

Giuseppe Verdi, una visione teatrale de la voz en la ópera Macbeth*

Recibido: octubre 27 de 2008 | Aprobado: marzo 21 de 2009

Lavinia Sabina Sorge Radovani**

laviniasorge@yahoo.com

Walter Sorge Zizich***

wzizich@yahoo.it

Resumen El presente trabajo analiza los aportes de Giuseppe Verdi a la ópera melodramática italiana. El estudio de la ópera Macbeth se ha realizado a través de la partitura y de la correspondencia entre Verdi y sus colaboradores e intérpretes y pretende resaltar el uso de la vocalidad para lograr efectos teatrales. Se dibuja así la imagen de un compositor empeñado en la elaboración de una nueva teatralidad que revolucionaría el panorama del melodrama italiano.

Palabras clave

Verdi, Macbeth, ópera, melodrama, vocalidad, teatralidad, interpretación, actuación.

Giuseppe Verdi, una visione teatrale della voce nell'opera Macbeth

Riassunto Il presente lavoro analizza i contributi di Giuseppe Verdi all'opera melodrammatica italiana. Lo studio dell'opera Macbeth è stato realizzato esaminando lo spartito e la corrispondenza tra Verdi ed i suoi collaboratori ed interpreti e pretende evidenziare l'uso della vocalità per ottenere effetti teatrali. Si delinea così l'immagine di un compositore impegnato nell'elaborazione di una nuova teatralità che rivoluzionerà il panorama del melodramma italiano.

Parole chiave

Verdi, Macbeth, ópera, melodramma, vocalità, teatralità, interpretazione, recitazione.

* Este trabajo ha sido realizado en conexión con la investigación: "Rutinas de entrenamiento vocal para estudiantes del programa de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, y su aplicación pedagógica", aprobada en la II Convocatoria interna de investigación – Facultad de Artes, Universidad de Antioquia.

** Docente de la Facultad de Artes, Universidad de Antioquia.

*** Profesor Honorario, desde 2004, en la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.

Introducción

La Ópera es un género musical en el que se asocia la música a la acción dramática; nació en Florencia (Italia) en el siglo XVI y sus primeros autores fueron J. Peri, J. Corsi y F. Cavalli; a mediados del siglo XVIII el nuevo arte logró fuerte arraigo popular en Inglaterra a través de los trabajos de Haendel quien importó y reelaboró la ópera italiana estructurándola en aires y recitativos, mientras ya a finales de siglo W.A. Mozart introduce la severidad clásica en la ópera cómica en sus obras maestras “Las bodas de Figaro” y “La flauta mágica”.

A principios del siglo XIX, las guerras imperialistas de Napoleón habían dado nuevas esperanzas a los movimientos nacionalistas e independentistas de los italianos que luego producirían el llamado “*Risorgimento*” y la unificación del País bajo el mando de la Casa Savoia con el desalojo de las autoridades austro-húngaras (en el norte) y de los Borbones (en el sur).

En este clima se produce la renovación de la ópera italiana a través de los trabajos de Gioacchino Rossini (1792-1868), que dominaría el panorama operístico durante casi 40 años, con sus casi 40 óperas; aunque escribió sobre todo óperas serias, durante mucho tiempo prácticamente sólo sobrevivieron, en su repertorio, óperas cómicas como “*El Barbero de Sevilla*”, “*La Cenerentola*” o “*La Italiana en Argel*”. Felizmente, esta situación se solucionó con la *Rossini Renaissance* y una generación de cantantes que permitió rescatar del olvido la mayor parte de la producción rossiniana. Aunque no todas sus obras alcanzan el mismo nivel de calidad (componía muy deprisa y los libretos eran, muchas veces, bastante malos), no se puede negar que Rossini es uno de los más grandes músicos de la ópera italiana dado que sienta las bases del *Belcanto*¹ italiano, caracterizado por la belleza del sonido y la exigencia de una técnica vocal perfecta en términos de emisión de la voz, fraseo, agilidad y expresión de los sentimientos expresados en el texto. Rossini reinventa el género bufo con sus óperas cómicas y humaniza la ópera seria con un mejor tratamiento psicológico de los personajes; ade-

¹ El “Belcanto” era un estilo de canto en auge aproximadamente hasta los años 30’ del ochocientos, estaba totalmente desvinculado de exigencias de realismo dramático y tendía a una abstracción artística de contenido y significado puramente musical. Este estilo de canto se caracteriza por la perfecta uniformidad de las voces, por un excelente “*legato*”, por un registro levemente más alto, por una increíble agilidad y flexibilidad y por un timbre blando. El énfasis está puesto más en la técnica que en el volumen, lo que hizo que este estilo haya sido ligado por mucho tiempo a un ejercicio apropiado para demostrar la habilidad de un ejecutante: este tipo de cantantes estarían en capacidad de mantener encendida una vela frente a la boca y cantar sin hacer oscilar la llama.



Giuseppe Verdi 1813-1901

Imagen creada por Giovanni Boldoni, 1886. En: <http://es.wikipedia.org/wiki/imagen:Verdi.jpg>

más, en las óperas rossinianas, la orquesta adquiere una importancia que no había tenido hasta entonces, prueba de ello son sus famosos *crescendi*.

Paralelamente se desarrolló la carrera de Gaetano Donizetti (1797-1848), compositor de cerca de setenta óperas, de las cuales sólo unas pocas todavía se representan; entre ellas sus óperas cómicas "*L'elisir d'amore*" y "*Don Pasquale*" (quizá una de las obras más acabadas y redondas de toda su producción) y, dentro de las óperas serias, "*Lucia de Lammermoor*", "*Lucrezia Borgia*", "*Anna Bolena*". Dotado de gran sentido melódico y teatral, es autor de algunas de las melodías más bellas de la ópera italiana (p.e. *Una furtiva lagrima*, de *L'elisir d'amore*) que daban grandes

ocasiones de lucimiento a los cantantes, aunque no pudo evitar sucumbir a fórmulas trilladas para aumentar el efecto teatral y ganarse el favor del público.

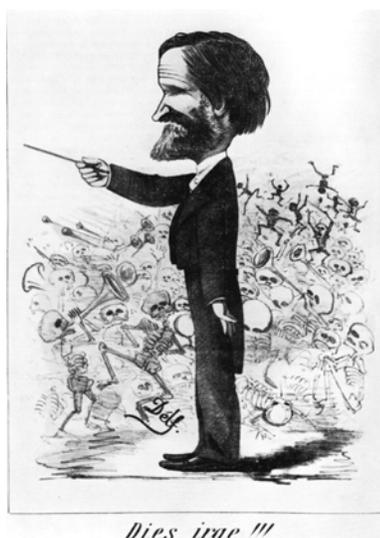
Orquestalmente, no alcanzó el nivel de Rossini, pero supo escribir bellos acompañamientos, sobre todo los de tipo elegíaco o evocador, y trató de conectar mediante ariosos coros o intervenciones solistas los espacios entre números cerrados.

De carrera desgraciadamente más corta fue Vincenzo Bellini (1801-1835) considerado, por muchos, el maestro de la ópera italiana del belcanto. Fue un inigualable compositor de melodías, de carácter más vocal que orquestal, teñidas todas de un sutil toque de melancolía como en *Casta diva* de "*Norma*". Sus personajes femeninos ocupan los papeles protagónicos así, por ejemplo, una soprano lírica de coloratura en "*La Sonnambula*" y una soprano dramática en "*Norma*" o "*Il Pirata*"; sus composiciones son ciertamente más brillantes en los momentos melancólicos que en los de mayor carga dramática y se le ha reprochado una orquestación bastante simple, pero también es cierto que fue muy respetado por Verdi e incluso por Wagner, quién afirmó que habría dado lo que fuera por escribir un final como el de "*Norma*".

Pero la ópera italiana del siglo XIX está indudablemente dominada por la inmensa figura de Giuseppe Verdi (1813-1901). Aunque en un principio

cultivó el belcanto, con el tiempo su estilo fue derivando a lo que acabó llamándose canto de bravura, de expresión fuertemente teatral y hacia un *continuum* musical, que alcanzaría su máxima expresión en sus dos últimas óperas: “*Otello*” y “*Falstaff*”.

Su popularidad llegó a niveles altísimos y su música llegó a emocionar tanto a los italianos que muchas de sus composiciones se consideraron y siguen considerándose parte integrante de los himnos patrióticos; las aclamaciones “VIVA VERDI” adquirieron un significado nacionalista dado que celaban, en realidad, un llamado a la unidad nacional bajo el mando de Casa Savoia, interpretándose también Viva Vittorio Emanuele Re D’Italia.



Caricatura de Giuseppe Verdi

En: Programa de mano: Macbeth. Melodramma in quattro atti di F.M. Piave. Musica di G. Verdi. Editado por el teatro de San Carlo (sin fecha de impresión)



Foto Giuseppe Verdi con autógrafo.

Colección del Maestro Francesco Paolo Frontini En: http://it.wikipedia.org/wiki/immagine:G._Verdi_2.jpg

Verdi nace en Roncole di Busseto (Italia) el 10 de octubre de 1813; no logrando ingresar al conservatorio de Milán en 1832, intenta estudiar por otros medios, hasta que alcanza el suficiente conocimiento para ser nombrado, en 1835, maestro de música de Busseto, una pequeña ciudad al

norte de Italia. Junto a esta labor docente compondrá algunas obras sacras, corales y piezas orquestales breves.

En 1839, el compositor empieza a cimentarse con obras de mayor envergadura y se traslada a Milán atraído por el Teatro de La Scala donde, a los pocos meses, presenta “Oberto” (1839) obteniendo el suficiente éxito para que Ricordi (el principal editor italiano) se interesara por su producción.

Sin embargo su segunda obra, “Un giorno di Regno” (1840), será un fracaso, esta circunstancia unida a una serie de muertes familiares, hacen que Verdi cáiga en una depresión y decida dejar de componer; sólo la insistencia del director de La Scala lo empuja a componer “Nabucco” (1842), cuyo rotundo éxito hará que su nombre y su obra se propaguen por todas las capitales europeas y americanas.

Tras el triunfo, a lo largo de los años cuarenta compone óperas para representar en diversos auditorios de toda Italia; en 1847 elabora “Macbeth” ópera en la cual intenta romper con la tradición eliminando el estilo vocal florido, tan grato a los italianos, para introducir con más vigor el elemento dramático. En este sentido, se le puede considerar el creador del drama musical, es decir, una obra con un desarrollo musical in-interrumpido.

También desarrolló el uso del *leitmotiv*², que no tiene ningún parentesco con el de Wagner ni, por supuesto, es una imitación del mismo. Verdi insistió aún más que sus antecesores en la claridad de la dicción y elaboró un lenguaje orquestal mucho más perfecto, desde el punto de vista expresivo, para caracterizar los sentimientos y/o la acción, aunque siempre concediendo el mayor protagonismo a la voz. Otra novedad introducida por Verdi, respecto al belcanto en estado puro, es que en una sola “aria” podían expresarse varios estados de ánimo distintos, lo cual sorprendió a muchos aficionados de la época, acostumbrados a un solo sentimiento por aria. Se esforzó mucho en conseguir la verosimilitud de la acción, tanto en sus obras de carácter más oscuro, como *Macbeth* o *Simón Boccanegra*, como en las más próximas como *I Vespri siciliani*, *La Forza del destino*, *Don Carlos* o *Aida*; tenía gran admiración por Shakespeare, como muestra su *Macbeth* y, de forma más acabada y perfecta, las óperas *Otello* y *Falstaff*; también probó suerte con el *Rey Lear* que nunca llegó a materializarse.

“Verdi era maestro en esconder el más maldito miedo entre una aparente alegría en el discurso musical” (Battaglia, 1978: 81)

² En la música, el *leitmotiv* por lo general es una melodía o secuencia tonal corta y característica, recurrente a lo largo de una obra, sea cantada (como la ópera) o instrumental (como la sinfonía). Por asociación, se le identifica con un determinado contenido poético y hace referencia a él cada vez que aparece. Así, una determinada melodía puede simbolizar a un personaje, un objeto, una idea o un sentimiento.

Desde sus primeros trabajos, Verdi indicó una manera de “hacer teatro” en música y encomendó en las voces, que debían interpretar los roles de sus óperas, tareas nuevas respecto a lo hecho por sus predecesores, adoptando criterios que revolucionaron incluso las técnicas del canto.

“...¿Cuántos cantantes hay que reúnen las dos cosas, que saben cantar y recitar? En la ópera cómica las dos cosas juntas son muy fáciles. ¡Pero en la ópera trágica! Un cantante que está inmerso en la acción dramática, en donde cada fibra del cuerpo, que se compenetra totalmente con el rol que representa, no encontrará el justo tono. Tal vez en un minuto, pero en el sucesivo medio minuto él cantará ya falso o la voz le faltará. Para la acción y el canto son suficientes fuertes pulmones. Por lo tanto soy de la opinión que en la ópera la voz tiene sobretodo el derecho de ser escuchada. Sin voz no hay canto justo” (Battaglia, 1978: 81)

Ya desde *Nabucco*, sobretodo en la parte destinada a la soprano Abigaille, Verdi ofreció una pequeña muestra de su gran habilidad para comprender la relación existente entre la voz y los conceptos del drama teatral; este proyecto se consolidó luego con: *Ermani*, *Macbeth*, *Luisa Miller* y *Rigoletto*. Pero fue con *Il Trovatore* donde Verdi reafirmó inequívocamente su manera personal de entender la vocalidad. El compositor introduce en el canto, con una libertad hasta el momento desconocida, algunos elementos originales, que se convertirán luego en particularidades del estilo verdiano: para el maestro, la acción escénica dramática y el elemento interpretativo tendrían que prevalecer a la pureza melódica, al sonido cristalino y a la praxis del Belcanto.

“Verdi necesita que se comience inmediatamente a unir el canto a la acción, y él puede ser tanto maestro de actores como de cantantes. Recomienda la máxima naturalidad y con el ojo atento estudia cada movimiento, cada gesto, para tomar aquel que le parece más natural, más verdadero” (Conati, 1997: 359)

El soprano ideal para interpretar operas verdianas debería ser el llamado “*lirico spinto*”, aquel que con una mayor extensión vocal, tanto en los tonos graves como en los agudos, está dotado de una considerable potencia vocal; el tenor ideal es aquel capaz de tener en su cabeza todo el complejo orquestal, ejecutando las notas agudas (como el famoso “*Do de pecho*”) con fuerza.

“Claro que no es necesario escribir exclusivamente para tal o cual cantante, pero también es necesario que el cantante tenga capacidad y medio aptos para lograr la

parte que se le asigne; un opera mal interpretada, o flojamente ejecutada, es como un cuadro visto en la oscuridad, no se” (Conati, 1997: 361)

La variedad de colores e intensidades constituye, para el Maestro, el apoyo a un correcto fraseo. Verdi dio además una gran importancia a la interpretación; elegía cantantes que fueran verdaderos actores y pedía, por lo tanto, que los intérpretes fueran en grado de moverse adecuadamente en el escenario, llenado así la escena no sólo de una dinámica vocal especial sino, además, de gestos precisos que permitían retratar personajes cargados de eventos y sentimientos.

“Verdi no pedía voces dotadas de gran volumen. Tenía, de hecho, predilección por intérpretes de voz no particularmente voluminosa, pero penetrante y rica de colores” (Conati, 1997: 362)

En las partituras de sus obras, Verdi interpone un gran número de señales de expresión, que indican lo que el compositor exigía a sus cantantes con respecto al fraseo, a los colores deseados, a la intensidad del sonido a obtener, a la variedad de atmósferas que debían recrearse, en escena, con el uso de una vocalidad apropiada. En 1871 Giuseppe Piroli, quien cumplía funciones de intermediario entre Verdi y el entonces Ministro de la Pública Instrucción Cesare Correnti, solicitaba al músico que indicara algunos elementos esenciales concernientes a la reforma de los estudios en los Conservatorios musicales de Italia; así se expresó Verdi, refiriéndose al estudio del Canto:

“Para el cantante quisiera: mismo conocimiento de la música; ejercicios de la emisión de la voz; estudios larguísimos de solfeo, como en el pasado; ejercicios de voz y palabra con pronunciación clara y perfecta (...) Quisiera que el joven fuerte en música y con garganta ejercitada y ágil cantara guiado sólo por su propio sentimiento (...) sobra decir que estos estudios musicales deben estar ligados a mucha cultura literaria”

La relación de Verdi con el teatro de Shakespeare no fue ciertamente un encuentro fortuito; su interés hacia las obras shakesperianas crece desde la juventud hasta la madurez, mediada por la traducción italiana de literatos como Carlo Rusconi y Andrea Maffei; este último, amigo influyente y colaborador en piezas como *I Masnadieri* y *Macbeth*. Lo que parece más interesante es el hecho que al mundo interior verdiano pertenecían algunas de las más grandes problemáticas de la tragedia shakesperiana, como la permanente pelea del individuo contra el conocimiento de la propia conciencia e identidad, la presencia ineludible del mal en la naturaleza humana y su relación con la adquisición del poder.



AFICHE MACBETH -HISTRION TEATRO

(Temporada Macbeth teatro municipal Écija. Sevilla – España. Noviembre 2008) En: <http://www.histrionteatro.es/php/descargaImagen.php?url=http://www.histrionteatro.es/imagenes/espectaculos/macbeth/01.jpg>

La vocalidad en Macbeth

Macbeth es la primera materialización de esta relación de Verdi con el teatro de Shakespeare; la energía y el empeño puestos en este trabajo marcan una extraordinaria clave en el estilo que lo llevará a la famosa trilogía: *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *La Traviata*.

La oferta de escribir una nueva ópera para representarla en la época de Carnaval y Cuaresma, en 1847, en el Teatro de la Pergola de Florencia por el empresario Alessandro Lanari, somete a Verdi a una difícil decisión entre Schiller (*I Masnadieri*) y Shakespeare (*Macbeth*), decidiéndose finalmente por Macbeth.

Escogido el argumento, Verdi demostró de tener casi inmediatamente las ideas claras en cuanto a las líneas en las cuáles debía ser conducida la ópera: una tragedia que corre sobre el hilo de lo sublime, (con tres personajes fundamentales: Macbeth, Lady Macbeth y las brujas) concisa y vehemente, donde la parábola del héroe, que toma la vía de la ambición y mueve todo lo que se le opone corriendo hacia su propia condena, evoluciona con mucha rapidez.

Por más claro que le resultara esto al compositor, no parecía tan claro para el libretista, Francesco Maria Piave, con el cual Verdi mantuvo un conflicto epistolar a través de un reclamo continuo y casi obsesivo por una

prosa concisa, fuerte y significativa, unido a la solicitud del uso de pocas palabras que estuvieran en grado de crear la situación dramática. Este es un punto de vista importante, en el cual Verdi comenzaba a definir un concepto fundamental para el desarrollo del propio teatro, todo aquello que vale ser “palabra escénica” debe traducirse en situación dramaturgica.

La incompreensión, o mejor la incapacidad de Piave en concretizar las ideas verdianas fue tal, que Verdi pide incluso la intervención de Andrea Maffei, como en el caso del coro de las Brujas del acto III y la escena del sonambulismo. El inevitable proceso de profundización en relación a la fuente original, tuvo que ver también con los personajes, reducidos a tres: Macbeth, Lady Macbeth y el coro de las brujas, con partes más pequeñas de Banco y Macduff, que Verdi amplió posteriormente cuando la estructura del drama se volvió tan descarnada que necesitaba añadir un aria de Banco “*Come dal ciel precipita*”, la ampliación de la de Macduff “*Ah la paterna mano*” y de la final de Macbeth.

La complejidad de la estructura del drama Shakesperiano en 5 actos fue resumida por Piave, con mucha dificultad, en una estructura de 4 actos que resultan, desde el punto de vista logístico, difícilmente representables debido a los numerosos cambios escénicos y ambientaciones complejas, como en las dos escenas en el ambiente del bosque (introducción al Acto I y final del Último); también se presenta cierta incongruencia entre la gran escena de las apariciones y el dueto “*Ora di morte e di vendetta*” del Acto III. Hay que reconocer a Piave su gran habilidad en la composición y, a pesar de las dificultades, una estricta adhesión al texto de Shakespeare.

Como es bien sabido, de la ópera Macbeth existen dos versiones: la primera, presentada en Florencia en 1847, fue revisada por el compositor, por sugerencia del editor francés Escudier, para adaptarla a las exigencias de los transalpinos; una de las modificaciones consistió en añadir el “*balletto*” para que el trabajo fuera “presentable” en las escenas parisinas para abril de 1865.

“Podemos así constatar que gran parte de Macbeth fue proyectada en la representación de Florencia. Si bien no todos los cambios aportados para la edición de París resultan ejemplares, el complejo de la partitura aumentó.” (Landini y Gilardone, 2001: 81).

En esta Opera se evidencia aún un Verdi muy ligado a las formas tradicionales que lo llevan, en la partitura editada por Ricordi, todavía a subdividir las secuencias melodramáticas en piezas cerradas como *cavatine*, *gran escena*, *sexteto*, *dueto* y *recitativo*, una forma que abandonará solo después de

La Traviata con la partitura del “*Ballo in Maschera*”, que resulta, para el fin, privo de subdivisiones y más homogénea.

En Macbeth, la esquematización de los personajes en grupos del “bien” (Malcolm, Macduff, Banco) y del “mal” (Lady Macbeth, Macbeth) se reflejan en la manera de cantar: los primeros cantan juntos en coros y con textos patéticos (como el Aria del Acto IV di Macduff) que responden al ideal del gusto de la Opera del ochocientos; los segundos, sobretodo Lady Macbeth, cantan en voz baja y con tonos oscuros, expresamente evidenciados por Verdi en la partitura misma.

“La coloratura es, en Verdi, el natural complemento del acento. Presupone la capacidad de extinguir, adelgazar, esfumar o reforzar los sonidos en todas las alturas. Verdi es probablemente el compositor, en toda la historia del teatro musical, que pide más mezzavoce y pianissimi. Pero debe reconocerse que, a veces, en relación a las tesituras o también al tipo de voces que pide un personaje, estos signos de expresión son prácticamente inejecutables” (Celletti, 1974: 87)

En “Macbeth” se narran hechos oscuros que se suceden con una trágica cadencia, en la cual los personajes principales (Macbeth y su diabólica mujer) poseen una ideología única, ligada a una sed de poder que los impulsa a cometer delitos feroces.

Además de las situaciones trágicas, en la ópera están presentes elementos mágicos y metafísicos, que musicalmente generan un clima, en algunos casos, de pura abstracción y una continua, persistente tensión. En otros trabajos musicales una experiencia similar no fue intentada por otros compositores de la época y éste es un aspecto absolutamente nuevo, de hecho uno de los elementos más interesantes del Macbeth verdiano:

“En la producción verdiana Macbeth es una ópera de hecho particular. Representa el primer acercamiento de Verdi con la dramaturgia Shakesperiana y es el primer gran intento de pasar los límites convencionales del melodrama italiano romántico. En la época, Verdi era muy consciente de pedir a los cantantes una vocalidad nueva y distinta. Son muchas las anécdotas que nacen del disgusto de Verdi en los ensayos. También el epistolario registra puntualmente la voluntad de superar la estética del Belcanto, como ya Donizetti intentó en buena parte, forzando la búsqueda de una nueva expresividad.” (Landini y Gilardone, 2001:81)

Si tomamos la relación de voces utilizadas, para los personajes principales de Macbeth, éste sería el cuadro resultante:

Personajes	Tesitura
MACBETH, GENERAL DEL REY DUNCAN	Barítono con tesitura elevada (Si1-Sol3)
LADY MACBETH, ESPOSA DE MACBETH	Soprano dramática de coloratura. Potencia y agilidad en toda la tesitura (Sib2-Reb5)
BANCO, GENERAL DEL REY	Sin especificar
MACDUFF, NOBLE ESCOCÉS, SEÑOR DE FIFE	Tenor lírico (Si1-Sib3)
MALCOM, HIJO DEL REY DUNCAN	Tenor lírico complementario de Macduff

“La primera y más evidente infracción al código lingüístico del Belcanto, por parte de Verdi, es la búsqueda constante de una vocalidad que debe acaparar los valores de la belleza del sonido y la perfecta redondez de la emisión en virtud de un resultado dramático ineludible.” (Landini y Gilardone, 2001: 81).

Esta característica atraviesa transversalmente la partitura hasta el punto que pueden recogerse varios ejemplos en los dos personajes principales.

Lady Macbeth

Lady Macbeth es uno de los personajes malos de la historia, de hecho es ella quien incita a Macbeth, que por sí solo es indolente, a la serie de delitos y a la guerra final; Verdi por lo tanto la hace cantar siempre en agudos casi desagradables para el oído o en oscuros graves extremadamente inquietantes, haciéndola raramente subir hasta el “*Si sopra il rigo*”, nota querida y extremadamente frecuente en las partituras para sopranos de las demás óperas verdianas. Además, excluyendo el aria del Acto I “*Vieni, t’affretta*”, seguida por la *Cabaletta* “*Or tutti sorgete*”, que son extremadamente brillantes, las otras tienen un tono lúgubre e inquietante.

Por tal razón Lady Macbeth exige una voz extremadamente grave para un soprano que debe poseer, además, una gran destreza para pasajes agudos muy veloces.

Macbeth

Macbeth es un viril barítono a quien vienen entregadas páginas brillantes y de extrema introspección (“*Due vaticini*” y el aria final “*Pietà, rispetto, amore*”) que Verdi evidencia con cuidadosas notas en el renglón musical relativo a este personaje.

Una vez más Verdi atribuyó el papel del protagonista a una voz de barítono, porque en su época los tenores todavía no habían desarrollado un tipo de canto que permitiese ejecutar papeles violentos e intensos como el que se requería para este personaje.

Para hablar de la vocalidad en Verdi, es necesario analizar el uso de la voz como una forma de interpretar el pensamiento del autor que escribía con el fin de lograr un medio expresivo, para conmover la población “participante” a la representación que a su vez podía ser considerada como objeto del propio estudio.

Todo esto es factible porque las palabras no sólo *dicen* -dimensión semántica- sino que también *hacen cosas* -dimensión pragmática-. Y si lo dicho *designa cosas* -componente referencial- esto nos permite *relacionar unas palabras con otras* -componente estructural-, y he aquí la permanente “lucha” de Verdi por hacer que lo dicho tenga un sentido profundo que permitiera inferir una imagen de *quien dice lo que dice*; dado que al *decir quedó dicho lo dicho* -compromiso sociolingüístico-.

“Solo después de la guerra, de hecho, el público fue capaz de apreciar la modernidad del lenguaje. Por la presencia de pasajes lingüísticos fuertemente experimentales presentes en la vocalidad de los protagonistas” (Landini y Gilardone, 2001: 83)

Esto parece solo un juego de palabras pero si vamos al fondo del asunto es un juego tan complejo como lo es la escritura de Verdi y su interpretación dramática.

“Los ensayos de Macbeth, entre piano y orquesta, fueron más de cien: a Verdi implacable no le importaba cansar a los artistas, atormentarlos por horas y horas con el mismo aparte: y hasta que no alcanzara aquella interpretación que, a su juicio, parecía acercarse a la menos peor de su ideal mental, no pasaba a otra escena” (Checchi, 1887: 106-107)

Verdi promulgó, siempre, que el principio fundamental de una buena interpretación es la adhesión, por parte del intérprete, a lo que está escrito en la partitura:

“No, yo no quiero un solo creador y me contento con que se ejecute simple y exactamente lo que está escrito: lo malo consiste en que nunca se ejecuta lo que está escrito” (Cavallini, 1998: 238)

Conclusiones

La voz humana es objeto de estudio de diferentes ciencias: la medicina, el psicoanálisis, la mitología comparada, la fonética, y la lingüística en su vertiente postestructuralista de la pragmática, la teoría de la enunciación y el análisis del discurso.

En la búsqueda de comprender el uso de la voz en Verdi, en cuanto fenómeno central de una cultura operística de la época, es necesario tener en cuenta el papel del receptor en la medida en que la figura del lector (intérprete) y la operación de la lectura (interpretación) debe comprender el acto comunicativo de acuerdo con la “teoría de la recepción”.

Algo así como, más adelante, explicaría Umberto Eco, no refiriéndose a Verdi, en su publicación *Lector in fabula*, cuando enuncia las relaciones complejas que se establecen entre el lector y el texto para definir diferentes estrategias de lectura.

“El dinamismo de la representación se explica en la dramaturgia verdiana también a través de la rapidez impresa al desarrollo de la acción y mediante la síntesis de las situaciones dramáticas. Verdi posee una extraordinaria capacidad de influir en el espectador en modo directo, sin ningún pasaje; tiene siempre presente el punto de vista de quien ve y escucha, y no pierde tiempo en el desarrollo de la acción dramática. Por lo tanto se preocupa siempre para que todo sea funcional, no sólo para su ópera, a su idea musical del drama, sino también al espectador, al proceso de asimilación de quien está sentado en la sala” (Conati, 1997: 367)

El público se convierte para Verdi en un abstracto destinatario, acercándose un poco a la teoría de Zumthor (1990) cuando habla de “la percepción sensorial de lo literario” por un ser real y, por tal razón, esboza un recorrido que cuestiona la función del cuerpo en la lectura y en la percepción de lo literario.

“...antes de Macbeth nunca se había visto (nos referimos al aspecto gráfico de la vocalidad) nada similar, vale decir nada así circunstancial y preciso. La meticulosidad verdiana pone exactos límites al intérprete y lo obliga a la realización de cuanto está escrito por el autor. En general se puede decir que una escritura similar no subvierte las líneas de la técnica del canto de la Escuela italiana. Es también cierto, pero, que aleja el cantante de la búsqueda del sonido finalizado en sí mismo. Se pasa a un nuevo tipo de búsqueda, es decir la del sonido finalizado a la realización de un personaje o, dicho de otra manera, a la búsqueda de la palabra. El personaje, va mas allá de los límites del estereotipo...” (Landini y Gilardone, 2001: 85)

Y en este punto es interesante incluir el término de performance que servirá como punto de partida para comprender la compleja interpretación vocal verdiana. Este término se vincula a una práctica en cualquier manifestación lúdica que se estudie, es siempre constitutiva de la forma.

Si no hay forma no hay performance. La noción de performance obliga, en los libretos de Verdi, a reintegrar el texto con un conjunto de elementos

formales que definen su finalidad expresiva. La noción de performance entra a jugar un papel importante aquí en la medida en que el compositor exigía una noción de la lectura como productividad al integrar la percepción sensorial. Todo texto poético es performativo: percibimos la materialidad, el peso de las palabras, su estructura acústica y las reacciones que provocan en el receptor, independientemente de la forma. Es aquí donde el intérprete de Verdi se convierte en el canal que permite una actividad dialógica en la que el cuerpo reacciona a la materialidad del objeto y con la que entra en contacto a través de la voz.

“El canto florido se ha vuelto rígido y nosotros, espectadores de hoy, legitimados a hacerlo a través de los filtros de sucesivas experiencias culturales como la del expresionismo, podemos sostener que el lenguaje se hace vehículo de la despersonalización del personaje: títere de una comedia vacía que rápidamente no podrá sostenerse” (Landini y Gilardone, 2001: 83)

Vale aquí la pena plantear este interrogante ¿Cuál es el efecto de una escritura musical como ésta sobre la interpretación? Verdi parece haber sido consciente de una sensibilidad anestesiada en los cantantes de la época y su implicación en la percepción poética, intentó siempre vencer la resistencia y la densidad de las palabras mediante una intervención corporal, una operación vocal: la voz percibida, escuchada y pronunciada o la voz inaudible, articulación interiorizada. Verdi ofrece un nuevo sentido, donde la voz no es sólo un recurso sonoro ni un discurso oral por oposición a lo escrito, sino que la vocalidad en Verdi se expresa por un “discurso” que comprende tanto lo oral como lo escrito pero que se traduce en una forma de pensamiento que supera la dualidad del signo lingüístico en cuanto a significado/significante.

Verdi no intenta una vocalidad a través de la invocación de la palabra ni busca nuevas formas de vocalidad en efectos sonoros, sino que evoca un “pre-lenguaje” que implica no lo que el lenguaje hace de las palabras sino lo que las palabras y la forma hacen del lenguaje. La voz como referente y espejo de un pensamiento, de un mundo interior complejo y lleno de contradicciones, un lenguaje natural, sin artificios ni falsas fachadas.

Y fue justamente éste el punto de partida de Verdi para componer *Macbeth*, una escritura musical que obedecía, para él, a una crisis vocal, donde el belcanto se había convertido para los cantantes de la época en un refugio, un espacio mítico donde se reivindica la mediocridad de lo que podía emanar la voz y una energía a través del lenguaje y de la acústica. Pero esta forma de escribir lo llevaría a encontrar, en la ópera, un modo de expresarse a través de la música donde cada aria estaba cargada de una

manera distinta de escuchar el mundo, de una abstracción de la voz, de una vocalidad intentada antes pero nunca antes materializada hasta estos límites.

Como es natural Verdi exigía un tipo de intérprete muy particular, un intérprete que pudiera liberarse de la forma y el motivo para entrar en el fondo del texto, para expresar el verdadero sentido de las palabras escritas y las notas puestas, para manifestar una u otra intención.

Verdi necesitaba cantantes capaces de comprender su pensamiento y por tal razón no permitía que su ópera fuera representada en teatros donde no se contrataban artistas de gran valor; aunque otras obras cayeron irremediabilmente en manos de cantantes inexpertos, esta no sería la suerte de *Macbeth*. De hecho Verdi trabajó incansablemente, hasta el final, para favorecer a los artistas que había escogido (Barberi Ninni, Varesi, Brunacci y Benedetti), perfeccionando cada vez más puntuaciones, variaciones y adaptaciones con el fin de evitar cualquier inexactitud.

“...estábamos ya vestidos y listos, la orquesta en orden, los coros en la escena, cuando Verdi nos hizo señas a mí y a Varesi, nos llamó detrás del escenario: dijo que para darle placer fuéramos con él a la sala del foyer para hacer otra prueba, con el piano, de aquel maldito dúo. “Maestro” digo yo aterrada, “tenemos ya el vestuario escocés: ¿cómo hacemos?” - “Se ponen una capa”, El barítono Varesi, cansado por la singular petición, intentó levantar un poco la voz diciendo “¡Pero hemos ensayado por ciento cincuenta veces, por Dios!” - “No dirás así dentro de media hora: serán ciento cincuenta y una”...” (Conati, 2000: 25-26)

Muchas son las anécdotas que nacen del descontento de Verdi en los ensayos de sus obras, este testimonio de la cantante Barbieri Ninni³ acerca de Giuseppe Verdi en los ensayos de *Macbeth* en Florencia puede dar cuenta de ello:

“Una singularidad de Verdi durante los ensayos era la de no decir casi nunca una palabra: esto no significaba que el maestro estuviera contento: al contrario. Una vez terminado el aparte, le hacía una seña a Romani (...); y a la señal de Verdi, Romani se le acercaba, iban al fondo del teatro, con el cuaderno bajo los ojos el autor señalaba con el dedo los puntos donde la ejecución no era aquella que él quería. “Dime tu qué debo hacer” replicaba pacientemente Romani. Pero Verdi rara vez explicaba ese bendito cómo. Se ayudaba con gestos, con grandes recorridos en el libro, disminuyendo con la mano o

³ Barbieri Ninni. Soprano dramática de gran agilidad a su tiempo a pesar de su poca belleza física “pequeña y gruesa, mal conformada, con una cabeza dos veces más grande de lo normal, tenía un rostro que servía para todo menos para simpatizar” (G.Gabardi “Gazetta Musicale di Milano. Roma, 1954) . Aparte tomado de (Conati, 2000).

reforzando los tiempos, y después, como si hubiera habido, entre los dos, una larga y persuasiva explicación, Verdi volvía atrás diciendo: “¡Ahora entendiste: así!” (Conati, 2000: 24)

Varesi, muchacho de treinta años con grandes dotes como cantante e intérprete, era el único barítono que lograba la confianza necesaria por parte de Verdi para interpretar Macbeth; al respecto escribe Verdi:

“Varesi es el único artista actual en Italia que puede hacer la parte que pienso, sea por su manera de cantar, sea por su sentimiento y también por su figura. Todos los otros artistas, incluso mejores que él, no podrían hacer esa parte como yo quisiera, sin quitar mérito a Ferri que tiene una figura más bella, una voz más bella, y si quieres también mejor cantante, no produciría ciertamente en esa parte el efecto que lograría Varesi...” (Cesari, Luzio, 1943: 25)

Verdi recomendaba, una y otra vez, a sus cantantes estudiar bien las posiciones y las palabras diciendo a la soprano: “*Ho più piacere che servi meglio il poeta del maestro*”. (Porter, 1984: 28-30). Si tomamos la partitura, el dueto Macbeth-Banco, está lleno de una serie de didascalias que obligan a los intérpretes a manejar el sonido articuladamente con la intención del personaje, en busca de una sonoridad específica pedida por el autor desde la composición misma. Así encontramos que Macbeth debe decir su texto “*fra sé, sottovoce quasi con ispavento*”⁴, después “*con esclamazione*”⁵, luego “*cupò*”⁶ y finalmente “*a voce aperta*”⁷.

Y que Banco debe responder: “*Fra se, sottovoce e staccato*”⁸. En el andante sostenido se pasa del *pp* al *p*, después del *p* al *f* y el compositor advierte una vez más “*con voce piena*”⁹ “*con slancio e stentato*”¹⁰ para escribir más tarde *f, pp, mf, pp*¹¹, “*morendo*”¹² y después *ff*. Una respuesta llena de expresiones y difícil de ejecutar.

Encontrándonos luego con el dueto entre Macbeth y Lady, podemos ver como Verdi tenía no sólo una idea clara de la intención de sus persona-

⁴ “Para sí mismo, voz baja, casi con miedo”

⁵ “Con exclamación”

⁶ “Oscuro”

⁷ “Voz abierta”

⁸ “Para sí, en voz baja, Staccato”

⁹ “Con voz llena”

¹⁰ “Con decisión y esfuerzo”

¹¹ Para la anotación de la intensidad se usan una cantidad de signos o indicaciones dinámicas. Para indicar una intensidad precisa se usan algunas letras, en fuente cursiva, escritas generalmente bajo la línea según el siguiente esquema:

<i>fff</i> : più che fortissimo	<i>ppp</i> : più che pianissimo	<i>ff</i> : fortissimo	<i>pp</i> : pianissimo
<i>f</i> : forte	<i>p</i> : piano	<i>mf</i> : mezzo forte	<i>mp</i> : mezzo piano

¹² “Muriendo”

jes, de los intérpretes con sus dificultades y aciertos, sino además de cuál debía ser la sonoridad que permitiera lograr la atmósfera “teatral” que deseaba; al respecto escribió:

“En el dueto grande los primeros versos del recitativo deben ser dichos sin importancia cuando da la orden al servidor. Pero después queda solo. Poco a poco se transporta y le parece verse un puñal entre las manos, que le indica el camino para matar a Duncan. Este bellissimo punto, dramático y poético, lo tienes que cuidar mucho! Ten en cuenta que es de noche: todos duermen; todo este dueto podrá ser dicho en voz baja, pero con voz oscura para infundir terror. Macbeth solo (como en un momento de transporte) dirá algunas frases con voz fuerte y desplegada; pero todo esto lo encontrarás explicado en el guión. Para que tú entiendas bien mis ideas, te digo también que en todo este recitativo y dueto, la instrumentación consiste en los instrumentos de arco con sordinas, en dos fagot, dos cornos y un timbal. Tú ves que la orquesta tocará extremadamente bajo y ustedes deberán cantar también con sordinas. Yo te recomiendo resaltar mucho las ideas poéticas siguientes, que son ciertamente bellas: **Ah! questa mano! ... Non potrebbe l’Oceano queste mani a me lavar! Poi l’altra Vendetta tuonami come angeli d’ira / Udrò di Duncan le sante virtù.** El primer tempo 6/8 del dueto viene más o menos rápido. El segundo 3/8 va andantino mosso. El último tempo va prestissimo, voz baja, y al terminar tendrá que oírse apenas la palabra Lady dicha casi fuera de sí, desvariado. El final primero es claro en sí mismo. Ten cuidado sólo a que después de los primeros textos hay un corte a voces solas, y será necesario que tú y la Barberini estén muy seguros para sostener a los otros. Perdona la conversadera, pronto te mando el resto”¹³ (Rinaldi, 1981: 312).

El Macbeth de Verdi, demuestra un compositor que sabía claramente el efecto que quería producir al público que escucharía su ópera, un sentido dramático que no venía sólo desplegado a través de la escritura musical sino a través de tantas anotaciones como fueran necesarias para que sus cantantes pudieran tener una idea clara de lo que pensaba.

Un ejemplo de lo anterior es la Gran escena:

Macbeth se dirigirá al siervo en tono “*parlante*”, pero cuando él se vaya y comenzando el Allegro de la Gran Escena, todo “*dovrà essere detto dai cantanti sottovoce, e cupa, ad eccezione di alcune frasi, in cui sarà marcato a voce spiegata*”. Y he aquí las expresiones: “*Più piano sia possibile*”, “*morendo*”, “*misterioso*”, “*grave*”, “*a voce spiegata*”. (Partitura de Verdi, 1960: 54-59)

Como se puede notar desde la parte No. 30 de la partitura, el momento en que Lady Macbeth llega a la escena, Verdi intenta nuevamente explicar

¹³ Carta de Giuseppe Verdi a Varesi. 7 enero 1847.

de manera minuciosa el modo como debe interpretarlo, escribe algunas anotaciones explicativas, en el libreto, en torno al uso de la voz con determinados matices, intenciones y velocidades, todo esto con el fin de lograr la sonoridad justa: “*Sempre sottovoce*”¹⁴, “*lamentoso*”¹⁵, “*con voce soffocata*”¹⁶ y “*lento*” (Partitura de Verdi, 1960: 63-69).

Cuando entra nuevamente Macbeth; en el allegro en 6/8, Verdi hace los siguientes apuntes:

“*Sottovoce*”¹⁷, “*a voce aperta*”¹⁸, “*a voce spiegata*”¹⁹, “*sottovoce*”²⁰. Luego en el 3/8, donde se pasa del Andantino con largas pausas y breves, *pp* e *ppp*, apunta: “*voce spiegata*”, “*sottovoce*” y nuevamente “*voce spiegata*” y “*con forza*”²¹, en el momento en el cual Macbeth se mira las manos asustado.

En la misma carta que Verdi escribe a Varesi presenta el tercer acto con un singular sentido teatral y un claro tentativo de lograr que el intérprete de Macbeth pueda tener tan clara la escena como él mismo. Al respecto escribe:

“He aquí el tercer acto, que como verás salió menos fatigoso de lo que creía. La escena representa una caverna en la cual las brujas hacen sus conjuros en un coro; luego tú entras a interrogarlas en un breve recitativo. Luego vienen las apariciones, en donde tú no tienes más que unas pocas palabras; pero, como actor, acompañarás el conjunto con contraescenas. Luego tienes el cantable cuando te presentan los ocho reyes: Al principio es entrecortado para acompañar las apariciones; pero después hay un cantable *sui generis* en el cual debes causar mucho efecto: es inútil que te diga que hay un efecto en las palabras: *Morrai fatal progenie*, luego al final en las palabras *Ah che non hai tu vita!* Este paso puede ser de dos formas: hazlo como te viene mejor y escríbeme cual debo instrumentar”²² (Rinaldi, 1981: 314).

Verdi comprendió el verdadero sentido de su ópera; era en sus ensayos a solas y en sus pruebas de “actuación” privadas donde realmente encontraba la verdadera dimensión pragmática y semántica de lo que escribía, pequeñas frases, entonaciones, intenciones, cambio rítmicos y variaciones entre altura e intensidad, ofrecían cada una un mundo complejo de sensaciones perceptibles por el oyente.

¹⁴ “Voz baja”

¹⁵ “Con lamento”

¹⁶ “Con voz sofocada”

¹⁷ “Voz baja”

¹⁸ “Voz abierta”

¹⁹ Voz desplegada

²⁰ “Voz baja”

²¹ “Con fuerza”

²² Carta de Giuseppe Verdi a Varesi. 7 enero 1847.

La Cabaletta existente solo en la primera versión de Macbeth, es decir en el libreto escrito en 1847, es un claro ejemplo de expresiones no muy técnicas: “saltellante” “stringere” etc... que trataban de dilucidar el complejo, minucioso e intranquilo pensamiento de este compositor:

*“La cabaletta te la recomiendo; obsérvala bien: no tiene la forma común, porque dado lo anterior, una cabaletta con las mismas formas y los mismos ritornelos era trivial. Yo hice otra, que me gustaba cuando la probaba sola, pero cuando la unía a todo lo que la precedía, me parecía intolerable. Esta se acomoda a mi gusto, y espero se acomode también al tuyo. Después de la cadencia hay una frase que deseo casi con salticos y en voz baja, reservando toda la fuerza a la mayor que viene después (...) y aquí se puede apretar un poco”*²³ (Rinaldi, 1981: 314)

Cuando nos encontramos con el acto cuarto, Verdi no detiene su filigrana escénica y se empeña en explicar “a su manera” todos los detalles que puede; desde cómo debe morir un personaje como Macbeth, hasta cómo el intérprete debe estudiar y aprender la parte para poder lograr tener algunas pruebas en la escena de Florencia y así asegurarse un final dramático y fuerte, digno de su ópera:

“Ahora no falta más que la última escena la cual consiste para ti en un adagio quieto, cantable, y en una muerte muy breve: pero no será de esas muertes comunes, dulzonas, etc. Tu entiendes bien que Macbeth no debe morir como mueren Edgardo y similares. En fin estudia las palabras y la escena: yo no busco otra cosa. La escena es bella, las palabras también (...) Ahora he aquí la última pieza que tu harás transcribir por un copista para poderla estudiar, y así tendrás toda la parte: te recomiendo la aprendas bien antes de llegar a Florencia, para poder hacer inmediatamente pruebas en escena. Esta escena final la pongo entre tus manos. Hay un adagio en **re b** que necesitas recamar, cantáble y afectuoso. En el intermedio los versos **La vita! Che importa! E il racconto di un povero idiota: Vento e suono che nulla dinota** te recomiendo decirlos con toda la ironía y todo el desprecio posible (...)” (Rinaldi, 1981: 314)

Todo el empeño de Verdi por oír en la escena todo cuanto imaginaba y escribía ameritaba intérpretes de gran habilidad vocal y actoral. Para el montaje inicialmente viene propuesta Sophie Johanna Loewe, cantante que parecía poder satisfacer las apreciaciones del compositor pero durante las pruebas tuvo algunas dificultades que no permitían altos puntos dramáticos como estaban estipulados en el libreto. Al respecto escribe Piave el 28 de octubre de 1846:

²³ Carta de Giuseppe Verdi a Varesi. 7 enero 1847 .

“La parte de la Loewe sarà la parte più altamente sentita che mai comparisse sulle scene melodrammatiche italiane”²⁴, a esto Verdi responde desilusionado por la pérdida de confianza en esta cantante; denunciando la dificultad y la necesidad de tomar decisiones escribe a Lanari²⁵: “...Io non ci penso! Sarà quel che sarà! Sono assuefatto a queste contrarietà che non mi sorprendono più”²⁶ (Rinaldi, 1981) y finalmente el director comunica a Piave el 2 de noviembre 1846:

“Tienen alguna duda que la Loewe no esté en grado de ejecutar esta ópera, como habrás escuchado del señor Giuseppe Berti; pero en el momento que esto ocurra, yo tengo la Barbieri para poner a disposición de Verdi, a la cual quedan maravillosamente también las partes para la Loewe...” (Cesari, Luzio, 1943: 445)

Cuando la cantante Barbieri Nini entra a remplazar a Loewe y pide le sean entregadas sus partes para estudiarlas, Verdi no se hace esperar con sus anotaciones:

“La Barbieri tenga un poco de paciencia; que si le gusta el género, será tratada muy bien” (Rinaldi, 1981: 315)

Para Verdi siempre fue muy claro que la escena del sonambulismo era un momento clave en la ópera de “Macbeth”; al respecto la Barbieri Ninni dice:

“Me acuerdo que eran dos, para Verdi, los puntos culminantes de la ópera: la escena del sonambulismo, y el dueto mio con el barítono. Les dará dificultad crearlo, pero la escena del sonambulismo me significó tres meses de estudio: yo por tres meses, mañana y noche, busqué imitar aquellos que hablaban dormidos, que articulaban palabras (como me decía Verdi) sin casi mover los labios, y dejando inmóviles las otras partes de la cara, incluso los ojos. Fue una cosa para enloquecer” (Conati, 2000: 25)

En esta escena el compositor insertó algunas anotaciones vocales fundamentales para interpretarla como: “Con forza”²⁷ “Con dolore”²⁸, “pp cupo”²⁹, “Sottovoce”³⁰, “stentato”³¹ “morendo”³². (Partitura de Verdi, 1960: 270-271)

²⁴ “La parte de la Loewe será la parte más altamente sentida nunca antes aparecida en las escenas melodramáticas italianas”

²⁵ Empresario del Teatro “la Pergola” de Florencia

²⁶ “...Yo no lo pienso !Será lo que será! Estoy acostumbrado a estas contrariedades que ya no me sorprenden ”

²⁷ “Con fuerza”

²⁸ “Con dolor”

²⁹ “pp Oscuro”

³⁰ “Voz baja”

³¹ “Retardando”

³² “Muriendo”

“Adviertan que los pedazos principales de la ópera son dos: dueto entre Lady y el marido y el sonambulismo: si estas piezas se pierden, la ópera decae: estas piezas no se deben cantar en absoluto, es necesario actuarlas y declamarlas con una voz bien oscura y velada: de otra manera, no se puede lograr el efecto” (Cesari, Luzio, 1943: 62)

Verdi tenía muy claro en sus composiciones cuál voz, cuál interpretación y qué tipo de actor/cantante era necesario para obtener resultados que por lo menos pudieran acercarse a lo que él aspiraba en sus óperas. Por ejemplo para la edición de “Macbeth” en Nápoles, en el año de 1849, había sido elegida, para el personaje de Lady Macbeth, la cantante Tadolini; elección frente a la cual Verdi anota:

“Se le dio a la Tadolini la parte de Lady Macbeth, yo quedo sorprendido como ella haya aceptado hacerla. Ustedes saben cuánta estimación tengo por la Tadolini y ella misma lo sabe; pero, para su interés, creo necesario hacer algunas reflexiones. La Tadolini tiene demasiadas grandes cualidades para interpretar esa parte! Les parecerá tal vez un absurdo!... La Tadolini tiene una figura bella y buena, y yo quisiera una Lady Macbeth fea y mala. La Tadolini canta a la perfección; y yo quisiera que Lady no cantara. La Tadolini tiene una voz estupenda; y yo quisiera una Lady con voz áspera, sofocada, oscura. La voz de la Tadolini tiene algo angelical; la voz de Lady quisiera tuviese algo diabólico. Sometan estas impresiones mías al maestro Mercadante y a la misma Tadolini, ellos más que los otros aprobarán estas ideas mías, después hagan, en su sapiencia, aquello que estimen más conveniente” (Mossa, 2001: 83-86)

Todo lo anterior nos muestra un compositor que se empeñaba en la interpretación de cada personaje, una manera totalmente nueva de concebir dentro de la ópera una teatralidad que marcaría un momento importante del melodrama italiano.

Verdi hizo de sus composiciones “teatro” supo vislumbrar el drama en la música y comunicar con la voz sentidos reales.

“La búsqueda de la verdad dramática traía consigo un encuentro violento entre voces y voces y entre voces e instrumentos. En el primer caso tenemos el unísono vocal; en el segundo el redoblamiento orquestal. Es obvio que el canto vocalizado no concebía ni el unísono voz – orquesta, ni el unísono entre más voces, que es típico de una situación escénica de tensión psicológica, de pelea violenta entre los personajes, y de hecho también de durezas y forzamientos de emisión” (Celletti, 1974: 82)

Y es justamente el “problema” de la voz lo que comienza a ser para Verdi una clara búsqueda, casi obsesiva, de nuevas expresividades; una búsqueda que creó la crisis de la escuela vocal italiana pero que trajo consigo formas claras de emisión, verdaderos actos de habla que permitían evidenciar

personajes teatrales con todas las características dramáticas y técnicas que esto implica.

“Verdi se atiene siempre, rígidamente a aquella que podemos definir como la poética del momento teatral: vale decir que la dinámica psicológica ligada a un determinado momento escénico tiene constantemente el mejor resultado en el ‘momento vocal’ cualquiera este sea” (Celletti, 1974: 85)

Y es aquí donde el teatro hecho ópera se convierte en núcleo dramático, en el cual todos los elementos de la acción están contenidos no sólo en el texto dramaturgico (en este caso “Macbeth” de W. Shakespeare) y en su adaptación musical, sino en cada uno de los momentos que Verdi resalta con meticulosidad. Estas intervenciones, que en lenguaje teatral podríamos ligar a la “acotación”³³, en la ópera de Verdi no sólo denotan una acción física o la descripción de un entorno, sino que describen temperamentos, pensamientos, intenciones y características vocales que producirían curvaturas sonoras ligadas necesariamente a una *línea de pensamiento*. ¡Lástima que para Verdi no fuera satisfactorio lo que ahora podemos admirar!

“(...) declaro que nunca, nunca, nunca nadie ha podido y sabido lograr todos los efectos que yo había imaginados...NADIE!! nunca nunca...ni Cantantes ni Maestros!!...” (Conati, 1997: 383) ©

³³ Las acotaciones escénicas, el *texto espectacular*, son una peculiaridad del texto dramático. Su función es orientar al virtual director de escena sobre los signos fundamentales no explícitos en el diálogo para su eventual puesta en escena. Junto con el diálogo entre los personajes, el texto literario, forma la unidad indisoluble de la obra dramática, como estudia Carmen Bobes (1987).

Bibliografía

Battaglia, Elio (1978) “L’esperto della vocalità”. En: *Nuova rivista musicale italiana* N°12.

Bobes, Carmen (1987) *Semiología de la obra dramática*. Taurus: Madrid.

Cavallini, Ivano (1998) *Il direttore d’Orchestra. Genesi e storia di un’arte*. Venezia: Marsilio.

Celletti, Rodolfo (1974) “Caratteri della vocalità in Verdi”. (*Atti del III Congresso Internazionale di Studi Verdiani, Istituto di Studi Verdiani, 12-17 giugno 1972, Parma*) Milano.

Cesari, Gaetano y Luzio, Alessandro (1943) *I copialettere di Giuseppe Verdi*. Milano: Forni.

Conati, Marcello (1997) “Se l’opera è di getto, l’idea è una, Il pensiero di Verdi sull’interpretazione”. En: *Atti del convegno internazionale. 24 gennaio – 1 febbraio 2001*. Firenze.

Conati, Marcello (2000) *Verdi, interviste e incontri*. Torino: EDT.

Checchi, Eugenio (1887) *Giuseppe Verdi. Il genio e le opere*. Firenze: G. Barbera.

Landini, Giancarlo y Gilardone, Marco (2001) *Dal labbro il canto. Il linguaggio vocale delle opere di Verdi*. Torino: Omega musica.

Partitura de G. Verdi (1960) “Macbeth”, Melodrama in quattro atti di Francesco Piave. Ricordi, (A cura de Mario Parenti).

Rinaldi, Mario (1981) *Il Macbeth di Verdi: un’opera più difficile delle altre*. Firenze: L.S.Olschki.

Rosen y Porter (1894) *Verdi’s Macbeth, a sourcebook*. New York – London: Norton.

Mossa, Carlo Matteo (2001) *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani.

Zumthor, Paul (1990) *Performance, réception, lecture*. Longueil: Le préambule.