

LA MÚSICA, CONTEXTO Y PRETEXTO EN LA HISTORIA

Por el Académico Correspondiente
Ilmo. Sr. D. Augusto Ferrero Costa*

FEDERICO NIETZSCHE¹

Resulta particularmente interesante revelar la faceta oculta o desconocida de los grandes hombres. En el caso de Federico Nietzsche, todos conocemos su desempeño como filósofo, filólogo y literato. En todo caso, sabemos de su vinculación con otras artes, como la música, sólo en relación con temas suyos como *Así habló Zaratustra*, del cual Richard Strauss compuso el poema sinfónico cuyos primeros acordes utilizó de manera magistral el cineasta Stanley Kubrick en la película *2001 Odisea en el espacio*, o por sus libros *El ocaso de los dioses* y *El caso Wagner*, y su amistad inicial con este colosal compositor. Sin embargo, la música misma fue también objeto de su interés. Compuso algunas obras en este arte, que formó parte importante de su existencia vital. Suya es la frase: “Sin música, la vida sería un error”. De ella, decía que lo elevaba a los sentimientos más nobles.

El padre de Nietzsche fue un pastor luterano que improvisaba piezas al piano y que, dentro de su congregación, organizaba y supervisaba presentaciones importantes de obras como, por ejemplo, *El Mesías* de Handel. A pesar de haber perdido a su progenitor cuando tenía cinco años, Nietzsche heredó de él su amor por la música. Su formación inicial corrió a cargo de su madre, quien le enseñó a tocar el piano.

Sus piezas pueden considerarse de una técnica conservadora, con reminiscencias de la música litúrgica y de las obras de Beethoven y Schumann. No pudo

* Ponencia no expuesta oralmente.

¹ Artículo publicado como “Federico Nietzsche: músico” en *El Comercio*. Lima, 20 de abril de 1994.

sustraerse a la influencia del estilo musical-poético de la denominada música del futuro implantada por Liszt y Wagner, quienes determinaron la armonía y la estructura narrativa de sus composiciones.

Nietzsche comenzó a componer a los diez años, a la vez que escribía poemas. Inicialmente, destacó su predilección por Schumann, para después familiarizarse con la música de Wagner. Llegó a compenetrarse con *Tristán e Isolda*, de la cual dijo que nunca había conocido una obra de tan peligrosa fascinación y de tan tierna y terrible inmortalidad. Cuando se entrevistó con Wagner en 1868, el gran músico tenía cincuenta y cinco años y Nietzsche veinticuatro. Éste era siete años menor que Cósima Liszt, entonces conviviente de Wagner. Si bien a la sazón Nietzsche era un experimentado compositor, no era éste el aspecto de su personalidad que le interesaba a Wagner, sino la fuerza intelectual que observó en él y que pensó que podía serle útil para sus fines. Por su parte, a Nietzsche lo atraieron y fascinaron el poder creativo de Wagner y las ideas y pensamiento que inspiraban su música.

Instado por Wagner y bajo su poderosa influencia, Nietzsche escribió *El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música*, obra basada en lecturas de Schopenhauer, que fue recibida más que todo como una justificación a las teorías del músico sajón. Franz Werfel, ilustre literato marido de Alma Mahler, decía que el título del libro estaba equivocado pues, en realidad, se trataba de una nueva música desde el espíritu de la tragedia, tomando como base la discusión de los florentinos del siglo quince que concluyeron que los griegos cantaban las obras al representarlas. He allí el origen remoto de la ópera.

Entre Wagner y Nietzsche hubo una intensa relación de amor y odio. El filósofo terminó recusando al músico en varias obras, pero sin olvidar jamás los gratos ratos vividos juntos. Fue por entonces cuando Nietzsche puso a Bizet contra Wagner diciendo que la música debía mediterraneanizarse. El alejamiento se acentuó más cuando Wagner volvió su mirada a los valores cristianos. Como consecuencia del misticismo del *Parsifal*, los ataques de Nietzsche se acrecentaron. Recordemos que las ideas manifiestamente contrarias a lo religioso de este pensador fueron resumiadas por sus seguidores en una frase que inscribían en las paredes: “Dios ha muerto (firmado) Nietzsche”. Por ello, cuando falleció el filósofo, sus adversarios contestaron con sorna pintando: “Nietzsche ha muerto (firmado) Dios”.

Fuera de estas desavenencias, la adhesión apasionada de Nietzsche fue una experiencia gratificante para Wagner. Viceversa, el influjo del insigne músico fue gravitante en la vida del filósofo. La hermana de éste, Isabel, tuvo mucha intimidad con la familia Wagner, sobre todo con Cósima. Ésta le confiaba a sus hijos cuando viajaba. Tenían un trato íntimo. Se tuteaban, lo que era poco común en la época. Cuenta Isabel que Wagner formuló el deseo de que, a su fallecimiento, su

hijo Sigfrido fuese puesto al cuidado de Nietzsche como tutor. Por su parte, más tarde, el filósofo tuvo obsesión por la esposa de Wagner. Mientras tanto, en el manicomio, Nietzsche se hacía pasar por marido de Cósima Liszt, diciendo que ella lo había dejado allí. Y según él, Bayreuth no habría existido sin Cósima, en lo cual no le faltaba razón.

Cuando Wagner vivió en Triebschen, en las afueras de Lucerna desde cuya villa se goza de una vista esplendorosa del lago, Nietzsche visitó con mucha frecuencia a la nueva pareja y se alojaba en casa de ellos. Estuvo allí el día de Navidad de 1870, cumpleaños de Cósima, a la cual se le ofreció la primera ejecución de la obra de cámara *El idilio de Sigfrido*. Para la ocasión, Wagner le encargó la ejecución a Hans Richter, quien además asumió la parte de la trompeta. Años más tarde, en 1876, le correspondió a este distinguido director estrenar *El anillo de los nibelungos* en la inauguración del teatro de Bayreuth. En la Navidad de 1871, Cósima y Hans Richter tocaron a cuatro manos la obra *Ecos de Año Nuevo*, de Nietzsche, la que Wagner escuchó recostado en el piano. Cuentan que este último se retiró intempestivamente del salón y que alguien lo encontró en el aposento contiguo revolcándose en gran carcajada, pues había reconocido en la pieza musical un pasaje de su obra *El idilio de Sigfrido*. Esta última composición, una de las más hermosas melodías de Wagner al final de la ópera *Sigfrido*.

Nietzsche compuso piezas de piano para dos y cuatro manos, algo de música coral y diecisiete canciones acompañadas al piano. Acostumbraba preparar diferentes versiones de una sola obra. Sobre el tema de Ermanarico, el Rey de los ostrogodos, trazó literatura y música, incluyendo borradores para una ópera. Al tratar este tema, se remontó a la época del heroísmo y grandeza humana de la función de los pueblos germánicos que tanto profundizó Wagner en la Tetralogía.

En 1872, Nietzsche compuso *La meditación de Manfredo*, la cual envió a Hans von Bülow. El gran director de orquesta, ex marido de Cósima Liszt, le respondió en forma devastadora, calificando la pieza de música en broma, como una especie de parodia de la música del futuro. La dura respuesta quitó el entusiasmo al filósofo para seguir componiendo música. Su última pieza, *Himno a la amistad*, fue compuesta en 1874, a pesar de que después la música siguió jugando un papel importante en su vida y crucial en su pensamiento. En 1889, Nietzsche sufrió un colapso en una calle de Turín y poco tiempo después fue declarado loco. Como Wagner, era de Sajonia. Había nacido cerca de Leipzig y murió en la Weimar de Goethe y Schiller en los albores del siglo veinte.

Existe un disco de sus piezas para piano más importantes, las cuales se dejan escuchar perfectamente y producen un sonido agradable al oído. Una parte de la crítica considera que en sus obras se encuentran brillantes y retadoras

ideas sobre la música y su significado. Por otro lado, la revista musical inglesa *Gramophone* saludó la grabación con cierto sarcasmo, al decir que la ineptitud de Nietzsche como compositor causó menos daño que la incursión de Wagner en la filosofía.

BEETHOVEN Y NAPOLEON II²

Resulta curioso preguntarse qué denominador común podría haber entre el genio de la música y el Aguilucho, único hijo matrimonial del emperador de Francia Napoleón I. La respuesta la encontramos en el facultativo que atendió a ambos: Johann Malfatti, conocido también como Giovanni, originario de Lucca, Italia. Dichas personalidades fueron atendidas por el distinguido profesional en Viena, donde fallecieron ambos; el primero a los cincuenta y seis años y el segundo a los veintidós.

Mälzel, inventor del metrónomo y del instrumento musical *Panbarmónico*, —que inspiraron a Beethoven para el segundo movimiento de la octava sinfonía y la Sinfonía de la batalla, respectivamente—, fabricó los audífonos en forma de trompetas que el doctor Malfatti recomendó para mitigar la sordera del compositor. Estos aparatos los hemos visto en películas, en la casa natal del compositor en Bonn y en los departamentos que ocupó en Viena. Con ellos, el ilustre facultativo atenuó algo su penosa dolencia, de la cual se lamentaba al decir que sería uno de los hombres más felices si el demonio no hubiera tomado posesión de sus oídos.

Cuando en 1867 se descubrió la pieza inmortal para piano *Para Elisa* de Beethoven —parece de Chopin—, fue titulada así debido a una errada lectura de la caligrafía del autor. En realidad, la dedicatoria era *Para Teresa*, sobrina del doctor Malfatti, con quien Beethoven tuvo un romance. Teresa era rubia, bella y alegre, además de intelectual y buena pianista. Sus padres eran cultos, refinados y tenían gusto musical. Según se desprende de su correspondencia, aquel ambiente sedujo al compositor. Beethoven decía sentirse muy feliz con ellos, encariñándose hasta con Gignons, el pequeño perro de la familia, que incluso lo acompañó un día a su casa. Cuando la familia de Teresa influyó en ella para que no se casara con Beethoven, el músico rompió su relación con todo el entorno. La ironía final es que Teresa rechazó a Beethoven pero la historia rechazó a Teresa, pues el resultado es que *Para Elisa* nunca será llamada *Para Teresa*, como apunta el pianista Helge Antoni.

² Artículo publicado como "El genio de la música y el Aguilucho" en *El Comercio*. Lima, 6 de diciembre de 2002.

Al final de su vida, cuando Beethoven fue afectado por una pulmonía y se le manifestó, además, una seria cirrosis, acudió a atenderlo como médico y amigo el doctor Malfatti. Conocedor de la inclinación predominante de su paciente por las bebidas con alto contenido alcohólico, recomendó que tomara una raspadilla de fruta con licor una vez al día y que se le frotrara el abdomen con agua helada. Otro médico que lo atendía confesó que el tratamiento produjo excelentes resultados por unos días. El compositor se sintió tan refrescado ingiriendo el alcohol helado, que en la primera noche durmió tranquilo y comenzó a respirar profundamente. Empero, comenzó a abusar de la prescripción, lo que le originó una violenta alza de la presión arterial, a pesar de que el facultativo lo había prevenido del daño que le causaría su exceso.

Beethoven falleció el 26 de marzo de 1827. Fue enterrado en el campo-santo de Whäring y más tarde trasladado al cementerio central de Viena. Una de sus últimas palabras las pronunció en latín: “Plaudite, amici, comoedia finita est”. Curiosamente, el primer gran Emperador del mundo se despidió de la vida con las mismas palabras. En *Vida de los doce césares*, Suetonio narra que César Augusto expresó: “¿Os parece que he representado bien la comedia de la vida?” Y que en griego, añadió: “Si estáis contentos batid las manos y aplaudirme”. La parte más irónica de estas palabras ha quedado inmortalizada en lo expresado por Canio al morir al final de la ópera *Pagliacci* de Leoncavallo: “La comedia e finita”. Esta expresiones vinculando el tránsito vital y la muerte con el teatro, y más precisamente con la comedia, las encontramos también en Shakespeare, cuando Macbeth revela que “la vida no es más que una sombra que pasa, un pobre cómico que se pavonea y agita una hora sobre la escena, y después no se le oye más... Un cuento narrado por un idiota con gran aparato y que nada significa”.

A su vez, el doctor Malfatti atendió pocos años después al enfermizo Napoleón II, recluido en Schönbrunn. Tenemos un reporte auténtico de su salud, autógrafo y firmado, en alemán, dos años antes de la muerte del rey de Roma —título otorgado por su padre—, en el que dicho médico detalla su estado, diagnosticando hepatitis, colon fácilmente irritable y problemas en las vías respiratorias y los bronquios. A su vez, contamos con el original de una prescripción de la época que recomienda que el paciente tome, con el desayuno y el almuerzo, leche humana de una madre de su misma edad. El doctor Malfatti fue nombrado médico de François Charles Joseph, duque de Reichstadt —título sustitutorio dado por su abuelo materno—, cuando su salud empezó a causar ansiedad en mayo de 1830 y lo atendió hasta su muerte, ocurrida el 22 de julio de 1832. Había nacido en París el 20 de marzo de 1811, siendo recibido con gran alegría por su padre y tratado siempre fríamente por su madre, a pesar del afecto que él le demostraba. En la práctica, olvidó la causa que representaba y llegó a formar parte del ejército austriaco con el grado de teniente coronel. La tristeza que lo envolvió se resume en las palabras que pronunció antes de morir: “Mi vida ha sido un gran paréntesis; se abre con mi nacimiento y se cierra con mi muerte. La comedia e finita”.

A pesar de haber sido conquistada por Napoleón I, Austria conserva signos bonapartistas como las placas recordatorias dónde estuvo alojado el Emperador. Los más representativos lo constituyen las águilas imperiales que coronan los obeliscos de la entrada del palacio de Schönbrunn, además del culto a su hijo Napoleón II que se aprecia con la visita a la habitación donde murió en dicho palacio, en sus vísceras que se conservan en un recipiente al igual que las de los emperadores en la cripta de la catedral de san Esteban, y su corazón, conservado en la capilla de la Virgen de Loreto en la iglesia de los Agustinos de Viena. Su cuerpo yace en *Invalides* en París, a un lado de los de su padre.

ENCUENTROS CÉLEBRES: BEETHOVEN, ROSSINI Y WAGNER³

Siempre ha sido motivo de nuestra admiración el comienzo del Evangelio según San Mateo, donde la verdad revelada nos enseña el entroncamiento de la casa de David, familia elegida por Dios para acoger a Jesucristo. De Abraham a el Mesías hay cuarenta y tres generaciones en un período aproximado de dos mil años. Desfilan los nombres históricos de Isaac, Jacob, David y Salomón. Todos padres e hijos. Imaginémonos la tradición oral entre ellos: un sino histórico, una concepción religiosa, un comportamiento, una forma de ser.

Con un número igual de testimonios orales en el tiempo llegaríamos a tener una versión directa sobre Jesucristo, sin necesidad de escritura. Por medio de ésta se requiere sólo un relato contemporáneo del personaje histórico para que dé fe de él. Así se teje la historia.

Resulta sorprendente cómo un autor de un siglo puede narrar un acontecimiento de mediados del siglo anterior, en el cual uno de los actores expone un hecho de principios de la misma centuria. Se trata del caso de Edmond Michotte, un rico compositor y pianista belga, quien en 1906 recopiló las notas que había tomado en 1860, cuando gestionó y acompañó a Wagner a su histórica entrevista con Rossini y la describió en su totalidad.

El relato es *quasi-verbatim*, sobre todo en lo que a Rossini se refiere, pues éste estaba acostumbrado a hablar francés, incluyendo la jerga. Como a Wagner esta lengua no le era familiar, se multiplicaba en circunloquios para expresarse con precisión, lo que hizo que el autor resumiera lo que dijo en un lenguaje más literario.

³ Artículo publicado en *El Comercio*. Lima, 30 de junio de 1993, y en *Lundero*, suplemento de *La Industria*. Chiclayo, 29 de agosto de 1993.

En esa época Wagner tenía treinta y seis años. Estaba en París con la esperanza de representar su ópera *Tannhäuser*, que logró estrenar al año siguiente, con el conocido fracaso que causaron los socios del Jockey Club al llegar tarde como tenían costumbre y protestar por la falta de ballet, que ya se había presentado en el primer acto. Michotte frecuentaba la casa del músico teutón, en la cual se realizaban veladas musicales los días miércoles. Destacaban en ellas Hans von Bülow por las obras que ejecutaba al piano, con las que impresionaba a los oyentes por la lectura que hacía de reojo de las páginas polifónicas de las partituras, lo cual resulta complejo.

Por ese entonces, el autor de *El barbero de Sevilla* vivía retirado en París. Frisaba a la sazón los sesenta y ocho años de edad y gozaba del respeto de toda la sociedad y el mundo intelectual, siendo venerado como un dios.

Michotte arregló una entrevista entre los dos colosos. Ambos fueron a visitar a Rossini a su casa, quien recibió a Wagner con mucha hospitalidad y simpatía. El gigante de Pesaro comenzó contando su relación con Weber, quien había sido *Kapellmeister* en Dresden muchos años antes que Wagner. Le comentó acerca de la gran impresión que le causó cuando lo vio en París camino a Londres, advirtiéndole en su rostro y su fatiga que la muerte se le avecinaba, la cual se produjo poco tiempo después en esta última ciudad. Curiosamente, Wagner había obtenido la repatriación de sus restos en 1844. Además, para la ocasión, compuso una endecha y una pieza para ochenta instrumentos de viento y veinte tambores, sobre la base de motivos de la ópera *Euryanthe* de Weber, y pronunció una apasionada oración fúnebre en el cementerio de Dresden.

Rossini se refirió también a Mendelssohn. Ponderó, sobre todo, su extraordinaria capacidad para interpretar a Bach. Ambos se remiten al satanizado Salieri, del cual corría el rumor de que había envenenado a Mozart, tema de inspiración de la película *Amadeus*. Rossini reseña que, incluso, un día se sorprendió a sí mismo diciéndole a Salieri que era una suerte para Beethoven que, por un instinto de autopreservación, evitara estar con él en las comidas, porque muy bien podría mandarlo al otro mundo como lo hizo con Mozart. Salieri replicó que acaso tenía él aire de envenenador, a lo que Rossini le respondió que no, que lo que tenía era el aspecto de un verdadero cobarde. Wagner interrumpió la narración de Rossini para decir que el rumor que acusaba a Salieri de haber asesinado a Mozart era corriente en Viena también en su tiempo. Rossini se refiere a Salieri como un pobre diablo, aunque otra vez reconoció que todas sus óperas tenían partes excelentes. Debemos tener presente que Salieri estudió con Gluck, y que cuando estrenó su ópera *Les Danaïdes* se pensó que la había compuesto en colaboración con él. Cuentan que después de la duodécima representación de esta obra, Gluck emitió una declaración pública en el sentido que había sido compuesta íntegramente por Salieri.

En 1822 Salieri acercó a Rossini al poeta italiano Giuseppe Carpani, quien después de mucha persistencia le consiguió una cita con Beethoven. En la entrevista con Wagner más de treinta y cinco años después, Rossini detalla su encuentro con el más célebre de los autores germanos. Cuenta que llegado el día, tuvo dificultad de contener su emoción con Beethoven, y que cuando se abrió la puerta del departamento donde vivía se encontró en una especie de casuca, sucia y con un desorden aterrador. Nos dice que su fisonomía era la de sus retratos, pero lo que resultaba indefinible era su tristeza repartida en todas sus facciones, enseñando debajo de sus pesadas cejas, como de las profundidades de las cavernas, unos ojos que, pequeños, parecían traspasarlo a uno, y que la voz era suave y ligeramente empañada.

Relata Rossini que Beethoven lo felicitó vivamente por *El barbero de Sevilla*, la cual calificó de excelente ópera bufa y que la había leído con placer. Agregó que le había encantado y enfatizó que debía ser tocada mientras exista la ópera italiana. Le recomendó no intentar nada distinto a este género, pues ello significaría forzar su destino. Ante la advertencia de Carpani de que Rossini había hecho ópera sería, Beethoven advirtió que ella no era propia para los italianos, pues éstos no podían lidiar con el verdadero drama por no tener ciencia musical. Se preguntó, además, ¿cómo podían adquirir ésta en Italia? Wagner le dijo a Rossini que, felizmente, no le había hecho caso al consejo de Beethoven, haciendo alusión, probablemente, a su *Stabat Mater*, que ya había compuesto.

Cuando vio a Rossini, Beethoven tenía cincuenta y un años y una sorde-
ra avanzada. Para hacer posible la entrevista Carpani escribía las palabras en alemán y traducía las respuestas. Señala Rossini que al final de esta le expresó a Beethoven toda la admiración que sentía por su genio y toda su gratitud por haberle permitido la oportunidad de decírselo, a lo cual Beethoven manifestó: “Oh, un infeliz”. Lo acompañó hacia la puerta y le dijo: “Sobre todo, haga muchos barberos”.

Puntualiza Rossini que esa misma noche fue a una comida de gala y que se sintió atribulado por el contraste de la consideración que le guardaba a él la sociedad vienesa y la conducta de esta aristocracia hacia el mayor genio de la época, que necesitaba tan poco y era abandonado a este infortunio. Sugirió una suscripción para asegurarle un ingreso lo suficientemente amplio con el fin de colocarlo encima de sus necesidades por el resto de su vida, propuesta que no ganó la aprobación de persona alguna. Mas, aquí lo paradójico: después de la comida se tocaba un concierto y en el programa figuraba uno de los últimos tríos publicados de Beethoven, que fue un éxito estupendo. Rossini manifiesta que escuchándolo en toda su magnificencia, pensaba con tristeza que quizás en ese momento el gran hombre estaba completando, en la soledad de la casucha en la cual vivía, algún trabajo de alta inspiración destinado a deleitar, con bellezas sublimes, a esa misma aristocracia de la cual era excluido y que no estaba del todo advertida de la miseria del hombre que le proporcionaba todos sus placeres.

Abandonada la idea de obtener una renta para Beethoven, Rossini quiso obtener fondos para conseguirle un lugar donde vivir; empero, no obstante lograr algunos, incluso su propia contribución, el resultado fue mediocre. Dejó la idea, desanimado porque todos le respondían que él no conocía bien a Beethoven, y que al día siguiente de convertirse en dueño de una casa, la vendería. Le decían que nunca sabría adaptarse a un domicilio fijo, pues siente la necesidad de cambiar de vivienda cada seis meses, así como a su sirviente cada seis semanas.

Wagner le habló a Rossini de la necesidad de revolucionar la música. Le criticó esos septetos en los cuales aparecen todos los caracteres del drama formando una línea en el escenario, ante lo cual Rossini asintió, y le dijo que en Italia la llamaban la *hilera de alcachofas* y que parecía una fila de porteros cantando para recibir una propina.

Rossini reconoció que, de todas las artes, la música era la más expuesta a transformaciones ilimitadas, en razón de su esencia ideal. No obstante, expresó sus serias dudas de que los cantantes y el público aceptasen cambios que destruyeran todo el pasado.

Wagner alabó la sublimidad melódica de Rossini, expresando que al acentuar las palabras con el sostén de las brazadas respirantes de los violonchelos en el aria “Sois immobile” de *Guillermo Tell*, lograba la verdadera libertad de la línea cantada, alcanzando las más altas cimas de la expresión lírica. Lo felicitó mucho por el desolado coro de las sombras de *Moisés*, al cual calificó de admirable fresco. Ante el agradecimiento de Rossini de que estaba salvando sus restos, Wagner le replicó que era un crimen que hubiera dejado la pluma a los treinta y siete años, pues ni él mismo tenía idea de lo que hubiera podido extraer de su privilegiado cerebro. Michotte nos dice que ese abandono repentino era un fenómeno que atraía enormemente la curiosidad de Wagner, y que tenía un interés especial en analizarlo. Por su parte, si bien Rossini no conocía mucho de la música de Wagner, expresó gran fe en él. Michotte narra cómo, en una ocasión, Rossini le dijo a un crítico de Wagner que no hablara en vano, pues Wagner estaba premunido de facultades de primera clase.

Ante la pregunta sobre la causa de la opacidad del arte del canto, Rossini expresó que se debía a la desaparición de los castrados, a quienes atribuyó, además, la condición de incomparables profesores. En otra oportunidad contó que estuvo a un pelo de pertenecer a esa famosa corporación, o —según él— descorporación. Narraba que como su voz destacaba de niño, un hermano de su madre —barbero de oficio— recomendó comprometer su órgano, pues, pobres como eran aseguraría una renta para todos, pero que su madre no lo consintió a precio alguno. Y cuando le preguntaron qué pensaba él, contestó que le daba lo mismo dado que no había dejado descendencia.

Este recuento evoca todo un siglo de vida musical, narrando dos entrevistas en una, pues la ocasión de la visita de Wagner le permitió a Rossini relatar su histórico encuentro con Beethoven. Lo que no supo el maestro de Pesaro es que el sajón que estaba frente a él llegaría a ser tan grande como el genio de Bonn.

CENTENARIO DE VERDI⁴

La muerte de Giuseppe Verdi se produjo el 27 de enero de 1901, luego de ochenta y siete años de existencia. Ocurrió en Milán, en el Grand Hotelet de Milan, en el cual se aprecia la cámara donde falleció, acompañada de una sala, asignadas con los números 105 y 106. Ambas pueden visitarse y ocuparse por turistas. El albergue queda en Via Manzoni; llamada así en memoria del autor de *I Promessi Sposi*, a cuyo fallecimiento escribió Verdi su célebre *Réquiem*. Hasta hace algunos años se encontraba en el gran salón el piano en que el maestro tocó sus últimas notas.

En los días que el genial compositor estuvo agonizando, los aurigas de los carruajes tirados por caballos ponían en las ruedas y en los cascotes de los animales el material de tela necesario para que fuera mínimo el ruido, en señal de verdadero respeto a quien se había constituido en el símbolo de Italia. En su Villa Sant'Agata, cerca de Busseto, han reproducido su habitación mortuoria, con sábanas y almohadas del hotel mencionado. Fue enterrado en absoluta intimidad en el Cementerio Monumental de Milán, camposanto que compite con el Cementerio de Staglieno de Génova por la belleza de sus estatuas y tumbas. Allí están sepultados Manzoni y Toscanini. Como curiosidad, debemos recomendar no dejar de ver el mausoleo de la familia Campari, en el cual se ha reflejado en forma escultórica la Última Cena, tema tan venerado en Milán por el fresco de Leonardo.

Se preparó un gran funeral. Empero, al conocerse la voluntad de Verdi, ésta fue respetada. El cortejo fúnebre, sencillo por solicitud del extinto, partió al alba hacia. En él algunos asistentes no pudieron dejar de entonar el coro de los hebreos de *Nabucco*, la tercera de sus óperas, que lo catapultó a la fama. Fue inhumado provisionalmente junto a su esposa Giuseppina Strepponi, quien había muerto tres años antes. Un mes después ambos ataúdes fueron trasladados, organizándose exequias públicas. El gran músico parmesano Arturo Toscanini, que había tocado el violoncelo en el estreno de *Otello*, condujo un coro de ochocientos voces con la misma partitura del coro citado. Desde allí una caravana en la que participó toda la ciudad —trescientas mil personas— junto con autoridades nacionales, acom-

⁴ Artículo publicado como "Verdi" en *El Comercio*. Lima, 21 de mayo de 1984 y en *Lundero*, suplemento de *La Industria*. Chiclayo-Trujillo, 27 de octubre de 1985 y como "Réquiem por Verdi" en *El Comercio*. Lima, 6 de junio de 2001.

pañó los restos del maestro a su sepultura en el asilo de ancianos para músicos indigentes que el compositor había mandado construir, situada en la plaza Michelangelo Buonarroti, en la periferia de Milán. Las notas del aria inmortal *Va, pensiero, sull'ali dorate* cantada por el pueblo hebreo sometido a trabajos forzados a orillas del Éufrates, que hacía volar su pensamiento a la patria perdida en un lamento nostálgico del río Jordan y el monte Sión, que en la Italia disgregada actuó como un llamado libertario y de unificación, acompañaron a Verdi en la ruta a su última morada. Esa misma noche, después de *L'elisir d'amore*, Toscanini dirigió nuevamente en la Scala el coro de *Nabucco*.

Verdi compuso veintiocho óperas, desde *Oberto, conte di san Bonifacio*, a los veintitrés años, hasta *Falstaff*, a los setenta y nueve. Al margen de esta amplia producción operática, ampliamente conocida, hay que destacar las construcciones arquitectónicas que mandó edificar, que financió íntegramente. Una es la casa para los músicos citada, que poéticamente Verdi bautizó como Casa de Reposo para los Músicos, llamada también Casa Verdi, y de la cual dijo una vez que era su obra más importante. La hizo con el propósito de albergar a los músicos retirados sin capacidad económica para mantenerse. Hoy, después de un siglo, residen allí alrededor de cien de ellos; los cuales, a pesar de su condición, siguen enseñando, y la música reina en los diversos ambientes. Cuando uno la visita y pregunta por la identidad de los huéspedes, nos parece escuchar el eco de las ovaciones recibidas por muchos de ellos en tantas actuaciones. En una visita nos enteramos de que estaban alojados allí el conocido violinista Poltroniere y la ilustre cantante Elena Nicolai. Ésta acompañó a María Callas en *La Gioconda* de Ponchielli, en su debut en Italia que la hizo famosa, en 1947, nada menos que en la Arena de Verona, bajo la dirección de Tullio Serafin. Fuimos informados por el guardián del asilo de que los huéspedes se reúnen frecuentemente, algunos insignes como los mencionados, con el fin de tocar sus instrumentos o unir sus voces en recitales para ellos mismos. Pensamos en el inconmensurable valor que significaba mantener vigente el espíritu en el ocaso de la vida, rindiendo culto a la más excelsa de las artes: la música. Toscanini hizo contribuciones personales a la Casa Verdi y obtuvo colaboraciones de otras personas. Su hija Wanda, casada con Vladimir Horowitz, dejó también un legado para dicha institución.

Esta casa fue construida por Camillo Boito, hermano de Arrigo, el libretista de *Otello* y *Falstaff*, las dos últimas óperas de Verdi. El maestro gastó en ella el equivalente a cuarenta millones de dólares de hoy. Además, le destinó una cantidad en efectivo equivalente en su testamento, con lo cual la Casa de Reposo resultó el mayor beneficiario en éste. Ello nos da una idea de la gran fortuna amasada por Verdi como consecuencia de los honorarios y royalties recibidos. Era el mayor contribuyente de su provincia y manejaba personalmente sus negocios con la misma minuciosidad con la que componía sus óperas. Allí se puede ver, en la capilla, su tumba junto a la de su esposa. Se ha abierto un museo con objetos suyos, entre

los cuales destaca su gran piano Erard que tenía en su apartamento del Palazzo Doria en Génova y que por muchos años estuvo en el hotel donde murió. Igualmente, es importante apreciar en el lugar la pequeña espineta, que su padre le regaló cuando tenía siete años, la cual ha sido trasladada del Museo de la Scala.

Otra obra arquitectónica, anterior en el tiempo, es el Hospital de Vidalenzo, hoy Ospedale Giuseppe Verdi, a escasos kilómetros de Villa Sant'Agata, con lo que evitó el largo viaje de los pacientes a Piacenza. También hay que destacar el pequeño Teatro Municipal de Busseto, que se construyó con una donación del maestro. Tiene apenas lugar para cuatrocientos espectadores. Para la celebración del centenario del nacimiento de Verdi, Toscanini dirigió en él *La traviata* y *Falstaff*; las dos óperas verdianas más apropiadas para escenarios pequeños, en un ambiente, por lo demás, soñado por el autor para éstas. Volvió a dirigir las mismas obras doce años más tarde al conmemorarse los veinticinco años de la muerte del compositor, cuando ya el recinto se llamaba Teatro Verdi.

Verdi construyó también tres granjas, con el fin de dar trabajo a unas doscientas personas en tiempos difíciles, para impedir que emigrasen del pueblo. En general, hizo muchas obras de caridad. Donó mucho dinero a las escuelas para la educación, y para la alimentación de los pobres. Empero, sin duda, su obra más personal y a la que le puso mayor cariño es la Villa Sant'Agata. En ella se disfruta el entorno de Verdi, como si hubiera estado allí ayer. El retrato de *Loulou*, la perra, cuya tumba está en el jardín; su busto, obra de Vincenzo Gemito; la cueva para depositar la nieve y lograr así los efectos de la refrigeradora moderna durante todo el verano; las cocheras para los carruajes; las viejas sillas blancas de metal en el jardín donde se tomó sus últimas fotografías; todo ello evoca un ambiente señorial y acogedor que propició la creación de sus grandes obras musicales.

Esta casa se encuentra a pocos kilómetros de Busseto, ciudad a la que pertenecía Verdi y donde vivió un tiempo con Giuseppina en el Palazzo Orlandi. En ella puede verse también la casa de su protector Antonio Barezzi, padre de Margarita, su primera esposa. A cinco kilómetros había nacido Verdi, en Le Roncole, donde están aún su casa natal y la iglesia donde fue bautizado.

Giuseppe Verdi y Richard Wagner representan los más altos valores del lenguaje operático en la historia de la música culta. Siendo coetáneos, nunca se conocieron personalmente. El genio alemán vivió sus últimos meses en Venecia, con Listz, padre de su esposa Cósima, en el primer piso del Palcio Vendramin Calergi, hoy casino de invierno. Se dice que Verdi, en quien se nota la influencia del autor germano en sus últimas obras, como *Otello* y *Falstaff*, se sorprendió al ver en una góndola la boina inconfundible del autor de *Parsifal* y *Tristán e Isolda*. Conmovido por encontrar a Wagner en Venecia, el maestro decidió ir a darle el encuentro al palacio donde habitaba. Al llegar hacía pocas horas que Wagner había muer-

to. Era el 13 de febrero de 1883. Tres días después el ataúd fue llevado por una góndola para seguir un peregrinaje en tren. Se le rindió homenaje en todas las ciudades por las que pasaba, hasta llegar a Bayreuth, donde se realizaron las exequias. Su suegro, Listz, no concurrió por encontrarse en Budapest. Curiosamente, éste había compuesto durante su estada en Venecia ese mismo año, una obra para piano, a manera de preludio premonitorio, titulad *La góndola lúgubre*.

Probablemente el frustrado encuentro entre los representantes de las dos grandes culturas es una fábula y no responde a la realidad, pero la grandeza de la escena invita a destacarla.

YOLANDA: LA ÚLTIMA ÓPERA DE TCHAIKOVSKY⁵

Quizá la música de Peter Ilyich Tchaikovsky, nacido el 7 de mayo de 1840 en Votkinsk, Rusia, sea la más popular de todas. Pude ser el compositor de más melodías inmortales. Autor de un romanticismo exacerbado, fue por ello desacreditado por una parte de la crítica. Sus sinfonías, sus conciertos para instrumentos y orquesta, su música de cámara, los ballets inmortales que creó y las óperas exquisitas fruto de su imaginación hicieron de él uno de los más grandes exponentes del arte musical de todos los tiempos. Para ello, nada más propicio para quien escribe que referirse a su última ópera, *Yolanda*, para rendir homenaje a mi madre que tenía dicho nombre. Que sirvan estas líneas para honrarla con cariño y suplir cualquier omisión o deficiencia en la expresión afectiva.

Tchaikovsky fue el segundogénito de seis hijos del segundo matrimonio de su padre con la bella Alexandra d'Assier, de ascendencia francesa, de quien el compositor heredó el desequilibrio psíquico. Al igual que Schumann, el músico estudió Derecho y se licenció a los diecinueve años de edad.

La ayuda económica de su patrona, la dama rusa Nadejda von Meck, a quien nunca llegó a conocer personalmente, coadyuvó a la realización de su genio musical. Este apoyo le fue retirado cuando su mecenas se enteró de su comportamiento social, el cual anteriormente había hecho al artista rechazar a su esposa.

No queremos reproducir —lo cual hacemos usualmente en los programas radiales y en los resúmenes de ellos que a veces publicamos— la historia de la ópera y su argumento, tal como aparecen en la contratapa de los discos o, como en este caso, en el libreto del disco compacto que tenemos. Éste recoge la única gra-

⁵ Artículo publicado en *El Dominical*, suplemento de *El Comercio*. Lima, 6 de mayo de 1990.

bación de esta obra, realizada en 1984 en un concierto en la Salle Pleyel, por la Orquesta de París dirigida por el gran violonchelista Mstislav Rostropovitch, —que se convirtió en un exitoso director de orquesta—, acompañado por su esposa Galina Vichnievskaia en el papel principal. Tampoco hemos querido pormenorizar la vasta y conocida obra sinfónica del autor, ni a su inmortal y bellísima música para ballet. Hemos preferido tocar su aporte a la ópera, género en la cual es popular sólo *Eugene Onegin*, y, sobre todo, tratar sobre la última de ellas por la razón expuesta, y por poseer un documento inédito en original, escrito por Tchaikovsky dos años antes de su muerte, en el que se refiere a dicha obra. El epistolario del artista resulta particularmente interesante si tenemos en cuenta que él mismo destacó también como escritor. En efecto, publicó artículos de crítica musical en periódicos y revistas, que fueron recopilados en un libro en 1898, así como un *Tratado de armonía*. Igualmente, es relevante su numerosísima y enjundiosa correspondencia con su protectora.

Yolanda fue compuesta entre julio y diciembre de 1891, en la segunda casa que adquirió Tchaikovsky —gracias a la ayuda de su bienhechora— en las afueras de Klin, lugar equidistante de Moscú y San Petersburgo. Trata de una princesa ciega a quien su padre le hace creer que es igual a todas las personas. Gracias al amor, ella adquiere la vista. Esta idea del amor redentor es influencia innegable de la obra de Wagner. En efecto, Tchaikovsky estuvo en Bayreuth en 1876 para escuchar la primera presentación completa de *El anillo de los nibelungos*, tetralogía operática que consideró grandilocuente, ampulosa y pesada, y que le causó emoción sólo de vez en cuando. El argumento de *Yolanda* fue tomado de *La hija del rey René* del poeta danés Henrik Hertz, y el libretista fue Modesto Tchaikovsky, hermano del compositor, que ya le había hecho el guión anteriormente para otra ópera. Es una de sus tres óperas con argumento occidental, a diferencia de las siete restantes que versan sobre temas rusos. Refleja hondamente las emociones del autor, quien antes de componerla le dijo a su hermano que escribiría música que haría llorar al público.

La carta que poseemos está escrita en el domicilio mencionado, y tiene el carácter melancólico y las ansias de paz que sus biógrafos valoran en la correspondencia de sus últimos años. Dirigida a una dama, destaca el talento literario de ésta y la forma tan viva y exquisita como ella había descrito su viaje de Berlín a Marienbad; ese lugar cuyo nombre mágico podría pertenecer a la lista de palabras hermosas per se a que se refiere Pablo Neruda en sus memorias, tituladas bellamente *Confieso que he vivido*. Nos hace acordar al hermoso poema *Elegía a Marienbad* escrito por Goethe, para resaltar, cuando era septuagenario, su amor imposible por Ulrika von Levetzow, de diecinueve años, que magistralmente describe Stefan Zweig en su libro *Momentos estelares de la humanidad*. El lugar se encuentra en la República Checa, en el camino de Bayreuth a Praga, y aparece en el mapa con el nombre de Mariánské Lázně. Sus baños termales son famosos en todo Europa. Como Tchai-

kovsky rompió su relación con su valedora en 1890, esta misiva bien puede estar dirigida a su último amor platónico, cuya identidad no hemos podido identificar.

En la carta, el músico celebra la vena descriptiva de la dama, y revela haber sentido un placer estético cuando mencionó a un personaje “con maneras de marqués, pero con su barriga de burgués ensuciada en el ocio”. Señala que íel ballet está terminado en borradorí. Sin duda, se refiere a *Cascanueces*. Se lamenta del esfuerzo y el trabajo. Declara estar poniéndose viejo y promete dejar de escribir muy pronto. Termina manifestando que al día siguiente empezará a escribir la ópera, refiriéndose a *Yolanda*. Así, esta carta es históricamente importante, pues aclara que el ballet y la ópera fueron compuestos separadamente, contra la afirmación de sus biógrafos que dicen que fueron escritos en forma simultánea.

La ópera *Yolanda* fue una de las últimas obras del compositor. Denota cierto optimismo, a pesar de que era entonces patente su depresión y desesperación, su carencia de equilibrio emocional que se pone de manifiesto claramente en su última composición, escrita en los años siguientes: la *Sinfonía N° 6 en si menor, Patética*. Ésta será su testamento musical y artístico. La estrenó nueve días antes de su muerte, ocurrida el 6 de noviembre de 1893. Falleció víctima del cólera, al igual que su madre.

