Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Facultad de Artes ASAB

Proyecto Curricular de Artes Musicales

THE MEDIUM

Natalia Merlano Gómez

Cod: 20071098021

Director de trabajo de grado: Rodolfo Acosta R.

Bogota D.C., Abril del 2012

Dedicado a mis padres: Luis Alberto y Nubia Patricia y
a mis hermanos Juan Sebastián y Luisa Patricia.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecerle a la vida y a Dios por haberme puesto en el camino la música. A mi familia por todo el amor y el cariño, por apoyarme siempre en todas las decisiones que tomo y por acompañarme en cada momento de vida. A mis maestros Beatriz Elena y Rodolfo, quienes con cariño, respeto y amor han estado en muchos de los momentos más importantes dentro de mi formación musical, mi carrera como cantante y mí paso por la ASAB. Gracias no sólo por brindarme su conocimiento si no su amistad. A mis amigos Valeria, Diego, Melissa y Jose Miguel, por estar ahí escuchándome, por sus consejos para la vida, por compartir la música de sus vidas conmigo. A Nanerl, por estos casi 20 años de amistad y de complicidad musical, por ayudarme a entender que hay un equilibrio entre el impulso y la razón. Gracias a todos los que de alguna manera estuvieron vinculados con este proyecto, escuchándome hablar de una loca o como una loca.

RESUMEN

El presente trabajo de grado busca realizar la puesta en escena de la obra *The Medium* (1981) del compositor británico Peter Maxwell Davies (1934). La ausencia de una sinopsis y de una lista de personajes por parte del compositor hace que la obra resulte altamente ambigua. Por esta razón, es necesario realizar un análisis previo al montaje para poder llevar a cabo la puesta en escena. En este documento están consignados los procesos de análisis que se llevaron a cabo, las decisiones interpretativas que se tomaron y los elementos encontrados durante el montaje que a su vez enriquecieron el análisis.

Palabras claves: análisis musical, interpretación, música contemporánea, canto, voz sola.

ABSTRACT

This work attempts to elaborate the performance of a piece of the British composer Peter Maxwell Davies (1934) wrote in 1981: The Medium. The lack of a synopsis and a character list wrote by the author could make this piece very ambiguous. For this reason, it was necessary to do an analysis before developing it. This document shows the previous analysis process, the performing decisions taken, and the elements found during the performance elaboration, which also contributed to the analysis.

Key works: Musical analysis, Musical performance, Contemporay music, Singing, Solo voice.

INTRODUCCIÓN……4

1. ANÁLISIS DEL ASPECTO TEXTUAL……9
1.1 HIPÓTESIS ACERCA DE LA HISTORIA……10
1.2 SINOPSIS……11
1.3 PERSONAJES……11
1.4 ESTRUCTURA DEL TEXTO……12
1.4.1 Parte I - Diálogo con personajes tácitos ……13
1.4.2 Parte II - Diálogos entre personajes explícitos……16
1.4.3 Parte III - Monólogo……19
1.5 GLOSARIO……22

2. ANÁLISIS DEL ASPECTO MUSICAL……23
2.1 ANÁLISIS DEL PARÁMETRO TÓNICO……23
2.1.1 Grupos de clase nominal……24
2.1.2 Tramos con comportamiento tonal y modal……26
2.1.3 Aplicaciones del análisis del parámetro tónico……28
2.2 ANÁLISIS DEL PARÁMETRO DURACIONAL……29
2.2.1 Duración de la obra……30
2.2.2 *Tempo,* velocidad y ritmo……30
2.2.3 *Tempo* y pulso……31
2.2.3.1 Mismo *tempo,* cambio en el pulso por reagrupación……31
2.2.3.2 Mismo *tempo*, diferente pulso misma subdivisión……32
2.2.4 Metricidad……33
2.2.5 Relaciones entre la manera como está escrito el ritmo y el resultado sonoro……34
2.2.6 Aplicaciones del análisis del parámetro duracional……35

2.3 ANÁLISIS DEL PARÁMETRO TÍMBRICO……..36
2.3.1 Personajes y timbre……37

3. RELACIÓN ENTRE EL ASPECTO MUSICAL Y EL ASPECTO TEXTAL……40
3.1 REALISMO DRAMÁTICO EN LA CONJUNCIÓN DE TEXTO, MÚSICA E INTENCIÓN……41
3.1.1 Conjunción entre el texto, la intención y la dinámica, el registro y la velocidad……41
3.1.2 Conjunción entre la notación y la intención implicita en el texto……42
3.1.3 Conjunción entre dinámica, registro, intención y texto para acentuar el aspecto dramático ……42
3.1.4 Conjunción entre el registro, la intención, la dinámica y la caracterización de personajes con sus consecuencias dramáticas……43
3.2 REALISMO DRAMÁTICO EN LA CONJUNCIÓN DE ASPECTOS NO TEXTUALES, MÚSICA E INTENCIÓN……44
3.3 REITERACIÓN DE LOS MATERIALES MUSICALES Y TEXTUALES……46

CONCLUSIONES……48
Conclusiones del análisis……48
Conclusiones de la interpretación de la obra "The Medium" a partir del análisis mencionado……49
Otras conclusiones……51

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS……53

ANEXO 1. TRADUCCION AL ESPAÑOL DEL TEXTO E INDICACIONES……..…..56

ANEXO 2. PARTITURA……..75

ANEXO 3. LINEA DE *TEMPI* ……101

ANEXO 4. MACRO TIMBRE…….102

ANEXO 5A. CUADRO PERSONAJES Y TIMBRE…….111

ANEXO 5B. DESCRIPCIÓN DEL ASPECTO TEXTUAL Y MUSICAL DE PERSONAJES ESTÁTICOS, Y ELLA EN ALGUNAS SITUACIONES……116

Apéndice 1
Cuadro de elementos simbólicos……121

INTRODUCCIÓN

The Medium tiene una historia ambigua. Todo inicia en una aparente feria en la que una mujer lee la mano de sus clientes. ¿Se ve ella a si misma?, ¿Se encuentra en otras manos?, ¿Se ve reflejada en el cristal? A través del tiempo todo se va volviendo más confuso y oscuro. ¿Es ella una médium, una estafadora, una paciente psiquiátrica?, ¿Es poseída por espíritus o delira y cree ver seres de otra dimensión?, ¿Le practican terapias de choques eléctricos o va a ser condenada a la silla eléctrica?

Este trabajo de análisis e interpretación empieza como una historia de detectives en la que se van uniendo pistas que van llevando a reconocer al culpable. Analizando cada paso, cada palabra, cada fragancia, cada imagen, cada sonido, símbolos que se aproximan y llevan a otros símbolos que opacan o iluminan el camino, se va armando un rompecabezas en el que a veces las fichas resultan todas del mismo color y solo en el medio está la imagen identificable.

La necesidad personal de decidir entre armar una historia coherente y lógica o permanecer en la ambigüedad que plantea la obra es la primera disyuntiva que plantea este análisis, es finalmente la búsqueda de la realidad dentro de la ficción, que resulta más real que lo real. La necesidad de decidir y el miedo a tomar un camino en el gran laberinto que, de igual manera, llevará al mismo sitio sea cual sea la ruta que se tome.

Decisión. Ambición. Pretensión. Valor. Intención. Intuición.

Desdoblar cada centímetro del ser y dejar ser. Despojar. Ser un instrumento creador. Representar lo creado para crear, creer y crecer. Ser el engranaje entre la razón y la intuición.

The Medium es un monodrama para voz sola de 50 minutos con grandes retos a nivel técnico e interpretativo. Este proyecto consiste en realizar el análisis y montaje de esta obra compuesta en el año 1981 por el británico Peter Maxwell Davies. El análisis se hace a partir de la extracción de elementos con los cuales se pueden encontrar igualdades, similitudes, diferencias y todo tipo de relaciones que permitan crear una interpretación sólida. En este sentido, el análisis es una interpretación teórica, es una práctica musical que permite ver y entender la obra para así poder ser llevada a la escena. El análisis brinda herramientas para tomar decisiones interpretativas y facilitar la metodología de estudio y montaje de la obra. Además, el proyecto recoge todas las herramientas musicales aprendidas durante el proceso de formación en la ASAB.

Planteamineto del Problema

Durante segundo semestre del año 2009, se sostiene una conversación con el maestro Rodolfo Acosta acerca de la obra *The Medium* de Peter Maxwell Davies. Durante la conversación se intercambió información acerca de esta obra, entre otros temas, se habló del exigente nivel técnico y su extensa duración.

La decisión de trabajar en una obra como ésta, está influenciada y nutrida por los procesos realizados en espacios como la clase de canto y el Ensamble de Música Contemporánea ASAB (EMCA), en los cuales el acercamiento a la música contemporánea es un elemento primordial para conocer este tipo de repertorio. La cátedra de canto con la maestra Beatriz Elena Martinez y su labor como cantante son de gran inspiración para querer abordar el montaje de una obra de esta magnitud. Encontrar en el repertorio de música académica contemporánea otro tipo de retos a nivel técnico e interpretativo resulta importante en la decisión de realizar este trabajo de grado, pues estos aportan nuevos elementos en la formación como músico y como cantante.

Al abordar una pieza de tal embergadura se hace necesario realizar un análisis de diferentes aspectos. Este análisis está nutrido por las herramientas que se recibieron durante el proceso de formación en la academia. Las reflexiones obtenidas dentro del *Seminario de análisis como herramienta interpretativa*, dictado por el maestro Fernando Rincón Estrada durante el segundo semestre del año 2009, resultan relevantes en este proceso. En este seminario hubo un acercamiento significativo hacia el análisis musical viendo en este una herramienta muy importante para la interpretación.

El montaje de la obra *The Medium* es un reto a nivel personal y profesional. El aspecto musical es complejo y variado, por ello es necesario realizar una exploración vocal que resulta apasionante y exigente; el texto encierra estados emocionales desafiantes que no se habían trabajado en otras obras.

Este análisis resulta de gran utilidad para todos aquellos intérpretes, compositores y músicos en general, que quieran acercarse a esta obra. Al ser un análisis libre, los interesados pueden encontrar herramientas que impulsen el análisis de otras obras, utilizando los recursos empleados en este trabajo o creando otros a partir de los que aquí se exponen. También, este trabajo puede aportarles otros elementos técnicos para la composición de nuevas obras.

Dentro de la ASAB, este trabajo de grado puede enriquecer espacios como el EMCA, en el cual el objetivo principal es el trabajo de repertorio académico contemporáneo desde la creación, análisis y montaje.

En espacios de interpretación como la cátedra de canto, el trabajo de *The Medium* puede acercar a los estudiantes al repertorio de música académica contemporánea. Además, este análisis puede aportar nuevos elementos técnicos, interpretativos y análiticos que se pueden emplear en distintos repertorios, enriqueciendo con esto la puesta en escena y la interpretación en general.

De igual manera, difundir esta obra y ser interpretada por primera vez en Colombia resulta de gran importancia en la difusión de la música contemporánea, pues se trata de un compositor relevante en el medio musical actual. Realizar el estreno absoluto es importante, pues al no haber versiones previas, esta interpretación se convierte en punto de referencia. Además, hacer visible la obra permite que se incluya no sólo el repertorio contemporáneo sino más especificamente la ópera de cámara en distintos espacios dentro de la ciudad y el país.

Este análisis junto a la interpretación de la obra dan muestra de la importancia que tiene el engranaje de estos dos aspectos, pues esto permite que la suma entre análisis e interpretación dé como resultado un acto creativo.

Este proyecto se inscribe en la línea de investigación *Análisis para la Interpretación* del Proyecto Curricular de Artes Musicales de la ASAB, porque en él se plantea la importancia del análisis en relación directa con la interpretación en vivo. A través del análisis se conoce la obra, se interpreta ésta de manera teórica. El análisis, en este caso, permite conocer en detalle todos los elementos que componen la obra para ser utilizados en la estructuración de la metodología de estudio. Ya que desde aquí se aborda la reflexión en torno a la propia actividad de interpretación, intentando entender los problemas planteados por la obra escogida, su recepción y su contribución a la estética contemporánea, este trabajo nutre la línea de investigación *Estética y Teorías del Arte* de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Francisco José de Caldas.

Pregunta de investigación

¿Cómo llegar a un montaje en el que el análisis participe como una práctica musical que nutre y retroalimenta de manera dinámica el acto interpretativo?

Objetivo Principal

- Hacer la presentación de una obra en vivo, donde el análisis cumple un papel fundamental.

Objetivos Específicos

- Realizar el montaje de la pieza.
- Evidenciar la importancia del análisis previo a la puesta en escena.
- Retroalimentar el análisis con la puesta en escena.
- Aplicar los elementos técnicos e interpretativos aprendidos durante la carrera.

Metodología Preliminar

De manera general, se utiliza una metodología de tipo cualitativo, analítico y descriptivo. Este trabajo escrito es una interpretación teórica que nutre directamente la interpretación en vivo. Para este análisis se usan diferentes herramientas sin utilizar modelos de análisis preestablecidos. La música lleva a metodologías de análisis de manera intuitiva. Es necesario llevar a cabo este proceso previo al montaje por la ambigüedad en la historia, la falta de una lista de personajes, la extensión, la variedad de recursos vocales y corporales que deben usarse y los distintos comportamientos musicales que esta obra tiene. De igual manera, el proceso de montaje de la obra enriquece el análisis, que aborda tres aspectos: el análisis del aspecto textual, las relaciones entre música y texto, y el análisis del aspecto musical, donde están el análisis del aspecto tónico, duracional y tímbrico.

Para el análisis del aspecto textual se realizar la traducción y se consigna en tablas en donde aparece el texto en inglés, su traducción al español, aspectos relacionados con los personajes que se van encontrando, elementos simbólicos que pueden deducirse en el texto y preguntas que más adelante se resuelven para crear la sinopsis de la obra.

Para ver las distintas relaciones entre el parámetro musical, se dispone la partitura de tal manera que pueda observarse toda la obra en un solo plano. Esto permite señalar con distintas convenciones las relaciones en los parámetros tónico, duracional y tímbrico. Se extrae cada uno de los elementos que conforman estos parámetros. Se realizan tablas en las que se registran todos los elementos que se han extraído en cada uno de los parámetros.
La consulta bibliográfica se limita a las temáticas relacionadas con las enfermedades mentales y la contextualización de la vida y obra del compositor. La consulta audiovisual está relacionada con las patologías mentales y los diversos comportamientos asociados, que pueden servir de guía en el montaje de la obra.
Se realizan diarios de campo en los cuales se consignan las partes de la obra que se van estudiando para ver cómo se va construyendo el montaje. Éste último no se hace de manera lineal - siguiendo el orden establecido en la partitura - ya que el análisis permite que el intérprete decida, de acuerdo a sus capacidades y a las necesidades de la obra, cuál es el orden para abordar su realización. Por otro lado, la grabación de audio y video de los resultados que se van obteniendo en el montaje permiten dar cuenta de la evolución de la obra. Además, al ser una obra extensa, la grabación del texto recitado sirve como herramienta para ser memorizado a través de la escucha. También se utilizan dibujos que describen el texto para, a través de la imagen, tener una ayuda que permita memorizar la obra.

Marco Referencial

El análisis y el montaje dieron respuesta a preguntas que fueron surgiendo durante ambos procesos. Para esto, fue necesario no solamente el análisis de la obra, sino también investigar acerca del compositor, leer artículos relacionados con la obra, artículos acerca de enfermedades mentales y recurrir a otras fuentes como documentales y películas.
The Medium fue compuesta en 1981 para la cantante Mary Thomas. El compositor se refiere a ella como una cantante con grandes capacidades vocales e histriónicas, por esto le compuso una obra con grandes retos vocales y actorales. Ella fue miembro del ensamble de música contemporánea *Pierrot Players,* que luego se llamó *The Fires of London*, fundado por Davies y por Harrison Birtwistle en 1967. Como es difícil obtener la grabación de la obra *The Medium* hecha por Mary Thomas se puedo acceder a otros registros sonoros de la cantante interpretando obras del mismo compositor. Una de estas obras es *Miss Donnithornes Maggot*, obra para mezzo-soprano y ensamble, en la que se aprecian las capacidades interpretativas de la cantante y que, además, está relacionada con el tema de las enfermedades mentales, el cual es recurrente en varios de los trabajos de Davies. Otra obra del mismo compositor, en la cual la locura juega un papel importante, es *Eight Song for a Mad King*, para barítono y ensamble, compuesta en 1969.
En el artículo *Madness in the Music Theatre Works of Peter Maxwell Davies*, escrito por Alan E. Williams se encuentran algunas apreciaciones de la relación entre el material musical, la performancia y la locura en los tres trabajos mencionados anteriormente: *Eight Song for a Mad King, Miss Donnithornes Maggo* y *The Medium.*
Por otro lado, en el libro *Peter Maxwell Davies Studies* se encuentran varios artículos escritos por distintos autores acerca de obras del compositor. No hay ningún artículo que hable específicamente de *The Medium*, sin embargo, a través del análisis de otras piezas de Davies, se reconocen otros aspectos musicales tratados por el compositor en varias de sus obras vocales, como la relación con el aspecto religioso y su interés por la música medieval.
Se puede también acceder a información sobre el compositor a través de su página web. En este sitio se puede consultar la biografía, el catálogo de obras y los conciertos que de sus obras se hacen alrededor del mundo.

Una aproximación a otras obras para voz sola, que puede servir como anticipo al trabajo que se aborda en la obra, se puede hacer desde la interpretación y la audición de *Três cantos, para uma voz qualquer sem acompanhamento* (1978) de Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), *Haiku para voz sola en tres movimientos* (2009) de Rafael Llanos (1983), *Sola (2001)* de Rodolfo Acosta (1970), *Aria* (1958) de John Cage (1912- 1992), *Sequenza III* (1965) de Luciano Berio (1925-2003) y de *King Harald´s Saga (1979); gran ópera en tres actos para soprano sola* de Judith Weir (1954), entre otras.
Para abordar el tema de las enfermedades mentales, el documental *Uno por ciento esquizofrenia*, dirigido por Ione Hernández, presenta varios pacientes esquizofrénicos que cuentan su experiencia con la enfermedad. En el documental *Mis 15 personalidades,* producido por *Discovery Channel*, se cuenta la experiencia de una mujer que tiene Trastorno de Identidad Disociativo. Algunas páginas en internet como la página *Psicología Online* de la Clínica Psicológica de V.Mars, hablan acerca de estas dos enfermedades, sus características, síntomas y tratamientos.
Otras fuentes importantes en la creación de los personajes, que aportaron en los posibles diagnósticos, son distintas películas y series de televisión que están relacionadas con las dos patologías nombradas anteriormente. Estas son las películas *A beautiful Mind*, *Número 23* y *Shutter Island* y la serie de televisión *United State of Tara*.

El contenido del trabajo que se presenta enseguida está distribuido en tres grandes capítulos, que dan cuenta del ordenamiento seguido en el proceso metodológico. El primer capítulo es acerca del análisis del aspecto textual. En este se encuentran las hipótesis acerca de la historia y la sinopsis que se formula a partir de estas hipótesis. El texto tiene una división formal que, si bien no está definida por el compositor, se puede dividir en tres partes. Cada una de estas partes se puede ver desde tres puntos de vista: la narrativa visual, la realidad dramática y la realidad interna. Dado que no todos los personajes están definidos por el compositor, en este capítulo también se presentan las decisiones tomadas con relación a los personajes.

El segundo capítulo está dedicado a desarrollar el análisis del aspecto musical, y está dividido en tres partes. La primera parte es acerca del parámetro tónico, en el que se puede ver todo lo relacionado con las alturas. La segunda parte hace referencia al parámetro duracional, en la que se establecen relaciones entre *tempo*, velocidad y ritmo, y entre *tempo* y pulso, y se da cuenta del resultado sonoro de las diferentes relaciones. En la última parte de este capítulo se relacionan el timbre y los personajes que se fueron creando a través de la exploración sonora. Se utilizan dos categorías que surgen de este análisis: moduladores tímbricos y moduladores emocionales.

En el tercer y último capítulo se relacionan texto y música, a partir de tres recursos denominados: “Realismo dramático en la conjunción entre texto, música e intención”; “Realismo dramático en la conjunción de aspectos no textuales, música e intención” y “Reiteración entre materiales musicales y textuales”.

Al final de cada uno de los capítulos que componen este trabajo, se da cuenta de cómo se aplica el análisis de cada aspecto en el estudio y montaje de la obra.

1. ANÁLISIS DEL ASPECTO TEXTUAL

El análisis de este aspecto se hace para poder definir qué es lo que ocurre en la historia y a través de cuántos y cuáles personajes. Derivado de esto se establecen tres conceptos: realidad dramática, narrativa visual y realidad interna. La narrativa visual son las acciones que la cantante realiza, la historia vista de manera objetiva; la realidad dramática se refiere a la interpretación de la historia que se lee en la obra, por parte de quien la canta; la realidad interna es lo que el personaje ve, es la subjetividad del personaje central. Estos conceptos se desarrollan más adelante.
De igual manera este análisis permite establecer una división formal de la pieza que no está indicada directamente por el compositor.

El texto de *The Medium* fue escrito por Peter Maxwell Davies, el compositor de la obra. Otras obras como *The Martyrdom of St Magnus*, compuesta en 1976, también cuenta con textos de su autoría, pero basados en la novela *Magnus* del poeta católico orcadiano George Mackay Brown, quien colaboró con varios de sus poemas en obras de Davies.

El proceso llevado a cabo para este análisis es el siguiente:

- Transcripción y traducción del texto y de las anotaciones hechas por el compositor acerca del timbre y los gestos corporales. (Ver anexo 1)
- Formulación de hipótesis acerca de qué sucedía en la historia.
- Formulación de hipótesis acerca de personajes.
- Consulta de documentos acerca de enfermedades mentales y conversación con una psiquiatra. Esto permite argumentar algunas de las hipótesis que se elaboran.
- Elaboración de una lista de los personajes y las relaciones entre ellos. En la partitura están indicados algunos de estos, los demás se deducen.
- Formulación de la sinopsis de la historia a partir de las hipótesis elaboradas y de las decisiones interpretativas.
- Aproximación a dos conceptos para el análisis de este aspecto: narrativa visual y realidad dramática. Durante el proceso de montaje y elaboración del trabajo escrito, surge el concepto de realidad interna[1].
- División formal de la obra en tres partes: Diálogo con personajes tácitos, diálogo entre personajes explícitos y monólogo.

A partir de los materiales extraídos en el proceso descrito anteriormente se formulan los contenidos de este capítulo. Este proceso está descrito de manera cronológica pero los contenidos del capítulo no aparecen en el mismo orden del proceso antes mencionado.

[1] Los conceptos de narrativa visual, realidad dramática y realidad interna, surgieron a partir de este análisis, no fueron tomados de ninguna fuente externa.

1.1 HIPÓTESIS ACERCA DE LA HISTORIA

Al ser una obra ambigua, es necesario hacer varias hipótesis acerca de lo que sucede en la historia. Al tomar una de estas hipótesis como pilar para la construcción de la versión que se hace en vivo, no se desconocen las múltiples interpretaciones que de la obra se pueden hacer.
Se formulan entonces tres ideas generales a cerca de lo que puede tratarse la historia:

- La obra es acerca de una médium
- La obra es acerca de una mujer que es médium y es una paciente psiquiátrica (es decir se mantiene la ambigüedad)
- La obra es acerca de una paciente psiquiátrica

A partir de estas ideas generales se formulan las siguientes hipótesis. Algunas de estas surgen durante el análisis, otras en el proceso de montaje y otras en el proceso de redacción de este documento. Las hipótesis son las siguientes:

1. Es una médium que trabaja prediciéndole el futuro a las personas.
2. Ella está en un medio religioso en donde el sexo no es permitido, es decir probablemente es una monja. Tiene relaciones con alguien y la culpabilidad le hace creer que es una violación. Se va a suicidar por ese hecho.
3. Son distintas historias. Ella es una médium y todas las historias que lee en las manos de sus clientes y a través de la mediación con espíritus, la trastornan y la vuelven una paciente psicótica.
4. Ella nunca quedó embarazada ni tuvo un hijo. Tiene un trastorno mental que hace que crea que fue violada y que tuvo un hijo al que mató.
5. Ella ha sido violada y queda embarazada. Pierde a su hijo por un aborto o lo mata luego de que nació. Lo mata por ser producto de una violación o por que es un niño con malformaciones. Es condenada a la silla eléctrica por este hecho.
6. Ella ha sido violada. Esto desata un desorden mental en ella. Se enamora de su violador y cree haber tenido un hijo. Enloquece por no encontrar ni a su hijo ni a su supuesto esposo que en realidad es el hombre que la violó. Durante la obra no se da cuenta de que la violaron, sólo hasta el final es consciente de esto.

A raíz de la hipótesis 6 y el texto de la obra se elabora la siguiente sinopsis.

1.2 SINOPSIS

The Medium inicia en una aparente feria en la que una mujer lee la mano a diferentes clientes. Sin embargo desde el principio se comporta extrañamente, lo que podría sugerir que estamos escuchando su mundo imaginario. A medida que la obra se va desarrollando, este mundo imaginario se vuelve mas intenso, violento y macabro, a través del fanatismo religioso y la fantasía sexual.
La mujer en la historia se encuentra en un hospital psiquiátrico. Está allí luego de haber sido violada. Se enamora de su violador y cree haber tenido un hijo con él. Al no encontrar ni a su hijo ni a su supuesto esposo que en realidad es su violador, pierde el control de sus actos. La mujer cree ser la asesina de su hijo. Es por esto que al final, imagina que está siendo condenada a la silla eléctrica, pero en realidad ha sido llevada al hospital para recibir tratamiento con terapia de choques eléctricos. Al final se dá cuenta que fué violada y que por esta razón se encontraba recibiendo tratamiento psiquiátrico.

1.3 PERSONAJES

La realidad dramática que se define establece que hay un único personaje que es ella, mientras que la narrativa visual nos plantea una variedad de personajes. Las categorías en las que se clasifican los personajes son: personajes en la partitura y personajes deducidos. A partir de esto se hace otra clasificación en personajes tácitos y personajes explícitos. Los explícitos se dividen en dinámicos y estáticos.

Personajes en la partitura: indicados en la partitura	**Personajes deducidos:** no indicados en la partitura
• Médium • Los clientes • Espíritus de perro y cangrejo • La señora • La criada - Mary • La niña • El espíritu masculino	• Ella misma • Los médicos

Los personajes deducidos son una decisión interpretativa. En ningún lugar en la pieza el compositor hace referencia a estos personajes. No está indicada la presencia de los médicos, y cuando aclara que debe ser como ella (*as herself*) podría estar indicando que es como la médium. Es posible que no exista una diferencia entre ella misma y la médium, sin embargo para esta interpretación se decide que los dos personajes son diferentes. A partir de estos personajes es que se argumenta la realidad dramática, es decir el hecho de que se trata de una paciente psiquiátrica y no de una médium, pues de no existir los médicos ni ella misma, la obra se trataría de una médium que lee el pasado y predice el futuro, y no de una mujer con un desorden mental.

Personajes tácitos: no son personificados.	**Personajes explícitos:** son personificados.
• Los clientes • Los médicos	**Personajes dinámicos:** el único personaje dinámico es ella misma. A lo largo de la obra es la única que sufre transformaciones que son dadas a través de lo que les sucede a los otros personajes. Además de sufrir transformaciones, ella va entendiendo qué fue lo que pasó. **Personajes estáticos:** son los que permiten la transformación del personaje dinámico. Estos son: la médium, la señora, la criada (Mary), la niña, el espíritu masculino y los espíritus de perro y cangrejo.

1.4 ESTRUCTURA DEL TEXTO

Se detectan tres tipos de relaciones entre personajes, lo que permite hacer una fragmentación de la obra en tres partes. Primero se hace evidente que hay una sección central en la obra en la que se establecen diálogos entre personajes explícitos. Luego se identifica que la parte anterior a ésta, también establece diálogos pero no entre dos personajes explícitos sino entre personajes tácitos. Al final se reconoce la existencia de un monólogo. A partir de esto se nombran de la siguiente manera: Parte I- Diálogo con personajes tácitos, Parte II- Diálogos entre personajes explícitos y Parte III- Monólogo.

Entendiendo la estructura del texto y la sinopsis, se analiza el contenido del texto que el autor da. Para este análisis se elaboraran tres conceptos: narrativa visual, realidad dramática y realidad interna. La narrativa visual es el texto dado por el autor en la obra. A partir de ésta se crean, como acto interpretativo, una realidad dramática que es la interpretación que se hace de la narrativa visual y una realidad interna que es la subjetividad del personaje en la obra. En este sentido, la realidad dramática es una proyección de la narrativa visual y la realidad interna una proyección de la realidad dramática.

A continuación está un resumen de la narrativa visual, y una tabla con la narrativa visual desglosada, la realidad interna y la realidad dramática de cada una de las tres partes en las que se divide la obra.

La obra no presenta actos ni secciones establecidas por el compositor. A lo largo de la pieza hay barras dobles que sirven como puntos de articulación. Estos fragmentos delimitados por las barras dobles se denominan tramos. Se añade en la partitura esta nomenclatura, para facilitar la ubicación.

1.4.1 Parte I - Diálogo con personajes tácitos

De páginas 1 a 11. Tramos 1 a 29.

En esta sección, ella es una médium. Primero lee la mano de algunos clientes. Luego se queda sola en su stand y se comunica con un espíritu que después la viola. Ahora, ella cree ver un bebé monstruoso que se le acerca y la quiere atacar. De repente trata de retomar el control y adquiere la personalidad de una señora que le está hablando a su criada acerca de la comida. Trata de retomar el control y de justificar su estado mental. Luego intenta comunicarse con algunos espíritus en una aparente sesión espiritista.

Narrativa visual (acciones que la cantante realiza)	**Realidad dramática** (lo que significa)	**Realidad interna** (lo que ella cree)
La médium lee la mano de 3 clientes. Al primero le dice que vive como una bestia, que ha despreciado sus orígenes, lo ofende. Luego le dice a este mismo cliente que va a ser bendecido con un hijo. Al segundo cliente, que es una mujer, no le predice nada, simplemente le alaga las manos. Al tercer cliente le dice que tendrá una vida larga y saludable.	Ella está en un hospital psiquiátrico y empieza a recordar un suceso a través de delirios en los que cree tener tres clientes a los que les lee la mano.	Ella cree estar en una feria en donde es una médium que lee las manos de tres clientes y se comunica con espíritus.
Unos espíritus aparecen y la médium pregunta quién está allí. Luego se dirige a uno de estos espíritus, ella le dice que él es su buen ángel. La mujer dice que ella está aludiendo a un fenómeno conocido, a un imago, a un eidolon o a seres de otra dimensión. Luego le pide a este espíritu que le de la nux vómica y las sales para oler.	Los aparentes espíritus son los médicos que llegaron a ver como está. Le están dando drogas para tratarla. Es por esto que ella alude a la nux vomica y las sales para oler. La primera es un estimulante del sistema nervioso central, y la segunda sirve para los desmayos y el dolor de cabeza.	Está delirando. Tales espíritus son sólo producto de su imaginación. Cuando habla del "buen ángel" se refiere al hombre que la violó. Ella cree que su violador es en realidad su esposo, es por esto que lo llama así.

Ella es violada. Luego baila un vals con el espíritu. El espíritu con el que baila le pregunta acerca del paradero de su hijo. Ella no sabe nada acerca de esto.	Tiene un ataque de histeria, luego delira.	Ella cree estar teniendo relaciones sexuales con el hombre que la violó, del cual ella se enamoró y considera su esposo. Es por esto que baila el vals con él.
Es atacada por un bebé monstruoso.	Está delirando.	Cree ver un bebé monstruoso que la va a atacar.
Se habla a si misma, diciéndose que no permitirá que tales espectros se comuniquen con ella.	Trata de calmarse y no cree que está loca.	Se da cuenta que acaba de perder el control de su mente.
Se dirige al público como si les estuviera dando una lección a niños de escuela. Luego se indispone.	Está justificando lo que le acabó de pasar, diciendo que esto es una cosa sobre natural, que no tiene que ver con su estado mental.	Ella ve en el público unos niños a los cuales les está dando una lección.
Aparecen la señora y la criada. La criada le sirve la comida a la señora, pero ella no sabe qué está comiendo.	En su delirio personifica a una señora y su criada.	Está delirando, no puede controlar sus pensamientos.
Ella pierde el control y no quiere evidenciar su estado mental. Luego dice que está suficientemente recuperada como para ser capaz de continuar a la siguiente etapa.	Se da cuenta que ha perdido el control de su mente. No quiere evidenciar su locura.	Se da cuenta que tuvo un episodio psicótico. Trata de demostrar que no está loca
La señora le pide a la criada que recoja los platos.	Sigue personificando a la mujer y a la criada.	Está delirando, no puede controlar sus pensamientos.
Habla en términos médicos, diciendo que ningún doctor podrá sospechar de su estado mental.	Imita a los médicos a través de los diagnósticos que le han hecho.	Cree ser un médico. Se autodiagnostica.

Ella ve algunas personas sentadas alrededor de una mesa. Estas personas no la van a acusar.	Los que están sentados alrededor de la mesa son los médicos. La están observando como si estuvieran en junta médica.	Ella cree ver unas personas que le van a ayudar a mediar con los espíritus. Está delirando.
Toma las manos de las personas que están sentadas alrededor de la mesa. Luego llama a unos espíritus.	Se encuentra reunida con los médicos.	Ella cree que está invocando espíritus.
Un espíritu aparece. Ella huye temerosa y gritando.	Inicia un nuevo delirio.	Ve a los médicos, por eso sale corriendo y trata de ahuyentarlos con sus manos. Ella cree que hay un espíritu que la ataca.

1.4.2 Parte II - Diálogos entre personajes explícitos

De páginas 11 a 17. Tramos 30'a 58.

En esta sección aparecen los personajes indicados en la partitura y que son explícitos es decir son personificados por la cantante. Siempre se entabla una conversación entre dos personajes. La primera conversación es entre la criada y la señora. Ellas hablan acerca de la pérdida de una niña. Luego la segunda conversación, es entre ella y la niña. Esta niña está sustituyendo a la supuesta hija de la mujer. Al final, en la tercera conversación que es entre ella y el espíritu masculino, Ella va a suicidarse pero el espíritu impide que lo haga. Él la golpea y la trata mal.

Narrativa visual	**Realidad dramática**	**Realidad interna**
Conversación entre la criada y la señora La criada le explica a la señora dónde estaban ella y la niña. La señora le pide que se controle. La criada le cuenta que encontró a la niña boca abajo en los arbustos. Luego la criada le muestra un pañuelo que encontró con sangre. Este pañuelo es de la señora. La criada siente miedo al decirle esto, porque no la quiere culpar de lo que le pasó a la niña. La criada le pregunta a la señora si la niña está bien. Luego, la señora la insulta por culparla	Está delirando. En medio de su delirio, describe algunos eventos de la violación.	Su delirio hace que actúe como una criada y una señora. No lo hace conscientemente.
Ella trata de convencerse de que nada malo sucede. Pregunta si hay un espíritu. Luego imita el sonido de una trompeta.	Trata de retomar el control y vuelve a delirar.	Se da cuenta de que acaba de tener un episodio psicótico en el que estaba delirando. Se siente mal por esto.

Conversación entre ella y la niña La niña le dice que no se preocupe, que todo está bien allá arriba, allá la gente la trata bien y la cuidan. Ella, la mujer, no sabe con certeza quién es la persona que le está hablando. La niña le dice que ella no es la que fue enviada antes, que ella está sustituyendo a la verdadera niña. La verdadera niña fue llevada a Coventry. La supuesta niña le habla a la mujer acerca de su hijo y de su familia, a lo que la mujer responde diciéndole que ella no tiene ni hijo ni familia. La niña le dice que allá arriba ella los tiene. La mujer entonces dice, que no es cierto lo que están diciendo de ella, pero no termina de completar su idea, pues es interrumpida por la niña, que dice ser un *Changeling.*	Está delirando. A través de esta conversación trata de entender si tuvo familia, si tuvo una hija y si tiene esposo.	Ella cree estar hablando con su supuesta hija.
La mujer descubre un cuchillo entre sus piernas. Luego en términos médicos dice que todo lo que ha sucedido ocurrió en una catalepsia y que está relacionado con un fantasma. Dice que ella ha estado perdida del mundo.	Está recordando su violación y el cuchillo entre sus piernas simboliza el pene del hombre que la violó. Luego se da cuenta de que de nuevo ha tenido un episodio en el que ha delirado.	Cree ver un cuchillo entre sus piernas. Trata de justificar el estado de su mente, se da cuenta que estaba delirando. Cuando dice que ha estado perdida del mundo, se refiere a su locura.
Conversación entre ella y el espíritu masculino Ella está elevando una plegaria a San Ignacio. En sus manos tiene un cáliz que eleva ofreciéndolo a Dios. El espíritu masculino detiene a la mujer, pues aparentemente ella se va a suicidar. El le dice que si se suicida no será vestida con túnicas de luz, es decir, no irá al	Está delirando. El cáliz es en realidad el cuchillo con el que quiere suicidarse. Hay varias alusiones a ritos de la iglesia católica como la elevación del cáliz. También hay algunos rasgos de la iglesia protestante como cierto tipo de predicas que hace el espíritu masculino.	Cree estar hablando con el hombre que la violó, al que considera su esposo.

cielo. Después ella se arrodilla, y palmeando sus manos canta una plegaria a Cristo. Luego el espíritu masculino la ofende y la golpea. Dice que esos fantasmas no son sus hermanas, son la camada de Satanás. La mujer le dice que ellas son su rebaño. Luego el espíritu masculino le dice que no puede suicidarse, pues si lo hace nadie será santificado. La mujer describe el lugar donde está, es un lugar sucio donde la tratan mal. El espíritu masculino le dice a ella que es su novia elegida y santificada. Le pide que haga algo en nombre de él o que si no la golpeará. La mujer rompe en llanto y le pide misericordia, le dice que hará lo que él le pide.	Encontramos también un himno que alude a la iglesia anglicana.	

1.4.3 Parte III - Monólogo

De páginas 17 a 24. Tramos 60 a 95

El monólogo inicia con la mujer en el piso lamentándose por las agresiones recibidas por el espíritu masculino. Luego ella empieza a ver espíritus que están flotando alrededor. Es poseída por dos espíritus, el de un cachorro y el de un cangrejo. A través de estos ofende, insulta y amenaza a la gente. Le pide a Dios que la proteja luego de que los espíritus se van. Cree estar perdiendo su alma. Se siente sola y vacía. Luego dice estar cubierta con estricnina y parece estar entendiendo qué es lo que ha sucedido. Ella quiere proteger a su supuesto bebe. Al final nombra a un violador.

Narrativa visual	**Realidad dramática**	**Realidad interna**
Ella está en el piso exhausta luego de los golpes que recibió. Llora y se lamenta. Luego aparecen los espíritus. Ella describe el comportamiento de éstos. Describe las cosas que están sucediendo: la mesa, las ventanas y la puerta se están moviendo, ella escucha voces, campanas y pasos. Dice estar siendo invadida por las hordas del infierno. Luego escupe diciendo que ese ectoplasma la está atragantando. Dice que este ectoplasma sabe a Stilton. Ve un cachorro al que llama. Se da cuenta de que es un sabueso, un lobo que la quiere atacar. Se defiende.	Entran de nuevo los médicos a darle las medicinas. Ella escupe las medicinas, pero cree que es un ectoplasma. Los médicos la quieren tomar para acostarla en la cama, pues antes estaba tirada en el piso, ella trata de defenderse pues cree que la están atacando.	Cree que de nuevo unos espíritus se van a comunicar con ella y escupe el ectoplasma que la está atragantando. En su delirio ve un perro que luego la ataca.
Ella ladra como un perro. Insulta a la gente que está ahí. Les dice que se burlaron de ella. Luego de nuevo dice ser un *Changeling.* Dice ser el inocente cordero de Dios que se sacrificó por la humanidad, pero que ahora Dios la ha enviado ahí para infectarlos a todos con su delirio.	Está delirando. Tiene un ataque de histeria. Durante este ataque insulta a los médicos.	Ella cree estar siendo poseída por el espíritu de un cachorro. A través de éste ofende a la gente.

Luego, tirada en el suelo, palmotea como si tuviera pinzas de cangrejo, respira fuertemente y sus pies se mueven rápidamente sin desplazarse. Le dice a la gente, que será un cáncer que invadirá a todos, para con esto cobrar venganza.	Está tratando de defenderse de los médicos. Los ofende.	Ella cree estar siendo poseída por el espíritu de un cangrejo. Amenaza a las personas.
Los espíritus la dejan, ella yace en el piso recuperándose.	Los médicos salen del cuarto.	Ella está recuperándose del ataque que acabó de tener.
Se sienta, y con los ojos cerrados le pide a Dios que la defienda de sus enemigos. Se da cuenta que los espíritus se han ido y la han dejado en paz. Empieza a examinar su nariz, se saca los mocos y los mira con curiosidad.	Está sola en su cuarto. Reza para que Dios la defienda de aquellos que quieren hacerle daño. Luego se da cuenta que no hay nadie	Siente miedo. Trata de tranquilizarse. No ve a nadie alrededor, por lo que cree que los espíritus la dejaron en paz.
Ve una forma blanca. No sabe bien que es, pregunta si es una respuesta a su plegaria o si es un espíritu visible. Empieza a arrodillarse de manera involuntaria. Su cuerpo está siendo dirigido hacia una luz blanca. Es un espíritu que se la está llevando. Ella le pide a este espíritu que tome su alma. Su alma se desprende. Luego ella siente frío. Se siente vacía. Ella se sienta en el piso, y como una niña dice ser un *Changeling.* Luego le pide a San Ignacio que la ayude.	Puede estar viendo cualquier luz del cuarto que se encendió. Cuando le pide a esa luz blanca que tome su alma, está delirando.	Cree ver un espíritu. Cree que éste se ha llevado su alma. Se siente mal porque siente que no tiene alma. Cuando le pide ayuda a San Ignacio, lo hace porque de nuevo se ha dado cuenta que ha delirado.
De nuevo ha sido cubierta con una sustancia. En este caso es estricnina venenosa. Ofende a la gente que se encuentra ahí. Les dice que así como ella está en este momento, todos estarán en algún momento, por no haberla dado la bienvenida esto les pasará.	Le han dado medicinas otra vez. Ofende a los médicos.	Empieza a darse cuenta de su tratamiento y va descubriendo algunas cosas al respecto. Cree que esta estricnina es lo que la ha enloquecido.

Dice que ha recibido mensajes que han sido comunicados por los espíritus, pero no especifica cuales son estos mensajes. Luego dice que su tiempo se ha terminado y que está lista. Siente su cabeza afeitada. Pregunta si va a ser una monja. Siente los audífonos sobre su cabeza.	Los médicos la están llevando para prepararla para una terapia de choques eléctricos, es por esto que le afeitan la cabeza. Los audífonos sobre sus sienes, son los instrumentos usados para la terapia.	Cree que la está arreglando porque va a ser una monja.
En pánico le dice a la gente que ellos no pueden tener su maleta porque ahí está su hijo, y que ella lo ha protegido de ellos. Luego confundida, no sabe si en su maleta tiene a su hijo a un cachorro o a un cangrejo. Al final va a nombrar otro objeto que puede estar en su maleta, pero no lo dice.	Los médicos se están llevando algunas de sus cosas. Terminan de ubicarla en la silla para hacerle la terapia.	Cree que los espíritus se llevan la maleta donde tiene a su hijo.
Le dice a la gente que no la ayudaron cuando ella se los pidió Les dice a los demás que están a salvo. También dice que ellos, es decir quienes la están agarrando la entierran cada vez y que la máquina con la que le van a hacer la terapia la convierte en un perro, en un cangrejo, y en otro objeto que de nuevo no dice que es.	Les sigue hablando a los médicos. Cuando dice que ellos los entierran cada vez, les habla a otros pacientes a los cuales también les están haciendo terapia. Cuando dice que la máquina la convierte a ella en perro, en cangrejo y en el objeto que no nombra, es cuando le practican una descarga eléctrica en la terapia de choques.	Ella se da cuenta de que está en tratamiento y dice que se lo están practicando por su propio bien, pues eso es lo que dicen los médicos.
Le habla a su esposo. Ella escucha el sonido de su canción de la canción de ellos dos. Dice que sus hijos heredarán la Tierra.	Delira. Cree ver a su supuesto esposo.	Cree ver a su esposo.
Ve la máquina con la que le han hecho la terapia y siente fetiche por ésta. Repite la palabra violador. Primero de manera tranquila, y luego convirtiendo esto en un llanto demente.	Se da cuenta que la violaron y que estuvo interna en un hospital psiquiátrico, lo que hace que rompa en llanto de manera desgarrada.	Se da cuenta de todo lo que ha sucedido. Entiende que ha sido violada, y que el Ángel, que siempre ha creído es su esposo, es en realidad el violador.

Se reconocen algunos elementos simbólicos de la obra que se pueden ver en detalle en el Apéndice 1

1.5 GLOSARIO

- **Changeling:** Un *changeling* es una criatura de la mitología de Europa Oriental. Es el hijo de un hada, duende, elfo u otra creatura legendaria, que ha remplazado a un humano. Es un ser común en la literatura medieval en donde asociaba un *Changeling* con personas que sufrían algún tipo de retraso mental o de malformación física. Muchas veces se cree que las hadas son las que hacen este intercambio de un bebe saludable, por un bebe monstruoso.
- **Coventry:** Ciudad en el reino unido, sacrificada durante la Segunda Guerra Mundial. Se utiliza también idiomáticamente para decir que alguien fue exiliado.
- **Ectoplasma:** Supuesta emanación material de un médium, con la que se dice que se forman apariencias de fragmentos orgánicos, seres vivos o cosas.
- **Eidolon:** Los antiguos griegos imaginaban el *eidolon* como un doble fantasmal de la forma humana
- **Estricnina:** Alcaloide que se extrae de ciertos vegetales, como la nuez vómica. Es un veneno muy activo. Una dosis baja o modera de estricnina puede generar agitación, temor, miedo, inquietud, espasmos musculares dolorosos, arqueo del cuello y de la espalda de manera involuntaria, rigidez en brazos y piernas, tensión en la mandíbula, dificultad para respirar, fiebre entre otras. Una dosis alta puede causar la muerte por falla respiratoria.
- **Imago:** En el psicoanálisis, persona ideal que tiene su imagen en el progenitor de sexo contrario.
- **Nux vomical:** Estimulante del sistema nervioso central. De esta se extrae la estricnina.
- **Sal volátil:** Es una sal cuya composición química es $(NH_4)_2CO_3$ con esta se hacen las sales para oler, que sirven para los desmayos y el dolor de cabeza.
- **Stilton:** Es un tipo de queso inglés. Queso azul.

2. ANÁLISIS DEL ASPECTO MUSICAL

En el aspecto musical se analizan los parámetros tónico, duracional y tímbrico.

2.1 ANÁLISIS DEL PARÁMETRO TÓNICO[2]

El proceso que se lleva a cabo para el análisis de este aspecto es:

- Extracción de material tónico de la partitura a un formato en el que sólo esté representado este parámetro y donde sea posible ver el desenvolvimiento tónico de la pieza en una sola hoja.

- Se observa que algunos de los tramos descritos en el capitulo 1 tienen armadura, cosa que resulta llamativa al tratarse de una pieza atonal. Al analizar estos tramos se puede apreciar que algunos de los comportamientos que hay son tonales, modales e incluso atonales. Los tramos con armadura y comportamiento atonal son: 46, 74, 75 78, 85, 93 y 94.

- La disposición del material tónico luego de la extracción, permite encontrar similitudes, igualdades y diferencias. Se señalan éstas, para luego extraerlas del diagrama y analizarlas.

- Se encuentran arpegios que tienen las mismas alturas, pero que en muchos casos aparecen en orden distinto. También se encuentran arpegios que evidentemente están relacionados o que son expresiones de la misma idea en donde alguna de las notas cambia. Por ejemplo BbCD y BCD pueden entenderse como dos sonoridades distintas, pero en este contexto parecen referirse a la misma idea, con una pequeña variación. Por esta razón se agrupan así. La agrupación se hace de manera intuitiva tras la experiencia sonora, luego se supo que tiene que ver con el concepto de clase nominal[3]. El concepto de clase nominal, se usa sólo para hacer referencia a los grupos, para denominarlos, es decir, no se hace un análisis a través de la clase nominal.

---

2 Parámetro tónico se refiere a los aspectos relacionados con alturas en contextos atonales, tonales o modales.

3 Clase nominal: Clasificación de notas por grupos, en donde las alteraciones de éstas no excluyen la pertenencia a un grupo. Por ejemplo G, G# y Gb hacen parte de la misma clase nominal. La notación para hacer referencia a la clase nominal, será <nc>. Este concepto se toma a partir de la teoría de conjuntos. Es importante aclara que no se hizo un análisis a partir de la teoría de conjuntos.

2.1.1 Grupos de clase nominal.
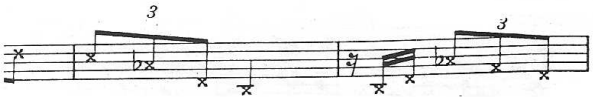
Los grupos de la clase nominal encontrados y sus transformaciones son:

Grupo 1 nc <BDFAC>: BDFAC, BDFAbC.
Grupo 2 nc <DFAC>: DFAC, DFAbC, DbFAC, DbFAbC
Grupo 3 nc <FACE>: FAbCE, FACEb, FAbCEb, FAbCbEb, F#A#C#E#
Grupo 4 nc <BCD>: BCD, BbCD, BbCDb, BC#D.
Grupo 5 nc <CEG>: CebGb, CbEbG.
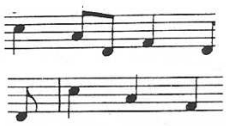
Algunos de los grupos de clase nominal son acordes mayores, menores aumentados o disminuidos, que no necesariamente hacen parte de un contexto tonal.

A continuación se dan ejemplos de las apariciones de estas variaciones en la partitura y sus ubicaciones.
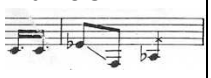
Grupo 1 nc <BDFAC>: BDFAC con 2 apariciones (tramos 1 y 2), BDFAbC con 7 apariciones (tramo 1,14, 39, 57 y 68)

BDFAC	**BDFAbC**
Tramo 1  tramo 2 	tramo 1  tramo 68 
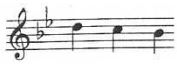
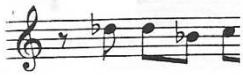
Grupo 2 nc <DFAC>: DFAC aparece 6 veces (tramos 18, 20, 47, 51 y 82), DFAbC aparece 20 veces (tramos 20, 23, 25, 27, 34, 36, 47, 53, 57, 60, y 61) DbFAC aparece 2 veces (tramos 23 y 81) y DbFAbC que aparece 10 veces (tramos 17, 19, 20, 23 y 54)

DFAC	**DFAbC**	**DbFAC**	**DbFAbC**
Tramo 18  Tramo 82 	Tramo 20  Tramo 61 	Tramo 23  Tramo 81 	Tramo 17  Tramo54 

Grupo 3 nc <FACE>: FAbCE aparece1 vez (tramo 25), FACEb aparece 6 veces (tramos 29, 30, 31 y 47) FAbCEb tiene 16 apariciones (tramos 3, 4, 17, 22, 25, 26, 27, 30, 32, 35, 36, 39, 47, 53 y 91) FAbCbEb aparece 3 veces (tramos 4, 35-36) y F#A#C#E# una vez (tramo94)

FAbCEb	**FACEb**	**FAbCEb**	**FAbCbEb**	**F#A#C#E#**
Tramo 25 	Tramo 29  Tramo 47 	Tramo 3  Tramo 91 	Tramo 4  Tramo 35 	Tramo 94 La armadura de este compás es F#C#G#D#A#E#B# 

Grupo 4 nc <BCD>: BCD aparece 8 veces (tramos 1, 4, 15, 18 y 25) BbCD aparece 10 veces (tramos 1, 25, 40, 42, 49, 52 y 70) BbCDb aparece 6 veces (tramos 1, 17, 18, 25, 27 y 29) y BC#D una vez (tramo 13).

BCD	**BbCD**	**BbCDb**	**BC#D**
Tramo 1  Tramo 25 	Tramo 1  Tramo 70 	Tramo 18  Tramo 29 	Tramo 13 

Grupo 5 nc <CEG>: CEbGb aparece 17 veces (tramos 17, 24, 25, 30, 32, 36, 39, 47, 56, 62, 67, 82 y 83) CbEbG 1 vez en tramo 36.

CEbGb	**CbEbG**
Tramo 17  Tramo 82 	Tramo 36 

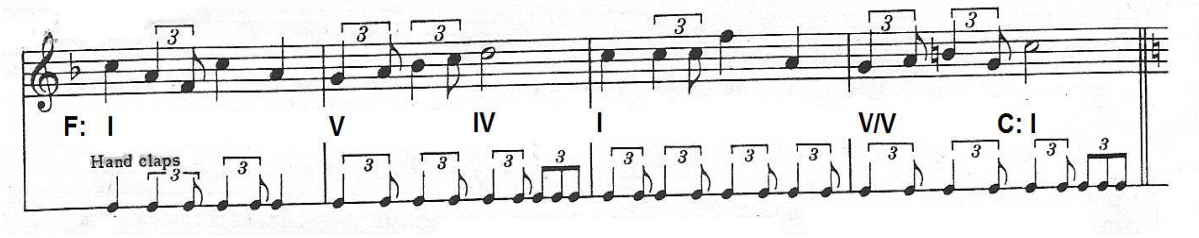
En algunos casos hay personajes tipificados por grupos de clase nominal. Por ejemplo en la conversación entre la criada y señora, la criada canta los grupos nc<FACE> y nc<CEG>. Esto lo podemos ver entre los tramos 30 y 37 en las intervenciones de la criada. A su vez encontramos situaciones de ella misma tipificadas por los grupos de clase nominal. Cuando ella habla en términos médicos por ejemplo canta los grupos de clase nominal nc<DFAC>, nc<FACE> y nc<CEG>. En tramos 27 y 47 podemos encontrar estos grupos.

A pesar de que parte del material tónico de los tramos de comportamiento tonal y modal están incluidos en las clases nominales se han estudiado, ameritan un comentario específico. A continuación se dará paso a los tramos con comportamiento tonal y modal.

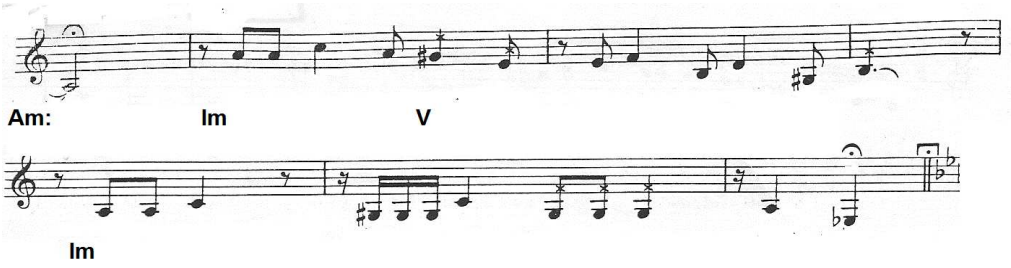
2.1.2 Tramos con comportamiento tonal y modal

Los tramos con armadura y comportamiento tonal son: 50 (F), 52 (Fm), 70 (Bb), 72 (C#m). El comportamiento tonal de estos tramos se da por las relaciones de tensión y relajación de la melodía, que permiten generar la sensación de comportamientos armónicos tonales y la sensación de progresión armónica.

El ejemplo a continuación se encuentra en el tramo 52.



También encontramos dos tramos más que presentan comportamiento tonal pero que no tienen armadura. Estos son el tramo 77 y 88. En éstos, se pueden observar ciertas tensiones que nos llevan a decir que se comportan de manera tonal, sin embrago, en ninguno de los dos se resuelve a la tonalidad del principio o se modula a otra, queda inconclusa la resolución.
El ejemplo a continuación se encuentra en el tramo 77.
Parece tener un comportamiento tonal; moviéndose entre el I y V grados. Al final no resuelve al I grado si no que queda inconcluso.
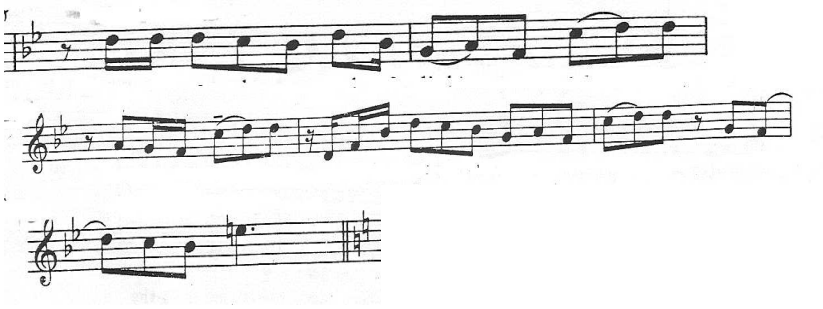


Los tramos con comportamiento modal son: 40, 42, 48, 76 y 80. Los tramos 40, 42 y 76 tienen armadura al principio. En algunos casos, se llega a la conclusión de que son modales, más por la sonoridad y la sensación modal general que porque en realidad se evidencie claramente un modo específico. El uso modal no es del tipo eclesiástico que tradicionalmente conocemos. Probablemente tiene que ver con un uso particular de la música eclesiástica en Inglaterra, diferenciada del resto de Europa, o con usos de la modalidad en música popular. Luego de una estancia en Roma durante 18 meses de estudio con Gofferdo Petrassi, Davies vuelve a Manchester dedicándose al estudio de la música coral del renacimiento en Inglaterra especialmente la obra de Orlando Gibbons, Thomas

Tallis y William Byrd. Estudia el Liber Usualis y pasa mucho tiempo en Roma escuchando, de primera mano, la obras de Giovanni Pierluigi da Palestrina y Tomás Luis de Victoria en el monasterio benedictino en el monte Aventine. El uso de este tipo de sonoridad, puede estar influenciado por estas experiencias sonoras.

A continuación encontramos algunos ejemplos.
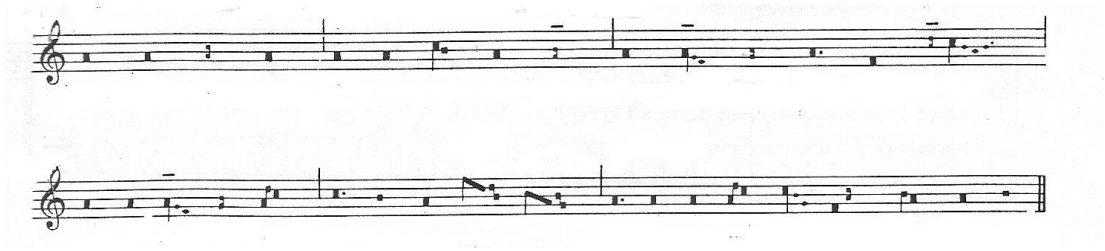
Tramo 40

En el siguiente tramo, la armadura con la evidente centricidad del D sugiere un D frigio. Sin embargo, nunca suena el Eb y al final concluye en E becuadro para empalmar a la siguiente sección.



Los tramos 48 y 80 están escritos en neumas. Son modales y giran alrededor de la nota A. Visto desde una perspectiva de modalidad eclesiástica podríamos decir que la nota A es la tenor, asumiendo entonces que el modo es dórico; sin embargo no termina en la nota D. Puede también ser hipofrigio o hipolidio asumiendo A como tenor, pero tampoco concluye en E o F. Hay una sensación modal que no está definida por un modo eclesiástico.

Tramo 48



En el análisis de este parámetro se puede apreciar la variedad de estilos que utiliza el compositor, incluso en una sola pieza. Sus primeras obras suelen usar técnicas seriales a veces combinadas con métodos de composición medievales y renacentistas. Por otro lado, utiliza a menudo en sus obras fragmentos de canto llano como fuente básica de material para ser adaptado y desarrollado de diversas formas. *Taverner, su primera ópera,* demuestra una vez más su interés en la música del Renacimiento, tomando como tema al compositor John Taverner, y consta de partes que se asemejan a las formas renacentistas.

2.1.3 Aplicaciones del análisis del parámetro tónico

El análisis previo al montaje de los grupos de clase nominal, ayuda a crear relaciones entre las diferentes sonoridades y sus variaciones, esto facilita el proceso de estudio y memorización y al mismo tiempo permite no caer en confusiones por las pequeñas diferencias que hay entre las variaciones de los grupos de clase nominal.
Además se encontrar que hay personajes o situaciones tipificados por ciertas clases nominales.
Este trabajo previo analítico permite que el estudio este enfocado hacia algo coherente y contundente y que no sea una memorización de líneas melódicas.

2.2 ANÁLISIS DEL PARÁMETRO DURACIONAL[4]

El proceso para el análisis de este aspecto es:

- Se identifica la existencia de distintos *tempi* a lo largo de la pieza. Se extraen esos *tempi* y se elabora una línea de tiempo. (Anexo 3)

- Se extraen los materiales rítmicos agrupados por indicación de *tempo*, buscando encontrar relaciones de duplicación o triplicacion en la velocidad. Esto se hace comprarando los materiales ritmicos de acuerdo a 6 grupos que se crean. Los grupos son:

    - Grupo 1: tramos con *tempo* ♪ = 60, 90 y 120
    - Grupo 2: tramos con *tempo* ♪ = 66 y 132
    - Grupo 3: tramos con *tempo* ♪ = 90 y ♩ =90
    - Grupo 4: tramos con *tempo* ♪ = 112 y ♩ 112
    - Grupo 5: tramos con *tempo* ♩ = 80 y 120
    - Grupo 6: ♪ = 72, ♪ = 92, ♪ = 100 y ♩. = 100

En el grupo 6 no hay relaciones de duplicacion o triplicación. Este se establece con los *tempi* que no presentan las relaciones antes mencionadas con ningun otro *tempo.*

- Con la reagrupación de los materiales rítmicos no se encuentran las relaciones de duplicación y triplicación que se esperaban, pero sí se pueden visualizar distintas relaciones entre la manera en la que está escrito el ritmo y el resultado sonoro. Las relaciones resultantes de esto son:

    1. Se ven igual- suenan igual
    2. Se ven igual- suenan distinto
    3. Se ven distinto- suenan igual

- Se analiza el pulso. A partir de este análisis se encontra la existencia de pulso cambiante y la metricidad de la pieza, a pesar de no tener indicaciones métricas[5]. Esta información se amplia a lo largo del capítulo.

[4] Parámetro duracional, se refiere a todo lo que tiene que ver con duración: temporalidad, ritmo, velocidad.

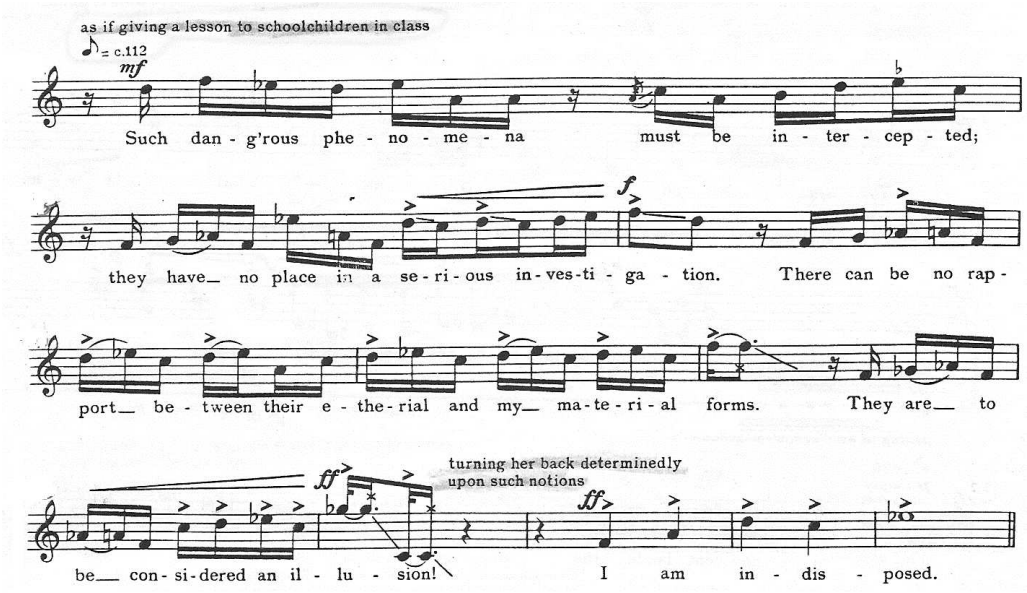
[5] De antemano se conocía la posibilidad de encontrar la existencia de pulso cambiante por el trabajo previo con obras como *Dark Angels* del mismo compositor o *Two Motets* de Michael Finnissy. Este tipo de rudimento suele ser usado ciertos compositores británicos que han sido influenciados por músicas medievales en las que este tipo de comportamientos es común.

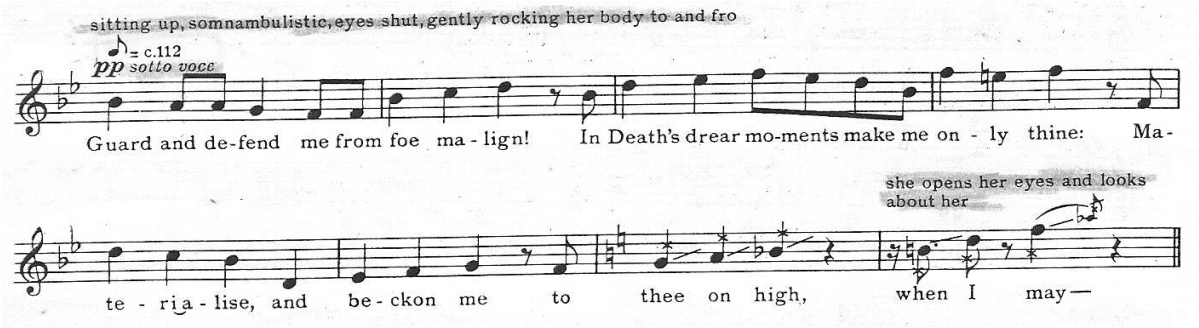
2.2.1 Duración de la obra

En la partitura está indicado que la obra tiene una duración aproximada de 50 minutos. En el momento de cantar la obra con el montaje completo, se registra una duración entre 40 y 45 minutos.
Debido a la duración de la pieza, es importante ubicar los puntos con mayor exigencia a nivel vocal antes del montaje, para poder tener en cuenta qué tipo de herramientas técnicas son las más apropiadas a la hora de la presentación en vivo. Cuando se tiene listo el montaje de la pieza, se puede apreciar con mucho más detalle qué lugares presentan mayor exigencia a nivel vocal, corporal, o cuáles pueden ser puntos dramáticamente álgidos.
Como se dijo en el capítulo 1, la pieza está dividida en tres secciones, sin embargo, éstas no duran la misma cantidad de tiempo. La primera parte dura aproximadamente 16 minutos, la segunda dura alrededor de 11 minutos y la tercera dura mas o menos 15 minutos, esto nos da una duración de 42 minutos aproximadamente. Las partes 1 y 3 tiene una duración similar, mientras que la parte 2 es la más corta.

2.2.2 *Tempo,* velocidad y ritmo

Al ver en la superficie de la obra relaciones de duplicación y triplicación en el ritmo, se piensa en la posibilidad de encontrar este mismo tipo de relaciones en el *tempo.* El análisis de este aspecto se aborda en principio con una perspectiva musical tradicional, es decir analizando el ritmo de manera lineal. Sin embargo al extraer el material ritmico y reagruparlo, buscando encontrar estas relaciones, se puede ver que no existen. El análisis del *tempo* permite evidenciar entonces que en algunos lugares el cambio de velocidad se da sin que necesariamente haya un cambio de *tempo*. Dependiendo de las figuras rítmicas la velocidad se comporta de manera rápida o lenta.
A continuación se muestran dos fragmentos con el mismo *tempo*, en donde el cambio de velocidad se da a partir de la figuración rítmica. Las figuras rítmicas empleadas en cada uno son las que definen la velocidad.





En ese sentido el *tempo* no controla de manera tradicional el comportamiento de la música. A partir de esto se establece una relación entre *tempo*, ritmo y texto en donde el ritmo busca crear, sugerir o enriquecer estados psicológicos a partir del *tempo*, pero no siendo éste el eje principal en el cambio de la velocidad. El *tempo* y el ritmo permiten resaltar aspectos dramáticos. Por ejemplo de los fragmentos anteriores se puede ver cómo en el primero ella actúa como una profesora dándoles una lección a niños de colegio. El carácter puede estar asociado a regañarlos, por eso las figuraciones ritmicas sugieren una velocidad rápida. Por otro lado, en el segundo ejemplo, ella le está pidiendo a Dios que la proteja y viene de una situación que la perturbó. En ese momento se está reincorporando, es por esto que el ritmo es lento.

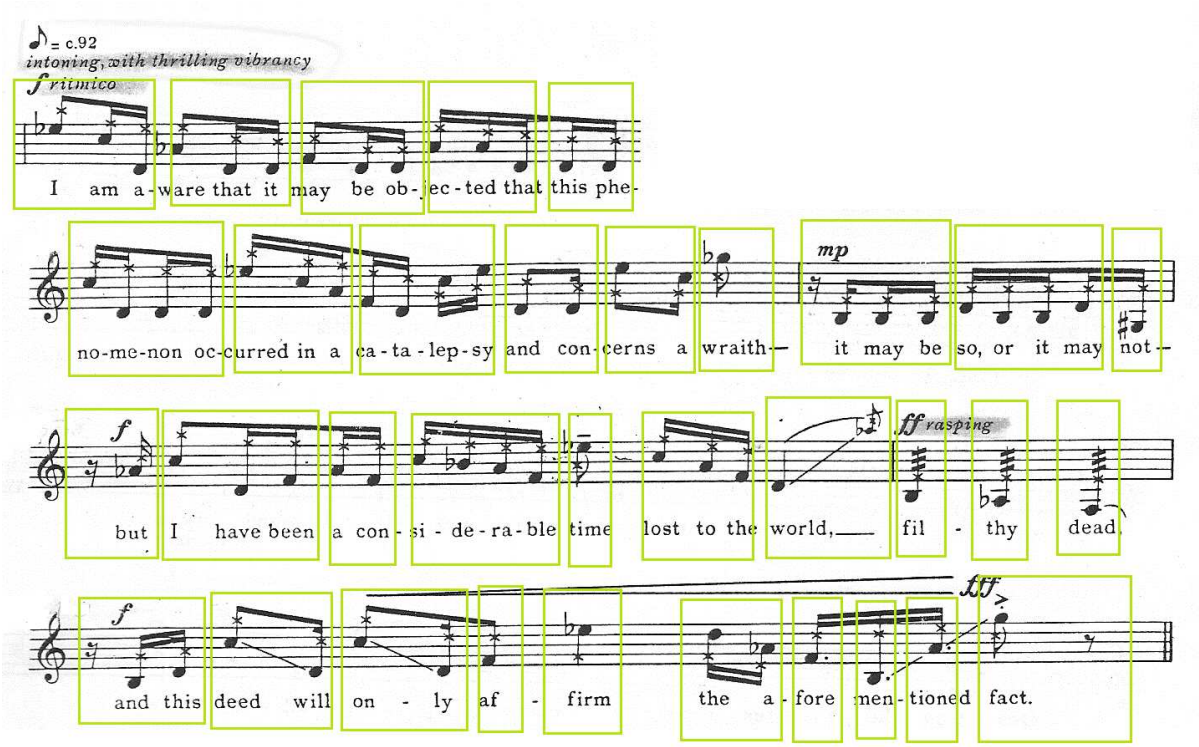
Se pueden apreciar otras maneras con las cuales se generan cambios en la velocidad. Estas son la reagrupación de las figuras y la presencia de pulsos distintos. En los ejemplos que se verán a continuación, el *tempo* es el mismo.

2.2.3 *Tempo* y pulso

2.2.3.1 Mismo *tempo,* cambio en el pulso por reagrupación

Al transcribir el ritmo de este tramo, es evidente que hay varios lugares en donde sólo se tienen semicorcheas. El ritmo cobra sentido cuando se reagrupa significativamente gracias a otros aspectos como las alturas y el texto. Por ejemplo en la correspondencia entre la acentuación de las palabras y la acentuación de la música bien sea por registro o por ubicación del evento rítmico en la nueva agrupación. Se da entonces variabilidad en el pulso por cambio en la reagrupación de un valor constante. En las casillas se pueden apreciar las agrupaciones que se hicieron y los pulsos que de estas surgen.
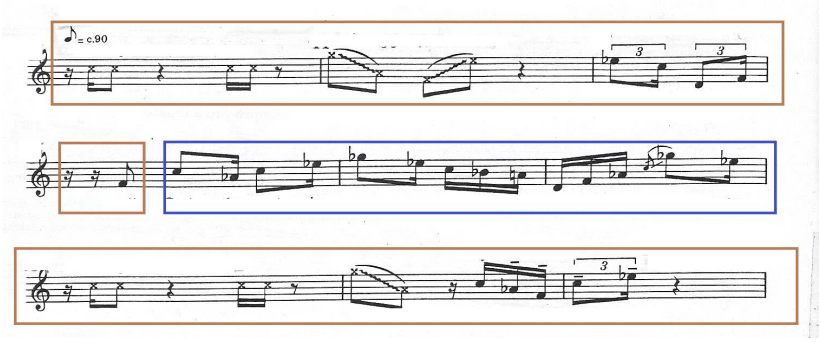
Tramo 47



2.2.3.2 Mismo *tempo*, diferente pulso misma subdivisión

Este fragmento tiene solamente una indicación de *tempo*. Sin embargo en la casilla azul la sensación de pulso es distinta. En las casillas en café el pulso es de negra, mientras que en la casilla azul es de corchea con puntillo. Esta diferencia de pulso crea la sensación de un *tempo* más lento en la casilla azul a pesar de no haber cambio en la indicación del *tempo.*

Tramo 25
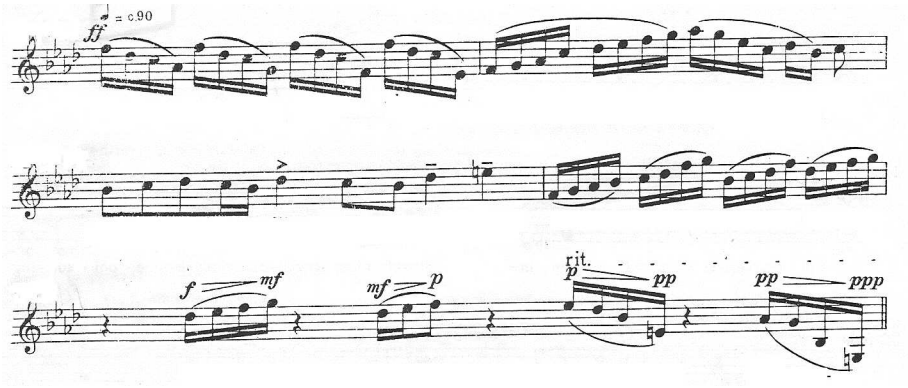


Las relaciones entre tempo y pulso permiten ver que los cambios de la velocidad en la obra no sólo pueden darse por el cambio de *tempo*, sino por el ritmo y las reagrupaciones que pueden hacerse. Estas reagrupaciones generan sensaciones de pulso diferentes, necesarias a la hora de estudiar la obra.

2.2.4 Metricidad

No se encuentra una indicación métrica específica en ningún lugar de la pieza. A pesar de no existir una indicación métrica, hay metricidad. Las barras de compás marcan la metricidad y las agrupaciones rítmico- textuales de la pieza. Algunos de estos lugares son: últimos dos sistemas del tramo 49, tramos 52, 70 y 76.

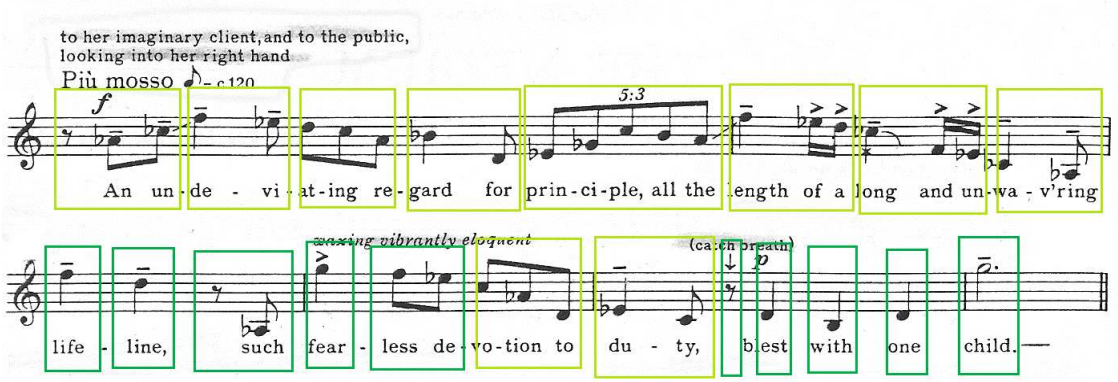
Tramo 76

En este tramo hay un comportamiento métrico en donde no hay necesariamente el mismo número de eventos por compás. Los compases 1, 2 y 4 tienen 4 pulsos, el compás 2 tiene 6 y el último 8. En este último hay un ritardando que no afecta la metricidad, simplemente disminuye la velocidad.



En el siguiente ejemplo a pesar de que las barras de compás no indican metricidad se puede asumir la metricidad por la agrupación que se hace del ritmo. En tramo 4, se puede afirmar que la indicación de ♪ =120 sugiere una velocidad para todo el tramo, sin embargo por la agrupación de las figuras rítmicas, se puede leer como si fuera ♩.= 40. Esto buscando agrupar el quintillo en un solo pulso para así facilitar la lectura no sólo del quintillo si no de todo el fragmento.
Las casillas en verde claro indican agrupaciones de pulso de ♩. = 40, mientras que las casillas en verde oscuro indican agrupaciones de pulsos de negra.

Tramo 4

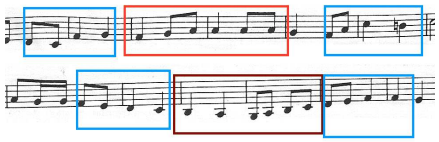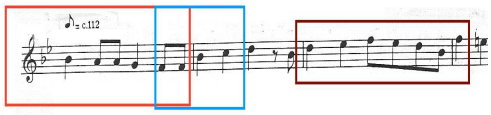


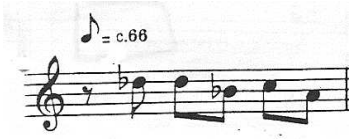
2.2.5 Relaciones entre la manera como está escrito el ritmo y el resultado sonoro
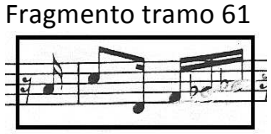
A partir del análisis del *tempo*, también se pueden encontrar las relaciones entre fragmentos que:

- Se ven igual- suenan igual
- Se ven igual- suenan distinto
- Se ven distinto- suenan igual

A continuación se puede ver un cuadro en donde se ejemplifican estas relaciones.

Se ve igual, suena igual: Esta condición se da en los tramos que tienen el mismo *tempo* y que presentan las mismas figuras rítmicas. En este ejemplo se puede ver como ciertas células rítmicas se presentan en dos lugares de la obra distintos y de manera reorganizada.	
Fragmento tramo 49 ♪=112 	Fragmento tramo 70 ♪=112 

Se ve igual, suena distinto: Esta condición se da entre los tramos con tempo diferente que tienen figuraciones rítmicas iguales.	
Fragmento del tramo 29 	Fragmento del tramo 51 ♪= 132 

Se ve distinto, suena igual: Esta condición es posible entre tramos que se relacionan porque sus velocidades pueden estar en proporción 2:1. Por ejemplo un tramo de ♪=120 con uno de ♪= 60, o un tramo de ♪= 120 con un tramo de ♩= 120. Los fragmentos del tramo 61 están en ♪= 60 y los del tramo 9 en ♪= 120.	
Fragmento tramo 61 	Fragmento tramo 9 

2.2.6 Aplicaciones del análisis del parámetro duracional

A pesar de que los cambios de *tempo* influyen en el cambio de la velocidad, no siempre es el mecanismo por el cual ésta cambia. La figuración rítmica, las reagrupaciones del ritmo y los cambios de pulso intervienen directamente en los cambios de la velocidad a lo largo de la obra.
El ritmo no es un aspecto aislado sino que está relacionado con el aspecto tónico y con el texto. El cambio de alturas genera acentuaciones registrales que sugieren reagrupaciones. En cuanto a la relación con el texto, el comportamiento rítmico, el cambio de *tempo* y el cambio en la velocidad, busca resaltar aspectos dramáticos. Esto da origen al capítulo 3, en donde se habla de las relaciones entre texto y música.
Saber que hay distintos *tempi* en la obra sirve para estudiarlos de manera aislada y poder interiorizarlos, para luego utilizarlos en el montaje de la obra. Reconocer los cambios de pulso, es otro aspecto importante en el montaje, pues esto crea sensaciones de pulso distintas que facilitan la interpretación de la pieza.

2.3 ANÁLISIS DEL PARÁMETRO TÍMBRICO

Para el análisis de este aspecto se lleva a cabo el siguiente proceso:

- Se observa en la partitura las tres posibilidades vocales que tiene la obra: voz cantada, en *sprechgesang* y *sprechstimme*. Muchas veces se considera a estos dos últimos como lo mismo, sin embargo, al haber una notación distinta entre los dos, debe haber una diferenciación en la sonoridad, considerando entonces el *sprechstimme* menos entonado que el *sprechgesang*.

- Luego de extraer los materíales rítmicos y aquellos que tienen que ver con las alturas, se extrae de la partitura la información faltante a excepción de las dinámicas. A partir de esta extracción, se toman aquellos aspectos relacionados con el timbre. Éstos permiten crear dos categorías: moduladores tímbricos y moduladores emocionales[6]. Los primeros, se refieren a aquellas indicaciones que afectan directamente el timbre como: oscuro, gritando o tarareando. En la categoría de moduladores emocionales se encuentran aquellas sugerencias que buscan modificar el estado emocional y aquellas acciones que afectan directamente el resultado sonoro. Por ejemplo: "asustado", "preocupada" o "convulsionando e histérica".

- Luego se formulan otras tres categorías en donde se pueden incluir o cruzar las antes mencionadas. Las nuevas categorías son: Voz sola, voz con otros elementos y otros elementos. Con esto no sólo se contempla el timbre vocal, si no el macro timbre de la pieza, para tener una curva tímbrica de la obra. (Anexo 4)

- Se hace un cuadro en el cual se cruzan todas estas categorías teniendo entonces tres grandes categorías: voz cantada, voz con otros elementos y otros elementos; la categoría de voz cantada se divide en: cantado, *sprechgesang* y *sprechstimme*. Dentro de éstas se ubican los moduladores emocionales y moduladores tímbricos.

- Este primer cuadro permite visualizar las algunas posibilidades tímbricas que tiene la pieza, sin embargo es necesario rehacer la clasificación teniendo en cuenta los distintos personajes. Se hacen dos nuevos cuadros. Uno donde se puede ver el macro timbre (Anexo 4) donde se tienen las tres grandes categorías: voz sola, voz con otros elementos y otros elementos. Luego se toma personaje por personaje y se elabora para cada uno un cuadro dividido en: cantado, *sprechgesang* y *sprechstimme*, incluyendo también las categorías de moduladores emocionales y tímbricos. (Anexo 5A)

[6] Los conceptos de modulador tímbrico y modulador emocional surgieron a partir de este análisis. No se consultaron fuentes externas para dar esta denominación. Modular es varia una señal para obtener otro resultado, en este caso sonoro.

El análisis y el estudio del timbre están enfocados principalmente en la creación de personajes. Al ser una obra en donde la cantante debe caracterizar distintos personajes, la voz se convierte en una herramienta importante, pues generalmente la caracterización de los personajes se hace también con ayuda del cuerpo. Dada la magnitud del trabajo de creación de seis personajes de tal complejidad psicológica, y con una formación actoral no especializada, debe potenciarse el uso de la voz, que además durante el montaje, de manera inconsciente, aporta usos distintos del cuerpo como respuesta a los timbres que tiene la obra y a aquellos que se generan.
Diferenciar las categorías tímbricas: voz cantada, *sprechgesang* y *sprechstimme* permite estudiar cada una de éstas de manera aislada. Es decir, se estudian todos los fragmentos en *sprechgesang*, todos los fragmentos en *sprechstimme* y los fragmentos de voz cantada. Esto hace posible que se establezcan diferencias entre *sprechgesang* y *sprechstimme*.
Por otro lado, clasificar las indicaciones del compositor en moduladores emocionales y tímbricos, permite ver cómo los moduladores emocionales pueden potenciar el drama de la obra y como relacionar también los moduladores tímbricos con aspectos dramáticos. Esta clasificación pone en evidencia que gran parte de los moduladores son emocionales y que esto es un buen camino para llegar a transformaciones tímbricas.

2.3.1 Personajes y timbre

Como se dijo anteriormente, el análisis del timbre esta principalmente enfocado en la creación de personajes. Las características tímbricas de cada personaje van a permitir en el momento de la interpretación en vivo que estos se diferencien entre si. Luego de haber identificado los personajes en la obra, se estudian las posibilidades tímbricas de cada uno. Esto se hace a través de estereotipos y de imitaciones. También se establece una edad aproximada ubicando a cada personaje en algunas de las etapas de la vida. Por otro lado, es necesario analizar la situación en la cual se encuentran, a quién se dirigen, qué están diciendo y sintiendo. Se toman los moduladores tímbricos y emocionales para unirlos al timbre característico de cada personaje. Los timbres en anexos 4 y 5A son los que están incluidos en la partitura y que se van a ver relacionados en el macro timbre de cada personaje.

A continuacón se observa una lista de los personajes, en donde está la edad, una descripción de la situación en la cual se encuentran y, en algunos casos, ciertas particularidades como cantar en *sprechgesang* o *sprechstimme*.

- Medium: personaje femenino que está entre los 25 y 35 años de edad. Primero se está dirigiendo a sus clientes. Luego está sola.

- Señora: personaje femenino que está entre los 50 y 60 años. Se dirige siempre a la criada. En la primera aparición la trata de manera displicente ordenándole hacer cosas. En la segunada aparición la escucha e incluso está temerosa de lo que la criada le dice.

- Criada: personaje femenino que está entre los 18 y 20 años de edad. Se dirige a la señora. Está llorando por lo que le pasó a la niña. Canta en *sprechgesang,* esto refuerza el llanto que este está indicado por parte del compositor.

- Niña: personaje femenino que está entre los 5 y 7 años de edad. Habla con su mamá. Al principio se muestra de manera tierna e inocente. Luego, cuando revela quien es, la trata con rabia y desprecio.

- Ella: personaje femenino que está entre los 25 y 30 años de edad. Cuando se dirige a la niña, lo hace dudando, pues no está segura de quién es la que le está hablando. Cuando habla con el espíritu masculino está temerosa y debil. Cada vez que se da cuenta de que ha sufrido un delirio, actúa como una paciente psicótica, hablandose a si misma, tratando de demostrar que no está loca. En el monólogo tiene cambios emocionales muy fuertes. Cuando es poseida actúa histericamente. Cuando los espíritus la dejan está cansada. Hacia la última parte está un poco más tranquila, pero cuando llega al final, rompe en llanto al darse cuenta de lo que pasó.

- Espiritu masculino: personaje masculino que está entre los 30 y 40 años de edad. Se dirige a ella. La trata de manera brusca y tosca. Se impone frente a la mujer. Gran parte del material melódico de este personaje está en *sprechstimme*. Las veces que canta de esta manera, el registro es bastante grave. Se puede considerar entonces que el compositor propone el *sprechstimme* con el registro grave, para facilitar la colocación de la voz y así generar un timbre relacionado con un sonido masculino

- Otros personajes: Perro, cangrejo, coro, predicador y vitral. En el caso del perro y el cangrejo, es ella misma poseída por dos espíritus, uno de un perro y uno de un cangrejo. Mientras que el coro, el predicador y el vitral son transformaciones del espíritu masculino.

En la obra hay cuatro personajes femeninos. Las diferencias tímbricas entre las cuatro mujeres se establecen desde un timbre orgánico o natural que corresponde al propio sonido de quien interpreta la obra, hasta un timbre menos orgánico o más impuesto. En ese sentido, la mujer que es ella misma emite el sonido más orgánico. No hay una gran diferencia entre el timbre de ella misma y la médium, sin embargo las maneras en que cada una se dirige al público o a otros personajes dentro de la obra establecen una sonoridad particular.

La caracterización tímbrica de la señora es un estereotipo de una cantante operática entre 50 y 55 años, de contextura física grande y perteneciente a una clase social alta. Todas estas características moldean un timbre oscuro. Por el contrario, la criada es una mujer joven, casi adolescente, de contextura pequeña y delgada. El sonido de su voz es muy brillante, chillón y vulgar, no solo por el llanto constante que tiene en la intervención que hace en parte II, si no el timbre chillón como una característica del timbre orgánico de este personaje.

De acuerdo a lo anterior, acontinuación se muestra un diagrama en el cual se establece una transición entre los timbres de cada personaje, desde el más orgánico hasta el más impostado.

Ella misma	Médium	Niña	Criada	Señora	Espíritu masulino
Timbre orgánico	Timbre orgánico más extrovertido que el de ella misma	Niña de 5 años cantando una canción infantil	Una adolescente con un timbre brillante, chillón, burdo, vulgar.	Estereotipo de cantante de ópera o señora de clase alta entre 50 y 55 años.	Estereotipo masculino. Timbre oscuro, brusco, tosco

Otros aspectos importantes en la diferenciación de los personajes y que afectan al timbre son el rango vocal y el rango dinámico. Los personajes de la obra manejan un rango vocal similar; sin embargo hay lugares en el registro en los que cada personaje profundiza. El cambio tímbrico cambia la sensación del registro, es decir, puede ser una voz masculina o femenina en el mismo rango de alturas, pero el que una tenga quizá un timbre mas oscuro, como sucede con el personaje masculino, cambia la sensación de registro.

Asi pues, el compositor da una serie de herramientas para moldear el comportamiento tímbrico de la obra. Esas herramientas van desde las tesituras, las técnicas vocales, la dinámica hasta los moduladores tímbricos y emocionales. El análisis permite poner en evidencia estas herramientas, para que a partir de éstas el intérprete construya los personajes.

3. RELACIÓN ENTRE EL ASPECTO MUSICAL Y EL ASPECTO TEXTUAL

A partir del análisis del aspecto musical y textual se pueden encontrar diferentes maneras en las cuales estos dos aspectos se relacionan. Se encuentran tres tipos de recursos:

- Realismo dramático en la conjunción de texto, música e intención
- Realismo dramático en la conjunción de aspectos no textuales, música e intención
- Reiteración entre materiales musicales y textuales

Los dos primeros recursos estan relacionados con la prosodia. La prosodia se refiere a rasgos como la pronunciación, acentuación, entonación y métrica de la expresión oral. Son aquellos rasgos que percibimos en el sonido de las sílabas, como la duración que le damos o el carácter con el que pronunciamos, que no pueden ser plasmados cuando escribimos. En el montaje de esta obra, que parte de un código escrito, es decir la partitura, la prosodia surge a partir de la música. Se observan fragmentos en los cuales el realismo dramático se resalta por la conjunción del texto, la música y la intención, y otros en los que no hay texto sino sílabas y la música y la intención determinan el contenido dramático. En este segundo caso, se puede observar que el texto que está antes y después de éstas sílabas se convierte en contexto y la música en intención, permitiendo entonces encontrar significado en aquello que no tiene significado textual.

El tercer recurso surge a partir de los elementos que se reiteran tanto en el aspecto textual como musical. Al encontrar elementos que se reiteran en estos dos aspectos, se busca establecer una relación entre estas reiteraciones. En algunos casos el aspecto textual varia poco y el aspecto musical es similar, en otros casos el aspecto musical es similar y el aspecto textual no se corresponde de la misma manera, pero tiene un significado parecido, o los textos relacionados cumplen una misma función.

A pesar de dedicarle un capítulo al timbre, vale la pena mencionarlo en estas consideraciones introductorias al capítulo que se desarrollará a continuación.
El timbre es el elemento musical que en esta obra, de alguna u otra manera amarra la relación entre los demás aspectos musicales y el texto. El carácter o la intención que se ha mencionado anteriormente permite que el resultado tímbrico varíe bien sea desde un modulador tímbrico o un modulador emocional, independientemente de a cuál de estas dos categorías se haga referencia. Por otro lado, el timbre define la caracterización de cada personaje, y en conjunción con los demás aspectos musicales y textuales crea un relieve interno de intencionalidades.

3.1 REALISMO DRAMÁTICO EN LA CONJUNCIÓN DE TEXTO, MÚSICA E INTENCIÓN

Se encuentran varios elementos musicales que en conjunción con el texto y la intención acentúan el drama. En este sentido, la música busca darle realismo a los personajes y a lo que estos dicen. Este realismo se crea a partir de elementos tímbricos, dinámicas, registros, figuraciones rítmicas, cambios de velocidad, cambios de registro, ornamentaciones y otros elementos sonoros como respiraciones, golpes y gritos.

A continuación se ejemplifican cuatro posibles casos de combinaciones de los elementos musicales, la intención y el texto.

3.1.1 Conjunción entre el texto, la intención y la dinámica, el registro y la velocidad

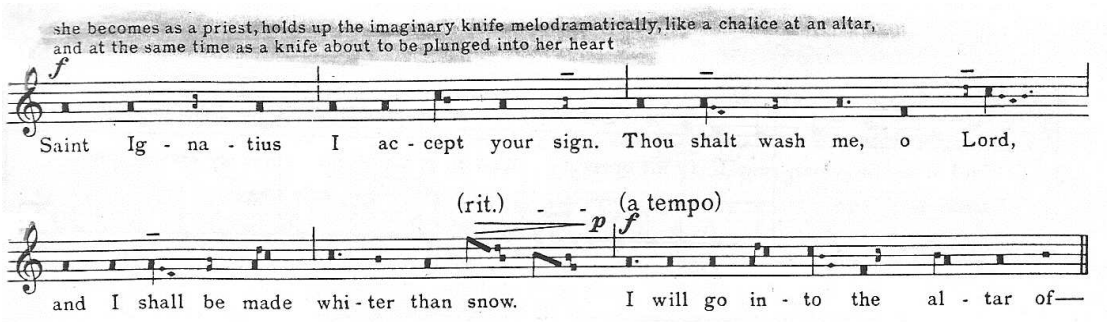
Se toma como ejemplo la conversación entre la criada y la señora. Esta conversación está en las páginas 11 y 12 de la partitura, entre tramos 30 y 37. (Ver anexo 2)

En esta conversación, la criada le está contando a la señora dónde y en qué estado encontró a la niña. Peter Maxwell Davies indica al inicio de esta conversación, que la criada debe cantar "*gimiendo",* como si estuviera llorando. Este gemido se ve reforzado por la **notación** en *sprechgesang* que tiene el personaje y por las notas de **ornamentación** en las que hay una *accicccatura* con indicación de *sprechgesang*. La **notación** en este ejemplo, refuerza entonces el **carácter** del llanto que se deduce de la conjunción entre la indicación dada por el compositor y la **notación** musical, es decir, esta **notación** determina la intención. Las **dinámicas** refuerzan su estado emocional. El *ff* del inicio refuerza su llanto. Luego, esta misma **dinámica** más la **indicación escénica** de *"histérica y convulsionando"* refuerzan la relación entre el sonido y el texto. Cuando le muestra el pañuelo a la señora, pero no quiere acusarla de lo que le pasó a la niña, baja el **rango dinámico** a *f.* La criada saca el pañuelo, y en esta última frase la dinámica va a un *p* que expresa el temor de hablarle a la señora. Cuando pregunta sobre cómo se encuentra la niña, lo hace de manera tímida y temerosa. Esto lo deducimos por el cambio en la **velocidad**, que disminuye y por las **dinámicas** *p* y *pp* en el final de la pregunta.
El **registro** en el que canta la criada es el **registro** medio-agudo. Los lugares en donde se presentan los extremos agudos de este rango registral, son por lo general los lamentos de la criada al no saber nada de la niña. Es decir, el **registro** refuerza la intención de estar llorando.
En cuanto a la **velocidad**, siempre está indicado en ♪ = 132. Las **figuras rítmicas** que usa son en su mayoría semicorcheas. Esto incrementa el carácter angustiado y el llanto que en ese momento está teniendo. Sólo cuando está mostrándole el pañuelo a la señora y acusándola de lo que le pasó a la niña de manera indirecta, la **velocidad** es ♪ = 90. Cuando pregunta si la niña está bien, baja la **velocidad** a ♪ = 66 y ya no lo hace completamente en *sprechgesang.*
Cuando la señora interviene no hay indicaciones de **carácter**, excepto cuando le pregunta a la criada qué es lo que tiene en la mano. La señora sabe que ese es su pañuelo, por esto le pregunta "asustada". El cambio de **velocidad** y el *decrescendo* de *mf* a *p*, refuerzan su temor. En esta parte el **registro** también refuerza el temor de la señora, pues al ser el **registro** grave se escucha con una menor intensidad que si fuera en un **registro** más agudo. En la siguiente frase la señora regaña a la

criada, refuerza el hecho de estar regañándola y pidiéndole explicaciones de lo que sucedió con **dinámicas** entre *mf* y *fff* y con el uso de *portato* y acentos. Esto también sucede por ejemplo cuando le dice *"I want to know what you saw"*[7]

3.1.2 Conjunción entre la notación y la intención implicita en el texto

Uno de los aspectos tratados en el ejemplo anterior es la relación entre **notación** musical e **intención**. A continuación se muestra un ejemplo en el que se puede apreciar, cómo la **notación** influye en la manera en la que se interpreta la música, por el hecho de estar en otro tipo de grafía. En *The Medium,* la escritura en neumas refuerza el **carácter** religioso de la música, no solo porque históricamente asociamos este tipo de grafía con prácticas religiosas sino porque además el texto en estos lugares es de carácter religioso. El texto en los fragmentos escritos en neumas se refiere siempre a San Ignacio.

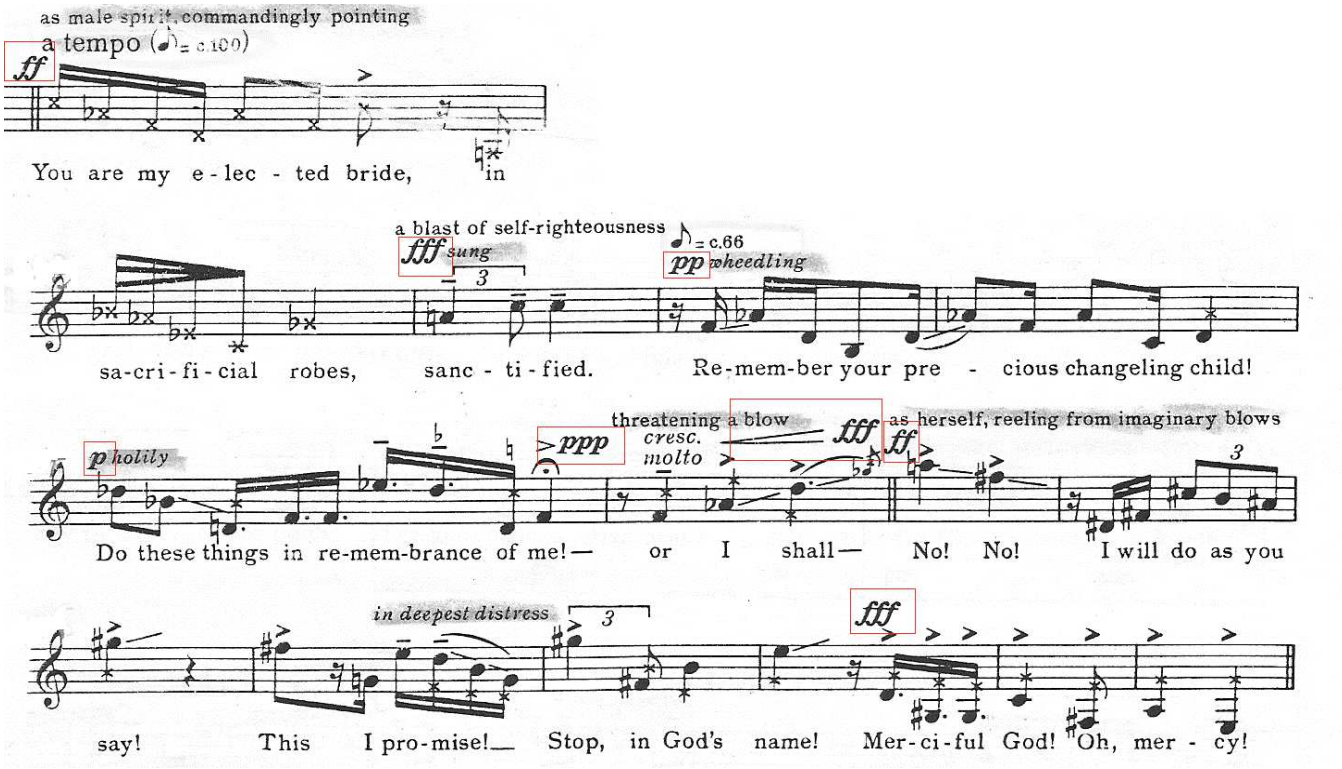


3.1.3 Conjunción entre dinámica, registro, intención y texto para acentuar el aspecto dramático

A pesar de no haberse hecho un análisis previo y exhaustivo del aspecto dinámico, durante el proceso de montaje se puede apreciar una relación determinante entre éste y el texto. Nuevamente un aspecto musical está reforzando el carácter del texto permitiendo generar un mayor dramatismo. En los ejemplos que se han visto a lo largo de este capítulo se puede ver cómo dependiendo del carácter emocional y de lo que el texto esté diciendo, la dinámica tiene un comportamiento que determina dicho carácter.

En los siguientes tramos se puede notar la relación entre las **dinámicas**, la **intención,** el **registro** y el **texto**. La primera frase del espíritu masculino es *ff*, refuerza el **carácter** imperativo y la afirmación que está haciendo. Luego en la siguiente frase la **dinámica** es *pp* y la está persuadiendo con sus palabras. El *crescendo* al final de la última frase del espíritu masculino, más la **indicación** de *"lanzando un golpe"* complementa el maltrato al que está sometiendo a la mujer. Ella responde en **dinámica** *ff*, lo que podría indicar en el **registro** en el que está escrito, un llanto muy fuerte y la súplica para que no la golpee más. Al final cuando le pide misericordia la dinámica es *fff*, que por el **registro** en el que está no se escucha fuerte, pero si le da un carácter de ruego.

7 Traducción: "Quiero saber que viste"

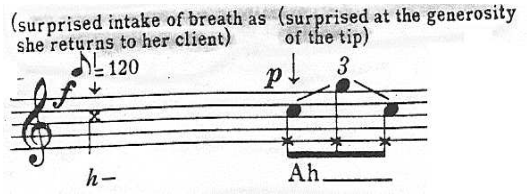


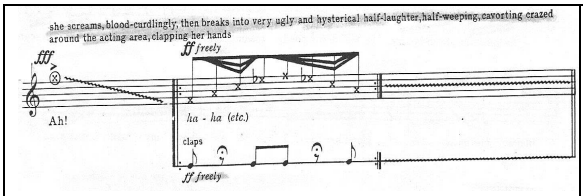
3.1.4 Conjunción entre el registro, la intención, la dinámica y la caracterización de personajes con sus consecuencias dramáticas.

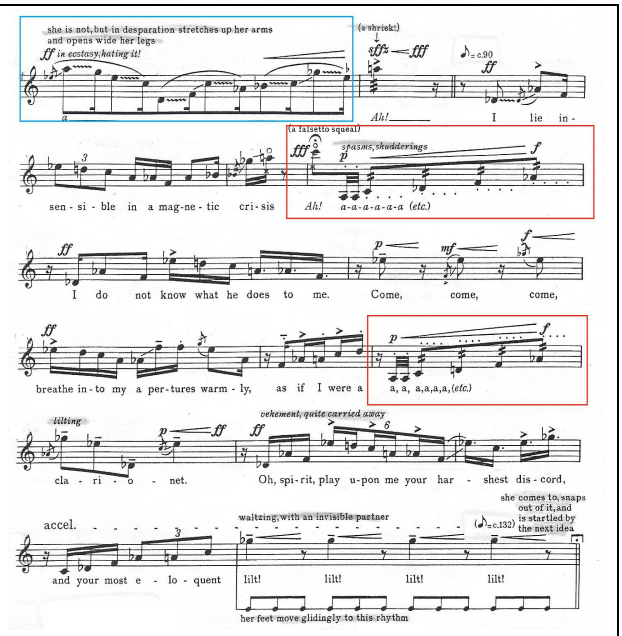
El ejemplo anterior también permite ver una relación entre la dinámica y el registro con sus consecuencias dramáticas. Si bien podría asociarse el registro agudo con una voz femenina, en este caso en el tercer sistema, en el segundo compás, el espíritu masculino canta una nota que se puede considerar aguda para este personaje. A la hora de la puesta en escena, no se siente como un agudo si no como un grito que el espíritu maculino produce antes de golpear a la mujer. Es decir, el **registro** y la **dinámica** refuerzan la ira que éste siente al golpearla. De igual manera en los tres últimos compases de este fragmento ella está cantando en un **registro** grave, que se puede asociar a una voz masculina, pero que en este caso es de una voz femenina. El resultado sonoro de ese *fff* no es igual a un *fff* en el registro agudo, pero para este fragmento, el *fff* con ese registro lo que hace es reforzar el drama, el ruego, la súplica que ella le está haciendo al espíritu masculino para que no la golpee más.
En ese sentido encontramos lugares en la pieza en donde puede estar la misma **dinámica** pero el cambio de **registro** da una percepción **dinámica** diferente que lo que prentende es reforzar el drama, y que de acuerdo a cada personaje o situación va a tener un resultado sonoro diferente por la variación entre **registro** y **dinámica** y por ende del **timbre** y el drama.

3.2 REALISMO DRAMÁTICO EN LA CONJUNCIÓN DE ASPECTOS NO TEXTUALES, MÚSICA E INTENCIÓN

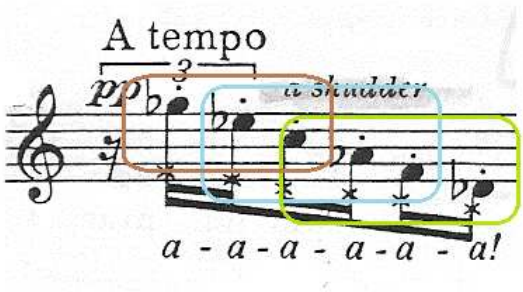
Se analizan aquellos lugares en los cuales se encuentran elementos no textuales, que a partir de la escritura musical y de la contextualización adquieren un significado.
Sin embargo el compositor, a pesar de estar haciendo aproximaciones prosódicas, las hace a partir de las relaciones de los conjuntos de clase nominal analizados en el capítulo 1. A partir de estos podemos ver la importancia de los conjuntos de clase nominal para la estructuración musical de la obra, que incluso hacen parte de aquellos gestos que provienen de situaciones cotidianas.
En el siguiente cuadro se pueden ver algunos ejemplos con dos tipos de relaciones prosódicas. La primera en donde la interpretación se deduce a partir de las indicaciones explícitas, y la segunda en donde la interpretación se hace a partir del contexto.

A partir de indicaciones explícitas	**A partir del contexto**
En página 3, en el tramo 15, ella recibe la propina que le da su tercer cliente. Primero con una respiración se muestra sorprendida. Luego, recibe este dinero sorprendida por la generosidad de la propina. Esto está transcrito en *sprechgesang*. Inicia en una nota que sube registralmente y vuelve a la misma en la que empezó.  En la página 11, en el tramo 29' tenemos de nuevo dos rasgos representados. El primero es un grito que tónicamente va descendiendo con vibrato. Luego está la representación gráfica de los gritos que ella emite. Estos gritos están entre la risa y el llanto. En este también utiliza el grupo de clase nominal nc <FACE>.	En página 6, en el momento en el que la violan, hay unos gemidos indicados. En la primera casilla en azul con la indicación *"en éxtasis odiando esto"* vemos una especie de gemido orgásmico que se va transformando en un llanto. La transformación en llanto, no está indicada por el compositor, es una deducción a apartir del contexto. Las otras dos casillas en rojo, están escritas de manera similar. A partir del contexto se deducen dos significados. La primera expresa el rechazo hacia lo que le están haciendo y la segundo el deseo de creer que está haciendo el amor con el hombre del que se enamoró.





En página 4, en el tramo 17, ella siente frío. Encontramos la transcripción del sonido del gesto que ella hace al sentir frío. Es una transcripción de tiritar. A pesar de ser este gesto algo que haríamos cotidianamente, Davies lo escribe usando los grupos de clase nominal nc<DFAC> (recuadro verde), nc<FACE> (recuadro azul) y nc<CEG> (recuadro café). El contexto nos permite deducir que se trata de tiritar de frio y no tiritar de fiebre, por ejemplo.

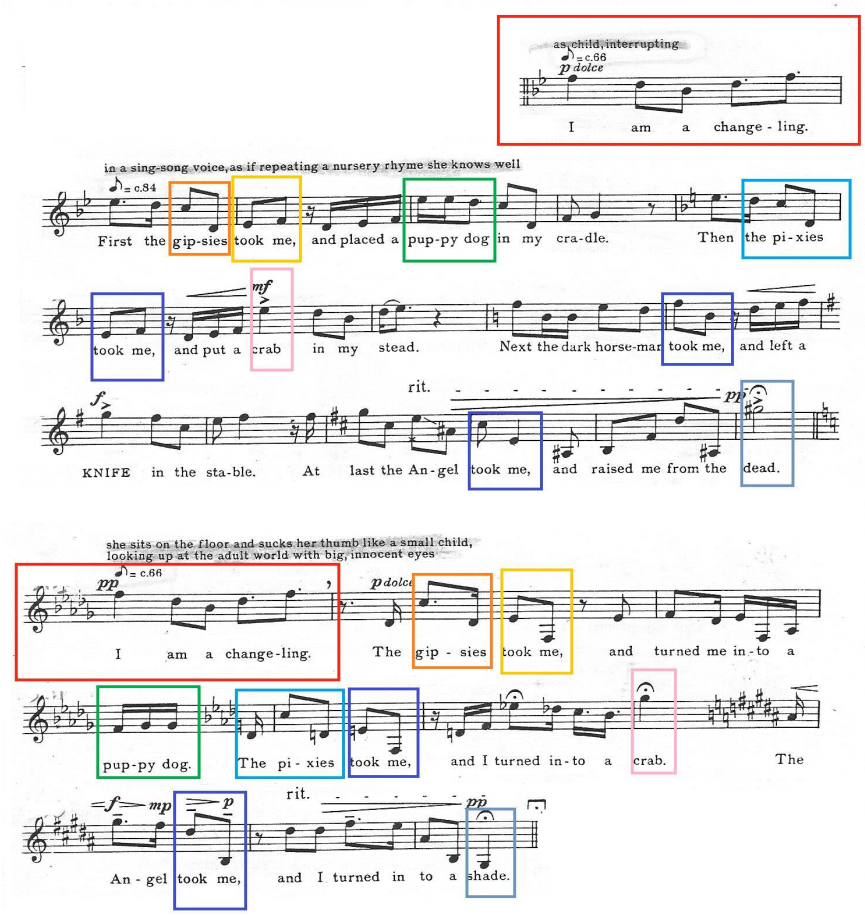


Otros tramos en la obra donde se pueden observar este tipo de relaciones entre no texto, música e intención son: tramos 7, 12, 16, tramo 19 en el inicio de la página 6, inicio de tramo 25 y tercer sistema de este mismo tramo, inicio de tramo 26, inicio de tramo 29, hacia el final de tramo 39, en la mitad del tramo 47, tramo 59, inicio de tramo 60, segundo sistema de tramo 63, tramo 65,tramo 67´, tramo 69, inicio de tramo 72 y la mayor parte del tramo 76.

3.3 REITERACIÓN DE LOS MATERIALES MUSICALES Y TEXTUALES
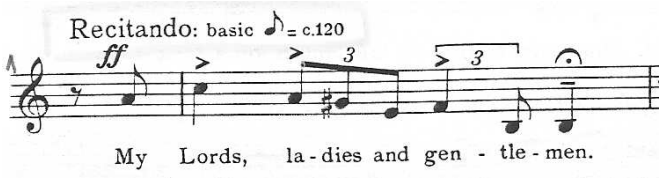
Para ejemplificar este recurso se usan dos fragmentos en donde el texto y la música presentan pequeñas variaciones.

En el primer ejemplo, cada casilla de color tiene que ver con la correspondencia entre los dos fragmentos a nivel textual. A partir de esta correspondencia se pueden ver algunas similitudes en el aspecto duracional y tónico.
La casilla roja tiene el mismo texto, el mismo *tempo,* y las mismas figuras rítmicas. En el aspecto tónico, es el mismo grupo de clase nominal. La primera es un arpegio de Bb y la segunda de Bbm. La palabra *"gipsies"* en las dos casillas tiene las mismas alturas, solamente cambia el ritmo. Las palabras "*the pixies*" y el primer y segundo "*took me*" se corresponden rítmicamente. Tónicamente también hay correspondencias en estas palabras, presentando algunos cambios en la octava en la que se cantan. La palabra "*crab*" solo tiene correspondencia a nivel duracional, aunque están en *tempi* distintos. Al final de cada fragmento, la palabra cambia completamente. En el primero dice *"dead"* y en el segundo *"shade",* sin embargo tienen el mismo ritmo y son la misma clase tónica pero en octavas diferentes. Al final de los dos fragmentos hay un *ritardando* y un regulador dinámico que llega a *pp*.
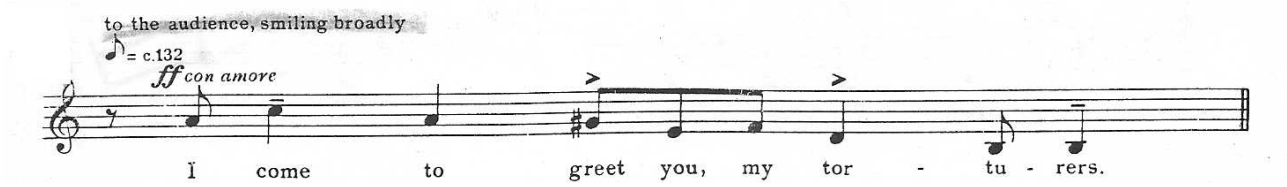


En el segundo ejemplo, las relaciones entre los aspectos musicales del inicio de tramo 1 y el tramo 88 muestran la relación entre reiteración de materiales. Estos dos tramos tienen similitudes en el aspecto tónico, sólo hay una altura más en tramo 88 y los dos están en dinámica *ff.* A pesar de no tener el mismo texto, los dos son una manera de saludar al público. El texto de tramo 1 es: *"My Lords, ladies and gentlemen"* [8]y el de tramo 88 es: *" I come to greet you my tortures"*[9]

Tramo 1



Tramo 88



La conjunción entre el texto y la música a veces reitera, a veces transforma, a veces aclara, a veces moldea o da forma al drama. Esto lo hace con diferentes recursos como la intención, el contexto, la notación, las dinámicas, el uso de registros, las variaciones en el ritmo y la velocidad, la ornamentación y las posibles combinaciones entre estos. Esto permite que el intérpretete le dé un significado a cada gesto, tanto en lo textual, como en lo no textual. Establecer estas relaciones, permite elegir un significado específico, a partir de la multiplicidad de opciones posibles.
Estudiar la reiteración de los materiales es un recurso importante para la memorización de la forma de la pieza identificando los lugares en los que se repiten elementos, que a pesar de presentar pequeñas variaciones ya se a nivel rítmico, textual o tónico pueden mantener una relación mediante el gesto o el timbre. Tener en cuenta esas variaciones, permite no entrar en confusiones a la hora del montaje y de la puesta en escena.

[8] Señores míos, damas y caballeros.
[9] Vengo a saludarlos mis torturadores.

CONCLUSIONES

Conclusiones del análisis

El análisis es una interpretación teórica. Analizar permite conocer a profundidad y con mayor detenimiento todos los elementos que componen una obra. Este proceso enriquece la puesta en escena y en el caso específico de *The Medium*, permite obtener herramientas para resolver aspectos técnicos e interpretativos antes de realizar el montaje y llegar a conclusiones que tal vez no habrían podido darse sin éste. Sin embargo durante el proceso de montaje, el análisis continúa. A partir de los resultados del análisis escrito y, de las conclusiones obtenidas durante el montaje, se toman decisiones interpretativas para la puesta en escena.

El análisis del aspecto textual permite:

- Construir una sinopsis.
- Interpretar el texto dado por el compositor de acuerdo a la sinopsis planteada.
- Reconocer y crear personajes, su naturaleza y sus características emocionales, corporales y vocales.
- Reconocer elementos simbólicos.

El análisis de aspecto musical permite:

- Estructurar la metodología de estudio y el proceso creativo del montaje: conociendo cómo está estructurado este lenguaje, se tomaron decisiones sobre la manera de aproximarse al montaje de acuerdo a las exigencias técnicas planteadas.
- Mostrar la manera en la que el compositor estructura el lenguaje musical.
- Encontrar relaciones entre música y texto que están al servicio de aspectos dramáticos.

Conclusiones de la interpretación de la obra "The Medium" a partir del análisis mencionado

A continuación se retoman algunas de las conclusiones del análisis que se han planteado a lo largo de este escrito.

Conclusiones del aspecto textual:

Gracias al análisis del aspecto textual es posible optar por las siguientes interpretaciones de la obra en las cuales se basa el montaje de la presente versión.

- La obra se desarrolla en un hospital psiquiátrico. A lo largo de ésta una mujer evidencia distintos comportamientos de locura. Su desorden mental se debe a que fue violada. Ella se enamora de su violador y cree haber tenido un hijo con él. Al no encontrarlos supone que ella misma es la asesina de su hijo y al final cree que está siendo condenada a la silla eléctrica por este hecho. Sin embargo ésta es la terapia de choques eléctricos que le practican como parte del tratamiento para curarla. A lo largo de la obra ella cree estar viendo espíritus y cree ser una médium, pero en realidad todo esto es producto de su delirio y de las distintas reacciones que tiene frente al tratamiento. Al final se da cuenta de lo que ha sucedido.

- La obra plantea un sólo personaje central, una mujer. Este personaje personifica a otros de acuerdo a los delirios que tiene. Tendríamos entonces una mujer que personifica a: una médium, una niña, una señora, una criada, un espíritu masculino, el espíritu de un cangrejo y el espíritu de un cachorro y otros roles de ella misma como: un coro de mujeres, un vitral, un predicador y un cura.
  Hay otros personajes que no son personificados pero que están en la obra. Estos son los clientes a los que supuestamente les lee la mano y los espíritus. Los clientes son producto del delirio de la mujer. Los espíritus en realidad son los médicos que la acompañan.
  Plantear que los espíritus en realidad son los médicos y que ella es todos los personajes, son los argumentos que sostienen el planteamineto de que ella está loca. Si fueran distintos personajes y si consideráramos la existencia de espíritus, entonces ella sería una médium.

- La ciencia y la religión son dos mundos opuestos, sin embargo así como pueden existir los espíritus y el diálogo con éstos para la religión, la ciencia puede plantearlo como desórdenes mentales o afecciones psicológicas. Es decir que la misma situación representa dos cosas diferentes dependiendo del mundo desde el cual se lea. La interpretación que se elabora a través de este trabajo se apoya en la ciencia, considerando entonces que ella tiene un trastorno mental.

- El análisis del texto, permitie identificar la forma de la pieza. A partir de este análisis se decide que la obra estaba dividida en tres partes: Parte I- Diálogo con personajes tácitos, Parte II- Diálogos entre personajes explícitos y Parte III- Monólogo. Esto es importante en el momento de decidir en que orden estudiar la pieza. El proceso de estudio inicia con la Parte II, pues es la que de alguna u otra manera tiene más relevancia en los cambios tímbricos y emocionales, pues es donde se desarrollan la mayor parte de los personajes explícitos de la obra.

Conclusiones del aspecto musical:

- Gracias al análisis del parámetro tónico se puedo concluir que la obra tiene diferentes características: es una obra mayormente atonal, que de igual manera tiene ciertos fragmentos en donde se comporta tonal o modalmente. Existen relaciones de conjuntos de sonoridades que están asociadas al concepto de clase nominal. El análisis no se hace partiendo de este conecepto, sino que se llega a esta conclusión por las relaciones que se establecen entre las diferentes sonoridades.
  El análisis de este aspecto permite crear relaciones entre las diferentes sonoridades y sus variaciones, lo que hace posible no caer en confusiones por las pequeñas variaciones en los grupos de clase nominal. Este análisis también facilita el proceso de memorización de la melodía. Por otro lado se evidencia la tipificación de personajes y situaciones a través de los grupos de clase nominal.

- Con el análisis duracional se puede ver que los cambios de *tempo* indicados en la partitura no siempre son el mecanismo por el cual la velocidad cambia, sino que la figuración rítmica, las reagrupaciones del ritmo y los cambios de pulso intervienen en el cambio de velocidad a lo largo de la obra. Por otro lado se puede observar que en esta obra el ritmo no es un aspecto aislado sino qué está relacionado con el aspecto tónico y textual. El comportamiento rítmico, el cambio de *tempo* y el cambio en la velocidad, buscan resaltar aspectos dramáticos en conjunción con otros aspectos musicales y el texto.
  Reconocer las relaciones entre *tempo*, ritmo, velocidad y pulso hizo mas eficiente el montaje de la obra.

- En cuanto al análisis tímbrico, el compositor da unas herramientas o pautas que moldean el comportamiento del timbre en la obra, a través de la interpretación que se hace de éstas. Los resultados tímbricos son además una consecuencia de otros elementos musicales en la obra como los cambios en el registro, los cambios en la notación musical, las técnicas vocales empleadas, las dinámicas, los moduladores tímbricos y los moduladores emocionales. Estos dos ultimos elementos deben ser reinterpretados para que cobren el significado que el intérprete busca.
  El análisis del timbre ayuda en la creación y caracterización de personajes, y al desarrollo de intencionalidades en cada uno de estos. Esto se hace a través de los elementos dados por el compositor y de aquellos otros creados por el intérprete a partir del uso de esterotipos y de la imitación.
  El timbre es el elemento que une los demás aspectos musicales con el texto, pues genera un resultado sonoro partiendo de un significado en el texto y de la conjunción con los demás aspectos musicales. El timbre es el reflejo de la intención del texto que se complementa con los otros aspectos musicales.

El trabajo previo analítico permite que el estudio esté encaminado hacia un objetivo y que así pueda ser coherente la manera de abordar la obra.

Otras conclusiones

- **Desarrollo vocal a partir de los retos de la obra**

El trabajo con *The Medium* permitió un desarrollo vocal en varios aspectos.

El primer reto que se plantea es la duración de la obra, a pesar de ser el último en vivenciar, pues solo se puede llevar a cabo en la presentación en vivo y en los ensayos generales. La duración de *The Medium* es un reto vocal, pues es necesario desarrollar resistencia física en el instrumento, considerando que el instrumento vocal es todo el cuerpo. Además es necesario un nivel de concentración alto, que permita memorizar la obra e interpretarla de la manera que se espera.

También se hace una exploración en como cantar de distintas maneras. La obra exige canto en *sprechgesang* y en *sprechstimme,* al haber una diferencia en la notación de éstas dos, se asume que el compositor no está considerando un resultado sonoro igual. Es necesario establecer una diferencia entre estos dos tipos de canto, y además un diferencia entre estos dos y hablar, es decir, que no suene nunca como si fuera hablado completamente, o que en caso de llegar a cruzar el límite entre hablar y cantar, se mantenga la entonación pedida por el compositor.
Por otro lado, la obra tiene un registro amplio. Para poder afrontar este reto, es necesario desarrollar mucho mas el registro grave y alivianar el peso de la voz de pecho para que suene mucho mas parejo con el registro agudo. Es necesario emplear voz de pecho y voz de cabeza. El resultado en el desarrollo a nivel dinámico en los extremos del registro es gratificante, pues en muchos lugares de la obra se deben cantar registros agudos en dinámicas *piano* y registros graves en dinámicas *forte*.

En cuanto a la exploración tímbrica, esta permite darle una voz distinta a cada personaje y hace más fácil el enfrentamiento con algunos de los retos antes mencionados. A partir de la exploración tímbrica se puede solucionar en muchas ocasiones cuestiones de registro y dinámica.

El desarrollo vocal que se logra con la obra se hace posible con entrenamiento físico, pero también se da gracias al análisis y a la interpretación que se construye de la obra. Se lograran resultados sonoros que parten de experiencia reales o imaginarias, buscando que en la obra sean creíbles.

- **Uso del cuerpo y espacio**

Las decisiones interpretativas que se toman a partir del análisis y del montaje de la obra, ayudan a encontrar lugares en el espacio escénico en los cuales se va desenvolviendo la obra. El desarrollo teatral, es decir la relación entre cuerpo y espacio y entre el cuerpo de un personaje y otro, surge a partir del análisis de la obra y de las decisiones musicales que se toman. No hay un entrenamiento actoral previo, este aspecto se aborda de manera intuitiva. El cuerpo de cada personajes se moldea a través de lo que musical y textualmente plantea la obra. La música permite la construcción del aspecto teatral, el uso del cuerpo y del espacio.

- **Escenografía, vestuario y otros**

Algunas de las decisiones tomadas para la puesta en escena son:

- En el escenario se tiene únicamente una silla ubicada en el centro y atrás y la campana en el piso junto a la silla. Simbólicamente la ausencia de elementos en el escenario reitera la locura de la mujer.

- El vestuario es un vestido blanco y largo. Medias veladas blancas y zapatos de tacón. La falda larga alude a la médium. El color del vestido representa una mujer que se va a casar y una paciente psiquiátrica.

- La ubicación en el espacio dibuja la escasa escenografía, pues sólo hay una silla.

- Es necesario el uso de subtítulos en español.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Davies, P.M. (1983). *The Medium.* Boosey & Hawkes Music Publishers LTD.
- Gloag, K y Jones, N. (editores). (2009). *Peter Maxwell Davies Studies.* New York: Cambridge University Press
- Watherhouse, J. (1964).“Peter Maxwell Davies: Towards an Opera”, en Tempo, *New Series, No. 69, Richard Strauss 1864-1964*, pp. 18-25. Versión electrónica. Consultado el 9 de abril de 2011. URL http://www.jstor.org/discover/10.2307/942724?uid=3737808&uid=2&uid=4&sid=21101345183847
- Williams, A. (2000). “Madness in the Music Theatre Works of Peter Maxwell Davies”, en *Perspectives of New Music,Vol. 38, No. 1*. pp. 77-100. Versión electrónica. Consultado el 25 de agosto de 2010. URL http://www.jstor.org/discover/10.2307/833589?uid=3737808&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21101345268537

Recursos electrónicos

- Centros para el control y prevención de enfermedades http://www.bt.cdc.gov/agent/strychnine/espanol/facts.asp (Consultado el 30 de Marzo de 2012)
- Evangelización católica: dos corazones http://www.corazones.org/santos/ignacio_antioquia.htm (Consultado el 30 de Marzo de 2012)
- Evangelización católica: dos corazones http://www.corazones.org/santos/miguel_arcangel.htm (Consultado el 30 de Marzo de 2012)

- Cambridge Dictionary Online. http://dictionary.cambridge.org/ (Consultado el 30 de Marzo de 2012)
- En buenas manos. http://www.enbuenasmanos.com/articulos/muestra.asp?art=1752 (Consultado el 30 de Marzo de 2012)
- Wikipedia. The Free Encyclopedia. http://en.wikipedia.org/wiki/Changeling (Consultado el 30 de Marzo de 2012)
- Wikipedia. La Enciclopedia Libre http://es.wikipedia.org/wiki/Trastorno_de_identidad_disociativo (Consultado el 30 de Marzo de 2012)
- Wikipedia. La Enciclopedia Libre. http://es.wikipedia.org/wiki/Trastorno_disociativo (Consultado el 30 de Marzo de 2012)
- Wikipedia. La Enciclopedia Libre http://es.wikipedia.org/wiki/Trastorno_de_despersonalización (Consultado el 30 de Marzo de 2012)
- Hierbitas. http://www.hierbitas.com/nombrecomun/NUEZ_VOMICA.htm (Consultado el 30 de Marzo de 2012)
- Sir Peter Maxwell Davies. http://www.maxopus.com/ (Consultado el 30 de Marzo de 2012)
- Psicología online http://www.psicologia-online.com/colaboradores/esther/esquizofrenia1/index.shtml (Consultado el 30 de Marzo de 2012)
- Psicología online http://www.psicologia-online.com/ciopa2001/actividades/50/index.html (Consultado el 30 de Marzo de 2012)
- Psicología online http://www.psicologia-online.com/ESMUbeda/Libros/Manual/manual19.htm (Consultado el 30 de Marzo de 2012)
- Diccionario de la Real Academia Española. http://www.rae.es/rae.html (Consultado el 30 de Marzo de 2012)
- Archivo del portal de recursos para estudiantes http://www.robertexto.com/archivo15/delirio_alucin.htm (Consultado el 30 de Marzo de 2012)
- Salud bio. Medicina natural. http://saludbio.com/articulo/homeopatia/nux-vomica-tratamiento-sintomas-generales (Consultado el 30 de Marzo de 2012)
- Dictyonary, Encyclopedia and Thesaurus- The Free Dictionary http://www.thefreedictionary.com/ (Consultado el 30 de Marzo de 2012)
- Word Reference. Online Language Dictionaries http://www.wordreference.com/ (Consultado el 30 de Marzo de 2012)

Discografía

- Davies, P.M (1987) *Maxwell Davies: Miss Donnithorne's Maggot / 8 Songs for a Mad King Miss Donnithornes Maggot*. Londres: Unicorn kanchana.

Material Audiovisual

- Howard, R. (Dirección), (2001). *A Beautiful Mind.* Estados Unidos: Image Entertainment.
- Cubero del Barrio, G. y Hernandez I. (Dirección), (2006). *Uno por ciento esquizofrenia*. España: Alicia Produce. Consultable en http://www.youtube.com/watch?v=gSsbg7pm2CQ
- Kimbrough, J. (Producción), (2009). *Mis 15 personalidades.* Estados Unidos: SVP Production para Discovery Home and Health. Consultable en http://www.dailymotion.com/video/xq8dgm_home-health-mis-15-personalidades_tech
- Scorses, M. (Dirección), (2010) *The Shutter Island*. Estados Unidos: Paramount Pictures, Phoenix Pictures, Sikelia Productions y Appian Way
- Kaplow, D (Producción), (2009). *United State of Tara.* Estados Unidos: Showtime.

ANEXO 1. TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL DEL TEXTO E INDICACIONES

Texto en inglés
Texto en español
Indicaciones de la partitura: *teatrales*, musicales. En inglés y en español

The Medium

My Lords, ladies and gentleman. Please do not feel constrained to cross my palm.
Señores míos, damas y caballeros. Por favor no se sientan obligados a cruzar mi palma.

Though there are those who would deem this a most necessary perquisite for the
Aunque hay algunos que juzgarían este el beneficio mas necesario para la

activation of the ´fluence.
activación de la influencia.

But let us consider we have ev'ry guarantee of your good faith and generosity,
Pero consideremos que tenemos toda garantía de su buena fé y generosidad,

as a catalyst to the manifestation of my aëriform spirit,
como un catalizador de la manifestación de mi airoso espíritu,

dolce she curtsies, smiles at crow
dulce hace una reverencia, sonríe a la multitud
through my unworthy somnambulic imagination
a través de mi indigna imaginación sonámbula

Give me your palm, sir.
Deme su mano, señor.

she looks into her left palm
mira en su mano izq.

to herself, dark, inward
para ella, oscuro, interior
You live as a brute.
Usted vive como una bestia

You have despised your origins, and disowned your birthright.
Usted ha despreciado sus orígenes, y repudiado su derecho a nacer

The lifeline shatters in splinters.
La línea de la vida se rompe en astillas.

to her imaginary client, and to the public, looking into her right hand.
A su cliente imaginario, y al público, mirando en su mano derecha

An undeviating regard for principle, all the length of a long and unwav´ring lifeline,
Un inquebrantable respeto por principio, toda la longitud de una larga y firme línea de vida,

Waxing vibrantly eloquent
Incrementando vibrantemente elocuente
such fearless devotion to duty, blest with one child.
tan intrépida devoción al deber, bendecida con un hijo.

To herself, brooding, inward
Para ella,, meditando melancólicamente, interior
dolce
A changeling. I withdrew my will, though I have not the exact circumstances on my
Un niño intercambiado. Retiré mi voluntad, aunque no tengo las circunstancias exactas en mi

memory now but then they took the child.
memoria ahora pero entonces ellos tomaron al niño.

To the imaginary client
A su cliente imaginario

Thank you, sir. You are too kind.
Gracias señor. Es usted muy amable.

Humming to herself contendly
Tarareando para ella contentamente
Mmmmmmmmm

To another imaginary client
A otro cliente imaginario

Madame, please be seated.
Señora, por favor quédese sentada.

Takes her own right palm
Tomando su propia mano derecha *with earnest convition. (almost a snigger, uncontrolled)*
Full, operatic *Con seria convicción. (casi una risa disimulada)*
The light streams from your fingers, sensitive and artistic,
La luz corre por sus dedos, sensibles y artísticos,

Hiccupy; rather embarrased *demure*
Tropezado o torpe¸preferiblemete avergonzado *recatado*
So beautifully tapered, with firm, broad tips a rare grace of spirit, my lady.
bellamente terminados en puntas anchas, una rara elegancia de espíritu, mi dama.

To herself, looking into her left palm
Para ella, mirando su mano izquierda

Harsh, growling.
Discordante, gruñido. *guttural*
A ragged veil of darkness. A paw, not a hand.
Un andrajoso velo de oscuridad. Una pata, no una mano.

Spatulate fingertips, carious, scabrous, a throttling crab´s claw.
yemas de los dedos espatuladas, desgastadas, escabrosas, una pinza de cangrejo estrangulante.

To her imaginary client
A su cliente imaginario

Simpering slightly
Sonrisa tonta ligeramente
Thank you, it is too much.
Gracias, es demasiado.

Humming to herself, preoccupied
Tarareando para ella, preocupada
mmmmmmm

taking the right palm to another imaginary client
tomando la palma derecha de otro cliente imaginario

Lilting
cadencioso
A straight yet sloping headline practicality tempered with sensitive artistry.
Un recto aunque desviado titulo de practicidad atenuado con sensibilidad artística.

Oh, here are an upright, long life, health and wealth in deed!.
¡Oh aquí está una vida larga y recta, salud y riqueza en efecto.

To herself, looking into her left palm
Para ella mirando en su mano izquierda

No breeding, stubborn!
¡No modales testaruda!

With loathing
Con aborrecimiento
Thumb like a frosted cabbage stump!
¡Pulgar como un cabo de repollo helado!

Afraid
asustado
Heart and fate and sun lines all crisscrossed, a breath of the grave, life already
Corazón y destino y líneas de sol todas entrecruzadas, un aliento de la tumba la, vida ya

withdrawing from the flesh a crumbling putrescence all dissolving.
retirándose de la carne una putrefacción desintegrante que disuelve todo.

Surprised intake of breath as she returns to her client
Sorprendida, respirando hacia adentro mientras vuelve a su cliente

H

Surprised at the generosity of th tip
Sorprendida por la generosidad de la propina
Ah may your generosity be rewarded, I'm sure!
Ah que su generosidad sea recompensada, ¡estoy segura!

She waits expectantly for the next client, looking around
Ella espera expectante por el siguiente cliente mirando alrededor

mmmmm

She fells herself alone
Ella se siente sola

What! No more clients? Do I not tell fortunes well then?
¡Que! ¿No más clientes? ¿Acaso no predigo bien el futuro?

Counting her imaginary takings
Contando su dinero imaginario
Ah their money is counterfeit.
Ah su dinero falso.

A shudder
Un escalofrío
Aaaaa!

The voice becomes dark
La voz comienza a oscurecer
It is cold and lonely in my booth the crystal shows me things I would rather forget.
Está frío y solitario en mi stand el cristal me muestra cosas que prefiero olvidar.

Frightened, breathy
Austado, velado
How the flap opens and shuts strangely, with rustlings of silk, and now and then a whispering, and now footsteps.
Como se abra y cierre la puerta extrañamente, con murmullos de seda, de vez en cuando un susurro y ahora pasos.

But they scurry away, always away from me.
Pero ellos huyen siempre de mi.

Taking a firm grip of her thoughts, reassuring herself with science
Tomando un firme control de sus pensamientos, tranquilizándose con ciencia
Rather pompous
Mas bien pomposo
At most they are a gaseous corporeity, dissolving into thin air.
La mayoría son un cuerpo gaseoso, disolviéndose en el delgado aire.

Confidentially *(becoming nasal)*
Comfidencial *(empieza a nasalizarse)*
But I know where they hide, and wait.
Pero yo se donde se esconden y esperan.

pointing, full of menace
señalando, llena de amenaza
in that crystal.
En el cristal.

Hasty,scared
Precipitado, espantado

full of resentment (she catches breath, unable to continue)
Llena de resentimiento. (toma aliento, incapaz de continuar)
I see their nerve spirit, their aerial form, dancing lights, imprisoned, desirous of possession of my spirit and my…!
Veo su espíritu nervioso, su forma aérea, luces danzando, aprisionado, deseosos de apoderarse de mi espíritu y de mi…!

With quiet dignity
Con tranquila dignidad

But they are well contained by my will.
Pero ellos están bien atrapados por mi voluntad.

With utmost determination (starting up in surprise)
Con mayor determinación sorprendida
I must not withdraw my will lest they be liberated from…
No debo retirar mi voluntad no vaya a ser que sean liberados de…

Who is it? Who is there?
¿Quién es?¿quién está allí?

With affected self - dramatization
Con afectada dramatización
I must hold them, with my godlike will.
Debo sostenerlos con mi divina voluntad.

As if rather surprised by the idea
Como si se sorprendiera por la idea
I though it might be you. You are my good angel!
Pensé que podrías ser tú. ¡Tu eres mi buen ángel!

Reassuring herself, as if quoting a know definition
Tranquilizándose como si citara una definición conocida
I allude to a recognized phenomenon.
Yo aludo a un fenómeno conocido.

She cannot say the word
No puede decir la palabra
An imago, or eidolon, a wraith of another seen at distance at the moment of…!
¡Un Imago o eidolon, , un fantasma de otra dimensión a la distancia y del momento de…!

Responding to the dictates of the unseen presence eyes darting, furtive
Respondiendo a las órdenes de la presencia invisible ojos como dardos furtivos
More a wail than a song!
Mas un gemido que una canción
Yes my dear!
¡Si mi querido!

But let me take my nux vomica!
¡Pero déjame tomar mi nux vomica!

And by good St. Ignatius, where are my smelling salts?
y por el buen san Ignacio, donde esta mis sales para oler?

In panic, searching for escape
En pánico, tratando de escapar
My angel, I am ready!
¡Mi angel, estoy lista!

She is not, but desperation stretches up her arms and open wide her legs
En desesperación extiende sus brazos por encima, y abre sus piernas a lo ancho. No es ella quien lo hace, como si alguien lo hiciera a la fuerza
i*n ectasy, hating it!*
¡En extasis,odiando eso!
aaaaaa

(a shriek)
Un chillido
Ah!
¡Ah!

I lie insensible in a magnetic crisis
Yo caigo inconciente en una crisis magnética

(a falsetto squel)
Un falsete chillón
Ah!
¡Ah!

spasms, shudderings
espasmos, estremecimiento
aaaaaaaaa

I do not know what he does to me.
No sé que me hace el

Lilting
cadencioso
Come, come,come, breathe into my apertures warmly, as if I were aaaaaaa clarionet.
Ven, ven, ven exhala (venirse) dentro de mis aperturas tibiamente, como si fuera uuun clarinete.

Vehement, quite carried away
Vehemente (apasionado), muy llevadero
Oh, spirit, play upon me your harshest discord, and your most eloquent
Oh, espíritu, toca sobre mi tu mas elocuente cadencia

Waltzing, with an invisible partner
bailando vals con su compañero invisible
lilt! lilt! lilt!
Cadencia cadencia cadencia she comes to, snaps out of it, and startled by the next idea
Ella vuelve en si rápidamente y se sorprende por la siguiente idea

overcome with awe and wonder at the idea
supera con temor y asombro la idea
Our child? We had no child.
¿Nuestro niño? Nosotros no tuvimos un niño

Dolce (with sane, calm, conviction)
Dulce,(con sana, calmada convicción)
No, there is not child.
No, no hay un niño.

Understanding
entendiendo
Dolciss.
dulcisimo
Ah! The changeling.
Ah! El niño cambiado.

Confused by the idea
Confundida por la idea
I do not know about that!
¡Yo no sé sobre eso!

With growing determination to be rid of the idea
Con creiente determinación por deshacerse de la idea
I do not care to
¡No quiero

(The “ow” of “know” transform to a hushed, amazed exclamation of “oh”; in face of the next idea)
La “ow” de know la transforma hacia una callada, asombrosa exclamación de “oh” de cara a la siguiente idea.
know oh!
saber oh!

It is there, the changeling liberated from the crystal.
Está allí, el niño cambiado liberado del cristal.

Gazing in awe at the imaginated child
Mirando con asombro al niño imaginado
Oh the innocent lamb, the angel´s face, the dimple.
Oh el inocente cordero, la cara de ángel, el hoyuelo.

Distressed, disgusted
Angustiado, disgustado
Oh lord!
¡Oh señor!

It is coming, it wants me to give it suck!
¡Está próximo, me quiere para amamantarlo!

She breathes heavily, in terror
Ella respire fuertemente, aterrorizada
Hhhhhhh

Shouting
grito
No! it has claws!
No! Tiene garras!

A scrofulous puppy dog!
¡un escrofuloso cachorro!

A giant crab! A scuttling, clawing crab!
! Un cangrejo gigante! ¡Un cangrejo pinzudo correteante!

Scrabbling up my skirt!
Arañando por mi falda!

As the scream diminishes, she pulls herself together
Como el miedo disminuye, ella se calma
the “t” of “skirt” she is control of herself, and the “t” forcibly expresses her regain of that control
en la “t” de skirt ella se calma y la fuerza en esta consonante expresa la recuperación del control

in control
en control
I will not allow such a thing! Such a spectre will not communicate with my intelligence.
¡No permitiré algo así! un espectro así no se comunicará con mi inteligencia.

As if giving a lesson to schoolchildren in class
Como si le diera una lección a niños de colegio
Such dang´rous phenomena must be intercepted; they have not place in a serious
Tales fenómenos peligrosos deben ser interceptados; ellos no tienen lugar en una seria

investigation. There can be no rapport between their ethereal and my material forms.
investigación. No puede haber una relación cercana entre sus formas etéreas y mis formas materiales

They are to be considered an illusion.
Ellos deben ser considerados una ilusión.

Turning her back determinedly upon such notions
Dándole la espalda con determinación a tal noción.
I am indisposed.
Estoy indispuesta.

Preoccupied with domestic duties, fussing.
Preocupada por los deberes domésticos
Clearing her throat, busily
Limpiando su garganta, afanosamente (carraspeando)

Humming gently, unconsciously
Tarareando suavemente, inconcientemente
Mn mm
Mmm

Addressing the maid
Dirigiéndose a la criada
Thank you, Mary, tell Cook the roast is very good but the gravy is lumpy.
gracias, Mary, dile a Cook que el asado esta muy bueno pero la salsa está grumosa.
Clearing her throat, as before
Limpiando su garganta como antes

Mmm

Suspicious
sospechoso
What am I eating?
Qué estoy comiendo?

Looking with distaste at an imaginary forkful of meat
Mirando con disgusto un bocado de carne imaginario
Gasping
jadeando
Ah!
Ah!

It is not true! I tell you it is not true!
Eso no es cierto! Yo te digo que no es verdad!

Half weeping, half laughing, dismissing the appalling idea
Medio llorando, medio riendo, disminuyendo la espantosa idea
Roast lamb! Yes!
Cordero asado! Si!

Calming herself
calmándose
Eat of my… drink of my... do this in my…,
Come de mi…, bebe de mi… has esto en mi…,

yes I was confused silly of me I
si yo estaba confundida tonta de mi yo

In panic
En pánico
Sal volatile!
Sal volátil!

Rapid breaths in and out
Rápidas respiraciones hacia adentro y hacia afuera
Hhhhhhh

Through the panting breaths in and out, trying to control herself
A través de los jadeos respiraciones hacia adentro y afuera, tratando de controlarse
I must not evince by my gesture the extreme state of my mind.
No debo evidenciar por mi gesto el estado extremo de mi mente.

I am sufficiently recovered to be capable of proceeding normally to the next stage.
Yo estoy suficientemente recuperada para ser capaz de proceder normalmente a la siguiente etapa

Clearing throat
Limpiándose la garganta
Mm
Mm

Addressing the maid
Dirigiéndose a la criada
Yes, Mary, thank you. You may side the table. There! That´s better already.
Si Mary, gracias. Tu debes estar al lado de la mesa. Ahí! Ya está mejor.

Objectively
objetivamente
No doctor could find symptoms about this patient to warrant suspicion of anything unduly remiss.
Ningún doctor podrá encontrar síntomas de este paciente para justificar sospecha de que algo este mal.

It is just
Es sólo

Grasping at straws
aferrándose desesperadamente a la esperanza
the heat of the inion in an over exited widow´s philo progenitive cerebellum.
el calor de la inion en cerebelum filo progenitivo de una viuda sobre excitada.

With a defiant look, as to say contradict that, if you dare!
Con una Mirada desafiante, como si dijera: sit e atreves!
Well,
Bueno,

trying to convince herself
tratando de convencerse
that´s what it says in the phrenological handbook. And that explains it all, doesn´t it?
eso es lo que dice en el manual frenológico. ¿Y eso lo explica todo, no es asi?

Warmly (hiss)
Con gusto *(silbido)*
And now they´re all settled down nicely round the table without thinking disquieting
Y ahora todos están ubicados amablemente alrededor de la mesa sin pensar inquietante

worried, hesitating at the thought of being accused
preocupada, vacilando de los pensamientos de ser acusada
accusing thoughts,
acusador pensamiento,

so we can proceed taking due pains to consider their most earnest request that I be of service in my true capacity.
bueno podemos proceder tomando todas las medidas para considerar su mas seria y sincera petición que estoy sirviendo en mi verdadera capacidad.

No astonishment now. No repugnance. It will be all right. All is under control.
No asombro ahora. No repugnancia. Todo saldrá bien. Todo está bajo control.

She hums, settling into a chair, taking the imaginary hands of the members of the circles on either side of her, eyes shut.
Ella zumba, acomodándose en una silla, tomando la imaginaria mano de los miembros del círculo a ambos lado de ella, ojos cerrados
Mm mm mm mm mm

Calling the spirits, cooingly
Llamando a los espíritus, susurrando (arrullando)
are you there?
estas ahi?

Quiely eager
Silenciosamente ansioso
Mm mm

the electric fluid!
el fluido eléctrico!

Proclaiming
proclamando
I await your visitation.
Yo espero tu visita.

My faculty is magnetized, elevated, all a tremble.
Mi facultad está magnetizada, elevada, todo un temblor.

Inwardly
interiormente
I wander, cold, and in extreme darkness, between time and eternity.
Yo deambulo, frío, y en extrema oscuridad, entre tiempo y eternidad.

She looses her hands from the circle; takes a small bell from a pocket, and ring it
Ella suelta las manos del círculo, toma una pequeña campana de su bolsillo y la toca

Cooingly
Susurrando (arrulando)
Are you there?
¿Estás ahí?

She stamps loudly on the floor with her right foot
Ella golpea fuertemente el piso con su pie derecho

She scream blood-curdlingly, then breaks into very ugly and hysterical half-laughter, half-weeping, cavorting crazed around the acting area, clapping her hands.
Ella grita de manera desgarrada, la voz se quiebra muy feo e histérica, medio llorando y medio riendo, salta enloquecida alrededor del escenario aplaudiendo sus manos
Ah! Ha ha

As maid
Como criada
wailing
gimiendo
Oh, maam! No, maam! It was her teddy bear, maam.
¡Oh, señora! ¡No señora! Este era su osito de peluche, señora.

Was with the grocer´s boy at the gate, had to go to the Miss White, maam, and in the
estaba en la puerta con el niño del tendero, tenia que ir al miss White, señora y en los
shrubbery there was her teddy bear, maam.
arbustos estaba su osito de peluche, señora.

As mistress
Como señora
Try to control yourself, Mary!
¡Trata de controlarte, Mary!

This is most serious.
Esto es muy serio.

The child has gone missing, don´t you understand? I want to know what you saw.
La niña ha desaparecido, no entiendes? Yo quiero saber que viste.

As maid
Como criada
Convulsed and hysterical
Convulsionando e histérica
Then Alick and me found her, maam boteetotum uppards, maam, behind the shrubbery, in the dewpond, maam.
Entonces Alick y yo la encontraremos, señora con el rabo hacia arriba, señora, detrás de los arbustos en el estanque, señora.

she breaks down, completely
ella se quiebra, completamente
I do not wish to incur blame, maam; I found her´cause I had to relive myself, maam.
Yo no deseo culpar, señora. Yo la encontré porque tuve que ir a orinar, señora.

As mistress
Como señora
There is no need to be vulgar, Mary.
No hay necesidad de ser vulgar, Mary.

as Mary, calming somewhat
como Mary, calmando un tanto
And I found this , maam.
Y yo encontré esto, señora

As mistress
Como señora
What is that, Mary?
¿Qué es eso Mary?

as Mary
como Mary
Your handkerchief, maam.
Su pañuelo, señora.
It has the initials, and a bit of your scent still, maam.
Tiene las iniciales, y un poco de su perfume aun, señora.

Screwed up, by the dewpond, maam.
Atornillado en el estanque, señora

Sung
cantando
Must have had a nosebleed look!
Debió haber tenido una hemorragia nasal, mire!

She is all right, now, isn´t she, maam?
Ella está bien, ahora, o no señora?

As mistress
Como señora
Scoundrel! Harlot!
Sinverguenza! Prostituta!

As herself *becoming pitched, sung*
Como ella misma *comienza a cantar*
These counsels are sacred, for my ears alone! I have the protection of court!
Estos consejos son sagrados, solo para mis oidos! Tengo la proteccion del tribunal!

Of holy church!
De la santa iglesia!

Pleading she becomes inarticulate, *her v*oice dying away to a moan
Suplicando ella inarticula su voz muriendo hacia un gemido
It is not as you would nat´rally conclude, and I will not be interrogated!
No es como usted concluiría naturalmente, y yo no seré interrogada!

Ah, ah, ah ah, ah.

composed, cooing
sereno, susurrando (arrullando)
Are you there? Spirit, are you there?
¿está usted ahí? ¿Espíritu, está usted ahí?

She rings the little bell.
Ella toca la pequeña campana

She stamps with her right foot
Ella golpea el suelo con su pie derecho

She makes muted trumpet-like noises, with a hand cupped to her mouth like a trumpet
Ella hace una sordina de trompeta nasal con una mano ahuecada y su boca como una trompeta
Püpüpüpüpüpü

as little girl
como pequeña niña
Mummy it´s me. Don´t worry it´s all right up there.
Mami soy yo. No te preocupes todo esta bien alli.

Incocently
inocentemente
There the people are full of light, and peaceful, and i´m looked after.
Allí la gente está llena de luz, y son pacíficos, y cuidan de mi.

And all those people are trying to help you, so don't be afraid.
Y toda esta gente está tratando de ayudarte, así que no tengas miedo.

as herself
como ella misma
suspicious
sospechoso
Your speech is beyond your years.
Su discurso está más allá de sus años.

as little girl
como pequeña niña
But I am not the one that you sent before. She was naughty, and I sent her to Coventry.
Pero yo no soy el que tú enviaste antes. Ella fue desobediente, y yo la envié a Coventry

I am here in her stead out of pure anxiety for the welfare of those left behind,
Yo estoy aquí en su lugar hacia fuera pura ansiedad por el bienestar de aquellos que quedaron atrás,

to reprove you for this weak indulgence of useless sorrow,
para reprobarte por esta débil indulgencia de de pena inútil,

and to bid you exert yourself for the sake of your child and family.
y exigirte esforzarte por el bien de tu hijo(a) y tu familia.

As herself
Como ella misma
Dully, matter- of- fact
Debilmente, cuestión de hecho
But I have no child and family.
Pero no tengo hijo (a) ni familia

As child
Como hija
Over there you have. This is for your comfort.
Allí usted las tiene. Esto es para su consuelo.

Eagerly
entusiamadamente
So it is not true, what they report of me, that I… !
¡Entonces no es cierto lo que ellos dicen de mi que yo…!

as child, interrupting
como hija, interrumpiedo
I am a changeling.
Yo soy un niño cambiado

in a sing-song voice, as if repeting a nursery rhyme she knows well
en un sonsonete, como si repitiera una canción infantil que ella se sabe bien
First the gypsies took me, and placed a puppy dog in my cradle.
Primero me tomaron los gitanos, y pusieron un cachorro en mi cuna.

Then the pixies took me, and put a crab in my stead, next the dark horseman took me, and left a KNIFE in the stable.
Luego los duendes me tomaron y pusieron un cangrejo en mi lugar, después el jinete negro me tomo y dejó un CUCHILLO en el establo.

At last the Angel took me, and raised me from the dead.
Por fin el Ángel me llevó y me libró de la muerte.

as herself, seizing the idea
como ella, agarrando la idea
The knife!
¡El cuchillo!

theatrically vulgar
dramaticamente vulgar
I discover it here! Inside my skirt!
¡Lo descubro aqui! ¡Dentro de mi falda!

She takes an imaginary knife from between her thighs
Ella toma un cuchillo imaginario de entre sus muslos
Ah

intoning, with thrilling vibrancy
entonando con emocionante vitalidad
ritmico
I am aware that it may be objected that this phenomenon occurred in a catalepsy
Soy conciente que se puede ser objetado el hecho de que este fenómeno ocurrió en una catalepsia

and concerns a wraith it may be so, or it may not but I have been a considerable time
e involucra un espectro, puede ser o no, pero yo he estado

rasping
áspero
lost to the world, filthy dead, and this deed will only affirm the afore mentioned fact.
perdida del mundo un tiempo considerable, muerta, y este acto solo afirmará el hecho antes mencionado.

she becomes as a priest, holds up the imaginary knife melodramatically, like a chalice at an altar, and the same time as a knife about to be plunged into her heart.
Ella hace como un sacerdote, levantando el cuchicllo imaginario melodramáticamente, como un caliz en un altar y al mismo tiempo como un cuchillo que va a clavar en su corazón
Saint Ignatius I accept you sing.
San Ignacio yo acepto tu canto.

Thou shall wash me, o Lord, and I shall be made whiter than snow.
Tu debiste lavarme, o Señor, y yo sería mas blanco que la nieve.

I will go into the altar of…!
¡Yo entraré al altar de…!

as male spirit
como espíritu masculino,
imperiously interrumpting
imperiosamente interrumpiendo
Stay your hand!
¡Deten tu mano!

Right foot stamp
El pie derecho golpea el suelo una vez

Stay the blow!
Sosten el golpe!

Right foot stamp
El pie derecho golpea el suelo dos veces

Melodramatic
melodramático
You dare not shake off the earth from your feet, but must cling awhile, still to your
No osas limpiarte la tierra de tus pies, pero debes aferrarte un tiempo mas a tus

mortal coils for if thou now doest this foul deed,
resortes mortales porque si cometes este repugnante hecho,

hymn-like
como un himno
it will not come to pass that thou shalt
no ocurriría que estarías

be clothed amongst us in robes of light.
vestida con túnicas de luz.

Your time is not yet.
Aún no ha llegado tu hora

There is still God´s work on earth, which only you the chosen one can complete.
Todavía hay trabajo de Dios en la Tierra, que solo tu, el elegido, puede completar.

stained glass attitude
actitud de vitral
religioso
religioso
Purified by the sacrifice of the innocent Lamb, you will cut out with the knife the
Purificado por el sacrificio del inocente Cordero, tu extirparás con el cuchillo de la

corruption and wickedness rampant in here, and all around you.
corrupción y maldad desenfrenada aquí adentro y a todo tu alrededor

In a frenzy of preaching fervour
En un frenesí de predicamento religioso
Destroy the rotten fruit! Prune the ailing tree!
¡Destruye la fruta podrida! ¡Poda el enfermo árbol!

Kneeling in free-thinking religious ecstasy, clapping her hands above her head like a tambourine
Arrodillada en un pensamiento libre de éxtasis religioso, aplaudiendo sus manos por encima de su cabeza como con una pandereta
Soul of my Saviour, sanctify my breast! Body of Christ, be thou my saving guest!
Alma de mi Salvador, santifica mi pecho! Cuerpo de Cristo, se mi invitado de salvación.
still as a **male spirit**, with hatred, jabbing the air
quieto como un **espíritu masculino**, con odio, golpeando el aire
Those phantom sentries in white are not my sisters! They are Satan´s brood!
Esos fantasmas centinelas en blanco no son mis hermanas! Ellos son la camada de Satanas!

Ululate
aullando
Nor those constrained sluts howling their chorus of unreason al the moon.
Ni las putas consternadas aullando sus coros de sin razón a la luna.

As herself
Como ella misma,
Plaintively protective hands held as if in prayer at one side of her face
Protegiendo su rostro con sus manos dispuestas como para reza a un lado de su cara
But they are all my little children, my precious, precious, precious flock.
Pero ellos son todo mi pequeño niño, mi precioso, precioso, precioso rebaño.

As male spirit
Como espíritu masculino
Imperious
imperioso
Your knife is ready! only by your knife will they be sanctified!
¡Tu cuchillo está listo! ¡Solo por tu cuchillo todos ellos serán santificados!

As herself
Como ella misma
Pitifully
Lastimosamente
I am unworthy of this great call.
Yo no soy digno(a) de este gran llamado.

Touching her dress all over, looking at it in shame
Tocando su vestido por encima, mirándolo con vergüenza
I am covered in filth.
Yo estoy cubierta de suciedad.

Dolce (lilting)
Dulce (cadencioso)
In here they throw food and dung about
Aquí ellos lanzan comida y estiércol alrededor.

It is so satisfying to throw away what is closest and dearest.
Es muy satisfactorio lanzar lo más cercano y querido.

As male spririt
Como espíritu masculino
Commandingly pointing
Señalando imperiosamente
You are my elected bride, in sacrificial robes,
Tú eres mi novia elegida, en túnicas de sacrificio,

a blast of self-righteousness
una explosión de superioridad moral
sung
cantando
sanctified.
santificada.

Wheedling
persuadiendo
Remember you precious changeling child!
Recuerda tu precioso niño cambiado!

Holly
santamente
Do these things in remembrance of me!
Has esto en memoria mia!

threatening a blow
amanezando de un golpe
Or I shall ..!
¡O si no !

As herself
Como ella
Reeling from imaginary blows
Tambaleando por los golpes imaginarios
No! no! I will do as you say!
No! No! Haré lo que dices!

in deepest distress
en la más profunda angustia
This I promise! Stop, in God´s name! Merciful God! Oh, mercy!
Te lo prometo! Para, en nombre de Dios! Misericordioso Dios! Oh, misericordia!

She crashes to the floor, exausted, and groans deeply, breathing heavily
Ella choca contra el piso, exhausta y gime profundamente, respirando fuertemente
Keening
lamentando
Ah ah ah ah Ah

still lying on the floor
todavía abandonada sobre el piso
Softly, urgently
Suavemente, urgentemente
oooooo.

They are floating all around us. Ooooo the spirits.
Ellos están flotando alrededor de nosotros. Ooooo los espíritus

Look, their lights, flickering on the walls.
Mira, sus luces, parpadeando en las paredes

And listen, bells, voices, footsteps, squeakings.
Y escucha, campanas, voces, pasos, chirridos.

The table is juddering the windows rattling; the doors through the house are slamming.
La mesa está vibrando las ventanas vibrando, las puertas a través de la casa están golpeando

Too exhausted to do much about it, but horrified
Exhausta, haciendo mucho al respecto, pero horrorizada
An invasion! The host of hell! Invading my body!
¡Una invasión! ¡Las hordas del infierno! ¡Invadiendo mi cuerpo!

Choking, gagging
Asfixiante, nauseabundo

This ectoplasm is choking!
Este ectoplasma es asfixiante
Taste, stinks of Stilton!
sabe, apesta a Stilton

Suddenly she keels up, pleased and smiling, then rises, stooping, clicking her fingers to entice the dog
De repente ella cae, satisfecha y sonriendo, luego se va parando, chasqueando sus dedos atrayendo al perro

Come here, nice doggy! Puppy dog! Puppy dog! Come to Mummy t! t! T! t!
Ven acá lindo cachorro! Cachorro! Cachorro! Ven con mami t! t! t! t!

She Whistles
Ella silba

Intake of breath
Respira
it is not a puppy dog! It´s a blood-hound a wolf-hound it! (a strangled cry as she struggles)
(un estrangulado llanto, como si luchara)
Esto no es un cachorro! Es un sabueso es un perro lobo

It´s covered me! I´m drowning!
Esto me ha cubierto! Estoy ahogándome!

As a hound she howls and snarls, drops to all fours, and runs wildly around, snapping. She wrenches herself to the position of a dog sitting on haunches, lips curled from bared teeth, baying at the moon. She makes clawing gestures, and snaps with her jaws
Como un sabueso ella aula y gruñe, parada como si tuviera cuatro patas, corre alrededor. De repente se sienta en las caderas como un perro mostrando los dientes, aullando a la luna. Hace el gesto como garras en las manos y chasquea con su mandíbula.
Freely
libremente
Ow! Ow! Ow! Ow!
Repeat over ad.lib, with pauses between, and at different pitch levels, until ready position for the next lines.
Repitiendo libremente, con pausas en diferente nivele tónicos, hasta estar lista en la posición para las siguientes lineas

Shouting, ranting full of belly-bile
Gritando, despotricando de todo, de mal genio
You mock me! You who claimed to believe in me!
Ustedes se burlan de mi! Ustedes quienes afirmaron creer en mi!

You who destroyed your origins and your birthright!
¡Ustedes quienes destruyeron sus orígenes y su derecho a nacer!

And who have kissed my paw in holy baptism!
¡Y quienes han besado mi mano en santo bautismo!

You born again brigade!
¡Ustedes brigada de convertidos!

I am the changeling; I the innocent lamb you sacrificed.
Yo soy el niño cambiado yo el inocente cordero que ustedes sacrificaron.

I was three eternal days and nights in the hell you made for me.
yo estuve tres eternos días y noches en el infierno que hicieron para mi
Now God has loosed me upon you,
Ahora Dios me ha desatado sobre ustedes,

fresh from that holy sepulcher to infect you with my delirium,
fresco de este santo sepulcro para infectarlos con mi delirio

that you may slaughter each other according to your desert,
para que ustedes puedes masacrarse unos a otros de acuerdo a su desierto

and tear the flesh from off your bones.
Y rasgarse la carne de sus huesos.

She turns over her back, demented, and scuttles, rapidly, as a crab, sometimes snapping her hands together like claws panting, breaths
Ella da vuelta a su espalda, enloquecida y se hunde rápidamente como un cangrejo, algunas veces chasqueando sus manos, juntándolas como pinzas de cangrejo, respirando

Scuttling, sounds feet
Escabullendo haciendo sonar con los pies
utterly demented, weeping, in agony
completamente demente, llorando, en agonia
tutta forza
toda la fuerza
And I shall be a cancer to claw your flesh from inside,
Y seré un cáncer para arañar su carne desde adentro

to corrode your corrupted heart,
para corroer sus corruptos corazones

slowing down becoming exausted ma intenso
lentamente callendo exahusta. Mas intenso
to wreak vengeance slowly from inside your burning skulls.
Para cobrar venganza dentro de sus ardientes cráneos

She lies on her back, still. The dog crab spirits have left her.
Ella tendida en su espalda aun. El espiritu de perro cangrejo la ha dejado.

She hums, gently, and slowly becomes a simpleton, an innocent
Ella zumba, suavemente y lentamente empieza de manera simple e inocente
Mm mm mm mm ah
Mmmm mmmm ah

Sitting up, somnambulistic, eyes shut, gently rocking her body to and fro
Incorporándose, sonámbula, ojos cerrados, balanceando su cuerpo suavemente de una lado a otro.
Sotto voce
Guard and defend me from foe malign! In death´s drear moments make me only thine:
Aguárdame y defiéndeme del enemigo maligno! en los momentos tristes de la muerte hazme solo tuyo:

materialize, and beckon me to thee on high, when I may….. She opens her eyes and looks about her
Materializa, y llámame hacia ti en lo alto cuando pueda… ella abre sus ojos y mira alrededor

calmo
They are away, all gone.
Todos ellos se han ido.

She hums the melody of the preceding prayer, contentedly, and picks her nose unselfconsciously, examining the bits with concentrated curiosity.
Ella zumba la melodía de la oración precedente, felizmente y se hurga la nariz naturalmente, examinándose los mocos con concentrada curiosidad.
mm mm Mm mm I am left in peace. She glances at something on the other side of the acting area, startled
Mm mm me han dejado en paz. Ella mira algo al otro lado del escenario, asustada.

Mm mm mm ? what is that? That white shape?
Mm mm mm? Qué es esto? Esta blanca forma (silueta)?

An answer to my prayer? A spirit, visible.
Una respuesta a mi plegaria? Un espíritu, visible.

She knocks with her fist on the floor
Ella golpea el piso con su puño

No! I am not snapping my knee joints;
No! yo no me estoy arrodillando
it is my body, growing longer, pulled towards it, that white light, so happy, so radiant.
Es mi cuerpo, alargándose siendo halado hacia ella esa luz blanca, tan feliz, tan radiante

It is an archangel! It is myself! Myself! No! This mad bitch, but the real beautiful me!
Es un arcángel! Es yo mismo! Yo mismo! No! esta puta perra, pero la verdadera belleza yo

Operatic, in transports of ecstatic delight
Operático, transportándose a un estado placentero
It is my own wraith. Clad in white raiment, with wings and crown.
Es mi propio espectro. Vestido con blancas vestimentas, con alas y corona.

It is smiling at me. She wants me! Wants me! Yes, take me! Take me!
Me sonríe.¡Ella me quiere! ¡Me quiere!! ¡Si, tómame! ¡Tómame!

It is God the Mother!
Es Dios la Madre! (es la madre de Dios)

She advances, arms outstretched, to the invisible wraith
Ella avanza, extiende los brazos hacia el espiritu visible
Poco piu mosso
I most willingly surrender my soul to thee! Please take it!
¡Con disposición plena cedo a ti mi alma! ¡Por favor tómala!

In pain
Con dolor
Ah! It leaves my body, a sparkling radiant light!
¡Ah! Ella deja mi cuerpo, una centellante radiante!

Ah ah ah ah ah ah ah how delicately it flies, curves towards her!
¡Ah ah ah ah ah ah ah cuan delicadamente vuela, curvando hacia ella!

she rubs herself with her hands, suddenly chilled
se frota con sus manos, de repente helado
Ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah
Ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah
(becomes a hummed note)
(Comienza una nota tarareada)
I am cold and empty.
yo estoy fría y vacía

My very soul is flown. She is gone. It is so I cry in here. Empty.
Toda mi alma se ha escapado. Ella se ha ido. Está helado aquí adentro.Vacia

She sits on the floor and sucks her thumb like a small child, looking up the adult world with big, innocent eyes
Ella se sienta sobre el piso y chupa su pulgar como un niño pequeño, mirando al mundo adulto con sus grandes e inocentes ojos
I am a changeling. The gipsies took me, and turned me into a puppy dog.
Yo soy un niño cambiado. Los gitanos me tomaron, y me convirtieron en un cachorro.

The pixies took me, and I turned into a crab.
Los duendes me tomaron y me convirtieron en un cangrejo

The angel took me, and I turned in to a shade. Morning. Cold.
El ángel me tomó, y me convirtió en una sombra. Mañana. Frio

Sotto voce take time
Saint Ignatius, help me.
San Ignacio, ayúdame.

She cannot say the word, and flings the stuff from her,
which she calls strychnine, as her imaginary filth becomes her sins.
Ella no puede decir la palabra y lanza el producto hacia ella, el cual ella llama estricnina
con la que se da golpes de pecho, señalando su pecado.
I'm covered, covered again in strychnine strychnine, strychnine poisoning,
Yo estoy cubierta, cubierta de nuevo en estricnina, estricnina venenosa

With infinitely regretful understanding of her situation
Con infinito pesar entendiendo su situación
that´s it!
¡Eso es!

sane, with absolute gravity
cuerdo, con absoluta gravedad
I bear the sins of the word.
Yo soporto los pecados del mundo.

to the audience, direct
hacia la audiencia, directo
As I am now, so you will become.
Como soy ahora, ustedes se convertirán

Cerberus, cancer, St. Michael prophesied it, because you didn´t welcome, embrace me,
Cerberus, cáncer, San Miguel lo profetizó, porque no me hicieron bienvenido (a) Porque no me abrazaron

kiss my filth.
porque no besaron mi porquería.

Fiercely, prophetic
Duramente profético
¡It is written!
Está escrito!

Conversationally
Conversando
In my messages, my spirit messages, electric shocks though my arm, all tingling.
En mi mensaje, mi mensaje de espíritus, choques eléctricos a través de mi brazo, todo hormigueo.

They are being published, now, broadcast. On a telekinesis machine, they say.
Ellos están siendo publicados, ahora, difundidos. En la máquina telequinética (mover objetos con la mente), ellos dicen

Listening, frightened, inwardly
Escuchando, asustada, interiormente
A rustling of silk, a whispering, and footsteps.
Un susurro de seda, susurro, y pasos

wide-eyed, dreading
ojos muy abiertos, aterrorizando
This time coming closer.
Esta vez acercándose.

Bravely
valientemente
I am ready.
Estoy lista.

My head is shaved.
Mi cabeza está afeitada

Vib.
(am I to be a nun?)
Voy a ser una monja?

The machine is humming, in the long corridor.
La máquina está zumbando, en el largo corredor.

Feeling her head with fluttering hands
Sintiendo su cabeza, batiéndola (sacudiéndola) con sus manos
Headphones over my temples.
Audífonos sobre mis sienes

To the audience, smiling broadly
Hacia la audiencia, sonriendo en términos generales
I come to greet you, my torturers.
Yo vengo a saludarlos mis torturadores.

In panic, clutching
En pánico, agarrando
No! you can´t have my bag! I has my baby in it! That i´ve hidden from them!
¡No! ¡Ustedes no puedes tener mi maleta! ¡Yo Tengo mi bebé adentro! ¡Que lo he escondido de ellos!

Confused
confundida
It is a puppy, a crab, a!
¡ es un cachorro, un cangrejo, un..!

you won´t hear me when I call for help.
Ustedes no me escucharán cuando pida ayuda

You´re safe from that.
Tu estas a salvo de esto.

They burry you alive each time.
Ellos los entierran vivos cada vez.

The machine turns you into a dog a crab a!
la máquina te convierte en un perro…, un cangrejo…, un…
It´s for my own good, they say.
Dicen que es por mi propio bien.

Walking out, dragging one foot
Caminando, arrastrando un pie
(shaking her head to give “wobble” on this one note)
(sacudiendo su cabeza, haciéndola temblorosa en esa nota)
I hear it humming our tune.
Yo escucho el tarareo (zumbido) de nuestra canción.

Full
It is my real husband. My Angel.
Es mi verdadero esposo. Mi ángel

Appassionato
apasionado
Our children shall inherit the earth.
Nuestros hijos heredarán la Tierra

My shining, delivering angel
Mi brillante entregante angel

with ugly lust for these fetishes
con fea lujuria por esos fetiches
metal, rubber, devious dials.
metal, caucho, botones de la máquina

Quiet, but totally impresioned in her nightmare
Silencioso, pero totalmente impresionada en su pesadilla
A black Angel.
Un ángel negro.

at first outwardly calm
el primero con apariencia calmada
Rapist, rapist. Rapist. Rapist.
Violador, violador, violador

She repeats the word, freely, ever less pitched as rhythmic, as, she slowly leaves the acting area; the word becomes ever louder and more intense, finishing, when she is just about off-stage, as an unbearable, demented cry of, at the same time, hunger for the rapist, and total loathing and fear, at the very idea.

Ella repite la palabra libremente, algunas veces menos entonado y menos rítmico. Lentamente deja el escenario. La palabra la dice cada vez más fuerte y más intensa, terminando justo cuando está fuera del escenario, el último como un insoportable y demente llanto y al mismo tiempo hambrienta por el violador.

ANEXO 2. PARTITURA

Peter Maxwell Davies

THE MEDIUM

A Monodrama for Mezzo-Soprano

Boosey & Hawkes

COMPOSER'S NOTE

The Medium is a dramatic monodrama for mezzo-soprano alone, to be performed with the minimum of extraneous effects (i.e. no special lighting, or minimal lighting at most, and no 'scenery', except one chair for the singer to use) – the text and the music create the lights and scenery in our imagination, without spurious aids.

To be most effective, the work should be performed to a small audience in fairly claustrophobic circumstances.

P.M.D.

ANMERKUNG DES KOMPONISTEN

The Medium ist ein dramatisches Monodrama für Mezzosopran alleine, das mit einen Minimum an Fremdeffekten (z.B. ohne besondere Beleuchtung, oder nur mit minimaler Beleuchtung, keinen 'Kulissen', ausser einem Stuhl für die Sängerin) aufgeführt wird. Dabei schaffen Text und Musik in unserer Vorstellung die Nötige Beleuchtung und Kulissen, ohne spurious Hilfsmittel.

Um eine optimale Wirkung zu erzielen, [illegible] Publikum auf relativ beengtem Raum aufgeführt werden.
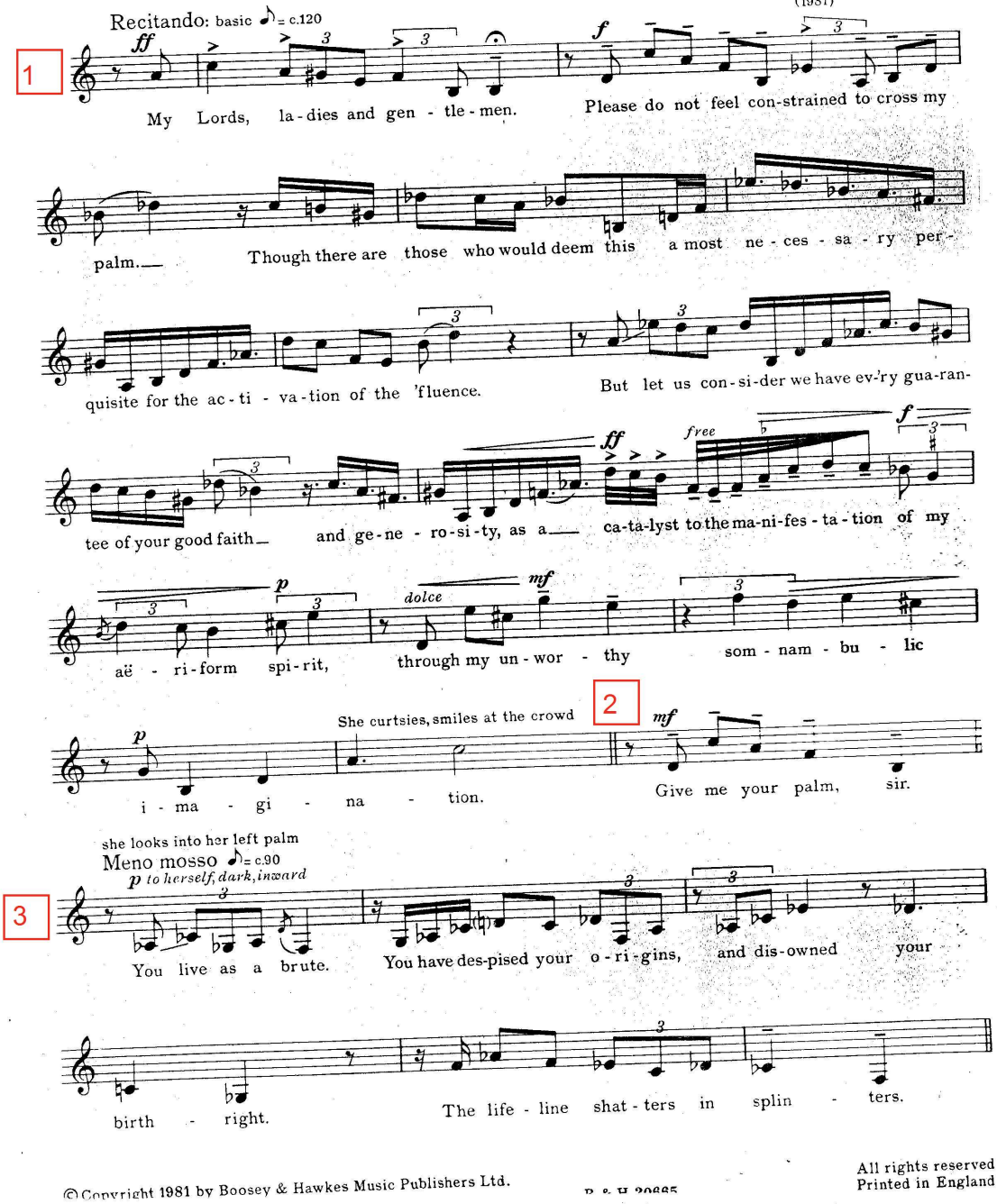
P.M.D.

For Mary Thomas
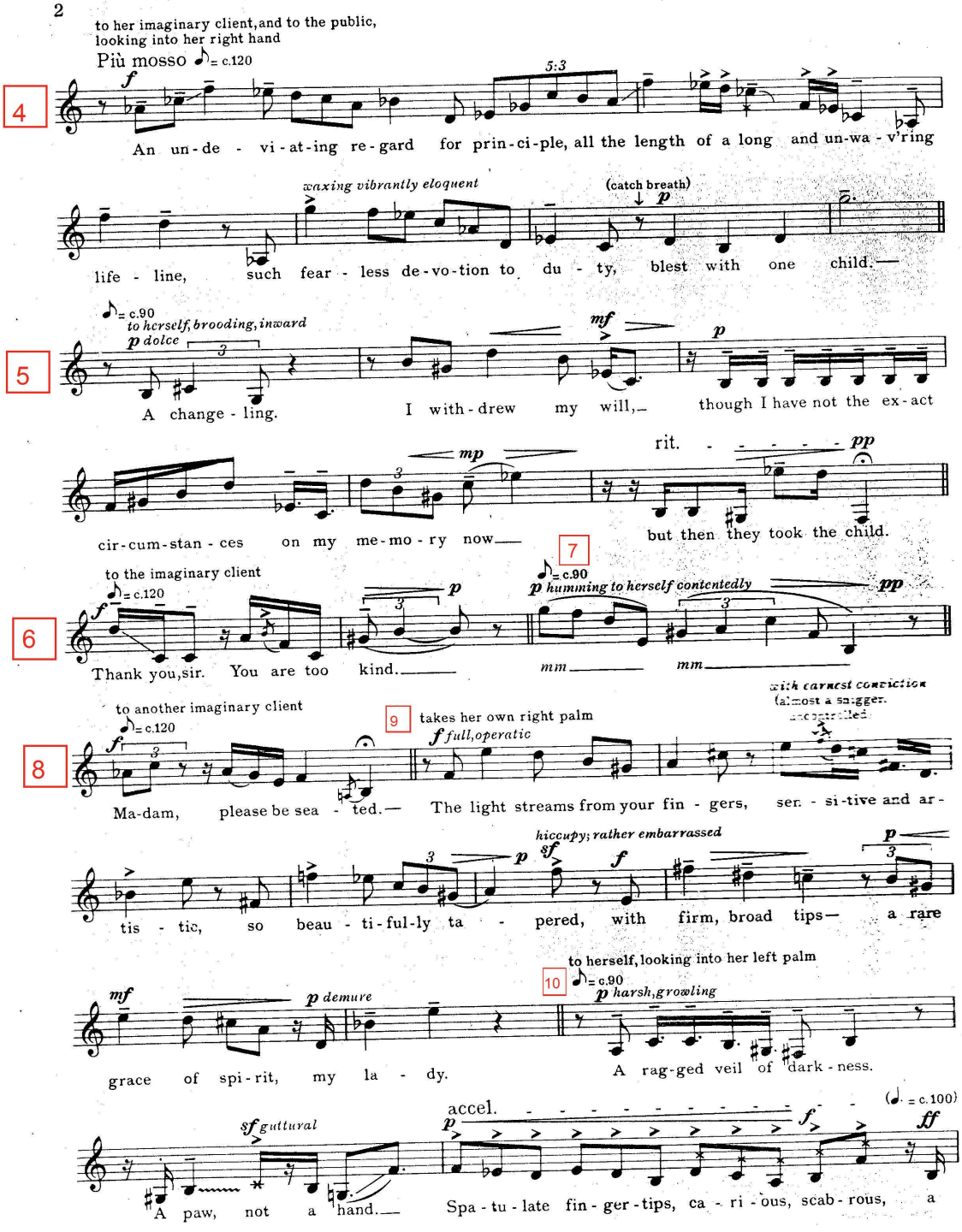
THE MEDIUM
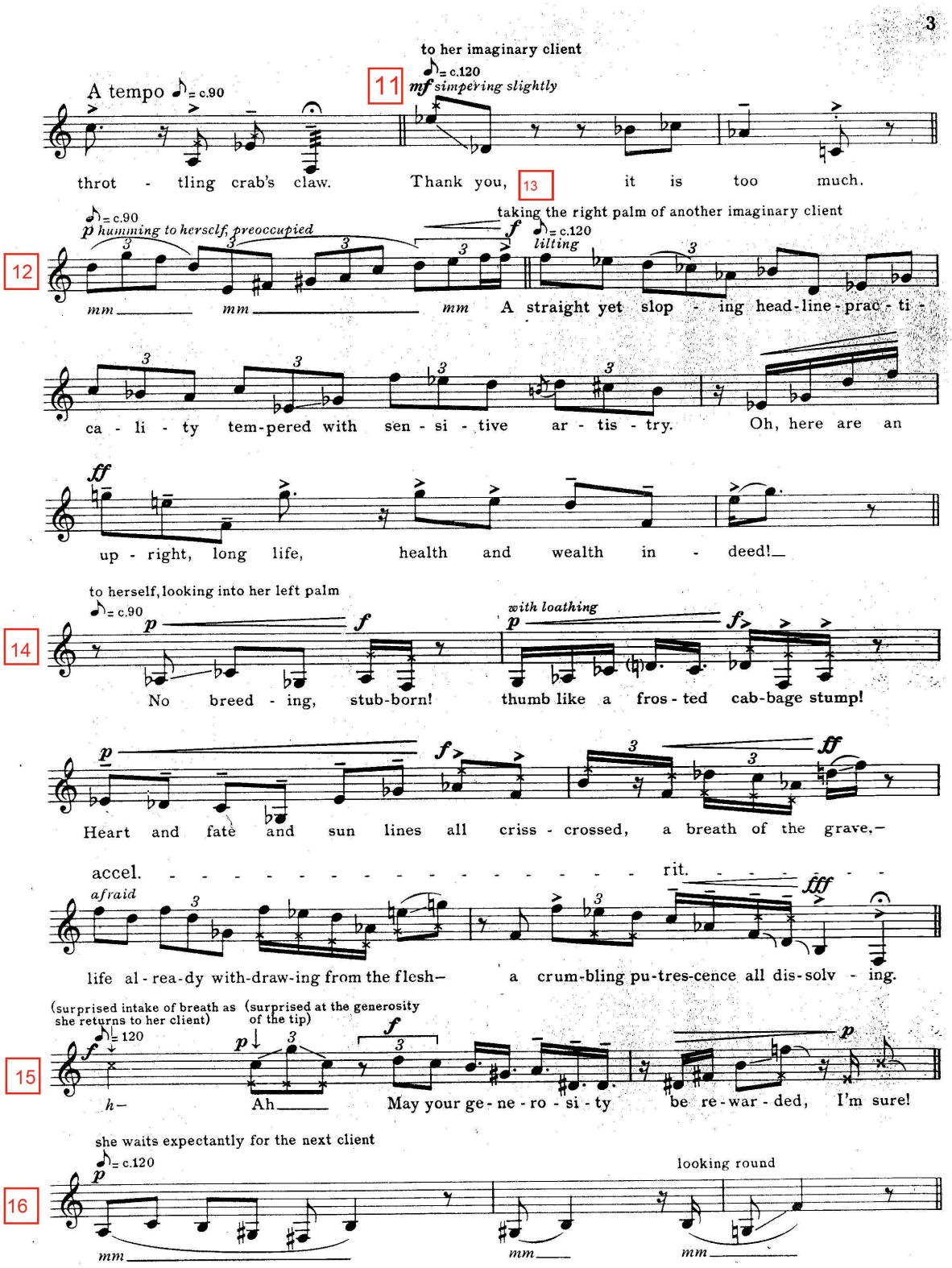
IMPORTANT NOTICE
The unauthorized copying of the whole or any part of this publication is illegal.
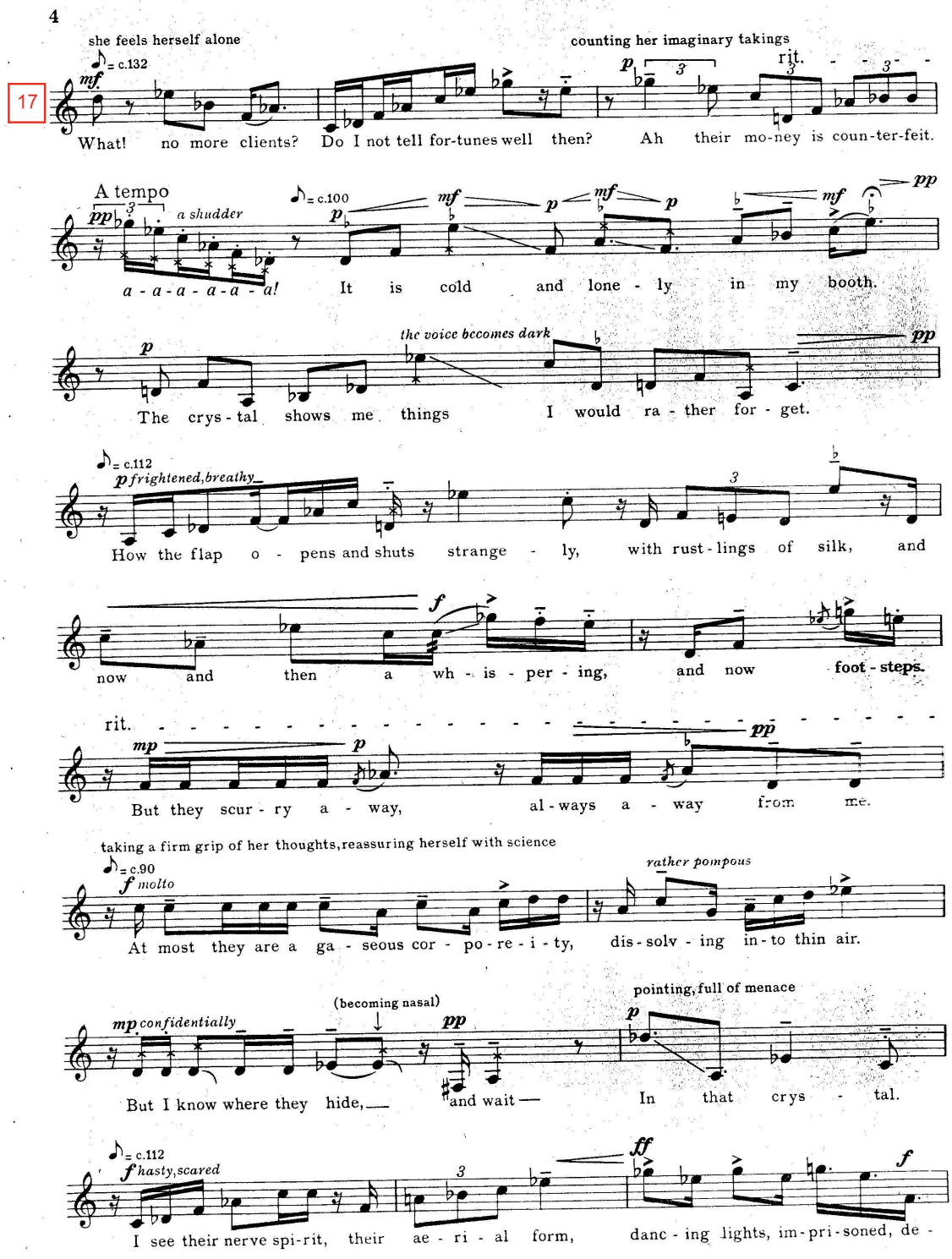
PETER MAXWELL DAVIES
(1981)
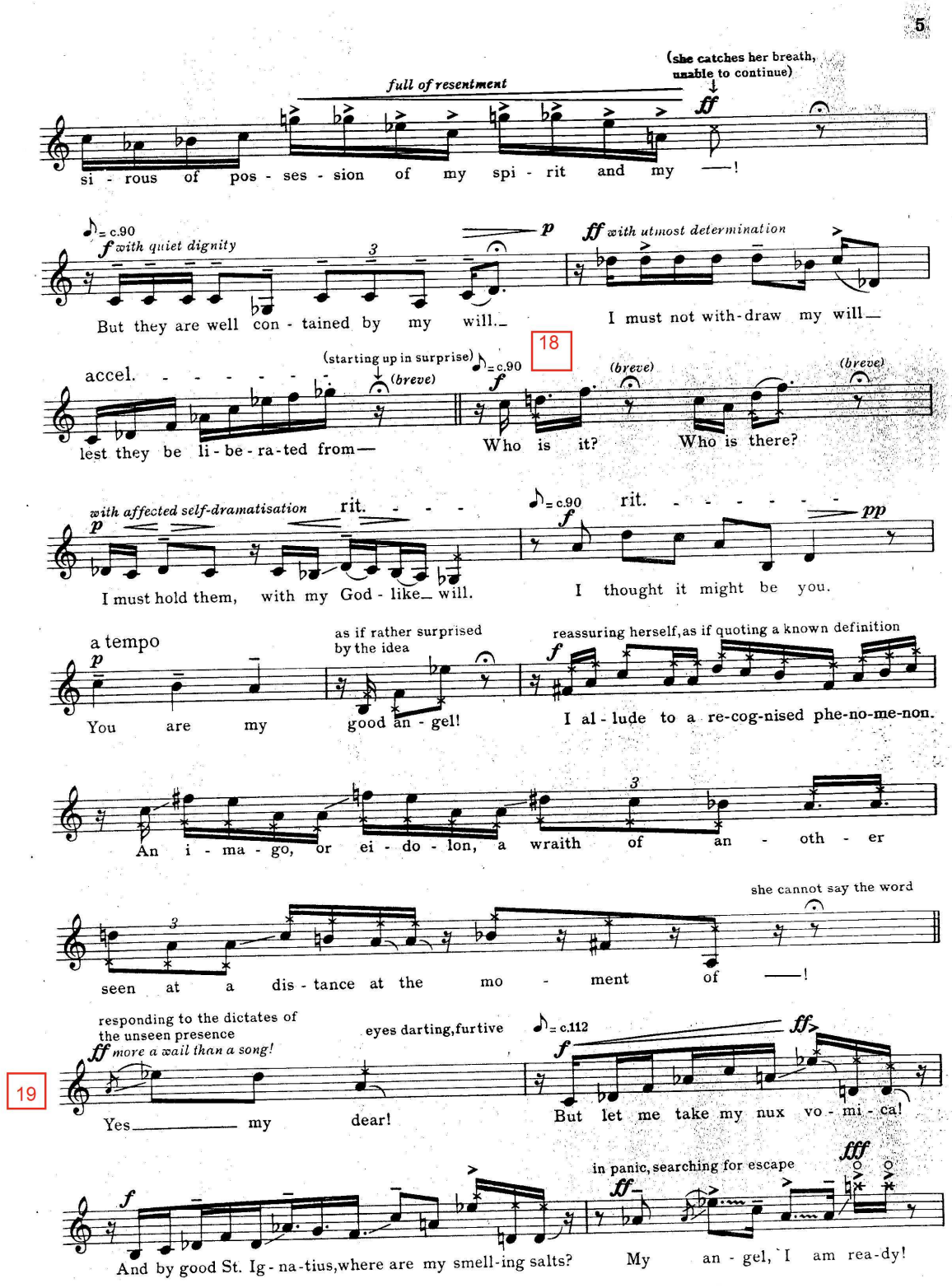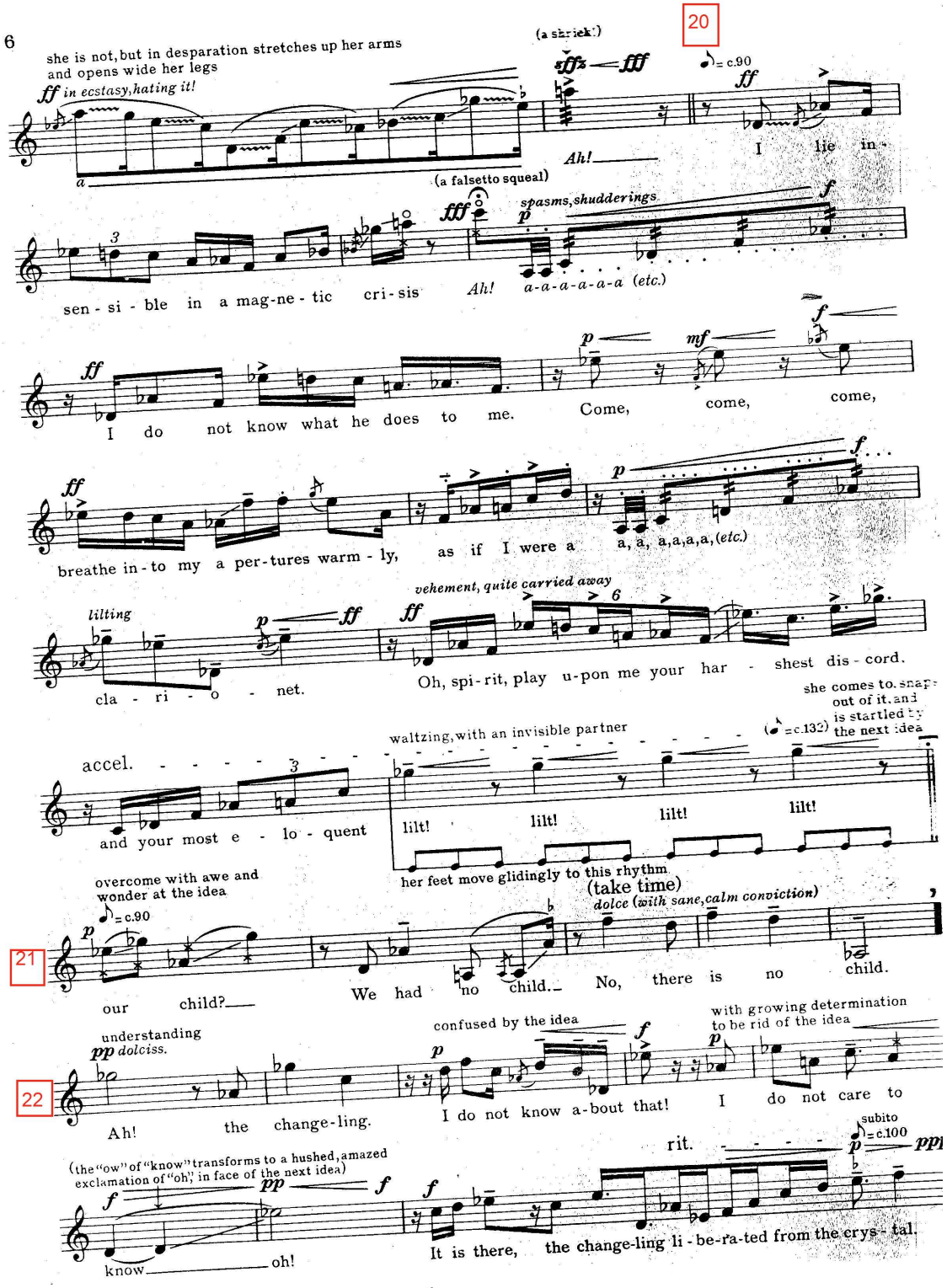


© Copyright 1981 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
All rights reserved
Printed in England
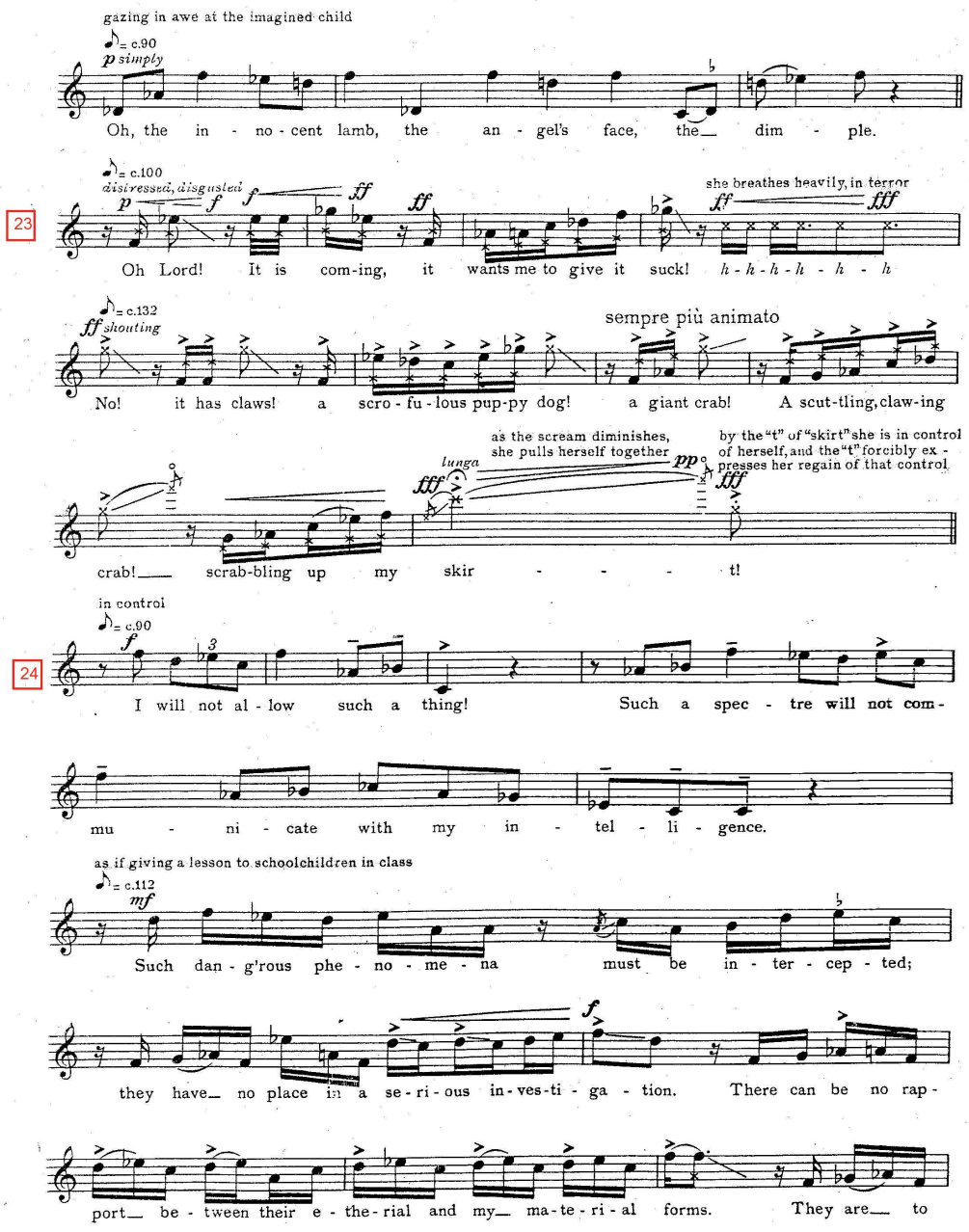

to her imaginary client, and to the public, looking into her right hand
Più mosso ♪= c.120
4
f
5:3
An un-de-vi-at-ing re-gard for prin-ci-ple, all the length of a long and un-wa-v'ring
waxing vibrantly eloquent
(catch breath)
p
life-line, such fear-less de-vo-tion to du-ty, blest with one child.—
♪= c.90
to herself, brooding, inward
p dolce
5
mf
p
A change-ling. I with-drew my will,— though I have not the ex-act
mp
rit.
pp
cir-cum-stan-ces on my me-mo-ry now— but then they took the child.
to the imaginary client
♪= c.120
6
7
♪= c.90
p humming to herself contentedly
pp
Thank you, sir. You are too kind.— mm mm
with earnest conviction
(almost a snigger, uncontrolled)
to another imaginary client
♪= c.120
8
9
takes her own right palm
f full, operatic
Ma-dam, please be sea-ted.— The light streams from your fin-gers, sen-si-tive and ar-
hiccupy; rather embarrassed
sf
p
f
tis-tic, so beau-ti-ful-ly ta-pered, with firm, broad tips— a rare
to herself, looking into her left palm
10
♪= c.90
p harsh, growling
mf
p demure
grace of spi-rit, my la-dy. A rag-ged veil of dark-ness.
accel.
(♩. = c.100)
sf guttural
p
f
ff
A paw, not a hand.— Spa-tu-late fin-ger-tips, ca-ri-ous, scab-rous, a
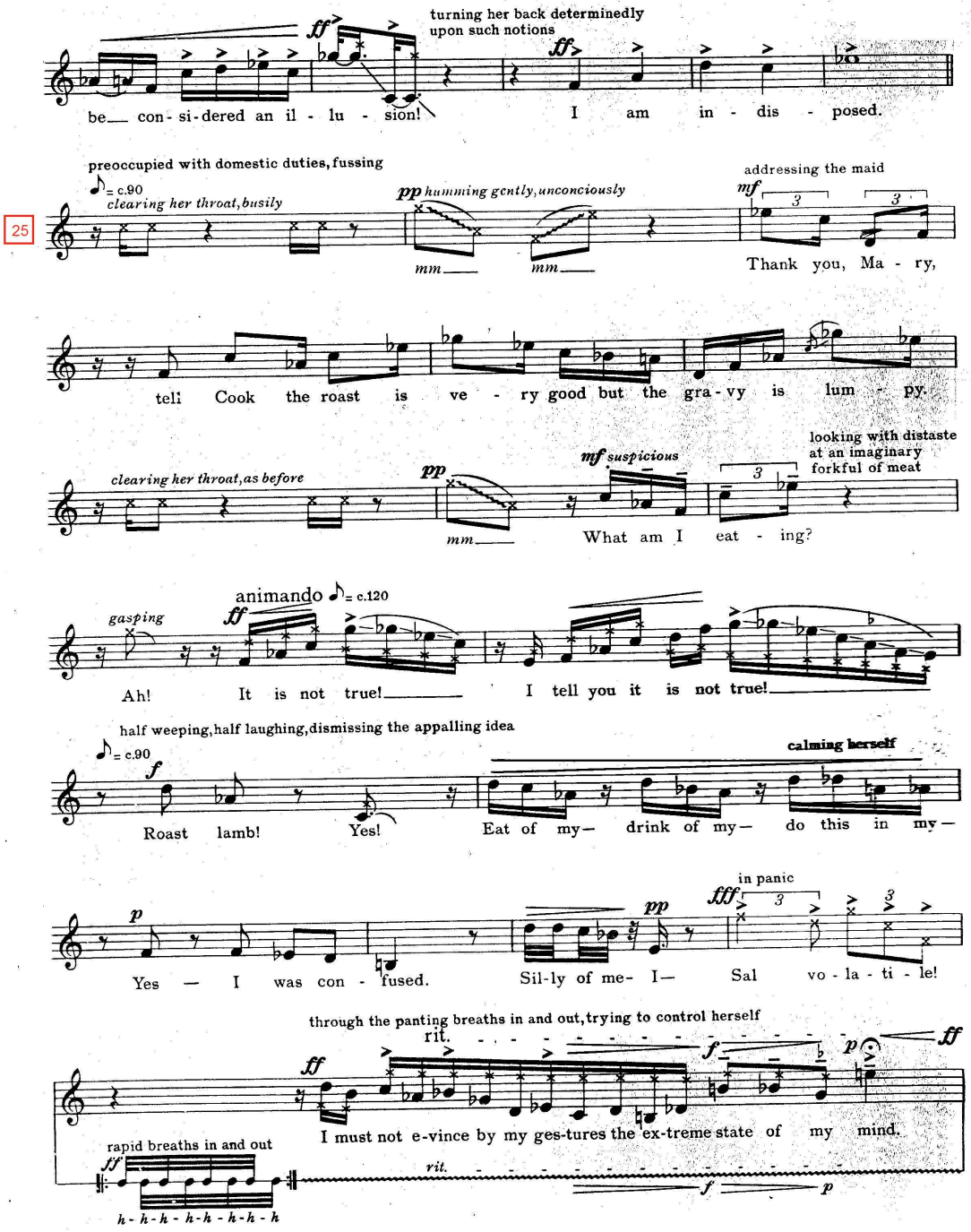

to her imaginary client
A tempo ♪= c.90
11
♪= c.120
mf simpering slightly
throt - tling crab's claw.
Thank you,
13
it is too much.
12
♪= c.90
p humming to herself, preoccupied
taking the right palm of another imaginary client
f
♪= c.120
lilting
mm
mm
mm
A straight yet slop - ing head-line - prac - ti -
ca - li - ty tem-pered with sen - si - tive ar - tis - try.
Oh, here are an
ff
up - right, long life, health and wealth in - deed!
to herself, looking into her left palm
14
♪= c.90
p
f
with loathing
No breed - ing, stub-born!
thumb like a fros - ted cab-bage stump!
Heart and fate and sun lines all criss - crossed, a breath of the grave,–
accel.
rit.
afraid
life al - rea-dy with-draw-ing from the flesh–
a crum-bling pu-tres-cence all dis-solv - ing.
(surprised intake of breath as she returns to her client)
(surprised at the generosity of the tip)
15
♪= 120
h–
Ah
May your ge - ne - ro - si - ty
be re - war - ded, I'm sure!
she waits expectantly for the next client
16
♪= c.120
looking round
mm
mm
mm

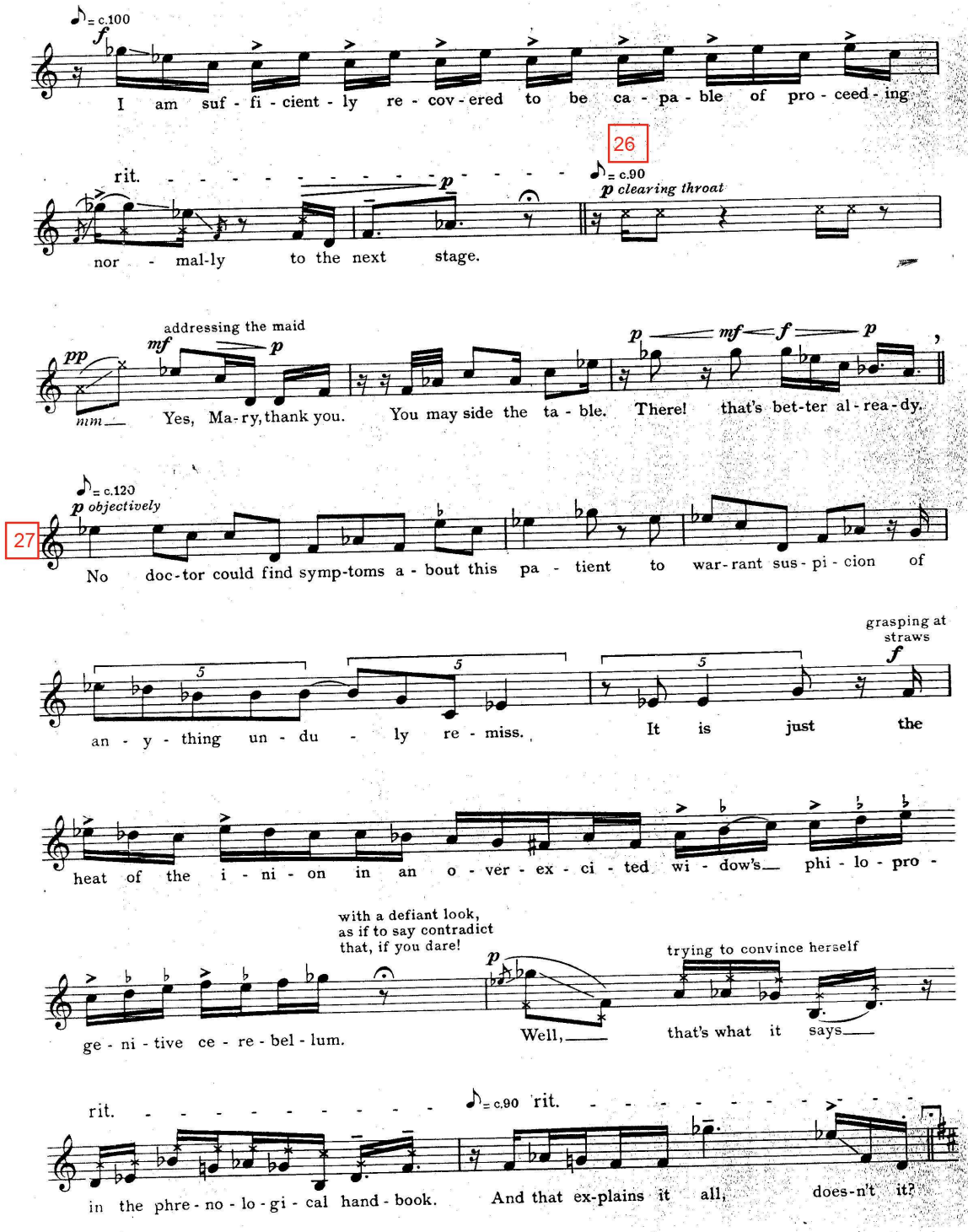

4
she feels herself alone
♪ = c.132
mf
17
What! no more clients? Do I not tell for-tunes well then?
counting her imaginary takings
p
rit.
Ah their mo-ney is coun-ter-feit.
A tempo
pp
a shudder
♪ = c.100
mf p mf p mf pp
a - a - a - a - a - a!
It is cold and lone - ly in my booth.
p
the voice becomes dark
pp
The crys - tal shows me things I would ra - ther for - get.
♪ = c.112
p frightened, breathy
How the flap o - pens and shuts strange - ly, with rust - lings of silk, and
f
now and then a wh - is - per - ing, and now foot - steps.
rit.
mp p pp
But they scur - ry a - way, al - ways a - way from me.
taking a firm grip of her thoughts, reassuring herself with science
♪ = c.90
f molto
rather pompous
At most they are a ga - seous cor - po - re - i - ty, dis - solv - ing in - to thin air.
mp confidentially
(becoming nasal)
pp
pointing, full of menace
p
But I know where they hide, — and wait — In that crys - tal.
♪ = c.112
f hasty, scared
ff
f
I see their nerve spi-rit, their ae - ri - al form, danc - ing lights, im - pri - soned, de -

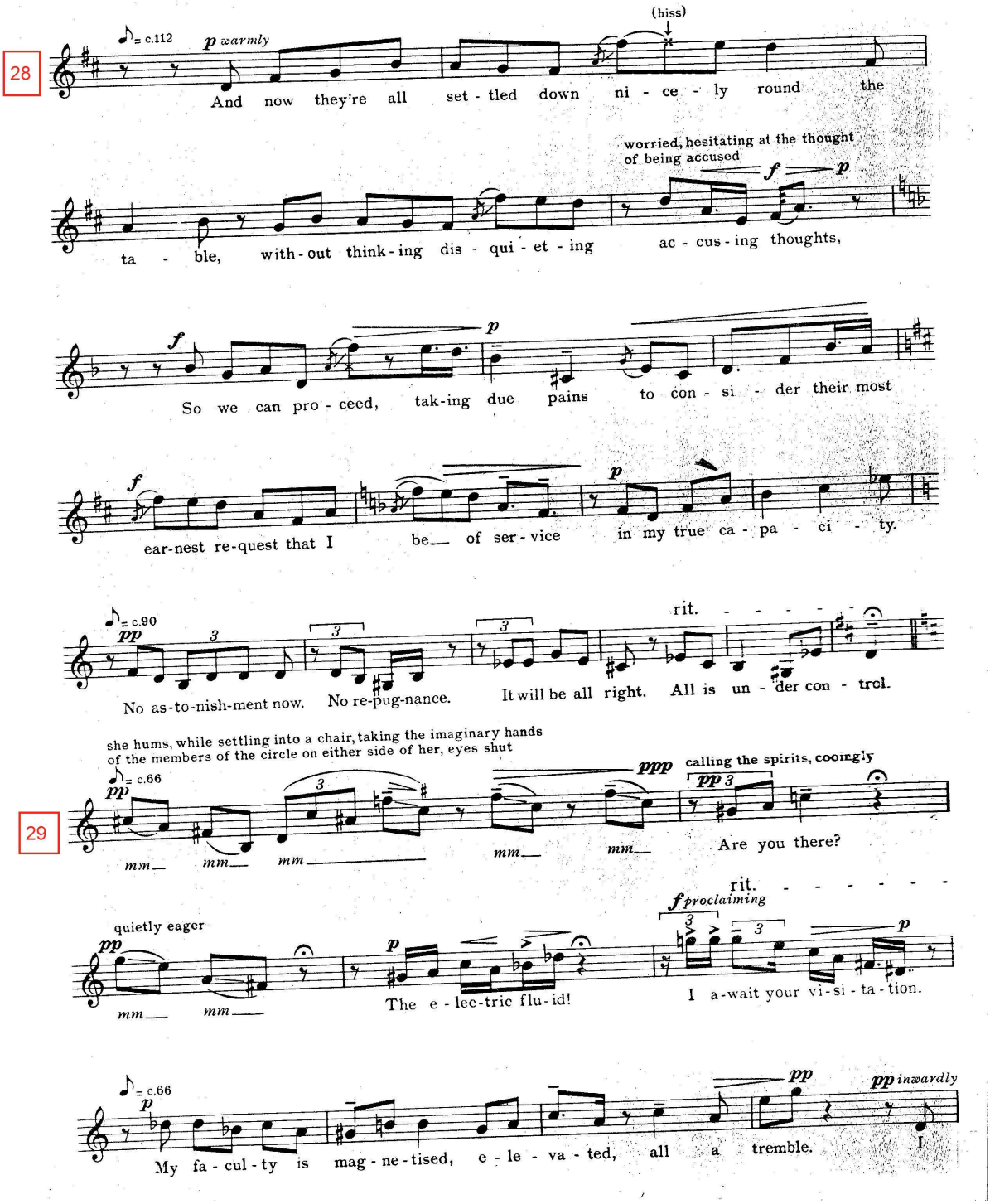

(she catches her breath, unable to continue)
full of resentment
ff
si - rous of pos - ses - sion of my spi - rit and my —!
♪= c.90
f with quiet dignity
p
ff with utmost determination
But they are well con - tained by my will.
I must not with-draw my will—
18
accel.
(starting up in surprise)
(breve)
♪= c.90
f
(breve)
(breve)
lest they be li - be - ra-ted from—
Who is it?
Who is there?
with affected self-dramatisation
p
rit.
♪= c.90
f
rit.
pp
I must hold them, with my God - like— will.
I thought it might be you.
a tempo
p
as if rather surprised by the idea
reassuring herself, as if quoting a known definition
f
You are my
good an - gel!
I al - lude to a re-cog-nised phe-no-me-non.
An i - ma - go, or ei - do - lon, a wraith of an - oth - er
she cannot say the word
seen at a dis - tance at the mo - ment of —!
19
responding to the dictates of the unseen presence
ff more a wail than a song!
eyes darting, furtive
♪= c.112
f
ff
Yes— my dear!
But let me take my nux vo - mi - ca!
f
in panic, searching for escape
ff
fff
And by good St. Ig - na-tius, where are my smell-ing salts?
My an - gel, I am rea-dy!

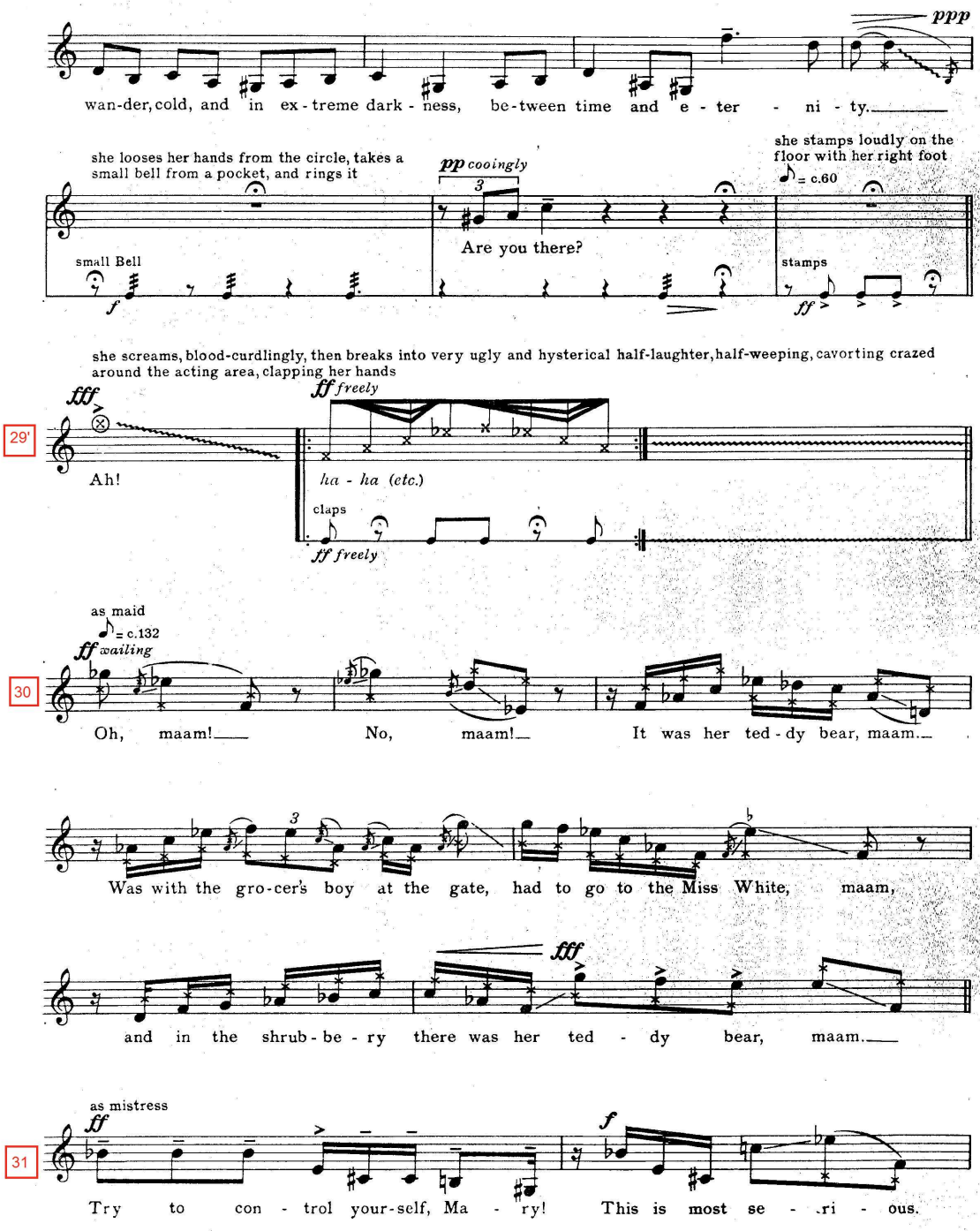

6
she is not, but in desparation stretches up her arms
and opens wide her legs
ff in ecstasy, hating it!
(a shriek)
20
= c.90
Ah!
I lie in
(a falsetto squeal)
spasms, shudderings
sen - si - ble in a mag-ne - tic cri - sis
Ah!
a-a-a-a-a-a (etc.)
I do not know what he does to me.
Come, come, come,
breathe in - to my a per - tures warm - ly,
as if I were a
a, a, a, a, a, a, (etc.)
lilting
cla - ri - o - net.
vehement, quite carried away
Oh, spi - rit, play u - pon me your har - shest dis - cord.
she comes to, snaps out of it, and is startled by the next idea
accel.
and your most e - lo - quent
waltzing, with an invisible partner
(= c.132)
lilt!
lilt!
lilt!
lilt!
her feet move glidingly to this rhythm
overcome with awe and wonder at the idea
= c.90
(take time)
dolce (with sane, calm conviction)
21
our child?
We had no child.
No, there is no child.
understanding
pp dolciss.
confused by the idea
with growing determination to be rid of the idea
22
Ah! the change-ling.
I do not know a-bout that!
I do not care to
rit.
subito
= c.100
(the "ow" of "know" transforms to a hushed, amazed exclamation of "oh!" in face of the next idea)
know
oh!
It is there, the change-ling li - be-ra-ted from the crys - tal.
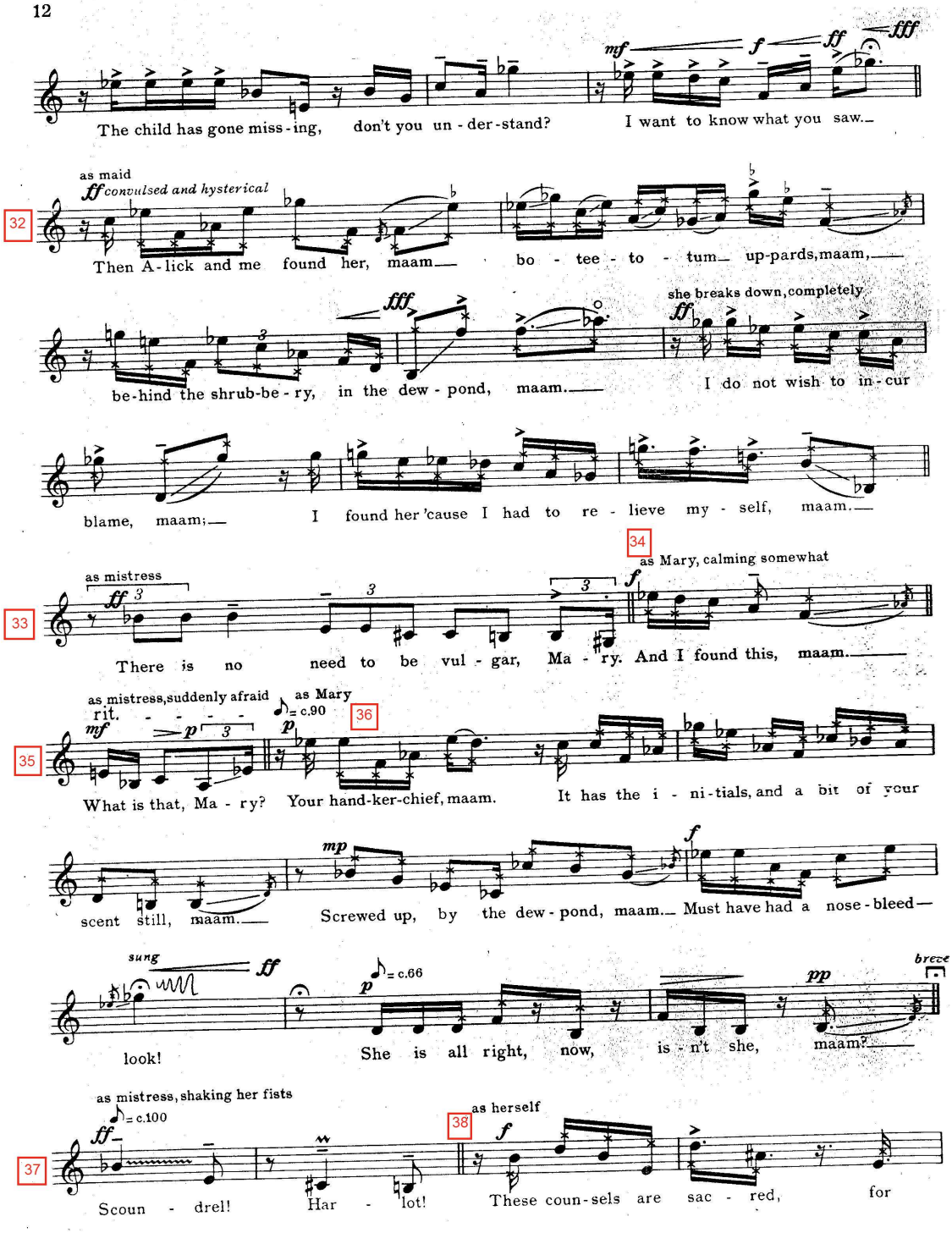

gazing in awe at the imagined child
♪= c.90
p simply
Oh, the in - no - cent lamb, the an - gel's face, the dim - ple.
23
♪= c.100
distressed, disgusted
she breathes heavily, in terror
Oh Lord! It is com-ing, it wants me to give it suck! h - h - h - h - h - h
♪= c.132
ff shouting
sempre più animato
No! it has claws! a scro - fu - lous pup-py dog! a giant crab! A scut-tling, claw-ing
as the scream diminishes, she pulls herself together
by the "t" of "skirt" she is in control of herself, and the "t" forcibly ex - presses her regain of that control
lunga
crab! scrab-bling up my skir - - - - t!
in control
♪= c.90
24
I will not al - low such a thing! Such a spec - tre will not com -
mu - ni - cate with my in - tel - li - gence.
as if giving a lesson to schoolchildren in class
♪= c.112
Such dan - g'rous phe - no - me - na must be in - ter - cep - ted;
they have no place in a se - ri - ous in - ves - ti - ga - tion. There can be no rap -
port be - tween their e - the - rial and my ma - te - ri - al forms. They are to
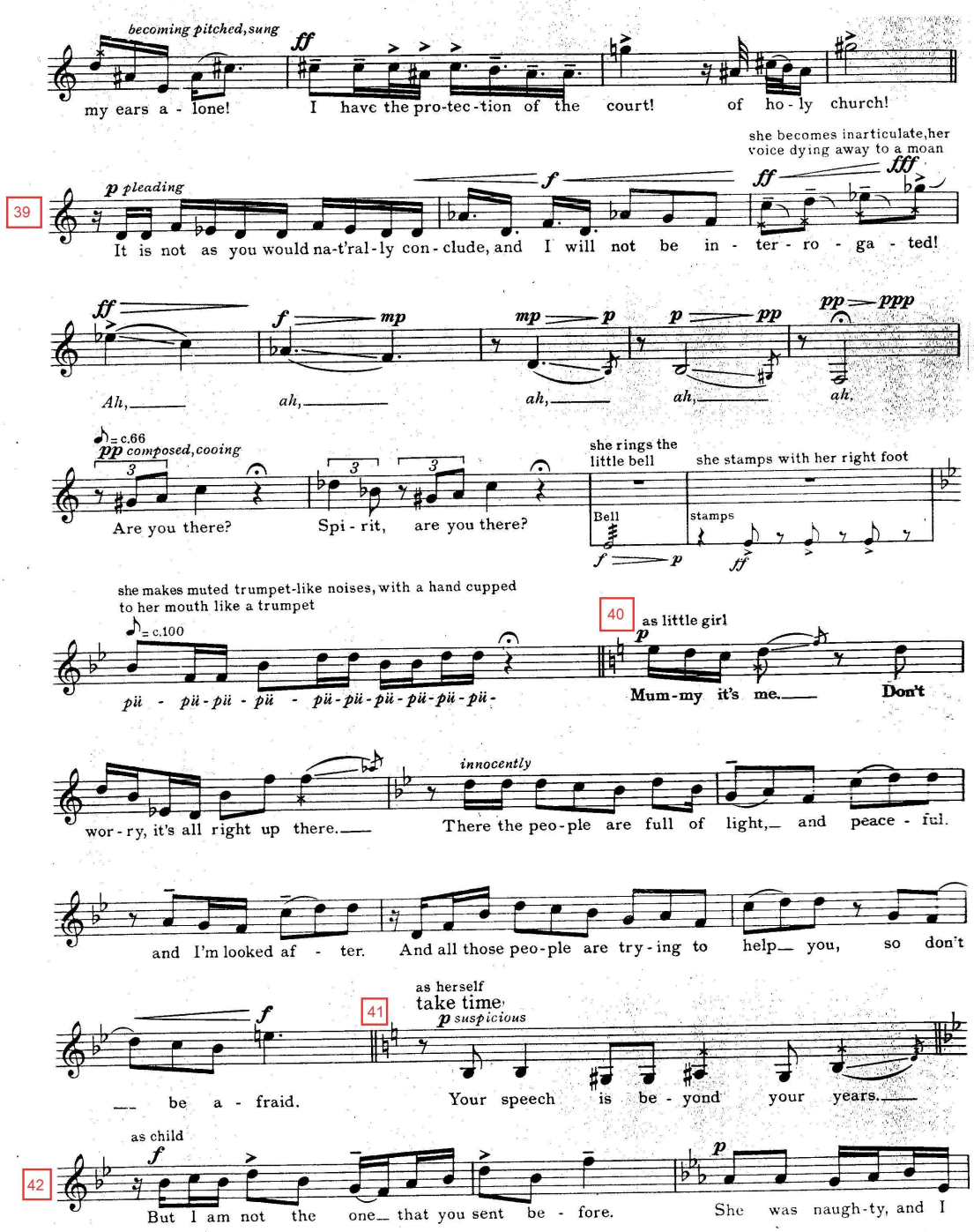

turning her back determinedly upon such notions
be con-si-dered an il-lu-sion!
I am in-dis-posed.
preoccupied with domestic duties, fussing
♪ = c.90
clearing her throat, busily
25
pp humming gently, unconciously
mm
mm
addressing the maid
mf
Thank you, Ma-ry,
tell Cook the roast is ve-ry good but the gra-vy is lum-py.
clearing her throat, as before
pp
mm
mf suspicious
looking with distaste at an imaginary forkful of meat
What am I eat-ing?
animando ♪ = c.120
gasping
ff
Ah! It is not true!
I tell you it is not true!
half weeping, half laughing, dismissing the appalling idea
♪ = c.90
f
Roast lamb!
Yes!
calming herself
Eat of my— drink of my— do this in my—
p
Yes — I was con-fused.
pp
in panic
fff
Sil-ly of me- I—
Sal vo-la-ti-le!
through the panting breaths in and out, trying to control herself
rit.
ff
f
p
ff
I must not e-vince by my ges-tures the ex-treme state of my mind.
rapid breaths in and out
ff
h-h-h-h-h-h-h-h
rit.
f
p
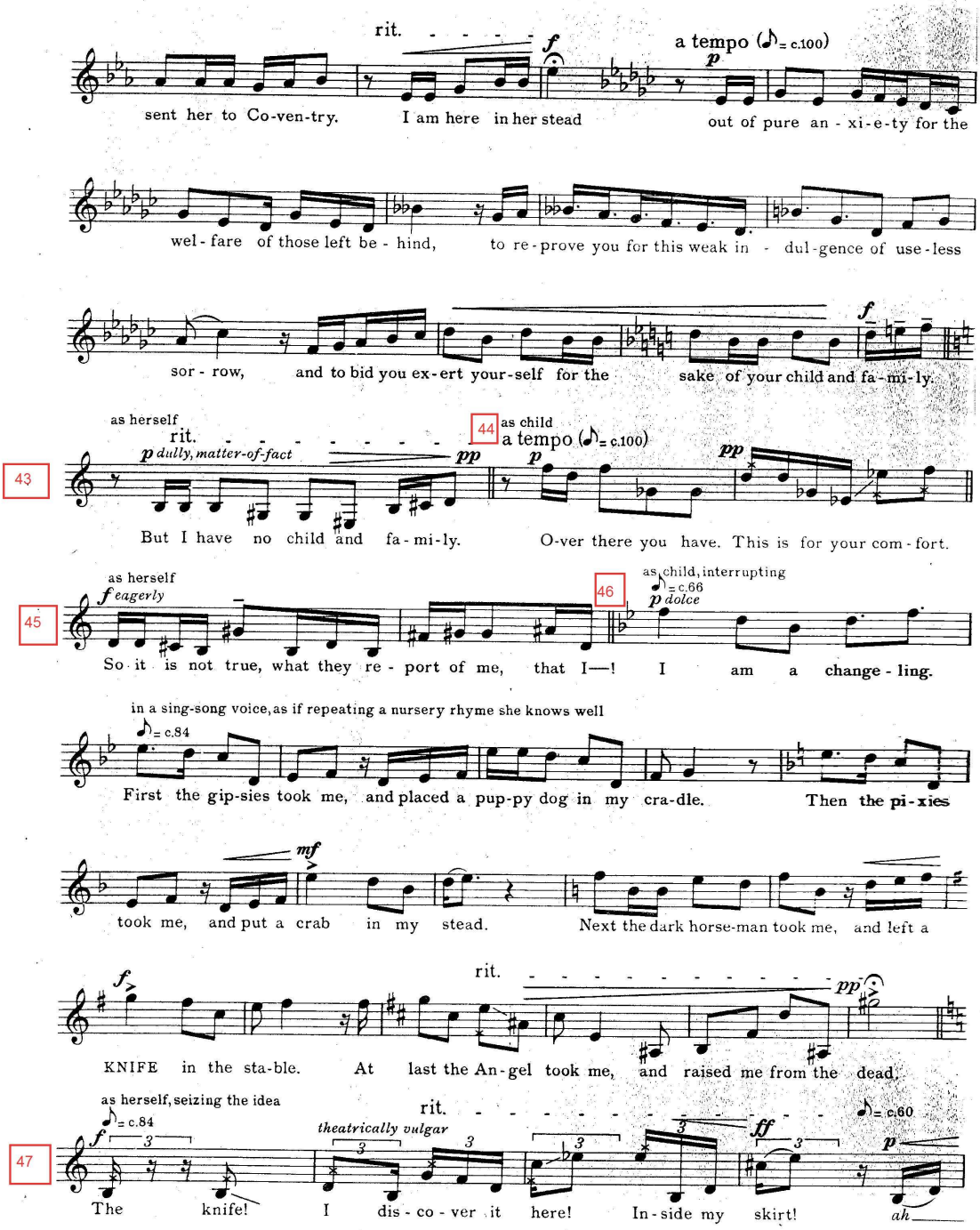

♪ = c.100
f
I am suf - fi - cient - ly re - cov - ered to be ca - pa - ble of pro - ceed - ing
26
rit.
p
♪ = c.90
p clearing throat
nor - mal-ly to the next stage.
addressing the maid
pp
mf
p
mm
Yes, Ma-ry, thank you.
You may side the ta - ble.
p
mf
f
p
There! that's bet-ter al-rea-dy.
♪ = c.120
p objectively
27
No doc-tor could find symp-toms a - bout this pa - tient to war-rant sus - pi - cion of
grasping at straws
f
an - y - thing un - du - ly re - miss.
It is just the
heat of the i - ni - on in an o - ver - ex - ci - ted wi - dow's phi - lo - pro -
with a defiant look, as if to say contradict that, if you dare!
p
trying to convince herself
ge - ni - tive ce - re - bel - lum.
Well,
that's what it says
rit.
♪ = c.90
rit.
in the phre - no - lo - gi - cal hand - book.
And that ex-plains it all, does-n't it?
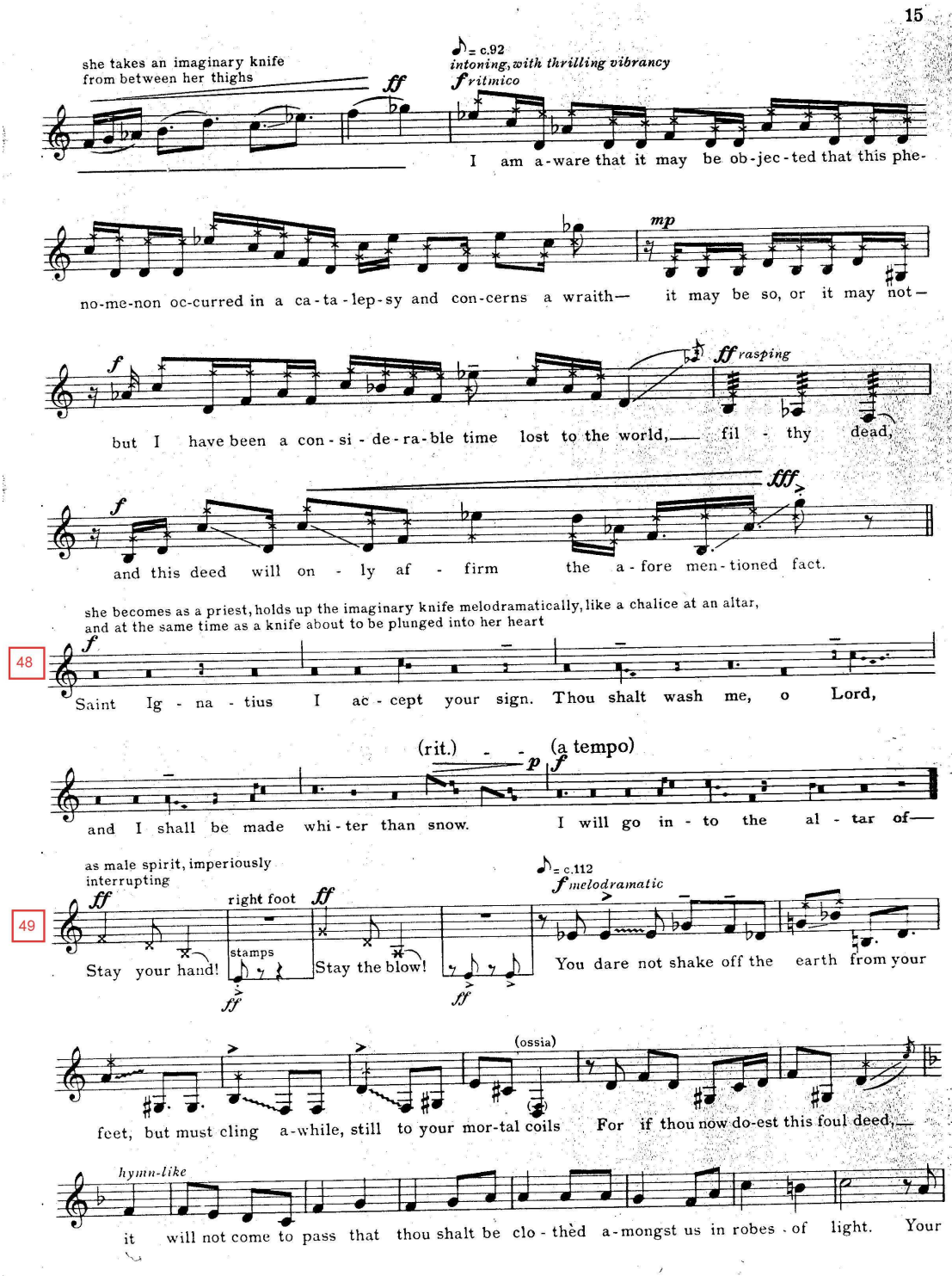

28
♪= c.112
p warmly
(hiss)
And now they're all set - tled down ni - ce - ly round the
worried, hesitating at the thought of being accused
ta - ble, with - out think - ing dis - qui - et - ing
ac - cus - ing thoughts,
So we can pro - ceed, tak-ing due pains to con - si - der their most
ear-nest re-quest that I be of ser - vice in my true ca - pa - ci - ty.
♪= c.90
rit.
No as-to-nish-ment now. No re-pug-nance. It will be all right. All is un - der con - trol.
she hums, while settling into a chair, taking the imaginary hands of the members of the circle on either side of her, eyes shut
29
♪= c.66
calling the spirits, cooingly
Are you there?
rit.
quietly eager
proclaiming
The e - lec-tric flu-id!
I a-wait your vi-si - ta - tion.
♪= c.66
My fa - cul - ty is mag - ne - tised, e - le - va - ted, all a tremble.
inwardly
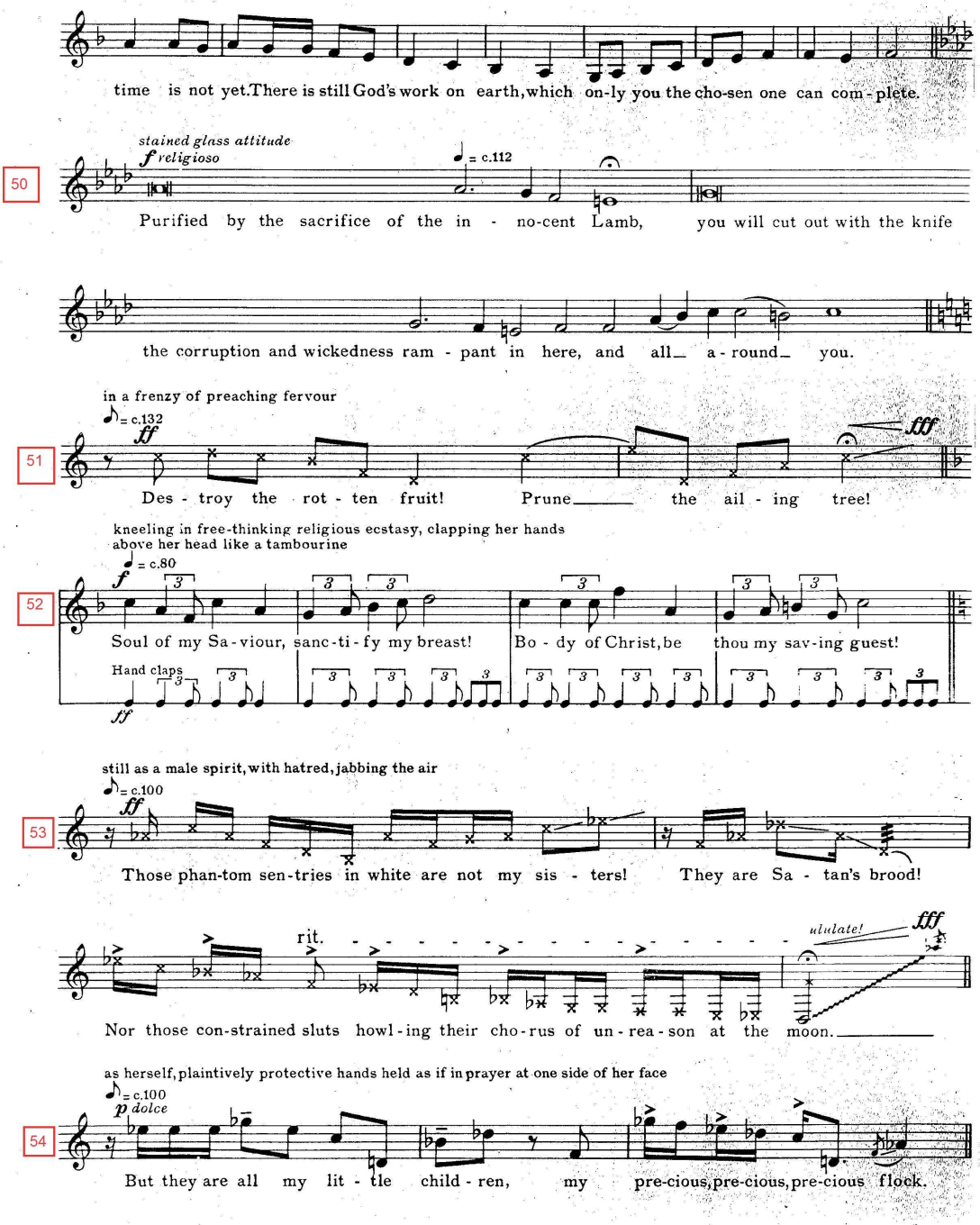

ppp
wan-der, cold, and in ex-treme dark-ness, be-tween time and e-ter-ni-ty.
she looses her hands from the circle, takes a small bell from a pocket, and rings it
pp cooingly
3
she stamps loudly on the floor with her right foot
♪ = c.60
small Bell
f
Are you there?
stamps
ff
she screams, blood-curdlingly, then breaks into very ugly and hysterical half-laughter, half-weeping, cavorting crazed around the acting area, clapping her hands
fff
ff freely
29'
Ah!
ha - ha (etc.)
claps
ff freely
as maid
♪ = c.132
ff wailing
30
Oh, maam!
No, maam!
It was her ted-dy bear, maam.
3
Was with the gro-cer's boy at the gate, had to go to the Miss White, maam,
fff
and in the shrub-be-ry there was her ted-dy bear, maam.
as mistress
ff
31
Try to con-trol your-self, Ma-ry!
f
This is most se-ri-ous.
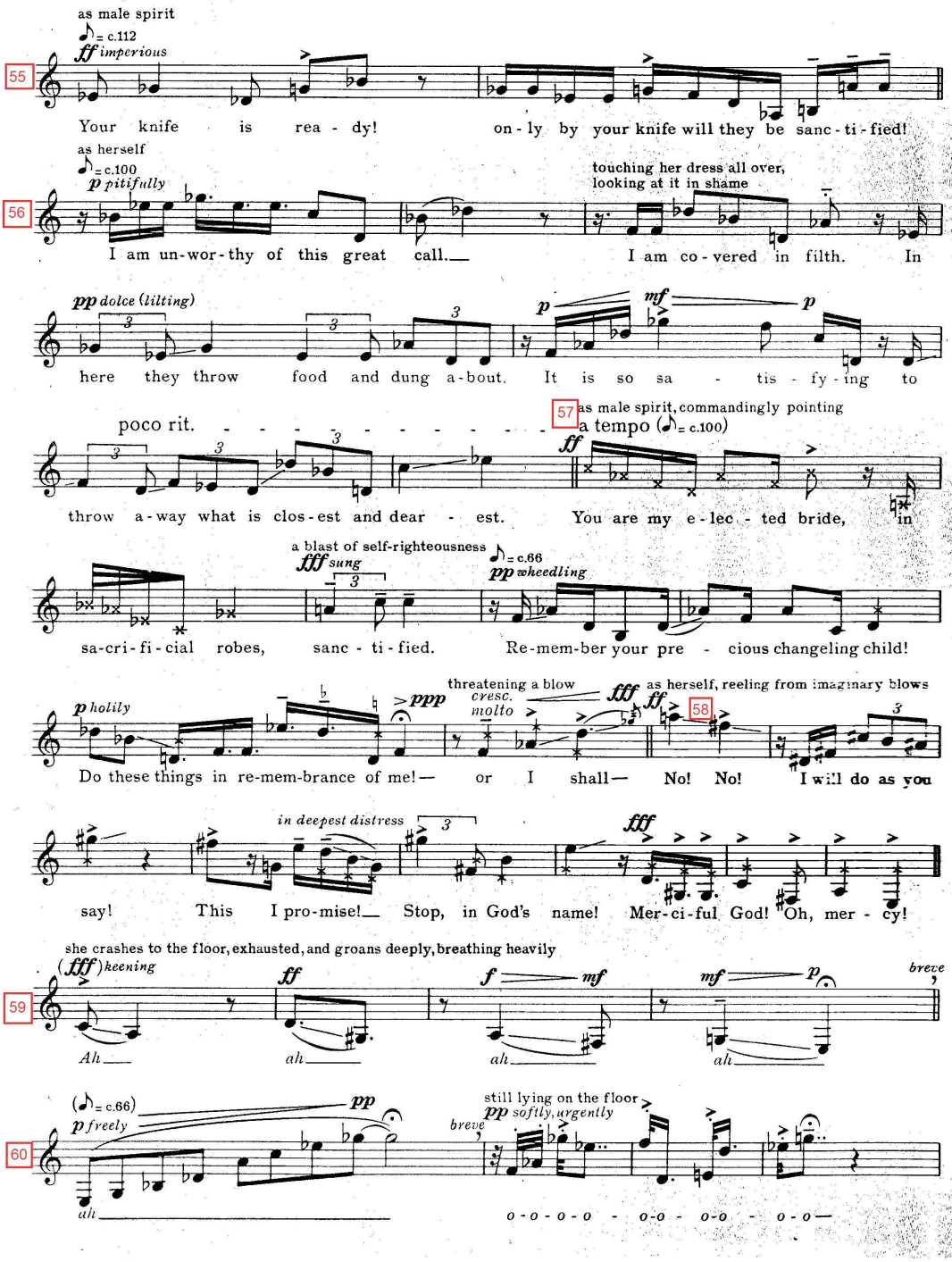

mf f ff fff
The child has gone miss-ing, don't you un-der-stand? I want to know what you saw.
as maid
ff convulsed and hysterical
32
Then A-lick and me found her, maam bo-tee-to-tum up-pards, maam,
fff
she breaks down, completely
ff
be-hind the shrub-be-ry, in the dew-pond, maam. I do not wish to in-cur
blame, maam; I found her 'cause I had to re-lieve my-self, maam.
34
as Mary, calming somewhat
as mistress
ff
33
There is no need to be vul-gar, Ma-ry. And I found this, maam.
as mistress, suddenly afraid
rit.
mf p
as Mary
= c.90
p
36
35
What is that, Ma-ry? Your hand-ker-chief, maam. It has the i-ni-tials, and a bit of your
mp f
scent still, maam. Screwed up, by the dew-pond, maam. Must have had a nose-bleed
sung
ff
= c.66
p
pp
breve
look! She is all right, now, is-n't she, maam?
as mistress, shaking her fists
= c.100
ff
as herself
38
f
37
Scoun-drel! Har-lot! These coun-sels are sac-red, for
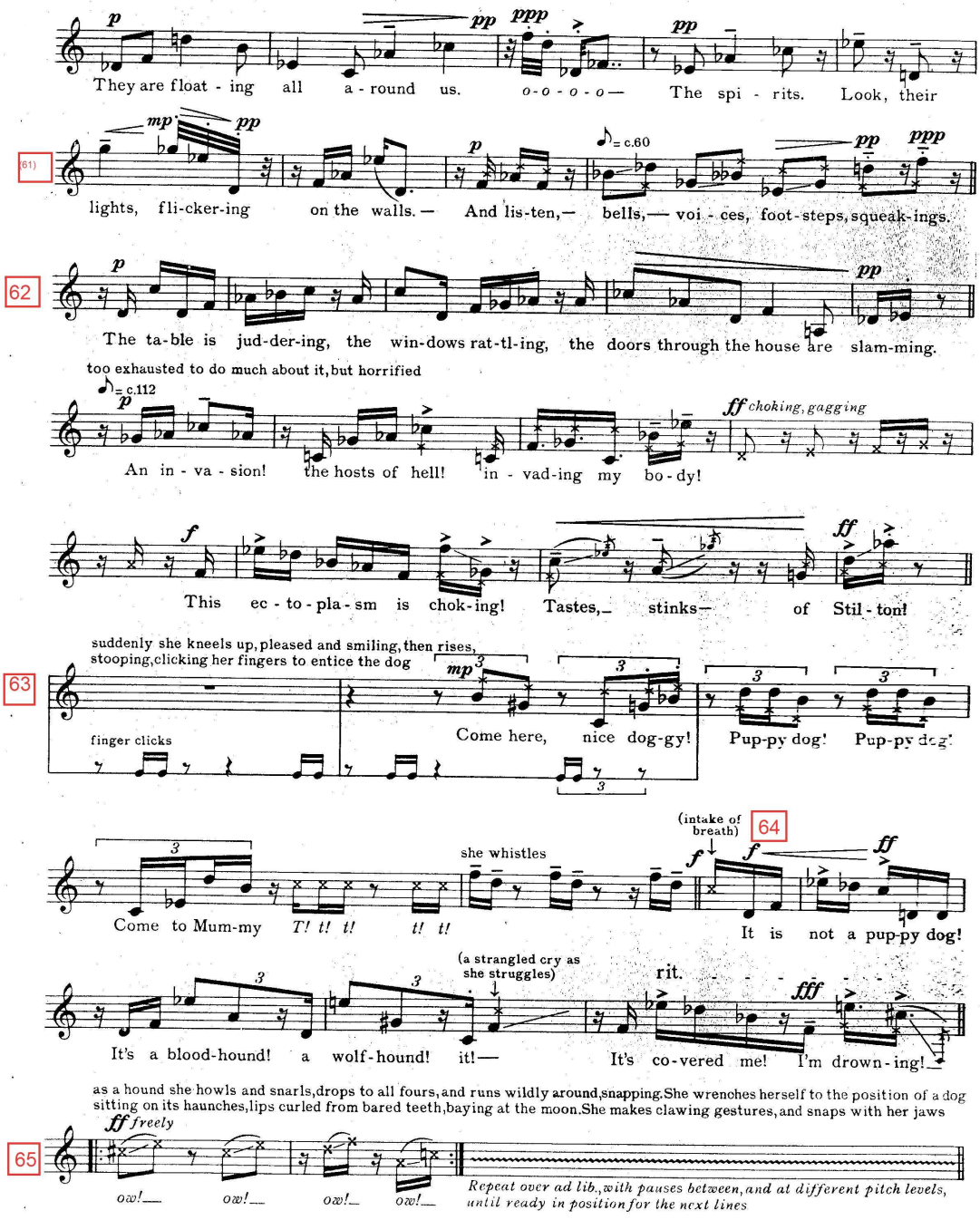

becoming pitched, sung
my ears a - lone!
I have the pro-tec-tion of the court!
of ho - ly church!
she becomes inarticulate, her voice dying away to a moan
39
p pleading
It is not as you would na-t'ral-ly con - clude, and I will not be in - ter - ro - ga - ted!
Ah,
ah,
ah,
ah,
ah.
= c.66
pp composed, cooing
Are you there?
Spi - rit, are you there?
she rings the little bell
she stamps with her right foot
Bell
stamps
she makes muted trumpet-like noises, with a hand cupped to her mouth like a trumpet
= c.100
pü - pü - pü - pü - pü - pü - pü - pü - pü - pü -
40
as little girl
Mum-my it's me.
Don't
wor - ry, it's all right up there.
innocently
There the peo-ple are full of light, and peace - ful.
and I'm looked af - ter.
And all those peo-ple are try - ing to help you, so don't
as herself
take time
41
p suspicious
be a - fraid.
Your speech is be - yond your years.
as child
42
But I am not the one that you sent be - fore.
She was naugh-ty, and I
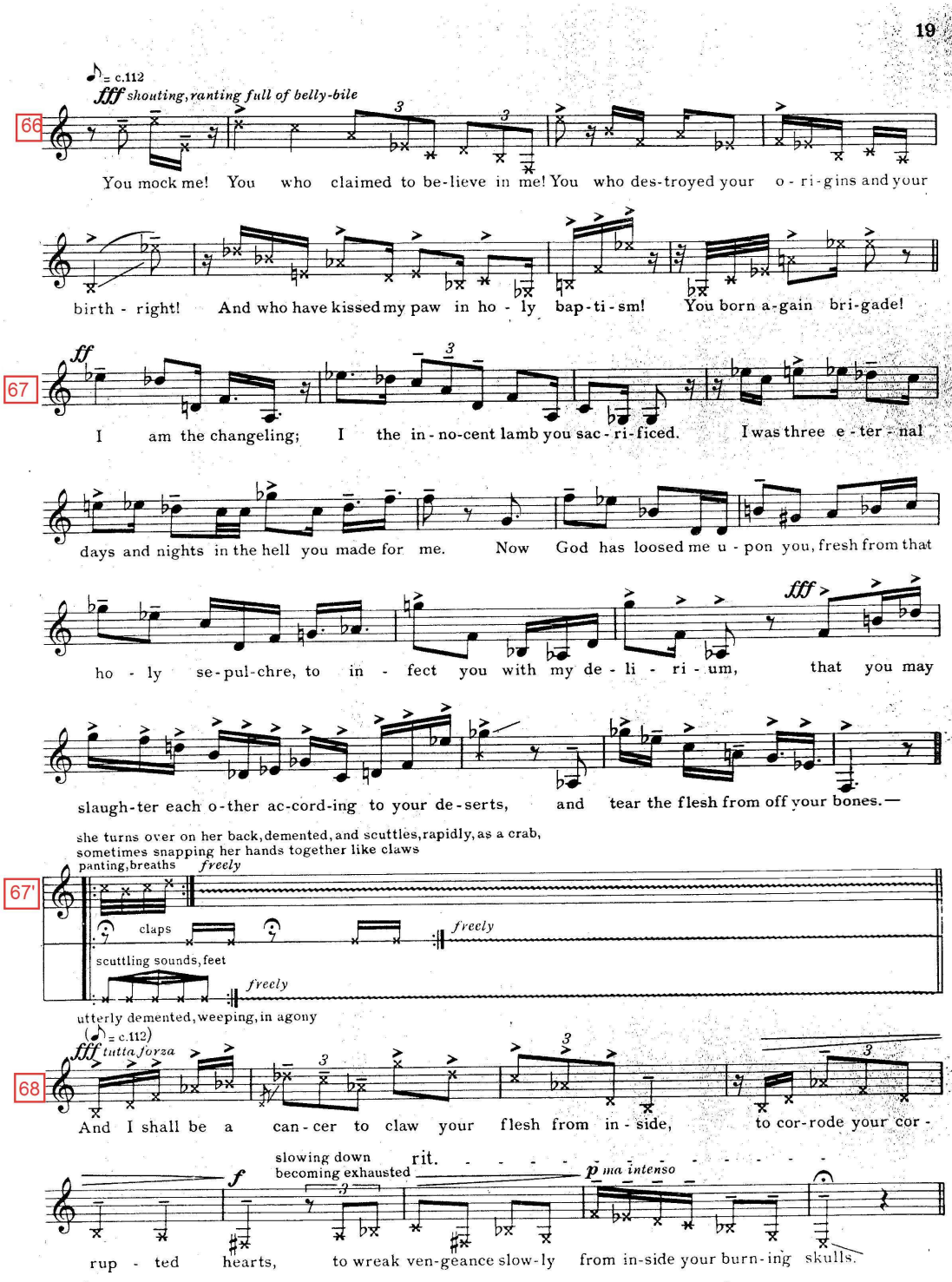

rit.
a tempo (♪= c.100)
sent her to Co-ven-try. I am here in her stead out of pure an - xi-e-ty for the
wel - fare of those left be - hind, to re - prove you for this weak in - dul-gence of use-less
sor - row, and to bid you ex-ert your-self for the sake of your child and fa-mi-ly.
as herself
rit.
dully, matter-of-fact
44
as child
a tempo (♪= c.100)
43
But I have no child and fa-mi-ly. O-ver there you have. This is for your com-fort.
as herself
eagerly
45
46
as child, interrupting
= c.66
dolce
So it is not true, what they re - port of me, that I—! I am a change - ling.
in a sing-song voice, as if repeating a nursery rhyme she knows well
= c.84
First the gip-sies took me, and placed a pup-py dog in my cra-dle. Then the pi-xies
took me, and put a crab in my stead. Next the dark horse-man took me, and left a
rit.
KNIFE in the sta-ble. At last the An-gel took me, and raised me from the dead.
as herself, seizing the idea
= c.84
rit.
= c.60
theatrically vulgar
47
The knife! I dis - co - ver it here! In-side my skirt!
ah


she takes an imaginary knife
from between her thighs
ff
♪ = c.92
intoning, with thrilling vibrancy
f ritmico
I am a-ware that it may be ob-jec-ted that this phe-
mp
no-me-non oc-curred in a ca-ta-lep-sy and con-cerns a wraith— it may be so, or it may not—
f
ff rasping
but I have been a con-si-de-ra-ble time lost to the world,— fil-thy dead,
f
fff
and this deed will on-ly af-firm the a-fore men-tioned fact.
she becomes as a priest, holds up the imaginary knife melodramatically, like a chalice at an altar,
and at the same time as a knife about to be plunged into her heart
48
f
Saint Ig-na-tius I ac-cept your sign. Thou shalt wash me, o Lord,
(rit.)
p
(a tempo)
f
and I shall be made whi-ter than snow. I will go in-to the al-tar of—
as male spirit, imperiously
interrupting
ff
49
right foot
ff
Stay your hand!
stamps
ff
Stay the blow!
ff
♪ = c.112
f melodramatic
You dare not shake off the earth from your
(ossia)
feet, but must cling a-while, still to your mor-tal coils For if thou now do-est this foul deed,—
hymn-like
it will not come to pass that thou shalt be clo-thèd a-mongst us in robes of light. Your


time is not yet.There is still God's work on earth,which on-ly you the cho-sen one can com-plete.
stained glass attitude
f religioso
♩ = c.112
50
Purified by the sacrifice of the in - no-cent Lamb, you will cut out with the knife
the corruption and wickedness ram - pant in here, and all_ a-round_ you.
in a frenzy of preaching fervour
♪ = c.132
ff
fff
51
Des - troy the rot - ten fruit! Prune_____ the ail - ing tree!
kneeling in free-thinking religious ecstasy, clapping her hands above her head like a tambourine
♩ = c.80
f
52
Soul of my Sa-viour, sanc-ti-fy my breast! Bo - dy of Christ,be thou my sav-ing guest!
Hand claps
ff
still as a male spirit,with hatred,jabbing the air
♪ = c.100
ff
53
Those phan-tom sen-tries in white are not my sis - ters! They are Sa - tan's brood!
rit.
ululate!
fff
Nor those con-strained sluts howl-ing their cho-rus of un-rea-son at the moon._____
as herself,plaintively protective hands held as if in prayer at one side of her face
♪ = c.100
p dolce
54
But they are all my lit - tle child - ren, my pre-cious,pre-cious,pre-cious flock.


as male spirit
♪ = c.112
ff imperious
55
Your knife is rea - dy! on - ly by your knife will they be sanc - ti - fied!
as herself
♪ = c.100
p pitifully
touching her dress all over, looking at it in shame
56
I am un-wor-thy of this great call.— I am co - vered in filth. In
pp dolce (lilting)
here they throw food and dung a-bout. It is so sa - tis - fy - ing to
poco rit.
57 as male spirit, commandingly pointing
a tempo (♪ = c.100)
throw a-way what is clos-est and dear - est. You are my e - lec - ted bride, in
a blast of self-righteousness
fff sung
♪ = c.66
pp wheedling
sa-cri-fi-cial robes, sanc - ti - fied. Re-mem-ber your pre - cious changeling child!
p holily
ppp
threatening a blow
cresc. molto
fff
ff
58
as herself, reeling from imaginary blows
Do these things in re-mem-brance of me!— or I shall— No! No! I will do as you
in deepest distress
fff
say! This I pro-mise!— Stop, in God's name! Mer-ci-ful God! Oh, mer - cy!
she crashes to the floor, exhausted, and groans deeply, breathing heavily
(fff) keening
59
Ah— ah— ah— ah—
breve
(♪ = c.66)
p freely
pp
ah—
still lying on the floor
pp softly, urgently
breve
60
o - o - o - o - o - o - o - o - o —


p pp ppp pp
They are float - ing all a - round us. o-o - o - o— The spi - rits. Look, their
(61)
mp pp p ♪= c.60 pp ppp
lights, fli-cker-ing on the walls.— And lis-ten,— bells,— voi - ces, foot-steps, squeak-ings.
62
p pp
The ta-ble is jud-der-ing, the win-dows rat-tl-ing, the doors through the house are slam-ming.
too exhausted to do much about it, but horrified
♪= c.112 p ff choking, gagging
An in - va - sion! the hosts of hell! in - vad-ing my bo - dy!
f ff
This ec - to - pla - sm is chok-ing! Tastes,— stinks— of Stil - ton!
suddenly she kneels up, pleased and smiling, then rises,
stooping, clicking her fingers to entice the dog
63
mp
finger clicks
Come here, nice dog-gy! Pup-py dog! Pup-py dog!
(intake of breath) 64
she whistles
f f ff
Come to Mum-my T! t! t! t! t! It is not a pup-py dog!
(a strangled cry as she struggles)
rit. fff
It's a blood-hound! a wolf-hound! it!— It's co-vered me! I'm drown-ing!
as a hound she howls and snarls, drops to all fours, and runs wildly around, snapping. She wrenches herself to the position of a dog sitting on its haunches, lips curled from bared teeth, baying at the moon. She makes clawing gestures, and snaps with her jaws
65
ff freely
ow!— ow!— ow!— ow!—
Repeat over ad lib., with pauses between, and at different pitch levels, until ready in position for the next lines


♪ = c.112
fff shouting, ranting full of belly-bile
66
You mock me! You who claimed to be-lieve in me! You who des-troyed your o - ri-gins and your
birth - right! And who have kissed my paw in ho - ly bap-ti-sm! You born a-gain bri-gade!
ff
67
I am the changeling; I the in-no-cent lamb you sac - ri-ficed. I was three e - ter - nal
days and nights in the hell you made for me. Now God has loosed me u - pon you, fresh from that
fff
ho - ly se-pul-chre, to in - fect you with my de - li - ri - um, that you may
slaugh-ter each o-ther ac-cord-ing to your de-serts, and tear the flesh from off your bones. —
she turns over on her back, demented, and scuttles, rapidly, as a crab,
sometimes snapping her hands together like claws
panting, breaths
freely
67'
claps
freely
scuttling sounds, feet
freely
utterly demented, weeping, in agony
(♪ = c.112)
fff tutta forza
68
And I shall be a can-cer to claw your flesh from in - side, to cor-rode your cor -
slowing down
becoming exhausted
rit.
f
p ma intenso
rup - ted hearts, to wreak ven-geance slow-ly from in-side your burn-ing skulls.

she lies on her back, still. The dog and crab spirits have left her.
she hums, gently, and slowly becomes a simpleton, an innocent

rit.

69 *p* *pp dolciss.* *breve* *ppp*

mm *mm* *mm* *Ah*

sitting up, somnambulistic, eyes shut, gently rocking her body to and fro

70 ♪ = c.112 *pp sotto voce*

Guard and de-fend me from foe ma - lign! In Death's drear mo-ments make me on - ly thine: Ma-

she opens her eyes and looks about her

te - ri - a - lise, and be - ckon me to thee on high, when I may—

71 ♪ = c.66 *p calmo* *pp* *p*

They are a - way, all gone. *mm* *mm* I am left in peace.—

she hums the melody of the preceding prayer, contentedly, and picks her nose unselfconsciously, examining the bits with concentrated curiosity

she glances at something on the other side of the acting area, startled

72 ♪ = c.112 *pp* *p*

mm *mm* ?

p *mf* *p*

mm ? What is that? That white shape? An an-swer to my prayer? A

she knocks with her fist on the floor

73 *f* *mp*
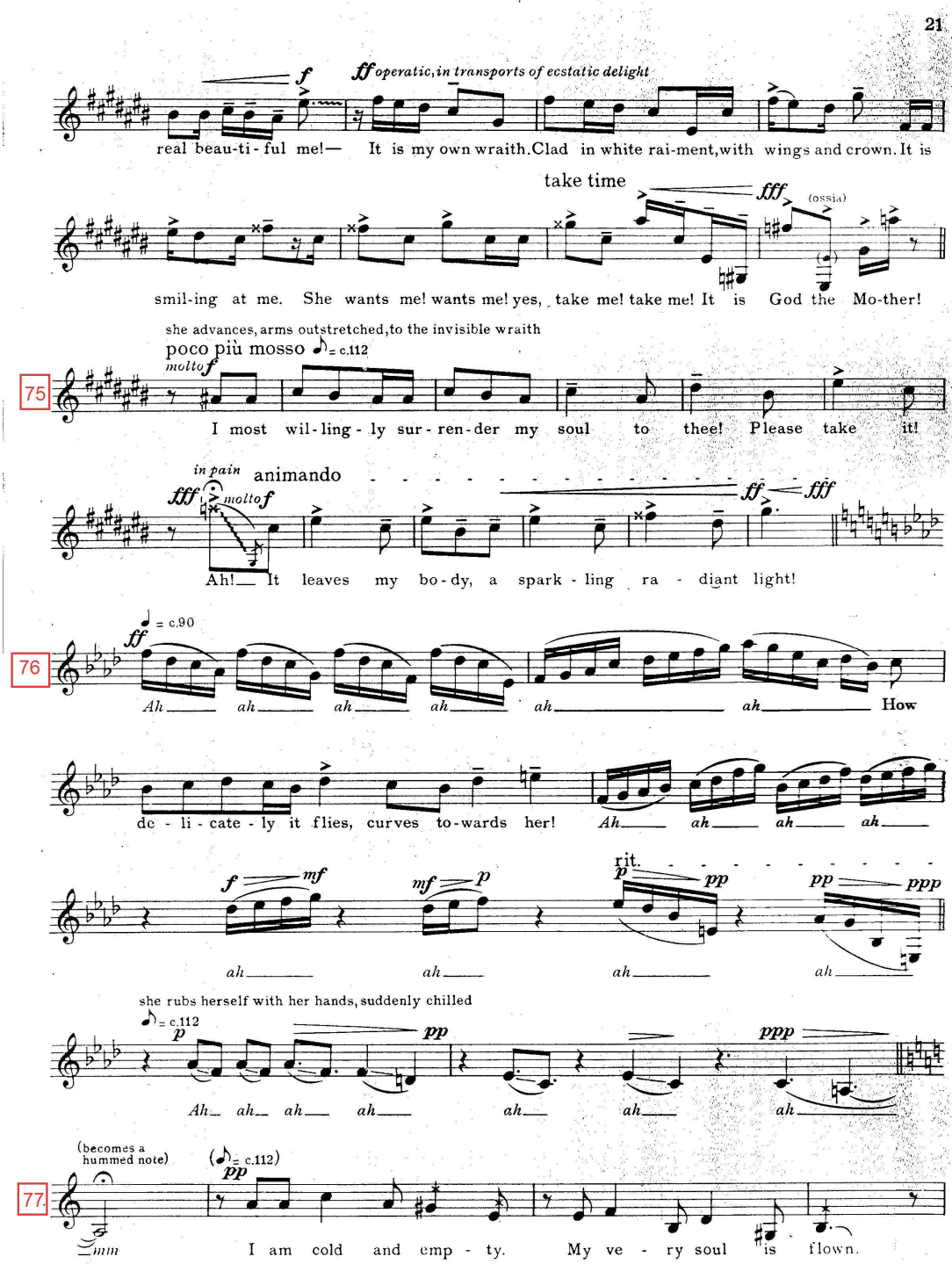
spi-rit, vi-si-ble. fist *ff* No! I am not snap-ping my knee— joints: it is my
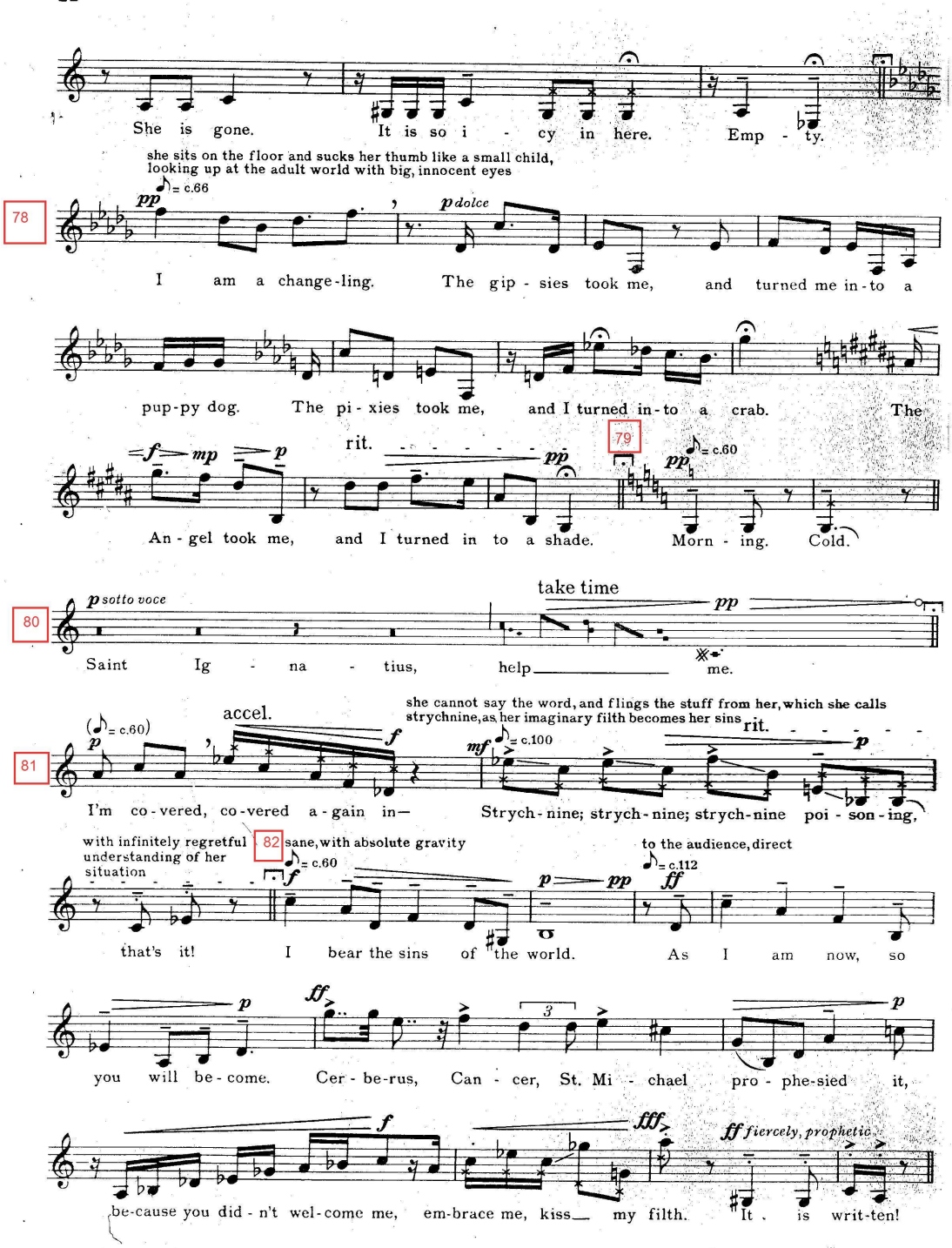
p *mf* *mp* *f* *f—ff* *pp<ff* *f* rit. *breve* *p>pp*
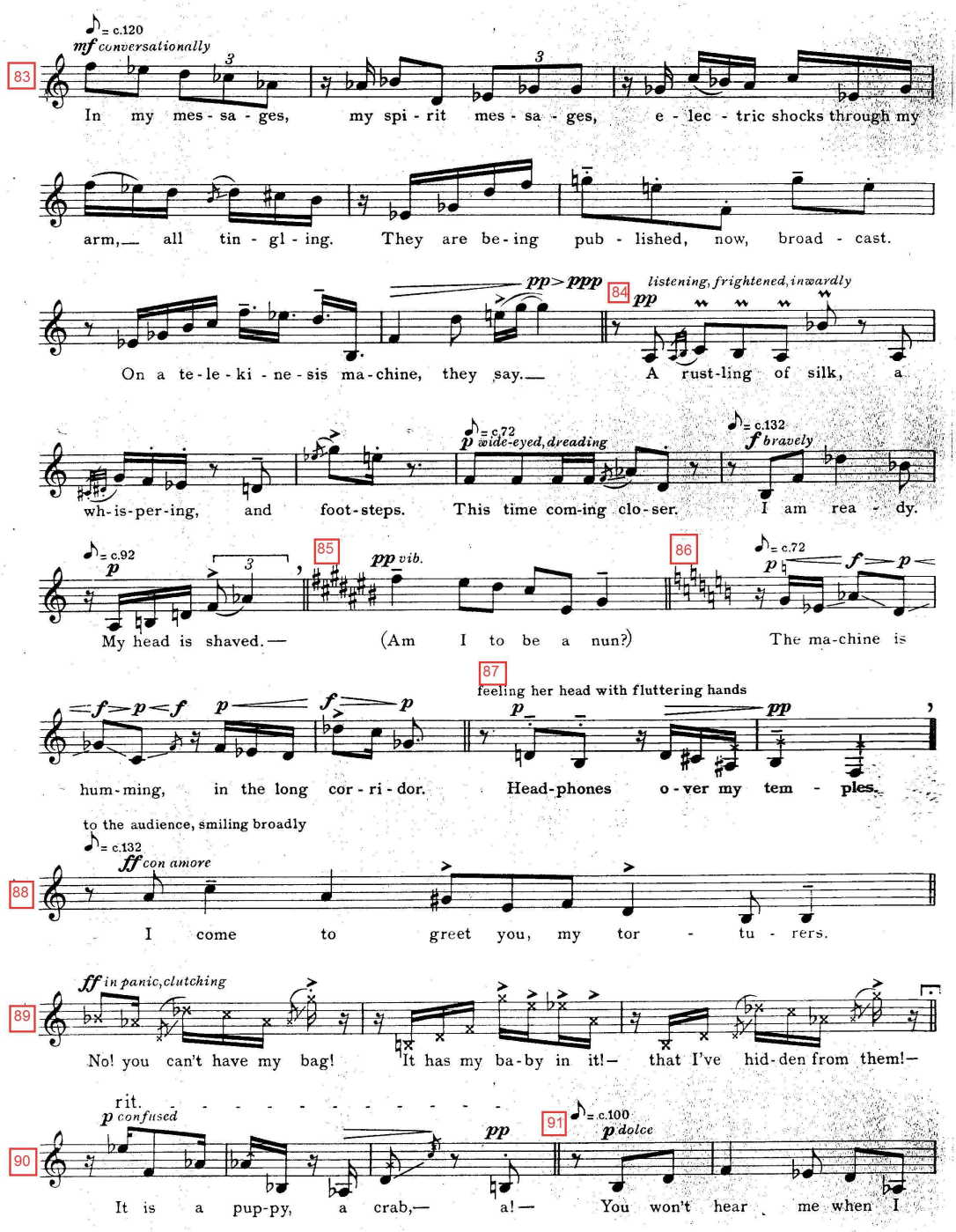
bo-dy, grow-ing lon-ger, pulled to-wards it, that white light, so hap-py, so ra-diant.
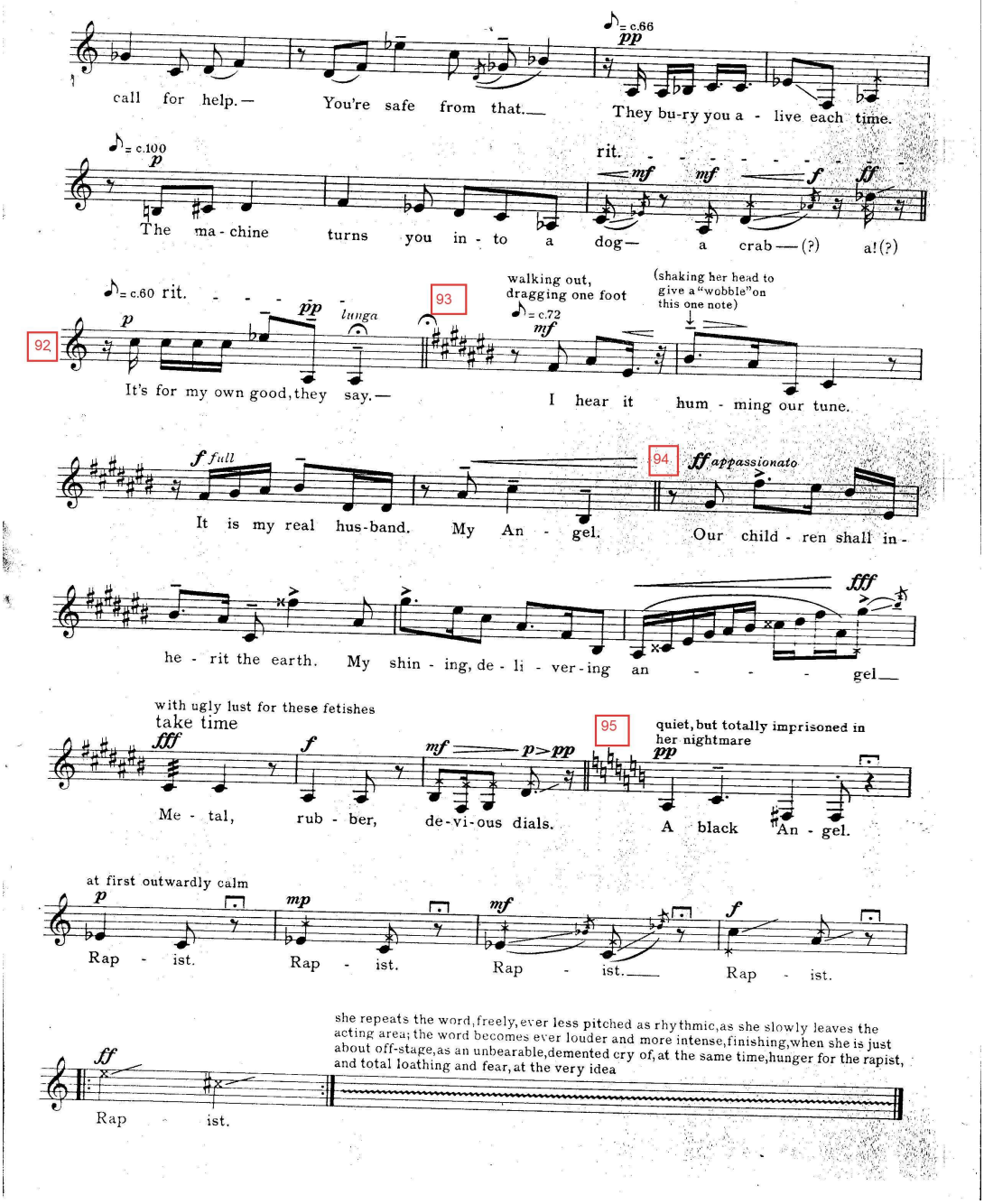
74 ♪ = c.72 *p* *mp* *f* *p*

It is an Arch-an-gel! It is my-self! my-self! not this mad bitch, but the

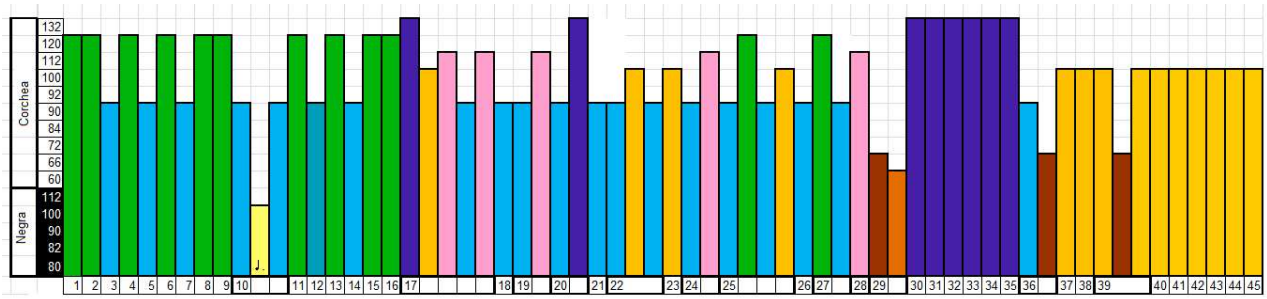

f
ff operatic, in transports of ecstatic delight
real beau-ti-ful me!— It is my own wraith. Clad in white rai-ment, with wings and crown. It is
take time
fff
(ossia)
smil-ing at me. She wants me! wants me! yes, take me! take me! It is God the Mo-ther!
she advances, arms outstretched, to the invisible wraith
poco più mosso ♪ = c.112
molto f
75
I most wil-ling-ly sur-ren-der my soul to thee! Please take it!
in pain
animando
fff
molto f
ff
fff
Ah! It leaves my bo-dy, a spark-ling ra-diant light!
♩ = c.90
ff
76
Ah ah ah ah ah ah How
de-li-cate-ly it flies, curves to-wards her! Ah ah ah ah
rit.
f mf mf p p pp pp ppp
ah ah ah ah
she rubs herself with her hands, suddenly chilled
♪ = c.112
p pp ppp
Ah ah ah ah ah ah ah
(becomes a hummed note)
(♪ = c.112)
pp
77
mm
I am cold and emp-ty. My ve-ry soul is flown.

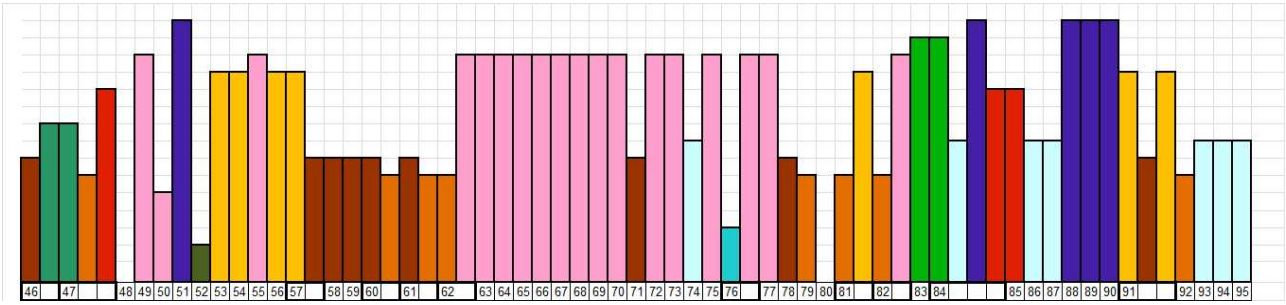

She is gone. It is so i - cy in here. Emp - ty.
she sits on the floor and sucks her thumb like a small child, looking up at the adult world with big, innocent eyes
78
pp
= c.66
p dolce
I am a change-ling. The gip - sies took me, and turned me in-to a
pup-py dog. The pi - xies took me, and I turned in-to a crab. The
f mp p
rit.
pp
79
pp
= c.60
An - gel took me, and I turned in to a shade. Morn - ing. Cold.
80
p sotto voce
take time
pp
Saint Ig - na - tius, help me.
she cannot say the word, and flings the stuff from her, which she calls strychnine, as her imaginary filth becomes her sins
accel.
rit.
81
(= c.60)
p
f
mf
= c.100
p
I'm co - vered, co - vered a - gain in— Strych - nine; strych - nine; strych - nine poi - son - ing,
with infinitely regretful understanding of her situation
82
sane, with absolute gravity
= c.60
f
p pp
to the audience, direct
= c.112
ff
that's it! I bear the sins of the world. As I am now, so
p
ff
3
p
you will be - come. Cer - be-rus, Can - cer, St. Mi - chael pro - phe-sied it,
f
fff
ff fiercely, prophetic
be-cause you did - n't wel-come me, em-brace me, kiss my filth. It is writ-ten!


83
♪ = c.120
mf conversationally
In my mes - sa - ges, my spi - rit mes - sa - ges, e - lec - tric shocks through my
arm,— all tin - gl - ing. They are be-ing pub - lished, now, broad - cast.
pp > ppp
84
pp
listening, frightened, inwardly
On a te-le-ki-ne-sis ma-chine, they say.— A rust-ling of silk, a
wh-is-per-ing, and foot-steps.
♪ = c.72
p wide-eyed, dreading
This time com-ing clo-ser.
♪ = c.132
f bravely
I am rea - dy.
♪ = c.92
p
My head is shaved.—
85
pp vib.
(Am I to be a nun?)
86
♪ = c.72
p
f > p
The ma-chine is
hum-ming, in the long cor-ri-dor.
87
feeling her head with fluttering hands
Head-phones o-ver my tem - ples.
to the audience, smiling broadly
88
♪ = c.132
ff con amore
I come to greet you, my tor - tu - rers.
89
ff in panic, clutching
No! you can't have my bag!
It has my ba-by in it!— that I've hid-den from them!—
rit.
90
p confused
It is a pup-py, a crab,—
pp
a!—
91
♪ = c.100
p dolce
You won't hear me when I

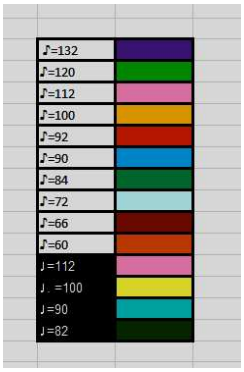

call for help.— You're safe from that.— They bu-ry you a - live each time.
♪= c.66 pp
The ma - chine turns you in - to a dog— a crab —(?) a!(?)
♪= c.100 p rit. mf mf f ff
It's for my own good, they say.—
♪= c.60 rit. p pp lunga
92
93
walking out, dragging one foot
♪= c.72 mf
(shaking her head to give a "wobble" on this one note)
I hear it hum - ming our tune.
It is my real hus-band. My An - gel. Our child - ren shall in -
f full
94
ff appassionato
he - rit the earth. My shin - ing, de - li - ver - ing an - - - - gel—
fff
with ugly lust for these fetishes
take time
Me - tal, rub - ber, de-vi-ous dials.
fff f mf p>pp
95
quiet, but totally imprisoned in her nightmare
pp
A black An - gel.
at first outwardly calm
Rap - ist. Rap - ist. Rap - ist.— Rap - ist.
p mp mf f
she repeats the word, freely, ever less pitched as rhythmic, as she slowly leaves the acting area; the word becomes ever louder and more intense, finishing, when she is just about off-stage, as an unbearable, demented cry of, at the same time, hunger for the rapist, and total loathing and fear, at the very idea
ff
Rap - ist.

ANEXO 3. LINEA DE *TEMPI*





Convenciones



Los números en el eje horizontal corresponden a los tramos. Algunos tramos tienen más de dos *tempi* diferentes.

ANEXO 4. MACRO TIMBRE

En la siguiente tabla hay tres columnas con tres categorías: voz sola, voz con otros elementos y otros elementos. La columna de "Voz Sola" tiene seis variaciones: moduladores tímbricos cantados, moduladores emocionales cantados, moduladores tímbricos en sprechgesang, moduladores emocionales en sprechgesang, moduladores tímbricos en sprechstimme, moduladores emocionales en sprechstimme. La columna "Voz con otros elementos" tiene dos variaciones: moduladores tímbricos con otros elementos y moduladores emocionales con otros elementos. La tercera columna son solo los otros elementos que suenan cuando no hay voz.

Macro timbre		
Voz Sola	**Voz con otros elementos**	**Otros elementos**
Voz sola **Moduladores tímbricos cantados**: • oscuro • tomando una respiración • tarareando • muy operático • casi una risa disimulada • como con hipo • duro • gruñendo • la voz empieza a oscurecer • ms un gemido que una canción • rápidas respiraciones hacia adentro y hacia fuera	**Moduladores tímbricos voz con otros elementos** • pies a ritmo de vals • con una mano ahuecada como una trompeta • ella se frota las manos, de repente helado **Moduladores emocionales voz con otros elementos** • de repente ella cae, satisfecha y sonriendo, luego se levanta, chasqueando sus dedos, atrayendo al perro. Silba. • Grita de manera desgarrada, quiebres muy feos e histéricos, medio riendo, medio llorando, retozando enloquecida alrededor del escenario aplaudiendo sus manos	**Otros elementos:** • ella pierde las manos del círculo, toma una pequeña campana de su bolsillo y la toca • golpea el piso con el pie derecho • ella toca la pequeña campana. Ella golpea con su pie derecho. • Golpea con su puño sobre el suelo. • Caminando arrastrando un pie (sacudiendo la cabeza "bamboleando" en esta única nota (hum)

• zumba • susurrando (arrullando) • como señora • como pequeña niña • como hija • ella hace como un sacerdote • sotto voce **Moduladores emocionales cantados:** • dolce • para ella melancólico, hacia adentro • para ella, contentamente • con carnal convicción • algo avergonzado • recatado • sonrisa tonta, ligeramente • preocupada • cadencioso • con aborrecimiento • temeroso • asustado, jadeante • mas bien pomposo • confidencial • señalando, llena de amenaza • precipitado • espantado	libremente. • Arrodillada en libre éxtasis religioso, aplaudiendo su manos sobre su cabeza como un tambor. • Ella se da vuelta sobre su espalda, enloquecida y hundiéndose rápidamente, como un cangrejo, a veces chasqueando sus manos juntas, como pinzas, jadeando, respiraciones • Ella choca contra el piso, exhausta, y gime profundamente, respirando profundamente, lamentando. • Sintiendo su cabeza con el batir de sus manos (sacudiendo su cabeza con las manos)	

• llena de resentimiento • con tranquila dignidad • con mayor determinación • con afectada dramatización • en pánico buscando escapar • vehemente dejándose llevar • exclamación oh • como si diera una lección a niños de colegio • calmándose • objetivamente • con gusto • asustado, vacilante ante la idea de ser acusado • silenciosamente ansioso • proclamando • interiormente • suplicando • inocentemente • como señora. de repente asustada • sereno, susurrado • como ella, sospechoso • como ella debidamente • como ella. entusiasmadamente • como hija, interrumpiendo • en un sonsonete como si repitiera una canción infantil		

que ella se sabe bien • melodramático • como un himno • como ella, lastimeramente • como un espíritu masculino. imperioso • como ella. lastimosamente • tocando su vestido por encima, mirándolo avergonzada. • dolce (cadencioso) • persuadiendo. • santamente. • demasiado cansada como para hacer mucho al respecto, pero horrorizada. (SG) • ella se acuesta boca arriba, inmóvil. El espíritu de cangrejo perro le ha dejado. Ella tararea, suavemente y poco a poco se convierte en un tonto, un inocente. dolciss. • con infinito pesar sin entender la situación. • cuerda con absoluta gravedad • hacia la audiencia directo. duramente, profético (SG) • conversando. • escuchando, asustada, interiormente. • ojos muy abiertos, temiendo.		

• valientemente. • apasionado. con fea lujuria y deseo. fetiche (SG) • calmada, pero totalmente encerrada en su pesadilla. • el primero con apariencia calmada • dolce • tarareando para ella • dolciss • medio llorando, medio riendo • libremente • suavemente, urgentemente • ella zumba la melodía de la frase anterior, felizmente, y se hurga la nariz naturalmente, examinando sus mocos con concentrada curiosidad • operático, transportándose a un estático placer • encerando vibrantemente elocuente **Moduladores tímbricos en sprechgesang**: • la voz empieza a oscurecer • convirtiéndose nasal • gritando • como criada, gimiendo • como Mary • como ella		

• áspero. **Moduladores emocionales sprechgesang:** • sonrisa tonta, ligeramente • con aborrecimiento • temeroso • sorprendida por la generosidad de la propina • un escalofrío • asustado • velado • como si se sorprendiera por la idea • Tranquilizándose, como si citara una definición conocida. • dolce (con convicción cuerda y calmada). • Angustiada disgustada • Suspicaz • en pánico • a través de los jadeos y respiraciones, tratando de controlarse. • tratando de convencerse. ella empieza a inarticular su voz hasta llegar a un gemido. • como criada. Convulsionando e histérica. • como Mary. Calmando un poco. • como ella, agarrando la		

idea. • dramáticamente vulgar. • entonando, con emocionante vitalidad. Rítmico. • en la más profunda angustia. • (un estrangulado llanto como luchando) • ella no puede decir la palabra y lanza la estricnina hacia ella, como una inmundicia imaginaria comienza su canto. **Moduladores tímbricos con sprechstimme:** • gutural • toma aliento, incapaz de continuar • gritando • limpiando su garganta, afanosamente • tarareando suavemente, inconscientemente • jadeando • limpiando su garganta • silbido • asfixiante, nauseabundo • inspirando **Moduladores emocionales sprechstimme:** • respira fuertemente aterrorizada		

• en pánico buscando escapar • sorprendida, respirando mientras vuelve a su cliente • como un espíritu masculino, imperiosamente interrumpido • en un frenesí de predicamento religioso • quieto como un espíritu masculino, con odio • como un espíritu masculino, señalando imperativamente • Cantando • Una explosión de superioridad moral • Como un sabueso ella aúlla y gruñe, se reduce en cuatro patas y corre violentamente alrededor. Ella toma la posición de un perro sentándose en las caderas, mordiendo el labio inferior, con los dientes al descubierto y aullando a la luna. Ella hace muecas. libremente. Repetir ad.lib, con pausas entre ellos, y en diferentes niveles tonales, hasta estar en la posición de las próximas líneas. • Completamente demente, llorando, en agonía. Toda la fuerza. Lentamente cayendo exhausta. mas intenso. • en pánico, agarrando • ella repite la palabra libremente, algunas veces menos entonado y rítmico,		

dejando lentamente el escenario; la palabra cada vez mas fuerte y más intensa, terminando justo cuando está fuera del escenario, como una insoportable, demente, llanto y al mismo tiempo hambrienta del violador. (95) • un chillido • un falsete (armónico) • gritando, despotricando de todo, de mal genio		

ANEXO 5A. CUADRO PERSONAJES Y TIMBRE

Médium	Cantado	Sprechgesang	Sprechstimme
Moduladores tímbricos	- Dolce -lleno, operático - la voz comienza a oscurecer	- la voz comienza a oscurecer -convirtiéndose en nasal	
Moduladores emocionales	- Creciente, vibrantemente elocuente - toma una respiración - con seria convicción. - casi una risa disimulada -torpe, preferiblemente avergonzado -sonrisa ligeramente tonta - Cadencioso. -sorprendida, respirando hacia adentro, mientras vuelve a su cliente -sorprendida por la generosidad de la propina. - ella espera expectante por el siguiente cliente - mirando alrededor - ella se siente sola - calculando su ganancia imaginaria.	- tiritando	

Señora	Cantado	Sprechgesang	Sprechstimme
Moduladores tímbricos			- Tarareando suavemente, inconcientemente - jadeo
Moduladores emocionales	- Dirigiéndose a la criada - desconfiado. Mirando con desconfianza un trozo de carne - medio llorando, medio riendo, desechando la penosa idea. -calmándose - como señora, de repente asustada - sacudiendo sus puños		- en pánico
Criada	**Cantado**	**Sprechgesang**	**Sprechstimme**
Moduladores tímbricos		**-** gimiendo	
Moduladores emocionales		-convulsionando e histérica - se quiebra completamente - como Mary, calmándose un poco	- Preocupada por los oficios domésticos. Quejándose - Limpiando su garganta afanosamente
Niña	**Cantado**	**Sprechgesang**	**Sprechstimme**
Moduladores tímbricos	Interrumpiendo		
Moduladores emocionales	Inocentemente En un sonsonete, como si repitiera una canción infantil que se sabe bien		
Espíritu masculino	**Cantado**	**Sprechgesang**	**Sprechstimme**
Moduladores tímbricos		**-** aullido	
Moduladores emocionales	- como un himno - una explosión de superioridad moral -persuadiendo -santamente	**-** amenazando con golpear	- Imperiosamente interrumpido - Melodramático - en un frenesí de predicamento fervoroso - sin desplazarse, con odio, golpeando el aire - señalando imperativamente

Como Ella	Cantado	Sprechgesang	Sprechstimme
Moduladores tímbricos	- Convirtiendo la nota, cantando - dolce -dolce (cadencioso) - ella silba -Vib.		-gutural - toma una respiración -Como un sabueso ella aula y gruñe, parada como si tuviera cuatro patas, corre alrededor. De repente se sienta en las caderas como un perro mostrando los dientes, aullando a la luna. Hace el gesto como garras en las manos y chasquea con su mandíbula.
Moduladores emocionales	-Para ella, oscuro, introspectivo - Para ella, reflexionando, meditando -Tarareando, para ella, contentamente - Disconforme, gruñido - Tarareando para ella, preocupada. - asustado, velado (entrecortado, con aire) - tomando un firme control de sus pensamientos, tranquilizándose, científicamente -preferiblemente pretencioso. - confidencial - señalando, llena de amenaza -precipitado, espantado - llena de resentimiento - ella respira hacia adentro, incapaz de continuar. - con tranquila dignidad - con mayor determinación - con afectada dramatización - Respondiendo a las órdenes de la presencia invisible - más un gemido que una canción - en pánico, tratando de escapar.	- como si la idea le sorprendiera. -tranquilizándose, como si citara una definición conocida - ojos como dardos furtivos - Ella inarticula su voz, hasta terminar en un gemido - en la mas profunda angustia -un llanto extraño, como si la estrangularan	- Gritando, despotricando de todo, de mal genio - Ella da vuelta a su espalda, enloquecida y se hunde rápidamente como un cangrejo, algunas veces chasqueando sus manos, juntándolas como pinzas de cangrejo, respirando - Completamente demente, llorando, en agonía -En pánico, agarrando

	- con aborrecimiento - asustado - suplicando -tardándose - desconfiando -débilmente - entusiasmada - agarrando la idea -dramáticamente vulgar - lastimeramente, con las manos puestas como si estuviera rezando, a un lado de su cara - lastimosamente - tocando su vestido por encima, mirándolo avergonzada. - tambaleando por los golpes imaginarios - Ella choca contra el piso, exhausta y gime profundamente, respirando fuertemente - Exhausta, haciendo mucho al respecto, pero horrorizada - Ella zumba, suavemente y lentamente empieza de manera simple e inocente -Ella zumba la melodía de la oración precedente, felizmente y se hurga la nariz naturalmente, examinándose los mocos con concentrada curiosidad. -Ella mira algo al otro lado del escenario, asustada. Operático, transportándose a un estado placentero -Con dolor -(Comienza una nota tarareada) -Con infinito pesar entendiendo su situación -cuerdo, con absoluta gravedad -Duramente profético -Conversando		

	-Escuchando, asustada, interiormente -Aterrorizando -valientemente -confundida -apasionado -Silencioso, pero totalmente impresionada en su pesadilla -el primero con apariencia calmada -Ella repite la palabra libremente, algunas veces menos entonado y menos rítmico. Lentamente deja el escenario. La palabra la dice cada vez más fuerte y más intensa, terminando justo cuando está fuera del escenario, el último como un insoportable y demente llanto y al mismo tiempo hambrienta por el violador.		

ANEXO 5B. DESCRIPCIÓN DEL ASPECTO TEXTUAL Y MUSICAL DE PERSONAJES ESTÁTICOS, Y ELLA EN ALGUNAS SITUACIONES

Tramos	**Aspecto textual**	**Parámetro tónico**	**Parámetro duracional**	**Parámetro tímbrico**
Médium				
1,24,6,7, 8,9,11,1 2,15,16, 17 (primera parte)	Lee la mano a sus clientes. Ella está leyendo la mano de supuestos clientes, pero a la vez esta dando algunas ideas acerca de lo que sucedió con su hijo. Cuando lee la mano izquierda habla de lo que en realidad paso, cuando lee la mano derecha miente, halagando las manos que está leyendo. En el tramo 17 empieza a mediar con un espíritu, hasta el tramo 19	Uso de grupos de clase nominal: nc<BDFA>, nc <BCD>, nc<FACE>, nc< DFAC>y nc<CEG>. Melodías similares en dos primeros compases de tramo 1 con tramo 8, dos primeros compases de tramo 3 con tramo 14 y dos primeros compases de tramo 10 con tramo 16. Del tramo 17 a 19, utiliza varias veces el grupo DFAC. Es la primera vez que aparece este grupo de clase nominal.	Tempo: ♪= 120, 90, 132, 100 y 112. Cuando se dirige al público o a alguno de sus clientes el *tempo* es ♪ =120, cuando se habla a si misma el *tempo* es ♪ = 90. Cuando es a si misma no es médim si no ella misma Los *tempi* ♪ = 132, 100 y 112, aparece en tramo 17	Cantado y en sprechgesang. Cuando lee en la mano izquierda, utiliza timbres como oscuro, gutural, con aborrecimiento. Cuando lee la mano derecha lo hace de manera más amable. A partir de tramo 17, el estado emocional varía entre estar asustada o angustiada y tranquilizarse, hasta que al final el pánico estalla en un grito.

Señora				
25, 31, 33, 35 y 37	En el tramo 25, la señora está comiendo. Siempre se dirige a la criada, aunque en este momento es un personaje tácito. Le agradece por la comida que le acaba de servir; la describe. Después de esto, ella cree estar comiéndose a su propio hijo. Los tramos 31, 33, 35 y 37, son los que junto a 30, 32, 34 y 36, componen la conversación entre ella y la criada. La criada le cuenta a la señora que la niña ha desparecido y le muestra algunas evidencias. Entre estas, un pañuelo que es de la señora, por lo que de alguna manera, la está acusando de la pérdida de la niña. En los tramos en los que canta la señora, le dice a Mary, que trate de calmarse, que la niña se ha perdido y ella necesita saber que vio. En el último tramo la ofende, por haber tratado de culparla de la muerte de la niña.	En tramo 25, uso de los grupos de clase nominal: nc<DFAC>, nc< FACE> y nc<BCD>. Al inicio de los dos momentos en los aparece en este tramo, agradece a la criada. Cuando hace esto, canta las misma notas Eb C D F. Los dos primeros compases de tramo 31 y todo el tramo 33, tienen las mismas notas, no en el mismo orden: C C# Eb E F G# Bb B.	En tramo 25 hay ♪ = 90 y 120. Los tramos 31, 33 y 35 están en ♪ = 132 y el último en corchea 100.	Tramo 25 es cantado. Los lugares en donde aparece sprechgesang en este tramo, no son la señora, es ella en medio de su locura. En el primer sprechgesang, creyendo que se come a su hijo y en el segundo tratando de tranquilizarse por eso que descubrió. Los tramos 31, 33, 25 y 27 son cantados. Este personaje, tendrá un timbre de voz oscuro, muy relacionado con ópera. Habrá de alguna manera una actitud displicente, que reforzará este timbre.
Criada				
30, 32, 34, 36	Estos tramos están dentro de la conversación que entabla con la señora. En el primero le dice que encontró el oso de peluche, que la niña estaba en la tienda, con el hijo del tendero, pero ella tuvo que ir al baño y se descuido. Luego le dice que Alick y ella la encontraron boca abajo detrás de los arbustos, en el estanque. Después la criada le dice que no quiere culpar a nadie, pero que encontró el pañuelo de la señora, que estaba untado de sangre. Le pregunta también si la niña está bien	Los grupos de clase nominal usados son: nc<FACE,> nc <CEG>, nc< DFAC>	Hay ♪ = 132 y al final de tramo 36, un cambio súbito a ♪ = 66. La mayoría de figuras rítmicas usadas son semicorcheas	Siempre canta en sprechgesang. El timbre que caracterizará a este personaje en la puesta en escena, será nasal y chillón, como si estuviera llorando descontroladamente, entre la angustia por lo que le pasó a la niña y el miedo a su patrona. En los dos primeros tramos la dinámica es fortísimo, asociando esto como a un grito. En el tercero baja a forte y el último, que es en el que le habla acerca del pañuelo, es piano, pensando esta dinámica como algo asustado.

Como niña				
40, 42, 44, 46 y 78.	Estos tramos, junto a los tramos 41, 43 y 45, son la conversación entre la niña y ella. En el tramo 40, la niña le dice que no se preocupe, que allá arriba todo está bien. La gente es buena con ella y la están cuidando. En 42, le dice que en realidad no es la que ella envió, que está suplantando a la verdadera hija, por ser desobediente. Le dice que ella, es decir la que suplanta, está ahí por el bien de los que ella, es decir la madre, abandonó y que además está para reprenderla por no esforzarse por su familia. En tramo 46, le dice que ella es un changelling. Este texto es similar al texto de tramo 78. Texto en tramo 46:*"I am a changelling. First the gipsies took me, and placed a puppy dog in my cradle. Then the pixies took me, and put a crab in my stead, next the dark horseman took me, and left a KNIFE in the stable. At last the Angel took me, and raised me from the dead."* Texto tramo 78:*" I am a changeling. The gipsies took me, and turned me into a puppy dog. The pixies took me, and I turned into a crab. The angel took me, and I turned in to a shade."*	El tramo 40 es modal con centricidad en D. En algunos lugares aparece el grupo de clase nominal nc<BCD>. Los tramos 46 y 78, empiezan de la misma manera, pero en distinto modo, es decir, tienen las misma alturas, pero con alteraciones distintas. Tienen el mismo texto, y el mismo ritmo. Algunas de las palabras que coinciden en los textos de los tramos 46 y 78 tienen las mismas notas, pensando en clase nominal. Las palabras son: gipsies (C-D y C-Db), took me (E-F), the pixies (D-C-D)	En los tres primeros tramos es ♪ = 100. En los tramos 46 y 78 la primera frase es en ♪ = 66 y luego ♪ = 84. es la única aparición de esta velocidad en toda la pieza	Todo es cantado a excepción del final de tramo 44 que hay tres notas en sprechgesang al igual que una de las notas al final de tramo 46. Las indicaciones tímbricas en la partitura son: inocentemente, dolce y como si fuera una canción muy conocida. Para este personaje se pensó en una voz con un poco aire, sin vibrato, muy ligera, imitando una voz blanca.
Como ella misma				
38, 41, 43, 45, 47, 54, 56 y de 58 hasta 95.	El primer tramo de este personaje, es al final de la conversación entre la criada y la señora. En este, está tratando de defender las ideas, sobre lo que sucedió anteriormente entre la criada y la señora, es decir trata de convencerse que ella no tiene nada que ver con la muerte de la niña y que nadie podrá interrogarla, porque la iglesia la protege. En tramo 41, sospecha de quien le habla diciendo que lo que le está diciendo, lo diría una persona mayor. En 43, niega tener familia e hijo. En 45 dice que entonces no es cierto lo que ellos	Durante la conversación con la niña, utiliza el registro grave y en esos tres tramos también usa el mismo contorno melódico: C# D F# G# A#. En la conversación con el espíritu masculino, utiliza en algunas ocasiones dos grupos de clase	Las velocidades de estos tramos son: 100, 84, 66 En los tramos 41, 43 y 45 durante el diálogo con la niña, el tempo usado es ♪ = 100. Cuando descubre el cuchillo entre sus piernas es corchea 84 y	Algunas secciones de algunos tramos tienen notas escritas en sprechgesang: comienzo de tramo 38, tres notas en tramo 41, inicio de tramo 47 y final de tramo 58. En la conversación con la niña, se va transformando desde la sospecha, hasta afirmar una idea. Cuando habla con el espíritu masculino es dulce, lastimosamente,

	están diciendo de ella. No alcanza a completar la frase, porque es interrumpida por a niña. En tramo 47, encuentra un cuchillo dentro de sus piernas. Ella imagina este cuchillo y simbólicamente podemos decir que es el pene de quien la violó. En el diálogo con el espíritu masculino, ella es golpeada por este. Ella se va a suicidar, y el espíritu masculino impide esto. Al final, en parte tres, es un monólogo en el que ella está delirando todo el tiempo. Va a la locura y a la cordura en todo momento. Su dolor es evidente en esta sección. Al final descubre lo que le sucedió.	nominal: nc<CEG> y nc<DFAC>. En esta sección ya no usa el registro grave, si no el registro medio y agudo, solo al final del tramo 58, que es el último en el que aparece, utiliza el registro grave.	luego hace un retardando, hasta ♪ = 60. Cuando habla con el espíritu masculino es ♪ = 100 en los tramos 54 y 56 y en tramo 58 ♪ = 66.	angustiado. El timbre de este personaje, será el más neutro.
Espíritu masculino				
49, 51, 53, 55, 57	Esta sección de la obra, la relaciono con un rito católico. Primero ella canta una plegaria a San Ignacio, que está escrita en neumas. Al mismo tiempo, tiene el cuchillo con el que se va a suicidar, y éste es a la vez, el cáliz que se bendice en las ceremonias católicas, antes de la comunión, conteniendo la sangre de cristo. Luego el espíritu masculino impide el suicido. Primero la reprende por esto. Luego le dice que si se suicida, no llegará al cielo y que aún hay muchas cosas que resolver en la Tierra que solo ella puede hacer. Cuando le dice esto último, es una sección tonal, que asocio con un coro de iglesia. El espíritu masculino hace una plegaria, luego predica unas palabras. Después la golpea. Al final le dice que ella es su novia elegida. Le pide que haga lo que el le pide o si no, la seguirá golpeando.	Aparecen los grupos de clase nominal: nc<DFAC>, nc< FACE> y nc< BDFA>, los dos últimos con una aparición cada uno. En tramo 49, hay una sección tonal, primero en F y luego en Fm. En la mitad de tramo 49 utiliza registro grave y de igual manera al final de tramo 53. Allí se encuentran las notas mas graves de toda la pieza.	Los tempos usados son: ♪ =112 y ♩=112 en tramos 49, 50 y 55; ♪ = 100, en tramos 53 e inicio de 57; ♪ = 132 en tramo 51 y ♪ = 66 en tramo 57.	Este personaje tiene las tres maneras de fonación que presenta la obra: cantado, sprechgesang y sprechstimme. Los tramos cantados son: 49, 50, 55, y final de 57. Los tramos que tienen sprechgesang son: algunas notas en 49, últimas notas en 53, y algunas notas al final de 57. En sprechstimme: inicio de 49, tramos 51 y 53 y comienzo de 57. Este personaje, necesita una voz oscura que pueda de alguna manera generar la sensación de registro grave, para así poder imitar una voz masculina.

Ella en términos científicos				
24, 27, fragmento de 47	En el tramo 24, ella está bajo control. Dice que no permitirá algo así, que esos supuestos espectros no se podrán comunicar con su inteligencia. Luego, como si estuviera explicándole a niños de colegio, dice que esos peligrosos fenómenos deben ser interceptados y que no tendrán lugar en una investigación seria. No puede haber una relación entre las formas etéreas de estos y la forma material de ella. En tramo 27 dice que ningún doctor podrá encontrar síntomas en este paciente, que generen sospechas de algún desorden mental. Utiliza ciertos términos científicos para explicar lo que está sucediendo y que todo eso está consignado en el manual frenológico. La frenología son hipótesis fisiológicas en las que ciertas características psíquicas del cerebro, se pueden entender a través de un examen físico del cráneo. En tramo 47 ella dice que es consciente de lo que ocurrió, que posiblemente eso sucedió en una catalepsia y que tal vez hay algún fantasma involucrado, pero depronto no. Ella sabe que estuvo inconsciente un tiempo considerable. En estos fragmentos ella está delirando.	En tramo 24 hay dos lugares con las mismas notas, en el mismo ritmo y en el mismo orden. Son: el segundo compás y el compás 5. En este tramo hay una reiteración del grupo de clase nominal nc<CDE>, siempre con Eb. En tramo 27 aparecen los grupos: nc<DFAC>, nc<FACE>, nc<CEG>B, nc <BCD> y nc< CDE> En tramo 47 aparecen los grupos: nc<CEG>, nc<DFAC> y nc< FACE>.	En tramo 24 la velocidad es ♪ = 90 y 112. En tramo 27 es ♪ = 120 y en tramo 47, corchea 92. Es el único tramo en toda la pieza con esta indicación. En tramos 24 y 27, empieza utilizando figuras rítmicas como negras y corcheas, que luego se van transformando a semicorcheas. En tramo 47 vuelve a estas semicorcheas que se habían visto al final de los tramos antes mencionados.	Hay voz cantada en los tramos 24 y 27. Al final de 27 hay algunas notas en spechgesang. Toda la sección de tramo 47 es en sprechgesang.
Ella mediando con espíritus				
29, final de tramo 39 inicio tramo 60 y final de 69	En estos tramos utiliza sonidos como mmm, ah u o. En 29 y en 39, los llama directamente, preguntándoles si están ahí. Simbólicamente esta comunicación con supuestos espíritus, representa el recuerdo que ella tiene de las terapias de choques a las que la han sometido para curar su locura. La primera vez que se da, este recuerdo es en tramo 29. En estos fragmentos ella está delirando.	Cuando pregunta: are you there? Utiliza en los dos casos las nota G# A C. La dinámica suele estar entre piano y pianissimo. Hay un uso amplio del registro sobretodo al cantar ah., que va de E2 a Ab5	Todos están en ♪ = 66. La figuración rítmica de la pregunta *are you there?* es la misma en las dos apariciones.	Todos los tramos son cantados. Al final de los tramos 29 y 39, toca una campa y golpea el suelo. Esto representa otro medio con el cual se puede comunicar con los supuestos espíritus que cree ver y escuchar.

Apéndice 1

Cuadro de elementos simbólicos

Lo que es dentro de la obra	**Lo que representa**
La lectura de manos que hace la médium en páginas 1, 2 y 3.	Cuando lee la mano derecha, les miente, les habla sobre aspectos positivos, que no son ciertos. En la mano izquierda, que es su propia mano, ve la realidad de manera negativa y a medida que va leyendo la mano de cada uno, va revelando lo que sucedió, es decir la pérdida de su hijo. Lee en las manos de sus supuestos clientes su propio pasado.
Cabo de repollo congelado. En una de las lecturas de las manos a sus clientes, dice que el dedo pulgar es como un cabo de repollo congelado, en página 3.	Símbolo de pobreza en Inglaterra
Cuando un espíritu tiene relaciones con ella, en página 6.	La están violando, pero a la vez es placentero. El que la viola es un incubo: un demonio masculino violador.
En página 7 ella dice: *"Oh, the innocent Lamb, the angel´s face, the dimple."*	El inocente Cordero, es el hijo de Dios.
En página 8, cuando ella está comiendo el cordero asado que le lleva la criada, dice después de esto: *" Eat of my- drink of my- do this in my-"*	Estas son las palabras de Jesús en la última cena. Aquí no están completas. Las de Jesús fueron: *"Come de mi cuerpo, bebe de mi sangre, has esto en memoria mía."*
Al final de página 10 y principio de 11 dice: " I *wander, cold, and in extreme darkness, between time and eternity."*	Esto traduce: Yo deambulo frío y en extrema oscuridad entre tiempo y eternidad. La alusión a *"tiempo y eternidad"* está relacionada con San Agustín en sus Confesiones.
En página 14, cuando habla el changelling, encarnado en la niña, habla acerca de un cuchillo y de haberla librado de la muerte.	El cuchillo representa el pene del hombre que la violó y librarla de la muerte, está relacionado con la resurrección. Es decir tiene que ver con la muerte y resurrección de Jesús.
El espíritu masculino en página 17 le dice a la mujer: *" Do these things in remembrances of me"*	Son las palabras de Jesús en la ultima cena: " haz esto en memoria mía"
En página 19 encontramos el siguiente fragmento: *" I the innocent Lamb you sacrificied. I was three eternal days and nights in the hell you made for me."*	Esto traduce: *"Yo el inocente cordero que ustedes sacrificaron. Yo estuve tres eternos días y noches en el infierno que hicieron para mi"* representa el purgatorio y la resurrección, tres días después de la muerte. El sacrificio de Jesús en la cruz.

En página 20 dice: *"Guard and defend me from foe malign! In Death´s dread moments make me only thine.* Esto traduce: *"aguárdame y defiéndeme del enemigo maligno, en los momentos de muerte, hazme solo tuyo"*	Proviene de una oración atribuida a San Ignacio: *Alma de Cristo, santifícame.* *Cuerpo de Cristo, sálvame.* *Sangre de Cristo, embriágame.* *Agua del costado de Cristo, lávame.* *Pasión de Cristo, confórtame.* *Oh, buen Jesús, óyeme.* *Dentro de tus llagas, escóndeme.* *No permitas que me aparte de Ti.* *Del enemigo malo, defiéndeme.* *En la hora de mi muerte, llámame* *y mándame ir a Ti,* *para que con tus santos Te alabe,* *por los siglos de los siglos.*
Espíritu de cachorro	Este espíritu está relacionado con Cerberus el perro guardián de Hades. El último de los doce trabajos de Hércules, era capturar a Cerberus
Espíritu de cangrejo	Cáncer: mal moral que arraiga en la sociedad sin que se le pueda poner remedio. Animal mitológico que se enfrentó a Hércules en los doce trabajos que tuvo que cumplir. Constelación en el firmamento.
San Ignacio	San Ignacio de Antioquía, fue el primero el llamar a la iglesia "católica". Según el, la doctrina de la iglesia católica viene de Jesucristo por medio de los apóstoles. Esta doctrina incluye: la eucaristía, jerarquía y obediencia a los obispos y la virginidad de María y el don de la misma. Fue condenado a morir.
San Miguel	"príncipe de los espíritus celestiales" "jefe de la milicia celestial" defensor del pueblo de Dios contra el demonio. Protector de los cristianos contra los enemigos diabólicos a la hora de la muerte.