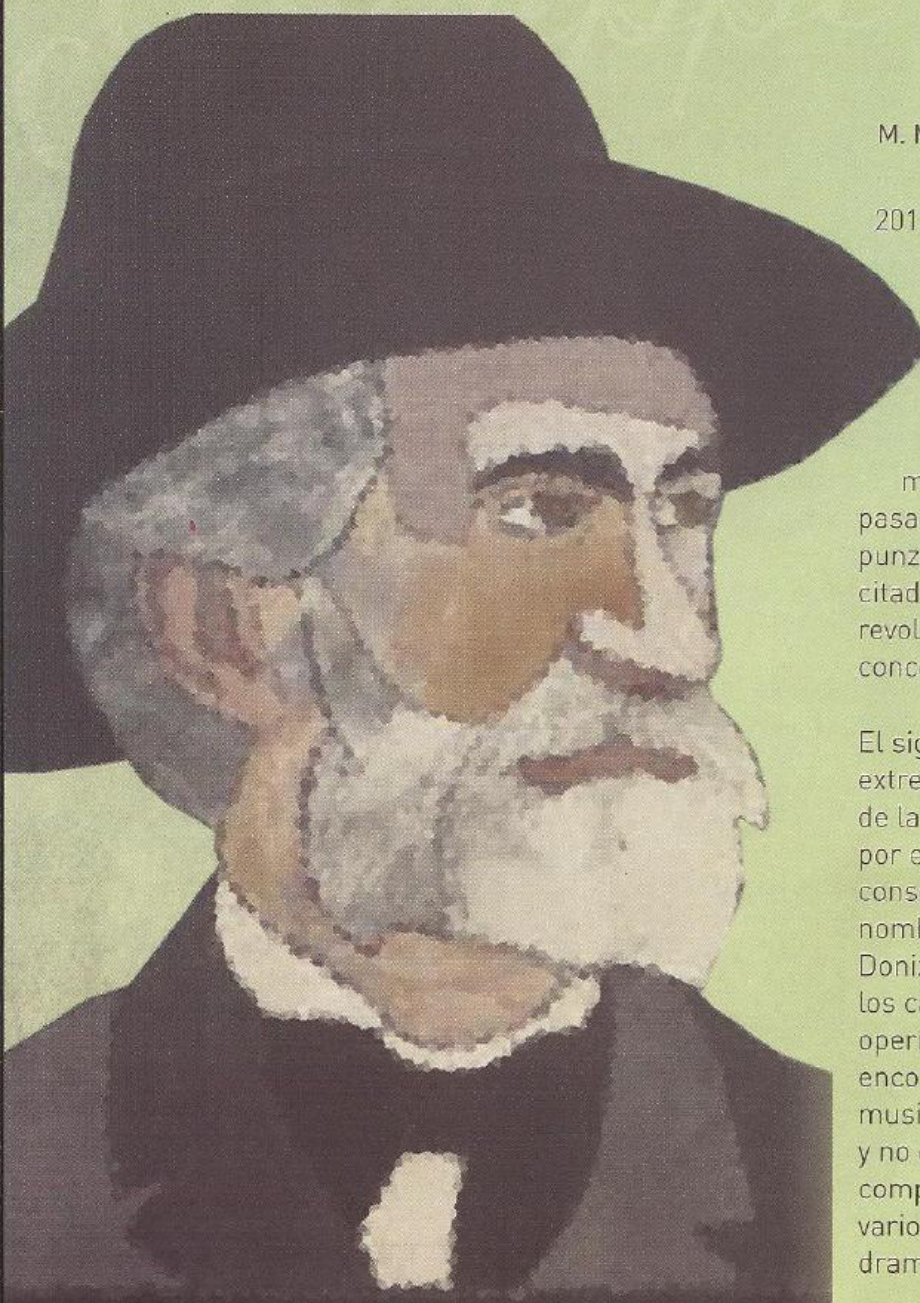


De Abigaille a Filippo II. El sicólogo de la Ópera: Giuseppe Verdi



M. M. H. LUIS FERNANDO PADRÓN BRIONES

2013 es un año pródigo en centenarios y bicentenarios de creadores vocales: Richard Wagner (1813-1883) en mayo, Giuseppe Verdi en octubre y Sir Benjamin Britten (1913-1976) en noviembre. Tres concepciones sonoras totalmente disímbolas, de lo mágico-mitológico a lo desgarradoramente realista, pasando por un romanticismo extremo, punzante. Sin lugar a dudas los tres nombres citados están marcados por una igualdad: revolucionaron la forma de entender la concepción operística.

El siglo XIX, el del romanticismo literario extremo y vivificante, es también el gran siglo de la ópera, el género híbrido concebido casi por error en el XVII, encontró su máxima consolidación en 1800, una media docena de nombres iluminaron esta centuria: Rossini, Donizetti, Bellini, Meyerbeer, Puccini, inundaron los carteles de los nacientes teatros operísticos. Pero al lado de estas luminarias encontramos cientos de autores que ahora la musicología contemporánea está recuperando y no es aventurado hablar de miles de composiciones escénico-vocales de los más variopintos argumentos: históricos, novelescos, dramáticos, realistas.

La exacerbada sensibilidad del XIX fomentará todos los procesos sociales que le dieron nuevo rostro al territorio europeo, la caída de las monarquías iniciando por la francesa con la Revolución del 14 de julio de 1789, generó un efecto dominó que modificará de manera decisiva la división geográfica de Europa. Uno de los territorios más afectados por este fenómeno será el itálico, que de 1815 a 1870 conocerá el movimiento conocido como Risorgimento, el que trate de llevar a cabo la tan ansiada unidad italiana. El territorio tenía esta distribución: Liguria, Piamonte y otras posesiones de la Casa nativa

de Saboya conformaban el reino de Cerdeña; en el este Lombardía y el Veneto eran parte del imperio austriaco; en la parte sur lombarda el ducado de Toscana, rodeado por los pequeños ducados de Modena, Parma y Lucca; al centro los tradicionales Estados Pontificios y al sur el reino de Nápoles o de las dos Sicilia gobernado por una rama de los Borbones.

Este caldo de cultivo se movía desde años atrás en constantes alianzas, coaliciones, ligas, acuerdos y desacuerdos. Tres personajes tratarán de lograr dicha unidad: Giuseppe Mazzini, Camilo

Benso, conde de Cavour y Giuseppe Garibaldi. En condiciones tan especiales nacerá Giuseppe Fortunato Francesco Verdi Utini (Joseph-Fortunin-François en el acta de nacimiento, pues la provincia de Piacenza aún estaba bajo el dominio francés) el 10 de octubre de 1813 en el caserío de La Roncole, en la comuna de Busseto, en el departamento de Taro en Parma. El mismo Verdi discreparía en los años siguientes sobre su fecha de nacimiento afirmando que había nacido en 1814 o 1816. Hombre de firmes convicciones y difícil clasificación Giuseppe Verdi tendrá diferentes percepciones a lo

Adoraba y adoro este arte; y cuando estoy solo y peleo con mis notas, me late el corazón, las lágrimas me fluyen de los ojos y las emociones y los placeres superan toda descripción.
Giuseppe Verdi

largo de la Historia de la Música, desde un "campesino melodista" hasta uno de los grandes operistas de la historia, veamos la descripción de uno de sus biógrafos más importantes:

Arnaldo Bonaventura:

"¡Verdi! Este nombre que antaño se estampaba en las paredes de las ciudades de Italia; precedido por la letra W., y con unos puntos entre sus letras, para significar W.V.E.R.D.I. Viva Vittorio Emanuele re d'Italia, sin que la policía austriaca tuviese nada que decir; Verdi, este nombre que aún hoy se halla en los labios de los artistas y del público del mundo entero, tiene realmente en sí mismo algo de verde o verdeante. En efecto, el hombre que lo llevaba era como un árbol de profundas raíces y de frondoso ramaje; como un roble que nos amarilleaba al envejecer. Y sus obras de los años últimos tienen, como el nombre del autor, el verde de la primavera y de la juventud.

No creo yo que deba, ni siquiera que pueda, separar en este estudio, salvo

en lo que atañe a sus años juveniles, al hombre del artista, la vida de la obra; ante todo, porque la vida de Verdi, como lo dijo ya el señor Boito, tiene esto de picante: que no hay nada de picante para referir en ella; en segundo lugar, porque su figura, desde sus tres aspectos, físico, moral y artístico brinda una unidad tal que sería tarea ímproba separarla. He de tratar por lo tanto, de mostrar en estas breves páginas la figura del Maestro en relación con sus obras, con sus ideas, con su estética, haciendo mucho hincapié en sus cartas que constituyen el espejo más fiel de su alma y de sus sentimientos".

Esto escribía Bonaventura en 1923, lo que nos proporciona una idea de hasta dónde había llegado la consideración al compositor, atrás quedaba la intimista "Cenni biografici del Maestro Giuseppe Verdi" de Giuseppe Demaldé de la década de los cincuentas del 800 y en los que intervino el mismo autor. O la biografía "José Verdi", de

Hércules Cavalli publicada en Madrid en 1867, o la enorme en cuatro volúmenes de Franco Abbiati de 1959, cada vez más exhaustivas y científicas. A la par de crecimiento de la bibliografía sobre la vida de Giuseppe crecía la valoración de su obra, que dicho sea de paso se había vuelto consubstancial a todas las grandes casas de ópera del mundo. Leamos lo dicho por José María Martín Triana en su obra "El libro de la ópera" (1987):

"Verdi es, sin lugar a dudas, uno de los pilares esenciales de la ópera, y su contribución al género no sólo cambió para siempre el panorama de la ópera mundial, sino que, además, fue el compositor que más empleó la forma para expresar los sentimientos universales y profundos del pueblo italiano y, por ende, del público en general, con el que supo conectar en todo instante como ningún otro compositor de ópera del mundo.

Por ello, siempre se consideró un músico del pueblo y jamás quiso jugar la carta de la exquisitez, hecho digno de alabanza por su honradez. Por otro lado, posiblemente haya sido el hombre de teatro innato más puro de toda la historia de la música".

No es mi intención realizar en este escrito un exégesis profunda a la vida de Giuseppe Verdi, pues ya plumas más autorizadas que yo han prácticamente agotado el tema desde la ya mencionada de Demaldé, quien conoció al niño *Peppino* y pudo escribir con autoridad de los primeros años del mismo; con una visión elogiosa y brillante lo hizo el ya citado Bonaventura. Y ya en el terreno historiográfico profundo del siglo XX, está la mencionada de Abbiati. La profundidad crítica está dada por Frank Walker y su "The Man Verdi", fruto de miles de documentos y años de trabajo o la ahora básica y personalísima de Mary Jane Phillips-Matz que coronó así una vida dedicada al estudio del compositor de Busseto. Tampoco pretendo un análisis musical de la treintena de obras escénicas de Verdi, pues dicha labor ya la emprendió, con esplendidos resultados Julian Budden, mi idea es ofrecer una visión personal y afectiva de algunos de los papeles de sus óperas que más me han impactado lo mismo en la grabación, que en la escena.

Debo de confesar mi pasión por la voz humana, lo que me ha llevado a relacionarme a profundidad con la ópera desde muy temprana edad y uno de los autores que más me han impactado es Verdi, sus obras vibrantes y plenas de sentimiento me produjeron una necesidad de profundizar día a día en la escucha de cada una de sus partituras, luego mi encuentro con el gran bajo búlgaro Boris Christoff, uno de los cantantes verdianos más reconocidos, con quien pude intercambiar conceptos respecto a algunos de esos papeles, acrecentó mi cercanía al autor de Busseto.

Esta cercanía me lleva a titular el presente escrito: *el sicólogo de la ópera*, pues para mi sus papeles están marcados por una profunda interiorización a los sentimientos humanos más fuertes, desde el amor desbordado hasta el odio más evidente, sus papeles, aun los secundarios no sin simple relleno de la acción, son goznes sobre los que se deslizan las subtramas que nutren la escena, en el caso de los protagonistas ni se diga, son seres en carne viva

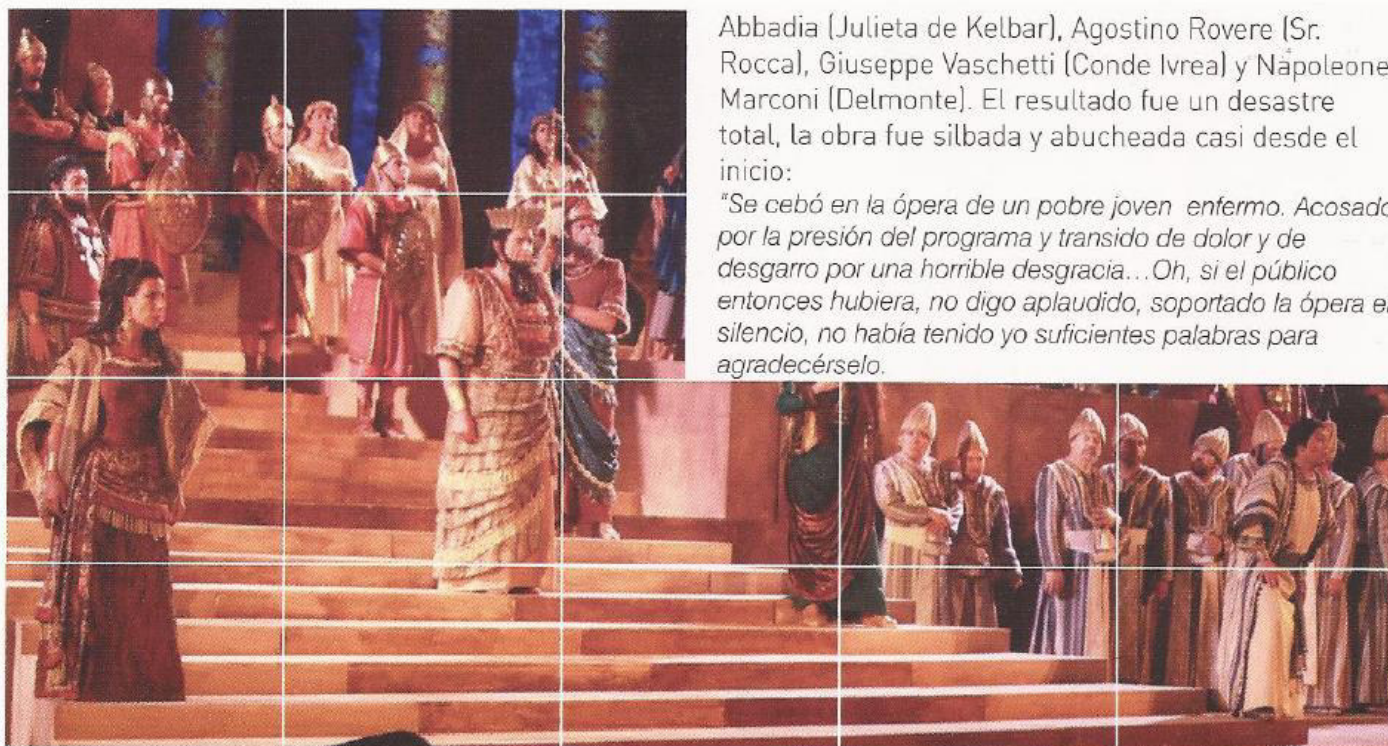
que no tratan de ocultar sus sentimientos, por el contrario, gozan con las manifestaciones de sus caracteres en curiosos binomios: amor-odio. Con esta premisa me acercaré a algunas de sus psicologías, ingresar a los adentros de esos héroes atribulados, seres divinos que pierden su halo místico por el ejercicio de esas pasiones desbordadas.

La aventura operística de Verdi inició en 1839 con "Oberto, conte di San Bonifaccio", pero el autor ya no era un joven, contaba con 26 años, una esposa y un hijo, su historia en la música ya llevaba años de andanza e ilusiones:

"Estuve en Busseto cerca de tres años; con la ópera [Oberto, conte di San Bonifacio] terminada, fui otra vez a Milán con la partitura entera y en perfecto orden, tras haberme tomado el trabajo de copiarla y extraer personalmente todas las particellas. Pero aquí empezaron los problemas: Massini ya no era director del Teatro Filodrammatico, de modo que ya no podía [él] dar mi ópera. Sin embargo, ya fuera porque Massini tenía realmente confianza en mí, ya porque deseaba expresarme su gratitud de alguna manera -pues después de La Creación, de Haydn, había colaborado con él en otras diversas ocasiones, ensayando y dirigiendo distintas representaciones (incluso Cenerentola) sin pedir jamás que se pagara en absoluto por eso-, lo cierto es que no se descorazonó por las dificultades, sino que me dijo que haría todo lo posible para que mi ópera se presentara en La Scala en la función benéfica para el Pio Istituto [Filarmonico]".

Para el estreno que se postergó hasta octubre para presión del autor que se debatía entre deudas y pérdidas familiares, contó con tres artistas de renombre: Antonietta Rainieri-Marini (Leonora), su marido el bajo Ignazio Marini (Oberto) y el tenor Lorenzo Salvi (Riccardo). La obra tuvo un éxito clamoroso y Verdi aseguró un contrato para otras producciones.

"Una propuesta espléndida para esa época: me ofreció un contrato de tres óperas que debía escribir con intervalos de ocho meses y que se representarían en La Scala o en Viena, donde también era empresario; a cambio, me pagaría 4.000 liras austríacas por ópera y luego repartiríamos a partes iguales el beneficio por la venta de las partituras. Acepté el contrato de inmediato; y al poco tiempo Merelli marchó a Viena, no sin encargar antes al poeta (Gaetano) Rossi (libretista de Semiramide, de Rossini, y de Il bravo e Il giuramento, de Mercadante) que me suministrara un libreto, que fue Il proscritto:"



Abbadia (Julieta de Kelbar), Agostino Rovere (Sr. Rocca), Giuseppe Vaschetti (Conde Ivrea) y Napoleone Marconi (Delmonte). El resultado fue un desastre total, la obra fue silbada y abucheada casi desde el inicio:

"Se cebó en la ópera de un pobre joven enfermo. Acosado por la presión del programa y transido de dolor y de desgarró por una horrible desgracia... Oh, si el público entonces hubiera, no digo aplaudido, soportado la ópera en silencio, no había tenido yo suficientes palabras para agradecersele."

Si bien su primera propuesta escénica no fue un triunfo clamoroso, pues el crítico de "La Gazzetta Privilegiata", acusaba la obra de falta de fugo e imaginación y señalaba que el autor debía prestar más atención a la calidad de la melodía, que el encontraba por momentos parecida a frases de iglesia o sin una distinción plena entre lo sacro y lo profano. Otro logro importante de Verdi con esta primicia fue llamar la atención de Tito Ricordi, hijo del dueño de la célebre casa editora, que compró los derechos de su siguiente composición en 2.000 liras, iniciando así una larga relación amistosa-productiva, pues editarían casi todas las obras posteriores del maestro.

Los días continuaron su marcha y todo indicaba que la suerte de la familia Verdi cambiaba, sin embargo una nueva tragedia se cernía en casa, la esposa Margherita moría víctima al parecer de fiebre reumática, sólo ocho meses después que su hijo Romano. El compositor en una desesperación y abatimiento evidentes, se llegó a pensar que enloquecería, tuvo que darse a la tarea de componer la segunda ópera pactada que resultó ser "Un giorno di regno".

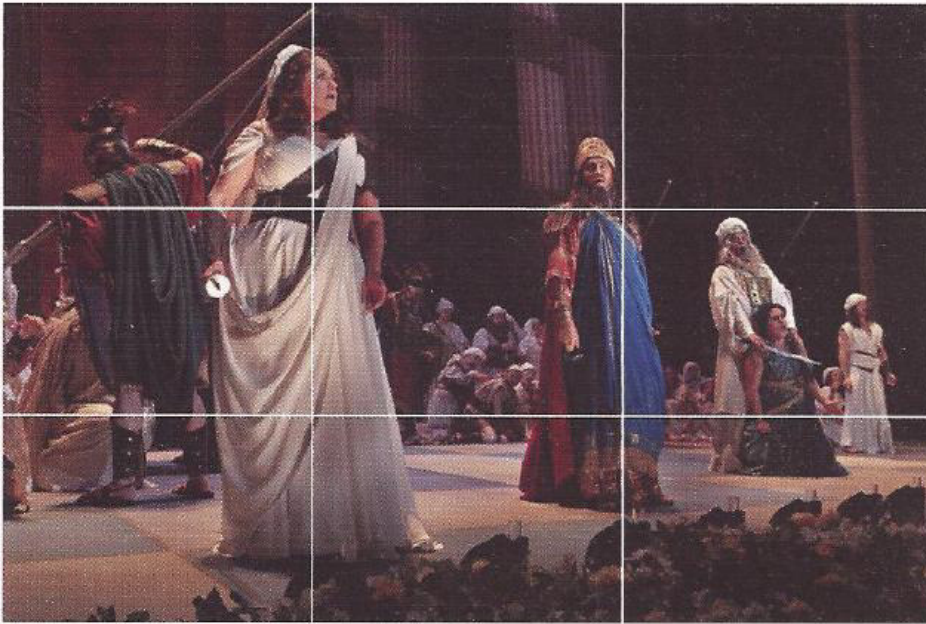
Para el estreno se escogió a los mismos cantantes: Antonietta Marini-Rainieri (Marquesa de Poggio) y Lorenzo Salvi (Eduardo de Sanval), quienes al parecer se encontraban indispuestos el día del estreno. El elenco lo complementaban Raffaele Ferlotti (Caballero Belfiore), Raffaele Scolese (Barón de Kelbar), Luigia

Admito la severidad (del público); acepto sus silbidos, a condición de que no se me pida que dé nada a cambio de su aplauso. Nosotros, pobres gitanos, charlatanes o como se nos quiera llamar, nos vemos forzados a vender nuestro esfuerzo, nuestras ideas, nuestros delirios, (que hemos pagado en oro). El público, en cambio, compra por 3 liras el derecho de silbarnos o aplaudirnos. Nuestro destino es someternos a esa situación; en eso reside toda la cuestión".

Luego de este suceso tenemos una importante laguna en los sucesos reales que ocurrieron en la vida de Verdi, pues cada uno de su biógrafos antiguos da una versión, se habla de un abatimiento general, de abandonar la música, de regresar a Busseto, etcétera. Leyendas que el mismo autor se encargó de alimentar:

"Un precioso día de finales de mayo (1841), este bendito drama resucitó; leyó la última escena, la de la muerte de Abigail, que luego se quitó; fue casi mecánicamente al piano, aquel piano que había permanecido tanto tiempo en silencio, y puso música a esa escena. Se había roto el hielo, como un hombre que sale de una cárcel oscura y húmeda al aire puro del campo, Verdi volvió a encontrarse en la atmósfera que él adoraba. Tres meses después, Nabucco estaba terminada, compuesta y exactamente como es hoy".

Y por obligación del contrato ya por gusto propio, Verdi compone su tercera obra, que resultará su verdadero inicio en el campo de la ópera y además la primera en la que ya nos presenta caracteres sumamente definidos en cada uno de sus personajes.



El estreno tuvo lugar el 9 de marzo de 1842, los protagonistas fueron: Giorgio Ronconi (Nabucco), Giuseppina Streponi (Abigaille), Giovannina Bellinzaghi (Fenena), Corrado Miraglia (Ismaele), Nicolas Prosper Dérivis (Zaccaria), Teresa Ruggeri (Anna), Napoleone Marconi (Abdallo), Gaetano Rossi (Sumo Sacerdote). En México esta obra se estrenó el 23 de noviembre de 1856. El éxito fue absoluto, casi apoteósico:

"El gran éxito de Nabucco despertó un entusiasmo tremendo, como jamás se había visto hasta entonces. La noche (posterior al estreno) nadie durmió en Milán; al día siguiente, la nueva obra maestra era el único tema de conversación. Todo el mundo hablaba de Verdi; e incluso la moda y la cocina utilizaban su nombre, pues se hacían sombreros alla Verdi, chalets alla Verdi y salsas alla Verdi. Desde todas las ciudades de Italia, los empresarios se apresuraban a rogar al nuevo maestro que escribiera algo en exclusiva y le hacían las mayores ofertas posibles".

Con "Nabucco", Verdi inició su "diván" psicológico, pues las condiciones que hayan existido para su génesis poco importan cuando se escucha el resultado, ya sea un compromiso, ya sea un encuentro fortuito con el texto del Coro de los Hebreos o de la Muerte de

Abigaille, el autor dota a sus personajes principales de características notables, además de dejar atrás el protagonismo del tenor o de la soprano buenos, el protagonista absoluto es un barítono, que se levanta poderoso y tirano sobre el pueblo israelita, pero por encima de él se encuentra su supuesta hija: Abigaille, verdadero monstruo de malos deseos, no sólo quiere el exterminio del pueblo conquistado, sino que luchará hasta la muerte para quedarse con el héroe, Ismaele, -dicho sea de paso que es un personaje de poco alcance, aun en lo musical-. Inicío aquí mi recorrido psicológico por algunos de los personajes de las obras de Verdi.

Abigaille, es un personaje ciertamente oscuro, inestable, desde su primera aparición en escena se percibe un timbre de voz, duro y determinante, mucho se ha hablado respecto a lo "bien" o "mal" escrito del mismo, pues se le ha acusado, no sin razón, de "asesino de voces" y varias de las más importantes sopranos verdianas han rechazado realizarlo, por ejemplo Leontyne Price, que concedora de sus alcances de soprano lírico-dramática, no quiso

acometer un papel que quizá hubiese dañado su instrumento.

María Callas, por su parte, opinaba del mismo lo siguiente cuando una joven soprano -Montserrat Caballé- le comentó que se lo proponían:

"¿Qué? ¿Tú voz en eso? Es como poner una copa de baccarat en una caja tambaleante. ¡Se romperá!... Recuerda, no es bueno para tu voz, pero no sólo hoy, ¡Siempre!"

La amplitud de tesitura que pide y los demandantes pasajes de enfrentamiento con el coro y los demás personajes, así como incluir constantes cambios de una tesitura grave a una aguda es lo que lo convierte en un reto para las cantantes, lo que demuestra la inestabilidad furiosa del personaje. Respecto al mismo comenta una de sus grandes intérpretes, la búlgara Ghena Dimitrova:

"Ninguna cantante de menos de treinta y cinco debería intentarlo... Abigaille es una tesitura asesina; notas que llegan a la estratósfera y saltos de dos octavas arriba y abajo, pueden dañar las cuerdas vocales de una joven. Verdi era muy joven cuando compuso Nabucco, y a pesar de ser un genio, su inexperiencia es grande en lo que se refiere a escritura vocal. Abigaille fue escrito para una soprano dramática con coloratura y timbre más bien metálico. No basta que la voz sea dura, porque el papel tiene momentos líricos y llenos de matices, por lo tanto la flexibilidad es esencial... Hay un marcado cambio desde un severo, casi metálico sonido en el recitativo del primer acto 'Prode guerrier', hasta los matizados tiernos tonos usados en la frase 'lo t'amava' que sigue de inmediato, el desafío dramático de interpretar un carácter agresivo de una mujer guerrera embargada por la furia. El segundo acto comienza con 'Anchío d' schiuso', un aria interesante y enormemente excitante, precedida por un recitativo aún más difícil, 'Ben io t'invenni o fatal scritto', lleno de saltos de dos octavas desde notas graves a agudas y viceversa... El aria en sí

misma es aguda y lírica y necesita apoyo sustancial desde el diafragma. El momento más arduo en el acto segundo es sin duda, la cabaleta 'Salgo già del trono aurato', que requiere gran agilidad. Pero nada se puede comparar con las dificultades del tercer acto, en el dúo de Abigaille con Nabucco, lleno de picchiettati que saltan y bajan otra vez. En este punto hay que elegir el agudo o el grave, el fa agudo audible por encima de la orquesta en pleno. Si se intentan ambas, estas pérdida".

Otra de las grandes intérpretes de este papel fue Grace Bumbry, que lo representó en infinidad de veces y opina lo siguiente respecto al mismo:

"Las notas agudas de Abigaille en Nabucco, por ejemplo, deben sonar mucho más estridentes que las de Leonora, que debe de cantarse de manera límpida"

El proceso de escena de Abigaille, es casi definido desde su primer aparición, no tiene cambios importantes a lo largo del desarrollo de la obra, es la misma desde el inicio hasta la conclusión, solo va acumulando ira según se desarrolla la escena, ya que es una princesa real que ve a los demás desde la altura de su trono, pero su primer decepción es sentirse rechazada por el apuesto Ismaele que prefiere a la dulce Fenena; el posterior descubrimiento de que es hija adoptiva de Nabucco acaba por encenderla, pues se siente aún más desplazada por la que ahora comprende no es su hermana, todos esos matices de furia son retratados de manera acertada por la música de Verdi, que si bien ya la presenta con una voz dominante desde su aparición la conducirá al furor de las notas altas que no demuestran otra cosa que su profundo desagrado por cómo se están desarrollando las cosas.

Zaccaria, el otro personaje que me llama poderosamente la atención de este primer éxito verdiano es la del sumo sacerdote Zaccaria, la conciencia del pueblo israelita, pues por detrás de su figura solemne y casi divina se levanta un sujeto que arenga a su pueblo a la defensa de su libertad y valores –sin duda Verdi, quiere poner sus ideales del Risorgimento en la boca del personaje-. Aquí la psicología no es tan clara como en Abigaille, pues las apariciones de Zaccaria son específicas y poco desarrolladas aun con ello su primera escena con el recitativo "Sperate o figli", es ya un exordio a la lucha. Boris Christoff desgraciadamente no grabó la ópera completa en audio, pero sí lo cantó en diversas ocasiones al lado del Nabucco por antonomasia Tito Gobbi –además su concullo-, la más célebre en el Lyric de Chicago con Danica Mastilovic como Abigaille y Bruno Bartoletti en la dirección. Afortunadamente sí grabó las arias y podemos utilizarlas como base para ver su concepción del

papel. La entrada en la escena ya citada, es con una voz martillada de energía irresistible –debe de exhortar a todo un pueblo-, la vibración sonora se antoja pétrea, hay una plenitud en el ataque, mordente en cada nota, un acento marcial, que seguramente Verdi no escuchó en el estreno pero que estoy cierto le hubiese encantado, el salto de octava con el pecho pleno, termina por redondear este momento.

Nabucco, por su parte tiene profundos cambios a lo largo de toda la obra, primero es el soberano poderoso y temible, que se impone sobre todo un pueblo sometiéndolo, su entrada está marcada por una densísima orquestación que debe vencer a voz en cuello. Sin ser uno de sus mejores papeles para barítono Verdi lo dota de gran fuerza y dinamismo, el recorrido por la flexibilidad de la voz del intérprete exige un cantante con inmensas posibilidades no solo en la respiración sino una fuerza emanada desde el centro de la voz, recuerdo muy en especial a Sherril Milnes en la peligrosa cabaleta "Il mio furore", demostración absoluta de poderío.

La fama conseguida con Nabucco pronto se reflejará en una constante de trabajo para Verdi, los encargos se sucederán y su nombre se volverá popular en grado extremo, las óperas se estrenarán con un ritmo de casi una por año o hasta dos. Pero para mi intención de adentrarme en la psicología de sus personajes mediante lo escrito para cada voz, me detengo hasta su quinta producción "Ernani", estrenada en La Fenice el 9 de marzo de 1844 con el siguiente elenco: Calo Guaso (Ernani), Sophie Löwe (Elvira), Antonio Superchi (Don Carlo), Antonio Selva (Ruy Gómez de Silva), Laura Saini (Giovanna), Giovanni Lanner (Don Riccardo) y Andrea Bellini (Iago). Esta ópera se estrenó en México el 15 de mayo de 1850 en el Teatro Nacional y fue la primera obra de Verdi que se escuchó en nuestro país. Aquí me interesa en particular el papel de Don Ruy.

Don Ruy Gómez de Silva, el atribulado primo de Carlos V, un hombre de gran energía física, pues según la trama de la obra debe de estar sobre los cuarenta años, sin ser el personaje principal, sus apariciones a lo largo de la obra nos permiten descubrir a un hombre casi obsesionado por el honor, el deber de la venganza, quien ve su honra manchada, el recitativo "Che mai vegg'io" nos lo presenta en toda su dimensión, la furia contenida en el ataque de la voz, su honor latente desde la primera nota como se presenta ante nosotros como un sujeto que va enfureciendo según recuerda los hechos;

el andante "Infelice! E tuo credevi" proporciona un momento de meditación, un valorar los alcances de lo que sucederá a continuación. La cabaleta "Infin che un brando, vindice", pone de manifiesto todo su furor, la voz debe ser manejada desde el pecho para lograr la verdadera dimensión de las palabras, mientras las escalas ascendentes y descendentes sólo confirman cada una de las palabras.

Pero si queremos enfrentarnos a toda la fuerza dramática de Verdi y a su profundización psicológica debemos de recurrir a dos papeles básicos, uno femenino y el otro masculino. El primero pertenece a la ópera "Macbeth" estrenada el 14 de marzo de 1847 con los siguientes cantantes: Felice Varesi (Macbeth), Marianna Barbieri (Lady Macbeth), Nicola Benedetti (Banquo), Angelo Brunacci (Macduff), Faustina Piombanti (Dama de Honor) y Francesco Rossi (Malcolm). En México se estrenó en enero de 1857.

Lady Macbeth, es todo un caso de patologías psicológicas, su comportamiento nos la presenta como una mujer inestable y sanguinaria, pero según vemos en escena su desarrollo emocional está marcado por dichas características. Respecto a ella nos dice Renata Scotto:

"Lady Macbeth presenta dos facetas diferentes y es mucho más interesante, claro está increíblemente sedienta de sangre, es ambiciosa pero también es una mujer bella, joven, atractiva, muy enamorada de su marido... Hay que tener una gran experiencia vital como mujer y cantante. La música es endemoniadamente difícil, cualquiera que sea la edad de la soprano que la interprete porque Verdi pretende todo lo que uno se pueda imaginar en cuanto a sonido: coloratura, pianissimi con seis pppppp, silbidos, susurros, quejidos y una cantidad de sonidos desagradables que uno mismo debe encontrar. Y el auxilio con que contamos es únicamente la comprensión de las palabras. Pero el papel es todavía más difícil desde el punto de vista dramático, porque Macbeth es un despliegue de todas las dificultades típicas de las primeras obras de Verdi, los personajes no tienen la nitidez de los de Shakespeare y musicalmente se conserva la estructura: recitativo-aria-cabaleta".

Para otra de la más importante Lady Macbeth, Grace Bumbry, esta es la opinión al respecto:

"Lady Macbeth es un caso completamente opuesto, escrito de una manera un tanto torpe. Al salir a escena tiene que cantar un aria y una cabaleta y diez minutos más tarde otra aria. A veces me pregunto si será porque en esa época la experiencia de Verdi era relativamente escasa o si tiene algo que ver con la línea de la historia. Pero en Aída, Verdi ya tenía mucha experiencia y cuando Radamés debe

cantar 'Celeste Aida' en el momento de salir al escenario, me inclino a pensar que se trata de esto último. En el caso de Macbeth da la impresión de que desde el libreto está faltando algo. No hay tiempo de desarrollar gradualmente el personaje, que está integrado en su mayoría por arias poco espaciadas y todo sucede más bien bruscamente. En la escena en que camina dormida todo ocurre demasiado de golpe, demasiado fuera de contexto, parece que nos perdemos algo. Quizá hiciera falta otra cosa entre la escena anterior y esta".

Dos concepciones diferentes a un solo papel, pero que tienen en común coincidir en la inestabilidad del personaje, ya entendido desde lo vocal o bien desde lo escénico, en ambos casos la soprano se enfrenta a un papel duro, inclasificable, pero por encima de ello rodeado de una música que consigue retratar a las claras el estado anímico de Lady Macbeth.

Por el lado masculino tenemos el complejo papel de Felipe II, de la ópera "Don Carlo", estrenada en la ópera de París el 11 de marzo de 1867, con el siguiente elenco: Don Carlo (Jean Morere), Rodrigo (Jean Baptiste Faure), Isabel (Marie-Constance Sass); la Princesa de Eboli (Pauline Gueymard Lauters), Filippo II (Louis-Henri Obin). En México se estrenó el 13 de noviembre de 1886.

Filippo II es quizá el papel más complejo del universo verdiano, las tribulaciones del monarca español se manifiestan mediante una música que parece por momentos etérea y por otros dramática casi con tintes fantasmales, pero marcada por el férreo y disciplinado carácter del monarca que imbuido en una poderosa fe católica juzga a los demás con delirios de pureza y casi santidad, (se dice que en la vida real llegó a decir "Si mi hijo es culpable yo mismo traeré la leña para quemarlo").

A lo largo de toda la densa ópera se pone de manifiesto este carácter, situación que es arropada por una música efectista y delatora, parece que el personaje se mueve en cada uno de los acordes con que Verdi le da vida. Sin embargo la máxima cota de psicoanálisis la encontramos en el aria "Ella giammai m'amò", marcada por una paleta cromática que va de las luces más brillantes a las sombras más tenebrosas.

Me remito a Boris Christoff y sus conceptos y ejecución de la misma. Encontramos un color "imposible" en la mezzavoce, que Christoff destaca

particularmente, con un sentido casi desmaterializado, dulce y triste, impalpable pero aterciopelado, soplo del alma que está representando. El sonido se fortalece gradualmente, pero el tono sigue siendo el mismo, en "Io la rivedo ancor". Los diminuenti aportan planos y arrebatan, mientras que los crescendi, en sucesión conducen a "No, amor per me non ha" son una obra maestra (que el gran búlgaro destaca como si fueran cincelados, esculpidos en el tiempo). El fa marcado en "me" es alargado en un increíble ppp. En "ritornando in sè", muestra cambios de voz en búsqueda de color, como recuperar la conciencia, la fuerza. Las frases "Quei doppièr presso a finir...l'aurora imbianca il mio veron... già spunta il dì", es de una poética desolada, paisaje interior, reflexivo. Como en una catarata llegamos a "Il sonno, Dio, spari dai miei occhi languenti"; con largos arcos de respiración llevan con suavidad en pasos de tercera a "me desse il

poter" y sextas ascendentes conducen a "può sol, può sol veder!". El andante cantabile "Dormirò sol" en relación con el recitativo incide en los claroscuros de la mezzavoce (el calderón en pp sobre la d de "dell' Escorial" es ejemplificante de lo anterior al contrastar con "Ah il serto regal" apenas sugerido en la voz. Sin embargo, el punto máximo de tensión está en "Dormiro sol". El ataque debe ser ahora más suave, se convierte en ppp con un verdadero tono real pero que expresa impotencia, "Un lungo silenzio", es un ppp de desgarradora belleza. "Ella giammai m' amò", regresa como un recuerdo en la memoria, el ascenso desesperado en ff de "amor", y los calderones en ppp en "me" y casi un susurro en "ha" terminan por coronar el trabajo.

CONCLUSIÓN

Es indudable que la aportación de Giuseppe Verdi al género operístico es incuestionable, no en balde de su treintena de títulos al menos un tercio se representan con regularidad. Un poco más del otro con cierta frecuencia y solamente dos o tres se llevan en pocas ocasiones o nunca a los escenarios. Igualmente podemos decir que prácticamente todos los cantantes de cada cuerda tienen entre sus aspiraciones abordar algún(os) de su(s) papeles o bien consolidar su carrera con los mismos. Más allá de la mera memorabilia hueca, el bicentenario-nacimiento del "Maestro de Busetto" debe servirnos para conocer a profundidad sus composiciones que siguen y seguirán dando de qué escribir mientras exista gusto y pasión por el género.

Referencias

- Abbiati, Franco. 1959. *Giuseppe Verdi*. 4 Vols. Milán.
- Anglés, Higinio/Pena, Joaquín. 1954. *Diccionario de la Música Labor*. 2 Vols., Ed. Labor, Madrid.
- Basso, Alberto (Dir). 1984. *Dizionario enciclopédico universale della musica e dei musicisti*. Utet, Torino.
- Bonaventura, Arnaldo. 1896. *Verdi*. Pág.188. París.
- Bril, France-Yvonne. 1975. *Verdi*. Pág. 126. Espasa-Calpe, S.A., Madrid.
- Budden, Julian. 1992. *The Operas of Verdi*. 3 Vols. Londres. 1973-1981, edición revisada en rústica. Oxford.
- Conati, Marcello. 1977. "Le lettere di Giuseppe Verdi e Giuseppina Verdi a Giuseppe Perosio". Nuova rassegna di studi musicali, no. 1.
- Collier's Encyclopedia, 20 Vols. The Crowell-Collier, Publishing Company, New York, 1961.
- Curami, Carlo/Modugno, Maurizio. 1996. *Boris Christoff: La Vita, la voce, l'arte*. Pág. 467. Azzali Editore, Parma.
- Demaldè, Giuseppe. "Cenni biografici del Maestro Giuseppe Verdi". BMP-B, colección de manuscritos, trad. ingl. en Verdi Newsletter (titulada inicialmente AIVS Newsletter). American Institute for Verdi Studies, no. 1, mayo de 1976; no. 2, diciembre de 1976 y no. 3; junio de 1977.
- De Rensis, Raffaello. *Franco Faccio e Verdi: carteggi e documenti inediti*. Milán, 1934; *Lettere di Arrigo Bolo*, Roma, 1938.
- Gatti, Carlo. *Verdi nelle immagini*. Milán.1941; *Verdi (1931)*, 2a ed., 2 vols., Milán, 1951.
- Gobbi, Tito. 1985. *La mia vita*, pág. 254. Rusconi Libri. Milán.
- Matheopoulos, Helena. 1993. *Diva*. Pág. 324. Javier Vergara Editor S.A., Argentina.
- Martin, George. "Verdi and the Risorgimento", en William Weaver y Martin Chusid (comps.), *Verdi Companion*, Nueva York, 1979, págs. 14-43.-, *Verdi*, Javier Vergara Editor S.A., 1985, Buenos Aires, Argentina.-, *The Red Shirt and the Cross of Savoy*, Nueva York, 1969.
- Martín Triana, José María. 1987. *El libro de la ópera*. Pág. 536. Alianza Editorial. España.
- Meneghini, Giovanni Battista. 1984. *Mi mujer María Callas*. Pág. 268. Javier Vergara Editor S.A. Argentina.
- Morden, Ethan. 1985. *El espléndido arte de la ópera*. Pág. 406. Javier Vergara Editor S.A. Argentina.
- Pahissa, Jaime. 1951. *Espíritu y cuerpo de la Música*. Pág. 271. Librería Hachette S. A. Buenos Aires, Argentina.
- Phillips-Matz, Mary Jane. 2001. *Verdi Una biografía*. Pág. 939. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, España.
- Sosa M., José Octavio/Escobedo F. Mónica. 1986. *Dos siglos de ópera en México*. 2 Vols. Secretaría de Educación Pública. México.
- Stassinopoulos, Arianna. 1981. *María Callas la mujer detrás de la leyenda*. Pág. 371. Lasser Press Mexicana, S. A. México.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Ed. Stanley Sadie), 20 Vols. Macmillan Publishers Limited, London, 1980.
- The New Harvard Dictionary of Music* (Ed. Don Michel Randell), The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge Massachusetts-London, Inglaterra, 1986.
- Vaughan, Roger. 1986. *Herbert von Karajan*. Pág. 347. Javier Vergara Editor S. A. Argentina.
- VV.AA. 1996. *Grandi Operisti Italiani*. Pág. 224. Famiglia Cristiana. Milano.
- VV.AA. s/f. *El Mundo de la Música. Grandes Autores y Grandes Obras*. Océano Grupo Editorial. España.
- Walker, Frank. 1962. *The Man Verdi*. Londres.
- Weaver, William. 1977. *Verdi: a Documentary Study*. Londres.
- Wolf, Johannes/Anglés Higinio. 1949. *Historia de la Música*. 3a edición. Editorial Labor. España.