



# Características compositivas en el repertorio dramático de Gian Carlo Menotti

Sanchez Mastrangelo, M. Morena

*Monografía final de Literatura operística II*  
*Prof. titular Horacio Castillo*

*Escuela de Música*  
*Facultad de Humanidades y Artes*  
*Universidad Nacional de Rosario*

*Febrero - 2024*

# Índice

|                                    |    |
|------------------------------------|----|
| Introducción.....                  | 3  |
| Características compositivas ..... | 4  |
| Arias? .....                       | 10 |
| The Medium .....                   | 11 |
| The telephone .....                | 20 |
| The old maid and the thief .....   | 30 |
| Conclusión .....                   | 40 |
| Referencias.....                   | 41 |

## Introducción

Gian Carlo Menotti fue un compositor que supo mezclar dos mundos en su música, el italiano y el norteamericano. Sus obras poseen tintes de ópera italiana, en lo que refiere a las estructuras, los motivos personalizados, las líneas líricas y el tratado de la tensión dramática, y otras características adaptadas del teatro musical estadounidense. Mucho de su trabajo incluso ha sido para televisión, por lo cual supo combinar de manera exquisita la escritura del libreto y la música con el objetivo de atrapar a un público diverso que más que nada, buscaba entretenimiento.

Esta monografía buscará analizar las características compositivas de su obra en el repertorio dramático. Para ejemplificar y comparar se tomarán tres fragmentos o arias para soprano lírico ligera.

## Características compositivas :

Menotti fue un compositor que se destacó por la escritura y composición para voces.

*I love to write for the voice because I like to breathe with my music.*

*When you write breathing music, you love to write for the voice. But I also like the idea, especially now, because I can't stand some of the electronic music that's been written. I feel that it's just the difference between fresh food and canned food. I think electronic music is canned food. I also like the voice a little bit more than instruments because the voice expresses more the emotions of a human being. It doesn't have to be opera so much, but certainly singing. (Menotti, G. C., & Brooks, G., 1997, pp.4)<sup>1</sup>*

Con esta raíz de pensamiento, hay que adentrarse en la manera en que Menotti concebía sus obras. Estas obras vocales no las consideraba específicamente óperas, como se hubiese esperado según su ascendencia italiana, sino más bien dramas musicales. Esta distinción surge debido a la gran influencia de los musicales de Broadway y demás espectáculos teatrales-musicales que estaban emergiendo en el ambiente estadounidense donde él estaba viviendo.

Como artista integral, el compositor decide no sólo escribir la música, sino también los libretos. La historia es lo principal, y la música se adapta a ella. Lo que Menotti busca desde el comienzo es una teatralidad efectiva, comunicar. El hecho de participar de ambos mundos permite un ida y vuelta entre el texto y la música que recuerda incluso a compositores como Monteverdi. Precisamente, el recurso que utilizará para el desarrollo de sus dramas es el recitativo. En Tompkins (1968)

---

<sup>1</sup> Traducción:

“Amo escribir para la voz porque me gusta respirar con mi música. Cuando escribes música para respirar, amas escribir para la voz. Pero también me gusta la idea, especialmente ahora, porque no soporto cierta música electrónica que se ha escrito. Siento que es justo la diferencia entre comida fresca y comida enlatada. Pienso que la música electrónica es comida enlatada. También me gusta la voz un poco más que los instrumentos porque la voz expresa más las emociones de un ser humano. No tiene por qué ser ópera, pero ciertamente canto.”

se encuentra una cita interesante del propio Menotti en “A note on the lyric theatre”(1950):

A composer today can not hope to build an opera by stringing together a series of brilliant arias. He will simply fail to provoke excitement in any but the most effete of his listeners. For the contemporary composer the exciting challenge is the recitative. It is the logical instrument of action, and he must find the way to make it work for him musically and dramatically.<sup>2</sup>

Al buscar esta comunicación, Menotti generalmente no va a incluir las arias como números individuales, o momentos de gran lucimiento vocal al estilo belcantista, en este sentido se asimila a la escritura Pucciniana y final Verdiana, un devenir de la acción irá dirigiendo los momentos de mayor o menor drama, incluyendo los diálogos o monólogos de los personajes. En este sentido la búsqueda del melodrama es romántica, sin embargo su lenguaje musical será más cercano al del siglo XX.

En el terreno de la melodía, además de su admiración por Puccini, no puede negarse la influencia de Schubert en el lirismo y la expresividad. Líneas simples cargadas de emoción y contenido. Parafraseando, su pensamiento frente a que lo llamen sentimental, era que la sofisticación per se es la antítesis de la música, ya que esta solo puede expresar una emoción inmediata y fundamental. (Menotti, G.-C., & Lillich, M. (1959)

En el terreno de los recitativos, Puccini también fue pieza clave en las influencias del compositor. Según él mismo en Ardoin (1985):

---

<sup>2</sup> Traducción: “ Un compositor de hoy no puede esperar a construir una ópera encordando juntas una serie de brillantes arias. El simplemente fallará en provocar excitación en la mayoría efectiva de sus oyentes. Para el compositor contemporáneo el desafío más excitante es el recitativo. Es el instrumento lógico de acción, y él debe encontrar la forma de hacerlo funcionar para él musical y dramáticamente”.

*What I studied in Puccini was his use of melodic recitative that did not impair the dramatic action... it allowed for an easy unfolding of the dramatic pace... without ever sacrificing the melodic flow of the music. I think that La Boheme is a masterpiece in this respect, an unsurpassed model of Italian parlar cantando.*<sup>3</sup>

En *Menotti's use of dramatic impact in The Medium*, tesis de J. Tompkins (1968), se describen claramente los tipos de recitativos que pueden encontrarse en secciones solistas en Menotti, traduzco:

- *Recitativo secco* - el ritmo es libre para seguir la acentuación verbal con interés en la parte vocal, sobre un simple acompañamiento, o sin acompañamiento. Un ejemplo puede ser el inicio de Dance the Waltz analizado más adelante.

Monica  
(liberamente)

M. *Bra - vo! And af - ter the the - a - ter, sup - per and dance. Mu - sic!*  
*Bra - vo! A - près le spec - tacle, - sou - per et bal: Mu - si - que!*

- *Recitativo stromentato* - el ritmo vocal es más estricto que el recitativo secco debido a un acompañamiento más elaborado. Este tipo se encuentra en *Steal me, sweet thief*, último análisis de la monografía.

<sup>3</sup> Traducción: "Lo que estudié en Puccini fue su uso de recitativo melódico que no perjudica la acción dramática... permite un fácil despliegue de lo dramático... sin sacrificar el fluir melódico de la música. Pienso que La Boheme es una obra maestra en este sentido, un insuperado modelo del parlar cantando Italiano".

L. *Tempo I*

club and the church. He takes all the mon-ey with a

L. 95

smile that en-tran-ces... but still makes no ad-vanc-es. The

- *Recitativo arioso* - Pasaje acompañado que contiene una muy melodiosa línea vocal. Un buen ejemplo sería el final de Monica, monica, donde se evidencia una línea melódica más compleja, pero que sigue enfocándose en la acentuación textual.

⑦

To-by, I want you to know  
To-by, tu dois le sa-voir

*ppp teneramente*

41701

70

that you have the most beau-ti-ful voice in the world!  
tu pos-sèdes la plus bel-le voix du monde!

*pp mf pp ppp*

- *Recitativo parlato o declamato - acompañado o sin acompañamiento, puede ser un diálogo hablado, sin notación vocal, o con notación convencional pero ritmo y altura son aproximados. Este tipo de recitativo no se encuentra en los fragmentos analizados, pero en The Medium hay ejemplos, como este diálogo, donde se puede evidenciar incluso que está escrita la indicación (decl) o (parlato).*

The musical score is for a scene from 'The Medium'. It features four staves: Voice, Monica (M.), Baba, and Piano. The key signature is B-flat major and the time signature is 12/8. The lyrics are as follows:

**Voice:** *pp* Moth-er, moth-er, are you there? Moth-er, moth-er, are you there? Moth-er, moth-er, are you there?  
Mè-re, mè-re, est-ce toi? Mè-re, mè-re, est-ce toi? Mè-re, mè-re, est-ce toi? *(on entend un rire)*

**M.:** *(parlato)* born. What? *(Monica shakes her head)*  
naître. *(decl.)* Quoi? *(Monica fait non de la tête)*

**Baba:** Sh! Lis - ten, lis - ten... Can't you hear?  
Chut! é-coute, é-coute... Tu en-tends?

**Piano:** (35)

- *Recitativo dramático - conjunto de varios tipos de recitativos dispuestos de tal manera que crean secciones con una forma definida. Estas secciones no se denominan aria porque el texto es silábico con énfasis en un devenir continuo de la acción dramática. Hello, Margaret, de The Telephone, segunda pieza de la monografía puede considerarse un gran recitativo dramático.*

El uso de estos distintos tipos de recitativo abre un mundo de posibilidades para el desarrollo del melodrama.

Analizando un poco más a fondo lo específicamente musical, notamos que Menotti suele variar entre el sistema tonal y el sistema modal, a veces usa repeticiones, secuencias y una característica de la ópera verista, que son las

melodías que van ascendiendo a la par de su contenido dramático, intensidad y expresividad para elevar la emoción a tal punto de un shock melodramático, un momento clímax en el drama, la música y la emocionalidad de la audiencia.

Otro recurso utilizado por Menotti es el uso de leitmotiv, temas que caracterizan a un personaje o emoción del mismo o de un momento o idea en particular. Este recurso ya se ha visto en Wagner, en Puccini y en compositores veristas de la época. La función es la de la reminiscencia, generalmente en el caso de Menotti, de la circunstancia dramática en la que el personaje fue visto por primera vez, o de un sentimiento.

El lenguaje, como se expresó anteriormente, es un ida y vuelta entre varios sistemas, tonal, modal, politonal y atonal. Generalmente se va alejando de la “tonalidad original” y en los momentos de mayor drama opta por la disonancia y esta escritura atonal o politonal.

*The influence of Mussorgsky is seen in Menotti's harmony, particularly in his occasional use of parallelism and modality. The link with Mussorgsky is apparent also in Menotti's economy of musical material, the clarity of his musical line and what one observer describes as an "intimate" type of orchestral technique. (Chacon, 1991,pp. 109)<sup>4</sup>*

El papel de la orquesta también es importante, ya que participa como una estructura no sólo de acompañamiento de los cantantes, sino que representa en sí misma a los distintos sentimientos o emociones del drama, e incluso el detalle tímbrico y de los colores orquestales forma parte fundamental de los leitmotiv para darles su característica única, y a su vez, ir modificando esas características según el drama lo requiera, enfatizando relaciones, diferencias, etc.

---

<sup>4</sup> Traducción: La influencia de Mussorgsky se ve en la armonía de Menotti, particularmente en su ocasional uso de paralelismo y modalidad. El link con Mussorgsky es aparente también en la economía de material musical, la claridad de la línea musical y lo que un observador describe como un “intimo” tipo de técnica orquestal.

A continuación, estas características se verán reflejadas en fragmentos musicales para soprano de tres dramas musicales distintos: *The Medium*, *The telephone* y *The old maid and the thief*.

## Arias?

Antes de adentrarme en el análisis de los números musicales, vuelve la pregunta: podrían llamarse arias? Según el Diccionario enciclopédico de la música (Latham,2008), *Aria* como primer definición dice:

*aria* (it., “aire”; al.: Arie; fr.: air). Canción autónoma para voz sola, que por lo general forma parte de una ópera u otra obra grande.

Más adelante, luego de pasar por distintos tipos de aria en el transcurso de la historia enfatiza:

*(...) Para finales del siglo XIX, el aria como entidad autónoma comenzó a desaparecer y las formas se volvieron más variadas; las tradicionales y altamente predecibles cabaletta y stretta dejaron de gustar y el propio Verdi, en sus últimos años, buscó transformar la ópera convencional de “números” sucesivos en una forma operística fluida y continua que pudiera expresar la acción dramática de manera más realista y sin interrupciones artificiales. (...) Con las obras de Puccini y el verismo, el aria perdió toda expectativa de apegarse a una forma particular y difícilmente podía separarse del resto de la obra, de manera que el término mismo comenzó a perder su significado original.*

De los tres ejemplos a analizar, “Steal me, sweet thief” de *The old maid and the thief* parece ser la más “separable” y autónoma, que podría aislarse y considerarse como un recitativo y aria, es más, como la obra esta concebida en

escenas, este número es la escena VI completa, por lo cual podría catalogarse como aria.

En *The Telephone* también puede considerarse aria, sin embargo, el sentido de lo que se está cantando es un diálogo, no tiene el sentido antiguo del aria como momento expresivo e íntimo del personaje consigo mismo, por lo cual se aleja un poco más de lo que es “esperable”. Tampoco hay momentos de lirismo, es más bien un gran recitativo dramático.

El fragmento elegido de *The Medium*, es un poco confuso. Lo interpreta solo un personaje, pero en realidad es un dúo. Monica canta todo el fragmento pero también hace la voz de Toby, quien no puede hablar debido a su condición. En este sentido, si se aísla de la obra podría considerarse aria por ser un fragmento musical para una voz solista, pero el real sentido del texto y el drama indica que es un dúo.

Las tres composiciones fueron elegidas por ser momentos solistas para los roles de soprano lírico - ligera. Las tres jóvenes Laetitia, Lucy y Monica poseen perfiles y características diferentes, que también se verán reflejadas en la música que las acompañe, más allá de ser roles para un mismo o similar tipo de voz.

## The Medium

En *The medium* el estilo compositivo consiste en llevar el libreto hacia adelante, la historia predomina por encima de los posibles momentos de despliegue vocal de los protagonistas, como planteaba el autor, drama musical. No hay “arias” o canciones que sean solo un momento de belleza, no se busca entretener, sino que el relato sea lo más realista posible, con personajes y situaciones cotidianas con las cuales el público pueda identificarse. El argumento es cruel, serio y convincente.

El rol de soprano, Monica, es una joven inocente, que trabaja para su madre Madame Flora. Conviven junto a Toby, un joven mudo que también trabaja para Flora. Ellos dos comparten un vínculo muy especial, el cual se ve reflejado en el “dúo” del comienzo del acto II.

Como se explicó anteriormente, no es un aria solista, por razones dramáticas, es un duetto. Es un momento de comunicación en la ópera, si bien solo Monica está cantando, ella interpreta a Toby y logra que comunique sus sentimientos: *"Monica, Monica, can't you see, that my heart is bleeding, bleeding for you?"* p.66 . Ella finalmente le replicará *"Toby, I want you to know that you have the most beautiful voice in the world!"* p.69-70 cerrando el diálogo y demostrando que realmente estaban en juego sentimientos reales. Monica es lo más cercano al amor para Toby y Toby para Monica, el momento de ternura y juego entre ambos da un realismo y sinceridad humana a la trama.

Puede interpretarse como un instante fresco, de amor y escape, las melodías que suelen caracterizar a Monica son más líricas y melodiosas a diferencia de las de Madame Flora. Menotti pensaba las melodías según el carácter de cada personaje, distinguiéndolos unos de otros también musicalmente.

Volviendo al fragmento a analizar, es un solo de soprano interpretando a dos personajes. Esto se vuelve más efectivo junto a la escena. El cambio de posición y la teatralidad de Monica mientras interpreta a Toby vuelve más creíble este intercambio. Una vez más se demuestra que para Menotti no solo era importante lo musical, sino también lo teatral, allí puede verse la influencia de Broadway de la época.

En Tompkins, p.21-22 (1968), se analiza la estructura formal de la siguiente manera:

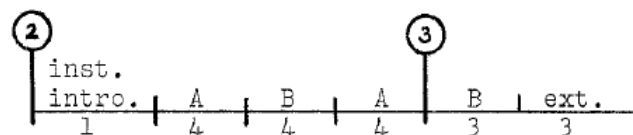


Fig. 6--"Dance the Waltz"--Monica (Act II, p. 60).

---

<sup>2</sup> Ibid., p. 34.

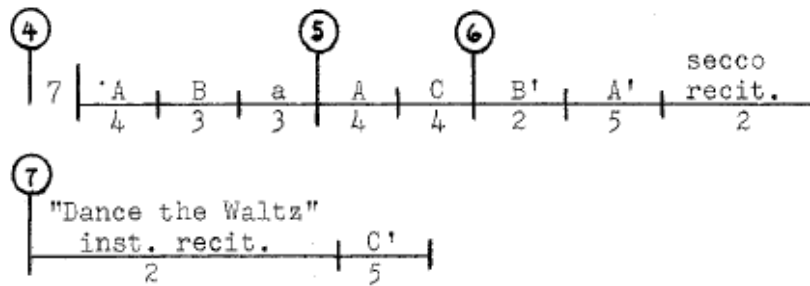


Fig. 7--"Monica, Monica"--Monica (Act II, p. 63)

Separa en dos bloques definidos: "Dance the Waltz" es el fragmento estrófico donde Monica habla por sí misma. "Monica, Monica" es el fragmento donde también interpreta a Toby.

Esta separación en bloques me parece acertada, sin embargo difiero en algunas clasificaciones.

Un análisis completo sería:

Dance the Waltz:

|              |        |       |       |        |        |          |
|--------------|--------|-------|-------|--------|--------|----------|
| 2cc<br>secco | Recit. | 4cc A | 4cc B | 4cc A' | 3cc B' | 3cc Ext. |
|--------------|--------|-------|-------|--------|--------|----------|

Entre secciones se encuentra otra sección intermedia de 8 compases, el primero con recitativo secco, y luego recitativo accompagnato, con el leitmotiv de Toby apareciendo, dando lugar al cambio de rol por parte de Monica.

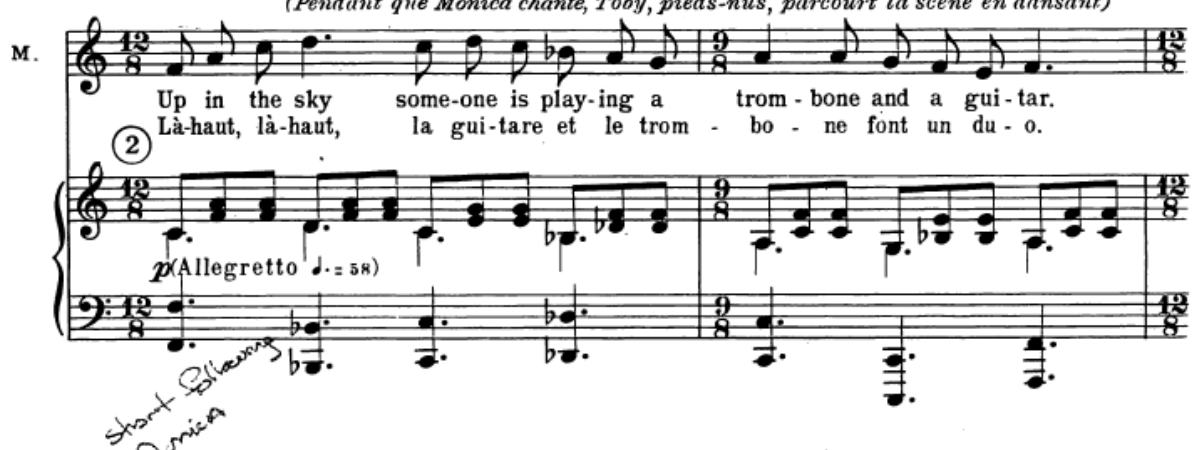
Monica, Monica:

|       |       |                           |        |       |            |       |                        |  |            |
|-------|-------|---------------------------|--------|-------|------------|-------|------------------------|--|------------|
| 4cc A | 3cc B | 3cc<br>interpo-<br>lación | 4cc A' | 4cc C | 2cc<br>ext | 5cc D | 2cc<br>recit.<br>secco | 2cc<br>Dance<br>the<br>waltz<br>+<br>Recit.<br>accom<br>p. | 5/6cc<br>E |
|-------|-------|---------------------------|--------|-------|------------|-------|------------------------|--|------------|

En A, el motivo característico es una tríada ascendente + paso o salto. El centro se encuentra sobre Fa, pero en el acompañamiento se deduce en los

primeros dos compases un Fa M, y luego en 3 y 4 Fa m. Este juego bi-modal es característico de Menotti.

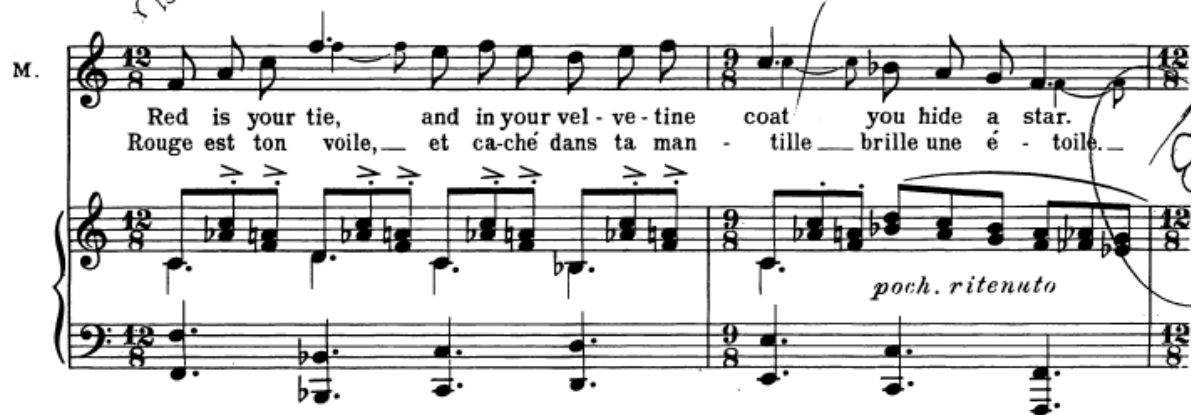
(During this song, Toby, barefooted, dances about the stage)  
(Pendant que Monica chante, Toby, pieds-nus, parcourt la scène en dansant)

M. 

Up in the sky some-one is play-ing a trom - bone and a gui - tar.  
Là-haut, là-haut, la gui-tare et le trom - bo - ne font un du - o.

*Allegretto*  $\text{♩} = 58$

*short playing Monica*

M. 

Red is your tie, and in your vel - ve - tine coat you hide a star.  
Rouge est ton voile, — et ca - ché dans ta man - tillé — brille une é - toilé.

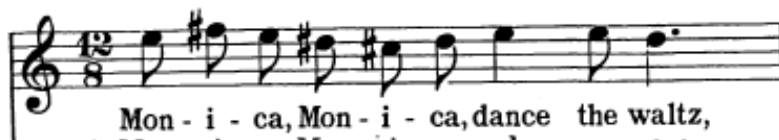
*poch. ritenuto*

p.63

En B el motivo característico podría considerarse un Leitmotiv, aparecerá más adelante en dos ocasiones más donde se use como reminiscencia del momento de felicidad junto a Toby.

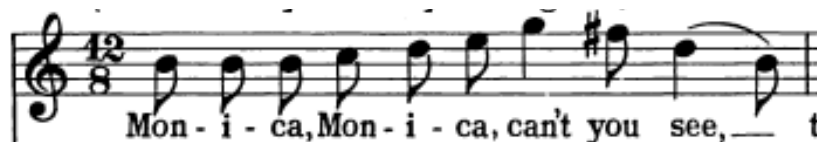


En esta primer estrofa, aparece con centro en Re. Luego en la repetición se transpone un tono y su centro pasa a ser Mi.



En 4 , p.66 se encuentra la primer aparición del Leitmotiv de Toby, que se puede interpretar como un momento de sentimientos extremos de Toby, incluso es el motivo que finaliza la ópera, donde él yace muerto. En esta primer aparición es una desesperación de querer comunicarle a Monica sus sentimientos, acompañado de un amable toque de sus mejillas.

En la sección Monica, Monica, la parte que correspondería a Toby, aparece otro Leitmotiv, que según Tompkins (1968) podría llamarse Amor, debido a que siempre aparece como muestra de amor entre los jóvenes, más específicamente de Toby a Monica, aunque aquí sea con palabras de ella.



Tiene una variación que es la siguiente, y aparece transpuesta más adelante en la obra:



Sobre este motivo, en el acompañamiento de la mano izquierda se destaca un pedal sobre la nota Mi, que podría simular los latidos intensos de Toby al declarar su amor.

*(avec une emphase un peu exageree)*

Mon - i - ca, Mon - i - ca, can't you see, — that my heart is bleed - ing, bleed - ing for you?  
 Mo - ni - ca, Mo - ni - ca, mon coeur souffre ne peux - tu com - pren - dre, que c'est pour toi?

Las melodías son de perfil ascendente, a diferencia de C, donde la melodía tiene un perfil de zig-zag, debido a la enumeración que está ofreciendo.

M.

I love your laugh - ter, I love your hair, I love your deep and noc - tur - nal eyes.  
 J'ai - me ton rire, — j'ai - me tes yeux, J'ai - me tes yeux aux re - gards de nuit,

*poco animando*

*poco*

M.

I love your soft hands, so white and winged, I love the slen - der branch of your throat.  
 tes mains si blanches aux dou - ceurs d'ailes, Et le char - mant des - sin de tes veines

*pizz f* *cresc.* *f* *rall.*

Antes de la repetición de A, en la frase de Monica, es evidente (y no arbitrario) el cambio de carácter en el acompañamiento y en la melodía, que simula ser un parlato exagerado de un personaje ficticio. Esto da más sentido al dúo, ya que permite la interacción y el juego entre los personajes.

*(Elle se relève vivement et se place devant lui)*

jail-er of my day. — How dare you, scoundrel, talk to me like that! Don't you know who I  
l'as-tre de mes jours. — Sais-tu qui je suis; pe-tit mi-sé- rable! Par-ler sur ce

am? I'm the Queen of A-roun-del! I shall have you put in chains! —  
ton à la Rei-ne d'A-qui-taine, — tu se-ras mis dans les chaînes! —

Otro momento a destacar es una variación del leitmotiv de Monica en el acompañamiento de su segunda interrupción a Toby, invierte y modifica al incorporar un salto de 3ra en lugar de un paso entre las tres corcheas y la negra.

*a tempo*

M. To - by, don't speak to me like  
⑥ To - by, ne par - le pas ain -

*pp subito*

En página 69, nueva sección, se usa un patrón de 3 corcheas caracterizado por un intervalo de 3ra descendente / ascendente, o una leve variación del mismo, como inicio de cada frase en ascenso, para ir elevando la tensión, hasta el punto climático del Sib. Aquí se evidencia este recurso verista utilizado de una forma puramente dramática.

*poco riten., poi subito animando*

Mon-i-ca, Mon-i-ca, fold me in your sat-in gown. Mon-i-ca, Mon-i-ca, give me your  
Mo-ni-ca, rou-le-moi dans ta ro-be de sa-tin. Mo-ni-ca, don-ne moi tes

*p cresc.*

mouth, Mon-i-ca, Mon-i-ca, fall in my arms.  
levres, Mo-ni-ca, Mo-ni-ca, viens dans mes bras.

*a tempo, ma più mosso*

*allarg. molto*

*fff*

(Toby suddenly hides his face in his arms.) (Monica stares at him, completely bewildered.)  
(*Tout a coup, Toby cache son visage dans ses bras.*) (*Monica le regarde,*

Inmediatamente el flujo sonoro se detiene, también explicado por el estallido de emoción de la frase anterior, y el momento donde Toby esconde su cara con lágrimas. Todo cambio sonoro y compositivo está íntimamente relacionado a la situación dramática, nada ocurre por que sí.

*(Monica le regarde, abasourdie.)*

Why, To-by!  
Mais, To-by!

*a tempo* *long pause*

*f* *p* *pp*

En 7 (número de ensayo) Vuelve a aparecer el leitmotiv de Monica, ya que se viene la frase final del dúo donde ella demuestra su cariño. Otra vez aparece con el centro en Mi, aunque la obra finalmente termina en D#.

⑦ To - by, tu dois le sa-voir

*ppp teneramente*

M.  $\text{♩} = \text{♩}$

that you have \_\_\_\_\_ the most beau-ti-ful voice \_\_\_\_\_ in the world! \_\_\_\_\_  
 tu pos-sèdes \_\_\_\_\_ la plus bel - le voix \_\_\_\_\_ du monde!

*pp* *mf* *pp* *ppp*

## The telephone

The telephone, una ópera corta y humorística, sarcástica, no deja de ser una pieza clave en la cual Menotti demuestra sus habilidades como compositor.

En la historia hay dos personajes principales, Lucy y Ben. Ben quiere proponerle matrimonio a Lucy y se ve imposibilitado de hacerlo por un tercer personaje, el teléfono, quien se lleva la atención y el protagonismo de su amada.

El aria a analizar es Hello, hello, oh Margaret it's you, perteneciente a Lucy, en los inicios de la obra, sin embargo, unos compases antes ya puede analizarse el uso de ciertos leitmotiv, representando los latidos temerosos de Ben antes de la propuesta, y el ring del teléfono.

The image shows a musical score for the opera 'The Telephone'. It features three staves: Lucy (soprano), Ben (bass), and piano accompaniment. The tempo is marked 'Poco meno' with a metronome marking of 112. The lyrics are in English and French. Ben's lyrics are: 'You know how much I've always liked you... Vous sa - vez bien que je vous trouve... Well, then... I was just char-mante... je vou-lais sa-'. Lucy's lyrics are: 'Yes, dear? Oui, cher?'. The piano accompaniment includes dynamic markings like 'p' and 'f'.

Leitmotiv del corazón de Ben antes de la propuesta (p.7)

The image shows a musical score snippet for the leitmotiv of the telephone. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked 'L.A.' (Lento). The music is in 3/4 time and includes dynamic markings like 'f' and 'p'. There are handwritten annotations above the treble staff, including '23' and '1 2 3 1'.

Leitmotiv del teléfono, el "ring" (p.7)

Este motivo de teléfono también podría representar a Lucy, y sus ánimos de conversación telefónica, o pensarlo como barrera entre ella y Ben.

Las conversaciones de Lucy van cambiando de carácter según el tipo de llamada.

Según el artículo *Seizing the Menotti Moment: Opera meets McLuhan meets Millennials*. (2016) por ejemplo, en esta primer llamada se evidencia una melodía cadenciosa con virtuosismo para comunicar lo frívolo de su conversación con Margaret, pero más adelante van cambiando tanto los timbres, combinaciones y colores instrumentales como las melodías y ritmos de las llamadas de Lucy, que ayudan a marcar las acciones y los momentos dramáticos.

Un análisis formal del fragmento podría interpretarse como:

| A            | Ext.A         | B              | C              | D             | A'            | C'            | Coda             |
|--------------|---------------|----------------|----------------|---------------|---------------|---------------|------------------|
| Cc.1 a<br>14 | Cc.15 a<br>19 | Cc. 20 a<br>29 | Cc. 30 a<br>43 | Cc.44 a<br>60 | Cc.61 a<br>74 | Cc.75 a<br>94 | Cc. 95 a<br>103. |

Como en *Dance the Waltz*, no hay una forma fija para seguir, Menotti va tomando melodías o microsecciones y las va combinando según la dramaturgia se lo pida. En este caso presenta las secciones y luego vuelve a interpretar algunas, en un principio de retorno, con algunas variaciones.

A podría dividirse, a su vez, en dos secciones, la primera se caracteriza por los intervalos de tercera descendente y las frases con notas repetidas, (como si emulara un recitativo *accompagnato* durante toda la sección, no hay melodías líricas) y el acompañamiento de tríadas y otros acordes quebrados en corcheas.

Lucy

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

*p*

p.8

En la segunda sección aparecen blancas en mano izquierda además de las tríadas repetidas del acompañamiento, y la melodía se encuentra interrumpida por silencios, claramente momentos de "escucha". Esta sección tiene una repetición

desde el 5to compás con algunos cambios de, por supuesto, letra, acompañamiento y una diferencia y acortamiento de la melodía del final.

The image shows three staves of musical notation for a song. The first staff is the vocal line for 'Lucy', with lyrics in English and French. The second and third staves are the piano accompaniment, with various performance markings and annotations.

**Staff 1 (Vocal):**  
 Lucy  
 Who? I? I can-not come to-night. No, my dear, I'm not  
 Qui? Moi? Ce soir c'est im-pos-sible. Non, ma chère, je ne

**Staff 2 (Piano):**  
*Ps.*  
*poco rit.* *a tempo*

**Staff 3 (Vocal):**  
 Lucy  
 feel-ing ver-y well. When? Where? I wish I could be there!  
 me sens pas tres bien. Quand? Où? Comme je vou-drais y être!

**Staff 4 (Piano):**  
*Str.*

**Staff 5 (Vocal):**  
 Lucy  
 I'm a-fraid I must not. Hel-  
 Mais vrai-ment je ne puis. Al- (1)

A continuación, una extensión de A, con el primer motivo transpuesto una 2da ascendente. Este retorno a material de A con otro paradigma lleva hacia el contraste de B.

Lucy

I'm a - fraid I must not. Hel - lo? Hel - lo?  
 Mais vrai - ment je ne puis. Al - lo? Al - lo?

10

*Str. p*

Lucy

What did you say, my dar-ling? What did you say? Hel - lo? Hel - lo?  
 Que dis - tu ma ché - ri - e? Je n'en - tends pas, Al - lo? Al - lo?

*p poco rit. a tempo*

Lucy

Please speak loud - er! I heard the fun - niest thing! Jane and Paul are  
 Par - le plus fort! 06. 11 Con - nais - tu la nou - velle! Jean et Mar - the

*pp*

*haah?*

En B se nota claramente el cambio de sección en el acompañamiento, (que funciona como una melodía acompañada) y en el comportamiento melódico, también variación de compás. En la melodía predominan los acordes desplegados en ambas direcciones.

Lucy

Please speak loud-er! I heard the fun-niest thing! Jane and Paul are  
 Par - le plus fort! 06. (11) Con-nais-tu la nou-velle! Jean et Mar-the

going to get mar-ried next Ju - ly. Don't you think it is the  
 vont se ma - rier le vingt Juil - let. N'est - ce pas in - fi - ni - ment

change

C invierte el acompañamiento de corcheas de la mano izquierda, que antes era de grave a agudo y ahora de agudo a grave, mismo recurso con variantes. Para acomodar el texto puede haber variaciones de compases (2/4-4/4), y el carácter, según indicaciones de la partitura, Un poco meno mosso, sonoro e dolce. La cabeza de motivo principal de C es semitono descendente + tercera descendente + tono ascendente. Como contraste la melodía pasa a ser un poco más lírica.

(she giggles)  
(elle rit d'un air entendu) *Un poco meno mosso*

Lucy

And how are  
Et toi, mon

12

*f* *poco rall.* *a tempo*  
*PP sonoro e dolce*

Lucy

you? And how is John? And how is Jean? You must tell them that I  
chou? Com-ment va Jean? Com-ment va Peg? Dis leur bien mes a - mi -

En página 11 a partir de cc.37 también puede considerarse una extensión de C, comienza una nueva serie de enumeración, similar a los primeros compases y otras preguntas con variantes melódicas y armónicas.

Lucy

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

Lucy

how is your moth - er, and how is your fa - ther, and how is dear lit - tle  
ta chère mère et ton cher Pa - pa, et ta char-man - te grand-

Inmediatamente y contrastando aparece D, con una constante de tresillos, *allegro con brio, brillante, forte*. Los tresillos y el tempo rápido indican risa, Lucy precisamente exclama sus risas, cortas primero solo un intervalo, y luego a medida que entra en carcajadas, las risas se van intensificando, primero se transforman en tresillos descendentes, luego tresillos ascendentes escalísticos, y un momento climax de trino sobre La5 que explota en un glissando hasta Re sobreagudo. En este quiebre, puramente actoral Menotti aclara (*she breaks into long hysterical laughter: ella rompe en una risa larga e histérica*). Luego de eso, un gran calderón, que indica el momento de recuperación del ataque de risas, y una exclamación sin aliento, y rallentando antes de retomar la charla, perfectamente indicado musicalmente.

The image shows two systems of a musical score for a character named Lucy. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked *Allegro con brio* with a quarter note equal to 120 (♩ = 120). The key signature has one sharp (F#). The vocal line starts with the lyrics "gran - ny? mè - re?" and "Ha! ha! Ha!". The piano accompaniment features triplets and is marked *f brillante*. Handwritten annotations include "(2) P<sup>no</sup>" and "13" in a circle. The second system continues the vocal line with "ha!" and "Ha! ha!". The piano accompaniment includes a section marked *ff* and a "4" above the staff. Handwritten notes include "move in" and "2 | 4 | 2 | 2 | 3". The score concludes with the instruction "(shaking her head) (elle secoue la tête)".

Lucy

Ha! ha! Ha! ha!

Ahl Ahl

Ahl Ahl Ahl

(*ad lib.*) (she breaks into long hysterical laughter) (elle éclata d'un long rire hystérique) (breathlessly) (essouffle) (15)

Oh, dear! Well  
Tu parles! A -

41736

Indicando el retorno y el comienzo de las secciones finales, vuelve a aparecer A, es casi idéntica musicalmente, pero podríamos llamarle A' debido a que el texto indica un adiós.

Luego de A, otra sección de risas, más corta, y con variaciones respecto al D anterior, sin embargo vuelve a tomar ese crescendo de risas, primero intervalos

aislados, luego conversión en tresillos, ahora no escalísticos sino con acordes desplegados, y mantiene el efecto del glissando, pero sin llegar al climax de antes. Recién en esta sección hay un cambio de armadura de clave, donde parecería ir a La M.

**Allegro con brio**

Lucy

Ha! ha! Ha! ha!

Ah!

That's the funniest thing I ev-er heard!  
Je n'ai rien en-ten-du d'aus-si drôle!

The image shows three systems of musical notation for a piece titled 'Allegro con brio'. Each system includes a vocal line for 'Lucy' and a piano accompaniment. The first system shows the vocal line with lyrics 'Ha! ha! Ha! ha!' and piano accompaniment with handwritten fingering (32, 121, 32, 321, 312) and a dynamic marking 'f'. The second system shows the vocal line with 'Ah!' and piano accompaniment with handwritten fingering (3, 1, 2, 3, 1, 4, 5, 1, 2). The third system shows the vocal line with lyrics 'That's the funniest thing I ev-er heard! Je n'ai rien en-ten-du d'aus-si drôle!' and piano accompaniment with handwritten fingering (5, 5, 5, 5, 5, 5, 3, 2, 1, 5, 1, 2, 3) and performance markings 'gliss.' and circled measure numbers (17, 18). The key signature is two sharps (F# and C#).

Aún sin finalizar la charla, retoma con C, donde otra vez pregunta, primero transpuesto 1 semitono a la primera vez, y luego nuevamente en la tonalidad primera.

10

*Meno mosso*

Lucy

And how are you, and Bets, and Bob, and Sa-ra, and  
Et toi, mon chou, et Luce et Bob et Sa-ra, et

*rall.* *p sonoro*

Lucy

Sam? You must tell them that I send them my love. And how is the pus-sy-cat,  
Sam? Dis leur bien des a-mi-tiés de ma part. Et le pe-tit chat mi-gnon,

Inmediatamente después de un calderón vuelven a escucharse los tresillos y el allegro de D, pero ya en la sección de coda, donde se termina la llamada en un presto, similar a las obras clásicas o belcantistas donde se repite motivo y armonía de cierre que termina en una cadencia y agudo final. El aria luego de eso, que es ad libitum. Continúa y realmente cierra cuando ella cuelga el teléfono, exclama So Long y finaliza la orquesta con unos acordes plaqué.

The image shows a musical score for a character named Lucy. It consists of two systems of music. The first system is marked 'Presto' and includes dynamic markings 'sf' and 'rall.'. The lyrics are: 'right, all right, good-bye! — All right, all right, good-bye! — Now, Mar - ga-ret, good-bye! / r'voir, au r'voir, ma chè - re! Au r'voir, au r'voir, ma chè - re, O Mar - ga-ret, au r'voir!'. The second system includes the instruction '(she hangs up) (elle raccroche le récepteur)' and lyrics: 'So long. / By - bye. / That was Mar - ga-ret! / C'é - tait Mar - ga-ret!'. There are handwritten annotations: 'p<sup>no</sup>' and '20' in the piano part, and 'vinds' in the vocal line. The score is written for voice and piano.

### The old maid and the thief:

Esta ópera tiene como característica, a diferencia de las anteriores, una separación en 14 escenas y no en estilo transcompuesto. Podría considerarse un carácter buffo, por los elementos cómicos y grotescos que aparecen en la obra.

De todas maneras, la escena a analizar es la número 6, solo de Laetitia, que se encuentra en un momento más emotivo.

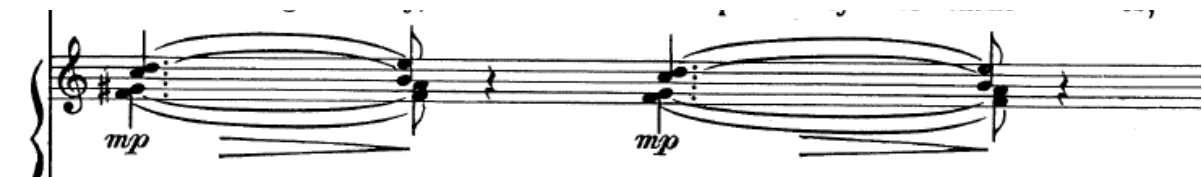
El personaje es una joven del servicio doméstico que trabaja en casa de Miss Todd. Un inesperado visitante, las cautiva con su belleza y encantos, y logra volverse huésped. Unos días después Miss Todd se da cuenta que puede llegar a ser el ladrón del pueblo, le cuenta a Laetitia pero ésta la convence, mediante el miedo y la astucia, a que lo siga hospedando y ayudando económicamente. Su razón principal no es resguardarse de la situación dudosa, sino intentar llamarle la atención y buscar el interés del joven hacia ella.

Precisamente en este punto es donde se interpreta *Steal Me, sweet thief*. Lamento, ella expresa su disgusto frente a la actitud poco interesada de Bob en las mujeres; sin embargo si hay algo en lo que sí es hábil y veloz es para el dinero.

En el aria, ella desea que este ladrón la “robe” antes de que el tiempo robe su juventud. Por lo que se entiende es una joven tal vez virgen, con poca experiencia

amorosa en la vida, incluso por su trabajo puede que no haya tenido vínculos con varias personas.

La sección de recitativo puede comprenderse bajo un centro sobre La. La primer frase es de recitativo secco, sin acompañamiento. Luego pasa a recitativo stromentato. Los acordes del piano de la frase que sigue, atacan de forma plaqué y van decreciendo. Esta será la base del acompañamiento, acordes más o menos llenos, que descienden o ascienden por paso o saltos de 3ra.



p.91

Hay motivos que se usan como base y luego se modifican o transponen. En este caso no funcionan como Leitmotiv, sino como hilo conductor del recitativo.

El primero es un motivo compartido entre el canto y el acompañamiento, éste aparecerá cuatro veces en la sección de recitativo.:

p.91

Su característica es una línea ascendente por pasos acompañada de acordes que le hacen de segunda voz a la melodía, mano derecha por movimiento paralelo y mano izquierda (bajos) movimiento contrario, intercalados por silencios. El efecto es de resignación frente al poco interés del muchacho.

En su segunda aparición anacrúsica, luego de un calderón (momento pensativo) el acompañamiento repite y la melodía del canto solo modifica el aspecto rítmico.

95

but still makes no ad-vanc - es.

*pp*

p.92

En su tercer aparición sólo se encuentra la música sin voz. Es el fin de una sección del recitativo, los calderones pueden funcionar como elemento de separación.

*p*

p.92

Su última aparición es sobre el final de la sección siguiente, antes de repetir nuevamente la frase inicial como cierre del recitativo. Aquí cambia la letra y el ritmo de la voz pero el acompañamiento sigue siendo el de siempre.

sleeps, he talks of base-ball and box-ing... but

L.  
that is all. What a curse for a wo-man is a tim-id man!

p.93

Otro motivo hilo conductor es la frase inicial. Su característica es una línea descendente por pasos primero cromático luego diatónico.

LAETITIA (*Alone, mending Bob's trousers*)  
What a curse for a wo-man

p.91

Mismo motivo transpuesto un semitono en sección siguiente:

L. (*She gets up and busies herself with it*)  
All the drawers are wide open,

p.93

Mismo motivo sigue ascendiendo, un tono más llegando al punto climático del recitativo y fin de la sección:

What a curse for a wo-man

p.93

El acompañamiento de estos motivos suele ser cromático, como la melodía, usando cuartas paralelas en la cual una voz dobla a la soprano sobre un pedal en el bajo para resaltar la emoción del momento.



p.93

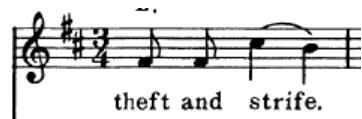
La melodía del recitativo tiene como característica el movimiento por grado conjunto, la nota repetida, la tríada descendente o notas del acorde de Lam. Descansa sobre el segundo grado muchas veces, la nota Si, o sobre La. El ámbito es de una octava de Sol 4 a Sol5.

Ya en el aria, el sentimiento de disgusto, lamento, e ironía cambia a la esperanza, el deseo y el anhelo de ser amada.

El indicador de compás frecuentemente va modificándose para acomodarse al texto. Se encuentran frases en compases de  $\frac{7}{8}$ ,  $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{5}{4}$ ... Así el fluir rítmico no se detiene y puede apreciarse mejor el anhelo de Laetitia.

La melodía pasa a ser más lírica, realmente podría ser melodía de un Lied de Schubert, pero con un lenguaje armónico que la obliga a usar algunas notas alteradas cuyas relaciones pueden ser más inesperadas. Esto tiene que ver con la fluctuación de “centros tonales” y el juego entre modos que plantea el compositor, la paleta de colores y relaciones armónicas es amplia y no se sabe que esperar. En este fragmento comienza el primer compás en ReM, y luego pasa a SiM, homónima de la relativa menor.

Steal me, Oh, steal me, sweet thief, for time's  
 flight is steal - ing my youth and the cares of life steal  
 fleet-ing time Steal me, thief, for life is brief and full of



En 100 (marca de ensayo) la melodía deja de ser lírica y retoma la nota repetida del recitativo, en este caso el texto es una especie de enumeración de deseos, por lo cual es importante la articulación verbal, el ritmo se adecua al texto y se torna un recitativo *accompagnato*, cuyo acompañamiento difiere de lo escuchado anteriormente, en cierto punto se simplifica y se mueve de forma homorrítmica junto con la voz, como un coro.

*mp a tempo, ma fluttuante*  
Steal my lips be-fore they crum-ble to dust. Steal my heart be-fore

*ppp a tempo, ma fluttuante*

L.  
death must. Steal my cheeks be-fore they're sunk and de-cayed

p.95

Las dinámicas, las indicaciones de tempo y de carácter sugeridas por el compositor son muy exactas y están íntimamente relacionadas con el texto. Juega mucho con el *ritenuto*, *affrettando*, *a tempo* y otros como *muovendo* o *a tempo ma fluttuante*, para dar movimiento y sinceridad a la expresión oral, cuyas emociones van in-crescendo a medida que transcurre la música.

Al igual que en la sección del recitativo, aquí también hay motivos que sirven como unidad de conexión en la obra.

El motivo inicial (tríada mayor desplegada descendente + salto de sexta + descenso por grado conjunto, irá sufriendo modificaciones.:

Comienzo presentación:

Steal me, Oh, steal me, sweet thief,

*mp espres.*

*p*

p.94

Transposición de un tono, enfatiza el texto sobre la muerte con el cambio de centro del motivo principal:

*mp a tempo*

death comes and

*mf a tempo*

L.

steals time and life.

p.94 - 95

Última aparición, una octava superior, transpuesto un semitono y compartido entre voz y acompañamiento.

Musical score for the phrase "steal me!". The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system shows the vocal line with the lyrics "steal me!" and a piano (*p*) dynamic. The second system shows the piano accompaniment, starting with a fortissimo (*ff*) dynamic and a bass clef. The piano part features a series of chords and a melodic line in the right hand. The score concludes with a *L.* (Lento) marking.

p.96

Esta última aparición puede ampliarse a la frase completa, que continúa casi idéntica pero transpuesta a la frase inicial, es decir, el autor elige cerrar con el mismo material del comienzo, esta vez en otro centro luego de haber transcurrido el aria con todas sus emociones.

Inicio

Musical score for the beginning of the aria. The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system shows the vocal line with the lyrics "Steal me, Oh, steal me, sweet thief, for time's" and a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment starts with a piano (*pp*) dynamic and a *rall. molto* marking. The second system shows the vocal line with the lyrics "flight is steal - ing my youth and the cares of life steal\_" and a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic and a *affrettando un poco* marking. The score concludes with a *L.* (Lento) marking.

Final

L. *ritardando* *Adagio*  
 fore death will steal her prey. Oh, steal me!  
*ritardando*  
 L. *mf riten.* *a tempo* *poco rit.* *a tempo*  
 For time's flight is steal-ing my youth.  
*riten.* *p a tempo* *poco rit.* *p a tempo* *ff poco rit.*

Menotti aprovecha los recursos como las melodías y las repite de forma variada, cambiándole algún aspecto, sea rítmico o melódico. También, utiliza, como se ha visto en ejemplos anteriores, la transposición como recurso clave. En p.96, tercer compás del primer sistema, repite nuevamente la enumeración de Laetitia con el motivo 3ra descendente + 4ta ascendente el cual va transponiendo por 2das ascendentes.

96 L. *muovendo un poco e cresc.*  
 Steal my breath before it will fade. Steal my lips, steal my heart,  
*mf* *subito dim.* *pp* *muovendo un poco e cresc.*  
 L. *molto rit.* [101] *ff a tempo*  
 steal my cheeks, steal, oh steal my breath and make me die be-  
*molto rit.* *f* *ff* *a tempo.*

La melodía con carácter ascendente que incrementa el dramatismo era uno de los recursos que Menotti tomó de la escritura verista, en este caso si se sigue analizando la continuación de las transposiciones anteriores es evidente que llega a un fortísimo que desarrolla una melodía nueva, con características de ornamentación como lo escalístico y el uso de figuras más pequeñas como la semicorchea. Luego de esta frase, viene el punto climático del Sib5 que enlaza la frase final.

The image displays two systems of a musical score. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a dynamic marking of *L.* and a tempo marking of *molto rit.*. At measure 101, the tempo changes to *ff a tempo*. The lyrics for this system are: "steal my cheeks, steal, oh steal my breath and make me die be -". The piano accompaniment also features *molto rit.* and dynamic markings of *f* and *ff*, with a tempo marking of *a tempo* at the end of the system.

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with *L.* and a tempo marking of *ritardando*. The lyrics are: "fore death will steal her prey. Oh, steal me!". The piano accompaniment also features *ritardando* and a dynamic marking of *ff*. The tempo marking *Adagio* is placed above the piano part at the end of the system.

## Conclusión

Con el análisis de estos fragmentos de su autoría, se comprueba que Menotti tomó los elementos de sus antepasados italianos y los transformó en algo propio, con una frescura y expresividad natural, al servicio de un público más general como lo fue la audiencia televisiva.

El constante cambio entre los distintos tipos de recitativo y las líneas líricas, el uso de leitmotiv, los fragmentos estróficos o repetitivos dan a sus obras un sentido de continuidad dramática que le es efectiva para transmitir la emocionalidad inherente al texto o sostener acciones de los protagonistas.

Pone a la orquesta y ensambles instrumentales a disposición del drama y los fusiona con los cantantes para crear la atmósfera deseada.

Su planteo armónico de no instalarse en una tonalidad o modo específico da un carácter de movimiento y acción que está estrechamente relacionado con los sentimientos y emociones del personaje en cada escena.

Menotti sabía exactamente lo que quería expresar, por algo escribía tanto el libreto como la música con todas las indicaciones dinámicas y articulatorias necesarias para ser correctamente interpretada. Su trabajo ha sido bien recibido por el mundo y sus obras siguen siendo estudiadas y representadas tanto en ámbitos amateur como en producciones de teatros de primera línea.

## Referencias

Apuntes de cátedra, Literatura operística II, 2022.

Baker, T (1958). Baker's Biographical Dictionary of musicians. 1071. Schirmer.

Brenner, L. (1979). A master's recital and program notes. University of Nebraska-Lincoln.

Chacon, V. (1991). *Verismo* in the works of Gian Carlo Menotti: A comparison with late nineteenth century Italian opera. University of Washington.

Clark, C., Hicks, S., Assaad, K., David, A.-J., Kasztenny, A., Kelly, P., Martin, D., McMurchy, E., & Wong, K. M. (2016). Seizing the Menotti Moment: Opera meets McLuhan meets Millennials. *College Music Symposium*, 56.

<https://www.jstor.org/stable/26574429>

Latham, A. (2008). Diccionario enciclopédico de la música. Fondo de Cultura Económica. Mexico.

Menotti, G. C., & Brooks, G. (1997). An Interview with Gian Carlo Menotti. *The Choral Journal*, 37(8), 9–15. <http://www.jstor.org/stable/23551357>

Menotti, G.-C., & Lillich, M. (1959). Menotti's Music Dramas. *Educational Theatre Journal*, 11(4), 271–279. <https://doi.org/10.2307/3204753>

Menotti, G.C. (1967). *The Medium*. Tragedy in two acts. Schirmer.

Menotti, G.C. (s.f). *The Old maid and the thief*. Ricordi.

Menotti, G.C. (s.f). *The Telephone or L'amour à trois*. Schirmer.

OBENSHAIN, K. (1976). OPERA IN AMERICA. *American Music Teacher*, 26(2), 22–24. <http://www.jstor.org/stable/43534814>

Schultheis, S. (2016). Gian Carlo Menotti: Musician and Dramatist. California State University.

Tompkins, J. (1968). Menotti's use of dramatic impact in *The Medium*. North Texas State University.