

EL ELEMENTO DRAMÁTICO EN LA ÓPERA

Difícil sería negarnos que más de las nueve décimas partes de las personas que asisten a la ópera, carecen de las condiciones necesarias para juzgar con acierto a los artistas cantantes; y que sus juicios sólo se basan, ya en la buena ó mala impresión que hayan experimentado sus nervios, ya en la antipatía ó simpatía que sienten por la persona del cantante; ó más generalmente siguen la opinión de algún individuo que, á pesar de reconocida insuficiencia goza de una falsa reputación, ó bien si conoce el arte y podría ser juez competente en la materia se ve impelido por circunstancias especiales á ensañarse malamente contra determinado artista. Dando esto por resultado que la mayoría de nuestro público padece de cierta extrema propensión á enaltecer artistas, que en países en que los espectadores están musicalmente educados, no alcanzarían sino merecida indiferencia, ó aplausos análogos á los que tributamos á un volatin, mientras que otros cantantes que poseen innegable mérito, son víctimas de injusta crítica, ó no tienen por premio á sus talentos sino incalificable silencio.

Esto lo observamos todos los días, y con especialidad en nuestra manera de pensar y de sentir acerca del soprano dramático y del soprano ligero de la ópera. Se establece un falso paralelo entre ambos cantantes, resultando de continuo que el soprano ligero se lleva todo nuestro entusiasmo, al paso que el soprano dramático apenas si oye de tarde en tarde una que otra manifestación de benevolencia. Porque es muy cierto que aún se admira incondicionalmente el canto de gorgoritos, y más se vé en el arte musical y más se aplaude, aquello que es de agilidad y destreza que lo que en el fondo representa y contiene un valor estético real. No sabemos gozar de aquellas inflexiones y matices que en el arte del canto dan la nota de un positivo elemento de belleza, sino que llegamos al delirio cuando nos regalan con la repetición irracional de una cascada de sonidos, sin parar mientes en que vayan ellos ó no de acuerdo con la idea ó el sentimiento que expresa la letra del libreto. Nos damos á ensalzar sin límites á aquellos artistas á quienes concedió la naturaleza una larínge especial, y cuyos acrobatisms vocales nos arrancan siempre frenéticos aplausos, y dejamos pasar en silencio una frase muy bien dicha y que es cifra y compendio de un talento serio y de constante ejercicio cerebral. Arrojamus á la escena flores y vítores por una cadencia muy perlada ó por un sí ó do de pecho, émulos de sonajería trompetera (y que no prueban sino constitución pulmonar envidiable) al mismo tiempo que cubrimos con la capa de despreciativa inatención una frase musical que es gala y ornamento de la música dramática.

Debese esto—á nuestro juicio—á la general ignorancia que existe para saber distinguir la diferencia que hay entre la música instrumental (sin la palabra) y la música dramática (fusión poético-musical.) Porque es perder el tiempo empeñarse en que nuestro público vea en la música que oye, algo más que una sucesión de sonidos, más ó menos agradables, y proponerse que comprenda que es más difícil, infinitamente más difícil, componer y cantar un buen recitativo que escribir y expresar *ad usum populi* cien arias y romanzas repletas de gorgoros y sin intención dramática real.

Y no se crea que sentimos inclinación ó preferencia personal hácia la música dramática, y desdén ó aversión por la música ligera.—Lo que sí pretendemos es que el mismo criterio para juzgar la una no se emplee para emitir concepto acerca de la otra; ni que hayamos de razonar de igual manera cuando nos ocupemos de la música instrumental pura que cuando de la música dramática, en la que el elemento poético-literario lleva tan gran parte, y amerita examen especial y singular atención. Quereamos criticar el falso criterio de que para la emisión de un juicio en materia artística, basta y sobra con la impresión recibida por el espectador ó oyente; esto es: "que le agrade ó no le agrade" lo que oye, manera ésta de examen que anda hoy muy válida por el mundo con el nombre de crítica impresionista y que por cierto no es de creación contemporánea ya que siempre la emplearon en todos los tiempos los necesitados de una panacea infalible para la curación de sus deficiencias de criterio ó instrucción. Porque un trabajo de arte, bien sea escultural, pictórico, musical, etc., puede ser muy admirado por el vulgo, y ser sin embargo una obra baladí, que mucha razón tuvo quien dijo que era barbaridad estética "aplicar el sufragio universal á la certidumbre en materias artísticas." Así, pues, para aplaudir ó censurar una producción, no basta, ni mucho más, con que cause buena ó mala impresión, sino que es indispensable en quien la juzgue, el conocimiento de las reglas y preceptos que debe seguir el artista en la concepción de su idea, ya en la parte técnica del

arte que profese, ya en la esfera general estética en que debe girar toda creación.

Porque en toda obra hay que considerar dos elementos esenciales, que son: la fuerza de invención y el desempeño técnico; ó mejor: el fondo y la forma; no mereciendo la creación artística el nombre de tal, cuando faltan en ella ó existen sin justo equilibrio los tres términos que se derivan de aquellos dos elementos: pensamiento elevado; sentimiento profundo; y expresión correcta y adecuada. Aplicando, pues, esta regla á la música dramática, el compositor al crear, y el espectador al oír deben antes que todo posesionarse por entero de la situación escénica, de la cantidad de fuerza pasional que implica la letra que va á revestirse con el sonido dándole más grande valor expresivo, y no separarse en un ápice de la estrecha relación que siempre debe seguirse entre la palabra escrita y la frase musical. Así cuando se oye música dramática, no debemos atenernos exclusivamente á la impresión más ó menos apacible que traiga á nuestro oído la onda sonora, sino que es fuerza que nos empeñemos en seguir paso á paso la interpretación que el compositor ha dado por medio del elemento fonético á las palabras é ideas del poeta, y juzgar entonces con acierto si el acuerdo entre el pensamiento escrito y su traducción en música es enteramente exacto y racional. Ni más ni menos que lo practicaba Meyerbeer cuando, libreto en mano y sin separar la vista de lo escrito y el oído de la orquesta, presencié en París las primeras representaciones de *Los Troyanos* de Berlioz.

Si es verdad que hay trozos de música admirables por sí, y sin que la palabra escrita les dé ó quite valor real. No lo negamos, pues que muchas, infinitas obras para instrumentos solos (todas las composiciones de Chopin, por ejemplo,) son dechados de inspiración y de la más alta belleza. (1) Pero el caso no es éste, sino el de examinar para la correcta emisión de un juicio si en el canto de la ópera existe ó nó el elemento dramático en perfecto estado de realización estética; porque la ópera no es solamente música sino un compuesto armónico de música y poesía, que se fusionan para multiplicar su potencia de acción; y así, ni la letra ni las notas en una ópera dramática pueden ejercer dominio por separado, sino que han de compensarse para el mismo efecto general, en una palabra: coexistir.

Por lo tanto, si hay la menor disparidad ó divergencia entre el sentido escrito y el musical, por más que el pensamiento literario sea bello, ó lo sea la frase melódica, nada valdrán para el conjunto, si no se amalgaman ambos elementos y forman un todo homogéneo y racional.

Para ilustrar con un ejemplo esta teoría, escogamos dos números célebres de música dramática; el dúo final de *Aida* y la escena de la locura en *Lucía*. Verdi ha logrado realizar un prodigio con aquel dúo inmortal, pues ha sabido traducir en música á la perfección el diálogo literario del libreto de Ghislanzoni. Más que simple sucesión melódica, como era de uso en la música del período romántico, expresan las notas del gran maestro aquel deseo insaciable de amarse, cortado á cada paso por las últimas espiraciones de dos moribundos. Los intervalos que emplea, al parecer irregulares, son precisamente los que con toda cabalidad manifiestan con asombrosa exactitud el estado armónico y fisiológico de aquellos dos seres que mueren amándose sin límites; es la agonía humana sublimada. Escena enteramente realista en que paso á paso presencia el espectador el lento finalizar de dos naturalezas que van apagándose á la manera de llama cuya luz se extingue lampo á lampo . . .

No existe, en contra, verdad semejante ni parecida en el célebre número musical de Donizetti, el incomparable autor de *Favorita!* Todo allí, (como composición músico-dramática) es burdamente convencional, no conformándose el compositor con la irracionalidad de hacer que una loca se exprese con ritmo y cantidad incalculable de notas suavísimas, sino que establece uno á modo de "juego de escondite" entre la melodía vocal y una flauta que en la orquesta parece un continuo "corre que te cojo" necio, por decir lo menos. Y, sin embargo, ningún espectador se pone á examinar la falsedad de ese número, sino que todos aplauden á destajo tan bárbara concepción músico dramática, únicamente porque suena bien, y les entusiasma aquel continuo corretear de escalas y arpeggios ascendentes y descendentes. . . . Que es necesario convenir que aún tenemos por guías en literatura la Retórica de Blair y en música los quijotezcos principios de estética proclamados por Scudo!

(1) En un libro que acaba de publicar Rubinstein, muy comentado, (*La música y los representantes*) este maestro, á pesar de haber escrito muchas óperas, desdén el género vocal, y dogmatiza en el sentido de que la música verdadera, la que merece elogios sin fin, es la puramente instrumental.

Semejante falta de criterio, en cuanto á la interpretación racional de la palabra por la música, va desapareciendo por fortuna; y ya no hay compositor de nota que no dé suprema importancia al recitativo, que es en la ópera dramática elemento primordial, de necesidad lógica, siguiendo en esto, con buen acuerdo, el célebre apotegma de Musset cuando decía: *Tant que l'acteur parle, l'action marche ou peut marcher; mais des qu'il chante, il est clair qu'elle s'arrête.*

No más que esto, ó parecida regla, ha servido de base á Wagner y Berlioz (1) para establecer la reforma musical que hoy impera, y la que no es en síntesis otra cosa que la sustitución lógica en la música dramática de la melodía italiana de corte antiguo, por la melodía continua que es en fin de cuentas un recitativo dramático. Antes, la melodía estaba circunscrita á halagar muellemente los oídos de los espectadores y á hacer brillar el órgano vocal de los cantantes, no dándose importancia alguna á la orquesta que, según la expresión afortunada de un crítico, quedaba relegada al triste papel de "guitarrón de acompañamiento." Hoy, por lo contrario, la melodía se reparte entre las voces de la escena y los instrumentistas de la orquesta, no concediéndose mayor importancia á la larínge de un Reszke ó de una Patti que al primer violín ó á la segunda trompa; aprovechándose así la gran fuerza orquestral, dando todo por resultado un conjunto grandioso de concepción músico-dramática, y no siendo ya la ópera, como lo era antes, simple sucesión de números de concierto vocal.

Si bien la melodía de corte antiguo tuvo su tiempo de gloria y predominio en el drama musical, porque representaba la parte sensacional (nerviosa?) de la obra, hoy anda muy desmedrado su poder de la nueva ópera, porque la orquesta no es como lo era, su esclava, sino su compañera; y quizás hoy supera en el concepto estético la armonía á la melodía, "ya que la armonía representa la parte más noble, la parte psicológica, por decirlo así, del trabajo musical."

No menor ventaja del nuevo sistema ha sido la supresión de los coros, cuartetos y tercetos, que no tenían razón lógica de existir, pues, no se concibe racionalmente que tres, cuatro, ó más personas que se hallan animadas de diversos sentimientos, han de poder expresarlos con iguales combinaciones de sonidos, en un mismo tiempo, y con palabras de todo en todo diferentes.

Más á pesar de la lógica que reviste la estética contemporánea el público está aún inficionado de la música vieja, habiéndose llegado á presenciar en nuestros teatros el delirio de los espectadores con la susodicha escena de la locura, al mismo tiempo que han pasado inadvertidas las bellezas del gran dúo de *Los Hugonotes*.

A veces deseamos, para bien del arte, que no se permitiese la entrada al teatro de la ópera, sino á aquellas personas que fuesen con nociones estéticas de lo que van á presenciar, para no vernos precisados á oír tanto dislate en las apreciaciones, ni ver ciertas malhadadas inclinaciones á enaltecer lo fútil, y despreciar lo grande y bello. Entonces, cuando los espectadores conociesen la diferencia radical que existe entre la música dramática y la música en sí, por sí, y no fueran á preocuparse solamente del sonido musical, sino de la armonía estética que debe existir entre éste y la frase poético-literaria, ganaría entónces el arte con una admiración consciente, y no andarían los compositores viendo el modo de satisfacer el gusto del público con mengua de la propiedad y belleza del arte por excelencia, de la divina música.

M. R.

(1) Wagner y Berlioz no son los iniciadores de esta reforma, como pretenden los retrógrados los que viven injuriados, pues mucho antes que ellos, ya Gretry [1] y Geuck pedían y trabajaban por ponerla en práctica.

Gretry decía en una de sus cartas: "Ya vendrá el día en que estos cantantes bostadores se áñ expulsados del teatro. Los gorgoritos parecerán tan absurdos, que se rechazarán por completo." Y, Gruch en carta dirigida al Gran Duque Leopoldo de Toscana escribía á propósito de su ópera *Alceste*, lo siguiente: "No he querido detener al actor [cantante] en el calor del diálogo por alcanzar el insípido efecto de un *pitornello*; ni cortar una palabra para que deteniéndose en una vocal favorable, hiciera valer en un largo pasaje la agilidad de su bella voz; ni he cedido tampoco ante el capricho de que la orquesta, por medio de una cadencia innecesaria, diera tiempo al artista para tomar aliento. . . ."

En suma, me he esforzado en desterrar de la música todos aquellos abusos contra los cuales protestan en vano así el sentido común como la misma razón.

[1] Vid: GRETRY. *Memoires ou Essais sur la musique* 3 vols.