)* Madame...Madame... ¿se encuentra bien? Si tuviera una pluma para hacerle cosquillas en la nariz... *(examinándola)* ¡qué veo! ¿Un ramo?... este atuendo blanco... ¡este anillo! ¡Ah! ¡Vuelve en sí! *(Suzanne entreabre los ojos, rechaza a Florestan y trata en vano de levantarse)*

**SUZANNE:** *(Con voz débil)* Ayuda... ayu...

**FLORESTAN:** *(De rodillas)* No me delate Madame... ¡tenga piedad de un desdichado joven!

**SUZANNE:** ¡Ni una palabra más!... ¡Huya monsieur! Si mi mari...

**FLORESTAN:** ¡Sí, sí, madame! *(se dirige a la puerta de atrás).*

**SUZANNE:** ¡Por allá no! Si lo ven salir, seré yo la que estaré perdida... *(Con desesperación)* pero, ¿por dónde entró monsieur?

**FLORESTAN:** Por la chimenea madame...

**SUZANNE:** ¿Por la chimenea? Bien, ande entonces por donde vino.

**FLORESTAN:** ¡Por la chimenea!... perdón madame, pero yo no soy un deshollinador.

**SUZANNE:** ¡Ah! *(Ella corre a abrir la ventana de la izquierda)* ¡Por aquí!

**FLORESTAN:** Sí, sí madame. *(mirando por la ventada)* Pero ¡es la muerte lo que usted me propone!

**SUZANNE:** ¡Salga rápido!

**FLORESTAN:** Pero son tres pisos madame...

**SUZANNE:** No sea usted supersticioso, ¡Ah! *(Cierra fuertemente la ventana y corre a abrir el armario)* ¡El armario!...

**FLORESTAN:** Gracias, pero no...

**SUZANNE:** ¡Ah! (*Abre la ventana de la derecha*) por aquí no hay ningún peligro.

**FLORESTAN:** (*que ha visto por la ventana*) ¿Ningún peligro dice usted?

**SUZANNE:** Esta ventana da al jardín, hay césped abajo, y un enrejado contra la pared...pero ¡váyase ya monsieur! ¿Quiere que me vuelva loca?

**FLORESTAN:** No, madame, no... me voy... comprendo su situación... ¡mejor morir! (*pasa una pierna por la ventana*) y sin embargo, madame, estoy lleno de juventud y de futuro.

**SUZANNE:** Deténgase bien del enrejado

**FLORESTAN:** (*A caballo sobre la ventana*) Sí, madam...

**SUZANNE:** ¡Pero salga ya monsieur!

**FLORESTAN:** Adiós madame, ¡adiós! (*desaparece*)

## CUARTA ESCENA Suzanne y Rosita

**SUZANNE:** (*Escuchando las carcajadas de Rosita*) ¡Ah! Ya era hora.

**ROSITA:** (*Riendo a carcajadas*) Estaba segura, un verdadero cobarde.

**SUZANNE:** (*Con preocupación*) ¿Qué? ¿Quién?

**ROSITA:** Un rubio de cabello rizado que para la tercera vuelta del vals se quedó sin aliento y me vi obligada a llevarlo a su silla.

**SUZANNE:** Es que tú eres fuerte...

**ROSITA:** ¡Pero claro! es más de media noche.

**SUZANNE:** ¿Tú crees?

**ROSITA:** Tu marido no ha de tardar en venir. ¡Ay Dios mío! Pero ¿qué te preocupa? (*le toma la mano*) tu mano está helada...¿estarás enferma?

**SUZANNE:** No

**ROSITA:** (*Viendo la ventana abierta*) Ya veo... ¡cómo dejas la ventana abierta! ¡Que imprudencia! Vas a contraer neumonía. (*Se acerca a la ventana para cerrarla. Al mismo tiempo escucha el ruido del enrejado que se rompe y Florestan aparece con la cara pálida y el cabello desordenado. Ella da un grito con voz ahogada, Suzanne voltea y grita de igual manera. Ellas se alejan y se estrujan una frente a la otra, mientras que Florestan pasa las piernas con dificultad por la ventana.*)

## QUINTA ESCENA

### Suzanne, Rosita y Florestan

#### TERCETO

**ROSITA:** ¡Ah Santo Cielo! ¿Qué es lo que veo? ¡Un extraño! ¿Quién puede ser a esta hora?  
**FLORESTAN:** Soy yo otra vez que viene a molestarla. Perdone señora. Es por causa de fuerza mayor.

**SUZANNE:** Le dije que se fuera.

**FLORESTAN:** El enrejado, ¡por Dios! Se rompió bajo mis pies tambaleantes. Fui una pobre víctima. Como Claude Follo<sup>9</sup> suspendido sobre el abismo. No pude hacer nada.

**SUZANNE:** ¡Vaya, ahora se siente mal!

**ROSITA:** Es él, es él la solución a tus problemas.

**SUZANNE:** Yo no lo conozco.

**ROSITA:** ¿Qué?, es original.

**SUZANNE:** Mientras estábamos en el baile, entró por la chimenea. Viendo mi confusión y mi miedo decidió salvar mi honor y se fue por la ventana.

**ROSITA:** ¿Pero quién diablos puede ser él? ¿Y si fuera un ladrón?

**SUZANNE:** ¿Un ladrón?

**ROSITA:** ¿Un ladrón?

**FLORESTAN:** ¿Un ladrón?

**ROSITA:** ¡Ah! Pobre de mí, tiemblo.

**SUZANNE:** ¡Ah! Pobre de mí, tiemblo.

**SUZANNE y ROSITA:** Gritemos, ¡gritemos juntas!

**FLORESTAN:** ¿Qué? ¿Las dos juntas?

**SUZANNE y ROSITA:** ¡Socorro, socorro!

**FLORESTAN:** ¡Pedir auxilio! ¿Cómo, pedir auxilio?

**SUZANNE y ROSITA:** ¡Ah! ¿Cómo hacernos escuchar?

**FLORESTAN:** Debo defenderme, siempre, siempre...

**SUZANNE y ROSITA:** ¡Gritemos, continuemos gritando!

**FLORESTAN:** ¡No me entreguen, por Dios! ¿Tengo tan mal aspecto? ¡Por piedad dejen de gritar! Si su corazón es sensible. Cállense, se los ruego de rodillas.

**SUZANNE y ROSITA:** ¿Quién es usted?

**FLORESTAN:** Florestan Ducroquet, es así Mesdames como me llamo.

Soy por mucho el hombre muy galante.

Vivo en el barrio Breda.

Tengo veinticinco años de edad.

Yo he visto el día en Besançon y cualquiera puede ver en mi cara que soy un buen muchacho.

Para más reseña pueden consultar a mi portera.

Soy también soltero, lo cual no es desagradable.

Florestan Ducroquet, es así Mesdames como me llamo.

---

9 Claude Follo es el personaje malvado de la novela de Victor Hugo, *Nuestra Señora de París*.

*Soy por mucho el hombre más galante.*

*Vivo en el barrio Breda.*

*Tengo pocos lujos en casa,  
mis muebles son de pino.*

*Participo en cada lotería y nunca gano un morlaco.*

*Me gusta pasear por el camino, las caritas gentiles me fascinan.*

*Y por piernas bonitas yo volaría hasta Pekín.*

*Apasionado de la música, compongo mañanas y tardes*

*Arreglo elegantemente las polcas y las cancioncitas.*

*Pero es sobre todo en la opereta que se muestra todo mi talento.*

**FLORESTAN:** .....*Florestan Ducroquet, es así Mesdames como me llamo.*

*Soy por mucho el hombre más galante. Vivo en el barrio Breda.*

**SUZANNE y ROSITA:** *Florestan Ducroquet, es bello nombre con el que le llaman, y debe ser un hombre galante pues es del barrio Breda.*

**SUZANNE, ROSITA y FLORESTAN:** *¡Ah!, extraña aventura es ésta. Nadie la creerá, se lo juro.*

*No, no, nadie lo creerá.*

-----

**FLORESTAN:** Así Mesdames, soy compositor... autor de una opereta rechazada por el teatro de Jacques Offenbach, el Bouffes Parisiène, es una pena pues tenía un título maravilloso: ¡Los misterios de Udolfo!

**SUZANNE:** Ah ¿Usted hizo las notas?

**FLORESTAN:** Oui, mademoiselle, hice las notas desde la mañana hasta el anochecer, ...lamentablemente hice algunas en casa de Bolivard.

**SUZANNE:** ¿Bolivard?

**ROSITA:** Es el nombre de un sombrerero...

**FLORESTAN:** Es también el nombre de un horrible sastre... un hombre que detesta la música, pero su mujer la adora, a veces ella misma canta mis romanzas.

**ROSITA:** ¡Pobre mujer!

**FLORESTAN:** ¿Cómo? ¿Pobre mujer? Mis romanzas son tristes, pero agradables.

**SUZANNE:** Que sea menos monsieur.

**FLORESTAN:** ¿Que sea menos mademoiselle? pisa mi orgullo de artista... En fin, debo decirles que el tal Bolivard es celoso como un tigre; yo voy a tomarme medidas sólo cuando sé que él no está... así que esta tarde después que salió, fui a eso de las once y media a tomarme medidas para un chaleco... no había de qué preocuparse, cuando de repente el tigre va sobre mí con un arma de alto calibre... su salida no fue más que una emboscada. Trato de huir y él va tras de mí, finalmente me las arreglo para refugiarme en la cocina, toma un trinche, decidido a terminar con mi vida, ¡me amenaza! Me encierra y me grita con voz estentórea: "Buenas noches Florestan mañana dormiré a prisión". Preocupado por la aparente hospitalidad, me escapé por un tragaluz que había en el techo, y buscando una salida fue que terminé engullido en esta chimenea. Sepan ustedes mesdames que este "confeccionista" ha puesto tras mis talones al más feroz de los magistrados, un fulano



llamado Martel...

**SUZANNE:** ¡Mi marido!

**FLORESTAN:** ¿Su marido? ¡Misericordia! Me he metido en la boca del lobo. (*corre a la puerta del fondo*) debo salir de aquí.

**SUZANNE:** ¡Cielos! Se escuchan pasos.

**ROSITA:** ¡Es él!

**FLORESTAN:** (*Dando un salto*) ¡El demonio!

**SUZANNE:** (*Con mucho miedo*) ¿y la llave de la puerta?

**EL MARIDO:** (*Afuera*) ¡Suzanne!

**ROSITA:** (*Corriendo al fondo*) ¡No entre!

**EL MARIDO:** Soy yo.

**SUZANNE:** No entre monsieur, ¡Se lo prohíbo!

**ROSITA:** (*Entreabriendo la puerta y hablando con el marido*) Regrese en un momento, no sea impaciente.

**EL MARIDO:** ¡Ah! sí...comprendo... regresaré en un momento.

**FLORESTAN:** ¡Ah! Respiro.

**SUZANNE:** ¿Ya se fue?

**ROSITA:** Sí, pero es posible que cambie de idea y regrese a cobrar sus derechos maritales... (*retira la llave de afuera y cierra la puerta por dentro*).

**FLORESTAN:** ¡Salvados! ¡Estamos salvados!

**ROSITA:** (*Que escucha siempre a la puerta*) ¡Silencio!

**FLORIAN:** ¿Qué sucede?

**ROSITA:** Sigue ahí... se pasea por el corredor... tararea a la luz de la luna.

**FLORESTAN:** Entonces imposible salir.

**ROSITA:** Sin embargo debemos aprovechar..

**FLORESTAN:** ¿Cómo dice?

**ROSITA:** (*A Suzanne*) ¡Abre la ventana! Voy a aventarlo al jardín.

**FLORESTAN:** ¡Criminal!... me fracturaré brazos y piernas... (*Va a tomar la vela que está sobre la chimenea*).

**SUZANNE:** ¿Qué va a hacer?

**FLORESTAN:** Prenderle fuego a la casa... utilizaré la confusión para salvarme.

**ROSITA:** (*Arrebatando la vela de sus manos*) ¡tengo una mejor idea! Abro la puerta y Suzanne y yo comenzamos a gritar ¡un ladrón!

**FLORESTAN:** ¡Muy bien!

**SUZANNE:** ¡Gran idea!

**FLORESTAN:** (*Pensándolo bien*) Cómo...¿un ladrón?

**ROSITA:** Así es.

**FLORESTAN:** Y me llevan derecho a la cárcel..

**ROSITA:** Así es.

**FLORIAN:** Paso tres meses en prisión...luego la correccional...ah.. ¡No, no, no!

**ROSITA:** Lo siento, no hay más que hacerlo así. (*Corre a la puerta del fondo*).

**FLORESTAN:** (*Cortándole el paso*) espere mademoiselle (*Quita rápidamente la llave de la cerradura*).

**ROSITA:** ¿Quiere usted darme la llave por las buenas? (*Lucha con él y lo pone contra la ventana abierta*) O lo lanzo por la ventana. (*Florestan que está de espaldas a la ventana,*

*pierde el equilibrio, extiende los brazos para agarrarse y en ese momento deja caer la llave al jardín).*

**FLORESTAN:** *(con un grito)* ¡Ah!

**SUZANNE:** ¿Qué paso?

**FLORESTAN:** La llave se cayó al jardín.

**SUZANNE:** ¡Torpe! ¿Qué hacemos? ¿Qué va a pasar?

**ROSITA:** ¡Una idea!... el baile está por terminar... dejemos que todos los invitados se vayan... y cuando no haya nadie en la escalera, desatornillamos la cerradura.

**FLORESTAN:** Muy bien...

**SUZANNE:** Debe prometer que se irá en ese momento.

**FLORESTAN:** Le juro madame... se lo juro por las cenizas *(mira la cenicero)* de ¡ese cenicero! *(tratan de abrir la puerta)*

**SUZANNE:** ¡Silencio, es él!

**EL MARIDO:** ¡Suzanne! ¡Mi pequeña Suzanne! ¡Ábreme la puerta!

**SUZANNE:** *(Muy avergonzada)* No monsieur, no es posible.

**EL MARIDO:** ¡Ah! Ya veo, estás enojada porque no te mostré la carta.

**SUZANNE:** Sí monsieur, precisamente.

**EL MARIDO:** Te la mostraría... pero la he roto.

**SUZANNE:** *(Con despecho)* ¡Ah! ¿La rompió usted?... Muy mal, no abriré.

**EL MARIDO:** ¿Cómo?

**SUZANNE:** ¡Quiero que me muestre la carta!

**EL MARIDO:** Pero no la tengo..

**SUZANNE:** Oh ¡Pretextos!...

**EL MARIDO:** ¿Has pasado toda la noche sola?

**SUZANNE:** *(Con desprecio creciente)* En primer lugar monsieur, no estoy sola, Rosita está conmigo

**EL MARIDO:** *(Riendo)* Sí, sí, bien lo sé.

**SUZANNE:** ¡Somos incluso tres... porque está con nosotras un joven encantador!

**FLORESTAN:** ¡Por júpiter Madame!

**ROSITA:** *(A Florestan)* En mala hora...

**EL MARIDO:** ¡Bravo Rosita! imita usted admirablemente su voz... un joven *(ríe)* ha-ha-ha. Dices eso para darme celos.

## CUARTETO Y COPLAS

**ROSITA:** *Se burla de ti...*

**SUZANNE:** *Es una ofensa nueva.. estoy muy furiosa, muy furiosa.....Ríase monsieur pero ya verá, ¡cenaremos sin usted!*

**ROSITA:** *Tenemos un invitado, es un joven gentil, que sin problemas cenará con nosotras.*

**FLORESTAN:** *¿Cómo, cenar?*

**ROSITA:** *Por supuesto.*

**EL MARIDO:** *¡Ah! ¡Que encantador! Ha, ha, ha, ha [ja, ja], ¡Qué encantador!*

**ROSITA, FLORIAN y SUZANNE:** *Se ríe, se ríe con desprecio... comamos, cantemos, bebamos... Se ríe, se ríe con desprecio... comamos, cantemos, bebamos...*

**EL MARIDO:** *¡Ah! ¡Qué encantador! Ha, ha, ha, ha, ¡Qué encantador!*

**ROSITA:** *Se ha sentado a nuestro lado.*

**SUZANNE:** *Estoy brindando y bebiendo con él.*

**ROSITA:** *Delante de nosotras él lo remplazará.*

**SUZANNE:** *Escuchará usted su voz.*

**ROSITA:** *Escuchará usted su voz.*

**EL MARIDO:** *¡Ah! ¡Qué encantador! Ha, ha, ha, ha.*

**SUZANNE:** *¡Vamos a cantar los tres!*

**ROSITA:** *¡Vamos a cantar los tres!*

**EL MARIDO:** *¡Ah! ¡Los tres! Ha, ha, ha, ha. ¡Qué encantador!*

**ROSITA, FLORIAN y SUZANNE:** *Se ríe, se ríe con desprecio... comamos, cantemos, bebamos... Se ríe, se ríe con desprecio... comamos, cantemos, bebamos...*

**EL MARIDO:** *¡Ah! ¡Qué encantador! Ha, ha, ha, ha, ¡Qué encantador!*

**SUZANNE:** *Escuche bien nuestra canción.*

**ROSITA:** *Puede ser, Señor, que le sirva de lección: la, la, la...*

**SUZANNE, ROSITA y FLORESTAN:** *Cantemos, bebamos, cantemos..*

**SUZANNE:** *No creer en nada es el lema de los esposos...*

**ROSITA:** *...de los esposos...*

**SUZANNE:** *Acaso no se dice siempre: "tenga usted cuidado"*

**ROSITA:** *"tenga usted cuidado"*

**SUZANNE:** *"Cuando su infortunio es cierto, hasta una hermosa mañana le molestará y el mundo a su alrededor tendrá un aire de maldad: Así lo has querido George Dandin..."*

**ROSITA:** *Así lo has querido George Dandin...*

**EL MARIDO:** *Así lo has querido George Dandin...*

**SUZANNE, ROSITA y FLORESTAN:** *Así lo has querido George Dandin...*

**SUZANNE, ROSITA, FLORESTAN y EL MARIDO:** *Así lo has querido George Dandin...la, la, la.*

**ROSITA:** *Muy confiados nos deja el amor.*

**SUZANNE:** *...el amor...*

**ROSITA:** *...Del marido toma el lugar el amante, un buen día...*

**SUZANNE:** *...un buen día...*

**ROSITA:** *...y cuando de su infortunio certero, hasta una hermosa mañana le moleste, todo el mundo a su alrededor tendrá un aire de maldad: ¡Ah! Así lo has querido George Dandin...*

**SUZANNE:** *Así lo has querido George Dandin...*

**EL MARIDO:** *Así lo has querido George Dandin...*

**SUZANNE, ROSITA y FLORESTAN:** *Así lo has querido George Dandin...*

**SUZANNE, ROSITA, FLORESTAN y EL MARIDO:** *Así lo has querido George Dandin...la, la, la.*

**SUZANNE:** *¿Cómo, usted canta con nosotros?*

**EL MARIDO:** *Por supuesto que sí querida, lo que haces no me provoca celos.... y debido a que insistes, a mi habitación solitaria voy a entrar, buenas noches.*

**SUZANNE:** *Buenas noches...*

**SUZANNE, ROSITA y FLORESTAN:** *Sí, buenas noches...*

**EL MARIDO:** *Sí, a mi habitación solitaria voy a entrar, buenas noches.*  
**SUZANNE:** *¡Se va y nos deja a todos! ¡Ah! Por mi culpa, por mi culpa...tiemblo.*  
**FLORESTAN:** *¿Por qué tiembla?...pronto voy a partir también...¿por qué temblar?*  
**EL MARIDO:** *Buenas noches.*  
**SUZANNE:** *Buenas noches...*  
**SUZANNE, ROSITA y FLORESTAN:** *Sí, buenas noches...*  
**EL MARIDO:** *Sí, a mi habitación solitaria voy a entrar, buenas noches.*  
**SUZANNE, ROSITA y FLORESTAN:** *Buenas noches...*  
**EL MARIDO:** *Buenas noches.*  
**TODOS:** *Buenas noches...*

*(Al final del cuarteto Suzanne y Rosita se quedan dormidas)*

-----

**FLORESTAN:** *¿Cómo... se han dormido? (ruidos en la puerta del fondo).*  
**ROSITA:** *(Despertando) Ruidos*  
**FLORESTAN:** *(Bajito) ¿Se ha ido a la cama?*  
**ROSITA:** *¡Silencio! No digamos nada...creerá que ella duerme.*  
**EL MARIDO:** *¿No me respondes?*  
**FLORESTAN:** *(A Rosita) Espera... lo voy a convencer (Él hace sonido de ronquidos, Suzanne se despierta asustada).*  
**SUZANNE:** *(Despertando) ¿Qué pasa?*  
**ROSITA:** *¡Imbécil!*  
**EL MARIDO:** *¡Suzanne, ábreme!*  
**SUZANNE:** *No monsieur, no abriré...*  
**EL MARIDO:** *(Furioso) ¡Ah! ¿Conque así eh?... bien... Te aviso que voy a ir a buscar a alguien para que fuerce la puerta.*  
**SUZANNE:** *(Con miedo) ¡Va a forzar la puerta!*  
**ROSITA:** *La situación se complica.*  
**FLORESTAN:** *Es como una gran escena de celos al estilo de la gran ópera. (tomando una resolución súbita) ¿Quiere usted que salve su honor?*  
**ROSITA:** *Sin duda...*  
**FLORESTAN:** *(Tomando un cuchillo de la mesa) fingiré que voy a matarla.*  
**SUZANNE:** *¿Qué?*  
**FLORESTAN:** *Y cuando entre, le diré: "ella me resistió..."*  
**ROSITA:** *¿Y yo?...*  
**FLORESTAN:** *A usted también... (trágicamente) "ellas me resistieron" las asesiné a las dos...*  
**EL MARIDO:** *¿Me vas a abrir? ¡Si o No! (un momento de silencio) ¡Ah! Veo bien que nunca me has amado...*  
**SUZANNE:** *¡Está llorando!*  
**ROSITA:** *(enternecida) ¡Pobre hombre!*  
**FLORESTAN:** *Las lágrimas de un abogado son como de cocodrilo.*

**EL MARIDO:** Suzanne, causarás una gran desgracia. Si no me abres, ¡me mato frente a la puerta de tu recámara!...

**SUZANNE:** *(Aterrorizada)* ¡se va a matar!

**FLORESTAN:** ¡Déjelo hacerlo!...

**ROSITA:** ¡Pero monsieur!...

**FLORESTAN:** Así nos salvamos todos.

**EL MARIDO:** Así lo has querido. ¡A la una... a las dos... a las tres! *(se escucha una detonación)*.

**ROSITA Y SUZANNE:** *(Con terror)* ¡Ah! *(caen en los brazos de Florestan)*

**FLORESTAN:** *(Aterrado)* tengo espesos los pantalones.

**ROSITA:** *(llorando)* ¡... se mató!...

**SUZANNE:** ¡No sobrevivirá!

**ROSITA:** *(sosteniendo el brazo de Florestan de una manera trágica)* ¡Y usted es la causa... asesino, asesino!...

**SUZANNE:** *(Corriendo hacia la puerta)* ¡Herni, mi Henri!...

**EL MARIDO:** ¡Suzanne...mi Suzanne!

**ROSITA:** Pero...¡no está muerto!

**EL MARIDO:** No estoy herido... Era una broma para forzarte a abrir.

**FLORESTAN:** Vaya bromas que complacen a un procurador de justicia ¡cretino!

**EL MARIDO:** ¡Ábreme ahora!

**SUZANNE:** No puedo, la llave se ha caído al jardín.

**FLORESTAN:** ¡Ah! esto se complica cada vez más!

**SUZANNE:** Lo siento por usted, monsieur... mi marido lo va ha encontrar aquí... Pero yo le explicaré todo... y como él tiene las pistolas...

**FLORESTAN:** ... permítame... permítame un momento... su marido lleva consigo armas de fuego, *(a parte)* me matarán por la denuncia del sastre *(en voz alta)* No tengo más que retirarme.

**ROSITA:** Pero, ¿cómo?

**FLORESTAN:** ¡Adiós madame... adieu mademoiselle!... no maldigan mi memoria; que mi destino sea cumplido *(Va a la ventana que da a la calle)*.

**ROSITA:** ¿Qué va a hacer?

**FLORESTAN:** El salto mortal.

**ROSITA:** ¿Trece pisos?

**FLORESTAN:** Y el pavimento para recibirme.

## LAMENTACIÓN DE FLORESTAN

**FLORESTAN:** *Por su honor, sí, yo me inmolo y me lanzo a la muerte, esta última actuación tiene poco encanto para mí.*

*¡Por Dios! en el banquete de la vida veo el postre, pero ¡Dios! ¡qué barbarie!  
¡bruscamente todo llega a su final!*

**ROSITA:** *Pobre hombre, tan joven que me da pena, hay para él una muerte certera.*

**SUZANNE y ROSITA:** *Pobre hombre, tan joven que me da pena...*

**FLORESTAN:** *Hay para mí una muerte certera.*

**FLORESTAN:** *¡Por Dios! Si es necesario que sucumba, por mi suerte derramen algunas lágrimas*

*y vengan frecuentemente a mi tumba a deshojar tristemente las flores.*

*De vez en vez mi sombra fugaz, a la hora que suene la media noche, vendrá suspirante y sufriente a ustedes y vagará en silencio.*

**ROSITA:** *Pobre hombre, tan joven que me da pena, hay para él una muerte certera.*

**SUZANNE y ROSITA:** *Pobre hombre, tan joven que me da pena...*

**FLORESTAN:** *Hay para mí una muerte certera.*

*(En este momento aparece en la ventana una cuerda, ha amanecido)*

-----

**ROSITA:** Pero, ¡miren eso!

**FLORESTAN:** ¡Dios! ¿Acaso es una ilusión?...¡no, es una cuerda! ¡El cielo me tiende una cuerda!

**SUZANNE:** Es verdad...

**ROSITA:** ¡Una cuerda!

**FLORESTAN:** Me aferro. *(Tirando de la cuerda, alcanza un paquete que está suspendido, compuesto por un asiento de madera con correas, y alrededor de él, una blusa, un pantalón y las rodilleras)* ¡El cielo me tiende los accesorios!

**EL MARIDO:** *(Desde el jardín)* ¡Suzanne!

**SUZANNE:** *(Corre a la ventana que da al jardín)* amor mío.

**EL MARIDO:** Un poco de paciencia, estoy buscando.

**FLORESTAN:** Esta vez estamos salvados *(comienza a ponerse la blusa)*

**ROSITA:** ¿Y los cargos contra usted?

**FLORESTAN:** La esposa de Bolivard se ofrece a pagar mis deudas si encuentro con quién casarme

**ROSITA:** *(Siempre a la ventana del jardín)* ¡Dése prisa!...

**FLORESTAN:** No tenemos tiempo que perder, pásame la cuerda... por cierto madame, ¿quiere casarse conmigo?

**ROSITA:** ¿Qué dice usted joven?

**EL MARIDO:** Paciencia Suzanne, sigo buscando...

**SUZANNE:** *(A la ventana)* ¡Busca amor mío! ¡busca! *(A Rosita)* ¡Monsieur te pide que seas su esposa, responde rápido!

**ROSITA:** Dios mío... es que...

**FLORESTAN:** Di que sí... vamos... nunca te arrepentirás. Soy un buen partido, soy... Florestan Ducroquet...

**ROSITA:** Sí, sí, lo sé...

**FLORESTAN:** 25 años

**ROSITA:** Pero... apenas nos conocemos.

**FLORESTAN:** Tendremos toda la vida para conocernos... además hemos pasado la noche juntos.

**ROSITA:** Pero... ¡no tengo nada!

**FLORESTAN:** Tenemos felicidad.

**ROSITA:** ¿Al menos tiene usted familia!

**FLORESTAN:** Yo tengo, y usted sabe, que cuando hay para uno, hay para dos.

**EL MARIDO:** ¡Ah! ¡La tengo! ¡Suzanne la tengo!

**SUZANNE:** ¡Tiene la llave!

**FLORESTAN:** *(Que ha terminado de vestirse)* Démonos prisa mademoiselle. No tenemos tiempo para bromear. *(Sube a la ventana y cuelga su asiento de la cuerda).*

**SUZANNE:** ¡Responde ya!

**ROSITA:** ¡Dios! Es que todo es tan precipitado...

**FLORESTAN:** *(Suspendido de la cuerda)* mademoiselle, hasta nuestra boda, tendré necesidad de verla de nuevo. ¿En dónde la podré encontrar?

**SUZANNE:** *(Vivamente)* Vive en Versailles... sobre el almacén de modas.

**ROSITA:** En la plaza de armas.

**FLORESTAN:** Mademoiselle, mañana domingo iré a ver sus grandes y juguetones ojos.

**ROSITA:** ¡Tómese bien de la cuerda!.

## **COPLA AL PUBLICO**

**SUZANNE:** *(Al público)* Señores, eviten tener una caída esta noche...

**ROSITA:** ...y permítanos repetir nuestro coro feliz...

**FLORESTAN:** *Repetir nuestro coro feliz, este coro...*

**SUZANNE y ROSITA:** ...y permítanos repetir nuestro coro feliz...

**ROSITA:** ¡Ah! ¡Así lo has querido George Dandin...

**SUZANNE:** *Así lo has querido George Dandin...*

**EL MARIDO:** *(Entra por la puerta del fondo y cae a las rodillas de Suzanne)* Así lo has querido George Dandin...

**SUZANNE, ROSITA y FLORESTAN:** *Así lo has querido George Dandin...*

**SUZANNE, ROSITA, FLORESTAN y EL MARIDO:** *Así lo has querido George Dandin...la, la, la.*

**LIBRETO:** Alfred Delacour y León Morand

**TRADUCCIÓN:** Rebeca Aguirre Samaniego

**ADAPTACIÓN:** Oswaldo Martín del Campo

### 6.3 Catálogo de obras escénicas representadas.<sup>10</sup>

Nº	TÍTULO	GÉNERO (actos)	LIBRETISTAS	AÑO	EDITOR
1	Pascal et Chambord	Comédie mêlée de chant (2)	A. Anicet-Bourgeois y E. Brisebarre	1839	CK <sup>11</sup> 15
2	Le moine bourru ou les deus poltrons	Duo bouffe (1)	E. Plouvier	1843	J. Meissonnier
3	Meunière et Fernière	Duo bouffe (1)	E. Plouvier	1846	J. Meissonnier
4	Citrouillard au désert	Parodie (1)	J. Offenbach (?)	1846	CK 187
5	L'alcôve	Opéra-comique (1)	Pittaud de Forges, A. De Leuven y E. Roche	1847	CK 200
6	Marielle oder Sergeant und Commandant	Komische Oper (1)	Adaptación de C.O. Sternau	1849	CK 200bis
7	Un mariage sous la Régence	Comédie (3)	L. Guillard	1850	CK 269
8	Le joueur de flûte	Comédie en vers (1)	E. Augier	1850	CK 271
9	Valéria	Drame en vers (5)	A. Maquet y J. Lacroix	1851	CK 274
10	Mlle. de la Seiglière	Comédie (4)	J. Sandeau	1851	CK 278
11	Le malade imaginaire	Comédie-ballet (3)	Molière	1851-52	CK 286
12	Le bonhomme Jadis	Comédie (1)	H. Murger	1852	CK 282
13	Le barbier de Séville ou la précaution inutile	Comédie (5)	Beaumarchais	1852	CK 284
14	Le mariage de Figaro ou la folle journée	Comédie (5)	Beaumarchais	1852	CK 283
15	Le trésor à Mathurin	Opéra-comique (1)	L. Battu	1853	CK 293
16	Murillo ou la corde du pendu	Comédie en vers (3)	Aylic-Langlé	1853	CK 294
17	Pépito	Opéra-comique (1)	L. Battu y J. Moinaux	1853/56	E. Chailiot
18	Romulus	Comédie (1)	A. Dumas, O. Feuillet y P. Bocage	1854	CK 302
19	Luc et Lucette	Opéra-comique (1)	Pittaud de Forges y E. Roche	1854	CK 305
20	Le songe d'une nuit d'hiver	Comédie (2)	E. Plouvier	1854	Heugel
21	Le Décameron ou la grotte d'Azur	Légende napolitaine (1)	J. Méry	1855	CK 308
22	Ouyayaye ou la reine des îles	Anthropophagie musicale (1)	J. Moinaux	1855	CK 309

<sup>10</sup> Jean-Claude Yon. *Jacques Offenbach*.

<sup>11</sup> CK Es la numeración de obras de L'Offenbach Edition Keck, en curso de publicación por Bossey & Hawkes/Bote & Bock.



23	Entrez, Messieurs, Mesdames	Prologue d'ouverture (1)	J. Méry y J. Servières	1855	CK 310
24	Une nuit blanche	Opéra-comique (1)	E. Plouvier	1855	Brandus Dufour
25	Les deux aveugles	Bouffonnerie musicale (1)	J. Moinaux	1855	Brandus Dufour
26	Arlequin barbier	Ballet bouffon (1)	C. Placet	1855	CK 313
27	Le rêve d'une nuit d'été	Saynète (1)	E. Tréfeu	1855	Brandus Dufour
28	Pierrot clown	Pantomime (1)	Jackson	1855	CK 316
29	Le violoneux	Légende bretonne (1)	E. Mestépès y E. Chavalet	1855	Brandus Dufour
30	Polichinelle dans le monde	Pantomime (1)	W. Busnach	1855	CK 318
31	Madame papillon au le jeune homme d'en face	Bouffonnerie musicale (1)	J. Servières	1855	CK 319
32	Paimpol et Périnette	Saynète lyrique (1)	Pittaud de Forges	1855	CK 320
33	Ba-Ta-Clan	Chinoiserie musicale (1)	J. Servières	1855	L. Escudier
34	Béranger à l'académie	Poésie (1)	A. Houssaye	1856	Ledentuc
35	Un postillon en gage	Opérette (1)	J. Adenis	1856	CK 331
36	Le berceau	Cantate (1)	Ch. Dupeuty	1856	CK 333
37	La paix du monde	Cantate (1)	L. Halevy	1856	CK 334
38	Tromb-Al-Ca-Zar ou les criminels dramatiques	Bouffonnerie musicale (1)	Ch. Dupeuty y E. Bourget	1856	Brandus Dufour
39	La rose de Saint-Flour	Opérette (1)	M. Carré	1856	Brandus Dufour
40	Les dragées du baptême	Pièce de circonstance (1)	Ch. Dupeuty y E. Bourget	1856	Brandus Dufour
41	Les bergers de Watteau	Ballet (1)	Mathieu y Placet(?)	1856	CK 339
42	Le 66	Opérette (1)	Pittaud de Forges y Laurencin	1856	Heugel
43	Le financier et le Savetier	Opérette-bouffe (1)	H. Cremieux	1856	Heugel
44	La bonne d'enfant	Opérette-bouffe (1)	E. Bercioux	1856	Heugel
45	Les trois baisers du diable	Opérette fantastique (1)	E. Mestépès	1857	Heugel
46	Croquefer ou le dernier des paladins	Opérette-bouffe (1)	E. Tréfeu y A. Jaime fils	1857	Heugel
47	Dragonette	Opérette-bouffe (1)	E. Mestépès y A. Jaime fils	1857	Heugel
48	Vent-du-soir ou l'horrible festin	Opérette-bouffe (1)	Ph. Gille	1857	Brandus Dufour
49	Une demoiselle en	Opérette-bouffe (1)	A. Jaime fils y H.	1857	Heugel

	loterie		Crémieux		
50	Le mariage aux lanternes	Opérette	L. Battu y M. Carré	1857	Heugel
51	Les deux pêcheurs ou le lever du soleil	Bouffonnerie musicale (1)	Ch. Dupeuty y E. Bourget	1857	Brandus Dufour
52	Les petits prodiges	Folie musicale	E. Tréfeu y A. Jaime fils	1857	Heugel
53	Bruschino	Opéra-buoffe (2)	Pittaud de Forges	1857	Escudier
54	Mesdames de la Halle	Opérette-bouffe (1)	A. Lapointe	1858	Brandus Dufour
55	La chatte métamorphosée en femme	Opérette (1)	E. Scribe y Mélesville	1858	Heugel
56	Orphée aux enfers (1a. version)	Opéra-buoffon (2)	H. Crémieux (L. Halévy)	1858	Heugel
57	Un mari à la porte	Opérette (1)	A. Delacour y L. Morand	1859	Heugel
58	Les vivandières de la grande armée	Opérette (1)	A. Jaime fils y Pittaud de Forges	1859	E. Bertin
59	Geneviève de Brabant (1a. version)	Opéra-buoffon (2)	A. Jaime fils y E. Tréfeu	1859	Heugel
60	Le carnaval des revues	Revue de carnaval (2)	E. Grangé y Ph. Gille	1860	Heugel
61	Daphnis et Chloé	Opérette (1)	Clairville y J. Cordier	1860	E. Bertin
62	Le papillon	Ballet-pantomime (2)	M. Taglioni y H. De Saint-Georges	1860	Heugel
63	Barkouf	Opérette-bouffe (3)	E. Scribe y H. Boisseaux	1860	Heugel
64	La chanson de Fortunio	Opéra-comique (1)	H. Crémieux y L. Halévy	1861	Heugel
65	Les musiciens de l'orchestre	Opérette-bouffe (2)	A. Bourdois y Pittaud de Forges	1861	CK 393
66	Le pont des soupirs (1a. version)	Opéra-buoffon (2)	H. Crémieux y L. Halévy	1861	E. Gérard
67	Monsieur Choufleuri restera chez lui le...	Opérette-bouffe (1)	M. de Saint-Remy	1861	Heugel
68	Apothicaire et Perruquier	Opérette-bouffe (1)	E. Frébault	1861	Heugel
69	Le roman comique	Opéra-buoffe (3)	H. Crémieux y L. Halévy	1861	E. Gérard
70	Monsieur et Madame Denis	Opéra-comique (1)	Laurencin y M. Delaporte	1862	E. Gérard
71	La Demoiselle de Nanterre	Vaudeville (3)	E. Grangé y Lambert-Thiboust	1862	E. Gérard
72	Le voyage de MM. Dunanan père et fils	Opéra-buoffe (3)	P. Siraudin y J. Moinaux	1862	Heugel

73	Bavard et Bavarde	Opéra-comique (2)	Ch. Nutter	1862	CK 404
74	Jacqueline	Opérette (1)	H. Crémieux y L. Halévy	1862	CK 406
75	Die Schwärzerin von Saragossa	Komische Operette (2)	Adap. Carl Treumann	1862	CK 404
76	Les bavards	Opéra-buoffe (2)	Ch. Nutter	1863	Brandus Dufour
77	Le brésilien	Comédie-vaudeville (1)	H. Meilhac y L. Halévy	1863	Brandus Dufour
78	Il signor fagotto	Opéra-comique (1)	Ch. Nutter y E. Tréfeu	1863	CK 412
79	Lischen et Fritzchen	Opérette (1)	P. Boisselot	1863	CK 413
80	Les chaînes des fleurs	Comédie (1)	A. Scholl	1863	CK 414
81	L'amour chanteur	Opérette (1)	Ch. Nutter y E. L'Épine	1864	CK 421
82	Die Rheinnixen	Romantische Oper (3)	Ch. Nutter traduit par A. von Wolzogen	1864	Spina
83	Les géorgiennes	Opéra-buoffe (3)	J. Moinaux	1864	Bertin et Cie
84	La succession Bonnet	Comédie-vaudeville (1)	M. de Saint-Remy	1864	E. Gérard
85	Le soldat magicien	Opéra-comique (1)	Ch. Nutter y E. Tréfeu	1864	CK 425
86	Jeanne qui pleure et Jean qui rit	Opérette (1)	Ch. Nutter y E. Tréfeu	1864	CK 426
87	La belle Hélène	Opéra-buoffe (3)	H. Meilhac y L. Halévy	1864	Gérard et Cie
88	La fille de l'air	Féerie (5)	Th. y H. Cogniard	1864	E. Chailiot
89	Coscoletto ou le Lazzarone	Opéra-comique (2)	Ch. Nutter y E. Tréfeu	1865	Bote & Bock
90	Les refrains des bouffes	Fantasie musicale (1)	J. Offenbach (?)	1864	CK 437
91	Les bergers	Opéra-comique (3)	H. Crémieux y Ph. Gille	1865	E. Heu
92	Barbe-bleue	Opéra-buoffe (3)	H. Meilhac y L. Halévy	1866	Gérard et Cie
93	La vie parisienne (1a. version)	Opéra-buoffe (5)	H. Meilhac y L. Halévy	1866	E. Heu
94	La grande-Duchesse de Gérolstein	Opéra-buoffe (3)	H. Meilhac y L. Halévy	1867	Brandus Dufour
95	La permission de dix heures	Opéra-comique (1)	P. Carmouche y Mélesville	1867	CK 453
96	La leçon de chant électromagnétique	Bouffonnerie musicale (1)	E. Bourget	1867	CK 454
97	Robinson Crusocé	Opéra-comique (3)	E. Cormon y H. Crémieux	1867	Brandus Dufour
98	Geneviève de Brabant (2a. version)	Opéra-buoffe (3)	H. Crémieux y E. Tréfeu	1867	Heugel
99	Le château à Toto (1a. version)	Opéra-buoffe (3)	H. Meilhac y L. Halévy	1868	Gérard et Cie
100	Le pont des soupirs (2a. version)	Opéra-buoffe (4)	H. Crémieux y L. Halévy	1868	E. Gérard

101	Le fife enchanté ou le soldat magicien	Opérette-bouffe (1)	Ch. Nutter y E. Tréfeu	1868	Gérard et Cie
102	L'île de Tulipatan	Opéra-buoffe (1)	H. Chivot y A. Duru	1868	E. Heu
103	La Péricchole (1a. version)	Opéra-buoffe (2)	H. Meilhac y L. Halévy	1868	Brandus Dufour
104	Le château à Toto (2a. version)	Opéra-buoffe (2)	H. Meilhac y L. Halévy	1868	CK 457 bis
105	Vert-vert	Opéra-comique (3)	H. Meilhac y Ch. Nutter	1869	E. Heu
106	La diva	Opéra-buoffe (3)	H. Meilhac y L. Halévy	1869	Colombier
107	La princesse de Trébizonde (1a. version)	Opéra-buoffe (2)	Ch. Nutter y E. Tréfeu	1869	CK 465
108	La princesse de Trébizonde (2a. version)	Opéra-buoffe (3)	Ch. Nutter y E. Tréfeu	1869	Brandus Dufour
109	Les brigands (1a. version)	Opéra-buoffe (3)	H. Meilhac y L. Halévy	1869	Colombier
110	La romance de la rose	Opérette (1)	E. Tréfeu y J. Prével	1869	Brandus Dufour
111	Dorothea	Komische Operette (1)	G. Ernest d'après Crémieux y Halévy	1871	Bote & Bock
112	Boule-de-neige	Opéra-buoffe (3)	Ch. Nutter y E. Tréfeu	1871	E. Heu
113	Le roi corotte	Opéra-buoffe-féerie (4)	V. Sardou	1872	Choudens
114	Fantasio	Opéra-comique (3)	P. de Musset	1872	Choudens
115	Fleurette oder Näherin und Trompeter	Komische Operette (1)	J. Hopp y F. Zell	1872	Spina et Choudens
116	Der schwarze Corsar	Komische Operette (3)	R. Genée	1872	CK 484
117	Les braconniers	Opéra-buoffe (3)	H. Chivot y A. Duru	1873	Choudens
118	Le Gascon	Drame (5)	Th. Barrière y L. Davyl	1873	Choudens
119	La permission de dix heures	Opéra-comique (1)	P. Carmouche y Mélesville	1873	Heugel
120	Pomme s'api	Opérette (1)	L. Halévy y W. Busnach	1873	Choudens
121	La vie parisienne (2a. version)	Opéra-buoffe (4)	H. Meilhac y L. Halévy	1873	L. Gregh
122	La jolie parfumeuse	Opéra-comique (3)	H. Crémieux y E. Blum	1873	Choudens
123	Orphée aux enfers (2a. version)	Opéra- féerie (4)	H. Crémieux (L. Halévy)	1874	Heugel
124	La Péricchole (2a. version)	Opéra-buoffe (3)	H. Meilhac y L. Halévy	1874	Brandus Dufour
125	Bagatelle	Opéra-comique (1)	H. Crémieux y E. Blum	1874	Choudens
126	Orphée aux enfers (3a. version)	Opéra- féerie (4)	H. Crémieux (L. Halévy)	1874	CK 361

127	Madame l'Archiduc	Opéra-buoffe (3)	A. Millaud (L. Halévy)	1874	Choudens
128	La haine	Drame (5)	V. Sardou	1874	CK 396
129	Whittington	Grand-opéra-buoffe-féerie (3)	N. B. Farnie	1874	Cramer
130	Geneviève de Brabant (3a. version)	Opéra-féerie (5)	H. Crémieux y E. Tréfeu	1875	Heugel
131	Les hannetons	Revue de printemps (3)	E. Grangé y A. Millaud	1875	CK 500
132	La chatte blanche	Féerie (3)	Th. y H. Cogniard	1875	CK 501
133	La boulangère a des écus (1a. version)	Opéra-buoffe (3)	H. Meilhac y L. Halévy	1875	Choudens
134	Le voyage dans la lune (1a. version)	Opéra-féerie (4)	A. Vanloo, E. Leterrier y A. Mortier	1875	Choudens
135	La créole	Opéra-comique (3)	A. Millaud	1875	Choudens
136	Tarte à la crème	Valse (1)	A. Millaud	1875	CK 505
137	Le voyage dans la lune (2a. version)	Opéra-féerie (4)	A. Vanloo, E. Leterrier y A. Mortier	1876	CK 503
138	La boulangère a des écus (2a. version)	Opéra-buoffe (3)	H. Meilhac y L. Halévy	1876	Choudens
139	Pierrette et Jacquot	Opérette (1)	J. Noriac y Ph. Gille	1876	Choudens
140	La boîte au lait	Opéra-buoffe (4)	J. Noriac y E. Grangé	1876	Choudens
141	Le docteur Ox	Opéra-buoffe (3)	A. Mortier y Ph. Gille	1877	Choudens
142	La foire Saint-Laurent	Opéra-buoffe (3)	H. Crémieux y A. De Saint-Albin	1877	Choudens
143	Maître Péronilla	Opéra-buoffe (3)	J. Offenbach	1878	Choudens
144	Les brigands (2a. version)	Opéra-buoffe (3)	H. Meilhac y L. Halévy	1878	Choudens
145	Madame Favart	Opéra-comique (3)	H. Chivot y A. Duru	1878	Choudens
146	La marocaine	Opéra-buoffe (3)	P. Ferrier (L. Halévy)	1879	Choudens
147	La fille du tambour-major	Opéra-buoffe (3)	H. Chivot y A. Duru	1879	Choudens
148	Belle Lurette	Opéra-comique (3)	E. Blum, E. Blau y R. Toché	1880	Choudens
149	Les contes d'Hoffmann	Opéra fantastique (4)	J. Barbier	1881	Choudens
150	Mademoiselle Moucheron	Opérette-bouffe (1)	E. Leterrier y A. Vanloo	1881	Choudens
151	Le chat du diable	Féerie (3)	Ch. Nutter y E. Tréfeu	1893	CK 499