

Crónica musical*¹

Ópera italiana. Attila de Verdi. –Beneficios

En nuestra última revista musical, al ocuparnos de las innovaciones que ha introducido Rossini en la escena lírica, y de los progresos que se deben a Meyerbeer, Auber y otros grandes compositores contemporáneos, decíamos que Verdi había abusado de los acompañamientos complicados que en otra época se consideraban como un gran defecto, como una monstruosidad; pero si bien da ancho campo a la crítica este abuso, que convierte lo que es un mero accesorio en la parte principal, también es preciso convenir en que el autor de *Ermani*, como sinfonista, es merecedor de toda nuestra admiración: instrumentar tan pródiga y ricamente revela un gran genio musical.

Una buena instrumentación requiere, además de la fibra inventiva, muchas cualidades de primer orden en el compositor dramático, que tiene que prever, que presentir por la sola potencia de sus facultades intelectuales el efecto de su orquesta, como si ésta resonara en realidad en su oído en el momento en que se entrega a sus inspiraciones y las transmite al papel pautado; debe poseer, a la par que ese don intuitivo, un conocimiento profundo de la armonía, en especial de todos los instrumentos que componen la orquesta, saber cuál es su extensión respectiva, sus timbres peculiares y sus diferentes sonidos, las buenas y las malas notas de cada uno de ellos y el efecto que puede resultar de sus diversas combinaciones. Antes de Haendel, Mozart y Haydn, limitábase los compositores en sus acompañamientos a apoyar las voces, y era entonces muy limitado el número de los instrumentos de que se hacía uso para este objeto: Haydn, que fue el padre de la música instrumental, y Mozart, que fue el creador del acompañamiento dramático, fueron los primeros que supieron sacar provecho de los inagotables recursos de la instrumentación, aquél en sus imperecederas sinfonías, éste en sus magníficas óperas; pero ¡cuán diversa es la orquestación del día de la de aquella época; cuán distinta es la gloria de Lulli, que introdujo en la orquesta las trompetas y los timbales, y de Glück que la dotó con el clarinete, de la que han adquirido los grandes compositores contemporáneos! Entonces casi todo el acompañamiento estaba encomendado al cuarteto, y hoy tenemos en una buena orquesta más de 80 instrumentos; entonces se oían sólo unos cuantos acordes que marcaban el compás y la modulación, hoy una orquesta es un mundo donde se expresan todas las pasiones, se interpretan todos los sentimientos, donde se traducen y se acumulan todas las voces, todos los ruidos de la naturaleza.

Los grandes genios que actualmente descuellan entre los compositores antiguos y modernos por la riqueza de su instrumentación son indudablemente Meyerbeer, de quien sólo hemos visto en el Teatro Nacional el *Roberto el Diablo* –Feliciano David, el gran compositor de música imitativa, cuyo Desierto fue ejecutado hace tres o cuatro años en la Lonja, bajo la dirección de Antonio Barili– y Verdi, cuyas óperas más populares hemos oído con gusto en las últimas cuatro temporadas líricas, y cuya nueva obra (*El Trovador*), la que los críticos parisienses

¹ Alfredo Bablot, “Crónica Musical. Ópera italiana. Attila de Verdi. –Beneficios”, El Siglo Diez y Nueve, 4ª época, año xvi, t. x, núm. 2559 (9 de enero de 1856): 3-4.

consideran como la mejor y la más concienzuda que haya dado a luz, promete ofrecernos próximamente la compañía Roncari.

Verdi ha estudiado a fondo los efectos múltiples de la instrumentación y, como dijimos al principio, ha abusado a veces de ellos, pero si hay una ópera suya en que sea perdonable el abuso que ha hecho este compositor de los grandes efectos de la orquesta, es ciertamente el *Attila*: allí los trombones, los saxhornos, las cornetas, los bombos, los tímboles, los tambores y los platillos, con sus estrepitosos y a veces disonantes acordes, contribuyen poderosamente, causando una sobrecitación incesante, a mantener viva la ilusión del auditorio, a dar verdad a la situación dramática, y propiedad y exactitud al efecto escénico. Dicen algunas gentes impresionables, especialmente las señoras, que cada vez que Attila está en la escena, la melodía, la orquestación son en cierto modo toscas, y que abundan rasgos sinfónicos bruscos e inesperados que causan sobresalto a las personas nerviosas, entre cuyo número debemos contar al digno redactor del *Heraldo*.² En esto está precisamente el principal mérito de esta ópera; en esto consiste, a los ojos de los inteligentes, una de las estimables cualidades de Verdi. En efecto, mejor que ningún otro compositor moderno, ha reformado y perfeccionado el género declamado que Glück introdujo en Alemania y en Francia; ha sabido dar al canto formas nuevas; lo ha librado de los vínculos tradicionales en que lo mantenía un sistema musical que se hacía inmutable desde que Rossini compuso sus últimas obras, desde que en mal hora fallecieron Bellini y Donizetti; su música es esencialmente dramática, está identificada con la escena, se adapta perfectamente a la situación de los personajes e interpreta con verdad las sensaciones y las pasiones de cada uno de ellos; de las óperas de Verdi quedan expulsados totalmente los cantos vagos y la melodía indeterminada, que sólo brillan o gustan por su valor abstracto e intrínseco; Verdi no se ha permitido escribir una sola nota, tal vez, cuyo valor no esté relacionado con la palabra del libreto que su sonido expresa: prodiga sus efectos, es verdad, pero los prodiga generalmente con discernimiento, y están siempre en armonía con el incidente dramático.

Ahora bien, respecto de la tosquedad musical de algunas escenas de *Attila*, recúrrase a Montesquieu, a Gibbon, a Malte Brun y a todos los grandes escritores que han estudiado a fondo las causas de la decadencia del imperio romano, que comenzó a desmoronarse desde que Teodosio lo dividiera entre sus hijos; véase de qué manera pintan todos ellos a Attila, cuyo despótico dominio se extendía de las riberas del Tánais al mar Báltico, y desde el Volga hasta el Rin; examínese cuál es el carácter de ese *açote de Dios*, como él mismo se apellidaba, que se precipitaba impetuoso al frente de aquel torrente devastador que llevó el incendio, la violencia, el espanto y el exterminio desde el país de los alanos hasta el centro de la Escandinavia; desde la Decia y las Galias hasta la *urbs* ultramontana de los Césares; júzguese de la índole de ese bárbaro terrible, que a cada nueva campaña decía a sus soldados sedientos de sangre y de rapiña: Vamos a donde la ira del Señor nos lleve!, y se vendrá en conocer que el espíritu de la música de Verdi se adapta admirablemente a aquella gran figura que dejó una huella de sangre en la [ilegible] de la edad media; se convendrá en que aquellos sonidos vibrantes y sonoros, aquellos ritmos bélicos y vigorosos, aquellos acordes enérgicos y a veces confusos, aquel estruendo, aquel tumulto estrepitoso, aquel desorden musical, presentan a la mente una imagen de ese salvaje brutal e

² Véase su párrafo de ayer sobre la primera representación de *Attila*. (Nota del autor)

indómito, de ese genio feral que causó un desconcierto general en el orbe antiguo, que trajo con sus hordas feroces una conflagración universal.

¿Qué trozo lírico hay más fielmente imitativo y más profundamente filósofo que el sueño de Atila y los finales del segundo y tercer acto? En estas magníficas piezas, lo que los puristas del contrapunto encontrarán tal vez de irregular parecerá sublime a los que no analizan ni calculan la música, sino que la saborean y se regodean en ella; –(¡A veces lo feo es hermoso!)– un rigorista quizá podrá descubrir allí faltas de sintaxis musical, pero los que tienen un corazón para sentir y no someten sus sensaciones a reglas matemáticas, sólo hallarán bellezas admirables que arroban y conmueven hondamente... Esto nos recuerda que en otro tiempo dijeron unos pedantes que Voltaire no sabía ortografía: Tanto peor para la ortografía, contestó Rivarol.

Por otra parte, Verdi quiso apropiarse la música de *Attila* a la verdad histórica, o cuando menos tradicional: si además de lo que acabamos de observar, consultamos a ésta, no deduciremos ciertamente que el aliado de los hérulos y de los toringios fuera muy filarmónico, ni mucho menos que tocaba el tetracordio como Terpandro, la lira como Orfeo, o la flauta como el Dios Pan... Cuando murió Nerón, el pueblo romano, en su indignación, consideró la música como uno de los cómplices del tirano-artista y prohibió se siguiera cultivando, expulsando de Roma a todos los músicos de profesión; el divino arte se refugió entonces en el seno de la naciente Iglesia, que lo purificó, dándole asilo y simplificando su anotación; pero no le cupo tan buena suerte en la época de la invasión de los bárbaros, pues desapareció completamente de entre los pueblos civilizados, para ser reemplazada con el estruendo de la fuerza, única armonía con que se deleitaba el oído vandálico. Añádase a esto que, como es sabido, Atila era originario del país que hoy habitan los mongoles y los calmucos, y la única herencia musical que a éstos dejaron sus abuelos fue –como ciencia– el sistema de Ling Lun, basado en el principio llamado *Koung* y que carecía de los géneros en armónico y cromático descendente, –como instrumentos– la piedra sonora del *yuking*, el bronce armonioso del *lienchtounfg* y el tam-tam que la música dramática moderna ha adoptado con cautela y ha destinado a producir efectos de un carácter lúgubre y terrible...

Con tales antecedentes, ¿no hubiera sido esencialmente ridículo y absurdo poner dulces cantilenas y suaves melodías en boca del feroz y terrífico conquistador del Norte y del Mediodía?

En cambio, abundan en la partitura de *Attila* motivos llenos de gracia y frescura, como son la cavatina de Odabella, el dúo de soprano y tenor y el coro de las vírgenes; –los recitativos obligados son en general sumamente enérgicos y muy ricos en las formas musicales que afectan, a pesar de que sus combinaciones han sido demasiadamente restringidas por las reglas (¡siempre la geometría fonética!)–; el dúo de Atila y Ezio, como canto y arranque de bélico entusiasmo, puede figurar al lado del de *Belisario* y del de *I Puritani*; la introducción del segundo cuadro del prólogo –la alborada– comienza con unos efectos de clarinete que tienen un sello muy marcado de originalidad; son unos arpeggios descendentes que van procediendo en tono menor y por semitonos, desde el *la* sobreguido hasta la octava baja; el resto de esta introducción constituye un magnífico trozo de música imitativa que respira el ambiente fresco y suave, y los embriagantes perfumes de la aurora; el final del tercer acto es una de las más hermosas páginas que haya escrito Verdi...

Del *libretto* nada diremos: ¿qué *libretto* italiano, si exceptuamos unos cuantos de Scribe y de Saint-Georges que han sido vertidos en aquel idioma, no ha despreciado y ultrajado insolentemente el sentido común? Temistocle Solera quería a toda costa hacer morir a Atila en su drama, pero tropezó con una dificultad, y es que no se sabe a punto fijo cómo pereció aquel bandido coronado; la misma ignorancia subsiste respecto del nacimiento del rey de los hunos: ¡extraña coincidencia! Nadie puede decir ni cómo vino ni cómo desapareció aquel hombre extraordinario: por lo que es de su nacimiento, no es esto extraño, pues en aquella época, a los 400 años de la era cristiana, no había en el Asia registros civiles, lo que no debe causarnos mucha admiración, supuesto que tampoco los tenemos en México en 1856; de ahí provino que algún historiador, en un rato de buen humor, estampó que Atila era hijo de un perro, y este soberbio *puff* lo han achacado los que hacen libros a la tradición que, por cierto, ha de tener buenos hombros para sobrellevar tanto embuste como se le ha echado a cuestras. Como hay muchos más medios de que echar mano para matar a un tirano que para darle el ser, la fantasía de los historiadores se ha regostado en inventar diferentes maneras de hacer desaparecer a Atila:

Unos afirman que pereció en un campo de batalla;

Otros que se desbocó su caballo y que en una carrera... desenfrenada, lo arrastró en un río donde se ahogó, lo mismo que le sucedió a Poniatowski, 1,400 años después;

Varios –y éstos son los poetas– dicen que fue herido por un rayo;

Algunos creen que fue a buscar un asilo y a morir entre espesos bosques;

Muchos aseguran que fue envenenado;

Hay quienes refieren que lo asesinó un hijo suyo a orillas del Danubio;

Unos cuantos cuentan que, retirado en el país de los jépidas o perezosos, murió en la molicie y en los excesos de repugnantes orgías...

¿A cuál de estas opuestas conjeturas hemos de dar crédito? ¿Quién aclarará la duda?

Si consultamos sobre el particular al director de escena del Teatro Nacional, apostamos a que nos dirá que Atila pereció por la guillotina...

Pero el poeta Solera, que no es tan ducho como el señor Zanini en achaques de anacronismos, hizo morir a Atila de mano de otra Judit, de una dama de Aquilea, de Odabella, prometida del tenor Foresto... y para que hubiera algo de histórico en esa muerte, puso en boca de su héroe estas últimas palabras: *E tu pure, Odabella*, parodiando así el famoso: *tu quoque*, dirigido a Bruto. Pero, en fin, el caso es que muriera Atila en las tablas, murió también allí, y bien muerto sea para los hunos... y para los otros.

Las dos primeras representaciones de *Attila* han sido, relativamente hablando, bastante buenas, especialmente la segunda.

El señor Carroni tenía que luchar con el recuerdo, vivísimo aún, de Marini, para quien fue escrita esta ópera, y decir que agradó a pesar de esto, es hacer de su canto y de su acción dramática el más cumplido elogio. Dijo bien los recitativos, cuyo mérito reside en la expresión y la energía con que se acentúan; cantó con talento la difícil aria de la visión, cuya *tessitura*, adaptada a la voz de Marini, es demasiado alta para Carroni, lo que le obligó a modificar dos pasajes (uno en el andante y otro en el allegro) que llegan hasta el *fa*, nota que alcanzan muchos bajos cantantes, pero que no es obligatoria en el diapason de un bajo profundo.

En el dúo de barítono y bajo del prólogo, creemos que haría bien el señor Carroni de avivar un poco el movimiento del *mosso quasi allegro: Do-ve l'Eroe vii* valido, y debiera así mismo aproximarse más al señor Winter en todo el curso de la escena, especialmente cuando ambos cantan el *allegro* marcial.

Respecto de su acción, se acordó que Attila tenía el mirar adusto y feroz, que eran bruscos y agrestes sus ademanes, y que guiñaba continuamente los ojos.

En cuanto al físico, el rey huno tenía el cutis muy tostado, la frente muy baja, muy redondos los ojos, muy bermejo y lacio el cabello, y muy roma la nariz... Traslado a las aficionadas a los buenos mozos.

La señorita Almonti, al presentarse gallarda y airosa en la escena, fue galantemente saludada por el público; la gentil amazona cantó con mucho brío su difícil cavatina de salida, que le valió una llamada durante todo el curso de la representación, se mostró muy animada como actriz, y bastante hábil como cantante; quisiéramos que estuviera siempre tan posesionada de sus papeles, como está del de Odabella, en las demás óperas en que hemos de tener el gusto de verla: su traje era muy elegante y muy elegantemente llevado.

Dijo con sentimiento y expresión su romanza del tercer acto: el dúo de soprano y tenor que sigue, fue muy bien cantado por esta apreciable artista y el señor Gianonni: observaremos solamente que los primeros 16 compases del *allegro* debieran hacerse un poco más lentamente, para que en los 16 siguientes pudiera avivarse algo más el movimiento, cuya transición está en el espíritu de esta lindísima pieza; así mismo, al Almonti y Gianonni debieran *rallentare* un poco en la repetición *pianissima* de las tres primeras notas de dicho *allegro*, lo que produciría muy buen efecto. Por lo demás, repetimos que este dúo fue bien cantado, por cuya razón fueron llamados la *donna* soprano y el tenor a la escena, y tuvieron que repetir el final en medio de aplausos tan espontáneos como merecidos.

El señor Gianonni se ha repuesto de las fatigas que debió resentir durante los dos primeros meses de la temporada lírica en que trabajó mucho, siendo el único primer tenor de la compañía: la llegada del señor Cereza (a quien de paso damos una cordial bienvenida) nos ha permitido descubrir en dicho Gianonni algunas cualidades vocales, que desde su estreno nos había ocultado cuidadosamente: en la primera representación de *Attila* cantó bien y *con afinación* casi todo su papel de Foresto, especialmente su cavatina: *Ella in poter del bárbaro!*...

El señor Winter canta muy bien su cavatina del tercer acto: *Dag'immortali vertici*. Este artista no tiene una voz de mucho volumen, ni muy igual; las notas finales de sus frases son a veces algo secas; no hay soltura en su acción dramática, pero estos lunares están en parte compensados por una gran cualidad: Winter es un buen músico, y éste es un mérito que no es muy general en los cantantes, y que, por tanto, no debe pasar desapercibido; es además muy joven, y esta circunstancia lo hace acreedor si no a constantes y entusiastas aplausos por parte del público, a lo menos a su indulgencia. No se desanime el señor Winter; cobre más valor, más confianza en sí mismo; trabaje y estudie con asiduidad, y con el tiempo desaparecerán para él las espinas con que siempre están erizados los primeros pasos de los que *debutan* en toda carrera artística.

Cantantes, coristas y orquesta han ejecutado anoche y el domingo con maestría suma y con un *ensemble* casi intachable, el admirable, el magnífico final del tercer acto.

El terceto del acto cuarto fue incomprensible para nosotros... Hay desafinaciones que merecen palos.

El servicio de la escena en general, y en particular el de la mesa en que celebra Atila sus bodas... Mas, *¡Tibi silentium laus!*

Mañana comienza el tercer abono bajo los mejores auspicios –con *Semíramis!*– ¿Se acordarán las señoritas Almonti y Vestvali del consejo que nos permitimos darles respecto de la lectura del oráculo de Menfis y de la revelación del rey Nino?

El señor Gianonni ha inaugurado la época de los beneficios de los principales artistas de la compañía lírica. A su función de gracia, que tuvo lugar antenoche, seguirá la de la señorita Almonti, que se anuncia para el sábado próximo: el positivo talento de la joven *prima donna*, las generales simpatías que se ha conquistado en el público filarmónico y un programa rico en novedades y alicientes, nos hacen presumir que estará lleno el teatro de bote en bote. ¡Así sea!

Alfredo Bablot