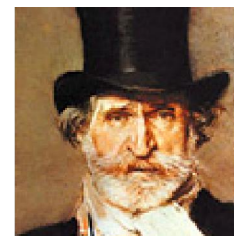
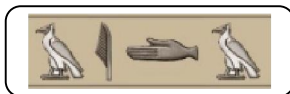


## AIDA: UNA OBRA MAESTRA DE “VALOR PERIODÍSTICO”



*Aida / Aïda / عايدة : Visitante*



Ismail Pasha, Khedive de Egipto fue un hombre de gran cultura formado en Francia. Para aquellos que vieron la famosa película de los años sesenta: Khartoum, con Charlton Heston y Sir Lawrence Olivier, recordarán al Pasha como aquel noble jedive que envió tropas egipcias de apoyo al ejército británico del General Gordon contra el sitio impuesto por el Mahdi en 1885.

Remontándonos a unos 22 años antes del sitio de Khartoum, es decir a 1863, y habiendo pasado 5 años desde el inicio de la construcción del canal de Suez, este noble jedive toma las riendas del Gobierno de su País. Desde los inicios de su virreinato Ismail Pasha quiso llevar a Egipto hacia la modernidad y sofisticación de la Europa que él había conocido y que consideraba su paradigma. Eso, por supuesto, sin perder la identidad soberana de su pueblo.

Entre otras cosas anhelaba que el canal fuese administrado enteramente por el Gobierno egipcio. Sin embargo la deuda contraída durante la construcción de esta gran obra de ingeniería hipotecó al País al punto de hacer fracasar económica y políticamente el gobierno del Pashá quien terminó sus días en el exilio de su Palacio en Constantinopla en 1895 y dejó el canal en manos de los ingleses.

La construcción del canal de Suez se concluyó en 1869 y para tan esperada e importante ocasión el jedive palneó fastuosos festejos que incluían la presencia de grandes dignatarios y miembros de la realeza europea. Es seguro que si la revista HOLA hubiese existido en ese entonces no hubiese pelado la reseña del evento.

Entre los actos conmemorativos programados para la gran inauguración, el jedive ordenó comisionar al ya muy famoso Verdi la composición de una ODA para el canal lo cuál ofendió al compositor replicando al joven virrey que él no se rebajaba a componer piecitas de ocasión.

Posteriormente, siguieron unas muy duras negociaciones con Verdi, a través de otro curioso personaje, el egiptólogo francés Francois Auguste Merriete. Merriete se había establecido en Egipto desde hacía algunos años, a donde había sido enviado por el Louvre para “saquear” reliquias históricas de ese País y así engrosar las colecciones del museo francés. Este académico no sólo abandonó su poco honesta comisión original sino que se recorrió todo Egipto e hizo importantes descubrimientos arqueológicos. Su gran legado al País de adopción fue la fundación del Museo arqueológico del Cairo en donde hoy en día se conservan las reliquias de la tumba de Tutankamon. También Merriete es considerado uno de los fundadores de la egiptología.

Lo cierto es que si la oda al canal no podía darse porque tocaba un punto sensible del maestro italiano (quien desde 1867 no estrenaba una nueva ópera) entonces el plan B sería proponerle la composición de una ópera. En las cartas que escribe Verdi en esos

días de 1869 es obvio el desprecio y rechazo que sentía por la idea de componer una ópera para un “importante personaje” (como el mismo lo llama) de “un lejano País”, pese a la oferta de la enorme suma de 150 mil francos por la comisión.

Sin embargo, es en un momento determinado de estas negociaciones, Merriete le muestra un relato escrito por él mismo sobre una esclava de etíope en la corte de Ramsés II y su amor por un general egipcio. Es allí donde Verdi comienza a cambiar de opinión. Escribe textualmente refiriéndose al drama impreso de Merriete: **“Lo encontré, verdaderamente, de excelente calidad y repliqué que escribiría la música bajo ciertas condiciones”** Las condiciones de las que habla Verdi no sólo incluían la 150.000 francos sino que el compositor retenía los derechos sobre la ópera en todos los Países exceptuando Egipto. Es obvio que para una persona de la fama y fortuna de Verdi estas condiciones no fueron realmente las que lo hicieron acceder a la comisión, sino el interés que encontró en el material de Merriete quien, personalmente, se encargó inmediatamente de supervisar, con meticulosidad y precisión histórica, la confección de toda la escenografía y vestuarios que serían realizados en París.

Antonio Ghilanzoni fue el elegido por Verdi para versificar la prosa de Merriete. Este Ghilanzoni era también un personaje interesante y estrafalario. Había colaborado inicialmente con Verdi en La Forza del Destino y había sido, sucesivamente, barítono, estudiante de medicina, periodista, novelista y dramaturgo. Los textos de las cartas de Verdi a Ghilanzoni, durante los meses que duró la composición de Aida, demuestran lo mucho que se involucró el compositor en el material dramático.

Es común encontrar pasajes de estas cartas en los que Verdi parece sacudir a su libretista del letargo convencionalista y de sus peligrosas tendencias hacia las fórmulas más anacrónicas de la ópera italiana: Verdi le dice, entre otras cosas: ***“Es preciso que huela a Egipto y evitar recursos como huérfana, amarga copa del infortunio, e ideas similares. Debemos hallar una fórmula nueva!!”*** ***“Hacia el final evite los acostumbrados tormentos y expresiones como: desvanezco, muero antes que tú, espérame!! Muerte!! Aún vivo, etc. Quiero algo dulce y vaporoso, un dúo muy breve, un adiós a la vida. Aida debe caer dulcemente en brazos de Radamés, mientras Amneris se arrodilla ante la bóveda y entona su Resquiat in pace”***

En estos escasos ejemplos es obvio que la ansiedad creadora del músico iba mucho más acelerada que la inercia propia de un libretista no muy brillante pero obediente que siempre se inclinaba a permanecer en la zona de lo más tradicional.

Verdi dice también, textualmente, en una de sus cartas:

***“La opinión en cuestiones musicales debe ser liberal y por mi parte soy muy tolerante. Admito a los armonistas, los melodistas...Admito el pasado, el presente y admitiría el futuro si lo conociera y lo creyera bueno. En una palabra, la melodía, la armonía, la declamación, la florida vocalización, los efectos orquestales, el color local (término demasiado usado que con mucha frecuencia cubre la carencia de ideas) son sólo la materia prima de la música. Hágase con esos materiales buena música y los admitiré a todos, cualquiera sea su índole.”***

Entre tantas idas y venidas Aida, obviamente, no estuvo lista para la inauguración del canal en 1869, pero en substitución de esta ópera egipcia se eligió otra ópera de Verdi:

Rigoletto, para ser presentada en el Khedival Opera House de el Cairo. La guerra franco prusiana de 1870 retrasó aún más el estreno de Aida en Egipto. Merriete quedó varado en París sin poder salir con toda la escenografía y el vestuario y no fue sino hasta el 24 de Diciembre de 1871 que se pudo dar el estreno de esta obra maestra del arte lírico.

Es notable el desdén de Verdi hacia el País que le había comisionado Aida ya que ni siquiera quiso viajar a Egipto para su estreno. En principio había pensado en Angelo Marini, uno de los grandes directores de orquesta de la época, para dirigir esta primera representación. Sin embargo, Marini había tenido graves problemas con Verdi debido a que el primero era amante de la gran soprano Teresa Stolz a quien Verdi admiraba con una devoción que posiblemente iba mas allá de aspectos puramente profesionales. Lo cierto es que Marini se fue alejando de Verdi y ya para 1871 era el director por excelencia de los grandes estrenos del archi rival de Verdi: Richard Wagner. De allí que no era de extrañarse el hecho de que rechazara de plano la solicitud de dirigir Aida en El Cairo.

Es importante aclarar, sobre todo para Beatriz que le encanta un chisme, que el supuesto romance entre Verdi y la Stolz es mas que nada una leyenda urbana. Guiseppina Strepponi, la esposa/amante de Verdi, era gran amiga de la Stolz y no hay indicio alguno que delate algún roce entre estas dos mujeres. Muy probablemente la enemistad Verdi/Marini se originó años antes en que Verdi planificaba la composición conjunta, entre varios compositores y músicos italianos de la época, de un Requiem en honor a Rossini. En esa ocasión Marini fue ignorado por el maestro creando una profunda herida difícil de curar.

Sin Marini a la batuta Verdi perdió interés en Egipto y al final el director de esta primera representación fue el famoso bajo profundo y contrabajista y aventurero italiano Giovanni Bottesini. Otro personaje de película, Bottesini, en aquel entonces, era director musical de la ópera italiana de El Cairo, pero años antes había viajado por todo el nuevo mundo siendo director musical de la ópera de La Habana en Cuba, Buenos Aires, Philadelphia y México. De hecho es tan interesante este personaje (quien por cierto también compuso unas cinco óperas) que existe una sociedad Bottesini cuyo web page es: <http://gbottesini.com>

Otra de las razones por las que Verdi no viajó a Egipto para el estreno de Aida fue toda la publicidad previa que se le hizo a esta ópera para celebrar la conclusión de una gran empresa de ingeniería. De esta forma el estreno de Aida en El Cairo tenía mas que nada “valor periodístico” y esto implicaba un canon de juicio completamente inválido para una artista de la integridad de Verdi.

El estreno italiano y europeo de Aida ocurrió en La Scala de Milano seis semanas después de su estreno en Egipto (8 de Febrero 1872) y el papel principal estuvo a cargo de la Stolz. Durante los meses siguientes Verdi fue muy importunado con numerosas invitaciones para asistir a los estrenos de Aida en los diferentes escenarios italianos y europeos. A todas estas invitaciones replicaba diciendo que su presencia en el teatro no mejoraría ni empeoraría la calidad de la obra. En realidad su rechazo a estas invitaciones obedecía al hecho de que no quería ser propaganda supernumeraria, mediante su presencia personal, en beneficio de los empresarios.

En Aida es difícil definir de que manera Verdi crea esa sutil atmósfera egipcia y a veces podría pensarse que tal atmósfera es simplemente una alucinación producto de la asociación de la música con las estatuas monumentales de la escenografía. En realidad los orientalismos no son frecuentes en el hilo musical a excepción de ciertos cromatismos en uno que otro pasaje. Sin embargo la partitura de Aida es completamente diferente a todo lo que Verdi y los compositores italianos de su tiempo y anteriores a él nos tenían acostumbrados hasta ese momento. Quizás esa atmósfera musical tan particular que combina y resalta la escenografía egipcia la crea Verdi a partir de un impresionismo delicado y no por medio de la aplicación deliberada de armonías y melodías exóticas que terminarían creando un estilo impuro semejante al de Bizet en Carmen o Puccini en Turandot.

El tercer acto de Aida es el mejor ejemplo del genio de Verdi en su coqueteo con las tendencias impresionistas que tuvieron su máxima expresión en Francia a principios del siglo XX. El acto abre en la noche egipcia y Verdi representa musicalmente la calidez de los rayos lunares sobre el Nilo por medio de semicorcheas “staccato” para los violines ascendiendo y cayendo a través de cuatro octavas.

Desde mi punto de vista personal Aida es una ópera en dos partes. Los primeros dos actos son monumentales, llenos de pompa y majestuosidad. En ninguna de sus óperas anteriores Verdi había dado rienda suelta a su fervor patriótico con himnos y marchas colosales como lo hace en estos dos primeros actos de Aida. Es interesante notar que 1871 es el año también en que se consolida finalmente la unificación italiana con la anexión del estado romano al resto del Reino de Vittorio Emanuele. Es quizás éste un homenaje de Verdi al sentimiento patriótico del momento histórico.

Todos los ballets, los cuales son, a mi juicio, lo único “barato” de esta ópera, insertos quizás para complacer a un público afrancesado, están entre el primero y segundo acto. Es recién en el tercer acto cuando la ópera se vuelve íntima y los personajes del triángulo Amneris, Radamès y Aida se desarrollan plenamente como seres humanos sutilmente observados y fielmente expresados.

No solo el drama se profundiza en estos dos últimos actos sino también la calidad de la música. Muchos han notado este aparente desbalance diciendo que el drama realmente comienza a partir del tercer acto. Sin embargo el drama de Radamès no es el de un simple triángulo debatiéndose entre el amor por Amneris y el amor de la esclava etíope. El drama de Aida es el triángulo Patria/Radamès/Aida, de allí que los dos primeros actos sean completamente necesarios para apoyar este concepto dramático.

Como guía de lo mejor de Aida, acto por acto, están:

- **Acto 1: Celeste Aida.** Al comienzo del acto inicial, Radamès entona una romanza para proclamar su amor por Aida. Se trata de una página en cuyo recitativo "*se quel guerrier io fossi*" oímos al militar que espera ser designado caudillo de su pueblo en la guerra contra los etíopes. Luego se expresa el enamorado: la gloria que anhela le servirá para coronar a Aida y subirla a "un trono junto al sol". Con estas palabras termina el tenor una difícil aria, que lleva su voz en tres ocasiones al *si bemol* agudo. El hecho de que el último de éstos haya de cantarse *pianissimo* y recién salido a escena con garganta fría, hace de esta romanza una de las más temidas por los tenores. De hecho, el famoso tenor

francés Roberto Alagna fue abucheado en la Scala de Milán luego de su interpretación de esta célebre aria.

- **Acto 1:** *Ritorna vincitor*. Al final del cuadro primero del primer acto, Aida hace suyas las palabras con que los egipcios saludan a Radamés, recién nombrado general del ejército, deseándole la victoria. Ella también quiere el éxito de su amado y supone, al tiempo, la derrota de su padre Amonasro, rey de los etíopes. Amor y deber patrio luchan en el corazón generoso de la angustiada joven, que al final de la página ruega compasión a los dioses ("*numi, pieta*")
- **Acto 2:** "*Nel rivederla, il dubbio atroce in me si desta*". En el cuadro primero del segundo acto, se produce el enfrentamiento entre Aida y Amneris: la princesa egipcia interroga con astucia a la esclava que, involuntariamente, descubre su amor por Radamés. Amneris se revela como su rival y la obliga a acompañarla a la celebración del triunfo. El contraste entre las tesituras de las dos voces (soprano y mezzosoprano), la sutilezas de la orquestación y el empleo de los temas musicales asociados a los dos personajes son elementos manejados por Verdi de modo admirable.
- **Acto 2:** "*Gloria all'egitto*". Escena de enorme espectacularidad que sirve de justificación a colosales montajes. El coro inicial (*gloria all'egitto*) fue adoptado por el jedive que encargó la ópera a Verdi como himno nacional. Es interesante notar incluso la exactitud arqueológica de la marcha triunfal que engalana esta escena y que hoy conocemos como el himno del mundial de football. En esta marcha se sucede la entrada de dos grupos de trompetas naturales, una en un tono una tercera menor mas alta que la otra. Como extraña coincidencia, a principios del siglo XX, con el descubrimiento de la tumba de Tutankamen, se encontraron dos trompetas, una de plata de 28 pulgadas y otra de cobre de 25 pulgadas, que daban tonalidades y timbres contrastantes similares a los de la marcha triunfal.
- **Acto 3:** "*O patria mia*". La inspiración de Verdi y su talento como orquestador y dramaturgo alcanzan en el acto tercero un punto culminante. Casi todo el acto está dominado por Aida, casi omnipresente, lo que plantea a su intérprete un arduo problema: dos espléndidos y largos dúos - con su padre primero y con Radamés después- someten a durísima prueba su capacidad musical y su preparación técnica. Pero además, previamente aún ha de enfrentarse este personaje a una romanza que no figuraba en el estreno de El Cairo y que Verdi escribió para la soprano Teresa Stolz: "*O patria mia*", en la que la joven recuerda su tierra natal, que nunca volverá a ver. Esta aria es por lejos mi favorita de toda la ópera y una de las favoritas de la Callas. En palabras del mismo Verdi a su libretista Antonio Ghilanzoni en relación a esta aria: "***No tengamos consideraciones para con la cantante, ciertamente no se quejará, aunque si la encuentra muy abrumadora, podemos suprimir los dúos que siguen luego.***"
- **Acto 4:** En el último acto, destaca la gran escena de Amneris, sola primero y con Radamés luego, cuyo amor trata de alcanzar en vano: el joven, traidor involuntario a su patria y sin posibilidad de recuperar a Aida sólo desea morir. Sigue el juicio y condena de Radamés, que provocan la ira de Amneris, que

llama a los sacerdotes de Isis "tigres sedientos de sangre" Aida se cierra en un preciosos adiós a la vida: Radamès, enterrado vivo, descubre en la tumba a su amada y ambos unen sus voces en el célebre "*O terra, addio*". Después de o patria mia creo que esta es uno de mis pasajes preferidos de esta gran ópera. Ninguna escena final en ninguna otra ópera de Verdi ha sido tan bien lograda como este hermoso dúo de amor eterno mas allá de la muerte.