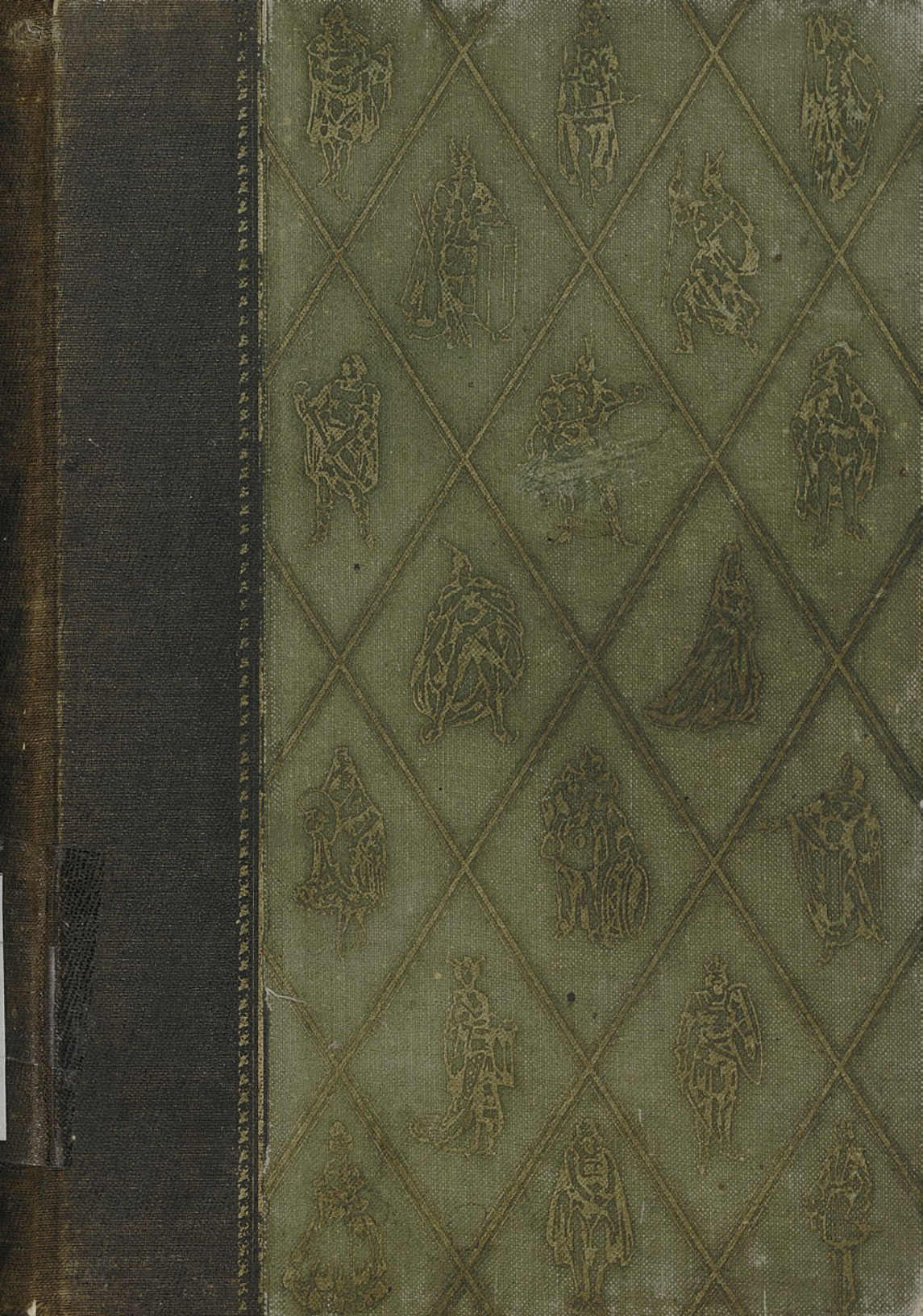


Biblioteca Nacional
1579696

125579

782.13
L697v
1930.
AAN 6168
248967

EL LIBRO VICTROLA DE LA ÓPERA

ARGUMENTOS DE LAS ÓPERAS
CON ILUSTRACIONES Y DESCRIPCIONES
DE LOS DISCOS VICTOR DE ÓPERA

SEGUNDA EDICIÓN

Corregida y Aumentada

NOTA—Si algo de interés se encuentra en este libro, nosotros no podemos olvidar que debemos a los Sres. Oliver Ditson Co., G. Schirmer, Inc., y Fred Rullman, Inc., el permiso para citar o hacer delineaciones tomadas de sus publicaciones registradas. Estas casas han establecido nuevas normas en publicaciones sobre ópera—Schirmer con las partituras y colecciones de romanzas de óperas tituladas "Antología de la Ópera"; Ditson con la "Biblioteca del Músico," obras maestras en literatura musical; y Rullman con una amplia edición de los libretos de las óperas en el repertorio de las compañías del Metropolitano y de Chicago.

Derechos Reservados (1930) por la
RCA VICTOR COMPANY, INC.
(División Victor)
Camden, N. J., E. U. A.

PREFACIO

"EL LIBRO VICTROLA DE LA ÓPERA" tiene como misión principal satisfacer al amante de la ópera que recurre a su máquina parlante como un substituto, o como un complemento, de la ópera. Igualmente esperamos que este libro pueda servir para crear mayor interés por la música de ópera entre todos los aficionados de la música que poseen máquinas parlantes.

Al escribir y revisar esta Segunda Edición hemos tratado de seguir un curso entre los dos extremos de excesiva elaboración y excesiva sencillez. Los detalles históricos que aparecen en este libro son lo más exacto posible, y no hemos omitido esfuerzo para recopilar material interesante.

Bajo el nombre de cada ópera damos la fecha de su estreno, una lista de los personajes principales y, en la mayor parte de los casos, un breve comentario introductorio sobre la ópera. A esto le sigue una descripción del argumento general de la obra, detallando cada uno de los pasajes vocales o instrumentales más importantes que se encuentran grabados en discos.

Aunque hemos hecho todo el esfuerzo necesario para que este libro llegue lo más correcto posible a manos del lector, comprendemos muy bien que puede encontrarse algún error. Sería imposible confeccionar un libro sobre ópera que estuviese completamente libre de errores, y en el curso de preparación de este libro no hemos vacilado en consultar los mejores libros en existencia sobre la ópera. En esa tarea descubrimos que bien pocos eran los libros que no difiriesen entre sí en uno u otro detalle.

El repertorio excepcionalmente vasto de música de ópera que ofrecen los catálogos de Discos Victor Ortofónicos, juntamente con "EL LIBRO VICTROLA DE LA ÓPERA," pueden constituir un entretenimiento interminable y de una variedad enorme.

EL EDITOR.

BREVE HISTORIA DE LA ÓPERA

En los tiempos medioevales, el acompañamiento musical era parte de todas las comedias de misterios y milagros, y lo usaban también los trovadores como un arreglo para sus óperas pastoriles, de las cuales el ejemplo más famoso es "Le Jeu de Robin et de Marion" de Adam de la Halle. Pero la forma de la ópera que se desarrolló en el drama musical de nuestros días, surgió en Florencia a fines del Renacimiento, debido a los esfuerzos de un grupo de nobles florentinos que fueron conocidos como la *Camerata.* La primera obra, titulada "Dafne," de Peri y Rinuccini, apareció en 1594. Caccini contribuyó también con algunos números musicales para esa obra, y en ese mismo año arregló todo el libreto para una partitura propia. Pero como "Dafne" se perdió, en realidad la primera ópera fué "Eurídice," escrita por los mismos autores para las bodas de Enrique IV y María de Médicis en 1600. El principio fundamental sobre el cual se edificó la primera ópera, fué que la música, el desarrollo dramático y la interpretación eran de la misma importancia. Con el surgimiento de la ópera, la música no quedó relegada únicamente a la polifonía de contrapunto de la escuela secular, y esto revela la inmediata popularidad que obtuvo esa nueva forma. A fines del Siglo XVII se establecieron teatros de la ópera en diversos lugares de Francia e Italia. Los centros de actividad en el campo de la ópera se reconcentraron en Viena y Hamburgo, siendo uno de los teatros más antiguos de Alemania el construído en Bayreuth, la pequeña ciudad que más tarde se hiciera famosa por la erección del teatro para las festividades de los dramas musicales de Ricardo Wagner, aunque en aquella época, debido a la guerra de treinta años, hubo poco o casi ningún desarrollo de la ópera en Alemania.

En Italia contribuyeron a la forma de la ópera las tres ciudades donde se habían establecido escuelas musicales definidas en el siglo anterior; y así Roma perfeccionó los coros, mientras que Nápoles desarrolló el *bel canto,* o sea el arte de cantar, y Venecia llevó el lado instrumental de la ópera a su gran desenvolvimiento.

La escuela más importante fué la de Venecia, donde puede muy bien decirse que surgió el primer genio de la ópera, Claudio Monteverdi (1567-1643). Monteverdi nació en Cremona y fué uno de los primeros miembros de la sociedad de *Los Filarmónicos de Bolonia,* la cual realizó notables progresos en el arte musical, y contribuyó en gran proporción al desenvolvimiento del drama lírico con sus dos óperas "Ariana" y "Orfeo." En su ópera "Orfeo" (1607) escribió el primer dúo (hasta ese entonces cada voz cantaba separadamente). En 1634 introdujo los violines en la partitura de su ópera "El Combate de Tancredo y de Clorinda," usando el trémolo para describir la agitación durante la escena del duelo, y el *pizzicato* para representar los golpes de las espadas.

Su discípulo, Francisco Cavalli (1599-1676) perfeccionó el estilo de Monteverdi, agrupando varias voces en dúos, tríos y cuartetos, y dando a los coros un lugar de importancia secundaria. Cavalli introdujo asimismo en la ópera el elemento cómico. Contemporáneos de Cavalli, figuran Giacomo

Carissimi (1604-1674), de Roma, que se distinguió notablemente en oratorio, y en el agrupamiento de efectos corales. Su discípulo, Marco Antonio Cesti (1620-1669), incluyó en la escuela veneciana el estilo del oratorio de Carissimi. Pero ya a esas fechas el público pedía la ópera en la forma implantada por Cavalli, por lo cual Cesti dividió la ópera en dos clases: la ópera seria y la ópera bufa. La ópera bufa debe distinguirse de la ópera cómica, producida más tarde en Francia, en la cual el diálogo es hablado. En la ópera cómica la acción no es necesariamente cómica, como pueden verse ejemplos como "Les Deux Journées," "Carmen," etc. "El Barbero de Sevilla" de Rossini es un ejemplo de ópera bufa.

La ópera seria se presentaba muy elaboradamente, empleándose varias escenas diferentes, sin tenerse en cuenta el efecto dramático, y se intercalaban grandes coros sin ninguna razón dramática. La orquesta era meramente un acompañamiento, trayendo como resultado algunas situaciones dramáticas un tanto absurdas.

La ópera bufa era de un carácter ligero y burlesco. Retuvo una gran parte del efecto dramático, pero frecuentemente se convertía en vulgar y común. El diálogo se sostenía por medio de recitativos, lo cual fué remediado más tarde con la introducción de arias, dúos y coros. En Nápoles se hizo muy popular ese estilo de ópera, que daba a los cantantes mejor oportunidad para exhibir su técnica vocal.

En estas óperas siempre había seis personajes; tres de cada sexo, todos amantes. Constaban de tres actos, cada uno terminando en un aria. El mismo personaje no podía tener dos arias en sucesión, y ninguna de esas arias podía seguirla otra de la misma clase. Las arias principales se empleaban para terminar el primero y segundo actos. El segundo y tercer actos contenían cada uno cuando menos un dúo para el héroe y la heroína, pero no se encontraban tríos ni números concertantes, exceptuando la ópera bufa.

Alejandro Stradella (1645-1681) empleó los métodos de Carissimi en todas sus obras; pero la gran importancia de la Escuela Napolitana se debió a los esfuerzos de Alejandro Scarlatti (1659-1725) que es el eslabón que conecta la severa escuela de contrapunto y la escuela libre del *bel canto*. Con Scarlatti la melodía adquiere mayor fluidez y gracia, y las arias toman la forma definida de recitativo y aria, dándose los recitativos con acompañamiento de orquesta. Scarlatti usó también la forma de obertura, pero invirtió la forma de Lully, de Francia. Los que siguieron los pasos de Scarlatti fueron: Nicolás Porpora (1686-1766) ; Francisco Durante (1684-1755), que tuvo varios ilustres pupilos, incluyendo entre ellos Nicolás Logroscino (1700-1763), el inventor de lo que se llamó el concertante final. Nicolás Piccini (1728-1800) desenvolvió aún más esa nueva forma; este compositor es la figura saliente de la ópera italiana durante el período de Glück en París.

En Nápoles surgió Juan B. Pergolesi (1710-1736), que escribió una obra notable "La Serva Padrona"; Nicolás Jommelli (1714-1774), llamado el Glück italiano; Baltasar Galuppi (1706-1785), llamado el "padre de la ópera bufa." En esa época el exponente más distinguido de la ópera seria lo fué Juan Bautista Bononcini (1660-1750).

El primer compositor alemán notable en la música es Jorge Federico Händel. Sus primeras óperas fueron escritas para Hamburgo, pero en el año de 1706 se fué a Italia,

donde se compenetró del estilo de la escuela italiana. Händel escribió cuarenta y dos óperas, pero a pesar de sus múltiples bellezas, ya hace muchos años que desaparecieron de la escena. Händel vivió de 1685 a 1759.

La primera ópera francesa se presentó en 1659, y fué la obra de Pedro Perrin (1620-1675), mas la escuela francesa no quedó establecida sino hasta el surgimiento de Juan Bautista Lully (1632-1687). La mayor parte de las obras de este compositor fueron arreglos de las comedias de Molière. En sus óperas, Lully procuraba seguir el texto y adaptar la música a las comedias, pero sin emplear arias, dúos o adornos para ayudarlo a su delineación musical. Juan Felipe Rameau (1683-1764) siguió las tradiciones de Lully, pero como poseía un conocimiento más amplio del lado técnico de su arte, dió a la orquesta un método todavía más rico y más original de tratamiento, introduciendo efectos del todo nuevos y originales. Pero la gran importancia de Rameau está en la influencia que su música ejerció sobre Glück.

Cristóbal Willibald Glück (1714-1787) fué el primer reformador del drama lírico. Glück nació en Austria, cerca de Viena, pero sus primeros estudios de las formas operísticas los hizo en Italia. Después de que la producción de varias óperas italianas convencionales le había hecho ganar considerable fama, se fué a Inglaterra, donde Händel a la sazón se hallaba en el cenit de sus facultades. Pero comprendiendo la necesidad de mayores estudios, y no sintiéndose satisfecho con las condiciones existentes de la ópera, Glück visitó a París, y se sintió muy atraído por las obras de Rameau. Al volver a Viena se dedicó una vez más a sus estudios serios, teniendo en mente constantemente la idea de restablecer una relación más íntima entre la música y el drama. En 1762 se estrenó "Orfeo," ópera en la que puso en juego muchas de sus teorías. Sin embargo, no fué sino hasta su producción de "Alceste," en 1767, cuando se proclamaron ante el mundo entero los principios del drama lírico. En el prefacio a su "Alceste," Glück admite que estos principios son las ideas fundamentales sobre las cuales se formó el drama lírico, y declara que son la base de todas las óperas venideras:

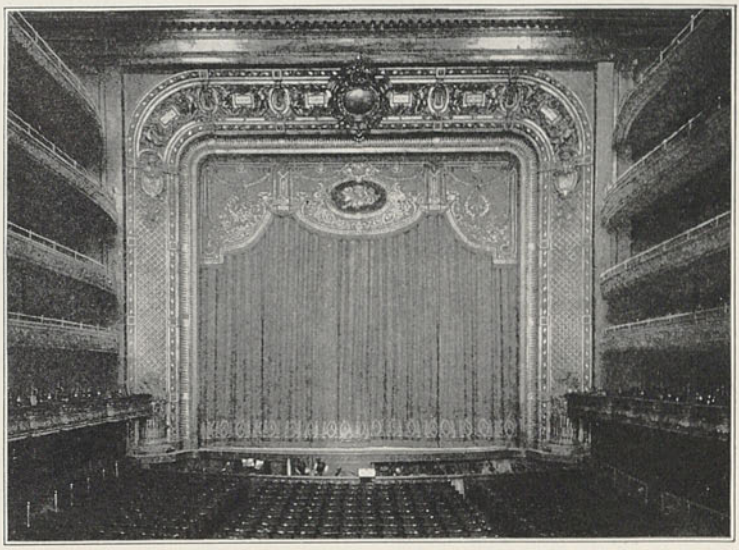
"Cuando me dispuse a componer la música para 'Alceste,' mi intención fué despojarla de todos aquellos abusos que, intercalados ya sea por errónea vanidad de los cantantes o excesiva indulgencia por parte de los compositores, desde hace tanto tiempo vienen desfigurando a la ópera italiana y han convertido el espectáculo más exquisito y pomposo en uno ridículo y tedioso. Yo quise reducir la música a su verdadera función, que es secundar a la poesía en expresar las emociones y las situaciones de la comedia, sin interrumpir o enfriar la acción con ornamentos inútiles y superfluos. Así es que no he querido detener a un actor donde el diálogo es más ardiente para que la orquesta ejecute un ritornello meloso, ni hacerlo retener una nota favorita, en medio de la palabra, para que pueda hacer alarde de la agilidad de su voz, en una larga *roudale,* o hacer esperar a la orquesta para dar tiempo al cantante a que tome aliento para una cadencia. He juzgado que la obertura debe comunicar al espectador la acción que va a representarse y, por decir así, constituir en sí el argumento; que la colaboración de los instrumentos debe determinarse en proporción con el interés y la pasión de la escena, y que no debe haber en el diálogo ningún contraste acentuado entre el aria y el recitativo para no impedir el desarrollo, ni interrumpir ina-

propiadamente la fuerza y auge de la acción. He creído también que mis mayores esfuerzos tenía que reconcentrarlos en buscar bella sencillez, y he procurado evitar cualquier exhibición de dificultades; el descubrimiento de una novedad no me ha parecido admirable a la vista, exceptuando lo que fué naturalmente sugerido por la situación o que ayudaba a la expresión; *y no hay regla de forma que no me haya parecido la mejor, dispuesto a sacrificar el efecto.* Estos son mis principios."—Glück.

Después vinieron Mozart, con sus óperas notables "El Rapto del Serrallo," "Las Bodas de Fígaro," "Don Juan," "Così fan Tutte," "La Flauta Mágica," etc. Con Carlos María von Weber (1786-1826) empieza la ópera romántica alemana; en "Der Freischütz," este compositor ofreció al pueblo alemán su primera ópera nacional. Los dos grandes contemporáneos de von Weber en Alemania, fueron Spohr (1784-1859) y Marschner (1795-1861).

El Siglo XIX marca el paso más gigantesco de la ópera y el surgimiento de los más grandes compositores musicales, cuyas obras continúan manteniendo su lugar en los escenarios del mundo entero.

Las obras contenidas en "El Libro Victrola de la Ópera" pertenecen casi en su mayoría al Siglo XIX, por lo cual no creemos necesario explayarnos en su historia, ya que al tratar separadamente cada ópera, como decimos en el prefacio, hacemos un breve comentario introductorio, además de la descripción general de la obra.



TEATRO METROPOLITANO DE NUEVA YORK

LA AFRICANA

(L'Africaine)

Ópera en cinco actos; música de Jacobo Meyerbeer; libreto de Scribe. Fué estrenada en la *Académie* de París, el 28 de abril de 1865. Se cantó por primera vez en el *Covent Garden* de Londres, en italiano, pero con título en francés, el 22 de julio de 1865. Se representó por primera vez en los Estados Unidos el 1°. de diciembre de 1865, figurando en el reparto Mazzoleni (*Vasco*) y Zucchi (*Selika*). Desde entonces son muchas las veces que se ha dado esta ópera. Entre las cantantes de fama que han representado el papel de *Selika* podemos mencionar a Minnie Hauk, Moran-Oldin, Bettaque, Breval, Lillian Nordica y Litvinne. *Vasco de Gama* ha sido desempeñado por Campanini, Giannini, Perotti, Grienauer, Dippel, de Reszke y Campanari. Fué re-estrenada en Nueva York en 1901 con Brevel, de Reszke, Adams, Plançon y Journet, y en 1906 con Caruso (su primera actuación en este papel), Fremstad, Plançon y Journet. En años recientes es digna de mención especial la *reprise* de esta ópera con Gigli, Ponselle, Danise, Didur y Rothier.

Hay que advertir que aunque la ópera se llama "La Africana," la reina *Selika* es una india. En el mundo de la ópera detalles como éstos son de pequeña importancia.

Aunque "Los Hugonotes" es la ópera aceptada generalmente hoy en día como la obra maestra de Meyerbeer, el propio compositor asignó ese lugar a "La Africana"; y sabiéndose el interés y empeño que el compositor había puesto en esta obra, el día de su estreno existía una verdadera curiosidad pública. La concepción de esta ópera data del período entre los años de 1838 a 1843, el mismo gran período que vió el surgimiento de "Los Hugonotes." Meyerbeer abandonó por largo tiempo "La Africana," al grado de que cuando se volvió a interesar en la ópera, ya se había extinguido en él el primer entusiasmo y tuvo necesidad de revisar detenidamente el libreto. Se hizo uno nuevo, incorporando un segundo argumento, y durante el curso de su composición, el propio argumento se alteró repetidas veces; en efecto, el personaje *Vasco de Gama* fué algo que surgió más tarde. Y con esto y fragmentos de la música que había concebido antes, empezó Meyerbeer a trabajar con ahinco. Laboró en esta obra por un período que duró casi hasta el momento de su muerte, en 1864. Constantemente se le presentaban obstáculos reales e imaginarios, y la naturaleza excesivamente fastidiosa de Meyerbeer encontraba constantes excusas para revisar y repulir la obra.

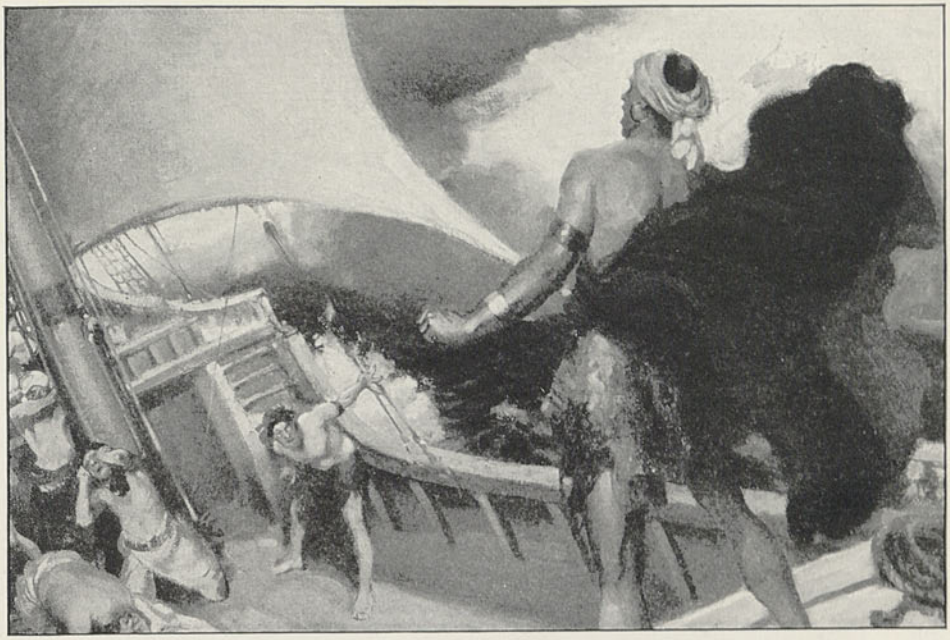
Al fin, en 1863, anunció que había terminado la ópera, y se puso en ensayo inmediatamente. Todavía ajustó, modificó y revisó la partitura, pero no había contado con una cosa: en abril de 1864 fué atacado de una enfermedad grave, acelerada tal vez por la ansiedad de su ópera, y en mayo dejaba de existir. No fué sino un año más tarde cuando se presentó la ópera. La obra, tal cual está escrita, dura en su representación casi seis horas; teniendo que recurrirse, por tal razón, a algunas mutilaciones extensas (muchas de ellas necesariamente perjudiciales a la comprensibilidad del argumento) con el fin de obtener una presentación práctica.

Aunque esta ópera fué tenida en un principio como ópera francesa, actualmente se canta casi siempre en italiano, y, por lo tanto, en la descripción de esta ópera usamos los títulos italianos.

Fué en "La Africana" donde la Tetrazzini hizo su debut informal en la ciudad de Florencia, a la edad de diez y seis años. La ópera se había anunciado profusamente y el teatro estaba concurridísimo. Poco antes de empezar la función se presentó el empresario ante el público a anunciar una indisposición repentina de la soprano que había de tomar el papel de *Inés*. La Tetrazzini se puso de pie, y se ofreció a cantar esa parte.

PERSONAJES

Selika, *una esclava, antes reina de la India*	*Soprano*
Inés, *hija de Don Diego*	*Soprano*
Ana, *su doncella*	*Contralto*
Nelusko, *un esclavo, antes un jefe de la India*	*Barítono*
Don Pedro, *Presidente del Consejo Real*	*Bajo*
El Gran Inquisidor	*Bajo*
Don Diego, *Almirante*	*Bajo*



LA BALADA DE NELUSKO

El Jerarca de Brahma — *Bajo*
Don Álvaro, *Miembro del Consejo* — *Tenor*
Vasco de Gama, *oficial de la Marina Portuguesa* — *Tenor*
Coro de Consejeros, Inquisidores, Marineros, Indios y Damas de la Corte.

La acción se desarrolla en Portugal, a bordo de la nave de Don Pedro, en alta mar y en la India. Principios del Siglo XVI. (*Discos en Italiano.*)

ACTO I

Sala del Consejo del Tribunal

En una sesión del Consejo Real, en Lisboa, se anuncia la pérdida del gran explorador *Díaz* con todos sus acompañantes, entre los que se encuentra *Vasco de Gama,* comprometido en matrimonio con *Inés,* la hija de *Don Diego,* uno de los miembros más importantes del Consejo. Ya que se da por muerto a *Vasco de Gama, Don Diego* considera que su hija debería casarse con *Don Pedro,* el presidente del Consejo. Se recibe la noticia de la llegada de los tres únicos supervivientes del naufragio, que resultan ser *Vasco de Gama* y dos esclavos. Todos se quedan sorprendidos al ver a *Vasco de Gama,* que, impávido ante los peligros que ha pasado, pide al Consejo que se le haga jefe de una expedición para descubrir una tierra que él insiste existe más allá del África conocida. Como prueba de su teoría, presenta a dos esclavos que consigo ha traído, *Selika* y *Nelusko.* Aunque para los portugueses estos dos personajes son meramente dos indígenas de aquella extraña tierra, *Selika,* es en verdad reina, y los dos prisioneros contestan a sus opresores en una forma fría y arrogante.

Vasco de Gama se retira, dejando al Consejo que estudie el plan. *Don Pedro,* que ama a *Inés,* urde la manera de apoderarse de un mapa valioso que hay entre los documentos de *Vasco de Gama,* y persuade al Consejo a que rechace los planes del joven explorador

CARUSO
(*VASCO DE GAMA*)

que maliciosamente considera fútiles. Al enterarse *Vasco de Gama* de la injusta e inesperada decisión del Consejo, insulta a ese augusto grupo, acusándolos de ignorancia crasa y de acentuado prejuicio. La actitud de *Vasco de Gama* favorece a *Don Pedro,* pues valiéndose de ella logra que el explorador sea arrojado en la prisión.

ACTO II

La Prisión de la Inquisición

VASCO DE GAMA duerme sobre un banco, mientras *Selika* lo contempla y protege de la daga del celoso *Nelusko,* que ha adivinado el amor que ella siente por el explorador. Al despertar *Vasco de Gama, Selika* le confiesa su amor, aunque ella sabe muy bien que él está enamorado de *Inés,* mostrándole en un mapa un pasaje secreto, conocido solamente por ella y por *Nelusko,* que conduce al extraño país que *Vasco* desea explorar. Lleno de alegría por la esperanza de encontrar su anhelada tierra y subyugado por los encantos de la belleza cautivadora de *Selika,* la abraza apasionadamente. El éxtasis de estos nuevos amantes se ve interrumpido con la entrada inesperada de *Don Pedro* e *Inés.* Ésta había oído rumores de que *Vasco* se había enamorado de la esclava, y la escena que ella misma presencia la convence de que los rumores son fundados. *Vasco* siente remordimientos al volver a ver a su antigua amada, la que, entregándole un documento que para él significa la libertad, lo deja sin esperar explicaciones de *Vasco,* que la llama diciéndole que sus sospechas son infundadas, y que, como prueba, le entregará los dos esclavos que trajo de África. Pero sus protestas de fidelidad son inútiles, pues *Inés* ha comprado la libertad de *Vasco* a costa de su involuntario casamiento con *Don Pedro,* y éste se ha hecho nombrar caudillo de la expedición que buscará la tierra descrita por *Vasco de Gama. Selika* lamenta la forma en que *Vasco* la trata, mientras *Nelusko* se deleita en preparar su venganza. *Vasco,* derrotado en su amor y en sus ambiciones, se desploma con el espíritu agobiado.

ACTO III

Cubierta de la Nave de Don Pedro

NELUSKO, escogido como timonel de la embarcación que conduce a *Don Pedro,* está determinado a hacer naufragar la nave exploradora. Siendo el timonel, le es cosa fácil dirigir la embarcación hacia las rocas que él conoce. Viéndose favorecido en su diabólica intención por un terrible huracán, pide a los marineros estar alertas, seguir siempre al norte o todo está perdido. De este modo conducirá la embarcación a su desastre.

All'erta marinar Titta Ruffo Disco *817

Nelusko es uno de los caracteres más bien delineados del drama y Meyerbeer le ha asignado números de los más bellos de la obra. La tempestad se avecina velozmente, el viento empieza a hacer crugir los mástiles y las velas de la embarcación; las olas continúan aumentando en proporciones y con furia amenazante lamen los costados de la nave. En el infinito las negras nubes parecen monstruos de indescriptible carácter. *Nelusko* ríe de satisfacción, y exaltado por su postrer triunfo, canta la exquisita balada a Adamastor, el rey de las olas.

Adamastor, re dell'onde profonde
Titta Ruffo Disco 7153

Su voz se la lleva el viento una y otra vez y la devuelve en un burlesco eco. El valor dramático de esta aria puede así imaginarse, y ofrece al artista una oportunidad excepcional para lucirse.

Vasco de Gama, que por su cuenta propia ha equipado una embarcación, se aproxima a la nave de *Don Pedro,* para prevenirle del peligro que le amenaza el curso que siguen. *Don Pedro* lo acusa de haber venido sólo tras de *Inés,* la que se encuentra también a bordo, y ordena que sea puesto en grillos y ejecutado, pero antes de que se logren cumplir sus órdenes, el barco se estrella contra las rocas. Una tribu de indios, a los cuales *Nelusko* ha hecho señales secretamente, asalta la embarcación de *Don Pedro,* asesinando sanguinariamente a la mayor parte de los ocupantes, y los pocos que quedan son hechos prisioneros.

ACTO IV

A un Lado un Templo de Brahma, al Otro un Palacio

En medio de una escena de gran lujo y de una ostentación semibarbárica, *Selika* vuelve a ocupar su trono. En el bailete indio y en la escena de la coronación de *Selika* que aquí tienen lugar, Meyerbeer demuestra sus profundos conocimientos de los efectos teatrales, pues esta parte de la obra es de lo más bello que hay en efectos escénicos entre las óperas.

Vasco, que fué uno de los pocos que quedaron con vida en la terrible matanza mandada por *Nelusko,* contempla ensimismado el panorama exótico y brillante de este paraíso tropical, la extraña tierra india que tanto había soñado descubrir, y en la romanza "O Paradiso!" da paso franco a su alegría y a su exuberante embeleso.

O Paradiso! **Enrico Caruso Disco *6007**
Miguel Fleta Disco 6737
Beniamino Gigli Disco 7109

Esta es la romanza principal que ha ayudado a mantener esta ópera ante nosotros. Contra un acompañamiento trémulo de las maderas, *Vasco* entona una melodía sostenida, expresiva de su casi religiosa exaltación; la música toma después un acento más marcial al sentirse *Vasco* poseído de patriótico ardor con el pensamiento de que aquella tierra hermosa que ha descubierto la ofrecerá a su patria.

No bien ha terminado *Vasco* su inspirada loa a la nueva tierra encontrada, cuando se presenta una muchedumbre amenazante pidiendo la muerte del extranjero. *Vasco* ha estado tan ensimismado en su reflexiones que no se da cuenta de aquellas amenazas.

Che dicon mai? morir, morir?
(Deh ch'io ritorni)
Enrico Caruso Disco *7156

Y al volver de su embeleso implora que al menos Europa y su patria sepan que *Vasco* vencedor perdió la vida al precio de un eterno honor. A pesar de sus súplicas el pueblo pide la muerte del intrépido navegante, y en ese momento de prueba, *Selika,* para salvarle la vida, declara que él es su esposo. El mismo *Nelusko,* deseoso de hacer feliz a *Selika* y aun a costa de su más amargo dolor, afirma que él mismo fué testigo de la ceremonia nupcial cuando estaban prisioneros en Portugal. El Sacerdote ordena que *Selika* y *Vasco* sean vueltos a casar de acuerdo con las ceremonias del pueblo. Esta determinación del sacerdote desespera a *Nelusko,* no pudiendo resistir aquel golpe tan terrible. Se imagina la felicidad que debiera haber sido suya; tal pensamiento conturba su mente, y pide en voz alta a los cielos que lo aniquile un rayo antes que vivir y tener que soportar tan terrible agonía.

Vasco se ha resignado a ser esposo fiel para *Selika,* pero a lo lejos se oye la voz de *Inés,* salvada milagrosamente también del naufragio, y *Vasco* comprende que en su corazón todavía arde la llama del amor por *Inés.*

ACTO V

CUADRO I—*Jardines del Palacio de la Reina*

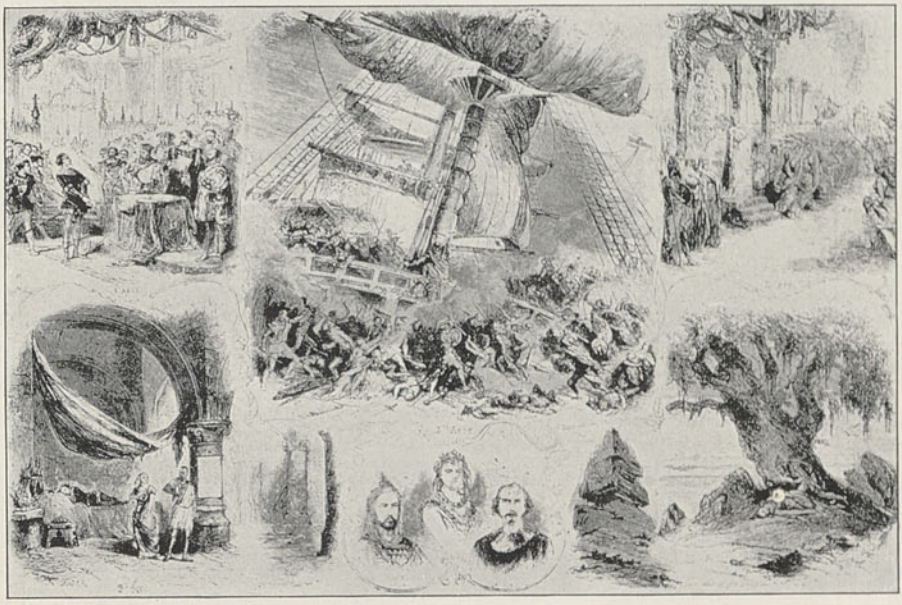
ESTA primera escena del último acto de "La Africana" se omite muy frecuentemente en la presentación de la ópera.

La noble *Selika,* después de hablar con *Inés,* comprende que el amor de esta mujer por *Vasco* es sincero y profundo. Dispuesta a sacrificar su propio amor por la felicidad de *Vasco* y de *Inés,* se ofrece a *Nelusko* en cambio de una embarcación para que los amantes portugueses vuelvan a su patria.

¡Bello sacrificio de amor! ¡Pues muy fácil le sería a *Selika* enviarlos a la muerte!

CUADRO II—*Un Promontorio Que Mira Hacia el Mar*

En un promontorio que mira hacia el mar hay un árbol de manzanilla. Bajo su sombra *Selika* mira con tristeza la embarcación que se lleva a *Vasco* y a *Inés;* al perderse la nave en el horizonte, toma unas flores de aquel árbol y aspira su mortal perfume. *Nelusko* llega en busca de *Selika.* Demasiado tarde. *Selika* muere a los pies de *Nelusko,* y éste, no encontrando más aliciente en la vida, aspira también el fatal perfume de aquellas mismas flores, y cae desplomado sin vida junto al cuerpo de la mujer que tanto venerara.



De un grabado antiguo

ESCENAS DE "LA AFRICANA"

MARTINELLI
(*RADAMÉS*)

Byron

EL REGRESO DE RADAMÉS—ACTO II

AIDA

ÓPERA en cuatro actos; música de Giuseppe Verdi; libreto de du Locle y Ghislanzoni. Estrenada el 24 de diciembre de 1871, en El Cairo, Egipto. El triunfo que la ópera alcanzó en su estreno se repitió en los demás teatros de Italia y del extranjero. En su primera presentación en La Scala, Milán, el 7 de febrero de 1872, esta ópera tuvo un éxito sin precedente; la función estuvo bajo la dirección del propio Verdi, que fué llamado a escena treinta y dos veces y, entre un tumulto de aplausos, fué obsequiado con una batuta de marfil y una estrella elaborada de diamantes con el nombre "Aida" en rubíes y "Verdi" en otras piedras preciosas. Entre otras representaciones memorables de esta obra, podemos citar las siguientes: Parma (abril de 1872) en que el autor fué llamado 29 veces; Nápoles (marzo de 1873) con 38 llamadas la primera vez, 49 la segunda y 50 la tercera; Nueva York (26 de noviembre de 1873) y París (abril de 1876) en cuyo teatro al final del acto segundo, el público gritaba lleno de júbilo: ¡Verdi! ¡Verdi! En 1875 se presentó en el Teatro Principal de Barcelona y el 25 de febrero de 1877 en el Gran Teatro del Liceo de la misma ciudad. Caruso debutó en el Teatro Metropolitano de Nueva York, en 1904, con el papel de *Radamés*. En 1912 fué presentada esta obra, con gran pompa y esplendor, al pie mismo de las tradicionales pirámides de Egipto.

Ismael Bajá, jedive de Egipto, estaba para estrenar el Teatro de la Ópera en El Cairo, durante las festividades de la apertura del Canal de Suez. Naturalmente deseaba para tal ocasión una ópera nueva, y como Verdi era uno de los más notables compositores de esos tiempos, nada más lógico que él fuese el compositor elegido para escribirla. Verdi había llegado a la edad de sesenta años; había trabajado mucho y creía tener el derecho de retirarse a descansar los años que le restaban de vida. Cuando se le vino a ver para tal trabajo, trató de evadir la comisión nombrando la suma de 100,000 francos, una suma enorme en aquel entonces, pero que fué aceptada

por el jedive sin reparo alguno, como si se tratase an sólo de una pequeña cantidad.

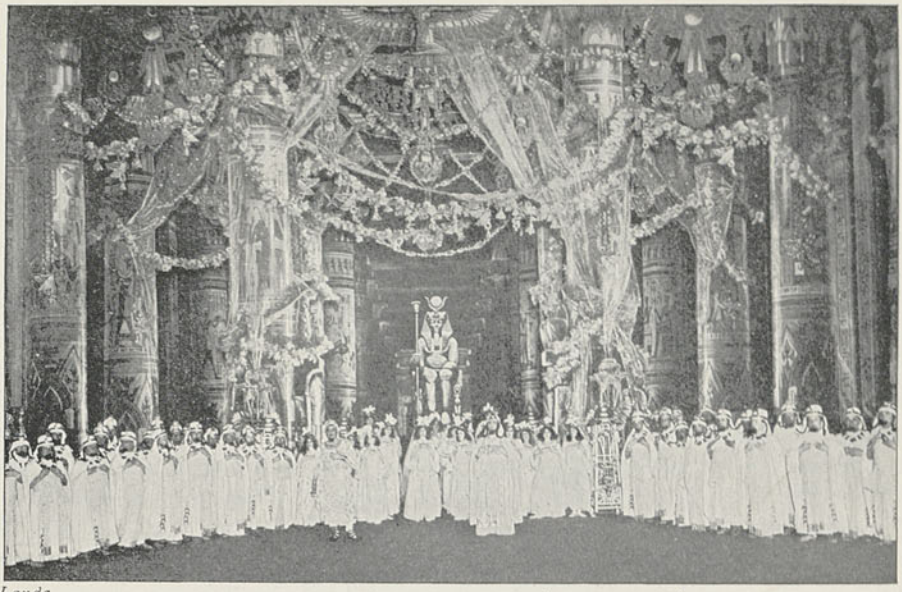
El argumento de "Aida" había sido propuesto al jedive por el célebre egiptólogo Mariette Bey, que se refería a la época de los Faraones. De aquellas leyendas que trataban de personas enterradas vivas en el antiguo Egipto, tomó forma el argumento. Un castigo tan severo podía aplicarse solamente por algún crimen terrible, como la traición a la patria por ejemplo, pero la traición en sí podía despertar compasión solamente si la hubiese causado ese gran poder que no reconoce nacionalidad—el Amor. De esta manera empezó a tomar cuerpo la historia del héroe egipcio, que rechazaba la mano envidiable de una princesa por el amor de una esclava—la hija cautiva de un soberano. Celos y patriotismo trajeron por resultado la destrucción de los amantes pero no de su amor. Con esos datos de la leyenda, Camile du Locle, antiguo director de la Opéra Comique de París, que de casualidad se encontraba de visita en la casa de Verdi, en Busseto, escribió en francés un libreto en prosa. Antonio Ghislanzoni dió forma poética en italiano a este argumento. Según iba Verdi escribiendo la música, más interés fué sintiendo por la ópera e hizo algunas observaciones sobre el desarrollo dramático de la ópera, entre ellas recomendó la escena doble del último acto. Mariette Bey contribuyó a la vez con sus grandes conocimientos del Egipto antiguo, diseñando vestuarios y escenarios, y casi resucitó la ciudad de Tebas y el templo de Ftha.

El destino, que en la forma de ciertas dificultades o trastornos internacionales tan a menudo estorbó y demoró el estreno de las obras de Verdi, volvió a hacerse patente en "Aida." Verdi tenía la partitura lista y, sin embargo, el teatro del jedive se inauguró en 1869 con una ópera que no fué "Aida." Antes de que el escenario y el vestuario se embarcasen de Francia, estalló la guerra franco-prusiana, y todos estos artículos hubo necesidad de retenerlos en París hasta que terminó la guerra. Durante esta obligada demora, Verdi tuvo oportunidad de revisar y reformar su partitura. Una vez subsanadas las dificultades, por fin se presentó "Aida" el 24 de diciembre de 1871.

Desde el punto de vista musical, el interés de "Aida" radica principalmente en que fué la primera obra en el estilo "maduro" de Verdi. Durante los días de sus primeros triunfos, no faltó quien lo acusara de ser demasiado avanzado y revolucionario, y su aparente admiración por los modelos alemanes fué también condenada, como lo fué Rossini en sus días. Cuando escribió "Aida," tenía aún fresca en el oído la "nueva" música de Wagner. Pero "Aida" no es un desarrollo en *técnica* wagneriana; la música del compositor alemán parece que despertó un aspecto hasta ese entonces dormido del genio de Verdi, y su estilo maduro había tomado únicamente nuevas riquezas, pero sin perder un átomo de su individualidad. Eliminó los números de floridas elaboraciones escritas para exhibir las cualidades técnicas de los cantantes, y, en cambio, incluyó música que es siempre melodiosa y escrita bellamente para la voz. La orquesta no está tratada en el complexo estilo sinfónico de Wagner, sino en un estilo que es más rico y más grandioso de lo que hasta entonces se había acostumbrado en música, pero sin opacar las voces. En su apego al argumento de la ópera, Verdi introdujo, con prodigioso arte, delicados efectos del Oriente, tanto en sus melodías como en la orquestación; comprendió que se trataba de un gran espectáculo público, como lo eran aquellas festividades del antiguo Egipto, y escribió coros notables para grandes multitudes y también danzas exóticas, para obtener ese efecto oriental. Sin embargo, en toda la ópera se nota la mano característica del maestro. La música de *Radamés* es ardiente y romántica; la vanidad, el orgullo, la ira, los celos y el terror de *Amneris* encuentran amplia expresión. El amor apasionado e ingenuo de *Aida* recibe igualmente su debida expresión, y así también los otros personajes de menos importancia—*Amonasro, Ramfis,* el *Rey.* No dejan tampoco de ser asombrosos el fondo escénico de la obra, el potente espectáculo del regreso de *Radamés,* la suave belleza y el misterio de una apacible noche a orillas del Nilo y el recogimiento y solemnidad de los ritos religiosos en el templo de Vulcano. Todas estas cualidades se combinan para hacer de "Aida" una de las obras que en la historia de la ópera están escritas con letras de oro.

"AIDA" COMPLETA EN DISCOS VICTOR

A los amantes de la ópera sin duda que les será grato saber que "Aida" ha sido grabada en forma



Lande

LA GRAN ESCENA DE LA CONSAGRACIÓN DE RADAMÉS

completa por la Victor, por artistas y miembros del coro y de la orquesta del famosa Teatro de La Scala de Milán, Italia. Entre los artistas figuran Aureliano Pertile, uno de los tenores más populares de Italia, Irene Minghini-Cattaneo, notable mezzo-soprano de La Scala, y la eminente soprano Dusolina Giannini. La ópera entera, bajo la dirección del maestro Cav. Carlo Sabajno, está grabada en diecinueve discos dobles de treinta centímetros que están publicados en dos elegantes álbumes, bajo el número M-54 de la serie de obras maestras. En la descripción que sigue de la ópera, damos los números en paréntesis de los discos que comprenden la escena que se describe. El reparto de la ópera grabada en forma completa en discos Victor es como sigue:

PERSONAJES

AIDA, *Una esclava etíope*
Dusolina Giannini, *Soprano*

EL REY DE EGIPTO — Guglielmo Masini, *Bajo*

AMNERIS, *Hija del Rey*
Irene Minghini-Cattaneo, *Mezzo-Soprano*

RADAMÉS, *Capitán de Guardias*
Aureliano Pertile, *Tenor*

AMONASRO, *Rey de Etiopía, padre de Aida*
Giovanni Inghilleri, *Barítono*

RAMFIS, *Jefe de los Sacerdotes*
Luigi Manfrini, *Bajo*

UN MENSAJERO — Giuseppe Nessi, *Tenor*

Sacerdotes, Sacerdotisas, Ministros, Capitanes, Soldados, Oficiales, Esclavos y Esclavas Etíopes, Prisioneros, Egipcios, etc.

ACTO I

CUADRO I—*Sala del Palacio del Rey en Menfis; por la Gran Puerta del Fondo Pueden Verse las Pirámides y los Templos y Palacios de Menfis*

DESPUÉS de un breve preludio (Disco No. 1) basado en una idea temática que se repite varias veces durante la ópera y la cual representa el amor de *Aida,* se levanta el telón, dejándonos ver una sala majestuosa del gran palacio del Rey. *Ramfis,* jefe de los sacerdotes (Disco No. 2) dice a *Radamés* que los etíopes, una vez más, amenazan el valle del Nilo y la ciudad de Tebas. En respuesta a las interrogaciones de *Radamés, Ramfis* agrega, con gran insinuación en sus

palabras, que la diosa Isis ha nombrado a cierto guerrero joven y valiente como comandante supremo para dirigir las falanges egipcias. Al quedarse solo *Radamés,* se entrega a reflexionar sobre la noticia de *Ramfis* (Disco No. 3) ; los acentos de las trompetas, que de vez en cuando se entrelazan en la orquesta, acentúan más la atmósfera guerrera de este pasaje:

¡Si aquel guerrero yo fuese!
¡Si mi sueño se realizase!
Un ejército de bravos por mí guíado . . .
Y la victoria . . . y el aplauso
de Menfis toda! Y a ti, mi dulce Aida,
volver de laureles ceñido.
Decirte: por ti he luchado
y por ti he vencido!

La música refleja claramente el cambio de las ideas de *Radamés,* primero de espíritu bélico, después llenas de ternura al recordar a *Aida.* Y al seguir pensando en su amada, sus palabras son más expresivas, más llenas de pasión, y la orquesta ofrece un acompañamiento que parece dibujar la visión "celestial" de *Aida* que anida en su cerebro frenético:

¡Ah! Celestial Aida, forma divina!
Místico rayo de luz y flor;
De mi pensamiento tú eres la reina,
tú de mi vida eres el esplendor.
Tu bello cielo volver a darte,
las dulces brisas del patrio suelo;
Una guirnalda regia
sobre tus sienes posar,
y eregirte un trono vecino al sol!

Celeste Aida Enrico Caruso Disco *6000
Giovanni Martinelli Disco 6595

Esta popular aria sirve de un modo dramático para convencernos de la realidad de la pasión de *Radamés* por *Aida,* haciendo lógico su subsecuente sacrificio. Esta romanza es emocionante, exigiendo del cantante una maestría completa y un acentuado grado de arte de vocalización, muy especialmente por las largas frases ligadas y el agudo pianísimo en *Si bemol.*

La llegada de *Amneris* (Disco No. 4) saca a *Radamés* de sus meditaciones, y por la expresión del semblante de *Radamés* adivina ella que él está enamorado, abrigando por un momento la feliz esperanza de ser ella esa venturosa mujer. *Radamés* oculta sus emociones diciendo que su corazón se solazaba en un sueño venturoso de ser el predilecto de los dioses para conducir a los egipcios. En este momento llega *Aida,* y la tierna mirada que en ella pone *Radamés,* basta para hacer comprender a *Amneris* que él ama a esa esclava. *Aida* esconde los verdaderos sentimientos de su corazón ante las miradas escudriñantes de la princesa. Ésta habla a *Aida* con un acento de fingida fraternidad (Disco No. 5), preguntándole cuál es el secreto de su llanto; la esclava le contesta diciéndole que ha oído que su patria, Etiopía, una vez más está en las garras de inclemente guerra. Las emociones de estos tres personajes están expresadas en el trío dramático que ahora cantan.

De la orquesta brota una corta frase marcial; entra el rey precedido de sus guardias y seguido por *Ramfis,* ministros, sacerdotes y soldados. El monarca ordena que se haga entrar al mensajero, el cual trae noticias de que los etíopes han invadido el territorio egipcio y devastado los campos, y que, alentados de tan fácil victoria, ya marchan sobre Tebas bajo las órdenes de un guerrero indomable, *Amonasro.* "Mi padre," exclama *Aida* para sí. Ha llegado el momento tan deseado de *Radamés.* El rey declara que la diosa Isis ha designado ya el comandante supremo: *¡Radamés!* (Disco No. 6). La princesa, disfrutando por un momento de supremo orgullo, entrega a *Radamés* un estandarte que habrá de servirle de guía y

de divisa. Sabido ya el nombre del guerrero que ha de defender las sacras márgenes del Nilo, los egipcios se retiran exclamando llenos de júbilo: "¡Exterminio al invasor! ¡Guerra! ¡Guerra!"

Aida por un instante ha olvidado a su patria, pues bajo el mágico encanto de su amor, se ha unido con la multitud en el grito de alegría de "¡Retorna vencedor!"; mas ahora, sola y entregada por completo a sus reflexiones, comprende el peso de sus palabras, y lo terrible del dilema que el destino le ha deparado. En una romanza del más fino estilo (Discos Nos. 7 y 8), expresa su remordimiento de haber deseado la victoria sobre su propio padre. Se encuentra entre el amor por *Radamés* y el natural afecto para su padre y para su patria. En su corazón siente el eco de las terribles palabras "¡Retorna vencedor!" que para ella significan a la vez felicidad y desesperación.

Copy't Mishkin
ROSA PONSELLE (*Aida*)

Ritorna vincitor
Elisabeth Rethberg Disco 7106
Rosa Ponselle (*En Preparación*)

Aida se lamenta de que el destino le haya puesto el terrible dilema de verse entre dos amores, ambos profundos e inquebrantables. El terrible conflicto de sus emociones está admirablemente expresado en la variada melodía y en los notables cambios armónicos. En su desesperación implora amargamente:

> Amor fatal, tremendo amor,
> despedaza mi corazón, hazme morir,
> ¡Dios mío! ¡Ten piedad de mi sufrir!

La música patética y doliente que Verdi escribió para estas palabras es una de las más bellas de toda la ópera; los mismos instrumentos parecen llorar, sus notas parecen el correr de las lágrimas de *Aida*. Toda dolorosa y entonando sus últimas palabras con la suavidad de un suspiro, *Aida* sale lentamente de la escena.

Cuadro II—*El Templo de Vulcano*

Estamos ahora en el interior del Templo de Vulcano en Menfis. De lo alto desciende una luz misteriosa. El templo es imponente; la larga fila de columnas se pierde en la obscuridad. De los trípodes de oro se eleva el humo de inciensos y de mirras. Al pie del altar está *Ramfis;* a ambos lados de la escena los sacerdotes. En el interior se oye el canto de las sacerdotisas. (Disco No. 9.)

Escena del Templo—
Partes I y II
Giovanni Martinelli, Ezio Pinza y el Coro del Metropolitano
Disco 8111

El coro de las sacerdotisas es la oración que elevan al gran Ftha:

> Potente, potente Ftha,
> del mundo espíritu animador,
> ¡Ah! Nosotros te invocamos.

En contraste con esta oración, oímos las voces robustas de los sacerdotes en su plegaria a su Dios, que es vida del universo y mito de eterno amor. Un grupo de sacerdotisas invaden el templo y empiezan una danza sagrada (Disco No. 10). Esta música es casi a base de arpas y flautas, o sean los instrumentos característicos de los antiguos egipcios. Mientras las sacerdotisas bailan, entra *Radamés* sin portar armas de ninguna clase. Después de colocarse frente al altar, la cabeza le es cubierta con un velo de hilo de plata. *Ramfis* se vuelve ahora hacia

Radamés (Disco No. 11) y le presenta la espada que ha sido consagrada por los Seres Supremos . . . con el voto de que por su mano se convierta en terror, fulgor y muerte para los enemigos. Entonces (*comienzo de la Parte II del Disco 8111*) volviéndose hacia el altar, entona su solemne plegaria:

Dios, custodia y vengador
de esta sagrada tierra,
la mano tuya desciende
sobre el egipcio suelo.

Radamés une su plegaria al himno místico de los sacerdotes, mientras las sacerdotisas reasumen su danza sagrada. La música alcanza un momento culminante al volverse todos hacia el altar y entonar fervorosos su invocación al inmenso Ftha.

ACTO II

CUADRO I—*El Tocador de Amneris en el Palacio Real*

AL levantarse el telón *Amneris* está lánguidamente reclinada sobre un diván, en su lujoso aposento del palacio real; la rodean un grupo de esclavas que afanosas la engalanan para las fiestas triunfales en honor de *Radamés* que vuelve victorioso de la guerra. Un aroma de delicados perfumes emana de los trípodes, el humo de las mirras del Oriente forma culebrillas azuladas que en su ascenso serpentino se pierden en las alturas. Las esclavas cantan un himno de alabanza y de elogio a *Radamés* (Disco No. 12), en el cual la misma princesa, entusiasmada, une su canto, exclamando:

Ah! Ven, ven, amor mío,
me embriagas, me alegras
el corazón!

Aparece un grupo de niños moros que bailan una danza morisca.

Fot. Bert
LUISA HOMER (*Amneris*)

Introducción y Danza Morisca
Banda Creatore Disco 35780

Al observar *Amneris* que *Aida* se acerca con la corona, despide a sus esclavas (Disco No. 13), y se prepara a poner en práctica su terrible venganza. Su orgullo altivo de hija de faraón no permite a *Amneris* a aceptar que una simple esclava le dispute y le gane el corazón de *Radamés*. La princesa está determinada a descubrir cuán profundo es ese amor y para ello hace caer a *Aida* en una trampa, fingiendo al principio un cariño de amiga y una compasión por la derrota de los etíopes. Sagazmente sugiere el amor como una panacea para sus desventuras. *Aida* traiciona sus emociones al oír la palabra "amor." *Amneris* no deja ni un sólo momento de observar a *Aida* (Disco No. 14). Su estratagema va dando el resultado que esperaba. El momento de prueba se aproxima. "*Radamés* entre los tuyos fué muerto," dice *Amneris*. Esto es demasiado para *Aida,* que no pudiendo detenerse más, da paso a las lágrimas que parecen brotar del corazón. *Amneris* está convencida de que *Aida* ama a *Radamés,* pero eso no le es bastante, su corazón no siente compasión a la tortura que aniquila el alma de *Aida,* y prosigue con denodada saña: "¡Tiembla, tú lo amas! Yo te engañaba, *Radamés* vive, mas lo amo también yo, la hija de faraones!" Por un breve momento *Aida* olvida su posición presente, aunque en el ardor de las palabras *Amneris* no lo comprende. Bien pronto se da cuenta de su error, y suplicante dice a *Amneris* que sólo es una pobre esclava digna de piedad y de compasión.

Aida, ante la altiva *Amneris,* se siente indefensa. Sólo puede implorar a su dolor. Ya no trata de ocultar su amor por *Radamés,* sería como intentar detener la fuerza de los mares. "Tú eres feliz, tú eres potente"—dice a *Amneris*—"Yo vivo sólo por este amor." Su humilde súplica es en vano ante la herida vanidad de la princesa (Disco No. 15). *Amneris* podría traer la muerte sobre la cabeza de *Aida,* pero el acento de la música que anuncia el regreso del victorioso *Radamés,* la hace premeditar una venganza aun más cruel. Ordena a la esclava que asista con ella a las fiestas en honor de *Radamés;* la princesa junto al trono y la esclava postrada en el polvo. Todo este dúo es de una melodía de indescriptible hermosura, y Verdi es digno de nuestra admiración, por la forma en que refleja en la música la condescendencia y la falsa amistad de *Amneris* y la primera confesión de *Aida.* Los últimos pasajes, cuando *Amneris* da paso franco a sus perversas intenciones y *Aida* se siente horrorizada de aquellas amenazas, son así también páginas maestras de melodía, pues aunque Verdi aquí nos da declamación de la más acentuada intensidad dramática, no interrumpe por un solo momento el sublime torrente de melodía que es una de las características de toda esta ópera. Las últimas palabras de *Aida:* "¡Dios mío! ¡Piedad de mi sufrir!" son la expresión más humana de un corazón destrozado por el dolor.

Cuadro II—*Una de las Entradas de la Ciudad de Tebas*

La escena cambia a una de las entradas de la ciudad de Tebas. A la derecha el templo de Ammon. El escenario está henchido de gente del pueblo. Entra el rey, seguido de sus ministros, sacerdotes, capitanes, flabelíferos, portaestandartes, etc. y va a sentarse al trono coronado de un dosel púrpura. Poco después llega *Amneris* seguida de *Aida* y otras esclavas. La princesa se sienta al lado izquierdo del rey. El pueblo y los sacerdotes se unen en un majestuoso himno, "¡Gloria al Egipto y a Isis, que el sacro suelo protege!" (Disco No. 16). A los acordes de la Marcha Triunfal, hoy en día conocida hasta en los lugares más apartados del mundo, las tropas egipcias, precedidas de fanfarrias, empiezan a desfilar ante el rey. Apenas terminada la marcha, entra en escena un grupo de bailarines trayendo los tesoros de los vencidos (Disco No. 17). Comienza ahora aquí una danza de un ritmo extraño y de exóticas melodías. Al terminarse esta danza, principia el desfile de los carros de guerra, las insignias y los portadores de los vasos sagrados y de las estatuas de los dioses. *Radamés* es recibido con un coro de inmenso regocijo (Disco No. 18); el héroe es traído en un dosel que sostiene un grupo de esclavos.

Copy't Mishkin
ENRICO CARUSO (*Radamés*)

El rey desciende del trono a dar la bienvenida a *Radamés,* como el salvador de la patria (Disco No. 19). *Radamés* se arrodilla ante *Amneris,* y la princesa ciñe una corona de laureles sobre la frente del héroe victorioso. El rey jura por su corona conceder a *Radamés* lo que él pida; nada ha de serle negado en este día. *Radamés* pide que primero sean traídos todos los prisioneros.

Custodiados por soldados entran los prisioneros etíopes; en último término *Amonasro,* vestido de simple soldado. La música describe aquí el espíritu agobiado de los vencidos, parece imitar el ritmo de grillos y cadenas. *Aida* busca entre los prisioneros una cara conocida, quedándose aterrorizada al ver entre ellos a su propio padre. *Aida* corre hacia él, exclamando "Mi padre." Amparado por la natural sorpresa de la concurrencia, por aquel inesperado encuentro, *Amonasro* pide al oído de *Aida* no traicionarlo revelando su verdadera identidad. *Amonasro* admite que *Aida* es su hija, y continúa diciendo que el uniforme que él porta es prueba de que ha defendido a su patria (Disco No. 20), y para no infundir sospechas sobre su verdadera identidad o quizás para poder desarrollar de mejor manera los planes que haya concebido, describe cómo el Rey de Etiopía (que lo es él mismo), de muchas heridas traspasado, había caído muerto a sus pies. "Si el amor a la patria es un delito"—añade—"todos somos culpables, dispuestos a morir." Mas de pronto su voz cambia de acento, no es ahora el amor patrio el que dicta sus palabras, ahora es la compasión de sus propios soldados que en vano con él buscaron la victoria, y termina pidiendo al rey, señor potente como él lo llama que vea con clemencia a los soldados prisioneros. "Hoy estamos cogidos por la suerte"—dice—"Mañana a vos podría el destino herir."

La baladronada de *Amonasro,* dicha con acento marcial y con un aplomo que no puede menos que dejar impresionados a todos, encuentra oídos en el rey. Las súplicas de perdón y de misericordia del pueblo y de los prisioneros se combinan en elocuente discurso. Sin embargo, los sacerdotes piden la muerte para todos los prisioneros. *Radamés* implora vida y libertad para los pobres vencidos, recordando al monarca que él juró por el esplendor de su corona cumplir el voto de *Radamés* (Disco No. 21). A pesar de que *Ramfis* insiste una vez más que no debe haber misericordia para los etíopes, alegando que son enemigos que llevan en el corazón la llama de la venganza y que, animados por aquel fácil perdón, correrán otra vez a su ejército, el rey cede, pero quedando convenido que en prenda de paz y seguridad permanezcan *Amonasro* y *Aida* entre los egipcios. Entonces anuncia a *Radamés* que en premio a su victoria le es otorgada la mano de *Amneris,* agregando que algún día sobre el Egipto con ella reinará.

Ahora viene el magnífico final, una de las páginas más elocuentes y más asombrosas de Verdi (Disco No. 22). El final está compuesto de una conglomeración de sentimientos y pasiones diametralmente opuestos. *Amonasro* jura al oído de *Aida* que para ellos se aproxima ya el día de la venganza; *Amneris,* habiendo salido victoriosa en su venganza contra *Aida,* se solaza en su inesperado júbilo de que en un día se cumplieran sus sueños, mientras que *Aida* y *Radamés* sufren una inmensa tortura dentro de sus seres; a *Aida* sólo le queda el olvido, el llanto de un amor desesperado y *Radamés* comprende que se ve obligado a sacrificar su dicha por un trono que vale menos que el co-

razón de *Aida*. Las voces de este conflicto de emociones diversas se entrelazan con el himno triunfal del pueblo, de los sacerdotes y del rey, formándose así una de las escenas más impresionantes de todas las óperas, tanto por su combinación musical como por la pompa y la solemnidad que presenta el espectáculo en estos momentos. Verdi fué un genio, y bastaría este corto pasaje para demostrarlo; la originalidad de la partitura, tanto en su parte vocal como instrumental, es algo que subyuga hasta el espíritu del más neófito en materia musical.

AURELIANO PERTILE
(*Radamés*)

Gran Marcha y Final—Acto II
Banda Creatore Disco 35780

ACTO III

A Orillas del Nilo

Es una bella noche de luna. Las palmeras que crecen entre las rocas de granito, forman con sus sombras un conjunto fantástico. En lo alto de las rocas puede verse el Templo de Isis, semi-oculto por la fronda.

Unas frases largamente sostenidas por las cuerdas, que sirven de fondo a la delicada melodía del oboe, representan la atmósfera de las extrañas y misteriosas márgenes del Nilo, bañado por los tibios rayos de la luna (Disco No. 23). Del interior del templo brota un sonido de voces; son las sacerdotisas que, en vísperas de la boda de *Amneris* y *Radamés*, entonan suavemente su himno de alabanza e intercesión. De una barca que se aproxima a las riberas del río, descienden *Amneris*, *Ramfis*, un grupo de mujeres cubiertas de finos velos y un pelotón de soldados dirigiéndose todos al templo. No bien ha desaparecido ese conjunto, cuando *Aida* entra en escena (Disco No. 24). Viene a una cita que le ha dado *Radamés*. ¡Si viene a darle el último adiós, en los obscuros torbellinos del Nilo *Aida* encontrará paz y olvido! Estos terribles y siniestros pensamientos la hacen evocar la lejana patria de su niñez y empieza su aria "O patria mia," una de las romanzas más patéticas en ópera. En las palabras "Oh patria mía, nunca jamás te veré" tenemos la esencia pura de la nostalgia. En su mente flotan imágenes de las bellezas vírgenes de Etiopía, con sus cielos azules, sus verdes colinas y sus perfumadas riberas (Disco No. 25). Su angustia desgarradora está expresada en un clímax fino y patético en que la voz alcanza *Do* agudo. Es interesante notar que aunque el papel de *Aida* actualmente se asigna a sopranos dramáticos, se ha llegado a cantar, con gran éxito, por cantantes que son esencialmente sopranos de coloratura, tales como la Patti y la Tetrazzini.

O patria mia Rosa Ponselle Disco *6437
Elisabeth Rethberg Disco 7106

Aida está entregada por completo a sus recuerdos de la patria que nunca más volverá a ver, cuando inesperadamente se presenta *Amonasro* (Disco No. 26). Al ver a su padre en aquel lugar, *Aida* se siente sobrecogida de intenso temor.

Ciel! Mio padre
Rethberg y de Luca Disco 8207

Amonasro es un hombre sagaz y nada se escapa a su vista; la petición de *Radamés* por el perdón de los prisioneros,

le fué suficiente para comprender el amor entre *Radamés* y *Aida.* En la pasión que su hija siente por el guerrero egipcio, *Amonasro* ha encontrado un medio de escape y hasta de victoria; y como hábil estratega que es, se vale de las emociones de la inocente *Aida* en la misma forma que lo hizo *Amneris.* Con el conocimiento que *Aida* puede obtener de *Radamés,* los etíopes aún pueden surgir victoriosos de entre la derrota. *Aida* se queda aterrorizada al oír las insinuaciones de su padre y le súplica que no la haga llevar a cabo tan vil acción. Con casi enconosa crueldad, *Amonasro* le dice que por el amor entre ella y *Radamés,* los muertos se levantan de sus sepulcros y la señalan y le gritan que la patria por ella muere, y que hasta los brazos descarnados de su propia madre se levantan y la maldicen, terminando su acusación con la terrible sentencia: "¡No eres mi hija, de los faraones tú eres la esclava!" (Disco No. 27.)

Su, dunque
Rethberg y de Luca Disco 8207

No pudiendo resistir el llamamiento del patriotismo *Aida* cede al fin; y al notar *Amonasro* que *Radamés* se aproxima, va a esconderse detrás de las palmeras.

Radamés llega y trata de abrazar a *Aida* (Disco No. 28), pero ésta, impulsada por el pavor del mandato de su padre, lo hace que pruebe su amor huyendo con ella.

Pur ti rivegge
Rethberg y Lauri-Volpi Disco 8160

La escena (Disco No. 29) en que *Aida* dice a *Radamés* que huyan de los calores inhospitalarios de aquellas tierras desnudas, es un diálogo notable en música; los acentos suplicantes de *Aida* y la agitación de *Radamés* están en notable contraste.

Làtra foresti vergini
Rethberg y Lauri-Volpi Disco 8160

Al principio *Radamés* resiste o trata de resistir, pero el encanto de aquella noche oriental con sus tibias brisas, el calor de su pasión por *Aida,* la seducción de su presencia y la desesperada perspectiva de su forzado enlace con *Amneris,* contribuye todo a debilitar su resolución. Entonces, (Disco No. 30) cuando acaba por rendirse a la magia del hechizo de *Aida, Radamés* se abandona a sus propias emociones, soñando en un cuadro de ventura y en un cielo de amor con *Aida* en las tierras etíopes, donde para ellos servirán de tálamo los frescos valles y las verdes praderas, y donde los astros brillarán con más fulgor.

Ah, no fuggiamo
Rethberg y Lauri-Volpi Disco 8206

Están a punto de huir cuando *Aida* hábilmente le interroga por qué camino podrán huir sin ser vistos por los egipcios, e inconscientemente menciona *Radamés* el sendero planeado por el ejército egipcio.

Ma, dimmi
Rethberg, Lauri-Volpi y de Luca Disco 8206

Radamés, jefe de las huestes egipcias, ha hecho saber un gran secreto militar! *Amonasro* sale de su escondite y revela ser no solamente el padre de *Aida,* sino también el Rey de los etíopes, *Amonasro! Radamés* cree soñar, delirar; bien tarde es para que se arrepienta (Disco No. 31); con una casuística bien astuta, *Amonasro* hace ver a *Radamés* que él no es culpable, ha sido tan sólo un capricho del destino, y que allende el Nilo el amor coronará los votos de su corazón.

Amneris, que regresa del templo, lo ha oído todo. Loca de celos inmediatamente acusa a *Radamés* de traidor. *Amonasro* y *Aida* logran escapar, pero *Radamés,* víctima de terribles remordimientos, no tiene valor para huir con ellos, y entregando su espada a *Ramfis,* se rinde a este sacerdote.

ACTO IV

CUADRO I—*Sala del Palacio del Rey*

AL levantarse el telón, *Amneris,* triste y agitada, está de pie ante una puerta a la izquierda que conduce a la Sala de Juicios (Disco No. 32); su aborrecida rival se le ha escapado y *Radamés* aguarda la pena de traidor. "¡Oh! ¡si él pudiese amarme!"—exclama *Amneris*—"Podría acaso salvarlo." Ahora se arrepiente de la acusación que sus celos hicieron caer sobre *Radamés.* En medio de su angustia profunda, tiene una idea. Manda llamar a *Radamés.* La hora del juicio está cercana, pero puede aun salvarlo bajo una condición. Esa condición *Radamés* la comprende sin necesidad de preguntarla (Disco No. 33).

Già i sacerdoti adunansi
Homer y Caruso Disco *8012

Amneris promete esforzarse en hacerlo feliz, siempre que él ofrezca nunca más volver a ver a *Aida.* Él rehusa. "*Aida* a mí quitaste, matádola quizás, y en regalo me ofreces a mí la vida," dice él;

Aida a me toglieste
Homer y Caruso Disco *8012

Amneris confiesa que en los desesperados anhelos de las hordas fugitivas, sólo cayó *Amonasro,* y *Aida* desapareció sin saberse más de ella. La música alcanza aquí un momento de grandiosa y apasionada belleza. Ante la obstinación de *Radamés,* el amor y la compasión de *Amneris* se convierten en odio y en furia, y pide al cielo que se cumpla su venganza. *Radamés* no teme a la ira humana tanto como teme a la piedad de *Amneris.*

Radamés, rodeado de guardias, es conducido a la Sala de Juicios, mientras *Amneris* queda sola a sufrir en su soledad el dolor que la causa el castigo que ella misma trajo al hombre que tanto ama. "¡Ay de mí! Morir me siento" canta la desconsolada princesa (Disco No. 34). Al volver la vista ve a los sacerdotes que cruzan la escena y entran en la sala subterránea, y exclama con espanto, cubriéndose a la vez el rostro con las manos: "He ahí los fatales, los inexorables ministros de la muerte, ¡Oh! que yo no vea esos blancos fantasmas!" Pero la ley es más fuerte que la voluntad de *Amneris.* Sus lamentos y las voces siniestras de *Ramfis* y sus sacerdotes, que juzgan a *Radamés* en la sala contigua, se combinan para producir un presagio doblemente trágico (Disco No. 35). La princesa permanece atenta y callada cuando se oyen las voces desapiadadas de los acusadores de *Radamés.* Finalmente la voz de *Ramfis* pronuncia la sentencia: morirá sepultado vivo bajo el altar de los dioses indignados, los atributos nobles de los cuales—lealtad y justicia—*Radamés* ha ofendido. Los sacerdotes vuelven a pasar por la sala (Disco No. 36), su paso es solemne y sus miradas hoscas y misteriosas. En un paroxismo, mezcla de ira y de angustia, *Amneris* los denuncia, diciendo, "Tigres infames de sangre sedientos, vos castigásteis a quien culpa no ha tenido," pero el sacerdote responde con frialdad, "¡Es traidor! ¡Morirá!"

CUADRO II

La escena está dividida en dos partes; el plano superior representa el interior del Templo de Vulcano, resplandeciente de luces y de oro; el plano inferior es un subterráneo. Una estatua colosal de Osiris sostiene con las manos cruzadas los pilares de la tumba. *Radamés* está en el subterráneo, en las gradas de la escalera por donde ha descendido. En la parte alta, unos sacerdotes cierran la piedra de aquel inhumano sepulcro donde *Radamés* está condenado a morir.

Radamés se cree solo, y sus reflexiones

están comprendidas en la incomparable música de la romanza "La fatal piedra sobre mí se cierra."

La fatal pietra
Ponselle y Martinelli Disco 3040
Gadski y Caruso Disco *8015

Sus últimos pensamientos son para *Aida,* deseando que al menos ella pueda ser feliz.

AIDA: "En tus brazos deseo morir"

De pronto surge un gemido, una sombra, una visión, no, una forma humana, es *Aida* que presagiando la muerte que a *Radamés* le esperaba ha venido a morir en brazos de *Radamés.* Muerto su padre, diezmadas las tropas y para ella la vida sólo una cadena de dolores y sufrimientos, nada más sublime que morir en un éxtasis de amor (Disco No. 37). "Morir tan pura y bella" canta *Radamés* y *Aida* repite la melodía, hablando del ángel de la muerte que se acerca radiante para llevarlos en sus alas de oro a una dicha eterna, donde todas las aflicciones cesan y comienza el paraíso de un amor inmortal.

Morir! si pura e bella!
Ponselle y Martinelli Disco 3040

Los cantos de las sacerdotisas llegan hasta aquel lúgubre recinto, y sus acentos son como un triste canto, como un himno de muerte. *Radamés* trata de mover la pesada roca que los separa del mundo y de la vida. Es en vano . . . para ellos todo ha terminado.

Resignados a morir, los amantes empiezan su exquisito dúo final (Disco No. 38):

¡Oh! tierra, adiós,
adiós, valle de lágrimas,
sueño de ventura
que en dolor se desvanece;
a nosotros se abre el cielo
y las almas errantes
vuelan hacia los rayos de eterno día!

O terra addio Gadski y Caruso Disco *8015
Partes I y II—**Ponselle y Martinelli Disco 3041**

La música es en frases amplias y de asombrosa calma, sugestivas de los insondables alcances del infinito, y tan apacible como la misma eternidad. Este pasaje está cantado a unísono, y hasta la misma identidad de las dos voces son un símbolo de la concentración de los amantes en una unión excelsa, libre de todas las cosas terrenales. *Amneris,* arrepentida y desconsolada, entra en el templo; sólo le resta ahora llorar y decir una postrer plegaria sobre la tumba de *Radamés.* Abajo, en la obscuridad del sepulcro, los amantes, entrelazados en un supremo abrazo de amor y de pasión, saborean hasta en el último momento la esperanza de que sus almas vuelen hacia los rayos de un eterno día.

Gran Fantasía—Partes I y II
Marek Weber y su Orquesta Disco V-50024

ALCESTE

Ópera en tres actos, Música de Glück; libreto de Raniero de Calsabigi, inspirado en la célebre leyenda del notable poeta griego Eurípides. Fué estrenada en Viena el 16 de diciembre de 1767. Fué dada en Londres, con una versión alterada de Sir Henry Bishop, en el Teatro Saint James, el 15 de enero de 1855.

Calsabigi logró conservar en su interesante libreto el aroma del espíritu antiguo, al cual añadió ciertas situaciones admirables. Siguiendo la costumbre de la época, la ópera de Glück se refiere a una leyenda "clásica." Fué en su ya ahora famoso prefacio a la edición publicada de "Alceste," donde Glück delineó sus teorías sobre la ópera. Es un poco difícil comprender la influencia exacta e inmediata de sus grandes teorías, pero el efecto final ha sido gigantesco. En la época de Glück la ópera había caído en las garras de un sinnúmero de manerismos curiosos. El carácter vocal proporcionado por el compositor generalmente se tomaba como base sobre la cual los actores labraban filigramas hasta tasar sus facultades. La propiedad dramática de la música no se consideraba de gran importancia, y frecuentemente se presentaban pasajes completamente inapropiados y totalmente absurdos.

Las miras de Glück fueron de alterar toda esta desigualdad. Los floreos y embellecimientos elaborados que desfiguraban la línea melódica de las óperas entonces tan en boga, fueron substituidos por un estilo más sencillo y más positivo. A propósito de esto, cabe mencionar aquí la conocida anécdota verídica sobre la determinación de Glück por todo lo que fuese realismo. En una de sus óperas, el personaje *Orestes* tenía que cantar una parte que decía "La calma se apodera de mi alma," contra un acompañamiento de carácter turbulento y agitado. Los críticos hicieron ver a Glück esta aparente anomalía. Su respuesta es histórica: "¡Ah, pero es que él miente!"—exclamó el compositor. "¡Acaba de asesinar a su madre!"

Esta ópera es notable en toda su extensión, por la gran expresión melódica que tiene la partitura en íntima y perfecta armonía con el espíritu del drama. La partitura llega a los últimos extremos del sentimiento y de la pasión. Pero esa pasión nunca se desborda, nunca se sobrepasa, sino que es de una consistencia de insuperable e inteligente elegancia, que la hace digna de una obra de los tiempos clásicos.

PERSONAJES

Admeto	*Tenor*
Alceste	*Soprano*
Hércules	*Bajo*

Admeto, hijo de Feres, rey de Tesalia, y uno de los príncipes que se reunieron para dar caza al monstruoso jabalí de Calidonia, está casado con *Alceste,* hija de Pelias.

Es víctima de una terrible enfermedad, y está ya a punto de morir cuando *Apolo* obtiene de las Hadas la promesa de que la vida de *Admeto* sea salvada si hay algún otro mortal dispuesto a sacrificar su propia existencia por el rey. *Alceste* resuelve ofrecer su vida como un sacrificio para salvar a su esposo. El día que *Alceste* ha de morir llega *Hércules* al reino de *Admeto.* Al enterarse del noble sacrificio de la devota esposa, él resuelve disputarse con la Muerte el espíritu de *Alceste.* En la contienda *Hércules* sale victorioso. Como en los cuentos de hadas, todo tiene un final feliz, y *Alceste* vuelve a reunirse con *Admeto.*

Caprice (*Sobre temas del Bailete*) (*Piano*) **Harold Bauer** **Disco 6546**

EL AMOR DE TRES REYES

(L'Amore di Tre Re)

ÓPERA en tres actos; música de Italo Montemezzi; libreto de Sem Bennelli, basado en su propia novela del mismo título. Esta ópera fué estrenada en el Teatro de la Scala de Milán, el 10 de abril de 1913. En los Estados Unidos fué presentada por primera vez en el Metropolitano de Nueva York, el 2 de enero de 1914.

La acción tiene lugar durante el Siglo X en un lugar apartado de Italia, cuarenta años después de una invasión bárbara comandada por Archibaldo.

ACTO I

LA escena presenta una sala inmensa en un siniestro castillo medioeval en esa hora quieta antes de la aurora. Por entre las curvaturas de los vetustos arcos, se puede percibir todavía la obscuridad de la noche en una terraza que ilumina tan sólo la luz rojiza de una linterna vigilante. El ciego y anciano *Archibaldo,* sin haber podido conciliar el sueño en toda la noche, es conducido a la sala por su fiel sirviente, *Flaminio.* En el insomnio de la noche se ha visto terriblemente asaltado con los recuerdos de su vida de hace cuarenta años, cuando al frente de sus soldados entrase victorioso a Italia, sujetase al pueblo y se proclamase monarca de Altrura. *Flaminio,* uno de los nacionales conquistados, recuerda que *Flora,* la prometida del *Príncipe Avito* de Altrura, fué entregada a las huestes invasoras para casarla con *Manfredo,* el hijo de *Archibaldo,* solamente como una medida de paz. El anciano guerrero espera ahora el regreso de su hijo, que se encuentra en los campos de batalla y por quien arde aquella lámpara en la terraza. Como ya empiezan a despuntar los albores del nuevo día, *Archibaldo* ordena a *Flaminio* que apague la lámpara, y una vez obedecida la orden, pide ser conducido de nuevo a su habitación.

No bien han salido amo y criado de la sala, cuando de otra habitación sale *Avito* sigilosamente. Lo sigue *Flora,* que hubiese deseado que esperara todavía un momento más. *Avito* teme que la puerta de la habitación del anciano *Archibaldo* se encuentre abierta, pero *Flora* le asegura que está cerrada con llave. En un momento de arrebato ella confiesa sentir en su alma un consuelo sublime y una paz infinita; por su parte, *Avito* admite que él nunca tiene sosiego cuando se encuentra lejos de los labios de *Flora.* Completamente dominados por el fuego de su mutuo amor, los dos amantes se abrazan apasionadamente, sin darse cuenta de que ya la sala la ilumina la luz del nuevo día. De pronto, notando que la linterna está apagada y, por lo tanto, alguien ya ha estado allí a hora tan temprana, *Avito* huye aterrorizado. *Archibaldo* entra en ese preciso momento, y aunque *Flora* podría alejarse silenciosamente, el anciano, con ese instinto infalible del ciego, siente la presencia y el estado inquieto del espíritu de *Flora.* Le ordena que se quede, dispuesto a saber quién se encontraba con ella. *Flora* insiste que ha estado sola, y después, con mentida candidez, agrega que vino a la terraza porque no había podido dormir pensando en su esposo. *Archibaldo,* justamente horrorizado por aquel engaño, la manda que se retire a su habitación.

En las afueras del castillo retumban por los aires los acentos de algunas trompetas que anuncian el regreso de *Manfredo,* y momentos después el hijo es calurosamente recibido por el padre. *Manfredo,* con todo

el fervor ardiente del marido joven, ha esperado con ansiedad aquellos instantes de tregua en la quietud del hogar. *Flora* entra y lo recibe con una cruel frialdad que el noble *Manfredo* no comprende. Al retirarse la pareja, *Archibaldo* exclama, "¡Oh, Dios mío, ya que me has quitado los ojos, déjame también ser ciego del alma!"

ACTO II

El segundo acto tiene lugar en una terraza en lo alto de los muros del castillo. El firmamento de la tarde está cubierto de nubes fugaces. Abajo, las trompetas tocan a retirada. *Manfredo* está para salir nuevamente al campo de batalla; se despide amorosamente de *Flora,* y le ruega le dé un pequeño recuerdo que pueda llevar siempre junto a él cuando se encuentre muy lejos de su lado. No lográndolo, le pide suplicante que al menos permanezca en el parapeto del castillo y tremole por un instante su chalina en señal de despedida. Añade fervorosamente que así, al irse alejando con sus soldados por aquellos polvorientos caminos, le parecerá que ella va secando las lágrimas que le destrozan el corazón. *Flora,* poseída de sincera piedad, le promete que así lo hará.

Copy't Mishkin

LUCREZIA BORI (*Flora*)

Manfredo se va y apenas ha empezado *Flora* a dirigirse hacia el parapeto del castillo para despedir a su devoto marido, cuando *Avito,* disfrazado como *Flaminio,* se acerca furtivamente. *Flora* le pide que se vaya para siempre, pero él le suplica que tenga compasión. Se ven interrumpidos por un momento con la llegada de una sirvienta que trae un canastillo en la que viene una chalina que *Manfredo* envía a *Flora.* Ésta toma la chalina y con paso vacilante se encamina hacia el parapeto. Después de tres intentos para hacer tremolar la chalina, su brazo cae rendido a su costado. *Avito* sale de su escondite, diciéndole que se va para nunca jamás volver, pero que antes de separarse deben sellar con un beso aquella terrible separación. *Flora* detiene los impulsos de *Avito,* y débilmente trata de hacer flotar la chalina una vez más. Ella consiente en dejarle besar la orla del vestido que con sus propias manos ella ha bordado. *Avito* corre presuroso hacia *Flora* y tomando apasionado el vestido entre sus manos lo besa con frenético fervor. El brazo de *Flora* no tiene fuerza para hacer flotar la chalina; se siente dominada por el pensamiento del contraste de su verdadero deseo y el ideal de su marido. Fascinada por *Avito,* gradualmente se entrega a él. Sus labios se unen en apasionado beso, y abandonados por completo en el éxtasis de su amor, permanecen en estrecho abrazo por largo tiempo, olvidando todo cuanto los rodea. Ni siquiera se dan cuenta de la llegada de *Flaminio* y *Archibaldo,* que vienen en busca de *Flora.* Los amantes vuelven repentinamente de su embeleso, y *Avito,* blandiendo en la mano una daga, se arroja

sobre el ciego. El golpe lo evita el sirviente, y *Avito,* a una señal de *Flora,* escapa silenciosamente. A lo lejos se anuncia el regreso de *Manfredo; Archibaldo* ordena a *Flaminio* que vaya a encontrarlo, dándose así la anhelada ocasión de estar a solas con *Flora.* Denuncia a la infiel mujer, exigiéndole decir el nombre del amante. Ella primeramente niega tener alguno, pero después, con terrible cinismo, denuncia su culpabilidad, pero rehusa decir el nombre del hombre que ha estado con ella. Dominado por la rabia, *Archibaldo* toma a *Flora* por el cuello y casi sin darse cuenta de sus actos, la estrangula hasta apagar el último soplo de su vida. *Manfredo* ha regresado al notar que *Flora* no aparecía en el parapeto, pues temió que perdiendo el equilibrio hubiese caído al precipicio. Se queda aterrorizado al encontrar muerta a su esposa; su padre le comunica la infamia de la mujer y se declara él su justo asesino.

ACTO III

Al reflejo de la luz temblorosa de la cripta en la capilla del castillo, puede verse el cadáver de *Flora,* vestida en su blanca mortaja. De la capilla llegan las voces del coro, entonando un canto fúnebre. En la cripta hay un grupo de dolientes, mujeres, viejos y jóvenes, que lamentan la pérdida de su querida princesa. Pensando en la forma en que tan cruelmente fué asesinada *Flora,* los dolientes dan muestra de indignación, pero bajo el recogimiento de la solemnidad del lugar y los impresionantes cantos de la capilla, aplacan su ira y empiezan a retirarse entonando un canto de eterna despedida. Al alejarse notan la llegada del Príncipe de Altrura, *Avito,* que viene también a despedirse de la princesa *Flora.* Una vez solo, habla a *Flora* como si aún estuviera con vida, pero comprendiendo repentinamente el silencio que ha de ser eterno en aquellos labios, llora amargamente. Quizás aún haya en su alma un hálito de vida, piensa él, y desesperado besa los labios fríos como el hielo de la princesa. Inmediatamente su cuerpo se siente sobrecogido de una extraña sensación; se siente morir, pero hasta en aquellos momentos de agonía, su alma se alegra con el recuerdo de tan sublime amor. Vacilante empieza a apartarse y en ese momento aparece *Manfredo.* Al reconocer al amante de su esposa, le revela que para descubrir al culpable se puso en los labios de *Fiora* un veneno muy poderoso. ¡ Sólo *Archibaldo* pudo haber sido culpable de tal profanación! *Manfredo* no se regocija con la muerte de su rival; sólo lamenta que *Flora* hubiese amado tanto a otro hombre. Al caer moribundo *Avito, Manfredo* lo sostiene y lo ayuda a tenderse suavemente en el suelo. Entonces, volviéndose hacia *Flora,* une sus labios a los de la mujer muerta, permaneciendo así hasta quedar seguro de que el veneno ya empieza a correr por sus venas. Apenas comienza el veneno a demostrar su terrible efecto, cuando entra *Archibaldo* abriéndose paso por entre su eterna obscuridad. Se acerca al féretro y creyendo que ha cogido al hombre culpable, lanza una exclamación de triunfo; entonces, oyendo la voz de su propio hijo que a sus pies agoniza, el viejo conquistador da un grito de terrible angustia y profunda desesperación.

ANDRÉS CHÉNIER

Ópera en cuatro actos de Umberto Giordano; libreto de Luigi Illica. Estrenada en La Scala, Milán, el 28 de marzo de 1896. Representada por primera vez en Londres el 26 de abril de 1903; en París el 3 de junio de 1905. Se dió por primera vez en los Estados Unidos, en la Academia de Música de Nueva York, el 13 de noviembre de 1896. Giordano, nacido en Foggia, Italia, el 27 de agosto de 1867, está considerado como uno de los más distinguidos compositores de ópera de la moderna escuela italiana. "Andrés Chénier," aceptada como su mejor obra, contiene pasajes de belleza lírica y momentos de fuerza dramática. Giordano sigue más bien el estilo de las últimas óperas de Verdi. El libreto de Illica presenta un cuadro de la vida en Francia poco antes y durante la revolución, usando como base para su argumento, un personaje histórico, Andrés María de Chénier, famoso no tanto por sus grandes poemas y encantadores idilios inspirados por los más puros recuerdos de la antigüedad griega, sino por sus grandes ideas emancipadoras, las cuales lo llevaron al cadalso en la barrera del Trono, no sin antes escribir en la prisión de San Lázaro la admirable oda "La Joven Cautiva," uno de los modelos de la moderna poesía, en cuyos versos deshonraba a los opresores de Francia. (*Discos en Italiano.*)

PERSONAJES

Andrés Chénier, *el poeta*	*Tenor*
Magdalena de Coigny	*Soprano*
La Condesa de Coigny, *su madre*	*Soprano*
Carlos Gérard, *el sirviente*	*Barítono*

ACTO I

Invernadero del Castillo de Coigny

Estamos en el castillo de la señoría de los condes de Coigny, en el jardín de invierno. El gran invernadero es una imitación presuntuosa de aquel de la casa de Orléans o del de Kunsky. El invernadero ofrece ahora, después de terminar una jornada del invierno de 1789, un curioso aspecto. Al levantarse el telón, a las rígidas órdenes de un mayordomo altivo y arrogante, la servidumbre, cargada de muebles y jarrones, prepara el invernadero para el baile que va a celebrarse aquella noche. *Gérard,* vestido de librea, entra sosteniendo con otros criados, un pesado sofá de color azul. Es a él a quien el mayordomo se vuelve principalmente con altanería e ironía. *Gérard* es un personaje que ha tomado tan a fondo las brutales doctrinas de la revolución, que él, un simple lacayo de miserable alcurnia, presume enamorarse de su joven ama, la hija del Conde de Coigny. Parece que para poseer a tal dama, ya sea como su amante o como su esposa, abandona la servidumbre y entra a las filas del partido revolucionario, y para lograr sus designios recurre a varios actos de vil perfidia. El viejo jardinero, padre de *Gérard,* entra del jardín arrastrándose penosamente y doblegado por el peso de un mueble que con dificultad logra soportar sobre sus hombros. Al verlo *Gérard,* éste suelta lo que tiene en la mano y corre a ayudar a su padre, que se aleja tembloroso por entre las callejuelas del jardín. *Gérard* lo observa conmovido, y por primera vez oímos la explosión de los oprimidos. En un arranque de indignación y de oprobio, *Gérard* protesta para sí, diciéndose que hace ya sesenta años que su padre sirve a aquellos arrogantes señores, a quienes les ha dado lealtad, sudores y la fuerza de sus músculos y como si aquello no bastase a la vida, le ha dado el ser a él para presenciar aquel horrendo sufrimiento.

Son sessant'anni Titta Ruffo Disco *817

Poco a poco van llegando los invitados, que el mayordomo va anunciando en voz alta . . . *Madama de Bissy* . . . el *Caballero de Villacerf* . . . la *Marquesa de Villemain* . . .

el *Marqués d'Harcout* . . . la *Princesa de Saint-Médard* . . . el *Conde d'Aubetaire* . . . *Doña Ana de Torcy* . . . *Don Enrique de Nangis* . . . el reverendo *Fragnont* . . . la *Marquesa de Lorge* . . . la *Baronesa Boisguil-*

AURELIANO PERTILE (*Andrés Chénier*)

bert . . . el *Abate Crécy* . . . el *Caballero Antoine Pièrre Fléville.* Este último viene acompañado de dos amigos, *Flandro Fiornelli,* caballero y músico de Italia, y *Andrés Chénier,* hombre sin título . . . un poeta . . . que promete mucho. La fiesta toma auge en medio de la alegría de los invitados. Según la usanza de aquellos tiempos, se presenta una pastorela para entretenimiento de sus señorías; mientras los coros, vestidos de pastoras y pastores, cantan música rústica, el cuerpo de bailarines imita mímicamente una historia campestre de amor.

Coro Pastoral **Coro de la Ópera del Metropolitano** (*En Preparación*)

La Condesa se aproxima a *Chénier* y le pregunta si su musa ha enmudecido. El poeta calla. *Magdalena* dice a su madre que ella hará recitar al poeta. *Fiornelli* empieza a tocar el clavicémbalo. *Magdalena* se acerca a *Chénier,* diciéndole que desearía conocer alguna de sus églogas o de sus poesías. "La poesía es caprichosa como el amor," responde el poeta. Al oír la palabra "Amor," *Magdalena* y sus amigos ríen burlonamente. Esto hiere la susceptibilidad del poeta, que, palidísimo como la muerte, empieza su bello poema sobre el amor. *Fiornelli* cesa de tocar. Sorprendidos por la armonía de aquella voz dulcísima, todos, caballeros, damas, abates, se acercan curiosos a oírlo.

Chénier, en su improvisación sobre el amor, no habla de un amor de un corazón a un corazón; el beso y las caricias que su frente ha recibido vinieron de las entrañas de la tierra, el grito del poeta "te amo, te amo," no fué dirigido a ninguna mujer, sino a la patria. Sus ideas hacen cambiar el curso de las palabras del poeta, y ante aquel conjunto escandalizado, *Chénier* habla de mendigos que inútilmente tienden la mano en busca de un mendrugo de pan, mientras en las iglesias los sacerdotes recogen el oro a manos llenas. Entre la concurrencia se nota una ola de cólera y de agitación. Sólo *Gérard,* atraído por la elocuencia de *Chénier,* lo escucha desde lejos con gran entusiasmo.

Improvisación—Un dì all'azzurro spazio
Enrico Caruso **Disco *6008**
Giovanni Martinelli **Disco 6707**
Armando Tokatyan **Disco 7183**
Renato Zanelli (*En Preparación*)

Por un momento se interrumpe y mirando a *Magdalena* con extrema dulzura, le dice que no desprecie el consejo de un poeta y que pruebe las delicias de ese amor de que

ella se ha burlado. Al terminar el poeta se ven rostros rojos de indignación y gestos furibundos. Una vez terminado su discurso, *Chénier* abandona la sala. Pasados estos instantes bochornosos para tan aristocrática concurrencia, se oyen los primeros compases de la música y cuando los caballeros y las damas se preparan a bailar, de lejos se siente venir el eco de confusa cantinela que suena dolorosamente lúgubre, y unos gemidos que, en su dolor, llevan una amenaza. Capitaneada por *Gérard,* se presenta una chusma de gente lívida, desgarrada, languideciente, hombres hambrientos y mujeres haraposas que llevan en sus brazos a sus hijos raquíticos. Imitando la voz del mayordomo, *Gérard* anuncia: "Su Majestad la Miseria." El padre de *Gérard* entra corriendo y va a arrojarse a los pies de la Condesa, pero *Gérard* se apresura a levantarlo indignado, exclamando que por qué se arrodilla ante los que no conocen la piedad, y arrancándose la librea, la arroja a las plantas de la Condesa. El mayordomo y otros criados logran expulsar a los mendigos, y, a invitación de la Condesa, la fiesta se reanuda.

Copy't Mishkin
BENIAMINO GIGLI
(*Andrés Chénier*)

ACTO II

Un Café a Orillas del Sena. Cinco Años Más Tarde

A LA derecha se ve un altar dedicado a Marat y que soporta su busto, rodeado de coronas de flores marchitas, cintas y una lámpara apagada. A la izquierda el Café Hottot, con sus mesas y sus sillas al aire libre. Es mediodía en junio de 1794. El café está concurridísimo. *Chénier* está solo en una de las mesas. *Chénier* se ha convertido en un poeta revolucionario, que predica libertad, igualdad y fraternidad. El poeta ha estado recibiendo a intervalos, misteriosas cartas anónimas, unas amorosas o serias, otras lisonjeras o llenas de consejos. El Increíble, uno de los apóstoles de la revolución, espía atentamente a *Bersi,* la sirvienta mulata de *Magdalena,* que él sospecha ser portadora de alguna noticia para *Chénier,* a juzgar por las miradas que ella le dirige y la inquietud que el poeta denota. A pesar de las ideas revolucionarias, *Chénier* está siendo vigilado muy de cerca. Llega *Roucher* y notifica a *Chénier* que su vida está en peligro, y le ofrece un pasaporte. El poeta rehusa huir hasta no conocer a la autora de aquellas misivas, que ha prometido al fin hacerse conocer.

Llega una multitud desordenada que viene de victorear al ídolo de la opinión pública, al caudillo del patriotismo y representante de la nación: Maximiliano Robespierre. Entre esa masa humana viene *Gérard,* que al contemplar el espectáculo piensa para sí que la muchedumbre es una eterna cortesana, que ayer doblegaba la frente ante un amo y hoy baja la frente bajo un nuevo ídolo. El Increíble habla al oído de *Gérard* diciéndole que aquella noche logrará ver a la dama que le ha ordenado buscar, y que no es otra sino *Magdalena.* La sirvienta de *Magdalena* regresa y esta vez logra decir rápidamente a *Chénier* que junto al altar de Marat una doncella en peligro desea verlo aquella noche. Empieza a obscurecer y poco a poco la gente se va dispersando. Entra *Mathieu* a encender la lamparita del altar de Marat, canturreando la histórica Carmagnole.

Llega *Magdalena* y poco después *Chénier*. La emoción enmudece por un momento a la joven que, para identificarse con *Chénier,* le recuerda las palabras que el poeta le dijese en su primer encuentro en el Castillo de Coigny. El Increíble lo ha visto todo, y mientras el poeta y *Magdalena* se entregan a un coloquio de amor, ella confesándole que en la hora del peligro su corazón le dijo que encontraría ayuda en aquel que antes la había ofendido, y él asegurándole que dará hasta su vida por salvarla, el espía va en busca de *Gérard* para notificarle de aquella misteriosa cita. Aparece *Gérard* y al tratar de impedir el paso a los nuevos amantes, *Chénier* lo hiere y cae ensangrentado junto al altar de Marat. En la excitación de esta escena *Roucher* logra llevarse a *Magdalena* a un lugar de refugio. *Gérard* se cree herido de muerte, y en un paroxismo de generosidad aconseja a *Chénier* que huya, pues *Fouquier Tinville* lo tiene ya en su lista, y a la vez le pide que proteja a *Magdalena.* Al volver el Increíble encuentra a *Gérard* herido y le exige el nombre del asesino, y en un arranque de estoicismo y haciendo un esfuerzo supremo, *Gérard* dice que fué un desconocido. El acto termina con un grito de muerte a los últimos girondinos lanzado por la multitud desenfrenada que ha vuelto a inundar le escena.

ACTO III

Ante el Tribunal

El Tribunal Revolucionario está en abierta sesión. La sala está llena de ciudadanos; detrás de la mesa del que funge de presidente, está una insignia tricolor que porta la leyenda: "Ciudadanos, la patria está en peligro." La patria, envuelta en su formidable guerra contra la Europa coaligada, demanda oro y soldados. Al levantarse el telón, *Mathieu* está arengando al pueblo, pidiendo oro y soldados e invitando a los presentes a que contribuyan en la urna; ilustra su discurso con observaciones sobre algunos personajes, Coburgo, Brunswick. *Gérard,* convaleciente, llega. A invitación de *Mathieu* aborda la tribuna, y con verdadero acento de dolor, les dice que los austriacos, los prusianos y los ingleses despedazan las entrañas de Francia. Conmovidos primero, después con verdadero entusiasmo, empiezan todos a depositar dineros y valores. Entre los gritos de regocijo de la muchedumbre, se deja oír la voz de una pobre vieja. Todos se hacen a un lado y dejan la vía libre a una pobre anciana que llega guíada por un lazarillo. Se vuelve en torno de sí, fijando sus dos ojos blancos y apagados en todo aquel grupo, como si mentalmente se formase una imagen de aquella escena. Esta vieja es *Madelón,* cuyo hijo ha muerto en la toma de la Bastilla, y viene ahora a ofrecer a su nieto, que aunque niño ella dice que es fuerte y puede combatir por la patria. Un oficial se acerca al muchacho, que orgulloso toma la posición de un soldado veterano. Es aceptado y la pobre anciana queda satisfecha de ofrecer su último sostén en aras de la patria. Esta escena, musicalmente hablando, es excelente, y Giordano supo sacar un felicísimo partido de estos críticos momentos. En este acto tenemos denunciaciones, sentencias de muerte y una escena de amor, aunque tan sólo del lado de *Gérard,* que tiene un afectuoso coloquio con *Magdalena.* Aquí también *Chénier* es condenado a muerte.

Gérard tiene al frente el documento fatal en que *Chénier* es denunciado como traidor a la patria. *Gérard* sabe muy bien que esa acusación es falsa, pero después de una terrible lucha dentro de sí mismo, pone su firma que manda a *Chénier* al patíbulo. En

otros tiempos su idea suprema estaba cubierta de sangre y de fango, y hoy comprende que continúa siendo un siervo obediente de una pasión. Su voz es afanosa, violenta y llena de entusiasmo. Por su mente pasan las primeras palabras sobre la emancipación de los pobres que oyese de labios de *Chénier*.

Nemico della patria?
Titta Ruffo Disco 7153

En este soberbio pasaje las palabras de *Gérard* son de amor, de venganza y de patriotismo. Como un símbolo de sus patrióticos pensamientos, oímos mezclado entre la orquesta el acento de la Marsellesa. Entra *Magdalena* y empieza un coloquio por parte de *Gérard,* que ella recibe como un insulto y prefiere salir por la calle gritando su nombre aristocrático y morir así en la gillotina, antes que entregarse a su antiguo lacayo. *Gérard* le detiene el paso, y ella, con casi un grito de terror, agrega resignada que si su cuerpo es el precio de la libertad de *Chénier,* dispuesta está a entregarse. Pero *Gérard,* a pesar de lo perverso de sus apetitos de bestia, se conmueve ante aquel sublime sacrificio. *Magdalena* empieza a contarle que su madre murió por salvarla, y que destruída su casa por el fuego, tuvo que huir con la fiel *Bersi,* la que ha llegado hasta vender su cuerpo por llevar un mendrugo de pan a su ama. En aquellos momentos de angustia, nació en el pecho de *Magdalena* el amor por *Chénier,* y al revelarlo así a *Gérard,* en sus grandes pupilas se enciende una luz de suprema alegría, una gran luz profunda como un reflejo de un esplendor misterioso. Después queda en silencio, meditabunda, mientras en sus labios se dibuja una dulcísima sonrisa. La sincera confesión de la pobre *Magdalena,* hace cambiar las intenciones de *Gérard,* que promete salvar al poeta. Demasiado tarde es ya para ello, pues *Chénier* se encuentra entre los prisioneros que son traídos ante el tribunal. *Chénier* es su propio defensor, y un largo murmullo acoge las palabras de fuego del poeta. *Dumas* no tiene valor de impedirle la palabra; el público lo mira y lo escucha sorprendido.

Si, fui soldato!
Giovanni Zenatello Disco 1433
Renato Zanelli *(En Preparación)*

En esta romanza *Chénier* dice que fué soldado y esperaba una muerte gloriosa, su pluma fué arma feroz contra los hipócritas, y es vergonzoso ser acusado ahora de traidor a la patria; pide que le den la muerte pero que nunca sea manchado su honor. Ante la sorpresa del pueblo, *Gérard* confiesa que mintió en su declaración contra *Chénier.* Esto es inútil, el pueblo está sediento de sangre, y el acto termina con una orden de *Fouquier Tinville* de que se conduzcan a los prisioneros al patíbulo, y del pecho de *Magdalena* sale un grito de dolor al desprenderse de su amante.

ACTO IV

Prisión de San Lázaro

CHÉNIER está en la prisión de San Lázaro; a la luz de una linterna escribe, ora con fuego y pasión, ora deteniéndose y reflexionando por un momento como si buscara una palabra o una frase; sus ojos se tornan tristes, inspirados, luminosos; parecen el espejo de su alma. El carcelero, *Roucher,* lo observa. El poeta empieza a declamar los versos que acaba de escribir:

Come un bel dì di Maggio
Giovanni Martinelli Disco 6707
Enrico Caruso Disco *516

Giordano puso música aquí a un bello poema, una tierna despedida en que el poeta, como un bello día de mayo que con

el beso de los vientos y la caricia de los rayos del sol se pierde en el firmamento, se cree con el beso de una rima y la caricia de la poesía, ascender a la extrema cima de su existencia. *Roucher* entusiasmado abraza a *Chénier;* los dos amigos se estrechan la mano y se separan conmovidos.

Dentro de la cancela, medio dormitan los soldados. A lo lejos, en el silencio imponente de las calles desiertas, se oye una voz que canta. Es *Matheus* que canta su predilecta Marsellesa y cuyo eco se pierde lejísimos en la noche. Alguien toca a la puerta. *Schmidt* abre. Es *Gérard* y con él *Magdalena. Gérard* presenta un salvoconducto. En un supremo sacrificio de su amor por *Chénier, Magdalena* está dispuesta a tomar el lugar de una de las condenadas a muerte, y morir así junto a *Chénier. Gérard* se va a pedir clemencia a Robespierre, el único que puede salvar la vida de aquel desventurado.

Chénier sale del obscuro corredor, y al débil resplandor de la lámpra raquítica reconoce a *Magdalena.* El silencio completo de aquella prisión, donde todo parece poseer la quietud de la muerte, hace que la misma voz de la naturaleza se arrope misteriosamente.

Vicino a te s'aqueta
Sheridan y Pertile Disco 7178

Junto a *Magdalena* el alma de *Chénier* se aquieta y gana brío, ella es para él la meta de todos sus sueños y de todos sus deseos . . . ella es la poesía que ha vuelto en busca del poeta.

La nostre morte
Sheridan y Pertile Disco 7178

Magdalena, entusiasmada, dice a *Chénier* que *amor* será la palabra postrera que de sus labios se escape. ¡ Y en aquella hora suprema del postrer camino, todo el dolor acabará con el calor de un último beso! ¡ Salvará a una madre, y con el alba *Magdalena* será *Idia Legray! Chénier* calla. ¡ Divinísimo silencio! Los primeros rayos del nuevo día empiezan a envolver a los amantes. Su muerte será el triunfo del amor.

Ya es de día. Redobles de tambores, soldados que despiertan y se preparan a desempeñar su misión fatal. *Magdalena* y *Chénier* esperan el momento fatal. Para ellos dos todo es felicidad, todo es poesía; abrazados, absortos en su inmenso amor, encuentran en la muerte el triunfo infinito de su cariño. Uno por uno van siendo llamados los prisioneros: "Andrés Chénier." "Soy yo"—contesta el poeta. "Idia Legray." "Soy yo"—responde *Magdalena.* Y pasa altiva, triunfante, mientras la verdadera *Idia Legray* observa semiconsciente a la mujer que va a morir por ella, y se tapa las orejas aterrorizada al oír su nombre. Pálida y con paso incierto va a esconderse. *Gérard* vuelve. Todo ha sido inútil. *Gérard* se despide de *Chénier* y de *Magdalena,* va a decirles una última palabra, pero las fuerzas lo abandonan y baja el rostro que lo cubre con las manos. La carreta se lleva su cargamento terrible. Las puertas vuelven a cerrarse, cerrándose así también el libro de la vida de dos mártires del amor.

Y en aquel terrible silencio de muerte, el hombre de la Revolución, *Gérard,* llora estrujando febrilmente a la vez una carta; es la carta lacónica en que Robespierre, por no recibir a *Gérard,* contestó el ruego de salvar la vida de un poeta: *"También Platón ajusticiaba a los poetas de su república."*

La escena final es la más conmovedora de esta espléndida ópera, y Giordano aumenta la intensidad del momento, con el misterio de su epílogo musical.

EL ANILLO DE LOS NIBELUNGOS

(Der Ring des Nibelungen)

EL ORO DEL RHIN, LA WALKIRIA, SIGFRIDO Y EL OCASO DE LOS DIOSES

El Anillo de los Nibelungos—una obra que por su grandeza y munificencia de concepción no tiene paralelo en el arte de la música—ocupó a Wagner por un período de más de vientiseis años. Siendo todavía director de la orquesta de la ópera de Dresde, se interesó muchísimo en las sagas germanas y escandinavas. De esto resultó un poema, "La Muerte de Sigfrido," escrito en noviembre de 1848. Poco después, comprendiendo que un solo drama sería inadecuado para la debida presentación de una leyenda tan vasta, escribió otro poema como una introducción, llamado "El Joven Sigfrido" (1851). Y, de igual manera, compuso al año siguiente "La Walkiria," a guisa de prefacio, y, finalmente, como prólogo a todo esto, "El Oro del Rhin." Una vez terminados los poemas, Wagner se puso a trabajar en la música en el orden debido de los dramas, y para 1857 había llegado ya hasta la mitad del acto segundo de "Sigfrido" (originalmente "El Joven Sigfrido"). En aquella ocasión hasta el mismo impávido Wagner se había cansado, como él mismo dijo, "de amontonar una partitura silenciosa sobre otra." Por consiguiente puso toda su atención en "Los Maestros Cantores" y en "Tristán," por considerarlo más práctico. No fué sino hasta el año de 1869 que, animado por el Rey de Baviera, Wagner decidió reanudar el trabajo de "Sigfrido." Finalmente completó "El Anillo," con la terminación de la partitura de "El Ocaso de los Dioses," originalmente titulada "La Muerte de Sigfrido," en 1874. Wagner llamó a esta inmensa obra una trilogía, considerando "El Oro del Rhin," quizás debido a su brevedad, como un prefacio a su leyenda narrada en los tres dramas musicales siguientes: "La Walkiria," "Sigfrido" y "El Ocaso de los Dioses"; sin embargo, los escritores modernos, considerando de igual importancia todos los cuatro dramas, frecuentemente se refieren a esta serie de obras como una tetralogía.

La mayor evidencia de la habilidad de Wagner como dramaturgo se encuentra en el arte con que amoldó en su argumento las viejas leyendas; una comparación de las sagas, ya en sí bellas como poemas, con el bien razonado drama de Wagner, es una prueba suficiente de esta proeza. Naturalmente, debido al orden en que fué escrito el argumento de "El Anillo," se encuentran algunos pleonasmos, y hasta el mismo compositor se vió muy atareado en hacer las debidas correcciones. En esta monumental epopeya, Wagner aglomeró la riqueza de las ideas filosóficas que constantemente lo interesaron. Para apegarse a la época legendaria de su narración, funde sus dramas en versos en forma de paronomasia, un estilo similar al de las sagas, pero excesivamente difícil de traducir a cualquiera otra lengua. Y por medio de su música y de su verso, Wagner crea y mantiene la atmósfera y el espíritu de las indistintas y remotas edades legendarias.

Los primeros compases de "El Oro del

Rhin"—una apertura magnífica que debe haber parecido revolucionaria en su día—nos hacen comprender inmediatamente que musicalmente nos encontramos en un mundo distinto del de "Lohengrin," que vino poco antes de "El Anillo de los Nibelungos." Después de mucha meditación, Wagner había decidido que si el arte de la música y el drama combinados deberían progresar en expresión más acentuadamente de lo que era el caso con la vieja ópera, sería necesario adaptar al teatro el enérgico método del desenvolvimiento temático perfeccionado en la sinfonía bajo el genio de Beethoven. Una ópera escrita de esa manera no sería más ópera, sino un "drama musical," ya que Wagner concibió al mismo tiempo el drama y la música; la naturaleza de las melodías y de las armonías, cada cambio de modulación y la orquestación misma, surgieron de los personajes y de la acción del drama. La música de Wagner gana muchísimo en expresión y en unidad, debido al uso de "motivos principales"—en "El Anillo" son casi innumerables. Indudablemente que Wagner nunca intentó catalogar y nombrar en forma completa todos los temas, y en verdad eso no es necesario para quien escucha la música; sin embargo, cierto conocimiento de los temas más importantes, añade más placer y se puede entender de mejor modo el significado de la música. Como las Odas del célebre poeta latino Horacio, que al leerse detenidamente en la juventud, se recuerdan años más tarde y revelan una belleza y un significado inesperados, así "El Anillo," después de oírse repetidamente y familiarizarse con su música, asume nuevas bellezas, revelando detalles no notados antes y que nos dejan sorprendidos con su encanto y su fuerza dramática.

Apegándose a la magnitud de la tetralogía, Wagner usó de una orquesta gigantesca, casi sin precedente en su tamaño. Para obtener ciertos efectos especiales, introdujo cuatro piezas de la familia de un instrumento que inventó para "El Anillo." Estos instrumentos conocidos ahora como "Tubas de Bayreuth" o "Tubas Wagnerianas," son en realidad el producto híbrido y unido del corno francés y del trombón. Su timbre, de extraña sublimidad y patética ternura, se adapta muy especialmente al uso ocasional que Wagner les destina—de entonar los temas principales de "Walhalla" (los Campos Elíseos de la Mitología escandinava, donde moraban los héroes muertos en la batalla) y de los "Wälsungs."

"El Anillo," en su forma completa, fué presentado por primera vez en el propio teatro de Wagner en Bayreuth, los días 13, 14, 16 y 17 de agosto de 1876, la hazaña suprema de una vida entera de luchas y de trabajos. En los Estados Unidos esta tetralogía fué presentada en el Metropolitano de Nueva York, los días 5, 6, 8 y 11 de marzo de 1889, aunque ya con anterioridad se habían presentado los dramas individualmente.

Naturalmente una empresa de tales proporciones ha atraído a los directores y artistas más notables del mundo entero. En las primeras funciones en Bayreuth, en 1876, Hans Richter fué el director y Anton Seidl y Félix Mottl, los ayudantes; entre los cantantes figuraron Lilli Lehmann, Albert Niemann y Amalia Materna. En 1896, Mme. Schumann-Heink cantó los papeles de *Erda* y *Waltrauta* en Bayreuth. En la primera presentación de todo el ciclo de "El Anillo" en el Metropolitano de Nueva York, Anton Seidl fué el director y entre los personajes principales se encontraron Lilli Lehmann, Max Alvary y Emilio Fischer. Entre otros grandes artistas wagnerianos debemos men-

cionar aquí: Nordica, Ternina, Fremstad, Gadski, Eames, Homer, Jean de Rezske, Matzenauer, Van Rooy, Whitehill, y entre los más recientes, Elisabeth Rethberg, Rudolf Laubenthal, Frida Leider, Friedrich Schörr y Florence Austral. En el ciclo de "El Anillo" dado en Nueva York en 1929, en el Metropolitano, Mme. Schumann-Heink cantó el papel de *Erda*, después de una ausencia de varios años.

EL ORO DEL RHIN

(Das Rheingold)

DRAMA MUSICAL en cuatro partes, preludio a "El Anillo de los Nibelungos"; libreto y música de Ricardo Wagner. Estrenado en Munich el 22 de septiembre de 1869. Primera presentación en los Estados Unidos, el 4 de enero de 1889, en el Metropolitano de Nueva York.

PERSONAJES

Dioses	
WOTAN	*Barítono-Bajo*
DONNER	*Bajo*
FROH	*Tenor*
LOGE	*Tenor*
Gigantes	
FASOLT	*Barítono-Bajo*
FAFNER	*Bajo*
Nibelungos (Gnomos)	
ALBERICH	*Barítono-Bajo*
MIME	*Tenor*
Diosas	
FRICKA	*Soprano*
FREIA	*Soprano*
ERDA	*Contralto*
Ninfas del Rhin	
WOGLINDA	*Soprano*
WELLGUNDA	*Soprano*
FLOSSILDA	*Contralto*

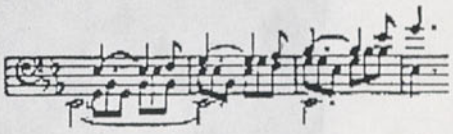
La acción se desarrolla durante épocas legendarias en el lecho del Rhin, en un distrito montañoso cerca de ese río y en las cavernas subterráneas de Nibelheim.

Preludio

Albert Coates y Orquesta Sinfónica

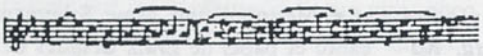
Disco 9163

DE entre el abismo de la orquesta se oye una nota largamente sostenida, calmada e inmóvil. Después de un breve momento se añade y se sostiene otras más; estos tonos continúan en todo el preludio, firmes como las eternas rocas. Entre el fragor de esa corriente de sonido, se hacen perceptibles otros tonos, con un lento movimiento ascendente. Este movimiento va creciendo más y más hasta transformarse en una serie constante y sobrepuesta de suaves ondulaciones. A su debido tiempo estas ondulaciones son arrastradas por un movimiento más ligero que gradualmente se va haciendo más acentuado, más rápido, como un oleaje siempre ascendente de gigantescas ondas de tono, hasta tomar parte en él toda la orquesta. Aquí oímos una plausibilidad aparente de la escena que vamos a presenciar al levantarse el telón—las profundidades del enorme Rhin, que en su curso sobre la tierra se desliza entre firmes e inmóviles rocas.



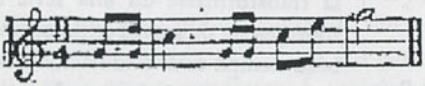
En el crepúsculo verdoso del fondo del río, las tres ninfas del Rhin cantan su absurda canción de "¡Weia!; ¡Waga!" mientras nadan juguetonas con destreza y agilidad. Sus juegos se ven interrumpidos con la llegada del grotesco *Alberich*, que trata de hacer el amor a las graciosas ninfas. Una por

una, después de lisonjearlo coquetamente, se burlan despiadadamente del deforme enano, huyendo de su alcance al intentar detenerlas.



EL CANTO DE LAS NINFAS DEL RHIN

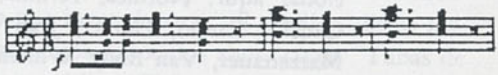
Finalmente se ve obligado a conformarse a contemplar a las ninfas en enfadosa desesperación, después de sus frustrados intentos amorosos. Repentinamente por entre las aguas penetra un rayo de sol que, al chocar en el pináculo de una de las rocas, hace brotar un destello dorado y lumínico. Contra un bello acompañamiento trémolo de los violines, oímos el motivo de "El Oro del Rhin."



EL ORO DEL RHIN

Las ninfas, regocijadas ante la vista de aquel resplandor, entonan su triunfante canto de alabanza del oro.

Al interrogarlas, el interesadísimo *Alberich* se entera de que aquella luminosa

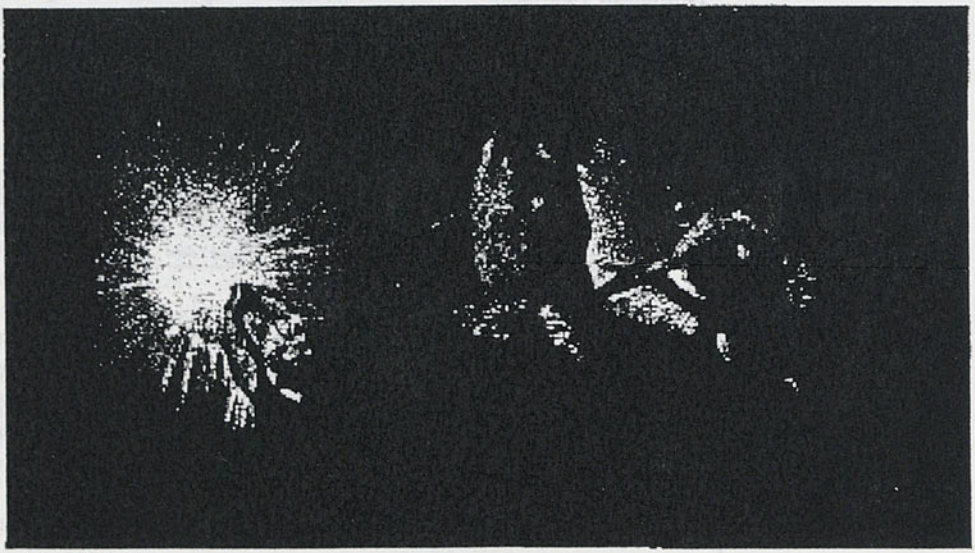


LA ADORACIÓN DEL ORO

substancia es el Oro del Rhin del cual las ninfas son sus fieles guardianas, pues aunque aquí no tiene valor alguno, si se lograse forjar ese metal en un anillo, el oro daría a su poseedor una riqueza y un poder ilimitado sobre los hombres y sobre los dioses.

EL PODER DEL ANILLO

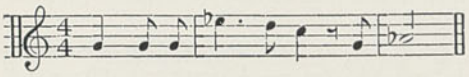
Pero para poder forjar tal anillo, su poseedor debe ante todo renunciar para siempre al amor. Todo esto lo revelan incautamente las ninfas del Rhin . . . creyendo que el enano nunca renunciaría al amor. Continúan nadando graciosamente cerca de *Alberich*.



Hana Mahari

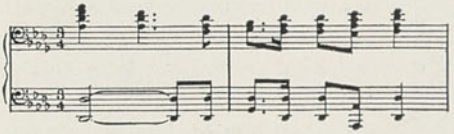
EL ROBO DEL ORO DEL RHIN

Mas el enano, cuyos amorosos impulsos han sido repudiados por aquellas doncellas, convierte en un momento su amor en una gran ambición, y súbitamente nada hacia la roca; las ninfas, creyendo que todavía trata él de perseguirlas, se alejan fingiendo terror; pero *Alberich,* enfurecido grita: "Entonces, para siempre renuncio al amor," y después de arrancar el oro de su sitio huye con él.

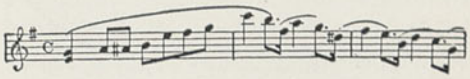


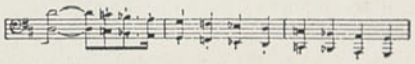
LA RENUNCIACIÓN DEL AMOR

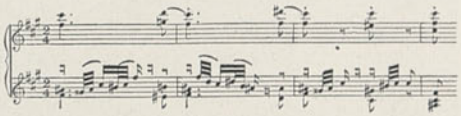
Las ninfas lo persiguen, y en vano tratan de dar alcance al ladrón. La música desciende con casi salvaje precipitación; las aguas, despojadas del oro, quedan en una obscuridad completa, que se torna como una nube densa, y al disiparse se convierte en una tenue neblina.

Esta neblina se desvanece con la luz de aquella fresca mañana, presentándose entonces a la vista una encumbrada montaña, y en otra, a lo lejos, se destaca el majestuoso castillo de Walhalla con sus fulgurantes e inmensas torres. En la orquesta se oye el grandioso motivo de Walhalla. Al irse ha-

WALHALLA

ciendo más brillante el día, vemos a *Wotan,* dios padre de todos los dioses, y a su consorte, *Fricka,* que todavía duermen. Ese gran castillo fué levantado en una sola noche por los gigantes, para que sirviese de albergue a los dioses. En pago de esa gigantesca obra *Wotan* ha prometido atolondradamente la diosa de la juventud y de la belleza, *Freia.*

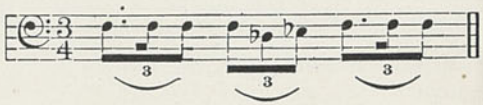
En los momentos que *Fricka* está echando en cara a su marido su imprudencia, *Freia* llega pidiendo protección contra los gigantes *Fasolt* y *Fafner* que la siguen, y que demandan el pago por el castillo. Los gritos de *Freia* pidiendo auxilio atraen a sus

HUÍDA DE FREIA

hermanos, *Froh* y *Donner,* que entran precipitadamente en escena. El dios *Wotan* se ve cara a cara con un dilema: *Freia* es quien cuida de las manzanas de oro, que son las que hacen conservar a los dioses en una perpetua juventud; sin *Freia* envejecerán y perecerán; por otra parte *Wotan* la ha prometido a los gigantes, jurando por las sagradas runas de su lanza. Como guardián de la ley, bajo la cual pueden los dioses permanecer dioses, se ve obligado a respetar el juramento. Ha abrigado esperanzas de encontrar

LA LANZA DE WOTAN—EL PACTO

una substituta aceptable para los gigantes, en lugar de la diosa *Freia,* y ha enviado a *Loge,* el marrullero dios del fuego, a que busque en la tierra tal substituta. En los preciosos momentos en que los gigantes se disponen a llevarse a la fuerza a la desventurada diosa, aparece *Loge.* Este astuto di-

LOGE—EL FUEGO

plomático dice que no pudo encontrar en todo el mundo un ser que desdeñara el amor

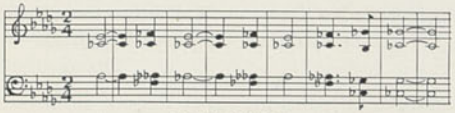
y la juventud; al cantar de la corriente universal del amor, la orquesta entona el tema de *Freia,* brillando con ardiente belleza. Los gigantes se sienten triunfantes.

Wotan se vuelve iracundo a *Loge*—¿es esa la prometida ayuda? *Loge* recuerda al enano *Alberich,* que renunció al amor y que, habiéndose robado el Oro del Rhin con el cual forjó un anillo, está ahora amontonando un vasto tesoro en la tierra. Los gigantes dicen que gustosos aceptarían ese tesoro en lugar de la diosa. No confiando más en *Wotan,* se llevan a *Freia* en rehenes, hasta que no reciban el pago. Al verse privados de su presencia, los dioses inmediatamente se ponen lánguidos y escuetos; la cima de la montaña se ve cubierta de una amenazante neblina. *Wotan* se abandona a sus pensamientos y resuelve descender al país de los Nibelungos, y arrancar a *Alberich* su tesoro. Precedido por *Loge,* entra en una cueva que conduce a los antros terrenales. De la caverna brotan unos vapores sulfurosos que obscurecen la escena, y conforme van ascendiendo más y más, el teatro parece descender a la tierra. La orquesta acompaña este cambio con un pasaje finamente descriptivo; los motivos principales de "*Loge*" y "El Oro," están bellamente entrelazados en la red sinfónica. Poco después resplandece a lo lejos una luz rojiza, y el martilleo de innumerables yunques se va haciendo más cercano, alejándose después. El motivo que domina ahora en la orquesta está asociado con la concepción de una "Fragua" y de los "Nibelungos," que son los forjadores.

LOS NIBELUNGOS (LA FRAGUA)

Hugo Braune
WOTAN Y FRICKA CONTEMPLAN A WALHALLA

Al apagarse el último golpe de los yunques, se nos presenta a la vista una gran cueva subterránea—la morada de *Alberich.* Con la ayuda del poder del anillo ha esclavizado a todos los enanos Nibelungos, obligándolos despiadadamente a amontonar los tesoros escondidos en las entrañas de la tierra; con ese mismo poder ha forzado a *Mime,* su hermano enanuelo y un hábil artífice, a que le forje un yelmo mágico, conocido por el *Tarnhelm,* que tiene la propiedad de hacer invisible a aquel que lo use, o de convertirlo a voluntad en la forma de cualquier ani-

mal. Haciéndose invisible con la ayuda de este yelmo, azota con saña y crueldad a sus esclavos y al rastrero *Mime;*



EL TARNHELM

Wotan y *Loge* se presentan, y por *Mime* se enteran al punto de las mágicas propiedades del *Tarnhelm.* Al aparecer *Alberich, Wotan* y *Mime* alaban con segunda intención el poder y la sagacidad de *Alberich,* y lo persuaden a que demuestre el poder mágico del *Tarnhelm.* A insinuaciones de *Loge, Alberich* se transforma primero en un dragón; *Loge* pretende sentirse aterrorizado, y después duda que *Alberich* pueda convertirse en algo muy pequeño, en sapo, por ejemplo. Esto también lo hace *Alberich.* Sin perder un instante, *Wotan* con suma destreza pone el pie sobre el batracio, apoderándose del yelmo. *Alberich* queda así capturado y es conducido a las regiones donde reina *Wotan.*

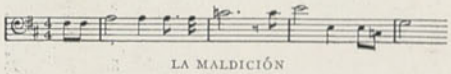
Los enervados dioses esperan aún dolientes y en silencio en la cima de la montaña, cuando *Wotan* y *Loge* regresan con el enano.

Copy't Dupont
SCHUMANN-HEINK
(*Erda*)

Alberich es obligado a que ordene a sus esclavos traer de los antros terrenales toda su caudalosa fortuna; se le fuerza también deshacerse del *Tarnhelm* y hasta del anillo, la fuente de su poder, cuyos prodigiosos objetos *Wotan* desea con-

Pintura de Echter
LA CAPTURA DE ALBERICH

servar para sí. *Alberich* tiembla de rabia. Al quedar en libertad, se detiene por un momento antes de alejarse y lanza una terrible maldición sobre el Anillo. "¡Que traiga muerte y destrucción a quienquiera que lo posea!"—son las tremendas y amenazantes palabras de *Alberich.* Y con esto aniquila a los dioses que le han robado su poder.

Aun vibra en nuestros oídos el funesto motivo de la "Maldición," cuando los gigan-

LA MALDICIÓN

tes regresan con *Freia.* Inmediatamente empiezan a hacinarse ante ella todos los tesoros, pues en el pacto se ha estipulado que no entregarán a la diosa de la juventud hasta que ésta quede completamente escondida por el oro. Pero ni con todos los tesoros que se han hacinado, ni aún añadiendo el *Tarnhelm,* se logra cubrir totalmente a *Freia,* pues *Fasolt* puede ver todavía los bellos ojos de la diosa que brillan entre aquella montaña de riquezas; se necesita el Anillo, pero *Wotan* rehusa sacrificarlo. Por entre los montes empieza a notarse una luz opalina y en ella se

destaca la figura de *Erda,* la diosa de la sabiduría terrenal. Desciende hasta acercarse a *Wotan,* previniéndolo con grandiosa solemnidad del peligro que se avecina, y refiriéndose al Anillo agrega: "¡Cédelo, *Wotan,* cédelo! ¡Deshazte del Anillo maldito!" *Wotan* trata de detenerla para conocer más de su sabiduría, pero perdiéndose otra vez en la tierra, *Erda* exclama: "¡Te he prevenido!"

Weiche, Wotan, Weiche! (*¡Cédelo, Wotan, Cédelo!*)
Ernestina Schumann-Heink Disco 7107

Impulsado por la advertencia de *Erda* sobre la inminente ruina de los dioses, *Wotan* arroja el Anillo en el montón de oro; *Freia* es libertada y los gigantes, alejándose con su tesoro, inmediatamente empiezan a disputarse el Anillo. *Fafner* mata a su hermano *Fasolt*—así comienza a cumplirse la maldición sobre el Anillo, su oro y su poder. Las montañas continúan ocultas en lóbregos nubarrones. *Donner,* el dios del trueno, invoca una tempestad, desapareciendo después (principio del Disco 9109-A).

Pintura de Hugo Braune
ENTRADA DE LOS DIOSES A WALHALLA

Entrada de los Dioses a Walhalla—Partes I y II
Albert Coates y Orquesta Sinfónica
Disco 9109

Ahora los últimos rayos del sol iluminan el majestuoso castillo de Walhalla, y, como un puente, en el valle descansa un bellísimo arco iris. En la orquesta oímos un tema de gran elocuencia (principio del Disco 6788-A). Volviéndose hacia *Wotan, Froh,* dice con acento solemne: "¡Este puente a tu mansión te llevará!" *Wotan,* absorto en la contemplación del castillo, entona la famosa invocación al regio castillo de Walhalla:

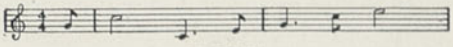
Abendlich strahlt der Sonne Auge
(*La Luz Crepuscular*)
Schörr (*Con otros artistas*) **y la Orquesta de la Ópera del Estado, Berlín Disco 6788**

En su entusiasmo, *Wotan* dice: "Mirad cómo el sol poniente, de oro viste a las torres de Walhalla," y volviéndose a *Fricka,* añade: "¡Ven conmigo, esposa mía, que en Walhalla en seguridad y paz hemos de vivir!" *Fricka* le pregunta por qué así habla del castillo (principio del Disco 6788-B), y *Wotan* le responde enigmáticamente: "El poder que contra nuestros temores mi mente haya podido encontrar, si el triunfo yo alcanzase, bien pronto explicaré su nombre!"

Los dioses inician su marcha hacia el puente, pero *Loge,* quedándose atrás, los contempla y medita: "Aun a su propio final se van de prisa" y sigue a los dioses indiferentemente. En el valle se oye a las ninfas del Rhin lamentarse por la pérdida del oro (principio del Disco 9109-B). "¡Oro del Rhin! ¡El más preciado de todos! . . . ¡Oh! ¡Entregadnos nuestra gloria!" *Wotan* se siente molesto con el eco de aquella queja; a su mandato, *Loge* se dirige a ellas: "Voso-

tras allá en el agua, no perturbeis nuestra quietud . . . si para vos el oro ya más no brilla, acogeos a la grandeza de los dioses!" Los dioses vuelven burlonamente la vista hacia el puente, mientras las desconsoladas ninfas del Rhin responden: "¡Oro del Rhin! ¡El más preciado de todos! ¡Qué queda de valor ahora en las aguas! ¡Ruines y maldecidos sean los que habitan fuera de nuestra superficie!"

Wotan se detiene por un momento, como si se sintiera poseído de un repentino y profundo pensamiento; en una impresionante cadencia brota en la orquesta el motivo de



LA ESPADA

la "Espada"—la espada con la cual el dios espera obtener su salvación. Entonces, mientras los dioses continúan su marcha hacia Walhalla, se oye el tema del "Arco Iris," majestuoso e irradiando en infinita belleza.

LA WALKIRIA

(Die Walküre)

DRAMA MUSICAL en tres actos; la "primera jornada" del "Anillo de los Nibelungos"; música y texto de Ricardo Wagner. Estrenado el 25 de junio de 1870, en Münich. Primera presentación en Estados Unidos, el 2 de abril de 1877, en la Academia de Música de Nueva York.

Los entusiastas de la música wagneriana recibirán con verdadero beneplácito los excelentes discos de "La Walkiria," impresionados por los más grandes artistas de Inglaterra y Alemania y publicados en dos bellos álbumes (M-26 y M-27 o para Victrola Automática AM-26 y AM-27). La descripción siguiente del drama está en correlación con estos discos, y los artistas están indicados en el siguiente reparto:

PERSONAJES

BRUNILDA
Mmes. Frida Leider y Florence Austral, *Soprano*

SIGLINDA — Gota Ljungberg, *Soprano*

SIGMUNDO — Walter Widdop, *Tenor*

WOTAN — Friedrich Schörr, *Barítono*

FRICKA — *Mezzo-Soprano*

HUNDING — Howard Fry, *Bajo*

LAS OTRAS OCHO WALKIRIAS (*Gerhilda, Helmwige, Sigruna, Rosewisse, Grimgerde, Waltrauta, Ortlinda, Sverleita*)
Coro de la Ópera del Estado, Berlín

Con la Orquesta Sinfónica de Londres, bajo la dirección de Albert Coates y la Orquesta de la Ópera del Estado, Berlín, bajo la dirección del Dr. Leo Blech.

ACTO I

Interior de la Cabaña de Hunding en el Bosque

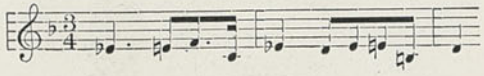
EL PRELUDIO de la orquesta (Disco M 26-1), uno de los pasajes más descriptivos de Wagner, es una vívida impresión de una tempestad: el azote constante de la lluvia, el estremecimiento del trueno y las pisadas rápidas de un hombre solitario que huye por entre los bosques en busca de refugio.

Copy't Dupont
VAN DYCK
(*Sigmundo*)

La tempestad aplaca su ira y el telón se levanta; la escena representa la rústica cabaña de *Hunding*—un aposento extraño, hecho de pieles y de toscos trozos de madera, que circundan el inmenso tronco de un fresno que crece en el centro. En el fogón arde un

fuego raquítico. En el interior de la cabaña se oye ligeramente la tempestad que poco a poco va disminuyendo. Repentinamente se abre la puerta y en sus umbrales aparece *Sigmundo*. Con paso débil y tembloroso se dirige al fuego, tendiéndose a su lado. "No importa de quien sea esta casa, yo aquí descansaré" exclama *Sigmundo,* lanzando a la vez una mirada escudriñadora a todo el aposento (Final del Disco M 26-1).

Bain MARÍA JERITZA (*Siglinda*)

La mujer de la casa, *Siglinda,* ha despertado al entrar *Sigmundo*. Llega del otro cuarto en la creencia de que fué su marido el que entró, quedándose sorprendida al encontrarse con un desconocido acostado junto al fuego. *Siglinda* corre a traer un poco de agua fría. *Sigmundo* recupera sus sentidos y empieza a conversar afablemente con *Siglinda,* descubriendo una misteriosa simpatía entre uno y otro. *Sigmundo* preferiría huir, pues siempre consigo ha llevado el infortunio; *Siglinda* le dice que no puede traer ningún infortunio a aquella ya desdichada cabaña.

EL AMOR

Decide esperar el regreso del esposo de *Siglinda, Hunding;* éste no se hace mucho esperar. *Hunding* permite al desconocido la hospitalidad de su morada. Mientras *Siglinda* prepara la cena, *Sigmundo* cuenta su triste historia; de cómo un día, siendo aún niño, volvía de caza con su padre Wälse, y encontró su hogar quemado, su madre asesinada y desaparecida su hermana. Este crimen fué cometido por los Neidungs, quienes desde aquel funesto día persiguieron inexorablemente al padre y al hijo. Entonces un día el propio padre desapareció. Y ahora, errante y solitario por los bosques, *Sigmundo* ha querido salvar a una doncella cuya familia se disponía a hacerla casar a un odiado amante, pero agobiado por numerosos obstáculos, se ha visto obligado a huir. *Hunding* reconoce así en *Sigmundo* la presa que con sus parientes ha estado persiguiendo todo el día. Pero *Sigmundo,* aunque desarmado y en la propia casa de su mortal enemigo, tiene la vida asegurada aquella noche, pues ha compartido el pan con el patrón de la casa y enemigo, y las leyes sagradas de la hospitalidad no pueden ser quebrantadas. Con una terrible amenaza de lo que el nuevo día puede traer, *Hunding* se retira a su lecho, precedido por *Siglinda.*

Solo en el cuarto, ahora casi enteramente obscuro, salvo los tenues resplandores de la hoguera, *Sigmundo* medita sobre su desdichada suerte que lo ha conducido a la casa de su enemigo (Disco M 26-2). Por un momento su mente desvaría en aquella joven y hermosa mujer que tanta compasión sintió por él, y en la orquesta se oye el motivo de su amor. Lamentándose que la mujer que le ha hecho despertar tales sentimientos en el corazón esté esclavizada por su enemigo, grita desesperadamente "¡Wälse, Wälse! ¿Dónde está tu espada que en el combate debería yo empuñar?" pues en este momento recuerda que su padre le había prometido un arma para el momento de mayor prueba.

En estos instantes se derrumba el fuego casi moribundo, brillando en ascuas centellantes, y encendiendo unas llamas tenues que iluminan con raro esplendor la obscuridad del cuarto; uno de sus rayos cae sobre el puño de una espada enterrada en el tronco de aquel árbol. *Sigmundo* lo mira por un momento, lo observa inmóvil, preguntándose a sí mismo qué será aquel misterio. El fuego de la hoguera agoniza y las cenizas dejan de alumbrar. La obscuridad desciende en el cuarto como una negra nube. *Sigmundo* suspira y se queda dormido.

Un momento más tarde se abre la puerta, y después de permanecer vacilante en sus umbrales, entra *Siglinda* en el cuarto. (Disco M 26-3.) Acercándose a *Sigmundo* le indica muy quedo al oído que ha puesto un narcótico en la pócima que en las noches *Hunding* acostumbra tomar, para así poder hablar con él y revelarle la existencia de un arma poderosísima. Como explicación, le habla de su forzado matrimonio con *Hunding;* de cómo, mientras los fieros enemigos se entregaban a un lujurioso festín el día de su casamiento, se había presentado un extraño personaje . . . un monoftalmo anciano arropado en un vestido gris. El fiero brillo del único ojo de aquel misterioso personaje hizo temblar aterrorizados a todos, a excepción de *Siglinda.* (La orquesta, al hablarse de aquel "misterioso personaje," revela en las suaves voces de los cornos, lo que *Siglinda* no sabe, que aquel anciano era *Wotan* disfrazado.) Mirando con desdén a todo el grupo, el anciano sacó de su cinto una espada y con hercúlea acometida la incrustó hasta el puño en el tronco de aquel fresno. Allí ha permanecido la espada desde entonces, pues aunque muchos se esforzaran por sacarla, el extraño personaje aquel decretó que sólo *un* gran héroe podría arrancarla. "¡Oh, si pudiera encontrar ese hombre"—exclama *Siglinda* con entusiasmo

Fot. White

ESCENA DEL ACTO I EN EL METROPOLITANO

Fot. White

ESCENA DEL ACTO II EN EL METROPOLITANO

—"pues en él encontraría también al hombre que ha de salvarme de mis enemigos!"

Sigmundo, ciñendo a *Siglinda* en un apasionado abrazo, responde: "El hombre para quien la espada y la esposa decretados fueron, en sus brazos te aprisiona!" (Disco M 26-4.) De pronto se abre de par en par la gran puerta de la cabaña; *Siglinda* retrocede alarmada." ¿Quién va?" pregunta temblorosa. *Sigmundo* cariñoso la atrae nuevamente a sus brazos, diciéndole que ha sido la primavera que ha llegado. La belleza embriagadora de la noche primaveral palpita en todo el aposento, y *Sigmundo,* contemplando ensimismado a *Siglinda,* empieza el hermoso pasaje conocido como "El Canto Primaveral," en el cual, al compás de una melodía dulce y arrobadora, ensalza a la Noche Primaveral. "¡Amor y Primavera son sólo uno!"—canta con ardor —"en ruina yace lo que separados nos tuvo!"

Los rayos de la luna entran brillantes, y con gran entusiasmo *Siglinda* dice así (Disco M 26-5): "Tú eres la primavera que con tanto anhelo he esperado en el hechizo de escarchado invierno. Bastó verte una vez para que mi corazón por ti latiera. Supe en ese instante que todo lo que en mi pecho dormitaba, despertaba con el aliento de tus dulces palabras!" A esto *Sigmundo* replica con ternura: "¡Oh, dulcísima criatura! ¡Mujer antes que todo! ¡No sé lo que de mi corazón se ha apoderado! ¡Te miro y te contemplo ensimismado!"

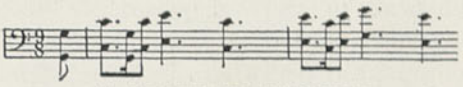
Siglinda clava sus ojos en *Sigmundo* con más y más admiración; (Disco M 26-6) los contornos de su rostro le traen a la memoria el vago recuerdo de un pasado. Sus propias facciones las ha visto reflejadas en las aguas claras de un arroyuelo del bosque, y ahora que mira la cara de *Sigmundo,* le parece ver su propia imagen retratada. *Sigmundo* le dice que por mucho tiempo ha llevado grabada en su mente una cara semejante a la de

ella. La agitación de *Siglinda* va en aumento y finalmente le pregunta "¿No fué acaso Wälse tu padre? ¿Eres tú un Wälsung?" Viendo la respuesta en la cara de *Sigmundo,* continúa en completo delirio: "¡Hundida fué entonces para ti la espada! ¡Déjame darte un nombre . . . un nombre que siempre he amado y siempre he conocido . . . *Sigmundo!* ¡Así te llamo!"

Apartándose de los brazos de *Siglinda,* corre hacia el árbol, y toma entre sus manos la empuñadura de la espada que allí yace incrustada, exclamando al mismo tiempo, "¡Nothung! (Necesitada) ¡Nothung! ¡Así por nombre te doy! ¡oh, espada mía! ¡De esa tu funda ven ahora a mí!" (Disco M 26-7.) Con un esfuerzo poderoso arranca la espada, blandiéndola orgulloso ante los ojos de *Siglinda,* la cual lanza un grito de alegría. "*Sigmundo* de los Wälsungs ante ti está! ¡Y como obsequio nupcial te entrego esta espada! ¡Huyamos de esta casa hacia el mundo ruiseño de eterna primavera!" Embriagada con el encanto del éxtasis en que se encuentra, *Siglinda* retrocede un paso y con vehemencia profiere estas palabras: "¿Eres tú *Sigmundo* el que está ante mí? . . . Yo soy *Siglinda,* tu hermana. . . ." "Entonces hermana y esposa sean para tu hermano" exclama el Wälsung. La atrae con fervor una vez más entre sus brazos y al compás de un pasaje triunfal y de gran conmoción en la orquesta, abandonan aquella miserable cabaña.

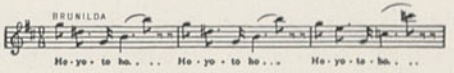
ACTO II

Un Pasaje Montañoso

UN tumultuoso pasaje de la orquesta sugiere la desenfrenada fuga de los hermanos Wälsungs, entre montes y peligrosos desfiladeros (Disco M 26-8). Después de un momento aparece altivo en los bajos un nuevo tema, el de las "Walkirias," pues al levantarse el telón vemos a *Brunilda,* la hija

LA CABALGATA DE LAS WALKIRIAS

favorita de *Wotan* entre las walkirias. Por todos lados se levantan riscos y galayos en imponente grandeza; el fondo lo ocupa la perspectiva decreciente de una cañada que se pierde en el infinito. A la entrada de esta cañada *Wotan* está de pie, y frente a él, *Brunilda,* ambos vestidos en sus arneses de combate. "Enfrena tu caballo, hija guerrera" ordena *Wotan* a *Brunilda*—"La contienda se avecina. Apréstate a la lucha . . . protege al Wälsung de todo riesgo. Y dejad a *Hunding* que se defienda por sí solo; en Walhalla no lo quiero!" Al oír estas palabras, *Brunilda* se dirige rápidamente a una de aquella rocas donde ha ocultado su caballo, entonando entusiasmada el grito de combate de las walkirias: "¡Ho-yo-to-ho!"

Grito de Combate de Brunilda
María Jeritza *(En Preparación)*



EL GRITO DE LAS WALKIRIAS

Al llegar al pico más elevado, tiende su mirada penetrante a todo su alrededor, y dirigiéndose a *Wotan* agrega: "¡Estad alerta, padre mío . . . aprestaos también a la contienda! ¡*Fricka* furiosa se aproxima en su carroza tirada por moruecos! ¡Yo prefiero combatir con héroes!" Reasumiendo su grito salvaje desaparece tras de los montes (final del Disco M 26-8).

Fricka arde en cólera por la conformidad de *Wotan* con el amor incesto e ilícito de *Sigmundo* y *Siglinda;* el ofendido *Hunding* ha acudido a ella implorando justicia, y, como Diosa del Matrimonio que es, debe

hacer castigar al culpable, ya que *Hunding* ha sido ultrajado, pues *Siglinda* estaba unida a él en sagrado connubio. "No llamo sagrados los lazos que atan dos corazones que no se aman" replica *Wotan,* pero *Fricka* tiene un acatamiento severamente apegado a los convencionalismos, y todo lo que rompe con ellos está fuera de su comprensión. Ella cree que *Wotan,* al hacer mención de argumentos éticos en este punto, no trata sino de evadir las consecuencias. *Fricka* no comprende esos argumentos; demanda justicia. Es necesario para lavar su propio honor que *Hunding* dé muerte a *Sigmundo. Wotan* sigue obstinado. *Fricka* le recuerda que él también ha quebrantado las leyes matrimoniales repetidas veces, y que si no se hace justicia a *Hunding* se considerará irreparablemente degradada. Por fin, después de muchas increpaciones, logra arrancar una promesa de *Wotan* de que éste no protegerá a *Sigmundo* en el lance que se avecina con *Hunding. Fricka* se retira triunfalmente, y en esos mismos momentos regresa *Brunilda* a recibir nuevas órdenes de su padre. Al notar la angustia en que *Wotan* se ve estar sumergido, *Brunilda* le pregunta ansiosamente cuál es la causa de su pena. *Wotan* se pone de pie en una explosión de la más profunda intensidad (Disco M 26-9); "¡Oh, infinita vergüenza! ¡Yo soy de todos los seres el más desventurado!" *Brunilda* alarmada se arroja a las plantas de su padre, implorándole, "Dime ¿qué te aflige?"

Copy't Dupont
GADSKI (*Brunilda*)

Con abatimiento empieza *Wotan* a narrarle la historia de los héroes que ha reunido en Walhalla con la ayuda de sus hijas walkirias. *Brunilda* le interroga, "¿Hemos acaso fracasado?" *Wotan* continúa, diciendo que el peligro está en las huestes de *Alberich,* que en su venganza por la pérdida del Anillo están labrando la caída de los dioses. Desconsolado agrega: "Desvaneceos pompas y esplendores y el orgullo de los dioses . . . dejad que en ruinas se convierta lo que yo mismo levantara . . . una sola cosa espero . . . la caída . . . el fin." Y en su más amarga desventura exclama (Disco M 26-10): "¡Bendito seas, hijo de Nibelungo! ¡Que tú heredes la pompa vana de los dioses!"

"Entonces, ¿qué debo hacer?" pregunta *Brunilda* alarmada. "Combatid por *Fricka,*" replica con acento grave y resuelto el padre. "¡Ah! ¡pero tú amas a *Sigmundo* y yo le brindaré protección!" responde *Brunilda* con resolución. *Wotan* repite sus órdenes, "¡*Sigmundo* debe caer!" Mas *Brunilda* se siente confundida y clama con pasión: "¡Yo protegeré al que tú me enseñaste a amar!" Esta osadía enardece a *Wotan.* Es como si se hubiese hundido tan profundamente en la vergüenza que hasta los hijos de su voluntad lo pueden desafiar. "¿Te atreves a mofarte de mí?"—pregunta *Wotan* enfurecido en el mismo momento que estalla formidable en la orquesta el motivo del "Poder de *Wotan*"—"¡*Sigmundo* caerá y esa será tu misión!" Con estas palabras termina y se retira precipitado, dejando a *Brunilda* confusa y alarmada por el cambio tan brusco de su actitud. Desanimada recoge sus armas,

las que ahora que han de servirle para usos tan odiosos, le parecen pesadas y tediosas, y entra lentamente en una gruta que mira hacia el desfiladero.

Un pasaje alborotado y salvaje de la orquesta nos hace recordar la huída de los Wälsungs de la cabaña de *Hunding* (Disco M 26-11) ; momentos después aparecen agobiados por el cansancio, y en su ansiedad *Siglinda* se ha adelantado a *Sigmundo.* Éste la alcanza y abrazándola con ternura le ruega que descanse por un momento. *Siglinda* ha venido corriendo amedrantada, ora saltando sobre traicioneras rocas, ora cruzando indiferente las aguas de los riachuelos, sin detenerse un momento a descansar. Su mirada profunda la deja caer sobre *Sigmundo;* su conciencia parece revelarse colérica a sí misma. "Lejos de aquí"—grita *Siglinda* en su desvarío—"huye de esta

Copy't Matzene
WHITEHILL (*Wotan*)

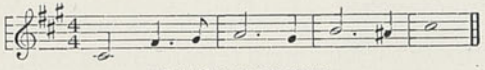
mujer impía . . . dejad que el huracán se lleve a la mujer que a ti entregóse en cuerpo y alma." Pero su ademán cambia repentinamente y con voz doliente empieza a hablar de su amor. "Dentro de tus brazos"—confiesa—"encuentro todo lo que ha despertado mi amor." Mas nuevamente vuelve a separarse de los brazos de *Sigmundo.* "Déjame"—exclama casi con horror—"no sea que te cubra con deshonra!" (Disco M 26-12). A esto *Sigmundo* responde con acento viril . . . "¡No intentes huir! ¡Nothung, mi espada, traspasará el corazón del enemigo!" *Siglinda* no lo oye; en su delirio siente percibir las amenazas de *Hunding* y sus secuaces, que se aproximan demandando venganza. Grita con una voz desgarradora que parece presagiar un terrible fin, y volviéndose en busca de un auxilio, agrega: "¿Dónde estás, *Sigmundo?*" Por un momento reclina su cabeza sobre el pecho de *Sigmundo,* pero nuevamente se apodera de ella la terrible pesadilla: "¡Ah! ¿No

Fot. Matzene
GERVILLE-REÁCHE (*Fricka*)

oyes la trompeta de *Hunding?*" Y en su delirio tiene una visión profética. "Los perros te alcanzan, *Sigmundo*"—continúa aterrorizada—"te hacen mil pedazos . . . caes . . . la espada está hecha mil fragmentos . . . el tronco del fresno ha sido arrancado de la tierra . . . ¡Oh! ¡hermano, hermano!" El desastre que vislumbra la enajena y cae desmayada en los brazos de *Sigmundo.*

Brunilda sale ahora de la cueva (Disco M 26-13). El ominoso motivo del "Destino" y el "Canto de Muerte" se oyen en la orquesta, ambos severos y fríos como el acero.

EL DESTINO



EL CANTO DE MUERTE

Adelántandose hacia *Sigmundo,* le dice: "*Sigmundo,* mírame . . . el mensajero de la muerte a los guerreros . . . *Wotan* . . . te espera en Walhalla!" *Sigmundo* pregunta a quién encontrará él en Walhalla (Disco M 26-14). *Brunilda* le contesta: "*Wotan* . . . héroes gloriosos . . . doncellas del deseo . . . pero *Siglinda,* no, ella debe permanecer en la tierra." *Sigmundo* se inclina con amor y besa la frente de su hermana que parece dormir tranquilamente. Y volviéndose hacia la walkiria, le pide que de su parte salude a Walhalla, pues sin *Siglinda* él no irá a parte alguna. En su asombro *Brunilda* lo interroga, "¿Aprecias tan en poco a Walhalla?" *Sigmundo* levanta sus ojos hacia *Brunilda,* esta vez despiden rayos de desprecio (Disco M 27-1): "Tú apareces ante mí joven y bella, pero ahora sé que eres fría e inflexible . . . cruel e inclemente . . . así que hártate de mi dolor . . . deja que mis angustias den vida a tu corazón egoísta . . . pero no me hables de los embelesos carentes de amor de Walhalla!" *Brunilda* se queda conmovida. "Veo el dolor que devora tu corazón. Dame a tu esposa que yo la defenderé de todo mal!" Mas *Sigmundo* le contesta enérgicamente . . . "Antes que dejar que la Muerte nos separe, la Muerte habrá de unirnos. ¡Mira! ¡Nothung atravesará nuestros corazones!" Al decir esto hace el ademán de hundir la espada en el corazón de *Siglinda.* Emocionada por aquella devoción, *Brunilda* impulsivamente interviene: "¡Detén tu mano! ¡*Siglinda* vivirá y con ella *Sigmundo!* ¡Anulado queda el mandato que decretara tu muerte! ¡El triunfo será tuyo!" Y diciendo esto se aleja perdiéndose pronto entre las rocas.

Sigmundo se queda entregado por completo a sus meditaciones (Disco M 27-2). Densas nubes anuncian la llegada de una tempestad y la escena toda se va quedando gradualmente en tinieblas. Aquel silencio terrible lo interrumpe la voz de la trompa de *Hunding. Sigmundo* comprende que ha llegado el momento del combate, y después de besar amoroso la frente de *Siglinda* que duerme todavía, lanza un grito de desafío y se dirige hacia el lugar por donde ha sonado la trompa del enemigo, desapareciendo entre una obscura nube de donde surgen inmediatamente reflejos brillantes de innumerables relámpagos. En sus sueños inquietos *Siglinda* vuelve a repasar las amarguras de su vida . . . su casita . . . su padre . . . su madre . . . las miradas amenazantes de un desconocido . . . la casa en llamas. Lo intenso de su horrible pesadilla la despierta y dominada aún por el espanto, grita desesperada: "¡Auxilio, *Sigmundo!*" Nada puede ver, sólo remolinos de coléricas nubes

a través de las cuales se oyen las voces de los combatientes buscándose el uno al otro, y por fin se encuentran en la cima de la montaña (Disco M 27-3). Con paso vacilante *Siglinda* se aproxima hacia donde ella cree es la escena de combate. En ese mismo instante la hace retroceder un resplandor que casi la ciega, y entre el fragor del combate se oye el acento del clarín de *Brunilda.* Los enemigos se han enfrentado, y ella rodea a *Sigmundo* interponiendo su escudo entre él y *Hunding.* "¡Hiere, *Sigmundo!*"—exclama la walkiria—"¡Clava la espada!" Repentinamente las nubes se despejan, y *Siglinda* puede ver a los combatientes. Un resplandor rojo aparece detrás de *Hunding* envolviendo con sus destellos a *Wotan* que presencia también aquella terrible lucha. Éste adelanta su lanza, exclamando: "¡Apartaos de la lanza! ¡Que la espada se haga mil pedazos!" Hay un terrible momento en la orquesta cuando el boyante tema de la "Espada" se levanta con ademán de triunfo, sólo para ser traspasado y hecho pedazos por el aplastante motivo de la "Lanza de Wotan." *Hunding* hiere de muerte a *Sigmundo,* y ante escena tan desgarradora, *Siglinda* deja escapar un amargo grito de dolor, cayendo desmayada entre las peñas. *Brunilda* desciende de las rocas, recoge los fragmentos de la espada y toma en sus brazos el cuerpo insensible de *Siglinda.* "¡Pronto!"—apremia ella—"¡a mi corcel y así podré salvarte!" Levanta a *Siglinda,* la pone en la silla de su caballo y veloz se pierden en lontananza. Al desaparecer, las nubes se apartan una vez más, dejando ver a *Wotan* de pie ante *Hunding,* que en aquel momento saca su lanza del pecho sangriento de *Sigmundo. Wotan* es presa de un conflicto de emociones, y volviéndose a *Hunding,* colérico le dice: "¡Ve, esclavo, a decir a *Fricka* que ya ha sido vengada! ¡Vete! ¡Vete!" Y con aquel gesto imperioso y de acerbo desprecio de *Wotan, Hunding* cae sin vida como fulminado por un rayo. Entonces, ardiendo en cólera, *Wotan* exclama al recordar la desobediencia de *Brunilda:* "¡Sobre *Brunilda,* la desobediente, caerá terrible venganza!" y desaparece en medio de una formidable tempestad, cabalgando su sagrado corcel.

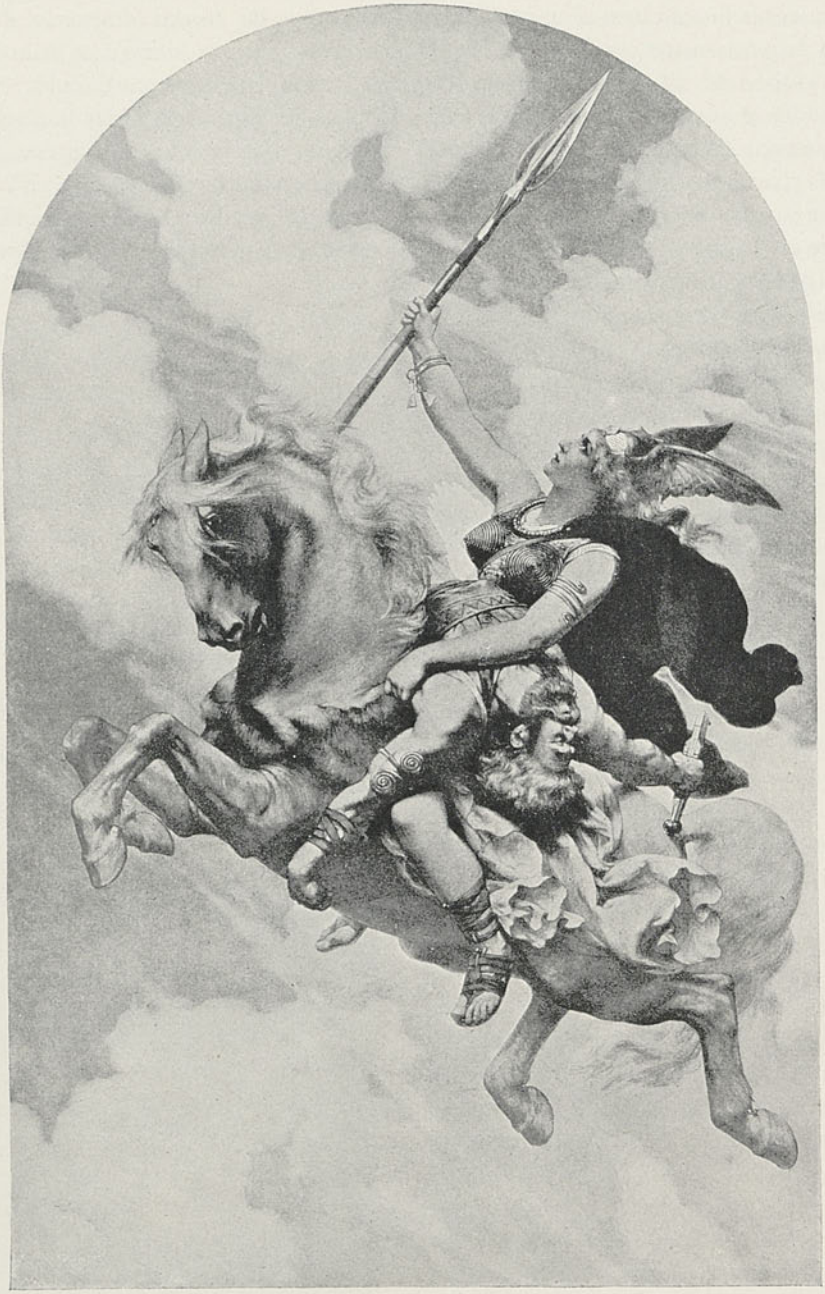
ACTO III

La Cima de una Montaña

Al empezar el acto oímos uno de los pasajes más vigorosamente descriptivos de Wagner—la famosa "Cabalgata de las Walkirias" (Disco M 27-4). La música describe con asombroso realismo el correr veloz de las walkirias al dirigirse vertiginosas por los aires en su mágicos corceles rumbo a su misterioso retiro.

Cabalgata de las Walkirias
Coates y Orquesta Sinfónica Disco 9163

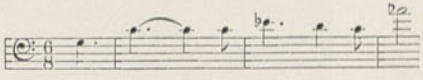
LA MUERTE DE SIGMUNDO



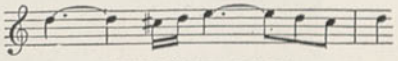
Pintura de Delitz

BRUNILDA TRANSPORTANDO A WALHALLA A UN GUERRERO HERIDO

El lugar de reunión de las walkirias es la cumbre arisca de una montaña. El abrupto conjunto de picachos se levanta hasta formar un gran pico, lindando a un lado con un bosque sombrío. Su casi graciosa silueta se destaca contra el fondo obscuro del infinito, por donde constantemente cruzan unas nubes ligeras como si fuesen impelidas por un huracán, y se afanasen en mantener oculta a la luna. En la cresta de la montaña, cuatro de las nueve walkirias, ataviadas de guerreras armaduras y el viento jugando con las guedejas de sus onduladas cabelleras, esperan impacientes a sus hermanas, presentando un imponente espectáculo. Una gran nube pasa rápidamente y *Gerhilda* la saluda con su salvaje grito de combate, "¡Ho-jo-ho!" De entre el bosque se oye la voz de *Helmwige* en contestación al saludo, cantando completo el grito de guerra de las walkirias. El resplandor de un relámpago revela a otra walkiria cabalgando por los aires en dirección del bosque. Llegan *Helmwige* y *Sigruna.* Cambian saludos y juguetean alegremente, lanzando su furioso grito guerrero todas ellas cuando un nuevo relámpago les muestra a *Rosewisse* y *Grimgerde* transportadas por el viento (Disco M 27-5). Se ríen desatinadamente con las bromas que se cuentan unas y otras, y al notar que son tan sólo ocho, una de las hermanas pregunta impaciente "¿Dónde está *Brunilda?" Waltrauta,* que sirve de vigía, anuncia que acaba de vislumbrar a lo lejos a *Brunilda,* que viene en furioso cabalgar hacia ellas, pero no conduce el cuerpo de un guerrero sino que trae a una mujer. Todos corren a recibirla. "¡Hermana! ¿Qué ha pasado?" preguntan aterrorizadas ante el atrevimiento de *Brunilda. Siglinda,* al recobrar el sentido, se levanta amedrantada, rogando a *Brunilda* que huya; pues para ella prefiere que la muerte la una a *Sigmundo.* Mas *Brunilda* le ordena vivir, añadiendo "Pues tú llevas la más sagrada recompensa de ese amor . . . en tus entrañas cargas un hijo de *Sigmundo."* Muy emocionada y embargada de un nuevo deseo de vivir, *Siglinda* implora "¡Salvadme, Salvadme!" (Disco M 27-6.) Las walkirias conocen un lugar en una espesa selva allá muy lejos en el oriente, donde un dragón formidable custodia el Anillo de *Alberich; Wotan* nunca frecuenta aquel paraje y, por lo tanto, *Siglinda* estará allá a salvo. No hay tiempo que perder, las nubes se van poniendo más obscuras y eso anuncia que como una tempestad se va acercando *Wotan. Brunilda* toma a *Siglinda* y le dice: "¡Huye hacia el oriente . . . ten valor para soportar tus infortunios . . . recuerda tan sólo que llevas en tus entrañas al héroe más glorioso de la tierra!" Y al entregarle los fragmentos de la espada de *Sigmundo,* agrega: "Salvé estos fragmentos del campo de muerte del padre del hijo que tu engendras . . . él empuñará la espada reforjada . . . y su nombre recíbelo de mí . . . lo llamarás *Sigfrido!"* Al pronunciar este nombre glorioso, el motivo de "Sigfrido" se oye triunfalmente



SIGFRIDO

tanto en la orquesta como en el perfil de la línea vocal. En la orquesta se oye la sublime melodía de la "Redención por el Amor," y *Siglinda,* profundamente conmo-

REDENCIÓN POR EL AMOR

vida, responde: "¡Oh, radiante maravilla . . . adiós . . . voy a salvar al ser querido

Pintura de Delitz

LA DESPEDIDA DE WOTAN

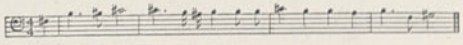
. . . bendita seas!" Y diciendo esto huye con dirección al oriente. Ya en estos momentos las cumbres de las montañas están envueltas en negros nubarrones, y no bien acaba *Siglinda* de desaparecer, cuando un encendido resplandor se extiende tras del bosque. *Wotan* se aproxima y las walkirias se estremecen al oír el acento de la voz de su padre, y, nerviosas, se agrupan como ovejas cuando se avecina una tormenta, y procuran esconder a *Brunilda*. *Wotan* entra colérico y amenazante, demandando con fiero acento: "¿Dónde está *Brunilda?*" (Disco M 27-7). Las medrosas walkirias tratan de evadir su contestación, pero esto encoleriza todavía más a *Wotan,* que les ordena no cubrir a *Brunilda,* exigiendo que se presente. Hay una breve pero terrible pausa; entonces el grupo de walkirias se aparta y *Brunilda* empieza a descender lentamente de la roca, diciendo humildemente: "¡Aquí estoy, padre mío, dicta ahora mi castigo!" *Wotan* le responde: "¡No te castigaré . . . tú misma te has labrado tu castigo . . . lo que tú fuiste ya no serás . . . ya no eres más ni doncella del deseo, ni walkiria!"

Brunilda retrocede amedrantada y pregunta ansiosamente (Disco M 27-8), "¿Reniegas de mí?" *Wotan* le explica amargamente: "¡Nunca jamás te mandaré como emisaria a Walhalla, ni combatirás en los campos de batalla! ¡En adelante quedas proscrita de mi presencia! ¡Despojada de tu divinidad serás como otras mujeres . . . y te podrá reclamar como suya el primer patán que pasar soliera!" Las otras walkirias imploran desesperadamente la clemencia de *Wotan,* pero éste se vuelve hacia ellas ordenándoles que abandonen para siempre aquel paraje, o de lo contrario correrán la misma suerte. Ante esta amenaza, las walkirias, amedrantadas y horrorizadas, huyen rápidamente formando un compacto grupo. *Wotan* y *Brunilda* permanecen en silencio. Poco a poco levanta *Brunilda* su cabeza, y tímidamente le pregunta (Disco M 27-9): "¿Fué acaso tan vergonzoso mi delito que es castigado tan cruelmente?"

Brunilda Implora a Wotan
María Jeritza *(En Preparación)*

Ella murmura al oído de *Wotan* el secreto de los Wälsungs—un cobarde no nacerá de esa raza (Disco M 27-10). "¡No los nombres, que yo contigo los maldigo!" exclama *Wotan. Brunilda* está condenada a ser encadenada en un sueño, y a ser la esposa del primer hombre que por esos parajes llegue a poner su planta. "Pero si indefensa he de quedar en mi sueño, al menos poned obstáculos que sólo un bravo guerrero se atreva a desafiar," implora *Brunilda.* "Mucho me pides" replica *Wotan* prontamente. "¡Entonces arranca la vida de la hija que a tus pies está rendida . . . traspásala con tu lanza . . . antes que dejarla sufrir tan abominable vergüenza!" exclama con dolor la walkiria. Poseída por una repentina inspiración, *Brunilda* implora: "¡Oh, encended un fuego que rodee esta roca para que queme y destruya al cobarde que se atreva acercarse!"

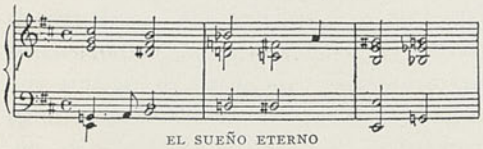
Vencido por la emoción, *Wotan* se vuelve ansiosamente a *Brunilda,* la hace levantar y fijando amoroso su mirada, entona su despedida sublimemente expresiva (Disco M 27-11):



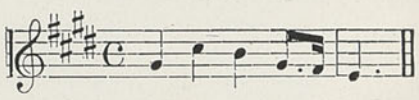
EL CANTO DE DESPEDIDA DE WOTAN

"¡Adiós, mi valiente hija!"—empieza *Wotan* conmovido—"¡Nunca más esperaré tu llegada a Walhalla al volver de los campos de batalla . . . nunca más cabalgarás junto

a mí, oh *Brunilda,*...ni en los festines verterás fresca aguamiel en mi copa . . . debo abandonarte . . . pero un imponente fuego circundará la cañada . . . las llamas rodearán las cumbres para que los cobardes huyan aterrorizados de la roca que te guarde, *Brunilda!" Brunilda* se siente transfigurada en los brazos de *Wotan,* y lo mira conmovida, mientras él habla (Disco M 27-12).

Al contemplar *Wotan* por última vez los ojos de *Brunilda,* brota en la orquesta el tierno vaivén del motivo del "Sueño." Con tristeza recuerda *Wotan* cómo estos mismos ojos centellantes le habían brillado con amor, y habían resplandecido en el ardor del combate. "Sobre un mortal más bueno pueden ahora alumbrar . . . pero sobre mí, miserable inmortal, deben apagarse para siempre!"—murmura *Wotan* con dolor—"¡Y el dios ha de besarte y con ese beso despojarte de tu divinidad!" *Wotan* imprime un largo beso sobre los ojos de *Brunilda,* la que cae víctima

EL SUEÑO ETERNO

de un terrible sueño, y al ir perdiendo sus fuerzas, *Wotan* la va tendiendo con ternura sobre el lecho que el blando musgo ofrece en un pequeño promontorio sombreado por pinos (Disco M 27-13). Por un momento permanece inmóvil contemplándola con tristeza; después cierra su armadura y la cubre completamente con su enorme escudo. Lentamente empieza a alejarse, no sin antes lanzar una última mirada hacia ella, y con marcada determinación sube hasta una roca que sobresale sobre el perfil de las montañas, y golpeándola con su lanza, invoca a *Loge:* "*¡Loge,* escúchame! ¡Preséntate como fuego y envuelve con tus llamas la cañada!" Al golpear la roca por tercera vez, salta de ella una lengua de fuego que se convierte rápidamente en un mar de llamas. La música de "Loge," Dios del Fuego y del Engaño, parece lanzar destellos ascendentes, asumiendo después una forma constantemente flameante. Cuando las voraces llamas circundan a *Wotan* (Disco M 27-14), éste ordena que cerquen la cañada, hasta formar un verdadero anillo de fuego alrededor de *Brunilda. Wotan* permanece todavía dentro del círculo de fuego, y extendiendo su lanza una vez más, pronuncia su vaticinio: "¡Aquel que tema la punta de mi lanza nunca cruzará el fuego!" Pues el fuego, ya que está producido por *Loge,* el Dios del Fuego y del Engaño, es solamente una vana ficción y no quemará a nadie que se atreva acercarse. *Wotan* tiende una última y doliente mirada sobre el cuerpo dormido de *Brunilda,* desapareciendo después tras de las llamas. Mientras tanto, contra la música del "Fuego" y el tema del



EL SUEÑO DE BRUNILDA

"Sueño de *Brunilda,"* se oye la melodía de la "Despedida de *Wotan,"* esta vez con mayor amargura; se entrelaza después el motivo del terrible "Destino," hasta que finalmente sólo quedan los temas del "Fuego" y del "Sueño," que van acallándose con una tranquilidad que pinta maravillosamente la quietud en que ha de vivir aquel paraje hasta la llegada del hijo de *Sigmundo* y de *Siglinda*: SIGFRIDO.

Despedida de Wotan y Música del Fuego Mágico Albert Coates-Orquesta Sinfónica Disco 9006
(*Piano*) Julio Schendel Disco 35936

SIGFRIDO

(Siegfried)

DRAMA MUSICAL en tres actos; la "segunda jornada" del "Anillo de los Nibelungos"; música y libreto de Ricardo Wagner. Estrenado en Bayreuth el 16 de agosto de 1876. En Bruselas se presentó, en francés, el 12 de junio de 1891, y en Londres, en inglés, por la Compañía de Carl Rosa, en el año de 1898. En Nueva York el 9 de noviembre de 1887, con Lehman, Fischer, Alvary y Seidl-Kraus.

El interés cada día mayor por las obras de Wagner, nos ha hecho incluir en este libro los últimos discos grabados de este drama musical, que abarcan los pasajes más notables de la ópera. Estos discos están comprendidos en el Álbum M-83 (para Automática AM-83). Los artistas que interpretan esta obra inmortal están considerados como lo mejor en su clase.

La descripción siguiente del drama está en correlación con los discos de este álbum, y los artistas están indicados en el siguiente reparto:

PERSONAJES

SIGFRIDO	Lauritz Melchior y Rudolf Laubenthal, *Tenor*
MIME	Albert Reiss, *Tenor*
EL PEREGRINO (*Wotan*)	Emil Schipper y R. Boeckelmann, *Barítono*
ALBERICH	*Barítono*
FAFNER	*Bajo*
ERDA	María Olczewska, *Contralto*
BRUNILDA	Frida Leider, *Soprano*

Con la Orquesta Sinfónica de Londres, bajo la dirección de Albert Coates, la Orquesta de la Ópera de Viena, bajo la dirección de Karl Alwin, y la Orquesta de la Ópera del Estado, Berlín, bajo la dirección del Dr. Leo Blech.

ACTO I

Un Bosque. A un Lado una Cueva

UN preludio siniestro y enigmático, construído en su mayor parte de motivos asociados con *Alberich* y *Mime,* nos prepara para el desarrollo del primer acto. *Mime* se ha hecho una fragua. En ésta su lóbrega morada trabaja afanosamente en su yunque, mientras en un constante soliloquio se queja de su triste suerte; no importa qué tan fuerte sea la espada que él haga, *Sigfrido* la parte con facilidad, y a pesar de sus miles de intentos, no ha logrado unir los fragmentos de la espada rota de *Sigfrido,* "Nothung." Con esa espada como arma, *Sigfrido* podría conquistar fácilmente a *Fafner,* el que transformado por la magia del *Tarnhelm* en un dragón, continúa vigilando el Anillo; y *Mime,* valiéndose de su astucia y sagacidad, lograría obtener de *Sigfrido* el codiciado Anillo. Y ahora, ese joven gentil llega de los bosques, ataviado con su rústica vestidura, y llevando un oso tirado de una soga. Al verlo *Mime,* éste huye despavorido a esconderse. *Sigfrido* ríe, pero sintiendo compasión azuza al oso en dirección del bosque, pidiendo después a *Mime* su nueva espada. El enano medrosamente le entrega la espada a *Sigfrido,* y éste, con un golpe en el yunque, la hace mil pedazos, quejándose de que aquella arma es tan sólo una "débil varilla." *Mime,* que se ha escondido detrás de la fragua, protesta contra lo que él llama ingratitud de *Sigfrido,* y como reconciliación trae algunas viandas; *Sigfrido,* tendido en un lecho musgoso, de un puntapié hace a un lado el alimento ofrecido—él preparará sus propias comidas. Por qué continúa viniendo,

Fot. Hoffert MIME

pregunta él, cuando siente tanta aversión por este servil enano. *Mime* trata de persuadirlo que se debe a que él es su padre. *Sigfrido* desdeñosamente rehusa creerlo, y en su deseo de conocer la verdad casi estrangula al desventurado enano. Por fin *Mime* confiesa que *Sigfrido* es el hijo de una desdichada fugitiva que agobiada por el dolor, buscó refugio en esta cueva y murió al darlo a luz. *Sigfrido* se emociona al oír aquel relato, pero temiendo que el enano pueda todavía estarlo engañando, exige una prueba. *Mime* le presenta los fragmentos de "Nothung." *Sigfrido,* casi enajenado del júbilo que le causa pensar que llegará a poseer el arma de su padre, ordena a *Mime* forjar aquellos fragmentos en una espada, y sale corriendo hacia el bosque.

SAMSON
(*El Peregrino*)

Mime está aún murmurando sobre su difícil tarea, cuando se presenta en la cueva *Wotan,* disfrazado como un peregrino. *Mime* se siente atemorizado al ver al monoftalmo guerrero con su enorme lanza, especialmente cuando el *Peregrino* descuidadamente toca la tierra con su larga lanza y se escucha un ligero estallido. El enano vanamente le pide que se aleje de aquel sitio. El forastero insiste en quedarse, ofreciendo contestar, al precio de su vida, tres preguntas cualesquiera que *Mime* le haga. Después de contestar correctamente las tres interrogaciones del enano, respecto a los Nibelungos, los gigantes y los dioses, el *Peregrino* hace tres preguntas al mismo precio. *Mime* contesta acertadamente las dos primeras respecto al nacimiento de *Sigfrido,* pero se siente poseído de un terror indescriptible al oír la tercera: "¿Quién reparará la espada 'Nothung'?" Esto es precisamente lo que *Mime* deseaba conocer y lo que tontamente dejó de preguntar. Al despedirse el *Peregrino,* éste le dice a *Mime*: "El que nunca miedo tuvo soldará a 'Nothung.' ¡Ay de tu cabeza desde hoy, pues la dejo como premio al que nunca ha sabido lo que es miedo!"

Mime queda ahora como presa de los más extraños pensamientos, y cuando *Sigfrido* regresa del bosque encuentra al enano escondido detrás del yunque. Y al pedirle la espada reforjada de su padre, *Mime* esquiva la contestación interrogando que de qué le serviría si no conoce el miedo. Además, añade el enano, la moribunda *Siglinda* le suplicó enseñar a su hijo a temer antes de aventurarse por sí solo en el mundo. *Sigfrido* se siente interesado e impaciente en conocer esa misteriosa sensación del miedo (Disco No. 1). *Mime* le pregunta maliciosamente si nunca ha llegado a sentir un temblor extraño al encontrarse en la espesura del bosque cuando los rayos del sol empiezan a opacarse. *Sigfrido* contesta negativamente; entonces *Mime* lo llevará al gran dragón, *Fafner;* allí aprenderá *Sigfrido* lo que es miedo. El joven héroe se entusiasma pero primero debe obtener la espada. *Mime* se ve obligado a confesarle que le es imposible forjar una nueva espada de los pedazos que le entregó *Siglinda. Sigfrido* dice entonces que él personalmente volverá a forjar la espada de su padre (Disco No. 2). Con gran regocijo convierte en polvo los pedazos de "Nothung," y después vierte tan preciado polvo en un crisol que somete al fuego de la fragua. Y mientras sopla con fuer-

za el fuego con los fuelles, canta alegremente; la orquesta ofrece un maravilloso cuadro del fuego que desparrama chispas en todas direcciones. " '¡Nothung! ¡Nothung!' ¡Conquistadora espada! ¿Qué golpe sirvió para romperte? ¡En polvo convertí tu reluciente acero, mas el fuego fundirá de nuevo tus pedazos! ¡Y pronto te llamaré mi invencible espada!" *Mime* comprende que *Sigfrido* logrará forjar la espada y que en sus manos caerá el tan codiciado Anillo. Mientras *Sigfrido* continúa atareado en el trabajo de la espada, virtiendo el metal fundido en un molde, sumergiéndolo después en el agua y, por último, golpeando en el yunque la hoja de la espada recién forjada, *Mime* se entretiene en preparar una bebida envenenada. Él le ofrecerá esta bebida cuando *Sigfrido* se sienta sediento después de haber dado muerte al dragón, y entonces el Anillo con todo su infinito poder será de *Mime! Sigfrido* blande orgulloso su espada, y con un solo golpe parte el yunque en dos pedazos, que caen con un ruido estrepitoso ante el asombrado y medroso *Mime* (Disco No. 3). Los motivos de la "Espada" estallan en un agitado final, mientras *Sigfrido* levanta airoso la espada, gritando de inmenso júbilo.

ACTO II

La Caverna de Fafner

La orquesta ejecuta otro presagioso preludio en el cual se oye el tema de los gigantes, tergiversado para representar a *Fafner,* el dragón, contra el balbuceo de los violines. Entra también el amenazante motivo de la "Maldición." En la más cerrada obscuridad de la noche, apenas podemos vislumbrar al autor de esa maldición. *Alberich* vigila la entrada de la caverna, esperando todavía poder arrebatar el Anillo a *Fafner,* que, convertido ahora en forma de dragón, está constantemente en guardia. Aquí llega también el *Peregrino,* precedido de truenos y relámpagos de una repentina tempestad. *Alberich* lo acusa de venir a interferir con el curso de los eventos. *Wotan* por su parte niega esta imputación, añadiendo que *Mime* es quien en verdad ambiciona poseer el Anillo, y no *Sigfrido* o él personalmente, y para demostrarle que dice la verdad lo invita a que ofrezca al dragón salvarle la vida en cambio del Anillo. Pero *Fafner,* perturbado de su tranquilo sueño y notificado de la proximidad de su muerte en manos de un joven, rehusa deshacerse de parte alguna de su inmenso tesoro. *Alberich* y el *Peregrino* se alejan, cada uno siguiendo sendero separado. Al empezar a filtrarse entre la espesura del bosque los primeros albores del nuevo día, llegan *Sigfrido* y *Mime.* Ahora, declara el enano, *Sigfrido* sabrá lo que es el miedo, y al intentar hablar de amor

SIGFRIDO

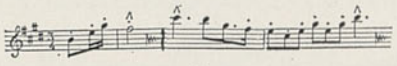
Pintura de Delitz

SIGFRIDO DA MUERTE AL DRAGÓN

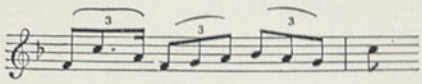
y gratitud, logra tan sólo despertar la ira en el joven; *Mime* se escabulle murmurando para sí: "¡Que uno a otro se maten, *Sigfrido* y *Fafner!*"

Sigfrido se tiende cómodamente bajo un árbol, y fijando la vista en dirección hacia donde *Mime* ha desaparecido, se alegra que aquel enano no sea su padre. En la orquesta va levantándose gradualmente como un lejano suspiro, la maravillosa música descriptiva del murmullo de las hojas de los árboles del bosque. *Sigfrido* continúa pensativo, y en su meditación se dice así mismo: "¡Cómo sería mi padre! ¡Ah! ¡Sin duda como yo, pues si de *Mime* hubiese sido el hijo a él debería parecerme!" (Disco No. 4.) Levanta la mirada y se queda contemplando ensimismado la riqueza de la fronda. "¡Y mi madre! ¿Cómo sería su semblante que nunca he podido imaginar? ¡Como un corzo sus ojos profundamente brillarían . . . pero con mayor encanto! Cuando en terrible dolor a mi cuerpo le dió vida ¿por qué debió de morir? ¿Todas las madre mortales acaso pierden la vida al dar a luz a sus hijos? ¡Cruel es el mundo así! ¡Oh, si pudiera tan sólo ver a mi madre! ¡Mi propia madre, la esposa de un mortal!"

Al pensar *Sigfrido* en su madre se oye en los matices más delicados de la orquesta el expresivo tema del "Amor Filial." *Sigfrido*



EL PÁJARO

continúa en muda contemplación, mientras el murmullo de la floresta se va haciendo más y más intenso a su alrededor. Finalmente le llama la atención el trino de un pajarillo. Juguetonamente trata él de contestar aquel canto con su especie de caramillo que se hace de un endeble junco (Disco No. 5). Decide que podrá hacerlo mejor en su cuerno y emite una alegre tocata. Esto despierta a

TOCATA DEL CUERNO DE SIGFRIDO

Fafner que sale pesadamente de su caverna, y el joven, riendo del aspecto del dragón, se coloca resueltamente a su formidable alcance. En la batalla que sigue, *Sigfrido*, esquivando el terrible coleo de la bestia y sus dientes venenosos, hábilmente logra hundir su espada en el corazón del monstruo. *Fafner* admira el valor del joven, y lo previene, "¡Aquel que ciegamente te encauzó en esta hazaña, prepara para ti la muerte!"

Al sacar su espada, *Sigfrido* recibe en la mano una gota de sangre del dragón. Involuntariamente se lleva la mano a los labios, y el resultado de haber probado la sangre del dragón es que puede entender el canto de los pájaros. El pájaro que antes había trinado, esta vez claramente le habla del Yelmo y del Anillo. *Sigfrido* entra en la caverna en busca de estos tesoros. En su ausencia, *Alberich* y *Mime* salen de sus escondites desde donde lo han estado observando todo. Su encarnizada querella sobre quién ha de reclamar el Anillo se ve interrumpida abruptamente con el regreso de *Sigfrido*. *Alberich* desaparece no sin lanzar antes una negra amenaza, y *Mime*, con palabras al parecer sinceras trata de inducir al joven héroe a que refresque su sed con la bebida que le ofrece. Pero como *Sigfrido* ha probado la sangre del dragón, puede entender el significado de la falacia aduladora de *Mime*, y en un arranque final de ira, saca su espada y da muerte al enano. Arrastra después el cuerpo de *Mime* y el del dragón muerto hacia la caverna. Bien pronto regresa y encantado con el calor del día que

le hace hervir la sangre de infinito regocijo, se arroja perezoso a descansar bajo la sombra de un árbol. Fijándose en la copa de un árbol descubre al pajarillo gorgeando a sus "hermanos y hermanas," y esto le hace recordar que él en este mundo no tiene ni un amigo o compañero (Disco No. 6).

El pájaro le dice de una bella doncella que duerme en la cumbre de una montaña protegida por una muralla de fuego (Disco No. 7). Con un grito de alegría, *Sigfrido* pide se le muestre el camino, y al tender el pájaro su alegre vuelo entre trinos y gorjeos, el héroe ansiosamente sigue el mismo derrotero.

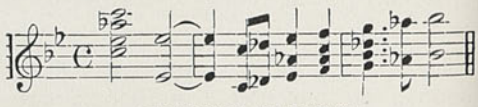
Murmullos de la Selva
Mengelberg y la Orquesta Sinfo-Filarmónica de Nueva York Disco 7192

Este exquisito número de concierto es una versión orquestal de la música que viene inmediatamente después de la muerte del dragón y del diálogo subsecuente entre *Sigfrido* y el pájaro.

ACTO III

Sombrío Paraje al Pie de una Escarpada Montaña

UN TEMPESTUOSO preludio orquestal de una fuerza insuperable presenta al tercer acto. El ritmo de "La Cabalgata" y los motivos de la "Angustia de los Dioses," "El Rhin," "La Caída de los Dioses," "Alberich," "El Sueño," "El Destino" y la "Lanza de Wotan," todos entran con singular belleza y propiedad en esta delicadísima página musical. Cuando oímos las misteriosas armonías del "Sueño," se levanta el telón, demostrando un sombrío pasaje en una montaña escarpada. Es una noche tempestuosa. *Wotan,* el *Peregrino,* se detiene por un momento ante una cueva a la orilla de la montaña, invocando a *Erda,* la diosa de la tierra, a quien desea consultar (Disco No. 8).

La caverna empieza a iluminarse con una luz azulada, y *Erda* lentamente empieza a levantarse de la tierra, resplandeciendo como escarcha su cabellera y su vestidura (Disco No. 9). Soñolienta todavía pregunta quién viene a perturbarla. *Wotan* le contesta que ha acudido a ella, la más sabia de los seres, a pedirle consejo. Ella indiferente le dice que su sueño es lo que le trae sabiduría; pero las Nornas están constantemente despiertas hilando el hilo de oro del destino de su sabiduría, y de ellas debería *Wotan* aprender el consejo. Sin embargo, no es el futuro lo que con ansia él desea conocer sino cómo cambiar su curso. Entonces *Erda* le recuerda que en otra ocasión se sometió a la voluntad de *Wotan,* y le dió una hija, la Walkiria; ¿por qué no busca entonces a *Brunilda?* El dios le revela el castigo que se vió obligado a imponer a la rebelde guerrera; ¿puede acaso consultar a ella cuando ya no es una de las diosas? *Erda* no está dispuesta a dar consejo a aquel que castiga a la walkiria por haber cumplido la propia voluntad del padre; aquel que siendo dios, el sustentáculo de la verdad, mantiene su poder con la mentira (Disco No. 10). *Wotan* se ve resuelto a aceptar su suerte, a recibir su ruina (Disco No. 11). El mundo, que en ira había dejado al Nibelungo, ahora lo lega al hijo de los Wälsungs. El espléndido tema de "La Herencia del Mundo" se oye

LA HERENCIA DEL MUNDO

brevemente en la orquesta. Este héroe, dice *Wotan,* habiendo adquirido el Anillo, despertará a *Brunilda* y conseguirá la libertad del mundo. Gustosamente se rendirá al eternamente joven. "¡Vete, entonces!"—dice

Wotan—"¡Madre de todos los temores, y entrégate a tu sueño interminable! ¡Vete, vete!" *Erda* se hunde en la tierra.

Wotan espera a *Sigfrido* que se presenta con los primeros destellos de la aurora, y exige el paso franco a este viandante que le cierra el camino. El *Peregrino* lo interroga de buena manera y se entera de la muerte de *Fafner*. Le pregunta también de dónde obtuvo la espada, a lo cual responde *Sigfrido* que él la forjó de los fragmentos de una arma destrozada. "¿Quién fué el primero en hacer esa espada?" continúa *Wotan* interrogando; *Sigfrido* contesta que eso a él no le importa, pues un arma despedazada de nada sirve hasta no ser forjada. *Wotan* ríe, pero *Sigfrido* insiste en conocer el camino que conduce al lecho ardiente de *Brunilda,* pues el pájaro que hasta ese momento le había servido de guía, ha huído velozmente. *Wotan* confiesa que los negros cuervos que siempre lo acompañan han ahuyentado al medroso pájaro, y agrega que aunque siempre ha amado a la estirpe de *Sigfrido,* cierta vez se vió obligado a despedazar la espada del padre de este joven; y termina diciéndole que tenga cautela y no lo ponga iracundo, pues de lo contrario la espada una vez más será reducida a fragmentos. *Sigfrido* grita regocijado, pensando haber encontrado al fin al enemigo de su madre y, por lo tanto, su propio enemigo. *Wotan* enojosamente se interpone en el camino levantando su lanza (Disco No. 12), pero esta vez "Nothung" la hace pedazos con un solo golpe de su portentosa hoja; *Sigfrido* corre después presuroso en dirección de la montaña. *Wotan* se aleja cabizbajo y meditabundo.

Los temas de "El Fuego," "El Sueño" y la "Tocata del Cuerno de Sigfrido," se entrelazan en un magnífico tumulto, mientras las llamas se levantan amenazadoras y obscurecen por completo la escena. Al mitigarse tanto la música como las llamas, volvemos a ver a *Brunilda* entregada todavía a su mágico sueño en la desolada cumbre de la montaña. *Sigfrido* se aproxima, y maravillado se fija en lo que él cree ser un caballero en armadura que está tendido durmiendo; levanta el escudo, le quita el yelmo, y con su espada destroza las ligaduras que atan la armadura del pecho (Disco No. 13). La figura de *Brunilda* en femenina vestidura se presenta a los ojos del joven; por primera vez *Sigfrido* tiembla temeroso. Trata por un momento de hacerla volver de aquel misterioso sueño, hasta que al fin une sus labios con los de *Brunilda.* Ésta despierta al contacto de aquellos labios, mientras en la orquesta oímos los acordes luminosos del "Saludo al Mundo" (Disco No. 14). Tras una vacilación, perdida su divinidad, *Brunilda,* saluda al sol, a la luz, al radiante día, y pregunta quién vino a despertarla. El joven, clavando con profundo embe-

SIGFRIDO DESPIERTA A BRUNILDA

leso su mirada en *Brunilda,* le responde que fué *Sigfrido* el que llegó a libertarla de su encantamiento. La voz de *Brunilda* se levanta con alborozo al saludar la gloria augusta de la tierra. El dúo llega a un punto de belleza imponderable, en el pasaje en que *Sigfrido* aclama a la madre que le dió la vida, a la vida que alimentó sus primeros años, y en que *Brunilda,* por su parte, bendice también a la madre que dió el ser a *Sigfrido,* el héroe único que pudo despertar a la doncella. *Sigfrido* la abraza tiernamente murmurando palabras de pasión, pero *Brunilda,* con un grito de terror, se deshace de los brazos que la aprisionan. "De los dioses el saludo no he recibido"—grita *Brunilda* con desmayo—"Inclinados los héroes, saludaban a la doncella. ¡Bendita salí yo de Walhalla!" (Disco No. 15.) Perturbada y llena de vergüenza y terror, esconde su cara entre las manos. *Sigfrido* solícito y cariñoso la consuela y trata de hacerla ahuyentar sus temores. Ella lo mira, como si en su ser hubiese nacido un nuevo y suave pensamiento sobre *Sigfrido,* y la orquesta se pierde en el motivo de la "Paz del Amor."

Brunilda pide a *Sigfrido* que la deje sola, preguntándole que si en alguna ocasión contempló reflejado su rostro en las cristalinas aguas de un arroyo y si después, al romperse las tersas superficie aquellas agua, no se fijó cómo su rostro reflejado se hizo mil pedazos. "Entonces, oh *Sigfrido,* no destruyas la luz de mi alma. No destruyas a tu esclava fiel." Él únicamente puede contestarle que la ama. "¿No me amastes tú acaso? ¡Mía no eres más!" Ella le ruega que se contemple en sus ojos como un límpido espejo, pero él insiste en su apasionada plegaria. "¡Un torrente de amor mi cuerpo abrasa, con todo el corazón sólo contemplo la belleza del amor, me encuentro en el arroyo pero mi rostro reflejado en él no veo, pues yo soy un arroyuelo en un desbordamiento!" Con ardiente persuasión ruega a *Brunilda* que despierte de su sueño. "¡Vive en la alegría, dulce doncella! ¡Sé mía!"

"Oh, *Sigfrido*"—contesta ella con profunda emoción—"¡Tuya he sido!" "¡Mía fuiste, entonces sé mía otra vez!"—grita *Sigfrido* apasionadamente. *Brunilda* le responde con intensa emoción: "¡Tuya seré para siempre!" (Disco No. 16.) Y al decir estas palabras, *Brunilda* lucha contra la emoción que el apasionado amor de *Sigfrido* gradualmente hace nacer en su corazón. Va perdiendo su divinidad, y de su débil ser se va posesionando un tumultuoso amor. Su abandono es completo. "*¡Sigfrido, Sigfrido!*"—canta *Brunilda*—"¿No me miras? Tus ojos con amor me miran, ¿entonces no estás ciego? Con mis brazos yo te palpo, ¿entonces no te has quemado? Cuando mi sangre por ti hierve, ¿el fuego tú no sientes? ¿No temes tú, *Sigfrido,* a la doncella ardiente y loca?" Fervorosamente lo abraza y lleno de alegría y sorpresa él repite la pasión que ella le ha inspirado y que hace que su sangre circule con más ardor por su venas. Ya ella no vuelve el rostro en remordimiento a su divinidad, ni se reprocha por entregarse toda a un ser humano. El fiero ardor de *Sigfrido* y la naturaleza de mujer de *Brunilda* han triunfado. Entre un embeleso de felicidad, las notas gloriosas del último dúo, en el cual aparece el

LA DECISIÓN DE AMAR

tema sublime de "La Decisión de Amar," llevan la ópera a un magnífico final donde sus voces resaltan claras y triunfantes. *Brunilda* se arroja en los brazos de *Sigfrido.*

EL OCASO DE LOS DIOSES

(Die Götterdämmerung)

DRAMA MUSICAL en tres actos y un prólogo; la "tercera jornada" del "Anillo de los Nibelungos." Libreto y música de Ricardo Wagner. Se estrenó en Bayreuth el 17 de agosto de 1876, con Materna y Unger. Se presentó en Nueva York el 25 de enero de 1888, con Lehmann, Seidl-Krauss, Traubman, Niemann y Fischer, y en el Teatro de la Scala de Milán el año de 1890.

El Ocaso de los Dioses de los Discos Victor

Esta nueva serie de discos de "El Ocaso de los Dioses"—una de las proezas más notables en años recientes—contiene las partes principales del drama musical, cantadas por algunos de los más notables artistas wagnerianos de nuestros días y grabadas en diez y seis discos Victor (Álbum M-60). Aunque naturalmente estos discos no incluyen todo el drama musical de cinco horas de Wagner, están tan bien escogidos que representan todos los grandiosos momentos de la música y definen completamente la acción del drama. Además de incluir la magnífica escena de la inmolación, la música fúnebre, el "Viaje de Sigfrido al Rhin," la fascinadora escena de las ninfas del Rhin, la despedida de *Sigfrido* y *Brunilda,* la animada música connubial y la dramática escena de la conspiración, este juego de discos contiene también la música impresionante de la escena de las Nornas al empezar el prólogo y la bellísima escena entre *Brunilda* y *Waltrauta*—unas de las páginas más luminosas de Wagner, que debido a lo extenso del drama musical muy raramente se llegan a oír en los teatros. Por esto, este juego de discos es de un valor y de un significado sin igual para todos los aficionados y amantes de la ópera. La bella e intrincada partitura está ejecutada por la Orquesta de la Ópera del Estado de Berlín, bajo la dirección del Dr. Leo Blech y por la Orquesta Sinfónica de Londres, dirigida por Albert Coates y Lawrence Collingwood; el Coro es el de la Ópera del Estado de Berlín. La descripción que sigue del drama musical está en correlación con estos discos, y los artistas que toman parte en esta obra monumental son los siguientes:

PERSONAJES

BRUNILDA — Florence Austral, *Soprano*
SIGFRIDO — Walter Widdop y Rudolf Laubenthal, *Tenor*
GUNTHER, *Jefe de los Gibichungos* — Zador y Fear, *Bajo*
WALTRAUTA — Maartje Offers, *Contralto*
ALBERICH, *el Nibelungo* — *Barítono*
HAGEN, *Hijo de Alberich, Hermanastro de Gunther* — List, Andressen y Collier, *Bajo*
GUTRUNA, *Hermana de Gunther* — Goeta Ljüngberg, *Soprano*

Las Ninfas del Rhin

WOGLINDA — Mme. de Garmo, *Soprano*
WELLGUNDA — Mme. Kindeamann, *Soprano*
FLOSSILDA — Mme. Marker, *Mezzo-Soprano*
LAS TRES NORNAS — Mmes. Eadie, Arden y Palmer, *Contralto, Mezzo-Soprano y Soprano*

EL PRÓLOGO

UN breve pero impresionante preludio nos prepara para la escena. En este preludio oímos los temas del "Saludo al Mundo," y "El Rhin" en matices sombríos y melancólicos. Obscuramente resuena "El Destino," y se levanta el telón presentando la roca de las walkirias, oculta ahora en la obscuridad de la noche. (Disco No. 1.) Las tres Nornas, las Parcas de la mitología escandinava, están sentadas hilando lúgubremente el hilo del Destino. Al hablar ellas del fuego que *Loge* mantiene alrededor de la montaña, se oye el tema de las llamas mágicas, vago como una lejana fosforecencia en la orquesta. La primera Norna, devanando un hilo de oro y atándolo al abeto, recuerda que hubo un tiempo en que era una dicha cumplir su tarea, protegida por las ramas del frondoso fresno, al pie del cual manaba la fuente de la sabiduría. *Wotan* vino a beber de las aguas, continúa ella (Disco No. 2), dando en pago uno de sus

ojos; de aquel fresno arrancó una rama y con ella hizo su lanza. A partir de aquella ocasión el árbol empezó a secarse y se cayó carcomido en miles de pedazos, secándose también la fuente de la sabiduría. Agrega después, "Canta, hermana, pues a ti arrojo el hilo . . . sabes tú lo que entonces sucedió?" La segunda Norna toma el hilo, y habiéndolo atado a la roca, canta al irlo torciendo. Cuenta en su cantar cómo *Wotan* esculpió en su lanza las runas de los tratados que le dieron poder; cómo esa arma se vió hecha pedazos cuando el dios se opuso a un joven héroe; cómo *Wotan* entonces mandó a los guerreros de Walhalla destruir el fresno. "¿Qué más está decretado?" pregunta, arrojando el hilo a su hermana. La tercera Norna continúa la narración (Disco No. 3) : En Walhalla *Wotan* y sus héroes se encuentran en un castillo, a cuyo alrededor está amontonada la madera del fresno del mundo. Si se pudiese prender fuego a esa madera, los dioses quedarán destruídos. "¿Sabes tú más?" pregunta, arrojando el hilo a la segunda Norna, la que, a su vez, lo arroja a la primera. Sus ojos están opacados por la tristeza, y extrañándose si es la aurora o el fuego mágico lo que ve, pregunta cuál fué el paradero de *Loge*. La segunda Norna contesta, diciendo cómo *Wotan* logró someter a *Loge* por medio de su lanza y lo ató a la roca de *Brunilda*. "¿Sabes tú, entonces, lo que sucederá?" interroga ahora. La tercera Norna prevé que *Wotan* arrojará los fragmentos de su lanza en el fuego y entonces tirará la ardiente lanza en las ramas del fresno. "Si tú has de saber cuándo esto ha de suceder, dadme el hilo" dice la segunda Norna (Disco No. 4). Sin embargo, la primera Norna lo retiene; "La noche va menguando," canta, "nada puedo ya vislumbrar. No siento ya más el hilo, los hilos se me rompen . . . una terrible visión se apodera de mis sentidos . . . el Oro del Rhin que *Alberich* robara . . . ¿sabes tú qué fué de él?" La segunda Norna toma el hilo otra vez, sujetándolo a la roca. Alarmada grita, "El hilo se rompe, cortado por la roca! Es la maldición del Anillo de los Nibelungos que hace romper los hilos poco a poco! ¿Sabes tú qué acontecerá?" La tercera Norna toma el hilo. El hilo está muy flojo y al tratar de estirarlo se rompe. Las tres hermanas se lamentan aterrorizadas. Se ciñen las tres unidas con los pedazos del hilo roto, "La eterna sabiduría toca a su fin," se quejan con amargura, "el mundo no oirá más nuestras voces!" Entonces se hunden en la tierra en busca de *Erda,* la madre de las Nornas. (Final del Disco No. 4.)

Empieza a despuntar el alba y la música crece hasta alcanzar un clímax delicado desarrollado sobre un tema asociado con *Brunilda,*

BRUNILDA

que es ahora una mortal. Al inundar los rayos del sol la cima de la montaña, se oye la melodía del cuerno de *Sigfrido,* convertida ahora en una forma seria y heroica (Disco No. 5) ; *Sigfrido* y *Brunilda* salen de la cueva. "En busca de hazañas de valor, debo dejarte partir!" exclama *Brunilda.* Ella le ha conferido toda la sabiduría que ella ha conocido, mas su dádiva le parece de muy poca cuantía. *Sigfrido* le responde apasionadamente que aunque haya sido un discípulo de poco mérito, ha aprendido bien a no olvidarla. Le recomienda ella muy encarecidamente no olvide el fuego que cruzó para conseguir su amor, ni los juramentos de amor y de fe que solemnemente se hicieron. "Aquí debo dejarte," exclama *Sigfrido,*

(Disco No. 6) "protegida por el fuego. Por todas tus runas te doy ahora este anillo que le gané a un dragón." *Brunilda* gozosa responde "Por el anillo toma ahora mi corcel! Cierta ocasión conmigo voló por los cielos, conmigo también perdió su mágico poder . . . cuidadlo bien . . . repítele a menudo el nombre de *Brunilda!" Sigfrido* contesta con éxtasis, "Montado en tu corcel combatiré denodado, y con tu escudo encontraré protección . . . entonces no seré ya más *Sigfrido,* seré el brazo de *Brunilda!" Brunilda* implora a los dioses, "¿Quién nos separará? Aunque seamos separados, nunca acabarán con nuestro amor!" Se unen ahora en un ardiente dúo, "¡Salve, éxtasis de amor! ¡Salve, éxtasis de vida! ¡Salve!" (Final del Disco No. 6.) *Sigfrido* se monta en Grane y rápidamente se pierde entre los montes; *Brunilda* lo sigue con la mirada. En el momento de separarse los motivos de *Sigfrido* y *Brunilda* son ejecutados brillantemente por toda la orquesta; cuando la música se va tornando más suave, se oye a *Sigfrido* tocar alegremente su cuerno tras de la montaña. *Brunilda,* de pie a la orilla del desfiladero, mira a *Sigfrido* a lo lejos y lo saluda hasta perderlo de vista. (Comienzo del Disco M 60-7 y Disco No. 6859.) Los motivos de "La Partida" y "La Decisión de Amar" entran en la orquesta, y entonces, al caer el telón, estos motivos se combinan maravillosamente con el del "Fuego Mágico." En el momento del clímax, hay un cambio repentino de tono, entrando la música asociada con el viaje de *Sigfrido* al Rhin, y en una explosión de especial magnificencia, la "Adoración del Oro" se combina con el acento del cuerno de *Sigfrido* y el "Oro." La música, que se va haciendo más calmada y solemne, se ve penetrada entonces por los temas del "Anillo," del "Oro" y de la "Renunciación del Amor." (Final del Disco No. 7.) Y habiéndose desvanecido ahora la maravillosa exuberancia y la juvenil alegría, el motivo de "El Cautiverio," asociado con *Alberich,* se oye en la orquesta.

Viaje de Sigfrido al Rhin
Karl Muck-Orquesta de la Ópera del Estado, Berlín Disco 6859
Albert Coates-Orquesta Sinfónica Disco 9007

(El disco de Albert Coates [en dos partes] es una pieza favorita de concierto arreglada por Humperdinck. Incluye, además del Viaje al Rhin propiamente, la bellísima música de la aurora antes de la entrada de *Sigfrido* y *Brunilda,* el momento culminante de la partida de *Sigfrido,* y termina con los mismos tenebrosos compases que, en el drama musical, conducen directamente al Acto I.)

ACTO I

A ORILLAS del Rhin está el reino de los Gibichungos, de quienes *Gunther* es el jefe. Ahora está él en conferencia con su hermana, la bella *Gutruna* y su atezado hermanastro, *Hagen.* Este último, aunque ensalza y engradece sus hazañas y valentías, se lamenta que ni *Gunther* o *Gutruna* se hayan casado todavía. Le habla a *Gunther* de la diosa dormida, *Brunilda,* la cual puede ser conquistada solamente por un héroe temerario que logre penetrar un muro de llamas ardientes que la rodean. A *Gunther* le gustaría conquistarse a *Brunilda,* pero sabe muy bien que él no podría pasar aquella cortina de fugo. *Hagen* la habla de *Sigfrido,* el audaz héroe que mató al dragón *Fafner;* él es quien puede ser persuadido a conquistar a *Brunilda* para *Gunther.* Además, *Sigfrido* sería el marido digno de *Gutruna;* si acaso los encantos de su belleza no fuesen suficientes para ganar el amor del héroe, una

bebida mágica lograría aquel deseo. No bien acaba de idearse este plan, cuando llega *Sigfrido* en busca de aventura. *Gunther* lo recibe efusivamente (Disco No. 8). Entonces *Hagen* insinuando agrega, "Rumores hay de que tú eres el amo del tesoro de los Nibelungos!" y *Sigfrido* admite que lo había olvidado todo. "¿Tomaste algo de él?" pregunta sigilosamente *Hagen*. "Sólo esto," responde *Sigfrido*, señalando el Tarnhelm, "Esto del cual yo no sé el uso!" *Hagen* le explica el misterio del Tarnhelm, y entonces le interroga, "¿No había otra cosa más?" "Solamente un anillo," contesta *Sigfrido*, "que ahora una mujer gloriosa guarda por mí."

GUNTHER

En este momento entra *Gutruna* y se acerca a *Sigfrido*, ofreciéndole un cuerno rebosante de una fresca bebida. "Bienvenido seas a la casa de los Gibichungos, como nuestro huésped toma esta bebida!" exclama la bella *Gutruna*. Dándole las gracias con una suave inclinación de la cabeza, *Sigfrido* toma el cuerno, que por un momento mantiene inmóvil mientras se entrega a una breve meditación. "Si perdido fuese todo lo que tú me enseñaste, una lección nunca olvidaré . . . esta bebida, la primera que mis labios han tocado, *Brunilda*, a ti yo brindo!" (Final del Disco No. 8.) En el mismo instante de apurar la última gota de esta mágica bebida del olvido, *Sigfrido* se siente dominado por una repentina pasión por *Gutruna*. Al enterarse *Sigfrido* que *Gunther* es soltero, pero desea por esposa a una noble doncella que habita en la cima de una montaña rodeada de candente fuego, inmediatamente sugiere que unidos vayan en busca de la futura novia. Se juran fiel hermandad y salen en pos de *Brunilda*. Si logran triunfar, se concederá a *Sigfrido* la mano de *Gutruna* en matrimonio.

Hagen queda solo, y mientras medita sobre sus siniestros planes, la orquesta suministra un fondo melancólico y triste. (Disco No. 9.) "Héme aquí, vigilando la casa de todos los enemigos. El hijo de Gibich es juguete de los vientos . . . Del Rhin traerá para él una esposa, pero para *mí* traerá el Anillo . . . !"

El telón baja por unos cuantos momentos, mientras la orquesta continúa entonando su acento misterioso. Al levantarse el telón nos encontramos otra vez en la roca de las walkirias. *Brunilda* está sentada en la boca de la cueva contemplando el anillo de *Sigfrido*, que cubre de besos abandonada por completo a sus recuerdos de inmensa felicidad. Repentinamente se siente sobresaltada al oír el eco de un trueno, después otro más cercano y con más estruendo. Se aproxima una walkiria. Desde lo lejos se oye un grito, *"Brunilda!* Hermana!" Bien pronto llega la walkiria a la montaña, es *Waltrauta*. *Brunilda* está tan extasiada con su propia felicidad,

Copy't Dupont
EDOUARD DE RESZKE
(*Hagen*)

que no se da cuenta de la agitación de *Waltrauta,* pero pregunta "¿Te atrajo acaso mi felicidad desde Walhalla?" *Waltrauta* exclama "¡Compartir tu locura! No por eso rompí el mandato de *Wotan!*" Observando por primera vez el estado de ánimo tan perturbado de *Waltrauta, Brunilda* interroga, "¿Qué angustia te aflige?" "¡Oye bien lo que digo!" responde *Waltrauta.* "Desde el día aquel que te dió *Wotan* su despedida, no ha vuelto a mandar a las walkirias a batalla."

Höre mit sin, was ich dir sage!
Ernestina Schumann-Heink Disco 7107

(Disco No. 10.) Le cuenta cómo ha andado vagando solitario y agitado por el mundo, y ha regresado a Walhalla con su lanza hecha pedazos. Cómo después ordenó a sus héroes derribar el corpulento fresno y amontonar sus fragmentos en el castillo; constantemente callado y abatido, nunca más come de las manzanas de *Freia.* Los otros dioses estan sentados junto a él en silencioso terror. Ha mandado a sus dos cuervos por la tierra, continúa *Waltrauta.* (Disco No. 11.) Si retornasen con buenas noticias, el dios recibiría sonriente su condena. Las walkirias tiemblan medrosas a su pie. *Waltrauta* añade que en cierta ocasión reclinóse amorosa en el pecho de *Wotan,* y vacilando por un momento continúa—"La mirada de *Wotan* se hizo más tierna; pensó, *Brunilda,* en ti!" Y en la orquesta se oye el motivo de la "Despedida de *Wotan,*" un suspiro de inefable tristeza, como el eco distante de un venturoso día. *Waltrauta* prosigue, "Suspirando profundamente, murmuró, como en un sueño, que tú deberías devolver el anillo a las ninfas del Rhin, y así se salvarían los dioses y el mundo de la maldición!" Después de que *Waltrauta* oyó esta confesión, huyó a hurtadillas entre las filas de los silenciosos guerreros y vino en busca de *Brunilda.* (Disco No. 12.) "¡Da fin al pesar de los dioses!" le pide con instancia, postrándose ante su hermana. *Brunilda* le responde que no entiende nada, pues Walhalla ya no la reconoce más. "El Anillo," exclama *Waltrauta,* "deshazte de él, entrégalo otra vez a las ninfas del Rhin!" "¿El Anillo?" interroga *Brunilda* con mucha admiración, "¡La prueba de amor de *Sigfrido!* ¿Estás tú loca?"

"¡Oh, escúchame!" suplica la desdichada *Waltrauta.* "¡La angustia de todo el mundo es por culpa de ese anillo! ¡Arroja el anillo a las aguas, y así acabarás con el dolor que aflige a Walhalla!" "¿No sabes tú lo que este anillo es para mí?" interroga amargamente *Brunilda.* "¡Más que el portento de Walhalla, más que los placeres inmortales de los

GUTRUNA DA LA BIENVENIDA A SIGFRIDO

dioses! . . . ¡*Sigfrido* me ama! ¡Oh, si pudiera hacerte sentir este arrobamiento del más grande de los placeres!" "¡Vete, vete!" continúa *Brunilda* (Disco No. 13), "a los dioses en consejo reunidos, y diles que nunca renunciaré a mi amor! ¡No lograrán tampoco arrebatármelo, aunque Walhalla se hunda!" Quejándose llena de angustia, *Waltrauta* monta su corcel y parte presurosa envuelta en una nube tempestuosa. *Brunilda* contempla quietamente el paisaje vespertino, y las llamas que irradian a lo lejos del pie de la montaña. De pronto el fuego toma mayor brío y mayor reverberación, y se oye el acento de un cuerno que rasga los aires. "*¡Sigfrido!*" exclama *Brunilda* entusiasmada, "a recibirlo, cercada por los brazos de mi dios!" Las lenguas de fuego se levantan más alto, y de repente, por entre la cima de la montaña, aparece una figura extraña. *Brunilda* palidece aterrorizada, y se arrodilla temblorosa murmurando, "¿Quién se atreve acercarse?" (Final del Disco No. 13.) Aquel desconocido, que hiciera temblar a *Brunilda* es, indudablemente, *Sigfrido,* transformado por la magia del Tarnhelm en la apariencia de *Gunther.* Reclama a *Brunilda* como su esposa y aunque ella lo rechaza y resiste, él logra fácilmente dominarla; le arranca el Anillo del dedo y la obliga a entrar en la cueva. Pide a su espada "Nothung" que sea testigo de su lealtad a *Gunther,* obteniendo para éste la mujer que ha de ser su esposa.

Pintura de Echter

ALBERICH RUEGA A HAGEN RECUPERAR EL ANILLO

ACTO II

HAGEN vigila en las afueras de la sala de los Gibichungos. Entre la obscuridad se arrastra hasta acercársele, su padre, el enano *Alberich.* Por su conversación nos enteramos que *Alberich,* habiendo renunciado al amor, pudo casarse solamente después de encontrar una mujer que lo aceptase tan sólo por el oro ofrecido. De esta unión sin amor *Hagen* fué el hijo. Acosado por su padre, *Hagen* jura recobrar el Anillo antes de que *Sigfrido* se entere de su poder o sea persuadido a restaurarlo a las ninfas del Rhin. *Alberich* sigue su camino antes de la salida del sol. Poco después llega *Sigfrido,* ahora ya en su forma natural; no porta más el Tarnhelm. Después de ser recibido por *Hagen* y *Gutruna,* les cuenta la forma en que penetró a través de la muralla de fuego; y agrega que *Gunther* viene detrás con la novia que para él conquistó.

Hagen asciende una roca escarpada que mira hacia el río. (Disco No. 14.) "¡Hoi-Ho!"—llama—"Ea, vasallos gibichungos, traed armas, preparaos para la contienda." Acudiendo presurosos a aquel llamamiento, los aludidos interrogan, "¿Quién es el enemigo?" *Hagen* les contesta que *Gunther* está para llegar trayendo consigo una esposa, añadiendo que deben ofrecer sacrificios a los dioses para que aquella unión reciba su sagrada bendición. Les ordena que llenen sus cuernos de beber, que liben generosamente, y hacer así el debido honor a los dioses. (Dis-

co No. 15.) Alegres los vasallos responden, "¡Buena suerta sea para el Rhin si *Hagen,* el severo, se divierte!" Pero *Hagen,* con actitud aun circunspecta, les previene "Recibid ahora a la esposa de *Gunther.* Sed leales a tal señora; si en algo fuese ofendida, apresteos al punto a vengarla!" La embarcación de *Gunther* se aproxima deslizándose graciosamente por las suaves aguas del Rhin, y los vasallos vitorean entusiasmados, "¡Salve! ¡Bienvenidos!" *Gunther* conduce ceremoniosamente a *Brunilda,* y los vasallos, haciendo una respetuosa reverencia, repiten a unísono "¡Salve *Gunther!* ¡Salud para ti y tu consorte!" (Final del Disco No. 15.) Sin embargo, *Brunilda* ha permanecido con la vista caída, como si fuese presa de un estado de insensibilidad, pero al oír la voz de *Sigfrido,* se siente sobrecogida de repentina confusión. Notando que *Sigfrido* lleva en el dedo el Anillo que ella creyó le había sido arrancado por *Gunther,* adivina que fué *Sigfrido* el que vino por ella a la montaña, e inflamada de terrible ira lo denuncia y declara ser ella la esposa de *Sigfrido.* Éste desmiente esa declaración, agregando que puede jurar que no ha traicionado a *Gunther.* Pregunta que sobre qué arma puede hacer el juramento. *Hagen* se adelanta diciendo "¡Sobre mi lanza se hará tal juramento!" *Sigfrido,* colocando dos dedos de su mano derecha sobre la punta de la lanza declara (Disco No. 16), "¡Sobre tu punta, reluciente lanza, yo hago mi juramento! . . . Que alguna arma me hiera, y que sea tu aguzada punta, si acaso he traicionado a mi hermano!" *Brunilda* se adelanta con ímpetu y quitando la mano de *Sigfrido* de la lanza, exclama—"¡Lanza sagrada, sé testigo de mi eterno juramento, ruego yo que él muera herido de esta punta, pues aquí ha hecho un juramento falso." Los vasallos en su sorpresa piden auxilio a *Donner. Sigfrido* pide a *Gunther* cuidar bien su "silvestre creatura montañesa"; *Brunilda* continúa confusa y colérica y parece no darse cuenta de todo lo que dice y de todo lo que ve. *Sigfrido* toma la mano de *Gutruna* y ordena a los vasallos y sus mujeres que los sigan al gran salón donde habrán de celebrarse las pomposas festividades. (Final del Disco No. 16.) La procesión empieza su marcha, permaneciendo solamente *Hagen, Brunilda* y *Gunther,* absortos todos en melancólica meditación.

"¿Qué artificio hay escondido en todo esto?" murmura *Brunilda* para sí (Disco No. 17), lamentándose de la crueldad del hombre que la repudió después de haber aceptado su amor y su sabiduría. "¿Quién puede traerme una espada para cortar mis cadenas?" *Hagen* se acerca y hablándole muy quedo al oído, le dice "¡Confía en *Hagen!* ¡Él descargará su venganza sobre aquel que te ha traicionado!" Volviéndose hacia él, *Brunilda* exclama "¿Sobre quién?" "¡Sobre *Sigfrido!*" y añade con desdén, "¡Una mirada del héroe y tu poder sería convertido en terror!" "¿Mas no hizo su juramente en vano sobre la punta de mi lanza?" *Hagen* interroga. "La verdad y la mentira son sólo palabras," contesta *Brumilda,* "busca una causa más fuerte para herir al más poderoso!" Con suave amistad *Hagen* la interroga, "Dime entonces, ¿cómo puedo darle muerte?"

Copy't Dupont
GADSKI (*Brunilda*)

Brunilda llora

Cliche Hans Brand

ESCENA DEL ACTO II EN BAYREUTH

desconsoloda (Disco No. 18), "¡Oh ingrato! ¡Infame recompensa! ¡Para protegerle la vida he empleado todo el arte por mí sabido; mis hechizos lo ahuyentan del peligro!" "¿No puede nada herirlo?" pregunta *Hagen.* "En batalla, no," contesta ella, "pero . . . si fuese atacado por la espalda . . . bien supe que nunca volvería la espalda al enemigo . . . y por eso . . . en la espalda no está protegido!" "¡Allí será donde mi lanza ha de herir!" grita *Hagen,* y volviéndose hacia *Gunther,* continúa, "¡Ánimo, noble Gibichungo! ¡He aquí tu guerrera esposa! ¿Por qué tan triste?" Pero *Gunther* responde con una exhalación de dolor al comprender su propio deshonor; volviéndose hacia él, *Brunilda* exclama, "¡Degradada ha sido la raza que da por fruto un cobarde como tú!" *Gunther* abatidamente continúa, "¡Soy yo el traidor que he sido traicionado . . . ayúdame, *Hagen!*" ¡Nada puede salvar a *Sigfrido* de su muerte! Y aunque *Gunther* se siente aterrorizado al venírsele a la mente el recuerdo del juramento de hermandad, *Hagen* insiste que el juramento ha sido roto y pide sangre.

Brunilda exclama (Disco No. 19), "¡Él te traicionó, y a mí todos vosotros ahora me traicionan!" *Hagen* murmura al oído de *Gunther,* "¡Su muerte es para nosotros la victoria si obtenemos el Anillo!" Pero *Gunther,* poseído de terribles remordimientos, contesta: "¡El se ha casado con *Gutruna!* ¿cómo podemos presentarnos ante ella con nuestras manos manchadas con la sangre de su esposo?" *Brunilda* se yergue colérica y exclama, "Cierta vez me fué revelado que sería robada de mi héroe por un hechizo por nombre *Gutruna!* ¡Ay de ella!" *Hagen* aconseja a *Gunther,* "Si la muerte de él causa dolor a *Gutruna,* la hazaña guardaremos en secreto . . . vamos mañana de caza . . . un jabalí le dará muerte!" "¡Que así sea!" repiten *Brunilda* y *Gunther.* Y las voces de los conspiradores se unen brevemente en un magnífico pasaje. *Brunilda* y *Gunther* piden a los dioses ayudarlos en su venganza, mientras *Hagen* musita, "*Alberich,* padre mío, serás otra vez el amo del Anillo!" La procesión nupcial de *Sigfrido* y *Gutruna* sale del salón, uniéndose a ella *Gunther* y *Brunilda.* La alegre música de las festividades nupciales es entonada brillantemente por la orquesta, pero con esa música se siente la corriente oculta del ominoso motivo de la "Venganza."

ACTO III

UNA vez más nos encontramos en las márgenes del Rhin, esta ocasión en un paraje donde las aguas corren por entre un bosque. Las tres ninfas del Rhin nadan en sus aguas cantando su exquisita canción (Disco No. 20):

¡Oh, Sol venturoso! Envíanos tus rayos,
Que en las profundidades del Rhin la noche sólo reina.
Weialala, weialala heia leia wallala. . . .

Por un momento se detienen y escuchan el eco de un cuerno de caza que a lo lejos interrumpe la quietud de los bosques. Y siguiendo nadando alegremente, reasumen su canción:

¡Oh, Sol venturoso envíanos el héroe
Que habrá de devolvernos nuestro oro!
¡Oro del Rhin! ¡Cuán bellos tus rayos han de ser!

Otra vez vuelve a oírse el cuerno de caza (Disco No. 21), y las ninfas del Rhin se hunden en las aguas a reunirse en consejo y esperar la llegada de *Sigfrido,* que habiendo perdido su camino en la cacería, aparece ahora en las riberas del río. Las ninfas del Rhin salen a la superficie y lo llaman por su nombre. Él pregunta dónde han escondido su presa, el jabalí. Ellas le contestan que le dirán el lugar donde se encuentra si él les da el Anillo que lleva encima. "¿El Anillo que para poseerlo tuve que dar muerte a un dragón? ¿Eso en cambio de una piel de jabalí que no tiene ningún valor?" "¡Qué mezquino! ¡Qué miserable!" exclaman las ninfas del Rhin, "¡Deberías ser siempre generoso con las doncellas!" "Si desperdiciase mis bienes en vosotras, mi esposa se enfadaría" repone *Sigfrido.* "¿Es acaso ella una mujer maligna? ¿Acaso te golpea? ¿Tan pronto ha sentido ya el héroe sus golpes?" añaden las ninfas riéndose burlonamente. *Sigfrido* replica que sus burlas nunca lograrán el Anillo. "¡Tan apuesto . . . tan robusto . . . tan nacido para el amor . . . qué tristeza que sea tan avariento!" continúan las ninfas sin cesar su risa burlona, zambulliendo después sus gráciles figuras en las aguas. (Disco No. 22.) *Sigfrido* se acerca más a la orilla del río. Acongojado por aquellos vituperios y movido por un impulso repentino, toma el Anillo de su dedo, y levantándolo, grita, "¡He! ¡He! ¡Ninfas de las aguas, venid! ¡Os daré el Anillo!" Las ninfas del Rhin regresan, pero esta vez ya no ríen. "Conserva el Anillo" le responden, "hasta que conozcas su maldición; gustosas te hubiésemos salvado!" *Sigfrido* con sosiego vuelve a ponerse el Anillo en el dedo, diciendo "Contadme todo lo que sepais." Ellas responden así: "*¡Sigfrido!* Te espera a ti un gran mal! ¡El Anillo lleva consigo una maldición! ¡Siempre ha de traer muerte a su poseedor! ¡Este día serás tú muerto! Solamente las aguas del Rhin pueden conjurar esa maldición!" Pero estas amenazas no acobardan a *Sigfrido;* se siente menos conmovido por sus amenazas que por sus ruegos, y declara que antes entregaría su vida que ceder el Anillo. "¡Vámonos, hermanas!" repiten a coro las ninfas del Rhin, deplorando la presuntuosa osadía del héroe. (Disco No. 23.) "¡Adiós, *Sigfrido!*"—di-

Ferd. Leeke

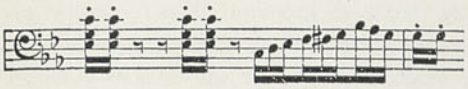
SIGFRIDO:
"¡He! ¡He! ¡Ninfas de las aguas venid!
¡Os daré el Anillo!"

cen en su canto—"Hoy una mujer arrogante heredará tu tesoro . . . y de más buena voluntad nos concederá lo que pedimos!" Y alejándose las ninfas entonan otra vez su eterna canción "Weialala, weialala . . ." (Final del Disco No. 23.)

Los otros cazadores se acercan ahora y se escucha el acento de su cuerno. *Sigfrido* contesta el toque, y minutos después aparecen *Hagen, Gunther* y una multitud de vasallos. Ponen en el suelo todas las piezas cobradas y se preparan a comer. *Sigfrido* dice que no encontró piezas grandes que cazar, sólo "creaturas acuáticas" que le vaticinaron la muerte. Esto ofrece a *Hagen* una sugestión, y le pide a *Sigfrido* que les diga cómo puede entender el canto de los pájaros. *Sigfrido* empieza contando su vida con *Mime* (Disco No. 24), la forjadura de "Nothung," la muerte del dragón, la sangre del dragón que le permitió entender el canto de los pájaros, y el Anillo y el Tarnhelm de los cuales un pájaro le habló. *Hagen* le ofrece de beber en su cuerno, diciéndole que el aguamiel lo ayudará a refrescar su memoria. *Hagen* ha puesto secretamente en el aguamiel el jugo de una hierba. Al apurar esta bebida, los efectos de aquélla que lo hizo olvidar a *Brunilda,* quedan terminados. *Sigfrido* continúa su narración. (Disco No. 25.) Habla ahora de la promesa del pájaro de la selva de llevarlo hasta donde *Brunilda* se encontraba, de su paso a través de las llamas. Más y más apasionada se va volviendo su narración al recordar a la doncella que encontró durmiendo y despertó con un beso—"¡Entonces, como apasionadas lenguas de fuego, me ciñeron los brazos de la hermosa *Brunilda!" Gunther,* demostrando gran horror, exclama "¡Qué es lo que dice!" En este momento dos cuervos vuelan alrededor de *Sigfrido* por un instante, antes de tender su vuelo hacia el horizonte que ya tiñen de rojo los rayos del sol que está para perderse en el ocaso.

"¿Qué dicen esos cuervos?" demanda *Hagen; Sigfrido* vuelve la vista hacia las aves, "¡Venganza a mí dicen!" grita *Hagen* y con terrible fuerza hunde su lanza en la espalda de *Sigfrido.* Éste se vuelve rápidamente, levantando su escudo para hacer frente a *Hagen,* pero las fuerzas lo abandonan y cae sin sentido por los suelos. *Gunther* y los vasallos contemplan aterrorizados aquella escena, murmurando "¿Por qué esa hazaña?" *Hagen* les responde "¡Así sé vengar una mentira!" y sin detenerse más, empieza a alejarse lentamente.

Gunther se arrodilla pesaroso ante el héroe caído, rodeado de los vasallos conmovidos. (Disco No. 26.) *Sigfrido,* abriendo los ojos, murmura con voz casi apagada, "*¡Brunilda!* ¡La más sagrada esposa!" La música entona, como en un eco, la música resplandeciente del despertar de *Brunilda.* "¡Despierta! . . . ya he venido a despertarte . . . las cadenas ya he destrozado . . . qué bello panorama . . . *Brunilda* me espera!" Y al decir su última palabra se extingue para siempre su último soplo de vida. En medio de una acendrada tristeza, el cuerpo es levantado y conducido en solemne procesión a la mansión de los Gibichungos, mientras una cortina de nubes que surgen del Rhin obscurecen la escena. (Disco No. 27.) Pero la música de la orquesta continúa sin interrupción, obteniendo una altura de trágica expresión raramente igualada por cualquier artista. En contraste ominoso con la música fúnebre de *Sigfrido,* implacablemente marcando el ritmo de la "Muerte," se oyen los temas asociados con los Wälsungs, los padres de *Sigfrido,* melodías de gran sencillez, y, sin embargo, de conmovedora tristeza. Entonces

surge luminoso el motivo de la "Espada," con esplendor y lustre, pero con una nueva expansión y una nueva solemnidad. (Disco No. 28 y también Parte II del Disco No. 6860.) Después oímos el ritmo de "La Muer-

LA MUERTE

te" aumentar en tonos de asombroso poder y grandeza, para verse unido bien pronto con los motivos de *"Sigfrido"* y de la "Tocata del cuerno del *Sigfrido,"* glorificados en la pompa más trascendental. Entonces repentinamente se esfuma todo el esplendor del heroísmo, y nuevamente la música se ve envuelta en un velo de tristeza. El motivo de *"Brunilda"* se oye amargamente; el ritmo de la "Muerte" persiste, ahora teñido de amargura, y "La Maldición" entonada tenebrosamente, hundiéndose toda la música en la más profunda melancolía.

Marcha Fúnebre de Sigfrido
Karl Muck-Orquesta de la Ópera del Estado, Berlín Disco 6860
Coates-Orquesta Sinfónica Disco 9049

Cuando se disipan las nubes, encontramos que la escena se ha cambiado al Salón de los Gibichungos. En la obscuridad son apenas visibles el salón y el río al fondo. *Gutruna* espera ansiosamente el regreso de los cazadores, pues ha tenido unos sueños terribles que la vaticinaban cosas abominables. De pronto entra *Hagen* agitado, y le ordena que prepare luces para el regreso de su señor, agregando finalmente que *Sigfrido* ha muerto acometido por un jabalí. El cuerpo de *Sigfrido* es traído al salón; *Gutruna* cae desmayada. *Gunther* trata de consolarla, pero ella lo repulsa; entonces él le confiesa que *Hagen* fué quien asesinó a su marido. *Hagen,* inmutable, se presenta reclamando el Anillo de *Sigfrido. Gunther* se le opone, luchan, y *Gunther* cae herido de muerte al golpe de la espada de su hermano. Inmutable todavía, *Hagen* se adelante a apoderarse del Anillo, pero el brazo de *Sigfrido* se levanta amenazante; *Hagen* vuelve atrás horrorizado. En este momento entra *Brunilda.* (Disco No. 29.) "¡Acallad vuestros lamentos!"—dice con solemnidad—"¡Niños he oído llorar por la pérdida de su leche, mas nunca he oído un lamento digno del más grande de los héroes!" *Gutruna* se adelanta en un arranque de repentina pasión: "¡Ah, *Brunilda,* tú fuiste la que por negra envidia de mí instigaste a los hombres contra *Sigfrido." Brunilda* la contempla con doliente mirada, y repone, "¡Desventurada! ¡Tú nunca fuiste su esposa; sólo fuiste para él una ilusión! ¡Fidelidad me juró a mí mucho antes de haber visto tu rostro!" *Gutruna* se vuelve hacia *Hagen:* "¡Oh, malvado! Tú me distes la bedida que hizo a *Sigfrido* olvidar a *Brunilda,* ¡su amor verdadero!" *Brunilda* continúa perdida en profunda meditación; entonces, poseída de una rápida exaltación, se vuelve hacia los vasallos y ordena: "¡Levantad una hoguera gigantesca de leños a la orilla del río! ¡Alto y brillante enciendan un gran fuego para que en él sea consumido el más noble de los héroes! (Disco No. 30.) Traed su corcel, que conmigo su caballo ha de seguir a su señor . . . !" Entonces, contemplando tiernamente el semblante pálido de *Sigfrido,* agrega "¡Más fiel que él nunca hubo otro! ¡Ninguno ha cumplido con más fidelidad sus promesas! ¡Pero juramentos y promesas lo traicionaron!" Y dirigiéndose con vehemencia a los dioses, exclama: "¡Oh, dioses, guardianes de todos los juramentos, sed testigos ahora de mis penas y dolores; Ved aquí vuestro eterno oprobio . . . *Wotan,* escúchame . . . ¡sobre él, el héroe que labró

EL OCASO DE LOS DIOSES

tu voluntad, has hecho caer la maldición que para ti fué destinada! ¡Mas tuvo él que traicionarme para que yo pudiera comprenderlo todo! . . ." (Disco No. 31.) A una señal de *Brunilda* los vasallos colocan el cuerpo de *Sigfrido* en la gigantesca pira que ya ha sido levantada. *Brunilda* toma el Anillo de la mano de *Sigfrido,* y contemplándolo de un modo muy pensativo, exclama "¡Mi herencia . . . Oh, ninfas del Rhin, que ha tanto tiempo lamentáis la pérdida del oro . . . tomad de mis cenizas el Anillo! ¡El fuego que habrá de consumirme lavará la terrible maldición! ¡Guardad bien, entonces, tan preciado oro!" Toma una tea de uno de los vasallos, y exclama solemnemente: "¡Volad hacia mi reino, negros cuervos, y contadle a *Wotan* todo lo que aquí habéis visto. Decidle a *Loge* que pronto vuelva a Walhalla, pues por fin el día de los dioses ya llega a su ocaso!" Y diciendo esto pega la ardiente tea a la pira funeral, la cual rápidamente se ve envuelta en voraces llamas, y los cuervos de *Wotan* volando desde las riberas del río desaparecen a lo lejos. Es traído el caballo de *Brunilda,* y ésta lo saluda.

"¿Sabes tú a dónde vamos ahora?"—empieza *Brunilda*—(Disco No. 32). "He ahí a tu señor . . . lo seguirías tú en las llamas! . . . en mi corazón también arden llamas, dispuestas a rodearlo y hacernos para siempre un sólo espíritu . . . *Sigfrido, Brunilda* te saluda en tu gloria y felicidad eternas!" Y con la destreza de una amazona se monta en Grane, y a un ligero impulso de las riendas, el fiel corcel asciende la ardiente pira. Las llamas se levantan como fantasmas gigantescos lamiendo con sus lenguas voraces el salón, hasta parecer que toda la mansión está envuelta por el fuego. Los aterrorizados vasallos Gibichungos retroceden con pavor, agrupándose confundidos en un rincón. Repentinamente las llamas languidecen, el humo se desvanece, y el Rhin, habiendo inundado sus riberas, sumerge los rescoldos en un instante. Las ninfas del Rhin aparecen en el preciso lugar donde se vió la última llama de la hoguera. *Hagen,* que ha estado contemplando con interés el desarrollo de todos estos sucesos, se quita su armadura y se lanza a las aguas, gritando "¡Apartáos del Anillo!" Por última vez se oye brevemente el motivo de la "Maldición." Pero las ninfas del Rhin han recuperado el Anillo; y entonces, apoderándose de *Hagen,* lo arrastran hacia las profundidades del río. El Rhin vuelve a su curso normal, y al alejarse alegres las ninfas del Rhin, se oye la melodía de su canto. De pronto se mezcla con esa melodía el majestuoso tema de "Walhalla," y en el lejano horizonte se mira un rojo resplandor—Walhalla, con todos sus dioses y héroes congregados, está siendo destruída por las llamas. Por encima de estos dos temas se oye la extática música de la "Redención por el Amor," creciendo hasta convertirse en una excelente melodía trascendente y de espiritual apoteosis; pues aunque los dioses sean destruídos y aunque el Oro, desposeído de su poder y de su maldición, sea restituído a su estado inmaculado en el fondo del Rhin, queda todavía una fuerza infinita que gobierna al mundo—el Amor!

ARIADNA Y BARBA AZUL

ÓPERA alegórica en tres actos; música de Paul Dukas; libreto de Maurice Maeterlinck. Estrenada en el Teatro de la Ópera Cómica de París, el 10 de mayo de 1907. Maeterlinck presenta a *Ariadna* como una extraña precursora de los derechos de la mujer en un castillo medioeval de Francia, obteniendo con ello momentos escénicos de mucha novedad. La otra figura principal de la ópera es *Barba Azul,* personaje histórico y fuente de inagotables leyendas, que fué quemado en público en la ciudad de Nante en 1420. La música de Dukas es moderna en su estilo y brillante en su colorido; las voces se usan considerablemente en recitativos, destacándose la orquesta muy prominentemente.

ACTO I

CINCO esposas de *Barba Azul* han desaparecido misteriosamente, y al tomar una sexta consorte, *Ariadna,* la gente del pueblo se indigna y con ademán amenazante se congrega frente al suntuoso castillo de *Barba Azul. Ariadna* ha recibido seis llaves de plata y una de oro. Las seis llaves de plata puede emplearlas para abrir las cámaras de joyas que rodean su propia habitación, pero le está absolutamente prohibido el uso de la llave de oro. Sin sentirse amedrentada por la suerte misteriosa de sus antecesoras, se ve poseída de un solo impulso, el deseo de abrir la séptima puerta. Arroja las llaves de plata y su doncella las recoge y abre las seis puertas de donde fluye un torrente deslumbrante de piedras preciosas. *Ariadna* abre la séptima puerta . . . obscuridad y el eco de gemidos apagados de las esposas perdidas. *Barba Azul* sorprende a *Ariadna* en ese momento y lleno de ira por su desobediencia la trata bruscamente, pero la muchedumbre, admitida al castillo por la doncella, entra precipitadamente con intentos de dar muerte a *Barba Azul.* Sin embargo, *Ariadna* los calma y los hace abandonar el castillo, diciendo que su esposo no le ha causado daño alguno.

ACTO II

Preludio al Acto II
Orquesta Sinfónica
Continental Disco 9277

UN Preludio de carácter patético revela el ambiente y el espíritu de la escena que sigue, cuando *Ariadna,* con paso vacilante, desciende a la terrible mazmorra. Allí, en una densa obscuridad miasmática, encuentra a las cinco esposas llorando su terrible cautiverio, y las trata de consolar. Logra abrirse paso por lo que primeramente parecía ser un sólido muro; los rayos del sol y los murmullos de la naturaleza inundan la escena. Las ofuscadas mujeres siguen a *Ariadna* y al abandonar su calabozo, cantan alegremente.

ACTO III

Preludio al Acto III
Orquesta Sinfónica
Continental Disco 9277

EL Preludio contrasta dos tipos diferentes de temas; algunos tenebrosos y amenazantes, característicos del áspero *Barba Azul* y de la desdicha de sus esposas; otros alegres y ligeros, vibrantes con la alegría de la primavera, simbolizando la felicidad que *Ariadna* ha traído a las desgraciadas esposas; estos temas se combinan todos en un magnífico preludio sinfónico completamente moderno en estilo y en carácter.

En el salón del castillo de *Barba Azul* las mujeres se entregan por completo a su dicha recién encontrada y se aderezan con ricas joyas, cuando el murmullo de un tumulto anuncia la llegada de *Barba Azul.* Los cam-

pesinos lo han atacado y herido, y atado lo traen al interior del castillo, para que por su propia mano tomen venganza las esposas ultrajadas. *Ariadna* da las gracias a los campesinos, y después que se han marchado todos, desata a *Barba Azul*. Las cinco esposas lo rodean, y cuando *Ariadna*, al despedirse para no volver jamás, les implora seguirla, ellas prefieren el cautiverio con *Barba Azul* que la libertad fuera del castillo.

ARMIDA

Ópera en cinco actos; música de Gluck; libreto de Quinault basado en la obra "Jerusalén Libertada" del Tasso. Fué estrenada en París, en la Academia de Música, el 23 de septiembre de 1777; en Nueva York se representó por primera vez, en el Metropolitano, el 14 de noviembre de 1910, con Fremstad, Caruso, Homer, Gluck y Amato.

En febrero de 1686 se presentó en París una ópera de Lully con el mismo título de "Armida" y con igual libreto. Dicha obra obtuvo una acogida muy fría. Por lo tanto, el éxito de la ópera de Gluck se consideraba un tanto incierto al principio; fué necesaria la influencia de la reina María Antonieta, protectora de Gluck, para obligar al público a que escuchara la obra. Posteriormente, el éxito fué digno de la ópera, hasta el punto (caso único en una ópera) que en el curso de más de siglo y medio no ha dejado de ser representada en los teatros líricos.

Gluck, que estaba muy satisfecho de su obra, dijo en una carta dirigida a su amigo el *Bayle* del Rollet: "Me decís, querido amigo, en vuestra carta, que nada mío superará nunca al 'Alceste'; pero yo no suscribo aún vuestra profecía. 'Alceste' es una tragedia completa, pero vos no imagináis cuántos matices y caminos diferentes son susceptibles de emplearse en música; el conjunto de 'Armida' es tan diferente del de 'Alceste,' que no creeréis que sean del mismo compositor. Os confieso que con esta ópera—'Armida'—me gustaría acabar mi carrera artística. Es cierto que el público necesitará tanto tiempo para comprenderla como necesitó para comprender 'Alceste.' Hay en 'Armida' una cierta delicadeza que no se encuentra en 'Alceste.' Una comparación no puede subsistir entre dos obras de diferente naturaleza. Yo tiemblo casi de pensar que quieran comparar 'Armida' y 'Alceste,' poemas tan diferentes, que uno ha de hacer llorar, y el otro ha de hacer experimentar una sensación voluptuosa; si esto sucede, no me quedará otro recurso que hacer rogar a Dios que esa buena ciudad de París recobre su buen sentido."

PERSONAJES

Armida, *una hechicera*		*Soprano*
Fenicia, Sidonia	*amigas de Armida*	*Soprano, Soprano*
Hidraot, *Rey de Damasco*		*Barítono*
Arontes, *su capitán*		*Bajo*
Reinaldo, *Comandante de Cruzados*		*Tenor*
Artemidoro, *un Cruzado*		*Tenor*
Ubaldo, *un caballero*		*Barítono*
Un Caballero Danés		*Tenor*

Demonios, Náyades, Caballeros, Cortesanos, Criados, etc.

La acción se desarrolla durante las primeras cruzadas en el año 1098, en Damasco.

ACTO I

Sala del Palacio de Armida en Damasco

Fenicia y *Sidonia* ensalzan la belleza de *Armida*. Pero ella se siente alicaída con su fracaso de no poder aniquilar al intrépido guerrero *Reinaldo*, aunque todos los demás guerreros los ha logrado acabar. *Hidraot*, el rey de Damasco, se presenta y expresa sus grandes deseos de ver casada a *Armida*. La princesa le repone que si ella se llega a entregar al amor, sólo un héroe podrá inspirarle tal pasión. Entra el pueblo damasquino para celebrar la victoria alcanzada por el sortilegio de *Armida* sobre los cruzados de Godofredo. En el apogeo de las festividades, *Arontes*, jefe de los saracenos y a cuyo cuidado se encuentran los prisioneros, aparece

y anuncia que todos han sido libertados por un solo guerrero, que no es otro sino *Reinaldo,* un cruzado a las órdenes de Godofredo de Bouillon, y sobre quien *Armida* jura ahora vengarse.

ACTO II

Un Desierto

ARTEMIDORO, uno de los cruzados libertados por *Reinaldo,* expresa a éste su inmensa gratitud. *Reinaldo* ha sido expulsado del campamento de Godofredo por una mala acción de otro, a quien no quiere denunciar. Antes de partir, *Artemidoro* aconseja a *Reinaldo* que tenga mucho cuidado y se prepare contra los halagos de *Armida. Reinaldo* se duerme a la orilla de un arroyuelo. *Hidraot* y *Armida* se presentan; él la incita a que emplee todas sus fuerzas sobrenaturales en la conquista de *Reinaldo.* Después de haberse marchado el rey, *Armida* descubre a *Reinaldo.* A su mandato, unas apariciones en la forma de ninfas seductoras, de pastores y pastoras, lo atan con guirnaldas de flores. *Armida* se acerca a su enemigo dormido para darle muerte con una daga, pero en el momento de descargar el golpe, se siente víctima de un gran amor por él, pidiendo a las apariciones que la transporten con él a un "desierto más lejano, donde pueda esconder su debilidad y su vergüenza."

ACTO III

Un Lugar Salvaje

ARMIDA, sola, deplora la conquista de su corazón por *Reinaldo. Fenicia* y *Sidonia* vienen a verla y a suplicarle que se abandone al amor. Le aseguran que *Reinaldo* no puede dejar de sentirse fascinado por su belleza. *Armida,* obstinada a ceder, invoca al *Hada del Odio,* la cual está dispuesta a hacerla expulsar el amor de su corazón. Pero en el momento crítico *Armida* grita que desista, y el *Hada del Odio* se aleja, con la amenaza de nunca jamás volver.

ACTO IV

Otro Paraje Salvaje

DE abiertos abismos y de cuevas negras van saliendo bestias salvajes y monstruos para atemorizar a *Ubaldo* y al *Caballero Danés,* los cuales han venido en busca de *Reinaldo.* El cruzado *Ubaldo* lleva consigo un escudo y un cetro mágico, para contrarrestar los encantamientos de *Armida,* y para dar la libertad a *Reinaldo.* Los caballeros cruzados atacan y acaban con los monstruos. El desierto, como por arte de magia, se cambia en un hermoso jardín. Aquí se encuentra una aparición, en la forma de *Lucinda,* una doncella amada por el *Caballero Danés,* acompañada de varias apariciones de formas agradables. *Lucinda* trata de detener las andanzas del cruzado, pero al tocarla *Ubaldo* con el cetro de oro, se desvanece por completo su figura. Los dos reasumen entonces su jornada de salvar a *Reinaldo.*

ACTO V

Otra Parte del Jardín Encantado

REINALDO adornado con guirnaldas, trata de detener a *Armida,* que, asaltada por negros presentimientos, desea consultar a las fuerzas del Infierno. Deja a *Reinaldo* por un instante, en cuyo intervalo tratarán de divertirlo un grupo de *Amantes* felices. Sin embargo, no logran interesar al guerrero, y éste les ordena que lo dejen solo. *Ubaldo* y el *Caballero Danés* se presentan. Colocando el escudo mágico ante los ojos de *Reinaldo,* contrarrestan la pasión que lo ha embargado. Va a seguir a los dos caballeros, cuando *Armida* regresa y vanamente trata de detenerlo. Sin embargo, *Reinaldo* es-

ta ahora a salvo contra todo sortilegio de *Armida,* y la deja, lléndose entonces con sus compañeros en busca de la gloria. Al verse abandonada *Armida* invoca al *Hada del Odio,* pero ésta, firme a su juramento, rehusa venir en su auxilio. Como último recurso *Armida* invoca a los *Demonios* destruir el palacio encantado. Ellos obedecen. *Armida* muere entre las ruinas. (O, de acuerdo con el libreto, "se va en un carro volador"—¡un ejemplo muy anticipado de aviación en ópera!)

Musette Orquesta Victor de Concierto
Disco 20563

UN BAILE DE MÁSCARAS

(Un Ballo in Maschera)

Ópera en tres actos; música de Verdi y texto de Somma basado en el libreto de Scribe para la obra de Auber titulada "Gustavo III o el Baile de Máscaras." Estrenóse en el Teatro Apolo de Roma, el 17 de febrero de 1859; en el *Théâtre des Italiens,* el 13 de enero de 1861. En Londres se representó por primera vez el 15 de junio de 1861, y en Nueva York el 11 de febrero de 1861.

El argumento de la ópera de Verdi, "El Baile de Máscaras," fué tomado de un suceso histórico. En su forma original el libreto trataba del asesinato de Gustavo III de Suecia en un baile de máscaras de la ópera dado la noche del 15 al 16 de marzo de 1792, a manos de un noble llamado Anckarstroem. En la época en que la ópera estaba lista para ser presentada, Italia se encontraba en un estado de efervescencia política, y todo lo que tenía cierto significado político, era tomado como base para una demostración. En vista de esta circunstancia y de que todavía estaba fresco el atentado contra la vida de Napoleón III por el célebre revolucionario italiano Félix Orsini, que pagó en la guillotina aquel delito, las autoridades impidieron la representación de la ópera de Verdi, a menos que se hicieran cambios materiales al argumento. Verdi, siguiendo su invariable actitud en casos de esa naturaleza, rehusó categóricamente adaptar su música a un nuevo libreto o hacer cambio alguno a la música.

La noticia de este contratiempo no pasó mucho en hacerse del dominio público, y el pueblo encontró en ello oportunidad para organizar desórdenes y manifestaciones. La gente desfilaba en masa frente a la casa de Verdi y cuando el compositor solía salir a la calle, la gente lo seguía gritando: "Viva Verdi," pero aquellos palabras tenían otro significado, pues "Viva Verdi" era como gritar "Viva Victor Manuel Rey de Italia."

Finalmente se llegó a un acuerdo. Se decidió que el personaje asesinado dejase de ser rey, y la escena se cambió de Suecia a América; Estocolmo se transformó en Boston, Massachusetts, y "Gustavo III" se convirtió en "Ricardo, Conde de Warwick." No se consideró que un asesinato en un lugar tan distante como la América del Norte hiriese las susceptibilidades políticas de ningún personaje.

Como Europa ya ha perdido el temor de regicidios, de vez en cuando se han efectuado algunos cambios. Para el famoso tenor Giuseppe Mario, la escena se cambió en cierta ocasión a España; y en otros varios casos la escena se ha cambiado a Nápoles. (*Discos vocales en Italiano.*)

PERSONAJES

Ricardo, *Conde de Warwick y Gobernador de Boston*	*Tenor*
Renato, *su Secretario*	*Barítono*
Amelia, *esposa de Renato*	*Soprano*
Oscar, *un Paje*	*Soprano*
Ulrica, *una Hechicera Negra*	*Contralto*
Samuel, Tomás } *Conspiradores*	*Bajo*, *Bajo*
Silvano, *un Marinero*	*Soprano*

Diputados, Oficiales, Marineros, Guardias, Hombres y Mujeres del pueblo, Amigos de Samuel y Tomás, Enmascarados y Criados.

Época y Escena: Boston y sus cercanías, a fines del Siglo XVII.

Preludio

Blech y la Orquesta de la Ópera del Estado de Berlín Disco 9485

ACTO I

CUADRO I—*Un Salón del Palacio del Gobernador*

AL levantarse el telón la escena presenta un elegante salón en donde un grupo variado espera la llegada del gobernador. Entre ese grupo se encuentran los conspiradores *Samuel* y *Tomás,* con sus respectivos secuaces. Mientras estos conspiradores expresan su odio hacia el gobernante, el resto de la concurrencia ensalza el noble corazón de *Ricardo* y hace votos por su salud. El gobernador llega y saluda a todos muy afectuosamente, añadiendo que una de las bellas cosas del poder es secar el llanto de su pueblo y coronar la gloria con buenos actos (principio del Disco No. 10005-B) ; el paje *Oscar* lo interrumpe preguntándole si desea revisar la lista de los invitados para el baile. *Ricardo* empieza a leer la lista, deteniéndose súbitamente al tropezar con un nombre que lo llena de regocijo, y en su arrebato se dice para sí: "*¡Amelia!* ¡Ah, ella todavía! ¡El alma mía en ella toda grandeza olvida!"

Copy't Dupont
CARUSO (*Ricardo*)

Mientras *Ricardo* está entregado a sus reflexiones, *Oscar* y los simpatizadores del gobernador, repiten sus generosos conceptos hacia él y al mismo tiempo los conspiradores convienen en que la hora no es propicia todavía para cumplir su misión y que es preferible por ahora retirarse de la casa de los enemigos. Esta mezcla de sentimientos está expresada en un melodioso cuarteto y coro.

La rivedrà nell'extasi
Caruso, Hempel, Rothier, de Segurola y Coro Disco *10005

La llegada de *Renato,* esposo de *Amelia,* saca a *Ricardo* de sus meditaciones. Aquél, extrañado del aspecto taciturno de su amigo, le interroga así: "¿Turbado mi señor, mientras doquiera el nombre suyo ínclito suena?" *Ricardo* le responde: "¡Para la gloria es mucho, nada para el corazón. Un secreto y un acerbo dolor me oprimen." Aunque *Renato* procura conocer más sobre la aflicción de su amigo, éste logra cambiar de conversación.

Renato es un amigo y fiel servidor de *Ricardo,* y cree su deber aconsejarle que tome más precauciones sobre su persona, pues tiene conocimiento de un complot que se prepara para darle muerte. El gobernador no toma muy en serio aquella denuncia, alegando que sus soldados con celo lo guardan y además el cielo habrá de protegerlo.

Entra el juez principal y aproximándose al gobernador, le presenta varios documentos para recabar su firma. Entre esos documentos figura la orden de expulsión de una negra llamada *Ulrica,* a la cual se la acusa de hechicería. Sin embargo, el paje *Oscar* intercede por ella ante el gobernador, argumentando en su defensa que muchos son los hombres que desearían conocer de antemano si deben cruzar los mares, si deben de ir a la guerra o cuál ha de ser su suerte en amores y en fortuna. Cuando el juez pide que *Ulrica* sea condenada, *Ricardo* pide a la concurrencia que se acerque, invitándolos a que con él vengan, debidamente disfrazados, a la choza de *Ulrica. Renato* no deja de objetar, pues no cree muy prudente la presencia

del gobernador en las hampas donde *Ulrica* habita. Por su parte los conspiradores se regocijan de la ocurrencia del gobernador, pues tal vez aquella sea la ocasión propicia para dar el terrible golpe.

Copy't Mishkin
FRIEDA HEMPEL
(*Oscar*)

CUADRO II—*La Choza de Ulrica*

La choza de la hechicera *Ulrica* es de un aspecto lúgubre, un verdadero antro de quiromancia. Muchas son las personas que se encuentran allí deseosas de oír de labios de la hechicera su futuro y su suerte venidera. *Ulrica* invoca al rey del abismo en una plegaria de aire macabro y siniestro . . . "la salamandra tres veces silbó y de la tumba el gemido tres veces a mí habló" agrega *Ulrica* en su inspiración.

Re dell'Abisso, affrettati
Pederzini, Garutti, Coro y Orquesta de la Scala Disco V-62007

Ricardo es el primero en llegar del grupo que se ha dado cita en aquel lugar; viene disfrazado de pescador. El primero en interrogar a la hechicera es *Silvano,* identificándose como uno de los marineros al servicio del Conde, por quien ha desafiado la muerte en varias ocasiones y desea conocer lo que el futuro le reserva. *Ulrica* toma la mano del marinero, diciéndole que sus días de miseria muy pronto van a terminar. *Ricardo* toma un papel y escribe algo, diciéndose al mismo tiempo para sí: "Mentir no deberá." Y sin que nadie lo note coloca ese papel en el bolsillo de *Silvano,* el que, gustoso de la noticia, se encuentra con el papel al meter la mano en el bolsillo para pagar liberalmente a la hechicera. La profecía de la hechicera no pudo haberse cumplido más pronto, pues esa nota dice así: *"Ricardo a su querido Silvano, Oficial."* Se oye en la puerta un ligero golpe, y *Ricardo* se queda asombrado al reconocer en el recién llegado a un miembro de la servidumbre de *Amelia. Ulrica* hace salir a todos los presentes, pero *Ricardo* logra ocultarse en uno de los rincones.

Entra una mujer que lleva la cara cubierta con un velo; es *Amelia.* La hechicera le pregunta qué es lo que busca, y la aludida responde que lo que busca es paz de espíritu a un deseo fatal que en su pecho impera. *Ulrica* repone que ella conoce una hierba mágica que renueva el corazón, mas hay que buscar esa hierba en cierto lugar fúnebre y solitario. Esa misma noche tendrá que ir a aquel terrible paraje, pero no irá sola, pues *Ricardo,* que lo ha oído todo, se promete a sí mismo acompañarla a aquel siniestro lugar.

Amelia se va y *Ulrica* vuelve a abrir la puerta de su casa. Entran por una parte *Samuel, Tomás* y sus secuaces, y por otra *Oscar* con algunos cortesanos, todos disfrazados bizarramente. El Conde se acerca a *Ulrica* y la invita a que le diga la fortuna. La petición toma la forma de una barcarola que es

Copy't Mishkin
DE SEGUROLA
(*Samuel*)

famosa por su ritmo juguetón, y un número que Caruso cantaba en un estilo inimitable.

Di' tu se fedele
Caruso y el Coro de la Ópera del Metropolitano Disco *512
Giovanni Zenatello y Coro Disco 7236

Ulrica toma la mano de *Ricardo,* e inmediatamente dice que aquella mano es la mano de un gran señor nacido bajo el planeta Marte. La hechicera se detiene y deja caer la mano del Conde, con un gesto de horror, suplicando a *Ricardo* que no le pregunte más, pero a insistencias del mismo, *Ulrica* termina su augurio, vaticinándole una pronta muerte. "Si ha de ser en el campo de batalla, te lo agradezco" exclama incrédulo el Conde; la terrible contestación de *Ulrica* es rotunda: "¡No! Por la mano de un amigo." *Oscar* y los cortesanos se quedan horrorizados al oír aquel funesto vaticinio (principio del famoso Quinteto "E scherzo").

E scherzo, od e folia
Caruso, Hempel, Duchene, Rothier, de Segurola y Coro de la Ópera del Metropolitano Disco *10005

Ricardo es el único que no toma en serio las profecías de *Ulrica.* En este inspirado quinteto la risa burlona de *Ricardo* se mezcla con las profecías de *Ulrica* y las exclamaciones de *Oscar* y los cortesanos. *Ricardo* pide a *Ulrica* que termine la profecía y le diga quién ha de ser su matador. "El primero que en este día tu mano estreche" es la sentenciosa contestación que el gobernador recibe. "Buenísimo" exclama *Ricardo* incrédulo todavía del augurio de la hechicera, y para demostrar que el oráculo esta vez no ha dicho la verdad, ofrece su mano a uno por uno de los presentes, pero ninguno se atreve a estrecharla.

En estos momentos entra *Renato,* y gustoso de encontrar a *Ricardo* sano y salvo, le estrecha efusivamente la mano. "El oráculo mentía" reparan todos sabiendo que *Ricardo* no tiene un amigo mejor que *Renato,* y que éste sería el último en cometer un acto tan villano como el profetizado por *Ulrica. Ricardo* mismo lo testifica añadiendo: "Sí, porque la mano que yo estrecho, es la mano del más fiel amigo mío." Sin embargo, el Conde paga con liberalidad a *Ulrica* por sus profecías, con lo cual se gana la ovación de su pueblo, que entona regocijado un himno al hijo de Inglaterra, mientras los conspiradores miran con desprecio a aquella gente que, según ellos, ensalza a su ídolo sin saber el porqué.

ACTO II

Campo Solitario en los Alrededores de Boston

Este es un paraje sombrío y solitario, donde se unen el delito y la muerte. Es casi media noche y la luna brilla diáfanamente, pero en este ambiente parece tomar una forma tétrica. *Amelia,* obediente a las místicas instrucciones de *Ulrica,* viene al árbol de la horca que aquí se encuentra. En los horrendos contornos y en la luna fantástica, *Amelia* se siente aterrorizada con los pensamientos de espectros y otras figuras terribles. *Amelia* tiene que recoger cierta hierba en este lugar, la cual, si es cortada a las doce de la noche, tendrá la virtud de hacerla olvidar todo amor, menos aquel que legalmente puede sentir por *Renato,* su esposo.

Ma dall'arido stelo divulsa
Hino Spani Disco 6770
Elisabeth Rethberg *(En Preparación)*

El cumplimiento del mandato de la hechicera no es una agradable tarea, pues *Amelia* no está segura si en verdad desea olvidar a *Ricardo,* a pesar de su virtuosa determinación de hacerlo. Un reloj lejano da la fatídica hora de la media noche, la hora precisa

en que *Amelia* ha de acercarse al árbol de la horca y obtener la mágica hierba. Algo se mueve y creyendo ella que es un fantasma, lanza un grito de espanto y de terror. La visión resulta ser *Ricardo,* que enterado de que *Amelia* lo ama, ha venido a declararle la pasión que hace tiempo devora su espíritu. *Amelia,* deseando permanecer leal a su esposo, suplica a *Ricardo* que la deje sola y al menos así salve su nombre; en su ruego le recuerda que ella es la esposa del amigo más fiel que él tiene, un amigo que en su lealtad estaría dispuesto a sacrificar su propia vida. Pero la pasión de *Ricardo* en estos momentos no reconoce ni lealtad ni amistad, sólo la fuerza y el ímpetu de su corazón. *Ricardo* aun está implorando apasionadamente a *Amelia* que le confiese que ella también lo ama, cuando un ruido de pasos interrumpe aquel diálogo. Es *Renato,* que ha venido a prevenir a *Ricardo* que está circundado de conspiradores, y a menos que no huya inmediatamente será muerto a manos de los asesinos que esperan el momento oportuno para descargar sus terribles odios. *Ricardo* se encuentra en un dilema. Huir en estos momentos significaría dejar a *Amelia* con *Renato*—una revelación que él no desearía. *Renato* no ha reconocido a su esposa, pues al verlo aproximar, *Amelia* se cubrió el rostro con un velo; la luna por momentos queda escondida tras de una nube. *Amelia* insiste en que *Ricardo* huya, pues para ella vale más que él se salve la vida, que las consecuencia que aquel encuentro con su esposo pueda traerle.

Copy't Mishkin
ROTHIER (*Tomás*)

Por su parte *Ricardo* preferiría primero la muerte que dejarla sola en aquel lugar. El Conde hace jurar a su amigo *Renato* que le hará el favor de conducir aquella dama a la ciudad, pero sin decirle una palabra o tratar de identificarla. *Renato* es fiel a *Ricardo.* El Conde se va a tiempo para escapar de los conspiradores. *Renato* se prepara a cumplir el juramento que hizo a su amigo, cuando *Samuel* y *Tomás* llegan seguidos de sus secuaces. Los asesinos no tienen querella contra *Renato,* pero encontrándolo solo con una mujer, que ellos suponen ha de ser hermosa, piden que al menos se les permita verle la cara. *Renato* se opone; en el acto en que todos se adelantan hacia él, *Amelia,* fuera de sí, deja caer el velo de su cara. *Renato* se queda estupefacto al encontrarse frente a frente con su esposa en aquel lugar y a una hora tan indiscreta.

Ve' se di notte qui colla sposa
Pederzini, Garutti, Coro y Orquesta de la Scala Disco V-62007

El encuentro de *Renato* y su esposa es motivo de mofa para *Samuel* y *Tomás,* que ven así el drama convertido en comedia. *Renato,* fijando la mirada en la senda por donde *Ricardo* ha desaparecido, murmura desconsolado y con amargo acento: "¡Así me paga, yo que lo he salvado!", y como poseído de nuevos pensamientos, se vuelve hacia *Samuel* y *Tomás,* invitándolos a que vengan a verlo el día siguiente. *Renato,* fiel a su juramento, conducirá a *Amelia* a la puerta de la ciudad. La escena final de esta acto ofrece a Verdi

una de esas dramáticas situaciones que supo él glorificar en su música. Al igual que en el cuarteto de "Rigoletto," tenemos aquí también un conflicto de pasiones y sentimientos humanos, las risas cínicas de los conspiradores se mezclan con la decepción tan terrible y natural del fiel amigo y amante esposo, y con las expresiones de dolor de *Amelia,* en cuyo corazón llegan como sonidos de muerte las palabras del marido.

ACTO III

CUADRO I—*Una Habitación en la Casa de Renato*

ENTRA *Renato* seguido de *Amelia,* cierra la puerta y quitándose la espada de su cinto la pone sobre la mesa. Los dos esposos tienen una escena terrible. Él la cree culpable y se dispone a darle muerte. Ella, por su parte, le jura que es inocente y que no debe ser juzgada tan sólo por apariencias y sospechas. Ante la indignación y actitud de *Renato, Amelia* se resigna a morir, pero le pide como última gracia que le permita al menos depositar un beso postrero en la mejilla de su inocente hijo.

Morrò, ma prima in grazia
Elisabeth Rethberg (*En Preparación*)

Renato accede al ruego maternal de su esposa, y mientras ella va dar a su hijo la última despedida, *Renato* se queda solo entregado a sus meditaciones y reflexiones.

Renato contempla el magnífico retrato de cuerpo entero del Conde *Ricardo,* y piensa que no es sobre el pecho frágil de su esposa donde debe él desatar su ira, sino que es el Conde quien debe pagar con sangre la ofensa.

Eri tu che macchiavi Titta Ruffo Disco *6266
Pasquale Amato Disco *6040

Este es el gran momento para el barítono que hace el papel de *Renato.* De pie ante el retrato del Conde, lo apostrofa con entrecortados acentos de desventura. Se arrepiente ahora de su intención de matar a *Amelia;* en su pecho va creciendo segundo a segundo un rencor y un odio profundísimos contra el hombre por quien ayer hubiese gustoso dado su propia vida. El cambio intenso de las pasiones de *Renato* recibe un vívido realismo. En el contraste de la segunda sección de esta romanza, Verdi recurre a una melodía delicada y sencilla para expresar la angustia del corazón del desdichado esposo, antes rebosante de amor y de cariño y ahora carcomido por un acerbo rencor.

Entran *Samuel* y *Tomás* y saludan fríamente a *Renato,* desconfiados y recelosos del objeto de aquella invitación. *Renato* les dice que conoce los planes de los conspiradores. Estos desmienten la noticia, pero *Renato* les muestra las pruebas, y agrega que son sus intenciones adherirse a sus siniestros planes. Se disputan quién ha de ser el matador, ya que los tres, en una u otra forma, han sido ofendidos por Ricardo. La suerte decidirá. *Samuel* escribe los nombres de los tres conspiradores, cada uno en un pedazo de papel, y los coloca en una urna de bronce. *Amelia* entra en estos momentos diciendo a su esposo que el paje del Conde, *Oscar,* está afuera con una invitación. *Renato* repone que el paje espere, y ordena a *Amelia* que de aquella urna saque uno de los papeles allí depositados. Ella vacila, temerosa de ser así cóm-

Copy't Mishkin
SAMMARCO
(*Renato*)

plice de una obra de sangre. El elegido es *Renato,* y éste da muestras de un inmenso regocijo al pensar que así la justicia del destino pone en sus manos la venganza.

Entra *Oscar* y hace la galante invitación, en nombre del Conde, añadiendo que se trata de un baile de máscaras espléndido. Los conspiradores convienen en el traje que han de llevar al baile de máscaras, que ha de convertirse en un baile fúnebre, y la seña para reconocerse será la fatídica palabra "Muerte."

CUADRO II—*Suntuoso Gabinete del Conde*

Esta escena es muy corta. Al levantarse el telón encontramos a *Ricardo* solo en su gabinete de despacho. Está determinado a poner el abismo del océano entre su amor y *Amelia,* salvando así de la ruina el honor y el deber. *Renato* volverá a Inglaterra y con él su esposa. Al firmar el documento que es la solución al terrible problema en que se encuentra, declara que el recuerdo de *Amelia* le será siempre sagrado. Sus palabras indican la firmeza de su resolución; su acento es por momentos patético y dramático, demostrando su tristeza ante aquella dolorosa pero necesaria separación.

Entra su paje *Oscar* trayéndole una carta que una mujer incógnita le envía. *Ricardo* lee la carta, en la cual le avisan que durante el baile alguien intenta darle muerte. El Conde no hace caso de tales amenazas, e invita a *Oscar* a que con él venga a disfrutar de la fiesta de aquella noche.

CUADRO III—*Vasta y Rica Sala de Baile*

EL baile de máscaras está en todo su apogeo. Todo el mundo está disfrazado y no hay manera de distinguir la identidad de ninguno. *Renato,* que, como hemos visto en el acto anterior, salio sorteado para asesinar al Conde, pero cuyos planes son desconocidos para *Oscar,* pregunta al paje cuál es el disfraz que viste el Conde. *Oscar* por un momento ríe burlonamente y al fin revela que *Ricardo* viste de negro con una cinta roja en el pecho.

Ricardo se acerca a *Amelia* pidiéndole un momento para hablarle. Ella se queda sorprendida de ver aquí al Conde; le ruega que huya, pues su vida está en inminente peligro, pero el terror no penetra en el corazón de *Ricardo. Amelia* le confiesa que lo ama y que por eso le suplica que huya para salvarse la vida; las palabras de *Amelia* sólo sirven para acentuar más la insistencia del Conde en desafiar la muerte y el peligro. Termina diciéndole que quizás es la última vez que le hable, pues mañana saldrá de viaje con su esposo rumbo a Inglaterra. *Renato* se acerca sigilosamente a ellos y hunde inclemente su puñal en el pecho de *Ricardo.* Sigue una gran confusión y ante la expectación de todos, se revela que el asesino ha sido *Renato,* el más fiel amigo de *Ricardo.*

Muerte de Ricardo
Giovanni Zenatello y Coro Disco 7236

En su agonía el gobernador dice a *Renato* que su mujer es inocente, y que si en verdad él mucho la amaba, para no ser desleal iba a mandarlo a Inglaterra, y le muestra el pliego en que tal orden está extendida. Las últimas palabras del leal amigo son de perdón para su asesino, terminando la ópera con una solemne expresión de horror y recogimiento de todos los presentes.

Fantasía—Partes I y II
Marek Weber y su Orquesta
Disco V-50018

Selecciones—Partes I y II
Banda Creatore Disco 36006

EL BARBERO DE SEVILLA

Ópera cómica en dos actos; música de Gioacchino Antonio Rossini y libreto de César Sterbini, basado en la comedia de Beaumarchais. Estrenada en el Teatro Argentina de Roma, el 5 de febrero de 1816. La primera reproducción en Londres se verificó en el Teatro del Rey, el 27 de enero de 1818. Se representó por primera vez en París en italiano, en 1819; en francés en 1824. La primera representación en Alemania fué en Brunswick en 1820; se puso en escena en Viena en 1820, y en Berlín en 1822. Se presentó por primera vez en Nueva York, en inglés, en el Teatro Park, el 3 de mayo de 1819.

"El Barbero de Sevilla," propiamente hablando, es la única de las óperas de Rossini que ha sobrevivido el correr de los años. Sus otras grandes óperas, incluyendo "La Gazza ladra," "Cenerentola," "Semíramis," "Tancredi" y hasta el mismo "Guillermo Tell," han sucumbido al cambio de gustos y costumbres musicales del tiempo, aunque "Guillermo Tell" de vez en cuando se canta en París y en otros lugares.

Aunque parezca extraño, "El Barbero de Sevilla," que bien puede llamarse la obra maestra de Rossini por la larga popularidad que viene manteniendo, fué un completo fracaso el día de su estreno. La ópera había sido escrita en el brevísimo período de catorce o quince días. Rossini, en deferencia a los deseos expresados por el famoso cantante español García, que iba a tener a su cargo el papel de *Almaviva,* interpoló una melodía española con acompañamiento de guitarra, para ser cantada por ese personaje. Fué durante esta romanza cuando empezó el memorable tumulto: se rompió una cuerda de la guitarra; un gato cruzó lentamente el escenario; cuando se presentó *Fígaro* causó gran hilaridad el ver a este personaje portando también una guitarra, y para colmo de desventura se observó que Rossini vestía casaca de color marrón en vez del ceremonioso frac. Después de la primera entrada de *Fígaro,* casi nada se llegó a oír del resto de la ópera, pues aunque todos los artistas continuaron cantando heroicamente, los aullidos, los silbidos y el alboroto general del público no permitieron que se oyese una sola nota de la partitura. Rossini, que se encontraba presente, demostró una completa indiferencia a las ruidosas demostraciones del público. Unos cuantos minutos después de la función, cuando los artistas se dirigieron precipitadamente a la casa de Rossini para consolarlo por su infortunio, se encontraron que el compositor dormía tranquilamente. Sin embargo, no pasó mucho tiempo antes de que "El Barbero" alcanzara un verdadero triunfo, y a partir de esa ocasión viene ocupando justamente un lugar de distinción en la escena lírica, pues es una obra de ricas melodías, abundante en momentos amenos y brillante en sus escenas culminantes. Además, las melodías de Rossini fluyen con tan iridiscente espontaneidad que el gran arte y la fineza con que han sido delineadas para exhibir la voz humana, pueden tan sólo ser apreciadas en su justo valor por los conocedores de la materia.

Son muchos los artistas célebres que se han distinguido en esta ópera. Por ejemplo, hubo una función en el Teatro Park de Nueva York, el 29 de noviembre de 1825, en que tomaron parte tres miembros de la famosa familia García: Manuel (padre) en el papel de *Almaviva;* Manuel (hijo) como *Fígaro;* María Felicidad (más tarde conocida por la famosa Malibrán) en el papel de *Rosina.* Entre las notables artistas que han cantado este último papel figuran la Patti, la Melba, la Sembrich, la Tetrazzini y la Galli-Curci, que cantó "El Barbero" en Chicago, el 1°. de enero de 1917. Entre los *Fígaros* famosos se pueden citar Sammarco y Titta Ruffo, y uno de los más eminentes artistas en el papel de *Don Basilio* es sin duda Chaliapin, que cantó este papel en el Metropolitano de Nueva York en 1907, durante su primera visita a los Estados Unidos.

PERSONAJES

El Conde de Almaviva	*Tenor*
El Doctor Don Bartolo	*Bajo*
Rosina, *su pupila*	*Soprano*
Don Basilio, *maestro de música*	*Bajo*
Fígaro, *el Barbero de Sevilla*	*Barítono*

La escena se desarrolla en Sevilla, durante el Siglo XVII. (*Discos en Italiano.*)

Rossini ha sido acusado de suprema indiferencia a los fundamentos del desarrollo dramático. Si tomásemos la obertura de "El Barbero de Sevilla" como la única prueba, podría creerse en tal acusación. Esta obertura figuró primeramente como la correspondiente a la ópera "Aureliano," y más tarde a "Isabel, Reina de Inglaterra," teniendo cierta solemnidad el argumento de ambas obras. Pero el hecho de que Rossini usase la misma obertura para estas tres óperas, solemnes o alegres, no es una evidencia de su indiferencia, sino solamente de su gran pereza. Su genio corría parejas con una inercia extraordinaria. Es curioso leer las críticas contemporáneas de Rossini acusándolo de inclinarse demasiado hacia el estilo germano y de hacer muy prominentes las partes orquestales. Actualmente es lo contrario, y si analizamos sus obras desde el punto de vista de una familiaridad con Wagner, encontraremos que el acompañamiento, a pesar de ser tan brillante, aparece delicado y tenue en contraste.

Obertura Orquesta Sinfónica de St. Louis Disco 55290
Toscanini y la Orquesta Sinfo-Filarmónica de Nueva York Disco 7255

ACTO I

CUADRO I—*Una Calle en Sevilla*

EL apuesto y gallardo *Conde de Almaviva* se ha enamorado profundamente de *Rosina,* la bella pupila de *Don Bartolo.* Despunta el alba. Llega el *Conde* con un grupo de músicos a dar una serenata a la gentil doncella. Acompañado por las mandolinas, entona su exquisita serenata "Ecco ridente in cielo."

Ecco ridente in cielo
Tito Schipa Disco 1180

Una vez terminado su canto paga a sus acompañantes, los cuales, sorprendidos y agradecidos por la generosidad de la retribución, expresan con tal entusiasmo su reconocimiento, que de seguro sus voces despiertan a *Rosina* si la encantadora serenata del *Conde* no lo ha logrado. Aunque ella no se asoma al balcón a dar las gracias a su galán, éste, con la esperanza de todo hombre enamorado, permanece por algún momento frente a la casa. Al notar que alguien se acerca con gran tumulto para aquella hora tan temprana, se enconde para averiguar quién puede ser tal personaje. El recién llegado no es otro sino *Fígaro,* el alegre barbero de Sevilla. Además de ser barbero, es un sujeto dispuesto a todo género de servicios, un verdadero *factótum.* Su profesión le da libre entrada a la casa de personas de bajo y elevado linaje, prestándose, por lo tanto, a ser el instrumento apropiado para la ejecución de las intrigas de jóvenes enamorados o de viejos bribones. En la brillante y asombrosamente rápida aria "Largo al factotum" hace alarde de su carácter locuaz y de la vida alegre que lleva.

Copy't Matzene
TITTA RUFFO
(*El Barbero*)

Largo al factotum
Apollo Granforte Disco 7152
Titta Ruffo Disco *6263
(*En Francés*) Armando Crabbé Disco 9442

"Ah, qué bella vida!"—exclama el alegre barbero—"Fatigarse poco, divertirse mucho, y en la bolsa siempre un dorado doblón, gran fruto de mi reputación. Así es; sin *Fígaro* no se casa en Sevilla una chica. A mí la viudita viene en busca de marido. Yo con la excusa del peine en el día, y con la guitarra al abrigo de la noche, a todos honradamente suelo complacer! ¡Qué vida, qué vida, Dios mío!"

El *Conde* se acerca a *Fígaro* y le pide que le arregle una cita con la bella *Rosina,* pero advirtiéndole que no haga saber su verdadera identidad, pues no quiere que la joven

se sienta influenciada por el título de nobleza que lleva. Empiezan a discutir sus planes, pero los interrumpe un perfumado billete que cae del balcón de *Rosina.* En este billete la joven corresponde al amor del *Conde,* pero le dice que su viejo tutor la vigila con mucho celo. Le pide a la vez que le haga saber su nombre, y para esto le sugiere que cante la bien conocida balada "La Inútil Precaución," adaptándola a sus propias palabras, y en las cuales puede intercalar su nombre. Obediente el *Conde* canta la bella *canzonetta* "Se il mio nome," y en ella le dice que su nombre es *Lindoro.*

Se il mio nome **Tito Schipa** **Disco 1180**

Los dos conspiradores ahora se esconden por un momento, al salir de su casa *Don Bartolo.* Al retirarse éste da órdenes estrictas de que no se abra a nadie la puerta, a excepción de *Don Basilio. Don Bartolo* planea, con la ayuda de *Don Basilio,* casarse con *Rosina* aquel mismo día, pues además de atraerle la cara bonita de su pupila, no deja de despertarle bastante interés la dote que ella ha de recibir a su casamiento. Al desaparecer *Don Bartolo,* el *Conde* y *Fígaro* terminan su complot. *Fígaro* anuncia que tiene una gran idea para ayudar al *Conde* a ganar la entrada a la casa y hablar con *Rosina.* Disfrazado el *Conde* tomará la parte de un dragón borracho, y para lograr entrada debe aparentar estar completamente bajo la influencia del alcohol. "Sí," dice el *Conde,* "y ¿entonces qué?" "Dejadme el resto a mí, señor," añade el filosófico barbero.

CUADRO II—*Sala de la Casa de Don Bartolo*

Rosina está pensando en aquel que le acaba de dar una inspirada serenata. En su canto se ha enterado de que su nombre es *Lindoro.* En su cavatina "Una voce poco fa" da expresión a los sentimientos de su alma.

Una voce poco fa

Amelita Galli-Curci **Disco 7110**
Marion Talley **Disco 6580**

Sin duda esta aria de coloratura es la más famosa en existencia. La segunda parte, que empieza *"Io sono docile,"* es un ejemplo notable del uso legítimo de floreo vocal en una melodía. En este pasaje queda muy bien demostrado el genio de Rossini en la producción de alegres melodías. Aunque la parte vocal ya es en sí brillante, hay la costumbre de que la cantante añada una cadencia delineada para exhibir sus propias cualidades vocales. Pero ésta no es siempre la única adición, y sobre este punto hay una historieta que se refiere a una ocasión en que la gran Patti cantó en París esta aria al compositor. Rossini esperó hasta que ella terminase, y después de un corto aplauso, añadió: "¡Muy hermoso! ¿Quién la escribió?"

Al salir *Rosina* de la sala, entran *Don Bartolo* con *Don Basilio,* profesor de música y maestro de intrigas. *Don Bartolo* notifica a su amigo sus intenciones de casarse con *Rosina. Don Basilio* le previene que ha visto

De un cuadro antiguo

EL CONDE DISFRAZADO Y DON BARTOLO
(CUADRO II, ACTO I)

con mucha frecuencia por aquel vecindario al *Conde de Almaviva. Don Basilio* sugiere que empiecen a circular una calumnia tal, que el joven *Conde* se vea obligado a abandonar Sevilla. Una calumnia, dice el bombástico

Bain
TITO SCHIPA (*El Conde de Almaviva*)

Don Basilio, es como un vientecillo que empieza sutilmente y va tomando fuerza poco a poco, hasta convertirse en una tempestad al pasar de boca en boca.

La Calumnia **Marcel Journet** **Disco 6558**
Feodor Chaliapin **Disco 6783**

Esta descripción de los efectos devastadores de las murmuraciones está puesta en una música que, como la propia calumnia, va adquiriendo fuerza hasta alcanzar un momento de acentuada furia; sin embargo, la música posee un elemento de jocosidad que sugiere que en los labios de *Don Basilio* esas palabras son más bien una especie de parodia.

Los dos viejos maquinadores salen de la sala y *Rosina* entra acompañada de *Fígaro;* éste le comunica que su tutor tiene el plan de casarse con ella aquel mismo día. *Rosina* ríe al oír aquella ocurrencia, interesándose más por saber quién era el joven que vino a darle aquella serenata bajo el balcón. *Fígaro* le contesta que se trata de un apuesto galán, pero que tiene un gran defecto. "¡Un gran defecto!"—exclama *Rosina* alarmada. "¡Ah, grande! ¡Está enamorado hasta la médula!"—responde suavemente el factótum. La muchacha, interesadísima en el asunto, lo asalta con infinidad de preguntas. Finalmente *Fígaro* declara que la mujer que aquel joven ama se llama *Rosina.* "¡Entonces soy yo . . . tú no me engañas! Entonces soy yo la afortunada," repite *Rosina* con acento ingenuo, y los dos personajes unen sus voces en un dúo jovial y juguetón. *Rosina* se muestra impaciente por conocer a *Lindoro; Fígaro* repara que el amante sólo espera una cartita para hacerse venir. "¡Me ruborizo!" dice la tímida doncella. "¡Pronto, pronto, un billete!" insiste *Fígaro.* "Un billete . . . aquí está . . . escrito lo tenía," confiesa *Rosina.*

Al retirarse el barbero, llevando la misiva, regresa *Don Bartolo* con la esperanza de averiguar la verdad sobre la serenata de aquella mañana. Sospecha que *Fígaro* está sirviendo de intermediario entre *Rosina* y el supuesto amante. El rubor de su rostro y las manchas de tinta que lleva en los dedos, delatan a *Rosina;* ella no niega que ha hablado con *Fígaro,* pero que se trata sólo de una bagatela, del Figurín de Francia, y del mal

Copy't Victor Georg
GALLI-CURCI (*Rosina*)

de su hija Marcelina. El receloso doctor le llama la atención sobre la tinta fresca de la pluma, las manchas de los dedos y acerca de

FRANCI (*Fígaro*)

un pliego de papel que falta en el escritorio. *Rosina* dice que usó la tinta para curarse una cortadura, que el papel que falta lo usó para envolver un regalito a una amiga, y la pluma para dibujar una flor en un bordado. La rabia natural del viejo y las contestaciones impertinentes de la muchacha están admirablemente caracterizadas en la música de esta escena.

Se oye un fuerte golpe en la puerta. Es el *Conde* disfrazado de soldado que pretende estar ebrio. La indignación de *Don Bartolo* no tiene límites y sospechando algo, resiste la orden de hospedar soldados y pretende ir en busca de un permiso que lo exima a él de tal imposición. Esto da a los amantes un breve momento para cambiar palabras, pero las cosas vienen a complicarse con la llegada de verdaderos soldados que han sido llamados por el astuto *Don Bartolo*. Los soldados arrestan al perturbador de la paz, pero es puesto en libertad inmediatamente en cuanto el *Conde* revela su identidad al jefe de la patrulla.

ACTO II

Una Habitación en la Casa de Don Bartolo

AUNQUE el ardid del disfraz de soldado no resultó tan bueno como se esperaba, *Fígaro* recurre a otra artimaña para lograr que el *Conde* gane entrada a la casa de *Don Bartolo*. Al levantarse el telón, nos encontramos al viejo doctor cavilando y pensando si aquel ebrio soldado no sería un emisario del *Conde de Almaviva*. Su meditación la interrumpe la inesperada llegada de un desconocido, que no es otro sino el mismo *Conde*, en esta ocasión disfrazado como maestro de música. Éste explica a *Don Bartolo* que *Don Basilio* está enfermo, y que él ha venido en substitución a dar a *Rosina* su clase de música.

Para calmar la sospecha que parece ha empezado a germinar en la mente de *Don Bartolo*, el *Conde*, en un arranque de atrevimiento, le presenta el billete escrito por *Rosina* a su amante *Lindoro*, agregando que este billete lo encontró en el sitio donde el *Conde de Almaviva* está hospedado, y se ofrece hacer creer a *Rosina* que el *Conde* lo engaña. La idea la recibe bien *Don Bartolo;* "¡Una calumnia! ¡Oh Bravo! Verdadero discípulo de *Don Basilio,*" exclama satisfecho el viejo doctor. *Rosina* entra a tomar su clase de música. Rossini escribió un trío especial para esta escena, pero desgraciadamente se perdió el manuscrito. Por lo tanto, aquí la cantante intercala una romanza de su propia selección, con lo cual se llegan a obtener frecuentemente muy extraños efectos de anacronismo.

Fígaro llega, declarando, a pesar de las

protestas de *Don Bartolo,* que es el día en que acostumbra afeitarse. Cuando *Don Bartolo* le entrega las llaves para que vaya en busca de una toalla, el barbero substrae la llave del balcón y la guarda en el bolsillo

EL CONDE DA A ROSINA LA CLASE DE MÚSICA MIENTRAS EL BARBERO ENJABONA A DON BARTOLO

para uso futuro. *Don Basilio,* el verdadero profesor de música, se presenta ahora en escena, complicando las cosas para el *Conde.* Sin embargo, el *Conde* no pierde la sangre fría, y sin vacilar un instante recuerda a *Don Bartolo* de su trama para engañar a *Rosina,* agregando que con el fin de lograr eso es menester deshacerse de *Don Basilio. Don Bartolo* inmediatamente pregunta a *Don Basilio* cómo es posible que estando enfermo se atreva a salir a la calle. A su vez el *Conde* disimuladamente le entrega una bolsa con dinero, convenciéndose así el asombrado *Don Basilio* que está verdaderamente enfermo, o al menos que quieren que lo esté, y con toda ceremonia y diplomacia, abandona la sala. Los amantes planean huir, mientras *Fígaro* se esfuerza en mantener a *Don Bartolo* en su lugar a punta de enjabonadas en los ojos. Finalmente, el desconfiado *Don Bartolo* se acerca a los amantes y descubre que ha sido engañado una vez más. Los dos conspiradores ríen a carcajada, y salen de la habitación seguidos de *Don Bartolo.*

Don Bartolo juega su última carta y le muestra a *Rosina* la nota, agregando que su fiel *Lindoro* está conspirando cedérsela al *Conde de Almaviva.* Justamente enfurecida, *Rosina* promete casarse inmediatamente con *Don Bartolo,* revelándole asimismo el plan que tenía pactado para huir; le pide también que haga aprehender a *Lindoro* y a *Fígaro* cuando se presenten. Tan pronto como se ha ido *Don Bartolo* en busca de la policía, el *Conde* y *Fígaro* entran, valiéndose de la llave robada. *Rosina* los recibe con una tempestad de reproches, acusando a *Lindoro* de pretender amarla para sacrificarla al vil *Conde de Almaviva.* El *Conde,* encantado de que *Rosina* prefiera un amante sincero aunque pobre a un marido con título pero falso, revela ahora su identidad, y los dos amantes se dan un abrazo apasionado, mientras *Fígaro* los observa satisfecho.

Esta escena la interrumpe la llegada de *Don Basilio,* que regresa ahora con el carácter de notario y agente de matrimonios, a unir a *Rosina* y *Don Bartolo,* pero con la ayuda de una pistola se ve persuadido a casar a *Rosina* y al *Conde.* Unos minutos después se presenta *Don Bartolo* que trae consigo a la policía, demasiado tarde, pues el contrato de matrimonio ha sido firmado, y *Rosina* es ya la esposa del distinguido *Conde de Almaviva.* El Doctor decide aceptar filosóficamente su mala suerte, mientras el incorregible *Fígaro,* apagando su linterna, agrega: "¡Yo apago la linterna, que no tengo más qué hacer!"

LAS BODAS DE FÍGARO

(Figaros Hochzeit) **(Le Nozze di Figaro)**

ÓPERA en cuatro actos; música de Mozart y libreto de Lorenzo da Ponte, basado en la segunda parte de una trilogía de comedias, de Beaumarchais. Esta trilogía incluye "El Barbero de Sevilla," base de la graciosa ópera de Rossini del mismo nombre, "Las Bodas de Fígaro" y "La Madre Culpable." La ópera de Mozart fué estrenada el 1°. de mayo de 1786 en el Teatro Nacional de Viena, bajo la dirección del propio Mozart. La fecha de la primera representación en los Estados Unidos es motivo de disputa, pues aunque algunos declaran que esta obra se cantó en Nueva York en 1799, bajo el título inglés de *The Follies of a Day* (Los Amores de un Día), en una función dada en inglés en el Teatro Park de Nueva York, el 10 de mayo de 1824, se anunciaba la ópera como "estreno" en los Estados Unidos.

La representación de la ahora clásica comedia de Beaumarchais, "Las Bodas de Fígaro," fué prohibida en París, no por escrúpulos morales, sino porque pintaba con gran veracidad la vida de la nobleza. Nunca se había llegado a exponer públicamente en el teatro la vida un tanto libertina de aquella casta. Y en aquellos días, escasamente una década antes de la revolución, las autoridades ya estaban conscientes de la tempestad que se estaba formando, y comprendieron que una representación de esa naturaleza en tales fechas, serviría no como una prevención a la Corte que aparentemente marchaba a su propia destrucción, sino como un medio para intensificar el resentimiento contra una aristocracia cínica y desalmada. Pasó lo inevitable: "Las Bodas de Fígaro," tuvieron el encanto del fruto prohibido. En vez de representaciones públicas, se recurrió a "ensayos" particulares, a los cuales llegó a concurrir nada menos que María Antonieta—siempre liberal en materias de arte—quedando encantada de estar presente.

El bien conocido aventurero y literato, Lorenzo da Ponte, propuso a Mozart su versión de la famosa comedia de Beaumarchais para que la pusiese en música, pero Mozart no logró obtener el consentimiento del Emperador para escribir esa música, sino después de muchas dificultades. El éxito de la ópera fué instantáneo. Kelly, el cantante que tuvo a su cargo el doble papel de *Don Basilio* y *Don Curcio* en el memorable estreno, comentó sobre la ópera en la forma siguiente: "Nunca ha habido nada más completo que el triunfo de Mozart y su ópera 'Las Bodas de Fígaro,' como lo han confirmado los públicos entusiasmados. Aun en el mismo ensayo que se hizo con una orquesta entera, todos los que estaban presentes se levantaron entusiasmados, y cuando Benucci llegó al bello pasaje *'Cherubino, alla vittoria, alla gloria militar,'* que cantó con pulmones estentóreos, el efecto fué electrizante, pues todos los actores en la escena y todos los músicos de la orquesta, como movidos por un mismo sentimiento de fruición, vociferaban: '¡Bravo! ¡Bravo, Maestro! ¡Viva, viva el gran Mozart!' Me parecía que los músicos nunca cesarían de aclamar, pues continuaban golpeando con delirio los atriles con los arcos de sus violines. ¿Y Mozart? Nunca olvidaré su rostro poco animado cuando estaba alumbrado por los resplandecientes destellos del genio. Es imposible describirlo, como sería imposible pintar los rayos del sol."

Empero, esta misma popularidad fué para mal de Mozart, pues otros músicos, celosos del triunfo del compositor, empezaron una intriga contra él, con el resultado de que la ópera "Las Bodas de Fígaro," se vió retirada pronto de la escena de Viena. Es todavía más amargamente trágico el hecho de que este aparente triunfo de Mozart significó para el compositor una gloria hueca, pues tuvo que seguir luchando afanosamente para ganarse una mera subsistencia—una lucha que aceleró su muerte, acaecida cinco años después.

"Las Bodas de Fígaro" continúa siendo una de las grandes obras maestras de comedia en música. Las melodías de Mozart, con todo su encanto, su perfección de forma, aparente candor y extrema espontaneidad, son más notables por su apego psicológico al carácter y a la situación; y, además, resplandecen con todo el ingenio y buen humor de la comedia de Beaumarchais. Bien merecida es la fama y popularidad de esta ópera.

PERSONAJES

EL CONDE DE ALMAVIVA, *Gran Corregidor de Andalucía* — *Barítono*

FÍGARO, *su Ayuda de Cámara* — *Barítono*

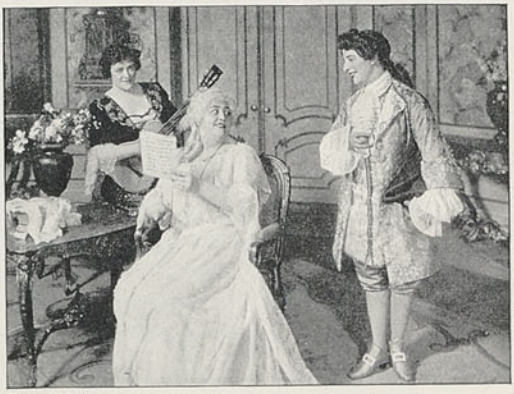
DON BARTOLO, *un Doctor de Sevilla* — *Bajo*
DON BASILIO, *Maestro de Música de la Condesa* — *Tenor*
QUERUBINO, *el Paje del Conde* — *Soprano*
ANTONIO, *Jardinero del Castillo, Tío de Susana y Padre de Barbarina* — *Bajo*
DON CURCIO, *Abogado* — *Tenor*
LA CONDESA DE ALMAVIVA — *Soprano*
SUSANA, *su Ama de Llaves y Prometida de Fígaro* — *Soprano*
MARCELINA, *una Dueña* — *Soprano*
BARBARINA, *Hija de Antonio* — *Soprano*
Campesinos, Guardias, Gente del Pueblo, Criados.

Época y Escena: En el Castillo de Aguas Frescas, a Tres Leguas de Sevilla. Siglo XVII.

LA obertura a "Las Bodas de Fígaro," bastante completa en sí y considerada como una de las grandes obras en miniatura de Mozart, contraria a los convencionalismos aceptados, no contiene referencias temáticas a las melodías de la ópera.

Obertura Orquesta de la Ópera del Estado, Berlín Disco 68935

Sería difícil concebir una preparación más exquisitamente apropiada a los rasgos de ingenio y jovialidad que vienen después. Literalmente hablando, la música rebosa con el espíritu de la comedia. La figura parlera de los violines en octavas al principiar la obertura, sugiere el aliento mismo del escándalo. Igualmente ingenioso y atractivo es el segundo tema, en el cual una figura ascendente y de carácter semi-serio en los bajos y en los fagotes, hace producir una especie de risa en los violines. Toda esta fecunda jocosidad se remolina hasta alcanzar un momento culminante . . . una glorificación de la existencia disipada y de la desembarazada alegría de sus ademanes.



Fot. White
SUSANA, LA CONDESA Y QUERUBINO EN EL ACTO II (HEMPEL, MATZENAUER Y FARRAR)

ACTO I

Una Habitación Amueblada a Medias

AL levantarse el telón encontramos a *Fígaro* y a *Susana* en la habitación que el *Conde de Almaviva* les ha asignado para su futura vida conyugal. *Fígaro* celebra la proximidad de esta habitación a las de los Condes, pues así tanto él como *Susana* podrán llegar al lado de sus respectivos amos en un dos por tres. *Susana,* en cambio, no comparte con esa idea y ve las cosas desde otro punto; repara que así como *Fígaro* puede llegar al lado del Conde en un abrir y cerrar de ojos, así también el Conde, después de enviar a *Fígaro* a una lejana misión, podrá llegar, guíado por el diablo, en tres saltos al lado de *Susana.* Agrega que el Conde, infiel ya a su mujer y cansado de salir fuera en busca de caras bonitas, trata de encontrarlas ahora bajo su propio techo. *Fígaro* no parece dar crédito a las filosofías de *Susana,* pero ésta, terca en sus afirmaciones, acaba por interrogar a *Fígaro* que si él cree que por sus buenos servicios pagó el Conde la dote de *Susana.* La Condesa llama, y *Susana* sale del cuarto, quedando

Fígaro entregado por completo a sus reflexiones. Finalmente empieza a comprender el misterio y el objeto del proyecto del Conde.

FRIEDA HEMPEL
(*Susana*)

"Si queréis bailar, señor Conde"—se dice *Fígaro* para sí—"la guitarra os tocaré." El exbarbero se va después de llegar a la conclusión que es mejor esperar, obrar con cautela y vigilar la estratagema. A la salida de *Fígaro* entran *Marcelina* y *Don Bartolo,* a este último el antiguo barbero dejó burlado en otros tiempos, y no ha llegado a olvidar esta mala partida. *Susana,* que de cerca les sigue, adivinando algo sospechoso en aquel conciliábulo, furtivamente se esconde, pudiendo, sin embargo, oírlo todo.

"¿Y esperaste el día fijado para la boda para hablarme de esto?" pregunta enfadado *Don Bartolo* a *Marcelina,* la que le acaba de revelar que *Fígaro,* en un momento de debilidad, prometió casarse con ella. *Marcelina* le responde que ella ha roto esponsales más avanzados que éste; basta ahora tan sólo un pretexto, una calumnia sobre las pretensiones del Conde hacia *Susana,* y *Fígaro,* para vindicarse, tomará a *Marcelina* por esposa. *Don Bartolo* se regocija de esta maquinación, pues ve así una dulce venganza sobre su antigua dueña, la que contribuyó a que él perdiese una mujer de rostro agraciado y con una dote todavía más apetitosa. Al retirarse *Don Bartolo* se presenta *Susana,* fingiendo no haber oído nada de lo que allí se ha tramado. Las dos mujeres se echan varios "*piropos,*" poniéndose ambas como chupa de dómine. Esta no muy agradable escena es corta y *Marcelina* abandona la habitación lanzando toda clase de improperios, no sin dejar de recibir algunos de *Susana.*

Entra el paje *Querubino,* lamentándose de un terrible mal que lo aqueja y lo atormenta. El solo mirar de una mujer hace que su corazón palpite de emoción. Naturalmente, admite que hay una en quien se reconcentran más sus ardientes afectos: la Condesa, y, en segundo lugar, *Susana.* Agrega que se encuentra en mal con el Conde y ha venido a suplicar a *Susana* que persuada a la Condesa a interceder por él con el Conde; *Querubino* le ofrece después su último soneto, que él le pide leerlo a la Condesa, a *Barbarina,* a *Marcelina* y a todas las mujeres del palacio. Las verdaderas emociones de su enamorado corazón las expresa el paje en la bellísima aria siguiente:

Non so più cosa son
Elisabeth Schumann Disco 1431

El ruido de pasos de alguien que llega interrumpe a *Querubino,* y éste, para salvar la comprometedora situación, se esconde rápidamente detrás de un sillón. El recién llegado es el Conde; a pesar de los ruegos de *Susana* de que se vaya, él le declara su amor apasionadamente: "¡Ah, no, *Susana,* yo te voy a hacer feliz! Tú bien sabes cuánto te amo; a ti *Don Basilio* todo te ha dicho. Escúchame: si por pocos momentos, en el jardín al acabar el día conmigo vienes, por este favor yo te pagaré!" Se oye la voz de *Don Basilio,* y el Conde busca también un lugar donde esconderse; va a hacerlo detrás del sillón, pero *Susana* se le adelanta ágilmente y al mismo tiempo hace una señal a *Querubino,* el que rápidamente va a acurrucarse en el sillón, cubriéndolo *Susana* con un vestido que encuentra a la mano. Aparece ahora *Don*

Basilio. Empieza por preguntar por el Conde, agregando que él suponía que una mujer como *Susana* preferiría por amante a un señor liberal, prudente y sabio, no a un muchachuelo, a un paje. *Don Basilio* se refiere a *Querubino*—un querubín de amor—a quien sorprendió rondando la puerta del cuarto de *Susana.* Y, a propósito del paje, *Don Basilio* agrega que *Querubino* corre el riesgo de ser sorprendido en sus tiernas miradas a la Condesa. *Susana* defiende a *Querubino* diciendo que aquello es mentira. Sin embargo, *Don Basilio,* cínicamente añade que él no ha agregado ni un pelo a lo que todos comentan. Al oír el Conde que el honor de su esposa es objeto de murmuraciones, turbado se levanta de su escondite y se encara con *Don Basilio,* exigiéndole que le repita lo que según él todo el mundo sabe, y que vaya inmediatamente en busca del seductor. La escena es demasiado azarosa para *Susana* y se siente desmayar. Aunque *Don Basilio* dice ahora que lo que él dijo era sólo una sospecha, el Conde relata que él encontró a *Querubino* debajo de una mesa en la casa de *Barbarina,* y al imitar la acción de cómo levantó el mantel de la mesa, levanta el vestido del sillón y descubre a *Querubino.* Las cosas se complican. El Conde dice a *Don Basilio* que vaya en busca de *Fígaro,* añadiendo: "Yo quiero que él mire" . . . "y yo que escuche" agrega *Susana.* Esta observación de *Susana* hace cambiar de parecer al Conde, ya que él no se encuentra tan limpio de toda culpa. Sin embargo, le pregunta qué excusas puede dar si la culpa es evidente. Ella repara que la inocencia no necesita de excusas; explica al Conde que *Querubino* había venido a pedirle que suplicara a la Condesa interceder por él. El Conde se siente contrariado al enterarse de que todas sus palabras de amor fueron oídas por el paje. *Fígaro* llega, aumentando así el conjunto, y al notar el semblante taciturno de *Querubino* le pregunta qué le pasa; *Susana* contesta por él, diciendo que el pobrecito está triste porque va a ser expulsado del castillo. Siendo aquel un día de bodas, *Fígaro* y *Susana* piden al Conde perdonar a *Querubino.* El Conde accede, y como hay un puesto vacante de oficial en su regimiento, se lo otorga al paje, con órdenes de incorporarse inmediatamente. El Conde irónicamente dice a *Querubino* que por última vez abrace a *Susana,* agregando al oído de *Don Basilio:* "¡Inesperado es el golpe!"

Al acercarse *Querubino* a *Susana, Fígaro* le intercepta el paso, y con fingida alegría le da un consejo al paje, recomendándole que no juegue ya más el juego del amor, y que en la guerra va a encontrar más placer. ¡Pobre *Querubino,* en un momento cambió su destino!

ACTO II

Magnífica Habitación con una Alcoba al Fondo

Al comenzar la primera escena de este acto, la Condesa canta su bella romanza en la que invoca al amor, pidiendo le sea restaurado el cariño del Conde, cuya infidelidad le ha comunicado *Susana.* Ésta se presenta y trata de consolar a su señora, diciéndole que si su esposo de verdad no la amase ya más, no estaría celoso de ella. La Condesa repone, refiriéndose a su esposo, "Como son los maridos modernos. Por sistema infieles, por genio caprichosos y por orgullo celosos." Entra *Fígaro* y sugiere, para hacer revivir el interés del Conde en su esposa, el siguiente proyecto: por medio de *Don Basilio* se hará llegar al Conde un billete que diga de cierta cita de la Condesa con un amante a la hora del baile, pero en lugar de la

Condesa irá *Susana;* por otra parte *Querubino,* que por consejos de *Fígaro* no ha partido todavía, será vestido de mujer y se entrevestirá con el Conde en el jardín en substitución de *Susana. Fígaro* sale en busca de *Querubino,* y éste no se hace esperar mucho en llegar. El estado amoroso de *Querubino* se ha agravado. No puede hablar a la Condesa o a *Susana* sin que estalle en su corazón una perfecta tempestad de suspiros o mostrar en sus miradas el vehemente incentivo de su pasión. *Susana* comunica a la Condesa que *Querubino* ha escrito un poema en alabanza de la mujer de sus sueños.

Copy't Dupont
EMMA CALVÉ (*Querubino*)

La Condesa pide a *Querubino* que cante la balada que ha escrito. *Susana* toma la guitarra y lo acompaña. Ésta es indudablemente una de las arias más populares de Mozart. Está escrita en la forma de balada, y es una hermosa delineación de las vagas emociones características de la juventud. El acompañamiento picado de la orquesta es imitativo de la guitarra.

Voi que sapete che cosa è amor?
Elisabeth Schumann Disco 7076

Terminado el canto de *Querubino,* las mujeres continúan con su proyecto, y proceden a vestirlo en ropas femeninas. *Susana* entona un aria fascinadora, en que coquetamente hace que *Querubino* se arrodille frente a ella, haciéndolo primero girar ora de este lado ora de aquel, mientras va ajustándole los vestidos.

Venite, inginocchiatevi
Elisabeth Schumann Disco 1431

Querubino en su papel de mujer hace una hermosa dama, y *Susana* misma declara que se siente celosa de su "belleza." Pero *Querubino* no puede adaptar sus pasos al caminar afectado de una joven de decoro. La Condesa y *Susana* ríen de muy buena gana con los absurdos tropiezos de *Querubino* en sus complicadas enaguas. De repente llama el Conde a la puerta, y el paje no tiene más remedio que esconderse en el guardarropa; *Susana* sale con precipitación hacia una habitación contigua. Como no es costumbre de la Condesa encerrarse con llave en su cuarto, su

LA BALADA DE QUERUBINO

esposo demuestra gran enfado con la tardanza en abrir la puerta. Al entrar en la habitación, el Conde nota la confusión de su esposa; *Querubino,* antes de esconderse ha echado por tierra una silla, aumentando con este ruido la sospecha del Conde. La Condesa niega haber oído ruido alguno y la exasperación del marido corre parejas con la inquietud de la esposa. El Conde insiste en saber quién está escondido en el guardarropa; la Condesa dice que la persona ahí dentro es *Susana* que está vistiéndose; incrédulo el esposo dice que si eso es verdad al menos quiere oír la voz de *Susana.* Ésta, desde la habitación contigua, está siendo testigo del trance apurado en que se encuentra su ama. Como nadie responde, el Conde acaba por montar en cólera y sale en busca de una barra para derribar la puerta, llevándose naturalmente consigo a la Condesa, y dejando a su salida la puerta cerrada con llave.

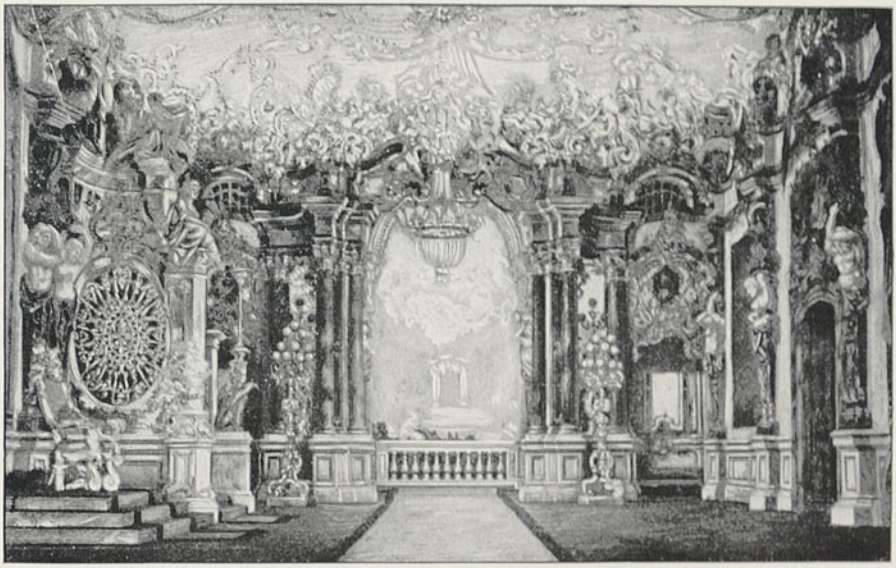
Mientras los Condes regresan, el pobre *Querubino* sale rápidamente de su escondite, y sin detenerse un momento a medir el peligro, salta por la ventana, y un minuto después *Susana* lo ve desaparecer a lo lejos corriendo como un galgo. Con igual prontitud *Susana* se esconde y se encierra en el guardarropa donde estaba *Querubino* escondido. Al regresar los Condes encuentran la habitación tal y como estaba a su salida; una vez más el Conde interroga a su esposa quién está en el guardarropa; ella, resuelta a decir la verdad, le dice con voz turbada que es *Querubino.* El Conde se siente volver loco. ¡Siempre el paje! Al abrir la puerta del guardarropa es indescriptible la sorpresa que reciben tanto el Conde como la Condesa al encontrarse con *Susana.*

El Conde está recobrando su sosiego y hasta empieza a sentir remordimientos por tener sospechas de su mujer, cuando el jardinero *Antonio* llega a complicar las cosas; se queja de que alguien, al saltar de aquella ventana, le ha destrozado algunas de sus flores más queridas. Afortunadamente *Fígaro* ha llegado a tiempo para ayudar a salvar la situación, y se declara ser él quien saltó por la ventana. Pero en su fuga precipitada *Querubino* dejó caer de su bolsillo un papel que *Antonio* ha recogido y lo entrega ahora al Conde. Éste agrega que sólo podrá dar crédito a las palabras de *Fígaro* si éste le dice lo que aquel papel contiene. La Condesa logra ver de reojo que el papel aquel es la orden de alta en el ejército para *Querubino,* que no está sellada; esta información la murmura a oídos de *Susana* y ésta, a su vez, la pasa a *Fígaro;* éste, con la mayor frescura, dice que aquel documento es la orden de alta de *Querubino,* y la razón por la cual la llevaba él encima, es porque carece del sello indispensable. El día así parece salvado, pero *Fígaro* tiene ahora que hacer frente a un problema todavía más delicado. *Marcelina* entra con *Don Basilio,* pidiendo justicia. *Don Basilio* añade con solemnidad que él tiene el testimonio de una promesa de matrimonio que *Fígaro* hizo a *Marcelina.* El Conde toma el documento y promete hacer las gestiones que el caso requiera.

ACTO III

CUADRO I—*Gabinete del Conde*

EL CONDE DE ALMAVIVA pretende forzar a *Susana* a que acepte sus atenciones, amenazándola con hacer que *Fígaro* se case con la vieja *Marcelina; Susana,* deseando a su vez ayudar a los planes de su ama, conviene en ver al Conde en el jardín aquella noche. Al alejarse el Conde, feliz de su triunfo, logra oír que *Susana* dice al oído de *Fígaro* en el momento en que éste entra:



ACTO III EN LA ÓPERA DE MÜNICH

"Tengo ya ganada la causa." "Tengo ya ganada la causa" repite el Conde, y sospechando alguna maquinación para hacerlo caer en un lazo, resuelve castigar primero a *Fígaro* y después arreglárselas con *Susana.*

Entra *Don Curcio,* acompañado y hablando con *Marcelina* y *Don Bartolo.* El abogado de *Marcelina, Don Curcio,* declara que la disputa está resuelta: o paga *Fígaro* a *Marcelina* por haber roto su promesa, o se casa con ella. El Conde aprueba regocijado aquella sentencia. *Fígaro* dice ser gentilhombre y que tiene pruebas para demostrar su ilustre cuna, entre ellas un geroglífico grabado en su brazo. *Marcelina,* al ver una espátula grabada en el brazo de *Fígaro,* reconoce en él al hijo que le fué robado cuando niño. Y señalando a *Don Bartolo,* agrega alegre la madre: "Ese es tu padre." Con este inesperado descubrimiento los planes astutos del Conde caen por tierra. Madre e hijo se abrazan y *Susana* así los sorprende; la pobre muchacha, que traía el dinero para libertar a *Fígaro,* se ve contrariada al principio, pero no tarda en recuperar la tranquilidad al enterarse de lo que allí ha acontecido. Por fin *Susana* y *Fígaro* pueden seguir adelante con sus preparaciones para el casamiento. Y en medio de una gran animación abandonan todos la escena. La Condesa entra; en su anhelo de llevar a su fin el complot convenido, espera ansiosamente a *Susana* por un instante, e impaciente de su tardanza resuelve ir en su busca. A su salida entran el Conde y *Antonio,* éste trae en la mano el sombrero de oficial de *Querubino.* El jardinero afirma a su amo que *Querubino* se encuentra en el castillo, y como prueba le muestra el sombrero. El paje, a estas horas, debería estar en Sevilla, y así lo testifica el Conde, pero el jardinero repone: "Dispensad, entonces Sevilla es mi casa," agregando que *Querubino* se ha vestido de mujer y ha dejado allá sus ropas militares. El Conde sigue a *Antonio* en su afán de sorprender al bribonzuelo paje. La Condesa

ha encontrado a *Susana,* ordenándole que escriba un billete al Conde fijando exactamente la hora y el lugar de la cita. En vez del sello acostumbrado usan un alfilerillo, el cual debe devolver el Conde en caso de que acepte la cita. Los planes son cambiados, y en vez de mandar a *Querubino,* la Condesa decide ir ella vestida con las ropas de *Susana;* este cambio hará complicar las cosas más todavía, pues *Fígaro* continúa en la creencia que *Querubino* acudirá a la cita con el Conde en vez de *Susana.*

Al oírse rumor de pasos *Susana* guarda la carta en el seno. Entran un grupo de campesinas, y entre ellas viene *Querubino,* vestido al igual que sus compañeras. Todas llevan flores y las entregan a la Condesa. Se presentan ahora el Conde y el jardinero; *Antonio* reconoce inmediatamente a *Querubino,* y tirándole el sombrero hace que el largo cabello del paje caiga sobre sus espaldas. El paje no sabe qué decir, y el Conde jura que sabrá castigar aquella desobediencia.

Cuadro II—*Un Espléndido Salón*

Al empezar la escena se presenta un grupo de campesinas que traen el sombrero virginal, adornado con plumas blancas, el velo, los guantes y los ramilletes para *Susana* y *Marcelina.* Después vienen *Don Bartolo* y *Fígaro. Antonio* conduce a *Susana* ante el Conde, arrodillándose respetuosamente. Mientras el Conde le coloca el sombrero y el velo y le entrega los guantes y el ramillete, se canta un bello coro. *Fígaro* viene a recibir a *Susana* de las manos del Conde, alejándose al otro lado de *Marcelina.* Sigue entonces una alegre danza. Poco antes de terminar esta danza, *Susana* vuelve a arrodillarse ante el Conde, que esta vez le ciñe la frente con la guirnalda nupcial. Ella tira secretamente la manga del Conde, para

Pintura de Becker

LAS BODAS DE FÍGARO Y SUSANA

llamarle la atención, y entonces le entrega el billete. El Conde se aparta y en su prisa de abrir el billete se pincha un dedo con el alfilerillo con que venía cerrado el misterioso mensaje. Un coro y alegría general ponen fin a este escena.

ACTO IV

CUADRO I—*El Mismo Gabinete de Antes*

BARBARINA, la hija del jardinero, busca el histórico alfilerillo con que *Susana* selló la misiva para el Conde, y que éste le había encomendado devolverle. *Fígaro* reconoce inmediatamente el alfilerillo con que estaba sellado el billete, y llegando a la conclusión de que *Susana* le es infiel y piensa ceder a las atenciones del Conde aquella misma noche, sale precipitadamente a vindicar sus derechos de marido.

CUADRO II—*Jardín del Castillo*

Noche en el jardín del castillo; una de esas noches ideales para el amor y para la intriga. *Fígaro* viene al lugar de la cita con la intención de espiar la supuesta infidelidad de *Susana;* se esconde al sentir la llegada de la Condesa y *Susana.* La Condesa, vestida como *Susana,* se esconde también, mientras que *Susana* (vestida como la Condesa), sabiendo que su marido la escucha, canta un delicado soliloquio dirigido a su amante imaginario. Aunque la melodía es sin duda una de las más exquisitas y más plácidamente fluentes que Mozart escribió, el sentimiento de las palabras está absurdamente exagerado, y no podemos imaginarnos ningún sentimiento por muy exótico que sea que pueda ser tan lujurioso como el que se ha puesto en estas palabras. La idea de este canto de *Susana* es hacer inflamar los celos de *Fígaro.*

Querubino, que tiene una cita con *Barbarina,* se presenta en escena, y viendo a la Condesa, que él cree ser *Susana,* trata de besarla. La Condesa lo rechaza indignada; llega el Conde a tiempo para ver esta escena, y al situarse entre los dos, recibe él el beso destinado para la Condesa. El Conde da un revés a *Querubino,* y éste huye despavorido. El Conde, dueño ahora del terreno se acerca a la supuesta *Susana* (la Condesa) y empieza furibundo a hacerle el amor, llegando al extremo de ofrecerle una sortija.

Fígaro ve ahora a *Susana,* que naturalmente supone que es la Condesa, y le dice que su esposo y *Susana* se hallan juntos. *Susana* se descubre y *Fígaro* la abraza. El Conde nota este abrazo, y olvidándose de su nueva conquista, coge a *Fígaro* y pide auxilio de sus criados. Las intriga queda al fin descubierta, y el Conde, confesándose perdido, ruega a la Condesa que lo perdone, prometiendo que en adelante será un esposo modelo.

LA BOHEMIA

ÓPERA en cuatro actos; música de Giacomo Puccini; libreto de Giuseppe Giacosa y Luigi Illica, basado en el drama de Henri Mürger titulado "La Vie de Bohème." Estrenada en el Teatro Real de Turín, Italia, el 1°. de febrero de 1896. Representada por primera vez en América, en Buenos Aires, el año 1896; en los Estados Unidos, en San Francisco, en marzo de 1898, por la Compañía Real de Ópera Italiana.

Entre todas las óperas de Puccini, probablemente "La Bohemia" contiene la mayor abundancia de melodías encantadoras y tiernas. Quizás se deba a que él mismo, en sus tiempos de estudiante como *Rodolfo, Marcelo, Colline* o *Schaunard,* pasó por algunas de las peripecias y sinsabores propios de la vida estudiantil de los jóvenes ambiciosos pero faltos de recursos pecuniarios. Él había vivido esa existencia de privaciones donde la aventura y la belleza de vivir se mezclan con el trabajo penoso y las aflicciones . . . donde la adversidad se recibe con sonrisa irónica, donde no se piensa en el mañana y el día de hoy es el supremo. Tal vez la música sea un reflejo de las emociones de su propia juventud con su *Allegretto mosso* contrastado a su *Largo sostenuto* . . . las alegrías y tristezas naturales de la existencia humana. Se cuenta que algunos de los incidentes de la ópera verdaderamente ocurrieron al compositor en su juventud. Sin embargo, el grueso de "La Bohemia" está fundado en la romántica novela "La Vie de Bohéme," de Mürger, y aunque varía considerablemente del original en ciertos detalles, se conserva con toda fidelidad el espíritu básico—el contraste entre la comedia y la tragedia de la vida. "Una vida alegre y terrible," como dice Mürger.

LA BOHEMIA COMPLETA EN DISCOS VICTOR

Los amantes de la música podrán ahora oír esta exquisita obra maestra en la tranquilidad de sus hogares, pues la misma ha sido impresionada por artistas, coros y elementos del famoso Teatro de La Scala de Milán. La obra fué dirigida por el maestro Carlos Sabajno, y ha sido impresionada en su totalidad en trece Discos Ortofónicos Victor, publicados en el Álbum M-35 de la Serie de Obras Maestras Musicales. La distribución de los varios papeles de esta impresión se detalla en el siguiente reparto.

PERSONAJES

RODOLFO, *un poeta* — Aristodemo Giorgini, *Tenor*
MARCELO, *un pintor* — Ernesto Badini, *Barítono*
COLLINE, *un filósofo* — Luigi Manfrini, *Bajo*
SCHAUNARD, *un músico* — Aristide Baracchi, *Barítono*
BENOIT, *un casero impertinente* — S. Baccaloni, *Bajo*
PARPIGNOL, *un vendedor de juguetes* — Giuseppe Nessi, *Tenor*
ALCINDORO, *concejal y amante de Musetta* — Salvatore Baccaloni, *Bajo*
MUSETTA, *una grisette* — Thea Vitulli, *Soprano*
MIMÍ, *una florista* — Rosina Torri, *Soprano*
Estudiantes, Obreras, Gente del Pueblo, Tenderos, Vendedores, Soldados, Camareros, Muchachos, etc. — Coro de La Scala

MAESTRO CARLOS SABAJNO

Escena y Época: Barrio Latino de París, como en 1830.

ACTO I

En la Buhardilla de los Bohemios

MARCELO aparece atareado pintando su lienzo que nunca termina, "El Paso del Mar Rojo," pero de vez en cuando suspende su trabajo para calentarse las manos con el aliento, mientras *Rodolfo,* el poeta, mira a través de la ventana y melancólicamente contempla los tejados cubiertos de nieve, que se extienden interminablemente en la inmensidad de París (Disco No. 1). *Marcelo,* aterido de frío, rompe el silencio diciendo que le parece como si el Mar Rojo se deslizara por su espalda; *Rodolfo* contesta con otra bromada, y cuando *Marcelo* coge una silla para romperla y calentar la habitación, el poeta ofrece en su lugar el manuscrito de uno de sus dramas. Lo queman pausadamente acto tras acto, recreando los ojos en

ANTONIO CORTIS (*Rodolfo*)

la contemplación de las llamas, aunque bien poco es el calor que logran irradiar por la habitación. Los actos del manuscrito quedan rápidamente aniquilados por las llamas, y *Colline,* que acaba de entrar golpeando el suelo con los pies, declara que puesto que la brevedad es el alma del ingenio, este drama es en verdad brillantísimo (Disco No. 2). Pronto entra *Schaunard* con dos muchachos que traen leña para el fuego, provisiones para la mesa, vino y dinero, todo en abundancia. Refiere a sus compañeros atónitos que ha dado lecciones de música a un rico aficionado inglés, y todo esto es el fruto de sus esfuerzos. La alegría que reina en la buhardilla se interrumpe de pronto con la llegada del casero (Disco No. 3) que, como todos los de su ralea, viene en busca del alquiler, vencido hace ya tiempo. Animándose al contemplar las monedas de plata, acepta el vaso que le ofrecen los despreocupados bohemios, y llenándoselo varias veces, el casero se entrega por completo a la alegría del ambiente, refiriendo con locuacidad sus amoríos con mujeres del *demi-monde.* A esta charla los bohemios fingen un gran horror . . . el honor de la casa queda mancillado . . . él, hombre casado y deleitándose en pasiones tan rastreras! (Disco No. 4.) Cogen al casero y lo echan fuera de la habitación. "Tengo pagado el trimestre"—dice *Marcelo* al cerrar la puerta.

Cuando sus compañeros vanse al Café Momus para celebrar la vigilia de Navidad, *Rodolfo* se queda en casa para trabajar, prometiendo reunirse con ellos al cabo de poco rato. Mientras se dispone a escribir oye un golpe suave en la puerta (Disco No. 5). Es una joven la que llama, una vecina que ha venido en busca de una luz para encender su vela. Al entrar en la habitación tiene un ataque de tos y se desmaya. *Rodolfo* la sostiene, y con la ayuda de un poco de agua y un sorbo de vino, la reanima. *Rodolfo* enciende la vela que ha traído la joven. Ella le da las gracias y, después de saludar a *Rodolfo,* sale, pero de pronto se

MIMÍ Y RODOLFO

acuerda que al desvanecerse ha dejado caer la llave. Al volver a entrar en busca de la llave, se detiene en el quicio de la puerta y una ráfaga de aire apaga la vela. *Rodolfo* se dirige rápidamente hacia la joven llevando su vela en la mano, pero un golpe de aire se la apaga. La habitación queda a obscuras y los dos jóvenes se agachan para buscar la llave. No tarda *Rodolfo* en encontrarla y quedamente se la guarda en el bolsillo, pero sigue fingiendo que la está buscando, y guiado por la voz y los movimientos de *Mimí,* se acerca a ella. Las manos de ambos se encuentran. "¡Ah!"—exclama sorprendida la joven. "Qué gélida manita"—dice *Rodolfo* con ternura (Disco No. 6). Luego agrega que es inútil buscar la llave estando la habitación en completa obscuridad, pero comienza a hablar de sí mismo. "¿Qué soy? . . . ¡soy un poeta!"—declara con entusiasmo, y añade que si bien es joven, sus sueños e ilusiones hacen de él un millonario. Luego, en una melodía henchida de pasión y ternura, dice a la joven que desde que se ha presentado, sus sueños y visiones han desaparecido, pero no se queja por ello, pues la esperanza ha venido a sustituir sus quimeras. Ahora que ha revelado sus secretos más íntimos, pregunta al final de esta aria impregnada de pasión, "¿Quién sóis? ¿Os place decirlo?"

Racconto di Rodolfo—Che gelida manina
Enrico Caruso Disco *6003
Giovanni Martinelli Disco 6595

"Sí, me llaman *Mimí*"—contesta ella ingenuamente (Disco No. 7). Continuando su aria sencilla pero llena de encanto y dulzura, le dice que se gana la vida haciendo flores artificiales, pero que su corazón ansía por contemplar los capullos de la primavera y el verdor de los campos.

Mi chiamano Mimí
Lucrezia Bori Disco 6790

Rodolfo, embelesado por la dulzura y el encanto que irradian de la joven, simpatiza con los anhelos que ella siente por una vida más alegre y prometedora. Las voces de *Marcelo, Colline* y *Schaunard* se oyen abajo llamando a *Rodolfo* (Disco No. 8). Éste y *Mimí,* que permanecen junto a la ventana para contemplar a los amigos que se van alegremente al Café Momus, se ven de pronto iluminados por los rayos plateados de la luna. Contemplando la frágil belleza de la joven, *Rodolfo* se ve dominado por nuevas emociones. "¡Oh! ¡Dulce criatura!"—canta el poeta. Seguidamente, impulsados por el éxtasis de su mutua pasión acabada de nacer, los dos jóvenes unen sus voces cálidas en un dulce y tierno canto de amor.

Copy't Mishkin
GLUCK (*Mimí*)

Mimí tímidamente suplica a *Rodolfo* que la lleve al Café Momus, donde tiene que reunirse con sus amigos, y mientras los dos amantes salen de la habitación y bajan la escalera, continúan cantando la melodía de su dúo de amor.

ACTO II

El Barrio Latino. A un Lado el Café Momus

Es la víspera de Navidad. La calle frente al Café Momus, un restaurant de estudiantes típico del Barrio Latino, se ve invadida por una multitud bulliciosa. Los vendedores ambulantes pregonan sus mercancías; estudiantes, obreras y burgueses pasan por la escena y se llaman unos a otros; los

ESCENA DEL ACTO II

clientes del café piden a los alborotados mozos que les sirvan en seguida ... una actividad continua y alegre, que la música de Puccini describe con breves fragmentos corales, cortos recitativos y un acompañamiento orquestal que expresa magistralmente los varios aspectos de esta escena, uniéndolos juntamente como un ramillete de flores (Disco No. 9). *Rodolfo,* acompañado de *Mimí,* anda de un lado a otro entre la multitud. Luego se dirige a una vendedora y compra un sombrero para la joven. Los dos amantes acuden después a la mesa que *Colline, Marcelo* y *Schaunard* han puesto fuera del café.

Copy't Dupont
GERALDINA FARRAR (*Mimí*)

Parpignol, un vendedor de juguetes, se oye desde lejos mientras va acercándose. Pronto (Disco No. 10) irrumpe en el escenario con su carro engalanado de ramos y flores e iluminado con farolitos. Una turba de muchachos lo sigue saltando alegremente, y rodeando el carro admiran los juguetes. Un momento después desaparece calle abajo entre los gritos y exclamaciones de las mamás, que tratan en vano de impedir que sus niños le sigan.

Apenas ha desaparecido *Parpignol* cuando las vendedoras a lo largo de la calle comienzan a gritar presas de nueva agitación (Disco No. 11). "Es *Musetta*"—dicen todas. "Algún viejo tartamudo está con ella." *Musetta* y *Marcelo* se han querido, han disputado y se han separado. Ahora se presenta ella con el viejo y acaudalado *Alcindoro.* Esta pareja incongruente se

sienta a una mesa cercana. *Musetta* y *Marcelo* tratan de mostrarse indiferentes uno con otro, pero con muy poco éxito. En un momento de arrebato, *Musetta* canta un vals y lo canta con intención de celar a *Marcelo* (Disco No. 12).

Vals de Musetta Lucrezia Bori Disco 1333

La melodía fluye ligera y vivamente, expresando fielmente la naturaleza alegre y despreocupada de *Musetta. Mimí* y *Rodolfo* se hacen nuevas protestas de amor, *Marcelo* siente revivir su pasión por *Musetta,* y *Colline* y *Schaunard* no comprenden la escena que en torno suyo se desarrolla. Las voces de todos estos personajes expresan los varios sentimientos que palpitan en sus pechos, y al unirse a la melodía fascinadora del vals de *Musetta,* forman un conjunto de encantadora belleza. *Musetta* astutamente finge que su zapato le lastima el pie y que le es imposible resistir el dolor. *Alcindoro* se ve obligado a acudir precipitadamente al zapatero más cercano para que le compongan el zapato. Tan pronto como desaparece el viejo amante (Disco No. 13), *Musetta* corre hacia *Marcelo* y los dos se besan apasionadamente, luego se reune con los cinco amigos, y la suculenta cena encargada por *Alcindoro* es servida a ellos.

Se oye la música distante de una banda y la gente corre animadamente a través de la plaza, tratando de averiguar por cuál calle viene la banda. En medio de la confusión el mozo lleva la cuenta a los bohemios. Estos quedan estupefactos, aturdidos y confusos por el importe que aparece en la cuenta. *Schaunard* busca en vano su bolsa. Mientras tanto se acerca la banda y la multitud a lo largo de la calle se va animando más y más. *Musetta* audazmente viene a salvar a sus amigos de su situación embarazosa y ordena al camarero que sume las dos cuentas, y su acompañante, el viejo *Alcindoro,* pagará ambas cuando vuelva. El pelotón, con un tambor mayor a la cabeza, entra en la escena, y la multitud corre a mirarlos. *Musetta,* con un solo zapato, no puede andar, pero *Marcelo* y *Colline* la levantan sobre los hombros y la llevan en triunfo calle abajo, mientras la multitud continúa ovacionando con estrépito al tambor mayor, el hombre más bello de Francia. El viejo *Alcindoro* entra precipitadamente con un par de zapatos nuevos para *Musetta.* Su pájara se ha fugado con sus compañeros de glorias y penas, pero la cuenta está allí y hay que pagarla.

ACTO III

En una Puerta de París

UN amanecer frío y lúgubre de invierno, en una de las puertas de la ciudad (Disco No. 14). A un lado de la plaza cubierta de nieve hay una taberna. En su fachada cuelga, a guisa de insignia, el cuadro de *Marcelo,* "El Paso del Mar Rojo," pero en vez de este título tiene en grandes letras "Al Puerto de Marsella." Aden-

Fot. Bert

FARRAR Y SCOTTI (*Mimí y Marcelo*)

tro se oyen voces y ruidos de francachela. Al otro lado de la puerta de la muralla hay una multitud de barrenderos, lecheras, arrieros y aldeanos que esperan para poder entrar. Uno de los aduaneros, que se está calentando junto a un brasero, se levanta perezosamente para dejar entrar a la multitud impaciente. La voz de *Musetta* se oye desde la taberna. Un grupo de aldeanas entra para declarar su mercancía a los aduaneros. Por una calle lateral que conduce al Barrio Latino viene *Mimí,* temblando de frío y presa de frecuentes ataques de tos. Pregunta a uno de los aduaneros si ha visto a *Marcelo*, y aquél la dirige a la taberna. *Marcelo* sale en seguida, la saluda y exclama: "*¡Mimí!*" (Disco No. 15.) "Soy yo" —contesta la joven.

Mimí, Io son Farrar y Scotti Disco *10007

Marcelo refiere a la joven que *Musetta* y él viven en esta taberna, pues gana más pintando anuncios que cuadros al óleo, y *Musetta* da lecciones de música. *Mimí* solicita su ayuda. Le es imposible vivir por más tiempo en compañía de *Rodolfo,* sus celos y sus constantes querellas hacen la vida insoportable. En un bello dúo que canta con *Mimí, Marcelo* expresa su sentimiento por los sinsabores que sufre la joven y por su estado delicado de salud, claramente demostrado por los frecuentes ataques de tos de que es víctima la infeliz *Mimí.* Cuando *Rodolfo* sale de la taberna en busca de *Marcelo, Mimí* se esconde para no verlo (Disco No. 16). El poeta dice a *Marcelo* que quiere abandonar a su amante debido a los muchos disgustos que han tenido recientemente acusándola de ser una coqueta que charla con todos, aunque confiesa que la ama sobre todas las cosas del mundo. Mas tiene miedo, *Mimí* está tan enferma, cada día declina más, ¡la pobrecita está condenada a morir! (Disco No. 17.)

Mimí è una civetta Cortis Disco 1125

Un ataque de tos revela la presencia de la joven en aquel lugar, y *Rodolfo* al ver a *Mimí* se abalanza a abrazarla, pues su pasión revive con fuerza al contemplar a la delicada mucha-

EL CUARTETO—ACTO III

Copy't Mishkin
SAMMARCO
(*Marcelo*)

cha. Ella se separa de su amante y se despide de él con una canción bellísima y muy triste. Con ternura le dice adiós y que sea feliz (Disco No. 18).

Addio! Lucrezia Bori
Disco 6561
Hina Spani Disco 1450

Mientras tanto *Marcelo* ha entrado en la taberna y atrapa a *Musetta* coqueteando con otros hombres. Esto da lugar a una acalorada discusión y los dos salen a la calle. "Adiós, dulce amor," cantan *Rodolfo* y *Mimí,* mientras *Musetta* y *Marcelo* continúan disputando en tonos tan enérgicos que parece como si la cosa vaya a terminar mal para los dos.

Addio, dolce svegliare—Cuarteto
Farrar, Viafora, Caruso y Scotti
Disco *10007

La diferencia de temperamento de las dos mujeres, *Mimí,* triste, tierna y delicada, *Musetta,* descarada y quisquillosa, y la diferencia entre los dos hombres, quedan hábilmente expresados por la música de este Cuarteto. ¡Víbora! ¡Sapo! son las palabras que emplean *Marcelo* y *Musetta* para adjetivarse mutuamente en el momento de separarse (Disco No. 19). En cambio, la delicada *Mimí* hace nuevas protestas de amor, y en un exquisito dúo con *Rodolfo* evocan con ternura los primeros días en que se conocieron, su felicidad indescriptible que queda deshecha por su separación, su dulce idilio tronchado por la mano cruel del destino. Todo se ha acabado. ¡Adiós, sueños de amor . . . adiós, vida soñadora!

ACTO IV

En la Buhardilla de los Bohemios

OTRA vez *Rodolfo* y *Marcelo* se hallan en su antigua morada donde la vida es muy triste para ellos. *Rodolfo* está junto a la mesa y finge escribir, mientras *Marcelo* empuña los pinceles pretendiendo estar pintando. Sin embargo, ninguno de los dos puede trabajar y sus pensamientos revolotean en torno de sus amantes. *Rodolfo* cuenta a *Marcelo* que se cruzó con *Musetta* en la calle; iba bien vestida y parecía feliz (Disco No. 20). *Marcelo* trata de mostrar indiferencia al oír esta noticia, pero no lo logra. *Marcelo* a su vez ha visto a *Mimí,* paseándose en un elegante carruaje como si fuese una reina. *Rodolfo* procura también ocultar sus emociones pero sin conseguirlo. Una nueva tentativa para concentrar su atención en el trabajo que están haciendo resulta completamente inútil. Cuando *Rodolfo* no está mirando, *Marcelo* saca de su bolsillo unas cintas que pertenecían a *Musetta* y las besa. Mientras tanto, *Rodolfo,* hablando a solas, acusa a *Mimí* de falsa y veleidosa. "¡Oh! ¡*Mimí,* tú nunca más volverás! . . . ¡Oh días bellos!"

Ah, Mimí, tu più non torni
Gigli y de Luca
Disco 8069
Caruso y Scotti
Disco *8000

Copy't Mishkin
TRENTINI (*Musetta*)

Marcelo, también soliloquiando, se extraña de que sus pinceles no pinten lo que debieran pintar, y contra su voluntad traza los ojos obscuros y los la-

bios colorados de *Musetta.* Cuando *Rodolfo* saca el sombrerito de *Mimí* y con tristeza lo contempla, las voces de los dos soñadores se unen en un melodioso dúo impregnado de honda melancolía.

Sin embargo, nuestros amigos parecen reanimarse cuando *Colline* y *Schaunard* entran con unos cuantos comestibles (Disco No. 21). La mezquindad de la comida es ob-

Copy't Dupont
CAMPANARI (*Marcelo*)

jeto de la broma de los comensales que la saborean como si se tratara de un gran banquete. Hablan de improvisar un baile; *Rodolfo* y *Marcelo* bailan una cuadrilla, pero la danza pronto queda interrumpida a causa de un duelo que ha surgido entre *Colline* y *Schaunard,* el primero empuñando las tenazas y el segundo la paleta. Cuando los dos contendientes están a punto de atacarse, rodeados de los dos bailarines que como testigos contemplan el principio de un duelo, entra *Musetta* con toda precipitación. Trae malas noticias . . . *Mimí,* que viene con ella, se siente muy enferma (Disco No. 22).

Todos se precipitan hacia *Mimí,* a la que tienden con cuidado en el lecho de *Rodolfo.* Sus discordias quedan olvidadas por *Mimí* y *Rodolfo,* y los dos amantes se abrazan con ternura. *Musetta* indica a los demás que den algún alimento a *Mimí,* y con hondo pesar declaran los bohemios que no hay nada en la casa, ni siquiera café. *Mimí* pide un manguito, sus manos están heladas y *Rodolfo* trata en vano de calentarlas. *Musetta* entrega sus pendientes a *Marcelo* y le dice que los venda para comprar medicina y llamar a un doctor (Disco No. 23). De pronto, como recordando, *Musetta* va en busca de su manguito para entregárselo a *Mimí.*

Emocionado hondamente por el gesto de generosidad de *Musetta, Colline* decide vender su viejo gabán y adquirir de esta manera algún alimento para *Mimí.* Se despide del gabán entonando una canción llena de sentimiento y saturada al mismo tiempo de buen humor, desvaneciendo en parte la honda melancolía que ha invadido la buhardilla de los bohemios. Besa el gabán y quedamente sale en compañía de *Schaunard* para venderlo.

Vecchia zimarra?
Marcel Journet Disco 1135

Rodolfo y *Mimí* se quedan solos y con tristeza recuerdan días más felices que fugaces se deslizaron en el camino de la vida. "¿Se han ido?"—pregunta débilmente *Mimí* (Disco No. 24).

Escena de la muerte—Sono andati?
(Partes I y II) **Bori y Schipa Disco 8068**

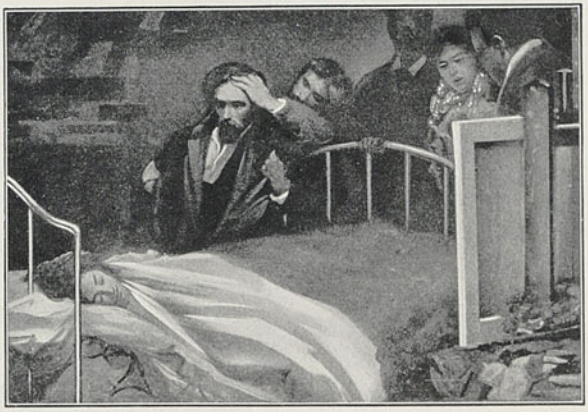
Luego continúa: "Fingía dormir, porque quería contigo sola estar." Tiene tantas cosas que decirle . . . ¡o una sola, tan grande como el mar, como el mar profunda e infinita! Los dos amantes unen sus voces en un bello dúo, evocando los momentos venturosos que pasaron juntos en otra época,

mientras las melodías de su primera entrevista se oyen como un recuerdo del pasado (Disco No. 25).

Musetta y *Marcelo* entran con cautela, trayendo un manguito y la medicina (Disco No. 26). *Mimí* coge ansiosamente el manguito y *Musetta* le asegura que *Rodolfo* lo ha comprado para ella. *Mimí* se va debilitando y parece dormir. *Marcelo* calienta la medicina mientras los demás cuchichean entre sí. *Musetta* dice una oración. *Rodolfo* se siente más animado al ver que *Mimí* parece dormir sosegadamente. *Schaunard* camina de puntillas y se acerca a contemplar a *Mimí* y ve con horror que la joven ha dejado de existir. Con honda emoción comunica a los demás la triste noticia. La música de esta escena es de una sencillez conmovedora. *Rodolfo,* que ha estado arreglando la cortina de la ventana, vuelve la vista y observa las miradas y ademanes de sus amigos y de pronto se da cuenta de lo que ha sucedido. La música hace a su vez una mutación y ejecuta ahora melodías de una fuerza trágica indescriptible, llegando hasta lo más profundo del corazón. *Musetta* se arrodilla al pie del lecho de *Mimí,* mientras *Schaunard,* confuso y anonadado, se deja caer desplomado sobre una silla. *Colline* permanece al pie del lecho como ofuscado . . . *Marcelo* se aparta para ocultar su dolor . . . *Rodolfo* se precipita al lecho de su amante y grita con profunda desesperación "*¡Mimí! ¡Mimí!*"

Potpourri—Partes I y II
Marek Weber y su Orquesta **Disco 35913**

Fantasía—Partes I y II
Orquesta Sinfónica Victor **Disco 35871**



Pintura de Balestrieri

LA MUERTE DE MIMÍ

BORIS GODUNOFF

DRAMA MUSICAL en cuatro actos y un prólogo; música de Modesto Petrovitch Moussorgski; libreto del compositor, basado en un poema histórico de Pushkin. Representado por primera vez, en su totalidad, el 24 de enero de 1874, en el Teatro Marynsky (Ópera Imperial Rusa) de San Petersburgo (Leningrado). Estrenado en los Estados Unidos, el 19 de noviembre de 1913, en el Metropolitano de Nueva York.

"Boris Godunoff" ha sido considerada desde hace mucho tiempo como la obra maestra de ese genio extraño y excéntrico, Moussorgski, que vivió una vida de pobreza y murió antes de que pudiera producir todo lo que prometía su talento prodigioso o lo que deseaba crear su inmenso entusiasmo. Moussorgski era uno de los compositores rusos más profundos, y se caracterizaba por la sinceridad de sus ideales acerca de lo que debía constituir una obra operística. Ardiente patriota, deseaba ante todo escribir una ópera netamente nacional, siguiendo el camino trazado primeramente por Glinka. Siendo, además, un realista en materia de música, poco le importaba la belleza por la belleza misma, prefiriendo ante todo la verdad de expresión. Por otra parte, como Moussorgski era un verdadero demócrata en cuestión de política, el pueblo debía ser el héroe de sus obras.

En el drama de Pushkin, históricamente exacto en su mayor parte, Moussorgski encontró una magnífica trama para la expresión de sus ideales, y sin desanimarse por la grandiosidad del drama que tomó como base para su obra, ni tampoco por la exigua experiencia que poseía sobre técnica musical, acometió con energía la realización de sus propósitos. Muchos otros músicos de mayor experiencia hubieran fracasado en este intento, pero Moussorgski salió airoso en su empresa debido a su gran entusiasmo, fecunda inspiración y facultades prodigiosas.

A primera vista parece como si "Boris Godunoff" se basara sobre una serie de escenas históricas, en lugar de ser un argumento dramático unificado. Sin embargo, un conocimiento más íntimo de esta obra revela una unidad fundamental admirable, que predomina sobre su inmensa riqueza de detalles dispersos pero no desatinados—la doble tragedia de un hombre y de una nación. De acuerdo con el ideal realista de Moussorgski, no hay en la obra arias concebidas de antemano, nada para ostentaciones vocales; existen algunas canciones, introducidas para hacer ambiente, de igual manera que hay canciones en un drama de Shakespeare. De esta manera las partes vocales consisten principalmente en recitativos admirablemente expresivos—expresivos hasta un grado de perfección raramente alcanzado excepto por Moussorgski. Siendo el pueblo el protagonista de la obra, una gran preeminencia se da al mismo por medio de números corales admirablemente individualizados. Las introducciones corales quedan reducidas a un mínimo; la orquesta, importante como fondo para las voces, debe servir solamente de fondo, y como la ópera es de carácter nacional, la música debe ser distintamente rusa. Esto lo consigue fácilmente Moussorgski, mediante el uso de aires populares rusos (solamente unos pocos), melodías por el estilo de las canciones populares rusas y armonías característicamente rusas, tales como las producidas en la música accidental que se canta en la liturgia de la iglesia rusa. Sobre este punto es interesante comparar la forma en que Moussorgski desarrolla una canción popular rusa en la escena de la Coronación, con la manera magnífica, aunque totalmente europea, de presentar Beethoven la misma melodía en el final de su grandioso Cuarteto en Mi Menor, Opus 59, No. 2. Sin embargo, durante las escenas en Polonia, Moussorgski introduce exprofesamente, para dar sabor local a las mismas, melodías típicas de danzas polacas, y en la Polonesa, un poco de melodía en modo lidio, que es un rasgo característico de la música popular polaca. Se usan también motivos principales con efecto profundamente psicológico, si bien no en la forma compleja de Wagner.

En la forma en que primeramente escribió Moussorgski la ópera, fué rechazada por el comité del Teatro Imperial de la Ópera, pero siguiendo las indicaciones de este comité, el compositor agregó una parte para la soprano, dió mayor extensión al papel de *Gregorio* y escribió la Escena Revolucionaria. A fin de intercalar estos

CHALIAPIN
(BORIS GODUNOFF)

cambios se omitieron mucho detalles, aun en la primera edición de la partitura impresa. En esta forma modificada se produjo la ópera el 24 de enero de 1874 por la Compañía Imperial de Ópera con gran éxito, habiéndose representado allá en tres actos en el mes de febrero de 1873. La gran extensión de la ópera, unida a otros defectos reales o imaginarios, contribuyeron a que Rimsky-Korsakow revisara esta obra después de la muerte de Moussorgski. Esta labor fué gratísima para Rimsky-Korsakow, pues era un amigo íntimo de Moussorgski. Retocó lo que él consideró que tenía alguna aspereza innecesaria en la orquestación, desarrolló en una forma más ordenada y musical algunas de las ideas del compositor, como, por ejemplo, la introducción de la "Escena de la Coronación," eliminó algunas escenas, y cambió el orden de sucesión de otras. En esta segunda revisión, publicada unos cuantos años más tarde, Rimsky-Korsakow restituyó mucho de lo que había omitido anteriormente. Recientemente se ha publicado la ópera completa tal como la escribió Moussorgski, la cual exterioriza una gran riqueza de detalles muy hermosos y de gran efecto y presenta elementos de estructura musical que imprimen mayor unidad a la obra, habiendo quedado eliminados estos rasgos característicos en otras ediciones revisadas.

Fot. White ALTHOUSE (*Dimitri*)

La revisión que hizo Rimsky-Korsakow ha dado origen a mucha crítica. Hay algunos que creen que la versión de Rimsky-Korsakow es una gran mejora sobre el original; otros sostienen que la versión de Rimsky-Korsakow ha mutilado en gran manera la partitura original, teniendo ésta una armonía y orquestación mucho más atrevidas, y produce un efecto mucho más grandioso desde un punto de vista dramático. El público ha tenido poca oportunidad de juzgar, pues hasta la hora presente la versión de Rimsky-Korsakow es la que se ha usado generalmente en las representaciones. Además, con frecuencia el Prólogo de la partitura es titulado Escena I del Acto I; a veces se cambia el orden de las escenas del asignado a las mismas por Moussorgski o Rimsky-Korsakow. Esta costumbre no facilita la presentación del drama en una forma adaptable a todas las funciones.

Como si el esplendor de la obra maestra de Moussorgski no fuese bastante, un gran astro se ha destacado en el firmamento de la lírica, el cual ha hecho del papel de *Boris* una de las caracterizaciones más admirables de la escena moderna, ya sea en drama u ópera. Para los que han visto a Feodor Chaliapin en la representación de este papel, *Boris* y Chaliapin son nombres casi sinónimos. Por fortuna, las interpretaciones profundamente realísticas de la grandiosa escena de la muerte han sido impresionadas por la Victor, y de esta manera quedarán perpetuadas para los amantes de la música de las generaciones futuras.

PERSONAJES

Boris Godunoff	*Bajo*
Xenia, *su hija*	*Soprano*
Feodor, *su hijo*	*Mezzo-Soprano*
Marina, *hija del Voyevode de Sandomir*	*Mezzo-Soprano*
El Príncipe Chuisky	*Tenor*
Gregorio, *un novicio, más tarde el falso Dimitri*	*Tenor*
Varlaam y Missail, *monjes vagabundos*	*Bajo y Tenor*
Pimeno, *un monje e historiador*	*Bajo*
Tchelkaloff, *secretario de la Duma*	*Barítono*

Una Nodriza, un Idiota, dos Jesuítas, Coro de Boyardos, Gente del Pueblo, etc.

La acción se desarrolla en Rusia y Polonia, 1598-1605.

PRÓLOGO

CUADRO I—*Entrada del Monasterio de Novodievitch*

BORIS, consejero privado del Zar Feodor, ha hecho asesinar a *Dimitri,* hermano menor del Zar y único heredero. A la muerte del Zar, el astuto *Boris* pretende que no desea el trono y fija su residencia en el Convento Novodievitch de Moscou. Sin embargo, siguiendo órdenes secretas dadas por él, las autoridades han llamado al pueblo para que acuda a la plaza delante del convento, y con amenazas y golpes la multitud se ve obligada a pedir que *Boris* acepte la corona.

Después de un corto preludio orquestal se levanta el telón. Al mando austero de un oficial, el pueblo, arrodillado delante del convento, canta su ruego: "¿Por qué nos has abandonado? ¡Ten piedad de nosotros, oh, padre!"

Ma perchè tu ci abbandoni?
Coro y Orquesta del Covent Garden
Disco 9399

Tchelkaloff, secretario de la Duma, preséntase ante el pueblo diciendo que *Boris,* refugiado en el convento, se muestra inflexible y renuncia al trono, "pero aún puede Dios inspirar su alma," agrega.

Moscoviti! Boris è inflessibil!
(Coro de los Peregrinos)
Coro y Orquesta del Covent Garden
Disco 9399

Por lo tanto, *Tchelkaloff* aconseja al pueblo que invoque a Dios para que *Boris* se decida a acudir a la salvación de Rusia. Ahora, cuando los rayos de un sol poniente alumbran la plaza, se oye en la distancia el canto de un grupo de peregrinos. Al pasar en dirección del convento, reparten amuletos entre el pueblo arrodillado . . . su canto se pierde en la lejanía . . . "¡Grande es Tu gloria, oh, Señor!"

CUADRO II—*La Plaza del Kremlín, en Moscou*

Una gran multitud se ha congregado en la Plaza del Kremlín, en Moscou, entre las dos Catedrales de la Asunción y de los Arcángeles. Al fondo de la escena se destaca la famosa Escalera Roja que conduce a las habitaciones reales del Kremlín, el histórico alcázar en que tanto zares han vivido. Las banderas alegres, los colores brillantes de los vestidos del pueblo, las imponentes cúpulas, el tañido de las campanas, forman un fondo admirable para la majestuosa procesión de los boyardos, que marchan lentamente hacia la Catedral de la Asunción. Desde el atrio de la catedral el *Príncipe Chuisky* grita: "¡Viva el Zar *Boris!*" y la multitud responde entusiasmada.

Salve a te, Zar Boris Teodorovic!
(Escena de la Coronación)
Coro y Orquesta del Covent Garden
Disco 9400

Es interesante notar cómo Moussorgski, con su gran apasionamiento por las canciones folk-líricas, adaptó este coro de alegría a una conocida cantinela folk-lórica (una cantinela que Beethoven ha usado también en el final de su Cuarteto Rasoumoffsky en Mi Menor).

Entonces *Boris* se presenta. En este momento de triunfo, cuando el poder que ha buscado ocultamente lo tiene ya a sus plantas, *Boris* siente remordimientos. La responsabilidad de su nuevo puesto le hace peso en el alma. Se detiene por un momento e invoca encontrar la fuerza para guiar a Rusia por el buen sendero. Entonces el pueblo reanuda sus vitoreos y aclamaciones, y la procesión sigue su marcha y se pierde en la Catedral.

ESCENA DE LA CORONACIÓN

ACTO I

CUADRO I—*Interior de una Celda Monacal*

Es casi de noche. El anciano fraile *Pimeno,* en su celda monacal del Monasterio de los Milagros, concluye su historia de Rusia. Medita sobre las crónicas que ha escrito, preguntándose si en años venideros algún monje encontrará y leerá estas extrañas leyendas de Rusia. Su historia de Rusia está casi completa, falta tan sólo un pasaje más que escribir: la última de todas las leyendas. Al lado de *Pimeno* ha estado dormitando el novicio *Gregorio Otrepieff.* El canto de los monjes lo despierta de un sueño en que de una manera violenta había llegado al pináculo del poder. *Pimeno,* que en sus años de mozo combatió en muchas batallas, le dice a *Gregorio* que es natural que un joven de su edad sueñe en batallas y poder. Charlan sobre las viejas campañas, de Iván el Terrible, y en el curso de la conversación *Gregorio* se entera del supuesto asesinato de *Dimitri,* heredero legítimo al trono de todas las Rusias. *Dimitri,* si viviese, sería exactamente de la edad de *Gregorio.* Éste siente una inspiración. Aunque ha estado emparedado desde su niñez en el monasterio, su cerebro está lleno de visiones de esplendor y de pompa. Verá realizados sus sueños haciendo circular la noticia de que *Dimitri* vive aún, y con esta estratagema podrá apoderarse del trono.

CUADRO II—*Una Posada Cerca de la Frontera de Lituania*

Gregorio se ha fugado del convento y llega con dos compañeros, *Varlaam* y *Missail.* El primero de estos compañeros, sosteniendo en la mano una botella, canta un brindis impregnado de un humorismo mordaz carac-

terísticamente ruso. Refiere con alegría perversa que el terrible Zar *Iván,* cuando se enteró de la inminente sublevación de los tártaros en el pueblo de Kazán, diseminó a los rebeldes haciendo explotar bombas entre ellos.

En la población de Kazán *(En Ruso)*
Feodor Chaliapin Disco 1237

Gregorio espera cruzar la frontera y organizar un ejército. Una orden gubernativa informa a los guardias de la frontera de la fuga de *Gregorio.* Sin embargo, cuando los soldados entran en la posada en busca de *Gregorio,* éste logra escaparse, saltando por la ventana.

ACTO II

Habitación Privada del Palacio Imperial

Los hijos de *Boris, Feodor* y *Xenia,* están con su vieja nodriza en las habitaciones del Zar en el palacio del Kremlín. *Xenia* se considera desgraciada a causa de la muerte de su novio y la nodriza trata de distraerla cantándole una canción. Entra *Boris,* dirige palabras de consuelo a *Xenia* y le dice que vaya a distraerse entre sus compañeras. El Zar no puede contener su alegría al observar que su hijo *Feodor* está estudiando un mapa, pues el jovencito tal vez tenga algún día necesidad de estos conocimientos de geografía. Con estos pensamientos en su cerebro canta un magnífico monólogo en el que declara que a pesar de haber alcanzado la más alta autoridad del país, en vano busca la tranquilidad de su conciencia. Aparece el *Príncipe Chuisky,* el cual es portador de la noticia de que el pueblo se ha sublevado en la creencia de que todavía vive *Dimitri.* Este falso *Dimitri* se halla en la frontera rusa; si se interna en el país con sus secuaces, el trono de *Boris* se desmoronará infaliblemente.

Copy't Mishkin
LUISA HOMER (*Marina*)

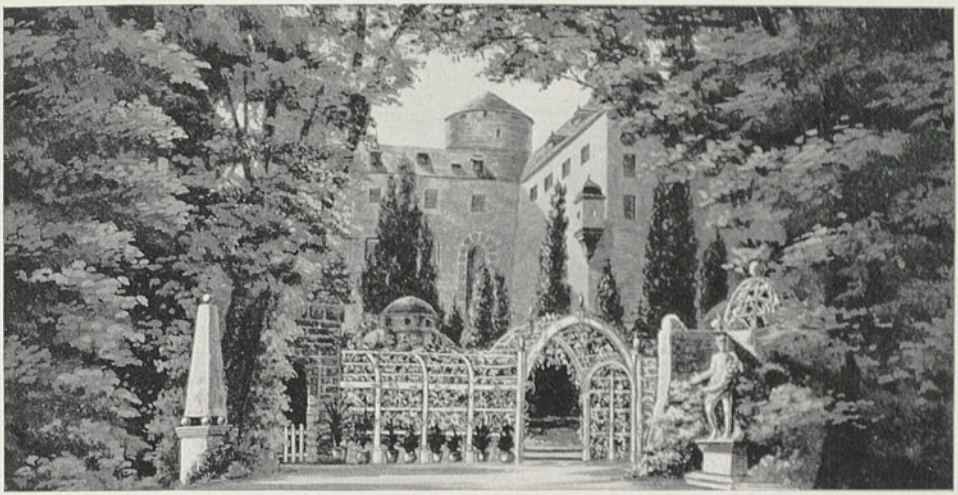
Boris ordena que se tomen en seguida precauciones militares, luego dominado por el terror pregunta si los jóvenes asesinados se levantan de la tumba . . . o si *Dimitri* está realmente muerto. *Chuisky* hace por calmarle, y le refiere que él vió el cuerpo del muchacho asesinado.

Tan pronto como se queda solo, *Boris,* presa de remordimientos horribles, siéntese aplastado por el desaliento. La orquesta interpreta sin interrupción una melodía nefasta, como la marcha implacable del tiempo que marca el reloj grande de pared que está frente al Zar. Su ánimo intranquilo hace que vea el espectro del muchacho que ha asesinado. *Boris* está horrorizado, y agotado por los remordimientos de la conciencia, cae de rodillas y exclama con acento contrito: "¡ Oh, Señor, tened piedad de mi alma!"

ACTO III

CUADRO I—*Tocador de Marina*

Este acto está formado por episodios ajenos al nervio de la acción. En un castillo de Polonia se conspira contra *Boris. Marina Mnichel,* la hija del Voyevode de Sandomir, y prometida de *Gregorio* (el falso *Dimitri*), está en su elegante tocador. *Marina* es de naturaleza romántica y sueña en los días



White, N. Y.

LA ESCENA DEL JARDÍN

felices en que las doncellas podían hacer actos guerreros en pro de su patria. El falso *Dimitri* es precisamente el hombre que ella necesita. *Marina* es católica y está bajo la influencia del jesuíta *Rangoni,* que encuentra en ella el medio para diseminar sus doctrinas. Se presenta este jesuíta *Rangoni,* e incita a *Marina* para que procure convertir a la verdadera fe a los herejes de Moscou y para que adquiera una influencia decisiva sobre el joven usurpador *Gregorio,* de quien ella se ha enamorado, y por quien ya se sueña zarina en el trono de Moscou.

Cuadro II—*Jardín del Castillo de Marina en Sandomir*

Gregorio espera a la encantadora *Marina.* Acecha en la obscuridad del jardín mientras en el interior del palacio se celebra un banquete. De pronto se oye la melodía de una música de baile; *Gregorio* se esconde a tiempo que los invitados salen al jardín y bailan la polonesa, una danza de la corte polaca. La música, con compás vivo, se distingue por el ritmo peculiar de esta danza. Mientras ejecutan las figuras complicadas y majestuosas de la polonesa, los invitados cantan: "¡Adelante contra Moscou! . . . ¡a la victoria!" Termina el baile, las últimas notas de la música se pierden en la distancia y los invitados entran nuevamente en el palacio.

Polonesa (*Il vostro amor me lascia indifferente*)
Coro y Orquesta del Covent Garden
Disco 9400

Poco después *Marina* se reune con *Gregorio* y los dos cantan un bello dúo. Incitando primero su pasión, luego mostrando desprecio por su falta de energía, lo anima a jurar que guiará el ataque contra Moscou y se apoderará del trono. A las frases de amor que *Gregorio* le dirige, contesta ella confesando su ambición. Sólo al anunciar él su próxima coronación como Zar, se dulcifica ella, terminando el dúo apasionadamente. ¡*Marina* será la zarina! La música de este admirable dúo, con el sugestivo ritmo de la mazurca polaca, combina en forma única melodías de sabor local con una canción de amor.

ACTO IV

CUADRO I—*El Bosque de Kromy*

LA exquisita música de esta escena está impresionada en los siguientes discos:

Escena de la Revolución (*En Inglés*)
Partes I y II **Disco 9507**
Partes III y IV **Disco 9508**
Orquesta Sinfónica bajo la dirección del Maestro Coates (*con Solo y Coro*)

En el bosque de Kromy unos aldeanos vituperan a *Kroutscheff,* un noble que ha caído en manos de ellos, y en son de mofa le cantan, "Gloria a este noble boyardo y a su Zar *Boris.*" Un idiota de la aldea va acercándose seguido de un grupo de muchachos que se burlan de él. Se sienta sobre una roca, y tambaleándose hacia delante y atrás entona una canción quejumbrosa que pronto ahogan los muchachos con sus burlas y vivas al idiota. Dos monjes, *Missail* y *Varlaam,* se oyen en la distancia cantar su denuncia al cruel Zar *Boris.* El pueblo, presa de gran excitación, canta un admirable e imponente coro proclamando su lealtad a *Dimitri* y su deseo de vengarse. "¡Muerte al regicida!" Se aproximan también dos jesuítas que cantan en latín alabanzas de *Dimitri,* "Domine salvum fac Regem Demetrium Moscoviae" (Parte III), pero como ni el pueblo ni los monjes desean intervenciones de Roma, los dos jesuítas son atados y conducidos a la muerte. Se oye música marcial y pasan tropas seguidas por el falso *Dimitri,* esto es, el novicio *Gregorio* que se hace pasar por *Dimitri.* El pueblo le da una acogida entusiástica y canta "¡Gloria a nuestro legítimo Zar!" Al pasar a caballo el falso *Dimitri* promete al pueblo "protección de toda opresión" (Parte IV), y el pueblo le sigue gritando con regocijo "¡Viva el Zar *Dimitri!*" Empieza a nevar, y el idiota del pueblo, que se queda solo en la naciente obscuridad, ve en la distancia el resplandor rojo del fuego que han empezado los revolucionarios, y canta una cantinela que conmueve. El telón cae mientras el *Idiota* lanza una profecía de fuego, robo y miseria.

CUADRO II—*Sala de la Duma en el Palacio Imperial de Moscou*

La Duma se ha reunido en el Palacio Imperial para dictar medidas contra esta sublevación y el usurpador. *Chuisky* refiere a los nobles congregados aquí que él ha sido testigo de las alucinaciones torturadoras de *Boris* . . . parece como si estuviese hablando con el espectro de *Dimitri* . . . los boyardos se muestran inquietos ante esta insinuación, pero sus observaciones quedan interrumpidas con la entrada de *Boris,* en plena posesión del horror, como continuando su monólogo del acto segundo, pero al tomar asiento en el sillón imperial, recobra por un momento su calma de costumbre. *Chuisky* ruega a *Boris* que primero conceda una audiencia a un viejo monje que espera afuera. Impulsado por una vana esperanza de que este hombre santo tal vez traiga la tranquilidad deseada a su espíritu agitado, *Boris* consiente en tener una entrevista con el monje. Entra el venerable *Pimeno,* y le refiere que en la obscuridad de la noche acudió al convento un viejo pastor ciego y le dijo haber recobrado la vista, siguiendo el consejo que en un sueño un joven le diera, después de rogar en la tumba del zarevitz *Dimitri.* Al mencionar el nombre de *Dimitri,* un grito angustioso le interrumpe. *Boris,* alucinado desfallece. Al volver en sí pide quedarse solo con su hijo *Feodor.* Se dirige al joven y con gran emoción dice "¡Adiós, hijo mío!" Le ruega que nunca trate de averiguar

cómo alcanzó su padre el trono, sino que reine con ecuanimidad y justicia y que defienda su religión. Luego le ruega con ternura que proteja a su idolatrada *Xenia.* Da la bendición a su hijo y pide protección al cielo.

Despedida de Boris *(En Ruso)*
Feodor Chaliapin Disco 6724

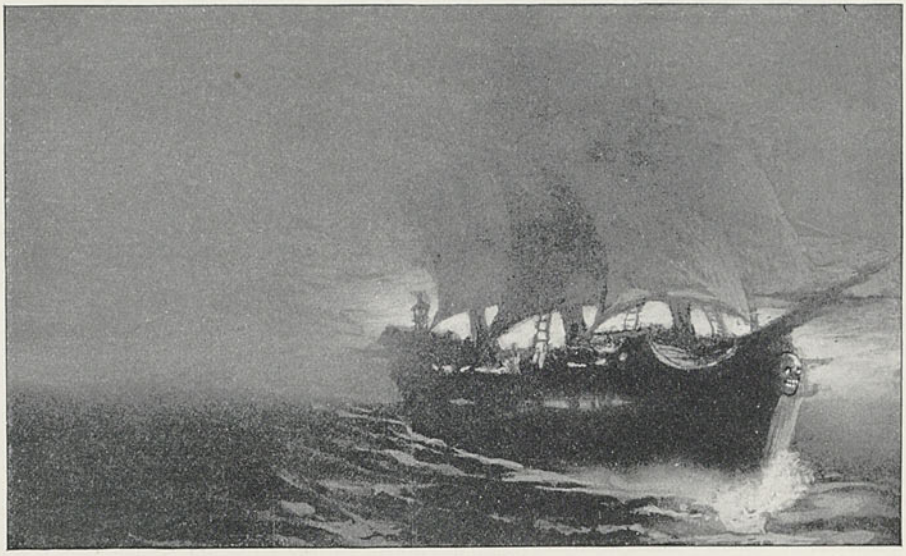
Boris manda llamar a los boyardos, confiándoles a ellos el cuidado de *Feodor.* Suenan los tañidos solemnes de las campanas y afuera la multitud ruega por el alma de su soberano. La música de esta escena final, en la que se combinan canciones corales rusas de exquisita belleza con melodías emocinantes que describen el terror y la agonía de *Boris,* sube gradualmente a su máximo apogeo, conmoviendo hondamente el ánimo por su humano realismo y gran fuerza de expresión. *Boris,* perdiendo poco a poco sus fuerzas, grita "¡Dios mío, tened misericordia de mí! . . . ¡perdonadme! . . . ¡Oh, muerte!" Entra una procesión de boyardos y sacerdotes, entonando un canto fúnebre. *Boris,* con un último esfuerzo, se pone de pie, exclamando, "¡Mientras tengo vida soy el Zar." Pero este esfuerzo le cuesta la vida; poniéndose las manos sobre el corazón, se desploma en su sillón, y contorciéndose en su lucha con la muerte, sus labios balbucean las palabras "¡Dios, tened piedad de mí!"

Muerte de Boris *(En Ruso)*
Feodor Chaliapin Disco 6724

Señalando con el dedo a su hijo agrega: "¡Atended, he ahí a vuestro Zar!" Retorciéndose por última vez en su lucha física y mental, con el rostro horriblemente desencajado da un grito y la palabra "¡Misericordia!" vibra con fuerza en el espacio. ¡El alma torturada de *Boris* abandona su envoltura corpórea! Los boyardos, de pie y con la cabeza inclinada, murmuran palabras como si estuvieran en oración.

La famosa interpretación de Chaliapin de la muerte de *Boris* es extraordinaria e impresionante, y este le ofrece pasaje una maravillosa oportunidad para la demostración de sus grandes dotes dramáticas.

TEATRO DE LA ÓPERA DE PARÍS



EL BUQUE FANTASMA

EL BUQUE FANTASMA

(Der Fliegende Holländer)

ÓPERA en tres actos; texto y música de Ricardo Wagner. Estrenada en la Ópera Real de Dresde, el 2 de enero de 1843. Primera presentación en los Estados Unidos, en italiano, "Il Vascelo Fantasma," el 8 de noviembre de 1876, en la Academia de Música de Filadelfia, por la Compañía de Mme. Pappenheim.

El Mar del Norte, raramente manso, se encontraba en uno de sus momentos más furiosos cuando Wagner lo cruzó en el año de 1839. Tres veces estuvo el buque a punto de zozobrar, y en uno de sus ímpetus más críticos tuvo que virar su ruta y buscar refugio en las costas noruegas. Durante esta tempestuosa travesía, Wagner oyó de labios de los marineros la leyenda del Navegante Holandés—el Judío Errante del océano—condenado a navegar por los mares hasta el día del juicio universal, a menos que encontrase una mujer que le fuese fiel hasta la muerte. En aquella ocasión Wagner se encontraba muy decaído de ánimo, su bolsillo en bancarrota y carecía también de trabajo. La historia del desdichado holandés encontró eco en el espíritu del compositor—el que hizo de aquella leyenda un símbolo de su propia lastimera situación; y debe haber quedado doblemente impresionado al oír la narración en las circunstancias que el furor de los mares le ofrecía. Las costas noruegas y el canto de los marineros noruegos entraron ambos en la ópera; pero sobre de todo, domina el océano incesantemente levantisco.

Wagner conocía también muy a fondo la versión de Heine de la leyenda, y cuando finalmente llegó a París, se puso a escribir un libreto para su ópera; pero con el objeto de aliviar su precaria situación vendió su libreto a otro compositor, y éste escribió la música correspondiente, llegándose a presentar la ópera, aunque en la actualidad ésta ha quedado sepultada en completo olvido.

Con el dinero recibido por la venta del libreto, Wagner se acomodó en una pequeña casita, en cuyo tranquilo ambiente empezó a escribir la música de su propia ópera. En los días en que esta ópera quedaba terminada, "Rienzi" había tenido un gran éxito en Dresde; los empresarios de la ópera de esta ciudad, por lo tanto, se apresuraron

a presentar "El Buque Fantasma." Después de la deslumbrante ópera anterior, la belleza sombría del "Buque Fantasma," más filósofica que superficial en su acción, fué, hasta cierto punto, un desengaño. Sin embargo, esta ópera marca un gran paso en el desarrollo del estilo musical y dramático de Wagner; por primera vez llega a dar gran prominencia a motivos principales, y a usar la orquesta en una manera más sinfónica. ¡El genio empieza a revelarse en los primeros peldaños de la escalera que conduce a la gloria y a la inmortalidad!

PERSONAJES

El Holandés	*Barítono*
Daland, *un Marinero Noruego*	*Bajo*
Senta, *su Hija*	*Soprano*
Erico, *un Cazador*	*Tenor*
María, *Nodriza de Senta*	*Contralto*
El Timonero de Daland	*Barítono*

Marineros, Doncellas, Cazadores, etc.

Época y Escena: En las Costas de Noruega. Siglo XVIII.

La obertura, como muchos otros Preludios de Wagner, es en verdad un poema tonal que presenta en una forma condensada el argumento de la ópera. Empieza con una tempestad—a la cual están más o menos relacionadas todas las tempestades desde que esta obertura fué escrita—y bajo los impetuosos violines se oye el motivo de la "maldición," primero en las trompetas y después en los trombones. La tempestad se aplaca por un momento con un gruñido de ira, pero bien pronto regresa con redoblada furia. Ahora se oye un nuevo tema, basado en una frase del tema de "Senta"—el motivo de la redención. Este tema se alterna por un breve espacio con el de la "maldición," conduciendo poco después a un fragmento del coro de los marineros, ejecutado por las maderas. La tempestad continúa, y da forma en los cobres a una terrífica enunciación del motivo de la "maldición," y entonces, cuando se cree llegado un final en que los elementos malignos parecen triunfantes, el alboroto es repentinamente acallado, y surge como un alivio el *motif* de la "redención" que conduce a la obertura a un tranquilo final sobre una nota de confiado anhelo. Es interesante notar cómo el tema que viene después del primer estallido de la tempestad y que se encuentra en el tema de la "redención," continúa apareciendo en varias maneras hasta que finalmente predomina sobre la "maldición." La forma triunfal en que se oye hacia el final de la obertura, es algo notable y digno de especial mención; expone admirablemente la idea del compositor, que era la de ilustrar el triunfo del bien sobre el mal.

Byron SENTA Y LAS HILANDERAS (*Mme. Gadski a la derecha*)

Obertura—Partes I y II
Orquesta Sinfo-Filarmónica de Nueva York Disco 6547
Orquesta de la Ópera del Estado, Berlín Disco 9275

ACTO I

Las Costas de Noruega

LA leyenda, según la narran Heine y Wagner, se refiere a un marinero holandés, que juró en cierta ocasión que a pesar de las tempestades y de los huracanes daría vuelta al Cabo de Buena Esperanza aunque el infierno mismo se opusiese . . . y como castigo a su blasfemo juramento fué condenado a navegar por los mares hasta la consumación de los siglos . . . pero cada siete años se le permite bajar a tierra; si en esos descansos pudiese él encontrar una mujer que le fuera fiel hasta la muerte, se vería libertado de aquel terrible vaticinio.

Al empezar la ópera, este navegante holandés ha sido impelido por los vientos de una terrible tempestad y busca ahora abrigo en la misma costa donde *Daland,* un marinero noruego, se ha visto obligado a arrojar anclas. Antes de bajar a tierra, el *Holandés* permanece por un momento en la cubierta de su buque y entona su gran soliloquio, en el cual narra su triste historia:

Die Frist ist um—Partes I y II
Friedrich Schörr Disco 7269

Daland queda impresionado con la aparente riqueza del holandés y le habla de su hija. El *Holandés* expresa deseos de casarse con ella, y el sencillo noruego acepta lo que él cree ser un gran honor.

ACTO II

Habitación en la Casa de Daland

EN el segundo acto aparecen varias doncellas entregadas a la grata tarea de hilar, y mientras dan vueltas a sus ruecas, entonan una alegre canción, cuyo ritmo adormecedor es sumamente melodioso.

Coro de las Hilanderas—Partes I y II
Coro y Orquesta del Covent Garden de Londres Disco 7117

Este coro encantador, blandamente deslizado y pletórico de sencilla felicidad, es uno de los pocos momentos brillantes en esta bella aunque melancólica ópera. *Senta* es la única, entre aquel grupo de jóvenes del pueblo, que no hila ni pone atención a la cándida charla de sus compañeras. Entregada por completo a sus meditaciones, contempla ensimismada el retrato del marinero holandés que cuelga de una de las paredes.

Wagner mismo hizo conocer cómo el germen de este coro, así como el canto de los timoneros y el coro de los marineros del Acto III, está contenido todo en la balada de *Senta,* y en este caso puede verse fácilmente que el tercero y cuarto compases suministran la base del material temático. Aunque Wagner todavía no había llegado a la madurez de su genio cuando escribió "El Buque Fantasma," este número no tiene nada en común con el elemento italiano que tan acentuadamente se manifiesta en "Rienzi." Quizás deba un poco a Weber, pero en verdad aquí anuncia la grandeza de su genio, y demuestra a la vez su extraordinaria habilidad para manejar coros de voces de mujeres. Este coro es un predecesor legítimo del exquisito canto de las Ninfas del Rhin en "El Oro del Rhin" y en "El Ocaso de los Dioses," y del coro de las doncellas de "Parsifal."

Las muchachas hilanderas, viendo la obsesión de *Senta* en el cuadro del *Holandés,* le piden que les narre la leyenda del marinero condenado y de su fantástico navío. *Senta* accede en su gran balada dramática, que es uno de los momentos más bellos de toda la ópera.

Balada de Senta (*Traft ihr das Schiff*)
María Jeritza Disco 6577
Elisabeth Rethberg Disco 1477
Florence Austral y Coro Disco 7117

Empieza repitiéndo el grito salvaje del marinero, "Yo-ho, Yo-ho-he," o sea el motivo de la "maldición." Entonces, mientras la orquesta describe vívidamente el furor del océano, *Senta,* en dramáticas frases, canta del intento del *Holandés* para dar vuelta al Cabo de Buena Esperanza, de su juramento, de la maldición que cayó sobre él y de cómo se ve ahora obligado a navegar sin esperanza por los mares en un navío de velas de un color rojo como la sangre. Y continuando —al acompañamiento del plácido tema que se oyó antes en la obertura—se refiere a su posible salvación si en algún punto de la tierra encontrase una mujer que le fuese "fiel hasta la muerte." Con mayor entusiasmo agrega que puede encontrarse tal mujer, y olvidándose por completo en una última explosión de apasionamiento, declara que ella es esa mujer—ella lo salvará de su abominable suerte.

Senta reconoce al *Holandés* el momento que lo mira entrar con su padre. Involuntariamente comprende que suya debe de ser la tarea de salvarlo; entre ellos nace inmediatamente el amor, anunciándose desde luego su matrimonio. Sin embargo, *Senta* ha tenido un novio, *Erico,* que acaba de regresar de un viaje y le echa en cara su infidelidad. El marinero oye las quejas del joven enamorado, y se siente poseído de un terrible pensamiento. *Senta* ha sido infiel a *Erico;* indudablemente que va a serle infiel a él, un extraño—ha sido infiel como todas las otras mujeres!

ACTO III

En el Puerto

El Holandés apresuradamente vuelve a su nave y se dispone a levantar las velas. Al embarcarse empieza repentinamente una terrible tempestad. Deshaciéndose de *Erico* y de sus amigos que tratan de sujetarla, *Senta* corre a lo alto de una roca y se arroja al mar, gritando: "¡Miradme! ¡Soy fiel hasta la muerte!" Con una inesperada sumersión el navío se hunde; la tempestad rápidamente se apacigua; el mar inmediatamente recobra su calma. Las figuras de *Senta* y el *Holandés* surgen de los mares en dirección de los cielos, abrazados en inmortal holocausto.

De un cuadro antiguo
SENTA ES FIEL HASTA LA MUERTE

EL CABALLERO DE LA ROSA

(Der Rosenkavalier)

"UNA COMEDIA para música, de H. von Hofmannstahal . . . música de Ricardo Strauss," así reza la portada de la partitura, una indicación de la importancia del poeta. Estrenada el 26 de enero de 1911, en el Teatro Real de la Ópera de Dresde. Primera representación en Estados Unidos, el 9 de diciembre de 1913, en el Metropolitano de Nueva York; en el Covent Garden de Londres, el 29 de enero de 1913.

"El Caballero de la Rosa" es la obra de Ricardo Strauss que más éxito ha alcanzado. El argumento es de un carácter gracioso y la música es juguetona y clara, y libre de la obscura complexidad que caracterizó a sus otras óperas "Elektra" y "Salomé." El libreto, de uno de los autores contemporáneos más notables de Europa, es en sí una obra maestra, combinando elementos de la comedia de intrigas, de la comedia de costumbres, un poco de farsa y de sátira, todo hilvanado con la agudeza y los rasgos conmovedores de Hofmannstahal, el poeta y simbolista. A todo esto Strauss le ha dado una música cautivadora en toda su extensión. En ella ha entretejido una abundante corriente de deliciosas melodías en forma de vals, más intimamente asociadas con el nombre de la familia de Juan Strauss, a la cual, dicho sea de paso, no pertenece Ricardo Strauss. Pueden considerarse anacronismos estos valses en vista del período en que la escena supónese desarrollarse, pero agregan tal frescura y tal fragante humor a la atmósfera de la comedia, que su uso queda perfectamente legitimado. La parte vocal es muy diferente: las exigencias extremas para los cantantes por el idioma peculiar de "Elektra" y "Salomé" no se encuentran para nada en "El Caballero de la Rosa."

Aunque Strauss hace uso de innumerables motivos principales, revela un tesoro de melodías bellas y directas, hasta aquí inesperadas del compositor de los grandes Poemas Sinfónicos. La música grabada en discos es de un interés especial porque viene del arreglo orquestal especial de la partitura, preparado por Strauss mismo para una versión cinematográfica de "El Caballero de la Rosa," que fué proyectada en uno de los grandes palacios cinematográficos de Londres, "El Tívoli," el 12 de abril de 1926. Strauss visitó Londres en tal ocasión; al siguiente día dirigió él la orquesta del Tívoli especialmente aumentada cuando se hicieron estos discos, los cuales son, por lo tanto, de interés tanto histórico como artístico.

PERSONAJES

OCTAVIO, *un Conde Joven* — *Mezzo-Soprano*

LA PRINCESA VON WERDENBERG, *esposa de un Mariscal de Campo* — *Soprano*

EL BARÓN OCHS VON LERCHENAU, *Primo de la Mariscala* — *Bajo*

EL SEÑOR DE FANINAL — *Barítono*

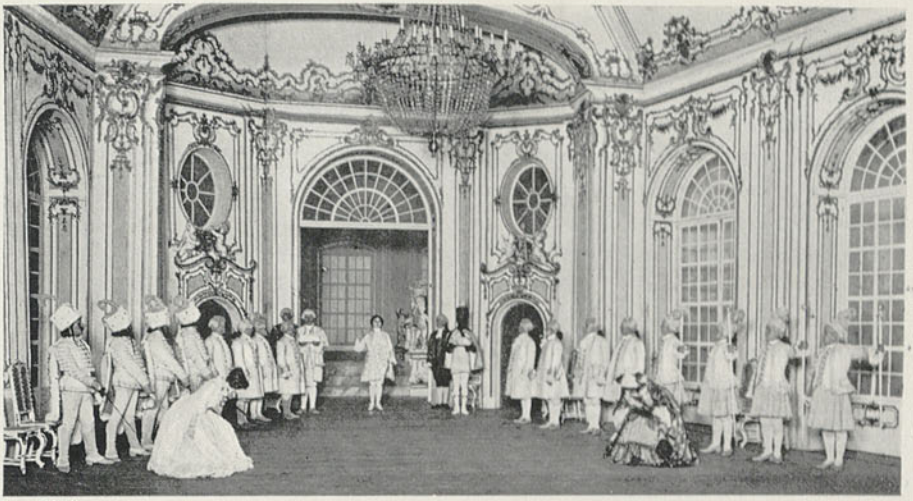
SOFÍA, *su Hija* — *Soprano*

Época: Durante los Primeros Años del Reinado de María Teresa, Viena. Siglo XVIII.

"El Caballero de la Rosa" empieza con una introducción orquestal, muy típica de Ricardo Strauss, exponiendo sin embargo, la esencia de la obra: impetuosa, caprichosa y graciosa. Llega a una apasionada gradación, adquiriendo después una delicada melancolía y una tibia tranquilidad.

Fot. White

LA PRINCESA Y OCTAVIO



Fot. White

LA LLEGADA DEL CABALLERO DE LA ROSA

Esta introducción, juntamente con la música de la primera escena de amor, está incluída en el siguiente disco:

Introducción al Acto I—Partes I y II
Orquesta del Tívoli de Londres Disco 9280

ACTO I

Habitaciones Particulares de la Princesa

Los ardientes rayos del sol de una alegre mañana llenan de luz la escena. La *Princesa von Werdenberg* tiene a sus pies al joven *Octavio* que le hace reiteradas promesas de un amor profundo y apasionado. Ella corresponde aquella pasión, pero rumor de pasos que ellos creen ser del *Mariscal,* el esposo de la *Princesa,* viene a interrumpir aquel idilio sublime. *Octavio* encuentra rápidamente un escondite y se pone el vestido de una de las sirvientas de la *Princesa.* Mientras tanto los temores de la *Princesa* se convierten en pasatiempo, pues la persona que acaba de llegar es el presuntuoso y corrompido *Barón Ochs von Lerchenau.* Viene a participar a la *Mariscala* su próximo enlace con le señorita *Sofía de Faninal.* Cuando *Octavio* sale de su escondite, con el vestido de mujer, el observador barón empieza a coquetear y "la" invita a cenar con él. En este intervalo la *Mariscala* tiene su acostumbrada entrevista con el mayordomo de la cocina, con el abogado, con la modista, la peinadora, el consejero literario y el contratista de animales. Además, con un flautista y con un tenor italiano que vienen a divertirla.

El barón se va, dejando con la *Mariscala* una rosa de plata que, según la costumbre tradicional de la época, ha de entregarse a la prometida en unión al mensaje nupcial. En un momento de quietud y tristeza, la *Mariscala* medita que bien pronto se marchitarán sus encantos y que no podrá más cautivar a su amante. *Octavio* se va también, después de una tierna despedida. No bien ha salido éste, cuando la *Princesa,* recordando repentinamente la rosa, la envía apresuradamente con un criado a *Octavio,* pues éste será el encargado de hacer la entrega de la simbólica y codiciada flor.

ACTO II

La Casa del Señor de Faninal

TODO es ir y venir en la casa del *Señor de Faninal,* pues *Sofía* está para desposarse con un verdadero hombre de la nobleza, y la ceremonia de la presentación de la rosa está para verificarse. Entra *Octavio,* radiante en su vestido de blanco y plata. La música resplandece y centellea como el "Caballero" y la Rosa que porta. Tanto el "Caballero" como *Sofía* se quedan deslumbrados mutuamente con la arrogancia de uno y otro, y logran hablar sólo en palabras balbucientes, aunque ya en sus corazones y en sus almas jóvenes se ha encendido la llama de infinito amor.

Presentación de la Rosa de Plata
Orquesta del Tívoli de Londres Disco 9281

De acuerdo con la "etiqueta" del período, la única otra persona presente es la dueña de *Sofía, Mariandel.* Cuando ésta se la aleja de la habitación por un momento, los jóvenes aprovechan esos instantes, confesándose sus mutuas y espontáneas simpatías, y olvidándolo todo entonan un canto a la esencia sublime del amor, y deciden desbaratar en provecho de ellos el proyectado enlace de *Sofía* con el *Barón.*

Dúo de Octavio y de Sofía
Orquesta del Tívoli de Londres Disco 9283

Desgraciadamente son sorprendidos en su amoroso coloquio por dos de los espías del obsequioso barón, y en el duelo subsecuente *Octavio* hiere ligeramente al *Barón* en una de las manos. *Sofía,* disgustada con la ordinariez del *Barón de Ochs,* rehusa casarse con él; pero su padre, viendo así destruídas sus esperanzas y ambiciones de una alianza con la nobleza, declara que o se casa con el *Barón* o la obliga a tomar el velo. Mientras tanto *Octavio* ha puesto en juego una trama, y el *Barón* recibe una nota de la "bella

Fot. White

EL BARÓN RECIBE LA PEOR PARTE

sirvienta" de la *Princesa* . . . pensando con deleite en la alegría de cenar a solas con "ella."

ACTO III

Habitación de un Hotel

OCTAVIO, otra vez disfrazado de sirvienta, cumple la cita con el *Barón* en un hotel. Son tantas y tales las maldades que *Octavio* ha ideado para el *Barón,* que éste cree haberse vuelto loco. Un sin fin de caras caprichosas y fantásticas aparecen tras ventanas falsas y escotillones misteriosos. De repente entra una mujer con una prole de chiquillos llorones, reclamando al *Barón* como su esposo. En el apogeo de este tumulto, llega la policía y arrestan al *Barón* por seductor de mujeres. El *Señor de Faninal* se indigna justamente con la conducta del que está a punto de ser su yerno, y *Sofía* da por terminadas sus relaciones. A la llegada de la *Princesa,* la policía se retira, y *Octavio* se revela al *Barón* en sus verdaderas ropas masculinas. La *Princesa* une a los jóvenes amantes, y a los acordes de la ardiente música del Trío y Final (*Parte I*), expresa el sacrificio por caducidad de su amor, para dar la felicidad a dos jóvenes dignos uno de otro, mientras *Sofía* y *Octavio* se entregan por completo a su sueño de ventura.

Trío y Final—Partes I y II
Orquesta del Tívoli de Londres Disco 9282

La *Princesa* se retira; la reluciente música de la "Presentación de la Rosa" vuelve a oírse en la orquesta; *Sofía* y *Octavio* se detienen todavía por un momento (*Parte II*) para decirse una vez más cuánto se quieren. Finalmente abandonan también la habitación que queda solitaria y semi-obscura . . . mientras en la orquesta una alegre melodía parece correr juguetona en la escala de toda la orquesta . . . la puerta se abre, un negrito sirviente entra y recoge un pañuelo que *Sofía* había dejado caer . . . sale lentamente . . . y el telón cae.

Movimientos de Vals
Orquesta del Tívoli de Londres Disco 9281

TEATRO NACIONAL (MEXICO CITY)
(*en construccion*)

EL CABALLERO DE LA ROSA

(Der Rosenkavalier)

"UNA COMEDIA para música, de H. von Hofmannstahal . . . música de Ricardo Strauss," así reza la portada de la partitura, una indicación de la importancia del poeta. Estrenada el 26 de enero de 1911, en el Teatro Real de la Ópera de Dresde. Primera representación en Estados Unidos, el 9 de diciembre de 1913, en el Metropolitano de Nueva York; en el Covent Garden de Londres, el 29 de enero de 1913.

"El Caballero de la Rosa" es la obra de Ricardo Strauss que más éxito ha alcanzado. El argumento es de un carácter gracioso y la música es juguetona y clara, y libre de la obscura complexidad que caracterizó a sus otras óperas "Elektra" y "Salomé." El libreto, de uno de los autores contemporáneos más notables de Europa, es en sí una obra maestra, combinando elementos de la comedia de intrigas, de la comedia de costumbres, un poco de farsa y de sátira, todo hilvanado con la agudeza y los rasgos conmovedores de Hofmannstahal, el poeta y simbolista. A todo esto Strauss le ha dado una música cautivadora en toda su extensión. En ella ha entretejido una abundante corriente de deliciosas melodías en forma de vals, más intimamente asociadas con el nombre de la familia de Juan Strauss, a la cual, dicho sea de paso, no pertenece Ricardo Strauss. Pueden considerarse anacronismos estos valses en vista del período en que la escena supónese desarrollarse, pero agregan tal frescura y tal fragante humor a la atmósfera de la comedia, que su uso queda perfectamente legitimado. La parte vocal es muy diferente: las exigencias extremas para los cantantes por el idioma peculiar de "Elektra" y "Salomé" no se encuentran para nada en "El Caballero de la Rosa."

Aunque Strauss hace uso de innumerables motivos principales, revela un tesoro de melodías bellas y directas, hasta aquí inesperadas del compositor de los grandes Poemas Sinfónicos. La música grabada en discos es de un interés especial porque viene del arreglo orquestal especial de la partitura, preparado por Strauss mismo para una versión cinematográfica de "El Caballero de la Rosa," que fué proyectada en uno de los grandes palacios cinematográficos de Londres, "El Tívoli," el 12 de abril de 1926. Strauss visitó Londres en tal ocasión; al siguiente día dirigió él la orquesta del Tívoli especialmente aumentada cuando se hicieron estos discos, los cuales son, por lo tanto, de interés tanto histórico como artístico.

PERSONAJES

OCTAVIO, *un Conde Joven* — *Mezzo-Soprano*

LA PRINCESA VON WERDENBERG, *esposa de un Mariscal de Campo* — *Soprano*

EL BARÓN OCHS VON LERCHENAU, *Primo de la Mariscala* — *Bajo*

EL SEÑOR DE FANINAL — *Barítono*

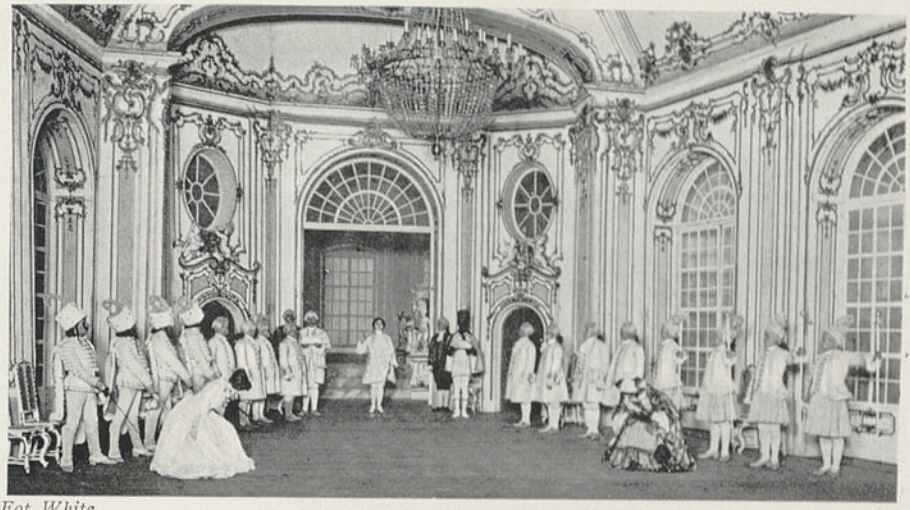
SOFÍA, *su Hija* — *Soprano*

Época: Durante los Primeros Años del Reinado de María Teresa, Viena. Siglo XVIII.

"El Caballero de la Rosa" empieza con una introducción orquestal, muy típica de Ricardo Strauss, exponiendo sin embargo, la esencia de la obra: impetuosa, caprichosa y graciosa. Llega a una apasionada gradación, adquiriendo después una delicada melancolía y una tibia tranquilidad.

Fot. White

LA PRINCESA Y OCTAVIO



Fot. White

LA LLEGADA DEL CABALLERO DE LA ROSA

Esta introducción, juntamente con la música de la primera escena de amor, está incluída en el siguiente disco:

Introducción al Acto I—Partes I y II
Orquesta del Tívoli de Londres Disco 9280

ACTO I

Habitaciones Particulares de la Princesa

Los ardientes rayos del sol de una alegre mañana llenan de luz la escena. La *Princesa von Werdenberg* tiene a sus pies al joven *Octavio* que le hace reiteradas promesas de un amor profundo y apasionado. Ella corresponde aquella pasión, pero rumor de pasos que ellos creen ser del *Mariscal,* el esposo de la *Princesa,* viene a interrumpir aquel idilio sublime. *Octavio* encuentra rápidamente un escondite y se pone el vestido de una de las sirvientas de la *Princesa.* Mientras tanto los temores de la *Princesa* se convierten en pasatiempo, pues la persona que acaba de llegar es el presuntuoso y corrompido *Barón Ochs von Lerchenau.* Viene a participar a la *Mariscala* su próximo enlace con le señorita *Sofía de Faninal.* Cuando *Octavio* sale de su escondite, con el vestido de mujer, el observador barón empieza a coquetear y "la" invita a cenar con él. En este intervalo la *Mariscala* tiene su acostumbrada entrevista con el mayordomo de la cocina, con el abogado, con la modista, la peinadora, el consejero literario y el contratista de animales. Además, con un flautista y con un tenor italiano que vienen a divertirla.

El barón se va, dejando con la *Mariscala* una rosa de plata que, según la costumbre tradicional de la época, ha de entregarse a la prometida en unión al mensaje nupcial. En un momento de quietud y tristeza, la *Mariscala* medita que bien pronto se marchitarán sus encantos y que no podrá más cautivar a su amante. *Octavio* se va también, después de una tierna despedida. No bien ha salido éste, cuando la *Princesa,* recordando repentinamente la rosa, la envía apresuradamente con un criado a *Octavio,* pues éste será el encargado de hacer la entrega de la simbólica y codiciada flor.

CARMEN CANTANDO LA "HABANERA"—ACTO I

CARMEN

ÓPERA en cuatro actos; música de Georges Bizet; libreto de Henri Melhac y Ludovico Halévy, basado en la novela de Próspero Merimée. Se estrenó el 3 de marzo de 1875 en la Ópera Cómica de París; en Londres, el 22 de junio de 1878; en Nueva York, en la Academia de Música, el 23 de octubre de 1878.

Tres meses después del estreno de "Carmen," murió Bizet, enteramente decaído de espíritu y desanimado por el fracaso de su obra, y sin tener una idea del notable éxito que más tarde había de tener la misma en el mundo entero. En vista de los méritos indiscutibles y de la popularidad que después alcanzó la ópera, este fracaso de "Carmen" el día de su estreno, se ha hecho histórico. Y Bizet ha venido a ocupar un puesto entre los más grandes compositores en el campo de la ópera, debido, más que todo, a "Carmen." Aunque Bizet logró conquistarse el famoso *Prix de Rome* en el Conservatorio de París donde estudiaba, su subsecuente carrera se vió confrontada con la pobreza; al igual que Wagner, la necesidad lo obligó a desperdiciar tiempo valiosísimo en hacer arreglos para cornetín de algunas tonadas populares. Sin embargo, su talento fué reconocido por otros músicos compañeros, incluyendo entre ellos a Liszt, que invariablemente sabía reconocer a los verdaderos genios.

En "Carmen" Bizet encontró un tema perfecto para exhibir su magistral habilidad en describir musicalmente el "color local"—una habilidad que ya había revelado también en "Los Pescadores de Perlas" y en la música incidental del drama de Daudet, "La Arlesiana." Sin embargo, en "Carmen," a pesar de su talento para sugerir determinados lugares y tiempos, nunca se detiene a pintar bellos aunque innecesarios cuadros tonales. En todas estas escenas movidas y en las alegres y derrochadoras melodías que constituyen el fondo apropiado e indispensable para el argumento,

uno percibe una sensación de presagio, de inevitable desastre, que crece en intensidad hasta que cae el último telón después del terrible drama. Solamente un maestro de dramatismo musical pudo haber creado con seguridad y con magnos rasgos, este majestuoso pero humano crescendo de emoción.

"Carmen" es una de las pocas obras imprescindibles en el repertorio de los grandes teatros del mundo entero. El vulgo gusta de sus melodías y las silba por las calles; el concurrente a la ópera se siente emocionado con sus rápidas escenas y lo conmovedor de su música; el cantante de ópera se entusiasma por las posibilidades que la obra le ofrece para demostrar su arte vocal y dramático; el crítico dramático ensalza sus representaciones cuidadosamente delineadas; el músico admira sus números musicales bien concebidos y magistralmente elaborados, su verdadero arte musical y su excelentísima orquestación. Hasta un gran director como Stokowski tiene muy por alto esta música, que ha grabado una suite completa de "Carmen." Y, dicho sea de paso, cuando dicha suite es ejecutada por la Orquesta Sinfónica de Filadelfia, bajo la inspirada mano de Stokowski, la música de "Carmen" brilla con un fuego y una belleza que raramente se encuentra en la representación de la ópera misma. Tal vez la verdadera grandeza de "Carmen" no pudo ser digerida en una noche, y a eso se debió su fracaso el día de su estreno; muchas otras grandes óperas han corrido la misma suerte.

Sobre ese vistoso cuadro, atestado con movimiento y vistosos personajes, *Carmen* es la figura dominante. Ella no vive de acuerdo con los convencionalismos de la pueblerina *Micaela;* una vida de esa naturaleza le es por completo desconocida. Su medio ambiente ha sido siempre el de contrabandistas, bandidos y proscritos, para quienes la rudeza y la audacia son los verdaderos "convencionalismos." Son tahures que juegan con la vida y la libertad, que apuestan un gran puñado de oro contra una muerte sangrienta, que no conocen desgracia mayor que dejar de pagar sus propias y extrañas deudas de honor. Si esto son convencionalismos, entonces *Carmen* es la más ceremoniosa de todas. Ella también es una jugadora, que como un tahur juega el albur con las cartas que el destino le presenta. Sus cartas son su propia belleza audaz, su indómita coquetería, los fuegos peligrosos de las pasiones humanas; en la apuesta ella juega el corazón de los hombres, por su parte ella es la única apuesta. Si no queremos aceptar esto como la psicología básica de la naturaleza de *Carmen,* el último acto de la ópera parece no tener significado alguno. ¿Por qué enfrentarse sola con *Don José* cuando bien pudo haber entrado en la plaza de toros o bien pedido la protección de sus propios amigos? Ella sabe muy bien que *Don José,* un proscrito, está desesperado y que no conoce el temor cuando se le ofende. Sin embargo, ella escoge quedarse sola. De acuerdo con las leyes gitanas, ella le pertenece hasta que la unión sea rota de mutuo consentimiento. Su "jugada" ha sido que él se cansará de ella cuando ella a su vez esté cansada de él; y ella ha perdido. Por lo tanto tiene que pagar su apuesta. Nadie puede acusarla de temor o de falsedad. Así que, de acuerdo con los convencionalismos gitanos, tiene sola que hacer frente a "su hombre."

Este ardiente drama, artísticamente desarrollado de la historia de Próspero Merimée, está pintado con propiedad y distinción en la música de Bizet —música en la cual cada escena y cada personaje está claramente reflejado. El tema conductor del "amor fatal" de *Carmen* que suena tan tenebrosamente segundos antes de la brillante escena del primer acto, vuelve a oírse una y más veces en toda la partitura, cambiando su forma en una docena de modos. En la escena de las cartas revolotea una y más veces en la música, como una lengua hambrienta de fuego que rebelde se asoma por entre las cenizas y el humo de un rescoldo. Al final, cuando la inevitable tragedia ha descargado su golpe asesino, centellea entonces con la intensidad de un volcán. Alrededor de este llamado tema del "amor fatal" de *Carmen,* se ha desarrollado cierta historieta de origen oriental: cuando Satanás, de acuerdo con las tradiciones mahometanas, fué expulsado del Paraíso, recordaba únicamente algunos acentos de la música que había oído en aquel edén. Este modo árabe, conocido como "Asbein" o "El Canto del Demonio," lo usó Bizet con una idoneidad sumamente perfecta y simbólica.

LA ÓPERA "CARMEN" COMPLETA EN DISCOS VICTOR

Nada más natural que el grabado completo de "Carmen" se hiciese por artistas y miembros del coro del Ópera Cómica de París, pues en ese tea-

tro fué donde se estrenó la ópera de Bizet, y en ese coliseo es donde se han preservado más cuidadosamente las tradiciones de su interpretación. La representación, acompañada por una orquesta de setenta músicos y dirigida por M. Piero Coppola, está grabada en diecisiete discos Victor y publicados en dos volúmenes como Álbum M-61 en las Series de Obras Maestras. La descripción que sigue está coordinada con estos discos, y los nombres de los solistas están indicados en el siguiente reparto:

PERSONAJES

DON JOSÉ, *Sargento*		José de Trevi
ESCAMILLO, *Torero*		Louis Musy
EL DANCAIRO, EL REMENDADO	*Contrabandistas*	M. Payen, M. Cornellier
ZÚÑIGA, *Capitán de Dragones*		Louis Morturier
MORALES, *Oficial de Dragones*		Emile Rousseau
CARMEN, *una Cigarrera*		Lucy Perelly
MICAELA, *una Campesina*		Yvonne Brothier
FRASQUITA, MERCEDES	*Compañeras de Carmen*	Mlle. Lebard, Mlle. Fenoyer

Un Tabernero, Oficiales, Dragones, Muchachos, Cigarreras, Gitanos, Contrabandistas, etc.

La Escena se desarrolla en Sevilla, como en 1820.

EL PRELUDIO (Disco No. 1) es una obra maestra en su género, dentro de su brevedad requerida. Tres temas característicos, sencillamente yuxtapuestos, inmediatamente nos transportan a la atmósfera del drama: 1°. el motivo y la marcha de las cuadrillas, brillante y ruidosa a voluntad; 2°. el aire de *Escamillo,* con su acento caricaturesco de inmensa fanfarronería; 3°. el "tema conductor" del amor fatal de *Carmen* que se entrelaza en toda la partitura, y el cual es a veces fantasioso, hechicero o bien violentamente desesperado.

Preludio al Acto I
Leopoldo Stokowski y la Orquesta Sinfónica de Filadelfia
Disco 1356

Copy't Mishkin
CARUSO (*Don José*)

ACTO I

Una Plaza de Sevilla

Es pleno día y la plaza está llena de gente bulliciosa; cigarreras que trabajan en la fábrica de tabacos contigua, y soldados que se entretienen en requebrar de amores a las muchachas de cara bonita. Por entre ese ir y venir se abre paso una muchacha tímida y sencilla (Disco No. 2) : es una joven navarra, *Micaela* que desea hablar con un *Don José. Morales,* que es a quien *Micaela* interroga, le dice que el aludido no pertenece a aquella compañía, pero que quizás vendrá con la guardia que llegará a relevarlos, invitándola a que permanezca entre ellos mientras llega *Don José.* Ella huye como gacela amedrantada.

Se empieza a oír el eco de una marcha, tocada por flautas y trompetas, primeramente muy quedo pero aumentando poco a poco en volumen (Disco No. 3).

Cambio de Guardia de los Soldados
Leopoldo Stokowski y la Orquesta Sinfónica de Filadelfia
Disco 6874

Es la nueva guardia que llega precedida por una turba de muchachuelos que imitan el paso y las trompetas de los dragones que siguen armados con sus lanzas. El capitán *Zúñiga* y el sargento *Don José* se encuentran entre la nueva guardia. Todo el pueblo observa atentamente y con admiración la ceremonia militar del cambio de guardias.

Terminada la ceremonia,

Morales notifica a *Don José* que una muchacha vino buscándolo. Este último adivina que se trata de *Micaela,* y al pensar en ella suspira emocionado. Son las dos. Se oye sonar la campana de la fábrica. La plaza se llena otra vez de muchachos que vienen a esperar a las cigarreras a la salida de su trabajo. Los soldados salen del cuartel y lanzan miradas amorosas a las seductoras cigarreras. *Don José* permanece indiferente, entreteniéndose en tejer una cadena con un cordel (Disco No. 4). La lánguida calma de la hora y el encanto coqueto de estas lindas cigarreras, está bellamente pintado en la música.

Coro de las Cigarreras
Coro de la Ópera del Metropolitano
Disco 4173

MARÍA JERITZA
(*Carmen*)

De repente hay una exclamación entre la gente, el motivo del "amor fatal" resuena en la orquesta, y un grito inunda los aires: "*¡Carmen!*" Vestida y con la actitud de la novela de Merimée aparece *Carmen* entre el grupo de admiradores que ansiosamente la esperan, y le preguntan al oído "¡qué día los amará!" "Podrá ser nunca . . . podrá ser mañana . . . pero hoy de eso no estoy cierta," es la respuesta evasiva de *Carmen.* Ésta explica a los aspirantes de su querer, que el amor es un ave rebelde que nadie puede domesticar (Disco No. 5), es caprichosa, es hija de Bohemia. "Si tú no me amas, te amo yo y si yo te amo, tiembla por ti."

Habanera Margarita d'Álvarez Disco 1145
María Jeritza y Coro Disco 8091
Gabriella Besanzoni Disco *6047

Esta famosa *Habanera* reemplaza los couplets que Bizet había escrito sobre otro texto y que la creadora de este papel, Galli-Marié, rehusó cantar. Bizet intentó trece veces escribir algo para esta maldita canción. En la desesperación del momento, se tomó el trabajo de transcribir pura y sencillamente la música de una canción habanera de un tal Yradier. Pero en su transcripción la transfigura con el privilegio misterioso del genio, dando vida, expresión y estilo a lo que era antes inerte e informe.

Mientras entona su atrevida canción, *Carmen* fija repetidamente sus ojos de fuego en el despreocupado *Don José,* y muchas veces baila tan cerca de él que casi lo toca; además, con inflexiones insinuantes de su voz busca llamarle la atención. Aparentemente indiferente a la presencia de *Carmen,* tal vez fortificado con los pensamientos de *Micaela* contra los encantos de la gitana, el guapo soldado sigue obstinadamente con la tarea de su cadena.

"¡Mas si yo te amo, tiembla por ti!" repite *Carmen* por última vez, dirigiendo abiertamente sus palabras sobre su presa, y como culminación a sus coquetas insinuaciones, toma una flor y se la arroja a *Don José.* El soldado se pone de pie, quizás para descargar su cólera sobre ella, pero sus ojos se encuentran con los de *Carmen* y se queda como petrificado en su lugar o como cegado con la luz de algún rayo fulminante. *Carmen,* con un desdén cruel y cínico, corre hacia la fábrica después de lanzar una riso-

tada diabólica y burlona, que sin duda hiere el alma de *Don José* como cortada con un afilado cuchillo. La campana de la fábrica suena por segunda vez, y las cigarreras vuelven a la fábrica canturreando algunos compases de la "Habanera"; la multitud abandona la escena. *Don José* queda solo, y en la orquesta resuena una frase que significa la pasión que ha nacido en el corazón de *Don José,* y sería bien difícil señalar dónde reside la extraordinaria intensidad de la expresión dramática. Este es un secreto que se escapa al análisis (Final del Disco No. 5).

Don José, como un autómata, se inclina y recoge la flor que yace a sus pies. Se la lleva a la nariz y aspira profundamente su misterioso perfume. Y como impulsado por una fuerza extraña, guarda la flor dentro de su chaquetín, en el lado del corazón, mientras sus labios musitan recelosos: "Si las hechiceras existen, ella es una, ciertamente."

En estos momentos regresa *Micaela,* y corre hacia *Don José* con exclamaciones de sincera alegría. Trae de parte de la madre de *Don José,* como fiel mensajera, una carta y un poco de dinero para ayudar a su pobre salario de soldado . . . y además otra cosa, que vale más que el oro, y que para un hijo tiene un precio aún mayor . . . un beso de los labios de la madre (Disco No. 6). Este beso también *Micaela* lo da a *Don José,* un verdadero beso materno que la pobre muchacha imprime tímida y cohibida en la frente del hijo. *Micaela* no puede permanecer mucho, y su llegada ha hecho cambiar de pensamiento a *Don José,* exclamando para sí: "Si yo de aquel demonio llegase a ser la presa." (Disco No. 7.) Asombrada de aquella terrible expresión, le pregunta cuál puede ser el peligro. Él le contesta que no es nada, y cambiando de conversación le pide que le hable de ella, del pueblito a donde pronto ha de volver y de su lejana madre, a quien con la misma mensajera un beso le envía.

Micaela se va, y en el momento que *Don José* va a deshacerse de la flor que le dió *Carmen,* se oye un gran rumor en la fábrica, un gran tumulto. Las cigarreras salen corriendo en desorden de la fábrica, y en un instante la plaza se ve llena de soldados y de gente curiosa. ¿Qué es lo que ha pasado? Por las agitadas exclamaciones de las despavoridas cigarreras se sabe que *Carmen* se ha mofado de una compañera (Disco No. 8); las dos mujeres llegaron a los golpes, y *Carmen,* con su navaja, ha trazado una cruz de San Andrés sobre uno de los carrillos de su rival. Las cigarreras están divididas en dos grupos, unas echan la culpa a *Carmen* y las otras la defienden, y en todo este barullo *Zúñiga* tiene dificultad en hacer callar a las mujeres que cada una da o trata de dar los detalles de la riña. *Don José* va a buscar a la culpable que trae pocos minutos después (Final del Disco No. 8). Pero a todas las preguntas que se le hacen, ella responde con el insolente canturreo de "Tra la la la," que la hace todavía más seductora (Disco No. 9).

Zúñiga se impacienta con la actitud de *Carmen* y ordena a *Don José* que le ate las manos por la espalda, y entra después al cuartel para escribir la orden de encarcelamiento de *Carmen.*

Don José se queda solo a custodiar a *Carmen.* El militar trata de evadir a *Carmen* y a sus miradas de fuego; el deber le impone llevarla prisionera. "¡Mas yo sé bien que a pesar de los mandatos, tú harás lo que yo diga . . . porque tú me amas!" dice *Carmen* con firmeza a *Don José,* que siente estremecer su cuerpo y su conciencia. *Carmen* comprende la debilidad y los sentimientos de *Don José,* y agrega con inten-

ción: "La flor que yo te dí era una flor hechicera . . . tú podrás ahora tirarla, el hechizo se cumplió." Aunque *Don José* replica que él se defenderá, *Carmen* continúa su diabólica tarea de tentar a su guardián, y ya que le pide callar, entonces cantará, y canta una *seguidilla* (Disco No. 10), más turbulenta que sus palabras . . . canta que es libre, que ella ama a un guapo sargento y que el lugar de cita será la taberna de Lillas Pastia.

Seguidilla Margarita d'Álvarez Disco 1145
Jeanne Gordon Disco 1102

"Calla, he dicho no hablarme" la interrumpe *Don José,* pero *Carmen* continúa descocadamente: "Mi soldado no es ningún capitán, ni teniente o brigadier, mas eso basta para una gitana y con eso me siento contenta!"

El atormentado sargento sabe muy bien que al hacerle el amor de tal manera lo hace por algún objeto o conveniencia de ella; pero él no puede resistir al encanto hechicero de aquella mujer y de aquella canción. "Cerca del baluarte de Sevilla . . . bailaremos la seguidilla . . ." le repite insinuosamente la irresistible *Carmen,* mostrándole las manos que segundos antes él atara fuertemente. *Don José* desata las manos a *Carmen* rápidamente, pero deja el cordel para aparentar estar todavía atada.

Un minuto después regresa *Zúñiga* del cuartel con la orden de arresto de *Carmen* (primera mitad de Disco No. 11); le siguen los soldados, y la gente, atraída por la curiosidad, llena la plaza. El capitán ordena a *Don José* conducir a *Carmen* a la prisión, escoltada entre dos dragones; *Don José* va a su lado. *Carmen* atraviesa la escena de izquierda a derecha, caminando lentamente en dirección del puente; al llegar al pie de dicho puente, da un empujón a *Don José,* y éste cae a tierra. Hay una gran confusión, y en el desorden *Carmen* huye. Por un instante se detiene en el centro del puente, arroja la cuerda al parapeto y desaparece. Mientras tanto, en la plaza, las cigarreras con grandes estallidos de risa, rodean a los soldados.

ACTO II

La Taberna de Lillas Pastia

El segundo acto viene precedido de una breve introducción orquestal; la canción de los dragones de Alcalá sirve de tema a este exquisito entreacto. Su carácter es variado y posee un arte extraordinariamente delicado en la ingeniosidad de la organización y de su contrapunto. El breve pasaje para fagot y clarinete es un fragmento elocuente de gracia y de espíritu. (Segunda mitad del Disco No. 11.) (También grabado en la segunda mitad del disco siguiente.)

Intermezzo y Los Dragones de Alcalá
Stokowski y la Orquesta Sinfónica de Filadelfia Disco 6873

Se levanta el telón. La escena representa la taberna de Lillas Pastia. Un grupo de contrabandistas de las montañas, acompañados de algunos oficiales y soldados, acaban de tener una opípara comida; la mesa está en desorden. En un rincón unos gitanos tocan la guitarra y dos gitanas bailan. *Carmen* y sus amigas *Frasquita* y *Mercedes* están sentadas con los oficiales, entre ellos, *Zúñiga* (Disco No. 12). *Carmen* ha estado observando a las bailarinas; de repente se levanta y empieza a cantar una canción gitana:

Tintinean las cuerdas de la cítara
con un sonido metálico,
y al son de esta extraña música
las gitanas se levantan.
Los tamboriles vascos
que no cesan de batir,
y las guitarras furiosas
siguen su canto obstinado,
siempre la misma canción.
Tra la la la la la!

LA TABERNA DE LILLAS PASTIA

Los anillos de cobre y de plata
brillan sobre la tez morena;
y de rojo y amarillo matizados
los vestidos flotar los hace el viento;
la danza y el canto se entrelazan,
primero indecisos y cohibidos,
más vivos después y más veloces
se aceleran siempre más y más!
Tra la la la la la!

Chanson Bohème—Les tringles de sistres
(*Canción Gitana*) **María Jeritza Disco 8091**

También ejecutada en una versión para orquesta:

Danza Gitana Stokowski y la Orquesta Sinfónica de Filadelfia Disco 6873

El ritmo frenético de esta melodía semeja un torbellino vertiginoso, y la maestría de la orquestación recibe mayor vida todavía con el chasquido de los tamboriles. *Carmen* hace sonar sus castañuelas y se une al baile, que adquiere ahora un movimiento rapidísimo y violento; hacia el final, no pudiendo sostenerse más, cae rendida en una de las bancas (Disco No. 12).

Ya es casi hora de cerrar la taberna, preparándose todos a partir; uno de los oficiales murmura al oído de *Carmen* que el sargento *Don José,* que ha estado en la prisión desde que dejó escaparla, acaba de ser puesto en libertad.

De pronto la escena la interrumpe un grito ensordecedor que llega de fuera: "Viva, viva el *Escamillo.*" (Disco No. 13.) El famoso torero de Granada entra, y uniéndose a los soldados en un brindis fanfarrón hace una viva descripción del arte de Cúchares.

Canción del Toreador
Lawrence Tibbett y el Coro del Metropolitano Disco 8124
Pasquale Amato Disco *6040
Titta Ruffo y Coro de La Scala Disco *6406

La manera de ser de *Escamillo,* sus ademanes fanfarrones y su brillante traje de luces impresionan a *Carmen.* Y también ella ha sabido impresionar al matador, pero su corazón está todavía puesto en *Don José.*

El torero se va, seguido por su séquito de admiradores que lo aclaman con gran entusiasmo. *Zúñiga* trata de inducir a *Carmen* que vaya con él, pero ella rehusa, prometiendo entonces volver. Se hace tarde y una vez más el tabernero se dispone a cerrar su establecimiento. *Carmen* se queda con dos de sus amigas y compañeras de contrabando, *Frasquita* y *Mercedes.* Dos de los contrabandistas se acercan al grupo. *El Dancairo,* uno de ellos, dice que él tiene en mente un negocio; el otro contrabandista, *El Remendado,* agrega que para tal negocio necesita de ellas, pues, según él, "cuando es menester engañar, y trampear y robar, siempre es cosa buena llevar consigo a las mujeres" (Disco No. 14).

Los contrabandistas están ansiosos por partir inmediatamente, pero *Carmen* desea esperar; confiesa estar enamorada y con la cabeza perdida por *Don José,* a quien ella espera de un momento a otro. En ese preciso instante el aludido se anuncia a lo lejos con su alegre cantinela: "¡ Alto allá! ¡ Quién va allá! ¡ Dragón de Alcalá!" la que sirve de tema al interludio que precede a este acto (Disco No. 15). Los compañeros de *Carmen* la dejan sola.

Don José llega de la prisión y en su honor *Carmen* va a bailar. En cuanto llega el militar, *Carmen* empieza a cantarle, acompañándose ella misma con las castañuelas el ritmo de su danza. La gitana pone en juego todos sus hechizos seductores para cautivarlo. *Don José* la devora con la mirada, y después de un momento trata de aproximarse, pero en aquel instante se oye a lo lejos el toque de retirada, que en mala hora llama a todos los soldados al cuartel. *Don José,* desesperado, trata de hacer desistir a *Carmen* de su necia actitud, diciéndole que ya los clarines tocan a retirada. *Carmen* no entiende o no quiere entender el significado de aquella llamada, pues responde al sargento en esta forma: "¡ Bravo! ¡ Bravo! ¡ Me alegro de ello; es bien fastidioso bailar sin orquesta, y viva la música que llega del cielo!" y reanuda con igual entusiasmo su baile pícaro y desenfrenado. "¡ Tú no me has comprendido, *Carmen,* es la retirada que al cuartel me llama!" repone *Don José* casi con acento doloroso.

Esta noticia hace enfurecer a *Carmen,* que explota en cólera como un petardo, exclamando: "¡ Al cuartel te llaman! ¡ Y yo me rompía el seso hasta más no poder, por complacer al señor! ¡ Yo cantaba y bailaba, yo creía que un poquito me amaba!" Y con acento burlón y rabioso continúa: "¡ Ta ra ta, es el clarín que suena, ta ra ta que se tiene que ir! ¡ Vete, entonces, canario! ¡ Toma tu chacó, tu sable, tu cartuchera, y vete, mozuelo, vete y márchate al cuartel!" Y siguiendo la acción a la palabra, le entrega a *Don José* el sable, el cinturón y la gorra, propinándole de paso sendos empujones.

Profundamente herido y humillado *Don José* la toma por el brazo, dispuesto a hacerse oír, "Tú me escucharás, *Carmen!*" De su uniforme saca él la flor que *Carmen* le dió en la plaza de Sevilla. Contra una melodía de amplios conceptos, de sinuosidades abundantes y de desbordante ternura, *Don José* e dice así (Disco No. 16):

La flor que tú me diste,
en mi prisión conservé;
marchita ya está la flor
mas guarda aún su dulce olor.
Y durante horas enteras,
cerradas mis pupilas,
este aroma me embriagaba
y en la noche te miraba.
Yo quise maldecirte,
yo quise detestarte,
y en mi delirio decía:

Por qué quiso el destino
así ponerte en mi camino!
Entonces me acusaba de blasfemo,
y sentía dentro de mí
tan sólo un vivo deseo
y una sublime esperanza,
la de verte una vez más . . . !
Tú puedes al menos
posar tu mirada,
tomarte mi ser,
Oh! Carmen bendita,
y hacerme tu esclavo!
Carmen, yo te amo!

Aria de la Flor

Edward Johnson	Disco	9293
Giovanni Zenatello	Disco	6961
Bernardo de Muro	Disco	6891
Enrico Caruso	Disco	*6004
Enrico Caruso	Disco	*6007
Miguel Fleta	Disco	*6391

Carmen queda conmovida por un momento, pero a pesar de todo, está más determinada que nunca a cautivarlo hasta el grado de que huya con ella a las montañas (Disco No. 17) . . . al cielo abierto . . . a la vida errante, teniendo por país el universo y por ley la voluntad. *Don José* está a punto de ceder, pero el pensamiento de abandonar su bandera . . . desertar . . . el deshonor . . . la infamia, le hace exclamar con resolución "¡Eso nunca será!" Se dirige hacia la puerta y contra el más acerbo dolor de su alma le dice "Adiós para siempre."

Se prepara ya a abrir la puerta, cuando alguien llama, y un instante después *Zúñiga* entra a la fuerza, haciendo saltar la puerta (Disco No. 18). Al entrar se fija inmediatamente en *Don José,* y dice fríamente a *Carmen:* "La selección no es honrosa, eso es más bien degradarse, amando a un soldado y dejando al oficial." Ordena a *Don José* que vuelva al cuartel. El soldado naturalmente rehusa; el oficial lo amenaza y *Don José,* ardiendo en rabia, desenvaina el sable. *Carmen* se pone entre los rivales y para evitar un duelo pide ayuda a sus compañeros, que sujetan al oficial y al soldado. Algunos de los gitanos se llevan a *Zúñiga,* custodiándolo muy celosamente. Para *Don José* la vida de hombre honrado y de soldado de pundonor ha terminado. Culpable de insubordinación y de amenazar la vida de un superior, lo único que le queda es unirse a los gitanos, hacerse un desertor, un delincuente perseguido por la justicia . . . pero el amante de *Carmen.*

Copy't Mishkin
JOHNSON (*Don José*)

ACTO III

Un Lugar Apartado en la Montaña

UN entreacto de gran belleza precede al acto tercero (Disco No. 19). Este entreacto, primitivamente destinado a la partitura de "La Arlesiana," es aquí un poco ajeno al asunto. Estrictamente hablando, puede considerarse su carácter idílico, que invoca las impresiones de la campiña y de la pureza campestre, como haciendo alusión a la vida inocente de *Micaela* cerca de la madre de *Don José,* en oposición a la perversidad y maldad de *Carmen.* Este entreacto está grabado en la primera mitad del siguiente disco:

Intermezzo y Los Dragones de Alcalá
Stokowski y la Orquesta Sinfónica de Filadelfia
Disco 6873

Es de noche. Los contrabandistas empiezan a reunirse en su lugar de cita, un lugar escarpado en una montaña.

Primero aparece uno a lo lejos y en un momento se congregan en gran grupo, algunos llevando grandes bultos sobre la espalda. Su llegada gradual y el movimiento sigiloso de sus acciones está vivamente reflejado en la música (Disco No. 20).

Marcha de los Contrabandistas
Stokowski y la Orquesta Sinfónica de Filadelfia Disco 6874

Carmen y *Don José* están entre ellos. *Don José* no se siente feliz en èste ambiente . . . sueña con su madre, en el lejano pueblito y en *Micaela.* El amor de *Carmen* empieza a declinar; se ha vuelto ahora iracunda, amenazante y fría. *Frasquita* y *Mercedes* sacan un paquete de cartas y comienzan a decirse la buenaventura (Disco No. 21). Mientras para la una las cartas prometen un joven arrogante que siempre la amará, para la otra prometen un hombre muy rico pero muy viejo; aquel la montará en su corcel y por los montes la llevará; el segundo de un castillo casi real hará a la otra soberana. *Carmen* las vigila desdeñosamente; de repente toma ella también un paquete de cartas y empieza a barajarlas (Disco No. 22). "¡Espadas! ¡La muerte!" exclama para sí con acento tétrico y doliente a la vez. Parece imposible evitar la palabra severa, parece innecesario barajar las cartas, pues éstas siempre repiten despiadadas la misma palabra terrible: la Muerte. En la orquesta oímos el tema fatal de *Carmen.* "¡Primero yo . . . después él!" agrega ella fijando la mirada en *Don José.* Pero no sintiéndose satisfecha con aquel fatal vaticinio, vuelve a barajar nerviosa las cartas, mientras canta de esta manera:

Es en vano evitar las palabras severas,
es en vano barajar las cartas,
de nada sirve; las cartas son sinceras
y nunca jamás han mentido!
En el libro allá en la altura
ya la página está escrita;
mezclemos y cortemos sin temor
y las cartas en mis manos
se tornarán muy alegres
y anunciarán la ventura!
Mas si nos dicen morir,
si la palabra terrible
está escrita por la suerte,
aun barajando mil veces
repetirán despiadadas
siempre igual, siempre: ¡Muerte!

Aria de las Cartas—En vain pour eviter
Jeanne Gordon Disco 1102
Mary Garden *(En Preparación)*

Su consternación no dura mucho, pues cuando el cabecilla de la incursión dice a los

Byron

ESCENA DE LAS CARTAS—ACTO III

contrabandistas que ha llegado el momento oportuno para pasar la montaña con su rico contrabando, ella se prepara activamente a la partida. Después de quedar *Don José* estacionado tras de una roca para evitar un ataque inesperado, los contrabandistas empiezan lentos su marcha, cantando alegremente sobre el paso de su contrabando (Disco No. 23).

Sin que *Don José* lo note, por entre los peñascos se aproxima un guía en dirección del campamento de los contrabandistas, y se aleja rápidamente después. Ha venido a mostrar a *Micaela* la guarida de toda esta gente mala (Disco No. 24). Viene en busca de *Don José,* portadora otra vez de un mensaje de su madre. Al verse sola en el escondido refugio de los contrabandistas, la pobre campesina implora la protección del señor. Y al pensar en *Carmen* se expresa así (Disco No. 25):

Copy't Dupont
FARRAR (*Carmen*)—
ACTO IV

Yo veré de cerca a esa mujer
cuyos hechizos malditos
han convertido en infame
a aquel que yo amaba tanto!
Sola, en este salvaje lugar,
siento yo terrible miedo,
mas tú me has de dar valor,
tú me protegerás, ¡Oh, Señor!

La detonación de un tiro la hace esconderse entre las peñas. *Don José* ha hecho fuego a un extraño que se aproxima a aquel lugar. Está a punto de hacer un segundo disparo, pero el ademán amigable de aquel extraño, lo hace desistir de su intento e ir en su encuentro (Disco No. 26). En unos cuantos minutos comprenden los dos hombres que son rivales, que ambos se disputan el amor inconstante de *Carmen;* el antiguo soldado y el torero, pues es *Escamillo* el recién llegado, sacan a relucir sus navajas dispuestos a reñir, poniéndose en el brazo la frazada para esquivar los golpes. Pero atraídos por el tiro han vuelto a subir la montaña los contrabandistas, y *Carmen,* como un rayo, corre a ponerse entre los dos rivales, deteniendo el brazo de *Don José* (Disco No. 27). *Escamillo* da galantemente las gracias a *Carmen* por haberle salvado la vida, y con su acostumbrada pedantería y adulación, invita a todos a los toros en Sevilla, no sin recalcar bien, al fijar sus ojos en *Carmen,* "¡Quien me quiera podrá venir!"; con la calma que le es característica, *Escamillo* dice adiós a todos. *Don José* trata de seguirlo, furioso ante la insolencia del torero, pero se lo evitan los gitanos. En ese momento *El Remendado* descubre que alguien trata de esconderse y sale por un instante, regresando a poco con *Micaela.* Ésta ruega a *Don José* que regrese al pueblo, donde su madre agonizante lo espera y no quiere morir sin antes haberlo perdonado. *Carmen* la interrumpe (Disco No. 28), y aconseja a *Don José* que debe ir, pues la vida de ellos no es para él. El aludido se muestra indignado ante aquella recomendación:

Tú me dices que me vaya
para que tú puedas correr
tras de ese tu nuevo amante.
¡No! ¡Resueltamente no!
Y aunque me cueste la vida
No, Carmen, yo no he de partir!

Los gitanos le aconsejan también que se vaya, pero él está firme en su resolución, la cadena que los ata los ligará hasta la muerte. Por fin las súplicas dolientes de *Micaela* mitigan por un instante los furores de *Don José;* él se decide a marchar, pero volverá a ver a *Carmen,* y con tono siniestro declara: "Queda contenta . . . voy a partir . . . pero nos volveremos a ver!" A lo lejos se oye la voz de *Escamillo,* entonando ufano el canto del torero. *Carmen* se queda como en éxtasis. Ella irá a ver a *Escamillo,* aunque *Don José,* amenazante, se interponga en el camino. El final de este acto es de una terrible intensidad dramática.

Copy't Mishkin
AMATO
(*El Torero Escamillo*)

ACTO IV

Afueras de la Plaza de Toros de Sevilla

UN tercer intermezzo (Disco No. 29) indica el cambio de escenario de la ópera. Si Bizet quiso escribir música española en *Carmen,* en este intermezzo en la forma de castiza "Aragonesa" logró más afortunadamente su deseo. Como evocación de la atmósfera española, esta página es de una veracidad creativa bien manifiesta. Y Bizet jamás puso el pie en España. "Si hubiese estado en España, eso hubiese sido un obstáculo para mí," declaró en cierta ocasión Bizet con acento irónico.

Aragonesa
Stokowski y la Orquesta Sinfónica de Filadelfia Disco 1356

Una inmensa multitud espera ansiosa y entusiasmada en las afueras de la plaza de toros el desfile de las cuadrillas que han de tomar parte en la fiesta brava de aquella tarde. Un compacto grupo de vendedores de refrescos, naranjas, castañuelas, etc., da a la escena un aspecto de romería (Disco No. 30). La confusión de aquella muchedumbre la interrumpen los gritos de la gente que llega con la banda y las cuadrillas, oyéndose en la orquesta el tema vivaz del Preludio de la ópera. Los toreros se aproximan, y la gente aplaude entusiasmada el paso de las cuadrillas al entrar en la plaza. "Los chulos . . . los banderilleros . . . otra cuadrilla que llega . . . los picadores . . . el espada"—aclama con delirio la muchedumbre (Disco No. 31)—"*¡Escamillo! ¡Escamillo!*" gritan como vitoreando a un ídolo.

Ensordecedoras son las aclamaciones que *Escamillo* recibe al presentarse acompañado por *Carmen* que no viste ahora de gitana; ahora luce airosa una regia mantilla que sabe llevar con donaire y soltura. *Escamillo,* con más razón que nunca para hacer alarde de su galantería, dice a *Carmen* que si ella lo ama, bien pronto tendrá razón de sentirse muy orgullosa de él (Disco No. 32).

Copy't Dupont
EMMA CALVÉ (*Carmen*)

Carmen se encuentra por completo entregada a *Escamillo,* y así lo confiesa en sus palabras: "Yo te amo, *Escamillo,* y que muera si jamás amé a alguno como a ti!"

El Alcalde aparece al fondo, acompañado de los alguaciles, y entra en la plaza, seguido de las cuadrillas y de la gente. Durante este pasaje, *Mercedes* y *Frasquita* se acercan a *Carmen.* La aconsejan que no se quede aquí, pues *Don José* entre la gente la espía y hay que tener cuidado. *Carmen* dice que no es una mujer que ha de temblar ante él; va a quedarse . . . a verlo . . . a hablarle . . . a hacer frente al destino!

Una vez que toda la gente ha entrado en la plaza, la brillante música del desfile se acalla a lo lejos, y *Carmen* queda cara a cara con *Don José* (Principio del Disco No. 7314). Ella lo mira sin miedo y le habla con aplomo: "He sido advertida que tú no estabas lejos, que tú debías de venir, y también me dijeron que temiera por mi vida; mas yo tengo valor y no voy a huir."

Escena Final—Partes I y II
María Gay y Giovanni Zenatello
Disco 7314

Don José tiene un aspecto montaraz y descolorido, y de sus ojos salen destellos peligrosos. Al principio no la amenaza, le suplica casi con humildad:

¡Yo no te amenazo . . .
yo te imploro, te suplico!
¡Nuestro pasado, Carmen,
nuestro pasado yo lo olvido!
¡Sí, nosotros dos,
comenzaremos otra vida . . .
Lejos de aquí . . . bajo otro cielo!

Para *Carmen* aquello es imposible, y con la mayor serenidad agrega: "*Carmen* nunca jamás miente; su alma es inflexible; entre ella y tú todo acabó." *Don José* todavía abriga esperanzas, y continúa rogándole (Disco No. 33): "¡Oh! *Carmen* mía, deja que te salve y me salve yo contigo; *Carmen,* yo te amo todavía, ¡yo te adoro!" "¿Y de qué sirve todo eso? ¡Cuántas palabras superfluas!" es su indiferente contestación. "Bien," le suplica él, "Para complacerte seguiré siendo bandido, todo lo que tú me digas, pero nunca me abandones, *Carmen* mía; recuerda nuestro pasado, entonces cuánto nos amábamos!" Su fría contestación es terrible: "Jamás *Carmen* cederá! ¡Libre nació y libre ha de morir!

De la plaza llegan los acentos de una alegre música (Disco No. 34), mientras la multitud prorrumpe entusiasmada un grito de "Victoria." Al oirse este grito *Carmen* lanza un "¡Ah!" de orgullo y alegría. *Don José* no ha apartado de *Carmen* un momento los ojos. Ella hace ademán de dirigirse hacia la plaza, pero *Don José,* loco de celos y de desesperación, le interrumpe el paso.

Con tono siniestro murmura, "Ese hombre que allí aclaman, ese es tu nuevo amante!"

Ella lo desprecia, "Déjame . . . déjame."

"Juro a Dios que tú no pasarás, *Carmen.* ¡Es a mí a quien seguirás!"

"Déjame, *Don José.*"

"Tú vas a encontrarlo, dime, ¿tú lo amas?"

"Yo lo amo y ante la muerte misma repetiré que lo amo!"

Una vez más hay una explosión de trompetas y gritos de "¡Viva! ¡Viva!"

Nuevamente trata *Carmen* de dirigirse a la plaza. *Don José* la detiene violentamente. Su voz áspera y enardecida de nuevo vuelve a tomar ardor y a tornarse amenazante: "Entonces, la salvación de mi alma la perdí para que tú te vayas, infame, entre sus brazos a reirte de mí!" El tema del "amor fatal" de *Carmen* estalla turbulentamente en la orquesta. De la plaza surge otro grito de "Victoria"; es la muchedumbre que alaba entu-

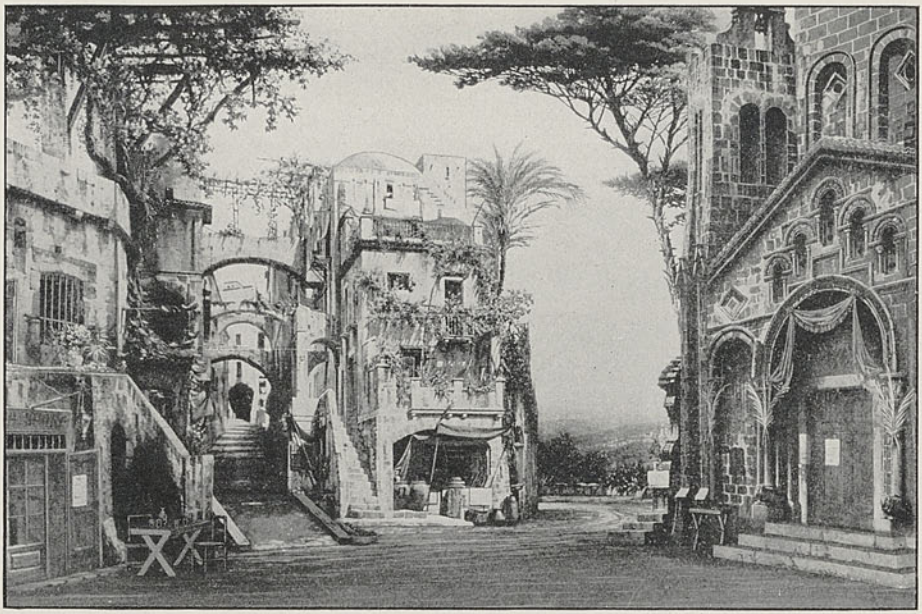
siasmada las faenas de *Escamillo* con su cornúpeto. Con un ademán de desafío, *Carmen* arroja a los pies de *Don José* un anillo que en otros tiempos le regalara, y con un último supremo impulso corre hacia la puerta de la plaza. *Don José* se abalanza sobre *Carmen;* ella huye pero él la alcanza en la puerta de la Plaza de Toros . . . brilla un puñal . . . se oye el golpe seco de una puñalada . . . *Carmen* cae.

La gente vuelve ufana y contenta de la plaza, cantando alegremente sus alabanzas para el gran torero *Escamillo.* Éste viene a la cabeza de sus admiradores, airoso del triunfo que acaba de obtener. De repente sus pasos se detienen . . . junto a la puerta está tendido el cuerpo inerte de *Carmen* . . . muerta. *Don José* de pie se declara ser él el asesino . . . e inclinándose sobre el cuerpo de su adorada aunque inconstante *Carmen,* grita con voz desgarradora: "*¡Carmen!* ¡Mi adorada *Carmen!*"

Fantasía—Partes I y II
Marek Weber y su Orquesta Disco 68907
Selecciones—Partes I a IV
Banda Creatore Discos 35841 y 35842

Fot. Byron

LA MUERTE DE CARMEN



ESCENARIO DEL METROPOLITANO DE NUEVA YORK

CAVALLERIA RUSTICANA

Ópera en un acto; música de Pietro Mascagni; libreto de G. Targioni-Tozzetti y G. Menasci, escrito sobre la obra del mismo nombre, de Verga. Fué estrenada en Roma, en el Teatro Costanzi, el 17 de mayo de 1890; en Berlín, el 21 de octubre de 1891; en París, el 19 de enero de 1892; en Londres, en el Teatro Shaftsbury, el 19 de octubre de 1891. Se representó por primera vez en los Estados Unidos, en Filadelfia, el 9 de septiembre de 1891.

"Cavalleria Rusticana" en casi una noche trajo a su compositor fama y fortuna; antes de la presentación de su ópera, Mascagni era un profesor de música casi ignorado en un pueblo italiano. Nació en Livorno, el 7 de diciembre de 1863. En circunstancias humildes empezó sus estudios en su ciudad natal, bajo la dirección de Pratesi y Soffredini. Protegido después por el Conde Florestano de Larderel, este acaudalado amante de la música, lo envió al famoso Conservatorio de Milán. En ese plantel no logró adelantar mucho, a pesar del estímulo de sus profesores, entre los que se encontraba Ponchielli; no pudo tolerar los estudios rutinarios de contrapunto y de fuga, y no tardó mucho tiempo en abandonar el colegio. Por algún tiempo fué director de orquesta de una compañía ambulante de opereta. Finalmente se casó y se estableció en Cerignola. En 1889, el editor de música Sonzogno ofreció un premio a la mejor ópera en un acto que le fuera sometida. Mascagni obtuvo el libreto de "Cavalleria Rusticana," y en un espacio de tiempo increíblemente corto escribió la música. Sometió la ópera y ganó el primer premio. La ópera fué estrenada en el Teatro Costanzi de Roma, el 17 de mayo de 1890. Ya a la mitad de la función, el público, aunque no muy numeroso, deliraba entusiasmado. La fama del compositor fué instantánea. Fué condecorado y su ciudad natal, Livorno, lo recibió con músicas y luces de bengala; el Rey de Italia le confirió la orden de la Corona de Italia, un honor que Verdi no recibió sino hasta mediados de su vida. "Cavalleria," en menos de dos años, recorrió triunfalmente todos los teatros del mundo. La ópera creó un precedente en óperas de un acto. Muchas de éstas, con argumentos que eran más

melodramáticos, han sido olvidadas; "Cavalleria" nunca morirá. Mascagni ha tratado varias veces de repetir éste su primer triunfo de "Cavalleria," pero nunca lo ha logrado, y los críticos que lo declararon el sucesor al trono de Verdi, hasta ahora se han visto desilusionados. Por otra parte, hay también críticos que creen que la misma "Cavalleria" denota huellas de debilidad que se desarrollaron en grandes faltas, ostentaciones, efectos melodramáticos de trivialidades, amor de mero ruido, un desconocimiento tenuemente cubierto de invención melódica y rítmica. Con todo, "Cavalleria" continúa siendo una de las óperas más populares en los escenarios del mundo entero. Sobrevive porque es sencilla y llena de fuertes situaciones dramáticas, y porque esta sencilla historia de la vida siciliana está en completa armonía con la música que es ardiente y llena de apasionada intensidad.

La Ópera Completa en Discos Victor
(En Preparación)

La interpretación de la ópera es óptima por el notable equilibrio de las masas orquestales y corales y por la virtud de los distinguidos artistas que tienen a su cargo los papeles principales, distribuídos en la forma siguiente:

PERSONAJES

SANTUZZA, *una aldeana* Delia Sanzio, *Soprano*
LOLA, *esposa de Alfio* Mimma Pantaleoni, *Mezzo-Soprano*
TURIDDU, *soldado* Giovanni Breviario, *Tenor*
ALFIO, *mayoral* Piero Biasini, *Barítono*
LUCÍA, *madre de Turiddu* Olga de Franco, *Contralto*
Coro y Profesores de la Orquesta del Teatro de La Scala, bajo la dirección del Maestro Cav. Carlo Sabajno. Maestro de Coros: Vittore Veneziani
La escena se desarrolla en una aldea de Sicilia.

LA ópera empieza con un Preludio orquestal que inmediatamente nos hace conocer las tempestuosas pasiones que pronto vamos a presenciar (Discos Nos. 1 y 2). La marcha de este preludio la interrumpe la voz de *Turiddu,* que desde bastidores canta una canción siciliana de amor. Esta "Siciliana," una serenata con un acompañamiento a guisa de guitarra, entreteje una melodía expresiva del ansia amorosa de *Turiddu* con las obscuras armonías que parecen sugerir la inevitable tragedia:

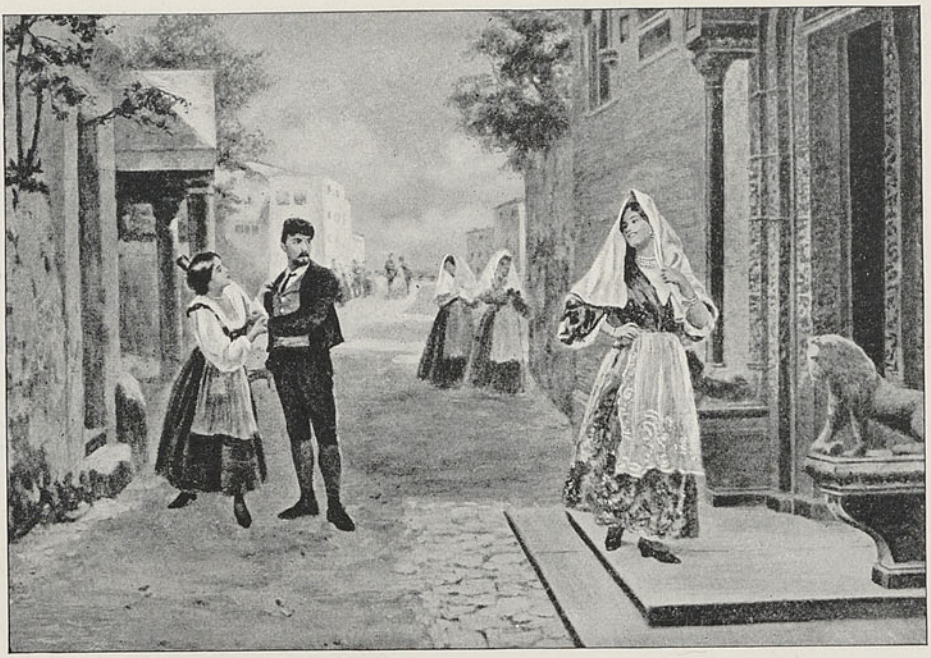
Oh, Lola, blanca como flor de cerezo,
cuando sales tú sale también el sol;
quien ha besado tu labio purpurino
gracia mayor a Dios pedir no quiere.
Sobre tu puerta hay sangre escrita
pero para mí todo eso nada importa;
si por ti muero y voy al paraíso,
no he de entrar si no veo allí tu rostro bello.

Preludio y Siciliana
Giovanni Martinelli Disco 8109
Enrico Caruso Disco *516

Al terminar el Preludio, se levanta el telón y la escena representa una plaza en una aldea de Sicilia. A la derecha una iglesia con puerta que da a la plaza. A la izquierda la hostería y la casa de *Mamá Lucía.* Es el día de la Pascua de Resurrección, una fecha de gran regocijo para el pueblo siciliano. Las campanas repican alegres y a lo lejos se oye el acento de un grupo de sicilianos que se aproximan cantando airosamente. La orquesta ejecuta una brillante melodía en legítimo estilo vernáculo—una melodía gozosa, expresiva del regocijo de aquel fausto día y del modo de ser de la gente que va inundando poco a poco la escena. En ese grupo se ven campesinos, aldeanos, mujeres que cantan la alegría de la Pascua florida; los hombres se unen a ese canto, pero alabando la gracia y el donaire de las mujeres (Discos Nos. 3 y 4).

Gli aranci olezzano
Coro de Ópera del Metropolitano Disco 9150
Coro de La Scala Disco 68822

Algunos entran en la iglesia, mientras otros se dispersan por varios caminos. Pero a pesar de toda esta alegría, hay alguien que encierra en su pecho la angustia de los celos y de la duda, pues al acallarse las voces a lo lejos, la aldeana *Santuzza* entra en busca



LOLA: ¿No vienes a la misa?
SANTUZZA: Yo no, ¡Allí deben ir los que saben que no han pecado!

de *Mamá Lucía* (Disco No. 5). "¿Qué quieres?" pregunta agitada la anciana madre de *Turiddu,* al salir de su casa al llamado de *Santuzza. "Turiddu,* ¿donde está?" pregunta ansiosamente la muchacha. *Mamá Lucía* trata de evadir sus repetidas interrogaciones, con un "¡No lo sé!" *Santuzza* implora, *"Mamá Lucía,* te suplico llorando, haz como el Señor a Magdalena, dime por piedad, ¿dónde está *Turiddu?" Lucía* contesta que ha ido a Francofonte en busca de vino. "No," interrumpe *Santuzza,* "lo han visto en el pueblo a media noche." La madre empieza a sospechar algo, pues su hijo no ha vuelto entonces a la casa. Invita a *Santuzza* a pasar adentro, pero la infeliz no puede entrar, pues en esta pequeña aldea siciliana las leyes morales son muy estrictas, y *Santuzza* está excomulgada. "¿Y dónde estará mi hijo?" interroga la madre, pero antes de que *Santuzza* pueda contestarle, se oye el chasquido de un fuete y el retintín de sonoros cascabeles. Es *Alfio,* el mayoral del pueblo, que se acerca. Viene cantando una alegre canción en alabanza de su oficio y del amor y belleza de su esposa que lo espera. Una multitud lo sigue y le hace segunda a su canción (Disco No. 6).

"¡Bendito vos, compadre *Alfio,* que siempre tan alegre estáis!" repone *Lucía* al llegar *Alfio* (Disco No. 7). *Alfio* pregunta a *Mamá Lucía* si tiene de aquel vino añejo. "No ahora" le responde, *"Turiddu* ha ido a traerlo." *Alfio* exclama sorprendido, "Si está siempre aquí. Lo he visto esta mañana cerca de mi casa!" *Mamá Lucía* está a punto de demostrar su propia sorpresa, pero *Santuzza* rápidamente le pide

que se calle. *Alfio* religiosamente entra en la iglesia, de donde llegan las dulces voces del coro entonando un bello Himno a la Reina del Cielo. La gente en la plaza se une en aquella oración fervorosa, y arrodillándose todos con reverencia y devoción, cantan con *Santuzza* el Himno de la Resurrección. La música pascual tiene una melodía brillante y alegre, pero característica, y pinta vívidamente la importancia de la religión en la vida de este gente aldeana (Disco No. 8).

Innegiamo, il Signor
Coro de la Ópera del Metropolitano
Disco 9150

Todos entran en la iglesia, quedándose tan sólo *Lucía* y *Santuzza*. La madre le pregunta que porqué le hizo señal de callar. *Santuzza* le recuerda que *Turiddu,* antes de irse de soldado, había jurado fe eterna a *Lola* (Disco No. 9); al volver la encontró casada, pero con un nuevo amor quiso apagar la llama que le abrasaba el corazón. *Santuzza* fué la elegida. Ella lo amó y él, jurándole también amor, supo seducirla. *Lola,* envidiosa de la felicidad de *Santuzza* y fastidiada ya del esposo, ardiendo en celos le arrebató el cariño de *Turiddu.* Ellos se aman ahora y *Santuzza* llora su amargura. Su canto es primero sencillo y doliente y hacia el final estalla en terrible desesperación.

SANTUZZA IMPLORA A TURIDDU
(CARUSO Y DESTINN)

Voi lo sapete María Jeritza Disco 1346

"Miserable, ¿qué vienes a decirme en este santo día?" pregunta *Lucía* como no dando oídos a la acusación de *Santuzza.* Con voz doliente y entrecortada por los sollozos, la muchacha pide a *Lucía* que vaya a rogar por ella a la iglesia (Disco No. 10).

Turiddu pasa ahora por la plaza camino de la iglesia. El apuesto siciliano se sorprende encontrar a *Santuzza* en la plaza el día de Pascua cuando debería estar en la iglesia. Ella a toda costa quiere hablarle, no obstante la renuencia de *Turiddu.* Éste afirma que ha estado en Francofonte, pero *Santuzza* lo desmiente, agregando, "Esta mañana, muy temprano te han visto cerca de la puerta de *Lola.*" "Ah, me has espiado" exclama colérico *Turiddu,* y *Santuzza* llorosa le contesta: "No. Te lo juro. Nos lo ha contado *Alfio,* el marido, hace poco." *Turiddu* la interroga si así le paga el cariño que le tiene, y si quiere que *Alfio* le dé muerte al enterarse de aquellas murmuraciones. Y con encono y furia la desdeña, añadiendo que son en vano sus suspiros y sus lágrimas. "¿Tú la amas entonces?" interroga *Santuzza; Turiddu* lo niega y la hace callar. "¡La amas . . . oh, maldecida!" repone *Santuzza* con acento que revela toda su furia y su dolor. *Turiddu* la reprende amenazante por tales palabras, pero ella, sin importarle un bledo lo que pueda ser de su vida, recalca con más rabia todavía: "¡Aquella mala mujer me arranca de ti!" (Disco No. 11), y en el paroxismo de su amarga desesperación, agrega doliente: "Pégame, insúltame, te amo y te perdono, pero es muy fuerte la angustia mía."

De pronto se oye a lo lejos la voz de *Lola,* canturreando una canción sobre la flor de gladiolo; su cantar revela al punto su carácter voluble y coqueto. Entra y mide de una mirada la escena que están teniendo *Santuzza* y *Turiddu.* Las dos rivales se cruzan palabras de sabor irónico y sarcástico, mientras *Turiddu* permanece mudo y en completa confusión. *Lola* no permanece mucho en esta acre escena y entra en el templo. *Santuzza* detiene a *Turiddu,* continuando la riña (Disco No. 12). La muchacha le implora no abandonarla. "¿Por qué me sigues, por qué me espías hasta en la propia iglesia?" es la respuesta de *Turiddu.* La terrible agonía de la pobre *Santuzza* no es menos fuerte que la ira violenta de *Turiddu.* Finalmente, cuando amenazante le dice "ten cuidado," él se deshace de las manos de *Santuzza* que trata de detenerlo, y la arroja al suelo, corriendo entonces hacia el templo. *Santuzza,* en el colmo de su ira, le grita, "Mala sea para ti la Pascua, perjuro!"

Al volver la vista nota que *Alfio* se aproxima. "Oh, el Señor os envía, *Alfio!*" exclama *Santuzza* (Disco No. 13). "¿En qué parte van de la misa?" la interroga él, disponiéndose a entrar en la iglesia. "Es tarde ahora . . . pero por vos, *Lola* ha ido con *Turiddu.*" "¿Qué has dicho?" pregunta *Alfio* muy sorprendido. *Santuzza* le explica que mientras él desafiando las inclemencias del tiempo anda en busca del pan de cada día, *Lola* le adorna el techo de mala manera. "Si vos mentís, os destrozaré el corazón," agrega *Alfio,* pero pronto queda convencido de la verdad. *Santuzza* se arrepiente de haber hablado así, pero *Alfio* trata de consolarla, desatándose en su conciencia una tempestad de odio contra *Lola* y *Turiddu* . . . "Infames son ellos y no los perdono . . . venganza habrá antes de que muera el día."

La música de esta escena ha sido por momentos tensa y tumultuosa para pintar los varios estados psicológicos de los personajes; *Santuzza* susurra su tragedia en entrecortados tonos trémulos; después los dos tienen un vehementísimo dúo.

Santuzza y *Alfio* se van, quedando la plaza completamente desierta por unos momentos. Mientras tanto, de la orquesta brota una música de calma religiosa y divino fervor, la del himno a la Reina del Cielo que el coro entonó antes. A esta música le sigue una melodía que causa obsesión, vibrante con cierto éxtasis piadoso y, sin embargo, llevando en sus pulsaciones férvidas pasiones como las que se desarrollan en un drama. Este melodioso "Intermezzo," que hizo famosa a "Cavalleria" hasta en los puntos más apartados del globo, sirve como un momento de descanso a la tensión dramática de la ópera (Disco No. 14).

Intermezzo Orquesta Victor de Concierto
Disco 20011
(*Arreglo Vocal*) Orfeón Clásico de México
Disco 79177

Al morir las últimas notas finas y delicadas del "Intermezzo," empieza a salir la gente de la iglesia (Disco No. 15); en unos cuantos minutos se forma un alegre grupo en las afueras de la hostería de *Mamá Lucía. Turiddu* invita a beber a sus amigos; una vez llenados los vasos entona un alegre brindis que todos corean (Disco No. 16).

Brindis—Viva il vino spumeggiante
Enrico Caruso Disco *521
Beniamino Gigli y Coro de la Ópera
del Metropolitano (*En Preparación*)

Alfio llega y es recibido con muestras de aprecio por todos (Disco No. 17), y *Turiddu* le ofrece un vaso de vino. *Alfio* rehusa, expresándose así: "Gracias. Vuestro vino no lo acepto, se convertirá en veneno dentro

de mi pecho." *Lola* se siente horrorizada al oír a su marido usar tales palabras; las mujeres presentes se la llevan, presagiando cosas terribles. Entre los dos hombres hay muy pocas palabras; hay un desafío al estilo siciliano: los dos hombres se abrazan y al mismo tiempo *Turiddu* le muerde la oreja derecha a *Alfio*. Éste se dirige al sitio donde va a desarrollarse el duelo de honor.

Turiddu llama a su madre, y le habla de esta manera (Disco No. 18):

Mamá, aquel vino es generoso
y hoy muchos vasos he libado . . .
voy por un momento al campo abierto.
Mas primero quiero me bendigas
como aquel día que partí de soldado . . .
y después . . . mamá . . . escúchame . . .
si yo no volviese . . . quisiera que fueses
como madre a Santuzza,
a quien había jurado conducir al altar . . .!

Mamá Lucía se extraña de aquellas palabras y le pregunta a su hijo que por qué le habla así; él continúa:

¡Oh! ¡Nada . . . ! Es el vino
que me ha sugerido . . . !
Por mí ruégale a Dios . . . !
Un beso, mamá . . . otro más . . . adiós!

Addio alla madre
Enrico Caruso Disco *6008
Giovanni Martinelli Disco 6637

Después de abrazarla y besarla cariñoso, *Turiddu* se va precipitadamente. *Santuzza* entra y se arroja al cuello de *Mamá Lucía*. La gente se agolpa en la plaza dando muestras de nerviosa inquietud . . . un murmullo de tragedia . . . el eco de voces distantes y confusas . . . entonces el grito terrible de una mujer: "Han matado a *Turiddu*."

Santuzza cae al suelo desmayada. Otras mujeres corren a auxiliar a *Mamá Lucía* para quien el golpe ha sido terrible . . . la gente toda permanece muda y estupefacta.

Y así se cierra la última página de otra tragedia más de la vida siciliana, rústica pero caballerosa y celosa de su honor.

Fantasía—Partes I y II
Banda Creatore Disco 35815
Banda de la Real Marina Italiana
Disco V-62005

LA MUERTE DE TURIDDU

LA CENA DE LAS BURLAS

(La Cena delle Beffe)

ÓPERA en cuatro actos; música de Umberto Giordano; libreto basado en la obra de Benelli del mismo nombre. Estrenada en Milán, el 20 de diciembre de 1924; en los Estados Unidos, el 2 de enero de 1926 en el Metropolitano de Nueva York, con Gigli, Alda y Ruffo.

Se trata de un drama espeluznante y de acción rápida, puesto en una música que se apega íntimamente a la obra en espíritu y en carácter, siguiendo la escuela de "Payasos" y "Cavalleria Rusticana," y al igual que estas dos óperas, sus melodías son de gran fuerza emotiva en sus momentos líricos. El drama en sí presenta un cuadro intenso de la vida prolífica y tempestuosa de los tiempos del Renacimiento italiano, como una página de Benvenuto Cellini.

PERSONAJES

GIANNETTO MALESPINI	*Tenor*
NERI CHIARAMENTESI	*Barítono*
GABRIELLO CHIARAMENTESI	*Tenor*
EL TORNAQUINCI	*Bajo*
GINEVRA	*Soprano*
LISABETTA	*Soprano*

La acción se desarrolla en Florencia en los días de Lorenzo el Magnífico.

Copy't Mishkin

LAWRENCE TIBBETT
(*Neri*)

ACTO I

Comedor en Casa de uno de los Tornaquinci

EL DUQUE LORENZO ha ordenado al *Tornaquinci* que prepare un banquete con el objeto principal de reconciliar al poeta, *Giannetto Malespini,* y a los hermanos *Gabriello* y *Neri Chiaramentesi. Giannetto* es el primero en llegar, teniendo así oportunidad de explicar al *Tornaquinci* que los hermanos *Chiaramentesi* son sus enemigos reconcentrados, añadiendo que es un verdadero tormento verse obligado a temblar ante estos hombres fieros y poderosos, los cuales lo han hecho el blanco de muchas canalladas muy crueles. Como colmo a sus terribles burlas, cuando se enteraron de sus amores con *Ginevra,* lo sujetaron, lo tatuaron y lo arrojaron después al río Arno. Y *Neri* remató la obra robándole el cariño de *Ginevra;* sin embargo, *Giannetto* declara que ha encontrado una nueva amante aún más hermosa y más atractiva: ¡la Venganza!

A che tormento
Antonio Cortis Disco 1240

Los invitados se reunen en esta "Cena de las Burlas" y *Giannetto* apuesta al ebrio y jactancioso *Neri* que no se atrevería ir a la taberna de *Ceccherino,* el lugar de cita de todos los espadachines de Florencia, los cuales riñen por la más leve provocación o por el prurito de reñir. *Neri* conviene en ir a tan peligroso lugar, y *Giannetto* secretamente envía a un criado para que informe a *Ceccherino* que *Neri* se ha vuelto loco y ha prometido hacer de la taberna un verdadero matadero. *Neri* sale tambaleándose del lugar, y astutamente *Giannetto* le roba la llave de su casa, llevándose también la capa verde que *Neri* ha olvidado.

ACTO II

Antecámara de Ginevra

Al siguiente día, al salir *Ginevra* de su alcoba, recibe de su doncella la noticia de que *Neri* se ha vuelto loco y que se encuentra atado en la taberna de *Ceccherino*. *Ginevra* no comprende esto, pues *Neri* ha estado con ella toda la noche, recordando muy bien haberlo visto entrar con su capa verde, y sin duda se encontraba en sus cinco sentidos. En este instante se queda sorprendida al ver salir de su habitación, no a *Neri,* sino a *Giannetto*. ¡El misterio queda resuelto! El poeta le declara su amor tan apasionadamente y con tanto fuego en su aria "Mi svesti," que *Ginevra,* lejos de reprocharlo

ANTONIO CORTIS
(*Giannetto*)

por su atrevimiento, olvida su rencor y en su aria "Sempre così" le responde diciéndole que siempre ha tenido cariño por él.

Mi svesti Antonio Cortis Disco 1240
Sempre così Frances Alda Disco 1359

Se oye venir al iracundo *Neri,* que después de muchos esfuerzos logró deshacerse de sus ataduras, y *Ginevra,* creyéndolo loco, le cierra la puerta. *Giannetto* llama a los soldados de los Médicis, los cuales atan al rabioso capitán y arrastrándolo lo arrojan en una de las mazmorras del castillo del *Duque Lorenzo.*

ACTO III

Una de las Mazmorras del Castillo

Giannetto y un doctor visitan a *Neri* en su prisión. El doctor, a la usanza de los tiempos, pide que le sean traídas las personas responsables de la locura de *Neri;* esto causará el alivio o la postración final del enfermo. Siguiendo los consejos del doctor, *Giannetto* trae un número de mujeres, todas ellas víctimas de *Neri.* La ira que éste demuestra con la visita de todas aquellas mujeres, le hace aparentar un verdadero estado de locura, y creyéndolo impotente, lo vituperan cruelmente. Todas se van, menos *Lisabetta,* la que aún guarda cariño para su seductor, y suponiendo que bien puede ser que *Neri* no se encuentre en realidad loco, se queda a hablarle por un momento. Cariñosa le dice que ella es *Lisabetta,* su querida amante que todavía tiene fe en él.

Mi chiamo Lisabetta
Frances Alda Disco 1359

A indicaciones de *Lisabetta,* cuando *Giannetto* regresa, *Neri* simula ciertos ademanes de locura. Ella le pide que se le permita llevarse a su amante para atenderlo con los cuidados que su salud necesita. *Giannetto* accede, pero no estando convencido de que el capitán está en verdad loco, al despedirse dice que va a pasar la noche con *Ginevra.* El cree que esto será suficiente para encolerizar a *Neri* si en verdad éste no ha perdido la razón.

ACTO IV

Igual al Segundo Acto

GINEVRA está oyendo tranquila y atentamente la serenata de uno de sus admiradores, cuando *Neri,* saltando por el balcón, entra inesperadamente, y con una amenaza de muerte, ordena a su antigua amante que se prepare, como de costumbre, a recibir a su nuevo amante. *Neri* espera afuera, protegido por las sombras. De pronto una figura envuelta en una capa roja se escabulle y entra en la alcoba de *Ginevra. Neri,* enarbolando un puñal, sigue a aquel misterioso personaje. Un momento después sale *Ginevra* de su alcoba, lanzando terribles gritos; *Neri* le sigue, regocijándose de la muerte de su rival y enemigo. Pero su triunfo tiene un final precipitoso . . . *Giannetto,* sano y salvo, se presenta, y en sus labios se dibuja una diabólica sonrisa que da a su semblante un aire de victoria! Había prestado su capa roja y cedido su lugar al lado de *Ginevra* aquella noche a *Gabriello,* el hermano de *Neri,* que también amaba en secreto a aquella mujer. Comprendiendo que ha caído en un lazo terrible y ha asesinado a su propio hermano, *Neri* pierde en verdad la razón, abandonando la casa murmurando el nombre de *Lisabetta.* El poeta, en su sangriento triunfo, se siente víctima de negros remordimientos, y penitente implora el perdón divino.

EL CID

ÓPERA en cuatro actos; música de Jules Massenet; libreto de A. d'Ennery, Louis Gallet y Eduard Blau, basado en la comedia del mismo nombre de Corneille. Estrenada en el Teatro de la Ópera de París, el 30 de noviembre de 1885, con Jean de Reszke, en el papel de *El Cid,* y Pol Plançon en el papel del *Conde Gormaz.* En los Estados Unidos se cantó por primera vez en Nueva Orleans, el 23 de febrero de 1890.

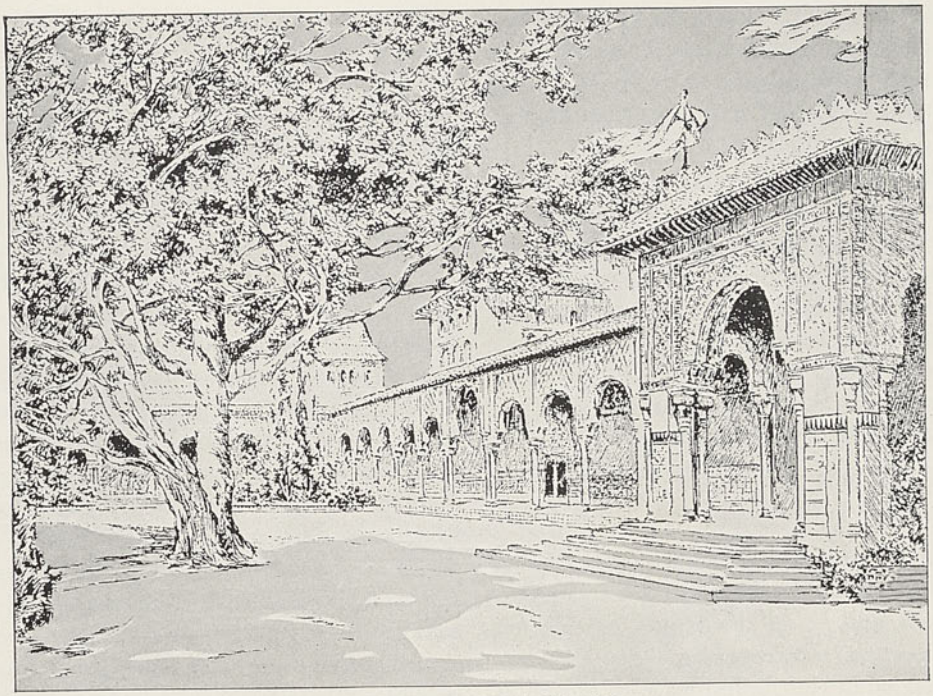
Casi todas las óperas de Massenet tienen un argumento en el cual la figura principal es siempre una mujer, pero en este caso el compositor ha tomado a un personaje histórico, el gran héroe español, El Cid (1040-1099). Apegándose al carácter del histórico personaje, ha introducido en su ópera considerable "color escénico de sabor español."

PERSONAJES

RODRIGO DÍAZ DE VIVAR, *llamado el Cid Campeador*	*Tenor*
EL REY DON FERNANDO	*Barítono*
EL CONDE GORMAZ	*Bajo*
JIMENA, *su hija*	*Soprano*

EL CID acaba de regresar de una campaña victoriosa contra los moros, y en el primer acto se le ve recibir de manos del rey *Fernando* la orden de caballería, en la casa del *Conde Gormaz,* cuya hija, *Jimena,* y el campeador están en amores. El rey y su familia real aprueban aquellas relaciones, pues encuentran en ello un deseable obstáculo al cariño de su propia hija, la cual también ama al *Cid,* pero como el campeador no es de sangre real, un enlace con la hija del monarca es una cosa imposible. El rey otorga a *Don Diego,* el padre del *Cid,* un cargo político que el *Conde Gormaz* esperaba recibir. El Conde, despechado e irritado por tal acción, insulta a *Don Diego,* y éste, demasiado anciano para batirse, pide a su hijo que vindique su honor, pero usando gran cuidado en no mencionar el nombre del hombre que lo ha afrontado.

Aunque sufre un terrible golpe al ente-



LA PLAZA FRENTE A PALACIO

rarse de que tiene que hacer frente al padre de su amada, se ve obligado a cumplir su palabra, y más bien por accidente que por intento, mata al conde. *Jimena* jura, por lo más sagrado de su vida, no descansar hasta vengar la muerte de su padre.

La escena siguiente tiene efecto en la gran plaza de Sevilla frente al palacio del rey, donde se ha congregado una gran multitud en este día de fiesta. Como parte de los festejos un grupo de bailarines invaden la plaza y bailan una serie de danzas características. La música que los acompaña es peculiarmente española en el fuego de su melodía, su alegre movimiento y frivolidad. Naturalmente esta música se ha conquistado un lugar favorito en la sala de concierto, donde su riqueza de melodía, sus fieros ritmos y su abundancia de colorido orquestal, pueden apreciarse mejor que en la ópera.

Música de los Bailables
Alfredo Hertz y la Orquesta
Sinfónica de San Francisco
Álbum M-56 (1406-1408)
También Arreglado para Automática
Álbum AM-56 (1409-1411)

En el apogeo de aquella gresca, *Jimena* aparece y pide al rey que sea castigado *El Cid*. El rey, influenciado por su propia hija, rehusa hacerlo, y llegando en esos momentos la noticia de que los moros han empezado una invasión del territorio español, le pide que demore su venganza hasta después de la campaña, ya que *El Cid* es el elegido para conducir a las valientes huestes españolas. Antes de marcharse, *El Cid* logra

tener una entrevista con *Jimena,* descubriendo que la pobre muchacha se encuentra presa de un terrible dilema, su amor por *El Cid* y su sed de venganza para el matador de su padre.

El Cid se halla en su campamento. Pero la lucha ha mitigado el ardor de su ejército, y sus soldados prefieren francachela y holgorio a la acción militar, aun cuando los mismos ejércitos moros, capitaneados por *Boabdil,* tienen sitiado el campamento. *El Cid* vuelve a su alfaneque y arrodillándose fervoroso pide a Dios que guíe sus pasos en este momento de prueba.

Ô souverain, ô juge, ô pere!
Enrico Caruso Disco *6013

Esta bellísima plegaria está puesta en una música de moldes heroicos, y Caruso hizo de ella uno de los discos más notables en todo su inmenso repertorio.

Hay un cambio de fortuna y los españoles salen victoriosos. Sin embargo, las primeras noticias que llegan de la marcha del combate, son de que los iberos han sido derrotados en la contienda y que *El Cid* quedó en el campo de batalla. *Jimena* se cree vengada, pero su amor le destroza el corazón. Llega un segundo mensajero con la noticia de que *El Cid* no ha muerto y de que las armas se han cubierto de gloria. *El Cid* regresa, y encuentra todavía en actitud implacable a *Jimena.* Terminada la campaña el rey se dispone a castigar al campeador, y con la filosofía de un Salomón, ordena a *Jimena* que ella misma pronuncie la sentencia. Como lo esperaba el rey, la atormentada *Jimena* no tiene fuerzas para hacerlo. *El Cid* desenvaina su daga y amenaza hundírsela en el pecho si *Jimena* no acepta ser su esposa. *Jimena* no puede resistir ni aquel ruego ni el mandato de su corazón, y decide casarse con el campeador, que demuestra así ser invencible en la guerra y en el amor.

LA CIUDAD INVISIBLE DE KITEJ

LEYENDA LÍRICA en cuatro actos; poema de V. J. Bielsky y música del gran maestro Rimsky-Korsakow. Se estrenó en San Petersburgo en 1907. Por voluntad expresa de Rimsky-Korsakow, esta obra no podía ser representada fuera de los teatros imperiales de Rusia, pero la revolución soviética, al abolir los usos del anterior régimen permitió que esta obra saliera de Rusia. La primera representación de esta obra fuera de Rusia, tuvo lugar en el Teatro Liceo de Barcelona, a principios del año de 1926; ese mismo año se presentó en Madrid y en Londres, bajo la dirección de Albert Coates ambas funciones; la presentación en la segunda de esta capitales fué en forma de cantata.

"KITEJ" ha sido llamado el *Parsifal Ruso,* en parte debido a que la ópera es de un carácter simbólico y semi-religioso, y en parte debido a los varios intentos de evitar que la partitura se hiciese del dominio público, o que se oyese fuera de Rusia. Su música, brillante por su orquestación, pero austera por sus ideas, tiene variedad y riqueza de colorido. Rimsky-Korsakow sigue en su ópera la escuela de Wagner del *leitmotif.* Bien acentuados trazos melódicos caracterizan muy clara y perceptiblemente la ciudad envuelta en niebla, la barbarie de los jefes tártaros, las trompetas ora veladas, ora triunfantes de la ciudad santa, el personaje abyecto de *Kuterma,* la bondad y humildad de *Fevronia,* todo ello combinado por Rimsky-Korsakow en la plena madurez de su talento. Con justicia esta ópera está considerada generalmente como la obra maestra de Rimsky-Korsakow, y la más profunda y acabada.

PERSONAJES

Fevronia	*Soprano*
Grichka Kuterma	*Tenor*
El Príncipe Wsewolod	*Tenor*
El Rey Jury	*Bajo*

ACTO I

Una Plaza de Kitej Menor

El Príncipe Wsewolod, cogobernante con su padre el rey *Jury* de la Ciudad Sagrada de la Gran Kitej, anda de caza por los bosques cuando se encuentra con *Fevronia,* una sencilla campesina que vive sola en el bosque con un hermanito leñador, entregada a la contemplación de la naturaleza, que constituye su único amor.

Aria de Fevronia (*En Ruso*)
S. A. Baturina Disco 4108

El príncipe se detiene y se queda asombrado al ver a *Fevronia* acariciar a los pajarillos y hablar con ellos. Entablan conversación, y es tal la fascinación que siente por la rústica sencillez de aquella doncella, que el príncipe le ruega consienta en ser su esposa, y en prenda le pone un anillo en el dedo; luego parte de aquellos lugares, sin confesar su identidad. Poco después llega un grupo de cazadores, enterándose entonces *Fevronia* de que el joven con quien ha estado hablando era el príncipe heredero de Kitej.

ACTO II

Un Bosque

En el segundo acto nos encontramos en la ciudad de Kitej Menor, engalanada. La multitud espera el cortejo nupcial del príncipe; esta solemne procesión la interrumpe un miserable ebrio, *Grichka Kuterma,* que dominado por el espíritu del mal, se burla de la alianza del príncipe con *Fevronia* y augura grandes infortunios que no dejan de inquietar a la multitud. A pesar de los insultos de *Kuterma, Fevronia* le habla con afabilidad e intercede por el miserable contra las terribles amenazas del pueblo, pero con todo, el borracho es expulsado y el cortejo prosigue su interrumpida marcha. Una vez más hay otra interrupción, esta vez todavía más terrible. A lo lejos se oyen extraños acentos de trompetas, y el pánico cunde entre la multitud que se dispersa confusa y alocada. Las sangrientas hordas tártaras han entrado en la ciudad a sangre y cuchillo, y *Fevronia* y *Kuterma* son hechos prisioneros. Los tártaros prometen a *Kuterma* salvarle la vida si en cambio él les enseña el camino que conduce a la gran ciudad de Kitej Mayor. *Kuterma,* midiendo la magnitud de su traición, vacila, pero aunque *Fevronia* se esfuerza en infundirle valor, la amenaza de terribles torturas y los efectos del vino menguan su ánimo y resuelve mostrar el deseado sendero. Las sanguinarios tártaros, guiados por *Kuterma,* emprenden la jornada, mientras *Fevronia* invoca a los cielos, implorándoles que hagan invisibles la ciudad y sus habitantes.

ACTO III

Cuadro I—*Una Plaza de Kitej Menor*

En el atrio de la inmensa catedral se hallan el soberano *Jury,* su hijo el príncipe, y el amigo de éste, *Fedor Pojarok,* a quien los tártaros han arrancado los ojos durante el ataque a la ciudad de Kitej Menor. El infortunado cuenta con trágicos detalles los horrores de la lucha. El pueblo todo cree que ha sido *Fevronia* y no *Kuterma* quien ha hecho traición a sus hermanos. El rey *Jury* convoca a sus súbditos y concede la venia al príncipe de salir al encuentro de los tártaros. Entonces acontece un milagro: una niebla fina y cada vez más densa empieza a cubrir la ciudad haciéndola completamente

invisible a los sitiadores, y Kitej asciende a los cielos. Ni un rastro queda de lo que era la ciudad, salvo una cruz de ardiente fuego. Poco después se libra la terrible batalla, en la que cae herido el príncipe y sus huestes son diezmadas.

CUADRO II—*Un Bosque a la Orilla del Lago de la Luz*

Los tártaros han acampado por la noche a orillas del misterioso Lago de la Luz. Los jefes tártaros acusan a *Kuterma* de traidor, pues no han podido encontrar la ciudad que buscaban. *Kuterma* alega que la ciudad está delante de ellos, pero lo cierto es que nadie logra divisarla. Llenos del natural enojo, los jefes hacen atar a *Kuterma* a un árbol, y mientras todos duermen, los dos jefes tártaros se disputan a *Fevronia;* uno de ellos mata a su compañero, pero el victorioso cae a su vez rendido por la fatiga y por la embriaguez. La abnegada *Fevronia* pone a *Kuterma* en libertad. En los momentos en que éste se prepara a huir, le detiene el pertinaz repiqueteo de las campanas de la catedral, que le hacen recordar su traición. En su desesperación trata de arrojarse al lago, pero al ver reflejada en sus aguas la ciudad de Kitej, queda aterrorizado y huye llevándose consigo a *Fevronia.* Entre los mismos tártaros produce un supersticioso terror la reflexión de la ciudad en la superficie del lago, huyendo despavoridos ante la grandeza del milagro divino.

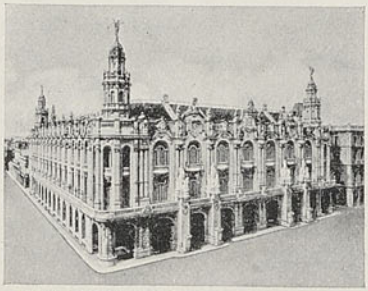
ACTO IV

CUADRO I—*La Selva de Kergenietz*

FEVRONIA Y KUTERMA, con las ropas destrozadas y los cuerpos agobiados por el cansancio llegan a un paraje en la selva de Kergenietz. En medio de aquellas soledades, aparece ante *Fevronia,* envuelto entre cánticos y resplandores, el espectro de su amado príncipe, y éste le dice que habiendo quedado abandonado como muerto en el campo de batalla, viene sólo por virtud divina del cielo. Los dos amantes juran no separarse jamás.

CUADRO II—*La Ciudad de Kitej Mayor*

En esta ocasión la ciudad de Kitej Mayor está engalanada, radiando de luz y maravillosamente transformada. Una gran multitud provista de cirios encendidos y flores, reciben con gran entusiasmo al príncipe y a *Fevronia.* Toda la comitiva se dirige al templo, cuyas puertas se abren de par en par y de cuyo interior irradia celestial claridad. Y a pesar de los grandes horrores que hay en esta popular leyenda rusa del siglo XIII, su final es como el de un cuento de las Mil y Una Noches.



TEATRO NACIONAL DE LA HABANA

LA CIUDAD MUERTA

(Die Tote Stadt)

Ópera en tres actos; música de Erich Wolfgang Korngold; libreto de Paul Schott, basado en el drama del autor belga Georges Rodenbach, "Le Mirage," que es a la vez una adaptación de su novela titulada "Bruges la Morte." Se estrenó el 4 de diciembre de 1920, simultáneamente en Hamburgo y en Colonia. Primera representación en los Estados Unidos en el Teatro Metropolitano de Nueva York, el 19 de noviembre de 1921; fué en esta ocasión cuando María Jeritza hizo su debut ante el público norteamericano.

Erich Wolfgang Korngold presenta un caso de precocidad musical, y actualmente está considerado como uno de los más notables compositores de Austria. A los 11 años de edad produjo la "Obertura para un drama," que obtuvo gran éxito de público y de crítica y que constituía ya la franca afirmación de un temperamento. A los 14 años se dió a conocer como compositor teatral, con el ballet "El Hombre de Nieve," y sucesivamente produjo las óperas "Violanta," "El Anillo de Polícrates" y finalmente "La Ciudad Muerta," que alcanzó un ruidoso éxito.

Bain MARÍA JERITZA (*Marietta*)

PERSONAJES

PAUL	*Tenor*
MARIETTA	*Soprano*
FRANK	*Barítono*
BRIGITTA	*Contralto*

Época—A Fines del Siglo XIX.

La acción de la ópera se desarrolla a fines del Siglo XIX, en la ciudad de Brujas. En esta ciudad *Paul* vive en completa seclusión, venerando la memoria de su esposa muerta, María. En su casa tiene una habitación consagrada a las reliquias de su bien perdido. A la ciudad llega una compañía de saltimbanquis, y entre ellos viene una bailarina, *Marietta,* que es de un parecido casi idéntico a la esposa perdida de *Paul.* Imaginándose que ella es la reencarnación de su esposa, *Paul* se enamora de la bailarina. Su éxtasis lo transporta a una visión en la cual él ve la desilusión que le espera. La ópera empieza en este punto, presentando, en tres cuadros, el verdadero carácter de *Marietta,* en contraste marcadísimo del de la esposa de *Paul.*

Paul invita a *Marietta* a su casa. Al llegar la bailarina, queda él completamente convencido de su identidad física con la de su esposa muerta. La hace ponerse un mantón que perteneció a su esposa. Después descuelga de la pared el laúd de su esposa y lo entrega a *Marietta.* Ésta se queda asombrada con las excentricidades de *Paul,* pero

para complacerlo, le dice que le cantará una vieja balada que se acompañará con el laúd, una balada que María le cantaba a *Paul* en los felices días de su vida, "Dicha que cierta fué" (*Gluck, das mir verlieb*). Este canto completa la ilusión de que *Marietta* es su esposa perdida, y *Paul* se entrega por completo a su inmensa alegría.

Lautenlied der Marietta (*Canción del Laúd*)
María Jeritza Disco 1273

Marietta se va, explicando que la esperan en el teatro, pero intencionalmente olvida su parasol y las rosas que *Paul* le había dado. Bajo el hechizo de aquel éxtasis, *Paul* tiene una visión en que *Marietta* por completo lo domina, haciendo mofa entonces de su fidelidad y de su idealización de su esposa muerta. Su conducta va hasta el extremo de que finalmente *Paul* la estrangula. En este punto despierta él de su sueño y *Marietta* vuelve a entrar como al principio de la visión. Pero como *Paul* no se da por entendido de los artículos olvidados, ni responde tampoco a las sonrisas de *Marietta,* ésta se va campante e indiferente. *Paul,* habiéndose enterado de que los muertos nunca vuelven, cede a los argumentos de un amigo, y decide abandonar Brujas y pasar la vida entre los vivos, ya que es infructuoso pasar la vida en comunión con los desaparecidos.

LA CONDENACIÓN DE FAUSTO

(La Damnation de Faust)

La versión de Berlioz de "Fausto," en el sentido estricto de la palabra, no es una ópera sino una cantata o "Leyenda Dramática." Música de Héctor Berlioz y libreto basado en el poema de Goethe en la versión de Nerval, adaptado en parte por Gandonnière y completado por el propio Berlioz. Adaptada a la escena por Raúl Gunsbourg, constando de cinco actos y diez cuadros, y presentada por él en Montecarlo, el 18 de febrero de 1893, con Jean de Reszke en el papel de *Fausto*. En la forma de concierto fué estrenada el 6 de diciembre de 1846 en la Ópera Cómica de París. En Nueva York fué representada la obra en su forma original, el 12 de febrero de 1880, bajo la dirección del Dr. Leopoldo Damrosch, y en la versión para ópera, en el Metropolitano de Nueva York, el 7 de diciembre de 1906.

Berlioz, apartándose del poema de Goethe, llevó la acción de su "Fausto" a Hungría, para justificar la interpolación de la marcha de Rákóczy. Aunque la ópera en sí no ha mantenido un lugar permanente en el repertorio, esta Marcha Húngara y el delicado Vals de las Sílfides, siempre han sido números favoritos de concierto; en ellos demuestra Berlioz su gran genio en escritura orquestal.

PERSONAJES

FAUSTO	*Tenor*
MARGARITA	*Soprano*
MEFISTÓFELES	*Barítono o Bajo*

La primera escena carece de preludio, presentándose a *Fausto* entregado a sus meditaciones, filosofando sobre la vanidad de todas las cosas y lamentando la pérdida de su juventud. Se siente indiferente y no lo perturban ni los cantos y danzas de los campesinos húngaros, que pueden verse muy bien por los grandes ventanales de su gran estudio; finalmente viene a sacarlo de sus meditaciones la bizarra y célebre Marcha Húngara, que acompaña al desfile de los soldados y la bendición de las banderas.

Marcha Rákóczy Stokowski-Orquesta Sinfónica de Filadelfia Disco 6823

La música de esta brillante marcha es una de las páginas más gloriosas que brotaron del numen de Berlioz. El conjunto de es-

cenas de este primer cuadro lleva por título "La Gloria."

Fausto vuelve a sus meditaciones, y en su decaimiento está a punto de acabar con su vida apurando terrible veneno, cuando se oyen los acentos del Himno de la Resurrección, "Cristo Resucitó," que llegan desde una iglesia vecina, y la serena placidez de este canto derrama luz divina sobre el espíritu acongojado del filósofo. En este momento hace irrupción *Mefistófeles,* personaje evocado por Berlioz con agudo sarcasmo; *Mefistófeles* ofrece consolar al viejo *Fausto,* invitándolo a recorrer con él el mundo. *Fausto* acepta, pero sin hacer de su parte promesa alguna.

El tercer cuadro tiene como móvil presentar dos vicios repugnantes: el licor y el juego, comentados en la partitura con un relieve brutal. El filósofo *Fausto* y *Mefistófeles,* visitan una taberna en Leipzig llena de estudiantes y soldados ebrios. En burla a la "Canción de la Rata," que muy grotescamente entona *Brander* coreado por sus compañeros, *Mefistófeles* canta su famosa "Canción de la Pulga," bizarramente sarcástica. *Fausto,* harto de aquel grosero humorismo, pide a *Mefistófeles* abandonar aquel lugar, y que le ofrezca lo que él más ansía: ¡la juventud!

La escena vuelve a cambiar, y el etéreo preludio que Berlioz escribió para este pasaje evoca el epígrafe de "El Amor Sensual" que caracteriza las primeras escenas. *Fausto,* convertido por la magia de *Mefistófeles* en un apuesto mancebo, duerme sobre un lecho de rosas en las márgenes del río Elba. *Mefistófeles* murmura a su oído una suave cantinela, mientras gnomos y sílfides danzan a través de su sueño.

Vals de las Sílfides Orquesta Victor de Concierto Disco 20563

Durante esta visión *Fausto* ve por primera vez a *Margarita,* de quien él ha de enamorarse.

El acto que sigue es la glosa del "Amor Ideal." *Mefistófeles* conduce a *Fausto* a la casa de *Margarita.* En el jardín se detienen y bajo la ventana de la alcoba de *Margarita, Mefistófeles* evoca a los espíritus malignos, y después entona su sardónica serenata de difícil ejecución y que es una de las páginas más famosas de toda la partitura.

Serenata de Mefistófeles Marcel Journet Disco 1123

En la risa burlesca que forma el abrupto final de la serenata, tenemos la esencia de la cruel ironía de la romanza. La actitud de *Mefistófeles* hacia dos almas a las cuales les está tendiendo un lazo, está admirablemente delineada en la música.

Mefistófeles aprovecha el sueño de *Margarita* para influenciar su ánimo. *Margarita* sale de su intranquilo letargo y se dirige a la iglesia, pero no llega a entrar en ella, debido a la intervención del diabólico *Mefistófeles.* La doncella vuelve a su casa y cae en los brazos de *Fausto.* Su escena de amor la interrumpe *Mefistófeles,* que viene a decirles que la gente se pregunta qué significa la presencia de un hombre en la casa de *Margarita* a aquella hora. Y precisamente en estos momentos se oye rumor de voces afuera, y *Fausto* huye por el jardín.

El último acto contiene cuatro cuadros. *Margarita* ha sido abandonada por *Fausto* y en su soledad canta su desesperación; *Fausto* ha huído a un paraje lúgubre y rocoso; donde *Mefistófeles* entera a *Fausto* de que *Margarita* está a punto de ser ajusticiada por haber asesinado a su madre. *Fausto* quiere salvarla y *Mefistófeles* promete ayudarlo en sus deseos, mediante la firma del

contrato por el cual *Fausto* se compromete a vender su alma al diablo. *Fausto* firma, y tras una invocación a los corceles infernales Vortex y Giaour, empiezan su carrera hacia el abismo; la música descriptiva de esta cabalgata detalla el ritmo persistente del galopar de los caballos que conducen al fantástico Pandemónium. Después de esto, los ángeles vuelan airosos sobre la aldea para rescatar el alma de *Margarita,* que al fin obtiene el perdón. Contrasta de modo notabilísimo la escena final en las regiones celestiales, con sus coros angélicos anteriores a la apoteosis de *Margarita* salvada.

L'Art du Theatre

EL VIAJE AL INFIERNO—ACTO V

COPO DE NIEVE

(Snegourotchka)

ÓPERA de gran espectáculo, en un prólogo y cuatro actos; música de Nicolás Rimsky-Korsakow; libreto de A. Ostrowsky, basado en una antigua leyenda popular. Estrenada en San Petersburgo, en el Teatro Imperial, el 12 de mayo de 1882; en el Metropolitano de Nueva York, el 22 de enero de 1922.

La tercera ópera de Rimsky-Korsakow, una de sus más encantadoras y poéticas, revela su comprensión y cariño de las leyendas populares y de la música folk-lórica de su patria. A veces usa canciones folk-lóricas, como en la Danza de los Pájaros, en la escena del Carnaval y en el Coro del Mijo del Acto IV, y siempre refleja fielmente el espíritu nacional en sus propias melodías. La leyenda, naturalmente, es una alegoría del triunfo del sol sobre la nieve del invierno.

Los discos vocales de esta ópera están cantados en ruso, a menos que se indique lo contrario.

PERSONAJES

SNEGOUROTCHKA, *el Copo de Nieve*	*Soprano*
MIZQUIR, *prometido de Koupava*	*Barítono*
EL PASTOR LEL	*Contralto*
EL ZAR BERENDEY	*Tenor*
KOUPAVA	*Contralto*

La escena se desarrolla en el feliz país de Berendey, una provincia imaginaria de la Rusia prehistórica, gobernada por un zar benevolente.

PRÓLOGO

NOCHE de luna en la "Montaña Roja" . . . a lo lejos, al otro lado del valle, se ve la villa risueña de Berendey, la capital del Zar, donde las ventanas de las casas están brillantemente iluminadas. La *Primavera* se acerca y confiesa a los temblorosos

ESCENARIO DEL PRÓLOGO

pajarillos que la nieve y el frío son causa de la propia debilidad de ella, pues hace dieciseis años que se enamoró del *Invierno,* y como fruto de su enlace tuvieron una hija, *Copo de Nieve.* Desde aquella fecha el *Invierno* ha dominado a la *Primavera* y cada año demora su viaje a las regiones del norte. Sin embargo, ahora se prepara a partir y viene a decir a la *Primavera* que guarde bien a *Copo de Nieve* en la selva obscura, pues sabe que un rayo de sol (el dios "Yarilo") puede llegar hasta ella y derretirla. No obstante, la *Primavera,* en su orgullo maternal, cree que *Copo de Nieve* ya tiene edad suficiente para caminar sola, y cuando la muchacha se presenta, llamada por el *Invierno,* le pregunta si desea ser libre. En una caprichosa melodía *Copo de Nieve* contesta que los hombres la han dejado encantada, y está dispuesta a salir por el mundo para saludar a sus amigos. Por momentos su actitud es seria al pedir le sea concedida la libertad, agregando que *Lel* le enseñará sus canciones.

Ir Recogiendo Fresas
D. T. Sprishevskaya Disco 4093

Previniéndola que tenga cuidado de *Lel,* el *Invierno* repone que va a confiarla al viejo y humilde pastor, *Bobil,* y después de despedirse tiernamente, se va. La *Primavera* también continúa su camino, y de la villa se acerca una muchedumbre fiestera y alegre arrastrando la efigie de paja del "Carnaval" y cantando un adiós a la temporada de carnaval que acaba de terminar.

Carnaval Coro Ruso de Ópera Disco 4122

Entre esa comparsa se encuentra *Bobil* y su esposa, *Bobilicka,* los que, contentísimos al encontrar a *Copo de Nieve* al parecer abandonada en la selva, la llevan con ellos a su casa. El pueblo se dispersa aterrorizado, pues los árboles y los arbustos se doblegan al pasar *Copo de Nieve.*

ACTO I

El corazón frío de *Copo de Nieve* parece no poder abrigar cariño alguno por ninguno de los jóvenes del pueblo, todos los cuales se sienten en general fascinados por la belleza de la nívea doncella. Pero cuando el pastor *Lel* entona dos canciones ante la

puerta de la choza de *Bobil,* los ojos de *Copo de Nieve* se sienten arrasados de lágrimas.

Las Dos Canciones de Lel
A. A. Zelinskaya y Coro Disco 4096

Cuando *Lel* corre a tocar y cantar a las otras muchachas del pueblo que lo llaman, *Copo de Nieve* da paso franco a su desdicha y canta del dolor que consume su helado corazón; pide que el amor la venga a derretir.

Arioso del Copo de Nieve (*¡Qué triste!*)
D. T. Sprishevskaya Disco 4093

Poco después se celebra la ceremonia del compromiso entre *Koupava* y *Mizquir,* un joven y rico comerciante. A pesar de sus amores con *Koupava, Mizquir* se enamora de *Copo de Nieve* y desprecia a su prometida. *Copo de Nieve* permanece fría a sus requerimientos amorosos, pero los padres adoptivos de *Copo de Nieve,* pensando en las riquezas del enamorado *Mizquir,* apoyan el galanteo y ordenan a *Lel* que se aleje.

ACTO II

El Zar Berendey, en su palacio real, se lamenta de que en su reino la primavera es fría y el verano corto, el dios "Yarilo" (el sol) ha sido ofendido. Se presenta *Koupava,* acusando a *Mizquir* de infidelidad. El Zar manda congregar a todos sus súbditos para pronunciar su fallo supremo, y *Mizquir,* rehusando terminantemente casarse con *Koupava,* es sentenciado al destierro. No bien acaba de dar su sentencia cuando entra *Copo de Nieve,* y el Zar, seducido por su ingenuo ademán y su maravillosa belleza, expresa su asombro, diciendo que en verdad la naturaleza está rica de prodigios cuando produce la selva tales encantos. La orquesta ofrece en este pasaje un acompañamiento de raro hechizo.

Cavatina del Zar Berendey
S. Lemeshov Disco 4068
(*En Inglés*) **José Mojica Disco 6892**

Al enterarse de que el corazón de *Copo de Nieve* es completamente frío e incapaz de dar abrigo a amor alguno, el Zar cree que ella es la que ha ofendido al Sol, y anuncia que dará inmensas riquezas y la mano de *Copo de Nieve,* a aquel que logre despertar amor en aquel frígido corazón.

EL COPO DE NIEVE

ACTO III

En la noche anterior a la ceremonia del primer día de verano, todos se han congregado en los bosques para celebrar gustosos una gran fiesta. Hay baile, y a solicitud del Zar, *Lel* canta una canción en la que narra la leyenda de la ocasión en que as nubes y el trueno conspiraron juntos para producir el verano. Para los interludios toca en su flauta rústica una melodía arcaica muy fascinadora.

Las Nubes Conspiraron con el Trueno
A. Zelinskaya Disco 4066

Como gratificación por su canto, el Zar pide a *Lel* que escoja entre las doncellas la que él desee como esposa. *Lel* pasa cerca de *Copo de Nieve,* pero escoge a *Koupava.* Entonces todos se van, quedando sola *Copo de Nieve* a lamentar su amargura. Y cuando *Mizquir* intenta conquistarla, ella lo rechaza indiferente.

ACTO IV

Copo de Nieve llega en hora temprana a orillas de un lago, y llamando a su madre, la cual surge de las aguas, le ruega le sea dado el poder de amar. Le es concedida su petición, y cuando delante del pueblo el Zar la interroga, confiesa entonces su cariño por *Mizquir*. En ese momento penetra por entre la niebla de la mañana un rayo brillante de sol que cae sobre *Copo de Nieve*. Entonando una doliente despedida poco a poco empieza a derretirse hasta desvanecerse por completo.

Muerte de Copo de Nieve
D. T. Sprishevskaya Disco 4112

En desesperación *Mizquir* se arroja a las aguas del lago. Advertidos por el Zar que este sacrificio no ha sido en vano, pues así se ha aplacado la ira de "Yarilo," el pueblo entona un imponente coro en alabanza y devoción al Sol.

LE COQ D'OR

(El Gallo de Oro)

Ópera Fantástica en tres actos; la última ópera que escribió Rimsky-Korsakow; libreto de Vladimir Bielsky, basado en un cuento en verso de Pushkin, inspirado en viejas leyendas populares. Se estrenó en el Teatro Particular de Zimin, en Moscou, el 24 de septiembre de 1909, un año después de la muerte del compositor. En los Estados Unidos se representó por primera vez en el Metropolitano de Nueva York, el 6 de marzo de 1918, como ópera-pantomima (arreglada por Michael Fokine) en el cual los miembros del *ballet* desempeñaban los movimientos de los personajes del drama en el centro del escenario, mientras los cantantes, colocados en estrados cerca del proscenio, cantaban las partes vocales. Las dificultades extraordinarias de la acción y de la música motivaron esta división del trabajo, aunque los amigos del compositor no sancionaron este proceder. La ópera se estrenó en Londres, en el Drury Lane, el 25 de junio de 1914.

Rimsky-Korsakow siempre se inclinaba hacia lo fantástico, y muchas de sus óperas están basadas en cuentos de hadas y leyendas. En "Le Coq d'Or" tenemos una exquisita fantasía lírica de carácter algo extraño. Un prólogo nos dice que *"El cuento no es verdad, pero encierra una moraleja."* Sin embargo, las clases superiores del viejo régimen imperial de Rusia, encontraron en el cuento del decrépito rey con su corte holgazana y aduladora y sus súbditos que semejan una manada de corderos, un paralelo demasiado tangible, y vieron en él un símbolo irreverente y caricaturesco de la autocracia. Por consecuencia, la obra alarmó en un principio a la censura rusa, prohibiéndose la representación de la ópera.

Rimsky-Korsakow ya había llegado a su madurez como compositor cuando escribió la música de "Le Coq d'Or." El desarrollo del argumento presenta arduas dificultades en su tratamiento musical—dificultades que Rimsky-Korsakow vence admirablemente, revelando en cada página de su partitura la mano del maestro y del genio. La belleza de su melodía, la opulencia y, permítasenos decir, el atrevimiento de su armonía, el brillo y la originalidad de su orquestación, forman un conjunto maravilloso, doblemente interesante si nos detenemos a pensar que se trata de lo que un maestro escribe, el autor de eruditos tratados musicales y una potencia en obras de contrapunto.

PERSONAJES

El Rey Dodon	*Barítono*
La Reina de Chemakha	*Soprano*
La Voz del Gallo de Oro	*Soprano*
El Astrólogo	*Bajo*

PRÓLOGO

De entre la orquesta rompe el canto de un gallo, y después melodías y armonías de carácter bizarro.

Introducción Coates y la Orquesta Sinfónica de Londres Disco 9696

White LLEGADA DE LOS REYES

Terminada esta introducción, ante el telón se presenta un *Astrólogo.* Nos dice que por medio de su magia nos hará ver una fábula de tiempos antiguos; desaparece repentinamente y el telón se levanta.

ACTO I

El Rey Dodon, soberano ridículo, aparece rodeado de una corte de fantoches; está muy preocupado, pues sus guerreros vecinos insisten en atacar al país. El prefería la paz, pues es perezoso y glotón y no desea verse perturbado de esa vida tan feliz. Sus hijos le proponen varios absurdos planes de ataque, pero el viejo general *Polkan* no está de acuerdo con ellos, y en unos cuantos momentos la corte se encuentra en tumulto. Entra ahora el *Astrólogo* y ofrece a *Dodon* un gallo mágico de oro que le anunciará el peligro a cambio de la promesa de que el rey deberá concederle la primera gracia que le pida, una vez alcanzada la victoria. El rey acepta, y complacido del obsequio se dispone a dormir. Sus sueños reales los viene a interrumpir el canto del gallo, que así da la señal de alarma; el enemigo está invadiendo el país y *Dodon* envía a su encuentro a sus dos hijos, cada uno al frente de una parte del ejército. Una vez más su sueño vuelve a interrumpirlo la señal de peligro. El rey, acompañado de *Polkan,* marcha a librar la batalla, llevándose consigo un ejército todavía mayor.

ACTO II

Los rayos de la luna iluminan tenuemente una cañada formada por gigantescas montañas, las cuales, en la semi-obscuridad de la aurora, parecen fantasmas de caprichosos perfiles. *Dodon* llega con sus tropas y en este campo de tristeza encuentra a sus

hijos y sus soldados, muertos todos—han combatido uno con otro. El día empieza a despuntar sobre las montañas y a sus primeros fulgores se distingue a no muy lejana distancia un suntuoso alfaneque adornado brillantemente. Sin duda que es el enemigo y se preparan a atacar; traen un cañón, y en el preciso momento en que van a hacer fuego, los cortinajes del alfaneque se abren, y los soldados huyen despavoridos. El sol ya ha tramontado las cimas de las montañas, bañando el panorama con sus tibios rayos de luz . . . del alfaneque sale la figura regia y hermosa de la adorable *Reina de Chemakha.* Levantando sus brazos marfilinos que parecen labrados por un sabio escultor, saluda al radiante sol en una plegaria de melodía exótica, mezcla de sentimiento ruso y sabor oriental, con modulaciones cromáticas extraordinarias.

Himno al Sol (*Violín*)
Mischa Elman (*En Preparación*)

Seducido por el encanto de su belleza y de su voz, *Dodon* se enamora de la hermosa reina enemiga. Ésta, en cambio, ridiculiza al viejo soberano, induciéndolo a que cante y a que baile, para irrisión de los cortesanos de la reina, pues su voz es cascada y sus piernas endebles y temblorosas. Finalmente, reuniendo en un esfuerzo supremo todo su amor y toda su resolución, le hace una desgarbada y torpe declaración y propuesta de casamiento. Ella se muestra al principio indecisa, y cede al fin con la condición de que *Polkan* sea ejecutado.

ACTO III

Los dos ejércitos reconciliados, regresan triunfalmente a la capital, acompañando el carro nupcial de *Dodon* y la nueva reina.

Cortejo Nupcial Coates y la Orquesta Sinfónica de Londres Disco 9696

La ciudad está engalanada con el esplendor y la pompa más extravagantes. El *Astrólogo* aparece entonces y recuerda al rey su promesa, exigiéndole como precio nada menos que la bella *Reina de Chemakha. Dodon* le pide que acepte riquezas o poder, pero el *Astrólogo* se aferra en su selección. *Dodon* se enfurece y contesta a la pretensión del *Astrólogo* golpeándole la cabeza con el cetro. El *Astrólogo* cae muerto, e inmediatamente después se desata una furiosa tempestad, la escena se obscurece y el canto del gallo toma un acento tétrico y présago de desventuras. El gallo mágico revolotea hasta acercarse a la cabeza de *Dodon,* matando al rey perjuro de un terrible picotazo en la frente. La reina, que ya empezaba a sentirse fastidiada de su achacoso marido, ríe con gana, y cuando vuelve a brillar la luz del día sólo se ve el cuerpo del rey muerto . . . todo lo demás se ha desvanecido. El pueblo entona un extraño lamento . . . ¿quién será ahora el rey?

EPÍLOGO

Al caer el telón, vuelve a aparecer el *Astrólogo,* y, recordándonos que lo que hemos visto fué tan sólo un cuento de hadas, agrega que en el reino de *Dodon,* solamente él (el *Astrólogo*) y la reina, son mortales.

COSÌ FAN TUTTE

Ópera cómica en dos actos (algunas veces presentada en cuatro); música de Wolfgang Amadeus Mozart; libreto de da Ponte. Se estrenó el 26 de enero de 1790 en el Teatro de la Corte de Viena. Se representó por primera vez en el Metropolitano de Nueva York, el 24 de marzo de 1922.

El Siglo XVIII, tan avezado a las cosas del mundo, se acerca más en espíritu a la era presente que el romántico Siglo XIX. Ciertamente la adulación que se respira en el argumento de "Così Fan Tutte," está más en apego a la época presente que a la que vió el estreno de la ópera, y la exquisita música de Mozart, aunque representa perfectamente la gracia y el refinamiento de su período y esconde la sutileza tras una ingeniosa máscara, tiene una frescura de inspiración que agrada a todas las edades.

Guardassoni había encomendado una ópera a Mozart, pero en tan vaga manera que cuando Mozart aceptó la propuesta, tenía poca idea del tema del libreto o dónde se iba a representar la obra al quedar terminada. El interés del libreto es leve; está basado en lo que en su "*Biografía de-Mozart*" Holmes llama "un incidente trivial, al gusto del teatro francés." Y el autor Holmes se extiende declarando que el libreto "no hubiese inducido a Mozart (si el compositor hubiese estado en libertad de dictar sus propios sentimientos) a escribir la música correspondiente." Esto, en vista del conocimiento que tenemos de Mozart, puede muy bien ponerse en tela de juicio.

PERSONAJES

Flor de Lis	*Soprano*
Dorabella	*Soprano*
Despina	*Soprano*
Don Fernando	*Tenor*
Don Guillermo	*Barítono*
Don Alfonso	*Bajo*

Escena: Nápoles.

Obertura

Leo Blech y la Orquesta de la Ópera del Estado de Berlín Disco 9485

Como su obertura a "Las Bodas de Fígaro," la obertura a "Così Fan Tutte" es un exquisito manjar: una obra maestra en sí, que se deshace en la lengua como un dulce, pero con todo, no es sino un *hors d' œvre* en relación a toda la obra. Cumple a maravilla la función principal de la obertura: la de crear esa deliciosa sensación que anticipa lo que viene después. Antecede a un grandioso *Presto* una breve introducción que al instante gana la atención del público. Toda la vivacidad de una comedia de intrigas está aquí! Las maderas juguetean con una figura pequeña y vivaracha; en contraste tenemos un segundo tema, más atrevido pero igualmente juguetón. Tal es, en pocas palabras, el contenido de esta obertura, que burbujea con alegría y contiene más bulla que muchas oberturas pseudo-cómicas.

ACTO I

El café ha sido y seguirá siendo el lugar ideal y predilecto para toda clase de discusiones y de apuestas. En un café nos encontramos a *Fernando, Guillermo* (comprometidos con dos hermanas) y al viejo cínico *Don Alfonso*. Su discusión es sobre el inmortal tema: la fidelidad de las mujeres. *Fernando* asegura que su *Dorabella* no es capaz de serle infiel, e igual cosa dice *Guillermo* de su amada *Flor de Lis*. *Don Alfonso* sostiene que *Dorabella* y *Flor de Lis* son tan inconstantes como todas las mujeres. Los dos enamorados se enfurecen y retan a *Don Alfonso* a un duelo a no ser que dé pruebas de su razón. *Don Alfonso* por su parte les pregunta que qué razones tienen para creerlas constantes. Llueven a granel respuestas de grandes cualidades . . . noble educación . . . desinterés . . . promesas . . . protes-

tas . . . juramentos. *Don Alfonso* agrega burlonamente "lágrimas . . . suspiros . . . caricias . . . palpitaciones . . . cosas todas que hacen reir!" Los dos enamorados apuestan a *Don Alfonso* que está equivocado en sus suposiciones. Queda pactada una apuesta de que *Don Alfonso* tiene que demostrar la culpabilidad o inocencia de las damas, conviniéndose que los enamorados deben obedecer por dos días las órdenes de *Don Alfonso.*

Las hermanas *Dorabella* y *Flor de Lis,* en un jardín a la orilla de la playa, contemplan suspirando los retratos de sus respectivos amantes; llega inesperado *Don Alfonso,* y su rostro alargado denota al instante ser el portador de malas noticias. A interrogaciones de las ansiosas damas, *Don Alfonso* les comunica que *Fernando* y *Guillermo* han recibido órdenes de salir violentamente para el campo militar, y después se solaza en ver cómo lloran las muchachas al despedirse de sus soldados y juran eterna fidelidad.

Despina, la sirvienta de *Dorabella* y *Flor de Lis,* refunfuña sobre su vida maldita de camarera. La sacan de sus meditaciones la llegada de sus amas que lamentan todavía la partida de sus amantes. *Despina* encuentra oportunidad aquí para filosofar sobre la fidelidad de los soldados. *Despina* es una filósofa del mismo calibre que *Susana* en "Las Bodas de Fígaro." Es cínica recalcitrante; ella es el resorte principal de toda la acción de la ópera. La opinión de ella es que los hombres han sido siempre inconstantes, y aconseja a sus amas que deberían procurar divertirse como cura segura a su melancolía. *Don Alfonso* ha disfrazado a los amantes como extranjeros, y con la ayuda de *Despina* los presenta a *Dorabella* y *Flor de Lis.* Los extranjeros no pierden tiempo, y empiezan inmediatamente a hacer la corte a las mujeres, y al verse desdeñados pretenden envenenarse; están en aparente agonía a los pies de sus damas, cuando *Despina,* disfrazada de doctor, les restaura la vida por medio del mesmerismo. Las fieles doncellas empiezan a interesarse en los recién llegados.

ACTO II

DESPINA está explicando a sus amas su filosofía en asuntos amorosos en una graciosa aria:

Schon ein Mädchen
(*Una donna a quindici anni*)
(*En Alemán*) **Lotte Schöne Disco 7112**

Su filosofía es que las mujeres a los quince años deberían aprender, entre otras muchas cosas, a fingir y a mentir. Las amas se quedan asombradas de tan terribles doctrinas, pero convienen finalmente en que la sirvienta es una mujer que bien pudiera tomarse como ejemplo. Los extranjeros regresan y reanudan con igual fuego sus juramentos de amor, cambiando obsequios con las muchachas. *Dorabella* es la primera en ceder, y en pruebas de cariño le regala el retrato de su antiguo amante (*Fernando*) a *Guillermo.* Después de mayores y apasionados ruegos, *Flor de Lis,* que tanta fidelidad había jurado a *Guillermo* se rinde a *Fernando,* no sin quedar el aludido *Guillermo* completamente desconcertado. Y sin esperar más se manda llamar a un notario para que extienda el contrato consabido; el notario naturalmente lo representa la versátil *Despina.* La alegría del banquete del casamiento está en todo su apogeo cuando *Don Alfonso* da la alarma de que los viejos amantes de las hermanas están para llegar. Los "extranjeros" huyen en pretendida fuga, y un instante después los verdaderos amantes se presentan, y demostrando gran sorpresa con la confusión de las damas, descubren el contrato de matrimonio

y al notario escondido. Grandísima es la sorpresa de *Dorabella* y *Flor de Lis* cuando se revela la identidad de *Despina,* y mayor todavía cuando los amantes usan los modales y las mismas palabras de los extranjeros. El misterio queda fácilmente resuelto y los amantes, reunidos por *Don Alfonso* que ha ganado la apuesta, sabiamente dice que únicamente quería probar que como no hay nada perfecto en esta tierra debemos tomar las cosas como las encontramos, la mujer inclusive, que es voluble por naturaleza y el coquetear es su elemento natural—*Così fan tutte!* (Así son todas.)

LOS CUENTOS DE HOFFMANN

(Les Contes d'Hoffmann)

Ópera en tres actos con Prólogo y Epílogo; música de Jacques Offenbach; libreto de Carré y Barbier. Se estrenó el 10 de febrero de 1881 en la Ópera Cómica de París. Primera representación en los Estados Unidos el 16 de octubre de 1882, en el Teatro de la Quinta Avenida de Nueva York.

Offenbach tiene un nicho suyo. Estrictamente hablando sus obras no entran en el reino de las grandes óperas, siendo más bien operetas de carácter ligero. En todas ellas corre una veta del más exquisito ingenio y jovialidad, que es aparente tanto en la música como en la acción misma. En Offenbach tenemos el último escritor de *Ópera Buja* en gran escala, y aunque escribió muchas óperas cómicas, su fantástica obra de "Los Cuentos de Hoffmann" está considerada como su obra maestra. Sin que su música sea presuntuosamente profunda, la partitura tiene una finura, una gracia y un sentimiento perfectamente adaptado a la caprichosa imaginación de los "cuentos" de Hoffmann.

Offenbach empezó su obra durante el verano de 1880, y antes de terminarla contrajo la terrible gota cardíaca que lo llevó al sepulcro. Creyendo que se trataba de su mejor obra, estaba ansioso de presenciar el estreno; desgraciadamente murió el 5 de octubre de 1880, unos meses antes de que la obra se estrenase.

PERSONAJES

Hoffmann, *un poeta*	*Tenor*
Niklaus, *su amigo*	*Contralto (o Barítono)*
Olimpia, Julieta, Antonia y Stella, *los varios amores de Hoffmann*	*Sopranos*
Copelio, Dapertutto y Miracle, *un nigromante bajo varios nombres*	*Barítono*
Schlemil, *admirador de Julieta*	*Bajo*
Spalanzani, *un Apotecario*	*Tenor*
Krespel, *Concejal y padre de Antonia*	*Bajo*

PRÓLOGO

La Taberna de Martín Lutero en Nuremberg

Un grupo de estudiantes bulliciosos en la taberna del donairosamente llamado Martín Lutero, entonan una canción en alabanza del tabernero, pero el poeta *Hoffmann,* que se encuentra entre ellos, se siente abatido. A petición de los estudiantes *Hoffmann* empieza a cantarles la interesante y extraña leyenda de Kleinzach, pero como empedernido enamorado que es, se desvía del hilo de la canción y se entrega a describir la belleza de su última conquista, *Stella.*

La Leyenda de Kleinzach
Giacomo Lauri-Volpi Disco 3052

Los estudiantes se bromean con el poeta diciendo que está enamorado. El aludido replica que el amor para él es cosa del pasado, pero que les narrará tres de sus desventurados lances amorosos. Cada uno de los actos siguientes de la ópera, representa una de las narraciones del poeta.

Fot. White

LA LEYENDA DE KLEINZACH

ACTO I

Lujosa Habitación de la Casa de Spalanzani

El famoso hombre de ciencia *Spalanzani* tiene una bella hija, *Olimpia.* Sin embargo, no es precisamente su hija sino una muñeca maravillosamente mecánica, hecha por el apotecario y por su amigo, *Copelio,* pudiendo hablar, cantar y bailar. A través de la ventana *Hoffmann* ha visto a la muñeca, y entra ahora en la casa de *Spalanzani,* aparentemente como discípulo pero en realidad con la intención de hacer el amor a *Olimpia. Hoffmann* ha recibido del médico un par de anteojos mágicos que lo hacen ver a *Olimpia* como una mujer de carne y hueso. En la recepción en casa de *Spalanzani, Olimpia* canta y baila para los invitados; en un momento parece detenerse, pero un criado se le acerca y le pone la mano sobre el hombro, oyéndose al mismo tiempo el sonido de la cuerda del mecanismo.

Les oiseaux dans la Charmille
Marion Talley Disco 6713

Hoffmann está tan encantado con la belleza y el canto de *Olimpia,* que no presta atención a su amigo *Niklaus* que se esfuerza por evitar que el poeta se haga el tonto y se ponga en ridículo ante la concurrencia. Tan ensimismado está el poeta en su pasión que cuando declara su amor a la muñeca, él cree verse correspondido, aunque la única respuesta que recibe es un "Sí" mecánico, cada vez que llega a tocar el hombro del autómata. La extraña pareja, poeta y muñeca, empieza a bailar, y su baile cada momento toma mayor rapidez y mayor violencia, hasta que, finalmente, *Hoffmann* cae al suelo de cansancio y en la caída rompe los anteojos. *Spalanzani* se acerca a *Olimpia,* y al tocarla en el hombro instantáneamente se detiene, y un criado se lleva a la muñeca. No bien ha salido *Olimpia* de la habitación cuando se oye un ruido estrepitoso de cosas que se rompen y caen. *Copelio,* el que ayudó a *Spalanzani* en la fabricación de la muñeca, al descubrir que fué pagado con mala moneda,

Fot. Cheri-Rosseau

OLIMPIA

BORI
(*JULIETA*)

Fot. White

LA BARCAROLA

ha regresado buscando a su camarada, y en un arrebato de ira ha hecho mil pedazos a la bella *Olimpia*. La concurrencia ríe de la aventura de *Hoffmann*. Y así termina la primera desilusión del poeta.

ACTO II

Galería de un Palacio a Orilla del Gran Canal

La escena presenta una lujosa galería del palacio de la cortesana *Julieta*, que mira hacia el gran canal. *Niklaus* canta con ella la fascinadora y famosísima Barcarola.

Barcarola (*Belle nuit, o nuit d'amour*)

Lucrezia Bori y Lawrence Tibbett Disco 3043
Alma Gluck y Luisa Homer Disco *3010
John McCormack y Fritz Kreisler Disco *3019
Orquesta Internacional Disco 35839
Orquesta Victor de Concierto Disco 20011

Hoffmann se cree curado de lances amorosos y así lo asegura a su amigo *Niklaus*. Sin embargo, la figura maligna que bajo varios nombres persigue al poeta, ya acecha su presa silenciosamente. La bella *Julieta* está bajo el influjo del nigromante *Dapertutto;* por él robó ella la sombra de su amante *Schlemil* y por él trata ahora de hacer caer a *Hoffmann* en un lazo con el fin de robarle su reflejo en un espejo mágico.

Sorprendidos por el celoso *Schlemil, Hoffmann* tiene un duelo con él; *Schlemil* cae mortalmente herido. *Hoffmann* le roba la llave que le ha de dar entrada a las habitaciones de *Julieta*, de quien el poeta acabó por enamorarse. Al apresurarse hacia la casa de *Julieta*, ésta aparece en una góndola en brazos de un nuevo amante, *Pitichinaccio*, burlándose despiadadamente del poeta. Su segunda aventura amorosa ha terminado también en una cruel decepción.

Copy't Mishkin

TIBBETT (*Dapertutto*)

ACTO III

Munich. La Casa de Antonia

Hoffmann se encuentra esta vez en Munich, enamorado y comprometido a casarse con *Antonia*, la hija de *Rath Krespel*. *Antonia*, como su madre, tiene una bellísima

voz, y como ella también es víctima de la tisis. Aunque su mayor felicidad es cantar, *Krespel* le prohibe hacerlo, pues sabe muy bien que le puede acarrear la muerte, como pasó con su madre. Al principio *Hoffmann* se deleita con oír cantar a *Antonia,* pero habiendo alcanzado a oír una conversación

V. SHUSHLIN (EL *Dr. Miracle*)

entre *Krespel* y el *Dr. Miracle* (la figura maléfica en esta aventura) y enterádose del peligro, hace que *Antonia* le prometa nunca más volver a cantar. Sin embargo, cuando *Antonia* se queda sola el terrible *Dr. Miracle* aparece repentinamente y le pregunta si comprende cuán grande es el sacrificio que *Hoffmann* trata de imponer sobre ella, agregando que lo único que el poeta ama es su belleza y que bien pronto llegará el tiempo de su infidelidad. *Antonia* rehusa cantar, y en ese momento el retrato de su madre se ilumina y el fantasma de la desaparecida habla a su hija invitándola a cantar, obra toda del maligno *Dr. Miracle. Antonia* obedece, e instantes después su alma vuela al cielo, y cuando *Hoffmann* y *Krespel* regresan, el padre alcanza sólo a recibir el último suspiro de su hija. El *Dr. Miracle* se hunde en la tierra lanzando una risa cínica y penetrante. La tercera aventura de *Hoffmann* ha tenido un trágico fin.

EPÍLOGO

Igual al Prólogo

UNA vez más volvemos a la taberna de *Lutero,* encontrándonos a todos los personajes en el mismo sitio en que los dejamos al empezar las narraciones de *Hoffmann.* "Esta es la historia de mis amores y su recuerdo vivirá siempre en mi corazón," concluye el poeta. "Bravo, Bravo, *Hoffmann*" aclaman con entusiasmo sus compañeros, y dándole las gracias por el relato de estas tres aventuras, salen tumultuosamente del lugar. *Hoffmann* queda como víctima de un estupor. La Musa del Arte se aparece ahora rodeada de una aureola de luz, y consuela a *Hoffmann,* hablándole con cariño . . . "Con las cenizas de tu corazón enciende el fuego de tu genio, deja que la serenidad sonría a tus dolores, la Musa ablandará tus sufrimientos, uno es grande por el amor, pero más grande por las lágrimas" y al decir estas últimas palabras desaparece. *Hoffmann* por un momento permanece en éxtasis sublime y después cae de bruces sobre la mesa. *Stella* entra y lentamente se acerca al poeta. "*Hoffmann* duerme!" exclama . . . "No!" —la interrumpe *Niklaus*—"está beodo! . . ." *Stella* fija sus ojos en el poeta y arroja una flor a sus pies.

Potpourri—Partes I y II **Marek Weber y su Orquesta** **Disco V-50012**

LA DAME DE PIQUE

Ópera en siete cuadros; música de Pedro Tschaikowsky; libreto de Modesto Tschaikowsky, hermano del compositor, basado en la novela del mismo nombre, de Pushkin, y preparado originalmente para otro compositor que lo rehusó. Un empresario de ópera sugirió que el tema se prestaba mucho para Tschaikowsky, pues el protagonista principal es de ese tipo romántico que tanto le agradaba a él. La ópera fué comisionada y los planes terminados para su representación antes de que la música se empezara. Enteramente fascinado por el tema, Tschaikowsky completó la composición en seis semanas en una visita que hizo a Florencia. Musicalmente hablando, la ópera revela la doble personalidad musical de Tschaikowsky: en los momentos ligeros es cosmopolita, y en los momentos más profundos, es marcadamente ruso.

Se estrenó el 19 de diciembre de 1890, en el Teatro Marynsky de San Petersburgo. Primera representación en los Estados Unidos, en el Metropolitano de Nueva York, el 5 de marzo de 1910, en alemán, y en el Teatro New Amsterdam, el 10 de mayo de 1922, en ruso. (*Discos en Ruso.*)

PERSONAJES

La Condesa (*La Dame de Pique*)	*Mezzo-Soprano*
Lisa, *su nieta*	*Soprano*
Paulina	*Contralto*
Hermann, *un joven oficial*	*Tenor*
Tonisky, *su amigo*	*Tenor*
El Príncipe Eletzky, *prometido de Lisa*	*Barítono*

Cuadro I

En los Jardines de Invierno de San Petersburgo, *Hermann Guerman,* un joven oficial del ejército, aparece preocupado y confiesa a su amigo *Tonisky* que la razón por la cual se siente tan apesarado es su amor sin esperanza por *Lisa,* la bella nieta de la condesa. Se presenta después el príncipe *Eletzky,* y los dos amigos se le acercan para felicitarlo por su noviazgo; a su vez el príncipe los presenta a *Lisa,* su futura, que sale en aquel instante acompañada de la condesa. Al ver a *Hermann,* ambas mujeres hacen un gesto de sorpresa y el joven oficial se turba, todo lo cual lo observa el príncipe con la consiguiente inquietud. Todos se van menos *Hermann,* al cual se le vuelven a reunir varios amigos, entre ellos *Tonisky,* haciendo comentarios acerca del sobrenombre de la condesa, a la que llaman "*La Dame de Pique*" (nombre de una carta de la baraja francesa y que corresponde al caballo de espadas), porque dicen que en Versalles, jugando a la baraja, perdió una vez toda su fortuna. A propósito de esto, *Tonisky* les cuenta una historia singular, relatando cómo la condesa volvió a recuperar sus riquezas, gracias a una mágica combinación de tres cartas que le enseñó el elegante Conde de Saint Germain, a cambio de su amor. Pero una vez que ella reveló el secreto a otro amante, se vió visitada por un espectro horrible, augurándole que antes de morir, la víctima de un amor desdichado le exigiría revelarle el secreto.

Una vez en Versalles
K. L. Knijnikoff Disco 4072

Semejante revelación aguza la codicia de *Hermann,* y poseído por aquel inmenso amor hacia *Lisa,* jura hacerla suya a toda costa.

Cuadro II

Lisa se halla en su habitación en unión de un grupo de compañeras. Acompañándose en el clavecín canta un dúo encantador con su amiga *Paulina,* que trata de la tranquilidad con que la noche desciende sobre la tierra.

Es la Noche
S. A. Baturina y A. A. Zelinskaya
Disco 4123

Entonces, a petición de sus compañeras, *Paulina* se sienta al clavecín, y tocando su propio acompañamiento entona la canción favorita de *Lisa:*

Amigas mías, cantad y bailad alegres,
Pues soy joven y alegre también:

* * *

Llena mi alma el amor, la dicha y la ventura,
Pero por esa dicha el amor habrá de darme,
¡El sepulcro!

Amigas mías
A. A. Zelinskaya Disco 4117

Aunque el espíritu de pesadumbre producido por la siniestra belleza de esta canción lo acalla un alegre coro, tan pronto como sus amigas abandonan la habitación, *Lisa* se siente dominada por un extraño decaimiento. Canta un expresivo lamento, pues ni este día de su compromiso matrimonial puede detener las lágrimas que brotan de sus ojos. En su soliloquio invoca a la noche (Parte II de su romanza), diciendo que su alma se siente más negra que la noche misma, y confiesa que no puede olvidar a aquel joven que la vió con una mirada fascinadora.

¿Por qué brota ese llanto?—Partes I y II
S. A. Baturina Disco 4065

No bien acaba de salir de sus labios la última palabra de este soliloquio, cuando se queda sorprendida de verse frente a frente con el joven que la ha hecho sentirse intranquila — *Hermann* ha entrado por la ventana y se arroja a los pies de su adorada, expresándole su amor y sus pesares.

S. A. BATURINA (*Lisa*)

Lisa le escucha, se resiste y llora, abandonando al fin una mano entre las de *Hermann* que deposita en ella un beso apasionado. Después de una breve interrupción en que se presenta la condesa y *Hermann* permanece oculto en el balcón, vuelve a salir éste, y *Lisa* acaba por rendirse a las vehementes protestas de amor de su admirador.

Cuadro III

En el hotel particular de un gran dignatario de la corte se está celebrando un brillante baile de máscaras. Durante la pastoral que se presenta para diversión de los invitados, una pareja de pastor y pastora, *Milovzor* y *Prileppa,* cantan un dúo gracioso que habla candorosamente de su amor.

Mi querido amigo
S. A. Baturina y A. A. Zelinskaya
Disco 4123

Hermann anhela ser rico y piensa constantemente en el secreto de las cartas que diera el Conde de Saint Germain a la condesa. *Lisa,* disimulada por un antifaz, lo llama y le da una cita y una llave de la habitación de la condesa.

Cuadro IV

Hermann entra furtivamente en la habitación de la condesa por una puerta secreta, acariciando la idea de conocer esta misma noche el famoso secreto de las cartas. La condesa se ha dormido en un sillón y al despertar sobresaltada ante la presencia de *Hermann,* éste le reclama el secreto de las tres cartas. Ella rehusa. *Hermann* echa mano de su pistola para amedrantarla y así obligarla por la fuerza a hacerle conocer su secreto. El golpe es demasiado fuerte para ella, y aterrorizada por la violencia de *Hermann,* la pobre condesa cae desplomada para no levantarse más. *Lisa* entra y acusa a *Hermann*

de haber venido al baile por su deseo de conocer el secreto de las cartas y no por el amor que le tiene.

Cuadro V

A la luz de una bujía, *Hermann* lee una carta de *Lisa* en la que ésta le da cita para aquella misma noche. El oficial se siente atormentado por visiones del sepelio de la condesa. De pronto, entre el tétrico silbar de los vientos, se le aparece el espectro de la condesa, la cual ordena al aterrorizado *Hermann* que se case con *Lisa,* y le revela la mágica combinación de las cartas—el tres, el siete y el as.

Cuadro VI

De noche, bajo unas arcadas, *Lisa* espera a *Hermann.* Vestida de luto riguroso, acecha entre las sombras a la orilla del río Neva, y canta acerca de su desventura en una fina melodía, típica de Tschaikowsky en su profunda melancolía.

En el Canal
S. A. Baturina **Disco 4064**

A la llegada de *Hermann* los dos amantes renuevan sus juramentos; él le dice que por fin ha logrado el secreto de las cartas, con el cual confía hacerse una fortuna, y sin más espera, se va en dirección de una casa de juego. *Lisa* se da cuenta de la pérdida irremisible de su amante y, desesperada al creerse abandonada y desdeñada, se arroja, al río.

Cuadro VII

En la casa de juego hay también fiesta, canto y licores. *Tonisky* responde un brindis con una alegre y festiva canción.

Si las gentiles doncellas
K. L. Knijnikoff Disco 4072

En esta sala se encuentra el príncipe *Eletzky,* ávido de encontrar en el juego el olvido de los pesares que le ha ocasionado el comportamiento de *Lisa.* Llega *Hermann* y en pocas jugadas se adueña de la mesa, ante la sorpresa de todos los jugadores. Nadie se atreve a aceptar la nueva apuesta del afortunado. Gana grandes sumas de dinero en el tres y en el siete. La tercera vez, solamente su rival, el príncipe, se atreve a jugar contra él. *Hermann,* seguro de sí mismo, enseña la carta que le dan y sin haberla mirado, anuncia "el As," pero su carta es *La Dame de Pique* (el caballo de espadas)—¡La Condesa! *Hermann* ve bailar todo a su alrededor y mira una visión de la vieja condesa, con un sonrisa de triunfo en su cara pálida y demacrada. Un oficial que lo ha perdido todo, sabe qué hacer en tales casos. *Hermann* hunde un puñal en su corazón y cae sin vida a los pies del príncipe.

TEATRO SOLÍS DE MONTEVIDEO

Copy't Musical Courier

ESCENA DEL ACTO I

(EN EL MUSEO RUBINSTEIN DE LENINGRADO)

EL DEMONIO

Ópera fantástica en tres actos; música de Antón Rubinstein; libreto de Wiskovatoff (y en parte de A. N. Maikov) basado en una obra de Miguel Lermontoff, el bardo conocido como el poeta del *Cáucaso* y considerado como uno de los mejores poetas que ha tenido el antiguo imperio moscovita. Se estrenó la ópera el 13 de enero de 1875 (del calendario ruso), en el Teatro Marynsky de San Petersburgo. Primera representación en los Estados Unidos en el Teatro New Amsterdam, de Nueva York, el 13 de mayo de 1922.

Antón Rubinstein estaba considerado como uno de los dos grandes pianistas de su época (el otro lo era Liszt). Como virtuoso fué siempre ante todo fiel a sus interpretaciones, pulcro y correcto, sin que su conciencia se anegase en su fogosidad y entusiasmo. Las sonoridades que arrancaba del piano eran, como dijo un crítico de la época, "expresiones de un alma sensible a los más puros matices del sentimiento." Su arte era todo vida y plenitud.

Como compositor demostró Rubinstein idénticas cualidades en lo que al fondo de sus obras se refiere. Sus composiciones rebosan de ternura y están ungidas de gracia y originalidad, y entre sus varios óperas "El Demonio" es la más popular de todas. En esta ópera olvida su estilo cosmopolita de composición, siguiendo un curso legítimamente nacionalista ruso. Quizás en gran parte se inspirara con la poesía del "Lord Byron ruso," Lermontoff; su música emotiva se adapta perfectamente bien a la psicología del drama, con sus luchas secretas de un anhelo nunca satisfecho.

"El Demonio" que escogiera Rubinstein para su música, no es el Mefistófeles de las leyendas cristianas de épocas medioevales; el demonio es aquí el prototipo de los espíritus terrenales de la mitología eslava, ayudado por otros espíritus inferiores, por medio de los cuales gobierna los elementos y las fuerzas de la naturaleza.

Los discos intercalados en la narración de esta ópera están cantados en ruso.

PERSONAJES

El Príncipe Gudal	*Bajo*
Tamara, *su hija*	*Soprano*
El Príncipe Sinodal, *prometido de Tamara*	*Tenor*
La Doncella de Tamara	*Contralto*
El Ángel del Bien	*Mezzo-Soprano*
El Demonio	*Barítono*

Escena: Grusia, en el Cáucaso.

ACTO I

En un paraje desolado, entre el estruendo de una furiosa tempestad y de las antagónicas voces de los espíritus del bien y del mal, aparece el *Demonio.* Aunque el *Ángel del Bien* lo previene, tiende su mirada sobre la tierra con indiferencia melancólica y desdeñosa. Entonces, viendo a *Tamara* y emocionado con su belleza y con el pensamiento de una posible redención, la requiebra de amores, y aunque ella se siente temerosa, no puede olvidar sus palabras.

El *Príncipe Sinodal,* el prometido de *Tamara,* va camino del pueblo en donde va a celebrar su casamiento. Su caravana se ve obligada a acampar durante la noche en un lugar montañoso. Al tender la noche su manto negro sobre la escena, el séquito del príncipe entona una invocación a la noche; cerca del final, cuando ya todos van quedando dormidos, oímos las voces profundísimas de los "bajos," que han dado fama a Rusia.

La Noche Coro Ruso de Ópera Disco 4111

Recurriendo a sus influencias satánicas, el *Demonio* hace que el enemigo, los tártaros, se aproxime. Después de robar a toda la caravana, matan al *Príncipe Sinodal.*

ACTO II

En la casa de *Tamara* se están preparando las festividades para esperar al príncipe. Pero tan alegres festividades se ven en un momento convertidas en una escena de duelo al ser traído el cadáver del prometido de *Tamara.* Aun cuando ésta llora afligida y su padre está consolándola, se oye la voz del *Demonio* a lo lejos, entonando una melodía dulce y cautivadora, diciéndole que no llore, pues el alma del príncipe ya está en el cielo y no puede oír su dolor y sus lágrimas. El *Demonio* le aconseja recobrar el ánimo, y la llama su Reina.

No Llores Dulce Criatura
K. L. Knijnikoff Disco 4119

Tamara, no pudiendo resistir a las tentaciones del *Demonio,* ruega a su padre le permita entrar en un monasterio, el cual acaba por dar su consentimiento.

ACTO III

En su cuarto del monasterio, *Tamara,* inquieta aún con el recuerdo de aquel extraño personaje, contempla la quietud de la noche, entonando la siguiente aria:

Aria de Tamara
D. Sprishevskaya Disco 4071

Hasta en aquel mismo lugar sagrado logra penetrar el *Demonio.* En verdad enamorado de *Tamara,* casi ha llegado a triunfar sobre su propio espíritu malo; entonces, al pasar el *Ángel del Bien, Tamara* logra ver al *Demonio* que el *Ángel* está interrogando. Aterrorizada ella le pregunta, "¿Quién sóis?" Él le contesta en una romanza impresionante:

Yo Soy Aquel a Quien Tú Escuchas
K. L. Knijnikoff Disco 4119

Apasionadamente le pide tener piedad y compasión de él, y por un momento parece que está a punto de triunfar. Mas aparece el *Ángel del Bien* y *Tamara* corre, pero su carrera es corta, pues a los pocos pasos cae sin vida. Una tempestad de rayos destruye el monasterio y los ángeles celestiales se llevan el alma de *Tamara.* El *Demonio* queda desesperado, sin esperanza . . . sin amor!

EL VALS DE LA SOMBRA

DINORAH

Ópera en tres actos; música de Giacomo Meyerbeer; libreto de Barbier y Carré. Estrenada en la Ópera Cómica de París el 4 de abril de 1859. Primera representación en los Estados Unidos, el 24 de noviembre de 1862 en Nueva York; en Londres, en el Covent Garden, el 26 de julio de 1859.

"Dinorah" es resucitada periódicamente para las grandes divas. Patti, Tetrazzini y Galli-Curci, cada una en su época, usaron la ópera como el medio para deslumbrar y fascinar a sus públicos admiradores. Pero aparte de las oportunidades que ofrece a la cantante, "Dinorah," tiene un argumento completamente absurdo. Meyerbeer escribió primeramente la ópera en un acto, titulándola "El Perdón de Ploërmel," pero Perrin, entonces director del Teatro de la Ópera Cómica, consideró que una obra del gran Meyerbeer era muy importante para que no ocupase toda una noche de función. Así es que el compositor tuvo que corregir la partitura y con diligentes ripios extendió un argumento apenas suficiente para una opereta de un acto, en una ópera de tres actos. Pero tales cosas no siempre pueden hacerse impunemente, resultando que en su forma aumentada el argumento de la ópera es absolutamente risible, y el público estaría justificado en confundir "Dinorah" por un parodia.

PERSONAJES

Hoël, *un pastor*	*Barítono*
Dinorah, *su novia*	*Soprano*
Un Cazador	*Bajo*
Corentino, *un gaitero*	*Tenor*

Escena: Bretaña.

ACTO I

Lugar Desierto y Salvaje

El hogar del padre de *Dinorah* ha sido destruído por una tempestad, y el novio de la muchacha, *Hoël,* desea auxiliarlos. Siendo un simple pastor bretón, acepta crédulo el rumor del pueblo de que en las mon-

tañas se encuentra enterrado un inmenso tesoro. El tesoro, sin embargo, lo puede obtener solamente aquel que viva por un año en un valle solitario, y ni aun entonces el que lo encuentre podrá disfrutar del tesoro, pues el primero que lo toque morirá instantáneamente. De consiguiente *Hoël* lleva consigo al gaitero *Corentino,* esperando que éste sea el primero en tocarlo.

La ópera empieza en el momento en que *Dinorah,* demente por la creencia de que su novio la ha abandonado, anda por las montañas en busca de su cabra favorita. La encuentra tranquilamente dormida cerca del sendero. Al ver al animal dormido, entona una complicada canción de arrullo. Es difícil suponer que una simple campesina pudiese cantar un número tan brillantemente adornado, pues el aria está ricamente tachonada con floreos de la más compleja naturaleza. Ni tampoco nos podemos imaginar un animalito que durmiese un sueño natural durante toda la duración de este canto. Sin embargo, todos perdonamos gustosos tales absurdos por la oportunidad que ofrece para un momento de canto exquisito.

La choza de *Corentino* está cercana, y al volver encuentra en ella a *Dinorah,* y el pobre gaitero la toma como un hada del mal. Recuerda lo que le dijeron que esta hada diabólica obligó una vez a un caminante a danzar hasta la muerte. *Dinorah,* dominada por un espíritu de maldad, hace bailar a *Corentino* hasta que queda extenuado, después de lo cual *Dinorah* huye riendo a carcajadas. *Hoël* regresa y refiere a *Corentino* que el brujo le ha pedido que busque una cabrita blanca, y ésta lo llevará al lugar donde está oculto el tesoro. A lo lejos se oye el cencerro de la cabrita de *Dinorah,* y *Hoël* la persigue, arrastrando consigo al horrorizado *Corentino.*

ACTO II

Un Bosque de Abedules. Es de Noche

DINORAH ha andado vagando y sus pasos la han conducido a un paraje desolado en el bosque. La pureza de la luz de la luna en una límpida noche hace retratar sombras variadas y caprichosas en todo aquel lugar. *Dinorah,* en su demencia, se imagina que hay un brujo en los bosques. De repente ve en la tierra la sombra de su propio cuerpo fantásticamente bosquejada. Para su endeble mente la sombra le parece ser un amigo, y canta y baila con su sombra como si lo hiciera con una pareja de carne y hueso. Esta es la ocasión para el delicioso número de coloratura conocido como el "Vals de la Sombra."

Ombra leggiera (*Vals de la Sombra*)
Amelita Galli-Curci Disco 1174

La noche ha perdido su limpidez y el firmamento se ve ahora cargado de negros nubarrones y un instante después se desata una tempestad terrible y arrasante. Ha dado la media noche y *Hoël* busca aún su tesoro; pero *Corentino,* habiéndose enterado por la propia *Dinorah* que aquel que toque el tesoro primero tendrá que morir, sugiere que la campesina loca que merodea las montañas vaya en su lugar. Van en busca de ella en los momentos en que un dique en las montañas cede al impulso de las aguas y la corriente se lleva un puente en que *Dinorah* cruza la cañada. *Hoël* corre hacia ella y la salva.

ACTO III

Un Paraje Rústico

EL nuevo día ha traído la calma. Un cazador, en lo alto de la montaña, vuelve la vista para ver si se acercan sus camaradas, y principia su famosa "Canción del

Cazador." Aparece *Hoël* que lleva en brazos a *Dinorah,* la cual no ha recuperado todavía el sentido. Él se cree ser el culpable de la muerte de su novia. *Dinorah* abre los ojos, y al reconocer a su amante, recupera felizmente la razón. *Hoël* abandona la idea del tesoro, y el telón cae al hacerse los preparativos de la boda, ante el aplauso de todos los cazadores que ya a estos momentos han llenado la escena.

LA DOLORES

Ópera Española en tres actos; libreto basado en el drama del mismo nombre, de José Feliu y Codina; música de Tomás Bretón. Fué estrenada en Madrid el 16 de marzo de 1895, con éxito extraordinario, representándose durante 63 noches consecutivas. Poco después estrenóse en Barcelona, donde alcanzó 112 representaciones.

Entre las recientes representaciones célebres de esta ópera figura la dada al aire libre, en la Plaza de Toros El Toreo, de la capital mexicana, en 1923, por Miguel Fleta.

El último tercio del Siglo XIX fué, para el arte musical de España, un período de óptimo renacimiento y una era de su adelanto más pujante. Los grandes bardos hispanos supieron revestir con ampulosidad hasta aquellos temas dramáticos usados antes por los libretistas de Auber y de Meyerbeer, y los compositores que se valieron de las producciones de estos poetas supieron igualar y hasta sobrepasar a los extranjeros. Entre esa legión gloriosa y venerable figura el maestro Tomás Bretón, nacido el 29 de diciembre de 1850 en Salamanca, cuna también del competente tratadista en música Don Francisco Salinas.

Este ilustre compositor salmantino, a semejanza de los grandes músicos de pasadas épocas, llegó a brillar por sus propios esfuerzos y por su genio, que se supo imponer a las barreras azarosas de la suerte. El padre de Bretón, un humilde tahonero, murió cuando el compositor era todavía un niño; después de la pérdida de su padre, Bretón tuvo que pasar muchas penalidades para poder continuar sus estudios musicales, que empezó a los ocho años de edad. Su primer maestro fué Ángel Piñuela y más tarde ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Elloy, de su ciudad natal. Trasladado a Madrid, a los 15 años, ingresó en la clase de violín del maestro Juan Díez, en el Conservatorio. A partir de esa fecha empezó para Bretón una cadena de sufrimientos y penalidades; a raíz de una epidemia que se desarrolló en Madrid, tuvo que cerrar sus puertas el Teatro Variedades, de cuya orquesta formaba parte Bretón. Sin medio alguno de subsistencia tuvo que recurrir a tocar el violín en un café para ganarse el pan de cada día. Poco después formó parte de la orquesta del Teatro de la Zarzuela, ingresó en la Sociedad de Conciertos, y finalmente fué nombrado director de orquesta del Circo de Parish. Por diez años permaneció en este puesto, y sin conocimiento alguno de la técnica compuso numerosas piezas de poca importancia, la mayor parte de ellas destinadas al Circo. El Circo no era el ambiente propio para Bretón y quiso dedicarse de firme a los altos estudios musicales. Primero solo y después bajo la dirección de Arrieta, en el Conservatorio, hizo tan rápidos progresos que bien pronto obtuvo, junto con Chapí, el primer premio de aquella institución. A partir de esa época empezó para Bretón una era brillante como compositor y como director de orquesta.

Bretón produjo infinidad de zarzuelas y obras mayores, sobresaliendo entre ellas "El Apocalipsis," "Los Amantes de Teruel," "La Verbena de la Paloma" y "La Dolores." Esta última es una ópera esencialmente española, española en su argumento de un amor trágico y de una pasión errada, y española en su música, desde los primeros compases del Preludio en tiempo de Jota, hasta las últimas notas que agonizan al terminar la tragedia.

PERSONAJES

La Dolores, *moza de servicio*	*Soprano*
Gaspara, *una posadera*	*Mezzo-Soprano*
Lázaro, *su sobrino*	*Tenor*
Celemín	*Tenor*

MELCHOR, *un barbero* — *Barítono*
PATRICIO — *Barítono*
ROJAS, *un sargento* — *Bajo*

Escena y Época: Calatayud (Aragón) de 1830 a 1840.

ACTO I

Plaza del Mercado

DESPUÉS de un alegre preludio en tiempo de Jota, se levanta el telón, presentándonos a la vista la Plaza del Mercado; a un lado la célebre posada de *Gaspara.* En dicha posada está como moza de servicio *Dolores,* cuya hermosura y coquetería la hace solicitada por todos, y muy especialmente por el adinerado *Patricio* y por el sargento *Rojas;* además de estos dos, hay otro hombre que ha querido o ha fingido querer a *Dolores:* ese hombre es *Melchor.* La escena inicial es de animación y bullicio, mezclada con el coro que forman los operarios de alpargatas, quejándose de que a pesar de que el sol ya se aleja, bien poco es lo que han vendido en este día, mientras otros se alegran que mañana es día de fiesta y con ella habrá música y jarana. Los vendedores ofrecen sus frutas, melones, uvas, sandías, melocotones.

Celemín y *Patricio* llegan a la posada de *Gaspara,* pidiendo a grandes voces un poco de vino con que refrescar sus secos paladares. *Gaspara* les sirve buen vino añejo y brindan ellos a la salud de *Dolores,* la bella criatura que les ha trastornado el juicio. Entra un muletero con su guitarra, y canta una copla picaresca que parece ser una insinuación al corazón de *La Dolores,* como el pueblo la llama.

> Sólo a dos teclas responden
> En mi pueblo las muchachas,
> Al querer suena la una
> La otra suena a la venganza . . .!

Patricio desea conquistarse a *Dolores,* pero *Celemín* trata de desanimarlo, pues él también se interesa por la moza. Se empiezan a escuchar los acentos vibrantes de clarines y el redoble de tambores, y pocos momentos después llega un grupo de soldados precedidos por una gran multitud que imita el rataplán del tambor. *Rojas,* el sargento de aquellos soldados, hace alardes de su valentía y habla con tal fanfarronería de sus batallas, que el pueblo irónicamente lo toma por otro Cid. Sarcásticamente le dice *Patricio* que al ser ciertas aquellas bravatas, de seguro que sólo va de paso para ir a combatir al Norte. "No tal,"—responde Rojas—"vengo a este pueblo a comprar alpargatas." Esta insulsa contestación la recibe la muchedumbre con sonoras carcajadas. Empieza a caer la tarde y la gente principia a retirarse poco a poco. *Rojas* se sienta a beber con *Celemín* y *Patricio.* Éste le pregunta al militar por qué no se va con sus soldados, confesando entonces el sargento que se queda para conquistarse a *La Dolores,* que le han dicho que es una bella moza. *La Dolores,* con su andar zalamero y cautivador, entra trayendo más vino para los sedientos bebedores. *Rojas* no espera mucho tiempo y desde luego empieza a hacerle furibundamente el amor, ofreciéndole un trono y los laureles de todas sus victorias, pero *La Dolores* sólo se burla de la explosión sentimental del émulo de Marte. *Patricio* no quiere ser menos y empieza a requerirla de amores, diciéndole tener más plata que el soldado y que por ella vendrá a tocar la rondalla y al otro día en su honor dará una fiesta, pero en la mente de *Dolores* son otros los pensamientos y en su corazón otros los sentimientos. Los admiradores de la encantadora moza brindan con piropos a su salud: "¡Por la miel de tu colmena! ¡Por la cera de tu miel!"—exclaman ellos, pero *La Dolores* sólo se ríe de sus enamorados. En este punto llega *Lázaro,*

el sobrino y ahijado de *Gaspara,* tímido y serio, y lanza a *La Dolores* una mirada enigmática y a su oído murmura un recado de su madre, entrando después en la posada. *Rojas* interroga que quién es ese señorito, y *La Dolores* satisface su curiosidad diciéndole que es el sobrino de *Gaspara,* un seminarista en vísperas de ser cura, y que antes cuidaba toros.

Se presenta *Melchor,* y después de beber algunas copas pide a los otros que se retiren, pues desea hablar secretamente con *La Dolores.* Cuando aquéllos se han marchado, *La Dolores* rompe el silencio. "Me han dicho que te casas" son las primeras palabras de la moza. *Melchor* no lo niega, y esto hace arder en *La Dolores* una ira terrible contra el que supo seducirla con sus falsedades viles. Con vehemencia le pide que renuncie a esa boda que el cielo maldice, pues antes debe saldar la deuda de honor que tiene con ella. *Melchor* no se inmuta con las palabras de amargura de *La Dolores;* por el contrario, desdeñosamente se burla de ellas. *La Dolores* maldice a su infame seductor y a la aciaga hora en que ella creyó sus promesas, y jura vengarse de aquella infame traición. *Patricio* vuelve con la rondalla, la cual produce una gran algarabía. Se baila la Jota, y por turnos van improvisando coplas al son de la música.

Jota **Miguel Fleta** **Disco *1066**
Adolfo Carabelli y su Orquesta **Disco 80980**
Libertad Lamarque **Disco 47106**

Melchor se levanta y dice que también quiere cantar, y como es bueno para improvisar couplets, lo reciben con aplausos. Entonces *Melchor* improvisa la conocida copla:

Si vas a Calatayud
Pregunta por La Dolores
Que es una chica muy guapa
Y amiga de hacer favores . . .!

La Dolores comprende la vil pulla que *Melchor* embozadamente hace en su cantar contra ella, y llena de rabia llama a la lengua de *Melchor* cobarde y maldita. Los parroquianos la calman y se reanuda la fiesta con que el acto termina.

ACTO II

El Patio de la Posada

GASPARA entra con *Lázaro,* hablando de su próxima ordenación y satisfecha de verlo ya casi un pastor de Dios. Al quedarse solo *Lázaro,* canta un bello Madrigal en que revela el amor secreto que siente por *La Dolores.*

Henchido de Amor Santo
Miguel Fleta Disco *6392

Llegan *Patricio, Rojas* y *Celemín,* el primero malhumorado y fastidiado con las pedanterías del sargento. El militar le dice que aquella tarde demostrará a todo el pueblo que también es lidiador de buen cartel. Se presenta *Melchor* haciendo alarde de que él es el amante de *La Dolores.* Ésta entra con una guitarra en la mano y trata de sofocar las palabras de *Melchor,* aumentando por momentos su rabia contra él. *Melchor* se retira murmurando palabras de venganza. Sus palabras las recoge un grupo que llega, y aterrorizados se santiguan. Repiten a *La Dolores* las amenazas de *Melchor,* pero ella niega toda relación con *Melchor,* aunque convino en esperarlo aquella noche a las diez en su propia habitación. Todos se van, menos *Dolores. Lázaro* vuelve, y con gran sorpresa para *La Dolores,* empieza a declararle su amor con sinceridad y apasionamiento. "Quien tal creyera, pobre niño" exclama *La Dolores,* suspirando como sintiendo compasión de la sinceridad del cariño de aquel cándido corazón, que ama a una mujer cuyo honor arrojado fué al fango por un vil se-

ductor. Al principio ella no da crédito a las palabras de *Lázaro* que, al salir de su alma enamorada, vibran en sus labios revelando su pasión prisionera. Se acerca a ella en un éxtasis de alegría, y tomando la mano la estrecha contra su corazón y después la besa con labios temblorosos y balbucientes. *Celemín* lo sorprende en el momento en que le besa la mano, y lanzando sendos gritos llama a todos, y después públicamente les comunica que el "curita" ha declarado su amor a *Dolores.* Ésta se ríe de la ocurrencia y les pide que dejen en paz al "chiquillo." Este calificativo burlón de *Dolores* acaba por desesperar a *Lázaro,* y su temperamento místico desaparece al dar paso a su cólera, exclamando: "A fe que este chiquillo a conocer váis bien," y se lanza como una fiera sobre *Celemín,* llamándolo villano e insolente, y en su ola de ira trata de reñir contra todos. Esta reyerta la interrumpen los gritos de "A la Plaza, a la Plaza" de la gente que va a la lidia que da *Patricio* en honor de *La Dolores.* Llega el rumor de la multitud entusiasmada, y de repente se oye una exclamación de terror. *Rojas,* que como militar puede ser una lumbrera, demuestra poca pericia en la tauromaquia, y está a punto de ser despedazado por el toro en la plaza. *Lázaro,* que antes de vivir entre religiosos supo manejar las reses bravas, corre y se arroja a la plaza, y derribando al novillo, salva la vida al improvisado torero. El pueblo aclama a *Lázaro* por su arrojo, y su valentía y entereza cautivan el corazón de *La Dolores.*

ACTO III

Una Habitación en la Posada de Gaspara

LÁZARO está cantando la letanía, mientras la gente de rodillas reza con fervorosa devoción. Al terminar, *Gaspara* se despide de *Lázaro* diciéndole que se retire, pues al día siguiente debe partir. *La Dolores* muy quedamente dice al oído del seminarista que no venga aquella noche a su cuarto. *Celemín,* por su parte, dice que olvide a *La Dolores,* pues no es digna de su amor, pero *Lázaro* no pone atención a sus recomendaciones. *La Dolores* pide a *Rojas* y a *Patricio* que vengan a su cuarto a las diez, pues no sabe qué es lo que *Melchor* pretenda hacer. Comunica a *Gaspara* que *Lázaro* le ha declarado su amor. "¡Qué, un sacerdote! ¡Sacrilegio!" y juzgando a *La Dolores* culpable de haber conquistado también a su sobrino, le entrega la cuenta diciéndole que debe marcharse al despuntar la aurora. Ante el peligro de que *Lázaro* y *Melchor* se encuentren, *Gaspara* llama otra vez a *Lázaro* diciéndole que el ordinario no puede llevarlo, pero que un arriero lo conducirá al punto a Tarazona.

Dolores se queda sola lamentando su mala suerte, su orfandad, su abandono, su deshonra, sin poder amar ahora que el amor en su corazón despierta. Sumida está en su meditación cuando *Lázaro* entra en la habitación inesperadamente, suplicándole le diga que es verdad que lo ama.

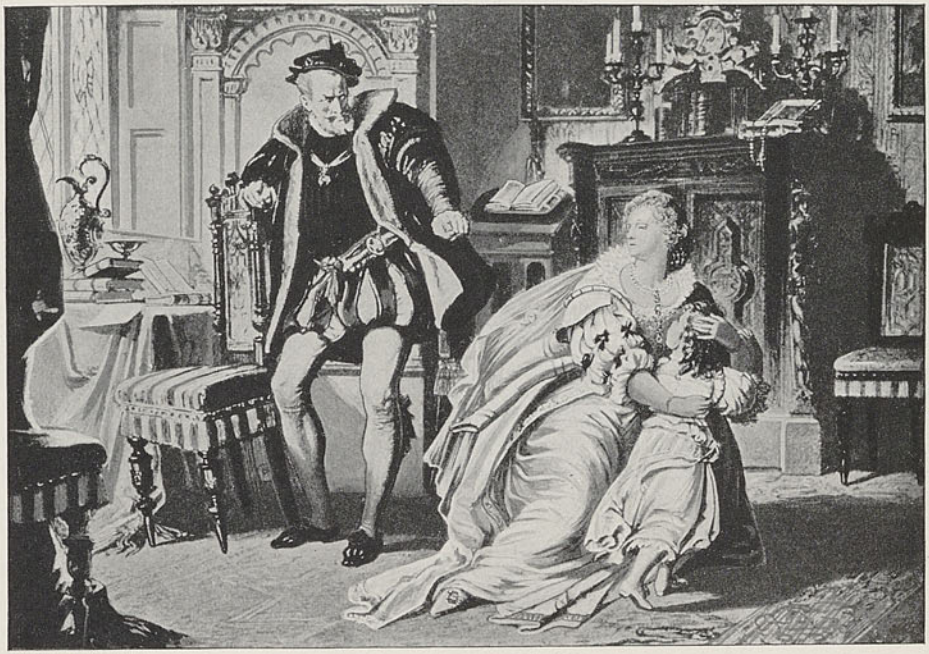
La Dolores le suplica que se vaya, y en esos momentos rompe la quietud de la noche la voz de *Celemín* repitiendo la copla "Si vas a Calatayud." *Lázaro* se irrita al oír aquella copla que es como pública delatación del baldón de la mujer que él ama. *La Dolores,* en su afán de calmarlo, le asegura que la copla no está dedicada a ella, pero él jura que habrá de saberlo. Suenan las diez en el campanario de la iglesia del pueblo y cuando *Lázaro* se dispone a salir, se oyen en la puerta ligeros golpes. *La Dolores,* que sabe muy bien que no es otro sino *Melchor* el que llama, y queriendo evitar un encuentro, ruega a *Lázaro* que huya. Pero *Lázaro* con

aplomo le dice "Huir ante un rival," como indicando que piensa permanecer y esperar al adversario, y sin perder la entereza *La Dolores* lo convence de que *Gaspara* al marcharse ha bajado y ahora es la que sube. *Lázaro* sale y acaba la terrible agonía de *La Dolores,* que se cree salvada por el momento. Abre la puerta de la izquierda y entra *Melchor.* En una terrible escena *Melchor* la tortura y trata de seducirla una vez más con sus falsas palabras. Ella le echa en cara su perfidia, recordándole que por su culpa su anciano padre murió de vergüenza al saber que su hija había sido seducida. Trata de expulsar a su seductor de la habitación, y en el apogeo de sus esfuerzos aparece *Lázaro,* pálido, temblando de dolor y de rabia, e indica a *Melchor* que espere. Al preguntarle éste qué es lo que busca, aquél le contesta "Busco tu vida." La lucha no se hace esperar mucho y los dos rivales se van a la habitación de *La Dolores,* donde hay luz y espacio suficiente, cerrando tras ellos la puerta.

La pobre *Dolores,* llena de terrible angustia, trata de forzar el paso, pero la barrera es demasiado dura para sus fuerzas. Después de unos momentos, que para *La Dolores* son un calvario de desesperación y angustias, se presenta *Lázaro* con las ropas en desorden, respirando con fuerza y sus ojos despidiendo rencor y muerte. Al oír *La Dolores* que llega gente, se pone de espaldas contra la puerta de la habitación que sirvió de campo de honor, para impedir el paso.

Entran en escena *Gaspara, Patricio, Rojas, Celemín* y un compacto grupo de curiosos, preguntando qué es lo que ha pasado. *Celemín* comprende que *La Dolores* algo esconde, y después de hacer a *Dolores* a un lado, entra en la habitación y encuentra a *Melchor* muerto. "Yo le maté" grita *La Dolores* en desesperación, pero, ante la expectación de todos, *Lázaro* confiesa: "No es cierto, yo soy su matador."

TEATRO COLÓN DE BUENOS AIRES



De una Pintura ESCENA DE DON CARLOS

DON CARLOS

ÓPERA en cuatro actos; música de Giuseppe Verdi; libreto de Méry y du Locle, basado en una tragedia de Schiller. Se estrenó en París el 11 de marzo de 1867; en los Estados Unidos, el 12 de abril de 1877.

"Don Carlos" pertenece al período de la producción de Verdi que bien podría llamarse intermediario. Posterior a "El Trovador," "Traviata" y "El Baile de Máscaras," apareció cuando las doctrinas wagnerianas se habían introducido en Italia, cuando los elementos jóvenes protestaron de los procedimientos que hasta entonces habían caracterizado a toda ópera italiana. Verdi, con su "Don Carlos," dió un paso hacia las nuevas tendencias e hizo vislumbrar el estilo más rico y más completo con que había de dejar asombrado al mundo en "Aida." La muy dramática tragedia de Schiller inspiró a Verdi componer música de lo más conmovedor en el campo de la ópera; además, el hecho de que escribía la ópera para ser representada en París, sin duda que lo hizo seguir más o menos el ejemplo de Meyerbeer de concebir su obra sobre una escala grandiosa.

PERSONAJES

DON CARLOS, *Infante de España*	*Tenor*
RODRIGO, *Marqués de Posa*	*Barítono*
FELIPE II, *Rey de España*	*Bajo*
ISABEL DE VALOIS	*Soprano*
LA PRINCESA EBOLI	*Mezzo-Soprano*

Época: Como en 1560.

ACTO I

La Floresta de Fontainebleau

ISABEL DE VALOIS, hija de Enrique II de Francia, ha sido apalabrada para desposarse con *Don Carlos,* hijo del Rey *Felipe II* de España. La augusta princesa va camino del Palacio de Fontainebleau, cuando se le presenta *Don Carlos;* éste, callando por un momento su verdadera identidad, dice ser

parte del cortejo del Embajador de España, agregando que a nombre de su príncipe le trae un obsequio que él le envía. Este obsequio consiste en una miniatura con la imagen del que va a ser su esposo. *Isabel* inmediatamente reconoce que *Don Carlos* y el mensajero son la misma persona. Este encuentro fortuito ha hecho nacer entre ellos un amor a primera vista. El eco de un cañón lejano resuena en el bosque, es la señal de que los festejos para celebrar el próximo enlace de la hija del rey han dado principio; las ventanas del palacio de Fontainebleau se iluminan, e *Isabel* y *Don Carlos,* en el paroxismo de su amor joven pero intenso, empiezan a soñar en la vida feliz que el futuro les reserva.

Pero cuán ajenos están de comprender que aquellos himnos de fiesta que a sus oídos llegan como bálsamos acariciadores, no son en holocausto de su encontrado amor. Llega un paje del Conde de Lerma, el Embajador de España, dándoles la fatal noticia de que el Rey de Francia quiere dar la mano de su hija al monarca de España y de la India. Aquella unión será el sello de amistad. Los cantos que aún se oyen a lo lejos, ya para los amantes no parecen dulces voces celestiales que anuncian la dicha y la felicidad, ahora parecen liturgias funestas que presagian miseria y dolor. Ante la inesperada decisión del rey, *Don Carlos* se lamenta amargamente del cruel destino que en un instante destruyó todos sus sueños de ventura.

ACTO II

CUADRO I—*El Claustro del Convento de San Justo*

NOS encontramos ahora en el claustro del Convento de San Justo. En la capilla iluminada, a la derecha, puede verse a través de la cancela dorada, la tumba de Carlos V. En la capilla un grupo de monjes entona un canto extraño implorando el perdón para el poderoso soberano. Lentamente va muriendo el día. Llega *Don Carlos,* pálido y estupefacto, y se detiene a oír aquel canto de los monjes, los que ahora salen de la capilla y se pierden por entre los corredores del claustro. En este sagrado lugar *Don Carlos* busca la paz que en vano ambiciona su corazón; *Rodrigo* lo sigue hasta allí para decirle que ha sonado la hora y que lo llama el pueblo flamenco, y que él debe socorrerlo y ser su salvador. Notando después la palidez de *Don Carlos,* comprende que esconde algún sufrimiento y le pide le comunique cuál es la angustia que lo oprime. *Don Carlos* confiesa entonces que ama a *Isabel,* su madrasta. *Rodrigo* le aconseja que entonces, más que nunca, debe partir para Flandes y entre esa gente oprimida aprender a ser un buen gobernante. *Don Carlos* acepta el consejo de su fiel amigo, y juntamente entonan un bellísimo dúo.

Dio, che nell'alma infondere
Caruso y Scotti Disco *8036

Se presentan después el Rey *Felipe* e *Isabel,* ya ahora Reina de España, acompañados de un grupo de monjes. *Rodrigo* se aleja unos cuantos pasos y *Don Carlos* baja la cabeza para ocultar la emoción que le causa verse frente a frente con la mujer que tanto ama. Mientras el coro implora eterno descanso para el alma de Carlos V, *Rodrigo* y *Don Carlos* juran vivir y morir unidos, y tener un solo anhelo y un solo grito: ¡Libertad!

CUADRO II—*Un Sitio al Lado del Convento de San Justo*

Este es un sonriente paraje que alegran un naranjal con sus azahares olorosos y una fuente cristalina; al fondo se ven las

Bassani, Milán

EL ACTO II—CUADRO II—EN EL TEATRO DE LA SCALA, DE MILÁN

siluetas azuladas de las montañas de Extremadura. La *Princesa Eboli,* con otras damas de la corte, charlan alegremente; después, para distraer a sus compañeras, entona la "Canción del Velo," una especie de leyenda oriental, que trata de un rey moro que fué al jardín de una bella almea, y al contemplarla cubierta con un velo le pidió que dejase que el sol bañase sus guedejas y su rostro seductor con el oro de sus rayos. La reina sale del Convento y se reune con las damas de su corte. Poco después llega *Rodrigo,* y respetuosamente dice que encontrándose en París la augusta madre de *Isabel* le pidió entregarle una carta. Al entregar *Rodrigo* esta carta sellada con la heráldica flor de lis, le desliza también una nota de *Don Carlos,* en la que le pide un breve instante de su tiempo. *Don Carlos* llega y suplica a la reina que ocupando ella el primer lugar en la voluntad de su majestad *Felipe,* podrá interceder por él para que su padre le permita marchar a Flandes. Poco a poco empieza a retirarse la compañía, hasta quedarse solos *Isabel* y *Don Carlos.* No pudiendo soportar más el fuego de su pasión, *Don Carlos* confiesa con casi brutal arrebato su amor inmenso, su terrible sufrimiento, lo amargo de su desventura, y en su loco frenesí la estrecha en sus brazos con salvaje embeleso. Aunque *Isabel* ama a *Don Carlos,* su honor de reina y de esposa es más potente, y deshaciéndose de los brazos apasionados de *Don Carlos,* lo increpa severamente diciendo: "Completa la obra, asesina a tu padre, y manchado con su sangre, lleva a tu madre al altar!" El rey se aproxima y *Don Carlos* huye. El monarca se enfada al encontrar a su esposa sola, cuando había dado órdenes de que la reina debería tener siempre a su lado a una de las damas de la corte. Al oír la voz de su rey, todos vuelven a entrar en escena. Entre los que llegan se encuentra también *Rodrigo;* éste le pinta al rey, con vívidos rasgos, el estado lamentoso en que vive el pueblo en Flandes, terminando su enérgica declamación con estas palabras: "Esta cruel agonía debe ser conocida por el rey." Con severo acento y con aplomo repone el monarca: "Sólo con sangre puede haber paz

en el mundo." *Rodrigo* aún se atreve a reponer: "Horrenda, horrenda paz, la paz de los sepulcros . . . ! Oh rey, no dejes que la historia diga: él fué un Nerón!" A pesar de las palabras suplicantes de *Rodrigo,* el rey agrega que nadie cómo él conoce el corazón humano. Además, hay que tener cuidado del Gran Inquisidor. El rey termina confiando en que *Rodrigo* averiguará cuál es la pena que aflige a su hijo *Carlos* y la inquietud que ha notado en la reina.

ACTO III

CUADRO I—*Jardines de la Reina en Madrid*

ESTA es una escena corta pero de intenso drama. *Don Carlos* ha recibido un billete perfumado citándolo al jardín de la reina. Él espera ansioso y al presentarse una dama cubierta por un velo, él cree que es *Isabel* e inmediatamente empieza a hablarle apasionadamente de su amor. La *Princesa Eboli,* que es la dama del velo y está enamorada de *Don Carlos,* se siente arrullada por la suavidad de aquellas palabras que ella cree están dirigidas en verdad para ella. Mas ¡ay! al descubrirse nota inmediatamente el cambio de expresión en el semblante de *Don Carlos.* La astuta mujer comprende al punto, por las palabras de *Don Carlos,* que él está enamorado de la reina. En este momento llega *Rodrigo* y cambian con la princesa muy duras palabras. Ella jura vengarse y confesar que el hijo del rey ama a su propia madrasta.

CUADRO II—*Gran Plaza Frente a la Iglesia de Nuestra Señora de Atocha*

La gran pira en que han de ser quemados los herejes acusados por el Santo Oficio puede verse al fondo de esta gran plaza. El pueblo y un grupo de monjes entonan un coro, mezcla de alegría y de oprobio. Las campanas tañen alegremente, la muerte de los herejes es un momento de alegría para aquel pueblo. Los monarcas, con todo su séquito regio de damas de la corte y personajes de alto linaje de todas las provincias, entran con gran pompa a presenciar aquel espectáculo macabro. El rey va a seguir su camino cuando seis diputados flamencos, con raídos vestido de color café, se le presentan y una vez más imploran la salvación de Flandes y Brabante. Para el monarca español los flamencos son herejes, enemigos del rey, simples rebeldes que deben ser castigados sumariamente. Ante el despotismo de su padre, *Don Carlos* se encara desafiante, declarando que él se hará el salvador del pueblo flamenco. El rey se siente indignadísimo ante la osadía de su hijo y ordena que sea desarmado, mas ninguno de los Grandes de España se atreve a acercarse, sólo *Rodrigo* logra hacer que *Don Carlos* le entregue su espada, por cuya acción recibe el título de Duque. Terminado este incidente, toda la regia comitiva toma sus puestos asignados por el Santo Oficio, y el telón cae cuando las llamas del fuego que han de cortar la vida de tantos seres infelices, se levantan como garras gigantescas que esperan tan sólo su anhelada presa.

ACTO IV

CUADRO I—*Biblioteca del Rey en Madrid*

EL rey, absorto en profunda meditación, lamenta para sí que ella, la reina, jamás lo haya amado; ahora comprende que ha vivido soñando una quimera desde el día aquel en que *Isabel* llegó de Francia.

Dormirò sol nel manto mio regal
Ezio Pinza Disco 6709

"Dormiré solo en mi manto real, cuando mi día al fin muera . . . el cetro pierde el rey . . . la consorte . . . el honor," así se lamenta el agobiado monarca. Viene a sa-

carlo de aquellas meditaciones la llegada del Gran Inquisidor, hombre ciego y nonagenario, que viene sostenido de dos frailes dominicanos. El rey dice al Inquisidor que el Infante es un rebelde y debe huir o morir, pues la paz del reino vale más que la vida de un rebelde. El Inquisidor repone que hay un hombre más peligroso que el Infante y ese hombre es *Rodrigo*. El rey no da crédito a las palabras del Inquisidor y éste sale descontento de que su acusación no se haya tomado en serio. Al salir el Inquisidor entra *Isabel,* y arrojándose a los pies de su esposo, se queja de ser tratada cruelmente en esta corte y que hasta su alhajero en que guardaba sus joyas le ha sido substraído de su alcoba. El alhajero está en poder del rey y ahora pide a su esposa abrirlo en su presencia; ella rehusa, y al abrirlo el monarca por su propia mano, encuentra entre las joyas la miniatura de *Don Carlos*. El rey la acusa de perjura y después de un momento de vacilación abandona la biblioteca. La *Princesa Eboli* se presenta y confiesa a la Reina haber sido ella la que robó el alhajero y dijo al rey que *Carlos* la amaba.

La Princesa queda sola y maldice la belleza fatal que hace a la mujer vanidosa y cruel, y cambiando después de tono se arrepiente de su horrible bajeza que va a costar la vida de *Don Carlos,* cuya muerte está señalada para el día siguiente.

O don fatale, o don crudel
Margarita Matzenauer Disco 6618
Sigrid Onegin Disco 7191

CUADRO II—*La Prisión de Don Carlos*

Se han cumplido las órdenes del rey y del Inquisidor y *Don Carlos* ha sido arrojado a esta prisión, un obscuro subterráneo, húmedo e inhumano. Su fiel amigo *Rodrigo* viene a despedirse. Confiesa que el rival del rey ya no es *Don Carlos,* él, *Rodrigo,* es el fiero agitador de Flandes y sobre su cabeza hay orden de muerte. Dos hombres descienden de la escalinata de la prisión; uno de ellos está vestido con el hábito del Santo Oficio, y el otro viene armado de un arcabuz. Se detienen por un momento y después de apuntar al cuerpo de *Rodrigo,* el arma hace fuego; *Rodrigo* cae en los brazos de *Don Carlos,* y en los estertores de la muerte se despide de su amigo.

O Carlo, ascolta
Giuseppe de Luca *(En Preparación)*

Sus últimas palabras son una súplica de que salve a Flandes.

CUADRO III—*Los Claustros del Convento de San Justo*

Una vez más volvemos a los claustros del Convento de San Justo. *Isabel* entra lentamente, absorta en sus meditaciones y se arrodilla ante la tumba de Carlos V. Implora al muerto gobernante, diciendo que ya que él conoció las vanidades del mundo, sea portador de las lágrimas de ella ante el trono del Señor. *Don Carlos* se presenta y a dúo entonan una eterna despedida, que es a la vez un himno de esperanza de encontrar felicidad cerca del reino de Dios. Llegan el rey y el Gran Inquisidor; el monarca entrega su presa al siervo del Santo Oficio, mientras *Don Carlos,* en un grito supremo de rebeldía, dice que Dios lo vengará y con su mano destruirá el tribunal de sangre con que gobierna *Felipe II.*

DON JUAN

(Don Giovanni)

ÓPERA en dos actos; música de Wolfgang Amadeus Mozart; libreto de Lorenzo da Ponte, el libretista de la corte de Viena y autor también del libreto de "Las Bodas de Fígaro." Estrenada en Praga, el 29 de octubre de 1787. Mozart estrenó esta ópera en Praga y no en Viena donde residía en aquella época, para evitar que se la destrozaran los cantantes italianos, que fueron la causa del fracaso de su ópera anterior, "Las Bodas de Fígaro." La primera representación en Estados Unidos tuvo lugar en el Teatro Park de Nueva York, el 23 de mayo de 1826. El título primero de esta ópera fué "El Dissoluto Punito, ossia il Don Giovanni" (El Disoluto Castigado o el Don Juan). El libreto de da Ponte está basado directamente en la conocida obra de Tirso de Molina "El Burlador de Sevilla." El mismo tema de "Don Juan" ha servido de base para numerosas óperas, entre ellas las de Fabrizzi, Gardi, Raimondi, Dargomyszky, etc. Molière, Lord Byron, Dumas, Zorrilla y otros muchos escritores y dramaturgos se han valido de este legendario personaje español como tema de sus obras. Creen algunos que el *Don Juan* es una transposición del Don Miguel de Mañara, famoso libertino sevillano, que acabó su vida en la penitenciaría.

"Don Juan" es una de las pocas óperas que triunfaron desde el día de su estreno y promete sobrevivir a casi todas. La ópera causa impresión a la concurrencia y admiración a los conocedores. Su grandeza ha sido reconocida por gloriosos genios tan diversos como Beethoven y Rossini, Wagner y Gounod! Por casi siglo y medio ha sido "Don Juan" un tesoro inagotable de melodía.

Esta gran ópera empezó a germinar como ópera bufa, pero Mozart se entusiasmó de tal manera con las contingencias dramáticas del libreto, que su música hizo del argumento algo más grandioso. Para las escenas finales compuso música de lo más notablemente dramático que se ha escrito. Las escenas intermedias, tratadas en espíritu de comedia, las revistió Mozart con música encantadora y gloriosamente hermosa. Por medio de sus melodías, que al principio parecen atractivamente candorosas, Mozart traza los personajes de su drama de muy ingeniosa manera. En aquellos pasajes en que compositores posteriores hubiesen necesitado complicadas armonías, un tratamiento polifónico de temas y elaboradas orquestaciones, Mozart usa sus incomparables melodías, y con sus medios sencillos obtiene un efecto igualmente notable.

Las reseñas cuentan que en el primer ensayo de esta ópera, Mozart, que dirigía, no estaba satisfecho con la forma en que la artista que tenía a su cargo el papel de *Zerlina* daba el grito de terror detrás del escenario. Dejó la orquesta y dió órdenes de repetir el final del acto primero, escondiéndose entonces entre los bastidores. *Zerlina* esperaba su señal. Al llegar el momento, Mozart salió rápidamente de su escondite y le dió un fuerte pellizco, lanzando ella un grito agudísimo. "Así es cómo debe ser," exclamó el compositor volviendo a la orquesta, mientras la artista en su asombro se reía ruborizada.

La noche anterior al estreno, unos amigos de Mozart le recordaron que todavía no había escrito la obertura. El compositor pretendió mostrarse un tanto nervioso y se dirigió a sus habitaciones. Como a media noche empezó a trabajar. Su esposa estaba a su lado, contándole historietas y brindándole ponche para tenerlo despierto. Cuando los copistas de la música se presentaron a otro día a las siete de la mañana, la obra estaba terminada. Sin embargo, esta obertura que tan rápidamente fué compuesta, no es un mero potpourri de las romanzas principales, sino una obra maestra, impregnada con la atmósfera del drama.

PERSONAJES

DON JUAN, *un noble libertino*	*Barítono*
DON OCTAVIO, *prometido de Doña Ana*	*Tenor*
LEPORELLO, *criado de Don Juan*	*Bajo*
DON PEDRO, *Comendador de Sevilla*	*Bajo*
DOÑA ANA, *su hija*	*Soprano*
DOÑA ELVIRA, *una dama de Burgos*	*Soprano*
MASETTO, *un campesino*	*Bajo*
ZERLINA, *prometida de Masetto*	*Soprano*

Aldeanos, Músicos, Bailarines y Demonios.

Época y Escena: En Sevilla a mediados del Siglo XVII.

La obertura empieza con la solemne música de la escena del banquete en la cual se aparece a

Copy't Dupont
SCOTTI (*Don Juan*)

Don Juan la estatua de piedra del comendador. Le sigue un movimiento alegre, en que la música y el ritmo parecen características del modo de ser atrevido y festivo de *Don Juan.*

Obertura—Partes I y II
Clemens Schmalstich y Orquesta de Concierto Disco V-29

ACTO I

CUADRO I—*Patio del Palacio del Comendador de Sevilla*

LEPORELLO, embozado en su capa, espera a su amo en el patio del palacio del Comendador. Se queja de trabajar día y noche, y mientras el amo se entrega a sus amoríos, el pobre criado sirve de centinela. El quejoso sirviente corre a esconderse presuroso al oír que su patrón, *Don Juan,* sale volando del palacio, seguido por *Doña Ana.* Instantes después hay un duelo, en el cual el Comendador, deseando lavar el honor de su hija, cae agonizante al golpe de la espada del ágil *Don Juan,* el que, después de terminar su lance funesto, huye con *Leporello. Doña Ana* ha ido en busca de auxilio, y al volver con su prometido, *Don Octavio,* y un grupo de sirvientes con antorchas, sufre la terrible sorpresa de encontrar muerto a su padre. *Don Octavio,* joven de noble corazón, trata de consolar a *Doña Ana,* uniéndose con ella en el juramento de vengarse contra el incógnito asesino del buen Comendador.

CUADRO II—*Una Calle en las Afueras de Sevilla*

Huyendo por una apartada calle, *Don Juan* y su inseparable criado, notan que se acerca una mujer, al parecer llorando amargamente. *Don Juan* al punto se ofrece ir a consolarla. "Así ha consolado a mil ochocientas," murmura *Leporello.* Mas al acercarse, *Don Juan* retrocede sorprendido, aquella dama es *Doña Elvira,* una de sus víctimas a quien él abandono en el momento mismo de huir con ella. *Doña Elvira* vitupera a *Don Juan,* llamándolo felón, mons-

Cliche du Guy
LEPORELLO

truo y nido de engaños, mientras el seductor procura explicarle su repentina desaparición. Y si ella no da crédito a sus palabras, entonces que *Leporello* se lo explique. Mientras el criado mantiene la atención de la dama, el amo se escabulle rápidamente. Al volverse *Doña Elvira* hacia *Don Juan,* éste ya ha desaparecido! *Leporello* tiene un modo extraño de consolar, y en su primera oportunidad empieza a hacer alarde de las miles de conquistas femeninas de su amo. Han sido en verdad tantas, que él ha hecho un pequeño catálogo de ellas, y empieza con todo gusto a recitar los detalles de las mismas. Para colmo de desventura de *Doña Elvira, Leporello* ha bebido más que de costumbre.

Aria de Leporello
Parte I—**Madamina! Il catalogo in questo**
Parte II—**Nella Bionda, egli ha l'usanza**
Marcel Journet Disco 1285
Feodor Chaliapin Disco 1393

La música de esta aria es una mezcla muy completa de gracia, ironía, sentimiento y comicidad . . . una expresión maravillosa del paralogismo del Siglo XVIII . . . o del Siglo XX.

Despúes de terminar su cínico consuelo, *Leporello* va en busca de su amo. *Doña Elvira,* como *Doña Ana,* siente en su corazón sólo rabia, despecho y un deseo ardiente de venganza.

Bain
TITO SCHIPA (*Don Octavio*)

CUADRO III—*En los Suburbios de Sevilla*

Una alegre partida de aldeanos cantan y bailan en celebración del ya cercano casamiento de *Zerlina* y *Masetto. Don Juan,* camino de su palacio que puede verse a la derecha, se detiene por un instante y poniendo sus ojos codiciosos en *Zerlina,* encarga a *Leporello* que invite a todos a entrar en su palacio y que los obsequie con vino, café, chocolate, que trate de divertirlos, y muy especialmente a *Masetto.* A pesar de las protestas de *Masetto, Don Juan* logra detener a *Zerlina.* Una vez solos, la muchacha se siente cohibida ante los requerimientos amorosos de *Don Juan,* pero aunque al principio trata de resistir, acaban por convencerla las promesas de casamiento de *Don Juan.* La gracia cortesana de *Don Juan* y la dócil condescendencia de *Zerlina* están admirablemente expresadas en el dúo "La ci darem la mano!" una de las joyas líricas más exquisitas que se encuentran en ópera. Ella ya ha consentido en ir a la casita donde falazmente *Don Juan* le dice van a casarse, cuando *Doña Elvira* se interpone en el camino, y arranca a *Zerlina* de los brazos del galán, "El cielo me ha hecho oír tu perfidia, y llego a tiempo de salvar a esta inocente de tus bárbaras garras." Arrepentida la pobre *Zerlina* corre en busca de su querido *Masetto.* En este momento se presenta *Doña Ana* y *Don Octavio.* Para estos dos personajes, ha sido *Don Juan* un simple conocido que en nada puede estar implicado en la criminal fechoría de la noche anterior, y, por lo tanto, *Don Octavio* le pide ayuda para hallar al asesino del padre de su prometida. *Don Juan* les promete com-

placerlos, pero ahora vuelve a entrar *Doña Elvira* y con el mismo encono de antes torna a echarle en cara sus perfidias. *Don Juan* pretende no saber de qué se trata, y en su defensa dice que sin duda aquella mujer ha perdido del todo la razón, y como esta situación no es nada placentera, juzga ser más prudente tomar las de Villadiego. *Doña Ana,* que ha reconocido su voz, explica a *Don Octavio* que aquel es precisamente a quien andan buscando, y repite con detalles los negros episodios de aquella funesta noche. *Doña Ana* se va, y *Octavio* renueva para sí sus votos de vengar el dolor que aflige a su amada, y con todo entusiasmo entona la bella aria "¡Dalla sua pace!"

Dalla sua pace **Tito Schipa** **Disco 1308**

Al salir *Don Octavio* reaparecen *Don Juan* y *Leporello,* disponiendo los preparativos para su gran festín que ha de celebrarse aquella noche, ordenando al criado que deje correr el vino como un río en aquella fiesta.

Fin ch'han dal vino **Ezio Pinza** **Disco 1467**

Cuadro IV—*Jardín de Don Juan*

Entre los aldeanos que se han congregado en este festín, encuéntranse *Zerlina* y *Masetto;* éste le pregunta iracundo a *Zerlina* si tiene el atrevimiento de excusarse, después de haberse quedado sola y abandonádolo el día de su casamiento, manchando así con esa infamia a un aldeano de honor. Ella dice no haber tenido culpa, y que el seductor no logró tocarle ni un solo cabello. "Pégame, pégame" continúa contrita la desconsolada y arrepentida *Zerlina.*

Batti, Batti, o bel Masetto
Elisabeth Schumann **Disco 7076**

Su súplica no es muy extensa, como puede verse por el cariz que toma el ruego, y *Masetto* termina por perdonarla de todo corazón. Ahora se acerca *Don Juan,* e invita a todos a su palacio. *Leporello* abre una de las ventanas del palacio, y oímos el eco de un minuet que se está bailando en su interior. Se acercan tres figuras enmascaradas y *Don Juan,* de acuerdo con la usanza de los tiempos, los invita al festín. Los aludidos aceptan, que no son otros sino *Doña Ana, Doña Elvira* y *Don Octavio,* los que, antes de entrar en el palacio, se detienen a implorar la ayuda del cielo para cumplir su venganza.

Cuadro V—*Interior del Palacio*

El baile está en creciente animación. A la incomparable música de Mozart, se baila el gracioso y elegante minuet.

Minuet **Banda Victor** **Disco 20990**
(*Clavicémbalo*) Wanda Landowska
Disco 1199

Durante el minuet *Don Juan* se esfuerza nuevamente en apoderarse de *Zerlina,* y logra conducirla a una habitación contigua. De repente interrúmpese el baile con los gritos

LA ESTATUA

de socorro que lanza la muchacha; *Masetto,* seguido de los tres conjurados, corren en su auxilio. Un momento después entra *Don Juan,* espada en mano y arrastrando a *Masetto.* Pero esta artimaña no convence a nadie de la inocencia de *Don Juan. Doña Ana, Doña Elvira* y *Don Octavio* se quitan el antifaz y se encaran con el notorio burlador, pero éste, no haciendo caso de aquellas acusaciones, se abre paso con su espada y desaparece entre la concurrencia.

ACTO II

CUADRO I—*Una Plaza en Sevilla*

DON JUAN, embozado hasta los ojos, entra seguido de su criado. *Doña Elvira,* a pesar de la infidelidad de su seductor, no puede olvidar el cariño que por él siente. Ella ha tomado bajo su custodia a *Zerlina,* y ésta es quien atrae otra vez a *Don Juan* por estos barrios, pues la casa de esa dama está a la izquierda de esta plaza. *Leporello* está a punto de abandonar el servicio de *Don Juan,* pero una buena dádiva del amo hace cambiar de parecer al criado, aunque éste aclara que no quiere que se crea que él es como las mujeres, que se dejan seducir por el dinero. El criado pide al patrón que se deje de mujeres, pero *Don Juan* protesta, argumentando que las mujeres le son tan necesarias como el pan que come o como el aire que respira. "¿Y tenéis entonces corazón de engañarlas a todas?" pregunta *Leporello* ingenuamente. La contestación de *Don Juan* revela su innata filosofía: "¡Todo es amor . . . quien a una es fiel a otra tiene que ser cruel! ¡Yo las amo a todas, mas las mujeres, que nunca razonan, a mi natural benevolencia llaman ingratitud!" *Doña Elvira* abre la ventana y humildemente *Don Juan* le dice que está arrepentido y la invita a bajar. *Don Juan* cambia capas con *Leporello* y al salir *Doña Elvira* el criado toma el lugar de *Don Juan,* y como buen imitador de su patrón cumple su papel de seductor a las mil maravillas, y orondo se va con la dama. Al quedarse solo *Don Juan* empieza una amorosa serenata a la bella *Zerlina.*

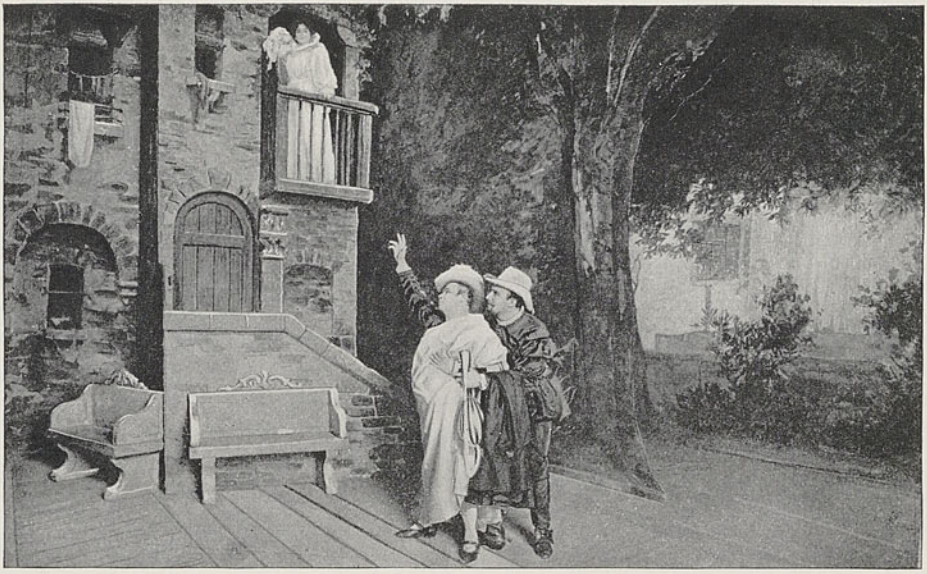
Serenata **Ezio Pinza** **Disco 1467**
(*Piano*) **Wilhelm Backhaus** **Disco 1472**

Mas su canto es corto, pues viene a interrumpirlo la inesperada llegada de *Masetto* con una partida de aldeanos, que andan en busca de *Don Juan,* pero no logran reconocerlo con la capa de su criado. *Don Juan,* haciéndose pasar por *Leporello,* pone por los suelos a su supuesto patrón y se une con ellos en sus amenazas. *Don Juan* los divide y los manda por pistas distintas, y cuando sólo queda *Masetto* de sus diezmados compañeros, *Don Juan* se vale de la ocasión y le da al pobre *Masetto* una terrible paliza, y lo abandona en medio de la calle. A los gritos de dolor del pobre muchacho, sale corriendo *Zerlina,* la que encuentra ahora oportunidad para amonestarlo por su actitud, pero ella lo ama demasiado para dejarlo sufrir y se ofrece curarle todos los chichones que le causó el invencible *Don Juan.*

Vedrai carino
Elisabeth Schumann **Disco 1454**

CUADRO II—*Un Patio*

Leporello ha cumplido tan certeramente su misión que ahora encuentra muy difícil deshacerse de *Doña Elvira.* Al acercarse los que andan tras de la pista de *Don Juan,* el tímido *Leporello* busca en vano un escondite, viéndose obligado a identificarse, y después de muchos aprietos logra huir de aquel grupo amenazante. *Don Octavio,* que se encuentra presente otra vez, afirma sus inten-



ELVIRA, LEPORELLO Y DON JUAN—ACTO II

ciones de hacerse justicia contra las infamias de *Don Juan*. *Doña Ana* se va en persecución del asesino de su padre, y *Don Octavio* se queda desconsolado. Expresa sus sentimientos y sus fervorosos deseos en la exquisita romanza "Il mio tesoro."

Il mio tesoro **Tito Schipa** **Disco 1308**

Esta romanza puede considerarse como una prueba para todo tenor, pues exige todos los requisitos necesarios de un buen cantante.

CUADRO III—*Plaza de la Catedral*

Don Juan y *Leporello* están comentando los sucesos anteriores. Es después de media noche y en la obscuridad han venido a pasar frente a una estatua levantada en memoria del ilustre Comendador. De repente la estatua les habla, "De reir acabarás antes de la aurora." *Don Juan* se supone que algún transeunte tardío trata de burlarse a sus costas. *Don Juan* reconoce la estatua del Comendador, y pide a *Leporello* que le lea la inscripción que hay en el monumento. Aunque el sirviente medroso replica que no sabe leer a los rayos de la luna, se ve obligado a hacerlo; la inscripción dice: "Del impío que cortó mi camino, aquí espero la venganza." *Don Juan* obliga entonces a *Leporello* a invitar a cenar a la estatua del Comendador. El fiel sirviente empieza a hablar tembloroso:

"Oh, estatua gentilísima, la del gran Comendador . . . patrón, me tiembla el corazón . . . no puedo terminar."

"Acaba, o en el pecho te incrusto esta espada . . ."

"Oh, estatua gentilísima, aunque de mármol sois . . . ¡Ah! patrón mío, ved que nos fija la mirada!"

"¡Muere entonces!"

"No, esperad. Señor, el patrón mío, oíd bien, no yo, os invita a cenar."

Don Juan entonces se dirige a la estatua,

diciéndole que si puede le diga si vendrá a la cena. La estatua contesta "Sí," y *Leporello* apenas puede sostenerse de miedo, pero sacando fuerzas de flaqueza, huye aterrorizado.

Cuadro IV—*Una Habitación*

Esta escena es brevísima. *Don Octavio* suplica desconsolado a *Doña Ana* que no posponga más el día de sus bodas. Ella ha hecho la promesa de no fijar la fecha de su enlace hasta que no sea vengada primero la muerte de su padre. Promesa que aun mantiene y espera cumplir.

Cuadro V—*La Sala del Festín*

Con todo lujo de detalle se ha preparado el festín. Cumpliendo su palabra, *Don Juan* ha hecho poner un cubierto para el Comendador. Mientras *Don Juan* come, su propia orquesta ejecuta fragmentos de óperas de aquella época. *Leporello,* con grandes muestras de nerviosidad, comenta sobre la música que se ejecuta, alguna de la cual le es bien conocida.

Los músicos se van. *Doña Elvira* entra apresuradamente, y de rodillas ruega a *Don Juan* cambiar de vida. Él se muestra firme y frío en su resolución. Después de sus ruegos inútiles, *Doña Elvira* se va. Al llegar al corredor da un grito pavoroso, y reentrando al salón huye por otra puerta. *Don Juan* ordena a *Leporello* ir a averiguar de qué se trata; el sirviente regresa pálido como la muerte, y apenas si puede articular palabra: "¡El hombre de piedra . . .!" De pronto se oyen rudos golpes, y aunque *Don Juan* manda a su criado que abra la puerta, *Leporello* esta ocasión no está para obedecer. *Don Juan* toma un candil, desenvaina su espada y sale al corredor . . . un momento después retrocede . . . y tras de él viene, con paso seco y retumbante, la majestuosa figura del convidado de piedra. "¡A cenar me invitaste y he venido!" dice con acento solemne la estatua. *Leporello* ha buscado refugio debajo de la mesa. *Don Juan* conserva su sangre fría y con la mayor desfachatez ordena a su criado servir la cena al invitado. "No," dice éste, "los que han probado del alimento divino, no pueden tomar manjares de la tierra . . . tú me invitaste a cenar . . . ahora quieres venir a cenar conmigo."

"Firme es mi pecho y temor no tengo. ¡Iré!"

"¡Dame en señal la mano!"

"¡Toma!"

La mano fría y marmórea del Comendador se apodera con fuerza de la de *Don Juan.*

"¡Ay de mí! ¡Qué frío me siento!"

"¡Arrepiéntete, cambia vida, es el último momento!"

"No, no, yo no me arrepiento; ¡vete lejos de mí!"

"¡Arrepiéntete, miserable!"

"¡No, viejo malvado!"

Entonces por primera vez el burlador siente el escalofrío del terror y del remordimiento. Ha llegado el momento de la expiación; la estatua se hunde bajo tierra, de todas partes salen llamas y los espíritus infernales se apoderan del libertino.

DON PASCUAL

Ópera cómica en tres actos; música de Donizetti y libreto de Cammarano, basado en la antigua ópera italiana "Marco Antonio." La ópera se estrenó en el *Théâtre des Italiens,* París, el 4 de enero de 1843. Primera representación en Londres, en el Teatro de su Majestad, el 29 de junio de 1843; en los Estados Unidos, el 9 de marzo de 1846.

"Don Pascual" fué escrito para el *Théâtre des Italiens* de París. El día de su estreno se dispuso de un reparto notable; Grisi, Mario, Tamburini y Lablache tuvieron a su cargo los papeles principales. Casi es innecesario decir que el éxito fué completo. El tiempo ha probado que la popularidad instantánea de la obra no se debió al brillo con que en esa noche memorable cantaron los intérpretes principales de la obra. El argumento de la ópera raya en farsa, un gracioso ambiente que se refleja y se mantiene en la música rutilante y melodiosa en que está puesto. La música de toda la ópera es como la champaña, burbujeante y centellante de ingenio y alegría. Ninguno de los personajes es víctima de acerbo dolor, y entre tanto júbilo no es posible tomar muy seriamente los momentos más profundos.

Por una coincidencia curiosa otra nueva ópera de Donizetti, titulada "Don Sebastián," se estrenaba en la Academia casi simultáneamente con "Don Pascual." "Don Sebastián" era de un argumento muy lúgubre que se extendía en cinco largos actos, y ni el humorismo ni el triunfo de "Don Pascual" influyeron en el éxito de "Don Sebastián," cuyo fracaso hízose más pronunciado con el mote que un ocurrente dió a la obra, "un funeral en cinco actos."

PERSONAJES

Don Pascual, *un viejo solterón*	*Bajo*
Ernesto, *su sobrino*	*Tenor*
Norina, *una joven viuda*	*Soprano*
El Dr. Malatesta	*Barítono*
Un Supuesto Notario	*Barítono*

Época y Escena: En Roma, a principios del Siglo XIX.

ACTO I

Cuadro I—*Sala en la Casa de Don Pascual*

El viejo solterón *Don Pascual,* está tan enfadado con su sobrino, *Ernesto,* por haber rechazado la mano de una joven noble que él mismo le había destinado, que le ha preparado una píldora muy amarga. Ha resuelto casarse él y desheredar al sobrino. El encargado de conseguir la futura esposa es el *Doctor Malatesta,* y cuando éste se presenta anunciándole haberle encontrado una muchacha joven y bonita por consorte, el ridículo *Don Pascual* olvida en su júbilo la chochez de sus muchos años, y en su vanidad se siente, o presume sentirse como un joven de veinte primaveras, y hasta sueña en ver correr a su redor una media docena de querubines. La mujer que el *Doctor* le ofrece es una supuesta hermana, alabándola como un dechado de inocencia, de modestia y de bondad. *Ernesto* se presenta; el tío insiste en que se case con la noble dama de su elección, y que desista de sus amores con *Norina,* a quien él no conoce, oponiéndose tan sólo porque la muchacha es una viuda. Viéndose *Ernesto* amenazado de ser desheredado y hasta expulsado de la casa de su tío, se desespera el ver que todos sus sueños se desmoronan como arrollados por un terrible ciclón.

Sogno soave e casto
Tito Schipa Disco 1282

Ernesto pide a su tío que consulte al *Doctor Malatesta* sobre sus planes de casamiento, y el aludido dice que el galeno es quien le ha recomendado seguir este camino, y que al efecto le ha ofrecido la mano de su propia hermana. *Ernesto* se sorprende de que el *Doctor,* a quien consideraba como un amigo

Copy't Mishkin
BORI (*Norina*)—ACTO I

suyo, lo haya abandonado tan repentinamente, sin saber que *Malatesta* tiene en mente un plan por el cual él, *Ernesto,* va a salir bien beneficiado.

CUADRO II—*Habitación en Casa de Norina*

Norina está leyendo una novela romántica y ha llegado a un pasaje que describe en frases ardientes la mirada languideciente de la heroína de la leyenda. Cierra el libro y comenta para sí sobre el poder fascinador de aquella doncella, repitiéndose que ella conoce el valor de la mirada ardiente de un par de bellos ojos.

Una doncella le entrega una carta de *Ernesto,* a tiempo que se presenta el *Doctor,* y éste informa que ha concebido un plan para obligar a *Don Pascual* a que dé el consentimiento para celebrar su boda con *Ernesto. Malatesta* describe con lujo de detalles su bien ideado plan. *Norina* recibe con gusto aquella idea, y se pone a estudiar su parte, con frecuentes explosiones de risa. *Malatesta* se regocija igualmente de su proyecto. Donizetti aprovechó este gracioso momento para escribir música deliciosa y llena de humorismo, y en la cual alcanzó una verdadera apoteosis. Se conviene en la cita, en que los encantos cautivadores de *Norina* seducirán al viejo *Don Pascual.* Naturalmente el matrimonio será ficticio, y para tal objeto el astuto *Malatesta* ya cuenta con un individuo que hará las veces de notario.

ACTO II

Sala en Casa de Don Pascual

ERNESTO se lamenta aún de la mala jugada que, según él, le ha hecho el *Doctor Malatesta,* y para olvidar el bien perdido piensa irse a un lugar a terminar sus miserias. No queriendo que *Don Pascual* se entere de su turbación, sale cuando se aproxima el testarudo tío. Éste, vestido para la boda, trata de

Copy't Mishkin
BORI (*Norina*)—ACTO II

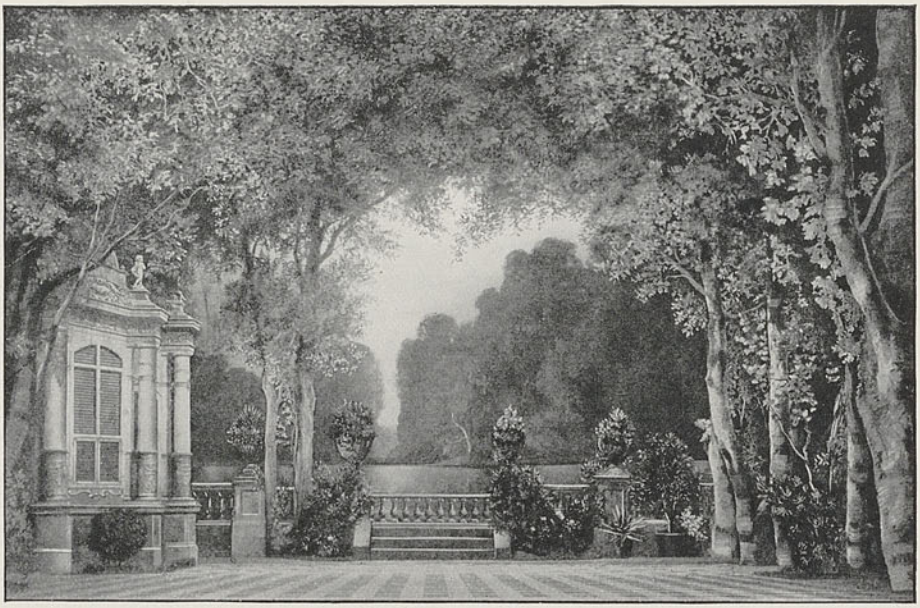
ocultar su vejez zarandeándose zalamero de un lado a otro de la sala. Se celebra al fin la boda simulada, aunque para el pobre *Don Pascual* la ceremonia reviste toda la legalidad del caso, y en su inmensa felicidad cede gran parte de sus propiedades a *Norina* y la hace dueña y señora de su casa. En esto, aparece *Ernesto,* el que, al ver a *Norina,* pretende impedir la boda, pero el *Doctor* interviene oportunamente y lo pone al tanto de la estratagena de que está siendo víctima su muy querido tío. Una vez celebrada la ceremonia, el genio de *Norina* sufre un cambio indescriptible, la docilidad y candor con que entró al ser presentada a su pseudo-prometido, se convierte en una actitud montaraz, y empieza a tratar con la mayor dureza a *Don Pascual,* y, extremando su papel de verdadera ama de la casa, llama a la servidumbre, burlándose de que conste tan sólo de tres personas. Después de ofrecer al mayordomo doblarle el sueldo, le ordena, sin consultar más que a su propio antojo, obtener por ahora nada menos que doce sirvientes, jóvenes y bien puestos, además de dos carruajes, diez caballos de raza inglesa, nuevo mobiliario y decorado y muchas otras extravagancias. Y una de sus disposiciones es que *Ernesto* permanezca a su lado. *Don Pascual* protesta, pero no tiene fuerzas, o al menos *Norina* no le permite demostrarlas, para negar lo que su joven esposa demanda, no quedándole más remedio que conformarse a que sus ducados paguen los caprichos de *Norina.*

ACTO III

CUADRO I—*La Misma Sala de la Casa de Don Pascual*

DON PASCUAL, con un montón de facturas en las manos y rodeado de una infinidad de cajas, paquetes y vestidos, se lamenta que su primer día de casado haya sido para él uno de tanta desventura; maldice caballos, modistas y matrimonio, y desearía protestar y dar salida a todo el rencor que siente en el pecho, pero *Norina* le salta inmediatamente furiosa, y el marido no tiene más remedio que someterse. *Norina* entra corriendo, sin reparar en *Don Pascual,* y se prepara a salir; viene vestida en grandísima gala, con un gran abanico en la mano. *Don Pascual,* haciendo un esfuerzo sobrehumano para recuperar su soberanía de señor de la casa, trata de detener a *Norina* que se prepara a ir al teatro. Como antes, su esfuerzo es inútil, pues ella le replica que un marido debe oír y callar, y le recomienda que estaría mejor en su blanda cama. *Norina* se sale con la suya y cuando *Don Pascual* se pone delante de la puerta, en vez de un beso que una esposa daría a su marido al salir de casa, recibe un buen tirón de orejas. Libre de obstáculos el camino, se va muy ufana. A su salida deja caer intencionalmente un papel; *Don Pascual* lo recoge, creyendo que es una de tantas facturas que se encuentran por todas partes de la casa. Para colmo de sus desventuras no es una factura sino un billete amoroso, en el cual un presunto amante cita en el jardín a la bella *Norina.* ¡Su esposa infiel el mismo día de la boda! Esto es demasiado para *Don Pascual,* y en su desvarío manda llamar a *Malatesta* para hacerlo partícipe de sus contrariedades. Todo esto, naturalmente, es obra del propio *Malatesta,* en combinación con los dos jóvenes enamorados.

El *Doctor* acude prontamente, comprendiendo que el incauto *Don Pascual* sin duda ya se tragó la píldora del billete. Los dos hombres discuten sobre la mejor manera de atrapar a los amantes y el castigo que la esposa infiel debe sufrir. El *Doctor* propone y queda convenido ponerse al acecho en el lu-



EL JARDÍN—ACTO III

gar de la cita. Si la esposa resulta culpable, debe salir de la casa inmediatamente, teniendo el *Doctor* carta blanca para decir y hacer lo que juzgue él prudente cuando llegue el momento supremo. Mientras *Don Pascual* saborea la esperanza de vengarse de aquella mujer que en unas cuantas horas de matrimonio le ha causado ya una vida de sinsabores, *Malatesta* se ríe para sus adentros al ver que su estratagema está saliendo tal y como él la había planeado.

CUADRO II—*Jardín Contiguo a la Casa de Don Pascual*

La señal convenida con que el supuesto amante debe anunciar su llegada, es una serenata. Entre la fragancia de las flores del jardín y los tibios aires de esta noche abrileña, suena dulcemente la serenata del amante, que resulta ser *Ernesto,* y que él canta con un coro de amigos.

Serenata—"Com' è gentil"
Giovanni Martinelli y el Coro de la Ópera del Metropolitano Disco *734

Esta serenata tiene el efecto requerido, y es uno de los números más sencillos y sin embargo más bellos de toda la ópera. Es curioso en verdad que esta romanza fuese una especie de *post-data* de que se valió Donizetti para dar mayor brillo al final de la ópera.

Norina acude a la cita y con *Ernesto* entona un apasionado dúo de amor.

Tornami a dir che m'ami
Amelita Galli-Curci y
Tito Schipa *(En Preparación)*

Don Pascual y *Malatesta* salen de su escondrijo desde donde han podido escuchar todas las palabras de amor de los enamorados, precipitándose el viejo iracundo sobre ellos. *Ernesto* se escabulle y *Norina* tiene el descaro de desmentir a *Don Pascual,* diciendo que se

encontraba sola y había venido al jardín a tomar un poco de fresco. *Don Pascual* se excita de tal manera que *Malatesta* se ve obligado a intervenir, y como *Don Pascual* le dió carta blanca en el asunto, se dispone a dar su última palabra: *Ernesto* ha de casarse a otro día con *Norina* (hay que recordar que *Don Pascual* está en la creencia que su esposa es la hermana de *Malatesta,* Sofronia). Al oír esto, siguiendo las instrucciones del *Doctor, Norina* protesta coléricamente y dice que bajo ningún concepto permitirá que otra mujer venga a vivir bajo su mismo techo. Este es otro golpe para el sufrido *Don Pascual,* pero o da su consentimiento de que su sobrino se case con *Norina,* o su esposa no sale de la casa. Ante tal dilema no le queda más remedio que aceptar, "Corre a traer a *Norina*" ordena disgustado, y ante la esperada sorpresa del tío, *Malatesta* repone, "No hay que ir muy lejos, esta es *Norina*" al mismo tiempo que señala a la alegre viudita. *Don Pascual* se queda perplejo, mientras *Malatesta* agrega que el matrimonio fué un mito y un ardid para evitarle que a su edad pensara en casarse de verdad.

La moral de todo esto, según explica *Norina* al final, es muy fácil de entender, o sea que el hombre ya viejo que busca una esposa denota tener un cerebro muy falto de seso. Y aprendida su lección, *Don Pascual* no tan sólo bendice el enlace de *Ernesto* y *Norina,* sino que además concede a los novios una buena dote.

DON QUIJOTE

Comedia heroica en cinco actos; libreto de Henri Cain basado en la inmortal obra de Cervantes; música de Jules Massenet. Se estrenó en Monte-Carlo, el 19 de febrero de 1910, estando el papel principal a cargo del incomparable Chaliapin. Se representó por primera vez en Estados Unidos, en Nueva Orleans, el 27 de enero de 1912.

Massenet contaba ya sesenta y seis o sesenta y siete años de edad cuando escribió su última ópera, "Don Quijote," pero no había perdido su interés por las cantantes de cara bonita. Sus óperas favoritas fueron cada una de ellas un recuerdo de algún lance del corazón. *Dulcinea* de "Don Quijote," según se dice, es la historia de la última belleza que esclavizó la anciana fantasía de Massenet; aunque su espíritu estaba dispuesto, el fuego de la juventud se había extinguido. Musicalmente hablando, la partitura de "Don Quijote" es una mera sombra de las grandes obras de Massenet. Es un detalle interesante que en total, hay no menos de 29 óperas, cuyos argumentos están basados en versiones de la novela de Cervantes.

Raúl Gunsbourg, el empresario de la Ópera del Monte-Carlo, quedó de tal manera impresionado con la comedia de Jacques Le Lorrein que vió en 1904, que no vaciló en hablar sobre ella a Massenet. El compositor así también se entusiasmó con la obra, y con el consentimiento de Le Lorrain, decidió ponerla en música. Desgraciadamente el comediógrafo murió poco después, y fué necesario encargar el libreto a Henri Cain.

"Don Quijote" está basado en pasajes del gran libro de Cervantes y fué escrito teniéndose un ojo puesto en Chaliapin, ofreciéndole una oportunidad para exhibir sus grandes cualidades histriónicas. La obra—que es casi un monólogo para el bajo—ofrece a Chaliapin una elocuentísima oportunidad para exhibir todos los matices y detalles de su gran genio como actor. Por esto se dice que mientras Chaliapin permanezca en la ópera, "Don Quijote" seguirá siendo llevado a la escena de vez en cuando.

PERSONAJES

Don Quijote	*Bajo*
Sancho Panza	*Barítono*
Dulcinea	*Soprano*

Los personajes *Don Quijote* y *Sancho Panza* y el incidente de los molinos de viento son exactamente cual los describe Cervantes en su famoso libro de caballerías; el argumento de la ópera, sin embargo, es de un francés. En el argumento, la famosa *Dulcinea* del Toboso es una cortesana. El caballero andante, *Don Quijote,* es uno de sus muchos admiradores y en su característico lenguaje florido le propone casamiento. Ella lo recibe muy bien, pero repone que primero debe recuperarle un fino collar que le fué robado por el bandolero Tenebruno.

Don Quijote sale impetuoso en su andanza, llevándose consigo a su fiel *Sancho Panza.* Al pasar frente a unos molinos de viento, el andante caballero se imagina que son grandes gigantes que tratan de detenerle el paso, y aprestando su adarga y su ridícula lanza, acomete con furia contra los molinos.

Le Théâtre
CHALIAPIN (*Don Quijote*)

Poco después se apoderan del ilustre caballero unos bandoleros, que no haciendo al principio caso de la misión que lleva por el mundo, lo atan y lo amenazan de muerte; finalmente quedan impresionados con la gentileza y los grandes ideales de *Don Quijote,* y no tan sólo le permiten seguir adelante en sus correrías, sino que le devuelven el collar robado a *Dulcinea.*

La cortesana da muestras de infinita alegría al recibir su collar; mas cuando *Don Quijote,* con su acostumbrada elegancia de lenguaje una vez más le brinda su corazón, ella se siente profundamente conmovida por su cándida nobleza, y le confiesa su verdadero estado—su casamiento por tanto sería imposible. *Sancho* se lleva a su afligido señor.

La crítica está de acuerdo en que el último acto, aunque muy breve, es lo mejor que tiene la ópera. El último acto, salvo algunos compases introductorios, está incluído en el siguiente disco:

Escena Final—Partes I y II
Feodor Chaliapin Disco 6693

Los aficionados a la música estarán de plácemes al haberse cristalizado permanentemente la actuación del gran artista que fué el primero en crear el papel de *Don Quijote.* Este disco es, además, un valioso tributo a la versatilidad de Chaliapin, pues en este disco no solamente canta la parte del gran *Don Quijote,* sino también la de su sumiso escudero, *Sancho Panza;* libertades de esta naturaleza pueden permitirse únicamente a artistas de la talla de Chaliapin, el que demuestra así su incomparable arte interpretando dos personajes de tan distinta índole, delineando claramente cada uno de ellos.

En el último acto, *Don Quijote* ha llegado a su calvario. Al lado de un bosque, reclinado contra el tronco de una vieja encina, *Don Quijote* descansa mientras *Sancho* lo vigila. La orquesta (principio del Disco 6693-A) toca muy suavemente una delicada melodía. *Sancho* entona una plegaria por el eterno descanso de su amo. *Don Quijote* despierta, su voz es débil, pues se encuentra a un paso de la muerte. *Sancho* lanza una exclamación de tristeza cuando su señor le dice que el destino ha decretado que deben separarse ya para siempre. Las maderas entonan unas melodías idílicas, mientras ante la mente de *Don Quijote* van desfilando uno

a uno los recuerdos de su pueblito en la Mancha. Después dice que tiene que morir. *Sancho* llora amargamente.

De pronto, incorporándose con gran esfuerzo mientras la orquesta ejecuta una denodada melodía (principio del Disco 6693-B), el caballero andante dice que él fué el ingenioso hidalgo que deshizo agravios y defendió a los indefensos. Su desordenada imaginación presenta sus fantasías con mayor realidad de lo que fueron en vida. *Don Quijote* observa todo lo que le rodea, y la parece ser todo parte de su calenturienta razón. Él comprende que agoniza; los terribles tormentos que lo asaltan son suficientes para hacérselo saber. Entra en un estado de letargo y al recobrar un poco su energía, recuerda vagamente que prometió al fiel *Sancho,* castillos y hasta una isla muy fértil; con esfuerzo vuelve la cara a *Sancho,* el que llora como un niño al lado de su amo. *Don Quijote* dícele, "No llores, *Sancho*" . . . pero vuelven a apoderarse de él sus extrañas fantasías . . . para *Sancho* será esa isla, el único tesoro que puede ofrecerle . . . una isla maravillosa y encantada . . . la Isla de los Sueños! Mientras el hidalgo caballero se refiere a esta isla, la orquesta toca suavemente una delicada melodía que alcanza bellísimas alturas y desciende después hasta perderse en un suspiro. *Don Quijote* ruega a *Sancho* que diga por él un Padre Nuestro. *Don Quijote,* en su delirio, mira a su *Dulcinea* del Toboso, la dueña de sus sueños, y hasta cree oír el eco distante de su voz entonando un canto de despedida a la felicidad y al amor. Su débil pecho se hincha de entusiasmo, pero la visión se desvanece, y el canto se apaga lentamente. Con un grito terrible de "¡ Ah, te he perdido!" deja caerse pesadamente de espaldas, mientras por su mejilla rueda una amarga lágrima solitaria. Y así muere este pintoresco caballero vengador de entuertos, dejando al desconsolado *Sancho Panza* a que llore su dolor ante las mudas estrellas.

TEATRO MUNICIPAL DE SANTIAGO DE CHILE

EL DUQUE DE ALBA

(Il Duca d'Alba)

Ópera en cuatro actos. Libreto de Scribe; música de Donizetti. Se estrenó en Roma, en el Teatro Apolo, el 22 de marzo de 1882. Esta ópera fué escrita en 1840 para la Academia de Música de París. No es completamente una obra de Donizetti, pues la ópera fué terminada por Mateo Salvi, y presentada en Roma treinta y cuatro años después de la muerte de Donizetti. Un curioso detalle es que el libreto lo escribió Eugenio Scribe para Rossini, que, por una u otra razón, nunca lo usó. Donizetti trabajó con ahinco al principio, pero aparentemente después abandonó la tarea. La famosa romanza "Spirto gentil" fué originalmente escrita para "El Duque de Alba," pero el compositor decidió usarla en "La Favorita."

PERSONAJES

El Duque de Alba, *Gobernador de los Países Bajos a nombre de Felipe II* — *Barítono*
Marcelo de Brujas, *un joven flamenco* — *Tenor*
Daniel, *un cervecero* — *Bajo*
Amelia de Egmont — *Soprano*

La escena se desarrolla en los Países Bajos por los años de 1573.

En el otoño del año de 1573, el *Conde de Egmont,* general flamenco, al pasarse al ejército de Orange, fué hecho prisionero por el *Duque de Alba,* muriendo en el cadalso. Su hija, la bella *Amelia,* en su desconsuelo eleva sus manos al cielo pidiendo sea vengada la muerte de su padre. Su amado, *Marcelo,* un patriota fervoroso, en compañía de su amigo *Daniel,* juran venganza sobre el asesino, el *Duque de Alba,* comandante del ejército español y odiado opresor de los Países Bajos.

Desgraciadamente la conspiración es delatada y los amantes son condenados a muerte, pero se descubre en esos momentos que *Marcelo* es el hijo que el *Duque de Alba* había dado por perdido desde hace mucho tiempo. *Marcelo,* aunque le ha sido perdonada la vida, encuentra poca alegría en la vida, pues su amada continúa todavía bajo la sentencia de muerte.

Angelo, casto e bel
Enrico Caruso Disco *6355

Marcelo pide a su padre que deje a sus amigos en libertad. El *Duque* le concede aquella petición, bajo la condición de que *Marcelo* acepte debidamente a su padre. Sin embargo, al aceptar *Marcelo* estas condiciones, hace nacer la desconfianza de sus compañeros y los dos amantes se ven obligados a separarse.

El desconsolado *Marcelo,* lamentando la pérdida de *Amelia,* recibe órdenes de acompañar a su padre a España. En el momento de embarcarse se ve a *Amelia* abrirse paso entre la muchedumbre. Puñal en mano se arroja ella sobre el *Duque,* y *Marcelo,* al ver el peligro que amenaza a su padre, lo protege con su cuerpo y recibe él el golpe fatal. *Amelia,* arrepentida de su crimen, se arrodilla ante *Marcelo,* y éste la perdona en su agonía: "Sólo he cumplido un deber al salvar a mi padre . . . y tú has cumplido el tuyo con esta venganza."

EL ELÍXIR DE AMOR

(L'Elisir d'Amore)

ÓPERA en dos actos; música de Gaetano Donizetti; libreto de Felice Romani, basado en una comedia de Scribe. Estrenada el 12 de mayo de 1832, en el *Teatro della Cannobbiana* de Milán; en el Teatro Liceo de Inglaterra el 10 de diciembre de 1836, y en los Estados Unidos, en el Teatro Park de Nueva York, el 18 de junio de 1838, en inglés.

El genio de Donizetti brilla con mayor esplendor, no en sus obras trágicas, sino en sus fascinadoras óperas cómicas, de las cuales "El Elíxir de Amor" es una de ellas, y una de sus pocas obras que van quedando en el repertorio de los teatros modernos de ópera. Sin embargo, fué escrita en un plazo excesivamente corto; el libreto se dice que quedó terminado en ocho días, mientras que la música tomó al compositor escasamente dos semanas para escribirla. Sabiendo esto, puede comprenderse entonces muy bien la famosa observación de Donizetti cuando se le dijo que Rossini había escrito "El Barbero de Sevilla" en dieciseis días: "Rossini fué siempre un hombre perezoso."

El argumento de esta comedia lírica posee momentos muy graciosos que inspiraron a Donizetti a escribir algunas de sus páginas más exquisitas, así como un número de las melodías más bellas y más serias. El tema de la ópera es el mismo sobre el cual Auber basó su ópera "El Filtro," estrenada poco antes de la obra de Donizetti.

PERSONAJES

ADINA, *una joven rica e independiente* — *Soprano*
NEMORINO, *un joven campesino, enamorado de Adina* — *Tenor*
BELCORE, *sargento de la guarnición* — *Bajo*
EL DOCTOR DULCAMARA, *un medicucho* — *Bajo*
Un Terrateniente, un Notario, Campesinos, Soldados y Aldeanos

Época y Escena: Una Aldea Italiana, en el Siglo XIX.

ACTO I

CUADRO I—*Finca de Adina*

ES un día caluroso de verano; *Adina,* rodeada de un grupo de amigas, está entregada a la lectura. *Nemorino* está tan profundamente enamorado de esa joven, que basta verla para que no pueda contener un torrente de suspiros que de su pecho se le escapan. Al acercarse ahora, fija su mirada en *Adina,* y expresa sus sentimientos en su primera romanza "Quanto è bella."

Quanto è bella
Beniamino Gigli Disco 1157

Una risa loca de *Adina* deja desconcertadas a sus compañeras, las cuales le piden explique el porqué de esa explosión de júbilo. *Adina* les dice que ha estado leyendo la "Historia de Tristán e Isolda." En esta historia Tristán amaba perdidamente a la cruel Isolda, pero ésta no oía ni ruegos ni súplicas hasta que, por medio de un elíxir de amor que ella apurase, llegó a enamorarse ciegamente de Tristán. El propio *Nemorino* y todas las mujeres desearían conocer y poseer tan mágico brebaje.

Al oírse el redoble de un tambor todos se levantan, y el intrépido sargento *Belcore* se presenta en reluciente uniforme, y con un ramillete de flores para *Adina.* Ella no demuestra mucha inclinación por el soldado, y con esto *Nemorino* gana ánimo, y tan pronto como *Belcore* se retira, empieza a hablarle de amor, pero *Adina* le repone que es inútil esperar amor de ella, porque no sabe amar. *Nemorino* se atreve a preguntarle por qué. "¡Bella pregunta!" — murmura *Adina* — "Pregúntale a los céfiros por qué vuelan sin cesar, ora sobre un lirio, ora sobre la rosa, ora sobre el prado, ora sobre el arroyo: te dirán que está en su naturaleza ser mudables e inconstantes!" Así es que *Nemorino* debe renunciar de ese amor y huir de ella; mas eso es mucho pedir de él. Esta vez es *Adina* quien le pregunta por qué, y con

White, N. Y.

DULCAMARA EXPLICANDO LAS MARAVILLAS DEL ELÍXIR—DE LUCA Y CARUSO

idéntico estilo repone *Nemorino:* "Pregunta al río por qué murmurante desde la roca, en donde toma vida, corre hacia el mar y allí muere: te dirá que lo arrastra un poder desconocido!" y así como el río, agrega *Nemorino,* va él a morir siguiendo a *Adina.* Ésta le aconseja que se quite de la cabeza la locura de un amor constante, y que sea como ella, que cambie todos los días de cariños y de amores.

Cuadro II—*La Plaza de la Aldea*

La escena ha cambiado a la plaza de la aldea; a un lado se ve la hostería de la Perdiz. Los aldeanos van y vienen de un lado a otro, y de pronto se oye en la monótona atmósfera aldeana el acento de una corneta, y curiosas empiezan a salir de sus casas un mundo de mujeres. Todos se preguntan qué puede significar aquel extraño toque; unas conjeturan que quizás sea algún marqués, algún barón u otro señor noble que pasa de viaje por aquella comarca. Momentos después preséntase pomposo el *Doctor Dulcamara,* un curandero charlatán, en un escuálido carruaje. Él mismo se da a conocer al público, adjetivándose toda clase de honores; se dice ser el gran Médico, doctor enciclopédico llamado *Dulcamara,* benefactor de los hombres, reparador de los males, y sus infinitos portentos de sus notables medicinas se harán conocidos en poco tiempo en todos los confines de la tierra. Trae consigo una petaquilla llena de maravillosos curalotodos, cuyas virtudes enaltece en canción. *Nemorino* cree que es el cielo el que envía a *Dulcamara,* y le pregunta si es verdad que posee secretos portentosos y si tiene de venta la bebida amorosa de la reina Isolda, el "elíxir del amor." Aunque un tanto desconcertado por la extraña pregunta, *Dulcamara* no pierde el tiempo; su petaca es como la caja de Pandora, y tomando una botellita de vino la ofrece al incauto *Nemorino.* Éste da su último céntimo al doctor, y tan pronto como el médico de marras se ha marchado, *Nemorino* apura hasta la última gota de la mágica bebida, la cual siendo sólo vino no tarda en hacer efecto en la cabeza del enamorado, y los humos del licor lo hacen ponerse a cantar y bailar de regocijo.

Al llegar *Adina* ésta se queda sorprendida

del cambio tan repentino de *Nemorino.* El doctor dijo a *Nemorino* que el elíxir empezaría a tener efecto al otro día (tiempo suficiente para que *Dulcamara* se fugase en caso de que la policía descubriese su charlatanería), y, por lo tanto, seguro de que el elíxir ha de surtir su efecto cuando llegue el momento y la muchacha ha de venirle a rogar casi de rodillas, él no le pone ninguna atención; mas esto irrita a ella de tal manera que cuando vuelve a presentarse el sargento y éste empieza nuevamente a requerirla de amores, no tan sólo da oídos a sus juramentos amorosos sino que consiente en casarse con él en el corto plazo de tres días. *Nemorino* se ríe de esta noticia; esta actitud un tanto insolente del joven que no hace mucho decíase morir de amor, colma el plato de *Adina,* la que, en un arranque de despecho, ordena que se llame inmediatamente a un notario para que se celebre la boda en ese mismo instante. Esta determinación de *Adina* vuelve sobrio a *Nemorino,* temiendo que el casamiento se verifique antes de que el elíxir produzca el efecto deseado; suplicante le ruega en su sincera romanza "Adina, credimi," que aplace un día más aquel enlace.

Adina credimi **Tito Schipa** **Disco 1362**

Adina y el resto de los presentes se burlan de la súplica de *Nemorino,* y sin tomar en cuenta su ruego, se preparan para la boda. *Nemorino,* no pudiendo soportar por más tiempo ese trance, se abre paso entre la gente y se pierde a lo lejos.

ACTO II

Interior de la Finca de Adina

La fiesta de la boda se halla en todo su apogeo. Llega el notario y la concurrencia se dirige a una habitación contigua para ultimar el acta de casamiento. *Dulcamara,* sin embargo, permanece en la mesa, pues dice que no sabe cuándo podrá darse otra comilona como ésta y prefiere continuar haciendo los honores a los suculentos platillos. Se le presenta *Nemorino,* que demuestra en su semblante lo abatido de su espíritu; su tío está agonizando, la mujer de sus sueños se casa con otro hombre y el elíxir que no da resultado! *Dulcamara* le ofrece otra botella, con la cual asegura él que el efecto será cuestión de una hora y media, pero el pobre *Nemorino* carece de dinero para pagarle. El doctor vuelve a embolsarse la botella y sale de la sala, no sin antes decirle que permanecerá en la hostería todavía un cuarto de hora, a donde podrá ir a buscar el elíxir si obtiene el dinero de alguna manera.

White

NEMORINO:
¡A ti yo veo, a ti yo siento
de noche o día, en cada objeto!
(HEMPEL Y CARUSO—ACTO I)

Belcore se presenta, y *Nemorino,* en su desesperación, le confía el estado miserable en que se encuentra, necesita dinero y no sabe dónde conseguirlo. *Belcore* le sugiere que se enliste de soldado, y al darse de alta recibirá veinte escudos.

Venti scudi Caruso y de Luca Disco *8006

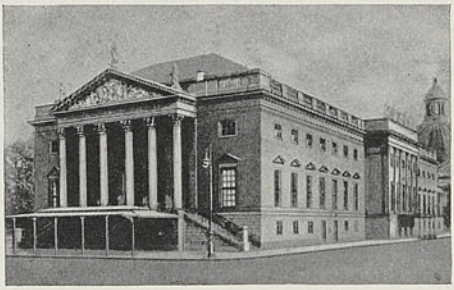
Este coloquio toma la forma de un dúo melodioso en que el astuto militar engatusa al pobre *Nemorino* con promesas de paga y de renombre. Finalmente *Nemorino* firma el contrato y recibe de manos del sargento los relucientes escudos, y se va corriendo en busca del doctor.

Las campesinas se han enterado de que el tío de *Nemorino* ha muerto, y ha dejado toda su inmensa fortuna a su sobrino; viendo en el muchacho un gran partido, empiezan a prestarle toda clase de atenciones cuando él regresa después de haberse bebido la segunda botella del elíxir. *Nemorino* toma la actitud de todas aquellas muchachas como la obra del mágico licor. La sorpresa de *Adina* no tiene límites cuando ve a *Nemorino* rodeado de nada menos que dieciseis muchachas buenas mozas, todas colmándolo de halagos e invitaciones. El fatuo *Dulcamara* dice que aquello es el resultado de un mágico elíxir del amor que *Nemorino* le compró a costa de su libertad. Ahora comprende ella, al oír esa revelación, la verdadera grandeza del cariño que *Nemorino* le profesa. El doctor recurre a todo su prolífico vocabulario para inducir a *Adina* a que ella compre una botella del elíxir para atraerse a *Nemorino,* pero sin ningún resultado. *Adina* comprende que su cariño por *Nemorino* es mayor de lo que ella pensó, y el sacrificio de *Nemorino* le hace escapar una lágrima furtiva de sus ojos. *Nemorino* ha visto correr esa lágrima, y compadecido entona la romanza "Una furtiva lágrima," una página bellísimamente melódica.

Una furtiva lagrima

Beniamino Gigli Disco 7194
Tito Schipa Disco 6570
Enrico Caruso Disco *6016

Adina pronto regresa, trayendo el contrato del ejército, dispuesta a que *Nemorino* no la abandone. Todas las diferencias quedan aclaradas, y al entrar *Belcore* y encontrarse en brazos de otro a la mujer que iba a ser su esposa, toma las cosas con verdadera filosofía militar, "¡El mundo está lleno de mujeres!" Al irse el sargento, las muchachas comunican a *Adina* y *Nemorino* de la herencia que el último ha recibido. *Dulcamara* todo lo atribuye a su mágico licor. Crédulas las otras muchachas del poder superhumano a que se refieren los ditirambos de este fénix de los doctores, empiezan todas a comprar el elíxir de amor que trae todo: salud y hermosura, alegría, fortuna y felicidad.



TEATRO REAL DE BERLÍN

EL ESCLAVO

(O Escravo) (Lo Schiavo)

DRAMA lírico en cuatro actos; música de Carlos Gomes; libreto de Rodolfo Paravicini. Estrenado en el Teatro Imperial Don Pedro II, de Río de Janeiro, el 27 de septiembre de 1889.

Gomes trató de presentar en su drama el carácter noble de un esclavo indio, según él mismo lo dijo en la dedicatoria de esta ópera a S. A. I. la Serenísima Princesa Doña Isabel, Condesa d'Eu, Regente del Imperio. Muy apropiada fué en verdad la dedicación de esta ópera a tan distinguida dama, pues fué ella quien convirtió la esclavitud en la eterna alegría de la libertad.

PERSONAJES

EL CONDE RODRIGO, *feudatario portugués* *Bajo*

AMÉRICO, *su hijo, nacido en el Brasil, y oficial de la armada lusitana* *Tenor*

ILARA, *indígena brasileña, criada del Conde* *Soprano*

LA CONDESA DE BOISSY, *dama francesa* *Soprano*

IBERE, *indígena brasileño, esclavo del Conde* *Barítono*

GOITACÁ, *uno de los jefes guerreros indígenas* *Bajo*

GIANFERA, *primer administrador del Conde* *Barítono*

Guerreros Salvajes, Damas y Oficiales Portugueses, Esclavos Indígenas de Ambos Sexos, Capangas, Criados Franceses.

Época y Escena: Brasil, año de 1567.

ACTO I

Amplio Corral de una Hacienda del Conde Rodrigo

EL cuadro que se presenta a la vista al levantarse el telón es bellísimo, una escena tropical, con sus platanares, sus verdes cañaberales y a lo lejos la silueta de una altísima montaña a cuya falda se encuentra la selva virgen. Un gran número de capangas, esclavos y gente del campo está dedicado a sus tareas, unos en cargar carros con caña, mientras otros adornan de blanco y azul la fachada del Oratorio, murmurando a la vez con ironía que Himeneo prepara hoy la cadena sin amor.

El Conde Rodrigo ha recibido un billete en el cual se le comunica que se teme una rebelión de los esclavos unidos a las tribus guerreras. Entre los esclavos figura el jefe *Ibere,* indio de raza indómita que mantiene siempre su orgullo tradicional. El *Conde,* para poder tener más dentro de su gobierno al indio, decide casarlo con *Ilara,* pues en aquellos tiempos un feudatario era dueño y señor de las vidas y voluntades de sus esclavos. *Rodrigo* y su administrador *Gianfera,* se van, e instantes después se presenta *Ilara,* mirando para todas partes como si fuese seguida. Sus pasos los vigila y los sigue *Gianfera,* el alma dañada de *Rodrigo.* Él conoce el secreto del corazón de *Ilara.* Ella quisiera huir pero ¿a dónde? Está escrito que ella debe sola sufrir ese amor que la consume: su amor por *Américo,* el hijo del *Conde Rodrigo.*

Un pelotón de capangas y camaradas aparece en la colina trayendo a *Ibere,* el cual lleva los brazos ligados a la espalda. *Ilara* amedrantada huye. "¡Cruel conmigo sóis sólo porque soy esclavo!"—declara *Ibere* iracundo—"¡Libre nací como tu señor, usurpador de este suelo!" En estos momentos llega *Américo* y pregunta por qué tratan así a ese hombre, y aunque le responden que sólo obedecen las órdenes de su señor, él les manda que sea dejado en libertad. "¿Qué delito has cometido para merecer tanto rigor?" interroga *Américo* a *Ibere.* "Lo

ignoro" responde el esclavo. *Gianfera* dice que miente y que él dirá la verdad, pero *Américo* lo hace callar y le ordena que él y toda su gente se vayan. Al quedarse solos, *Américo* le dice que no tema de él, agregando: "Libre fuiste en este suelo al igual que yo; esclavo ahora sóis, ¿por qué?" *Ibere,* viendo la sinceridad del hijo de su señor, le responde: "Señor, no reviváis del alma el dolor. . . ."

—¡No, no!—replica *Américo* afectuosamente—¡no hablas con tu señor sino con un amigo, hermano de patria!

—En ruda guerra por mi tierra—empieza a narrar *Ibere*—cerca de mi padre, fiero yo también luchaba . . . ni la voz de mi madre, ni el fragor de la batalla me hacían retroceder. El afecto sagrado, el deber de la patria, jamás guerrero *tamoyo* abandonó! Pero, ¡Oh, Dios! ¡Suerte impía! ¡Herido mortalmente a mis pies espiró mi padre! ¡De rabia ciego irrumpo en medio de cien, fiero, tremendo, ciego en mi furor! . . . de cada lado cercado me siento . . . las armas cedían . . . menos el honor. En aquel día terrible todo perdí. . . . ¡Escarnio para ellos, vergüenza para los míos! Allí de cadenas fuí atado . . . ¡y después hecho esclavo! Y desde aquel día doblegado bajo el vil flagelo, de la ira tengo sofocada la voz en el pecho!

—¿Por qué?

—¿Por qué? Porque el lamento y la plegaria, también en cadenas, desdeña mi corazón. No soy paloma que prisionera sin esperanza suspira y muere! ¡Mas un día de guerra feroz la *Inubia* en la inmensa selva resonará, y todos lucharemos por la tierra al grito de libertad!

Ibere se refrena un tanto de sus palabras y recordando su estado de esclavo, se arrodilla a los pies de *Américo.* Éste lo hace levantar, preguntándole que por qué se postra, añadiendo: "Noble estirpe del suelo brasileño alza la frente, que aquí en fraternal ejemplo te ofrezco sincero la mano mía."

En estos momentos entran *Ilara, Gianfera* y un gran grupo de esclavos. *Gianfera* se sorprende de ver al hijo de su amo estrechar la mano de un esclavo; por otra parte *Ilara* y los esclavos se regocijan de aquel acto de fraternidad, y, agradecidos, se inclinan ante *Américo* y tratan de besarle la mano, mas él se conforma con contar con su amistad. *Gianfera* toma el látigo y a golpes va a dispersar a los esclavos, pero *Américo* una vez más sale a la defensa de ellos, agregando que no está lejano el día de su libertad. Los esclavos en masa amenazantes se acercan a *Gianfera,* que para sí jura vengarse y descargar su ira sobre *Ilara. Gianfera* huye precipitadamente seguido por los esclavos que abandonan el campo en completo desorden.

Américo va a retirarse pero al ver a su padre detiene sus pasos. El conde lo acusa de ser autor de la rebelión, pero como ahora la flota lusitana se encuentra en gran peligro, ordena a su hijo que parta a combatir y vencer. *Américo* conmovido dice que no puede ir a luchar contra sus propios hermanos, confesando al mismo tiempo su amor por *Ilara.* Se va el padre e *Ilara* se presenta, y entre la esclava y *Américo* hay un exquisito dúo de amor, jurando *Américo* por su honor que la hará su esposa. Los esclavos en la colina saludan a *Américo;* momentos después éste monta a caballo, se despide de todos y parte. No bien acaba de perderse en lontananza cuando *Gianfera* con un grupo de secuaces entran de improviso y asiendo a *Ilara,* sofocan un grito de socorro de la muchacha y la hacen entrar a viva fuerza en el Oratorio.

ACTO II

Interior de un Elegantísimo Kiosco Octangular en los Jardines de la Condesa de Boissy en Nitheroy

LA CONDESA DE BOISSY, frente a un espejo, pone los últimos toques a su elegante toaleta. Se presenta *Américo,* vistiendo el uniforme de oficial de marina, e inclinándose ante la condesa con caballerosa elegancia, le dice que un mensaje importante, de urgencia, le fué confiado por el mando, y que la causa de su breve ascenso fué el deber de soldado: obedecer. Pero ella se ríe de él, y poniendo en juego todos sus encantos femeninos, trata de conquistarse al oficial. *Américo,* pensando en *Ilara,* se desata en un madrigal de amor, mas la condesa no tarda en descubrir el gran secreto de *Américo* y enfadada abandona el lugar.

Américo queda reflexionando por un momento, y ensimismado en los recuerdos de *Ilara* entona una bellísima romanza, en la que dice que cuando nació ella nacieron las flores que el cielo besó.

Quando nascesti tu
Giacomo Lauri-Volpi
Disco 7226

Se presenta la condesa del brazo del padre de *Américo,* y aquélla da ordenes a sus criados que descorran las cortinas del kiosco, y al hacerlo se presenta a la vista el bello panorama de la Bahía de Guanabara.

Para festejar a sus invitados la condesa les ofrece primero una danza normana y después otra serie de bailes indígenas, exóticos y característicos. Terminadas las danzas los convidados rinden homenaje a la reina de la fiesta. Entre los esclavos que entran se encuentran *Ibere* e *Ilara,* y grande es la sorpresa de *Américo* al enterarse que *Ilara* es ahora la esposa de *Ibere. Américo,* antes defensor de los esclavos, ante la aparente deslealtad de *Ilara* e ingratitud de *Ibere,* jura vengarse cruelmente.

ACTO III

Inmensa Selva en la Falda de los Montes Giacarepagua

ENTRE un grupo variado de palmeras se encuentra la rústica habitación de *Ilara* e *Ibere. Ilara* ya no es esclava, mas su libertad es motivo de dolor. Con la violencia fué hecha esposa de un hombre que aborrece, mientras un grito de dolor en su pecho se sofoca. Contempla y recoge flores, y no se da cuenta de que *Ibere* se presenta hasta que éste, casi pegando sus labios al oído de ella, le habla dulcemente. Mas en los labios de ella no se dibuja ni una sonrisa, ni da oídos a sus palabras de amor. Por el contrario, su actitud fría e indiferente hace nacer los celos en *Ibere.*

Ilara se va a la selva e *Ibere* recuerda con amargura que *Américo* lo llamó ingrato y traidor, cuando por él se destruye y vive en lucha constante contra su suerte. De pronto le parece oír murmullo de voces que lo invitan a ir a la lucha, mas todo es fantasía, ilusión de la selva. Sin embargo, momentos después *Goitacá* y una multitud de indígenas se presentan, jurando todos echar abajo el yugo portugués. *Ibere* es proclamado jefe, e *Ilara,* atraída por tantas voces y enterada del proyecto, medita en la forma en que le sería posible salvar a *Américo.*

ACTO IV

Meseta de un Arrecife en Guanabara

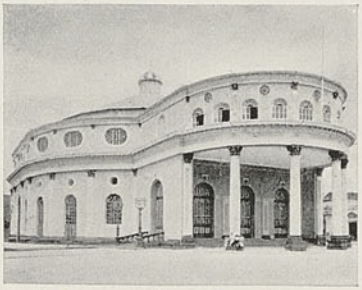
ES de noche; los esclavos vigilan alertas en varias patrullas. Empieza a despuntar la aurora y su esplendor parece vaticinar la victoria. En el profundo silencio se oye el

constante murmullo del mar al chocar con las rocas. La orquesta, preludiando, describe el despuntar del nuevo día y va creciendo siempre en sonidos variados. A intervalos se oye a lo lejos el ronco sonar de la *Inubia* guerrera en el campo *tamoyo*. Sobre el mar, en la distancia, empieza a verse la flota lusitana en línea de combate. A los primeros rayos del sol se manifiesta el panorama en todo su esplendor; al fondo del vastísimo golfo se ve la imponente cadena de montañas de los Órganos.

De la nave del almirante parte un golpe de cañón saludando a la aurora, y a su estruendo los *tamoyos* exclaman a unísono: "¡Alerta! ¡Ulláa!" Los *tamoyos* irrumpen en la escena trayendo prisionero a *Américo* en uniforme de oficial de la marina portuguesa; viene desarmado y llevando tan sólo en la mano un látigo hecho de un junco. Los indios piden la muerte inmediata del prisionero, pero *Ibere* los detiene, diciéndoles que lo dejen en sus manos, de su cabeza él responde con la suya. Los indios rehusan, pero *Ibere* se impone y los hace alejarse.

Al quedarse solos, *Américo,* con feroz sarcasmo, le dice que aunque ahora sea el cabecilla de los *tamoyos,* no por eso deja de ser el esclavo *Ibere,* más vil ahora porque es un ingrato. El aludido repone con acento fiero, "Entre nosotros, esclavos o bárbaros como tú nos llamas, hombres somos al igual que tú, ¿me entiendes?" *Américo* se burla de *Ibere* cuando éste repone que es un hombre agradecido, y con ademán impetuoso va a cruzarle el rostro con su látigo, pero *Ilara,* llegada intempestivamente, se pone entre los dos hombres. *Ilara* confiesa entonces que *Ibere* ha sufrido mucho por *Américo,* ha sacrificado su amor por respetar la pureza de *Ilara.* No hay tiempo que perder y los dos amantes, protegidos por el fiel *Ibere,* preparan su fuga, despidiéndose con llanto en los ojos de aquel fiel mártir, víctima del honor!

Ilara y *Américo* huyen, y cuando los indios se presentan reclamando su víctima, *Ibere* con aplomo les dice: "¡Vida por vida juré! ¡Aquí está la mía, tomadla!" y al salir de sus labios esta última palabra, se hunde en el pecho su propio puñal. "Traidor" gritan feroces los indios, pero en el rostro de *Ibere* se dibuja una sonrisa de victoria. ¡El amor ha triunfado!



© *A. Lucca e Hijos—Fotografos*
TEATRO MUNICIPAL DE CARACAS

Fot. Rembrandt

ESCENA DEL DUELO

EUGENIO ONEGUIN

Ópera lírica en tres actos; música de Pedro-Iljitch Tschaïkowsky; libreto del propio compositor con la colaboración de Constantino Shilvsky, basado en una novela en verso del gran poeta ruso Alejandro Pusckkin, del mismo nombre. Fué representada por primera vez por los estudiantes del Conservatorio de Moscou, el 29 de marzo de 1879. Estrenóse en Londres, en el Teatro Olímpico, el 17 de octubre de 1892; en los Estados Unidos, en el Metropolitano de Nueva York, el 24 de marzo de 1920, en italiano, aunque ya con anterioridad se había presentado en forma de concierto por la Sociedad Sinfónica de Nueva York, en el *Carnegie Hall,* el 1°. de febrero de 1908.

Por cierta razón, difícil de descubrir, las óperas de Tschaïkowsky son poco conocidas en los países latino-americanos. Pero a pesar de esa inobservancia de los empresarios, debe saberse que hay muchas obras notables de la pluma de este compositor, aunque se haya dicho que el estilo de Tschaïkowsky se adapta mejor a la escritura sinfónica que a la ópera. De todos los compositores rusos, Tschaïkowsky ha sido clasificado como el más cosmopolita en estilo, y nada más natural que muchas de sus inspiradas obras reflejen cierta influencia que no comulga con los moldes de la escuela nacionalista rusa, aunque sus óperas no dejan de ser rusas en sabor y en su escritura vocal.

No sin razón la ópera de Tschaïkowsky que más éxito ha tenido es "Eugenio Oneguin," pues la novela subjetiva y elegíaca de Pusckkin se adapta admirablemente a la bien conocida tendencia del compositor por todo lo melancólico y romántico. La obra de Pusckkin despertó gran entusiasmo en Tschaïkowsky—la vena ideal para componer—y lo inspiró escribir música más genuinamente rusa de lo que acostumbró en muchas otras de sus obras. *Los discos vocales están cantados en ruso.*

PERSONAJES

La Señora Larina, *propietaria*	*Mezzo-Soprano*
Tatiana, *sus hijas*	*Soprano*
Olga, *sus hijas*	*Contralto*
Eugenio Oneguin, *un galante ruso*	*Barítono*
Lenski, *su amigo*	*Tenor*
El Príncipe Gremin, *capitán*	*Barítono*

La acción tiene lugar en una casa de campo y en San Petersburgo, durante la segunda década del Siglo XIX.

ACTO I

CUADRO I—*Jardín de la Casa de la Sra. Larina*

LA escena representa un jardín; a la izquierda una casa con una terraza, y a la derecha un árbol corpulento. Al fondo una cerca en estado dilapidado. Entre la espesura de los árboles puede verse a lo lejos el pueblo y la iglesia. Cae la tarde. La señora *Larina,* a la sombra de un árbol, está sentada atareada en la confección de conservas. Llega del interior de la casa el canto de sus hijas, *Tatiana* y *Olga,* entonando una canción acerca de un ruiseñor. Poco a poco empiezan a oírse las voces de un grupo de campesinos que se van acercando gradualmente, y al entrar en el jardín se entregan a un alegre baile.

Sobre el puente pontifical
(Coro de Campesinos)
Coro Ruso de Ópera Disco 4120

En este coro los campesinos hablan de un muchacho que pasa sobre el puente pontifical cantando su canto matutino de que no hay rosas sin espinas. Poco después de que se han ido los campesinos, se oye el ruido de un carruaje, y en seguida hacen su aparición *Lenski,* prometido de *Olga,* y su amigo, *Eugenio Oneguin. Lenski* presenta a su amigo, que, algo aburrido, siente poco interés por estas escenas rurales. Sin embargo, la romántica *Tatiana* se enamora a primera vista de *Eugenio.* En la primera oportunidad que *Lenski* tiene de hablar a solas con *Olga,* entusiasmado le repite palabras de amor.

Te amo tanto Olga
(Arioso de Lenski)
S. J. Lemeshoff Disco 4097

Lenski le dice que sólo el alma de un poeta podría sentir amor tan puro, su visión siempre la mira en sus sueños y en su corazón impera una pasión que no lo deja en paz ni de noche ni de día. *Olga* se conmueve con las palabras amorosas de *Lenski* y con él se entrega a repasar todos sus caros recuerdos desde su temprana edad.

CUADRO II—*Habitación de Tatiana*

Tatiana, en su habitación amueblada con sencillez y decoro, se halla absorta en profundas reflexiones. No ha podido dormir pensando en *Eugenio;* como no está muy ducha en cuestiones amorosas, y sea que desconoce los convencionalismos propios de una señorita, o sea porque su amor es más fuerte que su recato, se toma la libertad de escribir a *Oneguin* una carta declarándole su amor y citándolo en el jardín.

CUADRO III—*El Jardín de la Casa*

La escena representa otro rincón del jardín de la casa de la señora *Larina.* Espesas matas de lilas y acacias llenan este descuidado vergel. Un grupo de muchachas recoge fresas entre los arbustos, y acompañan sus labores con un bonito coro.

Muchachas hermosas
(Coro de Campesinas)
Coro Ruso de Ópera Disco 4120

Entra corriendo *Tatiana* y se deja caer sobre una banca. Aquí es el lugar donde ha citado a *Eugenio.* Se arrepiente ahora de haber escrito aquella misiva; *Oneguin* acude a la cita no porque la aventura lo atraiga sino por mera curiosidad. *Tatiana* sufre una terrible decepción; *Oneguin* está lejos de ser el hombre que se enamora de una provinciana, mucho menos de una campesina. El galante citadino le explica que ella le ha inspirado un cariño fraternal, muy grande sí, pero no el amor que une dos almas y forma en el himeneo su apoteosis.

Aria de Oneguin
(*Si del himeneo la dulce cura*)
N. Naidovitch Disco 4074

Francamente le dice él que si los dos llegasen a unirse en matrimonio en unos cuantos días descubrirían el error en que habían caído; le ruega, sin embargo, que no tome a mal su franqueza, ni por ello le tenga rencor. *Oneguin* le ofrece el brazo; ella lo mira casi con contemplación y como en acto de silenciosa plegaria; después se levanta maquinalmente y apoyándose en el brazo que *Oneguin* le brinda, desaparecen los dos entre la espesura del jardín.

ACTO II

CUADRO I—*Salón de Baile*

LA escena representa un salón en el cual se da un baile para celebrar el cumpleaños de *Tatiana.* Aquí se oye el brillante y exquisito vals que se ha hecho un número favorito de concierto.

Vals Orquesta del Covent Garden
Disco 9026

Eugenio baila con *Tatiana* y nota que un grupo de señoras de edad no le apartan la vista y algo murmuran en voz baja; sigilosamente *Eugenio* se acerca a aquel grupo, y oye que lo llaman abominable, villano, masón, vicioso y amigo inseparable del licor. "¡Bella opinión!" exclama para sí *Oneguin,* y para vengarse dice que hará el amor a *Olga,* para que así estas arpías tengan razón para murmurar. Y siguiendo la acción a la palabra, empieza a bailar con insistencia con *Olga.* Naturalmente *Lenski* se apercibe de la conducta de su amigo, y aunque en verdad no fué la intención de *Eugenio* ofender a *Lenski,* éste entra en palabras con su amigo y en el ardor del acaloramiento y de sus celos desafía a *Oneguin* a un duelo, y el baile, que principió con la mayor alegría, termina entenebrecido por la catástrofe que se avecina.

LEMESHOV (*Lenski*)

CUADRO II—*Un Paraje Cerca de un Molino en la Ribera de un Riachuelo*

Lenski es el primero en llegar al lugar escogido para el duelo. Es muy temprano y el sol apenas empieza a alumbrar esta escena cubierta de nieve. Acompaña a *Lenski* su padrino para el duelo, *Saretzki.* Mientras éste se aproxima al molino y entra en conversación con el molinero, *Lenski* se entrega por completo a evocar los momentos más felices de su vida.

Aria de Lenski—Partes I y II
S. J. Lemeshoff Disco 4069

"¡Cuán lejanos me parecen los dulces días . . . y el sol que nace qué suerte me traerá!" laméntase *Lenski* con acento doliente. ¡Qué fresca es la aurora de un nuevo día cuando el alma destella rebosante de alegría, mas cuán terribles son aquellos fulgores que tal vez presagian la muerte de un hombre cuya memoria será pronto sepultada en las ondas del Leteo! Pero *Lenski,* antes de enfrentarse con la muerte, se deja acariciar por los recuerdos de *Olga,* pensando que quizás, si él muere, llegará a venir a llorar sobre la tumba y tal vez dejará escapar de su pecho un suspiro murmurado "¡Cuánto me amó!"

Por fin llega *Oneguin* con su sirviente *Guillot* que trae las armas, y que servirá de

padrino de su amo. Los padrinos convienen en las reglas del duelo. *Saretzki* y *Guillot* cargan las pistolas y entregan una a cada contrario. En los últimos momentos *Oneguin* suplica a *Lenski* que olvide la ofensa. "¡No, nunca!" protesta *Lenski*. Los dos adversarios se ponen de espaldas. *Saretzki* da tres palmadas y los duelistas dan cuatro pasos. Giran sobre los talones . . . levantan las armas . . . una descarga . . . *Lenski* cae herido mortalmente. *Oneguin* se cubre el rostro con las manos sollozando amargamente.

ACTO III

CUADRO I—*Antecamara de una Sala Rica del Palacio del Príncipe Gremin*

HAN pasado seis años desde el duelo de *Oneguin* y *Lenski*. *Oneguin* después de haber viajado por el mundo para olvidar aquel lance funesto con su amigo, ha regresado a San Petersburgo y hasta en esta lujosa sala donde hay música y mujeres y se baila la polonesa, encuentra fastidio no pudiendo olvidar el dolor que le amarga la existencia. Quédase sorprendido al ver a *Tatiana,* hoy la esposa del *Príncipe Gremin*. Éste dice a *Oneguin* que el hombre aprende a amar en todas las edades, y que *Tatiana* le ha traído felicidad a su viejo corazón.

Aria del Príncipe Gremin
V. Shushlin Disco 4073

Tatiana muestra gran indiferencia a *Oneguin,* el que mentalmente hace un recuerdo completo de la vez en que ella le ofreció su corazón cándidamente y él la rechazó con frialdad. Pero ahora, por un sarcasmo del destino, vuelve a encontrarla en su sendero, altiva, hermosa y fría, y esta vez es ella la que lo desprecia, mientras en él surge de pronto el fuego de una ardiente pasión.

Aria de Oneguin (*¡Es ella, Tatiana!*)
N. Naidovitch Disco 4074

CUADRO II—*Sala de Recibir del mismo Palacio*

Tatiana, vistiendo un lujoso traje de mañana, da muestras aún de la emoción que le causó encontrarse otra vez con *Oneguin.* Como éste es primo del *Príncipe Gremin,* naturalmente tiene libre entrada al palacio. Aparece ahora en los umbrales de la puerta, y viendo a *Tatiana* se le acerca inmediatamente. *Tatiana* lo mira sin sorpresa y sin rencor. *Oneguin* le habla con inmenso apasionamiento; ella le responde fríamente y le echa en cara los sufrimientos que él le causó, la forma cómo destrozó su inocente corazón. Ella cree que ha venido ahora a insultarla por haberle declarado su ingenuo amor hace seis años. Pero él le confiesa que su amor carece de límites, le ruega que tenga piedad de él; ante esas palabras *Tatiana* a su vez confiesa que todavía lo ama, pero como su vida está ya unida a la del *Príncipe Gremin* su deber de mujer honrada le impone serle fiel a su esposo. Ella suplica a *Oneguin* que se vaya para nunca más volver; ha jurado fidelidad al *Príncipe* y por nada de este mundo romperá ese juramento, aunque *Oneguin* de rodillas le implore compasión. *Eugenio* queda solo, abandonado por completo a sus desventuras. *Tatiana* le ha dado su última despedida. *Oneguin,* desesperado exclama: "¡Vergüenza, horror! ¡Se destroza ahora mi corazón!"

EURYANTHE

Ópera en tres actos; música de Carlos María von Weber; libreto de Helmine von Chezy, basado en una vieja leyenda francesa titulada "L'Histoire de Gérard de Veners." La ópera fué escrita para el Teatro Kärntherthor de Viena, donde fué estrenada el 25 de octubre de 1823. Se estrenó en el Metropolitano de Nueva York, el 23 de diciembre de 1887, aunque se dice que en el Teatro Wallack de Nueva York ya se había representado allá por el año de 1863.

Como se sabe el argumento de "Euryanthe" es bien soso, hasta para una ópera, y la obra muy raramente se presenta. Sin embargo, la ópera es históricamente importante como otro peldaño más en la dirección de Wagner. Algunos de los historiadores de Wagner toman el tema de la tumba como uno de los puntos de partidas que sirvieron al maestro de Bayreuth para desarrollar su sistema de *leitmotif*. *Adolar,* en negra armadura, se cree que sugirió la vestidura de *Parsifal* en el último acto de "Parsifal." De cualquier manera, Wagner estudió a Weber y hay más de una frase en "Euryanthe" que encuentra su eco en "Lohengrin," aunque, en el sentido ordinario de la palabra, no se encuentra un ápice de plagiarismo en ello.

PERSONAJES

Euryanthe de Savoie	*Soprano*
Eglantina de Puiset	*Mezzo-Soprano*
Lysiart de Forêt	*Barítono*
Adolar de Nevers	*Tenor*
Luis VI	*Bajo*

Época: Principios del Siglo XII. Escena: Francia.

Esta ópera la conoce el público principalmente por su obertura, considerada entre las mejores composiciones de Weber. Como la obertura a "Oberón," que tiene como elemento dominante la atmósfera de cuentos de hadas, así la obertura a "Euryanthe" tiene como principio fundamental la hidalguía. A la brillante introducción le sigue un tema caballeresco de un aria de *Adolar,* en la cual ese personaje afirma su fe en su amada, *Euryanthe.* Su amor lo indica el uso de una melodía de otra romanza del mismo *Adolar,* como un segundo tema lírico. Entonces se oye un *Largo,* simbólico del fantasma de *Ema,* causa de todas las tribulaciones pintadas en la turbulenta música que sigue (principio de la parte II). Sin embargo, la hidalguía y el amor triunfan, como lo demuestra la alegre reaparición de los primeros temas.

Obertura—Partes I y II
Orquesta de la Ópera del Estado de Berlín, bajo la dirección de Leo Blech
Disco 9398

Adolar, Conde de Nevers y Rathel, en una polémica con *Lysiart,* Conde de Forest y Beaujolais, llega a apostar todos sus bienes en la fidelidad de su amada, *Euryanthe.* Sucede que *Euryanthe* se ha intimado con *Eglantina de Duiste,* la que, a su vez, está enamorada de *Adolar,* y deseando vengarse, se entera por *Euryanthe* del secreto de su hermana, el suicidio de *Ema,* y roba del sepulcro de la muerta un anillo. Este anillo se lo muestra a *Lysiart,* como una evidencia de la infidelidad de *Euryanthe. Adolar,* desposeído de todos sus bienes, abandona a su amada creyéndola culpable. *Eglantina* y *Lysiart* están a punto de casarse cuando se aparece el espíritu de *Ema,* revelando la maquinación de *Eglantina.* En su ira, *Lysiart* la mata, y por ese delito es condenado a muerte. Por otra parte, *Adolar* recobra su fortuna y se casa con *Euryanthe* que le perdona haber dudado de ella.

Coro de Cazadores
Sciedad Coral de Berlín Disco 80159

FALSTAFF

Ópera cómica en tres actos; música de Giuseppe Verdi y libreto de Arrigo Boïto basado en "Las Alegres Comadres de Windsor" y "Enrique IV" de Shakespeare. Se estrenó en Milán, en La Scala, el 12 de marzo de 1893. La primera representación en el hemisferio occidental fué en Buenos Aires, el 19 de julio de 1893; en los Estados Unidos se estrenó el 4 de febrero de 1895, en el Metropolitano de Nueva York; en Londres el 19 de mayo de 1894, en el Covent Garden.

Al igual que el cómico héroe de su obra póstuma, Verdi en cierta ocasión sufrió una zambullida en una corriente de agua, aunque por razones diferentes. Siendo un muchacho de unos diez años de edad y viviendo en el pueblo de Busetto, tenía el puesto de organista en otro pueblo a varios kilómetros de distancia. Según va la historia, cierto domingo, en su caminata de regreso a su pueblo, debilitado quizás por la falta de sueño y de alimento, no observó que había equivocado su sendero y cayó en un canal profundo, donde de seguro hubiese perecido ahogado, pues paralizado por el frío glacial de las aguas, la corriente lo arrolló rápidamente, pero un caminante que a la sazón por allí pasaba, oyó en la obscuridad los gritos del muchacho y fué en busca de pronto auxilio. Este incidente sin duda que lo ayudó a moderar su risa por el obeso caballero cuando, años más tarde, emprendiera la tarea de poner en música las aventuras de *Falstaff*.

Desde los primeros años de su florida carrera artística, el sueño dorado de Verdi fué escribir una ópera cómica, y es verdaderamente asombroso que después de escribir una cadena de grandes óperas trágicas, viera sus sueños realizados al escribir su ópera postrera. Que esta ópera cómica sea una obra maestra, es un tributo a la versatilidad de este genio, y que el compositor frisara ya en los ochenta años cuando la escribió, es una evidencia de su inagotable energía. La música de *Falstaff* chispea y burbujea con entusiasmo y vivacidad; combina un holgorio pueril con una fineza y una ingenuidad mozartianas en técnica musical; una obra notable de un hombre en cualquiera edad.

Fué en una *reprise* de *Falstaff* en el Metropolitano de Nueva York, en la que Lawrence Tibbett, cantando el papel de *Ford,* recibió por primera vez los laureles del triunfo y de la fama.

PERSONAJES

Sir John Falstaff	*Barítono*
Fenton, *un joven galante*	*Tenor*
Ford, *un rico ciudadano*	*Barítono*
Dama Quickly	*Mezzo-Soprano*
Mistress Page	*Mezzo-Soprano*
Mistress Ford	*Soprano*
Ana Page	*Soprano*

Época y Escena: Windsor. Reinado de Enrique IV de Inglaterra.

ACTO I

Cuadro I—*Interior de la Hostería de la Jarretera*

Falstaff, hombre de obesa figura y de carácter cínico y atrevido, está en la Hostería de la Jarretera con sus sirvientes *Bardolfo* y *Pistola.* Ha estado entregado a una bulliciosa jarana y los restos del festín—botellas vacías—pueden verse todavía delante de él. Llega el *Doctor Caius,* y éste acusa a *Sir Falstaff* de haber golpeado a sus sirvientes, de haber cabalgado hasta el agotamiento a su mejor rocín y de haber forzado la entrada en su propia casa. *Bardolfo* y *Pistola* han robado al *Dr. Caius,* y éste dice que *Falstaff* es responsable, pues esos dos sujetos son sus sirvientes, y fué a invitación del propio *Falstaff* que el doctor perdió el conocimiento por el exceso del licor. *Falstaff* admite ser el culpable de todo lo que se le imputa, pero en este momento no hay argumento o abuso en el mundo que lograre conmoverlo, pues tiene en mente un plan que cree le va a ser muy productivo. Y, por lo tanto, el *Doctor Caius* es expulsado a empellones por los dos sirvientes.

Confiado en su atractivo personal piensa

hacerle el amor a las esposas de dos de los más acaudalados burgueses del pueblo: *Mistress Alice Ford* y *Mistress Meg Page.* A cada una le escribe una poética misiva, y para ahorrar tiempo y esfuerzo, usa el mismo mensaje para los dos, alterando sólo los nombres donde es necesario. Ordena a *Pistola* y *Bardolfo* llevar las misivas, pero ellos rehusan, alegando que su honor no les permite hacer el papel de Pandaro. Aquí sigue entonces el famoso discurso de *Falstaff* sobre el honor, ridiculizando el honor en labios de aquellos rufianes, "el honor es sólo una palabra, que no llena una barriga vacía, ni cura una mano, un dedo o un pelo," y sella su discurso despidiendo a aquellos sirvientes que cínicamente hablan de honor. Y el paje *Robin* se encargará de llevar los mensajes de amor.

Copy't Mishkin
LAWRENCE TIBBETT (*Ford*)

CUADRO II—*El Jardín de Ford*

Tan pronto como *Mistress Meg* recibe el billete de *Falstaff* se siente a la vez turbada y envanecida, y rápidamente viene a ver a su camarada *Alice Ford,* para discutir el asunto. Pero, imaginaos cuál sería la indignación de las dos damas al descubrir que las dos cartas de amor que tanto habían saboreado eran idénticas en sus frases galantes y venían del mismo cortejador. Determinan castigar a *Falstaff* por su osadía. *Mistress Alice* será la encargada de dar contestación. Su amiga, *Dama Quickly,* irá en busca de *Falstaff* (en cualquiera hostería donde pueda encontrarse en estos momentos) y hará una cita con él. Mientras tanto, *Pistola* y *Bardolfo* han avisado a *Ford* y a su compañero *Page* sobre los designios de *Falstaff* para con sus caras esposas. Esta información, juntamente con la del *Doctor Caius,* hace que los maridos pierdan el seso. Salen jurando venganza, dejando a *Ana Ford* (la hija de *Mistress Ford*) sola en el jardín con *Fenton. Ana* y *Fenton* se aman, pero sus relaciones no tienen todavía la sanción del padre de la muchacha.

ACTO II

CUADRO I—*Interior de la Hostería de la Jarretera*

DAMA QUICKLY busca a *Sir John Falstaff* en el lugar donde es más seguro encontrarlo — la "Hostería de la Jarretera." Al encontrarlo le da los dos mensajes (cuidadosamente aprendidos en un lenguaje calculado de lisonjear la vanidad de *Falstaff*). El primero es de *Mistress Ford,* el segundo de *Mistress Page.* "Vos hechizáis a todas" — termina *Dama Quickly.* "Hechizo no es" — repara modestamente *Falstaff* — "sino una cierta fascinación personal." No bien ha salido *Dama Quickly* cuando se anuncia la llegada de un nuevo visitante, que no es otro sino *Ford,* disfrazado como "Sir Brook," que viene a pedir consejo a *Falstaff* sobre un problema amoroso: está enamorado de *Mistress Ford,* dice él, pero la dama no lo puede ni ver. *Falstaff* le promete—a un precio—fomentar sus amoríos, agregando vanidosamente que ya cuenta con el alto favor de tan distinguida señora. *Ford* se siente convencido y horrorizado con

Byron
FALSTAFF SE ESCONDE EN LA CANASTA

sólo el pensamiento de que su esposa le es infiel.

CUADRO II—*Habitación en la Casa de Ford*

Dama Quickly ha regresado de su diligencia. *Mistress Alice* y *Mistress Meg* se regocijan de encontrar en *Falstaff* una pieza tan fácil de cobrar. *Mistress Meg* juntamente con *Dama Quickly* y *Ana,* preparan el campo de batalla, y se esconden en sitios donde pueden oírlo todo sin ser vistas. *Falstaff,* con ufano aire de triunfo, llega orondo y encuentra a *Mistress Alice* sentada junto a la mesa y tocando melancólicamente la guitarra. *Falstaff* empieza inmediatamente a declararle el fuego de su pasión. No es un hombre gordo, dice él, sino una figura cómoda, y agregando con fatuidad prosigue: "Cuando era paje del Duque de Norfolk, era entonces un mancebo de figura gentil . . . delgado como una aguja . . ." Su inspirada perorata la interrumpe la inesperada entrada de *Dama Quickly,* que da muestras de gran agitación. ¡*Ford* está a punto de llegar! Ha jurado descubrir y encontrar el amante de su esposa, escondido o no, y hacerlo papilla! *Ford* entra en busca del malandrín por todas partes. Durante un momento de calma *Alice* esconde a *Falstaff* en la canasta de la ropa sucia que *Ford* había vaciado instantes antes en busca de *Falstaff,* y amontona sobre el malhadado caballero toda la ropa sucia. La búsqueda continúa con un tremendo alboroto, hasta que la casa entera se convierte en un verdadero pandemónium. *Ford* oye cuchicheo de voces y el estallido de un beso detrás de un biombo, y creyendo haber encontrado al culpable, se encuentra a *Ana* y al joven *Fenton. Mistress Alice* tiene un momento de lucidez: ordena que la canasta de ropa sucia sea arrojada con su contenido por la ventana al Támesis. Todos ríen y corren a asomarse a la ventana, mientras el pobre *Falstaff* logra sacar a flote su corpulenta figura empapada hasta los huesos.

ACTO III

CUADRO I—*El Jardín de la Hostería de la Jarretera*

FALSTAFF se siente ahora entristecido. Después de la inesperada aventura acuática, sus músculos están agarrotados como consecuencia de su zambullida en el Támesis, y cuando *Dama Quickly* llega a disculpar el

Gerlach
SCOTTI (*Falstaff*)

agravio, él rehusa hasta oír las palabras de aquella mujer. Logra, sin embargo, persuadirlo de que todo fué una equivocación, y que *Alice* muere como flor marchita por el dolor en que se encuentra. Se conviene en otra cita, esta vez debajo de la Gran Encina del Parque Windsor (la legendaria guarida de Herne el Cazador).

CUADRO II—*La Encina de Herne en el Parque de Windsor*

Falstaff, aunque viene "disfrazado" de Cazador, se siente muy nervioso con la idea de encontrar a alguien debajo de esta Encina, donde se dice acuden los fantasmas. Cuando llega no encuentra a nadie, y para matar el tiempo opta por sentarse y no pasa mucho antes de quedarse dormido. *Alice, Meg, Ana* y *Fenton* y los demás entran disfrazados de duendes, ninfas, sílfides y sirenas. *Ana,* vestida de Reina de la Fiesta, simula invocar a seres misteriosos, en una de las arias más melodiosas e interesantes de la ópera.

Sul fil d'un soffio etesio
Toti dal Monte y Coro Disco 7189

Al encontrar a *Falstaff* lo golpean de tal manera que él cree llegado el momento de encomendar su alma a Dios. Pide misericordia, y satisfecho el hartazgo de venganza de sus burladores, revelan a *Falstaff* el complot de que ha sido víctima. Escarmentado y adolorido el muy ilustre *Sir John Falstaff* promete portarse de mejor manera en el futuro. La ópera termina con un coro general. ¡Todo en el mundo es burla y el que ríe al último ríe mejor!

LA FANCIULLA DEL WEST

ÓPERA en tres actos; música de Giacomo Puccini y libreto de Güelfo Civinini y Carlo Zangarini, basado en un famoso drama norteamericano de David Belasco, el cual a su vez estaba basado en un libro de Bret Harte. Se estrenó el 10 de diciembre de 1910, en el Metropolitano de Nueva York, con Caruso, Destinn, Amato, Dinh-Gilly, Pini Cosi y de Segurola.

El argumento de esta ópera se desenvuelve en California, durante la sed de oro, después del descubrimiento hecho por el minero Marshall del primer filón de este rico metal en Coloma, en enero de 1848. Un frenesí de codicia y una terrible anarquía dieron como resultado una cruenta guerra civil. En estos hechos está inspirado el libro de esta obra, dando lugar al desarrollo de un drama de amor. Aunque en general Puccini permanece fiel a su acostumbrado estilo melódico, ha adaptado su partitura a un diálogo de rápido movimiento. Igualmente demuestra estar bien enterado del progreso musical de la época, haciendo uso de siete acordes consecutivos, muy al estilo de Raven, y empleando acordes aumentados al estilo de Debussy. Además, para obtener ambiente, introduce melodías y ritmos característicos de las partes sur y suroeste de los Estados Unidos, así como música reminiscente de los plantíos y otra de sabor mexicano e indio.

Aunque en el drama mismo de Belasco, así como en el libreto en italiano, el otro nombre de Dick Johnson es "Ramerrez" y no "Ramírez"; en la descripción de esta ópera usamos el segundo, porque "Ramerrez" sin duda es una forma inglesada de "Ramírez," ya que ambos nombres, una persona de habla inglesa, los pronunciaría de casi idéntica manera.

PERSONAJES

MINNIE	*Soprano*
JACK RANCE, *Sheriff*	*Barítono*
Dick Johnson es "Ramerrez" y no "Ramírez," en *mírez*)	*Tenor*

ACTO I

Cantina "La Polca"

ASHBY, agente de la Compañía Wells Fargo entra en la cantina "La Polca," y uniéndose a los otros mineros allí congrega-

dos, dice que casi anda pisando los talones de *Ramírez,* cabecilla de una partida de bandoleros mexicanos, que últimamente han cometido un gran robo. El *sheriff, Jack Rance,* está conversando con los hombres, y se vanagloria de sus amores con la "muchacha del west," *Minnie,* con quien dice va a casarse.

Bain
JERITZA (*Minnie*)

Uno de los hombres le disputa tal pretensión, trayendo por resultado una camorra. La propia *Minnie* entra en este momento y hace acabar aquel alboroto. *Minnie* es quien administra "La Polca," pues es la huérfana hija del fundador de este establecimiento, y también hace las veces de madre y custodia de los mineros y vaqueros que frecuentan el lugar. Cuando *Rance,* con sus rudos modales trata de hacerle el amor a *Minnie,* ésta lo rechaza indignada, manteniéndolo a raya con su revólver. Entra un desconocido que da como su nombre *Dick Johnson,* y su domicilio, Sacramento. El recién llegado hace nacer sospechas en el *sheriff,* pero *Minnie* sale en su defensa, diciendo que ella lo conoce muy bien. *Johnson* es en realidad el perseguido *Ramírez,* que ha venido con intentos de robar la cantina. No conociendo los planes de *Ramírez, Minnie* le recuerda la vez primera que se encontraron y en ambos nació el amor. Todos se van en busca de *Ramírez,* dejando todo su oro al cuidado de *Minnie.* Ella declara que si alguien intentase robarle ese oro, tendrían primero que pasar por su cadáver. *Johnson* ama ahora más a *Minnie,* y admirando el aplomo y el valor de la muchacha, abandona sus intentos de robo. Ella lo invita a que la visite en su cabaña, después de que los mineros hayan regresado.

ACTO II

La Cabaña de Minnie

JOHNSON y Minnie se encuentran en la cabaña de esta última, y cantan apasionadamente sobre su infinito amor. Afuera en la obscuridad se oyen disparos, son los mineros que continúan buscando a *Ramírez.* No queriendo que la encuentren con su amante, esconde a *Johnson* y después deja entrar a los perseguidores, quienes dicen andar en persecución de *Dick Johnson,* pues han descubierto que él es *Ramírez.* A pesar del golpe y de la amarga decepción que sufre al oír esta revelación, *Minnie* calla su secreto y no acepta la protección que le ofrecen. Al salirse los hombres, ansiosamente pregunta *Minnie* a *Johnson* si es verdad lo que le han revelado. "Yo soy *Ramírez*" admite el acusado, pero le explica cómo se vió obligado por el destino a hacerse bandido, pero desde el día que conoció a *Minnie* resolvió abandonar su carrera criminal, y ha rogado en vano que ella nunca supiese su pasado. El intenso ambiente dramático se refleja maravillosamente en los acordes sombríos de la orquesta.

Or son sei mesi
Bernardo de Muro
Disco 1331

Minnie no está dispuesta a perdonarle que la haya engañado de esta manera,

EDWARD JOHNSON
(*Dick Johnson*)

después de haberle dicho cuánto la amaba, y lo obliga a que salga inmediatamente de la cabaña. Un momento después, el silencio de la noche se siente interrumpido por una serie de detonaciones. *Minnie* corre hacia la puerta, y, al abrirla, se encuentra a *Ramírez* sangrando terriblemente de sus heridas; arrastrándolo con dificultad logra esconderlo en una especie de cobacha que hay en el techo. No tardan en llegar el *sheriff* con su gente, que perseguían a *Ramírez* muy de cerca. Ya casi ha logrado *Minnie* convencer las sospechas del representante de la ley, cuando del techo cae una gota de sangre, que hace descubrir así al hombre herido. Sabiendo que el *sheriff* es un tahur empedernido, *Minnie,* como último esfuerzo, le ofrece jugar una mano de *poker;* las apuestas serán la vida de *Johnson* si ella gana, y *Minnie* para *Rance* si él gana. *Minnie* hace una trampa y gana el juego y la libertad del amante. *Rance* deja escapar esta vez a *Ramírez,* pero le advierte que seguirá siendo perseguido.

ACTO III

En los Bosques de California

JOHNSON, gracias a los cuidados de *Minnie,* logró restablecerse de sus heridas, pero los esbirros de *Ashby* lo han vuelto a capturar, y ahora está a punto de ser ahorcado. Ya tiene el nudo en el cuello y el otro extremo de la soga está sobre una de las ramas de uno de los corpulentos árboles de este rincón de los bosques californianos, y en su último momento implora un favor postrero . . . que ella lo crea libre y en busca de una vida más noble como la que ella le enseñó a vivir . . . ella esperará su regreso, y esperará en vano. Patéticamente la llama "la estrella de su vida desperdiciada." El ruego último de *Johnson* está cantado en lo que constituye indudablemente la mejor romanza de la ópera. Es digno de mencionarse aquí que esta aria fué uno de los cantos más populares entre las tropas italianas durante la guerra europea.

Ch'ella mi creda libero
Bernardo de Muro Disco 1331
Armando Tokatyan Disco 7183

En los precisos momentos en que los linchadores están a punto de estirar la soga que ha de ahorcar a *Johnson, Minnie,* como la heroína popular de alguna película del *far west,* llega a todo galope en su caballo. Al principio acosa a todos con su revólver, y después, cambiando de actitud, les ruega elocuentemente, recordándoles los cuidados con que ella los ha tratado a todos, y que no deberían recompensarla de esta manera. Los mineros, conmovidos, se ablandan, y a pesar de los protestas de *Rance,* dejan libre al prisionero. *Johnson* y *Minnie* se despiden, y juntos se alejan a empezar una nueva vida.

CARUSO Y DESTINN
(*Johnson y Minnie*)

FAUSTO

Ópera en cinco actos de Carlos Gounod; libreto de Barbier y Carré. Se estrenó en el *Théâtre Lyrique* de París, el 19 de marzo de 1859; primera representación en los Estados Unidos, el 25 de noviembre de 1863, en italiano, en la Academia de Música de Nueva York.

Al igual que muchas otras óperas famosas en la actualidad, "Fausto" no tuvo sino un éxito mediano al principio, representándose sólo de vez en cuando durante los diez primeros años después de su estreno. Gounod revisó la partitura, agregando un *ballet* en el último acto para su representación en la Gran Ópera de París.

TH. IMPERIAL DE L'OPERA

Les bureaux seront ouverts à 7 heures. On commencera à 7 heures 1/2.

35. Aujourd'hui MERCREDI 3 Mars 1869.

PREMIERE REPRESENTATION

FAUST

Opéra en CINQ actes de *MM. J. Barbier* et *M. Carré.*

Musique de M. CH. GOUNOD

D. vertissement de M. JUSTAMANT. — Décors de MM. DESPLECHIN, CAMBON-RUDE, CHAPERON et LAVASTRE.

Marguerite — Méphistophélès — Faust

Mme NILSSON — M. FAURE — M. COLIN

Siebel — Valentin — Wagner

Mme MAUDUIT — M. DEVOYOD — M. GASPARD

Marthe, Mme DESBORDES

Mlle PONSARD, MICHELAIRE, FREPPEL, KŒNIG, MERMANS, VISSERE DESAHAYE, DE SOROS.

Au 3me acte, LES CHOEURS augmentés de 1[illegible] ts.

DANSE

Mlle FIORETTI, FONTA, E FIOCI, MARQUET, BARATTE, MERAN

Mmes MORANDO, STOKOFF, CARABIN, LANY, BLANCHE, NINI, SALABA, DOSSI, HAINVEAU, A. PALLIER, FATOU, LAURENT, MORIS, DELMARS.

VENDREDI 5 et LUNDI 8, FAUST

Le Bureau de location est rue Drouot, au coin de la rue Rossini.

PRIX DES PLACES :

P.-S.

PROGRAMA DE UNA FAMOSA REPRISE (1869)

La tragedia de Goethe, "Fausto," está escrita en una escala excesivamente extensa para tratar de ella en una sola ópera; los autores del libreto entresacaron de esta obra todo lo que tiene de acción y de pasión dramática, limitándose al episodio aislado de Fausto y Gretchen (*Margarita* en la ópera), produciendo un texto que, aunque desprovisto de la elocuencia literaria del original, no entorpece el desarrollo de la ópera con las disertaciones psicológicas, filosóficas y metafísicas que abundan en la obra de Goethe. En la confección del libreto se buscó el efecto teatral, y Gounod fué el hombre ideal para adaptar este libreto a la música.

Gounod fué hijo de padres pródigos en las artes, pues su padre fué un pintor y su madre, de quien recibió sus primeras lecciones musicales, fué una pianista distinguida. Sin embargo, antes de dedicarse seriamente al estudio de la música, recibió una enseñanza clásica de todo a todo. En el año de 1836 ingresó en el Conservatorio, y tres años después ganaba el famoso *Prix-de-Rome.* Durante la continuación de su carrera musical en Roma, interesóse muchísimo en la música religiosa de Palestrina. A su regreso a París fué nombrado organista de una de las iglesias principales, acentuándose de tan profunda manera su interés en religión, que en cierta ocasión empezó a estudiar la carrera sacerdotal. Fué, por tanto, una combinación de eclesiástico y de artista, y antes de escribir "Fausto," su música sacra incluía lo mejor de su carrera. Sin embargo, sus composiciones seculares revelaban una tendencia de apasionadas melodías, un tanto atrevidas para un hombre de inclinaciones eclesiásticas. Así es que en "Fausto," con su conflicto de pasiones humanas y de sentimientos religiosos, se encontró en su propia esfera para exponer su compleja naturaleza.

La leyenda del sabio alquimista *Fausto* y su pacto con el Diablo data de remotísimas fechas. Al principio en la forma de cuentos pueblerinos y consejas que se convirtieron en baladas y pasando por el drama primitivo llegó hasta la literatura. Finalmente Goethe se encargó de fundir todos los elementos de la leyenda en un drama imaginario de ilimitado interés ético y poético, y relatar la leyenda en una forma que agrada más directamente a la mente moderna.

Innumerables obras musicales de formas diversas han sido inspiradas en la historia de "Fausto." Una obertura de concierto de Wagner, una sinfonía de Liszt y unos bellos fragmentos de Schumann figuran entre las obras más distinguidas de esta naturaleza. Las versiones teatrales de la leyenda han sido numerosas, pero la primera creación verdaderamente poética fué la ópera "Fausto" de Ludwig Spohr compuesta en 1813. Desde que apareció esa ópera ha habido una abundancia de "Faustos" en ópera, de compositores ingleses, alemanes, franceses e italianos. Pero entre todas las versiones teatrales que se han llegado a presentar, la de Barbier y Carré, basada en el drama de Goethe y puesta en música por Gounod, es la que ha alcanzado mayor popu-

laridad. La mayor parte de las óperas, incluyendo el "Mefistófeles" de Boïto, y "La Condenación de Fausto" de Berlioz, se apegan completamente a los episodios de este gran poema. Una reciente versión, el "Doctor Fausto" de Busoni está basado en la leyenda misma sobre la cual el propio Goethe edificó su poema. Así es que en el "Doctor Fausto" encontramos que "Margarita" o "Gretchen" como se le llama, ocupa solamente un breve episodio de un momento de duración.

PERSONAJES

FAUSTO	*Tenor*
MEFISTÓFELES	*Bajo*
VALENTÍN, *hermano de Margarita*	*Barítono*
WAGNER, *un estudiante*	*Barítono*
SIEBEL	*Mezzo-Soprano*
MARGARITA	*Soprano*
MARTA, *amiga de Margarita*	*Contralto*

Estudiantes, Soldados, Aldeanos, Sacerdotes y Brujos.

La acción se desarrolla en Alemania, en el Siglo XVI.

ACTO I

El Gabinete de Fausto

FAUSTO, canoso y encorvado por el peso de los años, está solo en su estudio enfrascado en un inmenso volumen, cuyas abiertas páginas casi cubren la mesa. A la luz vacilante de una lámpara agonizante se alcanzan a ver los extraños utensilios de nigromancia medioevales regados por los obscuros confines de este opresivo gabinete. *Fausto,* renombrado y erudito filósofo, está cansado de la vida y de su empeño vanidoso del saber . . . el enigma del universo no ha logrado resolverlo. Toma un frasco de veneno, vierte su líquido en un vaso y lo lleva a sus labios. Afuera ya ha despuntado el día, inadvertido en esta celda polvosa y umbría, y en el preciso momento en que el filósofo va a apurar el veneno, se oyen en la calle los acentos frescos y vocingleros de un grupo de muchachas. *Fausto* permanece inmóvil por un momento, y al morir a lo lejos el canto de las mujeres, se lleva otra vez el vaso a los labios, pero nuevamente se ve reprimido por un canto, esta vez es el canto de unos trabajadores que se dirigen a sus faenas. El acento de estas voces es fresco y primaveral, una música pastoral en marcado contraste con la polifonía tenebrosa y meditabunda de la música del propio *Fausto.* El sabio, dominado por la envidia y la desesperación de estas evidencias de juventud y felicidad humanas, maldice a la vida implacablemente.

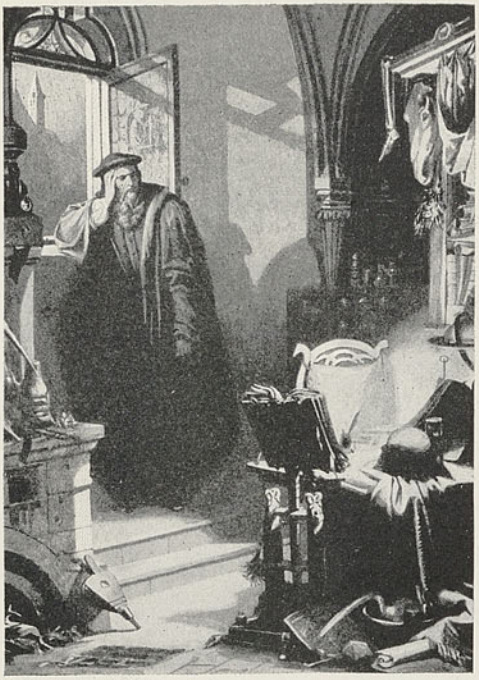
Las voces de aquel coro, al contemplar la belleza del infinito cielo azul, han dicho "¡Bendito sea Dios!" Al oír esto *Fausto* arroja el vaso, diciéndose para sí con ironía:

Mais ce Dieu, que peut-il pour moi!
Ansseau y Journet Disco 8185

¡Mas ese Dios, qué puede hacer por mí!
¿Me devolverá el amor, la esperanza y la fe?
¡Maldita sea la voluptuosa humanidad!
¡Malditas sean las cadenas que me mantienen aquí!
¡Maldito sea todo lo que aquí es falsedad!
¡Vana esperanza que pasa con el tiempo,
Sueños de amor o de combates!
¡Maldita sea la dicha, maldita la ciencia,
La plegaria y la fe!
¡Maldita sea la paciencia!
¡Ven a mí, Satanás, ven a mí!

Hay un resplandor y entre él se levanta *Mefistófeles,* el Espíritu Maligno, pero vestido a la usanza de un caballero, en el cinto una espada ceñida y en el sombrero ondeando una pluma. *Mefistófeles* le habla a *Fausto* con frases burlonas, cínicas y amables, y le ofrece riquezas, inmensas riquezas, la gloria y el poder. Pero no son riquezas, ni gloria ni poder lo que *Fausto* ambiciona. Lo que él ferviente anhela, es lo que ningún poder humano puede ofrecerle: ¡Juventud!

Ici je suis a ton service
Ansseau y Journet Disco 8185



Pintura de Kreling

FAUSTO, VIEJO FILÓSOFO, SE SIENTE FASTIDIADO DE LA VIDA

Mefistófeles puede también cumplirle este capricho, si *Fausto* consiente en venderle su alma. El filósofo tiembla y vacila. A un gesto de *Mefistófeles,* aparece hacia el fondo una visión de *Margarita* sentada frente a su rueca de hilar, con sus rubias guedejas trenzadas, caída una sobre el perfil de sus senos de virgen y la otra colgando lánguidamente a lo largo de su espalda. *Fausto* se queda maravillado, y en la orquesta oímos una romántica melodía contra un débil resplandor que forma el acompañamiento, en tanto que *Fausto,* no pudiendo resistir más el deseo de volver a ser joven y poseer una mujer como la de aquella visión, firma el papel que *Mefistófeles* le ofrece. Bebe el mágico brebaje que su nuevo amigo le brinda, exclamando: "¡ A ti, visión adorable y encantadora!" Apurada la bebida, hay una transformación sobrenatural; las ropas raídas del filósofo, su blanca barba y otros vestigios de su vejez, desaparecen, convirtiéndose *Fausto* en un apuesto y joven mancebo. Al desaparecer la visión, *Mefistófeles* asegura a *Fausto* que este mismo día volverá a ver aquella divina mujer. Y juntos, el filósofo rejuvenecido y *Mefistófeles,* salen del estudio hacia el mundo que en un sólo instante promete a *Fausto* una nueva vida de placeres infinitos.

ACTO II

La Kermesse

La escena presenta una de las entradas de la ciudad. Una multitud, mezcla de estudiantes, soldados, viejos, doncellas y matronas, celebra entusiasmada una de las kermesses del pueblo En el escenario se destaca prominentemente la taberna que tiene como letrero una figura tallada de Baco a horcajadas en un barril. En esta confusión multicolor de humanidades, cada grupo está ingeniosamente diferenciado y cincelado en la alegre música, siendo un hábil detalle el sonoro *falsetto* del tartaleo de los viejos.

Valentín y *Siebel* se unen a la muchedumbre. *Valentín* viene pensativo y contempla una medalla que *Margarita,* su hermana, le dió para que Dios lo protegiese de los peligros del combate, pues esta tarde parte con los soldados, sintiéndose intranquilo de lo que en su ausencia va a ser de *Margarita. Siebel,* de corazón generoso y seriamente enamorado de *Margarita,* aunque apenas es un mozalbete muy joven todavía para ir a la guerra, impulsivamente se ofrece a ser el guardián de la hermana de *Valentín.* Éste, en una melodía de sublime belleza, pide a los cielos proteja a su hermana mientras él se encuentra lejos.

Fot. Boyer y Bert

LA KERMESSE (ÓPERA DE PARÍS)

Dio possente **Titta Ruffo** **Disco *6406**
Giuseppe de Luca **Disco 7086**

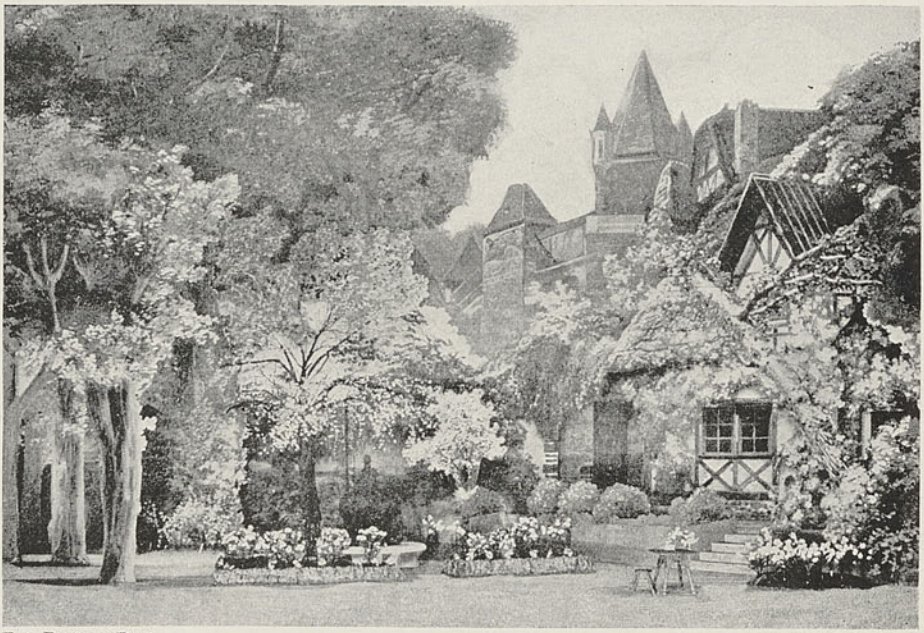
Wagner, uno de los estudiantes, deseando disipar la melancolía que aflige a su amigo *Valentín,* se sube a la mesa y empieza a cantar una ribalda cantinela acerca de una rata más poltrona que brava y más ruinosa que hermosa, que vivía en el fondo de un agujero debajo de un gran tonel. "Un gato . . ." va a proseguir *Wagner,* mas aquí *Mefistófeles,* abriéndose paso entre el grupo, lo interrumpe y ofrece cantar algo mejor y de más interés. Y lo que canta es la canción de "El Becerro de Oro," que es una cínica descripción de la adoración del hombre por el becerro de oro. Termina con una danza en que el propio *Mefistófeles* toma parte.

El Becerro de Oro (*Le veau d'or*) **Ezio Pinza**
y Coro del Metropolitano **Disco 3053**

Los presentes escuchan con atención esta extraña canción del singular personaje, y en unos cuando segundos *Mefistófeles* se encuentra rodeado de un círculo de admiradores. *Wagner* lo invita a beber, y fijándose *Mefistófeles* en la palma de la mano de este estudiante, le presagia que morirá en el asalto en la montaña. Después, tomando la mano de *Siebel,* le dice que su destino es nunca más volver a poner sus manos en las flores, pues éstas se marchitarán en el momento en que las toque. "¡No más ramilletes para *Margarita!*" exclama *Mefistófeles* con intención. *Valentín* se queda sorprendido de que aquel desconocido sepa el nombre de su hermana, y es todavía mayor su asombro cuando *Mefistófeles* añade con cínica naturalidad que él, *Valentín,* va a morir a manos de un hombre que *Mefistófeles* conoce. Después toma el vaso que *Wagner* le ofrece, y haciendo un gesto de disgusto al llevarlo a sus labios, arroja su contenido al suelo, a la vez que agrega: "¡Puf! ¡Qué vino tan malo . . . permitidme que os lo ofrezca de mi cava!" Se sube a la mesa y golpeando con su espada el tonel en que el dios Baco está a horcajadas, empieza a manar un mágico líquido, de donde todos pueden beber el vino de su

gusto. Levantando su vaso, *Mefistófeles* propone un brindis a la salud de *Margarita. Valentín,* encolerizado ante el insulto de oír el nombre de su hermana pregonado en público por un desconocido, desenvaina inmediatamente su espada y se prepara a acometer a *Mefistófeles,* pero éste, con la agilidad de un gamo, traza rápido a su alrededor un círculo con su espada, y cuando el arma de *Valentín* pasa aquella línea imaginaria, su hoja, como tocada por un rayo, se hace pedazos. Con un instantáneo instinto medioeval, *Valentín* comprende la identidad de su oponente, y tomando la espada por el extremo roto la levanta en lo alto frente al enemigo. La empuñadura y la guarnición de la espada forman el emblema de la cruz. Los otros soldados siguen el ejemplo de *Valentín,* uniéndose todos en un canto noble, de amplias y sostenidas armonías, sublime en su poder y en su sencillez. Ante esta formación de empuñaduras de espadas que forman cruces, Satanás retrocede amedrantado.

Sin embargo, esa impresionante solemnidad se olvida pronto, pues la gente regresa a tomar parte en el baile de la kermesse. Se oye una alegre y ondeante melodía, y todos se abandonan entusiasmados al encanto del vals. La melodía, llevada por los violines, tiene un cantar cautivador y una refrescante exuberancia; mientras tanto, los bailarines cantan a la vez otra melodía en la que dan franca expresión a su deleite. *Margarita* se acerca, siguiendo tímidamente su camino entre el torbellino de aquella gente fiestera; va rumbo a su casa, de regreso de la iglesia, y oprimiendo fervorosa su libro de oraciones, baja la vista cuando algún atrevido fija en ella su mirada o murmura una lisonja a su oído. *Siebel* trata de reunirse con ella, pero cada vez que dirige sus pasos hacia *Margarita,* se ve confrontado con la figura afable



Fot. Boyer y Bert

LA ESCENA DEL JARDÍN (ÓPERA DE PARÍS)

© Mishkin

SAMMARCO
(*Valentín*)

pero nefasta de *Mefistófeles* que hábilmente logra siempre interceptarle el camino. Mientras tanto *Fausto* se acerca a *Margarita.*

—¿No me permitís, mi bella dama, que os ofrezca el brazo para haceros camino? — respetuosamente pregunta *Fausto* a *Margarita.*

—¡No, señor, yo no soy ni dama ni bella, y menester no es que me ofrezcáis la mano! — abrumada y confusa responde modesta y tímidamente la aludida.

Sin detenerse más, *Margarita* sigue su camino, dejando a *Fausto* extasiado y febril; la música que acompaña este primer encuentro de *Fausto* y *Margarita,* es al principio de insinuante encanto, vistiéndose después con ropajes de ardiente embeleso. *Mefistófeles* se aproxima y burlonamente insinúa que es menester su ayuda para ganar el corazón de *Margarita,* y acompañado de *Fausto* vanse en la misma dirección por donde la bella hermana de *Valentín* ha desaparecido.

Se reasume el vals y nuevamente la plaza se ve pletórica de bailarines entregados por completo a su frenético alborozo.

GERALDINA FARRAR
(*Margarita*)

ACTO III

El Jardín de Margarita

El jardín de la casa de *Margarita,* un verdadero vergel perfumado con el aroma de sus flores, es un oasis tranquilo e inocente donde *Margarita,* apartada de todas las asechanzas mundanas, acostumbra pasar las tardes hilando. Los frondosos árboles dan sombra y abrigo a las callejuelas bordeadas de helechos elegantes y variados, y de flores arregladas en ordenada profusión. *Valentín* se ha ido a la guerra, y *Siebel,* fiel a su promesa, rondea la casa de *Margarita,* creyendo así impartirle protección. Recoge unas flores con las cuales forma un ramillete para *Margarita,* cantando al mismo tiempo una canción rebosante de juventud y de alegría.

Le parlate d'amore
Margarita Matzenauer Disco 6618

De pronto nota que las flores se han marchitado en su mano. Un terrible pensamiento asalta su mente. ¡La profecía de aquel extraño personaje se ha cumplido! Pero creyendo que todo aquello bien puede ser sólo fantasía o delirio de su ser supersticioso, vuelve a cortar otras flores, mas éstas se marchitan lo mismo que las otras. "¡Si yo mojase mis dedos en el agua bendita . . .!" exclama como iluminado por un poder divino. En el pabellón hay una pila de agua bendita, y en ella sumerge *Siebel* sus manos, creyendo así aniquilar el

poder de las fuerzas satánicas. Con mayores esperanzas vuelve a cortar flores, y esta vez conservan su frescura y lozanía; el poder de Satán ha quedado destruído al contacto del agua bendita. Con todas las flores que ha recogido forma un ramillete que deposita sobre los peldaños de la puerta de la casa, con la esperanza de que *Margarita* lo encuentre. Satisfecho se retira.

Copy't Burr McIntosh
CARUSO (*Fausto*)

Sin embargo, se han estado vigilando sus movimientos, y ahora *Fausto* y el cínico *Mefistófeles* salen de detrás de las matas. *Fausto* se ha hecho contemplativo, callado, distraído, pues ya a estos momentos está perdidamente enamorado de *Margarita.* Por otra parte, su diabólico colega, no cabe en sí de júbilo, pues está a punto de sembrar desventura y tragedia por el mundo. *Mefistófeles* se ausenta por un momento; va a traer, como dice él, compañía para el ramillete de *Siebel.* Va en busca de un tesoro más maravilloso, más rico todavía que todos los que ella ha visto en sus sueños.

La adoración de *Fausto* se extiende hasta venerar la propia morada de *Margarita,* y en su saludo, de una melodía de exquisita ternura, la llama morada casta y pura, donde se vislumbra la presencia de un alma inocente y divina.

Salut! demeure chaste et pure
Enrico Caruso Disco *6004
Salve, dimora, casta e pura
José Mojica Disco 6892

Mefistófeles regresa prontamente, trayendo debajo del brazo un cofrecito que contiene valiosas joyas, colocándolo cerca del ramillete que *Siebel* dejó. El Tentador conoce el corazón de la mujer como el del hombre—¿flores contras joyas? En este momento *Margarita* entra en el jardín por la portezuela, y los intrusos tienen que esconderse rápidamente.

Margarita, encantadora y virgen, se encuentra en los umbrales misteriosos del enigma de la vida; sus sentimientos son casi infantiles por su ingenuidad y candor, pero en cambio su cuerpo es el de una mujer púbera y hermosa. A su entrada se oye en la orquesta una melodía ingenua y vacilante, un reflejo espiritual del alma de *Margarita.* Se sienta a la rueca de hilar y reanuda su tarea; al empezar a girar su rueca *Margarita* da principio a una sencilla balada que en estos momentos domina su mente. Es una vieja melodía de prístina belleza, que su letra habla de un rey de Thulé que fué fiel hasta la muerte y, en recuerdo de su amada, hizo cincelar un vaso de oro, que para él era un tesoro de encantos infinitos y en el cual siempre bebía; la orquesta da a esta página lírica un delicado matiz con sus arcaicas armonías.

Il étatit un roi de Thule
(*La Balada del Rey de Thule*)
Elisabeth Rethberg
Disco 7179

PATTI (*Margarita*)
(1875)

La rueca de pronto deja de girar, y la canción interrumpe su

curso; sin darse cuenta se han apoderado de la mente de *Margarita* los recuerdos de aquel galante que le habló con tanta fineza . . . ¿quién puede ser? Con esfuerzo reasume su labor y su balada; mas otra vez su mente se extravía del hilo de su historia y nuevamente sus pensamientos recaen en *Fausto*. El día mismo parece lánguido y soñador como el espíritu de *Margarita*. Suspende por completo su labor y con paso lento se dirige a la casa. El ramillete de frescas flores le atrae la atención. "¡Son de *Siebel*, sin duda! ¡Pobre muchacho!" se dice *Margarita* para sí, y sus frases casi las interrumpe la sorpresa al notar el cofre junto a las flores. Aunque un temblor se apodera de su cuerpo y siente temor hasta de tocarlo, no puede resistir la tentación de averiguar lo que aquel cofre contiene. ¡Joyas, bellísimas joyas! Ya no tiembla ahora de temor sino de la admiración de su brillo. Resistir a su encanto sería resistir a la vida.

De un cuadro antiguo

EL CUARTETO

O Dieu, que de bijoux (*Aria de las Joyas*)
Elisabeth Rethberg Disco 7179

¡Cuántas joyas! Le parece soñar, su mente delira frenética, pero no puede negar su coquetería femenina. Desea sólo ver cómo brillarían esas joyas en su persona, y casi maquinalmente empieza a adornarse con ellas. En el cofre venía también un espejo, y en él se contempla embelesada *Margarita* . . . y en un momento su candor infantil lo domina el orgullo de mujer. Abandonada por completo a su alegría, no cree ser ella la mujer que aquel espejo refleja, le parece ser la figura de una reina. Su canción es exuberante, es como el trino de los pájaros que cantan alegres desde sus nidos ante el brillo de un día lleno de sol y primavera.

En estos momentos se presenta la hablantina *Marta*, quedándose casi petrificada con el brillo de las joyas que adornan a *Margarita*. Pero el espasmo de su alma volátil es acallado por *Mefistófeles* que entra y la saluda con exagerada cortesía. Es portador de malas noticias, su marido ausente ha muerto. Después de las naturales muestras de dolor cesa de lamentarse, pues *Mefistófeles* le promete que ese mismo día encontrará quien lo reemplace. *Fausto* se aproxima a *Margarita* y con candor y ternura le ofrece el brazo. Las dos parejas finalmente pasean por el jardín que poco a poco se va obscureciendo con la proximidad de la noche. Cada vez que las parejas se acercan logramos percibir fragmentos de sus conversaciones, combinándose a veces sus voces en un cuarteto de deliciosa armonía. Mientras *Marta*, olvidada por completo de su marido desaparecido, va aumentando sus miramientos para el galante caballero de roja vestidura, completamente seducida por sus mundanas maneras, *Margarita* y *Fausto*, ignorando todo lo que les rodea, van ga-

nando más y más confianza mutua, y sus corazones se van amalgamando hasta formar uno solo en el crisol sublime del amor. Repentinamente *Margarita* se da cuenta que ya es tarde, y el astro rey se ha perdido ha tiempo en el ocaso. Suplicante pide a *Fausto* que se vaya. Él hace ademán de atraerla, pero ella corre entre las sombras del jardín. *Marta* cruza la escena buscando a su enamorado que al parecer ha huído de ella, y con quien ya ella soñaba casarse. *Mefistófeles,* salvo de las insistencias de *Marta,* reaparece, y levantando sus brazos solemnemente canta una impresionante "Invocación." Pide a la noche que con su negro manto envuelva a los enamorados y a las flores que con su perfume lleven angustias al alma de *Margarita.*

La obscuridad sutil y voluptuosa de la noche arropa misteriosa al jardín. *Mefistófeles* se pierde en las sombras al aproximarse los enamorados por una de las callejuelas. *Margarita* dulcemente trata de despedirse de su amante. Sin embargo, el encanto de la noche, el perfume de las flores y los rayos de la luna que tratan de filtraste entre las ramas, empiezan a surtir su efecto, y *Fausto* le pide que le permita posar su mirada una vez más en su rostro angelical. *Margarita,* a su paso, corta de su tallo una margarita y empieza a arrancarle ingenuamente sus pétalos, repitiendo para sí—"Me quiere . . . no me quiere . . . me quiere . . . no me quiere . . . me quiere!"

Ei m'ama **Hina Spani Disco 7206**

Lanza un grito de alegría al cortar el último pétalo que le dice que *Fausto* la ama. "Cree en esa flor"—exclama *Fausto*—"que es el oráculo del mismo cielo." Perdidos en éxtasis supremo entonan un bellísimo dúo, música que vibra con la expresión de la belleza apasionada del amor humano en todo su esplendor, sinceridad y dulzura. Con las voces de los amantes se entretejen suaves acordes de las maderas, dulces tonos de los cobres y los violines. *Margarita,* deshaciéndose de los brazos de su amante corre hacia la casa, pero se detiene en sus umbrales a tirarle un beso a *Fausto.* Éste ha recibido la promesa de verla al otro día, y ya ansía que llegue el día de mañana.

—"Dígnate solamente escuchar un momento lo que ella va a contar a las estrellas, querido señor"—le dice *Mefistófeles* acercándose—"¡Espera, ella abre su ventana!"

Elle ouvre sa fenêtre
Farrar y Journet Disco *10008

Y en efecto, en esos momentos *Margarita* abre su ventana, y hace a la noche testigo, con su mágico canto, de las emociones que aprisionan su ser. "¡Él me ama!" y sus palabras parece que las brisas nocturnas las transporta a regiones divinas. Así también la melodía, sublimizada por la flauta y el clarinete, se eleva lentamente hasta alcanzar alturas henchidas de extática expresión. Casi radiante en contraste con la exuberante obscuridad azul que la rodea, son los trémulos acentos de *Margarita* dichos al mudo firmamento. *Fausto* ha permanecido en silencio, atento a la voz celestial de *Margarita,* su corazón temblando de amor y de emoción. En su imaginaria conversación *Margarita* repite, "¿Mañana? ¡Ah activa tu regreso, mi bien amado!" *Mefistófeles,* que ha estado reteniendo a *Fausto,* lo deja en libertad. Con un solo salto llega hasta la ventana abierta, y gritando frenético *"Margarita"* la toma entusiasmado entre sus brazos. Los amantes quedan rodeados en la obscuridad de la noche, y, al parecer, en una música de inolvidable belleza, interrumpida únicamente por la risa sardónica de *Mefistófeles,*

que ve cómo se va cumpliendo su negra voluntad. ¡Es un preludio sublime a un drama que ha de tener un epílogo de dolor y de muerte!

ACTO IV

CUADRO I—*La Alcoba de Margarita*

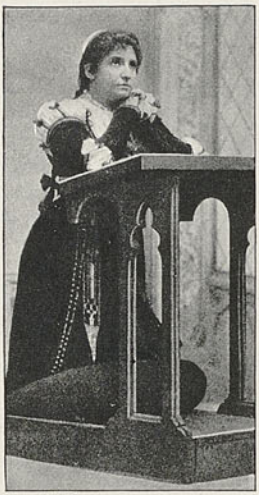
MARGARITA ha sido seducida y abandonada. *Fausto* ha desaparecido, y la doncella cuya castidad fuera antes motivo de alabanza, hoy es mote de oprobio. Sola en su alcoba, trabaja fatigosa en su rueca de hilar. Por la calle pasa un grupo de muchachas haciendo mofa de *Margarita.* Engañada y abandonada, tiembla de remordimiento. De todas sus amistades, sólo *Siebel* le permanece fiel. Llega a consolarla y le ofrece su propio amor. Sin embargo, de sus labios sale una palabra de reproche para *Fausto,* y ante eso el sencillo corazón de *Margarita* se revela, pues todavía palpita por su seductor. *Siebel* vuelve a ofrecerle su amistad, y *Margarita* la agradece. Las puertas del templo aun están abiertas para *Margarita,* y allí irá a elevar sus preces al Señor, por el seductor y por el fruto de su funesto amor. *Margarita* sale y *Siebel* la sigue lentamente.

CUADRO II—*Interior de la Iglesia*

Margarita va en busca de consuelo a la catedral, y se arrodilla ante el altar. "Oh Señor, permite a esta humilde servidora arrodillarse ante ti." En respuesta oye la voz socarrona de *Mefistófeles,* que saliendo de detrás de uno de los pilares del templo se le inclina al oído, y un coro de demonios que con acento burlón la llama por su nombre. *Mefistófeles* le recuerda los gloriosos días en que las alas de los ángeles le protegían su joven corazón . . . a la iglesia iba a orar pero no había aún ofendido a los cielos con sus pecados . . . entonces sus plegarias salidas de un corazón sin mancha llegaban hasta el Creador. Pero, ahora, el clamoreo que se escucha viene del infierno que la llama. El

MEFISTÓFELES: "Elle ouvre sa Fenêtre"

aspecto lúgubre de la estructura medioeval aumenta más la miseria espiritual de *Margarita,* y el coro de la catedral, que debiera cantar de esperanza y salvación, entona un himno sobre el espantoso día del juicio final, cuando hasta los mismos justos habrán de temblar. La opresión del obscuro santuario, los tonos del órgano remedando truenos, el canto solemnísimo del coro y las palabras amenazantes del Espíritu Malo, así como los vituperios de los demonios, contribuye todo a torturar el alma de *Margarita.* Aterrorizada y hambrienta de paz y de consuelo, huye de la catedral, lanzando gritos desgarradores en su terrible agonía.



Copy't Dupont
MELBA (*Margarita* EN LA IGLESIA)

CUADRO III—*La Calle*

Otra vez ha cambiado la escena, y vemos la plaza frente a la catedral donde vanamente intentó rezar *Margarita;* a un lado de la plaza se encuentra su casa. Se oye una música marcial, son las tropas que regresan victoriosas y expresan su regocijo en el famoso número del "Coro de los Soldados."

Coro de los Soldados

Coro de La Scala	Disco 79394
Coro Ruso de Ópera	Disco 4121
Banda Pryor	Disco 35804

Con los soldados ha regresado *Valentín,* y al preguntar por su hermana, *Siebel* le dice que quizás se encuentre en la iglesia, no queriendo ser él quien le dé la mala noticia de la suerte de *Margarita.* Los soldados, felices de encontrarse otra vez entre los suyos, dan mayor ímpetu a su coro marcial. Es una escena impresionante, y Gounod escribió para ella una de sus mejores páginas. *Valentín* entra en la casa en busca de *Margarita;* acallados los ecos alegres del pueblo y de los soldados, la tranquilidad de la hora del crepúsculo lo envuelve todo. En la orquesta se oye una cínica melodía; *Mefistófeles* se acerca, seguido de *Fausto. Mefistófeles* desea entrar en la casa, pero *Fausto* rehusa, pues agobiado por el peso del remordimiento teme traer mayores desventuras. ¡Cuán insignificante es para *Mefistófeles* el dolor de *Fausto!* Así lo demuestra, pues plantándose debajo de la ventana de *Margarita* empieza una satánica serenata.

Serenata de Mefistófeles

Marcel Journet Disco 6558

Esta infernal e insolente cantinela, con su siniestro y enredado acompañamiento de cuerdas picadas y maderas que parecen reir entre dientes, llega a su final con una carcajada horrible y sarcástica. Tal osadía en la mera puerta de su casa, justamente hace salir a *Valentín* de su casa, espada en mano. Hay un cruce de duras palabras; *Fausto* se queda atolondrado, pues no se atrevería a batirse con el hermano de *Mar-*

Copy't Dupont
JOURNET (*Mefistófeles* CANTANDO SU SERENATA A *Margarita*)

garita; Valentín se indigna y *Mefistófeles* se torna desdeñoso. *Valentín* ataca a la pareja, pero, naturalmente, no es partido para uno de los adversarios, el Maestro de la Magia Negra. *Valentín* cae mortalmente herido; sus asesinos huyen despavoridos.

El clamor de la lucha naturalmente ha atraído la atención de la gente del pueblo, empezando a congregarse en la obscura plaza. Encuentran a *Valentín* retorciéndose en la agonía de la muerte. *Margarita* sale de la casa ansiosamente. Con palabras entrecortadas pero terribles, *Valentín* la repulsa y la maldice. La gente le ruega que en su último momento tenga misericordia de su hermana. Pero la severa ley del soldado está por encima de todo sentimiento piadoso; la acusa de ser la causa de su muerte, y con una última maldición en sus labios cae muerto. *Margarita* se arroja a sus pies, llorando y con convulsiones de infinito dolor.

(En algunas representaciones el orden de las escenas en este acto se cambia; en otras, todo el acto se desarrolla como si tuviese lugar en la plaza, y todavía en otras se omite por completo la escena de la iglesia.)

ACTO V

CUADRO I—*La Noche de Walpurgis*

En pos de nuevas aventuras, *Mefistófeles* lleva a *Fausto* a que presencie las saturnales de la Noche de Walpurgis, pues según las leyendas populares de la Edad Media, en la montaña agreste del Brocken, el pico más elevado de la Sierra Hartz, se dan cita los espíritus infernales, especialmente en la noche del 30 de abril al 1°. de mayo. En este apartado y desolado picacho, rodeado de vapores espectrales y en una obscuridad que sólo penetra un cárdeno reflejo e intermitentes centellos de relámpagos, las brujas de la tierra y los demonios infernales es donde verifican sus profanas orgías. Para mayor deleitación de *Fausto, Mefistófeles* invoca la presencia de las famosas cortesanas de la antigüedad—Lais, de Siracusa, Cleopatra, de Egipto, Elena, de Troya y Friné, de Egipto, que se van presentando con la música del bailete. En el fragor de esta orgía se aparece la visión de *Margarita,* llevando alrededor de su cuello marfilino una marca roja, como la herida de un golpe de una hacha. Viendo aquella terrible visión, *Fausto* ordena a *Mefistófeles* llevarlo al instante al lado de *Margarita.* (El Bailete lo escribió Gounod para la representación en París; en otras partes generalmente se omite, como suele omitirse también toda la escena de Walpurgis.)

Música del Ballet
Orquesta del Covent Garden de Londres Discos 9646 y 9647

CUADRO II—*Interior de la Prisión*

Margarita está en la prisión, condenada a muerte por haber asesinado al fruto de sus entrañas. *Fausto* y *Mefistófeles* vienen a la celda, mientras la pobre condenada duerme al parecer. *Mefistófeles* recuerda a *Fausto* que si han de salvar a *Margarita* tienen que obrar rápidamente, pues ésta es la mañana fijada para la ejecución. La que en un tiempo fuese una bella mujer, pura de cuerpo y alma, ahora es una verdadera piltrafa humana que agoniza en un montón de paja en una celda sombría, un cubil destinado tan sólo para los hombres que son la escoria, el detritus de la sociedad. *Margarita* reposa, quizás duerme o está agotada por el peso de tanto sufrimiento. Cuando *Fausto* la llama por su nombre, ella se incorpora en su lecho raquítico; delira, no parece darse cuenta de que su amante está a su frente, y, como macabros escuadrones, van desfilando por su mente famélica de paz, los recuerdos peregrinos de su primer encuentro con

Pintura de Kreling

VALENTÍN, EN SU AGONÍA, MALDICE A SU HERMANA MARGARITA

Fausto, repitiendo para sí el breve diálogo que con él sostuvo, después su fantasía la hace volver a vivir mentalmente la noche exquisita de amor en su jardín. En la música, reminiscente de los momentos de ventura de *Margarita* y como si viniera de muy lejanas regiones, oímos vagamente ecos de las melodías de la kermesse y de la escena del jardín. *Fausto* trata desesperadamente de hacerla que huya con él, pero la mente delirante de *Margarita* es ahora una fantasía alimentada de sueños y no puede volver al materialismo de la vida. *Mefistófeles* insiste partir al punto o todo está perdido, las cabalgaduras ya están listas y el nuevo día ya se avecina.

Escena de la Prisión
Farrar, Caruso y Journet Disco *10008

El acompañamiento sugiere el pisotear y el bufido de los caballos que esperan su carga, mientras en los instrumentos profundos oímos el canto de "El Becerro de Oro." *Margarita* fija su vista en *Mefistófeles* y retrocede aterrorizada implorando la divina protección de los cielos. Su voz se remonta en el espacio en frases nobles y amplias de un seráfico encanto que van subiendo en tonos más y más agudos, mientras que el alma de *Margarita* parece transfigurarse más y más con la idea del cielo que se abre ante ella. *Fausto* y *Mefistófeles* se esfuerzan en llevársela, pero ahora se encuentra más allá de todo poder terrenal y de todo oído humano. "Condenada"—dice *Mefistófeles* con casi acento de triunfo y de despecho, pero un coro celestial repone "¡Salvada!" Las paredes de la prisión se abren como al impulso de un fuerza gigantesca. El alma de *Margarita* asciende al cielo llevada por un grupo de ángeles, mientras la música, como en el flujo y reflujo de un mar inmenso, ondea en armonías sublimes y de indescriptible belleza alrededor de aquella alma redimida. *Fausto* mira aquella redención anonadamente . . . se arrodilla y ora. *Mefistófeles* cae a tierra bajo los golpes de la espada luminosa de un arcángel.

FAUSTO VISITA A MARGARITA EN LA PRISIÓN

Kreling

LA REDENCIÓN DE MARGARITA

LA FAVORITA

Ópera en cuatro actos; música de Gaetano Donizetti; libreto de Alfonso Royer y Gustavo Waez, basado en el drama de Baculard-Darnaud, titulado "Le Comte de Comminges." Se estrenó en la *Académie de Musique* de París, el 2 de diciembre de 1840; en Nueva York, en el Teatro Park, el 4 de octubre de 1848; en Nueva Orleans, el 9 de febrero de 1843.

Hubo una ocasión en que "La Favorita" fué proclamada como la mejor obra de Donizetti, y aunque actualmente ese honor parece descansar entre "Lucía de Lammermoor," "Don Pascual" y "Elíxir de Amor," "La Favorita" es en realidad una de las obras de Donizetti más consistentemente dramáticas, conteniendo algunas de las páginas más inspiradas del compositor, y el libreto, comparado con muchos de los usados en las óperas de aquellos tiempos, es casi una obra maestra de irónica tragedia. La música, siempre flúida y melodiosa, necesita en primer lugar ser cantada con toda perfección. Los compositores modernos de ópera, por medio de sus ingeniosísimas orquestaciones, hacen a menudo que las voces mediocres parezcan excelentes; Donizetti asigna a la orquesta un acompañamiento sumiso que deja exponer el verdadero timbre de las voces—las voces y la manera de cantar *deben* ser excelentes, y así son los discos que de esta ópera enumeramos después.

El momento culminante de la ópera es el notable acto cuarto en el cual Donizetti alcanza elevadas alturas de intensidad dramática; sin embargo, según cuentan las reseñas, fué escrito, con excepción del movimiento lento del düeto y el aria de tenor, en tres o cuatro horas! Y como una evidencia de la enorme habilidad literaria de Donizetti y de sus conocimientos de la escena, es interesante enterarse que él mismo bosquejó y escribió el verso del cuarto acto.

Esta ópera ha sido representada también con los títulos de "Daila," "Leonor de Guzmán" y "Ricardo y Matilde."

PERSONAJES

Alfonso XI, *Rey de Castilla*	*Barítono*
Fernando, *joven novicio del Convento de Santiago Compostela, más tarde oficial del ejército*	*Tenor*
Don Gaspar, *Ministro del Rey*	*Tenor*
Baltasar, *Prior del Convento*	*Bajo*
Leonor de Guzmán, *favorita del Rey*	*Soprano*
Inés, *su doncella*	*Soprano*

Cortesanos, Guardias, Monjes, Criados, etc.

La acción se desarrolla en Castilla, en el año de 1340, durante el reinado de Alfonso XI.

ACTO I

Cuadro I—*Interior del Convento*

La escena presenta el patio de un viejo convento de vetustas paredes que denotan por todas partes los muchos años que lleva de construído. *Fernando,* un novicio, al ser interrogado por *Baltasar,* el Prior del convento, si no va a orar con los otros monjes, dice que en esta hora solemne que un voto eterno ha de conducirlo al altar, los sentimientos de su corazón lo hacen volver al mundo, pues los ojos de una mujer, que para él son los de un ángel, lo han dejado fascinado.

Una vergine, un angel di Dio

Tito Schipa Disco 1362
Antonio Cortis Disco 1125

La mujer de la cual *Fernando* habla, es una mujer misteriosa que junto a él ha venido a orar en el templo, y al mirarla sintió correr por su cuerpo un terror, un deseo que le ha robado la paz del corazón.

El buen *Baltasar* siéntese profundamente conmovido con la confesión de *Fernando,* y le aconseja que vaya al confesionario y se arrepienta de sus malos pensamientos antes de que sea tarde.

Non sai tu
Ezio Pinza y Roberto d'Alessio
Disco *1130

En este melodioso dúo oímos el consejo solemne de *Baltasar* mezclado con las ardientes exclamaciones de *Fernando.*

"Mas, responde, ¿quién es esa mujer que tan fácil triunfó sobre ti? . . . ¿cuál es su patria . . . su nombre, su rango cuál es?" —pregunta *Baltasar.*

"¡Yo lo ignoro, sólo sé que la amo!"—es la respuesta de *Fernando.*

Ante la determinación del novicio, *Baltasar* le ordena que se marche y no profane más con su planta insana este sagrado lugar. *Fernando,* sintiendo dejar el convento, pide perdón a *Baltasar. Fernando* empieza a alejarse, y desde lejos tiende los brazos hacia *Baltasar,* pero éste vuelve el rostro enjugándose una lágrima y entra en la capilla.

CUADRO II—*La Isla de León*

La escena se traslada a la Isla de León, donde *Leonor* vive y a donde acude *Fernando* con los ojos vendados. La guía que lo ha conducido hasta este delicioso lugar rehusa revelar la identidad de la dama que lo mandó llamar. Aparece *Leonor,* e inmediatamente empieza una escena apasionada de amor. Sin embargo, *Leonor* teme que *Fernando* descubra que ella es la favorita del Rey. A pesar de que él le suplica revelarle su nombre, ella no tan sólo rehusa dárselo, sino que le pide que la abandone para nunca más volver. Él desea quedarse todavía un momento más, pero en estos instantes entra *Inés,* la doncella de *Leonor,* anunciando la llegada del Rey. La favorita, dominando sus emociones, entrega un pergamino a *Fernando* y sale. El ex-novicio detiene a *Inés* para interrogarla si el nombre que antes mencionó fué en verdad el del Rey. Ante la contestación afirmativa de la doncella, *Fernando* asume que sin duda aquella mujer pertenece a la nobleza, y en ese caso cuán lejano está de poderla conquistar, pues él es solo un desventurado, un desconocido sin gloria que nada puede ofrecer. Al quedarse solo, *Fernando* mira el pergamino que *Leonor* le entregó, lanzando un grito de alegría al leerlo. En él es nombrado capitán del ejército, y lleno de júbilo se jura para sí volver ceñido de laureles a ganarse la mano de *Leonor.*

ACTO II

Galería Abierta al través de la Cual se Ven los Jardínes del Alcázar

EL Rey acaba de instalarse con *Leonor* en el alcázar recientemente conquistado a los moros por el ejército a cuyo frente se halla *Fernando,* y a quien el Rey está dispuesto a colmar de grandes honores. El Rey recibe un mensajero de *Baltasar,* que, como representante del Papa, ha ordenado al Rey *Alfonso* que se deshaga de *Leonor* como favorita y nunca más vuelva a pensar en ella. Pero *Alfonso* la ama muchísimo y se atrevería desafiar hasta la ira de la iglesia, hasta la misma excomunión, antes que perder a *Leonor.* La Favorita entra. Su permanencia en la corte se hace cada vez más intolerable. Como favorita del Rey sólo encuentra indignidad. Ella ruega al Rey que la deje abandonar la corte antes que seguir esa existencia llena de vergüenza. El Rey tiernamente le hace recuerdo de su ardiente amor, pero ni aún eso, repone *Leonor,* puede recompensar su innoble categoría de favorita. *Alfonso* ordena a su ministro, *Don Gaspar,* que invite a todos a la corte y se dé principio a la fiesta. Las damas y los caballeros avanzan haciendo una reverencia ante el Rey. Éste toma a *Leonor* por la mano y la conduce a un sillón desde donde han de

presidir la fiesta. En el momento en que las festividades van a dar principio, *Don Gaspar* entra agitadísimo y presenta al Rey una carta para *Leonor* que él ha interceptado. Haciendo retirar a los cortesanos, el Rey exige a *Leonor* que le diga quién es el hombre que se atreve a escribirle y hablarle de amor. Ella niega el nombre pero no el amor que le profesa. La escena la interrumpe la llegada de *Baltasar,* seguido de un monje que trae un pergamino con el Sello Papal. El Prior amenaza al Rey con el anatema del Papa por haber abandonado a su esposa legítima, un anatema que alcanzará a toda la corte si el Rey no desiste de su concubinato con *Leonor.* El Rey, destrozado entre el amor y el temor de la Iglesia, vacila; los cortesanos, temerosos de la venganza divina, retroceden amedrantados, murmurando que aquella infame sea arrojada del reino y que maldito sea el que asilo le dé. *Baltasar* presenta el pergamino del Papa, el decreto del Pastor Supremo, y todos se arrodillan con reverencia. El anatema del Papa es terrible, dando a *Leonor* el nombre abominable de Jezabel, la esposa de Achab que cuando Jehú levantó el estandarte de la rebelión y se apoderó del trono, la mandó arrojar por la ventana de su palacio, y cumpliéndose con ella la predicción de Isaías, fué arrojado su cadáver a los pies de los caballos y después devorado por los perros hambrientos. *Leonor* huye entre la extrema confusión, escondiendo de vergüenza su rostro entre las manos.

ACTO III

Una Sala del Alcázar

FERNANDO ha regresado victorioso de la guerra. El Rey, creyendo complacer a *Leonor,* ha preparado una gran recepción para el joven capitán, y en esta recepción promete a *Fernando* cumplirle cualquier deseo. *Leonor* entra en este momento, y *Fernando,* pensando solamente en su inmenso amor por *Leonor,* pide la mano de ella en matrimonio. Con una cruel ironía, que sólo *Fernando* no puede comprender, el Rey concede al conquistador de los moros la mano que le pide, pero es que el Rey, en la creencia que *Leonor* le ha sido infiel, al concederle aquel deseo a *Fernando,* busca más bien su deseo cruento de venganza, logrando así, además, librarse del temor de nuevas amenazas de la Iglesia. Todos se van, quedando *Leonor* sola. Ésta medita sobre la nueva tragedia de su vida, daría un trono y hasta su propia vida por el amor de *Fernando,* pero nunca se atrevería a entregarle su corazón mancillado y despreciable.

O mio Fernando

Sigrid Onegin Disco 7191
Gabriella Besanzoni Disco *6047

Leonor comisiona a *Inés* que vaya en busca de *Fernando* y le confiese que fué la amante del Rey, que si él la abandona no exhalará ni un lamento, mas si generoso la perdona, entonces dedicará toda su vida a amarlo y a bendecirlo. Pero al dirigirse a cumplir su misión *Don Gaspar* la detiene, comunicándole que el Rey le ha ordenado enviarla a la prisión. Los soldados se llevan a *Inés,* sin que *Leonor,* que ha salido minutos antes, se entere que su mensajera ha sido detenida.

El Rey, acompañado de *Fernando* y de todos los cortesanos, vuelven a la sala. El monarca, dirigiéndose a *Fernando,* le dice que ha sido elegido Conde de Zamora y Marqués de Montreal; después, quitándose un collar que lleva pendiente del pecho, lo coloca en el cuello de *Fernando,* que se arrodilla ante el Rey a recibirlo. Los cortesanos miran con envidia aquella distinción. Entra ahora *Leonor,* pálida, vestida de blan-

co y rodeada de algunas damas. *Fernando* se acerca a *Leonor,* y viendo ésta que el rostro de *Fernando* no está turbado, cree que su bondadoso corazón la ha perdonado, pues ignora todavía que *Inés* no logró dar a *Fernando* el vergonzoso mensaje. Toma *Fernando* a *Leonor* por la mano y salen; momentos después regresan con el cortejo. El matrimonio se ha consumado. Toda la concurrencia demuestra una profunda indignación. Al ofrecer *Fernando* la mano a los cortesanos, estos rehusan estrecharla. El honor de *Fernando* es así ofendido, y ardiendo en cólera hace un desafío casi general para vengar con sangre aquella bochornosa afrenta. Está a punto de salir con un grupo de cortesanos, cuando se presenta *Baltasar,* quedándose el Prior escandalizado al enterarse del engaño en que ha caído *Fernando.* Éste, volviéndose hacia los nobles, les dice que él desconocía el oprobio y la vergüenza que sobre él traía aquella unión, y arrojando a las plantas del Rey el collar que poco antes recibiese de sus manos reales, insulta con palabras duras al monarca. Los cortesanos se quedan anonadados; *Fernando,* seguido de *Baltasar,* abandona aquel recinto donde creyó hallar honor, amor y gloria y sólo encontró vergüenza y deshonra.

ACTO IV

El Claustro del Convento

FERNANDO ha vuelto de nuevo al convento y está para ordenarse. En los umbrales de la capilla se detiene con *Baltasar,* después de haber pasado una noche de vela y de oración. *Baltasar* le habla con casi paternal acento, diciéndole que mire las estrellas y contemple la majestuosidad del cielo en ellas retratada. *Fernando* se arrodilla ante la imagen del Redentor; *Baltasar* le recuerda que muy en breve un eterno juramento lo arrancará del mundo y lo reunirá eternamente al cielo. *Fernando* queda solo y antes de exterminar por completo de su mente todo pensamiento mundano, deja que sus recuerdos momentáneamente acaricien a *Leonor.* "Favorita del Rey . . . qué negro abismo!"—se queja *Fernando* en su doliente soliloquio —"¡Qué trama infernal que en un instante destruyó la gloria, y tronchó las esperanzas del corazón amoroso!" El fantasma del amor y sus ilusiones son ahora todo lo que queda —memorias solamente, pálidas, tiernas e inefablemente tristes.

Spirto gentil **Enrico Caruso Disco *6005**
Miguel Fleta Disco 6640

Esta aria está considerada como el golpe maestro de la ópera. Sin embargo, fué escrita para "El Duque de Alba," una ópera que nunca se llegó a representar en vida de su compositor. Donizetti hizo este cambio al revisar la ópera para su presentación en París. Tales cambios eran de poca importancia en la época de Donizetti. Pero qué hubiese pasado si Wagner, por ejemplo, hubiese hecho cosa igual.

Baltasar y los monjes llegan en busca de *Fernando. Baltasar* y *Fernando* entran en la capilla. *Leonor* aparece; viene vestida con el hábito de novicio, y se coloca delante del pórtico de la iglesia, examinando las caras de los religiosos que pasan casi cubiertos con sus capuchones. Sabe muy bien que después de la decepción que sufrió *Fernando* indudablemente que volvería al convento. Mas entre aquellos no encuentra a *Fernando;* agobiada por el cansancio y el sufrimiento cae de bruces a los pies de la Cruz.

Fernando sale agitado de la iglesia; ya ha pronunciado sus sagrados votos. Los gemidos de *Leonor* lo atraen; sin embargo, al pensar ella en el desastre que puede traer

a *Fernando* le pide que la deje. En su agonizante estado le implora misericordia. Tomando el cuerpo moribundo de *Leonor* entre su brazos, *Fernando* vuelve a sentir con vehemencia el fuego de su amor. Está dispuesto a romper sus frescos votos, a renunciar a todo por ella. Él la perdona, pero ahora se apodera de ella un terror de muerte. Le recuerda a *Fernando* que está ya atado por lazos irrompibles y debe poner todos sus pensamientos sólo en Dios. *Leonor* se siente morir y su último aliento es una nueva súplica de perdón. *Baltasar* sale de la iglesia encabezando una procesión de monjes; *Fernando* dice al Prior que es *Leonor,* pero *Baltasar* rápidamente le cubre el rostro con el capuchón, y volviéndose a los monjes agrega: "Muerto ha el novicio; por él decid vuestras oraciones, hermanos." Todos se arrodillan a orar e implorar por el eterno descanso de aquella alma penitente que ha volado al Señor.

Selecciones—Partes I y II
Banda Creatore Disco 36012

LA MUERTE DE LEONOR

FEDORA

Ópera en tres actos; libreto de Arturo Colautti, basado en el drama del mismo nombre, de Victor Sardou; música de Humberto Giordano. Fué estrenada en el Teatro Lírico de Milán el 17 de noviembre de 1898; en los Estados Unidos, en el Metropolitano de Nueva York, el 5 de diciembre de 1906, y en Inglaterra, en el Covent Garden de Londres, el 5 de noviembre de 1906.

"Fedora" de Giordano es particularmente interesante, porque es casi única entre sus contemporáneas. Sigue tan apegadamente las líneas del melodrama de Sardou, que las arias convencionales, o sus equivalentes, casi no resaltan en todo el conjunto. La obra es exactamente lo que la llamó el compositor: un "drama lírico."

PERSONAJES

La Princesa Fedora Romazoff, *prometida del Conde Vladimir Andrejevich*	*Soprano*
El Conde Loris Ipanoff	*Tenor*
Gretch, *Inspector de Policía*	*Bajo*
Cirilo	*Bajo*
De Dirieux	*Barítono*

ACTO I

La *Princesa Fedora Romazoff* espera a su prometido, el *Conde Vladimir Andrejevich,* en la casa de éste en San Petersburgo. Cuando al fin llega, no es sobre su propio pie, sino cargado en una camilla por un grupo de hombres y cuidadosamente atendido por un doctor. Está herido mortalmente. El golpe es terrible para *Fedora,* y jura no detenerse hasta no vengar aquel crimen.

ACTO II

En la casa de *Fedora* en París tiene efecto una magnífica recepción. Ha encontrado al hombre que se cuenta fué el matador de *Vladimir;* es el *Conde Loris Ipanoff. Fedora* pone en juego toda su coquetería y todos sus encantos femeninos para atraerse a *Loris,* con la esperanza de encontrar la prueba de su culpabilidad. Él ya se ha enamorado perdidamente de ella, y cuando el destino los deja solos por un momento, *Fedora* lo va encauzando coquetamente hasta que, arrobado por los hechizos de esa mujer, *Loris* declara que su amor es tan grande que necesita para vivir que ella también lo ame. *Fedora* lo ha venido rechazando, pero ahora su mano busca la de *Loris,* y aunque sus labios lo niegan, sus ojos confiesan que ella también lo ama. La melodía de la confesión de amor de *Loris* es en la forma de *arioso,* contra un acompañamiento brillante de la orquesta.

Amor ti vieta di non amar
Giovanni Martinelli Disco 1200

Loris confiesa finalmente. Mató a *Vladimir* porque el conde sedujo a su esposa, y da pruebas del engaño y de la duplicidad de la vida del perjuro. *Loris* llora al hacer estas revelaciones que traen a su mente recuerdos muy negros que quisiera haber sepultado en el olvido. "Mira, yo lloro, pero no por mi propio dolor!" exclama entre sollozos. La policía espera afuera para aprehender a *Loris* por su participación en un complot nihilista; *Fedora* comprende que el pretendido interés que sentía por *Loris* se ha convertido en amor, y no deja que salga y vaya a caer en las garras de la policía.

ACTO III

Aunque *Loris* y *Fedora,* casados ahora, viven felices en Suiza, un espía los sigue hasta aquel nido de amor y de ventura. Estando ausente *Loris, de Sirieux* informa a *Fedora* que el hermano de *Loris* ha sido arrestado y fusilado por complicidad en un complot nihilista. Fueron las gestiones como

espía de *Fedora,* cuando ella odiaba a *Loris,* lo que ocasionó este desastre. Se queja ahora de la ironía del destino que la hizo el arma que había de herir al hombre que tanto ama.

Llega una carta para *Loris* con sellos de Rusia. Por un momento *Fedora* tiene el terrible pensamiento de evitar que él lea la carta. *Loris* rompe los sellos y lee la triste noticia de la muerte de su hermano, y de que el golpe ha matado también a su anciana madre.

Mia madre, la mia vecchia madre!
Giovanni Martinelli Disco 1200

Aquellas noticias oprimen de dolor el corazón de *Loris.* Continuando la lectura se entera de que su hermano fué delatado por cierta mujer espía. Los horribles remordimientos de *Fedora* se encargan de revelar todo el resto de la verdad. Así como el huracán en un instante disipa negros nubarrones, así el amor de *Loris* parece arrancado de su corazón con tan amargas noticias. Ciego por el dolor y la desilusión va a matar a *Fedora,* pero ésta apura rápidamente un veneno. Al verla agonizar, *Loris* vuelve a sentir la necesidad de aquel amor y ansioso le implora que no lo abandone, pero es ya muy tarde, el veneno ha hecho su efecto y *Fedora* muere en los brazos de su amado.

FIDELIO

Ópera en dos actos; música de Ludwig van Beethoven; libreto de Joseph Sonnleithner, sacado del drama de Bouilli titulado *Léonore, ou l'Amour Conjugal;* primera revisión por Breuning, segunda por Frederic Treitchke, poeta de talento. Presentóse por primera vez en tres actos, como *"Fidelio, o el Amor Conyugal,"* en el Teatro *An den Wien,* de Viena, el 20 de noviembre de 1805. Revisada y representada varias veces en marzo de 1806 en el Teatro Privado Imperial de Viena. Nuevamente revisada y bastante bien recibida en el Teatro *Kärnthenerthor* de Viena, el 23 de mayo de 1814. Se estrenó en los Estados Unidos, en el Teatro Park, el 9 de septiembre de 1839, en inglés.

Beethoven mantuvo por mucho tiempo la obsesión de que podía escribir una ópera que hiciera cartel. Incesantemente buscó por muchos años un libreto que se adaptase a lo que él quería. Muchos fueron los libretos que pasaron por sus manos, pero las continuas alteraciones y modificaciones que él exigía, hicieron que estos libretos se abandonasen por completo. Las miras de Beethoven en lo que atañía a pulcritud, que casi rayaban en pedantería, son bien conocidas. Desaprobaba por completo la naturaleza frívola de una gran parte de los argumentos de ópera—especialmente los de Beaumarchais y da Ponte con los cuales Mozart construyó sus obras maestras, "Las Bodas de Fígaro" y "Don Juan."

En adición a sus esfuerzos personales de encontrar un libreto satisfactorio, Beethoven frecuentemente pedía a los directores de la ópera de Viena una pensión a cambio de la cual compondría un determinado número de óperas cada año. Naturalmente la oferta fué rechazada.

Cuando vino a conocimiento de Beethoven el tema sobre el cual estaba basado "Fidelio," se entusiasmó inmediatamente, no desilusionándolo ni el hecho de que el tema ya había servido como base para dos óperas—una de Gaveau y la otra de Paer—conociendo al menos una de ellas. Sonnleithner fué contratado para escribir el libreto—texto en alemán, basado en el propio libreto de la ópera de Paer, que estaba en italiano.

La presentación de "Leonor, o el Amor Conyugal," como en un principio se conoció la ópera, fué desastrosa, pues Viena se encontraba en las angustias de la guerra. La ópera volvió a la escena dos ocasiones más, en 1806 y en 1814, cada vez revisada, rebautizada y con una nueva obertura, pero el éxito solo puede calificarse

Rembrandt

UNA ESCENA DE FIDELIO

de mediano. La ópera contiene momentos muy felices, pero deja al auditorio bajo la impresión de que el claro entre la música perfecta y la música para la escena no puede cruzarse de un solo salto. Si bien es cierto que "Fidelio" nunca ha alcanzado un éxito estruendoso, ha tenido al menos una influencia considerable e importante sobre la ópera.

Beethoven escribió no menos de cinco oberturas en diferentes ocasiones para "Fidelio." Además de la obertura a "Fidelio" propiamente, existen las oberturas "Leonor," números 1, 2 y 3, habiéndose descubierto últimamente una cuarta. En la actualidad la más popular de todas estas oberturas es la llamada "Leonor, No. 3."

La numeración de estas varias Oberturas "Leonor" se presta a confusión. La obertura usada en el estreno fué la conocida como "Leonor, No. 2." La Obertura "Leonor, No. 3" fué escrita para el reestreno de la ópera, en su forma revisada, en 1806, mientras que la "Leonor, No. 1" fué destinada para una función en Praga en 1807 que nunca tuvo efecto. La obertura "Fidelio," destinada para la segunda revisión, no estaba terminada el día de la función, substituyéndola la obertura a "Las Ruinas de Atenas." Actualmente se acostumbra tocar la obertura de "Fidelio" antes de la ópera, y la "Leonor, No. 3" antes del cuadro final.

PERSONAJES

DON FERNANDO, *Primer Ministro de España*	*Barítono*
PIZARRO, *Gobernador de la Prisión*	*Barítono*
FLORESTÁN, *un noble español*	*Tenor*
LEONOR, *su esposa*	*Soprano*
ROCCO, *carcelero*	*Bajo*
MARCELINA, *su hija*	*Soprano*
JACQUINO, *portero*	*Tenor*

Soldados, Prisioneros, Gente del Pueblo, etc.

Época y Escena: Durante el Siglo XVIII, en una Fortaleza Cerca de Sevilla.

Obertura a Fidelio—Partes I y II
Orquesta de la Ópera del Estado, Berlín, Leo Blech, Director Disco 4087

LA OBERTURA a "Fidelio," aunque no está en íntima relación temática con la música de la ópera, es expresiva del triunfo final de la fiel *Leonor* y de la feliz libertad de su esposo. El movimiento alegre que sigue a la majestuosa introducción, tiene un primer tema de una frescura exuberante, tocada primero por una trompa (*corno francés*). El segundo tema lo tocan las cuerdas. Hacia el final, el primer tema se desenvuelve hasta alcanzar una culminación triunfante y alborozada.

Obertura Leonor, No. 3—Partes I a IV
Orquesta Sinfónica de San Francisco
Discos 6906 y 6907

La exquisita obertura "Leonor, No. 3," es, en realidad, un resumen de todo el drama. En ella está expresado con fidelidad, la devoción, la lucha, el sufrimiento y la alegría de la victoria final de *Leonor* y *Florestán*—como Wagner dijo, esta obertura es en sí un drama. Empieza con una solemne introducción, como si se fuese descendiendo en las obscuras mazmorras donde está prisionero *Florestán,* y sigue después un fragmento de su lamento por la pérdida de su libertad. Viene entonces el tema principal de la obertura, el *allegro,* pero muy suavemente, como un mero suspiro, creciendo después con casi precipitado ímpetu. Surge ahora el tema segundo, que ha sido descrito muy acertadamente como un "tejido de sollozos y de amargos suspiros." Dos veces se oye a lo lejos el acento de la trompeta que en la ópera anuncia la llegada del portador de la libertad, el ministro *Don Fernando.* En ambas ocasiones es contestado por el canto de agradecimiento de *Leonor.* Repítense los primeros temas, terminando la obertura con frenético júbilo.

ACTO I

FLORESTÁN, un noble español, se ha conquistado la feroz enemistad de *Pizarro,* gobernador de la prisión, y encuéntrase hoy prisionero en una de las mazmorras de la fortaleza, condenado a morirse de hambre. *Pizarro,* para hacer aún más aciaga la suerte del prisionero, ha hecho circular la noticia de su muerte. Sin embargo, *Leonor,* la fiel esposa de *Florestán* no cree en la muerte de su marido. Disfrazándose de un muchacho sirviente, y asumiendo el nombre de *Fidelio,* obtiene empleo como ayudante de *Rocco,* carcelero de una fortaleza situada cerca de Sevilla. La hija de *Rocco, Marcelina,* se enamora del supuesto muchacho, el cual pronto gana también las simpatías del carcelero, hasta el punto que acompaña a éste en sus visitas a los prisioneros.

Pizarro está dando sus órdenes para la custodia de los presos, cuando recibe un despacho de un amigo en el cual le anuncia que, dudando el ministro de que haya muerto *Florestán,* va a hacer una visita de inspección a la cárcel. *Pizarro* determina entonces matar de verdad a *Florestán,* y así lo ordena a *Rocco,* pero como éste se niega, *Pizarro* le ordena que abra la sepultura, pues él mismo se encargará de acabar con la vida de *Florestán. Leonor* se entera del complot, y al alejarse el gobernador y el carcelero, sale de su escondite, y exclama con aire dramático (Disco No. 7118-A):

"¡Monstruo! ¿Adónde vais con tanta prisa? ¿qué designio fatal engendra tu ira? Ni el grito de piedad, ni la voz de la humanidad, no hay nada que conmueva tu alma de tigre . . . pero aun veo un rayo de esperanza en el cielo . . . me trae calma . . . asosiega mi alma!"

Después, entre acentos de apasionada exaltación (Disco No. 7118-B) expresa con exquisita ternura su creencia de que con el auxilio de la Providencia logrará salvar la vida a su esposo:

"¡Dulce esperanza, no abandones este angustiado corazón! ¡Oh, deja que un rayo de dicha consuele mi afligido amor!"

Abscheulicher, wo eilst du hin?
(*Aria de Leonor*) **Frida Leider Disco 7118**

El feliz empleo de las trompas y del fagot, da un adecuado color al *allegro* de esta aria.

A los ruegos de *Fidelio, Rocco* deja salir al patio a los presos. Al contemplar una vez más la luz del sol, los prisioneros entonan un coro soberbio, de conmovedor efecto, es un himno a la luz. Esta escena de color sombrío prepara evidentemente al drama que se desarrolla en el acto segundo. Pero llega *Pizarro* y se indigna por esta liberalidad, ordenando que los prisioneros sean encerrados nuevamente.

ACTO II

El preludio de este acto es de gran carácter. El *adagio* es de grandes vuelos; la melodía es amplia y sencilla de líneas.

Florestán piensa en su esposa, a la que cree no volver a ver ya jamás. *Leonor* baja a la mazmorra con el pretexto de ayudar a preparar la sepultura. Mientras ella trabaja con la pala y la orquesta murmua lúgubremente, *Rocco* trae al prisionero, al cual ni *Leonor* reconoce, son así tán terrible los estragos que ha causado en el cuerpo de aquel desventurado la obscuridad de la prisión y la falta de alimento. *Pizarro* se presenta dispuesto a matar a *Florestán,* pero *Fidelio* se interpone y declara ser la esposa del prisionero. El gobernador retrocede sorprendido y en aquel instante le reclama la llegada del Ministro.

Aquí cambia la escena al patio de la fortaleza en donde se encuentra congregada una multitud esperando al Ministro. Finalmente llega *Don Fernando* con ánimo de hacer justicia, y al enterarse de la verdad, no sin antes increpar muy justa y severamente a *Pizarro* por sus malos actos, concede el anhelado perdón a *Florestán,* que sale de la prisión en compañía de su heroica y fiel esposa.

En este cuadro final, la alegría, dentro de una frescura exuberante, canta con maravillosas melodías y parece que anuncia los esplendores de la novena sinfonía que Beethoven dió al mundo dieciocho años después del primer estreno de esta ópera.

LA FLAUTA MÁGICA

(Die Zauberflöte)

Ópera en dos actos y diez cuadros; música de Wolfgang Amadeus Mozart; libreto de Schikaneder en colaboración con Giesecke, basado en la historia de "Sethos" traducida del francés en 1777. Estrenóse en Viena, el 30 de septiembre de 1791. El propio Mozart, a pesar de su delicada salud, dirigió su obra, que aunque fué recibida fríamente aumentó rápidamente en popularidad, llegando a representarse ciento veinticinco noches consecutivas. Se representó por primera vez en Estados Unidos, en el Teatro Park de Nueva York, en inglés, el 17 de abril de 1833.

Mozart escribió "La Flauta Mágica" a petición de Schikaneder, que era un miembro de la misma logia masónica y un amigo del compositor. Mientras trabajaba en "La Flauta Mágica," Mozart sentíase ya minado por la enfermedad e invadido por la tristeza. A pesar de ello, trabajaba febrilmente; escribía siempre al aire libre, y con esfuerzo sobrehumano compuso además de esta ópera, la Misa de Réquiem, que le encargó un desconocido, y otra ópera titulada "La Clemencia de Titus" que escribió en diez y ocho días, ayudándole su discípulo Sussmayer Mientras la festiva Viena se congregaba a solazarse con las fantasías alegóricas de "La Flauta Mágica" y las incomparables melodías del maestro, éste luchaba en su lecho de muerte por terminar, mientras le restaban las fuerzas, lo que había de ser su propio Réquiem. El teatro de Schikaneder

Fot. Becker & Maas
LA REINA DE LA NOCHE

Fot. White

LA ESCENA DE LA GRAN INVOCACIÓN

fué salvado de la bancarrota por "La Flauta Mágica"; sin embargo, tres meses después del estreno de esta ópera, el compositor moría en la

Fot. Bert

PAPAGENA Y PAPAGENO

más completa indigencia y sus restos mortales eran bajados a la tierra en una humilde sepultura de la que jamás se llegó a encontrar vestigio alguno.

El argumento de "La Flauta Mágica," con su extraña mezcla de lo fantástico y de lo simbólico, ha sido tema de muchas discusiones. Sin embargo, todos están conformes en que la música de Mozart arroja sobre la leyenda un aire de poesía, de misterio y de santidad. En esta ópera, como en todas sus obras, la música combina la riqueza alemana de armonía y de arte de contrapunto, la gracia y la vivacidad francesas y la belleza italiana de melodía. A pesar de lo inverosímil del argumento, la ópera es de mucho efecto escénico y fué digna de la admiración de Goethe. Beethoven la calificó como la obra más grandiosa de Mozart.

Escrita la obra para un texto en alemán, con diálogo hablado entre los números musicales, está en línea directa con el antiguo "Singspiel" alemán (pequeña comedia lírica), que más tarde rejuveneció en "Der Freichütz." La ópera ha sido publicada y representada en tantas versiones diferentes, que es imposible poder dar una descripción apegada a todas las variaciones que ahora existen.

PERSONAJES

SARASTRO, *Sumo Sacerdote de Isis*	*Bajo*
TAMINO, *un Príncipe Egipcio*	*Tenor*
PAPAGENO, *cazador de pájaros*	*Barítono*
PAPAGENA	*Soprano*
LA REINA DE LA NOCHE	*Soprano*
PAMINA, *su hija*	*Soprano*

La acción ocurre en el Templo del Sol en Menfis, en la época de Ramesés I.

Obertura—Partes I y II
Orquesta Sinfo-Filarmónica de Nueva York Disco 1486

LA OBERTURA empieza con una serie de acordes majestuosos, que se dice son de significado masónico. Después de un impresionante movimiento en *Adagio,* una variedad de instrumentos van tomando alternadamente un tema vivaracho en forma de fuga, aumentando constantemente en interés y en poder. Este finísimo *fugato,* uno de los más exquisitos que se han escrito, es un testimonio elocuente del arte de Mozart como compositor. La semejanza del tema en forma de fuga al de la sonata de Clementi en Si Bemol ya ha sido tema de varios comentarios.

EL PRÍNCIPE TAMINO se ha extraviado en el bosque y se ve perseguido y casi dominado por una enorme serpiente, salvándolo la oportuna llegada de tres jóvenes azafatas de la *Reina de la Noche,* quienes dan muerte al monstruo con sus jabalinas. Las doncellas muestran a *Tamino* un retrato de *Pamina,* la hija secuestrada de la *Reina de la Noche.* El príncipe se enamora al punto de la joven. "¡Qué hermosa!" exclama con asombro, proponiéndose buscarla hasta encontrarla. De pronto se aparece a *Tamino la Reina de la Noche* y le habla de la angustia en que vive por la pérdida de *Pamina.* Y con acento triste y conmovedor pide a *Tamino* salvar a su hija, aunque no pueden sus palabras ocultar la ira que siente contra *Sarastro. Tamino* se compromete ir en su busca, pues la *Reina* le ofrece la mano de *Pamina* si sale victorioso en su misión. Como ayuda recibe *Tamino* una Flauta Mágica y un compañero, *Papageno,* el hombre-pájaro.

Fot. White
EL GRAN SACERDOTE BENDICE A LOS AMANTES

Pamina ha sido secuestrada por *Sarastro,* el Sumo Sacerdote de Isis, que no cree que la *Reina de la Noche* es la persona apropiada para educar una hija. Tal vez en ello tenga razón, pues la *Reina* tiene ciertas costumbres un tanto impropias, tales como aparecer inesperadamente de entre la obscuridad y lanzar fieras amenazas en cada ocasión. Con la ayuda de *Papageno,* el Príncipe encuentra a *Pa-*

mina. Enamorados los dos, están a punto de escapar cuando se les presenta *Sarastro.* Éste reconoce la sinceridad del afecto que se tienen *Pamina* y *Tamino,* y siendo un hombre de buen corazón, les promete que si al someterse a una serie de pruebas demuestran ser del todo dignos de las dádivas sagradas del amor, les asegurará un futuro de infinita felicidad. Los amantes acceden, y el Sumo Sacerdote entona una impresionante invocación a Isis, la Diosa de la Sabiduría, rogándole que su ayuda y la de su hijo, Osiris, sea extendida sobre estos enamorados.

Invocación (*Possente numi*)
Ezio Pinza Disco 6642

A esta invocación se unen los otros sacerdotes de la Diosa. La melodía majestuosa, que desciende a los registros más profundos de la voz del bajo, tiene como fondo orquestal solemnes armonías y obscuros matices de los instrumentos más graves de la orquesta.

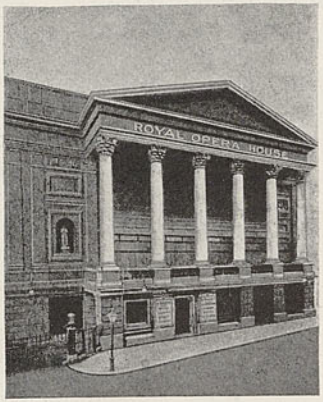
O Isis und Osiris (*Coro de Sacerdotes*)
Coro de la Ópera del Metropolitano
Disco 4027

Pamina y el Príncipe se someten gustosos a arriesgadas pruebas por su amor. Durante una de estas pruebas *Pamina* se pierde de *Tamino.* Oyendo el eco de la flauta de su amante, corre gustosa hacia él, pero *Tamino* le dice que no se acerque. Ante aquella aparente desilusión ella se lamenta, pero declara que sólo la muerte puede acabar con su amor.

La melodía, tranquila, elegante y al parecer de no muy grande complexidad, es intensamente expresiva y exige una maestría vocal consumada para ser interpretada a la perfección.

Ach ich fühl's (*Todo está vencido*)
Lotte Schöne Disco 7112

Finalmente, a pesar de la constante ingerencia y múltiples obstáculos de la *Reina de la Noche,* los amantes salen victoriosos de todas las pruebas. El ridículo *Papageno* también se encuentra una pareja para él, *Papagena,* una mujer-pájaro. La maléfica *Reina* desparece, quizás para siempre, y los dos amantes contraen matrimonio en el gran Templo del Sol.



EL COVENT GARDEN DE LONDRES

FRA DIÁVOLO

Ópera cómica en tres actos; música de Daniel Francisco Espíritu Auber; libreto de Scribe, basado en la historia del famoso bandido que le da nombre, aunque un tanto alterada en su tratamiento. Miguel Pezza, conocido como "Fra Diávolo" fué un guerrillero italiano, que antes había sido jefe de una partida de ladrones, haciendo tales destrozos en la Calabria, que el antiguo gobierno de Nápoles puso a precio su cabeza. Sin embargo, en 1799 el cardenal Rufo, creyendo todos los medios buenos para expulsar a los franceses, no vaciló en servirse de "Fra Diávolo," concediéndole el empleo de coronel. Organizó muy luego su tropa y contribuyó con ella a la ocupación de Nápoles. Después del advenimiento de José Bonaparte promovió varias sublevaciones y causó muchos daños a los franceses; pero habiendo caído prisionero después de defenderse brillantemente, fué condenado a muerte por rebelde, y ahorcado en Nápoles en 1806. Como se verá por la descripción que adelante damos de la ópera, no es éste el fin que expone el libretista.

La ópera se estrenó en el Teatro de la Ópera Cómica de París, el 28 de enero de 1830. Primera representación en los Estados Unidos, en inglés, el 20 de junio de 1833, en el antiguo Teatro Park de Nueva York. "Fra Diávolo" fué un éxito instantáneo, ganándose Auber con esta ópera gran reputación en los centros musicales de París. En los personajes de *Lord Allcash* y su esposa, se introdujo por primera vez en ópera la concepción continental del turista inglés típico.

PERSONAJES

Fra Diávolo		*Tenor*
Lord Allcash		*Tenor*
Lady Pamela Allcash		*Soprano*
Lorenzo, *jefe de carabineros*		*Tenor*
Mateo, *un hostelero*		*Bajo*
Zerlina, *su hija*		*Soprano*
Joaquín, Beppo	*Compañeros de Fra Diávolo*	*Bajo, Tenor*

Época y Escena: Cerca de Terracina, Italia Durante el Siglo XIX.

Esta fogosa ópera cómica es bien conocida por su obertura que refleja admirablemente el carácter alegre del argumento. La naturaleza marcial de esta ópera la indica el redoble de tambores con que empieza la obertura y la marcha que viene después, que surgiendo suave y calladamente va creciendo poco a poco en volumen, como si se fuese acercando un batallón de soldados. Después de un breve pasaje transitorio para trompetas y fagotes empieza el movimiento principal de la obertura, el *Allegro*. Consiste de un tema indicativo de *Lorenzo* y los soldados y de la música festiva de la alegría en la hostería, desarrollado en una forma cautivadora.

Obertura—Partes I y II
Orquesta Sinfónica Victor
Disco 22008

Zerlina y *Lorenzo* son muy pobres para poderse casar. El padre de la muchacha, *Mateo,* tiene un rico partido con quien él insiste se ha de casar su hija. *Lord Allcash,* un turista inglés, y su susceptible esposa, *Lady Pamela,* llegan a la hostería de *Mateo*. Han sido robados por *Fra Diávolo* y su cuadrilla, y *Lorenzo* se va con sus carabineros en busca de los ladrones. Llega otro forastero a la hostería, el Marqués de San Marcos, pero en verdad *Fra Diávolo* disfrazado; inmediatamente olfatea la manera de apoderarse de otros valores de los viajeros ingleses. Para salir avante en su empresa empieza a hacer el amor a *Lady Pamela,* logrando despojarla de sus joyas. Poco después regresa *Lorenzo* con las joyas que ha recuperado, y la noticia de que se ha dado muerte a los ladrones. Esta noticia deja un tanto desconcertado a *Fra Diávolo,* y el joven militar recibe una gratificación por su hazaña, que lo ayudará a realizar su matrimonio con *Zerlina.*

Esa misma noche, el supuesto marqués y dos compañeros, *Beppo* y *Joaquín,* se esconden en la habitación de *Zerlina* planean-

do otro robo al *Lord* en el silencio de la noche. Llega *Lorenzo,* y al verse descubierto *Fra Diávolo,* éste se mantiene firme en su personalidad de Marqués y hace creer al *Lord* y a *Lorenzo* que si se encuentra él ahí ha sido por invitación de *Zerlina* y *Lady Pamela.* Los dos hombres lo retan a un duelo, pero el pseudo Marqués aprovecha la primera oportunidad para poner sus pies en polvorosa. Al día siguiente *Zerlina* descubre que *Beppo* y *Joaquín* estaban también en el cuarto. *Lorenzo* los aprehende y los obliga a que delaten el escondite de su jefe. *Fra Diávolo* cae en una trama y es capturado por los soldados. Antes de ser ejecutado, *Fra Diávolo* declara que *Zerlina* es inocente, y de esta manera el galante carabinero toma a la bonita hija del hostelero por esposa.

DER FREISCHÜTZ

(El Cazador Furtivo)

Ópera romántica en tres actos; música de Carlos María von Weber; libreto de Friedrich Kind. Se estrenó en Berlín, el 18 de junio de 1821. Primera representación en los Estados Unidos, en el Teatro Park de Nueva York, en inglés, el 2 de marzo de 1825; en Londres, el 23 de julio de 1824, alcanzando la ópera tal fama en Inglaterra en 1824, que nueve teatros la representaban al mismo tiempo. Se presentó en París, en el Odeón, el 7 de diciembre de 1824, con varias alteraciones y con el título de "Robin des Bois," y se volvió a cantar en París, en la Academia Real, el 7 de junio de 1841, con el título de "Le Franc Archer."

Weber, por decir así, el iniciador de la escuela romántica alemana, se esforzó por evitar en "Der Freischütz" la influencia italiana, descartando argumentos de intrigas, y en su lugar buscó entre las leyendas de su propio país el material para su ópera. De este modo abrió dos senderos, el del romanticismo y el del nacionalismo que condujeron, con el tiempo, al monumental "Anillo de los Nibelungos." La obra fué originalmente escrita con diálogo hablado (actualmente tales partes se cantan como recitativo); "Der Freischütz," basado en un tema nacional, es un eslabón entre las antiguas comedias líricas alemanas (Singspeil) y Wagner.

El argumento de la ópera está basado en una vieja tradición entre los antiguos cazadores de Alemania, y la cual dice que el que vendía su alma a Zamiel, el Diablo Cazador, recibía siete balas mágicas que siempre hacían blanco. Pero, a la séptima, el cazador tenía que entregar su alma a Zamiel, a menos que, entretanto, hubiese encontrado otra víctima para el demonio; por cada nueva víctima que obtenía, su vida se extendía y recibía una nueva dotación de balas.

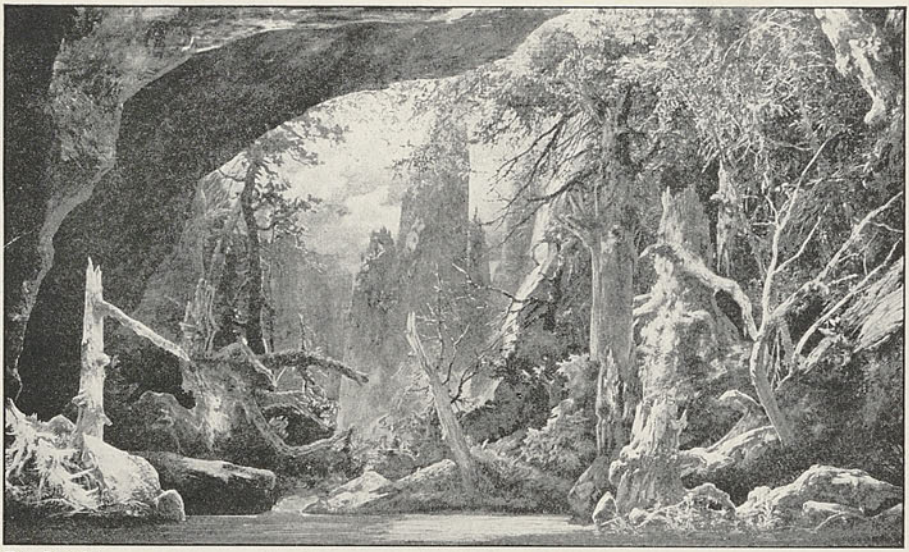
PERSONAJES

El Príncipe Ottokar		*Barítono*
Cuno, *jefe de guardamontes*		*Bajo*
Ágata, *su hija*		*Soprano*
Anita, *prima de Ágata*		*Soprano*
Max, Caspar	*guardamontes*	*Tenor, Bajo*

La acción se desarrolla en Bohemia, por el año de 1750.

La Obertura, desde hace ya mucho tiempo un número favorito de concierto, revela a Weber, el gran romántico, en su cenit. La obertura empieza en un ambiente de calma religiosa, con una melodía ejecutada por las trompetas. Entonces se desliza la música siniestra y temible de *Zamiel* y de la espeluznante escena en el Vallecico del Lobo. En contraste con esta música del mal (principio de la Parte II) se oye la triunfal exclamación del aria de *Ágata:* "Nos encontraremos al final en la ventura." En la lucha mordaz entre estas fuerzas del bien y del mal, descritas con viva emoción en la música, triunfa el bien, y la obertura termina con un aire de infinito regocijo.

Obertura—Partes I y II
Alfredo Hertz y la Orquesta Sinfónica de San Francisco Disco 6705



Fot. Lande

LA ESCENA DEL VALLECICO DEL LOBO

ACTO I

CUNO, el jefe de los guardamontes de *Ottokar,* un príncipe bohemio, es el padre de la bella *Ágata,* habiendo prometido su mano al que salga victorioso en el torneo de tiro al blanco que se va a celebrar en presencia del príncipe. *Max,* uno de los ayudantes de *Cuno,* está locamente enamorado de *Ágata,* pero *Max* no es un buen tirador, y al empezar la ópera lo vemos perder en la prueba preliminar contra un campesino, *Kilian. Cuno* siente gran afecto por *Max,* teniéndolo ya casi por hijo, y al enterarse de su derrota en la prueba preliminar procura animarlo, aconsejándole que esté preparado para el gran torneo que va a celebrarse al día siguiente. Pero *Max* se siente muy desconsolado por su mala suerte, y se aleja de la caterva de alegres campesinos que se entregan al canto y al baile. Lo sigue *Caspar,* otro guardamonte, cuyo licencioso carácter lo ha arrastrado al extremo de someterse al poder de *Zamiel,* y ve en *Max* una oportunidad para extender sus propios días de gracia. Por lo tanto, invita a beber a *Max;* éste vacila, pero finalmente es persuadido y apura el vino que *Caspar* le ofrece, y en el cual éste ha vertido una pócima mágica, invocando al mismo tiempo la ayuda de *Zamiel,* el Diablo Cazador. *Caspar* acosa a *Max* con más vino, y aunque el muchacho quiere alejarse, aquél le recuerda el día de mañana y lo que para él puede significar.

De pronto *Caspar* ve a un águila dorada volando ufana por los aires a una altura más alla del alcance de un rifle ordinario, y poniendo su arma en las manos de *Max,* agrega, "Toma, usa mi rifle y has blanco en aquella águila." *Max* duda, estando casi seguro en errar el tiro, y apuntando de mala gana, el rifle se dispara antes de que *Max* haya estado preparado. El águila cae muerta a sus pies. "Te lo dije"—agrega *Caspar* con un tono de satisfacción—"se debe a una clase especial de balas."

Max se queda asombrado y ve un rayo

de esperanza. Quizás pueda obtener esas balas mágicas. Y en verdad las puede obtener, dice *Caspar,* si se atreve a ir al Vallecico del Lobo a la media noche, donde tienen que forjarse esas balas. *Max* siente temor, pero el pensamiento de que su querida *Ágata* pueda ser ganada por otro, lo hace aceptar tan extraña oferta.

Caspar es una de las criaturas del maligno *Zamiel* y trata de atraer a *Max* hacia el Vallecico del Lobo en un esfuerzo de hacer de *Max,* por medio de las propiedades sobrenaturales de las balas, una víctima fresca de *Zamiel.*

EL PRÍNCIPE OTTOKAR PERDONA A MAX —ESCENA FINAL DE LA ÓPERA

ACTO II

MIENTRAS tanto, *Ágata* espera ansiosamente junto a la ventana la llegada de *Max.* Cuando pasa la hora de la cita y él no se presenta, la joven se alarma a pesar de las repetidas afirmaciones de su prima *Anita.* Y aunque ésta trata de consolarla con una alegre canción, *Ágata* le pide que la deje sola.

En su soledad los pensamientos de *Ágata* vuelan otra vez hacia el amado (principio del Disco 6588) ; abre la ventana y fija su mirada en el firmamento estrellado. El número empieza con un recitativo encantador seguido por un delicioso y famoso pasaje lento. Hacia el final es la fe de *Ágata* en *Max,* la que habla y parece imponerse, y en el soberbio tono agitado del *Allegro, Ágata* da paso franco a su alegría al ver venir a su amado.

Plegaria de Ágata—Partes I y II
María Jeritza Disco 6588

La alegría de la llegada de *Max* es breve, pues éste, ocultando sus verdaderas intenciones, dice que va a traer un venado que ha matado cerca del Vallecico del Lobo. *Ágata* se siente horrorizada al pensar que tiene que ir cerca de tan terrible lugar, y le ruega no abandonarla, pero con el temor de perder a su amada, *Max* no hace caso de aquellos ruegos y se va en busca de las balas mágicas.

El segundo cuadro de este acto nos lleva al famoso Vallecico del Lobo. Aquí *Max* encuentra a *Caspar,* y en una escena espeluznante invocan a *Zamiel.* Da la media noche, y después de un extraño rito son forjadas las siete balas. *Caspar* ha hecho un pacto con *Zamiel* para que éste lo ayude en la hechura de las balas—de las cuales, la séptima, habrá de destruir a *Agata.*

ACTO III

HA llegado el día del torneo, y *Ágata,* a pesar de todo, está vestida en sus ropas nupciales. Las damas de honor vienen a conducirla al torneo. Abunda los malos presagios. Un cuadro se cae y por nada rompe la nariz de la gentil *Anita;* poco después ésta presenta la corona nupcial, pero al abrirse la caja se encuentra una guirnalda fúnebre de plata. Finalmente empieza el torneo, y los cazadores reunidos entonan un famoso y fogoso coro en alabanza de la

cacería. "¿Qué es más bello que la vida de un cazador?" es su frase de entusiasmo.

Coro de Cazadores (*Jägerchor*)
Coro de Ópera del Metropolitano
Disco 4173
Sociedad Coral de Berlín Disco 80159

Durante el torneo *Max* deja asombrados a todos con su admirable maestría. Al llegar al último disparo, el séptimo tiro de *Max,* el príncipe señala una paloma blanca que ha andado revoloteando sobre un árbol. En estos momentos aparece *Ágata* de detrás de los árboles gritándole a *Max* que detenga su mano pues ella es esa paloma. Su grito ha sido tarde; ¡*Max* ya ha tirado del gatillo! *Ágata* cae sin sentido y así también *Caspar* cae mortalmente herido desde el árbol donde ha estado presenciado el concurso. Su plan había sido sacrificar a *Ágata* en aras de *Zamiel,* con lo que le hubiese sido permitido vivir más años. Sin embargo, el Demonio se presenta a reclamar a *Caspar,* revelándose así la historia de las balas mágicas y el príncipe expulsa de sus dominios a *Max* por su perversidad. Un extraño ermitaño interviene oportunamente, y después de revivir a *Ágata* intercede por *Max,* declarando que la plegaria de *Ágata* ha sido contestada, pues la Providencia usó a *Ágata* para volver a *Max* al camino de la verdad y del honor. Finalmente se perdona al joven y todo termina con felicidad.

LA FUERZA DEL DESTINO

(La Forza del Destino)

Ópera en cuatro actos; música de Verdi; libreto de Piave basado en el drama de Ángel Saavedra, Duque de Rivas, titulado "Don Álvaro o la Fuerza del Sino." Se estrenó en San Petersburgo (Petrograd), el 11 de noviembre de 1862. Revisada se representó en La Scala de Milán, el 20 de febrero de 1869. Primera representación en Estados Unidos, en la Academia de Música de Nueva York, el 24 de febrero de 1865; en 1877 fué reestrenada en la Academia de Música de Filadelfia, después de haber retocado Verdi el último acto. La segunda versión es la que aquí se describe, siendo a la vez la misma que se sigue en los discos que aparecen aquí anotados, y la que se usa generalmente en las representaciones de hoy en día.

La mano del Destino parece que se mostró vigilante desde muy temprana edad del compositor de "La Fuerza del Destino," pues, según va la historia, cuando Verdi era apenas un niño y vivía en Roncole, salvósele la vida casi milagrosamente. En aquellas épocas Italia estaba en guerra con Austria y Rusia, y como los soldados enemigos se aprestaban a invadir la pequeña ciudad, las mujeres y los niños buscaron refugio en la iglesia. Sin embargo, los soldados no se refrenaron y penetraron hasta en aquel sagrado lugar. La madre de Verdi, en un momento de rápida y afortunada inspiración, se apresuró a esconderse en el campanario con su hijo, donde permanecieron ocultos sin ser descubiertos, siendo ellos los únicos dos que salieron con vida! Los amantes de las óperas de Verdi sin duda que celebran este acto de la Providencia!

En "La Fuerza del Destino" encontramos que el compositor ha dado un paso en estilo musical sobre las dos óperas que antecedieron, "El Trovador" y "La Traviata." Aunque en el sentido general de la palabra es igualmente melodiosa, la música parece estar saturada de mayor seriedad y ser más profunda en su objeto. El acompañamiento orquestal es más redondo y de más ricos matices; las armonías son más ricas y más variadas. En muy raras veces ha ceñido Verdi un sentimiento tan legítimamente dramático, trágico y casi "atmosférico" en carácter como lo ha hecho en el cuadro segundo del Acto II de esta ópera. En "La Fuerza del Destino" palpita ya anticipadamente la perfección que vino después en "Aida."

PERSONAJES

El Marqués de Calatrava — *Bajo*

Doña Leonor, Don Carlos de Vargas } *sus hijos* { *Soprano*, *Barítono*

Don Álvaro — *Tenor*

La Preciosilla, *una gitana* — *Mezzo-Soprano*

El Abad de los Frailes Franciscanos — *Bajo*

Fray Melitón — *Barítono*

Un Alcalde, Arrieros, Campesinos Españoles e Italianos, Frailes, etc.

Época y Escena: España e Italia; a mediados del Siglo XVIII.

La Obertura que precede a la ópera es de una belleza excepcional y apropiadamente dramática, describiendo el carácter trágico de la obra. Después de unos brillantes toques de trompetas, sigue una inspirada melodía, inquieta y siniestra, que parece simbolizar el desdichado destino de los protagonistas principales. Esta melodía se repite en toda la ópera, a veces es intrépida y amenazante, otras es meramente una corriente oculta que se mueve debajo de otras melodías. Después de este tema llamado del "Destino," entran otros temas—sobresaliendo el aria patética y desmembrada de la súplica de *Álvaro,* cantada en el acto tercero, y la bellísima melodía de la plegaria de *Leonor,* cantada durante el cuadro segundo del Acto II. Siguen otros temas de la ópera, combinados todos hasta formar un espléndido cuadro de las escenas trágicas que siguen.

Obertura—Partes I y II

Banda Creatore Disco 35846

Orquesta Sinfónica Victor Disco 21865

ACTO I

Don Álvaro, un joven príncipe de una ilustre familia de las Indias, pero no muy bien aceptado en Sevilla, se ha enamorado de *Doña Leonor,* la hija del *Marqués*

PONSELLE
(LEONOR)

de Calatrava, que, a pesar de su gran cariño por su hija, se opone abiertamente a un enlace que no sea con un hombre del más elevado origen. *Leonor,* que con todo el fuego de su juventud ama a *Don Álvaro,* y conociendo la aversión de su padre, determina, ayudada de su sirvienta *Curra,* huirse con *Don Álvaro.* Sin embargo, el destino determina otra cosa, pues cuando están a punto de partir ella siente el deseo de ver una vez más a su anciano padre, pero en esta demora ábrese la puerta con estrépito entrando el *Marqués,* blandiendo en la mano una espada y seguido de dos criados. La presencia de *Don Álvaro* en su casa y al lado de *Leonor,* enardece al venerable anciano, descargando su ira contra su hija y amenazas contra *Don Álvaro;* éste, para justificar su intrusión y para borrar cualquier sospecha que pueda surgir respecto a la pureza de *Leonor,* ofrece su pecho al *Marqués* para que le dé muerte, y al mismo tiempo arroja su pistola al suelo, la cual se dispara accidentalmente al caer, hiriendo mortalmente al *Marqués. Leonor* corre a socorrer a su padre y a pedirle perdón, pero las últimas palabras que salen de los labios del anciano son una maldición para su hija. Los criados se llevan al *Marqués* a su habitación, mientras *Don Álvaro* arrastra hacia la ventana a la desventurada *Leonor.*

ACTO II

Cuadro I—*Una Posada en la Aldea de Hornachuelos (España)*

En una posada de la aldea de Hornachuelos se encuentran congregados el Alcalde, algunos arrieros y *Don Carlos de Vargas,* hermano de *Leonor,* que, habiéndose enterado de la cruel muerte de su padre, anda en busca del culpable para vengar la sangre de los *Vargas,* y por eso aparece aquí como un estudiante de Salamanca bajo el nombre ficticio de Pereda. A esta misma posada llega *Leonor,* vestida de hombre y acompañada de *Trabuco,* un arriero que rehusa dar información alguna sobre aquel incógnito viajero. Durante la cena, *Preciosilla,* una linda y joven gitana, divierte a la concurrencia diciéndoles la buenaventura, exhortándolos a que vayan a la guerra a combatir por la libertad de Italia, lo cual todos convienen en hacer. *Don Carlos,* en su bella romanza "Son Pereda, son ricco d'onore," narra la suerte que tuvo su padre, muerto a manos de un desconocido que fué también el seductor de su hermana. *Leonor* tiembla al oír aquella narración y huye aterrorizada temerosa de ser reconocida.

Cuadro II—*El Monasterio de Hornachuelos*

Leonor, después de salir bien del aprieto en que se vió en la posada, busca refugio en el Monasterio de Hornachuelos. En aquel silencio nocturnal, los cantos sublimes sacerdotales y los acentos del órgano parecen ascender como incienso al firmamento y llegar hasta Dios. *Leonor* tiembla y con paso incierto se aproxima a la puerta del convento y hace sonar la campanilla. Se abre el ventanillo de la puerta y de ella sale la luz de una linterna que reverbera sobre el rostro de *Leonor.* Ésta dice a *Fray Melchor,* que es quien ha abierto el ventanillo, que desea hablar con el *Abad* sobre un asunto muy urgente. El *Abad* se presenta y al comunicarle ella que el padre *Cleto* es quien la envía, al punto comprende él que está hablando con *Doña Leonor de Calatrava.* Con voz paternal la invita a que se arrodille ante la cruz. El alma de *Leonor* parece así tranquilizarse; ya no surge delante de ella la sombra sangrienta de su padre, ni a sus oídos llega la terrible maldición. El

Abad le sugiere que busque refugio en un claustro. Ella no acepta la vida de un claustro, preferiría buscar albergue en los bosques y pedir alimento a las selvas, hasta que las bestias salvajes se apiaden de ella. Entre las rocas de la montaña hay una cueva, allí se irá a vivir, repone el *Abad,* allá le llevará semanariamente escasos mendrugos, allá, como ermitaño solitario, expiará su pecado. El *Abad* entra en el convento y regresa trayendo un hábito de Franciscano que entrega a *Leonor;* ésta pasa la portería.

Se abre la puerta mayor de la iglesia, pudiéndose ver al fondo el altar mayor iluminado con la luz de un sinnúmero de cirios. Suena majestuoso el órgano, y de los lados del coro proceden dos largas hileras de monjes con cirios encendidos, arrodillándose a ambos lados. Poco después entra el *Abad* con *Leonor,* vestida de fraile, que se arrodilla al pie del altar y recibe la sagrada comunión. Los tonos profundos del órgano se unen con la súplica solemne de los monjes y del *Abad,* que piden que caiga una maldición sobre aquel que se atreva a buscar en su retiro o tratar de indagar la identidad de aquel desconocido.

Maledizione
Ezio Pinza y el Coro del Metropolitano
Disco 8158

El *Abad* (principio del Disco 8097) dice a *Leonor* que se vaya a su retiro en las montañas; allá nadie la perturbará aunque estará bajo la protección del monasterio. Los monjes se unen a él en su plegaria:

La Virgen de los Ángeles
te cubra con su manto,
y te proteja vigilante
de Dios el Ángel Santo.

La Vergine degli Angeli
Rosa Ponselle, Ezio Pinza y el Coro del Metropolitano Disco 8097

La plegaria, sencilla pero impresionante en melodía y armonía, se repite mientras la voz de *Leonor* entra y elévase por encima de las otras con suma tranquilidad y majestuosa belleza, obteniéndose así uno de los momentos más sublimes en la ópera italiana.

ACTO III

CUADRO I—*Campamento Militar Cerca de Velletri (Italia)*

DON ÁLVARO, después de aquella noche fatal y creyendo muerta a *Leonor,* se ha alistado en el ejército español, y sirve bajo el nombre supuesto de Don Federico Herreros. Es una noche obscura y su mente se ve asaltada con los recuerdos tristes de su vida, y en una romanza tierna y melancólica repasa uno a uno los senderos de su existencia (principio de los Discos 6000 y 6637):

La vida es un infierno para el desdichado . . . en vano deseo la muerte. ¡Sevilla! ¡Leonor! ¡Oh, recuerdos! ¡Oh, noche que todo mi bien robaste! Seré desdichado eternamente . . . así está escrito . . . de su patria mi padre quiso destrozar el yugo extranjero . . . y al unirse con la última de las Incas esperaba ceñirse la corona . . . falló la empresa! En una cárcel nací; el desierto me educó; vivo solo porque ignorada es mi real estirpe . . . Mis parientes soñaron en un trono y encontraron la horca! ¡Oh cuándo terminarán mis desventuras!

Luego, creciendo la melodía en entusiasmo e intensidad hasta alcanzar una culminación espléndida, ora por el alma de su amante que cree muerta:

¡Oh, tú que en el seno de los ángeles, eternamente pura
Saliste bella, incólumne de la mortal desdicha,
No olvides volver una mirada a este miserable,
Que sin esperanza y desterrado, en ondas del destino
Lucho anhelando, ay de mí, en encontrar la muerte.
Leonor, socórreme, ten piedad de mi dolor!

O tu che in seno agli angeli

Enrico Caruso	Disco	*6000
Giovanni Martinelli	Disco	6637
Aureliano Pertile	Disco	7065

Sus palabras las interrumpe un grito pidiendo socorro; sale apresurado y encuentra a un hombre herido . . . *Don Carlos,* su irreconciliable enemigo. Ya que nunca antes se habían conocido, y ambos tienen nombres supuestos, ninguno de los dos se reconoce, haciéndose buenos amigos.

Más tarde, *Don Álvaro,* al parecer mortalmente herido, suplica a *Don Carlos,* en esta hora solemne, jurarle que cumplirá un último deseo. *Don Carlos* jura. *Don Álvaro* le pide que busque en su valija un pliego sellado que esconde un misterio que morirá con él. Cuando deje de existir debe quemar ese pliego sin abrirlo. *Don Álvaro* agrega que morirá tranquilo, y contra una doliente melodía entona su despedida, mientras su amigo le pide que confíe en el cielo—es un dúo de intenso fervor y doliente emoción.

DON ÁLVARO:
Solenne in quest'ora

Solenne in quest'ora

Gigli y de Luca	Disco	8069
Caruso y Scotti	Disco	*8000

Los soldados se llevan a *Don Álvaro* y al quedarse solo *Don Carlos* se entrega a una meditación. "Hombre singular es él"—reflexiona—"tembló al oír el nombre de Calatrava . . . tal vez ha oído hablar de mi deshonra . . . y si él fuese el seductor?" Al venírsele a la mente esta idea la sangre le hierve en las venas y aunque su impulso está a punto de dominarlo, su conciencia le recuerda que está allí para cumplir una palabra de honor, no para mancharla. Pero la fuerza del destino se muestra inclemente. Él tan solo juró no abrir el pliego sellado, y en la valija encuentra otro, sobre el cual no ha hecho juramento alguno. Éste último encierra un retrato de *Leonor;* ya no tiene duda que el hombre moribundo es *Don Álvaro.* En estos momentos se presenta el doctor diciendo que habiendo extraídole la bala, el herido se ha salvado! *Don Carlos* lanza un grito de alegría, no por la salvación del amigo sino porque así podrá vengarse por su propia mano. *Leonor,* tal vez escondida se encuentre no muy lejos, qué mejor satisfacción para él que segar ambas vidas con un solo golpe de su espada.

CUADRO II—*Otro Aspecto del Campamento Cerca de Velletri*

Una vez más vemos aquí a *Preciosilla* diciendo la buenaventura, mientras las vi-

vanderas tomando del brazo a los soldados los obligan a bailar, arrollando en aquel remolino hasta el propio *Fray Melitón* que vino de España a atender a los heridos.

Don Álvaro ha sanado completamente de sus heridas, y al comunicarlo así a su amigo, éste revela su identidad. Surge un momento de intensa emoción dramática. *Don Álvaro* trata de convencer a *Don Carlos* que la muerte de su padre fué accidental y que *Leonor* nunca fué manchada.

Il segreto fu dunque violato?
Caruso y de Luca Disco *8006

Resuelto a vengar la muerte de su padre, *Don Carlos* no cree las palabras de *Don Álvaro,* e insiste que se batan. *Don Álvaro* rehusa, hasta que *Don Carlos* amenaza buscar a *Leonor* y descargar sobre ella su venganza; *Don Álvaro* no permitiría tal cosa y acepta el duelo en el cual sale victorioso. Creyendo que ha matado a un segundo hombre, decide acabar los días que le resten de vida en un monasterio . . . no puede ir a *Leonor* con las manos manchadas con la sangre de un padre y un hermano.

ACTO IV

CUADRO I—*El Monasterio de Hornachuelos*

EN los cinco años que han pasado, *Don Álvaro,* ahora el Padre Rafael, se ha hecho muy conocido por su bondad y benevolencia para todos los que sufren. Pero hasta en la quietud sacrosanta de este retiro viene *Don Carlos* buscando venganza. Mientras espera a *Don Álvaro,* medita, "Muerto me creíste, *Álvaro,* pero aún vivo . . . y mi honor no será privado de la venganza . . . En vano, *Álvaro,* te escondes del mundo en hipócritos sayales . . . sólo tu sangre podrá limpiar la mancha de mi honor mancillado!"

Invano Alvaro!
Martinelli y de Luca Disco 8085
Pertile y Franci Disco 7190

Don Álvaro llega y se sorprende al ver a *Don Carlos* a quien creía muerto hace tiempo. Con sangre fría *Don Carlos* le ofrece una espada, retándolo a batirse a muerte. "Viví en el mundo, entiendo"—repone *Don Álvaro* con calma—"ahora estos hábitos te dicen que me he arrepentido. ¡Déjame!" A esto *Don Carlos* responde: "¡No podrán defenderte, cobarde, ni ese sayal ni el desierto!" El fraile, bien enseñado a no dejarse dominar por los impulsos humanos, replica: "Las amenazas, las fieras palabras consigo se las lleve el viento . . . perdóname, piedad!" Sus conceptos están cantados a la patética melodía que se oyó primero en la obertura.

Le minaccie, i fieri accenti
Martinelli y de Luca Disco 8085
Pertile y Franci Disco 7190

Don Álvaro se empeña en convencer a *Don Carlos* que resta sólo en Dios la venganza. En cambio de eso recibe los insultos más venenosos. En la música, las palabras suplicantes del monje están en maravilloso contraste con las amenazas siniestras de *Don Carlos.* Lenta e inevitablemente el fraile benevolente se va convirtiendo en el impulsivo hombre de acción; implora del cielo energías para dominar sus emociones, y como si las súplicas no fuesen suficientes, se arrodilla ante su enemigo, y su rodilla nunca había tocado el suelo.

—¡Lo manchado de tu linaje ahora probaste con este acto!—exclama despectivo *Don Carlos.*

—¡Mi linaje es más brillante que una joya!—protesta enfurecido *Don Álvaro* poniéndose de pie.

—¡Sangre teñida de mulato!—continúa *Don Carlos* en sus insultos.

—¡Por Dios, vos mentís!—agrega el ofendido religioso sin poderse contener más—a mí, una espada . . . ¡vamos!

—¡Finalmente!

—No . . . el infierno no triunfará—agrega *Don Álvaro* cambiando de tono y arrojando al suelo la espada—¡vete! ¡vete!

—¿Tú de mí ahora te burlas? ¡Si conmigo, villano, batirte no tienes corazón, te marcaré con la deshonra!

Al terminar tan duras palabras abofetea el rostro del adversario. Detenerse ahora sería imposible; *Don Álvaro* recoge la espada, y como el monasterio no es el lugar para un duelo, invita a su adversario que lo siga . . . la música se dilata como un tumulto de pasiones salvajes.

CUADRO II—*Un Valle Entre Rocas Inaccesibles*

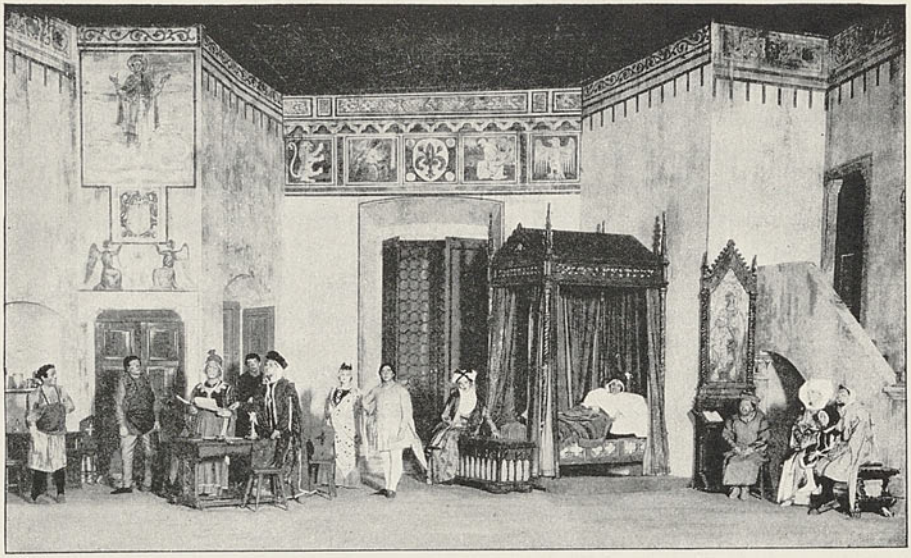
La bella música de esta escena final está comprendida en estos dos discos:

Pace, pace mio Dio
Rosa Ponselle Disco 6875
Final—Partes I y II
Ponselle, Martinelli y Pinza Disco 8104

Al levantarse el telón oímos en la orquesta la agitada melodía entonada al comenzar la obertura. En esta obscura noche, *Leonor,* pálida y desfigurada, pero hermosa todavía, ha salido de su cueva sombría a orar, atormentada aún por los recuerdos de su funesto amor. "¡Paz, paz, Dios mío!" implora acompañada de una melodía de belleza sublime, una melodía que crece y crece en encanto al irse agolpando en su cerebro los recuerdos de *Don Álvaro.* Desesperada, al final, que es en vano anhelar paz en su alma a pesar de sus largos sinsabores, mira con desdén el pan miserable que le han dejado sobre las rocas y que sólo sirve para prolongarle sus penas. En el momento de prepararse a volver a su cueva, que es más bien un cubil, oye que alguien se aproxima; de la orquesta surge un trémolo suave, y *Leonor* corre rápida a su albergue, repitiendo la profecía de "Maldición" para quien se atreva llegar hasta aquel lugar.

Los que se aproximan son *Don Álvaro* y *Don Carlos.* El que huelle con sus plantas aquellas tierras podrá estar maldecido, pero éste es un día de delito y el duelo se sostiene a unos cuantos pasos de allí. Los dos enemigos se baten furiosamente; *Don Carlos* cae mortalmente herido (Final, Parte I). En su agonía pide a su enemigo, como Padre Rafael, que lo confiese y le dé la absolución. *Don Álvaro* no tiene valor para hacerlo porque se cree maldecido . . . pero no muy lejano está el "ermitaño," y corre a la cueva en su busca. Como *Leonor* y *Don Álvaro* uno a otro se han tenido por muertos, se quedan horrorizados al volverse a encontrar. *Leonor,* viendo a su hermano agonizante, corre a abrazarlo, pero *Don Carlos,* inexorable hasta en sus últimos momentos, la hiere en el instante en que ella trata de abrazarlo. Una música de intensa fuerza dramática envuelve a estos tétricos eventos; al caer *Leonor,* herida de muerte, estallan en la orquesta unos acordes temblorosos, alternadamente fuertes y suaves.

El buen *Abad* busca a los duelistas (Final, Parte II) y aconseja a *Don Álvaro* cesar sus maldiciones contra el destino y humillarse ante el Todopoderoso. Las palabras agonizantes de *Leonor,* el lamento desesperado de *Don Álvaro* y la voz consoladora del *Abad* se combinan para hacer de esta escena una de las más conmovedoras en todas las óperas. Hay un grito agudo y doliente . . . un cuerpo que se desploma . . . es *Leonor* que ha dejado de existir . . . "¡Muerta!" dice *Don Álvaro* entre sollozos . . . "Ascendió al Cielo," replica el *Abad* . . . y la música se acalla poco a poco en etéreas armonías.



White

LOS PARIENTES OYEN EL NUEVO TESTAMENTO

GIANNI SCHICCHI

ÓPERA en un acto; música de Giacomo Puccini; libreto de Forzano. Se estrenó en el Metropolitano de Nueva York, el 14 de diciembre de 1918, juntamente con otras dos óperas de un acto del propio compositor, "El Tabardo" y "Sor Angélica." No hay conexión de ninguna naturaleza entre los argumentos de estas óperas, de las cuales "Gianni Schicchi" es la que más se presenta en la actualidad.

Puccini revela en "Gianni Schicchi" y en las otras dos óperas de un acto arriba citadas, la fase final de su desarrollo artístico. Tomada desde el punto de vista de su última ópera, "Turandot," "Gianni Schicchi" ilustra la nueva fluidez magistral del compositor que a la manera de Ricardo Strauss sobrepone mayor grupo de ideas de lo que fuera su estilo anterior. "Gianni Schicchi" está concebida en el mismo espíritu de farsa que encontramos en "Falstaff" de Verdi.

PERSONAJES

GIANNI SCHICCHI, *un campesino toscano* — *Barítono*
LAURETTA, *su hija* — *Soprano*
RINUCCIO — *Tenor*

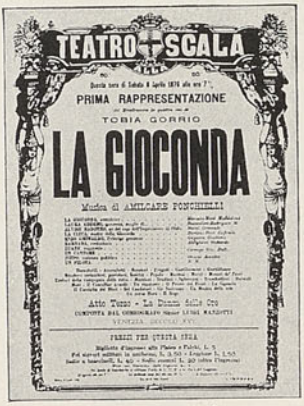
Época y Escena: Florencia. En el Siglo XIII.

GIANNI SCHICCHI es un campesino toscano muy astuto pero de muy buen corazón. Su hija *Lauretta* ama a *Rinuccio,* cuya familia se encuentra alarmadísima, pues un pariente, Buoso Donati, acaba de morir dejando toda su fortuna a un monasterio. Los desilusionados parientes consultan al ingenioso *Schicchi* con la esperanza de que este sagaz campesino pueda sugerir algún ardid para salvar la situación y obtener la propiedad. En vista de que la muerte de Donati no se ha hecho pública todavía, *Schicchi* sugiere que él personifique al viejo que ha muerto, ocasión en la cual promete hacer un nuevo testamento, legándolo todo a la familia de *Rinuccio. Schicchi* es colocado en la cama del muerto, y se manda buscar a un notario. Éste empieza a escribir el nuevo testamento; después sólo de heredar algunas bagatelas a sus parientes, se lega para sí lo mejor de la fortuna! Los parientes

se desesperan, pero no se atreven a delatar a *Schicchi,* pues ellos mismos serían castigados por las autoridades. Un minuto después de que el notario y los testigos se han marchado, el moribundo (?) salta de la cama y la parentela lo acosa con alaridos de "¡Ladrón! ¡Traidor! ¡Pillo!" Pero *Schicchi* toma un palo, y aunque su camisa de dormir está hecha girones en la contienda con los desilusionados herederos, logra expulsar a los parientes de la casa. Los dos enamorados, *Lauretta* y *Rinuccio,* que tarde o temprano serán los herederos de *Gianni Schicchi,* son unidos felizmente.

LA GIOCONDA

ÓPERA en cuatro actos; música de Amílcar Ponchielli; libreto de Arrigo Boito (bajo el pseudónimo de "Tobia Gorrio"), basado en el drama de Víctor Hugo titulado *Angelo Tirano de Padua.* Fué estrenada en la Scala de Milán el 8 de abril de 1876, y después de haber sido retocada por Boito, fué dada primeramente en Génova, en diciembre de 1876. En los Estados Unidos se presentó por primera vez el 20 de diciembre de 1883, en el Metropolitano de Nueva York.

Amílcar Ponchielli (1834-1886) es una figura importante en la historia de la ópera moderna italiana, pues además de haber sido el maestro del inmortal Puccini, fué uno de los paladines en el movimiento que, despertado por las proezas de Ricardo Wagner, se inició para revivir la escena lírica en Italia.

PROGRAMA DEL DÍA DEL ESTRENO (MILÁN, 1876)

"La Gioconda" es un ejemplo excelente de este movimiento; la música es de estructura más continua y unificada, adaptada más apegadamente a la acción dramática y la partitura es más rica y más sinfónica de lo que existía en ópera italiana.

Pero con todo, "La Gioconda" es legítimamente melódica, sus romanzas, aunque siempre en completo apego con los personajes y el momento dramático, son en sí hermosas y necesitan del verdadero *bel canto;* con lo cual la obra permanece fiel a las tradiciones de la ópera italiana. Algunas de las arias y de los números concertantes son de gran fuerza dramática, y en contraste con esto hay algunos bellos coros y el exquisito fragmento del baile de "La Danza de las Horas," conocida y ejecutada aisladamente como número de concierto en audiciones musicales en el mundo entero.

PERSONAJES

LA GIOCONDA, *una cantante callejera* — *Soprano*
LA CIEGA, *su madre* — *Contralto*
LAURA, *esposa de Alvise* — *Mezzo-Soprano*
ALVISE, *uno de los jefes de la Inquisición* — *Bajo*
ENZO GRIMALDO, *un noble genovés* — *Tenor*
BARNABA, *espía de la Inquisición* — *Barítono*
Un Barquero, un Memorialista Público, un Piloto y Coro de Monjes, Senadores, Marineros, Damas, Caballeros, Pueblo, Enmascarados, etc.

Época y Escena: Venecia, Siglo XVII.

ACTO I

Gran Plaza del Palacio Ducal

Es un espléndido mediodía de primavera en Venecia, durante el glorioso aunque turbulento Siglo XVII. La Gran Plaza del Palacio Ducal está vistosamente engalanada y apiñada de una heterogénea multitud . . . monjes, soldados, enmascarados de todas clases, arlequines, pantalones, dominós, y entre esa turba vivaz algunos dálmatas y al-

gunos moros. *Barnaba,* recargado en una columna, observa con indiferencia aquel remolino humano. Todos cantan un alegre coro: "¡Feste! ¡Pane!"

Feste! Pane!
Coro de Ópera del Metropolitano
Disco 9334

Esta festiva explosión de alegría la interrumpe por un momento *Barnaba* al anunciar que ya van a empezar las regatas; el coro empieza poco a poco a apagarse, al irse alejando todo el pueblo a presenciar el acuático deporte. *Barnaba* tiende desdeñosamente su mirada sobre la multitud que se dispersa, y señalando los respiraderos de la prisión subterránea de la Inquisición, murmura para sí, "Y bailan sobre su tumba." *La Gioconda,* una linda cantante callejera, se acerca llevando lentamente por la mano a su madre, a quien el vulgo llama *La Ciega,* hacia los peldaños de la iglesia, donde espera recibir el sol del cielo y la caridad de los hombres de Venecia. *Barnaba,* espía ruin de la Inquisición, está enamorado de *La Gioconda,* y cuando ella se prepara seguir a la gente, él le interrumpe el paso. Colérica lo repulsa y deshaciéndose de sus manos huye corriendo. *Barnaba* refunfuña y jura para sí una terrible venganza.

Al volver el pueblo de las regatas, *Barnaba* dice a *Zuane,* el barquero derrotado, que *La Ciega* es una hechicera que lo ha embrujado y que a eso se debe que haya perdido en el torneo. *Zuane* y sus amigos atacan a la pobre ciega y la arrastran desde los peldaños de la iglesia, gritando con ademán amenazante, "¡A la hoguera, a la pira! ¡Al patíbulo!" Afortunadamente, *Enzo,* un amigo de *La Gioconda,* llega en estos momentos y sale a la defensa de la infeliz mujer. El pueblo replica que es la voluntad del cielo que *La Ciega* sea aniquilida por ser una hechicera. La música alcanza aquí un momento intensamente dramático.

FRANCI (*Barnaba*)

Assassini
Lauri-Volpi y el Coro del Metropolitano
Disco 3052

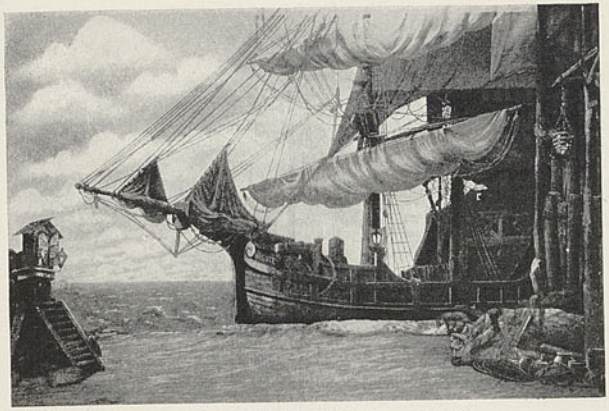
En el apogeo de aquella conmoción se abren de pronto las puertas del palacio, de donde salen el *Gran Duque Alvise* y su esposa, *Laura.* Esta intercede ante su esposo en favor de *La Ciega,* que finalmente es dejada en paz. En una corta romanza *La Ciega* da gracias a *Laura* y le regala un rosario.

Voce di donna
Gabriella Besanzoni Disco *940

Mientras tanto, el astuto *Barnaba* ha observado una mirada significativa entre *Laura* y *Enzo.*

El portón de la iglesia de San Marcos se abre de par en par, y todos se dirigen al templo, precedidos de *Alvise* y *Laura.* Al llegar *Enzo* a la puerta de la iglesia se detiene y permanece afuera absorto profundamente en sus pensamientos. *Barnaba* no le aparta la vista, y acercándose sigilosamente, empieza a entablar una conversación—un dúo muy

Copy't Mishkin
LAURI-VOLPI (*Enzo*)



Lande EL BERGANTÍN DE ENZO—ACTO II

dramático, en el cual el espía da un paso más en la maquinación que germina en su cerebro.

Enzo Grimaldo, Principe di Santafior
Gigli y de Luca Disco 8084

BARNABA (*acercándose a Enzo*):
Enzo Grimaldo, Príncipe de Santaflor,
¿en qué piensas?

ENZO (*aparte*):
¡He sido descubierto!

BARNABA:
¿Qué mágico estupor te invade los sentidos?
Piensas en Doña Laura de Alvise Badoèro.

ENZO (*sorprendido*):
¿Quién sois?

BARNABA:
Lo sé todo y penetro
en el fondo de tu pensamiento.
Habéis nacido en Génova . . .

ENZO:
Príncipe no soy, sobre los mares
guío un navío, soy dálmata: Enzo Giordan . . .

BARNABA:
Para todos, mas no para mí.
Venecia te ha proscripto,
Mas un fuerte deseo te hace afrontar la muerte.
Amaste un día a una mujer allá en tu dichoso suelo;
De extraño himeneo víctima la condenó la suerte.

ENZO:
He jurado fe a Gioconda.

BARNABA (*sonriendo*):
A la cantatriz errante
la amas como hermana, y a Laura como amante.
Desesperabas ya de volver a ver aquel rostro
Y el amor de Gioconda has por piedad cogido,
Y ahora, bajo la máscara el ángel tuyo te miró . . .
Te reconoció. . . .

ENZO:
¡Oh, júbilo!

BARNABA:
El amor pasa una sombra;
Badoèro esta noche
la pasará en el palacio del dux
con el Gran Consejo,
¡Laura estará en tu navío!
¡La angustia del amor mitigarás!

ENZO:
¡Oh! grito del alma
que estalla del corazón henchido;
He encontrado el ángel
de mi celestial amor.
¿Pero quién sois,
oh, tétrico mensajero de alegría?

BARNABA:
¡Te odio! Yo soy el diablo mayor
del Consejo de Diez. ¡Lee esto! ¡Ay de ti!
(*Le muestra las letras "C. X."—Consejo de Diez—bordadas en plata en su chaleco*)

ENZO (*retrocediendo*):
¡Ah! ¡Horror!

BARNABA (*con saña*):
A tu muerte podría llevarte al punto, mas te perdono.
Gioconda te ama y a mí odia fieramente;
He jurado destruir su corazón . . .
La muerte de Enzo bien poco me serviría;
Deberá ella saber lo falso que tú eres.

Bain DE LUCA (*Barnaba*) —ACTO II

ENZO (*para sí*):
Dios mío, a ella merced muestra,
Sálvala del dolor y del sufrir;
Pero, ah, Laura, mi adorada,
A mis brazos vuelve otra vez!

BARNABA (*a Enzo*):
¡Vete! No pierdas un momento,
Tiende tus blancas velas a los aires.
(*aparte*)
¡Puedo mi triunfo leer
en cada una de tus miradas!

ENZO (*alejándose*):
En la noche obscura
en el bergantín espero a Laura.

BARNABA:
¡Buena fortuna!

ENZO:
¡Maltido seas!

Barnaba se dirige inmediatamente a la prisión y llama al escribiente; *La Gioconda* y su madre regresan, y escondiéndose detrás de una columna, logran escuchar la redacción de una carta anónima al Jefe Secreto de la Inquisición, anunciándole que su esposa huirá con el marinero *Enzo* en su bergantín. Al oír esto el alma de la apasionada *Gioconda* se llena de desprecio y odio contra *Barnaba,* contra *Laura* y contra *Enzo,* pues ella lo creía un fiel amante.

Por un momento el siniestro *Barnaba* se queda solo, contemplando el majestuoso palacio de los duxes venecianos. En lo alto, nidos de palomas que vuelan libremente, abajo, la horrenda prisión de la Inquisición, lo que queda de sus víctimas es un esqueleto y un soplo de vida.

O Monumento
Benvenuto Franci Disco 6830

De la iglesia salen los dulces ecos del "Angelus Domini" que vienen a interrumpir el baile y los gritos de "Viva la República" de la muchedumbre que ha vuelto a inundar la gran plaza, mientras *La Gioconda* se lamenta de lo terrible de su suerte. *La Ciega* atrae hacia sí a su hija con gran cariño y con gran ternura le dice que hagan de sus dos sufrimientos un solo dolor.

ACTO II

Una Laguna Cerca de Venecia. A un Flanco el Bergantín de Enzo

La orquesta ofrece aquí un fondo melodioso que inmediatamente expone la fragancia de una apacible noche veneciana, pero con cierto aire de misterio que vaticina la tragedia. Al levantarse el telón se ven algunos marineros sentados sobre el combés, otros están agrupados de pie; todos llevan un portavoz en la mano; muchos pajes de escoba están encaramados en los obenques de los mástiles. A coro entonan una "Marinaresca."

Marinaresca
Coro de la Ópera del Metropolitano
Disco 9334

Barnaba, disfrazado de marinero, se acerca al "Hegate" (el nombre de la embarcación de *Enzo*) acompañado del escribiente, a quien pronto despacha después de haber observado el número y disposición de la tripulación. Al irse aproximando, empiezan a oírse los acentos de la barcarola que viene cantando, y la cual corean todos los marineros.

Ah! pescator affonda l'esca
Giuseppe de Luca y el Coro
del Metropolitano Disco 8174
Benvenuto Franci Disco 6830

Terminada su barcarola, *Barnaba* desaparece en su pequeña embarcación; *Enzo* sale a cubierta trayendo en la mano una linterna, y ordena a sus marineros que se retiren, agregando que él solo vigilará el navío desde el puente. En las inmensidades del cielo adriático que sólo opacan aquí y allá un manchón de nubes, pueden verse algunas estrellas, y la luna, al salir de una nube, refleja sus rayos sobre las límpidas aguas de la laguna.

En la famosa aria "Cielo y Mar," *Enzo* enaltece la hermosura de la escena, tornándose poético al hablar de la adorable mujer que espera.

Cielo e mar! **Beniamino Gigli** **Disco 7194**
Aureliano Pertile **Disco 7065**
Enrico Caruso **Disco *6020**

Se acerca una embarcación y en ella vienen *Barnaba* y *Laura. Enzo* la recibe amoroso y

Copy't Mishkin
DESTINN (*La Gioconda*)

los dos se saludan apasionadamente. *Enzo* sube a su embarcación a dar órdenes para darse a la vela inmediatamente. Cerca de allí hay un pequeño altar, y *Laura,* al quedarse sola por un momento, se arrodilla ante la imagen y ora con devoción; mientras ruega, se aproxima una figura enmascarada; es *La Gioconda* que viene dispuesta a matar a su rival, pero en los momentos de asestar el golpe se detiene . . . del pecho de *Laura* pende un rosario que *La Gioconda* reconoce como el que su madre le regalara a *Laura* cuando ésta le salvó la vida; *Barnaba* con su gente llega, pero *La Gioconda* ha logrado embarcar a *Laura* en su propia góndola. *Enzo* sale a cubierta y al llamar a *Laura* es recibido por *La Gioconda.* Como las fuerzas de *Alvise* y *Barnaba* son superiores a la tripulación del bergantín de *Enzo,* éste toma una tea y le prende fuego al "Hegate" antes que dejarlo caer en las manos del enemigo.

ACTO III

CUADRO I—*Antesala del Palacio Ducal*

UNA gran fiesta va a efectuarse en el Palacio Ducal, y *Alvise,* planeando una venganza perfecta, le entrega a *Laura* una poción venenosa, que debe de beber ella antes de que termine la serenata que se está cantando afuera. *Laura* se queda sola y antes de que cumpla la voluntad de su marido, *La Gioconda,* que ha previsto todo esto, entra y en vez del veneno da a *Laura* un narcótico inofensivo, que producirá solamente la apariencia de la muerte. *La Gioconda* se lleva el veneno y *Laura* bebe el narcótico.

CUADRO II—*Magnífica Sala en el Palacio del Inquisidor*

La escena ha cambiado a la suntuosísima sala contigua a la recámara fúnebre donde yace *Laura.* Para agasajo de sus invitados *Alvise* ha preparado un espléndido *ballet,* representando las horas y simbolizando la lucha entre las fuerzas de la obscuridad y de la luz.

Danza de las Horas—Partes I y II
Orquesta Sinfónica Victor **Disco 35833**
Banda Marítima Minichini **Disco 68736**

Hay un suave trino y un débil resplandor en los violines y en las maderas, y entran las bailarinas que representan los tintes delicados de la aurora. La música entonces se dilata al ir apareciendo los horas más brillantes del día que bailan al compás de una melodía conocidísima; después se retiran al tomar la música un matiz más serio; las horas más obscuras de la tarde se aproximan. Éstas, a su vez, las substituyen las horas sombrías de la noche, y la música finalmente se hunde hasta que-

dar como un hilo de seda. El arpa entona unos arpegios tranquilos; sigue un lánguido baile por una sola bailarina, y en conclusión todas se unen en un rapídisimo final en que las horas de la obscuridad son extinguidas por las horas de la luz.

Al finalizar el baile, entra *Barnaba* arrastrando a *La Ciega,* a quien él acusa de haberla sorprendido en unos ritos mágicos; ella jura que lo que hacía era rogar por el alma de los muertos. Una campana dobla a muerto, y *Barnaba* murmura al oído de *Enzo,* que ese toque es por *Laura.* Creyendo que todo se ha perdido, *Enzo* se adelanta, se quita el antifaz y revela su nombre, Príncipe de Santaflor, proscripto y robado de su amada por *Alvise.* El gran duque descorre una cortina y puede verse a *Laura* en su blanca mortaja. *Enzo* se abalanza sobre *Alvise,* pero la gente de *Barnaba* lo domina y se lo llevan a la prisión.

ACTO IV

El Patio de un Palacio en Ruinas en la Isla de Giudecca

LA GIOCONDA ha logrado que *Laura* sea traída a una isla desierta en el Adriático no muy lejos de Venecia. Dice a los hombres que la han ayudado, que vayan en busca de su madre, a quien ella teme nunca más volver a ver. Al quedarse sola, mira el frasco de veneno y medita en el suicidio; por su mente cruza la idea de cumplir la obra de *Alvise* y dar el veneno a *Laura,* pero recuerda la bondad que demostró para su madre, y llora desesperada ante su dilema.

Enzo ha sido puesto en libertad y llega ahora; *La Gioconda* ha revivido a *Laura,* y su magnanimidad llega hasta facilitarles la fuga a los enamorados. Sólo *La Gioconda* sabe a qué precio se pagó la libertad de *Enzo* . . . el precio fué *La Gioconda* misma, pagado a *Barnaba.* Está a punto de beber el veneno cuando aparece el espía demandando su presa. Aparentando engalanarse para recibirlo, *La Gioconda* toma una daga, y cuando él hace ademán de acercársele, ella se hunde el arma homicida en su propio corazón, y su cuerpo agonizante cae a los pies del malvado *Barnaba* . . . éste, al principio, cree que se trata de una broma . . . mas al comprender la verdad, se inclina hacia ella, y con cruel saña murmura a sus oídos muertos, "Oyeme . . . y muere maldecida . . . ayer tu madre me ofendió . . . y la he extrangulado!" . . . Pero *La Gioconda* ya no oye . . . ha pagado con su vida el inmenso amor que anidaba en su alma . . . y con un grito entrecortado de rabia, *Barnaba* sale corriendo de aquel sombrío lugar.

Fantasía—Partes I y II
Banda de la Real Marina Italiana
Disco V-62006

EL PALACIO EN RUINAS—ACTO IV

GOYESCAS

Ópera en tres cuadros; música de Enrique Granados, adaptación escénica de la serie de cuadros pianísticos del mismo nombre; texto de Fernando Periquet; la obra fué estrenada en el Metropolitano de Nueva York, el 28 de enero de 1916.

"Goyescas" había sido aceptada originalmente para ser presentada en la Ópera de París, en 1914, pero al estallar la guerra, Granados trajo la ópera a los Estados Unidos, donde fué estrenada en enero de 1916, con un reparto muy distinguido, incluyendo a Martinelli en el papel de *Fernando,* a de Luca en el de *Paquiro* y a Ana Fitziu en el de *Rosario.* La ópera alcanzó desde luego un éxito rotundo, pero el compositor no logró verla triunfar en ninguna otra parte, pues habiendo perdido el vapor que debía llevarle triunfante a Barcelona, no quiso esperar y se fué a Inglaterra, donde tomó el "Sussex" en Folkestone, y pocas horas después de conocerse el embarque del maestro, el telégrafo circuló la fatal noticia de que el "Sussex" había sido torpedeado por un submarino alemán, entre Folkestone y Dieppe, a las 3 del día 24 de marzo de 1916. Primero llegaron noticias vagas, luego empezaron a precisarse los detalles de la catástrofe, y por fin se confirmó la terrible tragedia. El maestro y su esposa, unidos en un supremo abrazo, habían desaparecido para siempre bajo las aguas de aquel mar surcado por los odios de la guerra.

El título "Goyescas" está derivado de los cuadros del eminente pintor español Francisco de Goya y Lucientes. Los cuatro personajes principales están tomados de sus famosas pinturas, y el argumento está basado en percances imaginarios acontecidos en relación con lo que las pinturas representan. Hay un solo acto, pero éste está dividido en tres cuadros.

PERSONAJES

ROSARIO, *una dama de distinguido linaje* — *Soprano*
PEPA, *una maja muy conocida* — *Mezzo-Soprano*
FERNANDO, *pretendiente de Rosario* — *Tenor*
PAQUIRO, *un torero* — *Barítono*

Época y Escena: En las afueras de Madrid, durante las carnestolendas por el año de 1800.

CUADRO I

El primer cuadro representa la Ermita de San Antonio de la Florida, en los alrededores de Madrid. Al levantarse el telón contemplamos el multicolor espectáculo de un grupo animado de majas y majos entregados en amena romería. Entre el canto y bailes alegres, las majas juegan al *Pelele,* cuyo juego consiste en mantear a un pelele; este incidente simboliza la manera en que las mujeres juegan con los hombres. *Paquiro,* un torero muy popular entre el elemento femenino, pasa el tiempo coqueteando con ésta o aquella maja. Llega la más popular y más conocida de las majas, *Pepa,* y por el momento la novia de *Paquiro.* Éste la recibe fríamente, pues sus ojos ya se han fijado en una silla de manos de donde sale una dama. Es *Rosario* que al punto denota su distinguida alcurnia, muy en contraste con la plebeya multitud que la rodea. *Paquiro* se adelanta con toda galantería y la saluda, lo cual hace enardecer a *Pepa.* El torero reconoce a *Rosario,* a quien había encontrado en un baile de los barrios bajos de Madrid, a donde había ido ella en busca de aventura y por mero capricho. *Paquiro* invita a *Rosario* al *Baile del Candil* de aquella noche. En este momento, *Fernando,* un joven oficial prendado de *Rosario,* se presenta, citado a tal lugar por *Rosario.* Ha escuchado la invitación de *Paquiro,* y dice que si *Rosario* ha de ir a tal baile, él tendrá que acompañarla. En cuanto a *Pepa,* furiosa por la indiferencia con que la ha tratado *Paquiro,* jura a su vez vengarse de *Rosario* pues a ella se debe el cambio en el cariño de su torero.

En este cuadro se destaca la música de

Fot. White

EL DESAFÍO—CUADRO II

DE LUCA MARTINELLI ANA FITZIU

El Pelele, página vibrante de color y de ritmo vivo y mesurado evocador del trazo de Goya. Viene a diversificarlo un amplio motivo de octavas, y luego se descompone sobre una variación del tema musical. Se cierra el cuadro con las notas apasionadas y vibrantes de una jota.

Cuadro II

Intermezzo

(*Violoncelo solo*) **Pablo Casals Disco 6635**
Orquesta Victor Sinfónica Disco 35955

Después de este delicioso Intermezzo, muy Siglo XVIII, sigue el *Baile del Candil,* hermoso número de ritmo y de color populares. El segundo cuadro representa un salón de baile, poco limpio y peor dispuesto, donde se reune la gente de bronce, y cuya iluminación de candiles es un gran aliciente para las parejas danzantes. *Rosario* y *Fernando* han aceptado la invitación de *Paquiro,* pero *Fernando* muestra tal arrogancia, que toda la concurrencia se incomoda y acaba por rodear a la pareja en son de mofa. *Paquiro,* azuzado por *Pepa,* se acerca a *Fernando* y con sarcasmo lo felicita por su buen gusto en la selección de novia. Esto hiere el amor propio de *Fernando,* y después de una algarada, los dos rivales se retan a un duelo que se verificará en el Prado, cerca de la casa de *Rosario.* Ésta y *Fernando* se van y la multitud reasume el baile.

Cuadro III

En el último cuadro *Rosario* se pasea por el jardín, bañada por los tenues rayos de la luna. Un ruiseñor trina alegremente y *Rosario* responde al ave contándole su amor por *Fernando;* este pequeño incidente es un momento de alta inspiración y una de las páginas más bellas que escribiera Granados. Llega *Fernando* y los dos entablan una amorosa conversación en que ambos se hacen eternos juramentos de amor. Un reloj vecino rompe el silencio de la noche con diez tétricas campanadas, que vienen a recordar al

capitán que aquella es la hora del duelo. Dos diabólicas figuras clavan sus miradas a través de las rejas. Una de ellas es *Paquiro;* sin que *Rosario* lo note, hace una señal a *Fernando* indicándole que está preparado para el duelo. Al despedirse de *Fernando, Rosario* siente que su corazón le anuncia la tragedia. Pero el capitán, como buen militar, es un hombre de honor, y deshaciéndose de los brazos de su amada, parte en busca de su rival. Minutos después se oye un grito desgarrador. *Rosario* corre en busca de *Fernando* y casi inmediatamente después regresa. *Fernando,* mortalmente herido y sostenido por *Rosario,* se deja caer sobre una banca, y segundos después muere en brazos de su novia. En la reja vuelven a verse las miradas macabras de *Paquiro,* arrastrando por el suelo su capa roja salpicada con la sangre de *Fernando.* Y este apasionado drama de celos y de muerte, termina con un epílogo musical, o sea *La Serenata de los Espectros,* en la cual se reproducen los temas de pasión y de gracia anteriores, grotescamente enlazados con motivos de carácter litúrgico. Las últimas notas de este fragmento, evocan la figura del espectro que se aleja pulsando las cuerdas de su guitarra. . . .

EL GUARANÍ

Ópera en cuatro actos; música de Antonio Carlos Gomes; libreto de Scalvani, basado en la célebre novela del mismo título, de José de Alencar. Se estrenó en La Scala de Milán, el 19 de marzo de 1870, y poco después se representó en Génova, Florencia y Roma. Se representó por primera vez en el Covent Garden de Londres, el 13 de julio de 1872. Se ha cantado con igual éxito en los principales teatros de España y América.

Siendo Gomes un compositor brasileño, puso en esta ardiente ópera toda la fuerza y entusiasmo de los días de los primeros conquistadores en el Brasil.

PERSONAJES

Don Antonio de Mariz, *viejo hidalgo portugués*		*Bajo*
Cecilia, *su hija*		*Soprano*
Pery, *jefe de la tribu guaraní*		*Tenor*
Don Álvaro, *aventurero portugués*		*Tenor*
González, Ruy-Bento, Alonso	*Aventureros españoles, huéspedes de Don Antonio*	*Barítono, Tenor, Bajo*
El Cacique, *jefe de tribu aimborés*		*Bajo*
Pedro, *hombre de armas de Don Antonio*		*Bajo*

La escena tiene lugar en el Brasil, a poca Distancia de Rio de Janeiro. Época 1560.

La Obertura a "El Guaraní" figura, con sobrada justicia, entre las piezas de concierto favoritas en el mundo entero. Su entrada grandiosa y bien marcada prepara admirablemente la brillante escena con que empieza la ópera.

Obertura—Partes I y II
Orquesta Victor Sinfónica Disco 21300
Banda Creatore Disco 35935

ACTO I

Explanada Frente al Castillo de Don Antonio

Al levantarse el telón vemos en la explanada frente al castillo de *Don Antonio de Mariz,* a un grupo de cazadores, y entre ellos se reunen *Don Álvaro, González, Ruy* y *Alonso. Don Álvaro* es el hombre destinado por *Don Antonio* para esposo de su bella hija *Cecilia.* Se presenta *Don Antonio* y después de dar a todos la bienvenida, les comunica que mientras ellos andaban de caza, uno de los suyos, por grave error, ofendió a una mujer de los aimborés, y estos indios buscan ahora la venganza. *Pery,* jefe de los guaraní, amigo de la gente de *Don Antonio* e impulsado por su secreto amor por *Cecilia,* ofrece su brazo y sus hom-

bres para combatir a la tribu enemiga. De pronto la voz de *Cecilia* hace resonar los aires con su canto amoroso en el que expresa la frescura y candidez de su joven corazón.

Gentile di cuore
Sofía del Campo Disco 4037

Cecilia recibe con frialdad a *Don Álvaro,* extrañándole a *Don Antonio* que su hija baje la mirada y su rostro se cubra de una gran palidez; es que ignora que la selección del padre no es la selección de su cándido corazón. Una campana toca a oración, y todos se arrodillan a rezar un Ave María; *Don Antonio* ruega a la Virgen que aplaque la ira del enemigo, para que las espadas no se vuelvan a teñir de sangre.

Al terminar la oración *González* murmura algo al oído de *Alonso* y de *Ruy,* mas *Pery* lo oye también y jura prevenir la traición de que hablan. Todos entran en el castillo, menos *Cecilia* que se detiene en el umbral de la puerta al notar que *Pery* va a alejarse por otra dirección. *Cecilia* lo llama y le interroga que por qué no pasa al castillo. "Soy sólo un humilde esclavo" responde *Pery.* "Ay, qué dices, ¿no fuiste acaso quien me salvó la vida?" agrega *Cecilia,* pero *Pery* sabe que *Álvaro* la ama y cree que sería inútil tratar de disputarse con él el corazón de *Cecilia.* "Pero dime"—repone *Cecilia*—"¿por qué muestras tanto cuidado por mí?" Con elocuente sencillez confiesa *Pery* . . . "¡Siento una fuerza indómita que siempre me atrae hacia ti!"

Sento una forza indomita
Emmy Destinn y Enrico Caruso
Disco *6355

En este bello dúo, *Pery* y *Cecilia* se declaran su mutuo amor y su fe. La fluidez del movimiento como de barcarola con que empieza el número, conduce, por medio de un pasaje del arpa, a una melodía expresiva. Es interesante notar que tanto *Pery* en la primera parte como *Cecilia* en la segunda, expresan casi los mismos sentimientos, pero el compositor ha logrado, debido a un tratamiento musical diferente de este mismo tema, un presentimiento de los caracteres de los amantes. Después de una apasionada sección para ambas voces, el dúo termina con un regreso muy efectivo del gracioso primer tema, jurándose ambos amor eterno. *Cecilia* entra en el palacio y *Pery,* con el corazón henchido de gozo al saber que *Cecilia* lo ama, se va por su camino.

ACTO II

CUADRO I—*La Gruta del Salvaje*

Es de noche. A un lado una amplia gruta; al otro, un bosque espeso, y cerca de la gruta un grueso tronco de árbol destrozado por un rayo. *Pery* se acerca, con andar sigiloso y acechando por todas partes como serpiente celosa que se arrastra entre las espinas tratando de evitar el golpe de la guadaña. La torva mirada del español y su voz baja han sido pruebas de la traición perversa que prepara. Pero, después de todo, un presentimiento misterioso ahora atormenta el espíritu de *Pery,* un grito que le dice "socorre a la que tú amas."

González, Ruy-Bento y *Alonso* entran agazapadamente y avanzan hacia la gruta. *González* dice a sus compañeros que él conoce el misterio de una mina, rica de pura plata que un día se ofreció al Rey Felipe, y esa inmensa riqueza está dispuesta a compartirla con sus cómplices, si éstos convienen con él en un pacto secreto, agregando "Por la gentil *Cecilia* ardo de inmenso amor . . . yo voy a arracancarla al padre, al novio, a todos . . . juráis secundarme" . . . "¡Juramos!" reponen a coro los compañeros, pero

de entre la maleza sale un grito terrible de "Traidores." *Ruy* y *Alonso* se internan en el bosque y huyen. *Pery* sale de su escondite y se enfrenta con *González,* y éste va a herirlo con su puñal, pero la ágil mano de hierro del esclavo hace crugir entre sus dedos el brazo agresor, que adolorido suelta el arma criminal. *Pery* podría darle muerte como a las serpientes venenosas que allí abundan, pero le perdona la vida con la condición de que debe de huir de aquellas tierras. Ante las amenazas de su adversario, *González* acepta con hipócrita humildad, aunque en su corazón sabe que no ha de cumplir aquella promesa que la punta filosa de un cuchillo le ha hecho arrancar.

Cuadro II—*Habitación de Tosca Apariencia*

Ruy y *Alonso* han puesto de acuerdo a un grupo de aventureros sobre los planes de *González,* a quien ellos ensalzan por haberse quedado solo frente al peligro. De pronto se presenta el aludido, con la mayor desenvoltura; todos los conspiradores a coro le dicen que han jurado su adhesión a él. *Alonso* está todavía preocupado por el grito que salió de la maleza y así lo comunica a *González,* pero éste, para no desanimarlo le dice que aquella voz sólo fué el sueño de una encendida fantasía; lo que ahora conviene es poner manos a la obra, pues antes de que despunte el sol se ha de cumplir la empresa, pero entre tanto hay que engañar a *Don Antonio* y con astucia hacerlo creer que esta noche es noche de regocijo. *González* ordena que se llenen los vasos con Oporto, mientras él entona la canción del aventurero.

Senza tetto, senza cuna
Pasquale Amato Disco *940

En esta alegre romanza *González* expresa con fanfarronería la vida de aventura que llevan, y aunque no tienen ni techo ni cama, nunca les falta un vaso de buen vino. Siendo *González* español, sus sentimientos los describe al brillante ritmo de una seguidilla, con chasquidos de castañuelas y coreado por sus compañeros.

Una campana da la media noche, y *González,* con tono misterioso, les recomienda cautela, pero cuando se dé la señal (mostrando la pistola) todos, como un solo hombre, deben cumplir las órdenes sin demostrar vacilación o temor.

Cuadro III—*La Habitación de Cecilia*

Cecilia se encuentra sola en su habitación; al admirar frente a la ventana lo bello del cielo, se pregunta para sí por qué la naturaleza, en la hora del silencio, penetra extrañamente dentro de su alma y le habla con triste calma del amor! Tomando la guitarra que ha estado colgada en polvoso olvido, empieza a cantar una balada ingenua, que es una especie de cuento de un príncipe apuesto y soñador que era la gloria del castillo, pero que no podía amar; mas un día se encontró a una joven pobre que lo dejó estático y enamorado.

Balada—C'era una volta un principe
Sofía del Campo Disco 9394

Al terminar su balada, vuelve a colgar la guitarra, y pensando en *Pery,* exclama: "¡Todos debemos amar!" Y feliz con el amor que llena su ser, se dirige lentamente a su alcoba. No bien se ha retirado *Cecilia,* cuando *González,* trepando por la ventana, entra con precaución en la habitación. Todo está en silencio; el eco ya ha repetido agonizante la última nota de la canción de *Cecilia.* Es el gran momento de *González,* y sin embargo tiembla. En breve el destino va a decidir; el aventurero enciende una luz y levanta la cortina de la alcoba, en la

cual se ve a *Cecilia* durmiendo tranquilamente. ¡Cómo es bella, y *González* se harta en la contemplación de aquella belleza! Va a arrojarse sobre su presa, pero *Cecilia* despierta sobresaltada y lanza un grito de terror. *González* se atreve a hablarle de amar y a insinuarle que le entregue su cuerpo virginal, pero él podrá robarle la vida pero nunca el honor. La pasión salvaje de *González* hace de él una bestia humana que sin misericordia se va a abalanzar sobre su víctima; al levantar *González* el brazo derecho para asestar un golpe criminal, entra por la ventana una flecha que después de herir la mano de *González* va a incrustrarse en la pared. *Cecilia* reconoce la flecha de *Pery*. Ha llegado el terrible y decisivo momento. El disparo de la pistola de *González* da la señal ya convenida. *Don Álvaro* llega a los gritos de socorro de *Cecilia*, pero así también llegan *Ruy* y *Alonso* con sus aventureros. Poco después *Don Antonio* con un puñado de hombres leales. *Pery* aparece en la ventana y señala a *González* como el traidor, y como prueba les muestra la mano ensangrentada del asaltante. De pronto empieza a oírse a lo lejos el sonar fragoroso de instrumentos salvajes. Todos permanecen mudos y aterrados. ¿Quién se acerca? Son los indios que han sitiado el castillo. *González* dice que unidos todos, formando tan sólo un gran odio, se apresten a combatir al indio enemigo. El acto termina con un grito general de "¡A las armas, a las armas!"

ACTO III

El Campo de los Aimborés

Nos encontramos ahora en el campo enemigo; el *Cacique*, con su horda semisalvaje, se encuentra a poca distancia del castillo, que se ve al fondo. El campamento tiene un aspecto animado; se reparan los estragos del día anterior. Algunas mujeres atienden a los heridos, otras hacen vendas, exprimen frutas y dan de beber en cocos a los guerreros de la tribu. Éstos afilan sus flechas y prueban sus arcos. En una especie de tienda, compuesta de follaje de palmeras, se encuentra el *Cacique*. Entre esta gente se halla prisionera *Cecilia*. La lucha fué terrible, cruel, implacable, quedando la tierra cubierta de cadáveres. Pero la guerra no ha terminado, y los aimborés se preparan a un nuevo ataque, más sangriento y más feroz. Se presenta el *Cacique* y ordena que sea traída a su presencia la hija del odiado portugués. Los indios en masa alzan sus lanzas amenazantes para matar a *Cecilia* pero el *Cacique* se interpone. Al contemplar el rostro de *Cecilia* se queda fascinado con su belleza, ofreciéndole hacerla reina de la tribu.

Los indios traen un nuevo prisionero, *Pery*. El *Cacique* desea saber qué pensamiento lo ha traído hasta ellos. "Una eterna y única idea," responde sombríamente el guaraní. Venía dispuesto a matar al *Cacique*, pero la suerte lo traicionó. *Pery* va a ser atacado por las hordas pero el *Cacique* vuelve a detenerlos, recordándoles que no se ha consumado todavía el rito sagrado, y antes de que le sean cortadas las venas al prisionero ha de ser completamente festejado, y después el hombre será pasto del banquete de los ancianos de la tribu.

Empiezan los ritos. Primeramente *Pery* es conducido a un árbol y atado a su tronco. El *Cacique* toma a *Cecilia* por la mano y la conduce a sentarse en el trono. Algunos viejos lavan una piedra que les ha de servir de mesa y afilan sus cuchillos. Sobre la mesa plantan un palo, y un indio hace señal a *Pery* de que aquel palo dentro de poco servirá para sostener su cabeza desmembra-

da. En este punto entran bailando las jóvenes más bellas de la tribu. Gomes escribió para esta escena un extenso bailete sobre ritmos y motivos típicos de los indios del Brasil. El *Cacique,* al pie del trono, hace una señal a la india más bella; éste recibe algunas frutas y un vaso de vino que va a ofrecer a *Pery,* pero éste rehusa aceptarlos. Los instrumentos ásperos de los indios se mezclan con la música, formando una bacanal india de sabor barbárico.

Por fin cesa el baile. El *Cacique,* dirigiéndose a *Cecilia,* exclama: "¡Tú, gentil reina, cual es nuestra costumbre, concede la suprema hora feliz de un poseído amor! . . . un beso tuyo, un abrazo a su corazón . . . ¡que el morir le sea grato en la dulzura de sentirse amado!" *Cecilia* queda sola con *Pery;* la tribu esperará en el bosque hasta que llegue el momento supremo. Los dos enamorados se despiden tiernamente, con la resignación de los que ven lo irremediable.

Vuelven las hordas indias, esta vez vienen a arrancarle la vida a *Pery.* El *Cacique* levanta al cielo las manos, ofreciendo a su dios la víctima que se va a sacrificar. Esta ofrenda la interrumpe el toque de trombas y descargas de armas de fuego. *Don Antonio,* seguido de un grupo de portugueses, aparecen en el fondo; los indios hacen una descarga de flechas y los portugueses les responden con otra de fusiles; el *Cacique* cae desplomado y uno de los suyos lo ayuda a huir, pero los portugueses corren en persecución de los indios. Padre e hija se abrazan cariñosamente y desatan al fiel *Pery.*

ACTO IV

El Subterráneo del Castillo

ALONSO, *Ruy* y un grupo de aventureros, esperan ansiosos la llegada de *González.* Conspiran todavía, pero por el momento no temen nada del hidalgo portugués porque juraron a él lealtad. Llega por fin *González,* preguntando a sus cómplices qué noticias tienen . . . *Don Álvaro* cayó herido . . . *Cecilia* fué traída sana y salva al castillo . . . *Pery* fué envenenado. Por su parte el español les dice que los indios han jurado un nuevo asalto y en su venganza acabarán con todos, y ellos, los aventureros, seguirían igual suerte si *González* no hubiese llegado, pero en cambio tendrán que entregar, vivo o muerto, al señor del castillo. Es una obra infame, pero para salvar su propio pellejo los aventureros se ven obligados a jurar a *González* que obedecerán sus órdenes. En esta hora suprema, más fuerte que su pecho y su conciencia es su pasión por *Cecilia;* por aquella flor gentil de belleza desprecia los peligros y la muerte. Su ardiento deseo, agrega *González,* no podrá arrancarlo de su pecho ni el infierno, ni el mundo o Dios mismo. Dispuestos a jugarse el todo por el todo en su criminal aventura, los conspiradores van en busca de sus armas.

Pero el complot lo ha oído el propio *Don Antonio* y él solo se bastará para castigar a los traidores. De pronto entra *Pery* por una de las puertas secretas del subterráneo; *Don Antonio* se queda sorprendido, pues estaba en la creencia que *Pery* había sido envenenado, y así hubiese acontecido si el fiel guaraní no hubiese corrido en busca de una hierba prodigiosa que sólo a él le es conocida. *Don Antonio* dice a *Pery* que huya inmediatamente, pues va a destruir por su propia mano el castillo, ya que para él y su hija sólo les resta una muerte honorable. "¿Y el brazo mío?"—repone *Pery*—"¡a uno de vosotros salvar puedo yo!" . . . Una de las puertas del castillo conduce al sombrío torrente que rodea el castillo . . . podría atreverse a cruzar aquel abismo . . . sostener

una viga y salvar a uno. *Don Antonio* está resignado a morir con su hija en el castillo . . . *Pery* va a salir, pero le pide una última gracia . . . que le conceda salvar a *Cecilia.* Por ella es por quien expuso su vida . . . por ella moriría . . . y para que le sea concedida la dulce misión de salvar a *Cecilia, Pery* renegará de sus ídolos, se iniciará en la fe cristiana. *Don Antonio* toma su espada y sobre la cruz que forma e invocando a la Santísima Trinidad, bautiza a *Pery* en la fe de Jesucristo.

Cecilia se presenta, y al enterarse de la decisión de su padre, rehusa abandonarlo a su muerte. Finalmente *Pery* logra arrancarla a su padre y casi a viva fuerza la hace huir con él por la puerta que ha de conducirlos a la libertad. *González, Ruy* y *Alonso* con los aventureros llegan en los precisos momentos en que *Pery* y *Cecilia* huyen.

Don Antonio habla con acento terrible a sus enemigos, agregando que ninguno saldrá de allí con vida, pues en este instante todos van a morir "¿Cómo?" preguntan todos con sobresalto y aterrorizados. "Ahora lo veréis," responde el hidalgo anciano con entereza, y siguiendo la acción a su palabra, toma el hachón que hay en el pilastro y lo acerca a los barriles de pólvora. Se oye una terrible detonación y el palacio todo en un momento se convierte en un montón de escombros. Al derrumbarse por completo las paredes se deja ver a lo lejos el campamento de los aimborés, y sobre una colina a *Cecilia,* que a la hora de la catástrofe del castillo ha caído desmayada sostenida por *Pery;* éste le señala el cielo, como indicándole que ya con Dios se encuentra el padre que sacrificó su vida por salvar el honor de su hija.

EL TEATRO MUNICIPAL DE RIO DE JANEIRO

GUILLERMO TELL

Ópera en cuatro actos (originalmente en cinco); música de Rossini; libreto de "Jouy" (V. J. Etienne) basado en el drama de Schiller, revisado por Hyppolyte y Marast. Se estrenó en la Gran Ópera de París el 3 de agosto de 1829. Primera producción en el Teatro Park de Nueva York, en inglés, el 19 de septiembre de 1831, y en el Théâtre d'Orléans, Nueva Orleans, el 13 de diciembre de 1842. En la temporada de 1922-1923 tuvo una *reprise* en el Metropolitano de Nueva York.

Rossini, reconocido generalmente de un temperamento perezoso e indolente en su trabajo, puso, sin embargo, gran empeño y atención en la composición de "Guillermo Tell," que escribió para ser presentada en la Ópera de París. Aunque al parecer tuvo éxito al principio la ópera, ésta no ha llegado a ocupar un puesto permanente en los repertorios. Esto se puede atribuirse en gran parte al libreto, el que, aunque se condensó en tres actos y después en cuatro, continúa siendo inordenadamente largo. Algunos de los pasajes de la ópera, como el dúo y trío que se describen más abajo, son de gran belleza, y la obertura, que ganó la admiración hasta de Berlioz (que generalmente despreciaba a Rossini y a sus obras), se ha hecho más famosa que la propia ópera.

PERSONAJES

Guillermo Tell	*Patriotas Suizos*	*Barítono*
Arnoldo		*Tenor*
Gualterio Fürst		*Bajo*
Melchtal, *padre de Arnoldo*		*Bajo*
Gessler, *gobernador de Schwitz y Uri*		*Bajo*
Rodolfo, *capitán de guardias*		*Tenor*
Leutoldo, *un campesino*		*Bajo*
Matilde, *una Princesa de la casa de los Habsburgos*		*Soprano*
Eduvigis, *esposa de Tell*		*Mezzo-Soprano*
Jemmy, *hijo de Tell*		*Soprano*

Coro de Campesinos de los Tres Cantones; Caballeros, Pajes y Damas de la Corte de *Matilde;* Cazadores, Soldados y Guardias de *Gessler,* Tres Parejas de Novios.

La Obertura empieza con un pasaje exquisito para violoncelos, llamado algunas veces "El Alba" (*Parte I*); este pasaje es un cuadro sublime de la belleza pastoril de los Alpes. Sigue una "tempestad" excepcionalmente realística (*Parte II*) que alcanza un momento de gran poder y empieza a descender después hasta disolverse en unas notas líquidas de la flauta, como tratando de imitar el gorjeo de las avecillas que vuelven a revolotear en los árboles al abrirse paso el sol entre las nubes. "La Calma" (*Parte III*) después de la tempestad es una pastoral de corte fino para el corno inglés y que es repetida y adornada por la flauta. De esta sublime calma alpina brotan los tonos marciales de una llamada de trompeta—es el toque a las armas para los campesinos suizos en su sublevación contra sus opresores, vívidamente reflejado en el rápido Final (*Parte IV*).

Obertura

Banda Pryor Discos 20319 y 20320
Orquesta Sinfónica Victor
Discos 20606 y 20607

ACTO I

Campiña en Burglen, en el Cantón de Uri

La acción de la ópera se desarrolla allá por los años de 1307-1308, en una época en que Suiza, según narra la historia, se encontraba bajo el yugo opresor de Alemania. El paisaje que se nos presenta a la vista es bellísimo; a la derecha el chalet de *Guillermo Tell;* a la izquierda la espumosa cascada que forma la caida del Schachathal y sobre el cual se extiende un puente pequeño. Algunos campesinos están atareados en adornar con guirnaldas de hojas los chalets de las tres parejas de recién casados. En el "Festival de los Pastores" que se celebra anualmente, el anciano *Melchtal,* patriarca de la villa, bendice a las parejas de enamorados que allí se congregan. Y aunque de todas sus bendiciones en esta fiesta a Himeneo la mayor sería bendecir a su hijo *Arnoldo,* éste no puede revelar el nombre de la dueña de su corazón porque ese amor es una traición a su patria y a su propio padre. Él se ha enamorado de la *Princesa Matilde,* hermana del odiado tirano, *Gessler.* Al oír

Arnoldo el eco de una trompeta por las montañas que anuncia la aproximación del cortejo del tirano alemán, su cuerpo todo tiembla e intenta huir, pues sabe que *Matilde* acompaña a *Gessler,* pero en estos momentos se presenta *Guillermo Tell,* y deteniendo a *Arnoldo* le interroga dónde va y por qué se muestra tan agitado. *Arnoldo* evita una contestación directa, diciendo que mientras se sientan oprimidos por el yugo extranjero, los corazones se sentirán con duelo. Al recordarle *Tell* que el deber lo llama, *Arnoldo* se dice para sí, "¡Oh, *Matilde,* yo te amo, y ese amor debo apagar en mi corazón . . . pero si la patria me llama tengo que acallar el dolor!" *Guillermo Tell* lo observa atentamente y puede comprender en el rostro afligido de *Arnoldo* la lucha que está sosteniendo en su pecho. En un grandioso dúo *Tell* trata de atraer a *Arnoldo* a la causa patriótica, mientras éste vacila entre su intenso patriotismo y su ardiente amor.

Ah, Matilde, io t'amo e amore
Martinelli y Journet Disco *10009

Da principio el festival, durante el cual *Melchtal* bendice a las parejas de recién casados, pero esta alegría la viene a amargar el toque de las trompetas de las guardias de *Gessler* que persiguen a *Leutoldo;* éste llega precipitadamente pidiendo protección. Lleva en la mano un hacha ensangrentada con la cual ha dado muerte a uno de los soldados del tirano que trató de ultrajar el honor de su hija. Ruega a los pescadores que lo conduzcan al otro lado del lago, pero ninguno se atrevería a desafiar el torrente y las rocas. *Tell* se ofrece salvarlo y embarcándose en una pequeña canoa cruzan felizmente el lago, en los preciosos momentos en que llegan los perseguidores capitaneados por *Rodolfo.* Al verse burlados los soldados de *Gessler,* se llevan en venganza prisionero al anciano *Melchtal,* a pesar de la oposición de los campesinos.

ACTO II

Valle Profundo Entre las Montañas de Rutti

MATILDE espera la llegada de *Arnoldo* y en su soledad habla con la selva umbría y desierta, dejando que el eco se lleve y repercuta sus palabras de amor. Llega al fin *Arnoldo,* pero su idilio amoroso con *Matilde* lo interrumpe la llegada de *Tell* y *Gualterio. Matilde* se aleja al acercarse los patriotas suizos, pero *Arnoldo,* arrobado todavía en el embeleso de su pasión, se queda a recibirlos. *Tell* le echa en cara a *Arnoldo* que por su amor por *Matilde* arriesgaría la vida en defensa del tirano *Gessler,* el opresor del pueblo suizo. *Arnoldo* repone que ya Suiza no existe para ellos, y que él se prepara a dejar aquellas tierras, albergue del odio, de la discordia, del temor. . . .

Un hombre anciano ha sido asesinado por la gente de *Gessler,* y su sangre clama venganza . . . ese hombre era el padre de *Arnoldo.* El desventurado joven se siente lacerado por el remordimiento, y por fin la llama del patriotismo hace encender el dolor en el pecho de *Arnoldo,* que, olvidando por un momento su amor por *Matilde,* jura con *Tell* y *Gualterio* vengar la muerte del venerable patriarca *Melchtal.*

Troncar suoi di Martinelli, de Luca y Mardones Disco *10009

Llegan hombres de los varios cantones, y se unen en su juramento de vencer o morir. *Guillermo Tell,* el mejor arquero y más fuerte nadador entre ellos, es escogido como jefe de aquel movimiento vindicador. Y de aquella pléyade de patriotas sale el grito de "¡A las armas!"

TELL REHUSA INCLINARSE ANTE EL TROFEO DEL TIRANO

ACTO III

CUADRO I—*Un Paraje Entre las Montañas*

ESTE breve cuadro sirve únicamente para presentar a *Arnoldo* y *Matilde* en el momento de su terrible despedida. *Arnoldo* explica a *Matilde* que forzosamente tiene él que renunciar a todo, hasta su propio amor por ella, para vengar la sangre de su padre. Al oírse el sonido de las tropas de *Gessler, Arnoldo* repone que tal vez anden en busca de nuevos delitos. "No—explica *Matilde*—eso anuncia la alegría de una fiesta militar." A ruegos de *Matilde, Arnoldo* huye.

CUADRO II—*La Gran Plaza de Altdorf*

La escena presenta la gran plaza de Altdorf, viéndose al fondo el castillo de *Gessler,* A un lado se ha levantado un trono para el gobernador. En el centro de la plaza se halla plantado un palo que tiene en la punta un gorro; *Gessler,* como todos los de su casta, no desdeña ninguno de los refinamientos de crueldad y actos de cínica barbarie.

Hoy es día de fiesta, y *Gessler* contempla con enconosa satisfacción a su pueblo avasallado. El gorro que ha mandado poner en la punta de aquel palo es un símbolo inicuo y estúpido de su "poder, majestad y dominio" de que tanto se vanagloria. Su augusta voluntad es que el pueblo helvético se descubra y se incline al pasar frente a ese trofeo. Los suizos, temerosos de perder la vida por no cumplir aquel capricho, obeden dócilmente. Mientras tanto hay bailes y juegos que preside el tirano. Entre los que han acudido a la fiesta se encuentran *Guillermo Tell* y su hijo *Jemmy;* el capitán *Rodolfo* ordena a *Tell* que se incline reverente. Como respuesta el arquero repone: "¡Sólo podrás, armado, envilecer a aquella gente en su flaqueza, mas no a mí que desprecio cualquiera insignia que me arrastre a la vileza!" Ante esta atrevida actitud, el soldado lleva a *Tell* y a su hijo ante Gessler, que ordena que sea arrestado y desarmado el insolente suizo.

Tell logra murmurar al oído de *Jemmy* que corra presuroso en busca de su madre y le diga que encienda una hoguera en lo alto de la montaña, la llama que señalará

a los tres cantones la hora de la batalla. Pero no tiene oportunidad de cumplir su patriótica misión, pues al enterarse *Gessler* que aquel muchacho es el hijo de *Tell,* lo manda detener también. El tirano pregunta a *Tell* si desea salvar a su hijo; esto naturalmente lo deja sorprendido, interrogando "¿Qué delito ha cometido?" a lo cual *Gessler* le repone "¡El delito de ser tu hijo!"

Siendo *Tell* el más hábil arquero, será también el árbitro de la vida de su hijo. Sobre la cabeza de *Jemmy* se pondrá una manzana, y con una flecha, ante los ojos del tirano, tendrá *Tell* que echarla a tierra. Tal es su capricho, y hay que cumplirlo, o de lo contrario se dará muerte al inocente muchacho. El padre tiembla ante el temor de errar el golpe, pero animado por su propio hijo que le dice que piense y confíe en su destreza, el arquero recobra su aplomo y entereza. Le es restituída su ballesta y su aljaba que vacía en el suelo y escoge dos flechas, una de las cuales se esconde furtivamente en el seno.

Se coloca una manzana sobre la cabeza de *Jemmy* que ha tomado ya su lugar frente a un árbol. *Tell* lanza una mirada fiera a *Gessler* . . . levanta el arco . . . el dardo sale veloz . . . y la manzana cae al suelo destrozada por la flecha. . . . Estos segundos han sido para *Tell* un siglo, y la emoción de ver a su hijo sano y salvo, le hace perder por un momento los sentidos; en su caída se sale de su seno la flecha que tenía oculta. "¿Y esa flecha para qué era?" pregunta *Gessler* que se siente contrariado de la victoria de *Tell;* éste le responde con aplomo, "¡Para ti, si hubiese muerto a mi hijo!" Ante esta nueva arrogancia, el infame gobernador ordena que padre e hijo sean ejecutados al instante y sin misericordia, pero *Matilde,* que ha permanecido muda ante aquel terrible espectáculo, intercede por *Jemmy,* logrando salvarle la vida y ofreciéndose protegerlo. El castigo de *Tell* será enviarlo a Kusnacht donde será abandonado para que los reptiles se encarguen de hacerlo mil pedazos.

Gessler y los soldados que conducen prisionero a *Guillermo Tell* se abren paso entre la multitud que no se atreve a mover porque *Gessler* ha dicho que el primero que dé un paso será matado al instante.

ACTO IV

CUADRO I—*Exterior de una Rústica Morada*

ARNOLDO se encuentra frente a la casa que en otro tiempo fuese el alegre albergue de su niñez, pero que las hordas de *Gessler* han convertido en miseria y en ruina. Ante aquel espectáculo jura no abandonar su deseo de venganza, esperando impacientemente el instante de empuñar las armas contra el tirano. Va a entrar en su antigua morada por última vez, pero el recuerdo de su padre muerto lo detiene. Se contenta tan sólo con contemplar aquella casa muda bajo cuyos muros vió por primera vez la luz. Lo sacan de su éxtasis los gritos de "¡A las armas!" de los patriotas suizos que entran apresuradamente. Éstos explican a *Arnoldo* todo lo ocurrido en Altdorf y se van todos jurando vengarse y dispuestos a poner en libertad a *Guillermo Tell.*

CUADRO II—*El Lago de los Cuatro Cantones*

La escena se cambia a una de las playas peñascosas del lago; unos negros nubarrones van obscureciendo el horizonte anunciando una tempestad. *Eduvigis* quiere ir a encontrar a *Gessler* para pedirle la libertad de los suyos, o bien recibir la muerte ya que

sin ellos no puede vivir. De pronto oye la voz de su hijo y llena de alegría lo ve llegar al lado de *Matilde*. Ésta consuela a la esposa de *Guillermo Tell,* diciéndole que mientras él esté en cadenas ella se quedará aquí, lo cual responderá por su salvo regreso. El prisionero ya no está en Altdorf sino que en estos momentos desafía los furores del lago. En este instante *Jemmy* recuerda las órdenes de su padre, y enciende la hoguera que ha de señalar la emancipación de los suizos. Después de unos momentos de ansiedad llega *Tell* a la costa. Sobre las rocas aparecen *Gessler* y sus soldados. *Jemmy* entrega sus armas a su padre, y una flecha certera de la diestra mano de *Guillermo Tell* hace blanco en el corazón de *Gessler,* que cae desplomado en las aguas del lago. Los soldados huyen temerosos de las flechas de *Tell.* Los confederados llegan de todas partes buscando a *Gessler,* pero *Tell,* señalando el remolino de las aguas, les dice: "¡En el lago encontrarán su tumba!" La tempestad cesa su furia, y como si hasta la naturaleza quisiera compartir la alegría de la libertad de los suizos, surge el sol arrogante, bañando con sus rayos dorados las brillantes montañas nevadas de los Alpes que ostentan toda su avasalladora belleza. De todas las gargantas sale una invocación a la Libertad y al júbilo de ver a la patria emancipada del yugo extranjero.

HAMLET

(Amleto)

ÓPERA en cinco actos; música de Ambrosio Thomas; libreto de Barbier y Carré, inspirado en el drama de Shakespeare del mismo nombre. Fué estrenada el 9 de marzo de 1868, en la Academia de París. Se presentó por vez primera en los Estados Unidos, en la Academia de Música de Nueva York, el 22 de marzo de 1872.

Shakespeare ha sido una fuente inagotable de argumentos para la ópera, pero puede decirse que muy pocos de los libretistas han demostrado refinamiento en el manejo del original. Los ejemplos de Boïto escritos para Verdi son notables excepciones; tampoco puede llamarse desatinado el libreto de "Romeo y Julieta" de Gounod, pero en otros casos encontramos parodias tan desniveladas que desmeritan el genio del Cisne de Avon.

El argumento de la ópera "Hamlet" contiene algunas variaciones de la gran tragedia de Shakespeare. Estos desperfectos, así como la pérdida del verso de Shakespeare, están cuando menos parcialmente vindicados por algunos pasajes musicales de delicada belleza y de gran fuerza dramática.

PERSONAJES

HAMLET	*Barítono*
CLAUDIO, *Rey de Dinamarca*	*Bajo*
LAERTES, *hijo de Polonio*	*Tenor*
EL ESPECTRO DEL REY MUERTO	*Bajo*
POLONIO, *Canciller*	*Bajo*
GERTRUDIS, *madre de Hamlet y Reina de Dinamarca*	*Mezzo-Soprano*
OFELIA, *hija de Polonio*	*Soprano*

Damas y Caballeros de la Corte, Soldados y Campesinos, etc.

Escena: Elsinore, Dinamarca.

ACTO I

CUADRO I—*Un Salón del Palacio*

HACE apenas dos meses de la muerte del Rey de Dinamarca, y ya la reina ha contraído segundas nupcias; esta vez con *Claudio,* hermano y sucesor de aquél. *Hamlet,* hijo de la reina y del rey muerto, aparece profundamente apenado y vestido de luto; se queja de que el dolor sea tan vano para algunos . . . hace tan sólo dos meses que su padre bajó al sepulcro y ya su madre ha

consentido en otro matrimonio. *Ofelia,* su novia, afligida por la melancolía y la tristeza que demuestra *Hamlet* en todos sus ademanes, se imagina que quizás ya la ha dejado de amar. Mas él le dice que dude que las estrellas sean de fuego, que el sol no se mueva, que la verdad es mentira, pero que nunca dude de su amor. El hermano de *Ofelia, Laertes,* viene a despedirse, pues es portador de un mensaje para el Rey de Noruega; en su ausencia pide a *Hamlet* que vele sobre su hermana, que para él es más querida que la propia vida. El príncipe promete velar con cariño y con cuidado a la gentil *Ofelia.*

Estalla la música y el salón empieza a llenarse de damas y caballeros de la corte, denotando que las festividades nupciales van a comenzar. Aquel regocijo *Hamlet* no puede compartirlo, ni tampoco la insistencia de *Ofelia* lo puede hacer quedar. *Horacio* y *Marcelo,* oficiales del ejército, llegan buscando ansiosamente a *Hamlet.* "¿Por qué tan insistentes buscan a *Hamlet?*" pregunta un grupo de cortesanos. Con voz que revela inmenso terror, *Marcelo* les dice que la noche anterior, estando de vigía, y aunque el frío glacial del norte azotaba y gemía doloroso, vieron el espectro de su rey muerto, y esa noticia deben llevarla al príncipe *Hamlet.* Tomando aquello como un desvarío o un sueño, todos los invitados se entregan nuevamente a la alegría de las fiestas de los nuevos reyes.

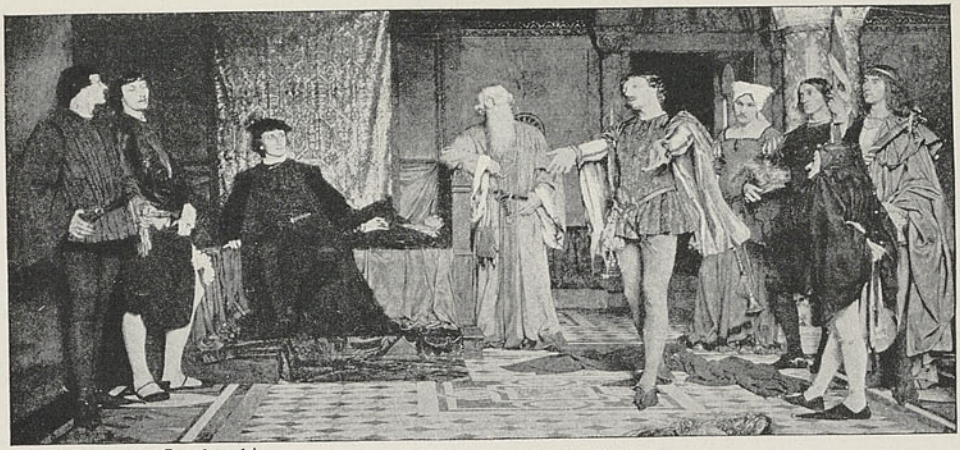
CUADRO II—*La Explanada del Palacio*

Es casi media noche. Al fondo se ve el palacio todavía iluminado, y en el firmamento la pálida luna sigue su curso interminable. *Horacio* y *Marcelo* repiten a *Hamlet* la narración de la aparición del espectro del Rey, que pálido y triste dos veces los cruzó en el camino, desapareciendo como un vapor al anunciar el nuevo día el canto de un gallo. Hasta aquí se alcanzan a oír los ecos de la música de la fiesta del castillo. Aquí tristeza y obscuridad, allá alegría y placer.

Un reloj suena lentamente doce campanadas. ¡Es la hora! Y puntual aparece el espectro, invadiendo un frío intenso al corazón de *Hamlet. Hamlet* dirige la palabra al espectro, preguntándole que por qué el sepulcro ha abierto sus quijadas de mármol donde todos creyeron que en paz descansaba. El espectro permanece callado, haciendo tan sólo la señal de que *Horacio* y *Marcelo* se retiren. Al quedarse solos, el espectro habla a *Hamlet.* "Yo soy el espíritu de tu padre"—empieza el espectro—"¡el poder divino de mi tumba fría me ha tomado y traídome aquí, para que pueda a ti señalarte tu deber!" agregando que si *Hamlet* llegó a amar de verdad al padre, debe entonces vengar aquel terrible crimen. De qué crimen le habla, interroga *Hamlet,* y en aquellos momentos un nuevo estallido de alegre música llega hasta la explanada. "Oíd"—repone el espectro—"la fiesta ya culmina, y Rey ya es proclamado, *mi* corona ya adorna su cabeza, para mí no hay allí un solo pensamiento." *Hamlet* permanece anonadado sin comprender todavía el significado de todas aquellas palabras. Mas la abominable revelación no se hace

Fot. Ermini

RUFFO (*Hamlet*)



De la pintura de Czackorski HAMLET Y LOS ACTORES—ACTO II

esperar; el espectro, siempre con acento solemne, dice que una esposa infiel ha deshonrado su real casa . . . mientras dormía, como era su costumbre, una tarde en el huerto entró su hermano con un frasco de beleño y virtió las gotas leprosas en su oído . . . por eso debe vengar la muerte de su padre, no esperar hasta que el remordimiento les corroa el alma . . . pero el castigo de su madre lo debe dejar al cielo. El nuevo día ya está a punto de llegar y lo espera su tumba solitaria, y antes de desaparecer el espectro recuerda a *Hamlet* que no deje de obedecer su mandato. Mientras tanto en el palacio continúan las alegres festividades.

ACTO II

CUADRO I—*Los Jardines de Palacio*

PARA vigilar a su tío más atentamente, y al mismo tiempo evitar sospechas, *Hamlet* ha recurrido al ardid de fingir que ha perdido la razón. *Ofelia* se queja doliente a la reina de la actitud que hacia ella demuestra *Hamlet*. Viene el rey a reunirse con ellas, e instantes después llega *Hamlet* que lo espía muy de cerca. Al preguntar el rey a *Hamlet* por qué no lo llama padre, él responde: "Mi padre está en el cielo." Los reyes invitan a *Hamlet* a que con ellos se una a la fiesta, pero éste repone que les ofrecerá un espectáculo más raro; ha reunido una compañía de actores que representarán "La Muerte de Gonzaga." *Hamlet* abandona ahora su actitud taciturna y demuestra una infinita alegría; ¡pide vino, pues él dice que sin vino no puede existir el placer! Con su vaso lleno de vino, exterioriza en un brindis exquisito el buen humor y la alegría que astutamente aparenta sentir en aquellos momentos.

Brindis—O vin, discaccia la tristezza
Titta Ruffo Disco *6266
(En Francés) **Armando Crabbé Disco 9442**

El vigoroso ritmo de esta romanza y su melodía cautivadora, primero cantada por *Hamlet* solo y repetida después por los actores, se combina admirablemente formando un número extraordinariamente brillante.

CUADRO II—*Una Gran Sala Iluminada para la Fiesta*

La corte se encuentra reunida; *Hamlet* está sentado a los pies de *Ofelia* sin perder de vista al Rey ni un solo momento. Em-

pieza la pantomima. Un rey viejo, con la corona ceñida sobre su cabeza, entra lentamente apoyado del brazo de su reina, que lleva un vestido que semeja precisamente el que lleva *Gertrudis,* la esposa del nuevo Rey de Dinamarca. *Hamlet* va explicando a la concurrencia los varios movimientos de los actores según se va desarrollando el drama . . . "Es el viejo rey, Gonzaga, y su esposa; los pasos vacilantes del marido los guía ella a un lugar apartado . . . no se pueden escuchar las frases amorosas que sin duda el labio de ella dice. ¡Ved . . . el rey se ha dormido descansando su cabeza sobre el corazón de su esposa . . . pero mirad . . . el diablo tentador se acerca con paso furtivo . . . trae en la mano un veneno . . . la esposa infiel hace tiempo que escondía su amor perjuro . . . le ofrece ahora la taza mortal . . . el traidor vierte su contenido en la oreja del monarca. . . . ¡Muere! ¡Dios conservará su alma . . . pero ved al asesino . . . cuánta calma demuestra en su ademán, tranquilo está su rostro . . . sobre su cabeza culpable se atreve a ceñirse la corona del rey muerto . . . !"

A medida que ha ido desarrollándose el argumento del drama, el culpable rey ha venido dando muestras de gran inquietud, y no pudiendo contener más sus emociones, ordena que termine la pantomima y que los actores sean al punto expulsados del castillo. *Hamlet,* simulando un arranque de locura, señala con la mano al Rey y dice que él fué quien administró el veneno . . . mas ninguno lo cree . . . ¡*Hamlet* es sólo un loco!

ACTO III

Habitaciones de la Reina

Al estar solo *Hamlet,* se reprocha su falta de decisión; aunque está completamente cierto de la culpabilidad del Rey, no ha hecho nada todavía para vengar a su padre. Para acabar con aquellos tormentos piensa en el suicidio. Entra la Reina y *Ofelia* y le ruegan que se olvide de sus extrañas alucinaciones. Él, sin embargo, continúa en su actitud de demente, y creyendo que hasta la misma *Ofelia* está contaminada con las maquinaciones de su madre, la trata duramente, diciéndole que se encierre en un convento y que borre el sueño que anidaba en su alma, ya que el corazón de él es de hielo y no se conmueve al impulso del amor. Al oír estos conceptos de *Hamlet,* la desconsolada *Ofelia* huye sepultando entre sus manos su rostro mojado de amargo llanto.

Después de una larga pausa, la Reina rompe el silencio diciendo a su hijo que aquella actitud ofendería a su propio padre. "¿Quién de nosotros dos a mi padre más ha ofendido?" pregunta *Hamlet* con intención. La madre, reprimiendo sus emociones y evadiendo la pregunta, a su vez interroga a su hijo si ha olvidado quién es ella. "No"—responde *Hamlet*—"¡tú eres mi madre, la reina, una reina en cuyo corazón germinó un amor por el propio hermano del esposo!" Aquello es demasiado para la reina y ésta trata de alejarse, pero *Hamlet* la detiene. "¿Te atreverías a matarme?"—pregunta ella. "No"—repone sin inmutarse *Hamlet*—"¡ésta mi mano no se anticiparía a la justicia divina, tal crimen sería tan grande como matar a un rey y casarse con su hermano!" La reina, suplica, implora, pero *Hamlet* la repulsa enconoso. En este punto se aparece el espectro del rey muerto, recordándole a *Hamlet* que deje a Dios el castigo de su madre, y se encargue tan sólo de vengar la muerte del padre. La reina no puede ver el espectro, y se queda horrorizada ante la conversación que su hijo sos-

tiene al parecer con las paredes, creyendo que se trata de una prueba más de su terrible enajenación mental.

ACTO IV

Una Campiña Cerca de un Lago

La locura fingida de *Hamlet* y su trato cruel han hecho que *Ofelia* pierda la razón. En su delirio ha venido a parar a una campiña cerca de un lago, donde los campesinos celebran alegremente la fiesta de la llegada de la primavera.

Escena de la Locura—Partes I y II
Amelita Galli-Curci **Disco 6562**

Una exquisita introducción orquestal acompaña su entrada. "Escuchad," dice *Ofelia* a los campesinos, y empieza a contarles cómo se escapó del castillo antes de despuntar el día. Viene empapada con el rocío, su vestido está desgarrado con los guijarros del camino y su abundante cabellera la trae adornada fantásticamente con flores. Los campesinos se miran uno al otro con asombro. "¿No me conocen?" pregunta *Ofelia.* "¡*Hamlet* es mi esposo . . . y yo soy su *Ofelia* . . . si alguien dijese que él me abandonó, no lo creáis porque eso es mentira . . . !" Prorrumpe entonces en una risa salvaje y empieza a cantarles una indómita balada (principio de la Parte II); es una balada extraña, interrumpida a intervalos por carcajadas terribles o sollozos dolientes. En esta canción habla de una sirena que bajo la forma de una doncella durmiente se encuentra en el fondo de las aguas; ella se dice ser el espectro de una joven ahogada en aquellas aguas por una desilusión amorosa. De pronto olvida todo lo que la rodea y se pone a jugar plácidamente con las flores, hasta que el canto mágico de la sirena la atrae al borde de las aguas. Se inclina sobre el lago e instantes después se ve su cuerpo flotar llevado por la corriente. Las últimas palabras de su balada se oyen agonizantes a lo lejos . . . son las mismas palabras que *Hamlet* le repitiera. . . . "¡Duda que las estrellas son de fuego . . . que el sol no se mueve . . . que la verdad es mentira . . . pero nunca dudes de mi amor . . . !"

ACTO V

Atrio de una Iglesia Cerca de Elsinore

Hamlet contempla a los sepultureros, mientras están cavando la tumba de *Ofelia.* Pasa el cortejo fúnebre de la desventurada doncella. *Hamlet,* obcecado por el remordimiento, entona una tierna canción dedicada a su memoria. Dice que para él no le queda otra cosa que seguir el mismo sendero de *Ofelia:* la Muerte. Aquí es donde los libretistas se apartan de Shakespeare, trayendo otra vez a escena al espectro del rey. Al ver *Hamlet* el espectro una vez más, que le reprocha aún por no haberlo vengado, no puede contenerse más, y abalanzándose sobre *Claudio* le da muerte con su espada. El espectro nombra solemnemente a *Hamlet* como sucesor al trono, ordena que la Reina se encierre en un convento, y desaparece mientras la multitud vitorea a *Hamlet* como el nuevo Rey de Dinamarca.

HÄNSEL Y GRETEL

(Hänsel und Gretel)

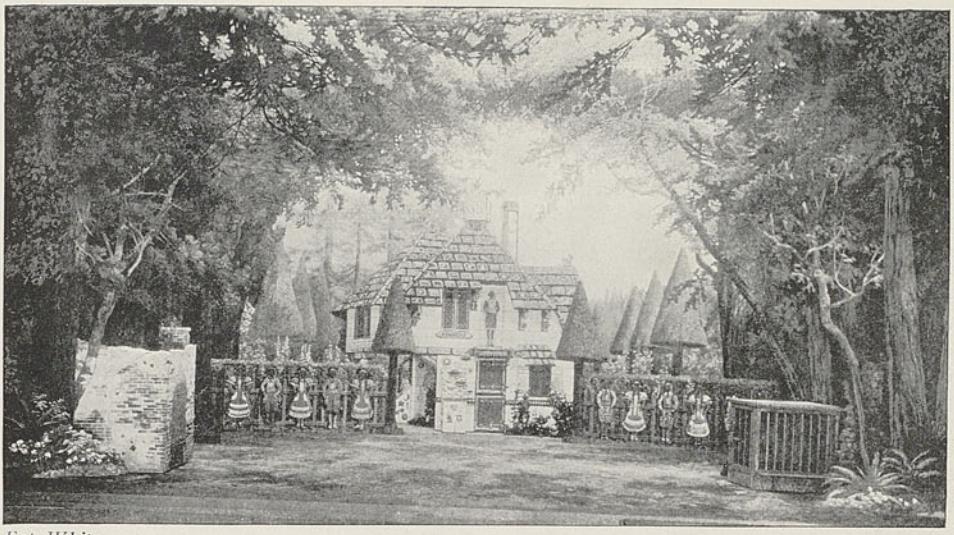
ÓPERA en tres actos; música de Engelbert Humperdinck; libreto de Adelheid Wette. Estrenada el 23 de diciembre de 1893, en Weimar. Representada por primera vez en los Estados Unidos, en el Teatro Daly de Nueva York, el 8 de octubre de 1895, en inglés.

Esta bellísima ópera fué escrita casi accidentalmente. La hermana del compositor, la Sra. Adelheid Wette, había recopilado para sus niños una serie de versos basados en el cuento de hadas titulado "Hänsel und Gretel" de Grimm, y los mandó a su hermano para que les pusiera música. Así lo hizo él, escribiendo la partitura para la celebración hogareña de la Navidad. La composición resultó tan exquisita que la Sra. Wette y Humperdinck la desarrollaron hasta conseguir una ópera completa. Habiendo alcanzado un gran éxito desde su estreno, esta ópera basada sobre un tema para niños que cautiva tanto a éstos como a personas mayores, ha dado la vuelta al mundo y figura en el repertorio permanente de casi todos los teatros líricos.

El compositor no podía haber captado tan acertadamente el espíritu de la fábula, si no hubiese sido un gran entusiasta del *folk-lore* nacional y poseído un profundo conocimiento del mismo. Como consecuencia de ello, el autor ha hecho uso apropiado de canciones populares alemanas al escribir su partitura para la versión deliciosa del viejo cuento de hadas del libretista. La música sigue los moldes wagnerianos con sus temas conductores y sus melodías de contrapunto; sin embargo, la música contiene bien poco que pueda sugerir a Wagner; todos los temas están tratados en una forma que cautiva irresistiblemente y se adaptan con perfecta delicadeza a la trama del libreto.

La obertura, que constituye una espléndida introducción para la fábula, se inicia con la melodía de la plegaria de los niños del Acto II, tocada ahora por cornos franceses. Este tema se desarrolla en forma de contrapunto, alcanzando regiones luminosas de profunda calma e infinita dulzura, pero la suavidad de la melodía es interrumpida por un toque de trompetas, el "desencanto" por medio del cual los niños vencen todos los peligros que los rodean. A continuación se oye el tema que acompaña al despertar de los niños por el Hada del Amanecer, en cuya música palpita la radiancia refrescante de una mañana de verano en un bosque. Después sigue la alegre melodía que se ejecuta cuando todos los niños son rescatados y empujados alegremente unos contra otros (*Parte II*). Al llegar aquí el compositor agrupa todos estos temas y los combina con la misma maestría melódica que exterioriza en toda la ópera. Estos temas son tocados algunas veces simultáneamente y en otras combinados hábilmente con cambios inesperados de matices y armonías. Sin embargo, el compositor demuestra poseer una habilidad admirable en la combinación de estas melodías, desarrollándolas sin ninguna dificultad aparente y desenvolviéndose la música de una manera natural y espontánea, lo cual hace que sea extraordinariamente deliciosa. Después de una brillantísima culminación, vuelve a oírse el tema de la "Plegaria," aumentando constantemente en suavidad, hasta que parece desvanecerse en el aire.

Gossin HÄNSEL Y GRETEL



Fot. White

LA CASA DE LA BRUJA

PERSONAJES

PEDRO, *un escobero*		*Barítono*
GERTRUDIS, *su esposa*		*Mezzo-Soprano*
HÄNSEL, GRETEL	*sus hijos*	*Mezzo-Soprano*, *Soprano*
LA BRUJA		*Mezzo-Soprano*

Obertura—Partes I y II
Alberto Coates y la Orquesta Sinfónica de Londres
Disco 9075
Orquesta Sinfo-Filarmónica de Nueva York (*En Preparación*)

ACTO I

En una cabaña cerca de un bosque habita un pobre escobero en compañía de su esposa y dos niños; el muchacho se llama *Hänsel* y la muchacha *Gretel*. Un día, cuando los padres salen para vender escobas, los niños se quedan solos en la casa. Pronto se cansan los niños de su trabajo y *Hänsel* principia a llorar diciendo que tiene hambre. Pero nada encuentran que comer, de modo que *Gretel* trata de consolar a su hermanito con una canción y una danza. *Hänsel* también intenta bailar, pero lo hace tan mal que *Gretel* se destornilla de risa al contemplar el baile de su hermano. Su madre no tarda en llegar, y como no ha podido vender ninguna escoba, tampoco ha podido comprar comestibles para la familia. Por lo tanto, dice a los niños que vayan al bosque a coger fresas.

La pobre madre está tan fatigada que cae dormida tan pronto como se van los niños. Por la noche, cuando el padre vuelve, la despierta. El padre ha tenido la suerte de vender todas sus escobas y ha llegado con las manos llenas de golosinas para los niños. Pero ya es tarde y *Hänsel* y *Gretel* no han vuelto todavía. Los padres sienten una gran ansiedad, pues temen que los haya cogido el hombre malo que vive en el bosque, y que roba a los niños y hace galleticas con ellos. Salen en busca de sus hijos.

ACTO II

Cuando *Hänsel* y *Gretel* llegan al bosque, se ponen a coger fresas con tanto empeño que en poco tiempo llenan el cesto. Recogen también flores silvestres para ha-

cer con ellas un corona para *Gretel* y después se sientan a descansar. *Hänsel* prueba solamente una fresa y *Gretel* sigue el ejemplo de su hermano. Encontraron la primera tan sabrosa que ambos toman otra y continúan comiendo las fresas hasta que el cesto queda completamente vacío. Mientras tanto el sol ha desaparecido en el Occidente y la oscuridad de la noche ha invadido el bosque donde se encuentran los dos niños. Ya no pueden coger más fresas ni hallar el camino que les conducirá a su casa. El bosque que tan risueño se ofrecía mientras brillaba el sol, está ahora lleno de terrores, duendes y ruidos extraños. Cuando llega el hombre malo, los niños dicen sus oraciones y se quedan dormidos. Mientras duermen, descienden ángeles que velan su sueño.

ACTO III

Por la mañana, al ser despertados por el Hada del Amanecer, los niños se quedan muy sorprendidos cuando ven no lejos de ellos una casita de azúcar. Alrededor de la misma hay una pared de muchachos y muchachas hechos de galleticas de jengibre. *Hänsel* y *Gretel* están tan hambrientos que en seguida comienzan a comer pedacitos de galleticas. De pronto sale de la casa una bruja con una cara que causa espanto. La bruja se presenta montada en una escoba y al ver a los niños, trata de captarse su amistad, pero ellos sienten un pavor irresistible. La bruja hechiza a *Hänsel* con su varita mágica, lo encierra en el granero y baila de alegría ante la perspectiva de una comida sabrosa. Alimenta a *Hänsel* con golosinas para que se engorde. Mientras la bruja se halla ocupada en esta tarea, *Gretel* toma la varita mágica y repite el hechizo que encerró a *Hänsel* en el granero, y de esta manera logra que *Hänsel* pueda escaparse al marcharse la bruja. Ésta manda a *Gretel* que vaya al horno y vea si están listas las tortas. *Gretel* se hace la tonta y pregunta a la bruja que la enseñe cómo debe hacerlo. Después, cuando la bruja se inclina para abrir la puerta, los niños le dan un empujón y la echan en el horno. El horno pronto se rompe en pedazos con gran estrépito y todos los niños de pan de jengibre vuelven a la vida. Después de una larga caminata que ha durado toda la noche, llegan los padres de *Hänsel* y *Gretel* y se alegran de hallar a sus hijos sanos y salvos. De las ruinas del horno los niños sacan la bruja, que se ha convertido ahora en un enorme pan de jengibre, y todos cantan y bailan desbordantes de alegría y gratitud.

TEATRO METROPOLITANO DE FILADELFIA

LA HEBREA

(La Juive)

Ópera en cinco actos; música de Jacques Halévy; libreto de Scribe. Se estrenó en la Academia de Música de París, el 23 de febrero de 1835; en los Estados Unidos se representó por primera vez en el Théâtre d'Orleans de Nueva Orleans, el 13 de febrero de 1844. Este libreto fué presentado primero a Rossini pero este compositor lo rehusó; el tema, sin embargo, interesó muchísimo a Halévy, cuyo nombre verdadero era Levy, y juntamente con la música que escribió, le hizo conquistarse gran fama. Fué en esta ópera, en el papel de *Eleazar,* en la cual Caruso se presentó por última vez en el Metropolitano de Nueva York, el día de la Noche Buena del año de 1920. Sólo dos años antes había cantado ese papel por primera vez; en ese entonces sus admiradores que habían venido a oírlo y que no conocían la ópera, se quedaron admirados cuando el gran artista apareció con una gran barba y una nariz postiza, el cuerpo encorvado y su paso vacilante. Aunque la música de Halévy a veces parezca anticuada, un número de romanzas, especialmente las del viejo *Eleazar,* son humanamente patéticas y conmovedoras, y la pompa brillante de algunas de las escenas es muy impresionante. Wagner se entusiasmo cuando vió por primera vez "La Hebrea" y quizás lo inspiró a escribir "Rienzi."

PERSONAJES

Eleazar, *el hebreo*	*Tenor*
Raquel, *su supuesta hija*	*Soprano*
El Cardenal Brogni	*Bajo*
El Príncipe Leopoldo	*Tenor*
La Princesa Eudosia, *su esposa*	*Soprano*
Rugiero, *Primer Magistrado de Constanza*	*Bajo*
Alberto, *Oficial de la Guardia Imperial*	*Bajo*

Época y Escena: En Constanza, por el año 1414.

ACTO I

La ciudad de Constanza festeja alegremente las últimas victorias del Príncipe del Imperio, *Leopoldo.* En la gran catedral se canta un Te Deum, mientras en la plaza espaciosa frente al templo, una brillante multitud celebra en medio de gran algarabía aquel fausto evento. Pero el rico hebreo, el orfebre *Eleazar,* permanece trabajando industrioso en su orfebrería de la esquina. Naturalmente esa conducta despierta la indignación de esta multitud medioeval. Y para saciar su furia lo sacan arrastrando a la calle, así como a su hija, *Raquel,* y sin duda que padre e hija hubiesen muerto a manos de aquellas chusmas desenfrenadas, si en aquel crítico momento no sale de la iglesia el *Cardenal Brogni,* que logra calmar los ánimos del pueblo. El *Cardenal* y *Eleazar* se reconocen uno al otro inmediatamente. Y por su rápida conversación dicha en voz baja nos enteramos que en Roma, el *Cardenal,* entonces un simple ciudadano romano, había encabezado una de las persecuciones contra los hebreos, en la cual fueron muertos los hijos de *Eleazar;* poco tiempo después, la casa del *Cardenal* fué misteriosamente incendiada, perdiendo en la tragedia a su esposa y a su hija. Ahora, como príncipe de la iglesia, ordena que se deje en paz a *Eleazar* y a *Raquel,* proponiendo al orfebre que olviden su vieja

CARUSO (*Eleazar*)

rivalidad; el hebreo rehusa, pues su corazón está todavía lleno de un deseo de venganza. El *Cardenal,* en una solemne cavatina, ruega al cielo que perdone a los incrédulos y los atraiga hacia la senda de la verdadera fe. Este rasgo de magnanimidad lo aclama el pueblo frenéticamente. Esta Cavatina ofrece al cantante que desempeña el papel de *Cardenal,* una oportunidad para exhibir un gran alcance vocal extendiéndose desde las notas resonantes más altas del bajo hasta las extremas del registro grave.

Si la rigueur (*Cavatina*)
Ezio Pinza Disco 1246

ACTO II

UN grupo de fieles judíos, reunidos en la casa de *Eleazar,* están sentados alrededor de una larga mesa. *Eleazar* encabeza el canto de su oración, "¡Oh Dios de Nuestros Padres!"

Música de la Pascua de los Hebreos
Martinelli y el Coro del Metropolitano
Disco 8165

Copy't Mishkin
MARTINELLI (*Eleazar*)

Leopoldo, enamorado de *Raquel* y disfrazado como un joven hebreo, viene también a esta casa, pero en el momento de comerse el pan sagrado él secretamente hace a un lado su porción. *Eleazar,* continuando su oración, canta:

"Dios, que mi voz temblorosa,
se eleve hasta los cielos,
y extiende tu mano poderosa
sobre tus hijos dolientes . . ."

Dieu que ma voix tremblante
Giovanni Martinelli Disco 6545

La reunión se sobrecoge al oír una repentina llamada a la puerta; inmediatamente todo el servicio de mesa hebraico se pone fuera del alcance de la vista, abriendo entonces la puerta a la *Princesa Eudosia. Leopoldo* se aleja desconcertado. *Eudosia* ha venido a ordenar una joya preciosísima para uno que ella califica de gran héroe. *Raquel* justificadamente demanda una explicación de *Leopoldo* por su conducta, y cuando los otros se han marchado, él le confiesa que él es cristiano. *Raquel* se siente aterrorizada al oír aquella revelación, pues hay pena de muerte tanto para la hebrea que ama a un cristiano como para el cristiano que ama a una hebrea. Sin embargo, es tan grande el amor de *Raquel* que está a punto de huir con *Leopoldo* pero son descubiertos a tiempo por *Eleazar.* Al enterarse que aquel joven no es un hebreo *Eleazar* se dispone a matarlo, pero *Raquel* lo salva.

ACTO III

EN el gran salón de palacio se están efectuando unas festividades brillantísimas y pomposas. La *Princesa* recibe de manos de *Eleazar* una hermosa cadena incrustrada que perteneció al Emperador Constantino, y entre las aclamaciones de los presentes la entrega al joven *Príncipe Leopoldo* que se arrodilla a recibirla. La *Princesa* lo proclama como uno de los más grandes héroes, y que a nombre del Emperador, del honor y de las damas, le entrega aquella cadena.

Eleazar y *Raquel* que lo acompaña, retroceden sorprendidos al enterarse que *Leopoldo* es el marido de *Eudosia,* la sobrina del Emperador. *Raquel,* cegada por los celos y por el despecho, arranca de las manos de *Leopoldo* la cadena que *Eudosia* le ha entregado, acusándolo públicamente de relaciones con una maldecida, una hebrea, una israelita, y es ella la cómplice, que como él, merecen el suplicio. A una música electrizantemente dramática, el *Cardenal* pide la maldición del cielo sobre los hebreos, excomulgando a *Leopoldo* y ordenando que los tres sean enviados a la prisión.

Vous qui du Dieu vivant
Ezio Pinza Disco 1246

¡Vosotros que de Dios clemente
ultrajasteis el poder,
Malditos seais . . . !
. . . . . .
Y cuando de la vida
se apague vuestro aliento,
vuestros cuerpos sean dejados
sin sepulcro y oraciones,
y que para ellos del cielo
permanezcan las puertas cerradas . . . !

ACTO IV

RAQUEL, que todavía ama a *Leopoldo,* cede a las súplicas de *Eudosia* declarándolo inocente. El bondadoso *Cardenal,* a su vez, trata de salvar a *Eleazar* urgiéndole que se convierta a la fe cristiana, pero el devoto israelita está resuelto a morir en su propia fe. Además amenaza tomar una cruel venganza contra el *Cardenal,* a quien le recuerda del día en que perdió a su esposa y a su hija. *Eleazar* le dice que él salvó a la hija que todavía vive, pero rehusa confesar el lugar donde ella vive. El *Cardenal* se aleja, taciturno y poseído de inmenso dolor. Al quedarse solo *Eleazar* ruega al cielo que lo ilumine . . . ¿tendrá que sacrificar a *Raquel?* Aunque ella es la hija del *Cardenal, Eleazar* la ama también como a una propia hija.

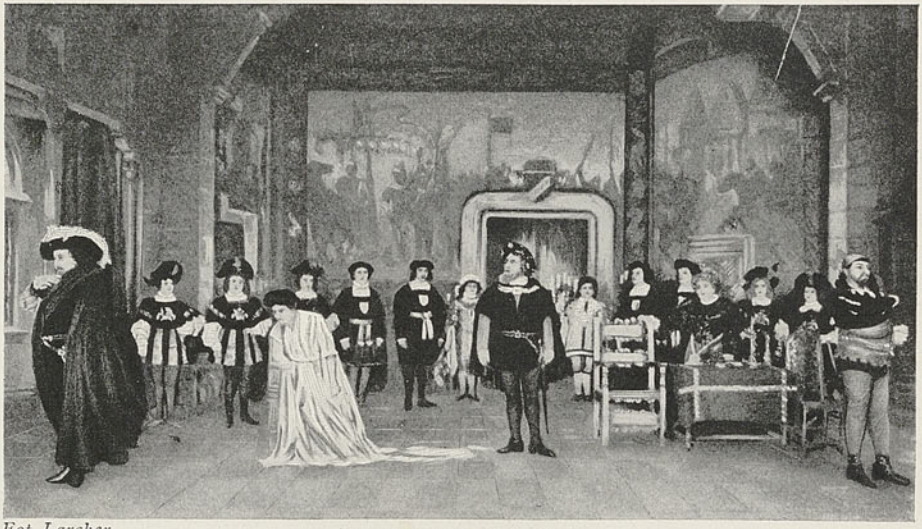
Cantando una patética melodía, *"Raquel, quand du Seigneur," Eleazar* medita:

Raquel, cuando del Señor la gracia tutelar
a mis temblorosas manos confió tu cuna;
¡yo que hubiese por tu dicha dado mi vida entera,
soy yo ahora quien te entrego al verdugo!
Mas yo oigo una voz que me grita:
"¡Sálvame de la muerte que me espera . . .
yo soy joven y llena de vida,
Oh, padre mío, salva a tu hija . . .!"

Rachel, quand du Seigneur!
Giovanni Martinelli Disco 6545
Enrico Caruso Disco *6013

ACTO V

LOS judíos deben morir una muerte terrible, arrojados en un calderón de aceite hirviendo; pero como resultado de la declaración de *Raquel* sobre la inocencia de su amante, la sentencia de *Leopoldo* ha sido cambiada por el destierro. *Eleazar,* vacilante, pregunta otra vez a *Raquel* si está dispuesta a hacerse cristiana para salvarse la vida. Ella le responde que preferiría morir con él que cambiar su religión. Los dos son llevados a su terrible fin; el *Cardenal* suplica a *Eleazar* por última vez, que encontrándose en los umbrales de la muerte le diga si es verdad que su hija vive todavía. "Sí" responde *Eleazar.* "¿Dónde está?" interroga ansiosamente el *Cardenal.* "¡Hela, allá!" agrega *Lázaro* señalando a *Raquel* que en aquel instante es arrojada al calderón. Cumplida su terrible venganza, el hebreo con sus propias fuerzas sigue a *Raquel* en su horrible muerte.



Fot. Larcher

ESCENA DEL ACTO I

HERNANI

(Ernani)

ÓPERA en cuatro actos; música de Giuseppe Verdi; libreto de Piave, adaptado del drama de Víctor Hugo del mismo título. Estrenada en el Teatro La Fenice, Venecia, el 9 de marzo de 1844. Representada por primera vez en los Estados Unidos, en el Park Theatre de Nueva York, el 15 de abril de 1847. Reprisada por la Compañía del Metropolitano, el 17 de diciembre de 1928, con la Ponselle, Martinelli y Titta Ruffo.

Es interesante comparar esta ópera, una de las primeras obras de Verdi que continúa mereciendo el favor del público, con alguna de sus óperas posteriores, como por ejemplo "Aida." Sí bien es verdad que Verdi fué perfeccionando constantemente su arte en todos los detalles, sin embargo, esta ópera, una de las primeras que concibiera la fecunda mente del inmortal maestro, exterioriza la misma facilidad de expresión melódica que caracterizó a toda la carrera gloriosa de Verdi.

Desde niño Verdi manifestó una pasión profunda por la música. Cuentan las crónicas que cuando muchacho quedábase sugestionado por las melodías de un organillo ambulante, al cual seguía Verdi por las calles hasta donde se lo permitieran sus fuerzas o la voluntad de sus padres. Hay en este hecho cierta justificación poética para el futuro compositor, cuyas óperas estaban destinadas a proporcionar, por espacio de muchos años, un manantial inagotable de preciosas melodías para los repertorios de los organilleros ambulantes.

"Hernani" fué un éxito rotundo desde su estreno, el cual, sea dicho de paso, no dejó de causar algunos incidentes interesantes. La policía veneciana encontró que la escena de la conspiración, que tiene lugar en la tumba de Carlomagno, era demasiado provocadora. Esta escena podía incitar a una sublevación a los italianos más exaltados, pues Venecia estaba entonces bajo el dominio de Austria. Un noble se quejó de que la escena en la cual *Don Ruy* toca un cuerno de caza era una profanación. Cuando "Hernani" fué representado en París, Víctor Hugo censuró indignadamente el ambiente melodramático que el libretista había dado en torno a la tragedia. Sin embargo, "Hernani" constituyó para aquellos tiempos una ópera estupenda; sus arias melodiosas y sus conjuntos dramáticos continúan produciendo un entusiasmo indescriptible entre los *dilettanti*.

PERSONAJES

DON CARLOS, *Rey de Castilla* — *Barítono*

DON RUY GÓMEZ DE SILVA, *Grande de España* — *Bajo*

HERNANI, *o* JUAN DE ARAGÓN, *cabecilla de una partida de malhechores* — *Tenor*

DON RICARDO, *escudero del Rey* — *Tenor*

ELVIRA, *prometida de Gómez de Silva* — *Soprano*

Escuderos, Criados, Montañeses, Bandidos, Secuaces de Gómez de Silva, Partidarios del Rey, Nobles y Damas Españoles y Alemanes, Electores y Pajes.

La acción se desarrolla en Aragón, por el año de 1519.

ACTO I

CUADRO I—*Una Montaña de Aragón*

EL padre de *Juan de Aragón* ha sido asesinado a sangre fría por *Don Carlos,* Rey de Castilla, y su hijo ha sido expulsado de las propiedades de su ascendente. Éste se ha refugiado en las montañas y, bajo el nombre de *Hernani,* se ha convertido en el cabecilla de una banda de malhechores.

Copy't Mishkin

PONSELLE (*Elvira*)

Al levantarse el telón los bandoleros y los montañeses, jueguan y beben, y en su animación entonan un alegre brindis:

Beviam, beviam!
Coro de La Scala Disco 80034

Hernani aparece, sombrío y meditabundo, y por sus palabras nos enteramos que de su pasado sólo le queda su amor a *Elvira,* la cual, según refiere ahora a sus secuaces, va a desposarse con su protector. Los malhechores ofrecen unánimamente sus servicios y todos juntos formulan un plan por el cual van a impedir el casamiento.

CUADRO II—*Habitación del Castillo de Gómez de Silva*

En la soledad de su aposento, *Elvira* espera con resignación el sacrificio que se le ha impuesto, lamentando tristemente la pérdida de su amante. Profundamente abatida y con el corazón transido de dolor, llama a su amante para que venga a robarla de este abrazo aborrecido . . . que huya con ella, y con él hasta los antros serían como un edén de delicia.

Ernani involami
Rosa Ponselle
Disco 6875

Este precioso fragmento de coloratura se adapta admirablemente para que la cantante pueda hacer filigranas vocales, pero entre las bellas notas de esta encantadora romanza palpita un presentimiento de honda tristeza y desesperación.

Don Carlos, Rey de Castilla, entra disfrazado y con deseos de hacer el amor a *Elvira.* Es un amante apasionado, y a pesar de que la joven lo rechaza, *Don Carlos* trata de llevársela a la fuerza, pero en este momento se abre una puerta secreta por la cual entra *Hernani.* Las palabras violentas que se dirigen mutuamente los dos rivales son oídas por *Gómez de Silva,* que viene a visitar a su prometida, y con gran asombro se entera de que los dos personajes se disputan el amor de *Elvira,* reprochándola duramente.

Infelice! e tuo credevi
Ezio Pinza (*En Preparación*)

Dominado por la cólera pide su armadura y espada, pero la llegada de *Don Ricardo,* el

escudero real, revela a *de Silva* que es al Rey a quien él ha retado, y postrándose ante el monarca le pide perdón, que le es concedido. El Rey, después de decirle al oído que lo salvará, señala a *Hernani* diciendo, "con un mensaje al momento este amigo partirá." De esta manera *Hernani* queda salvado por el momento, pues un noble español no dejaría a un enemigo para que otro en él se vengase.

ACTO II

Gran Salón del Castillo de Gómez de Silva

ELVIRA y *Gómez de Silva* están a punto de unirse en matrimonio. *Elvira* ha sido informada de que *Hernani* ha muerto. Sin embargo, un peregrino acude a *Gómez de Silva* en busca de hospitalidad, y como la presencia de un peregrino se cree contribuir a la felicidad del hogar que lo ha cobijado, su llegada es recibida con beneplácito. Además, de acuerdo con las antiguas leyes de la hospitalidad, el peregrino se convierte en el huésped de *Gómez de Silva* y se hace acreedor a su protección.

Entra *Elvira* ataviada en su vestido de boda. El supuesto peregrino se da a conocer. Es *Hernani* el extraño que disfrazado se ha presentado en la sala. Pide ser entregado al Rey, pues prefiere la muerte a vivir sin *Elvira.* Pero *Gómez de Silva,* obligado por las leyes de la hospitalidad a proteger a su huésped, se niega a traicionar a *Hernani.* De pronto aparece el Rey, pero *Hernani* es escondido en un lugar secreto. *Silva* se niega a entregar a su huésped, no obstante las órdenes reales, y como los soldados del monarca no encuentran a *Hernani* al registrar el castillo, *Don Carlos* se lleva a *Elvira* en rehenes.

Gómez de Silva hace salir de su escondite a *Hernani,* y tomando dos espadas ofrece una a *Hernani,* invitándole a pelear hasta morir. *Hernani* rechaza el duelo, alegando que su vida pertenece a *Gómez de Silva* por habérsela salvado. Sin embargo, al enterarse de que el Rey se ha llevado a *Elvira,* indica a *Silva* que los dos unan sus esfuerzos para rescatar a la joven, después de lo cual gustosamente se entregará. Como garantía le ofrece un cuerno de caza, y por la memoria de su difunto padre jura que cuando *Gómez de Silva* haga sonar este cuerno, éste podrá disponer libremente de su vida.

ACTO III

Catacumbas en Aquisgrana

DON CARLOS es conducido por uno de sus escuderos, que le ha informado del complot que se está tramando contra su vida, a las Catacumbas de Aquisgrana, punto de reunión de los conspiradores. En este lugar se halla la tumba de Carlomagno, y *Don Carlos,* pensando en su antepasado, exclama poseído de gran terror:

¡Santo Dios! ¡Sobre estos mármoles sepulcrales afilan el puñal para matarme! ¡Cetros, riquezas, honores, bellezas, juventud! ¿Dónde estáis? ¡Oh, el encanto ahora se desvanece de las sombras de años felices y mentiras! ¡Si ahora llamado soy al más sublime trono, ah! ¡de la virtud, como águila con sus alas, me alzaré, y vencedor de los siglos el nombre mío será!

Gran Dio
Benvenuto Franci y Coro Disco 6829

Abre luego la entrada a la tumba de Carlomagno, y en este lugar lúgubre se esconde. Los conspiradores llegan poco después, y en su reunión *Hernani* es elegido para asesinar al Rey.

Si redesti il leon di Castiglia
Coro de La Scala
Disco 80034

El estampido de un cañón anuncia que *Don Carlos* ha sido proclamado emperador. En este momento sale de su escondite, y momentos después los electores y una multitud de nobles aparecen proclamándole emperador. *Don Carlos* condena a muerte a los conspiradores, pero emocionado por las exhortaciones de *Elvira* y deseando empezar su nuevo régimen con algún acto de gracia, los perdona a todos y aun restituye a *Hernani* a su antiguo rango de Conde, cediéndole al propio tiempo la mano de *Elvira.* Todos se unen en emocionante coro ensalzando la nobleza y bondad de *Don Carlos,* excepto *Don Ruy Gómez de Silva,* que pide venganza. Las murmuraciones ominosas de este personaje pueden oírse de vez en cuando por encima de este imponente y magnífico canto de alabanza.

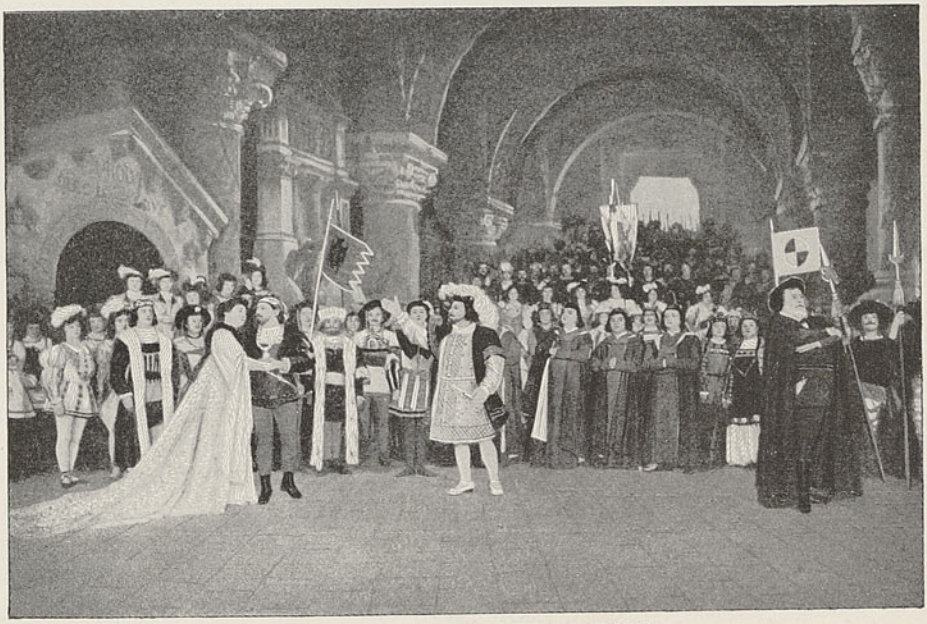
O sommo Carlo
de Luca, Tedesco, Anthony y Coro
del Metropolitano Disco 8174
Franci, Palet, Urbine y Coro Disco 6829

ACTO IV

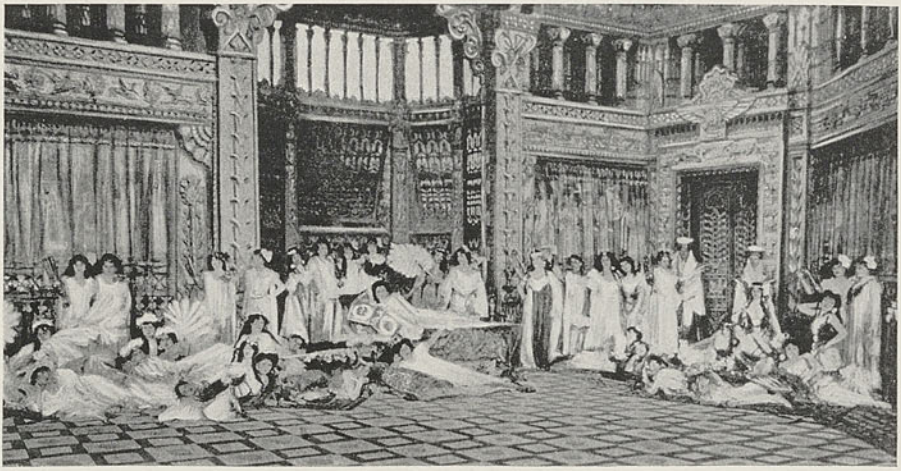
Terraza en el Palacio de Hernani

Se ha celebrado la boda de *Hernani* y *Elvira* y los dos se hallan entregados a las delicias del amor. De pronto se oye el sonido de un cuerno de caza, y *Hernani,* despertando de su éxtasis, recuerda su compromiso con *Gómez de Silva,* por el cual éste puede disponer de su vida en cualquier momento.

Silva viene a reclamar su deuda, y *Hernani* se hunde el puñal en el corazón. La desgraciada *Elvira* cae exánime sobre el cuerpo de *Hernani. Gómez de Silva* ve con alegría que su voto de venganza se ha cumplido.



LA TUMBA DE CARLOMAGNO—ACTO III



Larcher

EL CUARTO DE HERODES

HERODIADE

ÓPERA en cuatro actos; música de Jules Massenet; libreto de Milliet y Grémont, basado en la novela de Gustavo Flaubert. Estrenada el 19 de diciembre de 1881, en el Teatro de la Monnaie de Bruselas. Presentada en Nueva Orleans, el 13 de febrero de 1892.

Cuando esta ópera fué presentada al censor inglés para su representación en Londres, en 1904, se mandó cambiar el título a instancias de Lord Chamberlain a "Salomé," y la escena se puso en Etiopía. Este título se ha usado también en los Estados Unidos. El argumento de la ópera es una versión de la historia bíblica de Juan Bautista en la Corte de Herodes.

PERSONAJES

HERODES, *Tetrarca de Galilea*	*Barítono*
HERODÍAS, *su esposa*	*Contralto*
SALOMÉ	*Soprano*
JUAN, *el Profeta*	*Tenor*
FANUEL, *Consejero de Herodes*	*Tenor*
VITELIO, *Cónsul Romano*	*Barítono*
EL GRAN SACERDOTE	*Barítono*

Hebreos, Romanos, Soldados, Sacerdotes, Bailarinas, Sirvientes, etc.

La acción se desarrolla en Jerusalén, por el año 30.

ACTO I

Patio del Palacio de Herodes

AMANECE y una turba de mercaderes, negociantes y esclavos se reunen en la escena para traficar sus mercancías a la usanza del Oriente. Los fariseos y saduceos no tardan en disputar entre sí, llegando más tarde a las manos. *Fanuel,* profeta y consejero principal de *Herodes,* atraído por el alboroto, aparece en escena y ordena a la multitud que cesen en sus desmanes. La gente se va. *Fanuel* se queda meditando acerca de la imposibilidad de conseguir una Israel fuerte mientras sus habitantes se hallen divididos, pero sus reflexiones son interrumpidas con la presencia de *Salomé.* La joven busca a *Juan,* el profeta que predica un nuevo evangelio. Refiere a *Fanuel* que cuando era muy jovencita, *Juan* la salvó del desierto. Hace este relato cantando una bellísima aria.

Il est doux, il est bon
María Jeritza Disco 6604

Fanuel la escucha benevolente y se extraña muchísimo de que esta inocente criatura no sepa quién es su madre. Al marcharse *Salomé, Herodes* entra en su busca. La ha visto muy raramente, y sin embargo siente una inmensa pasión por esta nueva beldad que vive tan ocultamente en su palacio. La llegada de *Herodías* lo saca de sus meditaciones amorosas. La joven esposa clama venganza y pide que *Juan* sea decapitado, por haberla insultado llamándola Jezabel. *Herodes* se niega a cumplir sus deseos, con gran pena de *Herodías*. Sus arrebatos son también interrumpidos por la presencia de *Juan,* que denuncia a *Herodes* y *Herodías* en palabras tan duras, que los dos huyen.

Cautin & Berger
CALVÉ (*Salomé*)

Salomé se acerca ahora al buen profeta, y con toda franqueza le declara el amor que por él siente. *Juan* la escucha atentamente, pero le indica que dirija sus pensamientos hacia Dios y le hace ver que sólo en el Cielo encontrará la satisfacción de sus anhelos. Pero *Salomé* no puede comprender por qué no debe amar y ser amada en la tierra al igual que en el Cielo.

ACTO II

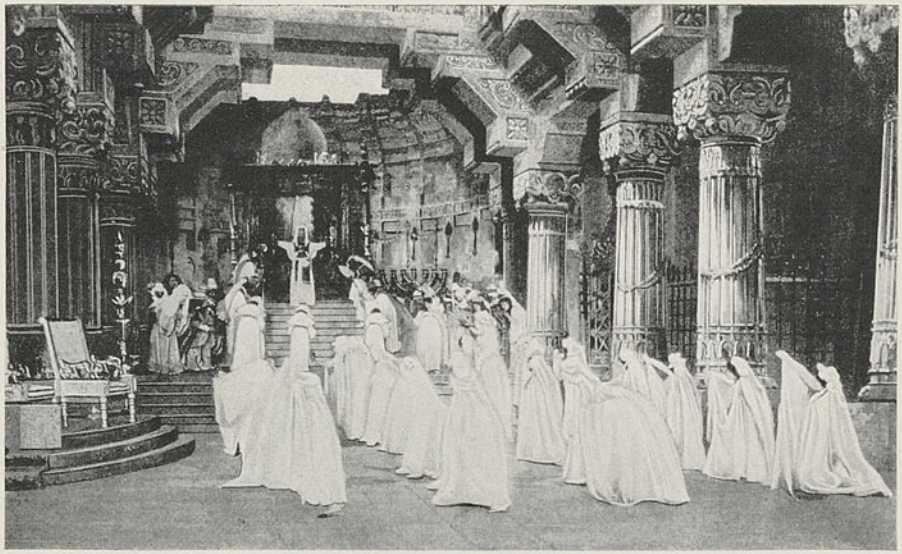
CUADRO I—*Habitación de Herodes*

Los grandes muros están cubiertos con rojos cortinajes atados con lazos negros. Unas viguetas de cedro, cuyos resaltes están dorados, forman entrepaños de donde cuelgan armas de todas clases. La habitación es de forma pentagonal, amueblada con taburetes de ébano, cojines púrpura, gruesas alfombras, pieles de linces y un canapé de marfil donde *Herodes,* con turbado espíritu, se halla tendido contemplando la danza de varias esclavas nubias, griegas y babilonias cuyo solo fin en la vida es hacer lo que él tenga a bien mandar.

No puede sufrir por más tiempo la presencia de estas esclavas, pues todos sus pensamientos revolotean alrededor de *Salomé;* anhela poseerla con el deseo ardiente que siente todo hombre poderoso que quiere lograr lo inasequible. Una esclava le trae un brebaje misterioso que le permitirá contemplar una visión de la mujer que él ama con intensa pasión. *Herodes* vacila un momento, temiendo que la poción sea un veneno, pero su deseo es más fuerte que su voluntad. Toma el brebaje y contempla una visión atormentadora de *Salomé*. La visión desaparece y nuevamente trata de entregarse en brazos de Morfeo. Su agitación e inquietud terminan con la llegada de *Fanuel* que viene a advertirle que su influencia sobre la multitud corre el peligro de desmoronarse; el pueblo pide al Mesías. Mientras *Fanuel* habla, se oyen los gritos de la multitud que claman contra *Herodes.*

CUADRO II—*La Plaza Pública de Jerusalén*

Los patriotas locales han venido a este lugar para hacer patente su adhesión a *Herodes* en sus tentativas de librarse del yugo de Roma. Esta plaza es el Jisto desde donde se alcanza a ver a lo lejos la ciudad, con el Templo de Salomón sobre el Monte



EL INTERIOR DEL TEMPLO—ACTO III

Moria. *Herodías* se burla de ellos. De pronto se oyen toques de trompetas que anuncian la próxima llegada de *Vitelio,* y *Herodes* es de los primeros que hincan la rodilla al general romano. *Juan* es el único que con arrogancia se atreve a permanecer de pie en presencia de los gobernantes. *Vitelio* contempla con extrañeza a este hombre. *Herodes* no ve nada; sus ojos están fijos en *Salomé* que amorosamente envuelve a *Juan* con su mirada. *Herodías* lo observa todo y previene a *Vitelio* de la influencia creciente que *Juan* ejerce sobre la multitud. El profeta denuncia a los romanos, exclamando que su gloria es transitoria, y luego desaparece seguido de sus discípulos, pero más tarde es hecho prisionero.

ACTO III

CUADRO I—*Casa de Fanuel*

FANUEL solo contempla la ciudad, que en aquel momento está envuelta en profundo silencio bajo el manto de un cielo constelado de estrellas. Siente una gran admiración hacia *Juan* y se pregunta si es un hombre o un dios.

Herodías viene en busca de su horóscopo; el astrólogo le dice que sólo sangre ve en él. Una estrella inescrutable unida a su suerte hace recordar a *Herodías* la hija que ha perdido hace tiempo, y a la cual anhela ver una vez más. *Fanuel* señala desde la ventana las puertas del templo. *Salomé* es la única persona a quien ven. *Herodías* queda horrorizada; el odio y el deseo de venganza se apoderan de su ser. "¡Ella! ¡Mi rival . . . ! ¡No! ¡No! . . . ¡mi hija ha muerto . . . yo no tengo hija!"

CUADRO II—*Interior del Templo*

Salomé se lamenta y después cae rendida al pie de la puerta donde está encerrado *Juan. Herodes,* que medita la manera de libertar a *Juan* y valerse de él para conspirar contra los romanos, olvida todos sus proyectos al encontrar a *Salomé* en este

lugar. La joven rechaza con repugnancia el amor que *Herodes* le brinda; ella ama, sí, pero a un hombre que es más fuerte que César y más grande que los héroes. En estos momentos se empiezan a oír a lo lejos los viejos cánticos judíos ..."¡Schmah Isroël... Adonaï Eloheinou!" *Herodes* sale precipitadamente, haciendo con el puño una feroz amenaza a *Salomé,* que cae de hinojos ante el Santuario. Los sacerdotes y el pueblo invaden el sagrado tabernáculo; vienen a adorar al Santo de los Santos. *Herodes,* con *Herodías, Vitelio* y *Fanuel,* seguidos de soldados romanos, se presentan; poco después *Salomé. Juan* es traído a la presencia de *Herodes;* el profeta, en una breve invocación, pide al Señor que le dé a su corazón la claridad de la fe, que su palabra sea más ardiente y fecunda, que sostenga a su defensor ya que Él es el que habla. *Herodes* interroga a *Juan.*

—Hombre, ¿cuál es tu nombre?

—Yo soy *Juan,* hijo de Zacarías.

—¿Es verdad que con tus profecías el pueblo está agitado?

—Yo he dicho: "Paz en la tierra a los hombres de buena voluntad."

—¿Qué armas tienes tú para fundar tu símbolo?

—Sólo tengo un arma: ¡La palabra!

—¿Cuál es tu fin?

—¡Mi fin es la libertad!

Ante estas declaraciones, los sacerdotes piden la muerte del profeta, pero entre la multitud las opiniones están divididas. *Herodes* está dispuesto a perdonar a *Juan* si éste secunda los planes de aquél en su conspiración contra los romanos. *Juan* se niega a acceder a los deseos de *Herodes,* reponiendo, "¡Dios no desciende a mirar los complots de los reyes!" Los sacerdotes claman nuevamente por la ejecución de *Juan.* De pronto *Salomé* se arroja a los pies de *Juan,* y, ante el asombro de la multitud, ruega que se le permita morir con él. *Herodes* se entera ahora de quién es su rival y condena a los dos a morir. Los guardias y los servidores del templo aprehenden a *Juan* y a *Salomé.*

ACTO IV

Cuadro I—*Una Mazmorra del Templo*

Juan pide fuerzas para resistir la horrible prueba que le está reservada y ruega verse libre del amor de *Salomé* que está torturando su alma. La claridad azul del templo lanza de pronto un rayo luminoso que envuelve en su esplendor a *Salomé; Juan* cree que esto es una señal de que el cielo sanciona su amor. Su unen en estrecho abrazo mientras cantan su dúo *"Il est beau de mourir en s'aimant."* Entran los sacerdotes para conducir a *Juan* a su muerte, mientras *Salomé* es arrastrada al Palacio de *Herodes.*

Cuadro II—*La Gran Sala de Palacio*

Una fiesta espléndida se está celebrando en honor del Imperio Romano. Un grupo de fenicias ejecutan una danza oriental.

Ballet—Les Phéniciennes
Goossens-Nueva Orquesta Sinfónica
Disco 35980

Salomé, presa de gran delirio, y deshaciéndose de las manos de los esclavos etíopes se presenta ante *Herodes* y *Herodías* y nuevamente invoca que se le permita morir junto con *Juan. Herodes* está a punto de ceder a las súplicas de *Salomé* cuando el verdugo entra con una espada chorreando sangre y dice que el Profeta ya está muerto. Por la expresión de la cara de *Herodías, Salomé* reconoce en seguida que esta mujer es la responsable de la muerte de *Juan. Salomé* saca una daga y con arrojo se aba-

lanza hacia *Herodías.* Ésta, llena de terror, exclama: "¡Detente! ¡Yo soy tu madre!" *Salomé* retrocede presa de un horror indescriptible y exclama: "¡Ah, reina destestable, si es verdad que tus entrañas odiosas me llevaron. . . . Entonces, toma tu sangre y mi vida!" Su afilado puñal que sostiene en la diestra penetra con fuerza en su corazón, donde mil cuerdas misteriosas vibraban al contacto de un amor infinito, y su cuerpo moribundo cae en los brazos de *Herodes,* tetrarca de Galilea.

LA HIJA DEL REGIMIENTO

(La Figlia del Reggimento)

Ópera cómica en dos actos; música de Gaetano Donizetti, libreto de Bayard y Vernoy (Marqués de St. Georges). Estrenada en la Ópera Cómica de París el 11 de febrero de 1840. Representada por primera vez en Estados Unidos el 7 de Marzo de 1843, en el Teatro de la Ópera de Nueva Orleans.

"La Hija del Regimiento" es una ópera exquisita, con arias encantadoras, redobles de tambores y sones de trompetas, una cantinera muy vivaracha y un sargento muy cómico. El interesante papel de *María* fué uno de los predilectos entre las más eminentes divas del siglo pasado, entre las cuales podemos mencionar a la Patti, Sontag y Jenny Lind.

De un cuadro antiguo

JENNY LIND
(*María*)

PERSONAJES

TONIO, *un campesino tirolés* — *Tenor*
MARÍA, *la hija del regimiento* — *Soprano*
SULPICIO, *un sargento del Ejército Francés* — *Bajo*
LA MARQUESA DE BERKENFIELD — *Soprano*

La acción se desarrolla en el Tirol suizo, en 1815, durante la invasión de ese territorio por los franceses.

Al principio de la ópera nos enteramos de que *María,* una hermosa vivandera, fué encontrada cuando niña en los campos de batalla, y fué criada como la *Hija del Regimiento* por *Sulpicio,* sargento del 11°. Regimiento del Gran Ejército de Napoleón. En las ropas de la niña se encontró una carta escrita por su padre, un capitán, y dirigida a la *Marquesa de Berkenfield.* El buen sargento ha conservado cuidadosamente esta carta. *María* es ya ahora una bella joven de diez y seis abriles, llena de entusiasmo y actividad, mimada de su padre adoptivo, del regimiento y de la admiración especial de *Tonio,* un joven campesino tirolés que le salvó la vida a *María* al encontrarse ésta en peligro de caer en un precipicio. *Tonio* pide la mano de la muchacha, y el regimiento, en su carácter paternal, se reune para discutir la petición, llegando a la conclusión de que se dará el consentimiento si *Tonio* se da de alta en el regimiento. Para celebrar la llegada de *Tonio,* el sargento pide a *María* que cante la canción del Regimiento. Al entonar la canción, con un ritmo muy marcial, *María* refiere las hazañas del Regimiento.

Ciascun lo dice
Toti dal Monte Disco 6923

Todo parece marchar a maravilla hasta que *Sulpicio* encuentra por casualidad a la

Copy't Foley

McCORMACK
(*Tonio*)

Marquesa de Berkenfield, a la cual entrega la carta que halló dirigida a la noble dama, cuando la niña *María* fué recogida en el campo de batalla. *María* es el fruto de un casamiento secreto con un capitán del ejército cuyo rango social era muy inferior al de la Marquesa, y hasta en este momento la altiva mujer no quiere divulgar la noticia de su matrimonio clandestino. Por lo tanto, la Marquesa dice que *María* es su sobrina y la prohibe que se case con *Tonio,* pues otros son los planes que ella tiene para la joven. *María* se ve obligada a ir a vivir en el castillo de la Marquesa, y al efecto con honda pena se despide de *Tonio* y del Regimiento.

Copy't Foley
TETRAZZINI
(*María*)

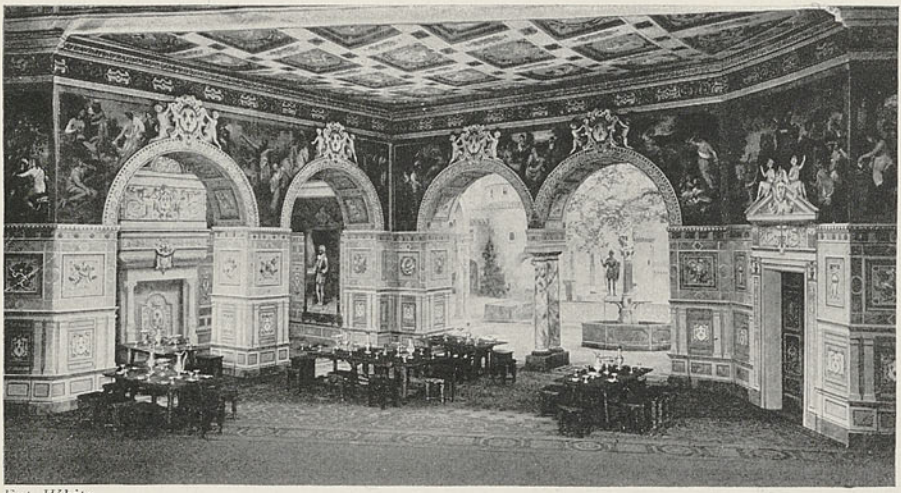
Convien partir
Toti dal Monte Disco 6613

En el acto segundo nos encontramos que *María* no es feliz, a pesar del ambiente lujoso en que vive con su supuesta tía. Ansiando estar en el Regimiento y vivir cerca de *Tonio,* a quien cree haber perdido para siempre, canta una romanza en la cual palpita la amargura de su corazón y la desolación que la embarga. Sin embargo, al oír el redoble de tambores, *María* reconoce a su Regimiento, y su triste melodía se convierte en alegre canción.

Le ricchezze Toti dal Monte Disco 6923

Tonio, que ha alcanzado el grado de coronel, es ahora jefe del Regimiento 11°., y pide la mano de *María,* pero la Marquesa persiste en su negativa. *María,* que no puede vivir sin su *Tonio,* decide fugarse con él. En vano trata la Marquesa de disuadirla de su intento, haciéndola entrever un futuro lleno de felicidad si se casa con un conde. La joven se resiste y a todo trance quiere seguir los impulsos de su corazón. Como un último recurso, la Marquesa le dice que ella es su verdadera madre. *María,* no deseando desobedecer ahora las órdenes de su madre, consiente en casarse con el conde, pero la Marquesa, ablandada ante una prueba tan patente de amor filial, cambia de actitud y consiente en que una su suerte con su querido *Tonio.*

Todo termina bien y la antorcha de Himeneo se convierte en la rutilante estrella que alumbra el camino de la felicidad de los dos amantes.



Fot. White

LA GRAN ESCENA DEL BANQUETE—ACTO I

LOS HUGONOTES

Ópera en cinco actos; música de Meyerbeer; libreto de Scribe y Deschamps. Estrenada el 29 de febrero de 1836 en la Academia de París. Representada por primera vez en los Estados Unidos, el 29 de abril de 1839, en Nueva Orleans. Debido a la mucha extensión de esta ópera, los cinco actos que tiene el original se reducen generalmente a cuatro, y a veces a tres.

Meyerbeer escribió música muy expresiva para esta historia dramática que tiene por tema la matanza ocurrida en la noche de San Bartolomé. Si bien la música de este maestro es a veces trivial, cuando esta ópera está bien representada en el teatro, con gran riqueza de decorados apropiados, todavía es capaz de producir un magnífico efecto. El propio Wagner, que a menudo se burlaba de Meyerbeer, elogió algunos de los fragmentos más inspirados de "Los Hugonotes."

PERSONAJES

Margarita de Valois, *esposa de Enrique IV de Navarra*		*Soprano*
El Conde de San Bris	*nobles católicos*	*Barítono*
El Conde de Nevers		*Barítono*
Valentina, *hija de San Bris*		*Soprano*
Raúl de Nangis, *noble protestante*		*Tenor*
Marcelo, *criado de Raúl*		*Bajo*
Urbano, *paje de la reina*		*Mezzo-Soprano*

La acción de la ópera se desarrolla durante el año 1572, los dos primeros actos en la Turena, los demás en París.

ACTO I

Salón del Castillo de Nevers

El *Conde de Nevers,* que es festejado por un grupo de católicos, parece estar tan absorto que los convidados le preguntan la causa de su preocupación. Contesta que espera la llegada de otro invitado, un protestante llamado *Raúl.* ¡Un Hugonote!—exclaman todos. Aun cuando saben ellos que *Margarita de Valois,* prometida del Rey, está ansiosa de reconciliar los católicos y protestantes, y que el que apoye los propósitos de aquélla tiene probabilidades de captarse privilegios especiales de parte del Rey, reciben a *Raúl* con cortesía irónica. Su naturaleza sencilla y franca contribuye a que no haga caso de la actitud de los circunstantes, y cuando el *Conde de*

Nevers levanta la copa para brindar por las damas y propone que cada uno relate alguna aventura tenida con el sexo bello,

Copy't Dupont
LUISA HOMER (*El Paje*)

Raúl gustosamente accede a ello, y a pesar de haber sido el último en llegar, es escogido para que sea el primero en hablar. En una romanza encantadora refiere a los circunstantes el caso de una joven hermosísima que no conocía y a quien salvó aquella misma mañana de unos libertinos.

Bianca al par di neve alpina
Enrico Caruso Disco *6005

No conoce a la joven, pero está locamente enamorado de ella por la belleza incomparable de su rostro.

El aplauso que sigue a este relato romántico es interrumpido por la presencia de *Marcelo,* viejo criado hugonote de *Raúl,* que desconfía de los amigos católicos de su amo y canta el número coral luterano "Castillo Fuerte es nuestro Dios." Los invitados aceptan las excusas de *Raúl* por la conducta de su criado y ruegan a éste cante otra vez. *Marcelo* contesta con una canción hugonota en la cual anatematiza las "imposiciones de Roma."

La impresión de pesimismo a que da lugar esta canción queda pronto desvanecida al presentarse un criado que anuncia la llegada de una señora cubierta con un velo, la cual desea hablar al *Conde de Nevers.* Éste se retira en seguida para entrevistarse con la dama, lo cual da ocasión a que los amigos del conde le hagan broma. Todos sienten gran curiosidad por saber quién es la dama, y el propio *Raúl* atisba por los pliegues de una cortina. Ve el rostro de la dama al levantar ella el velo, y queda sorprendido al reconocer a la joven que salvó aquella mañana de manos de los rufianes. En seguida supone que existen relaciones impropias entre esta dama y el *Conde de Nevers.*

Otro inesperado suceso ocurre con la llegada de un paje, que interpretando la melodiosa "Canción del Paje" informa a los allí presentes que uno de ellos es ordenado a

Copy't Mishkin
ENRICO CARUSO (*Raúl*)

dejarse llevar con los ojos vendados en un carruaje.

Nobles Seigneurs, salut!
Sigrid Onegin Disco 7146

Raúl, aunque está muy intrigado al enterarse de que el mensaje es para él, acepta la invitación con gran galantería. Se sorprende también de las muchas atenciones que de repente se le otorgan, pues no se ha dado cuenta de que el sello que aparece en la carta es el de *Margarita de Valois,* y el portador lo fué *Urbano,* el paje de la reina.

ACTO II

Castillo y Jardines de Chenonceaux

MARGARITA DE VALOIS aparece rodeada de sus damas de honor y se deleita en la contemplación de los risueños campos de la Turena, como tregua a la agitada vida en la corte. Entra *Valentina,* hija del *Conde de San Bris,* y comunica a *Margarita* que por fin ha logrado romper su compromiso de casamiento con el *Conde de Nevers,* pues *Valentina* no ama al conde. *Margarita* le informa que tiene otro personaje en perspectiva para ella. *Margarita* y alguna de las damas se van a tiempo que *Raúl* es traído ante *Margarita,* ocasión en la cual le quitan la venda que cubría sus ojos. *Raúl* no puede contener su asombro al encontrarse delante de la Reina, y en el acto pone su honor y su espada al servicio de ella. *Margarita* le anuncia que desea casarle con *Valentina,* en lo cual consiente él, pues sabe que las aspiraciones de la Reina son de hacer las paces entre católicos y protestantes. Se llama a los nobles de la Corte y cuando aparecen éstos, se reunen en derredor de la soberana, y en conmemoración de la unión de *Raúl* y *Valentina,* prestan un solemne juramento de tregua permanente entre los bandos enemigos. *Valentina* es llamada para ser presentada a *Raúl,* pero al reconocer éste en *Valentina* a la que un día salvó, pero también a la que en otra ocasión entró misteriosamente en casa del *Conde de Nevers,* cubierta con un velo, se niega a casarse con ella, exclamando con horror: "¡Traición! ¡Perfidia! ¿Yo esposo suyo? ¡Jamás! ¡Jamás!" Todos los circunstantes se ven poseídos de una consternación indescriptible; *Valentina* llora el peso de la afrenta y el *Conde de San Bris,* indignado ante el insulto inferido a su hija, jura con *Nevers* vengar la calumnia. La presencia de *Margarita* evita de momento la efusión de sangre, pero la escena que acaba de tener efecto desvanece para siempre las esperanzas que acariciaba la Reina de unir las aspiraciones de católicos y protestantes.

ACTO III

Un Prado a Orillas del Sena

CERCA de la entrada de una capilla, a la orilla del Sena, se han reunido varios estudiantes católicos que están sentados frente a una hostería, mientras en el lado opuesto se ven varios soldados hugonotes

Copy't Dupont
PLANÇON (*El Conde de San Bris*)

VALENTINA SUPLICANTE TRATA DE RETENER A RAÚL—ACTO IV

que beben y juegan a los dados. Grupos de gente de todas las clases sociales discurren sin cesar de un lado a otro, y sus vestidos multicolores contribuyen a dar mayor realce a la brillantez de este magnífico día de sol. Pasa un cortejo nupcial que se dirige a la iglesia. Es la boda de *Valentina,* a quien se ha persuadido de que se case con el *Conde de Nevers.* Mientras el cortejo nupcial se halla en la capilla, entra *Marcelo* con un mensaje de *Raúl* para el *Conde de San Bris.* Terminada la ceremonia, *Valentina* ruega que le dejen pasar el día en la capilla. *Marcelo* entrega el mensaje al *Conde de San Bris,* el cual resulta ser un reto. Los nobles entran de nuevo en la capilla.

El crespúsculo vespertino extiende su manto sobre la populosa ciudad, resuenan los vibrantes toques de queda, y al dispersarse la multitud, *Valentina* sale de la capilla dominada por un terror indescriptible, pues desde allí oyó que los nobles estaban tramando un complot para asesinar a *Raúl.* Encuentra a *Marcelo,* que espera a su amo, y le advierte del peligro que corre *Raúl.* Es ya demasiado tarde para ver a *Raúl* antes de la hora del duelo, de modo que sin perder tiempo reune un grupo de hugonotes amigos que se hallan en las cercanías. Ambos bandos resultan estar bien equilibrados y una reyerta sangrienta amenaza estallar inminentemente, pero la llegada de *Margarita* calma momentáneamente los ánimos. Su Majestad participa a *Raúl* que *Valentina* es inocente y que si la vió en compañía del *Conde de Nevers* fué únicamente con objeto de romper su compromiso con el noble, lo cual hizo *Valentina* a instancias de *Margarita. Raúl* se arrepiente de su proceder, pero ya es tarde puesto que *Valentina* es ahora esposa del *Conde de Nevers,* a quien nunca ha amado. Una lancha ricamente empavesada ha remontado el Sena para conducir a *Valentina* al palacio del *Conde.*

ACTO IV

Una Habitación en el Castillo de Nevers

SOLA en su nueva casa, *Valentina* tiene todavía presente en sus pensamientos más íntimos la figura de *Raúl,* cuando de pronto se presenta éste inopinadamente. El joven protestante desea vivamente ver a *Valentina,* y a pesar del peligro que le rodea, ha entrado en el castillo. La joven le recomienda que tenga mucho cuidado, pero *Raúl* insiste en quedarse allí y apenas tiene tiempo de ocultarse detrás de los tapices antes de presentarse el *Conde de San Bris, Nevers* y otros jefes del partido católico. De esta manera el joven protestante se entera del complot que están tramando para la matanza de los Hugonotes. El *Conde de Nevers* se niega a secundar los planes de los católicos y rompe su espada, juzgando indignos los propósitos de los suyos. Todos los demás sacan sus espadas y tres monjes que acaban de entrar, les dan la bendición.

Al salir los nobles, reaparece en escena *Raúl,* que se dispone a avisar a sus amigos. *Valentina* habla con él, y temiendo que *Raúl* quite la vida al *Conde de San Bris,* padre de *Valentina,* ésta trata de retenerle allí. Cantan un dúo exquisito que lo interrumpe el tañido siniestro de la campana de San Germán, que es la señal convenida para empezar la matanza de Hugonotes. *Raúl* hace un esfuerzo para salir en defensa de los suyos, pero *Valentina* le retiene allí. Asomándose a la ventana, señala a *Valentina* que la matanza ha empezado ya calle abajo; luego, librándose de los brazos de su amada, salta por la ventana, mientras *Valentina* cae desmayada.

En las representaciones dadas en los Estados Unidos y en otros países, debido a la mucha extensión de la obra de Meyerbeer, esta ópera suele terminar con el fusilamiento de *Raúl,* que cae desplomado al saltar por la ventana. Sin embargo, en la obra original hay un quinto acto en el cual muere el *Conde de Nevers,* y *Valentina,* renunciando a su religión, se casa con *Raúl.* El *Conde de San Bris* y sus partidarios aparecen armados por la calle, y no reconociendo a *Valentina* ni a las personas que la acompañan, hace que sus soldados disparen contra ellos y les dan muerte. El *Conde de San Bris* descubre, aunque tarde, que ha matado a su propia hija.

De un cuadro antiguo

LA TRAGEDIA FINAL

IRIS

Ópera en tres actos; música de Pedro Mascagni; libreto de Luis Illica. Se estrenó en el Teatro Costanzi de Roma, el 22 de noviembre de 1898. La versión revisada se presentó en La Scala de Milán, en enero de 1899. Presentóse por primera vez en los Estados Unidos, en Filadelfia, el 14 de octubre de 1902, durante la gira artística de Mascagni y su propia compañía.

"Iris" es una leyenda oriental; el argumento es japonés. Su filosofía difiere enteramente de todos los sistemas occidentales o europeos. En esta leyenda el sol habla y es contestado, como si se tratase de una persona, y todas las cosas aparentan tener conocimiento.

PERSONAJES

El Ciego	*Bajo*
Iris, *su hija*	*Soprano*
Osaka, *un noble*	*Tenor*
Kyoto, *un intermediario*	*Barítono*

Tres Geishas: Belleza, Muerte, Vampiro; Traperos, Tenderos, Lavanderas, etc.

ACTO I

La Casita y Jardín de Iris

La Noche abandona ya el cielo; su labor vivificadora ha terminado, los hombres y las cosas han descansado y han soñado; ahora cede al Día el gobierno de la vida. Como en un gran paño de neblina, todo está inundado de un tinte diáfano e indeciso; es la incertidumbre del primer rayo que poco a poco se va convirtiendo en los primeros albores que se difunden reflejándose en centellas diamantinas sobre las gotas de rocío que se mecen sobre las flores y sobre la hierba. En el pequeño jardín de *Iris,* las flores, como muchachos curiosos, levantan las caras de sus corolas y miran hacia el oriente. Está todavía cerrada la casita de *Iris* y ésta duerme todavía.

El pueblo, tras de los pardos zarzales de altos y pálidos bambúes, eleva indeciso en la penumbra sus techos extraños, y el riachuelo que lo divide de la casita de *Iris,* murmura su suave cadencia, triste o alegre, mientras la luz, que asciende y va penetrando, efunde en sus aguas la sonrisa o las lágrimas del cielo, y el aire se llena de fulgores. Tal es la escena que se nos presenta al levantarse el telón y que la música pinta en sus acentos.

Ya ahora el riachuelo azulado murmura alegre la canción serena que llega desde el cielo; a lo lejos, en el extremo fondo, el Fusi-yama, elevado como el ansia de la humanidad anhelante de la gran paz del silencio. En último término aparece el Sol cual fantástica visión, surgido de la nada, y que viene al valle donde vive *Iris.* ¡Oh, la suprema bondad que el Sol expresa al mundo con sus rayos! ¡La luz es el idioma de lo eterno! ¡Oigámoslo!

Himno al Sol
Coro de La Scala Disco 68908

Aquí es el Sol mismo que canta, que se dice ser la Vida, la Belleza Infinita . . . la eterna Poesía . . . ¡el Amor! *Iris* sale de su casita, diciendo para sí que ha tenido un sueño triste, lleno de dragones, de monstruos, de rápidas quimeras y de rastreras culebras . . . su muñeca estaba enferma y había dicho a las flores, "¡Silencio, flores, mi muñeca está enferma!" . . . El jardín estaba lleno de monstruos horribles que rodeaban a la muñeca . . . una serpiente se acercó a ella . . . pero volvió a salir el Sol, y el sueño fué mentira. Entra en la casa en busca de su muñeca, y volviendo rápidamente se detiene en el umbral de la casa levantando hacia el sol su muñeca, como en

símbolo de saludo. Coloca a la muñeca sobre una maceta de flores y entra en la casa. *Osaka* y *Kyoto* han estado espiando a *Iris* escondidos entre el grupo de bambúes; avanzan cautamente a lo largo de los setos vivos hasta que *Osaka* mira a *Iris* en el momento en que ésta entra en la casa. *Osaka* la señala a *Kyoto,* diciendo "Es ella a quien quiero"; "La tendrás" repone el otro. Los dos convienen en presentar una comedia para así atraerse a *Iris* y huir con ella.

En el dintel de la casa aparece *El Ciego* que su hija *Iris* guía amorosamente, y con ella se dirige al jardín. La hija sienta a su padre sobre una banca mientras ella riega las flores, admirándolas; recoge una crisantema y se la pone entre los cabellos. *El Ciego* reza silenciosamente, inmóvil, moviendo sólo el dedo para hacer correr la cuenta del rosario. Llegan del pueblo un grupo de muchachas mousmes que traen o bajo el brazo o bien sobre la cabeza, canastas llenas de muselinas de varios colores, y dividiéndose en grupos pintorescos principian sus labores. A lo lejos se oye el sonido de estridentes samisengs, de gongos y de tamboriles. *Iris* y las muchachas lavanderas fijan la vista en el sendero que conduce al puente.

Osaka y *Kyoto,* ambos disfrazados de histriones vagamundos, entran seguidos de una comitiva de geishas y de músicos. Las lavanderas interrumpen sus labores regocijadas de que van a tener un momento de diversión. *Kyoto* no aparta la vista de *Iris* que, curiosa, mira por entre los setos del jardín. Empieza la función; *Kyoto* dice ser Danjuro, el padre de los fantoches que en su comedia los hace esposos de las muñecas. Imitando después la voz ronca de un viejo acatarrado, golpea fuertemente sobre la armazón del teatro, dando la impresión de que se acerca el viejo, iracundo e inhumano padre de Dhia, una de las geishas, a la cual reprende con dureza. Impresionadas con la crueldad del padre, las lavanderas se enfurecen contra el viejo. Toca ahora su turno a *Osaka,* representando el papel de Jor; desde adentro canta una bella serenata a Dhia.

Apri la tua finestra
Antonio Cortis Disco 1462

Kyoto observa la impresión que la voz de Jor ha hecho en el alma de *Iris;* poco a poco se va iluminando una ventana del teatrito, y al abrirse, de ella surge el muñeco Jor, hijo del Sol; Dhia se arrodilla ante él. *Iris,* casi fascinada con aquel espectáculo, abandona su jardín y se acerca al teatro en los momentos en que Dhia cae como fulminada mientras Jor invoca sobre la muñeca muerta las danzas celestiales. Con gran estupor del público Jor estrecha fuertemente a Dhia y así abrazados se ve partir a los dos muñecos hacia Nirvana, mientras cae el telón del teatrito; en este mismo momento las tres geishas se plantan delante del teatro y empiezan a bailar. Durante este baile, *Kyoto* gira alrededor y así logra sagaz rodear a *Iris* que ha permanecido en un tramo apartado del grupo de muchachas lavanderas. Las tres geishas continúan su danza acercándose de nuevo a las lavanderas; con largos giros de sus faldas hacen que los espectadores no vean a los samourais que huyen con *Iris,* a quien le han puesto una mano sobre la boca para acallar un grito.

Se acaba la función y todos cruzan el puente; *Kyoto* corre y entra rápidamente en el jardín de *Iris,* dejando en el umbral de la casa un papel escrito y una bolsa de dinero para *El Ciego.* No tarda el padre en notar la ausencia de *Iris;* algunos se detienen a los gritos de angustia del *Ciego* y después de

ayudar al anciano a buscar a su hija encuentran el papel y el puñado de oro que dejó *Kyoto*. El pobre anciano toca y retoca aquel infame papel y aquel oro mancillado, lanzando gritos desgarradores. Un grupo de tenderos compadecidos del *Ciego* lo acompañan en su paso hacia la ciudad en busca de su hija.

ACTO II

Interior de una Casa de Kyoto

IRIS está ahora en el corazón afanoso de la ciudad alegre donde late acelerado el pulso de la existencia con las diversas fiebres que agitan a la gente, la de la gloria, la del placer y la del dinero. *Iris* duerme o descansa sobre un canapé riquísimo en la casa de *Kyoto*. Aquí, en la dulcísima hora de la siesta, no vendrá el Sol a disipar los sueños cándidos de su infantil fantasía; aquí, en la misteriosa hora del silencio, no vendrán a posarse sobre ella los rayos de la luna. El sol no penetra en esta casa, aquí el brillo que se ve es el reflejo de metales que brota en vivos y rápidos centelleos de los perfumadores cincelados donde se quema el aceite de olorosas camelias . . . de los vasos esmaltados . . . de quimeras y monstruos de esmalte y cobalto que adornan la habitación. En un rincón una imagen de Budah sonríe, con sus pequeños ojos entreabiertos.

Copy't White
IRIS EN SU JARDÍN (LUCREZIA BORI)

¡Ni la armonía ni la luz del sol! Solamente de la calle turbulenta, a través de las persianas que por olvido la kamouro ha dejado entreabiertas, llega el afanoso movimiento de la vida de la ciudad, los gritos de los mercaderes, las amenazas de la policía, la cadencia jadeante de los djines, los idiomas diversos de los trujumanes, las blasfemias y las risas.

Cerca del lecho de *Iris,* como espectros, están todavía las geishas. La geisha de la comedia murmura a su oído un extraño "Anakomitasani" acompañándose al sonido del samiseng. *Iris* abre los ojos, mirando sorprendida todo lo que la rodea. ¡Siempre visiones, siempre sueños! Por la mente delirante de la ingenua muchacha cruza la escena del teatrito, la danza de las geishas y su rapto. Lo ve todo con curiosidad, maravillada y admirando las ricas persianas y los cuadros hermosos. Sobre la mesa ve pinceles y colores; se sienta y trata de pintar una flor pero lo que su mano traza es una serpiente. Se levanta una cortina lentamente y *Kyoto* introduce a *Osaka.* El taikomati deja solo a *Osaka* con la inocente mousme. Aquél se acerca a *Iris* y trata de acariciarle la cabeza; al tocarla se cae la peineta y sus cabellos se desatan formando un manto negro. Mas a pesar de las atenciones y mimos de *Osaka, Iris* demuestra una indiferencia y repulsión tal que *Osaka,* exasperado, ordena a *Kyoto* que la devuelva a su casa. Pero éste agrega que va a exhibirla en Yoshiwara.

Con el ojo de un conocedor *Kyoto* mira a *Iris* y la estudia atentamente. Selecciona un vestido y hace una señal a las mujeres que vistan a *Iris,* pero como ésta trata de correr,

Kyoto irritado abre la pared a la derecha y muestra a *Iris* un precipicio obscuro y profundo. *Iris* retrocede amedrantada y sumisa. Mientras es vestida, *Iris* repite la cantinela del drama y acaricia al muñeco Jor. Terminada la toaleta, las geishas descorren rápidamente la pared movible, y puede verse entonces la calle de Yoshiwara llena de gente. La improvisada aparición de *Iris* atrae la atención de la gente, que prorrumpe en demostraciones de entusiasmo.

Entre la multitud aparece *El Ciego* acompañado de dos mercaderes. Al enterarse el padre que frente a él está su hija, la llama por su nombre y ella, que hasta entonces había permanecido muda, al oír la voz de su padre solloza de gran alegría; extendiendo sus brazos hacia el padre, le grita "¡Sí! ¡Soy yo . . . Padre, soy *Iris!*" Implorando a los que lo rodean, la gente, presa de un sentimiento de piedad, abre camino al *Ciego;* guíado por la voz de su hija se acerca, y llenándose las manos de fango arroja ese lodo hacia el balcón creyéndose que su hija es culpable de su deshonra. La muchedumbre se queda anonadada. Las maldiciones del padre enloquecen de dolor a *Iris* y con un impulso impetuoso se precipita desde la ventana al abismo que poco antes le mostrase *Kyoto,* prorrumpiendo un grito terrible. *Osaka,* que no ha llegado a tiempo para salvar a *Iris,* permanece aterrorizado ante la ventana.

ACTO III

En las Orillas de la Ciudad

Oh bello genio nipón, bello y antiguo genio de la poesía, de la leyenda, de dramas pavorosos, comedias grotescas y frases dulcísimas de los amores que animan los silencios de la noche . . . bello y antiguo genio de las flores y de los pintores, ¿no tienes ahora alegría de colores vivos, ni rayos plateados o verdes prados para hacer un lecho de muerte para *Iris?* Parece que no, pues a la riqueza y al esplendor del acto anterior la reemplaza ahora un cuadro tétrico de miseria y de pavura.

Con sus linternas, que parecen cocuyos que vuelan en lo obscuro, unas sombras extrañas, luciérnagas de la vida de la ciudad, caminan con sus ganchos afilados, buscando, anhelando, soñando en los tesoros más locos del mundo aquí en este mar de fango y de cosas muertas. Estas sombras son los traperos y traperas que en sus inmundas faenas entonan una elegía a la luna. Un rápido resplandor que se enciende en la montaña interrumpe la cantinela de los traperos. La luz se desvanece y en vano buscan un objeto misterioso que aquel resplandor ha revelado . . . otra vez el resplandor, esta vez más claro que antes. Es el vestido de *Iris* que flota . . . los traperos corren ávidamente hacia el cuerpo de *Iris* que después de recorrer las cloacas de la ciudad ha venido a detenerse en este muladar; pero los traperos no se atreven primero a tocar el cuerpo de *Iris* con las manos, pero después, como hienas humanas, desgarran en mil pedazos los vestidos de *Iris,* y entre ellos se disputan las joyas que *Kyoto* había puesto sobre ella. Un movimiento de vida se escapa de *Iris;* los traperos, supersticiosos y aterrorizados, huyen despavoridos. *Iris* vuelve en sí, y como si estuviera soñando reprocha al mundo, al destino y a las divinidades.

Permanece inmóvil; en el aire frío y mudo le parece oír voces extrañas y burlonas que remedan las de los tres personajes de su breve existencia . . . el joven noble, el taikomati *Kyoto* y el padre ciego. Esas voces representan los egoismos de *Osaka,* de *Kyoto* y de su padre. Estas voces miste-

riosas, habiendo hablado así en la fantasía de *Iris* agonizante, se pierden suavemente. *Iris* cree seguir soñando . . . siempre visiones, agitaciones, ansiedades.

En el firmamento empiezan a brotar los primeros resplandores del nuevo día. La luz parece venir a dar vida a *Iris* que extasiada contempla la inmensidad azul del cielo. ¡El aire se llena con el susurro de flores en torno de la mousme agonizante! El Sol acaricia y cubre con sus rayos su cuerpo de doncella. En las últimas luchas con la muerte, *Iris* finalmente no siente más angustias, ni afanes, temores o dolores. Su sueño es todo luz y todo flores . . . ¡y esos rayos y esas flores hablan el lenguaje eterno de la piedad y del amor!

Iris muere con la visión espléndida de la inmortalidad; todo lo que ve a su redor es una fantasía de flores—todas las flores de la tierra—que le extienden sus tallos, tallos que la rodean como brazos humanos. Y en esa visión triunfal en que se cierran los ojos de la mousme, su semblante pálido revela la calma de la tierna joven inocente que la lucha de la vida terrenal ha dejado inmaculada. Bajo aquellos abrazos y besos de las flores, el pequeño cuerpo de la muerta desaparece. ¡El alma de *Iris* se ha convertido en flores, en luz y en armonía!

¡Oh Muerte, Señora Misteriosa, cuán grande eres en tu piedad. ¡Tú que tantos mares y cielos eternos pones entre la humanidad y sus dolores!

LAS JOYAS DE LA MADONA

(I Giogelli della Madonna)

ÓPERA en tres actos; música de Wolf-Ferrari; argumento del propio compositor, versificado por C. Zangarini y E. Golisciani. Se estrenó en Berlín, en el Kurfuersten Oper, el 23 de diciembre de 1911; en Estados Unidos, por la Compañía de Ópera de Chicago, en el Teatro Auditórium de Chicago, el 16 de enero de 1912. En esta ópera el compositor abandonó el estilo delicado de sus primeras óperas, como por ejemplo "Las Mujeres Curiosas" y "El Secreto de Susana," por un intento denodado en la escuela realística. Aunque la ópera tiene un argumento de sobra exagerado en sus características melodramáticas, presenta un cuadro pintoresco de la vida napolitana y contiene música de mucho efecto, destacándose notablemente los delicados *intermezzi,* el conmovedor dúo de madre e hijo, la danza apache orgiástica y el final con su brillo fervoroso.

PERSONAJES

MALIELLA	*Soprano*
GENARO	*Tenor*
RAFAEL, *jefe de los Camorristas*	*Barítono*
CARMELA, *madre de Genaro*	*Mezzo-Soprano*

Escena: Nápoles. Epoca actual.

ACTO I

AL levantarse el telón se nos presenta la vida de los barrios más pobres de la prolífica ciudad de Nápoles—una vida llena de grandes ceremonias religiosas, de supersticiones a granel, de indomable alegría y de codicioso amor animal mezclado con odio y con celos. A *Maliella* la aman el ingenuo *Genaro* y el osado *Rafael,* jefe de la temible orden secreta de camorristas. Este último, con su acostumbrada bravata, parece caerle mejor a la festiva muchacha; hace el alarde que haría todo por conquistar su amor . . . se atrevería hasta robar las joyas de la Virgen María que acaba de ser llevada en solemne procesión. Pero el ingenuo

Genaro ha oído esta baladronada, y aguijonado por los vituperios de *Maliella,* forza su entrada en la iglesia y obtiene las joyas.

ACTO II

UN bello intermezzo orquestal con el calor de sus colores orquestales y la apasionada intensidad de su melodía, crea el ambiente de suave voluptuosidad característica de una noche napolitana.

Intermezzo (*Acto II*)
Orquesta Sinfónica Victor Disco 35976

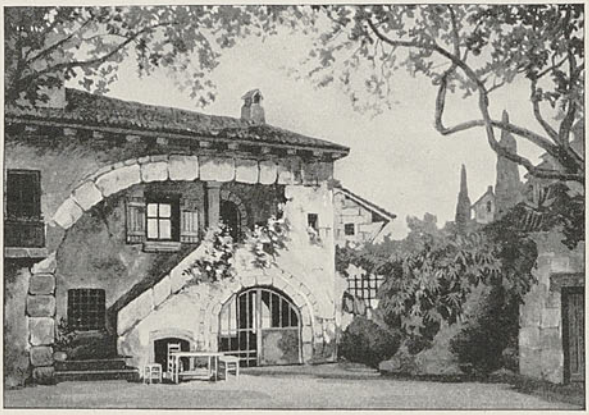
Maliella, se ha quedado por un momento entre las sombras de su risueño jardín oyendo la serenata de *Rafael;* ella promete verlo al otro día. Cuando él se aleja y ella queda sola en el jardín, vibrando todavía todo su ser con la pasión que *Rafael* le ha inspirado, se presenta *Genaro* con las joyas y las despliega antes los ojos estupefactos de la muchacha. Ella las contempla con enajenamiento, mística pero sensualmente, y cuando *Genaro* la estrecha en un brazo apasionado ella se le entrega, aunque para sus adentros está todavía pensando en *Rafael.*

ACTO III

UN Segundo Intermezzo precede al último acto—una versión orquestal de la serenata de *Rafael,* típicamente napolitana en lo impetuoso de su melodía, en la fuerza de su ritmo de vals, y en la ligereza de su acompañamiento.

Intermezzo (*Acto III*)
Orquesta Sinfónica Victor Disco 35976

En una guarida de los camorristas los compañeros de *Rafael* sostienen sus disolutas algazaras, bailando la "Danza Apache" y la "Tarantela." *Rafael* brinda ufanándose de que *Maliella* se entregará sólo a él. *Maliella* entra inesperada en esta escena. Toda dolorosa y abriéndose paso entre el laberinto de bailarines trata de explicarle que al entregarse a *Genaro* se hallaba ofuscada y confundió a los dos hombres. Las soeces mujeres se burlan cínicamente de *Rafael;* éste ardiendo en cólera, celos y despecho, arroja a *Maliella* al suelo, y en su caída ruedan por el suelo las joyas robadas a la Virgen . . . la gente retrocede poseída de un temor supersticioso y la infeliz *Maliella* sale de aquella guarida gritando que se va a arrojar al mar. *Rafael* ordena que la gente se disperse, pero *Genaro,* que ha sido señalado por *Maliella* como el ladrón de las joyas, es el único que se queda. Con toda reverencia recoge las joyas, colocándolas sobre la burda pintura al fresco de la Virgen, y como en expiación de su enorme pecado, se hunde en el pecho su filoso puñal.



LA ESCENA DEL JARDÍN—ACTO II

Fot. Manuel

EL JUGLAR VE A BONIFACIO

EL JUGLAR DE NUESTRA SEÑORA

(Le Jongleur de Notre Dame)

ÓPERA en tres actos; música de Jules Massenet; libreto de Maurice Lena. El tema, publicado primeramente por Gaston París como "Le Tombeor de Nostre Dame" en la revista "Romania" durante los años 1874-75, y más tarde en su "Étude sur la Poésie Française au Moyen Âge," es más conocido dentro de los relatos de Anatole France en su "Étui de Nacre." La ópera se estrenó en Montecarlo, el 18 de febrero de 1902, y se presentó por vez primera en los Estados Unidos en el Manhattan Opera House, de Nueva York, el 27 de noviembre de 1908.

Se dice que esta ópera debe su existencia al hecho de que un tal conserje en París, habiendo enfermádose estuvo ausente un día, obligando a Massenet que recogiese su propia correspondencia. De otra manera el libreto hubiese corrido la misma suerte de centenares de libretos que continuamente llovían sobre el inspirado compositor. Para Massenet es una obra única en su clase; con la excepción del breve pasaje de los ángeles, la ópera está escrita enteramente para voces masculinas. Massenet había escrito una larga línea de óperas para heroínas—Thaïs, Herodiade, Manón—que se le acusó se ser un compositor afeminado. Tal vez sintió herido su amor propio al oír aquella observación, y quiso demostrar a sus críticos que también podía escribir una ópera omitiendo al bello sexo. Si esta suposición es verídica, Hammerstein se mostró irónico al asignar el papel de *Juan,* en la representación en el Manhattan Opera House, a Mary Garden, y desde esa fecha la obra—como varias otras de Massenet—se ha hecho conocida entre el público americano como una ópera para *prima donna.*

PERSONAJES

JUAN, *un juglar* — *Tenor*
BONIFACIO, *cocinero del Monasterio* — *Barítono*
EL PRIOR DEL MONASTERIO — *Bajo*
Monjes, Ángeles, una Visión de la Virgen, Caballeros y Gente del Pueblo.

Época y Escena: Cluny, cerca de París, en el Siglo XVI.

ACTO I

La Plaza de Cluny

Es el primer día del mes de María, y día de marcado. Una muchedumbre pintoresca y bulliciosa celebra alegremente aquel

día, cantando y bailando en la plaza frente al monasterio. A ese grupo llega *Juan,* anunciándose como el "¡Rey de los Juglares!" Macilento, rendido por la enfermedad y débil por la falta de alimento, pide que le permitan divertirlos. La gente se burla de su escueta apariencia, y no gusta de sus truhanerías, prefiriendo que les cante su famosa "Aleluya del Vino," una especie de credo sacrílego. En el apogeo de su cantinela se abre bruscamente la puerta del monasterio y de ella sale el *Prior,* que justamente indignado manda dispersar a la muchedumbre. Todos huyen despavoridos con excepción de *Juan.* Después de amonestar severamente al juglar por venir en los propios umbrales del monasterio a insultar a Nuestra Madre María y a su divino hijo, lo amenaza con los tormentos del infierno. *Juan,* a pesar de sus truhanería y juegos picarescos, es un hombre de buen corazón, y sinceramente arrepentido pide al *Prior* remisión a su injuria y arrastrándose hasta los pies de la Virgen le ruega perdonarlo. El *Prior,* comprendiendo que *Juan* con un poco de fe en su corazón marchito, podrá, como pálida rosa de invierno, volver a florecer, le dice que será perdonado si ardiendo como un cirio y perfumado como un incensario, su corazón entrega ante el altar y se hace un hermano en aquel monasterio. *Juan* ama su libertad que lo lleva por campos y vallados como un ave que obedece tan sólo a su voluntad, y vacila ante la idea de perderlo todo para siempre. "Vete entonces a morirte de hambre, sin confesión, en el arroyo, juglar infame . . . ¡el convento era la salvación de tu alma y de tu cuerpo . . . !" agrega con énfasis el *Prior.* En estos momentos aparece *Bonifacio* a lomo de asno que un lego tira de la rienda. El jumento también carga dos canastas, una conteniendo flores, la otra víveres y botellas. El cocinero *Bonifacio* empieza a sacar su preciosa carga de las canastas . . . para la Virgen, claveles, heliotropos, nomeolvides . . . y para los siervos de Nuestra Señora, cebollas frescas, coles, puerros, vinos exquisitos, etc., etc. Suena la campanilla que llama al almuerzo; después las voces de los monjes en el refectorio que recitan el "Benedicite." Si las palabras del *Prior* no fueron de gran peso para convertir a *Juan,* el espectáculo de aquellos víveres y la expectativa de un suculento almuerzo, el juglar, recogiendo secretamente sus aperos, resuelve unirse beatamente al prelado y con él entra en el monasterio.

ACTO II

La Sala de Estudios del Monasterio

La vida en el monasterio le sienta bien a *Juan* físicamente, pero sus constantes bromas impensadas a la hora de la mesa, escandalizan a la vez que divierten a los otros monjes. Trata de cantar con el coro, pero él no sabe latín, ¿cómo es posible que un pobre juglar conociese el lenguaje de los santos? Los monjes, tratando vanamente de enseñarle sus diversas artes, llegan a armar un gran alboroto tratando de demostrar la superioridad del arte que cada uno domina, la música, la pintura, la escultura; el buen *Prior* se ve obligado a calmarlos y a ordenarles que vayan a la capilla a estudiar el arte en un espíritu de plegaria y de devoción, repitiendo el *Prior* las palabras de Virgilio, "Agitans discordia fratres. . . ." El pobre *Juan,* descansando su cabeza entre las manos, se queja amargamente de su ignorancia; para consolarlo el cocinero, *Bonifacio,* le dice que no envidie a aquellos monjes, pues ante los ojos del Señor todo lo hecho con sin-

ceridad es bueno. Él, *Bonifacio,* por ejemplo, es un arquitecto en pasteles, pintor por el color tan suave de sus cremas, y un pollo, como el que él cocina, vale mil poemas, y cuán hermosa sinfonía es una mesa donde reina el orden y la armonía, agregando que la Virgen entiende también francés, y para convencerlo le repite la Leyenda de la Artemisa.

Légende de la Sauge
(*Leyenda de la Artemisa*)
Marcel Journet
Disco 6785

Los ojos del viejo monje parecen ablandarse al narrar la extraña leyenda de una bellísima rosa que rehusó refugiar al niño Jesús de la persecución de Herodes temerosa de que manchase sus pétalos, y de la humilde artemisa que abrió sus pétalos tan grandes que en el fondo de esa cuna el niño Jesús se durmió, siendo desde aquel día bendita entre las flores, como lo fué María entre todas las mujeres. *Juan* lo escucha con la boca abierta . . . ¿será posible entonces que la humilde oferta del juglar sea aceptada ante los ojos de la Virgen María?

Anuncio Francés
LA MUERTE DEL JUGLAR

ACTO III

La Capilla del Monasterio

JUAN se acerca ante el altar de la obscura capilla. Despojado de su hábito de monje aparece con su vestido de juglar y extendiendo sobre el suelo su tapete, saca su *vielle* y arranca los mismos acordes que anunciaban su llegada a la plaza de Cluny. Poseído de la fuerza de la costumbre, recorre con su gorro en la mano un círculo de espectadores imaginarios. Empieza entonces su juegos de manos con cinco naranjas que le había donado una noche antes el hermano *Prior;* finalmente se entrega a un baile desenfrenado entonando a la vez una cantinela vulgar, hasta que finalmente cae rendido a los pies del altar. El buen *Bonifacio,* comprendiendo la sincera intención febril de los actos de *Juan,* logra con dificultad retener a los monjes que observan horrorizados aquel espectáculo. Van a arrojarse furiosos sobre el juglar, cuando *Bonifacio* los detiene señalándoles la estatua de la Virgen que se va iluminando de una luz misteriosa. "¡Un milagro!" prorrumpen todos a coro. La blanca mano de la Virgen se extiende con maternal significado y su frente delicada se inclina con amor, mientras el ambiente se puebla de voces celestiales. El *Prior,* seguido de los monjes, se acerca a *Juan,* todavía orando reverente a las plantas de la Virgen. *Juan* se levanta y retrocede medroso al verse sorprendido en sus vestidos de juglar, y se arrodilla después ante el *Prior* pidiéndole perdón. Éste le dice que se levante, pues con sus propios ojos ha visto que la Virgen lo bendice. El altar se ilumina por completo con una luz intensa, y sobre la cabeza de *Juan* desciende una aureola brillante. Y como fulminado por un rayo cae desfallecido en los brazos del *Prior.* Los monjes se arrodillan repitiendo "Kyrie, Eleison, Christe exaudinos, Sancta Maria, ora pro nobis." *Juan* se levanta exclamando: "¡Al fin, entiendo el latín!" La Virgen empieza a ascender lentamente hacia el cielo, y la vemos rodeada de

ángeles, en el centro del Paraíso. *Juan,* en el éxtasis de su cercana muerte, dice ver el cielo abierto . . . perfumes divinos . . . fresco rumor de alas . . . campos azules . . . bajo los ojos de María y del niño Jesús. *Juan* muere. El *Prior* repite emocionado "¡Bienaventurados los pobres de espíritu porque de ellos será el Reino de los cielos!" "¡Amén!" responden con solemnidad los monjes y las voces de los ángeles.

KHOVANTCHINA

DRAMA musical en cinco actos; libreto y música de Moussorgsky, terminada e instrumentada por Rimsky-Korsakow. Se representó en una función de aficionados en noviembre de 1886, en San Petersburgo, por la Unión Musical y Dramática. El verdadero estreno se verificó el 7 de noviembre de 1911, en el Teatro María de San Petersburgo. En los Estados Unidos se representó por primera vez en la ciudad de Filadelfia, por la Compañía de Gran Ópera de Pensilvania, el 18 de abril de 1928.

Como la mayoría de las producciones de *los cinco,* esta obra de Moussorgsky está constituída a base de canciones populares, y al igual que su "Boris Godunoff," evoca uno de los períodos más dramáticos y más sombríos de la historia nacional, conteniendo escenas que retratan con una fidelidad absoluta diversos aspectos de la vida popular rusa en las postrimerías del Siglo XVII. Como aliciente tenemos en el argumento una variedad de personajes típicos: *Dociteo,* el sincero y devoto padre de los viejos creyentes; *Iván Khovansky,* representante de la Rusia semioriental, fanática y conservadora; *Golitsyn,* que se esfuerza por la introducción de la cultura europea en su país; *Marta,* la apasionada y mística "Vieja Creyente"; el disoluto *Andrés Khovansky; Ema,* la muchacha alemana; los terribles *Strelitz,* el cuerpo de infantería moscovita, cuya organización era casi la misma que la de los genízaros turcos; el pueblo sufrido y abnegado. Los "Viejos Creyentes" alrededor de los cuales se centra la mayor parte del argumento, pertenecían a una secta que, adhiriéndose a la vieja aunque errónea versión, se desprendieron de la iglesia ortodoxa cuando se introdujo una revisión de la Biblia en 1655. Igualmente durante ese período los zares estaban suprimiendo varios de los privilegios que con anterioridad se habían concedido a la nobleza. De aquí la pugna del *Príncipe Khovansky* y su cuerpo de guardias, los *Strelitz.* El compositor utilizó en su música muchos temas antiguos, épicos o religiosos, cuyo estilo borroso respetó, concibiendo toda su música de modo que nada esencial viniese a atenuar el ambiente, en general premeditado, que resulta del carácter de los principales temas. Sin embargo, la partitura no estaba totalmente completa cuando la muerte sorprendió a Moussorgsky, aunque ya alcanzaba una extensión voluminosa. Por lo tanto Rimsky-Korsakow la revisó, completó, instrumentó y redujo a una extensión adaptable para representación; para cuya gigantesca labor estaba eminentemente capacitado por su extensísimo conocimiento de instrumentación, su experiencia de la escena práctica y su íntima amistad con el compositor. En efecto, no importa cuál pueda ser el veredicto final sobre la obra de Rimsky-Korsakow como revisador, ninguno puede negarle una inmensa gratitud por haber hecho asequibles unas de las páginas más bellas y características de Moussorgsky. *(Discos vocales en ruso.)*

PERSONAJES

EL PRÍNCIPE IVÁN KHOVANSKY	*Bajo*
EL PRÍNCIPE ANDRÉS KHOVANSKY, *su hijo*	*Tenor*
EL PRÍNCIPE BASILIO GOLITSYN	*Tenor*
CHAKLOVITY	*Barítono*
DOCITEO, *Padre de los Viejos Creyentes*	*Bajo*
MARTA	*Mezzo-Soprano*
EMA	*Soprano*
UN ESCRIBANO	*Tenor*

Época y Escena: Moscou y sus Alrededores. Año de 1682.

ACTO I

La Plaza Roja de Moscou

La orquesta ejecuta un breve preludio—un notable cuadro musical, completamente ruso en carácter, de un amanecer en Moscou. La Plaza Roja cerca del Kremlín, está guardada por un grupo de *Strelitz,* uno de los cuales, tendido cerca de un pilar, refunfuña soñoliento sobre un ataque en la noche anterior en que se cometieron muchos actos de violencia. Un escribano llega y va a tomar su puesto cotidiano; después de un rato de broma a costa del escribano, los *Strelitz* se alejan. El boyardo *Chaklovity* se presenta y éste dicta al escribano una denuncia, bajo amenaza de muerte si algún día pretendiese descubrirle. He aquí la denuncia: "El príncipe boyardo *Iván,* secundado por su hijo *Andrés,* quiere promover el desorden en el Imperio." Se acercan los guardias moscovitas, y al verlos se esconde el denunciante. Luego acaba de dictar su denuncia. Lleno de majestad y arrogancia, entra en escena el *Príncipe Iván Khovansky,* seguido de los notables de Moscou y del pueblo, al cual se dirige diciendo que es menester para la salvación del Imperio, perseguir a los traidores y a todos los boyardos rebeldes, demostrando en todas sus palabras la ambición que esconde su pecho. Después de dispersarse el pueblo, aparecen en el fondo de la escena el *Príncipe Andrés Khovansky,* persiguiendo a *Ema;* ésta le echa en cara haber sido la causa del destierro de su amado y de la muerte de su padre. Ante la insistencia y el atrevimiento del príncipe, *Ema* pide ayuda, presentándose en estos momentos *Marta,* ex-amante de *Andrés,* la cual, puñal en mano, defiende a *Ema* de los abrazos del príncipe, y en uno de sus extraños arrobamientos le profetiza un terrible fin. Entra de nuevo en escena el *Príncipe Iván,* y al darse cuenta de la belleza de *Ema* se despiertan en él deseos perversos y ordena a los guardias que la aprehendan. Padre e hijo se disputan celosamente a la muchacha. Afortunadamente llega *Dociteo,* el Padre de los Viejos Creyentes, reprochando a los dos hombres su violencia y, en nombre de Dios, pide la libertad de la doncella. Después *Dociteo* queda solo con sus discípulos y ruega a Dios que no deje triunfar el mal.

Fot. Gerschel
CHALIAPIN (*Dociteo*)

Llegó el Momento de las Tinieblas
V. Shushlin Disco 4099

ACTO II

La Mansión del Príncipe Golitsyn

El Príncipe Golitsyn, a pesar de su cultura europea, es supersticioso. Al levantarse el telón lo vemos leyendo una carta muy tierna de la princesa regente *Sofía.* Entra la adivina, que no es otra sino *Marta,* y hace a *Golitsyn* terribles predicciones.

Divinación de Marta—Partes I y II
A. A. Zelinskaya Disco 4090

Marta, habiendo llenado de agua un vaso de plata, invoca a los espíritus infernales en la misteriosa y pavorosa parte primera de su "Divinación." Entonces, fijándose en el fondo del vaso (Parte II), predice el futuro de *Golitsyn:* su poder y sus riquezas no le

traerán nada, pues se verá víctima de la miseria y del dolor. *Golitsyn* siente miedo y cuando la adivina se va ordena secretamente que sea aprehendida y ahogada en la marisma.

Entra el príncipe *Iván* y se queja de las medidas tomadas por *Golitsyn* contra los boyardos. El aludido responde al principio de modo conciliador, pero no tarda mucho en dar vía franca a todo su orgullo. Entra también *Dociteo* y asiste impasible al coloquio, durante unos instantes, pero luego interrumpe a los interlocutores, afirmando que la cólera y los reproches son estériles. No hay más que un remedio para los males que pesan sobre Rusia, y éste es respetar las antiguas costumbres y los antiguos libros. Mientras los tres personajes discuten, a lo lejos se oye el cántico de los Viejos Creyentes. *Dociteo* lo entona a su vez. De pronto, se oyen gritos de angustia, *Marta* viene desolada pidiendo gracia. Detrás de ella entra el boyardo *Chaklovity,* que viene a anunciar que la hija del zar ha hecho saber al pueblo que los *Khovansky* conspiran contra el Imperio, y que el Zar Pedro ha dado orden de que se persiga a los culpables.

ACTO III

Barrio de la Guardia Moscovita

MARTA, que logró escaparse del castigo que había ordenado *Golitsyn,* está sentada junto al talud de la casa de *Andrés Khovansky,* lamentando su amor burlado y prometiéndose venganza. *Susana,* la hermana fanática, se indigna contra las preocupaciones amorosas de *Marta,* amenazándola con delatarla como adivina ante la iglesia. Una vez más *Dociteo* llega oportunamente a ejercer su misión conciliadora. Empieza a obscurecer y por la calle, ahora desierta, llega *Chaklovity,* conmovido ante las desgracias de Rusia. Extendiendo su mirada sobre la ciudad que duerme, exclama: "Sí, los *Strelitz* aún duermen," y pensando en las tribulaciones de su patria, agrega, "¡Duerme tú, oh, Rusia; tus enemigos despiertan . . . el enemigo que dará el golpe sin clemencia!" Entonces (Parte II del Aria), entonando una amplia y noble melodía, implora la guía divina para su amada Rusia.

Aria de Chaklovity—"Los Strelitz Aún Duermen"—Partes I y II
K. L. Knijnikoff Disco 4091

Aparecen ahora los intrépidos *Strelitz* entonando tumultuosamente cierta canción báquica; poco después se presentan sus mujeres y los excitan a la lucha. Esta riña la interrumpe el intempestivo arribo del escribano anunciando que la rebelión de las guardias de Moscou ha sido sofocada . . . y han llegado tropas extranjeras y la guardia de corps de Pedro el Grande—la causa de la Vieja Rusia se ha perdido. Los *Strelitz* se arrodillan y rezan.

ACTO IV

CUADRO I—*Una Sala en el Palacio de los Khovansky*

EL PRÍNCIPE IVÁN KHOVANSKY, en su palacio de campo, se entretiene con las canciones de sus esclavas y los bailes salvajes de las esclavas persas.

Danzas de las Esclavas Persas
Banda de la Guardia Real de Bélgica
Disco 35950

La llegada de un mensajero interrumpe la fiesta; viene de parte de *Golitsyn* a anunciarle un peligro inminente; *Khovansky* se encoge de hombros, cree que se trata de una simple intimidación, arroja de allí al mensajero y hace que vengan los bailarines persas. Mas *Chaklovity* personalmente se pre-

senta y dice a *Khovansky* que la hija del zar le envía a pedir consejo. El príncipe se figura que la fortuna vuelve a favorecerle, se exalta, se pone un traje de fiesta, y a su mandato cantan un himno de gloria. Pero un grito interrumpe la melodía; traen presurosamente el cadáver del príncipe. Ha sido víctima de los asesinos en los umbrales de su propio castillo.

CUADRO II—*Plaza Pública de Moscou*

Al cambiar la escena en la orquesta se oye una música doliente, una música procesional intensamente expresiva. El telón se levanta lentamente revelando la plaza pública cerca de la exótica iglesia de Vasilio Blajeny. Pasa un convoy de desterrados custodiado por los soldados, entre los cuales marcha *Golitzyn*—la profecía de *Marta* se ha cumplido. El pueblo sigue a la procesión, y la plaza queda vacía. La música de esta escena está incluída en el siguiende disco:

Entreacto Stokowski y la Orquesta Sinfónica de Filadelfia Disco 6775

Dociteo, confundido con el pueblo, se lamenta al ver entre los presos a *Golitsyn,* ayer poderoso. *Marta* se acerca a *Dociteo,* advirtiéndole de un nuevo peligro: los extranjeros mercenarios han recibido orden de prender a los Viejos Creyentes, y ejecutarlos. Ha llegado el momento del sacrificio. Llega *Andrés Khovansky* y pregunta por *Ema. Marta* le dice que ha sido hecha prisionera por los soldados imperiales, y que le espera una muerte inminente. *Andrés* se exalta y llama en su ayuda a los *Strelitz.* Sin embargo, no hay quien acuda a su llamado. Después, al son de una fúnebre campana, aparece un cortejo; son los soldados del imperio que conducen a los *Strelitz,* armados de hachas y tajos. Quedan formados y un heraldo les anuncia la clemencia de los zares Iván y Pedro; están perdonados y deben volver a sus casas y elevar oraciones al cielo por sus soberanos.

ACTO V

Convento de los Viejos Creyentes en Medio del Bosque

LOS Viejos Creyentes se encuentran congregados, a la luz de la luna, en su lugar de reunión entre los bosques cerca de Moscou. Están sitiados por los ejércitos vencedores del zar Pedro el Grande, y se sienten dispuestos a morir antes de renunciar a su fe. *Dociteo* repíteles permanecer fieles y *Marta* ruega por el alma de su amado *Andrés* que, movido por su gran devoción, sube a la pira que los hermanos de túnicas blancas han levantado para ellos. A lo lejos resuenan las trompetas imperiales anunciando a los soldados. El *Príncipe Andrés* y *Marta* son los primeros en ascender a la hoguera. *Marta* enciende con un cirio la pira, y quedan todos envueltos por las llamas. Los soldados llegan y retroceden horrorizados ante el espectáculo de la inmolación voluntaria de los Viejos Creyentes que continúan su cántico hasta que las llamas apagan sus gargantas, mientras los acentos de unas trompetas anuncian la exterminación de los viejos días de la Rusia y el surgimiento de una nueva era.

GALLI-CURCI
(*LAKMÉ*)

LAKMÉ

Ópera en tres actos; música de Léo Delibes; libreto de Goudinet y Gille, tomado del libro "El Casamiento de Loti." Se estrenó en París en la Ópera Cómica, el 14 de abril de 1883; en los Estados Unidos, por la compañía Abbot de Ópera, en 1883; en la Academia de Música de Nueva York, el 1°. de marzo de 1886, bajo la dirección de Teodoro Thomas.

"Lakmé" es la obra de Delibes más conocida. Aunque relativamente rara vez se presenta, esta ópera mantiene un lugar en el repertorio de los teatros franceses, donde invariablemente es una de las óperas más populares.

PERSONAJES

Gerald Frederick	*Oficiales Ingleses*	*Tenor* *Barítono*
Nilakantha,	*Sacerdote bracmánico*	*Bajo*
Lakmé,	*su hija*	*Soprano*
Rosa Ellen	*hijas del Virrey*	*Soprano* *Soprano*

Indostánicos, Damas y Oficiales Ingleses, Marineros, Bayaderas, Chinos, Músicos, Bracmanes, etc.

Época y Escena: India. Tiempos Actuales.

ACTO I

Un Frondoso Jardín en la India

El fanático sacerdote bracmánico, *Nilakantha,* en el jardín donde todas las flores de la India crecen en profusión y que está frente al templo que él guarda, exhorta a los indostánicos a que tengan valor y esperen el día en que han de romper las cadenas opresoras y expulsar a los ingleses de aquellas tierras. Desde el templo llega el acento de una voz femenina fresca y joven que eleva sus plegarias, "¡Blanca Durga, pálido Siva! ¡Poderoso Ganeza!" Aquella voz es la de *Lakmé,* la hija de *Nilakantha.* Al terminar su canto sagrado, *Lakmé* aparece en el umbral del templo y mezcla su plegaria con la de los indostánicos.

No bien acaban de alejarse todos estos personajes, cuando se presenta un grupo de turistas ingleses. Se quedan asombrados con lo exótico del templo y la exuberancia de los árboles y las flores que lo rodean. Contra el consejo de *Frederick,* un oficial inglés, se abren paso entre los bambúes y entran en el jardín. Algunas de las muchachas admiran muy especialmente unas hermosas flores blancas. "No las toquéis, Miss *Ellen*"—previene *Frederick*—"son daturas, las daturas *stramonium,* tan inofensivas en Inglaterra, pero, bajo el cielo indiano, sería suficiente un pétalo puesto en vuestros labios para ser envenenada!" El mismo informa a sus compañeros que esta pagoda pertenece a *Nilakantha,* el padre de la bella *Lakmé,* a quien los hombres indostánicos adoran como a una diosa. *Rosa* descubre una joyas que dejase allí *Lakmé,* pero no se atreve a tocarlas. *Gerald,* otro oficial inglés, de temperamento poético y soñador, toma un collar entre sus manos admirando su exquisita pedrería. Los turistas se van, menos *Gerald* que se queda a copiar los diseños de aquellas joyas tan exóticas y hermosas. Solaza su vista sobre el esplendor ora de una pulsera, ora de una collar o de un brazalete, y en una romanza encantadora, con frases como exclamaciones, típicas de la fantasía de un poeta, expresa el encanto que se ha posesionado de su espíritu.

Fantaisie aux divins mensonges
Tito Schipa Disco 1187

Lakmé pronto regresa y se fascina de tal manera con la gallardía de aquel extraño de una raza que se la ha enseñado a odiar, que no tiene fuerzas para pedir auxilio a las guardias, que lo matarían instantáneamente.

Casi con desmayo ella le previene que su vida corre peligro si no abandona aquel lugar inmediatamente. Como contestación él estalla en una rapsodia de amor, que conmueve a *Lakmé* de tal manera que ella misma repite las palabras de amor de *Gerald*. El inglés decide irse al fin, no sin antes decirle que nunca olvidará aquella visión angelical. El viejo sacerdote regresa y al notar que algunos bambúes han sido destrozados, jura, secundado por los indostánicos, dar muerte al que se ha atrevido a profanar aquel sagrado recinto. *Lakmé* permanece inmóvil y aterrorizada.

ACTO II

Una Plaza Pública

NILAKANTHA y *Lakmé* se confunden entre la abigarrada multitud de chinos e indostánicos que venden una variedad de baratijas en sus pintorescos bazares. Él, armado con una daga, viene disfrazado de mendigo; ella de cantante callejera. *Nilakantha* cree que el que tuvo el desplante de entrar en el jardín se delatará por sí solo atraído por la voz de *Lakmé*. Por lo tanto, le ordena a su hija que cante la leyenda sagrada de la hija del paria:

¿Dónde va la indiana bruna,
la joven hija del paria,
cuando agoniza la luna
entre las mustias mimosas?
Va corriendo por el prado
y no se acuerda ya más
que por doquiera que va
es de los parias la hija!
Entre lauros y entre rosas
va pasando sin reproche . . .
va soñando en dulces cosas,
se va riendo de la noche!
Entre los bosques umbrosos
¿qué viajero se ha perdido
que las sombras reflejan sus ojos
y él camina a la ventura?
Rugen de alegría las fieras
al ir a agarrar su presa,
mas desafiando furores
surge de pronto la indiana.
¡Lleva en la mano una rama
y de ella prende agorera
una campana hechicera . . . !
(*Lakmé imita la campana*)
¡El se sonroja al saber
que la vida se la debe
a la hija de los parias . . . !
Y como entregado a un sueño
hacia el cielo la levanta
y le dice: "¡Allá tu lugar está!"
¡Y aquel era Visnú,
del seno de Brahma salido . . . !
¡Desde aquel día en el bosque
oye a veces el viajero
la rama sonar ligero
a la campana hechicera . . . !

Fot. White

EL BOSQUE INDIO—ACTO III

Fot. White
MARTINELLI Y DE LUCA EN LAKMÉ

Dov'è l'Indiana bruna (*En Italiano*)
Amelita Galli-Curci Disco *6132
Où va la jeune Hindoue (*En Francés*)
Sofía del Campo Disco 9394

Esta música exige tal habilidad técnica de parte de la cantante, que este número está justificadamente considerado como una de las más difíciles arias de coloratura; pero su acentuada calidad oriental, el uso de campanas y la conmovedora semejanza de la leyenda de la joven india amada por un dios con la propia suerte de *Lakmé*, contribuyen a darle a esta "Canción de las Campanas" un encanto muy particular.

Gerald aparece y al ver a *Lakmé* dirige hacia ella sus pasos. *Nilakantha* lo sigue, y cuando *Gerald* está cerca de *Lakmé* lo hiere por la espalda, huyendo al verlo caer. *Lakmé* se inclina sobre *Gerald* y examina la herida. Su rostro se ilumina al ver que la herida no es mortal.

ACTO III

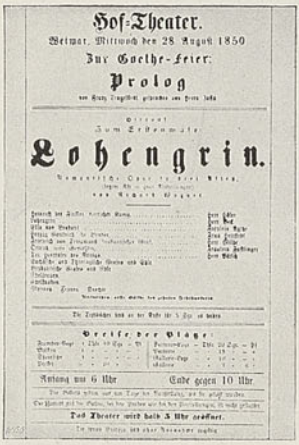
Parte de un Bosque Indio Bañado por el Sol

LAKMÉ y su fiel esclava han traído a *Gerald* a una choza escondida en la espesura del bosque, debajo de un árbol gigantesco, y cubierta materialmente con acacias, daturas y tulipanes amarillos. *Lakmé*, semi-reclinada sobre él, vigila con casi cariño maternal el sueño de su amado, entonando a media voz una dulcísima canción. Al volver *Gerald* a la vida, acrecienta su amor por *Lakmé*. Ella lo deja por un momento, va en busca de agua de un manantial sagrado, uno que ha sido bendecido por los dioses para que los amantes que beban de aquella agua sean para siempre fieles y devotos. En su ausencia, llega *Frederick* a recordarle a *Gerald* su deber; su regimiento ha recibido órdenes de partir. *Lakmé* regresa y los enamorados beben del agua sagrada, pero en aquel mismo instante se oye a lo lejos la música marcial del regimiento de *Gerald*. Éste se pone de pie dispuesto a obedecer el llamado del deber. *Lakmé*, comprendiendo que todo su sueño de ventura ha llegado a su fin, mientras *Gerald* escucha con atención el redoble de tambores y el eco de los clarines, corta una datura y la masca sin que *Gerald* se perciba. *Nilakantha* descubre a los amantes. Va a descargar el golpe sobre el indefenso *Gerald*, pero *Lakmé* lo detiene diciéndole que su amado ha bebido el agua del manantial sagrado, y hacerle el menor daño sería un sacrilegio. Mas si uno debe caer, y el dios ha menester de una víctima, en *Lakmé* encontrará una, pues la abnegada india, muere feliz en los brazos de *Gerald* envenada por la savia mortal de las daturas. "Suya es ahora una vida inmortal"—exclama solemne *Nilakantha*—"¡entra ya en el portal de los cielos, entre el esplendor de las alturas!"

LOHENGRIN

Ópera en tres actos; libreto y música de Ricardo Wagner. Se estrenó en Weimar, el 28 de agosto de 1850, bajo la dirección de Liszt. En los Estados Unidos la primera función se efectuó en alemán en Nueva York, el 3 de abril de 1871, en el Teatro Stadt.

El "Rienzi" de Wagner había tenido buen éxito cuando se estrenó en Dresde; "El Buque Fantasma" había sido casi un fracaso y "Tannhäuser" no había entusiasmado en las primeras funciones. De manera que Wagner no logró que en dicha ciudad se presentase "Lohengrin," a pesar de que él ocupaba el puesto de director en el propio teatro. La partitura la tuvo terminada por agosto de 1847, y cuando en 1849 llegó hasta Dresde la ola de inquietud social que había barrido toda Europa, en la creencia de que una forma más democrática de gobierno podría mejorar las circunstancias artísticas, él se unió al levantamiento popular. Esta "pseudo-revolución," al parecer triunfante al principio, se vió bien pronto suprimida por las fuerzas militares, y Wagner se vió obligado a salir huyendo disfrazado del país. Encontrándose como desterrado en Suiza, escribió a Liszt en abril del año siguiente y le suplicó presentar "Lohengrin." Hoy en día es difícil comprender el valor moral necesario de un hombre de la talla de Liszt para patrocinar una obra de Wagner—Liszt, agasajado por reyes, el más grande de los pianistas, universalmente reconocido, pero con todo sujeto a un sin fin de críticas; Wagner, un desterrado político y comparativamente desconocido. Gracias a la ayuda amistosa de Liszt, "Lohengrin" fué presentado en el centro artístico de Weimar, y con un éxito mayor del que Wagner podía esperar. La ópera ganó más y más popularidad, y se representó en toda Alemania, al grado que, con el curso del tiempo, Wagner, todavía un desterrado, pudo decir con cierta irónica verdad que él era el unico alemán que no había oído "Lohengrin." No fué sino hasta 1861, cuando ayudado por la intervención de la Princesa Metternich le fué permitido volver a Alemania, que el compositor llegó a oír su propia ópera, ¡catorce años después de haber terminado la partitura!

La belleza de esta música nos es a nosotros ya bien conocida, pero en los días de su creación debe haber parecido como un extraño lenguaje—esta música que demuestra a Wagner en un paso más adelante de "Tannhäuser" en el desenvolvimiento de su estilo, así como en el propio "Tannhäuser" había progresado más allá de "El Buque Fantasma." Wagner demuestra aquí también su habilidad como dramaturgo, pues ha hecho de la vieja leyenda un argumento más humano y más dramático que uno pudiera imaginarse ser posible. El personaje, *Lohengrin,* es un símbolo de un hombre que, en las propias palabras de Wagner, busca "una mujer que no exigiese explicaciones o defensa, sino que lo amase con un amor incondicional."

Hof-Theater.
Weimar, Mittwoch den 28 August 1850
Zur Goethe-Feier:
Prolog
Lohengrin.
Preise der Plätze:
Anfang um 6 Uhr
Ende gegen 10 Uhr

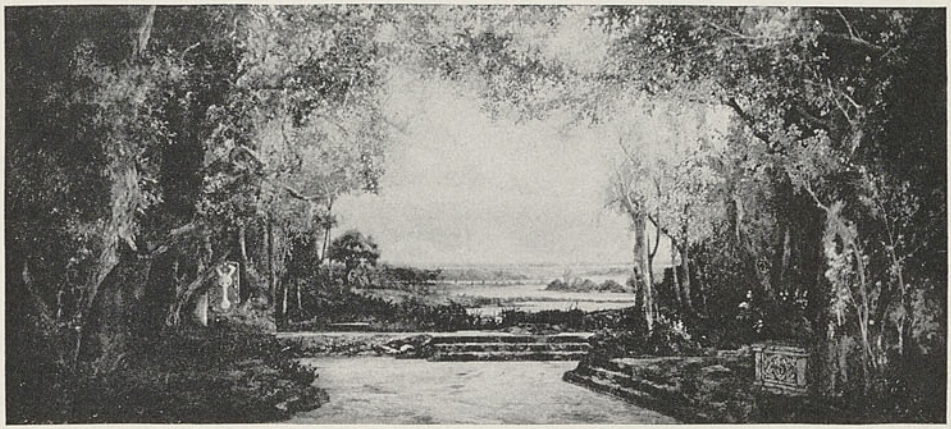
PROGRAMA DEL DÍA DEL ESTRENO

PERSONAJES

ENRIQUE, *Rey de Alemania* *Bajo*
LOHENGRIN *Tenor*
ELSA DE BRABANTE *Soprano*
EL DUQUE GODOFREDO, *su hermano* *Personaje Mudo*
FEDERICO DE TELRAMUNDO, *Conde de Brabante* *Barítono*
ORTRUDA, *su esposa* *Mezzo-Soprano*
EL HERALDO DEL REY *Bajo*
Condes y Nobles Sajones, Brabantinos y Turingianos, Damas de Honor, Pajes y Cortesanos.

La acción se desarrolla en Amberes, durante la primera parte del Siglo X.

EL PRELUDIO, un epítome de toda la ópera y una de las grandes inspiraciones de Wagner, tiene por solo y único tema el "Graal," la taza legendaria, que se supone era de esmeralda, con la que Jesucristo sirvió el vino en su última cena. La



RIBERAS DEL RÍO ESCALDA—ACTO I

"historia" del preludio, dicha brevemente, es ésta: En el límpido azul del firmamento aparece una visión, ángeles que transportan al Graal. Al acercarse a la tierra, su gloria resplandeciente se derrama sobre el adorador que se arrodilla poseído de un éxtasis sublime. Entonces la visión celestial empieza a alejarse y finalmente se pierde en el azul infinito. Esto está expresado maravillosamente en el preludio con su *crescendo* gradual, su magnífica gradación y su etéreo final.

Preludio
Leopoldo Stokowski y la Orquesta Sinfónica de Filadelfia Disco 6791

ACTO I

Riberas del Escalda, Cerca de Amberes

En las verdes riberas del Río Escalda, sentado en su trono debajo del Roble de la Justicia, está *Enrique el Cazador,* rey de Alemania. A un lado se hallan reunidos los caballeros y los nobles de Sajonia y de Turingia; al lado opuesto están los condes y nobles de Brabante, encabezados por *Telramundo;* junto a él, está su esposa, *Ortruda.* El monarca ha venido a reunir un ejército, pero se encuentra al pueblo de Brabante azotado por la discordia. La razón de esta situación es la desaparición del joven *Duque Godofredo* de Brabante, que juntamente con su hermana *Elsa,* vivían bajo el cuidado de *Telramundo,* que se iba a casar con ella. *Telramundo,* sin embargo, acusa a *Elsa* de haber matado a su propio hermano con la esperanza de heredar su fortuna. Está tan seguro de la culpabilidad de *Elsa,* continúa él en su acusación, que decidió casarse con *Ortruda. Telramundo* es un caballero de reconocido valor, pues en un combate contra los daneses le salvó la vida al rey. Con todo, el monarca no se decide a dar crédito a la monstruosa acusación de fratidicio contra la doncella, y ordena que sea traída a su presencia. *Elsa,* con su damas

Copy't Mishkin
HERBERTO WITHERSPOON
(*El Rey*)

GADSKI (*Elsa*)

de compañía, llega como una sombra soñadora, sus ojos de obsidiana despiden una mística mirada, mientras los rayos del sol agonizante juguetean con el oro de su undosa cabellera. Contestando la acusación de *Telramundo,* el rey decreta que en un combate habrá de declararse la culpa o la inocencia de *Elsa.* Se le pide a *Elsa* que nombre su campeón. Ella al principio vacila, y fijando su dulce mirar en los cielos, como buscando inspiración en el infinito, relata un sueño en el cual un arrogante caballero que con su reluciente armadura se había aprestado a defenderla. La etérea y dulce música del Graal baña sus palabras con cristalinas melodías, la confesión de un alma cándida e inocente, y sus variantes armonías parecen, en su visionaria opalescencia, ser de la consistencia de los sueños. *Elsa,* arrobada todavía en la sublime visión de su sueño, exclama que aquel glorioso caballero habrá de ser su campeón.

Sueño de Elsa (*Elsas Traum*)

María Jeritza	Disco 6694
Elisabeth Rethberg	Disco 6831
(*En Italiano*) Hina Spani	Disco 7207

Cuatro palaciegos rasgan a los cuatros vientos la quietud de los aires con el sonoro acento de sus trompetas, y el heraldo exclama: "¡Adelante, quién por *Elsa de Brabante* se apreste a ser paladín!" Nadie responde; *Elsa* dice su paladín viene de muy lejos y pide que se repita la llamada. *Ortruda* observa con cínica sonrisa la creciente agitación de *Elsa,* pero el rey se conmueve con la fe de la doncella. La llamada se repite. Y hasta los mismos cielos parecen permanecer mudos.

LA LLEGADA DE LOHENGRIN EN UN BAJEL TIRADO POR UN CISNE

"Está condenada," murmuran los nobles. *Elsa* se arrodilla en fervorosa oración. De pronto hay una ola de conmoción entre los cortesanos más cercanos a las riberas del río (principio del Disco 9017). Agitados exclaman, "¡Mirad . . . una maravilla . . . un cisne . . . un cisne tirando a un bajel . . . y en su proa un guerrero!" El tema radiante del salvador que se oyó en "el sueño de *Elsa*" surge en la orquesta. El pueblo da mayores señales de agitación, y corren a las márgenes del río a mirar a este extraño caballero en luciente armadura que se acerca en un bajel tirado por un cisne. Al llegar a las márgenes, todos exclaman: "¡Salud, oh santo mensajero del Señor!" *Elsa* lanza un grito de alegría al ver al recién llegado. *Federico* queda estupefacto y *Ortruda,* que había conservado una calmada actitud, es presa de espanto ante aquel espectáculo. En los momentos en que el caballero se dispone a abandonar su misteriosa embarcación, todos guardan un silencio solemne. Con un pie todavía en el bajel, se inclina hacia el cisne a despedirse de él:

Pintura de Hugo Braune
EL DUELO ENTRE LOHENGRIN Y TELRAMUNDO—ACTO I

Copy't Dupont
SCHUMANN-HEINK
(*Ortruda*)

¡Gracias, gracias,
cisne gentil!
Surca de nuevo el
océano
Y retorna a la mansión sutil
Jamás hollada por
un ser humano.
Cumplido has el
pacto con honor;
Adiós cisne gentil,
cisne canor.

Mercè, Mercè, cigno gentil! (*En Italiano*)
Aureliano Pertile Disco 6904

Cierto aire misterioso cubre a la escena y al desaparecer el cisne de vista, el pueblo, en un coro de impresionante belleza, estalla entusiasmado:

Divino terror . . . poder soberano
inunda al corazón de santo hielo . . . !
Bello y poderoso es el hombre arcano
que aquí mandado nos fué del cielo . . . !

Coro del Cisne (*En Inglés*)
Coro y Orquesta Sinfónica Disco 9017

El extraño caballero, después de rendir su homenaje al rey, se adelanta hacia *Elsa,* y sus ojos descansan sobre la radiante belleza de la doncella, diciéndole que ha venido a su llamado, y le pide le diga si lo acepta por

paladín. Ella exclama muy humildemente "¡Todo lo que tengo y todo lo que soy, es tuyo!" Continuando, él declara con gran solemnidad que si sale victorioso en la contienda y llega a ser su esposo, debe antes ella hacerle una promesa; nunca debe preguntarle de dónde viene, su abolengo o su nombre. Ella promete modestamente. Una vez más él le repite aquella condición, y una vez más *Elsa* jura cumplir su promesa.

El rey ordena que los combatientes se apresten a la lucha, pero antes ofrece esta majestuosa plegaria:

¡Oh! Dios supremo, fuente de amor,
el brazo guía tú del campeón,
Y aquel que es justo sea vencedor;
Que triunfe el vero, no la traición.
Dad al que es justo valor y esperanza
Y al que es impío quitad la pujanza.
Fatal es la hora. ¡Ayudadnos cielo!
¡Y rasgad del engaño el mísero velo!

Plegaria del Rey (*Königs Gebet*)
Marcel Journet Disco 1274

Copy't Mishkin
GORITZ
(*Telramundo*)

Los nobles aconsejan a *Telramundo* que desista de combatir contra un oponente al parecer protegido por el cielo, pero *Telramundo,* aguijado por su esposa, no da oídos a aquellos consejos. Seis nobles solemnemente se adelantan, miden el campo de batalla y plantan sus lanzas formando un círculo completo. El rey da tres golpes con su espada sobre el escudo y empieza el duelo. El joven caballero logra derribar a *Telramundo* de un golpe, pero le perdona la vida diciéndole que se reconcilie con el cielo. La inocencia de *Elsa* queda así comprobada, y la doncella regocijada jura su devoción a su paladín entre las aclamaciones de entusiasmo del pueblo, mientras *Telramundo* empequeñecido y en agonía de espíritu, se arrastra a los piés de *Ortruda,* que permanece impasible e indiferente.

ACTO II

El Castillo de Amberes

Es de noche. La luna resplandeciente hace formar sombras fantásticas en las almenas del castillo. Sobre los peldaños de la capilla, a la derecha del patio, *Telramundo* y *Ortruda,* vestidos con tétricos ropajes, están tendidos abatidamente. *Telramundo* acusa colérico a su mujer de haberlo traicionado. Dicha *Ortruda* le responde que este extraño caballero logró salir victorioso con la ayuda de un poder mágico; si se viese forzado a divulgar su nombre y su linaje, su mágico poder cesaría al momento. ¡Sólo *Elsa* tiene el derecho de obligarlo a que le revele el secreto! Una vez conocido ese secreto, *Telramundo* podrá medir su lanza nuevamente con él, pues bastará una sola gota de sangre que haga verter al gentil paladín, para debilitarlo para siempre. Ella ha adivinado todo esto con sus conocimientos y prácticas hechiceras. *Ortruda,* el último vástago de su raza, se ajusta todavía a la vieja religión de los viejos dioses, Wotan y Freia, cuya ira invoca sobre *Elsa* y su paladín. *Telramundo* la escucha atentamente.

Elsa sale al balcón a la izquierda del patio y confía a las brisas errantes su inmensa felicidad. En su inspirado soliloquio evoca que ellas conocieron sus cuitas y dolores, que llevaron su plegaria hasta el Señor y que en sus ondas se meció el caballero que ha-

bría de ser su fiel defensor y su esposo.

Aurette, a cui sì spesso
(En Italiano) **Hina Spani Disco 7207**

Cuando termina su soliloquio, permanece en el balcón a saborear la fragancia de las brisas perfumadas con el aroma de las flores de los valles, y a soñar en la ventura y felicidad que van a ser suyas al rayar el nuevo día, sin sospechar que no muy lejos, arrastrándose como serpientes, *Ortruda* y su consorte acechan traidoramente agazapados.

De una vieja pintura
ORTRUDA SE ARRODILLA ANTE ELSA

Ortruda ordena a *Telramundo* que la deje sola por un momento, y entonces suplicamente llama a *Elsa* por su nombre. La doncella tiembla sorprendida al oír su nombre en aquella obscuridad; *Ortruda* finge arrepentimiento, y suplicante le pide protección. En su desbordante felicidad *Elsa* no puede negarle ni el perdón ni la protección que *Ortruda* le pide. Al mismo tiempo *Ortruda* logra implantar la semilla de la duda en el corazón de *Elsa,* insinuándole misterio y magia . . . cosas fácilmente creibles por las circunstancias que rodearon la llegada del campeón. Pero *Elsa* rechaza la idea de dudar de su bien amado, y llevándose consigo a *Ortruda* entra en el palacio.

Las trompetas, contestándose la una a la otra desde los torreones, anuncian la llegada del día de la boda de *Elsa.* Al ir aumentando la luz del día, el patio empieza a verse lleno de gente atareada en mil de preparaciones. Los sirvientes pasan presurosos . . . después llegan caballeros en lucientes armaduras y la nobleza vestida de gran gala . . . un cuadro de color y regocijo que brilla animado bajo los rayos del sol. Un heraldo anuncia que *Telramundo* ha sido eliminado, y al mismo tiempo pregona la acción del misterioso paladín, que habiendo rehusado el Ducado ha sido proclamado jefe de las guardias de Brabante.

La orquesta empieza a ejecutar una melodía graciosa y delicada, mientras lo procesión de damas, vestidas de regios trajes, salen gradualmente del palacio y cruzan lentamente el patio, agrupándose a los lados de la puerta de la iglesia donde se celebrará la boda.

Procesión a la Catedral
Coro y Orquesta Sinfónica Disco 9017

Entonces aparece *Elsa,* y los nobles cortésmente se descubren y le forman una valla de honor, mientras suavemente repiten:

Gloria al guerrero cantemos
de los justos salvador,
devotos a él nos mostremos
al que es nuestro protector!

Al acercarse *Elsa* a la iglesia, todos prorrum-

Fot. Byron

EL REY DENUNCIA A TELRAMUNDO—ACTO II

pen con entusiasmo "¡Gloria! *¡Elsa de Brabante!*" y las voces y la orquesta se hinchan en un clímax de radiante belleza.

Al pisar *Elsa* los umbrales de la catedral, *Ortruda* le intercepta el paso—ya no es la *Ortruda* cubierta de ropajes miserables que con humildad le pidiera perdón poco antes, sino que ahora, engalanada cual princesa, demuestra todo su orgullo reclamando su derecho de encabezar la senda. Su tempestad de improperios causa gran consternación entre los presentes, pero bien pronto se presentan el rey y el campeón de *Elsa; Ortruda* enmudece, el caballero toma la mano nerviosa de la doncella que va a ser su esposa, reanudándose la procesión. Pero en el momento en que todo el alboroto parece terminado, el ministro *Telramundo* aparece en la puerta de la iglesia, haciendo retroceder a todos, proclamando con aire salvaje que este caballero desconocido es un hechicero . . . el bajel tirado por un cisne es una prueba suficiente . . . y demanda saber su nombre. Pero el rey no presta atención a la infame demanda de *Telramundo,* y ordena que aquella fatídica pareja sea al punto alejada. *Elsa,* con su procesión nupcial interrumpida dos veces, tiembla de temor y de dolor, mas reafirma su fe y su confianza en su defensor. La procesión reasume su marcha y la música alcanza un momento de frenesí al entrar todos en el templo.

ACTO III

CUADRO I—*La Alcoba Nupcial*

ANTES de levantarse el telón, la orquesta ejecuta el grandioso preludio epitalamio. El alegre estallido de los instrumentos de arco, de madera y de latón, el golpe simétrico de los timbales, la fuerza viril del tremendo tema para los trombones, y la gracia delicada con que las flautas y clarinetes repiten suavemente el mismo tema, producen ese armonioso pasaje tan gustado por todos los conocedores de la buena música. ¡Nunca una festividad connubial ha sido expresada en música en una forma tan bella y palpitante!

Preludio

Coates y Orquesta Sinfónica Disco 9005

La música se hace más suave, el telón se levanta presentando la alcoba nupcial, las grandes puertas del fondo se abren y entra el séquito nupcial. Las damas conducen a *Elsa,* y el rey y los nobles al novio. Todos unidos entonan el famoso "Coro Nupcial."

Coro Nupcial
Coro y Orquesta Sinfónica Disco 9005
(Órgano) **Mark Andrews Disco 20036**

La procesión llena la habitación, y después de saludar a la pareja nupcial, se van todos los invitados perdiéndose gradualmente a lo lejos el acento de su bella canción.

Elsa queda como arrobada en éxtasis de felicidad; *Lohengrin* la conduce dulcemente al sofá, sobre el cual ambos se sientan. "Cesaron los castos al fin"—exclama *Lohengrin*—"¡solos por primera vez estamos amor mío!" Los dos entonces se entregan a un dúo de amor.

Cessaro i canti alfin!
Pertile y Tellini Disco 7150

Pero ahora es cuando *Elsa* demuestra por primera vez la duda en su corazón: "Mi nombre en tus labios qué dulce brota, ¿yo el tuyo no puedo nombrar?" Él la reprende con ternura, diciéndole "Dime, ¿no te encanta de las flores el perfume?"

Di, non t'incanta
Fanelli y Pertile
Disco 7150

Mas ella apenas alcanza a oír sus palabras, pues la ponzoña que *Ortruda* filtró en aquel cerebro ingenuo comienza a germinar . . . *Elsa* empieza a mostrarse más y más impaciente, aumentando su propia curiosidad con las tiernas protestas de amor de su esposo. Él siente miedo de perderla, de tener que regresar a la tierra desconocida de donde vino—en su insistencia *Elsa* cree ver el cisne que regresará por él . . . y en un momento de arrebato le exige conocer el nombre. En este mismo momento *Telramundo,* con cuatro secuaces, entran en la alcoba, blandiendo en la mano su espada, con intenciones de darle muerte al caballero. *Elsa* rápidamente entrega a su esposo su espada, y con un solo golpe éste da muerte al atacante. Los cómplices que acompañaban a *Telramundo* se arrodillan ante el joven paladín, que les ordena que lleven el cuerpo de *Telramundo* ante la presencia del rey; ahora se ve obligado a responder la pregunta que *Elsa* le hizo.

CUADRO II—*Igual al Primer Acto*

Junto al Roble de la Justicia, el rey y los nobles esperan al caballero, y cuando éste se presenta los nobles lo aclaman como su jefe supremo. Su regocijo se convierte en asombro al ver el cuerpo de *Telramundo,* y a *Elsa,* que llega con el semblante pálido como la muerte. El caballero explica la muerte de *Telramundo;* ahora se vé obligado a contestar la pregunta que *Elsa* le ha hecho. De la orquesta surgen las etéreas armonías del Graal, y el caballero empieza su narrativa:

Allá muy lejos, en escondida, tierra,
Hay un castillo, Monsalvat llamado;
Ahí un sacro templo una floresta encierra,
De joyas sin par y de oro ornado.
Allá una copa, que del cielo es don,
Guardada es cual del Señor rico tesoro;
A los que de virtud campeones son,
Los lleva un ángel en sus alas de oro.
¡Cada año una paloma baja desde el cielo

Copy't Dupont
EAMES (*Elsa*)

Que viene su santo poder a renovar;
Se llama el Graal, y fuerza y santo celo
Al pecho del guerrero sabe dar! . . .
Aquel que es del Graal nombrado siervo,
Ungido es de un poder sobrehumano;
Inerme es contra él engaño acerbo
Y si matarlo se intenta es todo en vano!
Y enviado es a muy lejana tierra,
El honor y la virtud a sostener;
Siempre es vencedor en toda guerra
Porque lo escolta un mágico poder!
Todo acaba si el gran misterio sobrehumano
Se descubre y un profano hace decir
La verdad del secreto tan arcano
Que vos todos oís . . . después debe partir!
¡Vos conoceréis la fuerza del arcano!
¡Mandado por el Graal vine guerrero . . .
De Montsalvat, Parsifal es soberano . . .
Soy Lohengrin, su hijo y caballero . . . !

Narrativa de Lohengrin (*En Italiano*)
Aureliano Pertile Disco 6904
Miguel Fleta Disco 6631
(*En Alemán*) **Richard Crooks Disco 7105**

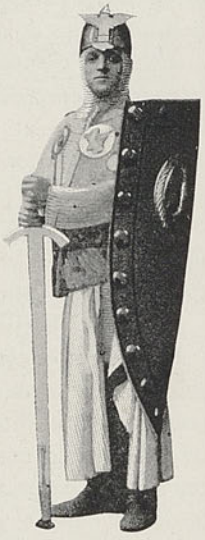
El pueblo, en un coro de exquisita belleza, expresa su emoción al oír esta narrativa. Sobre la linfa empieza a llegar el cisne que ha de llevarse a *Lohengrin.* Ante la sorpresa general, *Lohengrin* se acerca al río y le dirige dolorosamente la palabra al cisne.

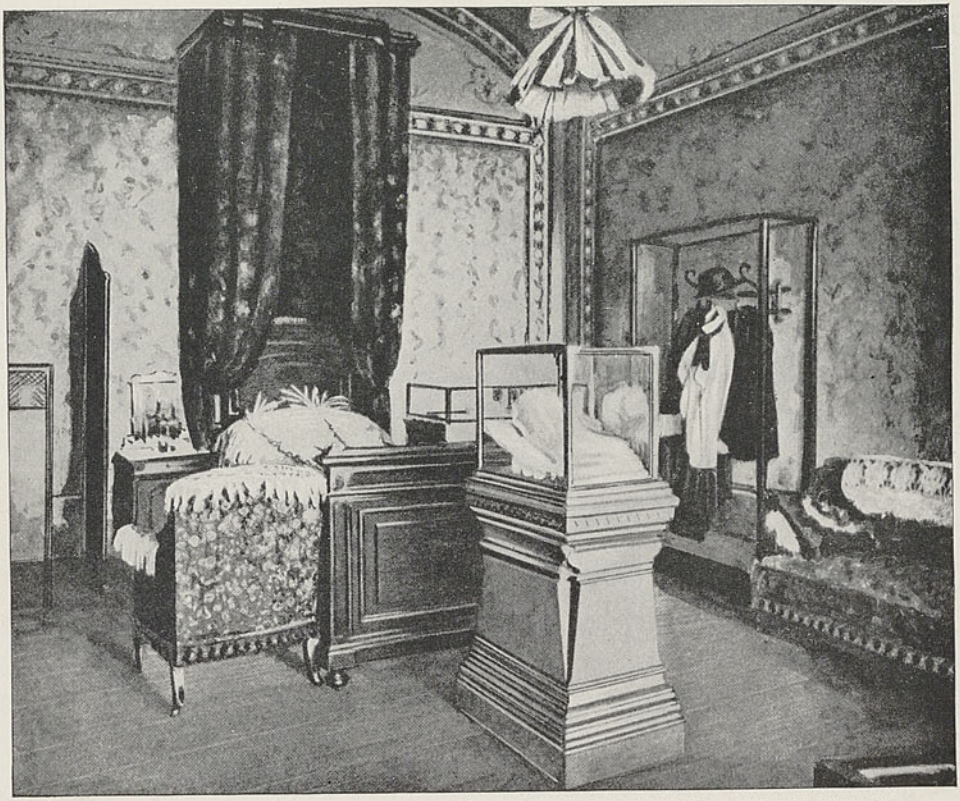
Cigno fedel! . . . Miguel Fleta Disco 6631

Lohengrin se vuelve entonces hacia *Elsa,* diciéndole:

Junto a ti gozar de amor henchido,
Entonces el Graal te habría mandado
El hermano que muerto habéis creído!
Si estoy muy lejos y tu hermano llega,
Espada, trompa y anillo a él entrega.
Que ante el peligro la trompa haga sonar
Y su brazo nunca jamás será vencido!
Y el que ponga en el anillo su mirar
Recordará al que por ti ha combatido!

En los momentos en que *Lohengrin* se monta en su bajel, aparece *Ortruda* repentinamente de entre la gente y con un grito de triunfo exclama que su magia es superior, pues fué ella quien cambió al hermano de *Elsa* en la forma del cisne que tira del bajel que se lleva a *Lohengrin* . . . y si el caballero hubiese permanecido aquí un año, hubiese logrado volver a su forma de humano a *Godofredo* . . . ese hubiese sido el premio de los dioses de *Ortruda* por la deslealtad de *Elsa!* Mas *Ortruda* ha hecho esta revelación antes de tiempo. *Lohengrin* se arrodilla por un momento en fervorosa oración mientras las miradas de todos se reconcentran sobre él. La blanca paloma del Santo Graal desciende graciosamente de las alturas . . . el cisne se hunde y en su lugar, *Lohengrin* levanta de las aguas a un apuesto joven en reluciente armadura y lo ayuda a saltar a tierra, diciendo: "¡Brabante, mira aquí a tu señor, soberano y escudo de tu honor!" El muchacho corre en brazos de *Elsa,* mientras la paloma misteriosamente tira del bajel en su curso a Montsalvat. *Lohengrin,* con la frente baja reclinada sobre su escudo y con semblante de profunda tristeza, se pierde a lo lejos sobre la superficie de las aguas. "¡Mi esposo, mi esposo!" grita *Elsa,* y cae muerta en los brazos de su hermano.


Copy't Mishkin
DALMORES
(*Lohengrin*)



HABITACIÓN EN MILÁN DONDE EXHALÓ SU POSTRER SUSPIRO EL INMORTAL VERDI

LOS LOMBARDOS

(I Lombardi)

ÓPERA en cuatro actos; música de Verdi; libreto de Solera basado en un poema del célebre poeta lombardo Tomás Grossi. Estrenóse en La Scala de Milán, el 11 de febrero de 1843. La primera representación en Estados Unidos se verificó en Nueva York, el 3 de marzo de 1847, por una Compañía Italiana de Ópera, bajo la dirección de Sanguinico Patti (padre de Adelina Patti) y Pogliani. Se presentó en Francia, en la Ópera de París, el año de 1847, con el título "Jerusalén."

Con la producción de "Nabucodonosor" parece que Verdi puso con firmeza su pie en la escalera de la fama. Su ópera siguiente "Los Lombardos en la Primera Cruzada" tuvo un éxito semejante, pero la ópera no se presentó sin salvar antes considerables dificultades. El Arzobispo de Milán oyó cierto rumor sobre el tema del libreto y comunicó al Prefecto de Policía que bajo ningún concepto sancionaría la representación de una ópera tan irreverente y profana. Verdi rehusó hacer las alteraciones que se le sugirieron como alternativa, diciendo que o se representaba tal como estaba o *no había representación*. El libretista Solera y el propio empresario fueron personalmente a ver al Prefecto de Policía, con-

venciéndolo en tal forma sobre la grandeza de la obra en cuestión que finalmente dió su consentimiento para la función.

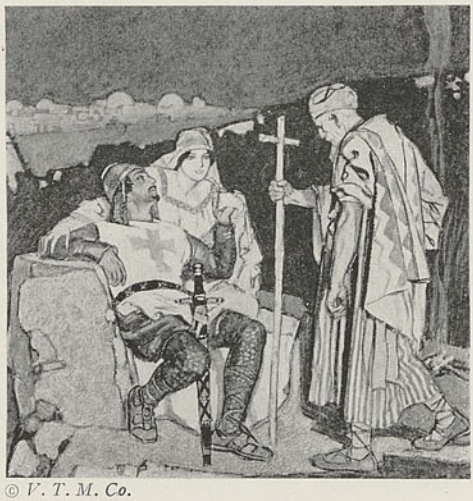
PERSONAJES

PAGANO, ARVINO	*Hijos de Folco, Príncipe de Rodas*	*Bajo, Tenor*
VICLINDA, *esposa de Arvino*		*Soprano*
GISELDA, *hija de Arvino*		*Soprano*
SOFÍA, *madre de Oronte*		*Contralto*
ORONTE, *un Príncipe Sarraceno*		*Tenor*
PIRRO, *escudero de Pagano*		*Bajo*

Monjes, Prelados, Gente del Pueblo, Soldados, Escuderos, Embajadores Persas, Medos, Damascenos, Caldeos, Guerreros, Cruzados, Mujeres del Harén y Peregrinos.

Escena: Rodas, Antioquía y Jerusalén. Época de las Primeras Cruzadas.

De labios de un grupo de hombres entre la gran muchedumbre que llena la gran plaza frente a la Iglesia de San Ambrosio, nos enteramos de los hechos acontecidos años atrás. *Viclinda,* una gentil doncella, rica y bella, era la mujer que *Pagano* deseaba, pero ella prefirió a *Arvino,* hermano de aquél. *Pagano,* instigado por los celos, trató de quitar la vida a su hermano,



© *V. T. M. Co.*

EL TERCETO DE LOS LOMBARDOS

pero habiendo fracasado en su intento, huyó del país haciéndose jefe de una partida de bandoleros. Ha pasado el tiempo, y al levantarse el telón, *Pagano,* arrepentido y perdonado de su delito, está para llegar.

Pagano llega y el hermano ofendido lo recibe cordialmente y lo abraza con sincero cariño fraternal. Pero en el corazón del pérfido hermano sus insaciables sentimientos aun perduran. Una vez más medita la destrucción de su hermano y la posesión de su cuñada.

Por la noche, acompañado de un grupo de gente armada, *Pagano* entra en la casa de su hermano, pero en la obscuridad en vez de dar muerte a su hermano asesina a su propio padre. Su negro corazón siente remordimiento y huye a las selvas de Palestina a expiar su crimen, y bajo la túnica de ermitaño, llega a alcanzar gran reputación por su santidad.

Muchos años de arrepentimiento han pasado, y se ha llegado a la época en que todos los caballeros y príncipes cristianos han sido llamados a la primera cruzada, y *Arvino* con su gente desembarca en Palestina, obedientes al llamado de *Pedro* el *Ermitaño.* Inmediatamente corre en busca del santo recluso (*Pagano*) que se encuentra en un punto agreste de la montaña, deseoso de pedir al ermitaño consejo y consuelo a sus sufrimientos, pues el jefe sarraceno de Antioquía aprovechándose del conflicto huyó con *Giselda,* su hija.

Pagano, escondido bajo su ropaje de ermitaño, promete poner término a las zozobras de su hermano, lo cual le es fácil hacer porque *Pirro,* su antiguo escudero y hombre de confianza, es ahora un arrepentido, y le ha prometido rendir Antioquía, donde él tiene el mando, a las legiones cristianas. En esa ciudad, se encuentra *Giselda* secuestrada en

el harén de *Oronte,* pero protegida por *Sofía,* la madre de *Oronte,* que secretamente abraza la fe cristiana. Como el hijo ama casi con apasionamiento a su madre, y con la doble influencia del cariño y de la convicción, *Oronte* determina hacerse cristiano. *Giselda,* por otra parte, olvida a sus amigos cristianos y sólo presta oídos a las palabras amorosas de su amante sarraceno.

Antioquía es ganada para los cristianos por *Arvino* y *Pagano.* Todos los sarracenos son condenados a muerte, y *Giselda,* con sus lamentos sobre la suerte de su verdadero amor, hace caer sobre ella las iras de su padre. En una caverna donde *Giselda* ha buscado refugio de la ira del padre, reaparece su amante, *Oronte,* disfrazado de lombardo. Los amantes huyen, pero seguidos de cerca por los cristianos, *Oronte* recibe una herida fatal. *Pagano* lo lleva a su cueva; allí el príncipe sarraceno muere convertido a la fe cristiana, mientras *Giselda,* en su desesperación encuentra consuelo en una visión que tiene del paraíso.

En el campamento, los lombardos elevan sus preces al Señor en un coro solemne e imponente.

O Signore, dal tetto natio
Coro de La Scala Disco 80177

Este famoso coro fué motivo de una demostración en la presentación de la ópera. Parte de lo que ahora es Italia en aquel entonces estaba bajo el gobierno de Austria, y los milaneses, siempre alertas en el movimiento nacionalista, se aprovecharon inmediatamente de las palabras insinuantes de este coro. El público pidió tres repeticiones del coro, sabiendo que la demostración no dejaría de tener significado ante el gobierno austriaco.

Pagano, que se ha hecho el espíritu guardián de su doliente hermano, lo acompaña al sitio de Jerusalén, y es herido de muerte defendiéndolo. En su agonía se quita su capucha y revela su identidad. Su muerte forma la catástrofe final de la ópera.

ACADEMIA DE MÚSICA DE FILADELFIA

LUCÍA DE LAMMERMOOR

Ópera en tres actos; música del maestro Donizetti; libreto de Salvatore Cammarano, adaptado de la novela de Walter Scott, titulada "La Novia de Lammermoor." Se estrenó en el Teatro San Carlos de Nápoles, el 26 de septiembre de 1835; primera representación en los Estados Unidos, el 28 de diciembre de 1841, en el *Théâtre d'Orléans,* de Nueva Orleans.

El estreno de esta ópera hizo ganar a su compositor el puesto de profesor de contrapunto en el "Colegio Real de Música" de Nápoles; conquistándose a la vez el reconocimiento general del público. Es costumbre de algunos modernistas menospreciar esta obra maestra de Donizetti; la ópera se representa con mucha frecuencia y muchas son también las veces en que es considerada como una mera ocasión para exhibir la vocalización de alguna cantante favorita. Sus melodías son en verdad frescas, y aunque sencillas poseen legítima belleza; aun en los pasajes ornamentados son básicamente expresivas del incidente en que están colocadas en el drama, y los números concertantes, incluyendo el famosísimo sexteto, figuran entre lo mejor en la ópera italiana.

El papel de *Lucía* ha sido predilecto de muchas grandes cantantes, incluyendo entre ellas a la Patti, la Melba, la Sembrich y la Galli-Curci. Una lista de los grandes intérpretes del papel de *Edgar* naturalmente incluiría los nombres de Caruso y de Gigli.

PERSONAJES

Lord Enrique Ashton, *de Lammermoor* — *Barítono*
Lucía, *su hermana* — *Soprano*
Edgardo, *señor de Ravenswood* — *Tenor*
Lord Arturo Bucklaw — *Tenor*
Raimundo Bidebent, *capellán de Lammermoor* — *Bajo*
Alicia, *compañera de Lucía* — *Mezzo-Soprano*
Norman, *Capitán de las Guardias de Lammermoor* — *Tenor*

Damas y Caballeros emparentados con la familia de Ashton; Pajes, Soldados y Criados de ambos sexos.

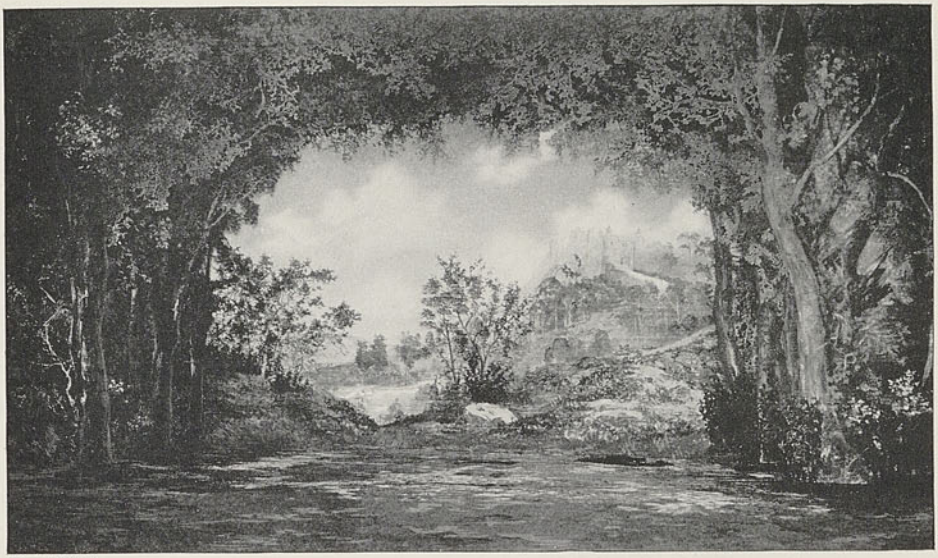
La acción se desarrolla en Escocia, a fines del Siglo XVI.

ACTO I

Cuadro I—*Terrenos Cerca del Castillo de Lammermoor*

En los jardines sombríos del Castillo de Lammermoor, los guardias y su capitán, *Norman,* hablan sobre un desconocido que se ha visto rondar por este lugar, tal vez en pos de una secreta fechoría. Los guardias se van, dispuestos a encontrar la solución de aquel misterio, pero *Norman* se queda a sugerir a *Lord Enrique,* que se ha presentado pocos momentos antes, que aquel desconocido es posible que no sea otro sino *Edgardo de Ravenswood. Lord Enrique* es un enemigo mortal de *Edgardo* y últimamente ha adquirido de mala manera las propiedades de Ravenswood. El locuaz *Norman* continúa su discurso agregando que un día la hermana de *Enrique, Lucía,* fué salvada de la acometida de un toro bravo por cierta persona desconocida. Ella se ha enamorado de su salvador y desde aquel día se dan cita secretamente. La ira de *Enrique* aumenta con mayor intensidad cuando los guardias le traen la noticia de que han visto al intruso y pudieron reconocerlo como el odiado *Edgardo. Lord Enrique* jura una rápida venganza.

FRANCI (*Ashton*)



Fot. White EL PARQUE CERCA DEL CASTILLO DE LAMMERMOOR

CUADRO II—*La Entrada de un Parque*

Lucía, acompañada de *Alicia,* espera a *Edgardo* en su lugar de cita acostumbrado. Mira con temor en una fuente cercana y le cuenta a *Alicia* le leyenda de un Ravenswood que con su puñal mató a su amante junto a aquella fuente. A los acentos de una melodía pensativa y patética, jura haber visto en sus aguas obscuras una aparición de la mujer asesinada.

Reinaba en el silencio
alta la noche y obscura,
y acariciaba la fuente
pálido rayo de triste luna;
de pronto un ahogado grito
por los aires se escuchó . . .
y allí, sobre aquella margen
la imagen se me mostró . . .
¡Ah! Y cual si ella hablase
mover su labio yo ví . . .
y con su mano exánime
llamarme yo creí . . . !
Estuve un momento inmóvil,
después rápida se esfumó,
y el agua, antes tan clara,
de sangre se enrojeció . . . !

Regnava nel silenzio
Toti dal Monte Disco 6613

Llega *Edgardo,* una figura melancólica con un ancho sombrero adornado con una pluma negra, y ocultando su cuerpo bajo un capa. Esta vez será la última que viene a verla, dícele *Edgardo,* pues ha recibido órdenes de marchar a Francia. Pero él propone primero ir a ver a *Enrique* y hacer un esfuerzo para terminar para siempre el feudo mortal que existe entre las dos familias. *Lucía,* conociendo muy bien a su hermano, repone que sería inútil, y le suplica a *Edgardo* que guarden en secreto su amor, pues de otra manera se verían separados para siempre. Estos conceptos hacen nacer nuevamente en el corazón de *Edgardo* su rencor y su deseo de venganza. Entonces, poco antes de empezar su exquisito dúo de despedida, "Verrano a te sull 'aure," *Lucía* exclama suspirando de esperanza . . . "¡Ah! ¡que a veces de tu mente venga un billete mensajero y así la vida fugitiva de esperanza nutrirá!"

Edgardo le responde cariñosamente, "¡Yo tu recuerdo vivo, amada mía, siempre conservaré!" Y acompañada de una dulcísima melodía, *Lucía* continúa:

Te harán saber los vientos
mis suspiros ardientes,
y oirás en el mar dolientes
los ecos de mis lamentos . . .
Pensando que de hinojos
me nutro yo de dolor,
deja que viertan tus ojos
una lágrima de amor . . . !

Edgardo repite esta encantadora melodía y estas palabras, y uniendo los dos sus voces, repiten una vez más sus juramentos de fidelidad. *Edgardo* dramáticamente repone "¡Recuerda, lo impone el cielo!" y se unen en un último adiós elocuente y apasionado.

Verranno a te sull' aura
Galli-Curci y Schipa Disco *8067

ACTO II

CUADRO I—*Antesala en el Castillo de Lammermoor*

EDGARDO estaba equivocado en suponer que la conducta de *Lord Ashton* era enteramente dictada por la inquina u odio de familias. En realidad se encuentra en alarmante penuria y la única esperanza de remediar su situación bien crítica es hacer que *Lucía* se case con *Lord Arturo Bucklaw*. Y para salir airoso en sus planes, intercepta la correspondencia entre *Lucía* y *Edgardo*, y para completar su obra falsifica la letra de Ravenswood, escribiendo una carta que deja convencida por completo a *Lucía* de que es engañada, y de que el amor de *Edgardo* pertenece a otra mujer. Para hacer todavía más angustiosa la situación de *Lucía*, la increpa severamente por haberse osado enamorarse de su enemigo y añade que él, *Enrique*, se verá avergonzado y arruinado a menos que ella consienta casarse con *Lord Arturo Bucklaw* como lo tiene ya arreglado. La desconsolada *Lucía*, casi inconsciente de sus actos por el dolor que la domina, consiente finalmente en hacer el sacrificio.

CUADRO II—*El Gran Salón del Castillo*

En el gran salón heráldico del castillo, los caballeros y las damas se han congregado para presenciar el matrimonio, y entonan un coro de bienvenida; pero la llegada de la novia pálida y agitada desmiente la alegría de su canto. *Lord Ashton* trata de explicar la actitud de su hermana, diciendo que todavía llora la muerte de su madre. Descolorida y casi desfalleciente es acompañada hacia la mesa sobre la cual un notario prepara los documentos del casamiento; *Lucía* firma con mano temblorosa el documento que la hace *Lady Bucklaw*. No bien acaba de dejar caer de entre sus dedos la pluma con que ha dejado escrita su condena, cuando se abre la puerta y en su umbral se yergue desafiante la figura de *Edgardo*. Todos los ojos se vuelven hacia él. *Edgardo de Ravenswood*, espada en mano y ceñida al cinto una pistola, se planta audazmente ante la mesa. En este dramático momento empieza el famoso sexteto. Su flúida

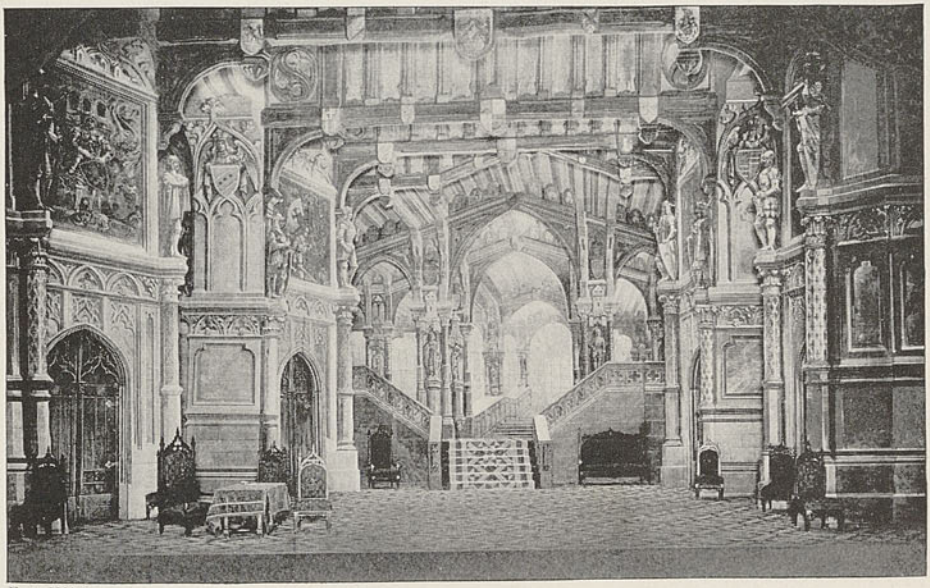
De una pintura de Millias
LA DESPEDIDA DE LUCÍA Y EDGARDO

melodía, ritmo majestuoso, suntuosas armonías y deslumbrante final, son conocidos en todas partes; pero solamente los que conocen el desarrollo de la ópera pueden apreciar cuán admirablemente expresa todo eso el conflicto de emociones de esta escena.

El famoso sexteto lo empiezan *Edgardo* y *Enrique; Edgardo* se pregunta por qué no ha dejado caer el golpe de su venganza, y al ver otra vez a *Lucía* comprende que su corazón todavía late por ella. *Enrique* teme que su futuro se desmorone y se siente medroso por el efecto que aquella escena pueda causar en *Lucía.* Entran después las voces de *Lucía* y de *Bidebent; Lucía* expresando su desesperación porque la muerte no ha venido a privarla de aquel dolor y aquella vergüenza; *Bidebent* suplicando al cielo que ayude y proteja a la pobre *Lucía.* Ahora las voces de *Alicia* y de los invitados se unen en esta súplica, pero por encima de toda esta tempestad de sentimientos en pugna

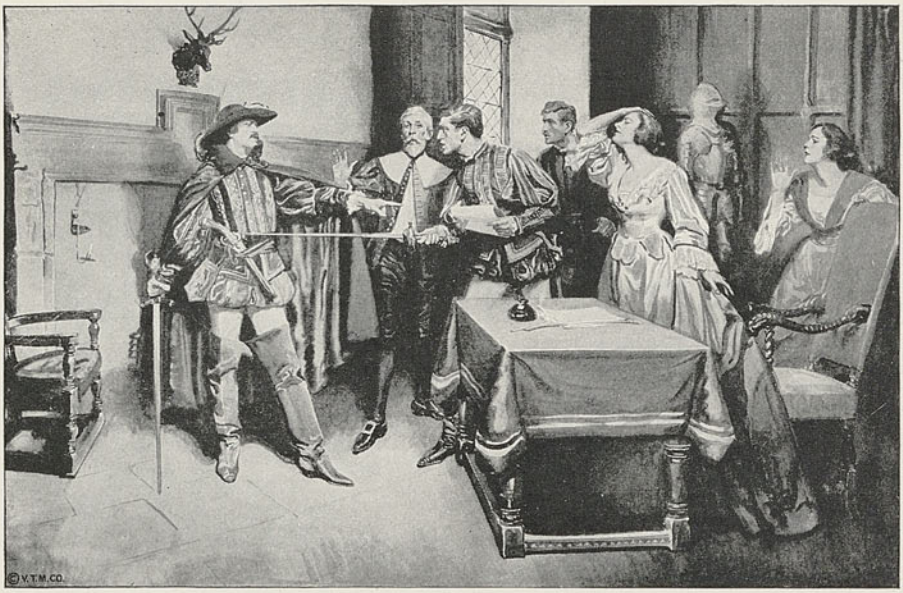
PATTI (*Lucía* EN 1860)

se levantan los tonos del lamento de *Lucía,* formando un momento supremo de una belleza vibrante y conmovedora.



Fot. White

LA SALA DEL CASTILLO DE LAMMERMOOR—(ESCENARIO DEL METROPOLITANO)



EL SEXTETO

Sexteto—Chi mi frena in tal momento?
Galli-Curci, Egener, Caruso, de Luca,
Journet y Bada Disco *10000
Galli-Curci, Homer, Gigli, de Luca,
Pinza y Bada Disco 10012
Banda Creatore Disco 35850
(*Mandolina*) G. Gioviale Disco 21372

Los eternos enemigos, *Edgardo* y *Ashton,* se abalanzan uno al otro con la espada en la mano pero el buen *Bidebent* los detiene, pidiéndoles, en nombre del cielo, guardar sus armas. Preguntándole con frialdad a *Edgardo* la razón de su intempestiva y desagradable visita, *Ashton* le muestra el contrato de matrimonio. No pudiendo dar crédito a sus ojos, *Ravenswood* se vuelve a *Lucía* para que ella le diga la verdad; pálida y temblorosa inclina la cabeza en señal afirmativa. *Edgardo,* con furioso encarnizamiento pide al cielo que maldiga a *Lucía* y a toda su odiosa familia, abandonando el salón al terminar sus palabras.

ACTO III

CUADRO I—*La Torre del Castillo de Ravenswood*

ASHTON viene al sombrío Castillo de Ravenswood y allí reta a *Edgardo* a un duelo que habrá de batirse al otro día. Entre los terrores de una terrible tempestad se unen en un dúo agitado, rogando que llegue pronto ese nuevo día que ha de ser el día de venganza.

PERTILE (*Edgardo*)

CUADRO II—*Salón del Castillo de Lammermoor*

Mientras tanto en el castillo los

Copy't Mishkin
GIGLI (*Edgardo*)

invitados continúan los festejos del casamiento. De pronto la risa cesa y el canto muere en sus labios al entrar *Raimundo,* con el rostro demacrado por el horror, y comunica que *Lucía* se ha vuelto loca y ha asesinado a su esposo. Un instante después aparece *Lucía,* pálida como la muerte pero hermosa todavía, vestida toda de blanco, y su larga cabellera cubriéndole toda la espalda. En sus ojos se vé brillar una luz inhumana y sus facciones revelan la expresión interrogativa del que trata de recordar un sueño. Su cerebro demasiado débil para poder soportar un sufrimiento tan intenso, ha causado la pérdida de la razón de *Lucía;* pero en su locura es feliz, pues se cree en compañía de su amado. Cantando una melodía de gran dulzura, se imagina que ella y *Edgardo* se van a casar.

Escena de la Locura (*con Obligado de Flauta*)
Amelita Galli-Curci Disco *6129

Escena de la Locura—Splendon le sacre face—Parte I **Toti dal Monte Disco 6611**

"¡Resplandecen las antorchas sagradas por todo el rededor . . . he aquí el ministro . . . ofréceme la mano derecha . . . ! ¡Oh! ¡alegre día! . . . ¡al fin soy tuya y al fin eres mío . . . a mí te entrega Dios . . . todo placer sea contigo compartido . . . !" dice incoherente *Lucía* en su delirio.

Oída esta aria fuera de la ópera, parece que se trata de una aria brillantísima de vocalización para soprano. Pero en el momento de la ópera, cantada por la demente *Lucía* ante el asombro de los invitados, toma un carácter irónico muy original. Las escalas y floreos son lo que en sí representan los desvaríos de una mente loca. La flauta se le une en estas difíciles cadencias, formando un conjunto de gran brillo y encanto. Después de una breve interrupción por *Ashton,* ella reasume su canción. Imaginándose todavía que *Edgardo* está con ella, *Lucía* se arrodilla y le ruega no abandonarla; entonces pide amargamente:

Escena de la Locura—Spargi d'amaro pianto—Parte II
Toti dal Monte Disco 6611

Riega con amargo lloro
donde yacen mis despojos,
mientras postrada de hinojos
en el cielo por ti imploro . . . !

Ella canta esto con una melodía caprichosa, ora alegre, ora triste. Entonces, tomando un aire más y más agitado al pensar que esperará a su amado en el cielo, su voz sube a registros más agudos de gran claridad y

GALLI-CURCI EN LA ESCENA DE LA LOCURA

belleza, hasta que al final cae en brazos de *Alicia.*

CUADRO III—*Las Tumbas de los Ravenswoods*

Va pasando muy lentamente la noche, las luces aun encendidas en el castillo de Lammermoor, y *Edgardo* que vigila alerta y silencioso entre las tumbas de los Ravenswoods, desconoce todavía los trágicos sucesos del castillo. Aquí es el lugar donde habrá de batirse con *Enrique;* mas en vano será su espera, porque lleno de remordimientos por las consecuencias fatales de sus planes funestos, *Enrique* ha salido de Inglaterra para nunca más volver. En tenebrosa meditación, *Edgardo* soliloquia:

Tombe degl'avi miei
Beniamino Gigli Disco 6876

¡Tumba de mis abuelos, el último vástago de una estirpe infeliz recibid!

Entonces, volviéndose sus pensamientos instintivamente hacia *Lucía, Edgardo* continúa:

¡Ingrata mujer! ¡Mientras yo me destruyo en desperado llanto, tú ríes feliz al lado de tu consorte! ¡Tú en brazos de la dicha, yo en brazos de la muerte!

En una melodía pensativa pero sublimemente dulce, da paso franco a su desesperación:

Pronto albergue a mi dará
sepultura abandonada,
y ni una lágrima apiadada
sobre mí descenderá . . . !
Mas tú olvida este mármol despreciado,
y nunca pases con tu consorte al lado . . . !
¡Ah! ¡Respeta al menos las cenizas
del que ha muerto por tu amor!

Y en los mismos momentos en que él recuerda con encono a *Lucía,* observa a un séquito funeral que sale del castillo. Se adelanta hacia la procesión e interrumpe los solemnes cantos mortuorios, exclamando "¡Justo cielo! Respondedme ¿por quién lloráis?"

Giusto cielo! Rispondete
Beniamino Gigli y Ezio Pinza Disco 8096

Edgardo se entera entonces de la locura de *Lucía* y de su gran amor por él. En aquellos momentos, le dicen, *Lucía* agoniza. Pero en el preciso momento en que dan esta terrible noticia, una tétrica campanada indica que el alma ingenua de *Lucía* ha abandonado este mundo. *Edgardo* no cree todavía que aquella funesta campanada anuncie la muerte de su *Lucía;* va a correr hacia el castillo pero *Bidebent* lo detiene. "¿Dónde está?" le pregunta desconsolado *Edgardo.* "Está en el cielo" es la doliente afirmación de *Bidebent.* "¡*Lucia* ya no existe más!" grita *Edgardo,* empezando a comprender la gran tragedia

Fot. Ermini
CONSTANTINO (*Edgardo*)

Tu che a dio spiegasti l'ali
Beniamino Gigli y Ezio Pinza Disco 8096

Empieza a amanecer y *Edgardo de Ravenswood* entona su propia plegaria de muerte, rogando que su alma se una a la de su amada en regiones muy lejanas de los tétricos salones de Lammermoor. "Tú que hacia Dios tendiste las alas" canta *Edgardo* en una melodía doliente y patética. *Edgardo* se saca del cinto un puñal, y diciendo que la vida

le es odiosa sin *Lucía,* hace de su corazón la funda de su acerada arma. "¡Qué haces!" exclama *Raimundo* muy tarde para evitarlo. El violoncelo murmura la melodía y *Edgardo,* con la voz entrecortada por el sufrimiento y el dolor, solloza "A ti vengo, oh amada mía," mientras *Raimundo* y sus compañeros imploran el perdón divino. El canto se vuelve más agitado bajo el golpe de la catástrofe, levantándose por encima de las otras voces la de *Edgardo* por un momento, hasta que, desangrado pero endulzando hasta el último momento sus labios con palabras de amor, cae muerto entre las tumbas de sus antepasados . . . ¡La muerte ha unido al fin a los amantes!

LUCRECIA BORGIA

Ópera en dos actos con prólogo; música de Gaetano Donizetti; libreto de Felipe Romani, basado en la obra de Víctor Hugo. Se estrenó en La Scala de Milán el 2 de diciembre de 1834. Primera representación en Estados Unidos, el 27 de abril de 1844, en el *Théâtre d'Orléans,* de Nueva Orleans.

"Lucrecia Borgia" fué una de las óperas de Donizetti que fueron recibidas con mayor aplauso. No solamente lo intrigante de su dramático argumento la hace interesante, sino que los cuatro personajes principales tienen asignada música que requiere grandes artistas.

Cuando "Lucrezia Borgia" se presentó en París en 1840, Víctor Hugo impidió la función, objetando al uso que se había hecho de su drama. Con el objeto de continuar las representaciones, el título se cambió a "La Renegada" y la nacionalidad de los personajes de italianos se cambiaron a turcos.

Los Borgias de la edad media han pasado a la historia como una de las familias nobles italianas más crueles y más inescrupulosas. El argumento de la ópera trata de uno de los miembros de esa familia más famosos—o quizás sería más acertado llamar notorios—*Lucrecia Borgia.*

PERSONAJES

Don Alfonso, *Duque de Ferrara* — *Barítono*
Lucrecia Borgia, *Duquesa de Ferrara* — *Soprano*
Genaro, *hijo de la Duquesa* — *Tenor*
El Conde Maffio Orsini, *amigo de Genaro* — *Contralto*
Liverotto, Vitellozzo, Petrucci, Gazelia, *jóvenes al servicio de la República Veneciana*

Escena y Época: Italia, a principios del Siglo XVI.

PRÓLOGO

Terraza en el Palacio Grimani en Venecia

Lucrecia Borgia, ahora Duquesa de Ferrara, tuvo un hijo de su primer matrimonio, pero no ha revelado este secreto a su actual marido; este hijo ha estado al cuidado de un pescador, sin saber quiénes son sus padres, salvo que la fortuna le viene de su madre. Ansiosa de ver a su hijo, *Lucrecia* viene secretamente a Venecia, pero es seguida por los espías de su esposo.

Al levantarse el telón, *Genaro,* con su gran amigo *Orsini,* se encuentra en una alegre reunión. Cuando *Orsini* empieza a hablar de los odiosos Borgias, *Genaro* se acomoda en una banca y se queda dormido. Así que, cuando se van todos sus compañeros, *Lucrecia* tiene oportunidad de recrear su mirada libremente sobre su hijo. "Tranquilo descansa"—dice amorosa la madre—"¡Oh, sean así siempre tranquilas sus noches!" *Lucrecia* se quita el antifaz y se enjuga una lágrima; en su felicidad de ver a su hijo, no se da cuenta de los dos hombres enmascarados que la vigilan. Mientras gime su

corazón oprimido, mientras a su lado solloza la madre, *Genaro* sigue durmiendo, soñando quizás en un dulce objeto. Ella se inclina a besarle la mano y aquel beso lo despierta. Movido por cierto extraño impulso, *Genaro* le cuenta la historia de su vida. . . . "¡De un pescador innoble creí ser hijo, y con él, obscuro en Nápoles, viví mis primeros años; mas un guerrero desconocido vino a sacarme de aquel engaño, entregándome un caballo, armas y un pliego de mi madre . . . !" En aquel pliego su madre le pedía no averiguar su nombre, y ese juramento *Genaro* lo ha guardado. *Lucrecia* se conmueve al saber el cariño y el respeto que *Genaro* guarda para su madre. "Mas al menos decidme quien sois" interroga *Genaro.* "Una que te ama y su vida es amarte" murmura *Lucrecia.* Pero en este momento *Orsini* y sus compañeros se presentan. *Lucrecia* se cubre el rostro con el velo, pero *Orsini,* deteniéndola, dice que él dirá quien es aquella mujer. Aunque *Genaro* protesta por la manera tan insolente con que hablan sus amigos, éstos van enumerando uno por uno sus nombres. "*Maffio Orsini,* señora, soy yo, cuyo hermano envenenasteis dormido" . . . "Yo *Vitellozzo* cuyo tío diste muerte y después os robasteis su castillo" . . . "Yo sobrino de Appiano traicionado, que vos matasteis en un infame banquete" . . . "Yo *Petrucci,* del conde sobrino a quien arrancasteis de Siena el dominio" . . . "Yo soy pariente del pobre infeliz que dejasteis perecer en el Tebro." *Genaro* no acierta a comprender todavía quien puede ser aquella mujer, y así lo pregunta. "Es la Borgia, reconócela," le dice uno de sus compañeros. La revelación causa profundo efecto en *Lucrecia* que cae al suelo sin sentido.

ACTO I

Cuadro I—*Plaza Pública en Ferrara*

Orsini, *Genaro* y sus compañeros se encuentran en amigable reunión en la casa de *Genaro,* a juzgar por las exclamaciones y las voces que llegan hasta fuera en la plaza, donde *Don Alfonso* y su secuaz *Rustighello* planean la destrucción de *Genaro.* Éste sale a la calle a despedir a sus amigos y para demostrar su odio para los Borgia, cuyo castillo está a un lado de esta plaza, arranca con su puñal la letra "B" del nombre "Borgia" que con letras doradas aparece en el escudo de armas del castillo, leyéndose entonces "ORGÍA." Dos hombres encapuchados han visto esta hazaña de *Genaro* y al alejarse los amigos y cuando *Genaro* ha entrado en su casa, uno de ellos hace una señal convenida, apareciendo al instante un grupo de asesinos que fuerzan la entrada en la casa de *Genaro.*

Cuadro II—*Sala en el Palacio Ducal*

El *Duque de Ferrara* tiene prisionero a *Genaro,* y ordena a *Rustighello* que vaya en busca de un vaso de plata y uno de oro, pero que no se atreva a probar el vino de la copa de oro, pues es vino Borgia, vino de muerte, recomendándole también que tenga la espada lista en caso de necesitarla. En

este instante viene *Lucrecia* a delatar el insulto de que ha sido víctima. Su esposo le dice que ya tenía aviso de aquel ultraje y el prisionero va a ser traído a su presencia. Sea quien sea el culpable ella demanda la muerte. Esto da al Duque oportunidad para su deseada venganza, pues ya conoce ahora el interés de *Lucrecia* en *Genaro,* e ignorando la verdadera razón, naturalmente se siente celoso.

La sorpresa de *Lucrecia* no tiene límites al ver que el culpable y cuya muerte ella ha pedido, es su hijo. Al ver a *Genaro,* su cuerpo tiembla y su labio balbucea "El reo no es él . . . alguno de sus compañeros cometió el delito." Pero *Genaro* ama su honor más que su vida y su labio no acostumbra mentir; con heroico aplomo confiesa ser el culpable. *Genaro* es llevado fuera de la sala por un momento, y *Lucrecia* aprovecha esos preciosos instantes para rogar a su marido que le perdone la vida a aquel joven. Sus súplicas sólo sirven para avivar los celos y la cólera del esposo, que ahora le echa en cara haber ido a ver a su amante a Venecia, agregando que su propio semblante le revela que ella ama a *Genaro.*

Genaro vuelve a ser traído a la presencia de los duques; *Don Alfonso,* con enconada hipocresía y falsedad, le dice que oyendo los ruegos de su esposa va a perdonarle la vida, y mientras le habla de honor y libertad, le ofrece beber juntos en prueba de amistad, él en el vaso de plata y *Genaro* en el vaso de oro. Y con fingida reverencia se vuelve a la duquesa, diciéndole que disponga ella detener a *Genaro* en su presencia o dejarlo ir. *Lucrecia* queda sola con *Genaro.* Éste le da las gracias por haberle salvado la vida; *Lucrecia* lo hace callar diciéndole que lo que ha bebido es un veneno terrible, rogándole que acepte el antídoto que le brinda. Él lo acepta, aunque duda si lo que ella le ofrece sea un alivio o un veneno. *Genaro* huye por una puerta secreta en los momentos en que *Don Alfonso* regresa a la sala.

ACTO II

Cuadro I—*Patio Pequeño Que Da a la Casa de Genaro*

Esta breve escena sirve solamente para presentarnos otra vez a *Genaro* sano y salvo después de encontrarse tan cercano de la muerte. Sin embargo, los esbirros del Duque aún lo vigilan y huyen al acercarse *Genaro,* triste y meditabundo.

Cuadro II—*Salón del Palacio Negroni*

Genaro ha vuelto a la compañía de sus antiguos camaradas que han logrado inducirlo a que concurra al gran festín dado por la Princesa Negroni. *Orsini,* mientras tanto, ha convencido a *Genaro* que el ataque sobre su persona fué sólo un ardid de los Borgias para atraerse su gratitud y hacer de él un instrumento. En el suntuoso banquete hay una verdadera orgía, y *Orsini,* poético y soñador, entona un bellísimo brindis.

Brindis **Sigrid Onegin** **Disco 1367**

En este brindis *Orsini* dice que el secreto para ser feliz, es beber y sonreir, lo mismo ante un día nublado y frío, que ante un día lleno de sol.

Cuando la fiesta está en todo su apogeo, se oye una triste campanada, las luces reducen su brillo y una procesión de monjes, entonando un cántico de muerte, invade el salón, seguida por los guardias y en último término *Lucrecia Borgia.* Recordándoles los insultos que de todos ellos recibió en Venecia, les dice que les ha pagado con "Vino de Borgia." Cinco ataudes les mues-

tra, y ante el horror de *Lucrecia, Genaro,* que ella creía salvo en Venecia, se adelanta exclamando: "¡No bastan cinco, es menester el sexto!" Desesperadamente ella le ofrece un antídoto, pero no siendo suficiente para sus amigos, rehusa beberlo. Finalmente ella le revela que es su madre, pero ni eso lo hace desistir de seguir la misma suerte de sus compañeros. La arrepentida madre, al ver caer muerto a su hijo víctima de su propia mano, bebe también el vino, y cuando el Duque entra esperando compartir el triunfo con su esposa, encuentra sólo el cadáver de la infeliz madre al lado de su hijo.

LUISA

Ópera dramática en cuatro actos; libreto y música del maestro Gustavo Charpentier. Se estrenó el 2 de febrero de 1900, en la Ópera Cómica de París. Primera representación en los Estados Unidos, en el Manhattan Opera House de Nueva York, el 3 de enero de 1908.

"Luisa" es quizás la ópera francesa más popular después de "Carmen" y una de las muy pocas de cualquiera nacionalidad que se refiere a la vida contemporánea. Sin embargo, su verdadera distinción radica en la música que vibra con la vida y con los innumerables conflictos de las emociones humanas de una gran ciudad. En la manera natural y sentimental con que se revela la vida de esa ciudad, la heroína de la ópera no es en verdad *Luisa* sino París mismo. Como detalles exteriores tenemos los gritos callejeros de París realísticamente reproducidos y el magnífico panorama de sus luces innumerables observadas desde el cuartucho de *Julián* en lo alto de Montmartre. Y de mayor veracidad del espíritu de la Ciudad Luz son las escenas en la humilde buhardilla de *Luisa,* los varios personajes extraños de la noche con sus propias tragedias irónicas o acerbas, el despertar de la ciudad, el taller, la fiesta en Montmartre—el conflicto de *Luisa* entre las viejas restricciones y la nueva libertad—en todo lo cual la ciudad vive y a todo lo cual le da vida la música de Charpentier. En toda la música flotan algunos cortos temas, que se oyen brevemente, desaparecen y reaparecen, muy diferentemente del elaborado tratamiento sinfónico de los temas usados por Wagner. Se trata de música francesa hasta en sus más mínimos detalles, música vivaz, ligera, subyugadora o intensamente dramática—el alma de una gran ciudad y de una época hecha manifiesta en la música.

PERSONAJES

Luisa, *una costurera*	*Soprano*
Su Padre	*Barítono*
Su Madre	*Contralto*
Julián, *un artista*	*Tenor*
Irma, *otra costurera*	*Contralto*

Costureras, Bohemios, Buhoneros, Traperos, Grisettes, Muchachos, etc.

Escena y Época: En París, en tiempos actuales.

ACTO I

La Buhardilla de Luisa

Desde el balcón de la buhardilla de *Luisa* puede verse una terraza que da al frente del estudio de *Julián. Luisa,* una graciosa costurera, se ha enamorado del joven artista *Julián.* Los padres de la muchacha se oponen tan terminantemente a este noviazgo, que no se dan por entendidos al recibir una carta de *Julián* pidiéndoles la mano de *Luisa.* Ésta le ha prometido a *Julián,* que si sus padres no dan su consentimiento al recibir una segunda carta, huirá con él. Como íntimamente sólo se han tratado unos cuantos días, *Luisa* le pide a *Julián* que le diga cómo nació ese gran amor de que tanto le habla. Él le contesta en el bellísimo pasaje que principia, "Depuis longtemps j'habitais cette chambre."

Depuis longtemps j'habitais cette chambre
Edward Johnson Disco 9293

"Después de mucho tiempo" — declara *Julián*—"de vivir en esta buhardilla sin yo

CASITA DE JULIÁN Y LUISA EN EL BARRIO DE MONTMARTRE—ACTO III

sospechar que tenía por vecina una muchacha de grandes ojos, una virgen del cielo, que unos padres severos guardaban como una prisionera." Aquí *Luisa* lo interrumpe diciendo "La reclusa esperaba que un buen caballero, al igual que en los libros, viniese a rescatarla." Aquella interrupción sólo sirve para dar mayor brío a las palabras de *Julián,* que así prosigue: "Mas una tarde en la escalera obscura, donde como de costumbre daba traspiés bajando, yo ví pasar cerca de mí, ¡oh sorpresa! dos sombras desconocidas, la segunda, toda alegría, de forma frágil, indecisa, dejó en la sombra gris una estela luminosa y perfumada . . . al otro día, día de Pascua, muy temprano vigilé tu ventana . . . ¡Qué música diría la maravilla de mis ojos cuando te ví aparecer, en el sol, sonriente . . . ! Una virgen de Vinci no sonreiría así. . . . ¡No! ¡No! . . . esas sonrisas florecen sólo en París. . . . Miré largamente, y mi destino me pareció unido para siempre a su imagen; en todo mi redor se agitaba la ciudad inmensa . . . todo retumbaba . . . todo exclamaba: ¡Esperanza! ¡Y mi corazón cantó los maitines de amor . . . !" Los dos enamorados han estado tan entregados al embeleso de su amor infinito y de las peripecias que han tenido, que no se han dado cuenta que la madre de *Luisa* los ha estado oyendo por algún tiempo. Finalmente *Luisa* ve a su madre y deja a *Julián* con la palabra en la boca. La madre toma rudamente a *Luisa* por el brazo, y empieza a desatar sobre *Julián* una sarta de improperios . . . gandul . . . famélico . . . desvergonzado . . . un pilar de cabaret! a la vez que repite burlonamente algunas de las palabras de amor de *Julián. Luisa,* por su parte, defiende a capa y espada a su amado. Las coléricas palabras de la madre las interrumpe el rumor de los pasos del padre de *Luisa* que llega de su trabajo.

El padre viene cansado de sus labores, pero muestra en su semblante un aire de gozo al encontrarse nuevamente en el seno

del hogar con los seres que le son tan queridos. Treinta años lleva de trabajar el padre, repone la madre, y lanzando una mirada hacia la ventana de *Julián* agrega, "Y cuando uno piensa que hay tantos holgazanes que se pasan la vida siempre en fiesta." El padre ha recibido una segunda carta de *Julián,* en la que pide el consentimiento para casarse con *Luisa;* amando muchísimo a su hija, demuestra voluntad en averiguar el carácter y la vida de *Julián,* pues tal vez haya cambiado desde que conoció a *Luisa.* La madre rehusa, al grado de declarar que si *Julián* llegase a poner el pie en su casa, ella se iría. Una vez más lo llama gandul, bohemio, pilar de cabaret cuya existencia es el escándalo del barrio. El padre calma los ánimos, tratando de consolar a *Luisa* diciéndole que a su edad todo es color de rosa, y que al escoger un marido lo hacen como quien escoge una muñeca, una muñeca que a menudo hace derramar lágrimas. Finalmente, para acabar con aquella querella doméstica, pide a su hija que le lea el periódico, pues la lectura la distraerá y a la vez le ayudará a él a conservar sus pobres ojos. *Luisa* toma el periódico y empieza a leer con los ojos llenos de lágrimas . . . "*La temporada primaveral es de las más brillantes. ¡París todo está en fiesta . . . !*"

ACTO II

Cuadro I—*El Camino de Montmartre*

Una tenue neblina cobija a la ciudad que gradualmente va recobrando su vida, aunque todavía entre las sombras con que la obscuridad precede al alba. Mientras los distintos personajes de la noche se arrastran y se pierden, refunfuñando, filosofando a su manera sobre la vida o evocando momentos de ventura o de miseria, artesanos de varios oficios, hombres y mujeres, cruzan la escena camino de sus labores. La madre acompaña a *Luisa* al taller, pero tan pronto como aquélla se marcha, *Julián* que ha llegado con un grupo de amigos suyos, hijos todos de Bohemia, entra en la casa que ocupa el taller y saca a *Luisa* casi a viva fuerza. Sus padres han rechazado la segunda petición, y ahora, recordándole su promesa, *Julián* apasionadamente la incita a que huya con él. El pensamiento de que tal acción mataría a su padre detiene a *Luisa* por el momento, pero le promete ser su esposa . . . mañana . . . quizás más tarde. Y deshaciéndose de los brazos amorosos que la tienen prisionera, corre hacia el taller y desde el dintel le tira un beso. *Julián* le responde con tristeza, y nuevamente el ambiente lo pueblan los gritos callejeros de París—la voz de la ciudad.

Cuadro II—*Un Taller de Costura*

Las costureras, muchachas unas y mujeres de edad otras, se bromean entre sí, y notando el aire indiferente de *Luisa* y su semblante entristecido una de ellas, *Irma,* repara irónicamente que *Luisa* debe estar enamorada, pero la aludida lo niega. *Julián* y sus compañeros se presentan frente al taller a dar una serenata a las muchachas costureras. Al principio las bulliciosas operarias se entusiasman, pero cuando el canto de amor se convierte en una queja contra el ser amado, dan muestras de desagrado y se alejan de la ventana a donde habían acudido rápidas a oír el canto. *Luisa,* agobiada por su emoción, dice que se siente enferma y piensa irse a casa. Las compañeras se inclinan a creerla; mas cuando asomadas a la ventana la ven que se va del brazo de *Julián,* todas ríen, creyendo que aquella es una buena que les ha jugado la ingenua *Luisa.*

ACTO III

Un Jardincito en el Vértice del Monte de Montmartre

LUISA, en el jardincito con *Julián,* al tender el crepúsculo su manto poético sobre la ciudad, le dice lo feliz que es desde el día que huyó con él, su destino todo parece florecer; parece soñar en un cielo de ventura, su alma aún embriagada con el néctar de su primer beso. Sus emociones están bellamente expresadas en una romanza exquisita.

Depuis le Jour **Mary Garden** **Disco 6623**
Lucrezia Bori **Disco 6561**

Mientras las incontables luces de la ciudad van cortando gradualmente la obscuridad, los amantes se unen en un düeto extático que expresa su gran felicidad y su amor mutuo . . . una apoteosis de la vida palpitante de la ciudad que aparece extendida ante ellos. Acaban apenas de entrar en su casita cuando llega un alegre grupo de bohemios. Adornan con farolillos de colores el patio, llaman a los amantes, coronan a *Luisa* Reina de Montmartre, y expresan su regocijo con bailes y canciones. En el apogeo de la fiesta se presenta la madre de *Luisa.* Habiéndose dispersado rápidamente la gente, le dice a *Luisa* que su padre está enfermo, muriendo del pesar de la pérdida de su hija. Solamente su regreso a la casa puede salvarlo. *Luisa* se apesadumbra al oír esta noticia, pues quiere muchísimo a su padre, y como su madre le promete que volverá otra vez a su *Julián,* éste da su consentimiento de que vaya a ver a su padre enfermo.

ACTO IV

La Buhardilla de Luisa

EL PADRE, aunque todavía débil, ha vuelto a su trabajo; *Luisa* empieza a fastidiarse ya de aquella vida. Su padre, descansando de las faenas del día, atrae hacia sí a su quejumbrosa hija y mientras ella descansa en sus rodillas, canta una tierna canción de cuna, como arrullando a una niña. En la orquesta domina una extraña y fascinadora melodía, mientras el padre en un melodioso recitativo trata en vano de evocar la paz y contento de otros días venturosos.

Berceuse **Marcel Journet** **Disco 6785**

Luisa, levantando suavemente la cabeza, dice que la criatura sería buena, muy buena, si el padre le causase menos pena y comprendiera que el dolor es mal consejero; él no puede comprender por qué su hija le habla de pena y de dolor, cuando un padre y una madre no viven sino para darle felicidad. La bella imagen que ella desea, la gracia que ella demanda, es dejar de ser pájaro en una jaula; ella pide la libertad que le fué prometida. "La libertad que tu pides"—repone el padre—"es la libertad de correr las calles . . . la libertad de deshonrarnos!" Las súplicas del padre sólo sirven para desarrollarse en un argumento más y más agitado. Finalmente, en un delirio de acaloramiento dice que es solamente *Julián* y la vida libre de París lo que ella desea. En un paroxismo de rabia el padre se arroja sobre ella como si se dispusiera a dejar caer un golpe. Una idea repentina le detiene el brazo, y abriendo la puerta exclama:

—"¡Ah! ¡miserable! ¡Vete! ¡Vete en su busca! ¡Ve a la ciudad que te llama, que te divierte! ¡Allá hay más alegría que en esta casa . . . !"—y corriendo hacia *Luisa,* la toma por la mano y la arrastra a la puerta, y continúa—"Vete pronto, que ya la fiesta empieza! ¡Ah! ¡Ah! ¡Ah!" Ya están allá todas las muchachas, ya se les oye gritar: " '¡Que

comience el baile!' . . . ya se encienden las lámparas y estalla la música."

El padre, casi fuera de sí, arroja a *Luisa* fuera de la casa. Al irse *Luisa,* el padre permanece indeciso; su ira se ha acabado. Siente remordimiento y corre a la escalera, llamando ansiosamente *"¡Luisa! ¡Luisa!"* . . . un instante después regresa solo, y por un momento se detiene en el quicio de la puerta como un idiota, o como un hombre agobiado por una pena más fuerte que sus propias fuerzas. De pronto levanta el puño amenazante a la vez que tiende su mirada sobre la ciudad a través de la ventana, y de su garganta salen con acento de rencor dos palabras: "¡Oh, París!"

LUISA MILLER

Ópera en tres actos; música de Verdi; libreto de M. Cammerano, basado en la obra de Schiller, "Kabale und Liebe." Se estrenó en el Teatro San Carlos de Nápoles, el 8 de diciembre de 1849. Primera representación en los Estados Unidos, en el Castle Garden de Nueva York, el 20 de julio de 1854.

"Luisa Miller," la primera ópera de Verdi que alcanzó un gran éxito después de "Hernani," es de gran interés porque revela la fase del desarrollo del compositor poco antes de sus más famosas obras "Rigoletto" y "Trovador." Musicalmente hablando, probablemente está más relacionada con las obras anteriores, siendo muy melodiosa y abundando en arias de gran efecto. Los juicios críticos han calificado a "Luisa Miller" desde "débil, monótona, vulgar" hasta "una de las obras maestras de Verdi." En la partitura original, de acuerdo con la costumbre arcaica del período, cada acto tiene un título.

PERSONAJES

El Conde de Walter	*Bajo*
Rodolfo, *su hijo*	*Tenor*
Federica, *Duquesa de Ostheim y prima de Rodolfo*	*Contralto*
Wurm, *castellán de Walter*	*Bajo*
Miller, *un soldado retirado*	*Barítono*
Luisa, *su hija*	*Soprano*
Laura, *una campesina, amiga de Luisa*	*Mezzo-Soprano*

Damas de Federica, Pajes, Familiares, Arqueros, Habitantes del Pueblo.

La Escena se desarrolla en Tirol, a principios del Siglo XVII.

ACTO I

El Amor

Luisa Miller, hija de un viejo soldado, tiene dos pretendientes, pero el agraciado es *Rodolfo.* En verdad él es el hijo del *Conde de Walter,* señor de la villa, pero ha ocultado su personalidad a *Luisa* y al padre de ésta. El pretendiente rechazado es *Wurm,* castellán del Conde, que, instigado por el despecho, no sólo informa a *Miller* y a su hija sobre la posición de *Rodolfo,* sino que al mismo tiempo revela al Conde los amores de su hijo. Sin que *Rodolfo* lo sospechase, el Conde le ha destinado casarlo con su prima *Federica,* que ha amado a *Rodolfo* desde su niñez. Para llevar a efecto sus deseos y sus planes, el Conde está a punto de mandar a la prisión a *Luisa* y a su padre, pero por el momento lo acobardan las amenazas de *Rodolfo* de delatar el asesinato cometido por el Conde para obtener un título y una hacienda.

ACTO II

Intriga

El padre de *Luisa* ha sido hecho prisionero y para obtener su libertad *Luisa* es obligada a escribir una carta quebrando con *Rodolfo* y dando preferencia a *Wurm.* En

su cólera al leer la carta, *Rodolfo* reta a *Wurm.* El Conde falazmente pretende después sancionar el casamiento de su hijo con *Luisa,* pero como aparentemente ella le ha dado calabazas, el padre sugiere que *Rodolfo* se vengue casándose con la Duquesa. *Rodolfo* da paso franco a su angustia en una expresiva romanza de gran belleza, en la que así se queja: "Cuando en la noche, al plácido claror de un cielo estrellado, conmigo en el éter ponía su mirar enamorado, y su mano estrecharme por la suya sentí, ¡Ah! . . . ¡en aquel momento me mentía . . . ! Después, mudo y extasiado, mis labios a los suyos unía y con angélico acento 'te amo, te amo sólo a ti' ella decía, pareciendo que en mi alma un empíreo se abria. . . . ¡Ah! . . . ¡en aquel momento me mentía . . . !"

Quando le sere al placido

Aureliano Pertile Disco 6843
Tito Schipa Disco 7145

Da su consentimiento para unirse en el odioso matrimonio que le aconseja su padre, pero en su interior abriga el secreto de matar a *Luisa* y después acabar él sus propios días.

ACTO III

El Veneno

En su desesperación *Luisa* desea la muerte. *Rodolfo* se presenta ante *Luisa,* e interroga a su antigua amada si ella escribió aquel billete; con el esfuerzo de un ser agonizante que profiriese la última palabra, articula su labio tembloroso un siniestro "¡Sí!" Esa era tan sólo la revelación que él esperaba; vierte en un vaso un veneno y apura una parte, ofreciéndole el resto a *Luisa.* Ella bebe; *Rodolfo* palidece clavando su mirada sobre la mujer que tanto había amado. ¡Todo se ha cumplido! Después de un silencio terrible, arroja su espada al suelo y se despide de la vida. *Luisa,* sabiendo que su último momento está cercano, revela a *Rodolfo* la verdad. Los gritos de desesperación de *Rodolfo* atraen a la gente, acudiendo así también *Miller* y *Wurm.* Las mujeres rodean aterrorizadas el cadáver de *Luisa. Rodolfo* viendo a *Wurm* entre los recién llegados, inesperadamente recoge la espada y mata al que él creyera su rival. Con una mirada de reproche hacia el padre, cae sin vida al lado del cuerpo inerte de *Luisa.*

EL GRAN AUDITÓRIUM DE CHICAGO

MADAMA BUTTERFLY

ÓPERA en tres actos (originalmente en dos); música del maestro Puccini; libreto de Illica y Giacosa, basado en la obra de John Luther Long y del drama de David Belasco. Se estrenó en La Scala de Milán, el 17 de febrero de 1904, constituyendo un fracaso la primera representación y alcanzado buen éxito al ser repuesta al año siguiente y sucesivos, después de haberse introducido algunas modificaciones.

A principios de 1900 un empresario americano necesitaba una obra con la cual pudiera salvar una temporada un tanto desastrosa, y encontrando grandes posibilidades en la obra corta de John Luther Long, "Madama Butterfly," hizo de ella un drama en el breve espacio de dos semanas. La temporada así se salvó, pues el drama fué un triunfo, gustando muy especialmente la vigía de toda la noche. Poco tiempo después el drama se presentó en Londres, viéndola el administrador del Covent Garden, y comprendiendo que Puccini necesitaba una sucesora de "La Tosca," telegrafió al famoso compositor. Puccini se dirigió a Londres inmediatamente, y quedó encantado con "Madama Butterfly" por sus posibilidades como ópera, aunque se dice que en aquella fecha no conocía una palabra de inglés.

El día de su estreno la ópera fué un señalado fracaso. Quizás lo extraño de un fondo japonés contrarió al público; el segundo acto, con su vigía en miniatura de toda la noche, de tanto efecto en el drama, resultó larguísimo. La ópera fué retirada del repertorio, haciéndole Puccini algunos cambios ligeros, y la necesidad interrumpió cruelmente la vigía, haciendo dos partes del acto segundo (en la actualidad presentado como Actos II y III). Presentada tres meses después en Brescia, "Madama Butterfly" fué un triunfo, y a partir de esa fecha se ha hecho una de las óperas más populares.

Aunque una gran parte de su éxito se debe a lo dramático de su argumento, más se debe todavía a la música de Puccini. Para dar ambiente a su ópera, el compositor introdujo un número de melodías legítimamente japonesas—melodías que le fué posible obtener exactamente de discos Victor hechos en el Japón. Puccini demostró igualmente que conocía el progreso del resto del mundo, por ejemplo, cuando Butterfly entra, hace uso muy efectivo y muy extenso de acordes muy aumentados en ese estilo que Debussy fué el primero en darle prominencia. En las partes más sentimentales de su ópera, sin embargo, permanece italiano y *pucciniano* en estilo.

La Ópera Completa en 16 Discos Victor
(En Preparación)

En la genial interpretación de esta ópera pucciniana en Discos Victor Ortofónicos, la protagonista, soprano Margarita Sheridan, infunde al trágico personaje, ora la dulzura suave, ora la violenta dramaticidad de acentos que exige la complexa y fatigosísima parte. La clara y brillante voz del tenor Lionello Cecil reúne cualidades notables para la interpretación del personaje *Pinkerton;* igualmente el barítono Vittorio Weinberg y la mezzo-soprano Ida Mannarini están óptimos en sus respectivos papeles del cónsul y *Suzuki.* Diremos que son superiores a todo elogio las masas corales y la orquesta de La Scala, dirigidas respectivamente por el Maestro Vittore Veneziani y el Maestro Cav. Carlo Sabajno.

En la descripción que sigue de la ópera, damos los números en paréntesis de los discos que comprenden la escena que se describe. El reparto de la ópera grabada en forma completa en Discos Victor es el siguiente:

PERSONAJES

MADAMA BUTTERFLY — Margarita Sheridan, *Soprano*
SUZUKI — Ida Mannarini, *Mezzo-Soprano*
KATE PINKERTON — Elena Lomi, *Mezzo-Soprano*
B. F. PINKERTON, *Teniente de la Marina Americana* — Lionello Cecil, *Tenor*
SHARPLESS, *Cónsul Americano en Nagasaki* — Vittorio Weinberg, *Barítono*
GORO, *agente matrimonial* — Nello Palai, *Tenor*
EL PRÍNCIPE YAMADORI — Antonio Gelli, *Barítono*
EL BONZO, *tío de Cho-Cho-San* — Guglielmo Masini, *Bajo*

Parientes de Cho-Cho-San y Amigos, Criados. Coristas y Profesores de la Orquesta del Teatro de La Scala bajo la dirección de Mo. Cav. Carlo Sabajno. Mo. de Coros: Vittore Veneziani.

Escena: Nagasaki—Época presente.

ACTO I

Colina Cerca de Nagasaki. Casa Japonesa, Terraza y Jardín. Al Fondo la Rada, el Puerto y la Ciudad de Nagasaki

TODO es sorpresa tras sorpresa, en esta casa casi encantada, con sus tabiques corredizos en lugar de paredes, inventos bonitos e ingeniosos, e irrisoriamente baratos (Disco No. 1). *Pinkerton,* teniente de la Marina Americana, se siente sorprendido y contento al enseñarle *Goro,* el nakodo o agente matrimonial, la casita que va a ser su nido de amor durante su no muy prolongada permanencia en el Japón (Disco No. 2). Poco después llega *Sharpless,* el Cónsul de los Estados Unidos e íntimo amigo de *Pinkerton.* Éste le habla regocijado de la bella japonesa que lo ha cautivado y con quien se va a casar al estilo japonés por novecientos noventa y nueve años, pero con el privilegio de anular el matrimonio cualquier mes. Y todo por casi nada; sólo cien yens por aquella guirnalda de flores, una estrella de rayos de oro (Disco No. 3). El cónsul teme que aquella aventura pueda resultar más seria de lo que su amigo sospecha, pero *Pinkerton* no presta oídos a insinuaciones de tragedia. Amor o capricho, esposa o frivolidad, para él poco importa lo que sea, sólo sabe que el cuerpo frágil de aquella japonesita le ha transtornado el espíritu. *Sharpless* agrega que ella vino al consulado, y aunque no la vió, la oyó hablar y su voz era la expresión sincera de un alma que ama de verdad, y sería un pecado destrozar aquel ingenuo corazón. Para acallar el sentimentalismo del cónsul, el teniente naval propone beber un sorbo de whisky. Llenados los vasos los dos amigos brindan, *Sharpless* a la salud de la familia lejana del teniente, y éste a la salud del día en que en verdadero matrimonio se una a una esposa americana.

Goro se presenta diciendo que ya por la colina viene la esposa con su comitiva; los dos amigos se ponen de pie y solazan su vista en el glorioso y pintoresco escenario tan diferente de los panoramas de su lejana patria, que para ellos es como un panorama de algún cuento de hadas (Disco No. 4). Del pie de la colina llega un murmullo de voces frescas que gradualmente se va acercando. La música vibra de un modo vehemente mientras las muchachas detienen su paso, aquí y allá, para admirar la belleza del día y de las flores que adornan las campiñas. Entre ellas viene *Cho-Cho-San, "Madama Butterfly,"* y para *Pinkerton* esta diminuta criatura en su brillante kimono es una mariposa. Su voz sobrepasa a las otras en amplias frases líricas mientras canta del éxtasis de su amor, creyéndose la mujer más feliz del Japón y así también del mundo entero.

Ancora un passo
Margarita Sheridan Disco 7064

Al llegar la música a su sublime algidez las muchachas aparecen en la terraza y se postran ante su "grandeza" *Pinkerton. Sharpless* entabla conversación con *Butterfly* y se entera que lo que él temía es verdad —la muchacha de sólo quince abriles está profundamente enamorada de *Pinkerton* (Disco No. 5). Se entera igualmente que después de la muerte de su padre tuvo que hacerse *geisha* para mantenerse ella y su madre.

Llega ahora la parentela de *Cho-Cho-San,* bien numerosa por cierto (Disco No. 6). Mientras los invitados son festejados con confites, pasteles y licores, *Pinkerton* observa entretenidamente a *Butterfly* que va sacando de sus amplias mangas varios objetos de su propiedad . . . bagatelas todas como pañuelos

Fot. Hall

LA ESCENA DEL CASAMIENTO—ACTO I

. . . una pipa . . . un cinturón, un broche, un espejo, un abanico . . . y otro objeto que *Butterfly* rehusa enseñarle en público a *Pinkerton.* El acomedido *Goro,* acercándose al teniente, le dice al oído que aquello es un regalo del Mikado para su padre, con el mensaje de . . . y aquí *Goro* hace el gesto del que se abre el vientre . . . y el padre fué obediente. De este modo *Pinkerton* recuerda que se encuentra en la tierra del "harakiri," el privilegio de un caballero condenado en darse muerte por sí mismo abriéndose el vientre. *Butterfly* le muestra también su *ottoké,* imágenes que simbolizan las almas de sus antepasados, pero confiesa a *Pinkerton,* sin que los otros se enteren, que secretamente fué a la Misión, y con su nueva vida adoptó una nueva religión, agregando que procurará ser muy económica, pues sabe que él ha pagado por ella cien yens (Disco No. 7). Declara que por él olvidaría todo, raza, amigos y antepasados, y para demostrárselo arroja por el suelo los fetiches que antes venerara.

Goro ordena silencio y acto continuo se verifica la extraña ceremonia del contrato matrimonial. Las amigas rodean a la novia festejándola, *"¡Madama Butterfly!"* exclaman, pero la aludida, como corrigiéndolas, repara *"¡Madama B. F. Pinkerton!"* Unos gritos terribles que vienen del sendero de la colina interrumpen los brindis, apareciendo al fondo un extraño personaje, y al mirarlo los invitados dan muestras de espanto y sorpresa. Es un bonzo, o sacerdote japonés, y tío de *Butterfly,* y habiendo descubierto que *Butterfly* ha abandonado la religión de sus antepasados por casarse con un extranjero, la maldice con amenazas de que su alma viva eternamente en un suplicio (Disco No. 8) ; todos los parientes y amigos de *Butterfly* renuncian a ella, así como ella renunció a su religión. *Butterfly* se cubre de vergüenza la cara. Todos se van horrorizados, y al ir descendiendo la colina continúan lanzando improperios contra *Butterfly.*

Pinkerton se acerca a la llorosa *Butterfly* consolándola, y al pensar en su amor otra vez se siente ella feliz (Disco No. 9). Ayudada por *Suzuki,* se viste con un kimono blanco. Una vez terminada su toaleta, *Pinkerton* la lleva consigo a la terraza, y la

luna que empieza a iluminar ya el panorama, invita a los reciéncasados a entonar un himno a su unida felicidad (Disco No. 10).

Bimba dagli occhi pieni di malia
Pertile y Sheridan Disco 6832

Pinkerton se acerca más a ella y toma por un momento entre sus manos la cabeza diminuta de *Madama Butterfly* (Disco No. 11); después en una escena de infinito amor, terminan su bellísimo dúo con que se da fin a este acto (Disco No. 12).

Io t'ho ghermita
Pertile y Sheridan Disco 6832

ACTO II

Interior de la Casita de Butterfly

HACIA el fondo del cuarto puede verse el jardín cuajado de cerezos en flor, bañados con los rayos de un sol primaveral, pero estando el tabique abierto solamente en parte, la habitación permanece en semiobscuridad. Ante una imagen de Buda, *Suzuki* aparece arrodillada (Disco No. 13). De vez en cuando hace sonar una campana para llamar la atención de los dioses y así éstos puedan oír su plegaria de que cese *Butterfly* de llorar. *Butterfly,* que permanece pensativa cerca del tabique, le dice que los dioses del Japón son perezosos en contestar; el Dios de su marido le contestará más pronto, pero teme que Él ignore que viven en esta casa.

Copy't Dupont
LA CARTA DE PINKERTON—ACTO II
FARRAR (*Butterfly*)

Aunque el dinero que *Pinkerton* dejó casi se ha agotado, *Butterfly* se siente tan firme en su convicción de que el marido regresará que obliga a *Suzuki* a que repita con ella que tornará (Disco No. 14). *Suzuki* la obedece solamente para complacerla, empezando a llorar desconsoladamente.

Conmovida por aquel llanto, *Butterfly* para despertar la fe en *Suzuki,* le afirma (en un aria muy famosa) que un bello día verán levantarse un hilo de humo en los lejanos confines del mar y después el navío aparecerá . . . y un cañonazo anunciará su entrada al puerto . . . y desde la ciudad, como un punto negro, empezarán a verlo que sube la colina . . . que llega llamando *"Butterfly"* desde muy lejos. *Butterfly,* sin contestar, se esconderá por un momento . . . la volverá a llamar con nombres cariñosos . . . todo así será, ella promete, y por tanto hay que desvanecer todo temor, pues él regresará . . . ¡ella lo sabe! (Disco No. 15).

Un bel dì vedremo
Lucrezia Bori Disco 6790
Margarita Sheridan Disco 7102
Amelita Galli-Curci Disco *6130

En el momento en que termina esta declaración de su fe ciega, aparece *Sharpless* (Disco No. 16). *Goro,* que lo ha conducido hasta este lugar, espera en el jardín. *Sharpless* llama discretamente a la puerta, diciendo "Busco a *Madama Butterfly.*" *"Madama Pinkerton,"* lo corrige la esposa, y reconociendo al cónsul, lo recibe cordialmente. Éste dice ser portador de una carta de *Pinkerton.* Al oír esto *Butterfly* declara ser la mujer más feliz del Japón, y sin dar oportunidad a *Sharpless* de que lea o explique el contenido de aquella carta, le pregunta que en qué fecha anidan en América los petirrojos . . . pues *Pinkerton,* continúa

BUTTERFLY PREPARA EL REGRESO DE PINKERTON

ella, le prometió que volvería en la feliz estación en que los petirrojos regresan a hacer nuevos nidos . . . ya aquí han hecho sus nidos tres temporadas. *Sharpless,* para eludir la embarazosa pregunta, se ve obligado a reponer que lo ignora, pues nunca ha estudiado ornitología. *Goro* se ríe burlonamente de esta ocurrencia del cónsul. Tanto para justificarse como por la utilidad que él percibe, *Goro* presenta a *Yamadori,* un rico pretendiente, que aunque ha tenido muchas consortes de todas las cuales se ha divorciado, dice estar muy enamorado de *Butterfly* a quien juraría eterna fidelidad (Disco No. 17). El cónsul suspira creyendo que no tendrá necesidad de leer la carta, pero *Butterfly* rechaza al pretendiente diciendo que ella está casada con un americano, y en *su* patria, los Estados Unidos, continúa ella enfáticamente como si en verdad fuese hija de tal país, ¡los esposos son fieles! Es inútil hacer desistir a *Butterfly* de su verdadero estado, y, por lo tanto, *Goro* y su cliente se ven precisados a marcharse (Disco No. 18). *Sharpless* se prepara entonces a desempeñar su penosísima misión; cada vez que intenta dar lectura a la carta de *Pinkerton, Butterfly* lo interrumpe con exclamaciones de esperanza de que su esposo va a volver. El cónsul no tiene corazón para seguir adelante, y pregunta a *Butterfly* que haría si *Pinkerton* nunca jamás volviese. Inmóvil, como quien ha recibido un golpe mortal, inclina la cabeza y dice con sumisión infantil, que volvería a ser *geisha* o mejor quizás moriría (Disco No. 19). *Sharpless* se siente vivamente conmovido y agitado con aquella contestación, y con acento casi paternal le aconseja que acoja la propuesta del rico *Yamadori.* Esto lo toma *Butterfly* como un insulto, y llamando a *Suzuki* le dice que despida a *Sharpless.* En el momento en que el cónsul va pasar los umbrales, *Butterfly* lo detiene disculpándose entre sollozos; *Sharpless* admite que fué brutal en sus palabras . . . *Butterfly* se lleva la mano al corazón . . . le ha hecho tanto tanto mal el cónsul. La pobre *mariposa* se siente desfallecer, se cree morir . . . pero todo pasa, veloz como las naves sobre el mar. Corre hacia una habitación contigua y regresa con aire triunfal trayendo a su hijito sobre el hombro, y mostrándolo orgullosa a *Sharpless* exclama "¿Puede acaso esto olvidarse?"

E questo? Margarita Sheridan Disco 7064

Sharpless le pregunta si ese niño es hijo de *Pinkerton,* y *Butterfly,* a su vez, y señalando una por una las facciones del niño, le pregunta al cónsul si ha visto a algún niño japonés de ojos azules o con rizos de color de oro. *Pinkerton* ignora que *Butterfly* le ha dado un hijo. *Butterfly,* acariciando a su hijo y señalando a *Sharpless,* le dice que aquel mal hombre le había aconsejado que fuera por la calle cantando y bailando para ganar el pan para su boquita y ropas para su cuerpo frágil y tierno (Disco No 20). *Sharpless* no puede reprimir la emoción, y de sus ojos se escapa una lágrima furtiva. Ya es tarde y *Sharpless* cree prudente retirarse; tomando entre sus manos al niño, y depositando sobre su frente un beso sincero, le pregunta cómo se llama. *Butterfly,* como hablando por él, responde "*¡Dolor,* pero escríbele a mi padre, que el día que él retorne *Alegría* me llamaré!" *Sharpless* se va, temeroso de lo que trae el futuro.

Poco después de marcharse el cónsul entra *Suzuki* arrastrando y vituperando a *Goro* (Disco No. 21); éste se ha atrevido a decir que el hijo de *Butterfly* en los Estados Unidos sería considerado como un simple bastardo. Tal declaración enfurece natural-

mente a la madre, que en su ira y orgullo ofendido va a matar a *Goro,* pero *Suzuki* interviene oportunamente. *Goro* huye despavorido. Instantes después se oye un cañonazo anunciando la llegada de un buque de la marina americana. Con la ayuda de un telescopio alcanza *Butterfly* a deletrear el nombre—"Abraham Lincoln," ¡el buque de *Pinkerton!*

¡La agonía de la espera se ha acabado para *Butterfly!* ¡Con los petirrojos ha regresado su adorado esposo! En un momento *Butterfly* y *Suzuki* van al jardín y despojan a los cerezos de todas sus flores para adornar con ellas el interior de la casita (Discos Nos. 22 y 23). Entonan el alegre "Dúo de las Flores," palpitando con la emoción del gozo infinito de *Butterfly,* que se apresura a ponerse el vestido nupcial que ella lució en aquel lejano día, para que así su esposo la vuelva a ver como en el primer día de su enlace. El pequeñito *"Dolor"* también es vestido con lo mejor que tiene.

Fot. Hall LA MUERTE DE BUTTERFLY

Se hace de noche; *Suzuki* cierra el tabique y trae varias linternas japonesas que emiten un suave resplandor sobre el cuarto obscurecido. Pero tienen que esperar el regreso de *Pinkerton* . . . estar preparadas para recibirlo. En su ansiosa esperanza *Butterfly* hace tres agujeros en el tabique (Disco No. 24); uno para ella, uno más bajo para *Suzuki* y el tercero todavía más bajo para el niño. *Butterfly* empieza a vigilar, rígida e inmóvil . . . atenta . . . expectante . . . y una bellísima melodía que se oyó primero durante la lectura de la carta, flota en la escena, suavemente canturreada a lo lejos. *"Dolor"* empieza a cabecear, terminando por dormirse . . . después *Suzuki* . . . sólo *Butterfly* permanece vigilante.

ACTO III

Igual al Anterior

PUCCINI escribió aquí un bello intermezzo para simbolizar la vigía de *Butterfly.* La música ejecuta el motivo que describe la espera, una melodía sostenida que tiene un acompañamiento rítmico y peculiar, y hacia el final se oyen a lo lejos las voces de los marineros a bordo del buque anclado en la bahía, produciendo el conjunto un efecto de una belleza indescriptible (Discos Nos. 25 y 26).

Ha pasado la noche angustiosa, y la luz gris del nuevo día empieza a entrar en el cuarto. *Butterfly* está de pie todavía, vigilando inmóvil y esperanzada; *Suzuki* y *"Dolor"* todavía duermen. Las linternas se hacen más tenues al ir aclarando el día; al igual que los rayos de la mañana la música brilla con errantes melodías japonesas. *Suzuki* habiendo despertado y suplicádole se vaya a descansar, *Butterfly* toma al niño y se retira a una habitación contigua (Disco

No. 27). No bien se acaba de ir cuando se presentan *Sharpless* y *Pinkerton. Suzuki* se alegra de verlos, pero ellos le recomiendan que guarde silencio. La fiel doncella de *Butterfly* los invita a que observen la forma en que han decorado el cuarto para recibirlo, y les dice que su ama ha vigilado toda la noche. Al descorrer *Suzuki* el tabique se sorprende al ver en el jardín a una señora. Temerosa pregunta quién es. *Sharpless* le responde que es la esposa de *Pinkerton.* Atolondrada, levanta los brazos al cielo, después se precipita a arrodillarse rozando con su cara el suelo.

Sharpless pide a *Suzuki* preparar a *Butterfly* para esta amarga revelación, agregando que la señora americana ha venido a adoptar al niño (Disco No. 28). *Pinkerton,* agobiado por el peso de sus remordimientos, deja la casa después de suplicar a su amigo que procure consolar a *Butterfly* de la mejor manera (Disco No. 29). Un momento después entra presurosa *Butterfly* con la esperanza de encontrar a *Pinkerton.* Pero en vez del ser querido, se encuentra a *Sharpless,* a una señora extranjera y a *Suzuki* empapada en llanto (Disco No. 30). *Butterfly* empieza a comprender la verdad. Pregunta si *él* vive, su voz saliendo con miedo y con dolor. Un "sí" entrecortado de *Suzuki* es suficiente, y ella sabe que ha sido abandonada. La esposa de *Pinkerton* siente compasión por *Butterfly* y pregunta ¿si su esposo puede llevarse el niño? *Butterfly,* habiendo oído esta pregunta con patética resignación, responde que lo entregará a *Pinkerton* si él viene a buscarlo . . . dentro de media hora (Disco No. 31). *Sharpless* y la esposa de *Pinkerton* se van; *Butterfly* ordena a *Suzuki* que se vaya a otro cuarto con el niño. Su pobre corazón bate las alas como una mosca prisionera.

Al quedarse *Butterfly* sola, se dirige delante de la imagen de Buda, inclinándose y permaneciendo inmóvil en dolorosa meditación; va al armario y toma de él un gran velo blanco que echa sobre el biombo; después toma la daga, que en un estuche de laca está cerca de la imagen de Buda, lo empuña y besa religiosa la hoja sosteniéndola con las dos manos por la punta y la empuñadura; entonces lee las palabras que están escritas sobre la hoja: *"Con honor muere quien no pueda conservar la vida con honor."* Se apunta la daga al cuello, y en aquel instante se abre la puerta y el pequeñito *"Dolor"* corre hacia la madre con las manitas alzadas; *Butterfly* deja caer la daga, y tomando entre sus brazos a su hijo lo estrecha con frenesí y lo cubre de besos (Disco No. 32). Después de despedirse tiernamente de él lo sienta sobre un cojín con su carita vuelta a la izquierda, poniendo en sus manos una bandera americana y un muñeco y le indica que juegue con eso, mientras le venda los ojos. Vuelve a tomar la daga, y con ojos siempre fijos en su hijo, va detrás del biombo. Un instante después se oye caer el arma. *Butterfly* sale de detrás del biombo, llevando alrededor de su cuello el velo blanco. ¡Con una débil sonrisa saluda con la mano al niño arrastrándose hacia él, teniendo apenas fuerzas suficientes para abrazarlo antes de caer desplomada a su lado!

En este momento se oye desde afuera la voz afanosa de *Pinkerton* que llama repetidamente a *Butterfly.* La puerta se abre violentamente y *Pinkerton* y *Sharpless* entran precipitadamente corriendo rápidos a *Butterfly* que con un gesto débil indica al niño y muere. *Pinkerton* se arrodilla, mientras *Sharpless* toma al niño y lo besa sollozando amargamente.

Selecciones—Partes I y II
Orquesta Sinfónica Victor Disco 35786

LOS MAESTROS CANTORES DE NUREMBERG

(Die Meistersinger)

ÓPERA en tres actos; texto y música de Ricardo Wagner. Se estrenó en Münich el 21 de 1868. Se presentó por vez primera en el Metropolitano de Nueva York, el 4 de enero de 1886. Entre las representaciones notables de esta ópera en el famoso coliseo neoyorquino mencionaremos las del año de 1901, con de Reske, Gadski, Schumann-Heink, Dippel y Bispham.

München.

Königl. Hof- und National-Theater.

Sonntag den 21. Juni 1868.

Mit aufgehobenem Abonnement.

Zum ersten Male:

Die

Meistersinger von Nürnberg.

Personen.

Anfang um 6 Uhr. Ende um halb elf Uhr.

Repertoir.

PRIMER PROGRAMA DE LOS MAESTROS CANTORES, MÜNICH, 1868

Los dramas musicales de Wagner, aunque todos llevan el sello inequívoco de su genio, no obstante son en sí notablemente variados en carácter. La música de cada uno es tan apropiada a la acción que las dos cosas se convierten en algo inseparablemente unido en nuestra mente. De este modo tenemos el palpitante y apasionado "Tristán e Isolda," el religioso y místico "Parsifal" y la música profundamente humana e interesante de "Los Maestros Cantores." Debido a esta calidad muy humana y de muy sano buen humor, "Los Maestros Cantores" se hizo desde un principio una de las óperas más populares de Wagner y ha continuado siendo una de las favoritas del público.

En lugar de su acostumbrada fuente legendaria, Wagner tomó como base para su comedia un hecho histórico. Al principio concibió la obra como una especie de "obra humorística" después de "Tannhäuser," en la cual Wagner había tratado de los *Minnesingers* medioevales, que eran hombres nobles y cantaban poéticamente del amor enaltecido—copias alemanas de los trovadores franceses. Pero al igual de la hidalguía de la cual ellos eran una expresión, los *Minnesingers* desaparecieron con el surgimiento del Renacimiento. En su lugar surgieron entre la clase media gremios artesanos bandas de cantantes que sirviéndose del ejemplo de los *Minnesingers* tomaron el nombre de Maestros Cantores (Meistersinger). Para llegar a recibir en estos grupos de "Maestros Cantores" el título de tal, el muchacho ambicioso, mientras aprendía el oficio, era obligado al mismo tiempo a estudiar las artes del canto y de la poesía y a fuerza de rigurosos exámenes de prueba, pasaba por los varios grados de "Aprendiz," "Compañero," "Cantor," "Poeta" y finalmente "Maestro." Era bien noble la obra de cultura y difusión musical, pero con el tiempo, y más que todo, con su tiranía y severidad, el gremio de "Maestros Cantores" acabó siendo una obra coercitiva. Entre los maestros cantores más famosos figura Hans Sach, zapatero, poeta y dramaturgo que vivió en Nuremberg (1494-1576).

Indudablemente que Wagner hizo una minuciosa pesquisa histórica antes de escribir este cuadro tan fiel de la vida en Nuremberg, pletórico de detalles graciosos y pintorescos. Hasta dos de los temas musicales, el de "El Estandarte" y el de "La Fraternidad del Arte," están rebuscados de alguna tonada de un "maestro" incluída en un viejo libro de J. C. Wagenseel, publicado en Nuremberg el año de 1697. Sin embargo, Wagner no nos fuerza la historia, sino que forma un fondo entretenido para la historia que nos va a contar. Igualmente su música, uniendo y amasando riquezas de los más ingeniosos detalles de contrapunto, quizás evocando intencionalmente a veces una de las más grandiosas Fugas en Do Mayor para Órgano de J. S. Bach, esta música que figura entre lo más inspirado que se ha llegado a escribir, surge de la elevada concepción de Wagner de la

idea poética encerrada en su narrativa. Esta idea poética está representada en la lucha entre *Walter,* joven de inclinaciones liberales, que, como un reformador, echaría por tierra todas las tradiciones para expresar libremente su pensamiento, y *Beckmesser,* que al igual de los críticos empedernidos, se opone al progreso de las artes; *Hans Sachs,* de amplio criterio, representa la opinión pública culta, respetuoso de los grandes maestros y, sin embargo, dispuesto a aceptar las innovaciones justificadas y de valía.

PERSONAJES

Los Maestros Cantores:

HANS SACHS, *zapatero* — *Bajo*

POGNER, *orfebre* — *Bajo*

BECKMESSER, *secretario del ayuntamiento* — *Bajo*

VOGELGESANG, *peletero;* NACHTIGAL, *hebillero;* KOTHNER, *panadero;* ZORN, *estañador;* EISSLINGER, *tendero;* MOSER, *sastre;* ORTEL, *jabonero;* SCHWARZ, *tejedor;* FOLZ, *calderero.*

WALTER VON STOLZING, *joven caballero de Franconia* — *Tenor*

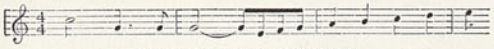
DAVID, *aprendiz de Hans Sachs* — *Tenor*

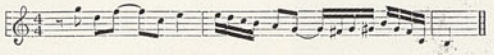
EVA, *hija de Pogner* — *Soprano*

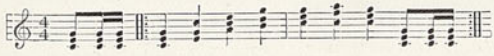
MAGDALENA, *doncella de Eva* — *Soprano*

Hombres de Todos los Gremios, Artesanos, Aprendices, Muchachas y Gente del Pueblo.

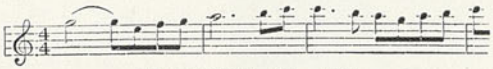
Escena: Nuremberg, a mediados del Siglo XVI.

LA OBERTURA empieza inmediatamente con el tema de los maestros cantores, asertivo, pomposo y hasta impasible, pero no obstante de legítimo valor y belleza.

LOS MAESTROS CANTORES

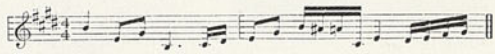
Después de haberse recalcado a fuerza de repetirse estas características de los maestros cantores, se oye el tema plácido y primaveral del "Despertar del Amor" en los instrumentos de

DESPERTAR DEL AMOR

aliento de madera. Este tema deja pasar prontamente al orgulloso "Estandarte" de los Maestros

EL ESTANDARTE

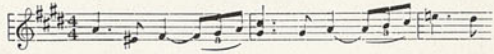
Cantores, emblema de satisfacción de los artesanos músicos. Íntimamente ligado con éste es el suave



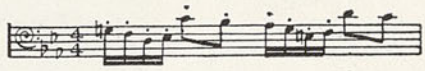
FRATERNIDAD DEL ARTE

tema de la "Fraternidad del Arte," la melodía con que los hijos de Nuremberg glorifican su elogio a todo lo que es grandioso en su arte nacional. Este tema alcanza un momento culminante, siguiendo después otro tema que expresa el amor de *Walter,* el tema del "Anhelo." Este conduce directamente al bellísimo tema lírico que finalmente florecerá en toda su gloria durante la "Canción del Premio," el tema del "Amor Con-

AMOR CONFESADO

fesado." Este tema, a su vez, se transforma directamente en el más apasionado de la "Vehemencia del Amor." Estas melodías se combinan entonces, y la "Vehemencia del Amor" al parecer ascendente, alcanza una gloriosa culminación. Esta culminación se ve de pronto interrumpida y oímos



VEHEMENCIA DEL AMOR

el tema pomposo de los "Maestros Cantores," parodiado en una forma gallarda por las maderas. Los temas de la "Fraternidad del Arte" y del "Anhelo" hacen varios intentos en entrar en el tema de la "Vehemencia del Amor." En los bajos se oye el tema burlesco del "Ridículo." La

RIDÍCULO

"Vehemencia del Amor" estalla nuevamente triunfante, hay un auge sublime de la música en que el tema de los "Maestros Cantores" resuena en los bajos, como un llamamiento a las armas. Al acallarse este tumulto oímos en frases amplias y elocuentes el tema del "Amor Confesado," en verdad cantado por los violines, mientras muy abajo, como los cimientos más sólidos, se repite el motivo de los "Maestros Cantores"; al mismo tiempo en las voces medias las maderas murmuran el tema del "Estandarte"—uno de los ardides más ingeniosos en combinar temas que se

Bain
JERITZA (*Eva* EN LA IGLESIA)

ha realizado, y sin embargo hubo músicos que dijeron que Wagner no sabía contrapunto! Estos varios temas se oyen después separadamente, con mayor sonoridad y riqueza hasta el momento final de la obertura.

Obertura Karl Muck y la Orquesta de la Ópera del Estado de Berlín Discos 6858 y 6859
(Incluídos en el Álbum M-37)

Stock y la Orquesta Sinfónica de Chicago Disco 6651

ACTO I

Interior de la Iglesia de Santa Catarina de Nuremberg

CON el último acorde de la obertura, el telón se levanta y vemos la Iglesia de Santa Catarina de Nuremberg. Y oímos a la gente allí reunida entonar un coro majestuoso a San Juan, pues ésta es la víspera de la fiesta de este santo.

Solamente se pueden ver unas cuantas de las últimas hileras de bancas. En una de éstas se encuentra sentada *Eva* y su doncella *Magdalena.* A un lado, reclinado contra un pilar, puede verse a *Walter von Stolzing.* De acuerdo con la costumbre de la época, al final de cada línea del coro ocurre una pausa; durante estas pausas, *Walter* y *Eva* cambian miradas amorosas. El caballero evidentemente que está profundamente enamorado de la joven, y ella, aunque muy modesta, demuestra considerable interés en él. Su agradable agitación está bellamente expresada por la orquesta durante estas pausas.

Copy't Dupont
HOMER (*Magdalena*)

Kirchenchor *(Escena de la Iglesia)*
Coro y Orquesta de la Ópera del Estado, Berlín Disco 9160

Cuando termina el coro y los feligreses abandonan la iglesia, *Walter,* que es un forastero en Nuremberg, se entera por primera vez que el padre de *Eva* tiene en mente un plan singular: intenta conceder la mano de su hija al que salga victorioso en un certamen de canto, en cuyo concurso sólo pueden competir los maestros del gremio.

Copy't Mishkin
WITHERSPOON (*Pogner*)

Walter inmediatamente decide hacerse Maestro y ganar el certamen, aunque no tiene la más leve idea del proceso necesario para lograrlo. Se pide la ayuda de *Magdalena,* y ella a su vez pide la ayuda de *David,* el joven aprendiz, que temeroso de de-

sagradar a su novia, tratará de impartir a *Walter* las reglas del arte del Gremio de los Maestros Cantores. Como va a tener efecto una prueba inmediatamente, *David* empieza la enseñanza sin demora alguna, mientras que sus hermanos aprendices arreglan los asientos y los muebles para la reunión del Gremio. Pero *David,* un aprendiz de zapatero y a la vez músico, mezcla sus instrucciones respecto a las reglas del arte con los detalles de su oficio, que *Walter* en vez de sentirse ayudado queda más confundido que nunca.

LA PRUEBA DE WALTER—ACTO I

A su debido tiempo llegan los Maestros Cantores, pasándose lista a todos los presentes. *Pogner* les dirige la palabra, diciendo que él ofrece la mano de su hija *Eva* al que salga victorioso en el próximo certamen, siempre y cuando ella esté de acuerdo. *Walter* pide sea sometido a una prueba para ser admitido al Gremio de Maestros Cantores. Los Maestros consienten, aunque se quedan sorprendidos de su atrevimiento. *Beckmesser,* el encargado de llevar el compás, se coloca en su templete cerrado por cortinas. Además de ser un fanático en cuestión de reglas, está también ansioso de casarse con *Eva;* el resultado es fácil imaginarlo. La canción libremente improvisada de *Walter* es constantemente puntuada por el chirrido del pizarrín sobre la pizarra al ir *Beckmesser* marcando los errores. Al acabar el primer verso los Maestros rehusan seguir oyendo al candidato. *Hans Sachs* es el único que quiere que siga adelante, pues siendo él un Maestro de todo lo que tiene mérito, ha encontrado en el canto rasgos de legítima inspiración. Está conforme en que aquella canción pueda apartarse de las "reglas" del Gremio, pero sugiere que tal canción debe ser juzgada por otras reglas justificadas por su carácter. Sin embargo, los compañeros lo obligan a callar, y el indignado caballero es despedido entre las burlas de todos los aprendices. El ensayo termina en confusión, y *Sachs* se aleja con actitud semi-burlona y semi-desesperada.

ACTO II

Una Calle en Nuremberg. Las Casas de Pogner y Hans Sachs, Separadas Entre sí por una Callejuela, Ambas Dan a la Misma Calle Ancha, que se ve Seccionalmente a lo Largo del Escenario

Como ya obscurece, los aprendices atareados empiezan a cerrar las persianas de las casas de exquisito arcaísmo de Nuremberg, acompañando su faena con un canto alegre por el festival que se aproxima. Dichos aprendices están dispuestos a burlarse de *David,* que ha sufrido los rencores de *Magdalena* como resultado del fracaso de *Walter. Sachs* los ahuyenta, mandando a *David* a la cama, pero antes coloca la mesa de trabajo de *Sachs* de tal manera que pueda al mismo tiempo trabajar en sus zapatos y

Lande

ESCENARIO DEL ACTO II EN EL METROPOLITANO

ver lo que pasa en la calle. Pero no puede poner su mente en el trabajo, pues la belleza de esta noche de verano y los recuerdos de la canción de *Walter* le causan obsesión. La orquesta susurra, como una levísima brisa batiendo los aires estivales, y *Sachs,* haciendo a un lado su trabajo, medita: "El aroma del saúco está haciéndose tan suave, que su encanto me causa languidez, y a mi labio parecen agolparse las palabras. . . . ¡Pero debo poner mi mente en los zapatos y dejar a un lado la poesía . . . ! (*trata nuevamente de trabajar*) . . . ¡ah! pero me persigue todavía . . . lo siento mas no lo puedo comprender. No puedo olvidarlo, mas no puedo agarrarlo . . . no puedo medirlo ni cuando muy cerca lo tengo. ¿Pero cómo podré entonces medirlo? En mi mente no tenía medida, no había regla que pudiese medirlo o aprisionarlo, y con todo, falta no se le encontraba. . . . Parecía legendario y a la vez nuevo en su timbre, como el trino de los pájaros en un bello día de mayo. . . . Cantó él porque cantar debía . . . su fuerza surgió porque surgir debía. . . . El ave que hoy cantó tiene una garganta de oro . . . los Maestros podrán sentirse aterrados, pero muy contento en él está *Hans Sachs.* . . ."

Copy't Dupont

FISHER (*Sachs*) EN EL ESTRENO EN EE. UU., 1886

Was duftet doch der flieder
(*Qué Dulce el Aroma del Saúco*)
Kein' regel wollte da passen
(*No Encontré Regla Que Pudiese Medirlo*)
Friedrich Schorr Disco 6789

Eva se presenta ahora. Desesperada al ver que no será posible que su mano sea ganada por *Walter,* insinúa con cierta discreción que *Sachs* no sería mal recibido como pretendiente. Ella lo ha conocido y querido desde muy niña, y está convencida de su mérito esencial. Por su parte *Sachs,* un viudo de edad madura, ha abrigado también el sueño de llegar a conquistarse para él a la ingenua *Eva,* pero comprendiendo muy bien que el amor verdadero de *Eva* es para *Walter,* su buen corazón nunca se pondría en el camino. Resignado sobre el curso que han tomado las cosas, mueve la cabeza y *Eva* se va; él vuelve a reasumir su trabajo. Al levantar la vista mira a *Walter* y a *Eva* que sostienen un tierno coloquio al otro lado de la calle; han decidido huir, pero *Sachs* "accidentalmente" coloca la lámpara donde el reflejo de la luz caerá sobre ellos, sintiéndose desanimados por temor de ser vistos. Mientras hacen comentarios, sin embargo, se acerca un desconocido, y la pareja retrocede a esconderse en las sombras. Es *Beckmesser,* que viene a darle una serenata a la mujer cortejada, cantando la canción con la que espera salir victorioso al otro día. Al oírlo *Sachs* preludiar en su laúd, entra con una vigorosa canción propia, desconcertándose *Beckmesser* de gran manera. Pretende que ha venido a informarse sobre un par de zapatos, agregando *Sachs* que precisamente está trabajando en ellos. Mientras tanto *Magdalena* aparece en el balcón, previamente arreglado en vez de *Eva,* y *Beckmesser,* creyéndola *Eva,* siente mayores deseos en cantar. Pide a *Hans Sachs* que le censure la canción, y *Sachs* conviene en marcarle el compás, martillando sobre el zapato cada vez que cometa un error. De esta manera *Beckmesser* da principio. Sin embargo, en su entusiasmo la canción pierde el sentido, y *Sachs* arma un ruido infernal con los golpes repetidos del martillo sobre la suela del zapato. La alaraca se hace cada vez más insoportable al ir aumentando los errores de *Beckmesser* que ya ahora arde en cólera. El tumulto naturalmente que hace salir a todos los vecinos que empiezan a atisbar desde sus ventanas y balcones. *David* despierta también y viendo a *Beckmesser* cantar a *Magdalena,* que permanece aún en el balcón, jura vengarse, y saliendo de su cuarto como un galgo da al pobre *Beckmesser* una paliza despiadada. *Magdalena* lanza gritos agudos al ver a *David* reñir de tal manera, y los vecinos, ya en ropas de dormir, salen presurosos a la calle a investigar de qué se trata. Los hombres de los gremios, viendo combatir a dos de sus miembros, siguen su ejemplo y en un dos por tres la calle es un campo de batalla general. *Walter* y *Eva,* que todo este tiempo han permanecido escondidos, deciden que este barullo les ofrece una magnífica oportunidad para fugarse, pero *Sachs* que los observa toma a la pareja por el brazo y hace entrar a *Eva* en su casa. Después, con un puntapié bien dirigido, hace que el bélico *David*

De un cuadro antiguo
EVA Y SACHS

vuelva muy escurrido a su casa; *Sachs* lo sigue llevándose a la vez a *Walter.* Mientras tanto las pacíficas señoras del vecindario, molestas por la conducta de sus maridos y novios, arrojan cántaros de agua desde sus balcones a los combatienes, que inmediatamente cesan las hostilidades y corren a buscar refugio en sus respectivas casas. En aquel mismo momento se oye a lo lejos el sereno que toca su trompetilla, pero cuando se presenta en la escena del alboroto todo está tranquilo. Anuncia la hora, cantando con voz temblorosa su vieja cantinela: "Atención a lo que digo, once campanadas han dado. Defendeos de todo espectro y espíritu, no dejad que un poder maligno atemorice vuestras almas. . . . ¡Alabado sea Dios en el Cielo . . . !" Su trompetilla vuelve a oirse nuevamente más lejos todavía, al seguir él su nocturna correría, con chuzo y linterna en la mano, por las calles dormidas de la ciudad.

ACTO III

CUADRO I—*Interior del Taller de Hans Sachs*

EL tercer acto es precedido por un preludio exquisitamente bello. Está construído principalmente del tema del monólogo de *Sachs,* en el cual, durante un momento de desesperación, declara que todas las cosas humanas son sólo vanidades, y del delicado coro con que el pueblo lo recibe en la escena final.

Los rayos tempranos del sol caen a torrentes sobre la ventana junto a la cual está *Sachs* sentado, que está tan ensimismado en la lectura de un gran libro que no se apercibe de la entrada de *David* con una gran canasta llena de ricos comestibles. *David* se ha reconciliado con *Magdalena,* y naturalmente se siente alegre, solamente que teme que su participación en el tumulto de la noche anterior le pueda costar todavía una paliza de su patrón. Empieza a explicarle lo sucedido, declarando que la noche anterior fué sólo la celebración de las "vísperas" de la fiesta de San Juan. *Sachs* no se da por entendido, pero de pronto pide al muchacho que le cante la canción del día—un cántico a San Juan. Este cántico narra la historia del hijo de una mujer de Nuremberg, bautizado en el Río Jordán por Johannes, el santo por quien recibió aquel nombre; pero al volver a Nuremberg se le abrevió el nombre a "Hans." Un repentino pensamiento se apodera de *David,* y exclama lleno de jubilo "¡Hans! ¡Hans! ¡entonces hoy es el día de vuestro santo, patrón!" y casi con gusto infantil le ofrece a *Hans* las flores y los pasteles que *Magdalena* le había dado. *Hans* cariñosamente rehusa el regalo, y aunque todavía preocupado, comprende los deseos y las esperanzas del aprendiz, y con palabras cariñosas le ruega dejarlo solo.

No bien acaba *David* de salir cuando se presenta *Walter,* que acaba de despertar, pues ha pasado la noche en una habitación contigua. Viene fascinado todavía con un sueño sublime que ha tenido en que él oía un poema y una melodía que se han apoderado de su corazón. *Sachs* desea oirla. Se queda sorprendido con su belleza e inspiración, y con mucho tacto instruye al joven poeta y compositor en los requisi-

LA SERENATA DE BECKMESSER

tos técnicos necesarios para que resulte la obra del agrado de los jueces.

Después de haber escrito el poema salen de la habitación. *Beckmesser* entra, e inmediatamente se fija en la canción que él cree ser de *Hans Sachs.* Al igual que los plagiarios de todo el mundo, se la embolsa para su propio uso. Cuando *Sachs* regresa, *Beckmesser* lo increpa por tratar de tomar parte en el certamen. *Sachs* lo niega. *Beckmesser* presenta el manuscrito, y *Sachs,* comprendiendo al momento el error de su interlocutor, no trata de corregirlo. Al contrario, adivina que *Beckmesser* desea para sí el poema, y conociéndolo incapaz de hacer un buen uso de él, le promete no revelar el nombre del verdadero autor. *Beckmesser* se va no cabiendo en sí de alegría.

La siguiente en entrar es *Eva,* engalanada en sus mejores vestidos. Le aprieta el zapato, y *Sachs,* sabiendo lo que esconde en el corazón, pretende afanarse en ajustar el zapato apretado. Entra *Walter,* igualmente vestido para las festividades. Al ver a su ser adorado, permanece por un instante anonadado, y suavemente entona la última estrofa de su canción. Posesionada de viva emoción, *Eva* se entrega lloroza a los brazos de *Sachs.* Éste se ha sentido igualmente tan emocionado, que dejándola al cuidado de *Walter,* necesita él dar paso a una estrofa de su robusto lay de carpintero para poder dominarse. *Eva* hace voto de su gratitud y su cariño al viejo amigo, pero *Sachs* sagazmente replica que se evitaría la suerte del Rey Marcos. Al mencionarse este nombre la orquesta hábilmente entona una frase tomada de "Tristán e Isolda." Ahora se presentan *Magdalena* y *David,* también en gran gala. *Hans* los invita a un bautizo—intenta encontrar un nombre para la canción de *Walter,* necesitándose un testigo; como no sería suficiente un mero aprendiz, el buen zapatero, con los ojos brillando de alegría, da a *David* su libertad, haciéndolo un zapatero formal por medio de un acostumbrado tirón de orejas. *David* salta de gozo pues ahora le será posible casarse con *Magdalena.*

DAVID Y HANS SACHS

Estos cinco personajes expresan ahora sus diversas emociones de felicidad, de amor, y para *Sachs* de tristeza, en un quinteto de indescriptible belleza. Todos se van al certamen, cerrando *David* cuidadosamente la puerta al salir.

Cuadro II—*Un Campo a Orillas del Río Pegnitz*

En una abierta pradera a orillas del río, está congregada una inmensa multitud ávida de presenciar el certamen de la canción. Los varios gremios empiezan a desfilar en procesión . . . sastres . . . zapateros . . . panaderos. Allí está también un grupo de alegres aprendices. Llega una embarcación cargada de muchachas, semejando un ramillete de lindas flores visto con un gran vidrio de aumento. Los aprendices corren solícitos

a ayudarlas a descender a tierra, empezando inmediatamente a bailar con ellas, ejecutando la orquesta exquisita melodía rústica en forma de vals. *David* toma a una linda muchacha por compañera; los otros aprendices lo atemorizan diciéndole que su *Magdalena* lo está observando.

Baile de los Aprendices
Coates-Orquesta Sinfónica
Disco 9060

Finalmente llegan los Maestros Cantores en gran pompa, luciendo su estandarte la efigie de su patrón, el Rey David, a la cabeza de la procesión; *Pogner* conduce a *Eva* por la mano. Todos toman sus puestos en una plataforma levantada a uno de los lados. *Sachs* se adelanta unos pasos y se dirige a la asamblea. Al verlo, el pueblo prorrumpe en vitoreos formando un magnífico coro, estando sus palabras de alabanza tomadas de un poema del histórico *Hans Sachs*.

Wach' auf! es nahet gen den tag
(*¡Alerta! Ya se Acerca la Luz del Nuevo Día*)
Coro y Orquesta de la Ópera del Estado de Berlín
Disco 9160

Sachs, profundamente conmovido, les da las gracias por su demostración de aprecio, y anuncia las condiciones del certamen. *Beckmesser,* siendo el mayor de los contestantes, es el elegido para empezar. Todavía adolorido con la golpiza de la noche anterior, lastimosamente confundido, y con la canción robada aprendida a medias, intenta encajar el poema a la melodía de su propia serenata. El resultado en un embrollo desastroso que al principio extraña a la concurrencia y acaba por despertar una mofa general. *Beckmesser,* ardiendo en cólera, declara que la canción no es obra de él sino de *Hans Sachs*. Creyendo los maestros que se trata de una malévola burla piden a *Sachs* una explicación. Él, *Sachs,* insiste que la canción es buena cuando está bien cantada, y los persuade que permitan que la interprete el verdadero autor, *Walter von Stolzing*. Todos permanecen atentos y silenciosos al empezar el joven caballero su bellísima canción.

Canción del Premio
Ricardo Crooks Disco 7105
(*Violoncelo*) Pablo Casals Disco 6620

La belleza y expresión de la melodía es algo difícil de describir con justicia; alrededor de la melodía parece arrollarse sutilmente en sí mismo un brillante acompañamiento orquestal.

Los espectadores continúan escuchando con más y más entusiasmo, y cuando de los labios de *Walter* se apaga la última palabra de su canto, los Maestros se levantan y lo proclaman vencedor. *Eva* pone sobre la cabeza de *Wal-*

EVA CIÑE LA CORONA DE LA VICTORIA

ter una corona de mirto y laurel, llevándolo después frente a su padre, ante quien ambos se arrodillan. *Pogner* extiende sus manos en señal de bendición y presenta al joven caballero el estandarte del gremio de los Maestros. Pero *Walter,* recordando la acogida que tuvo el día anterior y consciente también de lo noble de su cuna, rehusa el honor que se le dispensa. Consternados todos vuélvense hacia *Sachs.* El zapatero poeta se acerca a *Walter,* y tomándolo solemnemente por la mano, mientras la orquesta va repitiendo algunos de los temas que se oyeron primero en la obertura, dice:

—Lejos de menospreciar de los viejos maestros las usanzas, debes demostrar respeto por el Arte! . . . No fueron tus antepasados ni tu noble cuna, ni la fuerza o el mérito de tus armas lo que te hizo merecer llamársete Maestro, fué el cerebro de poeta. Piensa entonces agradecido en estas palabras: ¡Cómo puedes despreciar el Arte que te otorga un premio tan preciado! . . . Si hoy no es tan venerado como antes, cuando las cortes y los príncipes festejaban más al Arte, en los años de prueba siempre alemán ha permanecido, y aunque no ha alcanzado fama más alla de los confines de nuestra bulliciosa ciudad, ya lo ves, merece nuestro respeto! ¿Qué más esperas de nosotros? Nuestro Arte Nacional de aquí se perdería si no se le tuviese veneración. . . . ¡Escucha!: Honra a tus Maestros alemanes si quieres evitar el desastre! Pues mientras viva en todos los corazones, aunque se aniquilase todo el orgullo de la Santa Roma, aquí seguirá floreciendo nuestro Sagrado Arte Alemán!

Verachtet mir die Meister Nicht (*Lejos de Menospreciar de los Viejos Maestros las Usanzas*)
Was Deutsch und echt (*Nuestro Arte Nacional de Aquí se Perdería*)

Friedrich Schorr Disco 9285

Después de oír estas solemnes palabras de *Hans Sachs, Walter* acepta el emblema de Maestro Cantor. *Sachs* abraza a la feliz pareja, permaneciendo *Walter* a un lado y *Eva* en el otro. Ante este grupo *Pogner* se arrodilla en señal de homenaje. De este manera el zapatero músico y los dos amantes simbolizan el Arte y la Vida, guardados como reliquia en el incomparable esplendor del canto del pueblo (parte final del Disco No. 9285-B) que repite con entusiasmo las palabras finales de su querido *Hans Sachs,* y grita con grandes muestras de júbilo: "¡Aunque se aniquilase todo el orgullo de la Santa Roma, aquí seguirá floreciendo nuestro Sagrado Arte Alemán! ¡Viva *Sachs! ¡Hans Sachs!* ¡Viva *Hans Sachs* de Nuremberg!"

TEATRO FRANCÉS DE LA ÓPERA, NUEVA ORLEANS

FARRAR
(*MANÓN*)

MANÓN

Ópera en cinco actos; música de Jules Massenet; libreto de Meilhac y Gille, basado en la novela de Marcelo Prévost. Estrenada en la Ópera Cómica de París, el 19 de enero de 1884. Primera representación en los Estados Unidos, en la Academia de Música de Nueva York, el 23 de diciembre de 1885.

Una gran parte de esta ópera la escribió Massenet durante el verano de 1882, en La Haya, en el mismo cuarto en que Marcelo Prévost había vivido. Quizás el ambiente ayudase a Massenet inspirarse a escribir una partitura delicadamente modulada, que, aunque la necesidad hizo necesario aislarse de los detalles de la obra de Prévost, pinta la historia de la hermosa aunque descarriada Manón, con gran encanto y rasgos conmovedores.

PERSONAJES

El Caballero des Grieux	*Tenor*
El Conde des Grieux, *su padre*	*Bajo*
Lescaut, *primo de Manón, miembro de las Guardias Reales*	*Barítono*
Guillot Morfontain, *Ministro de Francia*	*Bajo*
de Bretigny, *un noble*	*Barítono*
Manón, *una colegiala*	*Soprano*

Gente del Pueblo, Actrices y Estudiantes.

La acción se desarrolla en Amiens, París y El Havre, por el año de 1721.

ACTO I

El Gran Patio en una Hostería en Amiens

Entre la abigarrada multitud reunida en el gran patio de una hostería en Amiens a esperar la llegada de la diligencia, está *Lescaut,* miembro de las Guardias Reales . . . y soldado de fortuna. Ha venido a esperar a su prima, *Manón,* para acompañarla al convento. Se queda placenteramente sorprendido de encontrarla cándida y bella. Él acepta los fragantes labios que le ofrece y deposita en ellos un beso fraternal, preparándose inmediatamente a arreglar el hospedaje.

No bien ha entrado en la hostería cuando el viejo libertino *Guillot Morfontain,* se presenta en el patio e incontinente empieza a rendir a la ingenua muchacha toda clase de atenciones; *Manón* se siente recreada y un tanto lisonjeada con aquellas demostraciones de galantería. Entre la gente hay algunos que se burlan del viejo libertino, pero éste, aunque permanece impávido a las risas públicas, se retira al ser llamado por su compañero de viaje, *de Bretigny,* no sin antes decirle a *Manón* que espera un postillón, y que su llegada significa que *Manón* puede disponer de un carruaje a su servicio. Entre aquel heterogéneo enjambre de gente se encuentran tres muchachas de dudosa conducta, pero rica y elegantemente vestidas. Su porte atractivo y el lujo de sus trajes no pasan desapercibidos por *Manón,* que entre suspiros y lágrimas piensa sobre la vida gris y tediosa que se le espera en el convento. "¡Qué felices deben ser las mujeres que pasan la vida en busca de placeres!" se dice *Manón* para sí. La viene a sacar de su quimérica meditación, el *Caballero des Grieux,* hijo del *Conde des Grieux,* que fascinado por la belleza de *Manón,* se ha acercado a ella y le dirige la palabra. En unos cuantos minutos nace entre ellos una gran intimidad, y sin darse cuenta se enamoran el uno del otro. ¡El amor es algo extraño que hace del tiempo un juguete, ora convirtiendo un minuto en una eternidad, o haciendo nacer toda una vida de ilusiones en un segundo! ¡Así *Manón* y *des Grieux,* en el corto tiempo que se conocen, creen haberse amado muchos años!

El carruaje que el enamorado *Guillot* había puesto a la disposición de *Manón* ines-

peradamente se aproxima; embriagados con su amor recién encontrado, ella sugiere que huyan a París. *Des Grieux* acepta gustoso y unidos cantan con éxtasis de la vida que juntos van a vivir en la gran ciudad. De pronto *Manón* oye la voz de su primo, que ha estado jugando en la hostería con no muy buena suerte; los amantes suben al carruaje, e instantes después se oye crugir la arena bajo sus ruedas.

Lescaut sale al patio, rabiando por el dinero que ha perdido, y aumenta su cólera aún más al descubrir la fuga de su prima. *Guillot* sale también con la esperanza de tener otro coloquio íntimo con *Manón,* pero en vez de la anhelada doncella, se encuentra cara a cara con *Lescaut* que lo acusa de haberse raptado a *Manón.* La acalorada disputa que se suscita atrae a la gente curiosa que ve en aquello una variación a la monotonía del ambiente. Por fin el hostelero acaba con la querella diciendo que *Manón* se ha escapado con un joven . . . y a lo lejos ven el carruaje que lleva a los enamorados y que se pierde en la culebra que forma el polvoso camino. *Lescaut* jura vengar el honor de la familia, y así también *Guillot* se vengará de la mala jugada que le ha hecho *Manón.*

ACTO II

Una Habitación en la Rue Vivienne, París

MANÓN y *des Grieux* han formado un nido de amor en París. *Des Grieux* está escribiendo una carta a su padre, y tiembla por temor de que al recibirla sea leído con ira lo que ha escrito con el corazón. "¿Tienes miedo?" le interroga *Manón* que de pie observa por encima del hombro de *des Grieux* lo que él escribe. Toma ella la carta y empieza a leerla: "Se llama *Manón,* cumplió ayer dieciseis años; en ella todo es seductor, la belleza, la juventud, la gracia . . . no hay voz de más dulces acentos, ni mirada más llena de encanto y ternura." Entusiasmado *des Grieux* repite . . . "¡Ni mirada más llena de encanto y ternura"; *Manón,* dejando traslucir un ligero movimiento de gran satisfacción, le pregunta si aquello es verdad. Su labio calla pero una mirada de los ojos enamorados de *des Grieux* es una respuesta afirmativa. Y ahora él mismo continúa la lectura de su rapsodia poética: "Como el ave que sigue por todas partes la primavera, así su alma joven está abierta sin cesar; su labio en flor sonríe y habla al céfiro perfumado que pasa y la acaricia!" Él está seguro que su padre dará el consentimiento, y saboreando aquella dulce esperanzan se abrazan tiernamente.

CLEMENT (*des Grieux*)

On l'appelle, Manón
Farrar y Caruso Disco *8011

Al prepararse a partir, los ojos de *des Grieux* se detienen en un ramillete de flores misteriosamente dejado para *Manón.* Ella responde evasivamente las preguntas de *des Grieux.* En aquel momento se oye rumor de pasos y de voces, presentándose alarmada una sirviente diciendo que dos guardias desean ver al señor, uno de los cuales declara ser pariente de la señora; en el preciso instante en que *des Grieux* va a salir, se abre la puerta y se presentan *de Bretigny,* unifor-

mado ahora de guardia, y *Lescaut.* Este último dice venir a vengar el honor de su familia. Después de cambiarse muy duras palagras, *des Grieux* explica a *Lescaut* que él está dispuesto a casarse con *Manón,* y para demostrárselo le enseña la carta que ha escrito a su padre. Observando a *Manón* y a *de Bretigny, Lescaut,* quejándose de que no hay luz para leer la carta, intencionalmente se aleja con *des Grieux* a la ventana, y *de Bretigny* aprovecha estos preciosos momentos para hablar con *Manón;* le dice que esta misma noche el padre de *des Grieux* vendrá a llevarse a su hijo; sí, antes de que acabe la noche, de su lado lo habrán arrancado, pero si ella guarda silencio y sigue su consejo podrá ser reina por la belleza. Sabiendo que *de Bretigny* puede darle las cosas bonitas que su corazón tanto ansía, *Manón* vacila—y está perdida. *Lescaut,* al parecer satisfecho, se va con *de Bretigny. Des Grieux* sale también a despachar su carta. Al quedarse *Manón* sola sostiene dentro de sí una lucha terrible y se despide tiernamente de la mesita donde con *des Grieux* ha compartido tanta felicidad. Al regresar *des Grieux,* la encuentra con los ojos llenos de lágrimas que le es difícil ocultar. Tratando de consolarla, le cuenta un sueño que ha tenido, cantando una melodía dulce y romántica; mientras la orquesta parece murmurar amorosa, le describe la casita que espera compartir con ella.

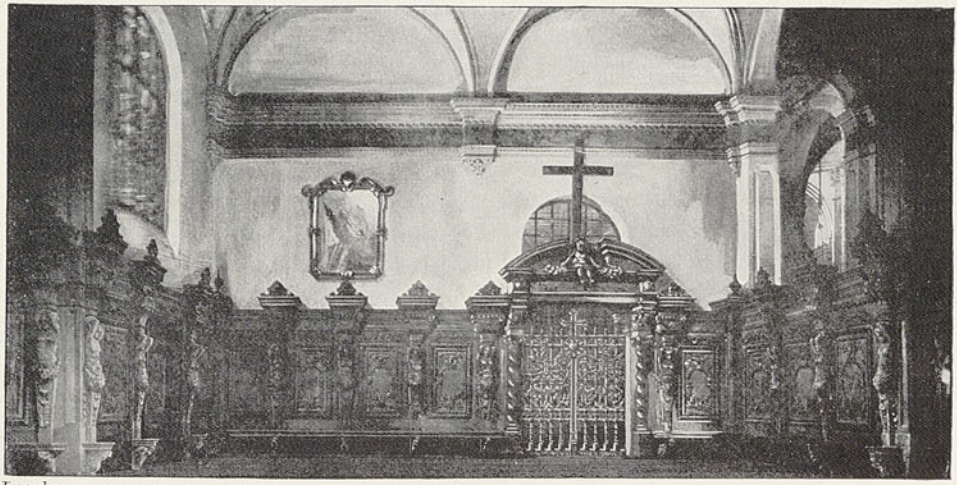
Il sogno — **Tito Schipa** **Disco 1183**
Miguel Fleta **Disco 6640**

Un llamado a la puerta interrumpe el sueño. El corazón de *Manón* se estremece culpable. Trata de evitarle que vaya a la puerta, pero él insiste y sale. Rumor de lucha afuera; *Manón* corre a la ventana. ¡Se han llevado a *des Grieux!*

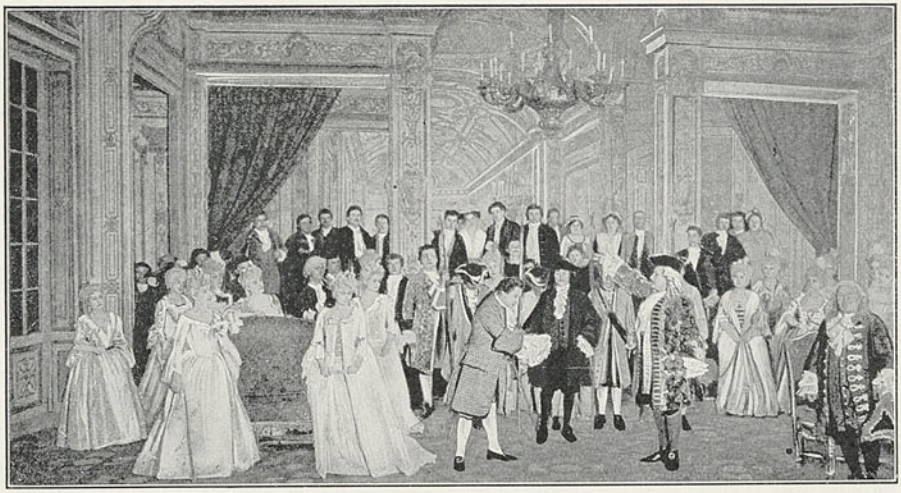
ACTO III

CUADRO I—*Una Calle de París en un Día de Fiesta*

MANÓN y *de Bretigny* se confunden con la muchedumbre bulliciosa que congestiona las calles de París en un día de fiesta. *De Bretigny* se encuentra con el *Conde des Grieux,* sorprendiéndole encontrarlo en



Lande LA ANTESALA DEL SEMINARIO DE SAN SULPICIO (METROPOLITANO DE N. Y.)



LA ESCENA DEL JUEGO

París. Naturalmente le pregunta por el caballero *des Grieux,* y el Conde repone que no debe llamarlo caballero, pues ha entrado al Seminario de San Sulpicio. Al ver la belleza de *Manón* el Conde comprende porqué *de Bretigny* se interesó en el bien de su hijo. *Manón,* que durante la conversación entre el padre de su antiguo amor y *de Bretigny* ha estado apartada un poco pero oyendo lo que decían, se acerca al Conde preguntándole por *des Grieux,* pero pretendiendo ella ser sólo una amiga de la mujer que él tanto amó. Mas el padre no le da una contestación satisfactoria, "Ignorar es una bendición"—le dice—"¿para qué revivir el pasado?" Pero en el corazón de *Manón,* el solo nombre de *des Grieux* le ha despertado el fuego de su antigua pasión, y olvidando a *de Bretigny,* pide a su primo *Lescaut* que la lleve a San Sulpicio.

Cuadro II—*Antesala del Seminario de San Sulpicio*

Sin embargo, el Conde llega al Seminario antes que *Manón,* y en los precisos momentos en que con elocuencia divina predica su hijo el verbo salvador. Interroga a su hijo si está seguro que éste es el fin de su camino, y trata de inducirlo a que vuelva otra vez al mundo, que una su destino a una mujer digna, demostrando así obediencia a los mandatos del cielo. *Des Grieux* está firme en su resolución, y al quedarse solo entona una fervorosa canción de renunciación, declarando que buscará ahora la paz de espíritu que sólo el cielo puede darle.

Ah! fuyez douce image!
Enrico Caruso Disco *6020

Cuando *des Grieux* ha salido, se presenta *Manón.* Aunque el alma de *Manón* es voluble, no deja de sentirse recogida con la santidad de este ambiente . . . los muros silenciosos . . . el aire frío que se respira . . . a lo lejos se oye el coro que canta "¡Magnificat anima mea Dominum, et exultavit spiritus meus . . . !" . . . *Manón* ora, poniendo en sus palabras toda la devoción de su alma atribulada y arrepentida . . . y el coro parece como si le contestase. . . . "¡In Deo salutari meo!" Y ya cuando *des*

Grieux se presenta, llamado por *Manón* por conducto del portero del seminario, la encuentra arrepentida y más fascinadora que antes. Al principio no quiere dar oídos a las palabras de aquella mujer, diciendo que ya de su corazón se ha borrado hasta su memoria . . . ¡su amor está muerto! Mas no, su amor no está muerto ni puede perecer. ¿No son aquellas las mismas manos que antes entre las suyas aprisionara? ¿No llega hasta su oído como una caricia la voz de *Manón?* Y esos ojos que antes besara con pasión ¿no lo devoran a través de las lágrimas que los cubren? Negar ese amor sería negar la existencia de Dios; ¡su alma al fin se revela y triunfa! Y por el amor de *Manón* desafía a los cielos. Su vida es *Manón,* y con ella huye al mundo que creyó haber renunciado.

Copy't Mishkin
DE SEGUROLA (*Lescaut*)

ACTO IV

Una Lujosa Sala de Juego en París

DES GRIEUX y *Manón* visitan esta lujosa sala de juego parisina. Después de mucha persuasión, *des Grieux,* esperando ganar grandes riquezas para brindarlas a *Manón,* empieza a jugar. La suerte lo favorece y después de ganar sin interrupción a *Guillot* unos miles de coronas, es acusado falsamente de hacer trampa. *Guillot* sale amenazando a *des Grieux* y *Manón,* y aunque en su ausencia el caballero tiene oportunidad de huir, decide permanecer, porque huir sería declararse culpable y él es inocente. En nombre del rey se abre la puerta, y *Guillot,* indicando a *des Grieux,* dice ser aquel el prisionero y *Manón* su cómplice. En el momento en que van a ser arrestados se presenta el *Conde des Grieux* y protege a su hijo; sin embargo, *Manón,* la bella sirena cuyos dioses son el oro y el placer, tiene que ir a parar a donde han ido otras mujeres de su calaña.

ACTO V

El Camino del Havre

LESCAUT y *des Grieux* esperan en un paraje del camino que va a *El Havre,* el paso de *Manón* que con otras mujeres miserables y culpables son conducidas a dicha ciudad para ser transportadas a una colonia penal. *Lescaut* pretendía ayudar a *des Grieux* a arrancar a *Manón* de las garras de los soldados, y para tal objeto había contratado un grupo de hombres, pero estos se acobardaron y huyeron. *Des Grieux* sólo cuenta con su espada y se dispone a disputarse a *Manón* con los soldados, mas *Lescaut,* que tiene un plan en mente, lo hace desistir de aquella locura. Los soldados se acercan y *Lescaut* hace esconder a su compañero entre los matorrales. *Lescaut* habla a solas con el sargento que conduce aquella carga humana. Un puñado de oro da a *Manón* la libertad. Pero, pobre *Manón,* de toda su esbeltez y de toda su belleza sólo queda una sombra cadavérica. *Des Grieux* la toma entre sus brazos, y olvidando todo el pasado se juran amor eterno, pero la muerte acecha desde muy cerca y no tarda en llevarse a aquel ser atribulado, terminando así la historia de *Manón Lescaut.*

ESCENARIO DEL ACTO I EN EL METROPOLITANO

MANÓN LESCAUT

ÓPERA en cuatro actos; música de Giacomo Puccini; el libreto es un arreglo hecho por el compositor y varios amigos suyos, basado en la obra del abate Prévost. Fué estrenada en Turín, el 1°. de febrero de 1893; en Madrid, el 4 de noviembre de 1893; en Buenos Aires, el 9 de junio de 1893; en Estados Unidos, en Filadelfia, el 29 de agosto de 1894. La primera representación importante dada en Nueva York tuvo verificativo el 18 de enero de 1907, con Caruso, la Cavalieri y Scotti, bajo la dirección de Puccini, que por primera vez visitó los Estados Unidos.

"Manón Lescaut" es la primera de las óperas de Puccini que llegó a tener un lugar permanente en el repertorio de los Estados Unidos. En "Manón Lescaut" Puccini exterioriza la llama del genio en composición de ópera de gran efecto que había de florecer tres años más tarde en "La Bohemia," y hacerlo acreedor al honor de ser considerado como el compositor más distinguido de ópera italiana moderna. Al escribir Puccini "Manón Lescaut" demostró cierto atrevimiento de espíritu, pues hacía sólo unos cuantos años que Massenet había escrito su famosa ópera basándose en la misma novela de Prévost. Es inevitable dejar de comparar las dos obras: en la de Puccini se presentan cuatro escenas relativamente separadas que siguen con mucho apego a la novela; la de Massenet se aparta un tanto de la novela con el fin de presentar un drama más unificado; la de Puccini pretende ser solamente ópera italiana; la de Massenet es completamente francesa en carácter; pero, con todo, ambas son populares en todos los teatros.

PERSONAJES

MANÓN LESCAUT	*Soprano*
LESCAUT, *Sargento de las Guardias del Rey*	*Barítono*
EL CABALLERO DES GRIEUX	*Tenor*
GERONTE DE RAVOIR, *Tesorero General*	*Bajo*
EDMUNDO, *un estudiante*	*Tenor*

Un Hostelero, un Profesor de Baile, un Sargento, un Capitán, Artistas, Galantes y Abates, Muchachas, Gente del Pueblo, Estudiantes, Cortesanos, Marineros.

La acción se desarrolla en París y sus alrededores, durante la segunda mitad del Siglo XVIII.

ACTO I

Plaza Frente a la Puerta de París en Amiens

UN gran grupo de estudiantes pasa el tiempo riendo y cantando en la parte baja de la hostería frente a la Puerta de París. *Des Grieux,* pensativo y despreocupado, se presenta, mostrándose poco dispuesto a unirse al conjunto alegre de sus compañeros. Llega una diligencia que se detiene frente a la hostería; de ella descienden *Manón,* con su hermano *Lescaut,* y *Geronte,* que galantemente ayuda a descender a *Manón.* Mientras *Geronte* y *Lescaut* entran en la hostería a arreglar con el hostelero una posada, *des Grieux,* que no ha separado un instante sus ojos de *Manón,* se le acerca y le habla. Ella modestamente dice llamarse *Manón Lescaut,* que permanecerá sólo esta noche en la hostería, pues al otro día su hermano la lleva al convento; el coloquio va haciéndose más íntimo, pero lo interrumpe *Lescaut* que desde el balcón llama a *Manón,* aunque la muchacha le ha prometido a *des Grieux* que saldrá a verlo cuando se haga de noche. Al quedarse solo prorrumpe con acento apasionado en una romanza, en la que declara que nunca había llegado a ver una cara tan angelical como la de *Manón.*

Donna non vidi mai
Beniamino Gigli **Disco 1213**
Enrico Caruso **Disco *505**

Geronte, un viejo libertino, viendo que *Lescaut* está muy entretenido en el juego de naipes, pide al hostelero que le tenga preparado dentro de una hora un carruaje y caballos que vuelen como el viento; vendrán un hombre y una muchacha, y entonces veloces deben partir para París. Recomienda al hostelero que el silencio es oro, pero *Edmundo,* un estudiante amigo de *des Grieux,* ha oído el plan de *Geronte* para raptarse a *Manón,* y lo comunica a *des Grieux.* Cuando *Manón* llega a la cita, él la convence huir con él a París, dejando al colérico *Geronte,* que como nuevo Plutón pensaba hacer de *Manón* su Proserpina, a que lo consuelen las promesas de *Lescaut* de encontrar a *Manón* en París . . . y será cosa muy fácil seducir a una mujer cansada de las pobrezas de un estudiante.

Copy't Dupont
FARRAR (*Manón*)

ACTO II

Sala Elegantísima en la Casa de Geronte en París

LA vista que presenta el acto segundo, revela al punto que la profecía de *Lescaut* se ha cumplido; encontraron a *Manón* y hace ya tanto tiempo que es la amante de *Geronte,* pero ya empieza a sentirse hastiada del lujo que la rodea. Recuerda con tristeza que abandonó a *des Grieux* sin un saludo . . . ¡sin un beso! Al contemplar su alcoba de cortinas de seda, se lamenta de que en aquella alcoba dorada hay un silencio y un frío que la hace estremecer . . . a ella que en otro tiempo supo de caricias voluptuosas, de labios ardientes y de abrazos sofocantes . . . ¡todo eso ahora no existe!

In quelle trine morbide
Frances Alda **Disco 1474**
Hina Spani **Disco 1450**

Un grupo de artistas, mandados por *Geronte,* vienen a cantar para divertir a *Manón;* les siguen el propio *Geronte* y una multitud de sus cama-

Copy't Mishkin

CARUSO (*des Grieux*)

radas. *Manón* deja encantados a todos bailando un minuet bajo la guía de su profesor de baile.

L'ora, o Tirsi (*Minuet de Manón*)
Frances Alda Disco 1474

Todos se van a una gran fiesta, menos *Manón,* pero ella irá después.

Inesperadamente se aparece *des Grieux* en la puerta; está palidísimo. *Manón* corre a encontrarlo poseída de gran emoción. "¿Tú, amor mío?" exclama con gran entusiasmo, pero *des Grieux* la recibe con un gesto de reproche.

Tu amore? Sheridan y Pertile Disco 7157

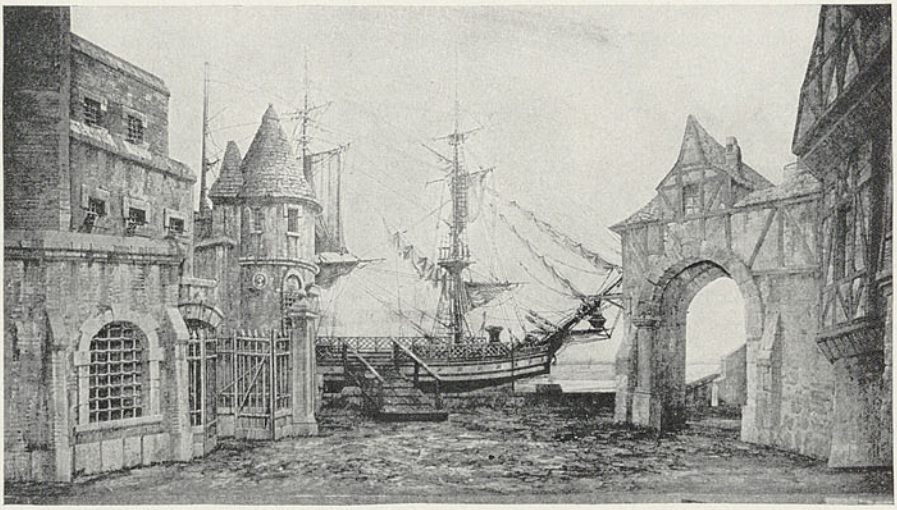
Aunque al principio *des Grieux* la reprocha, no puede refrenar los sentimientos del corazón que se ve fascinado otra vez por aquella mujer tentadora, ¡maldecida pero deseada!

O tentatrice Sheridan y Pertile Disco 7157

Los amantes se creen libres como el aire y se disponen a partir al instante. *Manón* casi involuntariamente se dice que es un pecado dejar tanto esplendor, tanto tesoro. *Des Grieux,* con inmensa tristeza, se queja de que *Manón* sea siempre la misma.

Ah! Manon, mi tradisce
Giovanni Zenatello Disco 1399

Los sorprende *Geronte* que ha regresado a averiguar la causa de la tardanza de *Manón.* Oculta su rabia bajo los pretendidos ademanes de un hombre de mundo,



White

EL PUERTO DE EL HAVRE—ACTO III

y se retira con irónica indiferencia. Sin embargo, *Lescaut* llega alarmadísimo dándoles la noticia de que *Geronte* ha llamado a la policía; deben salvarse sin perder un segundo. Su amor por los cosas preciosas otra vez se muestra en *Manón,* pues se detiene a llevarse algunas joyas valiosas, y cuando *des Grieux* trata de huir por la alcoba, se encuentran el paso cerrado.

ACTO III

Plaza Cerca del Puerto en El Havre

EXPULSADA de Francia, como una mujer abandonada, *Manón* va a ser embarcada para la provincia francesa de la Luisiana. *Des Grieux* y *Lescaut* compran al guardia, pero no logran salvarla al presentarse repentinamente el capitán del navío. *Des Grieux* desea embarcarse con *Manón,* pero un guardia se lo impide. En su desesperación suplica al capitán que le permita seguir a la mujer que tanto ama.

Guardate! pazzo son!
Aureliano Pertile Disco 6843

El capitán se compadece de *des Grieux* y consiente que siga a *Manón. Des Grieux* lanza un grito de alegría y le besa la mano al capitán. *Manón,* agobiada y enferma, comprende que él se va con ella; su rostro se ilumina de una suprema felicidad. *Lescaut,* se aleja taciturno.

ACTO IV

Un Llano Inmenso en los Confines de Nueva Orleans

EL aspecto del último acto es desgarrador. Es un terreno desnudo y ondulado; el horizonte vastísimo es muy distante. El cielo está nublado y la noche se aproxima. Aquí *des Grieux* y *Manón* buscan un refugio. Todo es tierra árida . . . ni una gota de agua! *Manón* no tiene ya fuerzas para seguir adelante; *des Grieux* seguirá caminando hasta encontrar ayuda y volverá después en busca de *Manón.* Ésta queda sola, perdida, abandonada . . . para ella todo se extingue . . . se siente morir, pero quiere detener la muerte hasta que *des Grieux* la vuelve a tomar por un instante en sus brazos. Regresa él, nada ha encontrado, ¡ sólo un horizonte que parece no tener fin! La vida de *Manón* se escapa y sus últimas palabras parecen hierro candente en el corazón de *des Grieux* . . . ¡ su pecado el tiempo lo borra, pero su amor nunca muere . . . ! *Des Grieux,* loco de dolor, cae sobre el cuerpo de *Manón.*

EL ENTIERRO DE MANÓN—ACTO IV

Fot. Byron ESCENA DE LA FERIA

MARTA

ÓPERA en cuatro actos; música de Friedrich von Flotow; libreto de Wilhelm Friedrich Riese. Se estrenó en el Teatro Kärnthnerthor de Viena, el 25 de noviembre de 1847. Primera representación en los Estados Unidos, el 1°. de noviembre de 1852, en el *Niblo's Garden,* de Nueva York, en inglés.

"Marta," entre todas las óperas, es quizás la que más merece el nombre de "una de las favoritas del público." El compositor de esta ópera nació en 1812, hijo del Barón von Flotow, de Mecklenberg, que tenía pensado que su hijo abrazase la carrera diplomática. Cuando Friedrich contaba la edad de quince años fué mandado a París a estudiar; la brillante vida artística de esa capital despertaron en él un reconocimiento de su propio talento musical. Estudió composición bajo la dirección de Reicha y salvo algunos intervalos, pasó una gran parte de su vida en París. "Marta" tuvo su origen como un *ballet* titulado "Harriette, ou la Servante de Grenwiche," con texto de Vernoy y St. George. Dicha obra estaba destinada para la Gran Ópera, y como se necesitaba en muy corto tiempo, cada uno de sus tres actos fué asignado a un compositor diferente, tocándole a Flotow el primero de estos. De este *ballet,* destinado para una bailarina francesa y un público francés, surgió la ópera "Marta." Este hecho, juntamente con la estadía y enseñanza parisinas del compositor, explican hasta cierto punto que la música de "Marta" tenga una elegancia y vivacidad de legítimo corte francés en carácter, aunque no falte quien encuentre también en la partitura ciertos rasgos característicos alemanes.

PERSONAJES

LADY ENRIQUETA, *Dama de Honor de la Reina Ana* — *Soprano*
SIR TRISTÁN DE MICKLEFORD, *su primo* — *Bajo*
PLUNKETT, *un joven hacendado* — *Bajo*
LIONEL, *su hermano de leche, más tarde Conde de Derby* — *Tenor*
NANCY, *doncella de Enriqueta* — *Contralto*
EL SHERIFF DE RICHMOND — *Bajo*
Cortesanos, Pajes, Damas, Cazadores, Hacendados, Criados, etc.

La escena se desarrolla, primero en el Castillo de Lady Enriqueta, luego en Richmond y sus alrededores, durante el reinado de la Reina Ana.

Obertura—Partes I y II
Orquesta Sinfónica Victor Disco 35916

Después de una introducción breve y de aire trágico se oye un delicado canto del corno, que es la melodía del dramático final del acto tercero. Sigue entonces (principio de la Parte II) un corta e inquieta melodía, impregnada de alegría. Ésta

se convierte en un turbulento alborozo que a su vez le sigue un canto rústico con el acompañamiento de un discordante tamborín, el canto de las sirvientas en la Feria. Estos temas se repiten y se desenvuelven, combinándose muy ingeniosamente el tema del corno solo y la agitada melodía antes citados. Y el final es una completa orgía de alegría.

ACTO I

CUADRO I—*Salón de Lady Enriqueta*

LA joven y bella *Lady Enriqueta,* dama de honor de la Reina Ana, se siente fastidiada de la elaborada monotonía de la vida de la corte. Admiradores sin número, vestidos, joyas, flores, posición social, las distracciones de la corte, todo es hastío para ella. Su muy fiel doncella, *Nancy,* la sorprende llorando y le pregunta que por qué llora. *Lady Enriqueta* no lo sabe.

Enriqueta tiene un primo, *Sir Tristán Mickleford,* un galán alegre aunque ya pasado de años. Conocedor a fondo de los gustos y caprichos femeninos, propone una serie de distracciones, pero *Enriqueta* además de rechazarlos todos, se ríe con ganas de los absurdos ademanes del viejo petimetre. Al oír el canto de las campesinas que van a la feria de Richmond, *Enriqueta* tiene una inspiración original—irá con ellas! *Nancy* y *Tristán* se oponen a tal aventura, pero ella insiste y los obliga a que la acompañen. Surge una nueva idea e igualmente brillante —*Enriqueta* se acuerda de los disfraces de campesinas que vistieron en el baile de la reina una semana antes—lucirán esos vestidos. *Sir Tristán* asumirá el nombre de "Juan," y *Enriqueta* será "Marta."

CUADRO II—*La Plaza de Richmond*

La feria está en todo su apogeo—apiñada de campesinos y sirvientas en busca de trabajo; pues según la costumbre de la época los campesinos buscaban en esta feria la gente que necesitaban para sus campos. Dos jóvenes hacendados, *Lionel* y *Plunkett,* aparecen entre la muchedumbre. Por su conversación nos enteramos que *Lionel* es hermano de leche de *Plunkett* y que el padre de *Lionel,* un personaje misterioso, que pasó por aquellas regiones, lo dejó en la casa de *Plunkett;* nunca se supo quién era o de dónde venía. Lo único que dejó que pudiese revelar aquel secreto fué un anillo que puso en la mano de *Lionel,* diciendo: "Si mi hijo un peligro encontrara, muestre este anillo a la reina, que ella lo salvará." *Lionel* quiere tanto a *Plunkett* y es tan feliz con la vida campesina que lleva que no ha sentido deseos de ver la corte o someter a prueba la potencia del anillo.

No tardan en llegar las damas disfrazadas con el atormentado *Tristán.* Los dos jóvenes hacendados ven a las muchachas, y atraídos por sus caras bonitas, ofrecen contratarlas por un año. En su deseo de llevar la aventura hasta su fin, las dos "muchachas" aceptan a pesar de las protestas de *Tristán.* Toman el dinero ofrecido, sin saber que al aceptarlo se comprometen legalmente, como lo justifica el sheriff, a servir a sus patrones por un período de un año. *Tristán* se esfuerza en llevarse a su prima y a su doncella, pero la gente materialmente lo arroja de la feria, y las dos "sirvientas," temerosas por el aprieto en que se han metido, son puestas en una toscà carreta que las conducirá al lugar donde tienen que cumplir con el trabajo que demanda el contrato.

ACTO II

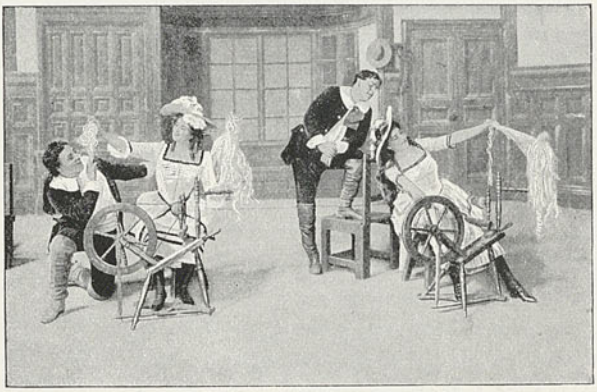
CUADRO I—*Interior de la Alquería de Plunkett*

CUANDO los dos jóvenes llegan a casa con sus sirvientas, no tardan en descubrir que tienen que habérselas con dos mujeres

de un genio inesperado. Los nuevos amos, después de saber que sus nuevas sirvientes llevan por nombre *Marta* (*Enriqueta*) y *Betsy* (*Nancy*), muestran a las muchahas la habitación que les será asignada, y las dos monadas, alegando estar cansadísimas, proponen encerrarse allí inmediatamente. Los amos les recuerdan que hay trabajo que hacer antes. *Plunkett* se empeña en que sus órdenes deben ser obedecidas inmediatamente, pero *Lionel,* que parece poseer una galantería nata, se compadece de las infelices beldades, y con el objeto de empezarlas en algo sencillo, sugiere que primero hilen un poco. ¿Hilar? ¡No saben cómo hacerlo! ¡Los patrones se tienen que sentar y enseñarles tan fácil labor! La orquesta empieza a entonar una alegre melodía que continúa con su vertiginosa velocidad en todo el número. Rápidas escalas y pasajes de veloz *staccato* ilustran el bullicio de traer los tornos de hilar y colocar las sillas a su lado. ¡*Lionel* y *Plunkett* cantan trr! . . . ¡trr!—una imitación del zumbido de las ruedas; las *doncellas* levantan el acento de sus voces en un canto que habla del gozo que experimentan al observar la pericia que tienen sus *amos* en el manejo de las máquinas, algo sin duda completamente desconocido para ellas. *Nancy* pone un punto final a la lección volcando el torno de *Plunkett* y huyendo corriendo del cuarto. *Plunkett* sale precipitado tras de ella.

Presto, presto
Alda, Jacoby, Caruso y Journet
Disco *10003

Esto da una oportunidad al susceptible *Lionel* para declararle sus sentimientos a *Marta.* Aunque él le asegura que será un buen patrón para ella, ella sonriente le contesta que no podrá ser una buena sirvienta, pues no sabe hacer nada de trabajos domésticos, sólo reir y bromear. Para *Lionel* eso no tiene importancia, él quiere que *Marta* siempre se sienta feliz, que ría y que cante. Le pide ahora que le cante una canción, y en su



EL CUARTETO DEL HILADO

entusiasmo le arranca una rosa que lleva prendida en el talle. Esto le da a ella una inspiración, y le canta "La Última Rosa de Verano." (Esta es una vieja melodía irlandesa, "Las Arboledas de Blarney," a la cual Tom Moore le adaptó su exquisito poema.)

La Última Rosa de Verano
Frances Alda Disco 1188
Amelita Galli-Curci Disco 1355

Lionel se queda al parecer hipnotizado con el canto de *Marta,* y en éxtasis se arrodilla ante ella, declarando que ya no piensa más en su posición de patrón y sirvienta, el amor la ha hecho a ella igual a él. *Marta* suelta la carcajada al pensar para sus adentros verse *elevada* a la posición de un hacendado. Su risa deja desconcertado y confuso al conmovido *Lionel.*

Afortunadamente esta tirante situación la

interrumpe el ruidoso regreso de *Nancy* y *Plunkett*. La orquesta ejecuta una corta y picaresca melodía al entrar la pareja (principio del Cuarteto Nocturno) y *Plunkett* dice a *Nancy,* que la tiene muy bien sujetada, "¡Te he alcanzado, picaruela!" Y volviéndose a *Lionel,* continúa "¿Sabes dónde estaba? ¡La vajilla ha hecho pedazos, todo el vino me perdió; mas en mi mano capturada está y ahora habrá de habérselas conmigo!" *Nancy* insiste en que la deje, y entre los dos empieza una verdadera batalla; *Nancy* no tiene nada de enclenque y hace una buena oponente para su contrincante. Afortunadamente antes de que haya contusiones, un reloj da doce campanadas y todos exclaman sorprendidos "¡Media noche!" *Lionel* entona una exquisita melodía, deseando a todos muy buenas noches. *Marta* y *Nancy* reponen a la vez y cada una para sí "Del tormento que le ha dado, remordimiento no siento. ¡Un capricho hemos pagado y la pena dura todavía!"

Copy't Dupont
CARUSO (*Lionel*)

Entonces cuando los jóvenes se preparan a retirarse, las dos parejas se unen en un cuarteto final de gran encanto, deseándose entre sí buenas noches.

Quartetto notturno
Alda, Jacoby, Caruso y Journet
Disco *10003

Por primera vez se quedan solas *Enriqueta* y *Nancy,* y aprovechan esos preciosos instantes en planear la mejor manera de escaparse—pero ¿cómo? ¿Qué diría la reina y la gente nobiliaria si se enterasen de esta aventura? Tiemblan ante aquel pensamiento. Alguien toca ligeramente en la ventana; después una voz que llama muy quedo, es *Sir Tristán* que ha venido a socorrerlas. Trae un carruaje que espera, y las supuestas sirvientas se van, más que satisfechas de los resultados de su aventura. *Plunkett* y *Lionel* entran en los precisos momentos en que el carruaje se aleja. Abre la puerta y toca una gran campana de alarma; en unos cuantos instantes todos los campesinos vecinos se presentan alarmados. *Plunkett* les comunica que sus sirvientas se han escapado y ofrece una libra esterlina al que logre aprehenderlas.

ACTO III

Un Soto de Caza en el Bosque de Richmond
A un Lado una Hostería

Los jóvenes hacendados, deseosos tal vez de olvidar las fascinadoras sirvientas que tan misteriosamente los abandonaron, han venido a este lugar a observar la cacería, en la cual toman parte la reina y los cortesanos. Por el momento *Lionel* vaga por el bosque, mientras que *Plunkett* está afuera de la hostería con un grupo de campesinos amigos suyos y lleva la voz en una canción de elogio a esa rica bebida inglesa especie de cerveza fuerte llamada pórter; es un canto de una melodía entusiasta y robusta como un roble inglés.

Canzone del Porter
Marcel Journet Disco 1135

Los campesinos se dispersan y *Plunkett* entra en la hostería; la escena la llenan un grupo de damas vestidas de cazadoras, entre las cuales se encuentra *Nancy. Lady Enriqueta* se ha quedado atrás con *Sir Tristán.* Aunque al parecer ha olvidado por completo su peligrosa aventura, en su corazón sien-

te una voz misteriosa que la llama ¿La voz del amor? La vida es una flor y su perfume es el amor. *Nancy* suspira; tal vez sea aquello una muestra de que su corazón late por el amor. *Plunkett* sale de la hostería y al reconocer a *Nancy* (Betsy) no se anda con rodeos y le recuerda que el sheriff la puede obligar a que cumpla el contrato. *Nancy* protesta y llama en su auxilio a sus camaradas que hacen que el iracundo *Plunkett* ponga pies en polvorosa, seguido muy de cerca por todas las cazadoras.

Llega *Lionel,* pálido y como agobiado por dolorosos pensamientos. Trae entre sus manos la rosa que arrancara del talle de *Marta;* la flor está ya marchita, así también se ha marchitado de amor su joven corazón. Parece no darse cuenta dónde está; sólo sabe que siente a *Marta* muy cerca de él, y parécele oír la voz cristalina de la mujer que se hizo árbitro de su destino. La contempla fascinadora todavía, su angelical y virginal sonrisa aún permanece fresca en su memoria. Todo fué un sueño que para *Lionel* hizo de la tierra un paraíso.

M'appari	**Tito Schipa**	**Disco 6570**
	Enrico Caruso	**Disco *6002**
	Beniamino Gigli	**Disco 7109**

Lady Enriqueta una vez más se siente hastiada de la vida de la corte, e intencionalmente se ha quedado atrás para estar sola. "¿Conmigo?" le interroga *Tristán* que la acompaña. "¿Con vos? Sola o con vos lo mismo da, siempre siento el corazón oprimido" repone *Enriqueta.* Ésta se deshace de su afectuoso primo. Desea estar sola, muy sola, y contarle a los bosques y a los céfiros la angustia que aprisiona a su corazón. Aunque queda sorprendido *Lionel* de encontrar a *Marta* con el vestido de las damas de la corte, deja que su corazón desborde su pasión en sus labios ardientes. *Enriqueta,* por su parte niega conocerlo, agregando que tal vez esté soñando. Si esto es sueño *Lionel* no quiere despertar de él, y, en el paroxismo de su pasión, le toma la mano y se la besa fervoroso. *Enriqueta* pretende tomar aquella como una gran impertinencia y lo llama villano. "Yo villano"—exclama con orgullo *Lionel*—"soy tu patrón; te he hablado por la buena, ahora venir tú debes conmigo!" Al ver la actitud que ha tomado *Lionel, Enriqueta* llama a *Tristán,* y juntamente con éste llega el resto de la comitiva. Después de decirle que este hombre sin duda está demente, pide que sea arrestado. *Lionel* es detenido, pero entrega su anillo a *Plunkett* para que lo muestre a la reina cuya llegada se anuncia.

ACTO IV

CUADRO I—*Interior de la Alquería de Plunkett*

AUNQUE el anillo ha hecho mejorar la fortuna de *Lionel,* no por eso se ha acabado la desdicha de su corazón. El anillo ha revelado que es el hijo del Conde de Derby cuyo título y hacienda él ha heredado. Pero de qué vale todo eso, cuando el cruel tratamiento de *Enriqueta* ha trastornado el cerebro de *Lionel. Enriqueta,* enterada ahora del linaje de *Lionel,* está dispuesta a corresponder el amor que antes le brindara. Viene a buscarlo a la alquería y con la esperanza de hacerlo recobrar la razón, le canta otra vez "La Última Rosa de Verano." Mas ni esto da resultado. Ella le confiesa su sincero arrepentimiento y le pide perdón; la mente nublada de *Lionel* sólo tiene una idea fija, la crueldad de *Marta; Lionel,* antes sumiso y modesto, la reprocha por su mala acción y se sale de la habitación, dejando a *Enriqueta* cubierta de llanto.

Nancy no tiene obstáculos de linaje que

le impidan corresponder el amor de *Plunkett,* pero antes convienen en buscar la manera de reconciliar a *Lionel* con *Enriqueta.*

CUADRO II—*El Jardín de Lady Enriqueta*

La escena cambia y vemos aquí una parte del bellísimo jardín de *Lady Enriqueta* donde un compacto grupo de invitados trata de reproducir la Feria de Richmond con la mayor exactitud posible. Campesinos y campesinas, sirvientas y gente curiosa, alegremente representan sus varios papeles. A esta feria *Plunkett* trae a *Lionel.* El escenario tan grato, obra como un mágico brebaje en *Lionel,* que recobra por completo la razón en un dos por tres. Un momento después está en sus brazos su adorada *"Marta"; Nancy,* siguiendo el ejemplo de su señora, hace cosa igual con *Plunkett.* Toda la comitiva se une en una repetición de la bellísima melodía de "La Última Rosa de Verano," pero esta vez las palabras no son sobre la última rosa de un verano, sino sobre las rosas de abril que vuelven a adornar con sus colores las campiñas y los prados.

EL MATRERO

ÓPERA en tres actos; música de Felipe Boero; libreto de Yamandú Rodríguez. Se estrenó el 11 de julio de 1929, en el Teatro Colón de Buenos Aires.

Felipe Boero figura ya entre los más notables compositores de nuestros días; nació en Buenos Aires el 1°. de mayo de 1884. El gobierno argentino le concedió una beca para estudiar en el Conservatorio de París, donde hizo brillantísimos estudios; al volver a su patria publicó un gran número de obras para canto y piano. Presentó igualmente en Buenos Aires, las óperas "Tucumán" (1918); "Ariadna y Dyonisos" (1920); "Raquela" (1923) y "Las Bacantes" (1925). Su última ópera, "El Matrero," reproduce acontecimientos de la vida rural de la Argentina, y en la ópera aparece el pueblo fielmente observado y pintado con arte monumental. Boero ha dado a su música un carácter realista, fuerte y simple, sin truncos ni manerismos, y profundamente humana porque es el reflejo del alma del pueblo, de donde Boero recibió su inspiración, ya que, al igual que Moussorgsky y Borodin, se ha valido del folk-lore de su patria para levantar sobre él el arte magistral que se respira en toda la música. En "El Matrero" el libretista ha escrito el verso de la ópera con el lenguaje de los camperos argentinos, habiendo capturado de una manera maravillosa la sencillez de la gente del campo.

Los discos Victor de esta ópera fueron grabados por los artistas principales y la orquesta del Teatro Colón de Buenos Aires, creadores de la obra. La dirección estuvo a cargo del maestro Héctor Panizza.

PERSONAJES

DON LIBORIO, *Gaucho Viejo*		Apollo Granforte
PONTEZUELA, *su hija*		Nena Juárez
PEDRO CRUZ *("El Matrero") apodado también "El Lucero"*		Pedro Mirassou
PANCHITA, JACINTA	*Paisanas*	Tina di Bay, Giannina Cattaneo
AGUARA, *compañero de Panchita*		Adeo Dellamelle
ZAMPAYO		Atilio Muzio
ZOILO, PIRINCHO	*peones de Don Liborio*	N. Míguez, Antonio di Siervi

Escena: Argentina. Época presente.

ACTO I

Interior del Rancho de Don Liborio

ATARDECE, y el paisanaje se divierte con baile, cantos y juegos de taba. En un ángulo un viejo ensaya posturas de "malambo" que tocan los guitarreros. Se juega en la enramada del fondo, y de vez en cuando

se ve pasar el "mate" tradicional cebado por *Zampayo.* Sin embargo, un temor insinuado e insistente ronda la fiesta y anuda las conversaciones; hablan del matrero, que, como un tigre, salta de repente y vuelve al monte llevándose su presa. Su figura, que nadie ha visto todavía, pasa evocada por todos los temores. *Don Liborio* pide a los guitarreros que puntéen la guitarra para que las parejas bailen la "Media Caña."

La Media Caña
Apollo Granforte Disco 9603

Irrumpe *Pontezuela,* la hija de *Don Liborio,* seguida de los peones y de *Zoilo* el capataz. Ella, a caballo, después de encerrar a la ternerada, ha atropellado bravamente hacia un ruido sospechoso que ha quebrado el misterio de las sombras. Los peones le reprochan su temeridad inútil. ¿Y si era "El Matrero"? . . . *Pontezuela* se burla de todos los miedos y de la peonada que tiembla al primar amago; aquel ruido fué tan sólo un nido de horneros caído de los árboles.

Al oír el nombre de "El Matrero" la mayor parte de los peones se recoge de espanto; uno cierra la puerta y pone la tranca; otro enciende la lámpara que cuelga del techo. *Don Liborio,* como un patriarca que predica a sus discípulos, hace del hornero el símbolo del gaucho, constructor y laborioso, que lucha y triunfa del tordo haragán y vagabundo, imagen del matrero. Todos rodean a *Don Liborio* y atentos oyen su narración.

¡Un hornero
bicho trabajador, se halló un güen día
con un tordo, ese pájaro matrero
que es haragán hasta pa tener cría!
El tordo aquél, lo mesmo que el bandido,
peliaba más que el bicho chacarero:
¡a punta a pico atropelló al hornero,
lo echó del poste y se ganó en el nido!
¡Apriendan áura! ¡El desterrao herido,
toca el clarín de alerta; esa llamada
l'agarra el aire, silba en los esteros,
la mermura el arroyo a la pasada
cad'árbol, cada cruz, cada ramada
pare un hornero y se hacen mil horneros!
¡Todos gritan abriendo el abanico
de cad'alón pa resollar coraje
y p'al nidal aquél alzan el viaje
con un trozo de barro en cada pico.
Llegan y uno por uno, hicho a bicho,
con esa tierra que los hizo juerte
le cerraron al nido la salida
y quedó el tordo acorralao en vida
por nuestro barro, que condena a muerte!

Suena afuera la coscoja de un caballo y después una guitarra que preludia; una voz enamorada viene a buscar a *Pontezuela;* es *Pedro Cruz,* que se anuncia cantor y poeta, y así le dice:

¡Pontezuela; mi vigüela
sabe que viene a llorar,
pero precisa tu espuela
Pontezuela, pa rasguear!
Sabe que va a enronquecer
En bordonas al mirarte;
Qui tuito en vos desconsuela;
Que no la vas a escuchar
Y tiene miedo de hallarte,
Pero te viene a buscar
Pontezuela
Mi vigüela . . .
Con su lento bordonear!

El Canto del Hornero Granforte y Mirassou Disco 9603

Pedro agrega que sólo este rancho halló con luz y busca agua y sueño. La hospitalidad criolla lo recibe, pero el rudo

PEDRO MIRASSOU
(*El Matrero*)

temperamento de *Pontezuela,* rechaza las delicadezas de su amor romántico.

Canto de Pedro y Terceto
Nena Juárez, Granforte y Mirassou
Disco 9604

Zoilo entra agitadísimo; ha reconocido en el del cantor al caballo del matrero. Todo el paisanaje, facón en mano, rodea al recién llegado, pero el viejo *Don Liborio,* para quien el huésped es sagrado, lo defiende, y mientras la gente se va empujando sus temores, el viejo queda en el rancho, entre el cuarto de la hija y el del huésped, cargando su trabuco, en tanto que el canto vuelca su alma enamorada en un hondo preludio de guitarra.

ACTO II

Patio Interior de la Casa

LIBORIO dormita sentado debajo de la enramada. *Pedro* trata de arreglar una enredadera que trepa por la ventana de la habitación de *Pontezuela.* Es la hora de la siesta. El poeta se burla de llamar "Lucero" a un tipo como el matrero, y de los temores del pago en el que nadie vió al indómito bandido. Las versiones sobre su persona son contradictorias, y cuando *Pedro* dice que lo ha inventado el susto, *Zoilo,* que cruza la escena, recoge la ofensa, y revólver en mano detiene el impulso combativo del cantor; la actitud del huésped lo muestra cobarde y tímido. De lo hondo de su coraje humillado saca palabras de amor para *Pontezuela,* pero ésta lo rechaza con dureza, pues ella no entiende más canto que el de los cencerros, es como una tuna, de corazón dulce y espinas por fuera!

NENA JUÁREZ
(*Pontezuela*)

Es que . . . moza . . .
Nena Juárez, Mirassou y Granforte
Disco 9604

Don Liborio dice a *Pedro* que su hija, símbolo del campo nuevo, no ha de unirse al poeta vagabundo, espera para ella un hombre nuevo, trabajador y tranquilo, que haya cambiado el facón por la mancera, y la guitarra por la horquilla. *Pedro* promete hacerse a las faenas; bajo tal condición el viejo acepta. Llegan en este momento los peones vecinos, hasta juntarse todo el pago para buscar al matrero oculto en el pajonal, pues por la barranca lo vieron venir hacia este rumbo. *Don Liborio* llama a los muchachos y les dice:

¡Escuchen: si el matrero
viniese aquí a boca de tormenta,
buscando madre, bajo d'este alero,
yo, contra todos los horneros
que lo persigue, le salvaba el cuero!
¡Pero se arrastra! No llegó, anda ajuera.
¡Hay que salir, campiar la madriguera,
y hasta prenderlo!

Escuchen: si el matrero (*Dúo Final*)
Mirassou y Granforte Disco 9605

Todos se van menos *Don Liborio* y *Pedro.* Éste responde así, al preguntársele si se une a la peonada que va en busca de "El Lucero":

Yo no . . . porque aura voy a hacer mi horquilla
con la garganta de esta nazarena;
¡via'clavar en mitá de los maizales
de espigas amarillas
mi vigüela encintada,
para espantar con ella los zorzales
que bajen a robarme la semilla!

Don Liborio se siente satisfecho de la resolución de *Pedro,* y mientras éste busca su caballo, el viejo irá a decirle a *Pontezuela* que el payador ha oído a su consejo.

ACTO III

Patio Exterior de la Casa

CAE la tarde; es la hora del rodeo. Se oyen cantos de paisanos que regresan al morir al día. Pasan las tropillas azuzadas por el silbido de los reseros y el viento trae el eco de una danza popular que puntean las guitarras bajo el alero de un rancho vecino. Hablan padre e hija. El viejo le ofrece como compañero al cantor "aquerenciao." Ella se rebela y con energía repara:

¡Ya no soy hembra!
¡Yo he curtido el alma! Yo, horquetada,
arrastré a la cidera mis romeros.
. . . . . .
¡Me borró la garúa, y los rigores,
al verme leña y ley, dijeron "¡Macho!"
¡Tengo el derecho de elegir amores!

No, que no güelva
Nena Juárez Disco 4205

Llega *Pedro,* y al anunciarle *Liborio* su fracaso, intenta la última convicción, enuncia el sacrificio de su lirismo y la mudez de su canto, ha cerrado la boca a su guitarra, y ha uncido al arado su caballo andariego. Pero choca contra la razón suprema; *Pontezuela* ama a otro. Y surge de pronto, en palabras emocionadas, su íntimo ensueño de mujer, su amor inconfeso, "¡El Matrero!" cuyas razones son el puñal y la suerte, pero para ella "El Matrero" lucha más que un chacarero, ¡canta más que un payador! ¡Es tierra donde entra el acero del puñal, y ese dolor, huyendo del pago entero, cayó en el pecho de *Pontezuela* y allí dió flor!

Naides me vido los ojos
Nena Juárez Disco 4205

¡Su alma está prendada de la hazaña y del esfuerzo, del coraje y de la poesía de ese personaje que sólo de nombre conoce! *Don Liborio,* que oye su confesión, se enfurece, y dice que no es su hija, ordenando a sus peones que traigan la osamenta del matrero para que la vea *Pontezuela,* que lo arrastren para que su sangre engorde el pedazo de campo que atraviese. Pero *Pontezuela,* mientras más lo acorralen, más lo quiere. *Pedro,* comprendiendo al fin, promete traer a *Pontezuela* su novio de ensueño, ¡su matrero!

APOLLO GRANFORTE
(*Don Liborio*)

Afuera se oye rumor de lucha. Prenden fuego al pajonal, las llamas acorralan al prófugo, y mientras la muerte lo busca y lo cerca, *Pontezuela* ruega a Dios, en sus toscas palabras, que lo proteja.

¡Tata Dios . . . yo no sé hablarte,
pero vos óis los suspiros
cuando entre el fuego y los tiros
se chamuscan p'alcanzarte! . . .
Él vivió cerca de vos,
porque nunca tuvo nido!
¡jué siempre un cachorro juído! . . .
¡jué siempre como un adiós! . . .
¡Por eso sólo te pido . . .
que lo salvés, Tata Dios!

Tata Dios . . . yo no sé hablarte
(Escena Final)
Nena Juárez, Mirassou y Granforte
Disco 9605

Pedro, malherido, medio ciego por la sangre y tirando al suelo su cuchillo, entra de

jando sorprendida a *Pontezuela.* "Tu frente es mi pago"—le dice con voz entrecortada por la agonía—"¡yo . . . soy tu novio . . . El Lucero . . . miráme . . . mientras me apago!" . . . *Pedro* muere.

Así lo exige el símbolo, con él cae el gaucho romancesco; quedan de pie al lado de su cadáver, *Liborio,* la triunfadora ley del trabajo, y *Pontezuela,* el ensueño doloriido que es gaucho y que es mujer. . . .

MEFISTÓFELES

Ópera en cuatro actos, un Prólogo y un Epílogo; libreto y música de Arrigo Boïto, paráfrasis de ambas partes del poema de Goethe. Su estreno en La Scala de Milán, el 5 de marzo de 1868, fué un fracaso. Después de algunos retoques fué representada de nuevo en 1875, alcanzando esta vez un gran éxito. Se representó por primera vez en los Estados Unidos, en el *Globe Theatre,* de Boston, el 16 de noviembre de 1880, en inglés.

Arrigo Boïto poseía un talento poco común, gran poeta y gran músico; autor de una novela, de algunos poemas admirables y de varios excelentes libretos de ópera, incluyendo "La Gioconda," "Falstaff" y "Otelo." Boïto era hijo de padre italiano y madre polaca; algunos creen que tal vez a la presencia de este linaje del norte en su sangre se debieron sus tendencias filosóficas. Su hermano mayor, un arquitecto distinguido, le recomendó el "Fausto" de Goethe como un tema para ópera, cuando Arrigo era aún muy joven, muchos años antes de que apareciese el "Fausto" de Gounod; tenía en mente esta obra hasta en sus años estudiantiles. El fracaso de "Mefistófeles" el día de su estreno se debió, en parte, a cuestiones técnicas, tales como asignar el papel de *Fausto* a un barítono, y en parte, a la falta de comprensión del fondo filosófico de la obra de los artistas y empresarios. En una forma revisada, más práctica pero menos original, "Mefistófeles," como decimos arriba, fué vuelto a presentar, esta segunda vez con éxito, en Bolonia, el 4 de octubre de 1875.

Boïto procuró presentar ambas partes del drama de Goethe, no limitándose únicamente al episodio de Fausto y Margarita empleado por Gounod y otros compositores. Un poema tan gigantesco no puede condensarse ni traducirse su esencia en la explicación de su argumento, sin omitir mucho del original necesario para una completa comprensión del desarrollo de la obra. Sin embargo, se trata de una obra de gran significado, un punto sobresaliente en la historia de la ópera italiana; no es una ópera del tipo popular, pero ejerció una gran influencia entre compositores de años más tarde, demostrada por Verdi en sus últimas obras maestras, "Otelo" y "Falstaff."

Chaliapin, cuya interpretación del papel de *Mefistófeles* figura entre las más grandiosas, causó una profunda impresión apareciendo con el cuerpo cubierto de pintura luminosa. Fué en este papel con el cual hizo su debut en los Estados Unidos, en el Metropolitano de Nueva York, el 20 de noviembre de 1907.

PERSONAJES

Mefistófeles	*Bajo*
Fausto	*Tenor*
Margarita	*Soprano*
Marta	*Contralto*
Wagner	*Tenor*
Elena	*Soprano*
Pantalís	*Contralto*
Nereo	*Tenor*

Falanges Celestiales, Coro Místico, Querubines, Penitentes, Cazadores, Estudiantes, Gente del Pueblo, Brujas, Sirenas, Guerreros, etc.

PRÓLOGO

En el reino del espacio infinito, ángeles y querubines invisibles, acompañados de siete trompetas celestiales, entonan un himno de alabanza al Supremo Creador del Universo. Su místico canto lo interrumpe la llegada de *Mefistófeles* (el Espíritu Maligno), que se dirige al Todopoderoso, diciendo, "¡Salve, Señor!" Entonces demuestra

su desprecio por el hombre, llamándolo "Dios pequeño de una diminuta tierra, siempre degenera y yerra, y, al igual que el grillo saltador, por casualidad asoma entre los astros la nariz, y después con tenaz fatuidad soberbia hace su música entre la yerba." Su peroración la acompaña una música gráficamente descriptiva del arrogante cinismo del Príncipe de los Avernos.

Ave Signor!
Feodor Chaliapin
Disco 1269

El coro celestial le pregunta "¿Te es conocido *Fausto?*" al igual que en el Libro de Job de las Sagradas Escrituras que Goethe siguió en este pasaje:

> Y dijo Jehová a Satán ¿No has considerado a mi siervo Job, que no hay otro como él en la tierra, varón perfecto y recto, temeroso de Dios y apartado del mal?

Mefistófeles acepta el reto y declara que hará llevar a *Fausto* a su total perdición. El coro celestial vuelve a elevar su divina salmodia, y esto irrita de tal manera a *Mefistófeles* que no puede contenerse más, y al descender el telón lo oímos silbar discordemente para turbar las Divinas Armonías.

Prólogo **Banda Creatore** **Disco 35971**

Fot. Bert

CHALIAPIN
(*Mefistófeles*)

ACTO I

CUADRO I—*Una Plaza en Francfort del Mein—Domingo de Pascua*

UNA gran muchedumbre, compuesta de gente de todas clases, se mueve por las calles como olas de un inmenso mar humano. Entre ese remolino se encuentran el viejo filósofo, *Fausto,* y su discípulo *Wagner.* Se fijan en un fraile gris, que con el capucho sobre el rostro, camina entre la gente y a su paso algunos se inclinan, mientras que otros huyen. *Fausto* exclama a su compañero, "¡Oh, si no me engaño, huellas de fuego imprime en el suelo!" Esto parece una locura a *Wagner,* pues todo lo que él ve es un fraile gris.

CUADRO II—*Estudio de Fausto*

Al volver *Fausto* a su estudio no observa que el fraile gris lo sigue y se esconde en la alcoba; abandonándose en sus meditaciones, habla a solas sobre su filosofía de la vida, su espíritu está en paz con Dios y con los hombres:

> De los campos, de los prados, que inunda la noche, de los quietos senderos regreso y de calma profunda siéntome lleno y de sagrado misterio. ¡Las torvas pasiones del corazón se asoman en plácido olvido, me anima sólo el amor del hombre! ¡El amor de Dios!

Dai campi, dai prati
Beniamino Gigli **Disco 1239**

Cuando *Fausto* abre el Evangelio y se pone a meditar, lo interrumpe un repentino grito del fraile que sale de su escondite. *Fausto* repite la poderosa señal de Salomón: "¡Belial! ¡Incubus! ¡Incubus!" A las últimas palabras de *Fausto* el fraile se transforma y aparece *Mefistófeles* con vestido de caballero, con una capa negra sobre el brazo. En respuesta a las interrogaciones de *Fausto,* dice que es el espíritu que niega todas las cosas y anhela solamente la ruina universal. La descripción de su ser maligno tiene una

acompañamiento de la orquesta notable por su fuerza bizarra y demoníaca.

Son lo spirito **Ezio Pinza** **Disco *1130**

Mefistófeles ofrece a *Fausto* hacerlo su compañero bajo estas condiciones: aquí en la tierra, *Mefistófeles* se pondrá al servicio de *Fausto* incondicionalmente, pero *allá abajo* las cosas serán al revés. *Fausto,* anhelando siempre poseer mayor sabiduría, acepta, pero hace este reparo: "Si tú me das en esta tierra una hora de reposo en la cual mi alma pueda descansar; si mi obscuro pensamiento me revelas a mí mismo y al mundo, *si acaso yo digo a un momento fugitivo: ¡Deteneos, sóis hermoso! ¡Entonces que yo muera!" Fausto* se propone conservar una calma filosófica en su busca de la Verdad, no importa cuáles sean las tentaciones del amor y de la ambición que le puedan traer el viaje con *Mefistófeles;* si deja de conservar esa serenidad, está dispuesto a sacrificar la eternidad. Se estrechan las manos en prueba de aceptación del contrato, *Mefistófeles* extiende su capa encantada sobre el suelo; él y *Fausto* se montan sobre ella y un instante después desaparecen por el espacio.

ACTO II

CUADRO I—*Un Jardín de Rústica Apariencia*

NOS encontramos en el jardín de la casa de *Margarita. Fausto,* convertido en un apuesto joven conocido por *Enrique,* se pasea por el jardín con *Margarita,* mientras *Mefistófeles* hace un amor irónico a la madre de *Margarita, Marta. Fausto,* anhelando el paraíso de una hora de amor con su amada, da a la doncella un narcótico para la madre; él le asegura que no le hará ningún mal. *Margarita* se admira de que un joven tan distinguido ponga sus atenciones en una muchacha del campo como es ella, pero con todo acepta el amor que *Fausto* le ofrece, y en un abrazo apasionado se repiten uno al otro: ¡Te amo! ¡Te amo!

Copy't Mishkin

GIGLI (*Fausto,* EL VIEJO FILÓSOFO)

CUADRO II—*Paraje Desierto y Salvaje en el Valle de Schirk, Rodeado de las Espantosas Cumbres del Brocken*

Mefistófeles conduce ahora a *Fausto* a un lugar solitario en las montañas del Brocken. El viento silba fantásticamente y a cada paso surgen llamas de las rocas agrietadas. Al llegar a la cumbre, *Fausto* puede ver, al claror de pálida luna, a las criaturas infernales sobre las cuales gobierna *Mefistófeles* y que ahora invoca—demonios, brujas, hechiceros, duendes, etc. Lo aclaman rey, y bailan con salvaje alegría cuando él rompe en mil pedazos un globo de cristal para simbolizar su poder sobre la tierra.

Fausto, dirigiendo su mirada estupefacta en el obscuro firmamento, ve aparecer la sombra de *Margarita* como una visión celestial en el fondo de la diabólica escena. Cesa la risa y todos permanecen inmóviles contemplando la visión. *Margarita,* pálida y sumisa, lleva un extraño collar en el cuello; una línea rojiza, como cortada por un filoso cuchillo, ha sido trazada a su alrededor—"Esa cabeza que vez"—le dice *Mefistófeles*—"¡ya ha sido cortada por el verdugo!"

ACTO III

Una Prisión

MARGARITA, extendida sobre un montón de paja, canturrea delirante. El aire es frío y la prisión obscura, y el alma triste de *Margarita* parece volar como un pajarillo del bosque. Atribulada dice en su delirio que al fondo del mar arrojaron a su hijo y para hacerla atormentar dijeron que ella lo había ahogado . . . su madre duerme en letárgico sopor, y para colmo de su horror, dicen que ella la ha envenenado. *Fausto* viene a verla a la prisión, y le ruega a su inseparable camarada, *Mefistófeles,* que la salve. *Fausto* invita a *Margarita* que huya con él, y al oír ella la voz de su amado, olvida sus dolores, la prisión, todo, y en su mente loca vuelve a mirar la calle en donde vió a *Fausto* por primera vez. Los labios de *Fausto* le parecen fríos, y le pregunta sino tiene miedo de salvarla, a ella que ahogó a su hijo y envenenó a la madre. Los dos amantes, solos por un instante y extasiados en el paroxismo de su amor, empiezan a soñar en los días de ventura que les brindará su amor. *Mefistófeles* les dice que no hay tiempo que perder; *Margarita,* al oír la voz diabólica de *Mefistófeles,* se desprende de los brazos de *Fausto* e implora el auxilio divino de los cielos. Al terminar su plegaria, cae muerta. "Condenada" dice *Mefistófeles* con aire de vanagloria, pero unas voces celestiales reponen "¡Salvada!" *Fausto* y *Mefistófeles* desaparecen, a tiempo que se presentan el verdugo y los esbirros para llevar a la muchacha a un pavoroso patíbulo.

ACTO IV

El Río Peneo en el Valle de Tempe

MEFISTÓFELES lleva a *Fausto* a los bosques clásicos de la antigua Grecia. Las límpidas aguas del río y el templo dórico rodeado de malezas de laureles y adelfas, lo bañan todo los rayos plateados de la luna. La bellísima *Helena de Troya* está aquí, con *Pantalís* y un grupo de sirenas. *Fausto,* vestido con un rico traje de caballero del Siglo XV, llega acompañado de *Mefistófeles,* pero éste, molesto y fastidiado por lo sublime y poético del ambiente, prefiere retirarse a los montes del Brocken. *Fausto* se arrodilla ante *Elena,* llamándola el ideal de hermosura y de pureza; después se pasean por los bosques haciéndose mutuos juramentos de amor. Este encuentro de *Fausto* y *Elena,* tanto Goethe como Boïto lo tomaron como un símbolo del "Arte Clásico y el Arte Romántico gloriosamente unidos . . . !"

Copy't Mishkin

GIGLI (*Fausto* REJUVENECIDO)

EPÍLOGO

VIEJO otra vez, endeble y agotado, *Fausto* ha vuelto a su estudio, que aquí y allá demuestra la huella del tiempo. Es de noche y el estudio ya de por sí obscuro, está pobremente iluminado por la luz raquítica de una lámpara miserable. La muerte se acerca y *Fausto* piensa en su pasado. *Mefistófeles,* a su lado como un íncubo, le recuerda con acento siniestro, "Tú has anhelado, has gozado, y vuelto a anhelar, mas aun no has dicho a un momento fugitivo ¡Deteneos sóis hermoso!" Pero *Fausto* se halla abismado con sus pensamientos; ha encontrado que "lo Real fué dolor, y el Ideal fué un sueño." Así y todo, busca aún el

Ideal, y ahora, en su agonía, se imagina un reino tranquilo donde, siguiendo sabias leyes, puede brindar felicidad y tranquilidad a su pueblo.

Giunto sul passo estremo
Beniamino Gigli Disco 1239

Mefistófeles, temeroso de que pueda perder a *Fausto,* extiende su capa y lo acosa a que huya con él por el espacio. Pero poco a poco se van acercando las falanges celestiales, entonando su canto de alabanza al Todopoderoso. *Mefistófeles* convoca la presencia de una tentadora visión de sirenas; *Fausto* vacila por un momento y tomando con fuerza entre sus manos el voluminoso libro de las Sagradas Escrituras, exclama, "¡ Abre al fin su puerta la soñada ciudad! ¡ Ven, Ideal! ¡ Ven, Muerte! *¡Santo momento fugitivo, deteneos, sois hermoso!* ¡ Mía sea la eternidad!" Los querubines entonan un himno del amor infinito, y el alma de *Fausto* sube al cielo en una lluvia de rosas. *Mefistófeles* ha perdido, y bajo aquel brillo deslumbrador y la constante lluvia de rosas, blasfemando se hunde en la tierra.

Selecciones Banda Creatore Disco 35971

MIGNON

Ópera en tres actos; música de Ambroise Thomas; libreto de Barbier y Carré, adaptación de la obra "Wilhelm Meister" de Goethe. Estrenada en la Ópera Cómica de París el 17 de noviembre de 1866. Primera representación en los Estados Unidos, en la Academia de Música de Nueva York, el 22 de noviembre de 1871. Reprisada por la compañía del Metropolitano el 10 de marzo de 1927, con Marion Talley, Lucrezia Bori, Beniamino Gigli y Clarence Whitehill.

Ambroise Thomas nació en Metz, el 2 de agosto de 1811, siendo hijo de un músico. Al igual que Gounod, era artista, poeta y escritor, un hombre de gran versatilidad. En 1871 fué nombrado director del famoso Conservatorio de París, que mantuvo hasta su muerte, el 12 de febrero de 1896. Este compositor poseía un instinto natural para el teatro, y demostró siempre un ingenio asombroso en instrumentación. Si hubiese poseído un poco más de individualidad y atrevimiento en la concepción de melodía, probablemente hubiese llegado a figurar entre los grandes timoneles de la música en su época. Sin embargo, no puede menos que elogiarse su estilo musical—sencillo, fluente y brillante.

PERSONAJES

Mignon, *una muchacha robada por unos gitanos*	*Mezzo-Soprano*
Filina, *una actriz*	*Soprano*
Federico, *un joven noble*	*Tenor o Soprano*
Guillermo, *un estudiante*	*Tenor*
Laerte, *un actor*	*Tenor*
Lotario, *un noble italiano*	*Bajo Cantante*
Giarno	*Bajo*

Gente del Pueblo, Campesinos, Gitanos y Actores

La escena de los Actos I y II se desarrolla en Alemania; la del Acto III en Italia. Época: A fines del Siglo XVIII.

La Obertura, bien conocida en el mundo entero como pieza de concierto, es un ejemplo típico de esa gracia y finura tan característica de la escuela francesa de música de ópera. Empieza con una tranquila introducción en la cual la cadencia del arpa ocupa un lugar muy prominente, reminiscente del trovador errante, *Lotario.* Sigue en los deliciosos acentos de un corno solo, la melodía "¿Conoces tú el país?" Esta melodía la toman los violines, esfumándose suavemente en las misteriosas alturas. Después se oye un brillante movimiento de la polonesa, "Yo soy Titania," vivaz y frívola como la propia *Filina,* y

la obertura termina en una verdadera apoteosis de alegría.

Obertura—Partes I y II Stock y la Orquesta Sinfónica de Chicago Disco 6650

ACTO I

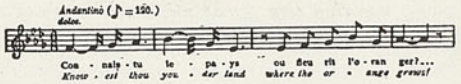
El Patio de una Hostería Alemana

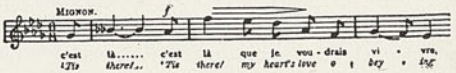
MIGNON, hija de padres nobles, fué raptada cuando niña por unos gitanos. Su madre, poco después de esta sensible pérdida, muere de dolor, y *Lotario,* el padre, casi enloquecido por el despojo de su hija y la muerte de su esposa, abandona su hogar y empieza a vagar por el extranjero como trovador errante, en busca de su querida hija.

Al empezar la ópera, *Lotario* ha llegado al patio de una hostería alemana donde un gran número de gente festiva pasa el tiempo bebiendo y charlando. Bajo el peso de los años el pobre *Lotario* ha perdido la memoria, no recordando ahora ni su nombre o de donde vino; sin embargo, sigue ansioso buscando a su hija que muy vagamente cree viva todavía.

A la hostería llega una banda de gitanos. *Giarno,* el jefe mercenario, ordena a *Mignon* que baile para el público. Por muchos años *Mignon,* ignorando el origen de su cuna, lleva una vida errante con la banda de gitanos, de la cual es la belleza de la muchacha el mayor ornamento. *Giarno,* mezcla de saltimbanco y de gitano, obliga siempre a la muchacha a bailar y hacer contorsiones con objeto de sacar el dinero a los habitantes de los pueblos que recorren, y la amenaza rudamente cuando por la fatiga ella rehusa obedecerlo. Y así esta vez, cansada más bien de las amenazas de *Giarno* que de la fatiga física, rehusa bailar. *Giarno,* como de costumbre, amenázala con el azote. *Lotario,* impelido por una extraña simpatía, corre a protegerla, pero el débil anciano es como un niño ante el gitano. *Guillermo,* un estudiante, es testigo de la ferocidad de *Giarno,* y pistola en mano obliga al gitano a dejar a la muchacha en paz. La acción de *Guillermo* recibe el aplauso del público, incluyendo a una compañía de actores con la cual viene *Filina.* Esta joven actriz de astuto carácter, logra atraerse la atención de *Guillermo,* despertando los celos de *Federico.*

Curioso sobre la muchacha que ha salvado, *Guillermo,* le pregunta sobre sus años infantiles. Ella casi nada recuerda, excepto que fué capturada cuando niña por unos gitanos en un país lejano que describe en la encantadora romanza, "Connais tu le pays?" Una de las melodías más gustadas en toda la vasta extensión de las óperas, y que empieza así:



La nostalgia que la huérfana siente por su hogar está expresada admirablemente en este delicado momento:

Connais tu le pays?
Lucrezia Bori Disco 1361

Apiadado por la pobre muchacha, *Guillermo* ofrece a *Giarno* una bolsa de dinero por el rescate de *Mignon.* Ésta siente nacer un gran cariño por su salvador y desea seguirlo en sus viajes, pero *Guillermo,* un tanto turbado, recomienda que ella permanezca en el pueblo con alguna

Copy't Foley
TETRAZZINI (*Filina*)

familia caritativa. *Mignon* se siente desconsolada ante esta decisión de su protector y conviene en acompañar al viejo *Lotario,* que,

Copy't Dupont
FARRAR (*Mignon*)

enternecido por cierto instinto paternal, ha venido a decirle adiós. Comprendiendo lo irrazonable del proyecto, *Guillermo* cede a las súplicas de la muchacha, pero irá como su criada.

Filina recibe una invitación de visitar el castillo del Príncipe Tieffenbach con su compañía de actores. Ella a su vez invita a *Guillermo* deseosa de conquistarlo. Él acepta gustoso su invitación de ir como poeta de la compañía.

ACTO II

CUADRO I—*Un Elegante Gabinete de Señora*

EL segundo acto está precedido por el popularísimo Intermezzo, que es una gavota exquisita.

Intermezzo
Cuarteto Florentino Disco 20443

Filina está sentada enfrente de su tocador, admirando sus propios encantos y poniéndose cosméticos. Piensa en *Guillermo,* pues se ha enamorado de este simpático y poético estudiante. Llega éste, acompañado de *Mignon,* que la actriz la saluda con fingida amabilidad no sin hacer algunas observaciones sarcásticas. La pobre muchacha no resiente esto, y acurrucándose en una silla junto al fuego pretende dormir. Sin embargo, con sus ojos entreabiertos observa que *Guillermo* galantea a la actriz y le ofrece el ramillete de flores que la propia *Mignon* le había regalado a él. *Filina* y *Guillermo* se van, y *Mignon,* soñando que ella puede igualar los hechizos de la actriz, va a una habitación contigua a probarse uno de los muchos vestidos de *Filina. Federico* salta por la ventana (principio del Disco 1361). "Aquí estoy"—exclama—"he violado todo. . . . ¿Qué importa? . . . ¡dentro estoy!" Entonces empieza a cantar la popularísima gavota en la que expresa la dicha de encontrarse en la habitación de su adorada *Filina.* (Hay que recordar que el papel de *Federico* lo suele desempeñar también una soprano, como en el siguiente disco.)

De Haas Printz
MIGNON Y LOTARIO

MARION TALLEY
(FILINA)

Gavota—Me voici dans son boudoir
Lucrezia Bori Disco 1361

Inesperadamente regresa *Guillermo,* en busca de *Mignon.* Los dos jóvenes se cambian celosas acusaciones respecto a relaciones amorosas con *Filina.* En el acaloramiento de su disputa sacan a relucir sus espadas, pero *Mignon* se interpone entre los dos. *Federico* reconoce el vestido de *Filina* que ella viste y se aleja sonriente. *Guillermo* se ha convencido de las dificultades que se presentarían llevar a *Mignon* por todas partes, y ha venido a decirle que deben separarse. Ella empieza a llorar, quejándose de que *Filina* es quien lo ha persuadido a que la abandone. Él trata de calmar sus temores, cantando una bellísima romanza de despedida.

Addio, Mignon!
Beniamino Gigli Disco 6905

Filina se presenta, burlándose de la figura de *Mignon* en las ropas prestadas, y sus palabras sarcásticas hacen teñirse de rabia las mejillas de *Mignon.* Sale precipitadamente a la habitación contigua, e instantes después sale vestida en sus viejas ropas de gitana en los precisos momentos en que *Guillermo* se lleva a *Filina* del brazo. Y de su corazón sale un grito de rabia, "Aquella mujer, yo la aborrezco!"

Cuadro II—*Un Rincón del Jardín del Barón*

Mignon, creyendo que su amor para *Guillermo* es un amor sin esperanza, está a punto de arrojarse al lago cuando oyen algunos acordes de un arpa. Es *Lotario* que doliente preludia su instrumento. El noble anciano se aproxima a *Mignon* y escucha con compasión las quejas pesarosas de *Mignon* y su deseo de vengarse. El semi-demente anciano se queda perplejo cuando la joven, al oír el tumultuoso estallido de aplausos en el interior del castillo, expresa su deseo de que un rayo cayese sobre el castillo y el fuego acabase hasta con los cimientos. *Lotario,* después de un momento de reflexión, se aleja taciturno murmurando entre dientes "¡ Fuego, fuego, fuego!"

La función teatral ha terminado; los actores y los invitados salen al jardín. *Filina,* vestida todavía de la Reina de las Hadas en "Un Sueño de una Noche de Verano," ha tenido un gran éxito, y envanecida todavía con los humos del triunfo, canta "Yo soy Titania." El ritmo de esta romanza es de polonesa; la melodía, brillante y de gran exhibición, coloca a este número entre las arias de coloratura más notables.

Polonesa—Je suis Titania
Luella Melius Disco 6627
Marion Talley Disco 6713
(*En Italiano*) Amelita Galli-Curci
Disco 7110

Lotario llega y murmura al oído de *Mignon* que ya no necesita quejarse más, su venganza será completa, pues él le ha pegado fuego al castillo. Observando a *Mignon, Filina* concibe en su mente un pensamiento cruelmente celoso. Ordena a la muchacha que vaya al castillo en busca del ramillete de flores que ha olvidado. *Filina* sabe que aquellas flores *Mignon* las obsequió a *Guillermo,* y al enviar a la muchacha por ellas lo hace con la intención de atormentarla. No bien ha entrado *Mignon* en el castillo cuando se oyen por todas partes los gritos de alarma de que el regio edificio está siendo devorado por las llamas. *Guillermo,* comprendiendo que *Mignon* está en peligro, se arroja al instante dentro del castillo en ascua, y pronto aparece con el cuerpo desmayado de *Mignon,* que lleva

todavía aprisionadas entre sus manos las flores marchitas. *Guillermo* exclama que la ha salvado contra la propia voluntad de ella, que deseabá morir entre el fuego.

ACTO III

Una Galería Adornada de Estatuas

GUILLERMO ha traído a *Mignon* y a *Lotario* a un viejo castillo en Italia que piensa comprar. *Mignon* se encuentra convaleciente de una grave enfermedad y *Lotario* vela en la puerta de la habitación de la enferma.

De son coeur j'ai calme la fieure
Ezio Pinza Disco 6642

Guillermo se presenta a relevar a *Lotario* y pensando en la fidelidad y pureza del corazón de *Mignon* y comprendiendo que él la ama de todo corazón, canta una romanza—una melodía de la mayor sencillez, cándida e ingenua como la propia *Mignon.* Alcanza un apasionado momento cuando el joven enamorado exclama: "¡Divino abril, dale tú un beso con tu rocío! ¡Oh! ¡corazón mío, dale tú un suspiro de amor!"

Ah! non crede vi tu
Beniamino Gigli Disco 6905

Mignon sale con paso vacilante al balcón, y al fijar su mirada en aquel panorama por su mente empiezan a desfilar extraños recuerdos, recuerdos muy lejanos y obscuros. Al ver a *Guillermo* se siente agitada, temerosa que *Filina* esté con él. *Guillermo* le jura que sólo a ella ama y por ella sólo vivirá. Mientras tanto ha pasado una cosa extraña—cuando *Guillermo* dijo a *Lotario* que iba a comprar esta Casa Cipriani, ese nombre fué como una chispa en la mente del anciano, que recorriendo después aquellos lugares que antaño fuéronle muy conocidos, ha recobrado completamente la razón. Él es el *Conde Lotario* y éste es su castillo. Su única tristeza ahora es la pérdida de su hija Sperata. Al oír ese nombre, las puertas de la memoria se abren para *Mignon,* y cuando *Lotario* le muestra las joyas y el libro de oraciones de su hija perdida, no tan sólo lo reconoce todo sino que repite de memoria las oraciones que dijese cuando niña. Padre e hija se abrazan y se besan conmovidos y *Guillermo,* aceptado en la familia, forma con ellos un paraíso de felicidad.

EL TEATRO METROPOLITANO DE NUEVA YORK

MIREILLE

Ópera en cinco actos; música de Gounod; libreto de Carré basado en el poema provenzal de Minstral, "Mireio." Se estrenó en el Teatro Lírico de París el 19 de marzo de 1864. Primera representación en los Estados Unidos, en la Academia de Música de Brooklyn, el 18 de diciembre de 1884. Los primeros dos actos fueron representados en la Academia de Filadelfia, el 17 de noviembre de 1864, en alemán. Reprisada en el Metropolitano de Nueva York, el 8 de marzo de 1919.

Tipos campesinos, superstición y folklore de Provenza fueron tejidos en una historia por el insigne poeta provenzal, Federico Mistral, y Gounod hizo un uso libre de cantos folklóricos de ese distrito en su ópera. El ambiente es más importante que el argumento de esta historia de la vida campesina.

PERSONAJES

Ramón, *un rico terrateniento*	*Bajo*
Mireille, *su hija*	*Soprano*
Vicente, *su novio*	*Tenor*
Taven, *una adivinadora*	*Contralto*
Ourrias, *un ganadero*	*Barítono*

La ópera empieza en un bosque de moreras, donde las muchachas de la aldea hacen bromas a *Mireille* por su gran amor por *Vicente,* un pobre cestero. *Taven,* una adivinadora, le pronostica que su padre, *Ramón,* no dará su consentimiento a tal unión. *Mireille* no hace caso a tal profecía, y así lo demuestra en un exquisito vals, una afirmación de su amor y constancia. Aunque se trata de un número de coloratura, los pasajes floridos se introducen en una manera más natural de lo que con frecuencia sucede.

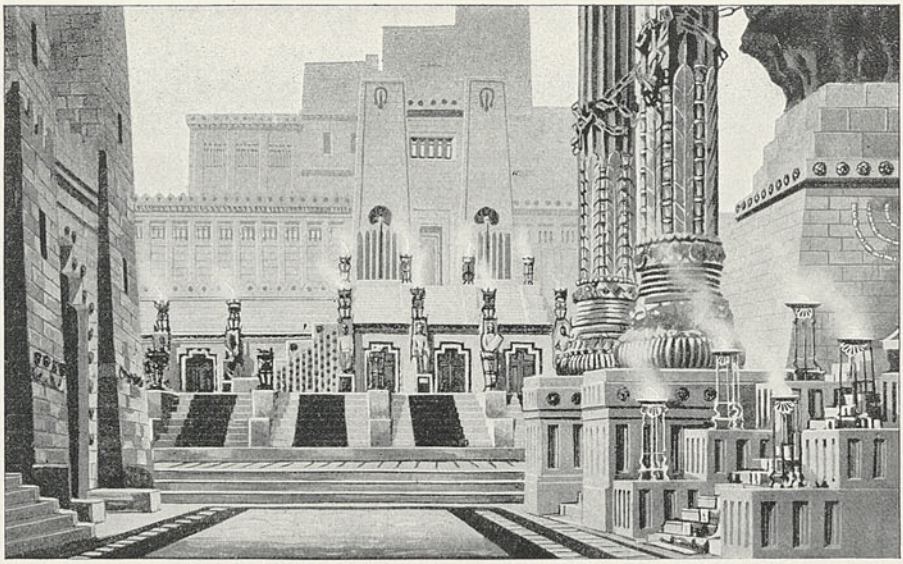
Vals **Luella Melius Disco 6627**

Es día de fiesta en Arles y es la ocasión cuando se hacen las peticiones de mano. *Ourrias,* un rico ganadero, pide a *Ramón* permiso para casarse con *Mireille. Ramón* consiente, pero la muchacha lo rechaza, jurando que será fiel a *Vicente.* El padre de *Vicente* intercede por su hijo, pero el rico terrateniente desdeña al cestero.

Ourrias encuentra a *Vicente* en un lugar solitario en la noche. Loco de ira al mirar a su rival, *Ourrias* da un golpe a *Vicente* que cae al suelo sin sentido, y aquél huye despavorido creyendo haberlo matado. Pero esta es la noche en que, a la medianoche, los espíritus de los ahogados abandonan sus sepulcros; cuando *Ourrias* llega al Rhone para cruzarlo al volver a su casa, la embarcación se hunde con su peso, pues estaba cargado de pecados. Mientras tanto *Vicente* ha sido encontrado por la adivinadora que ha curado sus heridas.

Mireille empieza su jornada a través de los campos salitreros, dirigiéndose a la capilla de la Virgen donde había convenido encontrarse con *Vicente* secretamente. La caminata ha sido muy penosa y cuando llega al lugar de la cita, se encuentra completamente extenuada por el calor del sol, y cae desmayada en los brazos de su amado. En la capilla está también *Ramón,* pues es día de fiesta, y arrepentido por la intensidad del amor que él ha pretendido tronchar, consiente en el enlace de *Mireille* y *Vicente.* Pero es demasiado tarde, *Mireille* cae muerta en místico éxtasis.

(Hay otra versión más corta de la ópera en tres actos, y que tienen un final feliz.)



LA ESCENA DEL TEMPLO (TEATRO DE LA SCALA DE MILÁN)

NABUCODONOSOR

ÓPERA en cuatro actos; libreto de Solera; música de Verdi. Fué estrenada con extraordinario éxito en La Scala, de Milán, el 9 de marzo de 1842. Se representó por vez primera en Nueva York el 4 de abril de 1848.

"Nabucodonosor," que marcó el principio del triunfo de Verdi, fué su tercera ópera; las dos anteriores, primero "Oberto, Conte di San Bonifacio" tuvo un éxito mediano, pero un verdadero desastre aconteció en la vida de Verdi poco después de haber sido comisionado que escribiera "El Proscrito," una ópera de argumento humorístico. En menos de dos meses perdió a su familia. Primero uno, después el otro de sus dos hijos murieron de cierta enfermedad violenta, siguiéndoles casi inmediatamente su joven esposa que ya había compartido con él tantos sinsabores. Bajo un golpe tan terrible sería imposible e injusto esperar que Verdi pudiera posesionarse del verdadero espíritu que la ópera requería. "El Proscrito," bajo el nombre de "Un Día de Reino," fué un completo fracaso. Verdi vivió por algún tiempo como ofuscado, y ya había determinado abandonar la composición de música cuando Merelli, entonces empresario de La Scala, lo mandó llamar. Merelli le entregó lo que él consideraba un gran libreto—lo que necesitaba, agregó, para alcanzar el triunfo que tenía que coronar su carrera. Verdi lo rehusó, pero Merelli no era un hombre que aceptaba negativas e insistió en que Verdi se lo llevase "solamente para leerlo." Verdi puso el manuscrito en su bolsillo y allí lo tuvo por un par de días; entonces, recordando el famoso libreto, lo tiró sobre la mesa y al caer se abrió en el coro "Va, pensiero sull' ali adorate." Verdi lo leyó automáticamente, encontrándolo muy apropósito y afín con su estado de ánimo; le gustó muchísimo y leyó todo el libreto. No tardó en entusiasmarse con la perspectiva de escribir la música para tal libreto, y, volviendo a Merelli, se disculpó ante él diciendo, "Tenía usted razón. ¡Es un gran libreto!"

El compositor hizo un gran esfuerzo del cual se vió recompensado. "Nabucodonosor" fué un éxito instantáneo, batiendo todos los *records* durante su primera temporada en La Scala, representándose sesenta y cinco veces en la primera temporada, y esto a pesar de su *mise-en-*

scène que era una reconstrucción de decorados escénicos viejos.

"Nabucodonosor" ha sostenido las pruebas del tiempo, pues continúa ocupando su lugar en los repertorios de muchos de los teatros de ópera de Europa.

PERSONAJES

NABUCODONOSOR, *el Rey de los Asirios*	*Barítono*
FENENA, *su hija*	*Soprano*
ABIGAIL, *una amazona*	*Soprano*
HIDASPES, *Príncipe de Babilonia*	*Tenor*
OROTASPES, *sacerdote babilónico*	*Bajo*

Sacerdotes, Cortesanos, Soldados y Gente del Pueblo.

Época y Escena: En Babilonia; en el Siglo VI, A. J. C.

AL empezar la ópera encontramos a *Nabucodonosor* comandando un sitio sobre Babilonia. Lo ayuda *Abigail,* una reina amazona. Este ataque lo motivan las riquezas fabulosas de los templos y el conocimiento de que en algún lugar tras de aquellos muros se encuentra prisionera su única hija, *Fenena. Hidaspes,* un príncipe de Babilonia, abriga una inmensa pasión por la encantadora *Fenena,* y cuando al fin triunfa *Nabucodonosor,* traiciona a *Orotaspes,* el gran sacerdote babilónico. *Orotaspes* se disponía a salvar a Babilonia valiéndose de *Fenena,* pero una vez desarmado traidoramente por *Hidaspes,* todo lo pierde y es testigo de la destrucción de su templo.

Abigail, como amazona que es, tiene una gran voluntad, y al enamorarse de *Hidaspes* y encontrar que su afecto no es reciprocado por el príncipe, siente ultrajada su persona. Y para colmo de su indignación entérase que *Nabucodonosor* ha hecho caso omiso de ella en sus planes para el gobierno de la ciudad capturada, a pesar de su contribución en la lucha.

Para vengarse *Abigail* de todo esto, aprovecha la ausencia temporal de *Nabucodonosor* al salir en una expedición, asumiendo el mando de los ejércitos asirios. Al volver el rey se enfurece, y maldice a los dioses de tal manera, que se vuelve loco por su blasfemia. *Abigail* se ciñe la corona de Asiria, y poseída de su nuevo poder ordena una matanza general de todos los babilonios que no abracen la fe de los conquistadores. Esto significa la muerte de *Fenena,* pues ésta, por el inmenso amor que le tiene a *Hidaspes,* se ha convertido a la religión babilónica.

Va, pensiero sull' ali adorate
(Coro de Esclavos Hebreos)
Coro de La Scala Disco 80177

Afortunadamente *Nabucodonosor* recobra la razón muy a tiempo y sus soldados vuelven a poner sus armas a sus órdenes. *Abigail,* antes que sufrir un revés de esta naturaleza, recurre al veneno para dar término a su vida. Al caer el telón la vemos caer muerta a los pies de *Nabucodonosor* y de *Fenena* e *Hidaspes,* felizmente unidos.

NERÓN

Ópera en cinco actos; música y libreto de Arrigo Boïto. Se estrenó en La Scala de Milán, el 1°. de mayo de 1924.

Después de haberse representado su ópera "Mefistófeles," Boïto se declaró desanimado como compositor y sumergió su talento como compositor en sus esfuerzos de suministrar a Verdi buenos libretos. Pero no se refrenó de seguir componiendo; por muchos años trabajó sobre un drama musical histórico, "Nerón," al grado de convertirse esta obra en algo legendario en el mundo musical; su existencia era conocida pero Boïto persistentemente rehusaba hablar o tomar en cuenta su representación. Cuando lo sorprendió la muerte en 1918 no se sabía si había o no sido terminada la ópera.

Se encontró entre los papeles del compositor en casi completa forma; las partes no terminadas estaban lo suficientemente delineadas para permitir una terminación satisfactoria.

PERSONAJES

Nerón	*Tenor*
Simón Mago	*Barítono*
Fanuel	*Barítono*
Asteria	*Soprano*
Rubria	*Mezzo-Soprano*
Tigelino	*Bajo*

La acción se desarrolla en Roma durante el Reinado del tirano Nerón.

ACTO I

La primera escena presenta un campo situado a corta distancia de la Vía Apia. La luna desgarra con dificultad las nubes espesas que la ocultan. En la Vía Apia y en las tumbas contiguas una luz lúgubre desvanece momentáneamente la obscuridad de la noche.

Entre las ruinas un hombre, *Simón Mago,* está excavando una tumba; en el camino hay otro hombre que mira, inmóvil como un centinela, en dirección de Albano; es *Tigelino.* A lo lejos se oyen voces que parten de diferentes puntos y distancias—cantos de mujeres que proceden de los campos circunvecinos. La atmósfera está impregnada de malos presagios. Las primeras palabras de los dos hombres son de poca monta. De repente, acompañado de una explosión retumbante de la orquesta, entra *Nerón* envuelto en una toga fúnebre, apretando contra su pecho la urna conteniendo las cenizas de *Agripina.* El tumulto en la orquesta se va amortiguando gradualmente. *Nerón* se tranquiliza poco a poco con las palabras de *Tigelino* y se sienta. Se oyen de nuevo los cantos campestres; una procesión cruza la escena a la luz de una antorcha y un alegre motivo de cítara acompaña su epigrama *Citarizzando scorda l'Impero.* Cuando ha desaparecido la procesión, óyese nuevamente el anuncio apocalíptico: *¡Nerón! ¡El Matricida!* En seguida la orquesta ejecuta un motivo que expresa el terror de *Nerón,* motivo que se oye nuevamente cuando la urna cineraria está a punto de ser depositada en la tumba.

La orquesta desenvuélvese en notas intensamente lúgubres. Inclinado sobre la tumba, *Nerón* se prepara para los ritos expiatorios y pronuncia frases de una solemnidad trágica, las cuales son emitidas al compás de notas musicales que expresan las emociones del personaje. Después del rápido episodio de los gladiadores tiene lugar la ceremonia del entierro, durante la cual se repite el motivo mencionado más arriba.

Llegamos ahora a una escena altamente dramática, la aparición espectral de *Asteria* entre las tumbas, llevando serpientes alrededor del cuello. *Nerón,* en su imaginación calenturienta, cree que es *Erina* la que se presenta ante sus ojos, lo cual causa la pre-

cipitada huída del emperador, seguido de *Tigelino*. *Simón Mago* hace que la mujer se detenga y se dé a conocer, revelando al mismo tiempo su pasión por *Nerón*. Al declarar su amor al Emperador, la voz de *Asteria* cambia y su canto expresa toda la vehemencia de su pasión, la tortura de una gran sensualidad, la languidez de irresistibles anhelos voluptuosos y la embriaguez de un afecto extravagante y sanguinario.

Los primeros destellos de la aurora desvanecen las sombras de la noche. Una quietud profunda flota por toda la campiña romana. La música es también suave y melodiosa cuando entra *Rubria,* una vestal convertida a la nueva fe, que ha venido desde la ciudad a una tumba cristiana en la Vía Apia. Enciende la lámpara sagrada y luego, cayendo de rodillas, repite la plegaria del Fundador del Cristianismo. Una atmósfera mística palpita en la música. La voz de *Rubria* entona una bella plegaria en forma tierna y sencillísima, mientras las frases melódicas de la orquesta dan la necesaria expresión emotiva a la imploración.

Rubria huye en dirección de Roma para informar a los cristianos de la decepción por la cual el enemigo ha sido engañado. *Fanuel* se queda para entrevistarse con *Simón Mago*. La luz se ha hecho más intensa, la atmósfera más eléctrica. Oímos voces anunciando la escena triunfal. *Simón Mago* se queja de la corrupción de Roma y propone a *Fanuel* que unan sus esfuerzos para conquistarla y gobernarla. Es totalmente de día. *Tigelino* regresa con *Nerón,* que todavía se halla aturdido por la aparición de *Asteria* en la Vía Apia, donde la procesión va a pasar prorrumpiendo en alabanzas del César, y *Nerón* mismo dirige la marcha desde lo alto de un terraplén. Dominado por el temor, *Nerón* se esconde, dudando del recibimiento que la van a dar el Senado y el pueblo. La vanguardia de la multitud comienza a desfilar. *Nerón* vacila en presentarse ante la multitud. Desfilan los guerreros, seguidos de bailarines, actores, trompeteros y el pueblo. A una señal de *Tigelino* todos se detienen. *Nerón* es aclamado y vitoreado. Al escuchar que la multitud canta una de las últimas canciones del emperador, *Nerón* se siente enorgullecido y con ostentación se adelanta hacia la Vía Apia, siendo recibido por el pueblo con grandes muestras de júbilo.

ACTO II

La escena del segundo acto se desarrolla en el templo subterráneo de *Simón Mago,* templo que se halla dividido en dos partes. Una amplia cortina separa el sacrario, reservado para los sacerdotes y sus misterios, de la celda donde ruegan los fieles. *Simón,* con su túnica plateada, hállase frente al altar y levanta brillante cáliz. Al instante fluye un chorro de sangre y al mismo tiempo una espesa nube de humo invade el sacrario, apartándose *Simón* de la vista de los creyentes. El rito místico engañador queda realizado. Se corre la cortina. Sin embargo, *Simón* está preparando otro engaño. *Asteria* es llevada a la celda y obligada a subir al altar. "*Nerón* aquí te adorará"—le dice.

Nerón pide que le dejen penetrar en este templo de *Simón Mago,* con sus dioses, altares, oráculos e incensarios. El sacrario está a oscuras y el templo desierto. "Concedida la entrada"—responde *Simón*. *Nerón* ha acudido a este lugar para rogar al taumaturgo que aplaque el espíritu de *Agripina,* madre del emperador asesinada a instancias de éste. El taumaturgo conduce al agitado *Nerón* frente al espejo mágico. En música solemne habla de sus inmensas facultades y poderes mágicos. Si *Nerón* contempla la

brillante superficie del espejo, verá el espíritu de su madre y con ella podrá entablar conversación. "He aquí el espejo mágico—repite *Simón Mago*—en el cual la luz de los cielos refleja el abismo infinito; sólo una mirada intensamente fija permite discernir la falange espiritual."

Nerón se queda solo. Insensiblemente irradia en lo alto del antro un rayo de luz que ilumina a *Asteria,* cuyo reflejo espectral aparece en el espejo. *Nerón,* aturdido, está a punto de coger el mazo y dar un golpe; al volverse se apercibe de *Asteria* y reconoce en ella a la supuesta *Erina,* a quien implora expiación por su matricidio. "Levántate y espera"—contesta la inmóvil *Asteria* con una mirada fija y lánguida. *Nerón* se ve gradualmente dominado por la fuerza invencible del Deseo; sube la escalera; en vano el operador, según dirigido por *Simón,* se esfuerza por hacerlo retroceder con un crugido producido por el choque de metales mezclado con la voz de Dositheo, que grita por la boca del oráculo: "¡Huye! *¡Nerón!*" Un beso revela a *Nerón* la eterna fémina y el fraude del cual era víctima. Habiendo hecho este descubrimiento, *Nerón* rompe la piedra por la cual hablaba el oráculo, llama a sus soldados al templo y les ordena que detengan a *Simón Mago,* mientras él, armado de un martillo, quiebra los ídolos.

Gobrias, uno de los satélites de *Simón Mago,* sale embriagado de la escalera que conduce al altar. Su manera de andar y sus contestaciones ocurrentes son del agrado de *Nerón,* el cual le concede el perdón y lo contrata para su teatro. Mientras tanto los pretorianos traen a *Simón,* a quien el César condena con sarcasmo al "vuelo de Icaro." Más tarde *Nerón,* con ferocidad brutal, ordena que *Asteria* sea echada al foso de las serpientes. En vano implora ella que la mate, diciendo que el foso de las serpientes no representa la muerte para ella, pues vivirá para perseguirlo constantemente. "Lo veremos"—contesta con desprecio *Nerón* a tiempo que los soldados se llevan a *Asteria.* Un largo silencio reina en la escena. *Nerón,* habiendo vencido de esta manera a los impostores, se convierte en discípulo de Tespis. Solemnemente sube al altar, se hace émulo de Apolo Musageta ensayando tocar la cítara, y en medio de los arpegios de la orquesta, que repite las notas de la cítara, pomposamente anuncia a los cortesanos "Yo canto."

Toda esta última escena, con excepción de unas exclamaciones de *Asteria* en su imploración a *Nerón,* expresa el resentimiento de *Nerón* y su frenesí repentino por la destrucción.

ACTO III

El tercer acto principia en una atmósfera de gran tranquilidad. Armonías límpidas ejecutadas por la orquesta amenizan esta escena. En el jardín donde los cristianos celebran sus ceremonias religiosas, en un suburbio de Roma, *Fanuel* continúa su narrativa del Sermón de la Montaña. A su alrededor hay hombres, mujeres y niños que escuchan devotamente las palabras sosegadas y solemnes del apóstol. En todo el jardín flota un ambiente de paz y calma. En el alma de los creyentes irradia una esperanza inefable. La música, tanto en esta escena como en toda la primera parte del acto, es sencilla y fluye en un ligado continuo, como una corriente que se desliza sin obstáculo alguno.

En los pasajes finales del coro se destaca suavemente la clara voz de *Rubria.* "Vigilemos"—canta ella en un recitativo melodioso e intensamente emotivo. Los cristianos res-

ponden con frases acariciadoras, ora más rápidas, ora más lentas. La canción de *Rubria* termina con las palabras de Jesús: "Bienaventurados son los que mueren en la gracia de Dios." Las invocaciones humildes y armoniosas de los cristianos terminan con las palabras "¡Amor! . . . ¡Fe! . . . ¡Amor! . . . ¡Esperanza!" Una voz suave, que se oye lejos en el jardín, exclama: "¡Paz!" Parece como si el cielo mismo hubiese contestado. Los cristianos cruzan las manos y se inclinan en plegaria.

En esta escena de perfecta paz, *Asteria,* lacerada y sangrando, hace irrupción súbita. Huyendo del foso de las serpientes, se ha apresurado a salvar a los cristianos, en cuya persecución *Simón Mago,* sediento de sangre, se está preparando. Las palabras entrecortadas de *Asteria* denotan su emoción; en el acompañamiento instrumental óyense tenues y dolorosos acentos; núcleos de rítmicos tresillos separados por pausas expresan admirablemente el estado de ánimo de la protagonista. La sedienta *Asteria* acerca sus labios a la copa que le ofrece *Rubria* y, por fin, la orquesta estalla en una melodía animada cuando la protagonista, después de satisfacer su sed, huye de la escena como si estuviese perseguida por un espíritu maligno.

Quedándose sola con *Fanuel, Rubria* se acerca a él con el propósito de despertarlo de su éxtasis y llamarlo a la realidad. *Fanuel* no hace caso de las exhortaciones de la joven, sino que a su vez, contemplándola fijamente, la incita a que confiese su pecado. Esta escena es interrumpida por la llegada de *Simón Mago,* que entra por el fondo del escenario acompañado de *Gobrias.* Los dos paganos van disfrazados de mendigos y caminan cautelosamente. *Simón Mago* acude a este lugar para espiar contra los cristianos y entregarlos a *Nerón.* Los discípulos de *Fanuel* están exasperados por este acto de traición. Cogen al brujo y se disponen a castigarlo, pero *Fanuel* se interpone y recuerda a los cristianos su deber de perdonar y evitar actos violentos. Es la voluntad de Dios que el peligro asedie a los creyentes, pero éstos no tienen derecho a juzgar. *Simón Mago* queda en libertad. Las exhortaciones de *Fanuel* tienen por acompañamiento una música sosegada cuyo tema principal es un exquisito motivo tocado muy suavemente al principio en los registros altos de los violines.

Luego sigue la última despedida de *Fanuel,* al separarse de sus hermanos cristianos; las palabras del predestinado mártir son pronunciadas tierna y suavemente al principio, pero poco a poco adquieren mayor animación cuando *Fanuel* recuerda los felices momentos que ha tenido y el triste fin que la suerte le depara. En su derredor se levantan lamentaciones e invocaciones ahogadas, que se intensifican poco a poco cuando todas las voces exclaman: "¡Fanuel! . . . ¡Fanuel! . . . ¡Ah! . . . ¡Ah!" *Fanuel* invoca solemnemente una bendición para los cristianos, que se arrodillan a su instancia; besa a algunos, entre un murmullo de amenes apenas perceptibles. Continuando su despedida, *Fanuel* habla de su amor hacia ellos. Sabe que nunca más los verá. Sus discípulos contestan con frases impregnadas de un dolor inenarrable. Por última vez les da la bendición y les exhorta a que sigan su ejemplo.

Rubria se acerca a *Fanuel* llena de humildad y ahogada en llanto. Convulsamente implora un beso. *Fanuel* le contesta friamente diciendo: "¡Mujer, tengo los labios de mortal arcilla!" Seguidamente tiene lugar una larga pausa. Luego la voz de *Fanuel,* fuerte y serena, repercute como un himno: "¡Alabado sea Dios!" *Fanuel,* cubierto de

flores, es conducido por los centuriones, a cuyo alrededor la multitud sigue cantando, pero las voces se van extinguiendo a medida que los cristianos van desapareciendo en la distancia. Es de noche; las voces son todavía perceptibles. *Rubria,* escuchando atendamente, oye todavía la melodía que el viento repercute tenuemente.

ACTO IV

El acto cuarto está dividido en dos partes contrastantes; la primera es de gran espectáculo, llena de movimiento y variedad, pintoresca y brutal; la segunda serenamente meditativa, unificada por un sentimiento de éxtasis místico y de gran expectación. Se levanta el telón y a la vista del espectador se presenta la entrada del Circo Máximo de Roma. La multitud se halla aglomerada alrededor del carro romano que ha ganado la carrera. Los episodios se suceden rápidamente. Óyense gritos y explosiones de hilaridad procedentes del circo, mezclados con los ecos de las trompetas. La multitud pide a gritos la tortura de Dircea. Con la ostentación de un director de escena, *Nerón* pide si los toros, las cuerdas, las antorchas, las aves de rapiña y los arqueros se hallan ya listos. Cuando *Tigelino* le comunica que *Simón Mago,* para facilitar su huída, se prepara a incendiar la ciudad, Nerón exclama con ironía: "Cuidado si al incendio que me ofrece se opone el cielo. Lo que yo destruyo resurge. ¡El mundo es mío! ¡Antes que *Nerón* nadie sabía hasta donde puede llegar el que reina!"

Se adelanta ahora la procesión de cristianos condenados al martirio, con *Fanuel* a la cabeza, cantando el Credo. Aparece *Rubria* vestida de vestal—cuya presencia, de acuerdo con la ley, contribuía a libertar a la víctima —pero su identidad es descubierta por *Simón Mago,* que arranca las ínfulas de la cabeza; luego, por orden de *Nerón,* es colocada entre las demás mujeres cristianas que esperan el sacrificio. (Estas mujeres estaban obligadas a sufrir la suerte mitológica de Dircea, amarrada a un toro y acribillada de flechas; para *Fanuel* se proyecta el suplicio de Laureolo.) Apenas ha entrado en el Circo la procesión fúnebre cuando una babel de gritos saluda la primera explosión de las llamas. La orquesta ejecuta un movimiento rápido—mientras la entrada del Circo se halla envuelta en llamas—y poco a poco va descendiendo a una serie de acordes disonantes, hasta que el telón sube nuevamente para presentar el Espoliario, o sea la cripta reservada para recibir los cadáveres.

Al acompañamiento de un murmullo tétrico en los bajos, con pasajes de lamentos dolorosos en las octavas, entran *Fanuel* y *Asteria,* alumbrados por una antorcha; descienden cautelosamente, tropezando a menudo con los cuerpos que yacen en el suelo. Cerca de *Simón Mago,* decepcionado en su papel de Ícaro—*Simón Mago* no pudo probar su aserto de que podía volar, al lanzarse al espacio desde una torre altísima —descubren a la moribunda *Rubria.* Tendida en una litera, la joven recobra los sentidos. *Fanuel* se inclina hacia ella y como en un sueño la joven lo reconoce. Breves frases, palabras entrecortadas, una música que gime y suspira, forman este conjunto musical. *Fanuel* le contesta con dulces palabras, que suenan como música melodiosa en los oídos de la joven. En esta escena *Rubria* se expresa con exquisita sencillez. Con toda inocencia revela por fin su pecado, que no fué otro que el haber continuado con su ocupación de vestal, a pesar de ser creyente en la religión de Cristo. "Traté de confundir en la misma pasión el aire ardiente de la diosa Vesta y la

pía lámpara de la virgen tentadora"—dice ella. *Fanuel* la perdona y bendice a la moribunda joven. En la orquesta suaves tonos acompañan sus débiles acentos que repercuten como la voz vibrante de un niño.

Las palabras de *Fanuel* despiertan en *Rubria* el recuerdo de horas felices pasadas en el jardín. La joven desea que el apóstol repita ahora la historia de Jesús, y *Fanuel,* en una canción dulce como un arrullo, esboza un cuadro de la lejana Galilea y reitera el sermón de Nazaret. Con gran solemnidad describe *Fanuel* la escena—el pequeño barco flotando sobre las aguas y la figura sublime de Jesús llamando a los hombres. A propósito la música adquiere aquí un ritmo semejante al de una barcarola, con un efecto arrullador exquisito. *Rubria* muere acariciada por los dulces acentos de la voz de *Fanuel,* que vibran gratamente en sus oídos.

Asteria dirige la vista en su derredor; no hay esperanza de poder huir por el Circo, pero a lo lejos hay una puerta; todos pueden salvarse. *Fanuel,* cruzando el umbral, se despide por última vez. "Rubria, ¡Adiós!" Para *Asteria* este nombre es una revelación. ¿Fué ésta la virgen a quien *Nerón* ultrajó? Sola en el horrendo Espoliario, entre las bóvedas que crugen y las llamas que avanzan rápidamente, *Asteria* interroga al cuerpo de *Rubria,* tomándolo en sus brazos: "¡Dame el ardor de su beso voraz!"—exclama con exaltación indescriptible. Luego, dominada por una piedad repentina, se arrodilla pronunciando tres veces la palabra ¡Paz! Mientras se hunde la bóveda, *Asteria* logra huir y la orquesta rompe en un *vivacissimo* de breves cadencias de gran sonoridad.

ACTO V

Hasta aquí llega la obra musical, pero la tragedia continúa con un quinto acto del cual daremos aunque sea un breve sumario. En su propio teatro, *Nerón* está festejando a los cortesanos hasta muy entrada la noche, mientras el incendio continúa su labor destructora. Después del banquete y de la ejecución de varias danzas lascivas, *Nerón,* con el horrendo espectáculo del incendio de Roma en el fondo del escenario, comienza a recitar la tragedia *Las Euménides* de Esquilo, asumiendo el papel de *Orestes.* Al principio sigue fielmente el texto griego, pero cuando el coro da el grito de ¡Matricidio!, *Nerón* se ve dominado por un delirio irresistible. En el arco del portal aparece el espectro de *Agripina,* el cual se derrumba con un estruendo horrendo mientras *Nerón* está delirando, y la acción se desarrolla entre una interpretación de la tragedia de Esquilo y la escena que en realidad contempla el Emperador. En este momento se oyen lúgubres voces anunciando la destrucción del mundo; somos testigos del resurgimiento de un nuevo Apocalipsis; las figuras de los mosaicos toman vida. *Nerón,* en una voluptuosa agonía, embraza a *Asteria;* ella cede extáticamente, luego se hiere con una pequeña daga. Las llamas llegan hasta los muros del Teatro Imperial y se derrumban; por las brechas pueden verse las luces de los jardines y los cristianos que, atados a un poste, son consumidos por las voraces llamas. *Nerón* es presa de un pasmo horrendo, entre armonías celestiales y las maldiciones vengadoras de los espectros.

NORMA

Ópera en cuatro actos (originalmente en dos); música de Bellini; libreto de Felici Romani, basado en una tragedia francesa de Soumet representada en el "Théâtre Français" de París, como un año antes del estreno de la ópera, que tuvo verificativo el 26 de diciembre de 1831, en Milán. Primera representación en los Estados Unidos, el 25 de febrero de 1841, en el "Park Theatre" de Nueva York. Reprisada en el Metropolitano de Nueva York el 16 de noviembre de 1927, con Rosa Ponselle (*Norma*), Lauri-Volpi (*Polión*), Telva (*Adalgisa*) y Pinza (*Oroveso*).

La ópera de Bellini "Norma," al año siguiente de "La Sonámbula," y al igual que esta segunda ópera, fué recibida con nutridos aplausos. La técnica de la ópera corresponde a la de la vieja escuela italiana de ópera, en la cual las arias y los números concertantes, basados en las más sencillas armonías y en una arquitectura melódica, abundan profusamente. Sin embargo, esto no quiere decir que la obra carezca o sea pobre en calidad dramática, pues tales números como "Casta Diva" o el gran dúo "Mira o Norma" son notables por la sinceridad de su expresión emotiva, a pesar de su sencillez de estilo, y las últimas reprises de la ópera han demostrado que todavía son de mucho efecto. Los que están cansados de la escuela moderna declamatoria, en la cual la música cambia continuamente de acuerdo con los rápidos cambios de disposición de ánimo que se exigen en la escena a sacrificio de melodías claramente definidas, no encontrarán motivo de agravio con la sencillez de "Norma." El papel de *Norma* figura con sobrada razón como uno de los más grandes y más difíciles para soprano de coloratura y ha sido el predilecto de muchas cantantes en varias generaciones. Entre las grandes cantantes que han cantado el papel figuran Jenny Lind, Grisi y Lilli Lehmann; y en nuestros días Rosa Ponselle ha alcanzado un enorme éxito en la parte de la sacerdotisa druida.

GRISI (*Norma*)

PERSONAJES

Polión, *Procónsul romano*	*Tenor*
Oroveso, *Jefe de los Druidas*	*Bajo*
Norma, *su hija*	*Soprano*
Adalgisa, *joven sacerdotisa del Templo de Irminsul*	*Soprano*
Clotilde, *confidente de Norma*	*Soprano*
Flavio, *amigo de Polión*	*Tenor*

Dos Hijos de Polión y Norma, Druidas, Bardos, Eubages, Sacerdotisas, Guerreros y Soldados Galos.

La escena es en la Galia, en los bosques sagrados de los Druidas y en el Santuario de Irminsul, en el año 50 A. J. C.

La Obertura nos presenta el ambiente predominante de la ópera. Después de unos compases introductorios de un carácter marcial, se oye el primer tema. A éste le sigue la melodía del coro de apertura de los soldados druidas. Sobre este pasaje marcial está construída la obertura.

Obertura—Partes I y II
Orquesta Sinfónica Victor
Disco 21669

ACTO I

Bosques Sagrados de los Druidas

En los espesos bosques sagrados, *Oroveso,* el jefe de los druidas, y los soldados y sacerdotisas druidas, esperan la salida de la luna, en cuya mística hora *Norma* practicará el rito sagrado de cortar ramas de muérdago. Entonan un coro vigoroso, jurando venganza contra los odiados opresores romanos.

Ite sul colle
Ezio Pinza y el Coro del Metropolitano
Disco 8158

Se alejan todos y se dispersan en los bosques; de cuando en cuando se oyen reso-

nar voces en lontananza. *Polión,* el procónsul romano, se acerca con su amigo *Flavio.* Por su conversación nos enteramos que *Norma,* la hija de *Oroveso* y gran sacerdotisa druida, se ha enamorado de *Polión,* y violando sus votos de castidad, de esos amores han tenido dos hijos. Pero ahora *Polión* ama secretamente a *Adalgisa,* una de las vírgenes del santuario. "¿Y la ira no temes tú de *Norma?*" pregunta *Flavio* a *Polión;* éste le responde con acento que revela su gran temor, "¡Atroz, horrenda me la presenta mi remordimiento extremo . . . un sueño . . . !" ¡Un sueño que al recordarlo lo hace temblar! *Polión* narra este sueño, diciendo que ante el altar veía a *Adalgisa* vestida de blanco y coronada de flores . . . oía los cantos nupciales . . . veía humear los inciensos . . . cuando de pronto entre ellos vino a colocarse una sombra que como un vapor cubría su inmenso manto druida . . . el día se hizo obscuro . . . todos huyeron aterrorizados . . . no veía más a su virgen . . . de pronto oyó un gemido mezclado con lloro de niños . . . y una voz terrible retumbó en el templo . . . "¡*Norma* así se venga del amante traidor . . . !" Esta narrativa está comprendida en la siguiente cavatina:

Copy't Mishkin
PONSELLE (*Norma*)

Meco all'altar di Venere
Giacomo Lauri-Volpi
Disco 1318

La narración la interrumpen los rumores de los druidas que regresan, y los dos romanos parten rápidos a esconderse. *Norma* aparece en medio de otras sacerdotisas; lleva suelto el cabello, la frente coronada de verbena y armada la mano de una hoz de oro. Se coloca sobre la piedra druida y vuelve sus ojos alrededor como inspirada. Todos quedan en silencio. Precaviendo el peligro en que está la vida de *Polión,* la sacerdotisa les dice (principio del Disco 8125) que no ha llegado todavía el momento de tratar de romper las cadenas romanas. Roma caerá, no bajo la pujanza de las lanzas y espadas de los galos, sino consumida como un famélico, corrompida por sus propios vicios, y mientras llega la hora fatal deben vivir en paz. Corta ramas de muérdago y las sacerdotisas las ponen en sus canastas. *Norma* se adelanta, extendiendo sus brazos hacia el cielo. La luna resplandece con toda su intensidad. Todos se postran, y en la segunda parte de esta aria *Norma* da voz a su desdichado amor, mientras los druidas alaban el día de su venganza.

LAURI-VOLPI
(*Polión*)

Casta Diva
Rosa Ponselle y Coro del Metropolitano
Disco 8125
N. Bardone y Coro Disco 68908

A la salida de *Norma,* seguida de todos los druidas, llega *Adalgisa* alegrándose de que hayan terminado los ritos, pues quiere hacer testigo a este lugar en que conoció a *Polión,* del inmenso amor que la domina y que la

ha hecho rebelarse contra su propia fe. *Polión* se presenta y después de mucha persuasión, consiente *Adalgisa* huir con él y encontrar en Roma una felicidad a sus amores.

ACTO II

Habitación de Norma

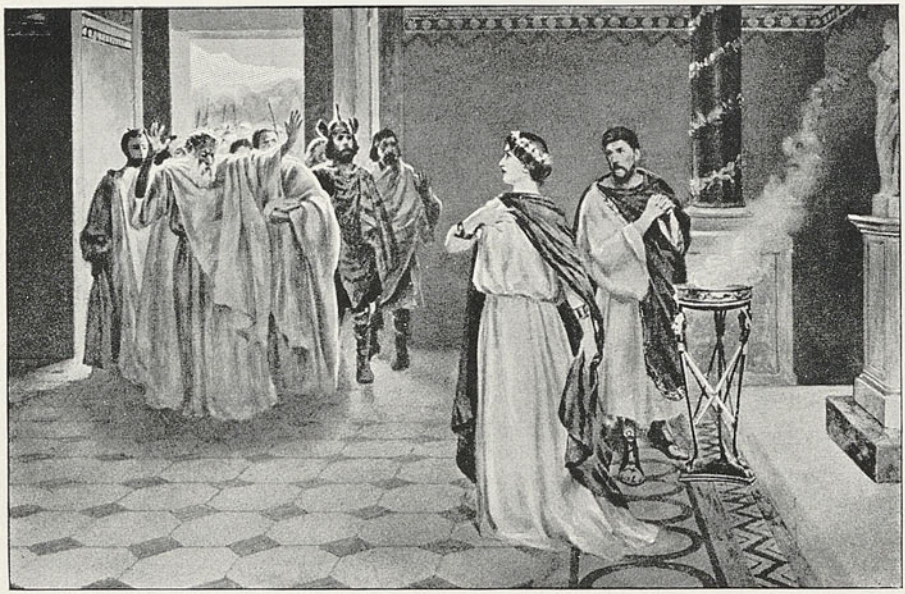
NORMA y *Clotilde* tratan de ocultar a los hijos de *Polión,* temerosas de que sean descubiertos por alguien, ya que su existencia es un misterio para todo el mundo. *Norma* se lamenta de que *Polión* vaya a abandonarla con sus hijos por haber sido llamado a Roma.

Clotilde se marcha con los niños, y *Adalgisa* entra casi inmediatamente después. Después de vacilar por un momento, *Adalgisa* confiesa su amor por un romano, un hombre a cuyas palabras no pudo resistir el cándido corazón de *Adalgisa. Norma,* que en la confesión de *Adalgisa* oye repetir las mismas palabras con que *Polión* la sedujera, le pregunta cuál es el nombre de su amante. "Míralo," responde *Adalgisa* señalando a *Polión,* que en estos momentos pisa los umbrales de la habitación. *Norma* por un instante queda como fuera de sí, la terrible verdad ha sido como el golpe certero de un puñal dirigido al corazón. Recuperada su entereza de mujer y posesionado su cándido ser de una insaciable sed de venganza, maldice a *Polión,* los vientos y los mares habrán de repetir por todas partes su ardiente furia y su venganza rugirá de día y de noche. Los sagrados bronces del santuario interrumpen esta dramática escena; los druidas llaman a *Norma* a cumplir con los sagrados ritos.

ACTO III

Interior de la Habitación de Norma

CASI enajenada por la cólera, *Norma* abriga la idea de matar a *Polión* y a sus hijos y expiar ella en la abrasadora pira



NORMA: "Ahora, para ser juzgada, una víctima más os es ofrecida. ¡Yo soy culpable!"

el delito de sus amores con un enemigo natural de su raza, pues tal es la pena para toda sacerdotisa que se atreva a romper sus votos de castidad. Los dos niños duermen; *Norma* entra silenciosa con una lámpara y un puñal en su mano. Su cara lívida y extenuada demuestra la lucha interna que sostiene. Los cuerpos pequeñitos de sus hijos reposan con la tranquilidad de la inocencia, no tendrían tiempo de sentir el dolor del arma infanticida que enarbola la propia madre ante el dilema que se presenta a sus tiernas vidas; en Galia el sacrificio y en Roma otro suplicio, esclavos de una madrasta odiosa. *Norma* va a asestar el golpe criminal, por su cuerpo corre un terrible escalofrío, su frente la baña el sudor y su mano tiembla; ¡no, no puede matarlos, son sus hijos, carne de su carne y sangre de su sangre! De su pecho sale un grito desgarrador y penetrante que despierta a los niños. *Norma* toma a sus hijos entre sus brazos y oprimiéndolos contra su corazón los besa arrepentida. ¡El amor de madre ha triunfado sobre el fuego de las bajas pasiones de venganza!

Adalgisa, llamada por *Norma,* llega obediente y sumisa. *Norma* ha resuelto purificar este ambiente contaminado con su presencia, dejando a sus hijos al cuidado de *Adalgisa,* a la cual invita a que tome a *Polión* por esposo y en paz podrá vivir en el campamento romano. *Adalgisa,* conmovida por la generosidad de *Norma,* le implora que conserve a sus hijos, pues ella, *Adalgisa,* jamás abandonará estas tierras, y las dos víctimas de *Polión* se unen en un düeto bellísimo y muy conocido.

Copy't Mishkin
PINZA (*Oroveso*)

ADALGISA:
Mira, oh, Norma, a tus rodillas estos dulces chiquitines, ten tú de ellos compasión si piedad de ti no tienes.

NORMA:
¡Ah! ¿Por qué mi constancia quieres menguar con afectos? ni lisonjas, ni esperanzas pronto a morir un corazón no tiene!

ADALGISA:
¡Cede! ¡Oh! ¡Cede!

NORMA:
¡Ah! ¡Déjame! ¡Él te ama!

ADALGISA:
¡Se ha arrepentido!

NORMA:
¿Y tú?

ADALGISA:
Lo amaba . . . pero mi alma sólo la amistad ahora siente!

NORMA:
¡Mujer! ¿Y tu desearías . . . ?

ADALGISA:
¡Restituírte tus derechos, o contigo al cielo y a los hombres juro esconderme para siempre!

NORMA:
¡Has vencido! Abrázame encuentro una amiga todavía.

AMBAS:
¡Sí! Hasta la hora extrema compañera tuya me tendrás; para refugiarnos juntas amplia la tierra lo es!

Mira, O Norma—Partes I y II
Rosa Ponselle y Marion Telva
Disco 8110

ACTO IV

CUADRO I—*Lugar Solitario Cerca de los Bosques de los Druidas*

Los druidas se encuentran reunidos y cantan acerca del día en que su ira se ha de desatar contra los romanos.

Non partí?
Coro del Metropolitano Disco 9484

Oroveso les comunica que por ahora es imposible hacer la guerra a Roma, pues el cielo se opone todavía, y uniéndosele los soldados declaran que Roma, por mandato divino, habrá de consumirse.

Ah! del Tebro
Ezio Pinza y el Coro del Metropolitano
Disco 3053

CUADRO II—*Santuario de Irminsul*

Adalgisa no ha logrado convencer a *Polión* que vuelva con *Norma,* pues por el contrario el procónsul intentó llevarse a la fuerza a *Adalgisa* del altar donde ella oraba. Tal atrevimiento enciende la ira de *Norma.* Se acerca al altar y tres veces golpea el escudo de Irminsul, la señal de que la sangre romana ha de empezar a correr a torrentes. De todas partes entran los druidas y las sacerdotisas hasta llenarse el santuario de guerreros. *Polión* ha sido descubierto en los bosques sagrados y es traído ante sus enemigos. *Norma,* tomando el puñal de la mano de *Oroveso* va a hundirlo en el pecho de su amante, pero le faltan fuerzas para cumplir el mandato divino. Los druidas se sorprenden de la debilidad de *Norma,* y ésta, con el pretexto de averiguar cuál es la sacerdotisa cómplice de *Polión,* pide quedarse a solas con él por un momento.

Polión está en poder de *Norma,* nadie podría salvarlo, sólo ella. Le perdonará la vida sólo con la condición de que nunca más intente ver a *Adalgisa;* el procónsol rehusa. Por lo tanto *Norma* vuelve a llamar a los druidas, hablándoles así: "¡A vuestra ira una nueva víctima os ofrezco! Una sacerdotisa perjura los sagrados votos ha violado, traicionó a su patria y a Dios ha ofendido!" *Norma* ordena que preparen la pira; todos preguntan quién es la culpable. "Soy yo" responde *Norma. Polión* dice que aquello es mentira, pero *Norma* repone que ella nunca miente. Emocionado por la devoción de *Norma, Polión* siente renacer su amor por la sacerdotisa, suplicando se le permita morir con ella. *Norma,* después de muchas súplicas, logra que su padre, *Oroveso,* se haga cargo de sus dos pequeños hijos.

Los druidas despojan a *Norma* de su corona y la cubren con un velo negro, dirigiéndose todos a la pira, donde los amantes unidos verán el fin de sus vidas y el nacimiento de un amor más puro y más inocente.

TEATRO REAL DE MADRID

LA NOVIA DEL ZAR

ÓPERA en cuatro actos; música de Rimsky-Korsakow; libreto de Tyumenev, basado en un drama de Mey. Se estrenó en Moscou, en noviembre de 1839; primera representación en los Estados Unidos, en el Teatro New Amsterdam de Nueva York, el 9 de mayo de 1922. En esta ópera, aunque menos marcadamente rusa en carácter que las otras de Rimsky-Korsakow, el compositor vuelve al estilo lírico que Glinka usó por vez primera en ópera rusa.

La ópera "La Novia del Zar" es una historia de los tiempos cuando en Rusia se podían cometer toda clase de atrocidades, no solamente por el terrible Zar sino también por sus partidiarios: tortura, veneno, asesinato, etc. (*Discos en ruso.*)

ACTO I

EN un banquete en la casa de *Oprichnich Gryaznoy,* se bebe a la salud del Zar y se alaban sus proezas. Entonces, para amenizar más la fiesta, un grupo de cantantes y bailarines ejecutan una danza coral típicamente rusa.

Danza de los Coros
Coro Ruso de Ópera Disco 4111

Al marcharse los invitados, *Gryaznoy* pide secretamente a *Bomely,* el médico de la corte, que le dé un brebaje de amor. Su amante, *Lubasha,* escucha esta petición y comprende que *Gryaznoy* ya no la ama más, sino que se ha enamorado de *Marta* a quien espera conquistarse con la pócima, no obstante que esta doncella es la prometida de *Lykov.* En su desesperación, *Lubasha* le echa en cara a *Gryaznoy* su inconstancia, cantando una romanza intensamente dramática.

No, No Puede Ser (*Aria de Lubasha*)
A. A. Zelinskaya Disco 4109

Laméntadose de que ella ha sacrificado todo por el amor de *Gryaznoy,* cae al suelo en completo desaliento; *Gryaznoy* no hace caso y orondo se va.

ACTO II

MARTA, al volver de la iglesia, es interrogada por una amiga sobre *Lykov.* Contestando en su aria delicadísima y bella —una melodía, rusa en carácter y de un encanto muy singular, narra cómo de niños vivieron en Novgorod, recogían flores y jugaban juntos, felices y sin que una nube empañase el límpido cielo de aquellos dichosos días.

Yo Vivía en Novgorod
D. Sprishevskava Disco 4070

Mientras *Marta* entusiasmada está contando esos momentos con su prometido, se acerca disfrazado el Zar *Iván,* y agazapándose entre las sombras la espía asiduamente y satisfecha su curiosidad se aleja. *Marta,* amedrantada, entra en su casa juntamente con su padre, *Sobakin.* Se presenta ahora *Lubasha* y llamando a *Bomely,* que vive en la casa al frente de la de *Sobakin,* le pide una bebida para vencer a su rival. *Bomely* se ha enamorado de *Lubasha* y rehusa cualquier pago que no sea la propia *Lubasha.* Oyendo un música alegre de baile (principio del Disco 4109-B) y la risa argentina de *Marta* que llega desde la casa de *Sobakin, Lubasha* se enfurece y en su pecho nace una sed de venganza, y acepta la ruin oferta de *Bomely;* éste corre presuroso en busca de la terrible bebida. Al quedar sola *Lubasha,* expresa su desconsuelo y aflicción en un aria de clásico corte, pero de una expresión profundamente humana,

diciendo que el cielo traerá justicia sobre la cabeza de *Gryaznoy*.

Ah! Pagarás por Eso
A. A. Zelinskaya Disco 4109

ACTO III

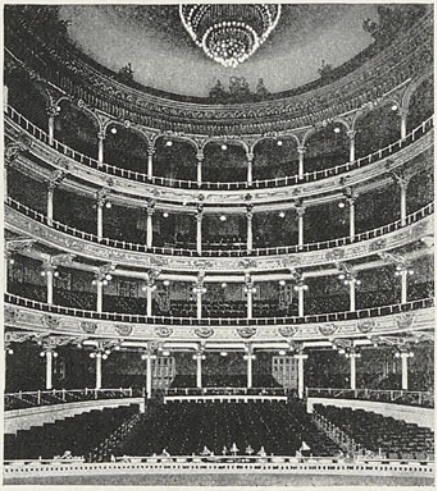
LYKOV y *Gryaznoy* se encuentran en la casa de *Sobakin,* que les comunica que estando el Zar a punto de seleccionar esposa, el casamiento de *Marta* tiene que demorarse hasta después de la selección del monarca. *Marta* entra, y se bebe a la salud de todos. *Gryaznoy,* al servir el licor, pone en el vaso de *Marta* los polvos mágicos que *Bomely* le entregase. De pronto se recibe la noticia de que el Zar ha escogido a *Marta,* dejando desconcertados a todos esta nueva.

ACTO IV

EN la antecámara de la habitación de la zarina, se lamenta *Sobakin* de la extraña e incurable enfermedad que aqueja a su hija. *Gryaznoy* entra y dice que aquella enfermedad puede ser causada tal vez por el amor. Agrega que el Zar, enterado de que *Marta* había sido hechizada por *Lykov,* lo ha mandado ejecutar. *Marta,* que distraída llega en los momentos en que *Gryaznoy* hace este relato, cae al suelo como fulminada por un rayo. Al recuperar el sentido se descubre que ha perdido la razón; canta entonces de una sublime visión, en la que mira que los cielos se abren y le ofrecen una corona de oro.

Escena de la Locura
D. Sprishevskava Disco 4070

Creyendo que *Gryaznoy* es *Lykov,* le habla como si estuviera hablando a su amado. *Gryaznoy,* comprendiendo que ha sido engañado acerca del poder mágico de los polvos que puso en la bebida de *Marta,* hace una completa confesión de su acto. En estos momentos se presenta *Lubasha* y a su vez confiesa que ella substituyó los polvos del amor con una droga que trae una muerte muy lenta pero segura. *Gryaznoy,* encolerizado por la traición de *Lubasha,* le corta la vida con un golpe de su arma. Los guardias se lo llevan y *Marta* exclama con acendrada tristeza, "¡Mañana volverás!"



LA ACADEMIA DE LA MÚSICA DE FILADELFIA

FUNCIÓN AL AIRE LIBRE DE "LA NOVIA VENDIDA" EN ZOPPSOT

LA NOVIA VENDIDA

(Prodaña Nevésta)

Ópera cómica en tres actos; música de Federico Smetana; libreto de R. Sabina. Estrenada el 30 de mayo de 1886, en Praga; la primera presentación de esta obra en los Estados Unidos se efectuó el 19 de febrero de 1909, en el Metropolitano de Nueva York. En checo la ópera es titulada "Prodaña Nevésta"; frecuentemente se nombra por su título en alemán "Die Verkaufte Braut."

"La Novia Vendida" es una de las óperas cómicas más exquisitas, llena de alegres melodías y abundante en color local. Posee además cierto interés histórico, pues es una de las grandes obras por el fundador de la escuela nacional bohemia.

Smetana fué director de la Sociedad Filarmónica de Gotemburgo y también director de orquesta del Teatro Nacional de Bohemia, en Praga, habiendo estrenado varias óperas serias y cómicas, algunas de ellas, coronadas por el más brillante éxito.

PERSONAJES

HANS	*Tenor*
MICHA, *su Padre*	*Bajo*
MARÍA, *la Novia*	*Soprano*
KRUSCHINA, *su Padre*	*Barítono*
KATINKA, *su Madre*	*Mezzo-Soprano*
WENZEL	*Tenor*
KEZAL, *un Agente de Matrimonios*	*Bajo*

Obertura — **Orquesta Alemana de Ópera Disco 80701**
Stock-Orquesta Sinfónica de Chicago
(En Preparación)

Como es de esperarse la música tiene un sabor decididamente nacional, estando basados algunos pasajes en los compases de la danza nacional. Probablemente, si el argumento pudiese ser menos complicado para los públicos no familiarizados con las costumbres checo-eslovacas, sin duda que esta ópera sería más gustada en todas partes. Sin embargo, por lo alegre y entusiasta de las melodías *folklóricas* que encierra, la obertura es de gran popularidad como número de concierto.

MARÍA, hija del rico hacendado *Kruschina,* se siente muy desdichada, pues este día, el aniversario de la consagración de la iglesia del pueblo, debe aceptar como esposo al hombre escogido por sus padres. Ella ama a *Hans,* pero como el linaje de éste es desconocido, los padres de *María* no aprueban esas relaciones. Llegan los padres de la novia con *Kezal,* presuntuoso agente de matrimonios, quien desea unir a *María* con *Wenzel,* hijo de un rico campesino, *Micha.* Esta selección la reciben muy bien los padres de *María,* y a pesar de las protestas de la muchacha, dan su consentimiento a aquel enlace.

Wenzel llega al pueblo con el propósito de declararse a *María,* a quien nunca él ha visto. Cuando él la llega a conocer, sin apercibirse de quien se trata, empieza a flirtear con ella, y la muchacha, fastidiada por las insinuaciones de este tartamudo farolón, quien ella reconoce al punto como el candidato a su mano, le dice que *María* ama a otro hombre y que no debería él consentir en casarse con ella. El agente de matrimonios, *Kezal,* trata de persuadir a *Hans* que desista de sus amores con *María;* le ofrece hasta trecientos florines para que lo haga. *Hans* acepta esta oferta con la condición de que *María* se case con el hijo de *Micha. Kezal* acepta y se firma el contrato en que está puesto que *Hans* ha vendido su novia al hijo de *Micha.*

Bain
RETHBERG (*María*)

Mientras tanto *Wenzel* se ha enamorado de una bailarina española de un circo, y cuando los padres del novio tratan de obligarlo a que se case con *María,* él rehusa rotundamente. Cuando *Hans* se presenta y *María* le echa en cara su perfidia, declara él públicamente que son sus deseos de que *María* sea la esposa del hijo de *Micha.* Desesperada *María* dice que se casará con *Wenzel* como lo desean sus padres. Todos se quedan asombrados hasta que aparece *Micha* y reconoce a *Hans* como hijo de su primer matrimonio. Con lo cual todo termina felizmente, pues, de acuerdo con el contrato, *María* puede ser la esposa de *Hans,* ya que éste es hijo de *Micha.*

TEATRO JUÁREZ, GUANAJUATO, MÉXICO

OBERÓN

Ópera fantástica y romántica en tres actos; libreto de James Robinson Planché; música de Carlos María von Weber. Se estrenó en el "Covent Garden" de Londres, el 12 de abril de 1826, en inglés, bajo la dirección del propio compositor. Primera representación en los Estados Unidos, el 9 de octubre de 1827, en Nueva York. Reprisada en el Metropolitano de la misma ciudad, el 28 de diciembre de 1918, en inglés.

"Der Freischütz" de Weber alcanzó tan pronto una gran fama que el compositor fué comisionado para escribir una ópera para el "Covent Garden," de Londres. Después de muchas dificultades con el libretista y los cantantes, quedó terminada la ópera. Weber sufría ya uno de los últimos períodos de consunción pulmonar y cuando llegó la hora del estreno se encontraba muy débil para dirigir la orquesta. La ópera obtuvo un gran éxito; pero dentro de los dos meses siguientes el infortunado compositor bajaba al sepulcro. En esta ópera se demuestra en todo su esplendor el genio de Weber en la interpretación de lo romántico y lo imponente. Desde el punto de vista histórico, Weber es el precursor de toda la música maravillosa de lo sobrenatural que se ha llegado a escribir desde su tiempo.

PERSONAJES

Oberón, *Rey de las Hadas*	*Tenor*
Titania, *Reina de las Hadas*	*Personaje Mudo*
Puck	*Contralto*
Sir Huon de Bordeaux	*Tenor*
Rezia, *hija de Haroun*	*Soprano*
Haroun-Al-Raschid, *Califa de Bagdad*	*Bajo*
Almanzor, *Emir de Túnez*	*Barítono*
Roshana, *su esposa*	*Mezzo-Soprano*

Coro de Hadas, Damas, Caballeros, etc.

La Obertura nos conduce desde un principio a esa región de las hadas que en uno u otro tiempo nos ha parecido visitar en nuestras fantasías. Los delicados y cristalinos acentos de la trompa de *Oberón* llaman a todos los súbditos del rey de las hadas, los cuales llegan pisando callandito a las voces agitadas de los instrumentos de viento, de madera. Sigue la brillante marcha de Carlo Magno, y como tema final los violines entonan la extática melodía del aria de *Rezia,* cuando náufraga en una isla desierta, ve venir a lo lejos una embarcación.

Obertura—Partes I y II
Coates-Orquesta Sinfónica Disco 9122

La Reina Titania, habiendo reñido con su esposo, *Oberón,* el Rey de las Hadas, jura no reconciliarse con él mientras no haya encontrado dos amantes mortales que sean constantes a toda prueba. *Oberón* cuenta con la ayuda de su espíritu maquiavélico, *Puck,* que descubre semejante pareja en *Sir Huon de Bordeaux,* un caballero de la corte de Carlo Magno; este caballero ha matado al hijo de Carlo Magno, y como castigo debe marchar a Bagdad y matar a la persona que encuentre sentada a la izquierda del califa, *Haroun-Al-Raschid. Oberón* hace aparecer en fugaz visión antes los ojos de *Sir Huon* a la encantadora hija del califa, *Rezia,* y el caballero se enamora profundamente de la doncella. *Oberón* entrega a *Sir Huon* una trompa mágica con la cual podrá pedir auxilio en caso de peligro.

Huon llega a Bagdad, conquistando en batalla a todos los que tratan de cerrarle el paso, obtiene la mano de la bella *Rezia,* y con ella sale victorioso rumbo al Oeste.

Oberón pone ahora a prueba la fidelidad de los amantes, haciendo estallar una tempestad, y al naufragar la embarcación que los conduce, los dos jóvenes se refugian en una isla habitada por piratas que capturan a la pareja. Los piratas venden a *Rezia* a *Almanzor,* Emir de Túnez como esclava, y a *Huon,* a *Roshana,* la mujer del Emir. *Rezia* repulsa las insinuaciones del Emir, y de igual manera

Huon no pone atención a *Roshana.* Los dos amantes son condenados a morir quemados vivos. Al encenderse la hoguera, *Huon* se acuerda de la trompa mágica, la hace sonar, e inmediatamente los dos amantes son transportados a la corte de Carlo Magno. La fiel pareja es unida felizmente, y *Titania* se reconcilia con *Oberón.*

ORFEO Y EURÍDICE

ÓPERA en tres actos; música de Gluck; libreto de Raniero di Calzabigi. Se estrenó el 5 de octubre de 1762, en Viena. Primera representación en los Estados Unidos, el 25 de mayo de 1863, en el "Winter Garden" de Nueva York, en inglés.

"Orfeo y Eurídice" tiene un interés especial en que es la ópera más antigua que continúa permanentemente en los repertorios de nuestra época—este puesto que merecidamente mantiene se debe a la belleza y nobleza de su música. Fué Gluck quien llevó a efecto una reforma en música de ópera durante el Siglo XVIII igual a la que Wagner efectuó en el Siglo XIX. Es interesante notar que el papel del personaje masculino más importante está escrito para contralto, como frecuentemente era el caso en las óperas de aquel siglo; sin embargo, para la representación en París (en la Académie Royal de Musique, el 2 de agosto de 1774), transpuso esta parte para tenor. La ópera fué un éxito notable en París, debido en gran parte a la influencia de María Antonieta, antigua discípula de este maestro, la cual concedió a Gluck, después de la función, una pensión de seis mil francos, y la misma suma por cada obra que presentase en la escena francesa. Además del feliz final que tiene la ópera, la obra de Gluck conserva de una manera admirable el espíritu y ambiente clásicos de *"Las Geórgicas"* de Virgilio sobre cuya obra está basado el argumento de esta ópera.

HOMER Y GADSKI
(*Orfeo y Eurídice*)

PERSONAJES

ORFEO, *un cantor*	*Contralto*
EURÍDICE, *su esposa*	*Soprano*
EL DIOS DEL AMOR	*Soprano*

Furias, Sombras, Amigos de Orfeo, etc.

Escena: Grecia y el Averno; Época: la Antigüedad.

ORFEO llora la pérdida de su *Eurídice* que ha muerto víctima de la picadura de una serpiente, y juntamente con un grupo de pastores lamentan su muerte sobre su tumba. *Orfeo* está inconsolable—*Orfeo,* el músico sin igual de la antigüedad que, según la leyenda, fué el inventor de la cítara y cantaba y pulsaba la lira con tal gusto y perfección, que por oírle los árboles y las rocas dejaban sus puestos, los ríos detenían su curso, y las fieras se reunían en torno suyo; y, según la misma leyenda, fué hijo de Apolo, Dios de la Música, y de la musa Caliope. Habiendo enternecido con la dulzura de su voz y lo sincero de su sufrimiento,

Lande

LOS CAMPOS ELÍSEOS

el Dios del Amor, le permite bajar al Averno, el obscuro reino de Pluto, en busca de *Eurídice,* pero imponiéndole una condición: si su esposa tornase a la vida, no debe mirarla hasta que no salve los límites del Averno, el río Estigia.

En las inmensas profundidades del Tártaro, se oye el tremebundo ladrido del Cancerbero, perro de tres cabezas, y las Furias se unen en una danza grotesca. Aunque al principio tratan de amedrantar a *Orfeo,* éste logra conmoverlas con lo suave y tierno de su canto, permitiéndole que siga buscando la sombra de *Eurídice* entre los manes de aquellas regiones.

En los dichosos campos Elíseos bajo un diáfano cielo, los Espíritus de los Bienaventurados danzan al son de los trinos de las aves y del murmullo de los arroyos. La música de Gluck es maravillosamente descriptiva de la casta belleza y de la tranquila felicidad de estos espíritus; un pasaje a solo por la flauta de indescriptible dulzura acentúa el ambiente de clásica antigüedad—estas almas de los bienaventurados viven en una calma dichosa que está teñida con la tristeza de los recuerdos de la tierra.

Música del Ballet (*Danza de los Espíritus*)
Toscanini-Orquesta Sinfo-Filarmónica de Nueva York Disco 7138
Orquesta Sinfónica de Detroit Disco 6834

Orfeo encuentra aquí a su adorada *Eurídice,* la toma entre sus brazos, le ruega que lo siga, pero nunca la mira en la cara.

Mientras van ascendiendo más y más, *Eurídice* más angustiada se torna, al suponer que *Orfeo* ya no la ama tanto como antes. Ni una sola vez sus ojos se han besado en una tierna mirada. Preferiría permanecer para siempre en las plácidas regiones de los Campos Elíseos que volver a la tierra sin el amor de *Orfeo. Orfeo* ha jurado no explicar

a *Eurídice* la razón de su indiferencia. Cuando se encuentran ya casi para llegar a la tierra de los vivos, lanza un grito impregnado de tristeza tan extrema, que *Orfeo,* en un momento de olvido vuelve el rostro hacia su amada, mas sólo para verla caer muerta otra vez. Su tristeza y su dolor son más profundos que nunca. Desconsoladísimo, su dolor encuentra expresión en una melodía de belleza y ternura inmortales, no es tenebrosa ni mordazmente trágica, sino matizada con un inefable sentimiento de amargura. A decir verdad, se ha declarado que en expresión de un sublime dolor, esta música sólo la pueden igualar los versos del propio Virgilio:

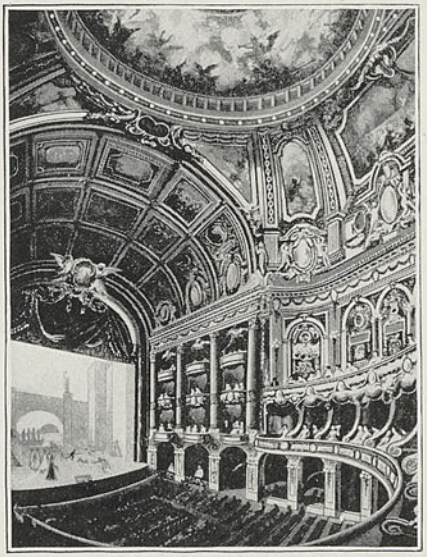
Vox ipsa et frigida lingua,
"Ah! miseram Eurydicen," anima fugiente, vocabat;
"Eurydicen," toto referabant flumine ripae.

Che farò senza Euridice

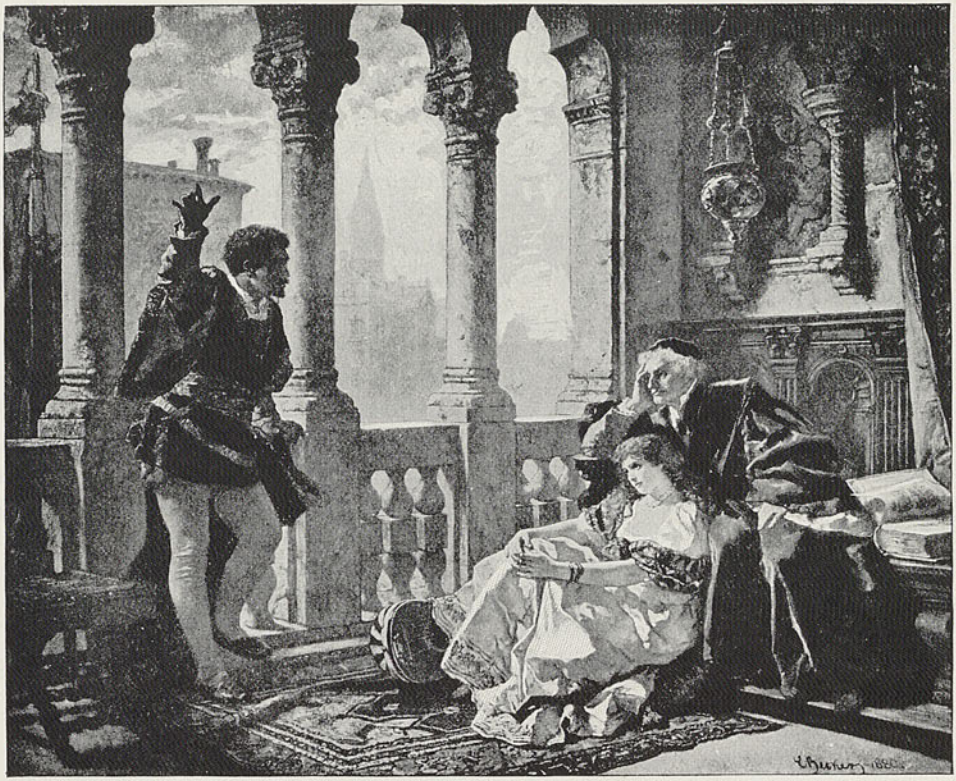
Sigrid Onegin Disco 6803
María Olczewska Disco 7115

El Dios del Amor que ha vigilado atentamente a *Orfeo,* se conmueve de tal modo con este treno, que restaura la vida a *Eurídice* y permite a los dichosos enamorados seguir sus vidas por el mundo de los vivos.

Como se verá, el libretista se ha apartado por completo del final de *Orfeo,* pues según las leyendas al olvidar *Orfeo* la prohibición, no volvió a ver a *Eurídice.* Refiérese su muerte de varios modos: según unos, se suicidó por no sobrevivir a la pérdida de su esposa; según otros, Júpiter le lanzó un rayo por haber tratado de revelar los secretos de los dioses; finalmente hay una tradición bastante admitida que supone haber muerto despedazado por las mujeres de Tracia, irritadas contra él a consecuencia del odio que le inspiraba el sexo femenino. La idea fundamental del mito de *Orfeo* es la personificación del poder de la cadencia y el símbolo de la armonía general.



EL TEATRO DE LA ÓPERA DE LONDRES



De una pintura de Becker

OTELO Y DESDÉMONA

OTELO

ÓPERA en cuatro actos; música de Giuseppe Verdi; libreto de Arrigo Boïto basado en el famoso drama de Shakespeare. Se estrenó el 5 de febrero de 1887, en La Scala de Milán; primera representación en los Estados Unidos, el 16 de abril de 1888, en la Academia de Música, de Nueva York. Reprisada en el "Manhattan Opera House," de Nueva York, en 1908, con Zenatello en el papel principal.

Dieciseis años después que "Aida" había parecido la gloria culminante de la larga carrera musical de Verdi, el gran compositor asombró al mundo musical con "Otelo." A la edad de setenta y cuatro años demostró, fuera de toda duda, que el inspirado espíritu creador que ardía dentro de él no sólo estaba aún vivo sino que ardía brillantemente. En ese intervalo de dieciseis años Verdi se mantuvo siempre en íntimo contacto con el desenvolvimiento de la música. Por lo tanto, "Otelo" es esencialmente moderno en espíritu y en técnica. La caracterización es maravillosa, no hay arias o concertantes aislados, sino que las escenas se funden la una en la otra sin una interrupción. Su fuerza y su casi energía jovial, salidos de una vida de experiencia práctica en la música y en el drama, colocan a esta obra en un lugar único en la música.

PERSONAJES

OTELO, *un moro, general del ejército veneciano* — *Tenor*
YAGO, *su alférez* — *Barítono*
CASSIO, *su teniente* — *Tenor*

RODRIGO, *un caballero veneciano* — *Tenor*
LODOVICO, *Embajador de la República Veneciana* — *Bajo*
MONTANO, *Antecesor de Otelo en el gobierno de Chipre* — *Bajo*
DESDÉMONA, *esposa de Otelo* — *Soprano*
EMILIA, *esposa de Yago* — *Mezzo-Soprano*

Soldados y Marineros de la República; Damas y Caballeros Venecianos; Gente del Pueblo, Griegos, Dálmatas y Albaneses. Un Hostelero. Un Heraldo.

Escena: Un Puerto de Chipre. Época: Fines del Siglo XV.

ACTO I

Exterior del Castillo de Otelo en Chipre

RUGE una tempestad y al fondo puede verse la mar enfurecida. Un grupo de venecianos y soldados contemplan la embarcación que conduce al victorioso *Otelo,* mientras el frágil casco de la nave lucha contra los embates de las aguas. Su nave atraca felizmente, y con gran regocijo les dice que el orgullo musulmano ha quedado sepultado en el mar, y los turcos que no cayeron al golpe de las armas los venció el huracán.

Uragano ed Esultate! (*La Tempestad y Entrada de Otelo*) **Zanelli, Roggio, Palai, Masini y Coro** (*En Preparación*)

Después de que ha entrado en el castillo, los soldados empiezan a beber en celebración de la victoria. Entre estos soldados se halla *Yago,* que secretamente rumia el deseo de vengarse, pues su compañero de armas, *Cassio,* ha sido promovido por *Otelo* a un puesto más elevado que el de él. Lo que encoleriza también a *Yago* es que el moro hubiese llegado a general en el ejército veneciano, y ahora reciba el honor de ser gobernador de Chipre. Encuentra un aliado dispuesto en *Rodrigo,* que en silencio ama a *Desdémona* y la desea, aunque sea la esposa de *Otelo.* Por lo tanto, *Yago* induce a *Rodrigo* a que lo ayude a emborrachar a *Cassio. Cassio* rehusa al principio beber, conociendo su propia debilidad; pero cuando *Yago* brinda a la salud de *Desdémona,* se ve obligado a aceptar. No tarda mucho *Cassio* en perder la cabeza, empezando por dar grandes muestras de alegría y terminando por buscar pendencias. Muy astutamente logra *Yago* que *Cassio* riña con *Montano,* el antecesor de *Otelo* en el gobierno de Chipre. Salen a relucir los aceros, *Montano* cae herido y la riña, instigada por *Yago,* se hace general. Ante la magnitud del tumulto, *Otelo* se presenta y hace que se calmen; demostrando gran enojo que sus propios soldados riñan de esa manera entre sí, destituye a *Cassio* de su mando. Las primeras maquinaciones de *Yago* empiezan a surtir efecto.

La gente se dispersa, quedando *Otelo* solo con su esposa, la gentil *Desdémona.* Cantan una versión en la forma de dúo del verso del drama de Shakespeare en que *Otelo* describe cómo *Desdémona,* al oírlo narrar sus trabajos y sus peligros en las contiendas, se enamoró de él.

Copy't Mishkin
SCOTTI (*Yago*)

Già nella notte densa Sheridan y Zanelli (*En Preparación*)

Ed io vedea fra le tue tempie oscure Sheridan y Zanelli (*En Preparación*)

Quando narravi—Parte I Spani y Zenatello Disco 6714

Su dúo continúa con un espléndido acompañamiento de la orquesta. Verdi contrasta claramente la apasionada naturaleza del moro y la calma y pureza de *Desdémona.*

Venga la morte—Parte II
Spani y Zenatello Disco 6714

Al besar *Otelo* a su esposa, la orquesta ejecuta una frase apasionada que será repetida con asombroso efecto al final de la ópera. Marido y mujer entran en el castillo . . . y la escena la envuelve la paz de una noche estrellada.

ACTO II

Una Habitación del Castillo

YAGO sigue adelante su fatídica empresa, usando a *Cassio* como su instrumento sin que éste se dé cuenta; le recomienda ahora que le ruege a *Desdémona* que interceda por él ante *Otelo* para que éste le devuelva el mando. *Cassio* se va en busca de *Desdémona,* y *Yago,* bien satisfecho de su obra, lo contempla y soliloquia sobre su propia filosofía de la vida. Como un creyente verdadero empieza diciendo que él cree en un Dios cruel que lo ha creado igual a su imagen, y que en su ira él invoca . . . de la vileza de un germen o de un átomo vil nació . . . se siente malvado porque es hombre . . . ¡la vida es una irrisión y después viene la Muerte! ¿Y después? ¡La Muerte es la Nada y el Cielo una vieja mentira! . . . Verdi ha unido esta casi macabra confesión de fe con un admirable cuadro musical del cinismo y bajeza de *Yago.*

Credo Titta Ruffo Disco *8045
Titta Ruffo Disco *6267

Tan pronto como *Yago* ve a *Cassio* en conversación con *Desdémona,* va en busca de *Otelo* para sembrar en el corazón del moro la primera semilla de los celos, pero notando que éste se aproxima se recarga en una columna simulando no darse cuenta que *Otelo* está cerca de él. Como hablando para sí *Yago* musita entre dientes "Esto me acongoja." *Otelo* le pregunta el significado de aquellas palabras, pero *Yago* esquiva la respuesta sabiendo que así aumenta la duda del marido. Por primera vez *Otelo* siente celos, celos terribles contra *Cassio* que hace poco hablaba con *Desdémona. Yago* le recomienda que tema de los celos, una hidra que corroe y destruye el alma; debe vigilar a *Desdémona* y a *Cassio. Desdémona* se acerca y cuando ella ingenuamente intercede por *Cassio,* el fuego de los celos de *Otelo* se enciende con mayor intensidad; y cuando trata de limpiarle el sudor de su frente con el pañuelo que fué el primer obsequio que recibió de *Otelo,* lo arroja al suelo. *Emilia* lo recoge. Mientras *Otelo* continúa increpando injustamente a *Desdémona, Yago* obliga a *Emilia* que le entregue el pañuelo.

Al quedarse solo con *Yago, Otelo* expresa el dolor que siente, cantando una romanza fervorosa y patética en que dice adiós para siempre a los encantos sublimes del pensamiento, a los recuerdos de las victorias, la gloria de *Otelo* ha llegado a su fin.

Ora e per sempre addio
Enrico Caruso Disco *505
Renato Zanelli *(En Preparación)*

Ahora *Yago,* el *Yago* que *Otelo* conoce solamente como el "buen *Yago,*" derrama más combustible en el fuego de los celos en que arde *Otelo,* diciéndole que él ha visto el pañuelo de *Desdémona* en el cuarto de *Cassio.* Declara también que ha oído a *Cassio* repetir en sus sueños el nombre de *Desdémona.*

Era la notte Titta Ruffo Disco *6267

Otelo se ve poseído de frenética rabia; *Yago* ofrece ayudarle a vengarse. Uniéndose en un impresionante dúo invocan a los cielos para que sean testigos de este solemne juramento de no descansar o menguarse hasta que sea castigado el culpable.

Si pel ciel Caruso y Ruffo Disco *8045

ACTO III

La Gran Sala del Castillo

OTELO busca a *Desdémona,* y encuentra un pretexto para pedirle su pañuelo. Ella se lo ofrece, pero ese no es el pañuelo que él desea . . . quiere el que él le había obsequiado. Aunque temblando interiormente ante la pérdida del pañuelo, dice que sin duda estará en su cuarto, y podrá irlo a buscar. Pero *Otelo* inmediatamente la llama cortesana y la echa fuera de la habitación, asombrada y perpleja ante esta muestra de tan repentinos celos. *Otelo* queda abatido y canta un patético soliloquio, declarando que si Dios hubiese descargado sobre él todos los males de la miseria, de la vergüenza, le hubiese quitado todos los lauros triunfales, podría haber encontrado en su alma la manera de soportar aquella terrible cruz, pero el golpe de la infidelidad de *Desdémona* es imposible soportar.

Dio! Mi potevi scagliare
Giovanni Zenatello Disco 6824
Renato Zanelli Disco 7020

Cassio entra, y *Yago,* después de indicar a *Otelo* que mire y escuche desde atrás de un pilar, se le acerca y con malvada ingenuidad lo induce a que hable de sus relaciones amorosas con una mujer de la ciudad, Bianca. Pero *Otelo* no oye el nombre; a decir verdad sólo alcanza a oír palabras aisladas de aquella suave conversación. *Cassio* saca del bolsillo el pañuelo fatal, diciéndole a *Yago* que lo encontró en su cuarto, no comprendiendo quién pudo haberlo puesto allí. *Otelo* ve el pañuelo; ve a *Cassio* reír, y aunque no alcanza a oír todo lo que dice, todo aquello es una prueba de la culpabilidad de *Desdémona.* Ya cuando *Cassio* se va, *Otelo* está loco de celos y de rabia; pide a *Yago* que le dé veneno para matar a *Desdémona* esta misma noche. *Yago,* como un Pilatos, desea lavarse las manos de toda implicación en el crimen, y le recomienda no usar veneno, es mejor estrangularla en el propio lecho donde ella ha pecado, y él, *Yago,* se encargará de atender a *Cassio. Otelo* acepta el consejo y la decisión de *Yago,* eligiéndolo desde este momento su capitán.

El embajador veneciano, *Lodovico,* llega con una misión de estado, informando a *Otelo* que Venecia lo llama, y en su lugar *Cassio* quedará de gobernador. *Desdémona,* que también se ha presentado, llora por la negra nube que empaña el alma de su esposo. Sus palabras de dolor *Otelo* las toma con otro significado, para él el llanto de *Desdémona* es por su separación de *Cassio. Otelo* anuncia su partida al día siguiente, y siéndole imposible amordazar por más tiempo la rabia que como una mano atlética e invisible lo tiene sujetado por el cuello, arroja al suelo a *Desdémona* y la insulta públicamente. Todos se van aterrorizados, quedándose tan solo *Otelo* y *Yago.* Delirante y convulso con sus propias emociones, *Otelo* cae al suelo desmayado. Mientras tanto, el pueblo afuera, enterado de los nuevos honores con que su gobernador ha sido ceñido, lo vitorea gritando, "¡Viva *Otelo!* ¡Gloria al León de Venecia!" Pero *Yago,* con un gesto de horrendo triunfo e indicando el cuerpo inerte de *Otelo,* exclama; "¡He ahí el León!"

ACTO IV

La Habitación de Desdémona

DESDÉMONA se dispone a retirarse, ayudada por *Emilia.* Le dice que ponga en la cama las mismas sábanas de su primera noche nupcial, y si muriese antes que ella, le suplica que en una de esas mismas sábanas haga envolver su cuerpo frío. *Emilia* le dice que abandone esas ideas de muerte . . . *Desdémona,* sentándose maquinalmente delante del

espejo, empieza a contarle que su madre tenía una doncella, Bárbara de nombre, que al abandonarla el hombre que amaba tanto, cantaba una canción: "La Canción del Sauce." Y en esta noche su mente no se aparta de aquella cantinela. *Desdémona* entonces repite esta patética canción—la melodía es de una antigua canción folklórica, a la cual Verdi agregó unas armonías delicadamente arcaicas.

Cuando *Emilia* se ha despedido y salido de la habitación, *Desdémona* se arrodilla ante la imagen de la Virgen y empieza su "Ave María" . . . al principio en una acallada monotonía, después convirtiéndose en una sublime melodía que se remonta en un éxtasis delicado al pedir ella la protección de la Virgen. Las cuerdas murmuran un exquisito acompañamiento. Y una vez más repite *Desdémona* el "Ave María," como si sintiese temor dejar de rezar.

Ave María **Margarita Sheridan** **Disco 7102**
Elisabeth Rethberg (*En Preparación*)

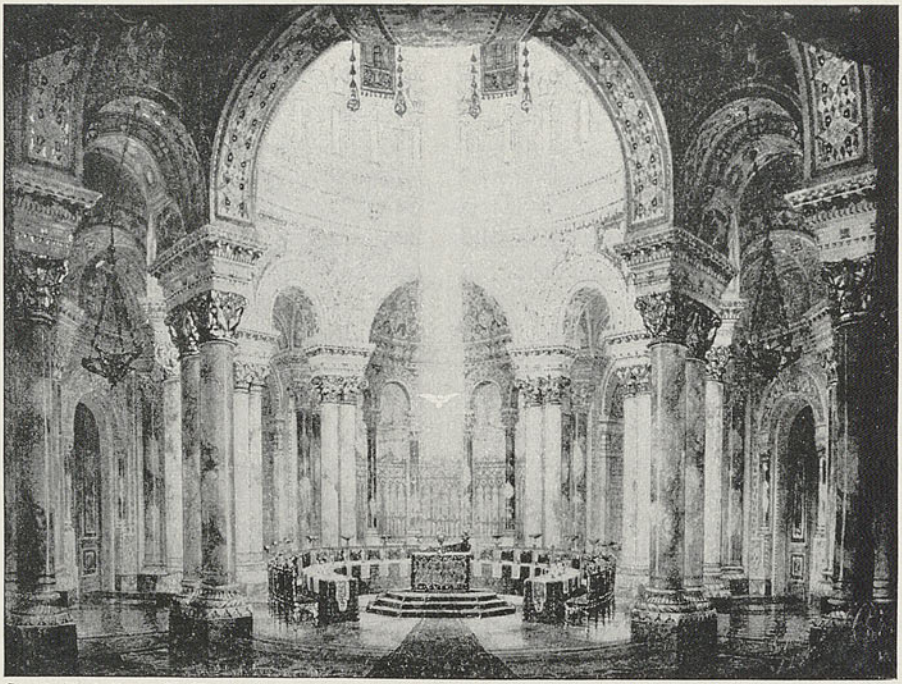
Mueren en el ambiente las últimas notas de esta bella melodía e instantes después *Desdémona* duerme; *Otelo* aparece en los umbrales de la habitación, usando una puerta secreta. Deja sobre la mesa una cimitarra y se acerca a la vela, titubeando si apagarla o no. Contempla a *Desdémona* que duerme. Apaga la vela y la escena queda alumbrada solamente por la luz del reclinatorio. *Otelo,* movido por un ímpetu de furor, se acerca al lecho y contempla largamente a *Desdémona.* La besa tres veces y al último beso *Desdémona* despierta. Le pregunta si ha orado . . . no asesinaría su alma. Una vez más le reprocha amar a *Cassio. Otelo* no oye razones ni quejas, y mientras va repitiendo acusación tras acusación su alma celosa va adquiriendo más y más fuego, y la desventurada esposa grita pidiendo auxilio al irse él a apoderar de su cuello. *Emilia* oye aquel grito y llama a la puerta, pero cuando se le deja entrar es ya muy tarde. A los gritos de *Emilia* acude la gente. *Otelo* denuncia la infidelidad de la esposa que ha matado, y cuando los otros dan muestras de incredulidad, *Otelo* les muestra el pañuelo como prueba. *Emilia* entonces confiesa la forma en que *Yago* le quitó de sus manos aquel pañuelo, enterándose entonces *Otelo* de la perfidia de su amigo.

Otelo hace intento de tomar su cimitarra pero *Lodovico* lo detiene: "¡Nadie me tema aunque armado me vean!"—les dice *Otelo* —"¡Este es el fin de mi camino! ¡La gloria de *Otelo* se ha acabado!" En la orquesta se oyen unos acordes solemnes. *Otelo* se acerca al lecho mortal de *Desdémona.* "Y tú"—exclama—"cómo estás pálida . . . fatigada . . . muda y bella . . . buena criatura nacida bajo una maligna estrella . . . *¡Desdémona! ¡Desdémona!* ¡Muerta! ¡Muerta!"

La música se engrandece en un clímax asombroso; *Otelo* saca furtivamente su daga y se la hunde, cayendo agonizante ante el lecho de *Desdémona.*

Muerte de Otelo (*Niun mi Tema*)
Giovanni Zenatello **Disco 6824**
Renato Zanelli **Disco 7020**

La orquesta murmura la melodía que primero oímos en el dúo de amor, mientras el agonizante *Otelo,* su voz entrecortada por el dolor y el remordimiento, dice a su esposa cuya pureza bajamente dudó: "¡Antes de matarte, esposa mía, te besé . . . ahora, agonizando . . . un beso todavía para tí . . . un beso!"



Copy't Pach Bros., N. Y.

EL TEMPLO DEL GRAAL

PARSIFAL

FESTIVAL sagrado en tres actos; música y libreto de Ricardo Wagner, basado en la famosa leyenda del Graal. La obra fué estrenada en Bayreuth el 28 de julio de 1882. Primera representación, fuera de Bayreuth, en el Metropolitano de Nueva York, el 24 de diciembre de 1903. Debido a su carácter sagrado, el compositor expresó el deseo de que esta ópera no fuese representada como una ópera de cualquier repertorio; abrigaba la esperanza de que permaneciese como una "consagración de la escena" que se representase solamente en su propio teatro en Bayreuth. Por lo tanto, "Parsifal" no se llegó a representar fuera de esa ciudad sino hasta el año de 1903. Entonces, a pesar de la tenaz oposición de la viuda Wagner, la compañía del Metropolitano logró presentar "Parsifal" fuera de Bayreuth, después de encontrar ciertos tecnicismos legales relacionados con la propiedad literaria de la obra. Sin embargo, "Parsifal" no fué representada en Europa fuera del teatro del compositor sino hasta después de la expiración de los derechos literarios en 1913.

"Parsifal" ha ocupado siempre un lugar único en el mundo musical, en parte debido a su estilo inherentemente religioso, místico y simbólico, en parte por ser la última de las obras del compositor y en parte debido a la exquisita belleza de su música. Cierto es que ninguna otra obra para la escena lírica ha sido tema de una controversia tan extensa, y en el caso de ninguna otra obra es tan difícil una justa tasación—difícil debido a razones sentimentales asociadas con la última obra del compositor, difícil por su naturaleza religiosa. Por una parte resulta una bonita teoría decir aquí está la última obra de Wagner, aquí alcanzó la mano del maestro la culminación de su arte y obtuvo su final perfección; por otra parte, resulta una teoría igualmente bonita decir aquí al fin hay muestras de debilidad, las fuerzas decayentes de la

edad, hasta en el mismo Wagner. Antes de llegar a un adjetivo final "Parsifal" debe ser considerado en la luz del genio peculiar de Wagner, recordando su severa y sin igual habilidad para absorber y compenetrarse de los dramas sobre los cuales trabajaba; tener presente que para él el drama era pensado en términos de música, y la música tomaba su forma, hasta en su más mínimos detalles de modulación e instrumentación, del propio drama; y que cada drama musical tiene un carácter específico innato nacido de la idea misma de su desenvolvimiento. Todo esto es tan cierto al hablar de "Parsifal" como al hablar de sus otros dramas musicales; la música y el drama están amalgamados perfectamente, y, sin embargo, todos están centrados en ese glorioso misticismo de la leyenda del Graal. Así es que los que simpatizan con un misticismo religioso encontrarán en "Parsifal" una obra maestra, y los que no simpaticen con ello permanecerán sin quedar convencidos. A decir verdad no se trata de una "ópera" para la función de cualquier noche; Wagner no la concibió así, y, en efecto, añadió a "Parsifal" el subtítulo de "Festival Sagrado para Consagración de la Escena." Si la exuberancia juvenil de "Sigfrido" no está aquí en evidencia, puede ser que tal derroche de vida estaría fuera de lugar en "Parsifal," más bien que acusarse a Wagner de que ya no poseía tal vitalidad. Lo inverso, según Ernest Newman ha dicho, puede ser también verdad, que cuando Wagner escribió "Sigfrido" no estaba preparado para "Parsifal." Lo cierto es que por veinte años el tema de "Parsifal," según está narrado en el poema de Wolfram von Eschenbach, había germinado en la mente de Wagner antes de ser delineado en 1865, cuando el "Anillo" estaba ya casi para ser terminado. Evidentemente que durante todo este tiempo, el compositor se había inclinado hacia otros temas—tal vez subconscientemente no se sentía maduro todavía para el tema de "Parsifal." El texto no quedó terminado sino hasta 1877 y la música no quedó terminada sino hasta 1882. Sea cual sea el fallo final sobre los méritos de "Parsifal," la opinión actualmente es casi unánime que algunos pasajes de la ópera figuran entre lo más sublime y hermoso que se ha llegado a escribir en música, notablemente el grandioso Preludio, la sublime "Consagración del Viernes Santo" y la majestuosa música ritual de las escenas en el Templo del Graal.

Bühnenfestspielhaus Bayreuth.

Am 26. und 28. Juli

für die Mitglieder des Patronat-Vereins,

am 30. Juli, 1. 4. 6. 8. 11. 13. 15. 18. 20. 22. 25. 27. 29. Aug. 1882

öffentliche Aufführungen des

PARSIFAL.

Ein Bühnenweihfestspiel von RICHARD WAGNER.

Personen der Handlung in drei Aufzügen:

Ort der Handlung:

W 23

PROGRAMA ORIGINAL DE PARSIFAL (BAYREUTH, 1882)

PERSONAJES

TITUREL, *un Caballero Sagrado* — *Bajo*

AMFORTAS, *su hijo* — *Barítono*

GURNEMANZ, *viejo Caballero del Graal* — *Bajo*

PARSIFAL, *ser temerario e inocente* — *Tenor*

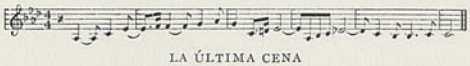
KUNDRY — *Soprano*

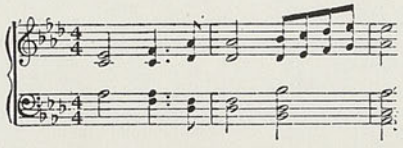
KLINGSOR, *un hechicero maligno* — *Bajo*

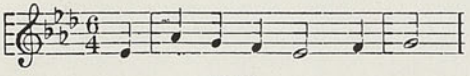
Caballeros del Graal, Hadas de Klingsor, Jóvenes de Ambos Sexos.

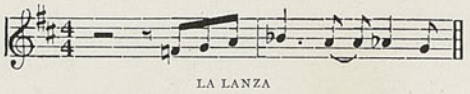
La Acción se Desarrolla Durante la Edad Media, en España, en Montsalvat, en el Castillo del Santo Graal y sus Alrededores, y en los Jardines y Castillo Encantado de Klingsor.

EL PRELUDIO, el epítome de todo lo que hizo a Wagner la figura de singular grandeza que es, está concebido con una sencillez y majestuosidad de forma dignas del excelso tema del drama. Sin ningún preliminar, sin ningún acompañamiento, surge el motivo conductor de la "Última Cena," calmado y reverente, pero sombreado con inmaculados resplandores de tono. Se repite con un acompañamiento que induce un aspecto de insondable misterio. No hay una frase transitoria entre los motivos de la "Última Cena" y del "Graal"; sólo un trémulo en las voces de las maderas, "ensimismadas en adoración," y el motivo del "Graal," la copa mística que encerraba al Todopoderoso, la copa de la comunión y memorias y amor, el símbolo precioso del contacto humano con lo divino, deja caer su radiante luz en

toda la música. Su significado de sumisa veneración lo viene a borrar el motivo de la "Fe," cantado con vigor y gallardía en majestuosas voces bronceadas y dos veces repetido, cada vez con mayor énfasis, cada vez en un plano más elevado. Estos temas son repetidos inmediatada-

LA ÚLTIMA CENA

mente por las voces más apacibles de la orquesta. Un portentoso batir de timbales, trémulas notas

EL GRAAL

de las cuerdas graves, y repentinamente reaparece el tema de la "Última Cena," esta vez rodeado de una aureola formada de nuevas y extrañas armo-

LA FE

nías. Basado en un fragmento de este motivo, se elabora el de "La Lanza"—la lanza que hirió el costado del Redentor en la cruz, insistente,

LA LANZA

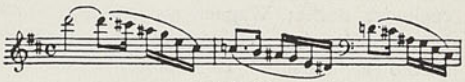
vibrando en los varios colores tonales y tonalidades que tiene asignados y siempre poderoso y potente, como el grito de angustia del sufrido *Amfortas*. Retorna ahora la atmósfera de misterio y de pavor con la repetición del tema de la "Última Cena," y nos sentimos conscientes de una apasionada investigación de una gran exclamación final . . . alguna palabra inmortal que sea una expresión elocuente y final del místico significado de la música. Hacia arriba, hacia arriba, siempre en pos de algo recóndito y desconocido . . . hay una agonía de incertidumbre y una casi intolerable tensión emotiva, un interrogar constante y lastimero, y entonces—el clímax del Preludio estalla en el pronunciamiento final y sublime de la FE, como el alivio a las penas y a las tristezas, pues el pensamiento que encierra todo el Preludio, como lo expresó Wagner, es: . . . "¿Amor —Fe—Esperanza?" La respuesta a esta interrogación está en el drama que sigue. Cuando el Preludio se ejecuta separadamente como número de concierto, el motivo del "Graal" se agrega como una cadencia final, haciendo que el Preludio termine con una tranquilidad radiante y sublime.

Preludio Partes I y II **Disco 6861**
Partes III y IV **Disco 6862**
Karl Muck-Orquesta de la Ópera del Estado, Berlín
(*Incluídos en Álbum M-37*)

ACTO I

Una Selva Cerca de Montsalvat

EMPIEZA a despuntar la aurora y los primeros destellos del nuevo día van iluminando tenuemente los bosques de Montsalvat, y del Castillo del Graal suena el toque de alba. *Gurnemanz* y sus escuderos despiertan y se arrodillan a ofrecer su oración matutina. Al terminar, van a prepararse a recibir a su Rey que pronto ha de llegar a tomar su baño en el lago, pero ocurre una inesperada interrupción: precipitadamente



KUNDRY

se acerca una mujer, *Kundry,* desaliñada en sus ropas y de fiero semblante. Presenta a *Gurnemanz* una botella que ha traído, y le pide entregarla al Rey—quizás cicatrizará la herida dolorosa que lo aflije. Entonces, enteramente consumida, se arroja al suelo a descansar en los precisos instantes en que es conducida la litera que trae a *Amfortas*. En su sufrimiento pierde la esperanza de ser curado, pues se han probado bálsamos y ungüentos de todos los países, y todo ha sido inútil. *Gurnemanz* le ofrece la botella que *Kundry* le ha traído. Vuelve el rostro do-

liente en señal de agradecimiento, y ella le hace la señal de que sea llevado a su baño.

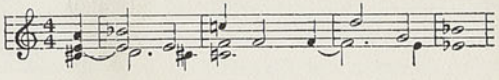
La extraña conducta de *Kundry* no ha hecho que los escuderos tengan más fe en ella, y tan pronto como *Amfortas* se ha ido la acusan de ser ella la causa de todas las desventuras que sufren. Sin embargo, *Gurnemanz* los reprende recordándoles la ayuda que frecuentemente ha traído—las desventuras las tienen cuando ella se encuentra ausente. Entregándose a una especie de evocación, les cuenta la historia del Graal: Los dos tesoros de Montsalvat son la Copa en la cual bebió Nuestro Señor en la Última Cena, y la Lanza que hirió Su costado. Ambos tesoros le fueron otorgados a *Titurel,* padre de *Amfortas,* en una visión. Fué él quien construyó Montsalvat y congregó la legión de caballeros para la defensa de estas reliquias sagradas. Entre los que deseaban ser caballeros del Graal figuró *Klingsor,* el que fué excluído por lo negro de las pasiones que hartaban su corazón. Incapacitado para ser un verdadero caballero del Graal, resolvió obtener la copa sagrada por medio de encantamiento y con su magia creó un jardín de mujeres hechiceras para atraer con señuelo a su perdición a los sagrados caballeros. Con el tiempo *Titurel* llegó a viejo y confirió su reino a su hijo *Amfortas.* Pero éste perdió su camino, y acercándose demasiado al reino de *Klingsor,* dejóse seducir por una mujer de infinita belleza; el nigromante obtuvo la Lanza sagrada y con ella atacó a *Amfortas,* y éste, malherido, logró escapar gracias a la oportuna intervención de *Gurnemanz.* Ninguno ha logrado arrebatar la Lanza a *Klingsor,* que con la ayuda de esa arma podrá pronto ganar el propio Graal. Hay una única esperanza de rescatar la Lanza y cicatrizar la herida de *Amfortas:* en cierta ocasión, cuando en la agonía de su sufrimiento arrodillóse el Rey en oración ante el altar, una visión celestial le habló de esta manera:

Copy't Mishkin

WITHERSPOON
(*Gurnemanz*)

Ganada la sabiduría por mera misericordia, ese inocente temerario Él espera, que por mí fué elegido.

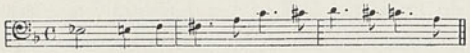
Las armonías místicas del tema de "La Promesa," se ven interrumpidas repentinamente por un grito que llega de las playas.



LA PROMESA

Al suelo cae un cisne herido, llevando hundido en el pecho el dardo mortal. Como son sagrados todos los animales que se crían salvajes en Montsalvat, el culpable es aprehendido inmediatamente. El autor de esta tropelía es un incauto mancebo que no parece darse una cuenta cabal de lo que ha hecho; pero el reproche de *Gurnemanz* bien pronto abate el orgullo de su maestría con el arco, sus ojos se llenan de lágrimas, echa a un lado sus flechas y el arco lo hace pedazos. Al ser interrogado revela el hecho pasmoso de que no conoce ni su propio nombre ni el de su padre. A su madre la abandonó no hace mucho y vagando sin rumbo fijo por los vericuetos de la montaña, ha llegado hasta este sagrado dominio. *Kundry* escucha con gran interés aquella ex-

traña narrativa y hace estremecer al muchacho al informarle que después que él abandonó su hogar, murió su madre. Se ve de tal manera agobiado por el dolor que parece que está a punto de desmayarse, y *Kundry* lo revive ofreciéndole un poco de agua.



EL ENCANTAMIENTO

Mientras en la orquesta se oye el misterioso tema del "Encantamiento," *Kundry* se deja caer al suelo, no pudiendo sostener más una sensación de insensibilidad que la domina. *Gurnemanz,* creyendo que este muchacho bien puede ser el Prometido, se vuelve hacia él para conducirlo al castillo del Graal. Al ir caminando la escena se mueve, formando una sucesión de panoramas hasta llegar al gran templo del Graal. (En muchas representaciones esta escena en movimiento se omite, bajándose tan sólo el telón mientras se cambia de escenario.)

Fot. Matzene
WHITEHILL (*Amfortas*)

La música adquiere un carácter solemne y majestuoso al entrar el anciano *Gurnemanz* con su reciente hallazgo. Al principio el templo está vacío, pero se va llenando gradualmente con caballeros que entran en imponente procesión y toman sus lugares en las mesas que están colocadas alrededor de un altar debajo del gran cimborrio central. Es la hora de los ritos sagrados, y mientras el eco de los himnos litúrgicos repercute en todo el templo, es traído *Amfortas* y colocado en un lecho junto al altar. Desde un nicho cercano se oye la voz de *Titurel* como si saliera de una tumba. Pide a su hijo descubrir el Graal. Pero *Amfortas* grita en agonizante protesta, pues este espectáculo que produce paz y alegría a los otros, hace aumentar sus terribles sufrimientos, y haciendo correr la sangre por sus venas hace que su herida vuelva a abrirse nuevamente. Se desploma fatigado, pero al fin cede a las órdenes de su padre. El altar se descubre dejando ver una Copa de cristal y el templo queda envuelto en una misteriosa obscuridad. De pronto surge de las alturas una luz deslumbradora, y cuando el Graal queda envuelto en una luz tenue pero radiante, *Amfortas* levanta la Copa sagrada y moviéndola lentamente de un lado a otro, consagra el pan y el vino. La luz celestial gradualmente se va mitigando, el Graal es nuevamente cubierto en su altar, la luz del día vuelve otra a vez a iluminar el templo. Los Caballeros y los Escuderos entonan un himno reverente mientras se reparten los cuerpos consagrados; pero la exaltación que dominó a *Amfortas* durante la ceremonia fué momentánea, sus heridas se vuelven a abrir, y cayendo de espaldas debilitado, se lo llevan del templo. Los Caballeros le siguen, quedando únicamente *Gurnemanz* y su acompañante. El muchacho ha estado observando la ceremonia, silencioso e inmóvil, y no contesta cuando el anciano Caballero le hace algunas preguntas sobre lo que ha visto. Disgustado ante la aparente estupidez del muchacho, *Gurnemanz* abre una pequeña puerta y echándolo fuera, agrega: "Tú eres sólo un tonto . . . Fuera . . . en el futuro no molestes a nuestros cisnes, y búscate para ti un ganso." Cierra la puerta coléricamente . . . de

las alturas de la cúpula llega un murmullo de voces cantando una bella cadencia . . . el telón cae.

ACTO II

El Castillo Mágico de Klingsor

El Preludio al Acto Segundo, con su sinuoso y serpentinesco tema del "Encantamiento" y el grito salvaje de "Kundry," nos transporta a un mundo enteramente diferente. Al levantarse el telón vemos vagamente el torreón del castillo majestuoso de *Klingsor* hundido en tal obscuridad que los extraños instrumentos de nigromancia regados por todas partes, apenas se distinguen. El propio *Klingsor* queda casi invisible en el misterioso humo azulado que sale de la mágica flama delante de la cual está de pie invocando a algún poder profano. Ordena a *Kundry* que se presente; ésta se levanta de entre las sombras, víctima todavía del extraño sopor y despierta lanzando un terrible grito. *Klingsor* se burla de ella por su devoción hacia los caballeros del Graal cuando no se encuentra bajo el mágico influjo del nigromante; sin embargo, confiesa que ella le fué de valiosísima ayuda para vencer a *Amfortas.* Ella lucha contra esos recuerdos que le causan remordimientos y maldice el instante mismo en que ellos se agolpan en su pensamiento. Con todo, *Klingsor* jactancioso le dice que en este día alcanzará una victoria más espléndida. Hay tan sólo un obstáculo entre él y el logro de su ambición y ese obstáculo es el joven inmaculado que en esos momentos se acerca del castillo. Si ella logra seducirlo como lo hizo con *Amfortas* se ganará la batalla. Gritando en su más terrible agonía, *Kundry* rehusa obedecer, pero la magia de *Klingsor* es más poderosa que la voluntad de *Kundry,* y finalmente se va a cumplir obediente la voluntad de *Klingsor,* mientras la orquesta ejecuta brevemente el tema de "Parsifal." Desde el parapeto del torreón, *Klingsor* observa al enemigo escalar los baluartes y vencer a los defensores del castillo.

De repente, el torreón y el nigromante se hunden en la tierra y en su lugar se levanta del suelo un jardín encantado lleno

PARSIFAL

de flores exóticas y hermosas. Junto a la pared que circunda el jardín está el extraño e incauto mancebo que vimos expulsar de Montsalvat. Mientras recorre asombrado con la vista aquel paraje, empiezan a salir de todas partes las bellas moradoras del castillo, ataviadas en sus vestidos diáfanos y llenos de flores. Vienen alarmadas, pues han descubierto que algunos de sus amantes han sido asesinados por un enemigo desconocido. Al ver a un extraño en aquel lugar, inmediatamente lo acusan a él, que ingenuamente hace alarde de su victoria, diciendo que si no hubiese salido victorioso nunca hubiese llegado a este vergel. Sin embargo, no tardan en aceptarlo como amigo, bailando a su alrededor y tocándolo en las mejillas con sus sedosas manos, esforzándose por hacer despertar en él un deseo con lo seductivo de sus bellos cuerpos. Preséntase ahora otra doncella que supera en hermosura a sus compañeras. Al ver a *Kundry,* más bella de lo que el hombre pudiera soñar, ellas se van, haciendo mofa del mancebo por su candorosa actitud hacia sus encantos. Esto hace enardecer al extraño muchacho que se dispone a huir. "Detente, *Parsifal,*" es el mandato de *Kundry,* y el asombrado muchacho queda como petrificado en el lugar; recuerda en este instante que una vez,

en la obscuridad de su pasado, su madre lo llamó por ese mismo nombre. *Kundry* se acerca por entre el rico follaje. Ella dice al muchacho que fué ella quien por primera vez le dió el nombre de *Parsifal,* una inversión del árabe "*Fal parsi*—tonto inocente." Le habla de su padre, el Caballero Gamuret, y le cuenta cómo murió en el combate antes del nacimiento de su hijo; cómo Herzeleide (Dolor del Corazón), la madre de *Parsifal,* lo crió en la selva, lejos de las moradas de los hombres, y cómo, al abandonarla el hijo, entristeció y murió de dolor. Naturalmente *Parsifal* se siente hondamente conmovido y agobiado por el dolor. *Kundry* lo toma en su brazos cariñosamente, y estando todavía dominado por la emoción le dice que ella viene como el obsequio postrero de su madre. Ella se inclina y deposita un largo beso en los labios de *Parsifal.* Por un momento parece que el plan cuidadosamente ideado por *Kundry* va a triunfar, mas de pronto *Parsifal* se levanta precipitadamente, gritando "¡*Amfortas,* la herida que causó la lanza!" Como una visión se presenta a su mente la escena en el Templo del Graal y por primera vez entiende su significado. Los intentos de *Kundry* de arrastrarlo otra vez al océano de pasiones, sirve solamente para revelarle a él más claramente la naturaleza de la tentación de *Amfortas,* y la rechaza enojosamente. Ahora recurre ella a la piedad, hablándole acerca de la maldición en que ella vive: muchos años atrás ella vió al Señor caminar con dificultad bajo el peso de Su Cruz y se burló de Él; Su mirada la dirigió hacia ella y desde esa hora ha vivido errante por la tierra, buscando vanamente volverlo a ver; ahora ha encontrado a *Parsifal,* su libertador; si tan sólo consintiese abrazarla, obtendría ella la salvación, pero *Parsifal* la rechaza, diciéndole que el perdón no se gana con indulgencia, y que lo que él ahora busca es el camino que lo conduzca a donde *Amfortas* se encuentra. Dando franca salida a todo su despecho y a todos sus bajos deseos, *Kundry* lo maldice: "¡Qué nunca encuentres el camino que pretendes!" Llama a *Klingsor* que venga en su auxilio, y el mago aparece inmediatamente en los baluartes del castillo, y arroja la Lanza sobre *Parsifal.* Y tiene lugar un milagro. La Lanza, cambiando de curso, queda suspendida sobre *Parsifal.* Éste la toma y con ella hace la señal de la Cruz. Como si hubiese tenido lugar un horrible terremoto, el castillo se derrumba en ruinas, el jardín se marchita y se convierte en un desierto, y *Kundry* se hunde lanzando un grito salvaje. Al prepararse a marchar, *Parsifal* le dice: "¡Tú sabes donde sólo nos encontraremos otra vez!"

Copy't Mishkin
MATZENAUER (*Kundry*)

ACTO III

Una Campiña Primaveral en los Terrenos de Montsalvat. Al Fondo una Pequeña Ermita

En Discos Victor

El Acto III (con le excepción de una breve porción

Copy't Pach Bros.

LA HERENCIA DE GURNEMANZ

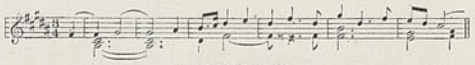
al principio de la escena de apertura) ha sido grabado en forma completo en ocho Discos Victor Ortofónicos (Álbum M-67) por artistas wagnerianos de gran fama y los coros y orquesta de la Ópera del Estado, de Berlín, bajo la dirección de Karl Muck. Los papeles están distribuidos en la forma siguiente: *Parsifal,* Gotthelf Pistor; *Gurnemanz,* Ludwig Hofmann; *Amfortas,* Cornelis Brongeest.

El preludio al Tercer Acto (Discos Nos. 1 y 2), inmediatamente nos transporta a las tinieblas y desolación que ha caído sobre los Caballeros del Graal. Una figura titubeante que decaídamente se levanta en toda la primera parte de este preludio, expresa la larga jornada de *Parsifal* a través del desierto en busca de Montsalvat. Los temas de "Kundry," "La Lanza," "El Graal," "La Promesa" y "El Encantamiento" entran todos en una forma segregada y sombría. Al levantarse el telón contemplamos la ruda choza donde *Gurnemanz* ha fijado su solitaria morada. Los primeros rayos de una mañana primaveral van filtrándose por entre el follaje de la selva, y el fiel Caballero, doblegado ya por el peso de los años, sale de su humilde albergue. Lo ha despertado un extraño quejido que sale de la maleza cercana; se acerca y descubre a *Kundry,* desmayada, pero lanzando dolientes gemidos como si fuera presa de un terrible delirio. Reclinándose sobre ella la hace revivir. Su presencia es menos agreste pero sus vestidos más desgarrados que cuando la vimos sirviendo a los Caballeros del Graal en Montsalvat. Inmediatamente reanuda sus modestas tareas y al ir a llenar un jarrón de agua en el manantial observa un nuevo recién llegado a los dominios del Graal. Es un caballero en negra armadura, con la visera del yelmo cerrada; *Parsifal,* fatigado de su larga pesquisa, al fin ha encontrado Montsalvat. *Gurnemanz* le pide quitarse la armadura, pues éste es terreno sagrado y no debe ser profanado, mucho menos en éste el más sagrado de todos los días, Viernes Santo. *Parsifal* obe-

dece, y golpeando el suelo con la lanza que lleva, se arrodilla entregándose a una ferviente oración. *Gurnemanz* y *Kundry,* reconociendo a *Parsifal,* se quedan confusos y sorprendidos. *Parsifal,* levantándose lentamente de sus meditaciones (Disco No. 3), le expresa el gusto que siente al volverlo a ver, y le habla de los errores y los sufrimientos que trazaron su senda buscando a Montsalvat—sufrimientos traídos todos por una maldición que sobre él se había lanzado. *Gurnemanz* se siente profundamente entusiasmado al contemplar otra vez la Lanza sagrada (Disco No. 4). Le cuenta a *Parsifal* el estado tan lamentable en que se encuentra *Amfortas,* impulsado por su amargos dolores corporales y espirituales, anhela tan sólo la muerte y rehusa cumplir su misión sagrada; vedados del Sagrado Alimento del Graal, el poder de los Caballeros se ha agobiado. Nunca les llega ya, continúa *Gurnemanz* (Disco No. 5), mensaje alguno o llamado a sacras guerras en lejanas tierras; *Titurel,* el protector supremo, no viendo más la refulgencia del Graal, expiró como un hombre cualquiera. *Parsifal* levanta los brazos en intenso dolor, acusándose de ser la causa de toda esa miseria, y está a punto de caer en su desamparo, pero *Gurnemanz* lo sostiene y lo ayuda a tenderse sobre un lecho musgoso. *Kundry* trae una jofaina de agua para rociar a *Parsifal,* pero *Gurnemanz* la hace retirarse, diciendo que la sagrada fuente misma será mejor baño para aquel peregrino. Los dos acercan a *Parsifal* junto al manantial (Disco No. 6), y mientras *Kundry* le quita las grebas de las piernas y le lava los pies, *Gurnemanz* le quita el peto. Al volver en sí *Parsifal* pregunta si puede ser guiado al momento hacia *Amfortas. Gurnemanz* le asegura que sí, pues precisamente esperan su llegada, pues este día habrán de efectuarse los ritos fúnebres de *Titurel,* y *Amfortas,* cumpliendo un juramento hecho, por última vez descubrirá el Graal. *Gurnemanz* toma agua del manantial en el hueco de su mano y rociando la cabeza de *Parsifal* lo bautiza, pronunciando unas palabras solemnes. *Kundry* saca de su seno un frasco de oro y vierte parte de su contenido en los pies de *Parsifal,* los que seca con sus cabellos (Disco No. 7). *Parsifal,* que ha estado observando estos servicios con profunda emoción, toma el frasco de *Kundry,* y dándoselo a *Gurnemanz* le pide que unja su cabeza; así queda *Parsifal* ya consagrado como Rey del Graal, mientras en la orquesta el tema de "Parsifal" es proclamado con gran solemnidad (principio del Disco 6499).

Consagración del Viernes Santo
Hertz-Orquesta Sinfónica de San Francisco
Parte I **Disco *6499**
Partes II y III **Disco *6500**

Como primer acto de compasión, el Nuevo Rey bautiza a *Kundry;* ésta baja la cabeza hasta casi tocar el suelo y parece llorar amargamente. Empieza ahora a surgir en la orquesta el sublime tema del "Viernes San-



VIERNES SANTO

to" y *Parsifal,* fijando su mirada con expresión de arrobamiento en los bosques y en las praderas, exclama (Disco No. 8):

¡Qué bellos los campos y praderas hoy parecen!
Muchas son las flores mágicas que he visto
y trataron de aprisionarme en sus lazos venenosos,
pero ningunas he visto tan bellas como éstas;
Estos zarcillos reventando con capullos,
¡Cuyo perfume evocan mis años infantiles
Y me hablan de amor inmenso y de esperanza!

Gurnemanz le explica, diciéndole, "¡Es la consagración del Viernes Santo, Oh, Señor!" *Parsifal* continúa:

¡Oh, Dios! ¡Ese día de agonía!
Ahora todo cuando crece,
Lo que tiene aliento y vive,
¿Sólo debe sentir pesar y amargura?

Gurnemanz le dice que esta belleza de los bosques y de los campos se debe a la consagración del Viernes Santo, y que las flores y los árboles, regados por el llanto amargo de almas pecadoras arrepentidas, expresan en su regocijo la redención del hombre. Le habla así:

Tú lo ves que no es así.
El llanto amargo de tantos pecadores
Aquí como una lluvia sacrosanta
Rociaron los campos y los llanos,
Y los hizo brillar con hermosura.
Todos los seres terrenales regocijados
Con la huella del sublime Redentor
Levantan sus plegarias muy piadosos.
(Fin del Disco No. 8, Principio del No. 9)

Verlo a Él en la Cruz no tienen fuerza
y por eso sonríen sobre el hombre redimido,
Que, sintiéndose libre, con temor nunca más doblegan la rodilla,
Con el sacrificio de Dios límpido y puro;
Y ahora contemplan los granos y las flores de las verdes praderas
Que el pie mortal ya nunca más suele temer;
Pues, como Dios piadoso al hombre conservara,
Y en Su merced por él sangró,
Todos los hombres cuidarán piadosos
Hoy todos los tallos verdes y tiernos.
Y agradece todo cuanto la creación hace
con todo lo que crece y que florece,
Que la Naturaleza redimida despierta
Ahora en el día de su Inocencia.

Kundry ha levantado nuevamente la cabeza, y lo mira todo con ojos sollozos, fijando después su mirada en *Parsifal*. Ésta habla (Disco No. 10):

Yo las ví marchitarse, las que en un tiempo se burlaron de mí:
Ahora buscan por aquí el perdón—
Como dulce rocío bendito una lágrima de ti también brotó:
Tú lloras—mira! el paisaje brilla.
(*La besa suavemente en la frente.*)

Copy't Pach Bros.
PARSIFAL, KUNDRY Y GURNEMANZ ENTRAN EN EL CASTILLO

Doblan lejanamente unas campanas, creciendo poco a poco su tañido, *Gurnemanz* dice:

¡Medio día!—
La hora ha llegado:—
Permíteme, Señor, que tu siervo te guíe!

Gurnemanz ha traído una cota de malla y un manto de los caballeros del Graal, que él, con la ayuda de *Kundry,* pone a *Parsifal.* Al empezar a caminar, empieza a cambiar el panorama gradualmente hasta que al fin desaparecen en la agreste entrada del castillo (final del Disco No. 10; principio del Disco No. 11). En los largos pasadizos con arcos se ven procesiones de Caballeros; el tañido de las campanas constantemente aumenta. Por fin se hace visible el gran Salón, pero ya no hay mesas, y el lugar está débilmente alumbrado. Aquí entran dos procesiones de Caballeros cantándose la una a la otra antifonalmente:

PRIMER SÉQUITO (*con el Graal y Amfortas*):
En urna abrigada
El Santo Graal llevamos;
¿Qué escondes allí en tenebrosa urna,
Que aquí entre nos sólo lamentos traes?

SEGUNDO SÉQUITO (*con el féretro de Titurel*):
Un héroe yace en este triste féretro
Con toda esta fuerza celestial,
A quien todas las cosas Dios un día confió:
Titurel aquí traemos.
(Final del Disco No. 11, principio del No. 12.)

PRIMER SÉQUITO:
¿Qué mano hizo caer a quien por Dios mismo
Fué una vez acogido?

SEGUNDO SÉQUITO:
Hundióse bajo el peso mortal de los años,
Y en el Graal mirarlo ya nunca puede.

PRIMER SÉQUITO:
¿Quien vedó entonces de su vista la brillantez
del Graal?

SEGUNDO SÉQUITO:
¡Aquel a quien traéis: su criminal guardián!

PRIMER SÉQUITO:
¡Este día lo acompañamos, pues aquí otra vez,
—Y una vez más solamente—
Cumplirá su deber!

SEGUNDO SÉQUITO:
¡Tristeza! ¡Tristeza! Tú, guardián del Graal.
Sé una sola vez más
Notificado de tu deber para todos.

El féretro es colocado en el catafalco, y *Amfortas* es ayudado a ocupar su trono detrás del altar. Se queja doliente de sus sufrimientos; entonces (Disco No. 13) prorrumpe en su agonizante plegaria:

¡Mi padre!
¡El más venerado de los héroes!
¡El más puro, ante quien los mismos ángeles se
doblegaron!
¡Sólo deseaba morir,
Mas—dió a ti la muerte!
¡Oh! ¡Tú que ahora en alturas divinas
Contemplas al propio Salvador,
Implórale que deje que su sangre consagrada,
(Si otra vez aquí su bendición
Desciende sobre estos hermanos)
Al darles a ellos nueva vida,
A mí ofrezca—sólo Muerte!
¡Muerte!—¡Obscuridad!
¡Solitaria merced!
¡Elimina mi terrible herida, el veneno,
Endurece al corazón tan torturado y sufrido!
¡Mi padre!—¡Yo te llamo,
Has tuyo mi grito ante Él:
"Redentor! ¡da a mi hijo el alivio!"

Pero los Caballeros cercanos a *Amfortas* (Disco No. 14) insisten, exclamando:

¡Descubre el Graal!
¡Cumple ahora tu deber!

Amfortas, en un paroxismo de desesperación dirige sus pasos hacia los Caballeros y exclama:

¡No!—¡No más!—¡Ah!
¡Ya la muerte se cierne sobre mí!
¿Y debo todavía volver a la vida?
¡Locura!
¿Qué me hace permanecer todavía?
¡Pido mejor que me déis la muerte!
(*Se despedaza el vestido.*)

¡Miradme!—¡La herida abierta mirad!
¡He aquí mi veneno—mi torrente de sangre!
¡Tomad vuestras armas!
¡Hundid vuestras espadas
Profundo . . . muy profundo en mí, hasta su puño!
¡Caballeros, atended!
¡Matad al pecador y a todos sus dolores:
Entonces recuperaréis del Graal su inmenso brillo!

Todos retroceden aterrados y *Amfortas* permanece separado en éxtasis medroso. *Parsifal,* acompañado por *Gurnemanz* y *Kundry,* ha entrado inadvertidamente, y adelantándose extiende la Lanza, tocando con su punta el costado de *Amfortas.* Después proclama:

¡Solamente un arma sirve:
La que te hirió
Puede restañar tu costado herido!

El semblante de *Amfortas* se ilumina con santo arrobamiento, y balbuceando de emoción, *Gurnemanz* lo sostiene. *Parsifal* continúa:

¡Queda por completo limpio de mancha y absuelto!
Pues ahora yo gobierno en este lar.
¡Oh, benditos sean tus pesares,
Pues la fuerza potente de la Piedad
Y el poder más puro del Saber,
Enseñaron a este tímido insensato.
La Lanza sagrada—
Otra vez miradla aquí!—

Todos miran con gran asombro la Lanza que *Parsifal* sostiene en lo alto, mientras éste mantiene su mirada en su punta y procede (Disco No. 15):

¡Oh, milagro portentoso de bienaventuranza!—
Esta que por mi mano tu herida sanó,
Con sangre bendita miradla teñida.
Que ansía unirse a la ardiente fuente,
Cuya corriente pura en el Graal resplandece!
Escondida no sea más esa forma divina:
¡Descubrid el Graal! ¡Abrid la urna!

Parsifal asciende los peldaños del altar, y tomando el Graal de su urna que ya han abierto los escuderos, se arrodilla absorto en oración. La Sagrada Copa empieza a resplandecer con una tenue luz, y mientras la parte bajo del Salón se hunde en tinieblas, la cúpula se llena de un esplendor celestial. Al ir aumentando el esplendor las voces de los Caballeros, arrodillados en adoración, las de los escuderos desde sus puestos en el centro del salón, y las de los muchachos al fondo, se unen en una sublime cadencia, elevándose por medio de maravillosos cambios de armonia y agonizando después a los lejos (Disco No. 16):

¡Portentosa salvación!
¡Salvación al Salvador!

Un rayo de deslumbrante luz cae de lo alto, y en él desciende una paloma blanca que aletea alrededor de *Parsifal. Kundry,* levantando su vista a *Parsifal,* cae lentamente al suelo, muerta; *Amfortas* y *Gurnemanz* se arrodillan en homenaje ante él. *Parsifal* mueve de uno a otro lado el Graal bendiciendo así a todos los postrados Caballeros y mientras la orquesta ejecuta en seráfica forma final los temas de "La Fe," de "El Graal" y de "La Última Cena," el telón baja lentamente.

LOS PAYASOS

(I Pagliacci)

ÓPERA en dos actos; libreto y música de Ruggero Leoncavallo. Estrenada el 21 de mayo de 1892, en el Teatro dal Verme, de Milán. Primera representación en los Estados Unidos, el 15 de junio de 1893, en el Teatro de la Ópera de Nueva York.

Esta ópera fué escrita, por así decirlo, en un momento de ira. Leoncavallo, que había recibido su instrucción musical en el Conservatorio de Nápoles, se vió precisado a luchar dura y tesoneramente en los albores de su carrera artística. El empresario que iba a presentar una de las primeras óperas de Leoncavallo, se fugó con el dinero que se había reunido para este objeto, y el compositor se quedó casi en la penuria. Sin embargo, procuró ganarse modestamente la vida enseñando música y tocando, como pianista, en cafés-conciertos. En calidad de pianista viajó por toda Europa. Durante estos viajes concibió y esbozó la composición de una vasta trilogía, la cual hubiera producido en la música italiana el mismo efecto que las óperas de *El Anillo del Rhin* causaron en la música alemana. De regreso a Italia el plan de la trilogía fué aceptado por una casa editorial, y Leoncavallo terminó la partitura del primero de los tres dramas en el espacio de un año. Sin embargo, la representación de la obra no siguió a su preparación y Leoncavallo esperó pacientemente durante tres años. Indignado y decepcionado por la forma en que se portaron con él, entró en tratos con la casa editorial que había organizado el concurso que culminó en el éxito ruidoso de la ópera *Cavalleria Rusticana* de Mascagni. Sus proposiciones fueron favorablemente aceptadas, y al instante empezó a preparar una ópera corta y de un estilo parecido al de *Cavalleria Rusticana.* Leoncavallo escribió el libreto, inspirándose en la experiencia de su propia vida, y con empeño y constancia completó toda la obra, libreto y música, en cuatro meses. El éxito fué comparable al que obtuvo *Cavalleria Rusticana.* El entusiasmo con que fué recibida su ópera preparó el terreno para la trilogía, pero como la primera de estas óperas fracasara, Leoncavallo nunca terminó las demás. De sus obras subsiguientes, únicamente *La Bohemia* (1897) y *Zazá* (1900) alcanzaron algún éxito, pero aun éstas carecen de la profunda inspiración que caracterizara la ópera *Los Payasos.*

En una ocasión se entabló una demanda judicial en contra del compositor, que fué acusado de plagiar la obra de otro autor. Leoncavallo manifestó a la sazón que un caso semejante ocurrió cuando era niño. El caso se refería a un autor que mató a su esposa, y el padre de Leoncavallo fué el juez que intervino en la vista instruída en contra del homicida. Este suceso trágico produjo una emoción tan honda en la mente del futuro compositor, que más tarde se valió del mismo episodio como argumento para su ópera.

Desde un punto de vista musical, Leoncavallo poseía un talento extraordinario para escribir melodías breves pero de gran inspiración, y para desarrollar las mismas con los recursos de la armonía e instrumentación modernas, siendo una de sus principales cualidades la de componer modulaciones rápidas o cambios de tono.

Este método es muy eficaz en una obra corta como *Los Payasos,* pero como ya ha sido ensayado por otros compositores anteriores a Leoncavallo, el truco de repetir la misma armonía en un tono nuevo e inesperado, no produce el mismo efecto con una composición melódica sostenida o con un trabajo temático en el que se desenvuelve una idea melódica a través de la evolución musical. Tal vez sea ésta la causa del fracaso de Leoncavallo en conseguir constantemente el interés necesario en obras de mayor extensión.

De todos modos, *Los Payasos* continúa siendo una de las óperas más populares en la escena lírica moderna, distinción que solamente comparte *Cavalleria Rusticana* entre las primeras óperas del género realístico. Estas dos óperas conservan su popularidad justa y merecidamente, pues ambas son profundamente dramáticas en sus argumentos y contienen, además, melodías extraordinariamente exquisitas.

Desde un punto de vista dramático, *Los Payasos* tiene varias características de interés original en la escena lírica. El compositor adoptó una costumbre teatral antigua, que se remonta al drama griego y usada a veces por Shakespeare, o sea la de hacer aparecer en el proscenio a uno de los

actores, antes de levantarse el telón, que pronuncia un discurso en el que refiere el objeto de la comedia que va a representarse. La introducción de esta idea por parte de Leoncavallo es altamente original, si bien por su forma tiene cierto parecido al preludio de *Cavalleria Rusticana,* en el cual una parte vocal es cantada antes de levantarse el telón, precedida de un magnífico preludio musical.

De igual manera la idea de representar un drama dentro de otro drama, lo cual da a *Los Payasos* su carácter extraordinariamente irónico, es muy antigua. En el drama *Hamlet* de Shakespeare esta idea está desarrollada admirablemente y dicho drama se considera como el prototipo en este sentido. El drama que se presenta en *Los Payasos* es una de las eternas comedias de Pierrot y Colombina que se han representado desde hace varios siglos por compañías de actores ambulantes. En esta farsa antigua Pierrot descubre que Arlequín está enamorado de su esposa, Colombina. Arlequín persigue por la habitación al esposo indignado y, finalmente, lo echa de la casa. En la comedia antigua este argumento produce la hilaridad en las escenas culminantes. La parte trágica en *Los Payasos* está en que *Canio,* que es el Pierrot de los saltimbanquis, se ve obligado a hacer reír al público aun cuando tenga el corazón partido por el dolor. El argumento es antiguo pero su tragedia es eterna y profundamente humana.

El papel de *Canio* tiene gran predilección entre los grandes tenores, y la caracterización del mismo dió inmensa popularidad al inmortal Caruso. Su manera de interpretar el aria *Vesti la giubba* era considerada como uno de sus mayores triunfos.

La ópera completa de *Los Payasos* figura ahora en la ya extensa lista de Álbumes de Obras Maestras que con tanto éxito ha publicado la RCA Victor, M-76. Los artistas principales que tuvieron a su cargo la interpretación de esta ópera gozan de inmensa fama, y los mismos son conocidos en los grandes centros musicales del mundo.

PERSONAJES

NEDDA (*en la comedia "Colombina"*) A. Saraceni, *Soprano*

CANIO (*en la comedia "Payaso"*) A. Valente, *Tenor*

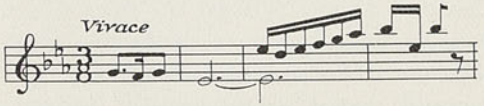
TONIO (*en la comedia "Tadeo"*) A. Granforte, *Barítono*

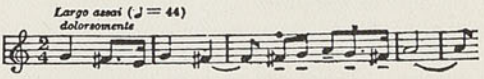
PEPE (*en la comedia "Arlequín"*) G. Pelai, *Tenor*

SILVIO, *un campesino* L. Basi, *Barítono*

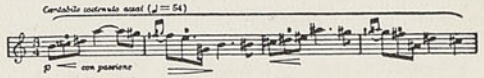
La escena se desarrolla en Calabria, cerca de Montalto, el día de la fiesta de la Asunción. Época presente, entre 1865 y 1870.

PRÓLOGO

SE inicia el Prólogo con una introducción orquestal que es en sí un presagio del drama que va a desarrollarse (Disco No. 1). Se oye primero un motivo que se desenvuelve con gran magnificencia, un cuadro musical de los saltimbanquis, *Los Payasos.*

A continuación sigue una melodía lúgubre que refleja los celos y la tragedia de *Canio:*



Inmediatamente después se escucha el tema intrigante del amor ilícito de *Nedda* y *Silvio.*



El tema de *Los Payasos* es ejecutado nuevamente con renovada gallardía, desenvolviéndose majestuosamente hasta llegar a su punto culminante, ocasión en la cual termina repentinamente con esplendor incomparable. Seguidamente *Tonio* se asoma por el telón y reclama la atención del público. "¿Se puede?"—dice él avanzando en el proscenio, y saludando a la concurrencia añade —"¡Señoras! ¡Señores! Excusadme si solo me presento. Yo soy el prólogo." Luego canta al compás de una melodía muy amplia y expresiva, la cual va adquiriendo mayor animación e intensidad a medida que se va desenvolviendo.

Porque en escena todavía
la antigua farsa pone el autor;
en parte él quiere
tomar la vieja usanza,
y a vos de nuevo envíame.
Mas no para deciros como antes:
"Las lágrimas que vertamos son falsas!
De las congojas y de nuestro martirio no alarmaros!"
¡No! ¡No! El autor ha buscado
Esta vez pintaros un girón de la vida.
Él tiene por máxima sola
que el artista es un hombre
y que para los hombres escribir él debe.
Y en la verdad se inspiró.

Con estas últimas palabras la música se deshace en una tumultuosa gradación; luego sigue una melodía sumamente delicada y sentimental, cantada en los registros más resonantes de la voz de barítono (Disco No. 2):

Un nido de memorias
en el fondo del alma cantaba un día,
y él con verdaderas lágrimas escribía,
mientras los sollozos el compás marcaban!
Entonces, veréis amarse
como se aman los seres humanos;
veréis del odio los tristes frutos,
del dolor los espasmos,
gritos de rabia oiréis, y risa cínica!
Y vosotros, antes que nuestros
pobres gabanes de histriones,
nuestra alma considerad,
porque somos hombres de carne y hueso,
y que de este huérfano mundo
al par que vosotros
respiramos el aire!
El concepto os he dicho.
Ahora escuchad cómo es desarrollado.
(*Gritando hacia la escena.*)
¡Vamos! ¡Comencemos!
(*Desaparece tras el telón.*)

Prólogo: Si può? y Un nido di memorie

Lawrence Tibbett	Disco	6587
Titta Ruffo	Disco	*6268
Apollo Granforte	Disco	6769
Armando Crabbé	Disco	9436

La orquesta preludia el tema de *Los Payasos* y seguidamente se levanta el telón.

ACTO I

La escena representa una encrucijada de calles a la entrada de una aldea. A la derecha se ha levantado un teatro de feria; delante del mismo aparece *Tonio*. Se oyen los toques de una corneta desentonada y el batir de tambores. Es la fiesta de la Asunción, y los campesinos, vestidos de toda gala, se apresuran a este lugar, llenos de animación y alegría. Anticipando pasar un rato de distracción, todos exclaman: "¡Ya están aquí! ¡Ya están aquí! (Disco No. 3). La música de este primer coro, alegre y lleno de animación, refleja admirablemente el ambiente de esta escena.

Son quà
Coro de Ópera del Metropolitano
Disco 4028

Por el camino que se vislumbra más abajo viene una procesión muy original. *Pepe*, vestido de Arlequín, conduce a un asno que tira de una carreta pintada de varios

LA LLEGADA DE LA FARÁNDULA

colores; en la carreta viene *Nedda* y detrás de ésta camina *Canio,* vestido de payaso, llevando en la mano derecha una corneta y en la izquierda el mazo de un bombo. Los saltimbanquis se detienen delante del teatrito, y *Canio* trata de apagar los gritos de la muchedumbre batiendo con fuerza el bombo. Con solemnidad sarcástica anuncia la función que van a dar los saltimbanquis.

Un gran espectáculo
a las cinco en punto
prepara vuestro humilde
y buen servidor.
Veréis el frenesí
del bravo Payaso;
y cómo él se vindica
y tiende un buen lazo.
Veréis de Tonio
temblar el carcax,
y qué marullo
de intrigas tejerá.
Venid, honradnos
Señoras y señores.
¡A las cinco en punto!
¡A las cinco en punto!

Canio se vuelve para ayudar a *Nedda* a bajar de la carreta, pero *Tonio,* el payaso deforme, se adelanta a *Canio* en tan grata labor, con gran alegría de parte de la muchedumbre. *Canio* lo hace alejarse tirándole de las orejas (Disco No. 4). *Tonio* se escurre refunfuñando en dirección al teatro, mientras los aldeanos se burlan de él.

Copy't Mishkin
BORI (*Nedda*)

Uno de los aldeanos dice que vayan a tomar una copa. *Canio* acepta con placer la invitación y llama a *Tonio* para que se venga con ellos, pero éste contesta que se queda a limpiar el borrico. Un campesino, riéndose advierte:

Cuidado, Payaso, él sólo puede quedarse
a hacerle la corte a Nedda.

Canio exclama en seguida, sonriendo, pero con fruncimiento:

¡Eh! ¡Eh! ¿Te parece?
Un tal juego, créanme,
es mejor no jugarlo conmigo,
queridos míos . . . y a Tonio . . .
y un poco a todos ahora hablo!
El teatro y la vida
no son la misma cosa:
no . . . no son la misma cosa!
Y si allá el Payaso
(*Señalando el teatro*)
sorprende a su esposa
con un bello galante en casa
hay un cómico sermón,
después se calma o se rinde
a los golpes de un bastón!
Y el público aplaude alegremente.
Mas si a Nedda en serio sorprendiese
de otro modo acabaría la historia,
(*Combiando de tono*)
como es verdad que aquí les hablo. . . .
Un tal juego, créanme,
es mejor no jugarlo.

Un tal gioco credetemi
Giovanni Zenatello Disco 1433

Nedda conoce bien la causa de las miradas sombrías de su esposo y, con todo, se dice a sí misma "¡Confusa yo estoy!" Los aldeanos se quedan algo sorprendidos y preguntan a *Canio* si habla en serio. Éste hace un esfuerzo para serenarse y en seguida contesta: "¿Yo? Adoro a mi esposa," y acercándose a *Nedda* la besa en la frente.

A lo lejos se oye el sonido de una cornamusa (Disco No. 5), sugerido en la orquesta por el oboe, y en la aldea suena un repiqueteo de campanas que tocan a oración. La muchedumbre, en parejas, se dirige lentamente hacia el pueblo. Al marcharse cantan el famoso "Coro de las Campanas," una melodía exquisita en la que vibra algo del

espíritu folklórico italiano. Durante el coro, *Canio* entra en el teatro y va a dejar su jubón de payaso; vuelve pronto, y después de hacer una señal de adiós a *Nedda,* se va con *Pepe* y cinco o seis campesinos.

Andiam!
Coro de Ópera del Metropolitano
Disco 4028
Coro de La Scala Disco 68822

Las voces de los hombres se pierden en la distancia. *Nedda* se queda sola y medita acerca de las miradas celosas que chisparon en los ojos de *Canio* (Disco No. 6).

¡Oh! Si me sorprendiese . . .
brutal como es él. . . . ¡Mas basta, ánimo!
¡Son sólo sueños pavorosos y tontos!
¡Oh, qué bello sol de ardiente agosto!
Yo estoy llena de vida,
Y toda languidecida por arcano deseo,
no sé lo que yo anhelo!

La orquesta ejecuta una melodía imitando el gorjeo de los pájaros mientras *Nedda* canta una romanza de magníficas cadencias y floreos. *Nedda* se ha olvidado de todo cuanto la rodea y sus pensamientos vuelan lejos como los exploradores del espacio.

¡Oh! ¡Qué vuelo de aves, y cuánto ruido! . . .
¿Qué querrán? ¿adónde van?
Quizás mi madre que la buenaventura anunciaba,
comprendía su canto y a mí chiquita
así cantaba: ¡Huí! ¡Huí!
Estridentes, libremente lánzanse al vuelo
al vuelo como flechas, los pajarillos.
Desafiando las nubes y el sol candente,
y van, y van por el camino del cielo.
Dejadlos vagar por la atmósfera
que van sedientos de azul y esplendor:
siguen también un sueño, una quimera,
y van, y van entre las nubes de oro.
Que arrecie el viento y ruja la tempestad,
con las alas abiertas sabrán todo desafiar;
la lluvia, los relámpagos, nada los detiene,
y van, y van sobre abismos y sobre el mar.
Van allá hacia un país extraño
en que sueñan quizás y buscan en vano.
Mas los bohemios del cielo
siguen el arcano poder que los empuja. . . .
¡Y van . . . y van . . . y van!

Ballatella—Che volo d'augelli!
Mary Lewis Disco 6578

Durante el curso de la canción, *Tonio* sale del teatro y se apoya en un árbol, escuchando atentamente. *Nedda,* terminado su canto, va a alejarse pero al verlo se detiene (Disco No. 7). *Tonio* le dice que no pudo resistir su canto, pero ella se burla de *Tonio* y le dice que habla como un poeta. *Tonio* sabe que es deforme, pero él no puede menos de amarla y con violencia desea poseerla. *Nedda* le ordena que se vaya o llamará a *Canio.* "No antes de que te bese"—repone *Tonio* abalanzándose hacia Colombina. Rápidamente se aleja *Nedda,* y al ver el látigo de *Pepe,* con él da un golpe en la cara de *Tonio,* exclamando: "¡Miserable! ¡Vil!" *Tonio* grita de dolor, y luego agrega: "Por la Virgen de la Asunción, *Nedda,* juro que me la pagarás."

Copy't Mishkin
TIBBETT (*Silvio*)

No bien se marcha *Tonio* cuando aparece un amante más afortunado (Disco No. 8). Salta la tapia y saluda a *Nedda.* Es *Silvio,* uno de los aldeanos, a quien ha conocido en visitas anteriores y de quien está prendada. *Nedda* está alarmada al verle en pleno día, pero él la calma diciéndole que ha seguido a *Canio* y *Pepe* hasta la taberna, donde los dejó entregados a animadas libaciones y donde es muy probable que se queden por algún tiempo.

Nedda refiere las amenazas que ha hecho *Tonio,* y le advierte que conviene ser cautos, pero el apasionado aldeano se burla de

sus temores y la consuela haciéndole el amor con todo el fuego de su corazón. La suplica que se fugue con él a un sitio donde puedan vivir felices. *Nedda* queda fascinada y vislumbra un porvenir de dichas y placeres, pero involuntariamente siente temores que no puede contener. Es tan bella cuando implora a *Silvio* que no la tienta, que él hace el amor con más loca pasión (Disco No. 9).

Silvio la reprocha por su frialdad, hasta que en el fuego de su pasión, *Nedda* se entrega, imprudentemente por cierto, en los brazos del enamorado aldeano y, finalmente, consiente en fugarse con él.

Copy't Dupont
CARUSO CANTANDO "VESTI LA GIUBBA"

En el éxtasis de su pasión no se dan cuenta de que *Canio,* que ha sido advertido por el astuto *Tonio,* se presenta a tiempo para oír la exclamación de *Nedda* al despedirse de *Silvio:* "Esta noche y para siempre tuya seré." (Disco No. 10.) *Canio* no puede reprimir un ¡Ah! *Silvio* desaparece tras la tapia, y *Canio,* que no ha visto la cara de su rival, corre en pos de él. *Nedda* le intercepta el paso, pero *Canio* la rechaza violentamente impulsado por el dolor y la cólera, y salta la pared en persecución de *Silvio.* Sin embargo, es demasiado tarde, pues éste conoce bien el sendero y *Canio* no logra alcanzarlo.

Tonio, que contempla esta escena, rebosa de alegría, y cuando *Nedda* exclama: "¡Bravo! ¡Bravo, *Tonio* mío!" éste repone "¡mas hacerlo mejor no desespero!" *Canio* vuelve a saltar la tapia, jadeante y temblando de cólera.

El ultrajado esposo ordena a su mujer que indique el nombre del amante, pero ella repone que sus labios permanecerán mudos. Loco por los celos que arden en su pecho, *Canio* se lanza furioso con el puñal levantado, pero *Pepe,* que ha vuelto sin ser visto, corre a detenerlo. "La gente sale de la iglesia"—dice *Pepe*—y al espectáculo se dirige. . . . ¡Vamos a vestirnos patrón! *Nedda,* aprovechando la ocasión, desaparece en el teatrito; *Pepe* y *Tonio* se van a hacer los preparativos de le función.

Con la cabeza inclinada, abrumado por la pasión y los celos, *Canio* se queda solo para meditar sobre su mala estrella. Mientras tanto la orquesta ejecuta lúgubres melodías que hacen aún más conmovedora esta escena desgarradora (Disco No. 11).

¡Recitar! . . . mientras preso del delirio
no sé más lo que digo o lo que hago!
¡Mas . . . es menester . . . esforzarte!
¡Bah! . . . ¿Eres tú acaso hombre?
¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!
¡Tú eres payaso!

El desgraciado payaso continúa con su canto, en el cual vibra una melodía de gran emoción y dolor.

Ponte el vestido
y la cara enharina.
La gente paga y reír quiere aquí,
Y si Arlequín te enamora a Colombina,
ríe, Payaso, y todos aplaudirán!
Convierte en burlas el espasmo y el llanto;
en una mueca el sollozo y el dolor. . . .
¡Ah! ¡Ríe Payaso, de tu amor destrozado!
Ríe del duelo que te envenena el corazón!

Conmovido dirige lentamente sus pasos hacia el teatro de su compañía; al llegar al telón lo hace a un lado violentamente como si no deseara entrar; luego, poseído de un nuevo ataque de sollozos, vuelve a enterrar el rostro entre sus manos; da unos cuantos pasos hacia el telón, de donde se había retirado con furia, y casi al acabar los últimos acordes de la música, entra en el teatro.

Copy't Mishkin
DE LUCA (*Tonio*)

Vesti la giubba
Giovanni Martinelli
Disco 6754
Enrico Caruso
Disco *6001
Giovanni Martinelli
Disco *736
Beniamino Gigli
Disco *643

ACTO II

En el inspirado intermezzo que precede al segundo acto se oye nuevamente el bellísimo *cantabile* del Prólogo, esta vez en un tono diferente (Disco No. 12).

Es la hora acordada para empezar el espectáculo (Disco No. 13). *Tonio* se presenta batiendo el bombo para llamar a los aldeanos, pero parece como si se valiera del instrumento para silenciar los murmullos animados de la gente que va llegando.

Silvio figura también entre los espectadores, para recrear su vista en la contemplación de *Nedda,* y al tomar asiento saluda a los amigos que figuran entre la concurrencia. La animación es general. "¡Tomad asientos!"—gritan algunos; "¡Ea, dáos prisa, comenzad!"—exclaman otros.

Se levanta el telón del teatrito. La escena, mal pintada, representa un cuarto con dos puertas laterales y una ventana en el fondo. Una mesa y dos sillas de paja constituyen los únicos muebles en la escena del teatrito. *Nedda,* vestida de Colombina, se pasea de un lado a otro. Parece estar nerviosa esperando a alguien, si bien informa a los espectadores que su marido no volverá hasta muy tarde en la noche (Disco No. 14). Afuera se oye puntear una guitarra y Colombina (*Nedda*) corre a la ventana dando un grito de alegría. Se oye la voz de Arlequín, que desde fuera canta una serenata; la melodía es dulce y sentimental a un mismo tiempo; la letra, aunque un poco extravagante, está muy en armonía con la acción que se desarrolla en este momento.

¡Oh, Colombina,
el amoroso y fiel Arlequín
está cercano a ti!
¡Aquí llamando y suspirando
espera el pobrecito!
¡Ay, muéstrame tu carita,
que anhelo besar
y sin tardar
tu dulce carita!
¡El amor me atormenta,
me atormenta y hace sufrir!
¡Oh, Colombina,
abre tu ventanita,
que a ti cercano,
está llamando
y suspirando,
el pobre Arlequín!
¡A ti cercano está Arlequín!

Serenata de Arlequín
Tito Schipa
Disco 1183

Copy't Mishkin
MARTINELLI (*Canio*)

Sin embargo, antes de que Arlequín pueda entrar, llega *Tadeo* (este

papel está representado por *Tonio*) llevando una gran canasta (Disco No. 15). Saluda con exageración, lo cual causa la hilaridad de los espectadores. Sin perder tiempo comienza a hacer el amor a Colombina, la que pide el pollo que ha dicho se le trajera. Tadeo se arrodilla delante de *Nedda,* sosteniendo en alto el pollo con devoción grotesca. Sus bufonadas son interrumpidas por Arlequín, el cual entra, y cogiendo a *Tadeo* por la oreja y dándole un puntapié, lo hace salir, lo cual causa la hilaridad de los espectadores.

Habiendo desaparecido *Tadeo,* los amantes pueden ahora entregarse libremente a las expansiones de sus jóvenes corazones (Disco No. 16). Arlequín saca una botellita que llevaba escondida y, entregándosela a Colombina, le dice:

Toma este narcótico;
dáselo al Payaso para que duerma
y podamos huir juntos.

Colombina consiente. De pronto vuelve a aparecer *Tadeo* y burlonamente da la voz de alarma diciendo: "¡Cuidado! El Payaso viene."

Los pseudo-amantes simulan sentir una gran excitación, mientras los espectadores aplauden estrepitosamente. Arlequín salta por la ventana a tiempo que entra el Payaso. En este momento Colombina (*Nedda*) grita a Arlequín estas palabras fatídicas: "¡Esta noche . . . y para siempre tuya seré!"

Al oír estas palabras, *Canio* por un momento olvida su papel de Payaso. Luego, recordando que su misión es actuar, continúa con su papel exclamando: "Un hombre estaba contigo." *Nedda* insiste en que solamente *Tadeo* ha estado aquí, mientras éste, que se ha escondido a toda prisa, grita desde el armario: "¡Créela! ¡créela! ¡Ella es pura! Y aborrece mentir su labio casto."

Nuevamente *Canio* se olvida de su papel. Con energía pide saber el nombre del amante, pero *Nedda,* que con descaro continúa representando el papel de Colombina, burlonamente repite: "¡Payaso! ¡Payaso!" Esta insinuación que recuerda a *Canio* el papel que debe representar, sólo contribuye a aumentar la ira y los celos de Pierrot, que desechando su parte de actor, contesta con energía las siguientes palabras al compás de una música intensamente emocionante y presagiadora de un funesto desenlace (Disco No. 17):

¡No! ¡Payaso no soy;
si el rostro está pálido
es de vergüenza y frenesí de venganza!
El hombre recobra sus derechos,
y el corazón que sangra,
quiere sangre para lavar la afrenta,
¡Oh maldita!
¡No! ¡Payaso no soy!
Soy aquel que estúpido
te recogió huérfana del camino
casi muerta de hambre,
y un nombre te ofreció,
y un amor que era fiebre y locura!

Abrumado, se deja caer en la silla que hay junto a la mesa. Los espectadores comentan con entusiasmo el realismo sorprendente que el payaso sabe dar a su caracterización. *Silvio* se dice a sí mismo: "¡Yo me retengo apenas!" *Canio* continúa:

Esperaba, ¡tanto el delirio me había cegado!
si no amor . . . piedad . . . ¡merced!
Y todo sacrificio
al corazón, alegre imponía,
y confiado creía
más que en Dios mismo, en ti!
Mas el vicio alberga sólo
en el alma tuya despiadada;
tú entrañas no tienes,
sólo el sentido tienes por ley!
Vete, no mereces mi dolor,
Oh meretriz abyecta,
que el desprecio mío
te aplaste bajo el pie! . . .

No, Pagliaccio non son!

Enrico Caruso Disco *6001
Giovanni Martinelli Disco 6754

El público, ignorando que estas escenas no forman parte de la comedia, grita con entusiasmo: "¡Bravo!" Pálida, pero demostrando inusitado valor, *Nedda* continúa haciendo su papel de Colombina. Al compás de una gavota ligera, *Nedda* observa que el hombre que estuvo con ella era el inocente Arlequín (Disco No. 18). Los campesinos se echan a reír, pero bien pronto reprimen su desahogo al observar la expresión horrible que se nota en el rostro de *Canio.* En seguida se dan cuenta de que no es una comedia lo que se está representando, sino un verdadero drama de la vida. *Pepe* se acerca por el fondo del teatro; sus deseos son de intervenir en el asunto, pero *Tonio* astutamente le detiene. *Canio,* enajenado por el dolor y ardiendo en celos y cólera, pide una vez más el nombre del amante, pero *Nedda* nuevamente se niega a revelárselo y con resolución declara que no hablará, ni aun a costa de la vida. Dominados por la exaltación que les embarga, los campesinos se han puesto de pie, tumbando bancos y exteriorizando un frenesí indescriptible.

Algunas de las mujeres huyen como si el realismo de la escena les presagiara un desenlace funesto. *Silvio* saca su puñal, pero los campesinos que le rodean, ignorando la causa de su excitación, le detienen. *Nedda* trata de escapar hacia los espectadores, pero *Canio* la detiene. Con la rapidez del rayo la coge por el brazo. La hoja reluciente de un puñal traza un semi-círculo en el espacio y penetra con fuerza en el pecho de Colombina, mientras *Canio* grita: "¡Toma . . . toma!" *Nedda* lanza un grito de dolor y se desploma agonizando. Haciendo un último esfuerzo exclama: "¡Socorro! *¡Silvio!"* El joven aldeano se deshace de las manos que lo sujetan y corre a ayudar a su amante, gritando *"Nedda."* A la voz de *Silvio, Canio* se vuelve como un león, y un segundo después lo recibe con una puñalada, diciéndole: "¡Ah . . . eres tú!" Luego, como si estuviese en un estado de estupefacción, deja caer el puñal, y dirigiéndose a los espectadores por última vez, dice con amarga ironía: "¡La comedia se ha acabado!"

Selecciones—Partes I y II

Banda Creatore	Disco 35791
Marek Weber y su Orquesta	Disco 35998

Le Théâtre

EL FINAL DE LA COMEDIA

PELEAS Y MELISENDA

ÓPERA en cinco actos; música de Debussy; libreto de Maeterlinck. Fué estrenada en la Ópera Cómica de París, el 30 de abril de 1902, con Mary Garden y Jean Perier en los papeles principales. La primera representación en los Estados Unidos fué en el "Manhattan Opera House" de Nueva York, el 19 de febrero de 1908, con los mismos artistas.

El drama de Maeterlinck, "Peleas y Melisenda," tiene como base de su argumento una forma tan sencilla del eterno triángulo, que una mera narración de él no comunica en nada el gran encanto poético de la obra y su belleza. En efecto, desnudar el argumento del simbolismo sutil de sus líneas, es como tratar de presentar los colores maravillosamente impresionistas de una pintura de Monet en una reproducción fotográfica común y corriente.

A este drama conmovedor, Debussy le puso música de gran ternura y de una fuerza delicadamente sugestiva. Su música es una verdadera reacción antiwagneriana, la declamación se reduce a un recitado casi hablado, compuesto de pequeños intervalos, a menudo salmodiados sobre una o dos notas; si bien aparece algo monótono, posee no obstante una expresiva cualidad extraordinaria. La orquesta sigue fielmente este recitado, envolviéndolo en una atmósfera creada especialmente por la armonía, con pequeños dibujos melódicos muy simples. La orquesta canta solamente cuando las voces callan, y adquiere entonces una plasticidad admirable.

El Álbum de Peleas y Melisenda

Los amantes de la música de Debussy encontrarán motivo de deleite con este álbum—M-68, que contiene los pasajes más delicados de la ópera, incluyendo los interludios orquestales, el dúo de la fuente, la escena de la torre y la separación de *Peleas* y *Melisenda.* La orquesta está bajo la dirección de Piero Coppola, y los artistas son Charles Panzéra (*Peleas*); Yvonne Brothier (*Melisenda*); Willy Tubiana (*Arkel*), y M. Vanni-Marcoux (*Golaud*), todos de la Ópera Cómica de París, el teatro en que esta ópera se estrenó. Todos ellos interpretan la música de Debussy con intachable refinamiento y estilo, y cada uno de sus matices está fielmente reproducido en estos Discos Victor.

(En algunos teatros se acostumbra presentar los dos primeros cuadros del Acto IV como uno solo, y omiten enteramente el tercer cuadro en que *Yniold* contempla un rebaño de corderos. Por lo tanto, lo que originalmente fué Cuadro IV del Acto IV se convierte en Cuadro II, y así aparece en la narración que sigue de la ópera.)

PERSONAJES

ARKEL, *Rey de Allemonde*	*Bajo*
GENOVEVA, *Madre de Peleas y Golaud*	*Contralto*
PELEAS, *nieto de Arkel*	*Tenor*
GOLAUD	*Barítono*
MELISENDA	*Soprano*
YNIOLD	*Una Voz de Niño*

Un Doctor, Servidumbre, Gente Pobre.

ACTO I

CUADRO I

GOLAUD se ha perdido en las espesuras del bosque y caminando a la ventura entre los ramajes, se encuentra a una joven y bella mujer llorando a la orilla de un manantial. Las respuestas que de ella recibe son tan vagas y misteriosas que no puede saber cuándo vino, cómo llegó hasta aquí y por qué. Se le ha caído una corona de oro en el manantial, pero no le permite que la recobre, ni que se le acerque a ella. Finalmente consiente en decirle su nombre, *Melisenda.* Como empieza a obscurecer, *Golaud* insiste en que busquen refugio; ella nerviosamente lo sigue desde lejos, como un cordero tímido y amedrantado.

CUADRO II

El cambio de escenario lo acompaña un bello interludio orquestal (Disco No. 1) en el cual oímos muy prominentemente un tema

asociado con el adverso destino de los amantes. Han pasado seis meses, y al levantarse el telón se nos presenta a la vista una habitación en el sombrío castillo de *Arkel,* Rey de Allemonde. *Genoveva* lee al Rey una carta que *Peleas* acaba de recibir de su hermano, *Golaud,* en la que le comunica su casamiento con *Melisenda. Golaud* teme que *Arkel* no le perdone haberse casado sin su consentimiento cuando se le tenía en expectativa una unión de importancia política. *Peleas* entra a pedir la venia del Rey para ir a visitar a un amigo agonizante. Pero el padre de *Peleas* también está enfermo, y *Arkel,* recordándoselo, le ordena que encienda una luz como señal para *Golaud* y permanezca en el castillo hasta que su hermano regrese.

Cuadro III

Otra vez un hermoso interludio acompaña el cambio de escena (Disco No. 2). En este interludio oímos el tema del "Destino," y cerca del final la frágil y diminuta melodía expresiva del carácter candoroso de *Melisenda* la toca un oboe contra un lento latido en las cuerdas de la orquesta.

Melisenda, Genoveva y *Peleas* habiendo salido del lóbrego castillo a observar la pintoresca puesta del sol a la orilla del océano, ven una embarcación que se da a la vela desafiante a pesar de la amenazante tempestad que se aproxima. *Melisenda* reconoce que es la embarcación en la cual llegó con *Golaud* a Allemonde. La noche se aproxima y *Genoveva,* corriendo presurosa a atender a su nietecito, *Yniold,* pide a *Peleas* acompañar a *Melisenda* al castillo. A la aparente casual observación de *Peleas* de que al día siguiente tiene que partir, *Melisenda* interroga con infantil ingenuidad, "¿Por qué debéis partir?"

ACTO II

Cuadro I

Para escapar del sofocante calor de un mediodía de verano en el castillo, *Peleas* y *Melisenda* vienen a una fuente vieja y olvidada en uno de los rincones más remotos y solitarios de los bosques. Después de preguntarle, "¿Vos no sabéis a dónde os he traído?" *Peleas* le habla sobre esta fuente milagrosa (Disco No. 3), que abría los ojos de los ciegos y por eso la llaman todavía "La Fuente de los Ciegos," pero desde que el rey mismo está casi ciego, nadie viene más. *Melisenda* se queda fascinada con la claridad y frescura de su agua; trata de alcanzarla y se siente a la orilla del pretil de la fuente, pero sólo su larga y undosa cabellera más larga que sus brazos, logra alcanzar el cristalino líquido. *Peleas* le recuerda que fué al borde de una fuente también donde *Golaud* encontró a *Melisenda* (Disco No. 4). Ahora empieza *Melisenda* a jugar con un anillo—el anillo que *Golaud* le dió. Lo arroja al aire, tan alto que lo ve brillar al ponerse en contacto con los escasos rayos de sol que penetran entre el espeso follaje. *Peleas* le dice que no juegue así junto a una agua tan profunda. Mas en uno de tantos juegos su mano no acierta atraparlo y el anillo cae en las aguas de la fuente. Creen verlo descender y brillar en su

Bain

MARY GARDEN
(*Melisenda*)

descenso. Nunca podrán recuperarlo, pues la fuente es inmensamente profunda. Además no pueden permanecer por mucho tiempo aquí, pues *Peleas* oyó que daban las doce en el preciso momento en que el anillo desaparecía, y ya pronto los buscarán en el castillo.

Cuadro II

El cambio de escenario (Disco No. 5) lo acompaña un interludio orquestal en que la música brillante y copiosa de la fuente se hunde y se desvanece bajo el paso austero del motivo del "Destino."

Golaud está tendido en su lecho en una habitación del castillo; *Melisenda* está a su lado. Todo va bien ahora, observa él, mientras le narra la forma en que resultó herido (Disco No. 6). Su caballo corrió a todo escape, sin razón; acababa de oír sonar las doce campanadas del medio día, y al duodécimo golpe, el animal se espantó súbitamente y corrió como un ciego demente contra un árbol. Afortunamente sus heridas no fueron graves, y le pide a *Melisenda* que se vaya a dormir.

Melisenda dice que ella se quedará y velará a su lado hasta el siguiente día, pero *Golaud* insiste tiernamente que no debe afligirse y debe ir a dormir. De repente rompe en llanto, y a las ansiosas preguntas de *Golaud,* sólo le contesta que ella no es feliz allí—de nadie es la culpa, ni del rey, ni de la madre de *Golaud*—no es *Peleas* tampoco, es la obscuridad del lugar, nunca se llega a ver el azur del cielo. *Golaud* trata de consolarla, y al tomar con cariño sus manos de princesa, nota entonces que el anillo que él le diera no está allí. Inmediatamente se alarma, y a sus insistentes interrogaciones ella contesta con evasivas respuestas infantiles, agregando finalmente que se le cayó en una gruta cerca del mar. *Golaud* le ordena que vaya inmediatamente en su busca, sin importar la obscuridad de la noche. *Peleas* la acompañará sin peligro.

Cuadro III

Durante el interludio orquestal (Disco No. 7), el tema apacible asociado con *Melisenda* se oye en una forma acerba y doliente y la música ondeante de la fuente entran brevemente. Después todo lo rompe una deformación imponente y el telón se levanta presentando una obscura caverna cerca del mar.

Peleas y *Melisenda* vienen andando a tientas por la densa obscuridad como chiquillos juguetones. *Peleas* conduce a *Melisenda* hacia la caverna para que en caso de que *Golaud* le pregunte pueda ella describir aquel paraje. El rugido de las aguas del mar que hacen eco en la caverna dan a este sitio un aspecto más aciago y terrible. La luna lanza un repentino torrente de luz en la caverna y revela un grupo de indigentes que han buscado allí refugio, pues el país está siendo azotado por el hambre. Aquella escena causa tal espanto a *Melisenda* que *Peleas* tiene que volverla presuroso al castillo.

Acto III

Cuadro I

Melisenda está junto a una de las ventanas en una de las torres del castillo. Mientras peina sus largas guedejas, canta una vieja cantinela que de una manera singular va nombrando un número de santos. *Peleas* sube por la senda del vigía alrededor de la torre. Se detiene bajo la ventana, pues al otro día tiene que partir (Disco No. 8). Otra vez con su ingenuidad infantil le dice que no debe marcharse—ella no le dará su mano si se va. *Peleas* promete esperar; ella se reclina muy afuera de la ventana para que él le alcance la mano, y al hacerlo su pelo

repentinamente se suelta y cubre a *Peleas,* llenándolo de deliciosa agitación al sentir el roce de aquellos sedosos cabellos. En su éxtasis dice que no los soltará, no volverá a abrir sus manos esta noche (Disco No. 9). Unas palomas medrosas salen de la torre y vuelan en la obscuridad de la noche. *Golaud* viene silenciosamente alrededor del sendero. Se siente agitado al encontrar a *Peleas* y *Melisenda* en este coloquio, y riendo nerviosamente, los reprende por jugar como muchachos en la noche.

Cuadro II

Se oye el tema del "Destino" (Disco No. 10). Alcanza repentinamente un clímax en el que entra el expresivo tema de "Melisenda." Éste a su vez se calma y el interludio termina con el tenebroso tema de la "Venganza."

Golaud ha conducido a *Peleas* a las grutas subterráneas debajo del castillo para mostrarle una balsa estancada que hay allí. Pide a *Peleas* que lo deje tomarlo por el brazo—su mano puede soltarse; entonces se asoma por la grieta. ¿Aspira la hediondez de muerte que de allí emana? *Peleas* se inquieta en la forma que tiembla la mano de *Golaud* con que sostiene la lámpara en lo alto; los dos se van en silencio.

Cuadro III

Los hermanos salen de las grutas; *Peleas* se siente feliz al volver a respirar el aire puro del mar, y exclama (Disco No. 11):

¡Ah! ¡Respiro al fin! Creí por un instante que me iba a desmayar en esas enormes grutas; estaba a punto de caer. Allí hay un aire húmedo y pesado como un rocío de plomo, y las tinieblas espesas como una pasta emponzoñada. Y ahora todo el aire de todo el mar! Hay un viento fresco, ve; fresco como una hoja que se acaba de abrir, entre las tiernas láminas verdes. ¡Ah! Acaban de regar las flores frente a la terraza y el aroma del verdor y de las rosas húmedas llega hasta aquí. Debe ser casi medio día, ya están a la sombra de la torre. Es medio día; oigo sonar las campanas y los muchachos bajan a la playa a bañarse.

¡Ah! allá está nuestra madre y Melisenda en una ventana de la torre.

Golaud previene a *Peleas* no continuar aquel juego pueril con *Melisenda* como el de la noche anterior. Pronto será madre y hay que evitarle cualquier golpe. Casi con ademán amenzante dice a *Peleas* que evite encontrarse todo lo más posible con *Melisenda* aunque no muy abiertamente, agrega.

Durante el cambio de escenario se ejecuta un breve interludio (incluído en la parte final del Disco No. 11). Después de unos compases de sombrío carácter entra un corto e ingenioso tema que se va a oír frecuentemente en la siguiente escena—un tema que puede tomarse como un símbolo de *Yniold.*

Cuadro IV

Golaud trae a su hijito *Yniold,* el fruto de su primer matrimonio, frente al castillo, y con un insistente interrogatorio trata de saber más sobre las relaciones entre *Peleas* y *Melisenda.* Pero las respuestas del muchacho son tan vagas que sólo sirven para atormentar más las sospechas de *Golaud.* La ventana de la habitación de *Melisenda* se ilumina y *Golaud* levanta a *Yniold* para que éste pueda ver el interior de la habitación. Sí, *Peleas* está allí con *Melisenda,* pero no hablan. No, no se acercan el uno al otro, ni tampoco cierran los ojos. *Yniold* se amedranta y está a punto de gritar, y el desventurado *Golaud* se ve obligado a irse, sus sospechas sólo en parte se han confirmado.

ACTO IV

Cuadro I

PELEAS encuentra a *Melisenda* en uno de los corredores del castillo, y cierto de que se marchará al otro día, suplica y logra

arrancar de *Melisenda* la promesa de acudir a una cita—a media noche en la Fuente de los Ciegos. Cada uno se va por rumbo distinto; *Melisenda* regresa poco después con *Arkel.* El viejo Rey siente compasión y cariño por ella; y ahora que el padre de *Peleas* está salvo, y que la enfermedad, el viejo siervo de la muerte, ha dejado el castillo, un poco de alegría y un poco de sol van al fin a volver a la casa (Disco No. 12). ¡Ya era tiempo! Pues desde que *Melisenda* vino quí se ha vivido en un murmullo alrededor de una recámara cerrada. Y verdaderamente ha tenido piedad de *Melisenda.* La observó que estaba allá, indiferente, quizás más con el aire extraño y bravío de alguno que esperara siempre un gran mal, en el sol, en un bello jardín. No puede explicarlo. Pero entristeció de verla así; pues es muy joven y muy bella para vivir así, día y noche, bajo el aliento de la muerte, pero al presente todo se va a cambiar. A la edad de *Arkel,* y puede ser que sea el fruto más seguro de su vida, no sabe cuál pueda ser la verdad de los eventos, y siempre ha visto que todo lo joven y bello, crea al rededor de sí eventos jóvenes, bellos y felices. Y es ahora *Melisenda* la que va a abrir la puerta a la era nueva que entrevé. Y *Arkel* continúa: "Ven acá; ¿por qué quedas sin responder y sin levantar los ojos? Yo sólo te he llegado a besar una sola vez, el día que tú viniste; y sin embargo, los viejos algunas veces quieren tocar algo con sus labios, la frente de una mujer o la mejilla de un niño, para creer todavía en la frescura de la vida y para alargar un momento las amenazas de la muerte."

Golaud entra buscando su espada. (Disco No. 13.) Reprende a *Melisenda* por su estado nervioso; no puede soportar la mirada de aquellos grandes ojos abiertos. *Arkel* dice que sólo ve en ellos una gran inocencia. Al oír estas palabras la furia enjaulada de *Golaud* se desborda gigantesca. En su frenesí exclama:

¡Una gran inocencia! ¡Son más grandes que la inocencia! Son más puros que los ojos de un cordero. ¡Darían a Dios lecciones de inocencia! Escucha: estoy tan cerca que siento la frescura de sus pestañas cuando parpadean; y con todo, estoy menos lejos de los grandes secretos del otro mundo que de los pequeños secretos de esos ojos! ¡Una gran inocencia! ¡Más que la inocencia! ¡Uno diría que los ángeles del cielo estaban celebrando sin cesar un bautismo! ¡Yo conozco esos ojos! ¡Yo los he visto en su afán! ¡Cerradlos! ¡Cerradlos! o los cerraré por largo tiempo! No pongáis así vuestra mano en la garganta; he dicho una cosa muy simple. No tengo escondidos pensamientos. Si tuviese un escondido pensamiento, ¿por qué no lo diría? ¡Ah! ¡Ah! ¡No tratéis de huir! ¡Aquí! ¡Dadme esta mano! ¡Ah! vuestras manos están muy calientes. ¡Marchaos! ¡Vuestra carne me repugna! ¡Huid! ¡No tratéis más de huir! (*La toma por los cabellos.*) ¡Me tendréis que seguir de rodillas! ¡De rodillas ante mí! ¡Ah! ¡Ah! vuestros largos cabellos al fin sirven de algo! ¡A la derecha y ahora a la izquierda! ¡A la izquierda y ahora a la derecha! ¡Absalón! ¡Absalón! ¡Adelante! ¡Atrás! ¡Hasta la tierra! ¡Hasta la tierra! ¡Ved, ved, yo río como un viejo! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!

Arkel hace renacer la paz; si él fuera Dios, tendría compasión del corazón de los hombres.

Cuadro II

Un interludio de gran duración y de gran expresión acompaña el cambio de escenario (Disco No. 14); el motivo del "Destino," ejecutado con intenso apasionamiento . . . luego el tema de *Melisenda* por un momento al calmarse la música . . . otro momento de intensa emoción . . . finalmente tristeza y un aliento de trágico presentimiento.

En el silencio pavoroso y la obscuridad de media noche, la solitaria Fuente de los Ciegos parece doblemente misteriosa y sobrenatural. Allí *Peleas* espera a *Melisenda.* Re-

flexiona cómo ha jugado con las fuerzas del destino; quizás sería mejor si nunca más la volviese a ver. Sin embargo, le parece que hace un siglo que no la ha visto. Sus temores se desvanecen en el arrobamiento que hace palpitar su ser al llegar ella. *Melisenda* le recuerda que aquí vinieron hace mucho tiempo (Disco No. 15). Tiernamente le pregunta por qué tiene que marcharse. Él vacila, pero al fin le confiesa: "Tú no sabes por qué debo alejarme. ¡Tú no sabes que es porque te amo!" "Yo te amo también," repone *Melisenda* en voz baja. *Peleas* enardece con el fuego del amor confesado de *Melisenda,* y al mismo tiempo sufre con el pensamiento de verse separado de ella. Oye que ya en el castillo cierran las puertas; lejos de sentir temor se alegran de estar unidos (Disco No. 16). *Melisenda* logra distinguir entre las sombras de los árboles la figura de *Golaud.* Podrían ellos esconderse entre la maleza, pero comprenden que *Golaud* lo ha visto todo y lleva su espada. Se besan apasionadamente y se separan después en brusco arranque—parece que todas las estrellas del firmamento han caído sobre ellos. *Golaud* se precipita con la espada en la mano, y hiere mortalmente a *Peleas,* que cae a la orilla de la fuente. *Melisenda* huye despavorida y *Golaud* la persigue a través del bosque, en silencio.

ACTO V

MELISENDA está tendida en una cama en una habitación del castillo; *Arkel, Golaud* y un doctor la observan. El doctor dice que no es precisamente la herida que *Golaud* le ocasionara por la cual ella muere, aunque tal vez pueda salvarse. *Golaud* ruega lo dejen solo por unos instantes con *Melisenda,* y en ese momento le pide perdón a su esposa. Ansiosamente le ruega le conteste una sola interrogación y le diga la exacta verdad. Ella consiente, y él le pregunta nervioso: "¿Amabas a *Peleas?*" Con la mayor ingenuidad ella responde, "¡Sí, lo amaba mucho! ¿Está él aquí?" *Golaud* cree que ella no lo ha entendido. Otra vez responde ella que su amor no fué malvado; la ingenuidad casi infantil de *Melisenda* hace temblar el alma de *Golaud.* Conmovido pide saber la verdad; *Arkel* y el doctor regresan, y el desesperado *Golaud* queda como si en un instante se encontrase en completa obscuridad. Aunque la atmósfera está fría, *Melisenda* pide que abran la puerta para ver la puesta del sol. No parece darse cuenta que es ya madre y tiene a su lado su tierna hijita; cuando *Arkel* se la muestra, ella casi indiferente y con voz semi apagada repone, "¡Es muy delicada . . . y también va a llorar . . . !" Las sirvientes del castillo van entrando gradualmente a la habitación tomando sus sitios a lo largo de la pared, donde permanecen esperando silenciosamente. Nadie las ha llamado, ¿entonces por qué vienen? No dan contestación a las incitadas preguntas de *Golaud. Melisenda* alarga sus brazos—es la resistencia de la madre. . . . Repentinamente las sirvientes se arrodillan. "¿Qué pasa?" pregunta *Arkel.* El doctor se acerca al lecho de *Melisenda,* y exclama, "¡Tienen razón!" *Arkel* habla a *Golaud* que llora con amargura, "Ven, ella necesita silencio . . . era una criatura tan callada y tan tímida, un ser misterioso, como son todos . . . ven, no debemos dejar a su hija en esta habitación; debe vivir y tomar el lugar de la madre . . . es ahora el turno de una nueva vida . . . !"

Copy't White
ZURGA (DE LUCA) PRONUNCIA SU SENTENCIA SOBRE LEILA (HEMPEL) Y NADIR (CARUSO)

LOS PESCADORES DE PERLAS

(Les Pêcheurs de Perles)

ÓPERA en tres actos; música de Georges Bizet; libreto de Carré y Cormon. Se estrenó en el Teatro Lírico de París, el 29 de septiembre de 1863. Primera representación en los Estados Unidos en la "Grand Opera House" de Filadelfia, el 25 de agosto de 1893.

Bizet es conocido entre el público en general por sólo una ópera, la inmortal "Carmen," pues esa grandiosa obra fatalmente ha eclipsado a las otras, incluyendo "La Jolie File de Perth," "Djamileh" y "Los Pescadores de Perlas." De estas óperas "Los Pescadores de Perlas" ha llegado a gozar de considerable popularidad, pero nunca ha logrado dominar la imaginación del público. Esto no quiere decir que "Los Pescadores de Perlas" es musicalmente inferior a "Carmen"; muy pocos de los que conocen ambas óperas dirían eso, pero en su estructura dramática la ópera "Los Pescadores de Perlas" es fundamentalmente débil. Una ópera para que sea satisfactoria tiene que tener en nueve casos fuera de diez, un argumento que pueda ser entendido fácilmente aunque éste se representase en silencio. Las explicaciones verbales de subtítulos del argumento por boca de los protagonistas no son siempre muy satisfactorias, pues la dicción no es siempre muy clara, aún entendiéndose el idioma en que se canta. Bizet, según lo encontramos al examinar sus obras menos afortunadas, no tenía un conocimiento profundo acerca del teatro, y, por lo tanto,

no estaba capacitado para distinguir entre lo posible y lo imposible dramáticamente. Si el desarrollo de "Los Pescadores de Perlas" estuviese más obviamente conectado, probablemente esta ópera correría parejas en popularidad con "Carmen," pues es extremadamente melodiosa y graciosa.

Su argumento es sencillo, aunque depende de elaboradas circunstancias que hay que presuponer o tomar por aceptadas. El trío del tercer acto no es por Bizet sino por Godard.

PERSONAJES

LEILA, *una sacerdotisa*	*Soprano*
NADIR, *un pescador de perlas*	*Tenor*
ZURGA, *rey*	*Barítono*
NOURABAD, *el Gran Sacerdote de Brahma*	*Bajo*

Sacerdotes, Sacerdotisas, Pescadores de Perlas, Mujeres, etc.

Época y Escena: Ceilán, durante la dominación de los Bárbaros.

ACTO I

Una Playa Árida y Salvaje de la Isla de Ceylán

ZURGA es proclamado rey de este pequeño mundo de pescadores cingaleses, y su elección aprobada por los faquires y sacerdotes de Brahma. No bien acaba de ser inaugurado cuando *Nadir,* su perdido amigo de la infancia se presenta. En el pasado fueron como hermanos, y ahora que han vuelto a reunirse se abrazan cordialmente, recordando el día en que por mera tontera riñeron por una bella sacerdotisa del templo de Brahma. En el dúo "Del tempio al limitar," evocan el momento en que la vieron, y ambos se enamoraron de ella al contemplar en un instante su rostro hermoso entre el humo del incienso en el templo tachonado de flores y de oro. Creyéndose curados de aquella añeja pasión, juran sagrada amistad.

Del tempio al limitar
Beniamino Gigli y Giuseppe de Luca
Disco 8084

Se acerca en una piragua una sacerdotisa que va camino del templo para implorar el favor de los dioses mientras los pescadores se dedican a sus habituales trabajos. Cada año llega así misteriosamente; nadie se ha atrevido a mirar su rostro, pues es sagrada para Brahma. Al llegar la saluda el coro con un grito de júbilo, mientras *Zurga* le exige el juramento de no quitarse jamás el velo que la oculta y la corta de toda comunicación con mortal alguno. En los momentos en que va a jurar, reconoce a *Nadir* y se estremece atemorizada. El Gran Sacerdote, *Nourabad,* le recuerda que puede romper sus votos ahora si ella quiere, pero *Leila* rehusa y entra en el templo. El pueblo se dispersa quedando *Nadir* solo. Emocionado por el descubrimiento de que todavía ama a *Leila,* canta un aria, patética pero bella, en que describe a la encantadora mujer que en otra ocasión vió y oyó cantar entre las palmeras en una fresca noche tropical en que el cielo estaba cuajado de estrellas. Alrededor de esta subyugadora melodía, teñida con un tinte ligero de color oriental, las cuerdas tejen un fondo fascinadoramente atmosférico.

Mi par d'udir ancora
Miguel Fleta Disco 6737

Nadir va a ir en busca de *Zurga* para comunicarle sus sentimientos, pero agobiado por el cansancio se extiende sobre los escalones del templo y se queda dormido. *Leila,* conducida por *Nourabad* y los faquires, aparece sobre la roca que domina el mar. *Nourabad* le indica que permanezca sola en ese lugar, encendiendo a sus pies un fuego. A la luz del brasero en fuego, y a los vapores del incienso que llega hasta Dios, habrá de cantar. La dulce voz de la sacerdotisa despierta a *Nadir,* que acercándose al pie de *Leila,* le declara su ardiente pasión. *Leila*

igualmente confiesa su amor por él, y su canto al fin no está dirigido a su Dios sino al inmenso amor que la domina.

ACTO II

Las Ruinas de un Templo Indio

NOURABAD recuerda a *Leila,* que está a punto de empezar su solitaria vigía, sus votos y el castigo si llegase a violar en lo más mínimo su sagrado juramento. Ella responde que no se encuentra en peligro de romper su juramento, pues cuando niña juró proteger a un fugitivo que imploróle ayuda, y aunque sobre su pecho se puso un puñal, ella conservó su juramento; pudo así él huir y en gratitud le regaló una cadena de oro como recuerdo. Queda ella sola con sus pensamientos y memorias, ensimismada en recuerdos miles y temblando por las amenazas del castigo del sacerdote si no cumpliese su solemne sacramento.

Pero sus temores se acaban al llegar *Nadir,* y bien pronto los dos se abandonan en el éxtasis de su amor. *Nourabad* los sorprende y alarmado hace reunir al pueblo. Los pescadores se adelantan con las espadas desnudas y clamando muerte para la pareja. *Zurga,* atento a su voto de amistad con *Nadir,* interviene en favor de los desventurados amantes, hasta que *Nourabad* se acerca y quita el velo a la sacerdotisa. Aquella mujer es *Leila,* la misma mujer que *Nadir* había jurado con *Zurga* olvidar para siempre. Encolerizado por la deslealtad de su amigo, condena a muerte a los dos.

ACTO III

CUADRO I—*El Campamento de Zurga*

LEILA ruega a *Zurga* salvarle la vida a su amante, pero el rey sólo revela sus propios celos. Demasiado altiva para rogar por su propia salvación, lo hace enardecer más vituperándolo con encono. *Nourabad* entra a anunciar la ejecución y *Leila* le entrega a él la cadena del fugitivo con la súplica de que la envíe a su madre.

CUADRO II—*Un Sitio Salvaje*

En los momentos en que los amantes van a ascender la abrasadora pira donde van a ser inmolados, se ve a los lejos un resplandor, tenue al principio y creyéndose ser la aurora. *Zurga* llega precipitadamente diciendo que todo el campamento está siendo presa de las llamas. Todos corren a salvar sus familias y sus menajes; *Zurga* explica a los amantes que él ha sido el incendiario y lo ha hecho así para salvar a los amantes, pues ha reconocido la cadena de oro de *Leila:* fué él quien se la dió hace años cuando ella le salvó la vida. *Leila* y *Nadir* huyen.

Cuando los indios regresan, *Nourabad* denuncia a *Zurga,* pues ha escuchado toda la confesión. *Zurga* se ve obligado a ascender la candente pira. Al envolverlo las llamas, se ve que los bosques mismos arden en llamas, y rodeados y dominados por este mar de fuego, el pueblo se postra ante la ira de Brahma.

Selecciones—Partes I a IV
Banda Creatore **Discos 36001 y 36002**

Fot. White

EL PRÍNCIPE IGOR PARTE A LA GUERRA

EL PRÍNCIPE IGOR

ÓPERA en un prólogo y cuatro actos; música del maestro Borodin; libreto del propio compositor con la colaboración de su amigo Vladimir Stasoff, basado en "La Epopeya del Ejército de Igor," una vieja crónica histórica de Rusia, que se supone haber sido escrita por un monje literato del Siglo XII. Se estrenó en el Teatro Imperial de la Ópera de San Petersburgo el 23 de octubre de 1890. Primera representación en Estados Unidos, el 30 de diciembre de 1915, en el Metropolitano de Nueva York.

Borodin empezó la composición de esta ópera veinte años antes de su muerte, dejándola inacabada y habiendo sido terminada por Rimsky-Korsakow y Glazounow. El primero instrumentó los siguientes fragmentos: el prólogo, los actos primero y segundo y la Marcha Polovtsiana del tercer acto; el segundo terminó, según los materiales del autor, los demás fragmentos del tercer acto de la ópera.

La teoría popular de que un músico, y principalmente un compositor, no está capacitado para cosas prácticas, encuentra una refutación convincente en la vida y obras de Borodin. Borodin fué una de las grandes figuras científicas de su generación; dos de sus tratados sobre química se han hecho de aceptación universal: "Estudios Sobre el Fluoruro de Benzol" y "Solidificación de Aldehidos." Fué profesor de medicina y un avanzado abogado de la emancipación de la mujer. Siempre interesado igualmente en su ciencia y en la música, escogió lo primero como un deber y permaneciendo un mero aficionado a la música hasta la edad de veintiocho años, cuando conoció a Balakirew y empezó a dedicar todo el tiempo que le quedaba disponible a la música. En ese famoso círculo de los "cinco," del cual Balakirew era el genio inspirador—Balakirew, Cui, Moussorgsky, Borodin y Rimsky-Korsakow—Borodin fué sin duda uno de los más venturosamente dotados con esa "chispa vital," de acuerdo con varios músicos y críticos, estando más o menos sobre el mismo paralelo que Moussorgsky. Debido a las varias actividades adherentes a su profesión, sus composiciones musicales son desgraciadamente muy pocas—dos sinfonías, dos cuartetos

para arcos, un número de inspiradas melodías llenas de poesía y originalísimas, y su única ópera, "El Príncipe Igor." En todas estas obras demuestra energía extraordinaría y una madurez que hace recordar a Beethoven. Aunque no se trata precisamente de un argumento dramático, "El Príncipe Igor" ofreció a Borodin espléndidas oportunidades para dar a su música un tratamiento de mucho efecto—el contraste de la música rusa y oriental, escenas de comedia, tragedia y amor, y las danzas agrestes polovtsianas. A diferencia de Moussorgsky, no estaba especialmente dotado para escribir recitativos, y por lo mismo su ópera está escrita principalmente en estilo lírico, siguiendo la manera establecida en ópera rusa por Glinka en "Russlan y Ludmilla."

PERSONAJES

El Príncipe Igor Sviatoslavitch	*Barítono*
La Princesa Jaroslawna, *su esposa*	*Soprano*
Vladimiro Igorevitch, *su hijo*	*Tenor*
El Príncipe Galitsky, *su hermano*	*Bajo*
El Kan Kontchâk, *caudillo de los Polovtsis*	*Bajo*
Ovloúr, *centinela polovtsiano*	*Barítono*
Kontchakowna, *hija de Kontchâk*	*Contralto*
Skula, Erochka — *Soldados de Igor*	*Bajo*, *Tenor*

La acción se supone en el año 1185 y se desarrolla parte en la ciudad de Poutivl y parte en el campamento de los Polovtsis.

La Obertura, aunque compuesta por Borodin, no había sido transcrita al papel; la había ejecutado al piano muchas veces de memoria, ante su discípulo Glazunof, el que llegó a aprenderla también de memoria, y a la muerte de Borodin la transcribió, la terminó y la instrumentó. Esta página musical está empapada con la energía característica de Borodin. Después de una impresionante introducción, entra un movimiento alegre, arrebatado con el vigor de una danza folk-lórica rusa; viene después una frase de la música asociada con los Polovtsis orientales, escuchada brevemente; a esto le sigue el bello tema lírico de la romanza de Igor "Sin Dormir . . . sin descansar." Estos temas se desenvuelven y se repiten en una forma animosa, terminando la obertura con una regocijada gradación.

Obertura—Partes I y II
Albert Coates-Orquesta Sinfónica
Disco 9123

PRÓLOGO

Una Plaza Pública en Poutivl

El Príncipe Igor está a punto de partir con sus tropas contra las huestes de *Kan Kontchâk,* y el pueblo le tributa una frenética despedida. Con gran pompa, acompañado de príncipes y boyardos, sale el príncipe de la catedral. Esta escena coral es imponente tanto por el carácter netamente ruso de los cantos, como por las exclamaciones de gloria y homenaje. Pero un hecho insólito trueca en temor el entusiasmo desbordante de la muchedumbre reunida; el cielo se obscurece, teniendo lugar un eclipse de sol que es interpretado como un presagio fatal. La esposa de *Igor,* la *Princesa Jaroslawna,* y el propio pueblo piden a su gobernante que posponga su partida, pero el alma bien templada de *Igor* desoye aquellos temerosos ruegos, alentando a sus soldados con frases heroicas, y despidiéndose de todos parte con su hijo, *Vladimiro.* Dos de sus soldados, *Skula* y *Erochka,* más aficionados al vino y al libertinaje que a la gloria de los campos de batalla, abandonan sus armas, desertando de las filas del caudillo. Esperan sacar mejor partido poniéndose al servicio del *Príncipe Galitsky.*

ACTO I

Cuadro I—*Patio de la Casa del Príncipe Galitsky*

En la casa del *Príncipe Galitsky,* como de costumbre, hay fiesta y diversión, y él, rodeado de amigos y servidores que juegan y beben, entona una canción sobre su filosofía libertina, mofándose de *Igor,* que abandona los placeres para correr aventuras guerreras, mientras él se divierte hasta el hastío; estas ideas, naturalmente, hallan eco entre sus contertulios, que le aclaman.

Romanza del Príncipe Galitsky
Feodor Chaliapin
Disco 1237

Un grupo de muchachas se presentan afligidas diciendo que una de sus amigas ha sido secuestrada. Las súplicas de las muchachas son recibidas con tanta frialdad por el príncipe, que se ufana en confesar que él es el secuestrador, que las pobres muchachas huyen despavoridas. *Skula* y *Erochka* se encuentran aquí en su elemento, y turbias las cabezas de los invitados por el vino, y creyendo a *Igor* vencido y muerto, proclaman como soberano al *Príncipe Galitsky.*

Todo este cuadro está admirablemente descrito por la música, con exuberancia de vida y humor, con un relieve extraordinario, tanto cuando subraya la algazara de la fiesta, como en el terror y angustia de las muchachas, y la liviandad de la canción de *Galitsky.*

CUADRO II—*Cámara en el Terem de Jaroslawna*

La *Princesa Jaroslawna* lamenta la soledad en que vive con motivo de la ausencia del esposo. En un aria intensamente expresiva canta sobre la tristeza que la embarga.

Arioso de Jaroslawna
Nina Koshetz Disco 9233

Sus pensamientos los interrumpe la entrada del mismo grupo de muchachas ofendidas del cuadro anterior que vienen a exponerle sus cuitas y a pedirle las proteja contra *Galitsky.* Ella les promete hacer justicia y salen presurosas al presentarse el príncipe. *Jaroslawna* reprocha a su cuñado su conducta desvergonzada, y cuando él a su vez la vitupera por su frialdad y su reproche, ella le recuerda que la autoridad de *Igor* ha recaído legalmente sobre ella, y le ordena dejar en libertad a la muchacha secuestrada. No bien acaba de salir el príncipe cuando una delegación de boyardos viene a dar la noticia de que el ejército de *Igor* ha sido derrotado por los paganos, el caudillo herido y prisionero, y que las hordas enemigas ya marchan sobre la ciudad. Ante el llamamiento de la princesa, los boyardos se aprestan a defender la ciudad de Poutivl, pero pronto suena la campana de alarma, se perciben ya resplandores de incendio, los invasores se acercan; los boyardos, blandiendo sus aceros, se disponen a la lucha.

BATURINA (*Jaroslawna*)

La música comenta la acción con vigor y firmeza propios de un compositor de temple, cosa que se observa en todos los detalles. Muy bien descrita también la agitación y movimientos de los boyardos amenazados.

ACTO II

El Campo de los Polovetsis

EL PRÍNCIPE VLADIMIRO, prisionero en el campo enemigo, se ha enamorado de *Kontchakowna,* la hija del caudillo de los Polovtsis, y ahora viene a darle una serenata. Él le dice que *Igor* no aprueba estos amores aunque el padre de la muchacha los favorece. Su coloquio lo interrumpe la inesperada llegada de *Igor,* deplorando su cautiverio con líricos acentos dirigidos a la triste esposa que en su país le espera. Al pensar en su esposa, canta la bella melodía que se oyó primero en la obertura, diciendo:

V. SHUSHLIN
(*Kan Kontchâk*)

"Mis pensamientos vuelan a ti, oh, esposa mía; sólo tu llorarás sobre mi triste suerte."

Sin Dormir . . . Sin Descansar—
Partes I y II
K. L. Knijnikoff
Disco 4118

Sin embargo, cuando *Ovloúr,* un centinela polovtsiano, le ofrece un caballo como medio para huir, *Igor* rehusa pues él cree que la fuga es deshonroso. Un momento después, el caudillo polovtsiano, *Kan Kontchâk,* se presenta (principio del Disco 6867) y saluda cariñosamente a *Igor:*

—¿Cómo va, príncipe? ¿Por qué tan triste, huésped mío? ¿Están rotas vuestras redes? ¿O acaso estáis hastiado de cazar buitres? ¿Vuestras redes ya no sirven? ¡Tomad las mías!

Igor le responde (cantado también por Chaliapin en el Disco 6867):

La red es fuerte y los buitres caen, pero el halcón no puede vivir sin su libertad . . .

—¡Insistís aún en llamaros prisionero!—continúa *Kontchâk*—¿Acaso vivís como un prisionero? ¿No sóis mi huésped? Recibís iguales honores como si fueseis un kan, con vos está vuestro hijo y vuestros pañoleros también. . . . ¡Todos me temen y tiemblan bajo mi yugo! Mas vos miedo no tuvisteis de combatir. . . . Con gusto tu aliado sería . . . ¡creedme, príncipe! ¿Deseáis alguna de mis mujeres cautivas? Mi harén está lleno de beldades, sus guedejas caen sobre sus espaldas como serpientes de seda, sus ojos negros son como de terciopelo. . . . ¿Por qué calláis? ¡Si os place, haced la selección, la que gustéis será vuestra . . . !

¿Cómo va, Príncipe? (*Aria de Kan Kontchâk*)
Feodor Chaliapin Disco 6867

Condolido de su tristeza el *Kan* promete a *Igor* la libertad, pero a condición de que pacte con él una alianza. En esto no consiente *Igor,* prefiriendo lealmente aguardar la suerte que le está reservada, agregando que si quedara libre traería un ejército mayor para aniquilar al enemigo. *Kontchâk* admira su valor y entereza; y para distraer su melancolía, hace bailar ante él a los esclavos y esclavas. Aquí se desarrollan las célebres danzas. Esta página musical es una de las más admirables que haya producido el genio ruso. Es una serie de contrastes desde la danza de las muchachas de ondulantes movimientos, a la salvaje de los hombres, la lánguida de los prisioneros, la ligera y rápida de los muchachos, y, en fin, el conjunto de danzas lentas y rápidas combinadas, constituyendo un cuadro vivo, lleno de luz, de color y de movimiento.

Danzas Polovtsianas
Stokowski-Orquesta de Filadelfia
Disco 6514
Coates-Orquesta Sinfónica de Londres
Disco 9474

ACTO III

Otra Parte del Campo de los Polovetsianos

Ante el espectáculo de los soldados polovetsianos que vuelven victoriosos conduciendo numerosos prisioneros rusos y un rico botín, *Igor,* sintiendo piedad por los infortunios de su esposa y de su pueblo, cuyas ciudades han sido saqueadas y quemadas, apresadas sus mujeres y llenos los campos de cadáveres de sus hermanos, consiente al fin huir. Con el objeto de ayudarlo, *Ovloúr,* provisto de abundancia de dinero, lo reparte entre los centinelas, que beben grandes cantidades de koumiss (vino) y se entregan a danzas desenfrenadas. Uno tras otro caen rendidos, hasta que después de aquella orgía todo el campo queda dormido. *Ovloúr* se acerca a la tienda de *Igor* y le avisa que ha llegado el momento de la fuga, pero la princesa *Kontchakowna,* noticiosa del proyecto de fuga, va al encuentro de su amado *Vladimiro* intentando detenerle o huir con él. Sale *Igor* de la tienda y sorprende la con-

White

DANZA POLOVTSIANA

versación de los dos amantes. Los ruegos apasionados de *Kontchakowna* de que no la abandone, hacen casi ceder a *Vladimiro,* pero el padre obliga a su hijo a seguirle, sometiéndolo a una dura lucha de sentimientos. En estos momentos se oyen los silbatos convenidos para la huída, e *Igor* quiere arrastrar consigo a su hijo, pero el ardiente amor oriental de *Kontchakowna* no puede desbaratarse tan fácilmente, y golpeando el escudo suspendido, da la señal de alarma, y al mismo tiempo se arroja al cuello de su amado hasta que le es imposible correr, huyendo *Igor* solo. Los polovtsianos acuden presurosos, y después de oír la explicación de *Kontchakowna,* furiosos quieren vengarse en el hijo del fugitivo, pero el *Kan* se presenta y les prohibe seguir a *Igor* o matar a *Vladimiro.* Admira más bien el heroico acto de *Igor* y, según su filosófica observación, pueden encadenar al hijo ofreciéndole una compañera. Esta decisión llena de gozo tanto a *Vladimiro* como a *Kontchakowna.*

ACTO IV

En la Ciudad de Poutivl

JAROSLAWNA está de pie en la terraza de su arruinado palacio tendiendo su mirada sobre lo que antes fueran fértiles praderas, ahora desnudas bajo el gran pillaje del ejército enemigo. *Jaroslawna,* en una muy bella melodía, lamenta todavía la ausencia y el tenebroso destino de su esposo. Pasa un grupo de campesinos entonando un hermoso coro. La tristeza de la princesa se torna en alegría al oírse un lejano galope de caballos que se acercan rápidamente. *Jaroslawna* no quiere dar crédito a sus ojos: es *Igor* que se acerca y no tarda en estrecharla entre sus brazos. Al entrar la pareja en la gran iglesia del Kremlin en Poutivl, *Erochka* y *Skula,* algo bebidos, tocan instrumentos callejeros y cantan una canción típica ridiculizando a *Igor* y encomiando a *Galitsky,* pero reconociendo a lo lejos al príncipe *Igor* y para salvar su propio pelle-

jo, temerosos los bribones de la suerte que les espera cuando *Igor* conozca su conducta, tienen la idea salvadora de ponerse a tocar desesperadamente las campanas de alarma. El pueblo acude en masa, y atribuyen la llamada a la borrachera de los dos ganapanes, mas éstos muestran a la muchedumbre al príncipe *Igor* y lo aclaman con grandes voces, cantándose así su benevolencia. Y la ópera termina con la aparición del príncipe *Igor,* que sale del Kremlin en compañía de la princesa, y rodeado de ancianos y boyardos. El príncipe saluda al pueblo que le acoge con gozosas aclamaciones.

EL PRÍNCIPE ENAMORADO DE LAS TRES NARANJAS

(L'Amour des Trois Oranges)

Ópera Burlesca de Serge Prokofieff, en un prólogo y cuatro actos; libreto del propio compositor basado en un cuento de hadas del célebre autor dramático veneciano Carlos Gozzi, titulada *Fiaba dell'Amore delle Tre Melarancie.* Se estrenó en el Auditórium de Chicago, el 30 de diciembre de 1921, por la Compañía de Ópera de Chicago, bajo la dirección del compositor. Fué en esa ocasión donde Nina Koshetz hizo su debut en los Estados Unidos, cantando el papel de *Fata Morgana.*

Prokofieff es uno de los compositores rusos más florecientes de nuestros días, y figura en la vanguardia del futurismo musical. En esta obra nos ofrece una ópera burlesca inmensamente ingeniosa y divertidamente satírica. La música, aunque no muy extrema en su modernismo, es, sin embargo, excesivamente divertida en su ocurrente tratamiento de la fantástica leyenda.

PERSONAJES

El Príncipe	*Barítono*
La Hechicera	*Mezzo-Soprano*
El Astrólogo	*Bajo*

La Ópera empieza con un prólogo, en el cual aparecen tres grupos: el primer grupo consiste de "aquellos que aplauden la tragedia," el segundo de "aquellos que gustan sólo de la farsa," y el tercero, de "los cínicos." Todos han convenido en presenciar una comedia que dejará satisfechos sus gustos combinados. Toman sus puestos en unas torres colocadas a los lados del escenario, desde donde, como en el coro del drama griego (pero sin su solemnidad), hacen comentarios sobre la comedia que se representa.

Las Tres Naranjas son realmente princesas prisioneras por una maligna hechicera, *Fata Morgana.* Libertarlas es el ferviente deseo del esbelto Príncipe, que se encuentra enfermo, al parecer sin esperanza. Los doctores de la corte declaran que solamente puede ser curado de aquella melancolía que lentamente lo está llevando al sepulcro, si puede hacérsele reir. El Rey ordena a su astrólogo preparar una gran fiesta. La escena se obscurece, de la tierra brota fuego y humo y la hechicera, *Fata Morgana,* aparece aureleada de rayos y de truenos. Un emjambre de diablillos entran y colocan una mesa entre el astrólogo y *Fata Morgana,* que empiezan a jugar a los naipes. Mientras ellos juegan, los diablillos bailan furiosamente a su alrededor. La escena está gráficamente pintada en la música modernística del "Vals-Scherzo."

Vals-Scherzo Coates y la Orquesta Sinfónica de Londres Disco 9128

La hechicera, que juega por el Primer Ministro, gana contra el astrólogo, que juega por

el Rey. Riéndose de su triunfo, se hunde en la tierra y los diablos desaparecen. Se revela ahora que el Príncipe ha de morir, y el Primer Ministro será su sucesor.

Un bufón inútilmente trata de hacer reir al Príncipe, y al oír la música de la fiesta, se lo lleva a las festividades. Mientras cambia la escena, la orquesta continúa, ejecutando ahora una marcha brillante y bizarra.

Marcha y Scherzo
Coates y la Orquesta Sinfónica de Londres Disco 9128

Se han reunido en el palacio los grupos de alegres celebrantes, que se esfuerzan por hacer reir al Príncipe, pero no lo logran por que entre ellos se encuentra *Fata Morgana.* Los guardias la descubren y tratan de expulsarla, pero en la lucha da ella una voltereta tan chusca y ridícula, que el Príncipe suelta una carcajada. Todos se llenan de contento, pues creen que el Príncipe se ha salvado, pero la pérfida *Fata Morgana,* regresa y lanza una terrible maldición sobre el Príncipe: No será feliz hasta que no se haya enamorado de tres Naranjas y encuentre su amor correspondido.

En compañía del hechicero *Tchelio,* el Príncipe va en busca de las naranjas. Por fin, después de mucho caminar, las encuentran en un castillo encantado situado en medio de un enorme desierto. Los dos compañeros las hacen rodar para llevarlas a su palacio, y a cada momento se van haciendo más grandes hasta que es completamente imposible moverlas. Se apodera de *Tchelio* una sed terrible, y en su afán de mitigarla, abren uno de aquellos frutos monstruosos. De la Naranja sale una Princesa, pero como ha sido decretado que las Naranjas deben de ser abiertas solamente en un paraje cercano a una corriente de agua, la sediente Princesa cae muerta. De igual manera sucumbe la segunda Princesa. Los espectadores en las torres discuten sobre la suerte que se espera a la tercera. Al salir de su Naranja cae agonizante como las otras; sin embargo, los Cínicos se aprestan a su socorro con un cántaro de agua.

La hechicera, mientras tanto, se ha escapado, y cuando descubre que sus planes no han salido como ella lo esperaba, se siente desesperada. Convierte a la Princesa en una enorme rata, e intenta hacer casar al Príncipe con una de sus propias monstruosidades.

El Coro de Espectadores protesta y opina que *Fata Morgana* ha hecho ya mucho de las suyas; la hechicera es aprehendida, dejando al Príncipe con la Princesa que ha sido restaurada a la vida. Y a la par que en los cuentos y fábulas, el Príncipe y la Princesa vivieron felices muchos años.

EL PROFETA

Ópera en cinco actos; música de Giacomo Meyerbeer; libreto de Scribe. Estrenada el 16 de abril de 1849, en la Gran Ópera de París. Representada por primera vez en los Estados Unidos, en Nueva Orleans, el 2 de abril de 1850. Reprisada en Nueva York en 1918, con Caruso y Matzenauer, y otra vez en 1927 con Martinelli y la Matzenauer. El argumento está basado en el levantamiento de los Anabaptistas del Siglo XVI, movimiento entre social y religioso característico de los primeros años del período del Renacimiento. Este movimiento tenía ciertas cualidades que atrajeron a las masas oprimidas, pero se vió frustrado por la charlatanería de sus apóstoles, incluyendo a Juan de Leyden, cuyo personaje aparece ser la base para "El Profeta" de la presente obra. El verdadero nombre de este célebre sectario era Bokchold, que en 1533 se estableció en la ciudad de Leyden, donde hizo gran número de prosélitos, abrogándose toda clase de autoridad, así civil como ecleseástica, e instituyendo la comunidad de mujeres, o mejor dicho, la poligamia. Fué finalmente ejecutado en 1536.

Bien pocos de nosotros estarán de acuerdo con la venenosa descripción que Wagner hizo de Meyerbeer, o sea que "era un banquero judío que concibió la idea de escribir óperas," pues Wagner se encontraba de un genio enconoso e ingrato cuando dejó salir de sus labios esta cruel frase. (Meyerbeer había ayudado a que "El Buque Fantasma" de Wagner se representase en Berlín; a decir verdad, Meyerbeer siempre se había demostrado muy dispuesto a ayudar a Wagner. Además habiéndole conseguido trabajo en París, personalmente presentó "Rienzi" en Berlín el año de 1847.)

Meyerbeer contribuyó mucho al desenvolvimiento de la ópera, y nos lo imaginamos como el eslabón que conecta los primeros capullos de la Escuela Romántica (en Beethoven y Weber) con el magnífico desenvolvimiento que trajo Wagner. Meyerbeer, a pesar del genio que fué, no debe mirarse musicalmente en la misma fuente de los últimos adelantos de Wagner. Él desarrolló la ópera hasta convertirla en una máquina delicada y compleja, pero en líneas divergentes de las de Wagner. Meyerbeer se hizo el rival de Wagner, pero no en el mismo campo: ambos compositores fueron considerados en su tiempo como profetas de la "nueva música," y el poder final de Wagner se debe en gran parte al hecho que Meyerbeer habiendo alcanzado la cumbre pareció incapacitado para continuar el desenvolvimiento de su estilo que era necesario.

"El Profeta" fué la tercera ópera "francesa" de Meyerbeer. Su obra "Los Hugonotes" había sido estrenada trece años antes, y su recuerdo estaba aún fresco. El público esperaba algo parecido. "El Profeta" fué algo diferente, como lo exigía la trama, y su éxito no fué muy grande. Años más tarde se hizo popular esta ópera, aunque nunca ha igualado a la popularidad de sus óperas anteriores.

En toda la obra se siente palpitar un trágico idilio de amor, pero el interés principal es realmente el amor de una madre hacia su hijo, tema desarrollado con gran fuerza emotiva en el transcurso de la ópera. La partitura contiene algunas arias y números concertantes muy notables, como el aria "Ah, mon fils!" y la famosa "Marcha de la Coronación," considerada entre las más grandes marchas procesionales y ejecutada con frecuencia en las funciones de Estado tanto en Europa como en América.

PERSONAJES

Fides, *madre de Juan de Leyden*	*Mezzo-Soprano*
Juan de Leyden, *el Profeta*	*Tenor*
Berta, *su prometida*	*Soprano*
El Conde de Obertal, *gobernador de Dordrecht*	*Bajo*
Zacarías, *Predicadores Anabaptistas*	*Bajo*
Jonás, *Predicadores Anabaptistas*	*Tenor*
Matisén, *Predicadores Anabaptistas*	*Bajo*

Nobles, Ciudadanos, Campesinos, Soldados, Prisioneros.

Época: Siglo XVI; Escena: Primer Acto en Dordrecht; los otros en Münster.

ACTO I

Campiña en la Vecindad de Dordrecht

Berta, súbdita del *Conde de Obertal,* está para casarse con un joven hostelero de Leyden, llamado *Juan.* Como la ley la

SCHUMANN-HEINK
(*FIDES*)

obliga obtener el permiso del conde para casarse, va con la madre de *Juan, Fides,* en busca del permiso. Al mismo tiempo tres Anabaptistas llegan y hacen un llamado al pueblo para que se rebelen contra la tiranía a que están sujetos. Pero el motín que empiezan es fácilmente aplacado con la aparición del conde, que reconoce en uno de los Anabaptistas a un antiguo criado que fué destituído por su deshonesto comportamiento. Cuando *Berta* tímidamente se acerca al conde, éste se queda fascinado con el candor y belleza de la doncella. Su salvaje apetito no puede perder aquel rico bocado, y ordena, porque tal es su voluntad, que tanto *Berta* como *Fides* sean llevadas al castillo. Los campesinos que presencian este acto inhumano, permanecen mudos y con la cabeza caída. A lo lejos se oye el canto de los Anabaptistas, y los campesinos, haciendo amenazas hacia el castillo, se van por el rumbo donde llega aquel canto que anuncia la vindicación de los oprimidos.

ACTO II

Hostería de Juan

EXPULSADOS del castillo, los tres Anabaptistas entran en la Hostería de *Fides,* donde, al ver a *Juan,* se quedan sorprendidos con su extraña semejanza con el santo protector que adorasen en Múnster. Viendo en él un posible instrumento que muy bien podrán hacer pasar como una encarnación divina entre las masas, tratan desde luego de persuadir a *Juan* de que se haga pasar como el apóstol de su movimiento. *Juan* les cuenta un sueño que ha tenido y en el cual se veía aclamado como "el nuevo rey que el cielo enviaba" en una suntuosa catedral. Los Anabaptistas ávidamente hacen todo lo posible por valerse de este sueño, tomándolo como una revelación de su visión en el mundo, para convencer a *Juan,* pero él rehusa debido a su próximo casamiento con *Berta.*

Al salir estos personajes que han dado muerte a la paz y alegría del espíritu de *Juan,* llega *Berta* huyendo y pidiendo auxilio de la furia del tirano. Se ha escapado del castillo y *Juan* la esconde al sentir que se aproximan los esbirros del conde, que vienen tras de ella a recapturarla. Al entrar *Obertal* con sus soldados, *Juan* rehusa delatarla. Pero ¡oh! si *Berta* no es entregada, su propia madre sufrirá la pena de muerte. En el corazón de *Juan* luchan dos amores. ¡Salvar a *Berta* significa la muerte de su madre! ¡Salvar a su madre es entregar a *Berta* en las garras del conde! *Berta* aparece en la puerta, pálida y temblorosa. *Juan* se adelanta hacia ella, pero en este momento *Fides,* arrastrada por los soldados, aparece al fondo, y cae a tierra extendiendo su brazo hacia su hijo, mientras un soldado levanta la soga sobre su cabeza; *Juan* lanza un grito agudo, y triunfando al fin su amor filial, con profundo dolor hace entrega de *Berta. Fides* es libertada y, llena de gratitud para su hijo, canta una de las arias más patéticas.

Ah, mon fils!
Margarita Matzenauer Disco 6531
Sigrid Onegin Disco 6803

Al volver los Anabaptistas, *Juan* les pregunta si cuando él les describió su sueño, no le dijeron ellos que los siguiera y reinaría. Los aludidos vuelven a ofrecerle la corona; ¡será rey! Bajo el yugo feroz de cruel tiranía los hijos de Alemania esperan con ardor que los venga a salvar; todos se levantarán a la palabra del Profeta que el cielo les ha prometido. Sin esperar más, *Juan* hace un pacto con los tres conspiradores y salen de la hostería, dejando tras

de ellos algunas prendas de *Juan* manchadas con sangre, para así hacer creer a *Fides* que los sicarios del conde han asesinado a su hijo.

ACTO III

El Campamento de los Anabaptistas

EL pueblo, fácilmente persuadido que *Juan* es en verdad el Profeta, se ha sublebado bajo su guía contra los opresores

Copy't White
CARUSO Y MATZENAUER
(*Juan y Fides*)

Ahora están acampados en un bosque de la Westfalia frente a las murallas de Münster.

Declina el día y a lo lejos se oye el rumor de combatientes que aumenta y se acerca. Algunos soldados Anabaptistas se presentan en el campamento trayendo muchos prisioneros, hombres y mujeres ricamente vestidos. Las mujeres y los muchachos bailan regocijados alrededor de los prisioneros. El *Conde de Obertal* es también capturado; éste confiesa a *Juan* que *Berta* vive, limpia de cuerpo y de alma como siempre, pues al ver su honor en peligro, la doncella se arrojó desde la torre del castillo al mar, y él, *Obertal,* oprimido por los remordimientos, logró salvarla de las aguas. Ella está en Münster, y allí iba el conde a pedirle perdón, cuando las tropas del Profeta lo sorprendieron por el bosque. Los tres cabecillas Anabaptistas ejecutarían al conde al momento—pero el Profeta les repite que *Berta* será quien ha de dictar la sentencia. Coléricos al ver que *Juan* asume tanta autoridad, estos cabecillas organizan por sí solos un ataque sobre Münster, pero salen por completo derrotados. La chusma guiada por ellos se enfurece y amenaza al propio *Juan.* Sin embargo, sin perder un instante su entereza, el Profeta logra volverse a atraer al pueblo, y con la fuerza de su porte y entereza y la gloria de su supuesta inspiración divina los lleva a la victoria.

ACTO IV

CUADRO I—*Plaza Pública de la Ciudad de Münster*

FIDES, reducida a la miseria, ha venido a Münster a rogar por el alma del hijo que ella cree muerto. En su camino encuentra a *Berta* y le habla de la muerte de *Juan.* Desconociendo la verdadera suerte de *Juan, Berta* está en la creencia que la muerte de *Juan* se debe al Profeta y jura vengarse.

CUADRO II—*Interior de la Catedral de Münster*

El victorioso *Juan,* que está para ser coronado, es conducido en una procesión de grandiosa pompa y brillo a la catedral para su coronación.

Marcha de la Coronación
Mengelberg-Orquesta Sinfo-Filarmónica de Nueva York Disco 7104

Fides de pronto aparece de detrás de un pilar y, en un transporte de alegría, lo recibe como su hijo. Reconocer la verdad de *Fides* significaría negar el origen divino imputado al Profeta. *Juan* se ve obligado a repudiar a su madre. Para salvarla de la muerte dice que aquella mujer debe estar loca y la obliga a arrodillarse ante él; entonces, acercándose a ella con una mirada que despide fuego, levanta las manos con solemnidad, diciendo a sus soldados que dispongan de su vida si a su pregunta contesta ella otra vez que es su madre. Viendo los aceros listos para herir a *Juan,* inmediatamente contesta que no es su hijo—sus ojos débiles la habían engañado. Todos exclaman admirados, "¡Un Milagro!" creyendo que ha recuperado milagrosamente la razón. *Fides* es llevada a la prisión y *Juan* continúa su marcha.

ACTO V

CUADRO I—*Subterráneo del Palacio de la Señoría de Múnster*

SIGUIENDO órdenes secretas de *Juan,* los soldados conducen a *Fides* al subterráneo del palacio. Al dejarla en aquella obscuridad, ella exclama, "¡Oh, sacerdotes de Baal! ¿dónde me habéis traído?" empezando una gran "Escena, Cavatina y Aria" de lo más elaborado que escribió Meyerbeer, bien conocida como número de concierto bajo el nombre de "Escena de la Prisión." Agobiada por el dolor y la vergüenza de verse negada por su propio hijo pide al cielo que un rayo fulmine a su ingrato hijo; entonces, arrepentida de tan terribles palabras, ruega la merced divina para él.

Entra en la celda un oficial anunciado la llegada del Profeta, y en un momento la tristeza de *Fides* se convierte en inmensa alegría.

O Prêtris de Baal (*Escena de la Prisión*)
Sigrid Onegin Disco 7146

Sin embargo, cuando *Juan* entra, y éste se arroja arrepentido a los pies de la madre, ella asume una severa actitud, no lo reconoce como hijo y le indica que se vaya. Las manos del Profeta están manchadas con

JUAN NIEGA A SU MADRE—
ACTO IV—ESCENA II

la sangre de todos aquellos que ha engañado con sus blasfemas suposiciones divinas. Él admite la verdad de lo que escucha y le pide perdón, hasta que logra convencerla que todas estas acciones sangrientas y la usurpación del poder fueron motivadas por su deseo de vengar a *Berta.* La madre lo perdona, pero sólo con la condición de que regrese a Leyden. *Juan* le promete a su madre que así lo hará, ahora completamente arrepentido.

Se les reune *Berta,* cuya alegría al volver a ver a su amado es solo momentánea,

pues un capitán leal viene a comunicarle que ha sido traicionado—las fuerzas del Emperador están a las puertas del castillo. Horrorizada ante esta terrible revelación de que el odiado Profeta y *Juan* son la misma persona y no pudiendo resistir la lucha del odio y del amor, *Berta* se hunde en el pecho un puñal y muere maldiciendo a su amado.

CUADRO II—*Magnífica Sala del Mismo Palacio*

Después de haber forzado la entrada las fuerzas del Emperador, capitaneadas por el conde, *Juan* ordena secretamente que sean cerradas las puertas del castillo. Cuando el conde, la causa directa de todos los infortunios y miserias de *Juan,* se adelanta hacia el falso Profeta y dice con aire de triunfo: "En mi poder él está," *Juan* responde "¡Vosotros estáis en mi poder!" Desprovista su vida de toda esperanza, ha ideado un terrible plan de venganza: secretamente ha llenado los sótanos con pólvora y ahora se consume su venganza. Se oye una terrible explosión, los muros se derrumban y las llamas hambrientas surgen de todas partes. Entre aquella escena de muerte y de destrucción, una mujer, con el pelo desarreglado y con paso incierto, sale de entre las ruinas buscando los brazos de *Juan.* "¡Madre mía!" exclama *Juan* sorprendido. *Fides* ha venido a perdonarlo y compartir con él tan terrible muerte. "¡Venid, divinas llamas, guía al cielo nuestras almas!" cantan juntos por última vez madre e hijo, confundidos en el postrer abrazo de la vida. El fuego aumenta continuamente; las llamas ahora todo lo lamen furiosamente; las columnas están en ruinas y las puertas de bronce caen estrepitosas. Conflagración general . . . el palació está destruido, y en sus ruinas ha quedado el que se llamara Profeta.

LOS PURITANOS

ÓPERA en tres actos; música de Vicente Bellini; libreto de Pepoli. Estrenada en el *"Théâtre des Italiens"* de París, el 25 de enero de 1835; en los Estados Unidos se representó por primera vez, en Nueva York, el 3 de febrero de 1844, en el Teatro Palmo, y en Filadelfia, el 20 de noviembre de 1843, en la *"Chestnut Street Opera House."*

"Los Puritanos" fué la última ópera de Bellini. Unos cuantos meses después de su estreno, Bellini descansaba en su sepulcro. En la ocasión de las exequias fúnebres, los artistas que estrenaron la ópera cantaron pasajes de la ópera. Aunque la música de esta obra es esencialmente melódica y abundan los pasajes de lucimiento para los tenores de gran alcance, "Los Puritanos" es una ópera casi olvidada en la actualidad, y su memoria vive por virtud de una media docena de romanzas finísimas para soprano, tenor y bajo. El reparto del día del estreno fué brillantísimo, incluyendo a Grisi, Tamburini, Rubini (el tenor que se cuenta haberse roto una clavícula al atacar un potentísimo do agudo—erróneamente llamado *Do de pecho*) y Lablache.

PERSONAJES

LORD ARTURO, *Caballero*		*Tenor*
ELVIRA, *hija de Lord Walton*		*Soprano*
LORD WALTON	*Puritanos*	*Bajo*
SIR JORGE WALTON		*Bajo*
SIR RICARDO FORTH		*Barítono*
SIR BRUNO ROBERTSON		*Tenor*
ENRIQUETA DE FRANCIA, *viuda de Carlos I*		*Soprano*

Soldados de Cromwell, Heraldos y Hombres de Armas de *Lord Arturo.* Puritanos, Campesinos, Sirvientes, Pajes y Aldeanas.

Escena: Inglaterra. Época de los Estuardos.

LA acción se desarrolla en Inglaterra, cerca de Plymouth. Es tiempo de guerra civil en Inglaterra, donde el conflicto de puritanos y caballeros ha arrojado a hermano con-

tra hermano, a padre contra hijo, y ha destrozado hasta los rangos de la nobleza, al estrellarse sobre las rocas de ideas antagónicas e irreconciliables. *Lord Walton,* que sostiene una fortaleza para los puritanos, tiene una hija, *Elvira,* que está enamorada de *Lord Arturo Talbot,* un caballero y partidario de los estuardos. *Lord Walton* ha prometido la mano de su hija a *Sir Ricardo Forth,* un puritano también, pero cede finalmente vencido por las súplicas de *Elvira.* El padre dice a su hija que se prepare para su casamiento con *Arturo,* a quien le ha suministrado un salvo conducto para entrar en el castillo.

Se hacen los respectivos preparativos para la ceremonia. Los pajes traen obsequios nupciales; los soldados y los campesinos vienen a beber a la salud de la pareja, y *Lord Arturo* expresa su inmensa alegría en una encantadora romanza. Empezando con frases suaves y expresivas, la melodía gradualmente se hace más apasionada, conduciendo a un final de intensa emoción. Esta romanza es una de las más felices inspiraciones de Bellini, y no tiene rival en ninguna obra de la vieja escuela italiana.

A te, o cara amor talora

Miguel Fleta Disco *948
Giacomo Lauri-Volpi Disco 7226

La *Reina Enriqueta,* viuda de Carlos I, se halla prisionera en la fortaleza. Cuando *Lord Arturo,* siempre leal a los estuardos, se entera que ha sido condenada a muerte, la ayuda a escapar. *Arturo* hace que la prisionera se cubra con el velo nupcial de *Elvira,* y así, creyéndose que es la novia, logra pasar las guardias. Al descubrirse la fuga, *Elvira* se cree abandonada el mismo día de la boda, y pierde la razón.

Seguido por su enemigos, *Arturo* una vez más trata de ver a *Elvira* antes de abandonar Inglaterra para siempre. La alegría de verlo hace que *Elvira* recupere la razón, al menos al grado de entender la explicación de *Arturo.* El redoble de tambores interrupe el tierno coloquio de los desventurados amantes. Este sonido de tambores hace brotar del pecho de *Elvira* un grito terrible, y el temor de volver a perder a *Arturo,* la hace perder la razón nuevamente. Sus gritos atraen a los soldados. *Arturo* es reconocido, capturado y sentenciado a muerte en el mismo lugar. Cuando la ejecución va a cumplirse, llega un mensajero trayendo la nueva de que las fuerzas de los estuardos han sido derrotadas y que Cromwell ha dictado el perdón para todos los prisioneros. El nuevo golpe de alegría recupera por completo la razón de *Elvira* y la ópera termina con la feliz unión de la pareja.

¿QUO VADIS?

ÓPERA en cinco actos; música de Jean Nouguès; libreto de Kozakievich y de Janasz, basado en la célebre novela de E. Sienkiewicz. Se estrenó en Niza, en febrero del año de 1909; en París en el mismo año y en Berlín, en 1912.

EL popular patricio romano, *Petronio,* lleva por nombre el "Arbiter Elegentiæ." Su vida está llena de lujurias y rodéase siempre de todo lo que es artístico y hermoso. En su casa vive una hermosísima esclava, *Eunicia,* la que dedica todas sus atenciones a servir a su amo. No hay en toda Roma un hombre más envidiado que *Petronio,* y sin embargo vive tan sólo en un paraíso ficticio. Todos los que estaban asociados con la Corte de *Nerón* y el gobierno de Roma en aquel entonces, sabían el peligro en que su puesto y su vida se encontraban. Mientras *Petronio* diga, cuando *Nerón* canta o pulsa la cítara o la lira, "*Nerón* es el arte mismo," brillará el sol y la fortuna sobre el Árbitro de la Elegancia. Errante sobre los mares, bajo las sombras de púrpuras velas en galeras de oro, una divinidad como Apolo u Osiris, bañado por los rayos roseados de la aurora, dorado por la luz del sol, aureoleado por la luna, una lira en su mano y declamando versos hermosos, *Nerón,* músico, cantante y poeta, ¡ desea vivir y reinar como un dios! . . . Hasta el día que, cansado de la vida, *Petronio* le diga la verdad, y entonces, al morir el día, el Árbitro se pondrá a dormir entre las flores, sin arrepentimiento, rodeado de lo bello y de lo artístico.

Errer a travers les mers
Armando Crabbé Disco 9437

Nerón busca cristianos para alimentar a sus leones, y, al mismo tiempo, divertir a su pueblo. Un espía griego y charlatán, *Chilón,* idea descubrir el lugar secreto donde se reunen los cristianos, y un gran número de ellos son hechos prisioneros. *Chilón* recibe un premio por sus bajos servicios, y cuando los cristianos son arrojados a los leones y otras bestias salvajes, *Nerón* le concede al griego un lugar de honor en el Circo Romano. Una de las atracciones del espectáculo es una lucha entre *Ursus* y un terrible uro capturado en las selvas alemanas. Sobre el lomo de la fiera ha sido atada la más hermosa cristiana de Roma, *Ligia. Ursus,* el hombre gigantesco, destruye al gran animal sin causar daño a la doncella; el pueblo se entusiasma de tal manera por su triunfo en tan desigual combate, que piden sean perdonadas las vidas de los dos cristianos. *Nerón* resiste, pero de acuerdo con la costumbre y contra toda su voluntad, se ve obligado a acceder a la demanda de su pueblo. Pero para satisfacer sus sangrientos deseos, ordena que todos los demás cristianas—viejos, madres, niños y sacerdotes cristianos—sean arrojados a la arena y se de salida a todas las bestias de sus jaulas. El apóstol Pedro se encontraba entre estos cristianos, pero logró huir de Roma, y en su camino se encontró con una visión de Jesucristo, que iba camino de Roma para ser crucificado otra vez.

La horrible orgía de crueldad es demasiado para el sentimental griego, y perdiendo su entereza, se levanta y denuncia a *Nerón* por su crueldad. *Nerón* llama a sus guardias y ordena que *Chilón* sea arrojado a los leones.

La misma Roma se siente hastiada de tanta sangre; *Nerón* es abrumado con burlas y amenazas.

Petronio, que ha abandonado el anfiteatro con grandes muestras de disgusto, y cansado también de la vida, se lleva a *Eunicia* a

su villa en Antium. Allí, en su exquisito vergel, entre las flores y las estatuas de mármol, escribe una carta a *Nerón.* Le pide que siga incendiando ciudades y torturando a cristianos, pero que en el nombre de todo lo que es bello cese de cantar. Y con un esclavo envía la carta.

Entonces, tomando a la bella *Eunicia,* en sus brazos, le dice que queda libre y que todas sus riquezas son de ella. Él prefiere morir. *Eunicia* jura a su Dios que no vivirá sin él.

Nerón viene presuroso a arrestar al "Árbitro de lo Elegante," pero se encuentra que *Petronio* y *Eunicia* han partido para los Campos Elíseos.

LA REINA DE SABA

Ópera en cinco actos; música de Gounod; libreto de Jules Barbier y Michel Carré. Se estrenó en París el 28 de febrero de 1862. Una versión inglesa, bajo el título de "Irene," se representó en Londres, en el *"Crystal Palace,"* el 12 de agosto de 1865. En los Estados Unidos se representó por primera vez en Nueva Orleans, el 12 de enero de 1889.

La esencia del argumento de esta ópera, es muy moderna, ya que se trata de la demanda de mayores salarios por los operarios, una huelga general y un acto de sabotaje.

PERSONAJES

El Rey Salomón	*Bajo*
Adoniram, *un escultor*	*Tenor*
La Reina de Saba	*Soprano*

Escena: Judea. Época, año 1000 a. de J. C.

Las obras que hicieron a *Salomón* grangearse el sobrenombre de "el Sabio," se supone que en realidad fueron concebidas y ejecutadas por un ser misterioso llamado *Adoniram,* que manifestaba un menosprecio profundo por todas las grandezas terrenales, y especialmente por el rey, a quien trataba como el hijo de un pastor. De *Adoniram* se dice también que desciende de una raza divina, los "Hijos del Fuego."

Cediendo a la ardiente pasión que le brinda *Salomón,* la reina promete casarse con él y le hace entrega de un anillo. Sin embargo, al ver a *Adoniram* se arrepiente de haber dado su palabra. El poder de la reina hace temblar hasta el propio rey; siguiendo el deseo de la reina de reunir a todos los trabajadores del reino, *Adoniram,* por medio de señas mágicas, logra reunirlos de todas partes de la ciudad.

La reina debe estar presente en la consumación de una gran obra, el modelado del "torrente de bronce," que ha de coronar la gloria del maestro artesano u ocasionar la pérdida del fruto de sus trabajos. Debido a la traición de tres operarios, a quienes *Adoniram* había rehusado darles la contraseña del maestro, la operación fracasa.

Agobiado por el infortunio, *Adoniram* pierde todo el ánimo al oír que *Salomón* ama a la reina. Pero ésta, enterada que *Adoniram* es de abolengo real, le confiesa su amor a pesar del juramento que la une con el rey. Con la ayuda de los *djinns* la obra de *Adoniram* ha sido maravillosamente fundida. Pero los tres traidores han descubierto sus entrevistas secretas con la reina, e informan a *Salomón,* el que como gratificación les promete dar la contraseña. *Salomón* decreta la muerte de *Adoniram.* La reina, para recuperar su prenda, llena la copa del rey con una bebida encantada, y mientras está bajo su influencia, le roba el anillo. Pero en la fuga subsecuente de Jerusalén logran alcanzarla las fuerzas del rey. *Adoniram,* repitiendo en su agonía su in-

Fot. Rembrandt

SALOMÓN RECIBIENDO A LA REINA DE SABA—ACTO I

menso amor por la reina, muere con su nombre en los labios.

Gran Marcha (*Cortége*)
Orquesta Sinfónica Victor
Disco 35763

Esta página musical del Acto IV, empieza con los acentos de las trompetas, siguiendo unos notables pasajes a unísono. Los cobres ejecutan entonces un tema majestuoso, apareciendo después un tema más calmado, entonado por los instrumentos de aliento de madera. La melodía del *Trío* es exquisita y después de repetirse la marcha propiamente, se entra en una *Coda* grandiosa.

LA REINA DE SABA

Ópera en cuatro actos; música de Goldmark; libreto de Mosenthal, fundado en la mención bíblica de la visita de la reina de Saba a Salomón. Se estrenó en Viena, el 10 de marzo de 1875.

El argumento de Mosenthal trata de la lucha de *Assad,* oficial favorito de *Salomón,* contra las tentaciones carnales, y de su victoria final que envuelve el sacrificio de la felicidad de su prometida, *Sulamith.* Para este argumento Goldmark escribió algo de lo más bello y original en materia de música, y es un detalle interesante que después de haber terminado su obra y sometídola a la Ópera Imperial de Viena, no fué aceptada por considerársele "exótica." Más tarde, con la influencia de la Princesa Hohenlohe, fué puesta en escena, obteniendo un grandioso éxito.

PERSONAJES

El Rey Salomón	*Barítono*
Baal-Hanan, *mayoral de Palacio*	*Barítono*
Assad, *oficial favorito de Salomón*	*Tenor*
El Gran Sacerdote	*Bajo*
Sulamith, *su hija*	*Soprano*
La Reina de Saba	*Mezzo-soprano*
Astaroth, *su esclava*	*Soprano*

Sacerdotes, Levitas, Arpistas, Guardias, Mujeres del Harén, Bayaderas, Gente del Pueblo.

Escena: Jerusalén y el Desierto Sirio.

La fama y sabiduría de *Salomón* ha llegado hasta la lejana Arabia y la Reina de Saba se encamina a visitar al gran rey en Jerusalén. El palacio del monarca se ha engalanado faustamente para recibir a tan distinguidísima huésped, y *Salomón* envía a su oficial favorito, *Assad,* a recibir y dar la bienvenida a la augusta soberana. Mientras tanto, *Sulamith,* prometida de *Assad,* es llevada al palacio por su padre, el *Gran Sacerdote,* y mientras ella espera el regreso de su amado, sus compañeras la divierten entonando cantos nupciales. Pero una extraña

estrella se ha cruzado en el camino de *Assad*. Al pie del Monte Lebanon había encontrado el séquito de la reina y cumplió con los mandatos de su soberano. Pero la reina iba cubierta con un velo y no pudo verle el rostro. Huyendo del calor del día se internó en el bosque y se abandonó sobre un montón de musgo a descansar; hasta sus oídos llega el chapaleteo de un arroyuelo. *Assad* sigue el cristalino sonido y ante sus ojos sorprendidos se presenta la visión de una mujer maravillosamente hermosa bañándose en las aguas. La beldad no se esquiva y sus brazos cimbreños aprisionan el cuello de *Assad,* y perdido éste en un éxtasis nuevo y extraño se arroja a sus pies. Un murmullo y la deslumbrante aparición se desvanece, pero el corazón de *Assad* se llevó prendido un dardo. *Assad* vuelve al palacio, monstrándose frío e indiferente hacia *Sulamith,* e impulsado por su conciencia, lo confiesa todo a *Salomón.* Como una cura a este mal, el rey prescribe un pronto casamiento.

Con gran pompa y elegancia la Reina de Saba entra en el palacio de *Salomón.* Los esclavos amontonan a sus pies ricos obsequios y la reina, como un favor supremo, se levanta el velo para mostrarles la cara que "ningún hombre había llegado a ver." *Assad* reconoce en la reina la ninfa de su aventura en el arroyo, e involuntariamente corre hacia ella, pero ésta lo rechaza con arrogancia. Ella no conoce a aquel hombre demente. Sin embargo, aunque ella habla tan arrogantemente, siente nacer en su corazón un profundo cariño por aquel simple oficial, y el amor empieza a luchar con los celos y el orgullo cuando se entera que *Assad* está para casarse con *Sulamith.* Deja al rey para ir a buscar consuelo en el jardín bañado por los plácidos rayos de la luna. Su esclava, *Astaroth,* viene a decirle que *Assad* se encuentra por el jardín; la reina ordena a su esclava que cante una canción oriental para atraer a *Assad.* Éste, al oír la canción de la esclava de la reina, evoca en su mente vivos recuerdos del encuentro con la bella mujer en el arroyo al pie del Monte Lebanon.

Magiche note Enrico Caruso Disco *520

Esta romanza es una melodía lenta y sentimental, pletórica de profunda ternura, y se desarrolla gradualmente hasta alcanzar un momento intenso y apasionado.

La reina y *Assad* se confiesan el mutuo amor que arde en sus corazones, pero las guardias nocturnas vienen a interrumpir este idilio. Sin embargo, las órdenes de *Salomón* hay que cumplirlas. *Assad* conduce a *Sulamith* ante el altar del templo y empieza la ceremonia nupcial. En el momento de cambiar anillos, la reina se acerca con regalos para la novia. Una loca fascinación se apodera de *Assad* y abiertamente proclama los encantos de la que llama su diosa, en el mismo sagrado recinto de Dios, como Tannhäuser cantó su loa a Venus. Los mágicos ojos otra vez se vuelven contra él en una mirada fría como el hielo. El *Gran Sacerdote* implora el auxilio divino para el demente oficial, el pueblo protesta del terrible sacrilegio y los sacerdotes lanzan sus anatemas sobre el desventurado *Assad,* que es expulsado del templo y condenado al suplicio.

Las glorias y las maravillas de la fiesta de *Salomón* parecen fastidiar a la Reina de Saba. No prueba ninguno de los manjares, y la pantomima de los bailarines no llegan a recibir una mirada de sus ojos soberanos. El rey nota la preocupación de la reina y le pregunta la causa. Desea ella un obsequio. Será suyo, aunque cueste la mitad del reino de *Salomón.* "Nombradlo" pide *Salo-*

món. Lo que ella desea es la vida de *Assad.* El rey vacila, pues no está en él interverir en los decretos de la ley. La reina suplica, ruega y lo amenaza con las fuerzas de su propio reino.

Todo es en vano. Una luz ilumina a *Salomón; Assad* puede librarse solamente dominando la tentación. La reina abandona la presencia real, ardiendo en cólera, como una tigresa; ella salvará la vida de *Assad.*

Se oyen cantos funerales, y *Sulamith,* camino del convento donde espera pasar prisionera los días que le queden de vida, se detiene por un momento ante *Salomón* a rogarle por la vida de *Assad. Salomón* cede, y manda al oficial al desierto. Allí lo encuentra la Reina de Saba. Su pasión ha dominado su orgullo de soberana. Se arroja a los pies de *Assad,* confesándolo todo, el encuentro en el arroyo, la noche del jardín, ¡todo! Ella, nacida reina, será su esclava. *Assad* siente compasión por aquella mujer, pero recuperando con un esfuerzo supremo su virilidad y entereza, la repulsa como un ser malvado. Ella huye y en sus oídos van temblando todavía las maldiciones de *Assad.*

Assad está a punto de morir en el inmenso desierto. Sus últimas palabras son oraciones para *Sulamith;* la desconsolada doncella se acerca saliendo de su retiro, y *Assad,* purificado de todo pecado, muere en brazos de *Sulamith.* Las compañeros de la doncella cantan el epitalamio: "Es tuyo tu amado en el reino del amor eterno."

RESURRECCIÓN

DRAMA musical en cuatro actos; música de Franco Alfano; libreto, muy condensado de la novela del mismo nombre de Tolstoi, de César Hanau. Se estrenó en Turín, en 1904. Primera representación en los Estados Unidos, el 1°. de enero de 1926, en Chicago, por la compañía de ópera de dicha ciudad, figurando Mary Garden en el papel de *Katucha.*

Aunque "Resurrección" musicalmente es al estilo de Puccini y Giordano, es de mucho efecto y los que no esperan una versión muy exacta de la novela de Tolstoi, la encontrarán profundamente emocionante. Franco Alfano, el compositor, considerado como uno de los que más prometen entre los últimos compositores de Italia, nació en 1876 cerca de Nápoles. Estudió primeramente en Nápoles, y después en Leipzig.

ACTO I

ANA PAVLONA, tía del príncipe *Dimitri,* ha admitido al seno de su familia a una muchacha de parentesco desconocido, *Catarina Mkailovna,* llamada *Katucha* por cariño. El príncipe había conocido a la muchacha un año antes y enamorádose de ella. Ahora se encuentra en la casa de su tía donde ha de descansar por esta noche para seguir su camino al día siguiente a reunirse con sus tropas. *Katucha* acepta sus amores.

ACTO II

KATUCHA, expulsada por la tía del príncipe, espera a su amante en una estación rural del ferrocarril, esperando hacerle un llamamiento a su piedad y a su honor. Un oficial suena la campana anunciando la llegada del tren. Sale la muchedumbre de pasajeros. *Katucha,* sola, se arrodilla e implora el auxilio del cielo.

Dieu de Grâce **Mary Garden** **Disco 6623**

Su desesperación es todavía mayor al ver a su amante que sube al tren acompañado de otra mujer. Ella corre a alcanzarlo, pero

en aquel momento el guardia cierra la reja. . . . Sus esperanzas se pierden en el fondo de su alma atribulada, así como el tren se pierde a lo lejos del camino.

ACTO III

KATUCHA se ve obligada a llevar una vida licenciosa y finalmente es falsamente acusada de haber asesinado a uno de sus ebrios admiradores. *Dimitri* la visita en la prisión; su corazón ha cambiado y se dispone a dedicarse por completo a la redención de la mujer que él ha engañado. Bajo la influencia del *vodka, Katucha* se burla del ofrecimiento de casamiento que le hace *Dimitri;* debería haber cumplido su deber hace mucho tiempo.

ACTO IV

KATUCHA va camino del destierro con un grupo de prisioneros políticos. El fiel *Dimitri,* que la ha seguido, recibe la noticia de que *Katucha* ha sido perdonada. Uno de los prisioneros desea casarse con *Katucha; Dimitri* le ofrece que haga la selección. Ella confiesa a *Dimitri* que todavía lo ama profundamente; pero su deber la obliga irse con los prisioneros. Es la mañana de la Pascua Florida y al irse arrastrando los cansados prisioneros cantan "¡Cristo ha resucitado!" Los amantes cambian los tres besos simbólicos de la Pascua rusa; entonces *Katucha* reasume su penosa marcha a la Siberia, dejando al hombre que la sedujo primero y después la redimió.

EL REY PASTOR

CANTATA dramática en dos actos; libreto de Metastasio; música de Mozart. Se estrenó en Salzburgo, el 23 de abril de 1775. El libreto es el mismo que se usó en la ópera de Bono del mismo título, representada en Viena en 1751.

La ópera de "El Rey Pastor" fué compuesta por Mozart para las fiestas celebradas en honor del archiduque Maximiliano, hijo de la emperatriz María Teresa, durante su visita a Salzburgo. Al oír esta deliciosa música es difícil creer que Mozart contaba escasamente diecinueve años cuando la escribió.

PERSONAJES

ALEJANDRO, *Rey de Macedonia*	*Barítono*
AMINTA, *un pastor, descendiente de los Reyes Pastores*	*Tenor*
ELISA, *una pastora*	*Soprano*

ALEJANDRO, Rey de Macedonia, ha capturado la ciudad de Sidón y hecho ejecutar al usurpador *Stratone,* coronando su obra con la restitución del trono al verdadero rey, *Aminta,* que ha estado viviendo como pastor. Después de ascender al trono, *Alejandro* ordena a *Aminta* que tome como reina a la *Princesa Tamiri,* hija de *Stratone,* pero *Aminta* se ha enamorado de *Elisa,* una simple pastora, y antes que renunciar a ese amor renunciará a la corona. El rey, complacido con la fidelidad de *Aminta,* da su consentimiento a su casamiento con *Elisa.* Así también cede a *Tamiri* a su amante *Agenor,* y les promete el siguiente reino que conquiste.

L'amerò, sarò costante (*Acto II*)
Sofía del Campo Disco 9444

Esta romanza fué siempre favorita de Jenny Lind y Nellie Melba. La belleza de la música de Mozart se presta admirablemente a una fina vocalización. Está trazada sobre ingeniosas líneas que agradan por su propia sencillez. La mayor parte de la música son cadencias para la voz y el violín con que está reforzada.

RIENZI

ÓPERA en cinco actos; música y libreto de Ricardo Wagner. Estrenada en el Teatro de la Corte de Dresde, el 20 de octubre de 1842. Primera representación en los Estados Unidos, en la Academia de Música de Nueva York, el 5 de marzo de 1878. El título completo de la ópera es *"Rienzi, der Letzte der Tribunen"* (Rienzi, el Último de los Tribunos).

"Rienzi" fué la primera ópera de Wagner que ganase popularidad; en efecto, aunque en la actualidad muy raramente se representa, el día de su estreno causó tal sensación que el público se quedó en el teatro a discutir las bellezas de la nueva ópera, aunque la función había durado desde las seis de la tarde hasta casi la media noche. Y cuando Wagner propuso hacer algunos cortes, los cantantes objetaron, el tenor principal declaró que la música era "muy celestial." Aunque en "Rienzi" se empieza a manifestar el genio de Wagner, puede notarse también la influencia de la escuela italiana, Meyerbeer y Halévy. Además, la obertura, que es un número favorito de concierto, está modelada sobre una forma primeramente desarrollada por Weber, a quien Wagner admiraba muchísimo.

PERSONAJES

RIENZI, *Tribuno Romano*	*Tenor*
IRENE, *su hermana*	*Soprano*
ADRIANO	*Contralto*
COLONNA	*Bajo*
ORSINO	*Bajo*

LA OBERTURA está fundada en temas característicos tomados de la ópera misma. Primero viene uno de carácter marcial que puede decirse que representa el reto de *Rienzi* a sus enemigos, los nobles. A éste le sigue por un momento una melodía de notables líneas y caballeresco carácter, "la Plegaria de *Rienzi*" (con la cual, más tarde en la obra, el tribuno invoca el auxilio del cielo). Viene después el *motif* de "Rienzi," propiamente dicho, y todavía después el compositor usa una alegre melodía derivada del final del segundo acto. Interpuestos con las apariciones de estos temas, encontramos pasajes tumultuosos que reflejan las escenas turbulentas que se desarrollarán en la ópera. En la coda, o sección final de la obertura, el tema del "himno de la batalla" se introduce y se elabora en monumental peroración.

Obertura Partes I y II **Disco 6624**
Parte III **Disco 6625**
Stokowski-Orquesta Sinfónica de Filadelfia

RIENZI, figura popular en Roma durante el Siglo XIV, tiene una hermana, *Irene,* que está a punto de ser secuestrada por un grupo licencioso de nobles. Sin embargo, la salva *Adriano,* hijo él de uno de los más ilustres patricios. *Adriano* se enamora de *Irene* y se une con *Rienzi* que, disgustado con la perversidad de la nobleza, encabeza una revolución contra esa casta. La causa de *Rienzi* triunfa y él es elegido tribuno. Hay varios atentados contra su vida, y, finalmente, derrocado su partido, la ira del populacho se vuelve contra él. *Rienzi* se refugia en el Capitolio, donde él se arrodilla en fervorosa plegaria. Allí lo encuentra *Irene* que rehusa abandonarlo, a pesar de que *Adriano,* habiendo desertado el partido de *Rienzi,* le aconseja que huya.

Acompañado por *Irene, Rienzi* se encara con la muchedumbre y defiende su causa. El colérico populacho no lo oye, y prenden fuego al Capitolio. Cuando *Adriano* ve a *Irene* y a su hermano destinados a morir en las llamas, arroja al suelo su espada y corre hacia el Capitolio a morir con su amada.

RIGOLETTO

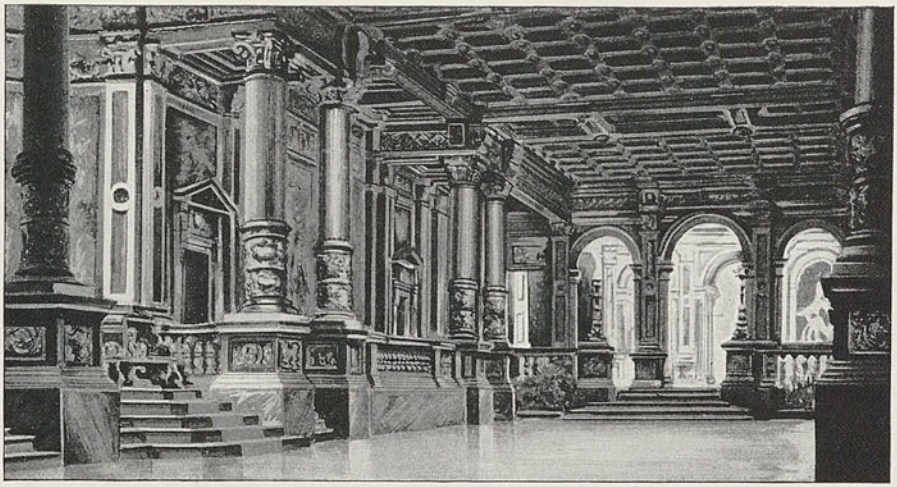
Ópera en tres actos; música de Giuseppe Verdi; libreto de Francisco Mario Piave, basado en el drama de Víctor Hugo titulado "Le Roi s'Amuse." Se estrenó en Venecia el 11 de marzo de 1851; primera representación en los Estados Unidos, en la Academia de Música de Nueva York, el 19 de febrero de 1855. En algunos teatros las dos escenas de lo que es el acto primero en la partitura, se presentan como "actos" separados, haciendo así de "Rigoletto" una ópera de cuatro actos. Sin embargo, en la siguiente descripción seguimos las escenas según aparecen en la partitura original.

Deseando Verdi ansiosamente un nuevo libreto para la ópera de Venecia, pidió a Piave adaptar el drama de Víctor Hugo, "El Rey se Divierte," cuya obra, a pesar de su tesis tan atrevida, comprendió el compositor que poseía magnífico material para una ópera. No tardó en escribirse un libreto con el sugestivo título de "La Maldición." La obra se necesitaba y antes de que Verdi se dispusiera a escribir la música, era menester pedir el visto bueno de la policía, habiéndose negado el permiso porque en la trama figuraba como un disoluto un rey, Francisco I. Hay que tener presente que en aquella época Venecia estaba en manos de los austriacos, y sólo un corto tiempo antes, 1848-1849, había ocurrido una insurrección italiana. Verdi se mostró intransigente sobre la obra. O se daba "La Maldición" como estaba escrita o no había ópera. Las cosas estaban en un momento desesperado cuando accidentalmente intervino Martello, el comisario de policía, que era un ferviente admirador de la música y de Verdi en particular, arreglando las cosas con pasmosa facilidad. En vez de Francisco I un Duque de Mantua imaginario; el bufón no se llamó Triboulet sino Rigoletto y este nombre sirvió de título a la ópera. A Blanca se le llamó Gilda, Monterone a Saint-Vallier y Sparafucile a Saltabadil. Una vez que se llegó a un acuerdo sobre la cuestión de los personajes y el lugar del desarrollo del argumento, Verdi se fué a Busetto, y seis semanas más tarde regresaba con la ópera terminada. La nueva obra fué un éxito asombroso; el entusiasmo rayó en delirio, pudiendo decirse que en la misma función se repitió la ópera casi por completo, pues los "bis" pasaron de una docena.

"Rigoletto," una extraordinaria proeza de rápida composición, habiéndola escrita en menos de cuarenta días, mantiene un firme lugar en el repertorio de todos los teatros del mundo después de tres cuartos de siglo. No sin razón ha mantenido esta popularidad, pues el drama de Víctor Hugo, no obstante las numerosas alteraciones de Piave, constituye un libreto de mucho efecto. Además, comprende tres personajes de gran interés; *Rigoletto,* el bufón, deforme pero humano, una figura dramática que conmueve a todos los auditorios; el *Duque,* un brillante papel de tenor, una caracterización cortés y cínica; *Gilda,* la protagonista, un papel favorito entre todos los sopranos de coloratura. Artistas de gran fama han gustado muchísimo de estos personajes: Patti cantó el papel de *Gilda* por vez primera en Nueva Orleans, el 6 de febrero de 1861; Caruso debutó en Estados Unidos con el papel del *Duque,* en el Metropolitano de Nueva York, el 23 de noviembre de 1903; así mismo Ruffo debutó en los Estados Unidos, en el Metropolitano de Filadelfia, el 4 de noviembre de 1912, con la misma ópera, cantando el papel de *Rigoletto;* y el 18 de noviembre de 1916 fué el debut triunfal de Amelita Galli-Curci cantando el papel de *Gilda* con la Compañía de Ópera de Chicago. Musicalmente "Rigoletto" está en el mismo nivel que "El Trovador" y "La Traviata," representando la fase segunda y más elevada del adelanto del compositor. Estas obras poseen expresión de melodía, variedad de armonía, color y riqueza de instrumentación e ingenio en la presentación de los personajes, todo con mayor claridad que en sus obras anteriores.

La Ópera "Rigoletto" Completa en Discos Victor

La publicación de la ópera completa de "Rigoletto" en Discos Victor hechos por artistas y miembros del coro y orquesta del famoso Teatro de La Scala de Milán, Italia. La obra, dirigida por el Maestro Carlo Sabajno, está grabada en forma completa (salvo unas brevísimas omisiones convencionales) en quince Discos Victor Orto-



ESCENARIO DEL ACTO I EN EL METROPOLITANO

fónicos, y publicados en Álbum M-32 (y en orden para Victrola Automática en Álbum AM-32), con libreto en castellano. En la descripción que sigue de la ópera, damos entre paréntesis el número de cada uno de estos discos, precisamente en el lugar en que empieza la correspondiente descripción. La distribución de los personajes que figuran en dicho álbum, es la siguiente:

PERSONAJES

RIGOLETTO, *un jorobado, bufón del duque* — Luigi Piazza, *Barítono*
GILDA, *su hija* — Lina Pagliughi, *Soprano*
JUANA, *su criada* — M. Brambilla, *Mezzo-Soprano*
DUQUE DE MANTUA — Tito Folgar, *Tenor*
SPARAFUCILE, *un espadachín sicario* — Sante Baccaloni, *Bajo*
MAGDALENA, *su hermana, una bailarina* — V. de Cristoff, *Mezzo-Soprano*
CONDE CEPRANO — G. Menni, *Bajo*
CONDESA CEPRANO — M. Brambilla, *Mezzo-Soprano*
CONDE MONTERONE — A. Baracchi, *Barítono*
BORSA — G. Nessi, *Tenor*
MARULLO — A. Baracchi, *Barítono*
CORO DE CORTESANOS — Coro de la Scala, Milán

La acción se desarrolla en Mantua, durante el Siglo XVI.

ACTO I

CUADRO I—*Sala de Baile en el Palacio del Duque de Mantua*

DESPUÉS de unos cuantos compases de un lúgubre preludio (Disco No. 1), que al instante hacen comprender la tragedia que se avecina, la música prorrumpe bruscamente en un aire de gran alegría. El telón se levanta y presenta a la vista la brillante sala del palacio del *Duque de Mantua.* Grupos de cortesanos y damas en lujosos trajes charlan en grupos o bien bailan en la sala del fondo. Mezclada con esta música brillantísima se inicia la conversación entre el *Duque* y su cortesano *Borsa.* Aquél comunica a su cortesano que anda tras una incógnita burguesa que ha visto cada domingo en la iglesia durante los últimos tres meses. La ha seguido a su casa en una apartada calle de la ciudad, y ha descubierto que un hombre misterioso la visita todas las noches. En este momento pasan frente a ellos un grupo de caballeros y damas. "¡Cuánta beldad!" exclama *Borsa.* "Las vence todas de *Ceprano* la esposa" repone el *Duque.*

Borsa le indica que tenga cuidado, pues puede oirlo el *Conde,* pero el *Duque* se encoge de hombros indiferentemente y da salida a su filosofía en la romanza "Questa o quella" (Disco No. 2). La melodía es suave, parece flotar como un vaporcillo en el ambiente, pero escondida en esa alegría se nota un toque de ironía.

Questa o quella Enrico Caruso Disco *500
Tito Schipa Disco 1282

Sus palabras también revelan el carácter inconstante del *Duque:*

Ésta o aquélla para mí iguales son
A las otras que en torno mío veo;
De mi corazón el imperio no cedo
Mejor a una que a otra beldad!
Sí, todas las mujeres son para mí
Como las flores del campo,
Hoy, una que torna graciosa,
Quizás alguna otra mañana será!
La constancia, tirana del corazón,
Detestemos cual morbo cruel;
Sólo quien quiera que sea constante,
No hay amor, no, si no hay libertad!
Del marido el celoso furor,
Del amante el loco delirio,
Y hasta de Argos los cien ojos desafío,
Si me agrada cualquiera beldad!

Los cortesanos bailan un minuet, acompañados por una música graciosa y apropiadamente reminiscente del minuet en "Don Juan." El *Duque* baila con la *Condesa Ceprano,* vigilándolo cuidadosamente el marido de la dama; la manera ardiente en que le besa la mano no lo pierde el celoso *Conde* ni tampoco lo descuida el bufón de la corte, el jorobado *Rigoletto.* El *Duque* sale del brazo con la *Condesa,* y *Ceprano* los sigue, no sin que antes *Rigoletto* lo haya hecho rabiar con sus satánicas y necias indirectas.

Rigoletto abandona la sala en busca de nuevas víctimas. Tan pronto como se pierde de vista, es a su vez víctima de iguales burlas por parte de un grupo de cortesanos. *Marullo* entra con una "¡Gran nueva!" (Disco No. 3); ha descubierto que *Rigoletto* tiene una amante . . . y la visita todas las noches. Todos gozan la noticia de que el bufón se ha transformado en Cupido. Este regocijo lo interrumpe el regreso del *Duque* seguido de *Rigoletto,* quejándose de lo importuno que es *Ceprano,* mientras su esposa es un ángel para él. *Rigoletto* burlonamente le aconseja que se le rapte . . . entonces menciona la posibilidad de la prisión para el *Conde* . . . el destierro . . . y como último recurso cortarle la cabeza. Este sarcasmo del deforme bufón fastidia hasta al propio *Duque; Ceprano* arde en cólera ante burlas tan pesadas y como quien más quien menos de los cortesanos tiene rencor contra el *Duque,* planean encontrarlo a la noche siguiente, y entonces vengarse.

La música festiva de la orquesta en el escenario ofrece un fondo locuaz a la jocosidad de la escena; entonces, mientras el *Duque* y *Rigoletto* continúan su discusión y los cortesanos y *Ceprano* planean su venganza, la música alcanza un momento brillantísimo, interrumpida repentinamente por la voz de un hombre que a todo trance pide se le deje entrar. Un momento después el viejo *Conde Monterone* entra (Disco No. 4). Su hija ha sido deshonrada por el *Duque;* ahora delante de todos los invitados denuncia

Copy't Dupont
CARUSO (*El Duque*)

la conducta libertina del *Duque.* Éste ordena inmediatamente el arresto del instruso; *Rigoletto,* imitando la voz de *Monterone* se le acerca y con burla le dice que es sueño y delirio venir ahora a reclamar el honor de la hija. *Monterone,* justamente indignado con este nuevo insulto, se encara con el *Duque* y con voz fuerte y candente le dice que a turbar vendrá sus orgías, y si al inquisidor fuese mandado, se presentará como espectro terrible, llevando en la mano el cráneo suyo y pidiendo venganza a Dios y al mundo; volviéndose hacia *Rigoletto,* continúa: "¡Y tú, serpiente, tú que de un padre reíste a su dolor, maldito seas!" Los guardias se llevan a *Monterone;* los cortesanos siguen la fiesta; sólo *Rigoletto* tiembla, y en sus oídos se repite la terrible maldición de *Monterone.*

CUADRO II—*Casa de Rigoletto en una Calle Cerrada*

En los instrumentos de aliento de madera se oyen unos acordes sombríos (Disco No. 5) . . . brotando entonces una melodía baja, misteriosa y muy apropiada para la escena—es el final de una calle desierta, obscura y tenebrosa en la negrura de la noche . . . a la izquierda una casa modesta, con un pequeño patio al frente escondido tras de un muro . . . no muy lejos puede verse parte del palacio del *Conde Ceprano.*

Rigoletto, envuelto en una capa negra, se aproxima lentamente, pero unos cuantos pasos antes de llegar a su casa se le acerca un personaje extraño, que le ofrece sus servicios en caso de que quiera deshacerse de alguno de sus rivales o enemigos . . . por un precio razonable. Este espadachín sicario le revela su nombre, *¡Sparafucile!*

Rigoletto se detiene a meditar por un instante, y hablando para sí con gran rabia y profundo encono, dice (Disco No. 6):

¡Iguales somos!
Yo la lengua . . . él tiene el puñal;
¡El hombre soy yo que ríe,
él el que mata!
(*Piensa en la maldición de Monterone*)
¡Aquel viejo maldíjome!
(*Continuando en una explosión de rabia*)
¡Ah! ¡Hombres! ¡Oh, naturaleza!
¡Vil criminal me hicisteis vos!
¡Oh! ¡Rabia es ser deforme . . . !
¡Oh! ¡Rabia es ser bufón . . . !
¡No tener ni poder nada sino reir!
¡La herencia de los hombres
me es negada: el llanto!
Este patrón mío,
Joven, alegre, potente, bello,
Soñoliento me dice:
"Haz que yo ría, bufón"
Esforzarme debo y lo hago!
¡Oh, condenación!
¡Odio a vos, cortesanos aduladores!
¡Cómo en burlarme tengo dicha!
¡Si inicuo soy, por causa vuestra sólo!
(*Calmándose por un momento*)
¡Mas en otro hombre aquí me cambio!
Aquel viejo maldíjome . . . Tal pensamiento
¿Por qué conturba hoy la mente mía?
¿Me traerá desventura . . . ?
¡Ah, no, eso es locura . . . !

Monólogo **Titta Ruffo** **Disco *6263**

Abre la puerta de la casa con una llave que saca muy sigilosamente y entra en el patio (Disco No. 7); al mismo tiempo una joven sale corriendo a recibirlo de la casa. Se abrazan cariñosamente. "¡Hija!" exclama él; "¡Padre!" responde ella suspirando. Su encuentro lo acompaña una alegre melodía orquestal. Conociendo muy bien las tentaciones y las maldades de la vida, o quizás todavía fresca en su memoria las palabras de *Monterone,* por la milésima vez la previene no salir de casa. *Gilda* pide a su padre que le hable de su familia, al menos de su madre. *Rigoletto,* conmovido y en una música que por lo humano llega al corazón, le pide no hablar al mísero de su perdido bien; ella sintió, cual ángel del cielo, piedad por él, solo, deforme, pobre, por

Fot. Hall

MONTERONE DENUNCIA AL BUFÓN

compasión lo amó . . . después murió y la tierra cubrió leve aquel cuerpo amado! Padre e hija se unen en un fervoroso dúo, una de las páginas más inspiradas de la ópera. La preocupación de *Rigoletto* lo lleva al extremo de temer que si sale podrán seguirla, raptarla, tal vez deshonrarla. ¡ Que de un bufón se deshonrara la hija, sería sólo causa de risa! Para estar seguro llama a la sirvienta, *Juana,* y la interroga (Disco No. 8).

De repente creyendo oír pasos en la calle, *Rigoletto* prontamente abre la puerta y sale a la calle a satisfacer sus sospechas. El *Duque,* que ha andado rondando la casa, aprovecha esta oportunidad para colarse en el patio, y obrando con asombrosa rapidez arroja a *Juana* una bolsa de dinero para que se calle el pico. Todo este rápido pasaje está acompañado de un agitado acompañamiento orquestal, exclamando *Gilda* temerosa mientras tanto, "¡ Cielos! ¡ Siempre una nueva sospecha!" *Rigoletto* tiene que marcharse, y regresa diciendo, "Hija mía, adiós" (Disco No. 9). "¡ Su hija!" exclama para sí el *Duque* sorprendido al oír esta revelación. "¡ Adiós, padre mío!" repite *Gilda.* Padre e hija continúan entonces su bellísimo dúo (oído ya en el disco anterior), *Gilda* diciendo que no necesitan temer nada, pues allá en el cielo, cercano a Dios, vigila un ángel protector, mientras *Rigoletto* ruega a *Juana* que vigile esta flor que a ella él confía. Que vigile atenta y nunca deje que se manche su candor.

Veglia o donna

Galli-Curci y de Luca Disco 3051
María Galvany y Titta Ruffo Disco *3033

Tan pronto como *Rigoletto* se va, el *Duque,* que naturalmente viene disfrazado, sale de su escondite (Disco No. 10). *Gilda,* alarmada, le pide que se vaya; pero él sabe muy bien cómo calmar los temores de *Gilda.* Entona una sutil melodía (Disco No. 11), diciendo:

Es el sol del alma, la vida es amor.
Su voz es el latir de todo corazón,
Y fama y gloria, poder y trono,
Humanas, frágiles, aquí cosas son.
Mas hay una, sola, divina . . .
Es el amor que con los ángeles,
Que con los ángeles se suele mezclar.
¡ Ámame, entonces, bella criatura,
Envidia los hombres sentirán por mí!

Pronto se oye que *Gilda* se repite para sí: "¡De mis cándidos sueños es ésta la voz que hablábame a mí!"

E il sol dell'anima
Galli-Curci y Schipa Disco *3034

Gilda desea conocer su nombre; "Gualtier Maldé" responde después de una breve recapacitación, añadiendo que es estudiante, y pobre. En estos momentos, en la calle aparecen *Borsa* y *Ceprano* por un instante. Entonces, al prepararse él a marcharse, cantan una tierna despedida. *Gilda* permanece pensativa, soñando en su romántico amante en un aria que es siempre una de las favoritas, "Caro nome" (Disco No. 12). Esta melodía, con un acompañamiento delicado y pasajes de flauta, es una de las arias para soprano más difíciles, exigiendo un arte extraordinario si todos los floreos han de ser cantados con la gracia que requieren.

Copy't Mishkin
DE LUCA (*Rigoletto*)

Caro nome
Marion Talley
Disco 6580
Nellie Melba
Disco *6213
Amelita Galli-Curci
Disco *6126
Toti dal Monte
Disco *6495

Todavía en el aire flota la dulzura de su canto, y los conspiradores, no muy lejos de allí, merodean y están a punto de dar el golpe. Protegidos por las sombras de la noche, un grupo de cortesanos enmascarados, capitaneados por *Ceprano,* vienen buscando venganza (Disco No. 13). *Rigoletto,* regresando inesperadamente, se encuentra con ellos, alarmándose de verlos en aquel vecindario. Se calman un tanto sus temores cuando los cortesanos le hacen creer que preparan el rapto de la esposa de *Ceprano* para el *Duque. Rigoletto* les muestra la casa de *Ceprano* y les ofrece ayudarlos. Insisten en que él, *Rigoletto,* debe también ponerse una máscara. Al ponerle *Marullo* la máscara, lo venda al mismo tiempo con un pañuelo, y lo pone a sostener una escalera que da a la terraza de la propia casa de *Rigoletto;* éste, desorientado en la obscuridad, cree encontrarse frente a la casa de *Ceprano* (Disco No. 14). Por esta escalera los raptores suben a la terraza, toman, amordazan y salen con la hija de *Rigoletto.* Después de unos cuantos minutos *Rigoletto* queda solo en la escena, sosteniendo la escalera todavía.

Copy't Mishkin
MARION TALLEY
(*Gilda*)

Sintiéndose impaciente de tanta tardanza, *Rigoletto* descubre que ha sido vendado. Se arranca la venda y la máscara, y al claror de una linterna reconoce el velo de su adorada *Gilda,* ve la puerta abierta, entra, y trae a *Juana* espantada; la mira con estupor, se tira del cabello sin poder gritar; finalmente, después de mucho esfuerzo, exclama: "¡Ah! ¡La maldición!" ¡La maldición terrible que le corroe el alma minuto a minuto!

ACTO II

Sala del Palacio Ducal

LA escena presenta una elegantísima sala del palacio ducal; de los lados de los muros cuelgan los retratos de cuerpo entero del duque y la duquesa . . . una duquesa ideal, pues, al igual que el retrato, mira y calla las galanterías de su marido, y no hace ningún comentario ni entra para nada en acción.

El *Duque* entra preocupado; ha regresado a la casa de *Rigoletto* y la encontró desierta . . . el ave se había escapado. Lamenta la pérdida en un aria de dulce melodía y de sencilla construcción (Disco No. 15). Las dos arias que aquí canta el duque, una enseguida de la otra (*¡Ella mi fu rapita!* y *Parmi veder le lagrime*) son indudablemente la nota débil de la ópera, no desde el punto de vista musical, sino desde el punto psicológico del *Duque*. Es inconcebible que un hombre libertino como el *Duque,* se vuelva en un instante tan sentimental y romántico, ya que para él el honor de una doncella o de una mujer casada no es un obstáculo para satisfacer su vanidad, como lo ha demostrado antes y lo demuestra en el mismo final de la obra. Sin embargo, la música que Verdi escribió para este pasaje recompensa la debilidad del libretista.

Parmi veder le lagrime
Enrico Caruso
Disco *6016
Tito Schipa Disco 7145

Copy't Matzene
TITTA RUFFO (*Rigoletto*)

Marullo y los cortesanos llegan con una gran noticia (Disco No. 16). En un coro entusiasta, que tiene un ritmo fascinador, narran su aventura de la noche anterior cuando raptaron a la amante de *Rigoletto.*

Scorrendo uniti remota via
Coro del Metropolitano Disco 4027

El *Duque* goza con los detalles de la aventura, riendo de la brillante idea que hizo a *Rigoletto* partícipe del rapto. Comprendiendo muy bien que la mujer de que hablan es su última conquista, siente un inmenso gozo cuando ellos le informan que han traído a la joven al palacio—la han dejado en la habitación contigua. El *Duque* corre en busca de *Gilda.*

Los cortesanos quedan conversando formando corrillos. *Rigoletto* se presenta (Disco No. 17). La fuerza del golpe que ha sostenido lo ha entristecido. Al andar lo hace con paso indeciso, como quien caminara en sueño. Él sabe que es mejor ocultar su dolor; al presentarse trata de canturrear una tonada alegre. "¡Pobre *Rigoletto!*" exclama *Marullo* al verlo aproximarse, y los cortesanos ríen para sus adentros de *Rigoletto,* creyendo todavía que lo que ha perdido es sólo su amante.

Povero Rigoletto
Giuseppe de Luca y el
Coro del Metropolitano
Disco 8161
Pasquale Amato y el Coro
del Metropolitano
Disco *6041

GALLI-CURCI
(*GILDA*)

La música es maravillosamente descriptiva de la ansiedad de *Rigoletto,* pues bajo una actitud de cínica indiferencia, cantando "La-ra, la-ra," busca furtivamente por toda la habitación algún indicio que le revele la presencia de *Gilda. Rigoletto* ha preguntado por el *Duque* y los cortesanos le han respondido que duerme todavía, mas cuando se presenta un paje de la duquesa interrogando por el *Duque, Ceprano* repite que duerme y *Borsa* agrega que ha ido de caza, y como el paje insiste, todos a coro le preguntan que si no comprende que el *Duque* no puede ahora ver a ninguno. *Rigoletto* que ha estado muy atento a esa conversación, comprende al momento que todos aquellos hombres mienten y su hija está aquí en el palacio, y acercándose de improviso prorrumpe iracundo: "¡Ah, ella está aquí entonces!" y no pudiendo esconder o retener más la angustia de su pecho, pide a gritos que le devuelvan a su hija. Trata de forzar la entrada a la habitación contigua, mas los cortesanos le impiden el paso. Dejando que como caudaloso río se desborden su dolor y su sufrimiento, se dirige con rabia a los cortesanos del *Duque* diciéndoles (Disco No. 18):

Cortesanos, vil raza maldita,
¿Por qué precio vendisteis a mi bien?
A vosotros nada más el oro interesa,
Mas mi hija es impagable tesoro.
¡Entregadla! . . . Y aunque veáis desarmada
Esta mano para vos cruenta será;
Nada en el mundo al hombre aterra
Si de su hija el honor defiende.
(*Nuevamente trata de arrojarse sobre la puerta*)
Esa puerta, esa puerta, asesinos, abridla;
¡La puerta, la puerta, asesinos, abrid!
(*Lucha otra vez con los cortesanos, pero éstos lo vencen y finalmente cae rendido*)
¡Ah! ¡Todos contra mí!
¡Ah! Y bien, lloro . . . Marullo . . . señor,
Tú que tienes el alma gentil y buena,
Dime tú, ¿dónde la han escondido?
¿Allí? ¿No es verdad?
¿Tú callas? ¡Ay! ¿Allí? ¿No es verdad?
(*Llorando tristemente*)
¡Oh! ¡Señores . . . perdón . . . piedad!
¡A este viejo la hija entregadle;
Devolverla a mi nada os cuesta,
Todo el mundo es esa hija para mí!
¡Señores, perdón, perdón, piedad!

Cortigiani, vil razza dannata
Giuseppe de Luca y el Coro del Metropolitano Disco 8161
Titta Ruffo y Coro de La Scala Disco *8054

Los cortesanos al principio ríen, después se muestran indiferentes a la súplica de *Rigoletto,* pero su curiosidad vuelve a nacer al salir *Gilda* de la habitación del *Duque* y arrojarse en brazos de su padre (Disco No. 19). *Rigoletto* siente un gran alivio al ver a su hija y sonríe a los cortesanos, creyendo que fué sólo una broma que le han jugado. Mas viendo que su hija llora, comprende al momento que el *Duque* ha mancillado el honor de *Gilda. Rigoletto* pierde su actitud afable y volviéndose a los cortesanos con ademán imperioso les ordena que salgan de aquí. *Gilda* confiesa a su padre que cada vez que iba al templo se le presentaba un joven guapo y que si sus labios callaron el corazón habló. *Rigoletto* hace todo lo posible por calmar a su hija, estrechándola amorosa en sus brazos como lo hiciera una madre con una tierna criatura. "Llora, niña, llora," canta con ternura a una melodía doliente y de gran belleza (Disco No. 20). *Gilda* le responde, y sus voces se unen en un dúo muy conmovedor y de encanto exquisito—música que expresa de maravillosa manera la tragedia impresionante y patética de la escena.

Piangi, fanciulla
Galli-Curci y de Luca Disco 3051

RIGOLETTO:

Correr, correr deja el llanto
Sobre mi corazón. . . .

GILDA:

Padre, en vos habla un ángel
para mí consolador. . . .

Por un sarcasmo del destino, el *Conde Monterone* pasa al fondo en medio de dos guardias camino de su ejecución (Disco No. 21). Se detiene por un momento ante el retrato del *Duque,* exclamando, "Ya que fué en vano mi maldición, y ni un rayo o un acero hiere tu pecho, feliz por siempre, oh, *Duque,* vivirás." *Rigoletto* lo mira y con palabras que muestran el veneno de su odio, protesta para sí, diciendo, "No, anciano, te engañas, una venganza habrá. . . . Sí, venganza, tremenda venganza, de esta alma es el solo deseo. . . ."

Sì, vendetta
María Galvany y Titta Ruffo
Disco *3033

La actitud severa de su padre y sus palabras de venganza, inquietan a *Gilda,* que aunque burlada por el *Duque* pide al cielo que tenga piedad para el ingrato.

ACTO III

Un Lugar Desolado a Orillas del Mincio

ESTAMOS ahora en la casa medio dilapidada de *Sparafucile,* una vieja hostería; la pared y la puerta están en tan mal estado que desde afuera puede observarse lo que pasa dentro. No muy lejos está el río Mincio y al fondo la ciudad de Mantua. *Sparafucile,* en el interior de la hostería, sentado sobre la mesa, limpia su cinturón, sin darse cuento de que *Rigoletto* y su hija están afuera.

El padre pregunta a su hija que si todavía ama al *Duque* (Disco No. 22) y ella le responde afirmativamente. Creyendo curarla de aquel cariño, la conduce a una de las grietas del muro, indicándole que espere y observe. El *Duque,* disfrazado de simple oficial, llega a la hostería pidiendos dos cosas: un cuarto y vino, pero lo que lo ha hecho venir a este lugar es la hermana de *Sparafucile, Magdalena.* Mientras lo sirve *Sparafucile,* entona una copla al amor de las mujeres. Tipifica, tanto en sus palabras como en la música, al noble indolentemente amoroso y su opinión sobre el bello sexo.

LA HOSTERÍA DE SPARAFUCILE

La donna è mobile

Tito Schipa	Disco 1099
Giovanni Martinelli	Disco 1208
Enrico Caruso	Disco *500
Miguel Fleta	Disco *948

La mujer es mudable
Como la pluma en el viento,
Muda de acento y de pensar.
Siempre nos muestra
su rostro lleno de encanto,
Y en llanto o en risa suele mentir.
Ay de aquel que la confía
Incauto su corazón.
Pero nunca será feliz
El que su amor no ha libado . . .
La mujer es mudable
Como la pluma en el viento.

El criminal hostelero trae el vino (Disco No. 23), y entonces, al salir, golpea dos veces con el puño de su espada en el techo, una señal para que su hermana, *Magdalena,* baje. Esta coqueta y fascinadora muchacha es una añagaza para atraer al *Duque* a esta hostería. Ella sabe cómo jugar con los hombres, y logra por algún tiempo evadir coquetamente las caricias del *Duque.*

Las emociones de estos cuatro personajes tan opuestamente diferentes están expresados maravillosamente en el notable y conocidísimo cuarteto (Disco No. 24).

Cuarteto—Bella figlia dell'amore

Galli-Curci, Homer, Gigli y de Luca	Disco 10012
Galli-Curci, Perini, Caruso y de Luca	Disco *10000
Banda Creatore	Disco 35882

Con una melodía suave y acariciadora, el *Duque* canta a *Magdalena:*

Bella hija del amor,
Esclavo soy de tu encanto,
Con una palabra, una palabra sólo,
Puedes mi pena, mi pena consolar.
Ven y oye de mi corazón
El frecuente palpitar;
Con una palabra, una palabra sólo
Puedes mi pena, mi pena consolar.

Magdalena coquetamente le responde:

Cuanto valga vuestra broma
Yo en verdad sabré apreciar,
Soy sabida, buen señor,
de un idéntico bromear.

Observando todo esto la dolorosa *Gilda,* escondida entre las sombras, exclama:

¡Ah! Así hablar de amor
¡A mí el infame oí!
Infeliz corazón engañado,
Que en angustia no tienes igual.
¿Por qué crédulo mi corazón
A un hombre así debió de amar?

La siniestra voz de *Rigoletto* se agrega a las otras, repitiendo:

Calla, el llanto no vale;
Que él te mintió está segura.
Calla y mío será tu consuelo,
La venganza seguirá.
Pronto y será fatal . . .
Yo la sabré fulminar.

Las voces unidas en simple aunque efectiva polifonía, alcanzan un clímax espléndido, uno de los números concertantes más asombrosos en toda la ópera italiana.

Rigoletto entonces ordena a su hija que vuelva a casa (Disco No. 25), adquiera un caballo, un vestido varonil y que al punto parta a Verona donde él la encontrará al otro día. *Gilda* obedece. *Rigoletto* se retira y regresa con *Sparafucile* y le entrega la mitad de la paga por el asesinato del *Duque,* el saldo lo pagará cuando le entregue el cuerpo, en un saco, cuando dé la media noche. *Sparafucile* se ofrece

Bain
SCHIPA (*El Duque*)

EL CUARTETO

echar él mismo el cuerpo del *Duque* al río, pero *Rigoletto* quiere tener ese gusto. Él volverá a cumplir su deseo.

Mientras afuera se ha hecho esta macabra contrata, en la hostería las galanterías del *Duque* han ido en aumento. Se acerca una tormenta y el *Duque* decide pasar la noche en la hostería. Al volver *Sparafucile* el *Duque* murmura al oído de *Magdalena* que volverá pronto, y sigue al hostelero a la habitación que le asigna.

Magdalena, mujer coqueta de profesión, parece enamorarse a primera vista del simpático *Duque,* pues al quedarse sola se repite para sí "¡Pobre joven . . . tan gracioso!" (Disco No. 26). El *Duque* repite unos cuantos compases de su festiva copla, quedándose dormido gradualmente. *Sparafucile* regresa, y cuando su hermana, hablando del *Duque,* exclama "Es amable en verdad el tal señorito," él repone con cinismo "Oh, sí, veinte escudos me da de producto." *Magdalena* va a traer la espada del *Duque;* en estos momentos aparece *Gilda* en la calle. La gitana *Magdalena* trata de salvarle la vida al *Duque,* y dice a su hermano que puede muy bien salvar su dinero sin quitarle la vida al extraño huésped. Difícil parece, mas he aquí el plan de *Magdalena* (Disco No. 27) : el jorobado le ha entregado a *Sparafucile* diez escudos y a la media noche volverá, porqué no matarlo a él y arregladas quedarán las cosas. *Sparafucile* la oye sorprendido y como tiene también escrúpulos de honor, protesta diciendo: "¡Matar al jorobado! . . . ¿Qué diablos dices? . . . si un ladrón yo fuese, si fuera un bandido. . . . ¿Qué otro cliente fué por mí traicionado? ¡Me paga este hombre . . . yo fiel le seré!" *Magdalena* ruega a su hermano con tal insistencia, que éste al fin conviene que si otro visitara la hostería antes de la media noche, ese otro sería la víctima en vez del *Duque,* y así *Rigoletto* recibirá un cuerpo humano cuando menos.

Entretanto la tempestad se ha desatado,

añadiendo mayores terrores a los que tiene esta noche de crimen y venganza. *Gilda* ha oído el pacto terrible de los hermanos, y en su cerebro ha germinado la idea de sacrificar su propia vida por la del hombre que la ha deshonrado pero a quien ella ama sinceramente, poniendo así un final a su terrible angustia.

La tempestad lo azota todo; el viento silba furiosamente, el estruendoso rayo y los encendidos relámpagos son sólo símbolos externos de las emociones de *Gilda.* Con toda resolución, y encomendando su alma al cielo, llama a la puerta. Hasta el mismo asesino se queda asombrado de aquella casualidad que alguien llame en una noche tan terrible como ésta. *Sparafucile* levanta el filoso puñal; *Magdalena* abre la puerta. *Gilda* entra. Entre el resplandor de los relámpagos apenas puede verse su cuerpo delicado . . . un grito angustioso de dolor . . . un cuerpo que cae . . . después obscuridad y silencio.

La furia de la tempestad se abate (Disco No. 28), pero iluminando de vez en cuando el firmamento un relámpago lejano. Vuelve *Rigoletto* embozado en su capa. Ha llegado para él el instante de la venganza; treinta años ha esperado para vengarse de su suerte, llorando sangre y lágrimas y bajo el disfraz de bufón. ¡Media noche! *Sparafucile* sale de la casa, *Rigoletto* le paga, y el asesino va en busca de un saco conteniendo un cuerpo que entrega a *Rigoletto.* Una vez más *Sparafucile* se ofrece ayudarlo a arrojarlo al río, pero el bufón se basta a sí solo. Al quedarse solo se deleita en su venganza (Disco No. 29); "Sean las aguas su sepulcro, y un saco que sea su mortaja" dice el bufón satisfecho, empezando a arrastrar el saco. En este momento oye una voz que llena de escalofrío todo su cuerpo. El *Duque* ha despertado y otra vez canta "La mujer es mudable." *Rigoletto* tiembla. ¿A quién, entonces, tiene en el saco? Desesperado rompe el saco . . . palpa un cuerpo humano . . . y al claror de una luz tenue descubre el cuerpo herido de su hija. La desgraciada muchacha, agonizante de la terrible puñalada de *Sparafucile,* implora el perdón del padre (Disco No. 30), cantando con él un dúo de despedida, "Allá en el cielo, cercana a mi madre, eternamente por vos rogaré." *Rigoletto* le implora que no lo deje solo en la tierra. Un grito de dolor y *Gilda* cae muerta. "¡Ah! ¡LA MALDICIÓN!" repite *Rigoletto* entre dolientes sollozos. La música de la maldición de *Monterone* sobre el bufón, llorando ahora sobre el cuerpo muerto de su hija, estalla en la orquesta con un triunfo aterrador.

Discos Varios de Rigoletto

Introducción y Minuét del Acto I
Banda Creatore Disco 35882

Paráfrasis de Concierto—Partes I y II *Piano*
Alfredo Cortot Disco 6641

ROBERTO EL DIABLO

ÓPERA en cinco actos; música de Giacomo Meyerbeer; libreto de Scribe y Delavigne. Se estrenó en París el 22 de noviembre de 1831. Se representó por primera vez en los Estados Unidos, en el Teatro Park de Nueva York, el 7 de abril de 1834. La presentación de "Roberto el Diablo" fué un éxito tal, que hizo la fortuna de la Gran Ópera. Grandiosos efectos escénicos, potentes contrastes, brillante instrumentación, recitativos eficazmente dramáticos y una melodía que era subyugadora y, aunque contenía muchos rasgos de los viejos convencionalismos de la ópera italiana, alcanzó momentos de vívida fuerza dramática, inesperados y hasta ese entonces desconocidos, todo esto se combinó para ganarse la aprobación universal, pues había algo para satisfacer todos los gustos. La música de Meyerbeer salvó al libreto, pues en éste lo melodramático y lo grotesco se llevan hasta un punto absurdo. La ópera tiene cierto interés musical, pues siendo la primera de las obras de Meyerbeer después de su llegada a París, demuestra el principio de su estilo maduro; la influencia italiana está aún arraigada, pero hay también evidencia de su estudio del estilo francés. Desde un punto de vista histórico más amplio, "Roberto el Diablo" es también de interés, pues contiene algunas de las primeras señales de la influencia del movimiento romántico en la música romántica francesa.

PERSONAJES

ROBERTO, *Duque de Normandía*	*Tenor*
ALICIA, *su hermana de leche*	*Soprano*
BERTRAM, *el Desconocido*	*Bajo*
ISABEL, *Princesa de Sicilia*	*Soprano*

ROBERTO, Duque de Normandía, que por su valor en los campos de batalla y su suerte en amores, se ha conquistado el apodo de "Roberto el Diablo," llega a Sicilia a presenciar los juegos dados por el Duque de Mesina, habiendo sido expulsado de Normandía por sus propios súbditos. En una parranda con sus caballeros, un trovador ambulante relata la historia de *Roberto* y su supuesto origen; esto encoleriza al aludido *Roberto,* y el trovador está a punto de pagar cara su temeridad, cuando *Alicia,* la hermana de leche de *Roberto* y prometida del trovador, aparece en escena; se reconocen uno al otro y *Alicia* confía a *Roberto* el mensaje que le diera su madre en su agonía y su consejo de que se cuidara del espíritu malo, que está constantemente lidiando por apoderarse de *Roberto,* y de que atienda la voz de su ángel bueno por labios de *Alicia. Roberto* a su vez confía a *Alicia* su amor por la princesa de Sicilia, y lo desesperanzado de su pasión, debido a que él se osó desafiar al padre de su amada y a los caballeros de su corte; le cuenta además haber sido salvado de la muerte por su amigo *Bertram,* en quien *Alicia* reconoce una extraña semejanza con un cuadro famoso del diablo.

Al quedarse *Roberto* solo con *Bertram,* la inspiración de hacerse bueno que *Alicia* le había inculcado se desvanece por completo. *Bertram* lo tienta hacia la mesa de juego, de donde se retira hecho un mendigo; le hace así también perder el honor de caballero y no puede presentarse al torneo por la mano de la princesa *Isabel,* que en vano espera su presencia.

En el acto siguiente encontramos a *Bertram,* el espíritu malo, presente en las orgías de los infernales en la cueva de Santa Irene, donde *Alicia* ha hecho una cita con su amado el trovador; ella escucha el pacto infernal, y arrodillándose fervorosa determina salvar a *Roberto* a pesar de las amenazas y maldiciones de *Bertram. Roberto* llega, oprimido con la tristeza de sus pérdidas y su

degradación; *Bertram* le promete una completa restitución de todo, si tiene valor para visitar el convento abandonado de Santa Rosalía, y cortar de la tumba de esta santa la rama talismánica que da vida, riquezas e inmortalidad; *Roberto* acepta y se va.

En la escena siguiente tenemos el convento abandonado, que quedó reducido a ruinas por los pecados de sus monjas y de la abadesa. *Bertram* invoca a las monjas, y sus espíritus, en la forma de ninfas, hacen todo lo posible por fascinar a *Roberto* con sus hechizos.

Suore chi riposate Ezio Pinza Disco 6710

En el vértigo de su debilidad y fascinado por completo con el encanto de aquellas bellas criaturas, resuelve cometer el acto sacrílego cortando la rama del sepulcro, y en medio de una escena de diabólico horror huye aterrorizado.

Encontramos después a *Roberto* usando el poder de esa mística rama, al entrar sin ser sentido en la habitación de la princesa *Isabel;* está a punto de raptarla, cuando conmovido con sus súplicas y la influencia de su ángel bueno, rompe la rama y destruye su encanto. Expulsado por los caballeros lo volvemos a ver después vagando con *Bertram* cerca de la entrada de la catedral, donde van a celebrarse las ceremonias nupciales entre *Isabel* y el rival de *Roberto;* torturado por el amor y los remordimientos, se dispone a entrar, cuando *Bertram* como último recurso y aliciente para hacerlo firmar un contrato eterno con él, le revela el secreto de su nacimiento, y se declara él, *Bertram,* como el Espíritu Malo y padre de *Roberto.* Éste va a dar su consentimiento, pero se presenta su ángel bueno, *Alicia,* y le muestra la voluntad y los consejos de su madre contra las tentaciones del demonio. En este momento el reloj del santuario da las doce, y el demonio burlado desaparece; al cambiar la escena, se presenta el interior de la catedral, preparada para las bodas, con la princesa *Isabel* esperando al pie del altar no al rival de *Roberto* sino a *Roberto* mismo, que así es salvado y reconquistada su perdida felicidad.

Copy't Chile *Fot. Ewing-Galloway*

FOYER DEL TEATRO MUNICIPAL DE SANTIAGO (CHILE)

ROMEO Y JULIETA

Ópera en cinco actos; música de Gounod; libreto de Barbier y Carré, basado en el drama de Shakespeare. Se estrenó en el Teatro Lírico de París, el 27 de abril de 1867. Primera representación en los Estados Unidos, en la Academia de Música de Nueva York, el 15 de noviembre de 1867. Reprisada en el Metropolitano de Nueva York, en 1922, con Amelita Galli-Curci en el papel de *Julieta*.

La música dulcemente sentimental que Gounod escribió para este gran drama de amor tiene una popularidad segunda solamente a "Fausto." No injustamente ha sido llamada un "dúo de amor con interrupciones ocasionales." El desarrollo de la ópera sigue muy a la letra la tragedia de Shakespeare, pero algunos de los personajes de la obra de Shakespeare han sido omitidos en la ópera, y añadídose uno, el paje *Esteban*. Además para equilibrar el aumento de tiempo que es mayor al cantar que al recitar, hubo necesidad de hacer algunas omisiones.

PERSONAJES

El Duque de Verona	*Bajo*
El Conde de Paris, *su pariente*	*Barítono*
Capuleto, *un noble de Verona*	*Bajo Cantante*
Julieta, *su hija*	*Soprano*
Gertrudis, *doncella de Julieta*	*Mezzo-Soprano*
Tibaldo, *sobrino de Capuleto*	*Tenor*
Romeo, *un montesco*	*Tenor*
Esteban, *su paje*	*Soprano*
Mercutio, Benvolio — *amigos de Romeo*	*Barítono*, *Tenor*
Gregorio, *sirviente de Capuleto*	*Barítono*
Fray Lorenzo	*Bajo*

Amigos de los Capuletos y de los Montescos, Partidarios del Duque, Invitados, Parientes, etc.

PRÓLOGO

La orquesta suministra solemnes acordes, mientras de atrás del telón se oyen voces cantando sobre la tragedia que va a ser presentada—una versión de las palabras de Shakespeare: Verona vió antes dos familias rivales, los Montescos y los Capuletos. Con sus guerras sin fin, a ambas dos fatales, ensangrentaron el suelo de sus palacios. Como un rojo rayo brillando en un cielo de oro, apareció *Julieta* y *Romeo* la amó. Y los dos olvidando el nombre que los ultrajaba, un mismo amor los inflamó. . . . La historia de la ira de sus padres, que ni la muerte de sus hijos pudo exterminar, ¡es ahora lo que en dos horas os dirá la escena . . . !

Prólogo **Coro del Metropolitano**
Disco 4152

ACTO I

Una Galería Espléndidamente Iluminada del Palacio de los Capuletos

Capuleto, un noble varonés, da un baile de máscaras en honor de la presentación de su hija *Julieta* a la sociedad. Al retirarse los invitados al comedor, *Julieta* da expresión a su ingenua alegría en el famoso vals.

Vals **Amelita Galli-Curci** **Disco *6133**
Sofía del Campo **Disco 9206**

Va a alejarse cuando *Romeo* entra, habiéndose atrevido con algunos de sus camaradas, todos enmascarados, a entrar en la casa de su enemigo. *Romeo* se le acerca muy galantemente y con lenguaje fino y delicado le ruega le permita besarle su mano nacarina, y al depositar aquel beso en los corazones de los dos jóvenes se enciende la llama de un amor intenso, pero el dulce coloquio lo interrumpe la llegada del testarudo primo de *Julieta, Tibaldo,* sabiendo así por primera vez *Romeo* que *Julieta* es la hija de *Capuleto*. *Tibaldo* reconoce la voz del montesco y lo denuncia ante *Capuleto* como un miembro de la odiada casa de los montescos, pero el noble señor no permite que se manche la fiesta con riñas, y deja que *Romeo* y sus camaradas se vayan en paz.

ACTO II

Un Jardín. A la Izquierda el Balcón de la Habitación de Julieta

ROMEO desafía el odio de sus enemigos con la esperanza de volver a ver a *Julieta,* y mirando a su balcón, canta su exquisita cavatina:

Ah! lève-toi, soleil!
Fernando Ansseau Disco 6880

Julieta aparece en el balcón, reclinándose con aire melancólico. Con tristeza pregunta al firmamento por qué el nombre de él había de ser *Romeo,* por qué no niega el nombre que los separa. . . . Sus palabras las oye *Romeo* y los dos entonan un bellísimo dúo de amor.

Gertrudis llama a *Julieta* y obediente regresa a su habitación. Después de unos cuantos minutos regresa a decir adiós a *Romeo.* Él exclama:

¡Ah! no te vayas todavía,
¡Deja que mi mano aprisione tu mano . . . !

Repitiendo la misma melodía, *Julieta* repone:

¡Temo que alquien nos venga a sorprender,
Deja que mi mano abandone tu mano . . . !

ROMEO:
¡Adiós, amor mío!

AMBOS:
Adiós, de este adiós es tan dulce la tristeza,
¡Que quisiera decirte adiós hasta mañana!
(*Julieta se deshace de los brazos de Romeo y entra en el pabellón*)

ROMEO:
Ve . . . reposa en paz . . . sueña . . . !
Que una sonrisa infantil
En tus labios purpurinos
Dulcemente se venga a posar . . .
Y murmurando otra vez:
Yo te amo, a tu oído,
Que las brisas de la noche
Te lleven este mi dulce beso . . . !

Ah! ne fuis pas encore!
Lucrezia Bori y Beniamino Gigli
Disco *3027

Copy't International Film Service
GALLI-CURCI (*Julieta*)

ACTO III

CUADRO I—*La Celda de Fray Lorenzo*

EL matrimonio secreto de *Romeo* y *Julieta* se verifica en la celda de *Fray Lorenzo,* que espera que aquella unión reconciliará a las familias rivales. Terminada la ceremonia *Julieta* regresa a su casa.

CUADRO II—*Una Calle de Verona*

El imprudente paje de *Romeo, Esteban,* ha venido en busca de su amo, y canta una canción impertinente frente a la casa de *Capuleto,* haciendo salir iracundo a *Gregorio,* colérico por habérsele venido a despertar. Reprende al insolente muchacho y al reconocerlo como uno de los compañeros de *Romeo* en la noche anterior, no se hace esperar una riña. *Mercutio* y *Tibaldo* se presentan e inmediatamente toman parte en la reyerta. Llega *Romeo* y trata de arreglar las cosas pacíficamente, pues no desea combatir con los parientes de la que ya es su esposa. Mas su labor es inútil; la contienda se reasume y el amigo de *Romeo, Mercutio,* cae herido. Creyéndolo muerto, *Romeo* no puede resistir el impulso de combatir para vengar al amigo. Y en la riña *Romeo* mata a *Tibaldo;* éste, en su agonía, pide ser vengado, y *Capuleto*

jura en ese solemne momento que su deseo será cumplido.

Inesperadamente llega el *Duque de Verona;* el enterarse de la causa de la contienda, sentencia a *Romeo* a un instante destierro, siéndolo perdonada la vida por haber combatido con honor.

Copy't Mishkin
BORI (*Julieta*)

ACTO IV

Habitación de Julieta

ROMEO ha logrado internarse en la casa de *Capuleto,* deseoso de despedirse de *Julieta* y pedirle perdón por la muerte de *Tibaldo. Julieta* se lo concede inmediatamente. Después de una dolorosa despedida se va *Romeo. Fray Lorenzo* entra a comunicar a *Julieta* que el último deseo de *Tibaldo* fué de que ella se casara con *Paris,* y que el matrimonio se efectuará sin pérdida de tiempo. *Julieta* se desespera, pero *Fray Lorenzo* le pide que tenga paciencia. Entonces le da un brebaje diciéndole que lo beba cuando la ceremonia esté para comenzar. Esta bebida la pondrá en un letargo que le dará la apariencia de muerta por un espacio de cuarenta y dos horas. Después podrá escaparse de su tumba y huir con *Romeo.*

Después de la salida del buen fraile, entran *Capuleto* y *Paris* y la ceremonia se prepara desde luego. *Julieta* apura la bebida y ante el asombro de todos cae al suelo, aparentemente muerta.

ACTO V

La Cripta de los Capuletos

EN la silenciosa cripta de los *Capuletos, Julieta,* blanca como el mármol, yace en su sopor, sobre un elegante catafalco. No habiendo recibido *Romeo* el mensaje de *Fray Lorenzo,* fuerza la entrada del sagrado recinto para dar una última mirada a la amada que él cree ya muerta. Aterrorizado con la macabra solemnidad del lugar, exclama:

¡Salve! ¡Tumba sombría y silenciosa!
¡Una tumba! ¡No! ¡No!
¡Un asilo más bello
No se encuentra ni el cielo!
¡Salve, palacio espléndido y radiante!

* * * * * * *

¡Ven, fúnebre claridad!
¡Ven a mostrarla a mis ojos!

* * * * * * *

¡Oh, esposa mía! ¡Oh, mi bien amado!
¡La muerte al robar tu aliento perfumado
No ha podido acabar con tu belleza!

* * * * * * *

¡Ah! ¡yo te contemplo sin temor
Tumba donde al fin reposar podré!
¡Brazos míos, dadle vuestro postrer abrazo . . .
Labios míos, dadle vuestro postrer beso . . . !

Salut! Tombeau sombre et Silencieux
Fernando Ansseau
Disco 6880

Romeo abraza con delirio a *Julieta,* une sus labios a los de ella, y diciendo "¡A tí, mi *Julieta!*" apura un veneno mortal. Apenas acaba de beberlo cuando se

Copy't Fernand de Gueldre
ANSSEAU (*Romeo*)

queda asombrado de notar señales de vida en el cuerpo de *Julieta.* ¡Demasiado tarde! Sólo tienen tiempo para darse su último adiós. Presagiando su necesidad, *Julieta* ha llevado escondida una daga entre su mortaja, y con ella se mata. *Romeo* y *Julieta,* confundidos en un apasionado abrazo, entran en el sueño eterno de la muerte.

LA RONDINE

COMEDIA lírica en tres actos; música de Giacomo Puccini; libreto de Giuseppe Adami. Se estrenó en Monte Carlo, el 27 de marzo de 1917. Primera representación en los Estados Unidos, en el Metropolitano de Nueva York, el 10 de marzo de 1928, con Gigli y Lucrezia Bori, en los papeles principales.

Estando presente Puccini en la representación de una ópera ligera en Viena, en el año de 1912, un empresario austriaco le hizo una magnífica oferta por una obra semejante. Vino entonces la guerra, Austria e Italia se hicieron enemigas, y Puccini perdió toda esperanza de llegar a recibir los $40,000.00 que se le habían ofrecido. Al terminarse la ópera, ésta difirió de lo que se había planeado originalmente, pero en cambio en la ligereza y excelencia de la música, así como en el empleo efectivo de ritmos de vals, puede notarse cierta influencia vienesa—quizás, también, emulación de "El Caballero de la Rosa" de Strauss.

No tan conocida todavía como las primeras óperas de Puccini "La Bohemia" y "Madama Butterfly," "La Rondine" revela al compositor, aunque en una vena más ligera, maestro todavía en la escritura de música agradable. El título italiano, "La Rondine," literalmente significa "La Golondrina."

La acción se desarrolla en París y en Niza durante el Segundo Imperio (a mediados del Siglo XIX).

MAGDA, una bella mujer de vida alegre, vive al cuidado de un viejo banquero, *Rambaldo,* pero no puede olvidar su primer amor que era un pobre estudiante. En una fiesta dada en la casa de *Magda,* se presenta un recién llegado de las provincias, *Alfredo,* hijo de un viejo amigo de *Rambaldo.* Todos los frívolos invitados recomiendan varios cabarets como lugares apropiados para que *Alfredo* conozca París. *Magda* menciona el llamado "Bal Bullier"; y cuando todos los convidados de *Magda* se marchan, ella sigue a *Alfredo.* En el "Bal Bullier" se encuentran y los dos se enamoran seriamente. *Magda* abandona al banquero y se va con *Alfredo* a Niza, donde esperan vivir en un paraíso de amor. *Alfredo* ha escrito a sus padres hablándoles muy bien de *Magda.* Ellos le contestan que si en verdad es buena y virtuosa será recibida con los brazos abiertos. Al igual que Violeta en "Traviata," ella se cree ahora indigna y no deseando perjudicar el futuro de *Alfredo,* lo abandona para volver, al igual que una golondrina, a los brazos de *Rambaldo* de donde se había escapado.

RUSSLAN Y LUDMILLA

ÓPERA en cinco actos; música de Glinka; libreto basado en el poema de Pushkin del mismo nombre. Se estrenó en 1842 en San Petersburgo, Rusia.

No sin razón Glinka está considerado como el "Padre de la música rusa." En su primera ópera, "Una Vida por el Zar," introdujo un estilo nacional en la música de ópera, y en sus obras orquestales anticipó desarrollos posteriores de Tschaikowsky y Rimsky-Korsakow. En su segunda ópera, "Russlan y Ludmilla," introdujo por primera vez en música rusa, efectos de color oriental. Sin embargo, su orientalismo es introducido tan espontáneamente que parece perfectamente natural; la importancia de esto puede apreciarse al considerar la enorme cantidad de famosas composiciones rusas en que se sobresalen los efectos orientales, bastando mencionar solamente unas cuantas: "Islamey" de Balakirew, "Scheherazade," "Sadko" y "Coq d'Or" de Rimsky-Korsakow y "El Pájaro de Fuego" de Strawinsky.

Aunque esta ópera no se ha llegado a presentar en muchas ciudades fuera de Rusia, la brillante y melodiosa obertura se ha hecho conocida en muchísimas partes. Empieza con la música de la apoteosis final y el canto de gracias por el alivio de *Ludmilla;* siguen después las melodías de una de las romanzas de *Russlan.* Estos temas son desarrollados y repetidos. Hacia el final se oye, descendiendo en los bajos, una escala de notas semi-breves, que en la ópera viene asociada con el maquiavélico enano *Chernomor.* Ésta es uno de los primeros casos del uso de escalas de semibreves—un detalle que se hizo muy conocido medio siglo después con el empleo efectivo de Debussy. Pero esta reminiscencia es rápidamente exterminada y la obertura termina en un ambiente de alegría.

Obertura
Stock-Orquesta Sinfónica de Chicago
Disco 7123

GRANDES festividades está celebrando el príncipe *Svetozar* en honor de los pretendientes de su hija: *Russlan,* un caballero ruso; *Ratmir,* un príncipe tártaro, y el timorato jefe varangiano, *Farlaf.* Pero como la bella *Ludmilla* prefiere a *Russlan,* el padre de la muchacha ordena que el enlace se efectúe inmediatamente. Se invoca al dios del amor, Lel, y casi al mismo instante la escena se ve envuelta en una completa obscuridad y azotada por una terrible tempestad. Al volver la luz se descubre que ha desaparecido la princesa. *Svetozar* jura conceder la mano de su hija a aquel que se la devuelva. Los pretendientes parten inmediatamente en su busca.

Russlan se entera por medio de un amigo hechicero, *Finn,* que *Ludmilla* ha sido raptada por el enano *Chernomor. Finn* previene a *Russlan* que se cuide de la hechicera, *Naina.* En un campo de batalla desierto *Russlan* se apodera de unas armas mágicas con las cuales se prepara a libertar a su amada.

Naina, habiendo prometido ayudar a *Farlaf,* hace caer a *Ratmir* en su casa encantada. Allí con sus cantos tratan de hechizarlo unas vírgenes persas. Aquí también *Gorislava,* a quien él cruelmente había abandonado, aparece y le suplica amargamente que vuelva a quererla. La melodía de su súplica tiene una belleza doliente y fascinadora que nos hace recordar a Händel.

¡Oh! Ratmir Mío *(Cavatina) En Ruso*
S. A. Baturina Disco 4108

Él da oído a aquella doliente súplica, pero otra vez las vírgenes persas lo hacen abandonarla. *Russlan* entra y es salvado de una suerte semejante por la llegada oportuna de *Finn.*

Russlan descubre el dominio encantado de *Chernomor* y ayudado por su mágica es-

pada derrota al enano. Al presentarse *Russlan, Chernomor* ha hecho caer a *Ludmilla* en un sueño del cual *Russlan* no puede hacerla despertar. Encuentra a *Ratmir* y a *Gorislava,* reconciliados ahora, y siguiendo el consejo de estos, empieza su marcha hacia Kiev.

Ayudado por *Naina, Farlaf* le roba a *Russlan* la princesa, devolviéndola a su padre en Kiev, pero le es imposible despertarla de su mágico sueño. *Russlan* llega finalmente trayendo el anillo mágico de *Finn* con el cual despierta a su amada y la ópera termina con toda alegría.

RUY BLAS

DRAMA LÍRICO en cuatro actos; música de Marchetti; libreto basado en el famoso drama de Víctor Hugo del mismo nombre, y en el cual el autor presenta, aunque enmedio de los mayores anacronismos y falsedades, la figura del valido Valenzuela. Estrenado en 1869.

PERSONAJES

DOÑA MARÍA DE NEUBOURG, *Reina de España* — *Soprano*

DON SALUSTIO DE BAZÁN, *Marqués de Finlas y Primer Ministro* — *Barítono*

RUY BLAS, *su ayuda de cámara* — *Tenor*

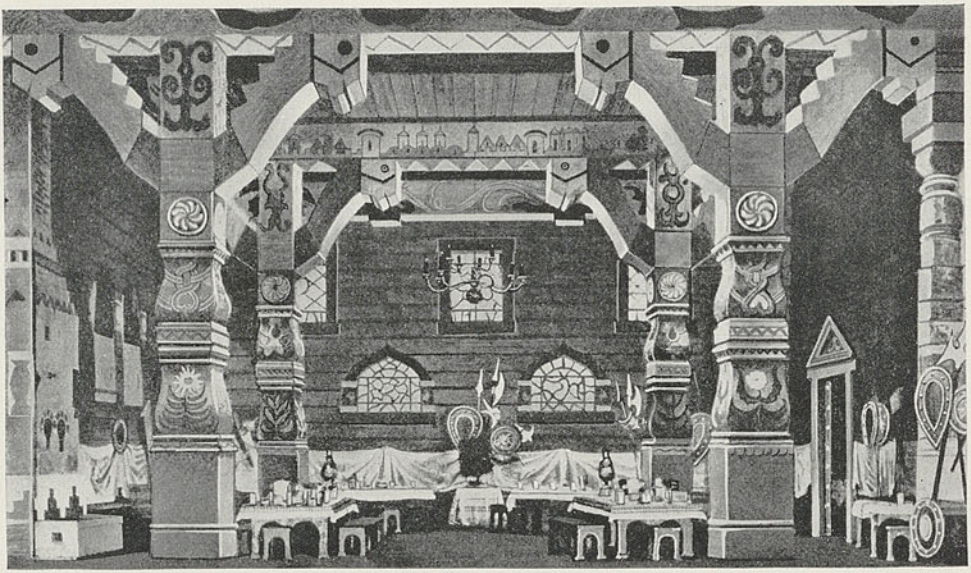
La acción se desarrolla en Madrid, parte en el palacio real y parte en la casa de Don Salustio, por el año de 1698.

Obertura—Partes I y II
Malcolm Sargent-Orquesta Sinfónica
Disco 9733

RUY BLAS, un lacayo, se enamora de *Doña María de Neubourg,* reina de España, y atestigua su amor ofreciéndole las flores que le son favoritas a su majestad. *Don Salustio,* Primer Ministro del Rey Carlos, odia a la reina, y enterándose de la pasión de *Ruy,* empieza inmediatamente a cabilar la manera de traer la ruina de la gentil soberana. Primeramente hace que *Ruy* escriba dos cartas, una prometiéndole a él, *Don Salustio,* una obediencia ciega y la otra dirigida a una dama imaginaria, a la que él llama "su reina," e invitándola a un cita secreta.

Don Salustio viste a *Ruy* como cortesano y lo presenta como pariente ante el rey y a la reina. *María de Neubourg* reconoce en *Ruy* el amante incógnito que le ha dejado flores en el jardín todas las mañanas, y no es de extrañarse que ella, desdeñada por el rey e ignorante de la baja alcurnia de su pretendiente, se enamore de él. Mientras tanto, *Don Salustio* ha perdido el favor de la Corte, y se va desterrado, y, en cambio, *Ruy* recibe los más elevados honores del estado.

Ruy Blas se siente felicísimo, pero en estos momentos vuelve a aparecerse *Don Salustio* y lo humilla de la manera más ruin. Finalmente, juzgando el momento oportuno, el ex-favorito pone en práctica su primer plan. Hace que *Ruy* venga a visitarlo a una casa apartada, y al mismo tiempo envía a la reina la carta que antes escribiese *Ruy. María de Neubourg* acude al punto a la cita, y en el instante en que los amantes se dan cuenta del peligro, se presenta *Don Salustio* y ofrece a su víctima que escoja entre huir con *Ruy,* a quien él llama Don César, o ser delatada. La nobleza del carácter de *Ruy* se pone aquí de manifiesto, pues antes de matar a *Don Salustio,* revela a la reina su nombre y alcurnia verdaderos. Pide después perdón a la reina, y al negárselo ésta, él se envenena. Cuando *Ruy* agoniza a sus pies, ella le confiesa su inmenso amor; después se arrodilla sobre el cuerpo de *Ruy* que muere en un éxtasis de infinita felicidad.



EL SUNTUOSO COMEDOR DE LOS MERCADERES DE NOVGOROD

SADKO

Leyenda lírica en siete cuadros; música de Rimsky-Korsakow; libreto del propio compositor basado en diversas leyendas populares rusas respecto al trovador Sadko del Siglo XI, notablemente "El Ciclo de Novgorod." Se estrenó en Moscou el 6 de enero de 1898; primera representación en los Estados Unidos, en el Metropolitano de Nueva York, el 25 de enero de 1930. Las ilustraciones que acompañan la siguiente descripción de esta obra son de las representaciones en el Teatro Imperial de la Ópera, de San Petersburgo, los años de 1901 y 1906.

El Mar del Norte, legendariamente tempestuoso, que inspiró a Wagner escribir su "Buque Fantasma," también ofreció a Rimsky-Korsakow un fondo para su música del mar que figura prominentemente en "Sadko," así como en "Scheherazada" y otras obras. La maravillosa música del mar de la obra de Wagner es, naturalmente, profundamente subjetiva; la de Rimsky-Korsakow, igualmente hermosa, es así también objetiva en carácter. En efecto, el aforismo de Wagner sobre Mendelssohn, "Un pintor de campiñas en notas musicales," puede muy bien parafrasearse para Rimsky-Korsakow, "Un pintor de paisajes marinos en notas musicales." Poseía un íntimo conocimiento del mar, pues durante varios años fué oficial en la marina rusa. En su propia autobiografía llega a describir sus visitas a los puertos americanos, y del Mar del Norte describe su furia y cambio constante de los vientos que lo azotan de una manera muy interesante.

SADKO

En la leyenda de "Sadko," Rimsky-Korsakow encontró material que se adaptaba perfectamente bien a su genio, que descollaba siempre a mayor altura en el tratamiento de la naturaleza, de

lo fantástico y de lo legendario. Su interés en el panteísmo y en las leyendas de su patria, interesantemente reveladas en la fantástico obra "El Copo de Nieve," recibió aquí un lienzo más amplio para su expresión. El libreto, escrito por el compositor con la ayuda de Bielsky, fué tomado de las varias versiones de la "Epopeya de Sadko"; además, se han preservado exactamente como en los viejos cantos y en las añejas canciones, las expresiones y los detalles decorativos y escénicos. Un poema sinfónico, "Sadko," fué la base de un *ballet* bailado en los Estados Unidos por la compañía de Diaglieff en el año de 1916.

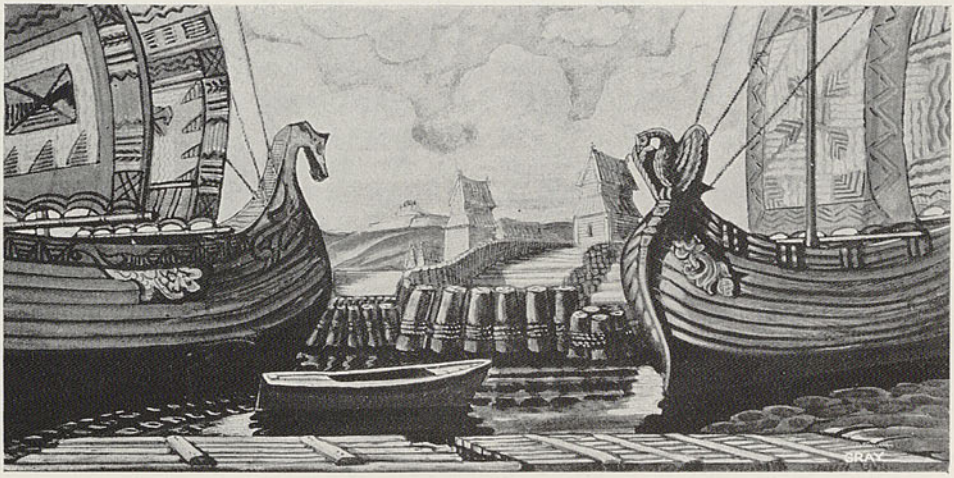
Musicalmente hablando, "Sadko" es una completa consolidación de dos estilos contrastantes que han persistido en toda la historia de la ópera rusa: el estilo lírico de Glinka, y el estilo declamatorio iniciado por Dargomyszski. El sabor absolutamente ruso de la música es notable en toda la ópera. Como efectos especiales entran en juego otros estilos en contraste: la melodía vigorosa y característicamente escandinava y las armonías del canto del comerciante *Viking* . . . el canto oriental del *Indostánico,* que se ha popularizado en todo el mundo, en conciertos y que está transcrito para diversos instrumentos, bajo el nombre de "La Canción India" . . . y la exquisita barcarola italianizada del *Veneciano*. La ópera está instrumentada con los más brillantes colores de Rimsky-Korsakow, siendo una de las características más notables la ingeniosa imitación del sonido del instrumento ruso llamado "gousli" por medio de una combinación de pianino y arpa. El "gousli" es un instrumento nativo de Rusia que en su forma primitiva data de la más remota antigüedad. Probablemente está aliado a la familia del *clavicordio* o del *dulce melos*.

PERSONAJES

El Rey del Océano — *Bajo*
Volkhova, *su hija favorita* — *Soprano*
Sadko, *famoso trovador de Novgorod* — *Tenor*
Lubava, *su esposa* — *Mezzo-Soprano*
Nejata, *ejecutante de Gousli de Kiev* — *Contralto*
Un Viking, Un Indostánico, Un Veneciano — *Mercaderes extranjeros* — *Bajo, Tenor, Barítono*
Una Aparición: *un gran héroe vestido de anciano peregrino* — *Barítono*
Los Dos Jefes, *entre los mercaderes de Novgorod* — *Tenor y Bajo*
Bufones — *Dos Mezzo-Sopranos, Tenor y Bajo*

Coro: hombres y mujeres, gente de Novgorod; mercaderes de Novgorod y de tierras extrañas; los compañeros de Sadko; las hijas del Rey del Océano.

Ballet: la Reina del Océano; los arroyos y los ríos, y todos los maravillosos habitantes del reino del Rey del Océano. De acuerdo con una anotación en la partitura, los siete cuadros pueden presentarse en tres o cinco actos, de esta manera: I y II; III y IV; V, VI y VII; o bien, I, II y III; IV; V y VI; VII.



LAS EMBARCACIONES FRENTE A NOVGOROD

CUADRO I

Los mercaderes más acaudalados de Novgorod celebran un festín en un suntuosísimo comedor. Entonan unidos un alegre canto, "Bebed el vino espumoso de lejanas tierras," y alaban la prosperidad y la libertad de su propio país en que ni el rey ni el soldado gobierna, sino el mercader. Los dos jefes entre los mercaderes piden a *Nejata,* cantante y ejecutante de "gousli" venido de Kiev, que cante una canción de los viejos tiempo heroicos. Cuando termina los mercaderes aplauden, buscando entonces un cantante que rinda una alabanza a su propia ciudad de Novgorod. En este momento se presenta *Sadko,* llevando colgado de su hombro su inseparable "gousli." El se ofrece a cumplirles el deseo, pero entona un canto en el cual les recrimina su vida dilapidaria. Novgorod, dice él, está sólo sobre un lago; él llevaría las embarcaciones al océano, donde podrían darse a la vela y volver con fortunas de todo el mundo. Esto sería lo que *Sadko* haría, y al cumplirlo sería el hombre más rico de Novgorod. Los mercaderes discuten la idea de *Sadko,* pero los dos jefes se oponen a tal innovación. *Sadko,* víctima de enconosas burlas, se despide de los altivos mercaderes y se va con su fiel "gousli." Los mercaderes reanudan el festín que se convierte en bacanal, salpicada de canciones cómicas y danzas de los bufones.

UN BUFÓN

CUADRO II

La dulce claridad de una noche de verano reina sobre las aguas del Lago Ilmen, y en el horizonte se va hundiendo el semicírculo de la luna. *Sadko* se acerca, arrancando melodías a su "gousli"; canta sobre su desventura e implora ayuda hasta de las aguas murmuradoras del lago.

Oh, Aquellas Negras Selvas
(*En Ruso*) **S. J. Lemeshoff**
Disco 4092

De pronto se desata una brisa, las aguas se agitan y desde lejos se mira acercarse un grupo de cisnes que surcan las aguas del poético lago, y se transforman en hermosas doncellas, entre las cuales se halla la princesa *Volkhova,* hija del *Rey* de las aguas. Han quedado fascinadas con el canto de *Sadko,* y a petición de la princesa, *Sadko* les canta una romanza exquisita; las ninfas del lago se van bailando en dirección de los bosques, y la princesa se queda junto a *Sadko* maravillada, le teje una guirnalda, le confiesa su amor y lo proclama suyo. Se acerca el alba y la princesa le brinda a *Sadko* amor eterno y le promete tres peces de oro que han de darle la riqueza y la gloria; para obtenerlos, basta con que *Sadko* tienda sus redes sobre el lago, en el momento propicio; *Sadko* tendrá que viajar por muy lejanas tierras; ella lo es-

VOLKHOVA

perará fielmente muchos años, pero él volverá a reunirse con la princesa. Ahora su padre, el poderoso *Rey del Océano,* llama a sus hijas a su reino. Las ninfas se van nadando sobre el lago . . . la ideal visión de *Sadko* se desvanece . . . sale el sol.

Cuadro III

Lubava está de pie frente a la ventanita de su habitación, esperando el regreso de su esposo, *Sadko*. Canta desesperadamente . . . ha esperado toda la noche, suena ahora la campana de la iglesia . . . teme que impulsado por el ferviente deseo de aventura en tierras lejanas la haya abandonado . . . mas sólo ayer le juraba un amor infinito . . . le tocó inspirado su "gousli" . . . y le cantó sus mejores canciones . . . no regresa . . . se ha acabado el amor.

Aria de Lubava (*En Ruso*)
A. Zelinskaya Disco 4067

EL REY DEL OCÉANO

Entonces, viendo de pronto a lo lejos que *Sadko* se aproxima, canta llena de alegría y corre a encontrarlo. Al entrar él la repulsa bruscamente. El canto de las ninfas del lago aun vibra en sus oídos, y no puede olvidarlo. El toque de una campana le indica que ha terminado la ceremonia, y la gente empezará a abandonar el sagrado santuario. Haciendo a un lado a la doliente *Lubava* le grita "Adiós," y huye corriendo como un hombre demente.

Cuadro IV

El puerto de Novgorod a orillas del Lago Ilmen . . . las embarcaciones, como enormes seres perezosos, parecen estar recostadas indolentes en el muelle . . . los mercaderes y la gente de Novgorod se arremolinan alrededor de los mercaderes de países extranjeros—un Viking, un Veneciano y un Indostánico . . . entre la muchedumbre se encuentran dos adivinos . . . *Nejata* está sentado a un lado sosteniendo su "gousli." Con el canto de la gente se mezcla el canto de los peregrinos, el lay ribaldo de los bufones y las voces de los dos jefes consultando a los adivinos. *Sadko* aparece y todos lo reciben con burlas. Sin darse por ofendido *Sadko* los saluda respetuosamente, declarando conocer el misterio del lago: en el Lago Ilmen pueden pescarse peces de oro. Los dos jefes ríen . . . eso no es un secreto, eso es sólo un sueño. *Sadko* apuesta su cabeza contra todo el oro de los arrogantes mercaderes a que puede probar lo que él dice. *Sadko* arroja sus redes al agua. Todos esperan en silenciosa agitación. Del fondo del lago se oye la voz de la Princesa del Mar repitiendo la certeza de lo que *Sadko* ha dicho. Se levantan las redes, y *Sadko* recoge no sólo los tres peces, sino además ricos lingotes de oro. El pueblo lo aclama, y el trovador, fiel a sus ansias de correr mundo, una vez se encuentra en posesión de semejantes riquezas, invita a todos los jóvenes a que lo acompañen en su aventura. Mientras se preparan para la partida, *Nejata* lleva la voz cantante en el canto de la leyenda simbólica del ruiseñor que se convirtió en un gran mercader.

Aria de Nejata (*En Ruso*)
A. Zelinskaya Disco 4067

Sadko y sus compañeros regresan vestidos de gran gala, preparados para el gran viaje. *Sadko* anuncia que restaurará a los mercaderes sus tiendas y sus prendas—lo único que desea son sus embarcaciones. Pide a tres mercaderes extranjeros que canten los encantos de sus respectivas tierras para así decidir a qué país debe ir. Primero el *Viking* contesta, cantando acerca de unas costas escabrosas sobre las cuales se viene a estrellar un mar tempestuoso, las espadas y las flechas de los viejos Normandos que no tienen compasión del enemigo, Odin su gran dios, y el mar, su destino!

LA REINA DEL OCÉANO

Canción del Viking
Feodor Chaliapin Disco 6867
V. Shushlin Disco 4122

El pueblo, con voz silenciosa, aconseja a *Sadko* que no visite esa guarida de bandoleros. Después el mercader indostánico entona su exótica lay: India, la tierra de joyas incalculables, tierra donde Fénix canta y revolotea sobre el brillante océano . . . y el que oye aquel canto olvida al mundo como en un sueño.

Canción del Indostánico
S. J. Lemeshoff Disco 4092

Canción de la India
Ganz-Orquesta Sinfónica de St. Louis
Disco 45531

"No vayáis allá" murmura el pueblo. Ahora el veneciano canta una barcarola, cantando maravillas de su ciudad, de su riqueza, su belleza—"Venecia, Reina del Océano." Allá irá *Sadko.* Después de suplicar a los mercaderes de Novgorod que cuiden de *Lubava,* se despide tiernamente de ella y se echa a las velas . . . las embarcaciones se pierden en el rojo brillante de la puesta del sol.

CUADRO V

En la calma del inmenso océano, el navío de *Sadko,* "El Falcón," se mueve lentamente . . . los otros navíos de su flota lo pasan . . . "El Falcón" permanece sereno . . . sobre las aguas empieza a tender su tenue velo el crepúsculo.

Ahora, después de navegar doce años, dice *Sadko* que vuelven cargados de joyas y de oro, pero aún no han sacrificado al *Rey del Océano.* Por lo tanto los marineros arrojan al mar grandes tesoros. La embarcación todavía no se mueve. Un obsequio más se desea. Siguiendo las órdenes de *Sadko,* son arrojados al mar unos leños . . . todos flotan menos el arrojado por *Sadko* mismo, que se hunde directamente al fonde del océano. Los marineros se siente intimidados. Se baja una escalinata, como lo ordena *Sadko,* y el trovador marinero, con su "gousli" en la mano, desciende a un madero que ha sido arrojado al mar de antemano. Inmediatamente se desata una brisa y "El Falcón" sigue su curso sobre las aguas. *Sadko,* abandonado en medio del océano, empieza a tocar su "gousli" . . . la Princesa del Mar lo oye . . . hay una repentino oleaje de las aguas y *Sadko* es arrastrado al fondo . . . unas nubes obscurecen el océano y cuando se apartan vemos entonces—

CUADRO VI

El palacio del *Rey del Océano* . . . azul, iridiscente y transparente, levantado en-

EL PUERTO DE NOVGOROD

tre la luz pálida y verdosa del fondo del mar. El *Rey* y la Reina están en sus tronos, *Volkhova* está en su torno tejiendo algas marinas. Las sirenas de los mares tejen guirnaldas de flores. *Sadko* se presenta, saluda al *Rey*, y a petición de *Volkhova*, le entona una canción. Como premio le es prometida la mano de la Princesa. Obedeciendo un toque de trompetas, llegan de distintas partes una gran procesión de invitados a la boda: las hijas mayores del *Rey*—los ríos veloces; sus sobrinas—los cristalinos arroyuelos; nixas de color blanco; peces de oro y de plata, y algunas otras maravillas de las grandes profundidas oceánicas. La ballena cuida la entrada. Todos toman sus puestos de conformidad con sus rangos, y el enlace de *Sadko* y *Volkhova* se celebra con cantos y bailes. Los cristalinos arroyuelos y los manantiales presentan un gracioso cuadro; siguen los peces de oro y de plata con sus rítmicos movimientos. A petición del *Rey*, *Sadko* empieza a cantar y a tocar su "gousli"; los habitantes de las profundidades del mar bailan graciosos y zalameros. Gradualmente se van haciendo más y más rápidos los movimientos de la música y de los bailarines, y finalmente se convierte tan tumultuosa que hasta las propias aguas del océano se mueven; en la superficie de las aguas se desata una tempestad y grandes embarcaciones se van a pique. De repente hay la aparición de un viejo peregrino legendario (San Nicolás), arranca el "gousli" de las manos de *Sadko* . . . y la danza termina abruptamente. La aparición habla, diciendo que el reino

UN GRUPO DE MERCADERES EXTRANJEROS

del *Rey del Océano* debe terminar y *Sadko* debe regresar a Novgorod, agregando que la princesa será convertida en flor y que la misión de *Sadko* será la de glorificar a su ciudad natal. *Sadko* y *Volkhova* se sientan en una inmensa concha y son llevados por las gaviotas marinas, mientras el palacio y toda la corte desaparece en la obscuridad.

Cuadro VII

El preludio describe el viaje de *Sadko* y la Princesa al ser transportados vertiginosamente sobre las aguas del océano.

Al despuntar el día *Sadko* aparece dormido sobre el verde césped a orillas del Lago Ilmen. Junto a él está *Volkhova,* y con voz tierna canta una exquisita canción de cuna.

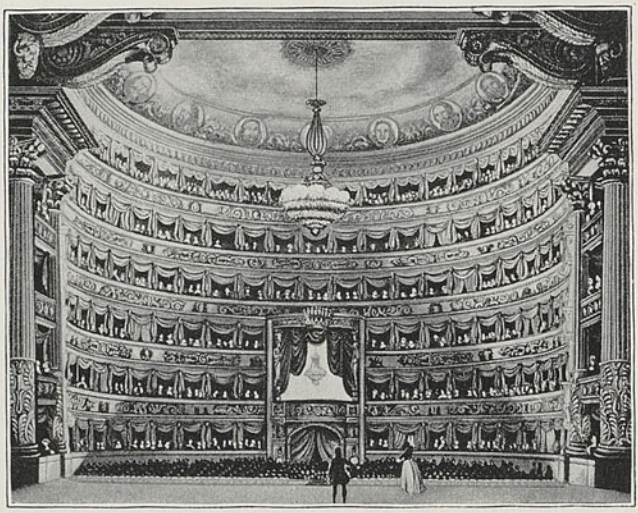
Berceuse (*En Ruso*)

Nina Koshetz Disco 9233
D. T. Sprishevskaya Disco 4112

Una luz rosada va cubriendo las aguas quietas del lago. La Princesa canta al trovador una doliente despedida y se pierde en un vapor y es convertida en el poderoso río Volkhova, que corre del Lago Ilmen al mar. De esta manera siempre será ella constante a su trovador, siempre cerca de sus cantos!

Lubava, lamentando todavía la pérdida de su esposo, se aleja distraídamente al lago. Grande es su sorpresa e infinito su regocijo al mirar a *Sadko;* y él, al despertar, la saluda contento y cariñoso. Él cree que los años que han pasado fueron tan sólo un sueño hasta que ve venir a su flota surcando las aguas del nuevo río—una salida al mar para la ciudad de Novgorod.

El pueblo llega de la ciudad a dar la bienvenida a su trovador, el más rico de todos los mercaderes. Hasta el *Indostánico,* el *Viking* y el *Veneciano,* cada uno entonando la melodía de su país, se unen en el coro de bienvenida. Y *Sadko,* ahora felizmente reunido con su esposa, contribuye con su voz a ensalzar al héroe legendario que calmó la tempestad del océano, y a *Volkhova,* la princesa, convertida ahora en el río de Novgorod.



LA SCALA DE MILÁN

SALOMÉ

ÓPERA en un acto; música de Ricardo Strauss; libreto de Hedwig, basado en el poema de Oscar Wilde. Estrenada en Dresde, el 9 de diciembre de 1905; primera representación en Inglaterra, en el Covent Garden de Londres, el 8 de diciembre de 1910.

Ricardo Strauss es el eslabón más importante de Alemania que conecta con el gran período clásico de la ópera alemana que terminó con Wagner. Strauss mismo está considerado como clásico por muchos críticos. "Salomé" fué su tercer intento en ópera (véase "El Caballero de la Rosa") y representa una línea de desenvolvimiento que alcanzó su límite en "Elektra."

Brevemente resumiendo, puede decirse que en su poema cantado "Incendio," en "Salomé" y en "Elektra" podemos encontrar la elaboración de un estilo instrumental de escritura que finalmente alcanzó una tesitura inagotable. En nuestros días parecen exageradas las críticas de "Salomé," pues nos es posible encontrar muchas bellezas en su partitura. Una cantante falta de inteligencia puede hacer que el papel de *Salomé* parezca una serie de horribles alaridos, del mismo modo que una cantante cuyo conocimiento estuviese limitado a canciones callejeras mataría la belleza de las canciones de Schubert o de Tosti.

En la partitura de Strauss campea una osada tendencia a los más rudos contrastes, hija de una fantasía desbordante. El personaje principal está descrito con acentos salvajes que alcanzan su máxima tensión en el dúo con *Herodías* al exigir el cumplimiento de la palabra real, y luego en el desenfreno de la posesión del fúnebre despojo. Contrastan vigorosamente los serenos y firmes acentos de *Juan Bautista.* La orquestación está tratada con la mayor brillantez, con rudo y fuerte colorido.

El Palacio de Herodes

SALOMÉ, la bella hijastra del *Rey Herodes,* se enamora apasionadamente de *Juan Bautista,* cuya voz se oye en la cisterna profetizando la llegada del Mesías. El profeta ha sido encarcelado por sus rudas palabras contra los soberanos. Arrojado en una sucia cisterna, el rey no quiere matarlo por temor de desagradar a los judíos. *Salomé* se siente poseída con un satánico deseo de besar los labios del profeta y acariciar sus largos cabellos. Convence a *Narraboth,* un capitán enamorado de *Salomé,* traer al prisionero ante ella. Cuando el capitán se entera que ella sólo ama a *Juan,* se suicida; pero *Salomé* da a eso muy poca importancia ante la mira del inmenso placer de tener al profeta entre sus garras. Sin embargo, *Juan* la repulsa, pidiéndole que se arrepiente de todos sus malos pensamientos. Encolerizada *Salomé* lo hace volver a la cisterna, abrigando dentro de sí su terrible venganza.

La oportunidad se le presenta pronto, cuando *Herodes* da una fiesta en la que *Salomé* baila su famoso "Baile de los Siete Velos," exigiendo a cambio que se satisfaga uno de sus caprichos. *Herodes* accede.

Baile de los Siete Velos
Leopoldo Stokowski y la Orquesta Sinfónica de Filadelfia
Discos 7259 y 7260

Enardecido *Herodes* quiere recompensar a la bailarina. Lo que ésta pide es la cabeza del *Bautista.* Horrorizado, *Herodes* se niega, pero su esposa *Herodías* le incita a consentir que el verdugo baje a la cisterna. Tras un silencio de muerte, aparece en el borde de la cisterna el brazo del verdugo, sosteniendo una bandeja con la cabeza ensangrentada del mártir. *Salomé* se arroja sobre ella, la besa ávidamente, con espasmos felinos.

Ah! Tú no me dejaste besar tu boca (Parte I)
Tu cuerpo era una columna de marfil (Parte II)
(*En Alemán*) **Gota Ljungberg Disco 9786**

Con repugnancia y horror *Herodes* ordena a sus soldados que aplasten con sus escudos a la cortesana.

DALILA: ¡Oh, mi bien amado, sígueme
a Sorec, el más dulce de los Valles!

SANSÓN Y DALILA

ÓPERA en tres actos; música de Saint-Saëns; libreto de Ferdinand Lemaire. Se estrenó en Weimar, bajo la dirección de Liszt, el 2 de diciembre de 1877. Primera representación en los Estados Unidos en su forma completa, en Nueva Orleans, el 4 de enero de 1893; cantada en forma de concierto en el Carnegie Hall de Nueva York el 25 de mayo de 1892. Reprisada en el Metropolitano de Nueva York, en 1915, con Caruso, Matzenauer y Amato.

A pesar de su extraordinaria brillantez y del buen éxito de sus primeras obras como compositor, Saint-Saëns tuvo ciertas dificultades en la producción de su ópera bíblica, "Sansón y Dalila." Estas dificultades se debieron, en gran parte, a las controversias partidaristas en las esferas musicales de París, surgidas principalmente sobre las entonces doctrinas revolucionarias de Ricardo Wagner, y aunque Saint-Saëns actualmente está considerado como uno de los archiconservadores, en aquel entonces figuraba entre los radicales. Un poderoso amigo, el generoso Franz Liszt, que nunca perdía la oportunidad de prestar oídos a los genios, vino en ayuda del compositor. Saint-Saëns fué invitado a la Meca de los pianistas, Weimar, donde se estrenó la ópera con un éxito tal que hizo inevitable que la ópera se presentase en otras partes, y hoy en día "Sansón y Dalila" figura como una

obra clásica en el campo de las óperas. De las varias óperas de Saint-Saëns es la única que al parecer continúa ocupando un lugar permanente en la escena lírica; quizás el tema bíblico impresionó muy particularmente al compositor, que por muchos años fué organista de la iglesia de la Magdalena, de París. La partitura es una magnífica obra lírica, con sus cantos hebreos, vívidamente contrastados con la música sensual de los paganos filisteos—los cantos voluptuosos de *Dalila,* incluyendo el popularísimo número "Mon coeur s'ouvre à ta voix," y la Bacanal salvajemente oriental.

PERSONAJES

Sansón, *un profeta de Israel*	*Tenor*
Dalila, *una mujer filistea*	*Mezzo-Soprano*
Abimelech, *oficial filisteo*	*Bajo*
El Gran Sacerdote de Dagón	*Barítono*
Un Mensajero Filisteo	*Tenor*

Hebreos, Filisteos, Sacerdotes, Mujeres, etc.

Escena: Gaza y Alrededores, en Palestina. Año de 1150 a. de J. C.

ACTO I

Una Plaza Pública en la Villa de Gaza en Palestina

Antes de levantarse el telón, se oye un coro invisible de israelitas lamentándose de su esclavitud e implorando a Jehová su salvación. Al levantarse el telón vagamente pueden verse, pues es todavía muy temprano; se encuentran reunidos en una plaza pública en la ciudad de sus conquistadores, Gaza, lamentando su vasallaje. *Sansón* se adelanta, y con fervor de religiosa profecía, inculca en el pueblo israelita la fe en Jehová, que les ayudará a romper las cadenas de la esclavitud.

Arrêtez, ô mes frères!
Giovanni Martinelli y el Coro del Metropolitano Disco 8159

Al principio ellos continúan con sus lamentos, pues consideran las palabras de *Sansón* vanas, pero finalmente la vigorosa proclamación de *Sansón* enciende el fuego en las almas de los israelitas, y éstos exclaman a unísono: "¡Ah! ¡el soplo del Señor ha pasado por su alma! . . . Jehová lo conduce y nos señala la esperanza!" Sus retumbantes exclamaciones hacen salir de su palacio a *Abimelech,* el Sátrapa de Gaza, y a sus soldados. Les dice que el dios que ahora imploran está sordo a sus gritos y dolores; su dios no puede compararse a Dagón, el más grande de los dioses ¿acaso no guió el brazo de los guerreros victoriosos? Jehová tiembla ante él como una paloma temerosa. Esta blasfemia hace inspirar a *Sansón* declarándose el jefe del pueblo escogido . . . "Israel, rompe tus cadenas"—exclama con entusiasmo—"Oh, pueblo, levántate . . ." y uniéndose a él los israelitas prorrumpen un fogoso himno de batalla.

L'as-tu donc oublié?
Giovanni Martinelli y el Coro del Metropolitano Disco 8159

Abimelech no puede tolerar esto, y se precipita sobre *Sansón,* espada en mano, dispuesto a atacarlo; *Sansón* le arranca la espada de la mano y con esa misma arma hiere a su agresor. *Abimelech,* al caer, pide auxilio a los filisteos. Esto sirve de señal para la sublevación y los israelitas siguen a *Sansón* en su lucha por la libertad. Al desaparecer, las puertas del templo de Dagón se abren de par en par y el *Gran Sacerdote* se acerca con los suyos. Se queda horrorizado al contemplar el cuerpo del gobernante muerto, y tratando en vano de reunir y reanimar a los suyos que se han dispersado en gran pánico, lanza una maldición sobre *Sansón,* sobre su pueblo y sobre su Dios. El *Gran Sacerdote* y su gente se ven obligados a huir, llevándose el cadáver del sátrapa, pues los victoriosos hebreos entran ya en plaza, cantando un himno de alabanza. Es el gran triunfo se *Sansón.*

Una vez más se abren las puertas del Templo de Dagón, pero esta vez quien aparece es la sacerdotisa *Dalila,* seductoramente bella. Mientras las jóvenes filisteas que la acompañan trayendo guirnaldas de victoria, cantan y bailan, ella pone en juego todos sus encantos para atraerse al vencedor. "Yo vengo a celebrar la victoria de aquel que reina en mi corazón," canta la astuta sacerdotisa. *Sansón* esquiva las miradas de *Dalila,* pero cierta fuerza extraña lo hace admirar aquella bella criatura, que al bailar entre el grupo de filisteas, reina entre ellas por su hermosura. Un anciano hebreo previene solemnemente a *Sansón,* pero ya la voluntad del vencedor se ha desvanecido, aunque todavía implora el poder divino para resistir aquellos encantos. Mientras las muchachas continúan su baile, *Dalila* canta a *Sansón* el y dulce amoroso saludo a la florida primavera que comienza.

Copy't Mishkin
GERVILLE-REACHE (*Dalila*)

Printemps qui commence
Margarita d'Álvarez Disco 6590
(*En Alemán*) Sigrid Onegin Disco 7305
(*En Italiano*) Gabriella Besanzoni Disco *6409

Dalila regresa al templo con su cuerpo de muchachas bailarinas, no olvidando lanzarle una última mirada amorosa al conquistador que no puede evitar más el fuego de aquellos ojos, pues como está escrito, el corazón de *Sansón* late conmovido en su hora de triunfo, y al bajar el telón, es ya un esclavo de los caprichos de *Dalila.*

ACTO II

EMPIEZAN las tinieblas de la noche a cubrir el valle con su negro crespón, y *Dalila,* más radiantemente vestida que nunca, espera fuera de su casa la llegada de *Sansón.* Invoca al amor a que venga en su ayuda para obtener la victoria sobre ese hombre, que, como jefe de un pueblo despreciado, lo aborrece más que a ninguno otro en la tierra.

El *Gran Sacerdote* viene a ver a *Dalila,* recordándole no desistir de su propósito. Después de irse, *Sansón* se acerca a la cita que insinuó *Dalila* en su canto primaveral; lucha todavía contra una voz que lo llama a los suyos y a cumplir su deber, pero finalmente lo domina una irresistible tentación muy por encima de todo principio, de toda conciencia, de toda esperanza. Y con sus encantos, sus lágrimas y sus palabras de amor, *Dalila* hace lo que quiere con las emociones de su víctima. ¡No es eso extraño! Oyendo una melodía como su "Mon coeur s'ouvre à ta voix," ¿podría acaso resistir un hombre?

Mon coeur s'ouvre à ta voix
Margarita d'Álvarez Disco 6590
Margarita Matzenauer Disco 6531
(*En Alemán*) Sigrid Onegin Disco 7305
Luisa Homer Disco 1422
(*En Italiano*) Gabriella Besanzoni Disco *541

Durante esta exquisita melodía se ha desatado una tempestad, sugiriéndose en el

Copy't White

SANSÓN: Ved mi miseria, ¡ay de mí! ¡Ved mi desgracia!
¡Piedad, Señor, piedad a mi miseria!
—ACTO III

acompañamiento el rápido caer de la lluvia. *Dalila* vuelve a poner en juego todos sus hechizos femeninos para persuadir a *Sansón* que le revele el secreto de extraordinaria fuerza; el furor creciente de la tempestad parece simbólico de la lucha creciente de las emociones de *Sansón*. *Dalila* por momentos se vuelve amenazante y suplicante otras veces . . . si él no comparte con ella su secreto, entonces no la ama. Finalmente rehusa confesar su secreto, pidiendo fuerzas a Jehová con una vehemencia que amenaza la propia seguridad de *Dalila*. Al parecer desesperada, *Dalila* corre a su casa, acusando a *Sansón* de cobarde y a su corazón falto de amor. Temblando con sus emociones, *Sansón* levanta sin esperanza sus brazos al cielo, y como impulsado por una fuerza sobrehumana la sigue a la casa. La tempestad se desata con toda su furia. Los soldados filisteos se acercan sigilosamente . . . *Dalila* aparece en la terraza por un momento y los llama. . . . *Sansón* ha perdido la lucha.

ACTO III

CUADRO I—*La Prisión de Gaza*

SANSÓN, aniquilador de muchos, es ahora un hombre indefenso. Ciego, cortada su grande cabellera y encadenado, lenta y dolorosamente da vuelta a la pesada piedra de un molino, triturando maíz para los filisteos. Desde las profundidades de su miseria pide misericordia a Jehová . . . y no muy lejos de allí los pobres cautivos israelitas cantan:

"Por una mujer él nos vendió . . . de *Dalila* pagamos los encantos. . . . ¿Hijo de Manoah qué hiciste de nuestra sangre y de nuestras lágrimas?"

Vois ma misère
Enrico Caruso y el Coro del Metropolitano Disco *6026

CUADRO II—*Interior del Templo de Dagón*

Al cambiarse de escena, de la orquesta surgen unos suaves acordes y unos arpegios de arpa, suaves como los primeros destellos de la aurora que penetran en el templo de Dagón, lleno de filisteos. Repitiéndose la exquisita melodía cantada por las bailarinas del primer acto, entonan las alabanzas a la aurora que hace huir a la obscuridad, y las alabanzas del Amor, que es lo único que trae felicidad.

Copy't White

SANSÓN (*Caruso*):
¡Señor, inspírame, no me abandones!
(*suavemente al niño*)
¡Junto a los pilares de mármol,
niño mío, guía mis pasos!—ACTO III

L'aube qui blanchit
Coro del Metropolitano Disco 4152

Al terminar de cantar, un oboe entona una exótica cadencia; la orquesta hace resonar un ritmo de baile y un grupo de bailarinas entra precipitadamente, empezando sus evoluciones bacanales. A veces dulcemente pero con voluptuosidad, la música, al igual que el baile, alcanza un momento álgido del más frenético abandono.

Bacanal Leopoldo Stokowski-Orquesta Sinfónica de Filadelfia Disco 6823

Acaba la danza y *Sansón* es traído al templo, guíado por un niño que le sirve de lazarillo. Todos se burlan enconosamente de él, invitándolo a que beba, pues la embriaguez disipa las penas y hace olvidar los dolores. Hasta la misma *Dalila* le ofrece la regalada ambrosía en una copa de exquisito vino, y con maligna ironía le repite al oído fragmentos de su antigua canción de amor. Después todos vuelven su atención al sacrificio al dios Dagón, a quien el *Gran Sacerdote* y *Dalila* invocan en amplias frases. Mientras tanto, *Sansón,* con su alma herida por la befa de los filisteos, ha pedido ser conducido entre los dos grandes pilares que sostienen el techo del templo. Ofrece a Jehová su última plegaria llena de inmenso fervor, pidiendo fuerzas para aniquilar a los malvados. ¡Y Jehová escucha sus oraciones . . . *Sansón* siente que le vuelve su hercúlea fuerza! Mientras todos están absortos en el éxtasis de su adoración, *Sansón* se apodera con un supremo esfuerzo de los pilares . . . se rompen . . . el techo cae a la tierra con un estruendo terrible. . . . ¡*Sansón* queda sepultado con sus enemigos entre aquel océano de escombros!

EL SECRETO DE SUSANA

Ópera en un acto; música de Wolf-Ferrari; libreto de Enrico Golisciani. Se estrenó en el Teatro Real de Munich, el 4 de diciembre de 1909, bajo el título "Susannens Geheimnis." Primera representación en los Estados Unidos, en el Metropolitano de Nueva York, el 14 de marzo de 1911.

En Ermanno Wolf-Ferrari los críticos tenían esperanzas de encontrar un sucesor de Verdi, o al menos un compositor digno de figurar al lado de Puccini. Wolf-Ferrari, que es mitad austriaco y mitad italiano, posee una delicadeza musical mozartiana y a pesar de su enseñanza alemana, sus melodías están empapadas con el sabor italiano.

PERSONAJES

El Conde Gil — *Barítono*
La Condesa Susana, *su esposa* — *Soprano*
Sante, *el mayordomo* — *Personaje Mudo*

La Obertura a esta ópera es una exquisita página lírica; la componen, por decir así, cuatro temas principales bien marcados, y que al último se combinan y se confunden en una bella apoteosis.

Obertura **Orquesta de La Scala de Milán**
Disco 9730

El joven *Conde* y la *Condesa* están en su luna de miel en la casa de campo del nuevo esposo. Es un marido celoso, y refractario en lo absoluto al uso del tabaco. Él no tiene la más ligera sospecha de que su esposa le gusta saborear de vez en cuando un cigarrillo. Su matrimonio no la ha hecho cambiar de gusto, y cuando el esposo sale la joven esposa enciende su cigarrillo.

Al regresar el marido percibe el aroma del tabaco en el ambiente, y después en el pelo de su esposa. Naturalmente nunca sospecha que ella fume, pero por su mente cruza la duda, llegando a la conclusión de que su esposa tiene un amante. *Susana* se ríe y toma las cosas a la ligera, pero el furioso marido inmediatamente piensa en destruir aquel nido de amor. Sin embargo, hay cierta calma y el *Conde* abandona la casa.

Después de una escena así, nada más natural que *Susana* recurra a un cigarrillo para calmar su estado de ánimo. Al ver la nube ligera que forma el humo del cigarrillo en el aire, *Susana* canta de la fragante planta, con una música que es tan ligera y delicada como el tema de la canción. Acaba de encender su cigarrillo cuando el *Conde* regresa. ¡Huele! ¡Ah! ¡Un hombre debe haber aquí! La vuelta tan repentina de su marido no le dió tiempo a *Susana* de deshacerse del cigarrillo; el *Conde,* tratando de encontrar al supuesto amante que él cree *Susana* trata de esconder tras de su espalda, se quema la mano. La ampolla de la mano le demuestra lo absurdo de sus celos y el secreto de *Susana* se descubre. El *Conde* perdona a la *Condesa* y vici-versa, y para celebrar la reconciliación, encienden cada uno un cigarrillo en la misma vela.

SAMMARCO Y LIPKOWSKA EN LOS PAPELES DE GIL Y SUSANA

SEMÍRAMIS

Ópera trágica en dos actos; música de Rossini; libreto de Rossi basado en la tragedia de Voltaire, del mismo nombre, basada en el asesinato de Agamemnon por su esposa *Semíramis* en la versión babilónica. Se estrenó en el Teatro Fenice de Venecia, el 3 de febrero de 1823. Se representó por primera vez en Estados Unidos, en Nueva York, el 25 de abril de 1826; en Londres, en el Teatro del Rey, el 15 de julio de 1824; en París, el 9 de julio de 1860.

Se dice que Rossini compuso esta ópera en un mes. En su época fué considerada como la obra maestra de Rossini. Hace más de setenta años que la Grisi electrizó a los públicos con su interpretación de "Bel raggio lusinghier." Veinticinco años después la Patti y la Scalchi hicieron muy popular esta ópera.

PERSONAJES

Semíramis, *Reina de Babilonia* — *Soprano*
Assur, *un Príncipe Babilónico* — *Barítono*
Arsaces, *comandante del ejército* — *Tenor o Contralto*

La brillante y resplandeciente obertura ha sobrevivido a todo el resto de la ópera. Pero en su tiempo se calificó a la obertura de "pavorosa" y "misteriosa." La pequeña melodía de *staccato* que acompaña a los sacerdotes se tuvo en cierta ocasión por muy "fantástica." Actualmente la tomamos como muy alegre y original.

Obertura—Partes I y II
Banda Creatore **Disco 35827**
Orquesta Sinfónica Victor **Disco 22288**

El argumento de "Semíramis" puede ser dicho muy brevemente. *Semíramis,* Reina de Babilonia, ha asesinado a su esposo, *Ninus,* el Rey. En su crimen la ayudó el *Príncipe Assur,* que espera ganarse su mano y la sucesión del trono.

Sin embargo, *Semíramis,* está enamorada de un joven gentil, *Arsaces,* el victorioso comandante de su ejército, y que se supone ser un escita, pero en realidad es su propio hijo, cuyo parentesco sólo es conocido a *Oroe,* el gran sacerdote del templo. *Arsaces,* por otra parte, está enamorado de la real princesa *Azema.*

En un gran festival en el Templo de Belus, se abren las puertas de la tumba de *Ninus* como movidas por manos invisibles. El espectro de *Ninus* anuncia que *Arsaces* será su sucesor; y le ordena venir a su tumba a la media noche para ser informado del secreto de su asesinato.

Encolerizado con la profecía de la sucesión de *Arsaces* y sabiendo de su visita a la tumba de *Ninus, Assur* trama el medio de entrar en la tumba; *Semíramis,* que ahora ya sabe que el joven guerrero es su hijo, va a la tumba a prevenir a *Arsaces* del peligro que lo amenaza. Los tres personajes principales en el drama son reunidos en el final de la obra. *Assur* acomete fatalmente a *Arsaces,* pero *Semíramis,* interponiéndose entre los dos hombres, recibe el golpe mortal. *Arsaces* entonces lucha y mata a *Assur,* sube al trono y se casa con *Azema.*

De acuerdo con la leyenda, *Semíramis,* cuando niña había sido alimentada por palomas, y, después de reinar por cuarenta y dos años, desapareció o fué transformada en paloma y tendió el vuelo. Para la primera representación en Nueva York, García anunció la ópera con el título de "La Hija del Aire o *Semíramis.*"

Esta ópera parece haber pasado a la historia, pero si en el firmamento de la ópera aparecieran a la vez un soprano y un contralto capaces de hacer justicia a los papeles de *Semíramis* y *Arsaces,* la ópera podría ser reprisada con gran éxito, como fué el caso con la Patti y la Scalchi.

Lande

EL MOLINO DE TERESA—ACTO III—CUADRO II

LA SONÁMBULA

ÓPERA en tres actos; música de Bellini; libreto de Felicio Romani. Se estrenó en el Teatro Carcano de Milán, el 6 de marzo de 1831. Primera representación en Estados Unidos, en el Teatro Park de Nueva York, el 13 de noviembre de 1835, en inglés.

A mediados del Siglo XIX ésta era una de las óperas más populares; una de las predilectas entre nuestros abuelos y entre muchas grandes cantantes incluyendo a la famosísima Jenny Lind. La era siguiente de wagnerismo y complejidades modernas opacaron las melodías dulces y elegiacas de Bellini, sus floreos vocales y sobre todo su ligera instrumentación. Reprisada en años recientes, esa misma sencillez volvió a demostrar sus encantos, y vino como una música refrescante en una época dada a lo bizarro y a lo excesivamente complejo.

PERSONAJES

EL CONDE RODOLFO, *Señor del Lugar*	*Bajo*
TERESA, *propietaria del molino*	*Soprano*
AMINA, *su hija adoptiva*	*Soprano*
LISA, *propietaria de la hostería*	*Soprano*
ELVINO, *un joven arrendatario*	*Tenor*
ALESIO, *un labrador*	*Bajo*

La escena se desarrolla en una pequeña aldea de Suiza.

ACTO I

Plaza de una Aldea

EL apalabramiento de la encantadora *Amina* y *Elvino* se celebra con gran regocijo entre esta sencilla gente aldeana, cuando un forastero, distinguido y al parecer aristócrata, se presenta preguntando por el camino que al castillo conduce. Como se trata de una gran distancia decide pernoctar por esta noche en la hostería de la aldea. El espectáculo del panorama le hace traer a la memoria recuerdos que encuentran expresión en su romanza, "Vi ravviso."

Vi ravviso Feodor Chaliapin Disco 1269

Se acerca la noche y la madre adoptiva de *Amina, Teresa,* declara ser ya hora de que todos se retiren a sus casas, pues no tardará en aparecer el fantasma que ha andado rondando aquellos contornos. La gente se va, y el forastero se dirige a la hostería, no por temor al fantasma, sino por su deseo de descansar. *Elvino* permanece con *Amina,* y le reprocha amargamente su impropio interés

por el forastero. Las lágrimas que esas palabras arrancan a los ojos de *Amina,* hacen que él se arrepienta y le suplica lo perdone, agregando que está celoso hasta del céfiro amante que mece a sus guedejas, del sol que la mira y besa sus mejillas, y hasta del arroyo que refleja su sonrisa. Los enamorados se unen entonces en un alegre düeto de reconciliación.

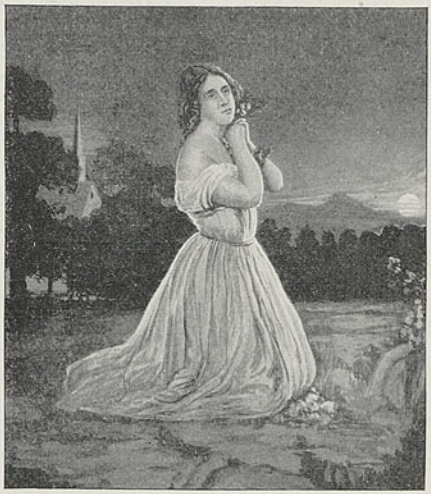
Son geloso del zefiro
Galli-Curci y Schipa Disco *8067

ACTO II

Habitación de la Hostería

LISA, la propietaria de la hostería, viene a la habitación del forastero, a informarse si encuentra cómoda la habitación y si algo necesita. Él empieza a galantearla y llega al extremo de abrazarla, pero en aquel momento se oye un ruido en la ventana, y temerosa de ser encontrada en compañía del forastero, huye a esconderse en una pequeña habitación contigua, y en su carrera deja caer el pañuelo, que el forastero recoge y lo coloca sobre el lecho.

El forastero se queda estupefacto al contemplar a *Amina* que con toda calma entra por la ventana, diciendo *"Elvino,* ¿sigues celoso del forastero?" El aludido forastero al momento adivina que se trata de un caso de sonambulismo, y no sabiendo qué hacer en una situación tan embarazosa, apaga la luz y recogiendo su sombrero y su fuete se sale por la ventana. *Lisa,* desde su escondite, ha visto entrar a *Amina* y corre a comunicar al novio que su futura esposa le es infiel.



JENNY LIND (*Amina*)

Cuando regresa con *Elvino* y un grupo de aldeanos, encuentran a *Amina* durmiendo tranquilamente en la cama del forastero. La desventurada muchacha despierta con el ruido de la gente, no dándose cuenta inmediatamente de donde se encuentra y qué es lo que pasa. Al ver a *Elvino* naturalmente corre a sus brazos, pero él la repudia por mujer indigna. Aunque ella jura ser inocente él la acusa dolosamente y después la deja entre aquellos incrédulos aldeanos, que la miran con recelo y con desprecio.

ACTO III

CUADRO I—*Valle Umbroso Entre la Aldea y el Castillo*

EL forastero del primer acto, naturalmente no era otro sino el conde mismo, y así ha sido reconocido. Creyendo que sólo él puede limpiar la mancha de que se le acusa, *Amina* va al castillo con su madre. En el camino encuentran a *Elvino,* rogándole nuevamente que la perdone, pero él repite sus acusaciones y en el paroxismo de su cólera arranca de su prometida el anillo de compromiso.

CUADRO II—*Una Parte de la Aldea*

Elvino ha pasado su cariño a la ahora triunfante *Lisa,* y los dos se preparan a ir a la iglesia. En el camino se encuentran al *Conde* que les asegura la ino-

cencia inmaculada de *Amina,* pero *Elvino* rehusa darle oídos e invita a *Lisa* que lo siga. Una vez más se interrumpe su jornada; esta vez es *Teresa,* que habiéndose enterado de su proyectado matrimonio, le muestra ahora a *Elvino* el pañuelo encontrado en la habitación del *Conde.* "¡Engañado otra vez!" exclama perplejo *Elvino,* preguntando después si existe una mujer en quien se pueda confiar. Una vez más el *Conde* asegura la inocencia de *Amina,* "¿Pero quién puede probarlo?" pregunta *Elvino.*

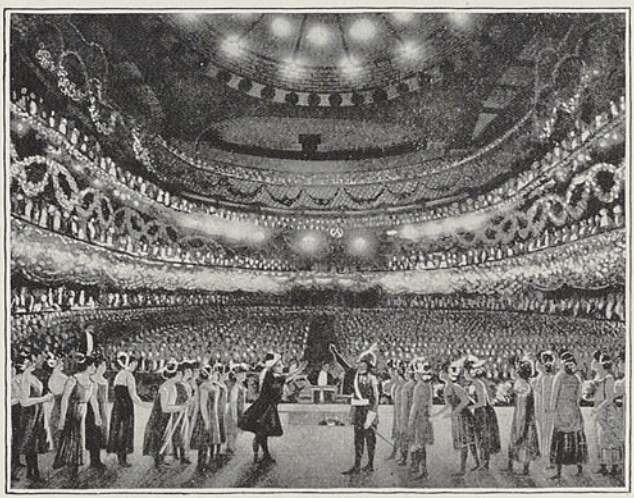
"¡Quién allí la mire!" responde prontamente el *Conde,* apuntando hacia una ventana del molino, de donde sale *Amina,* en traje de dormir y llevando en la mano una lámpara, caminando evidentemente dormida. Todos se quedan asombrados y temerosos de que pueda caer. Cruza una especie de puente sobre la rueda del molino, y al pasar una tabla frágil se rompe bajo el peso de *Amina;* la lámpara cae de su mano en el torrente de agua a sus pies, pero ella logra pasar y se le ve empezar a descender los escalones de mampostería. Canta para sí una romanza tierna, melancólica y llena de ternura, quejándose amargamente de su amado que la ha despreciado, de sus amigos que la han dudado, y de su breve sueño de amor.

Ah! non credea mirarte
Toti dal Monte Disco 7198
Marion Talley Disco 6736

Elvino no puede detenerse más y corre hacia ella. Ella despierta encontrando a su amado arrodillado a sus pies, y lanzando un grito de alegría, lo hace levantar arrojándose en sus brazos. Su felicidad la expresa en su brillante aria "¡Ah! non giunge."

Ah! non giunge
Marion Talley Disco 6736

Como ya no hay nada que impida su feliz unión, aclarándose a la vez el misterio del "fantasma," la ópera pastoral de Bellini termina en un ambiente de ingenuo regocijo.



EL COVENT GARDEN DE LONDRES

SOR ANGÉLICA

Ópera en un acto; libreto de Forzano; música de Puccini. Se estrenó en el Metropolitano de Nueva York, el 14 de diciembre de 1918. Primera representación en Inglaterra, en el Covent Garden de Londres, el 18 de junio de 1920 .

PERSONAJES

Sor Angélica	*Soprano*
La Princesa, *su tía*	*Contralto*

Nos encontramos en la paz y quietud de un frío claustro y un jardín del convento. Los cipreses murmuran ritmos a las santas hermanas que atienden el jardín y se entregan a pensamientos de una vida límpida y pura. Entre ellas está *Sor Angélica,* hija de un noble florentino. Al fondo queda el cementerio del convento, donde las hermanas duermen su último sueño cuando Dios las llama ante Él. En tal asilo de paz, *Sor Angélica* reza el rosario y trata de olvidar el mundo.

Tras los altos muros que circundan el jardín existe el gran mundo—el verdadero mundo. En ese mundo exterior vivió *Sor Angélica* antes como princesa, y en el amor que en él encontró tuvo un desliz hace más de siete años. Un niño fué el fruto de sus amores; una gran ola de escándalo y murmuraciones surgió sobre ella, y para expiar un pecado cometido en el verdadero mundo, la joven buscó un convento con su promesa de olvidar todo lo mundano. Pero los pensamientos del niño que vive tras de aquellos muros, nunca se han apartado de su mente.

Al convento llega un día una visitante, una princesa. Es la tía de *Sor Angélica,* que viene a obtener la firma de la religiosa sobre un documento necesario para el matrimonio de una hermana más joven. Después hablan del pasado. "¿Y mi niño?" pregunta *Sor Angélica* con ansiedad. "Hace dos años que ha muerto," es la respuesta fría del otro mundo cerrado para siempre para ella.

Sor Angélica recoge yerbas y ciertas flores con las que prepara una bebida venenosa. Existe todavía un tercer mundo, el mundo donde vive ahora su pequeñito hijo. Bebe el veneno y después, embargada de arrepentimiento, pide con el corazón contrito perdón para su alma.

Sor Angélica agoniza. Una luz repentina ilumina sus ojos y en el umbral de la iglesia aparece la Virgen del Consuelo, llevando de la mano a un niño pequeño, que abandonando a la Virgen corre en brazos de la pobre hermana, y al entonar el coro de monjas y de ángeles su himno de perdón, *Sor Angélica* entrega su último aliento al Creador.

STRADELLA

ÓPERA en tres actos. Libreto adaptado de la Histoire de la Musique et de ses Effets, de Bonnet-Boudrelet, publicada en París en 1715. Música de Friedrich von Flotow. Escrita primero como drama lírico, "Stradella" fué presentada en el Palais Royal de París el año 1837, pero posteriormente fué retocada y presentada en Hamburgo el 30 de diciembre de 1844. Algunos ligeros cambios se hicieron en la versión de esta ópera al inglés, presentándose la obra en Londres el 6 de junio de 1846, como Alessandro Stradella. En el "Niblo's Garden" de Nueva York se representó en el año de 1856, y en la Academia de la Música el 8 de diciembre de 1860.

Alejandro Stradella fué un músico del Siglo XVII sobre el cual poco se sabe, pero ha sido indistintamente presentado como compositor, cantante, violinista y arpista. Existen alrededor de 105 composiciones suyas y entre ellas figuran seis oratorios y seis dramas. Stradella es más conocido entre los estudiantes de historia musical como un compositor que demostró una asombrosa habilidad en la producción de grandes efectos corales. Estuvo envuelto en el rapto de la que iba a ser la esposa de un noble veneciano, el que se valió de sicarios para matar al músico, y este incidente ha servido de tema para esta ópera de Flotow.

LA OBERTURA es una de las obras de más mérito de Flotow, y parece haberse conquistado un lugar permanente entre la música más favorita del mundo entero.

Obertura—Partes I y II
Orquesta Sinfónica Victor Disco 21597

EN el desarrollo de la ópera, *Stradella,* que ha venido a la ciudad de Venecia a escribir música, toma como discípula a la pupila de un rico veneciano. El músico se enamora de la doncella y acaba por huir con ella. *Bassi,* el guardián de la muchacha, que intentaba casarse con la pupila, se pone furioso al descubrir lo que ha acontecido. Resuelto a vengarse se vale de dos sicarios, *Malvolio* y *Barbarino.* Estos truhanes se esconden en la casa del cantante, mientras *Stradella* y *Leonor* han ido al templo a casarse. A su regreso, el novio canta una balada tan encantadora que los asesinos deciden perdonarle la vida.

Sin embargo, cuando *Bassi* se entera de que su rival aún vive, llama cobardes a los sicarios, y aumentándoles el valor de la paga, los induce a que lleven a la práctica el ruín complot. Los tres conspiradores van a la casa de la víctima esperando su llegada. *Stradella* se presenta y empieza a ensayar un himno que cantará en la iglesia al día siguiente. Al empezar a cantar, salen de sus escondites los asesinos dispuestos a matarlo, pero se sienten tan conmovidos con la manera en que canta el hermoso himno, que llenos de arrepentimiento se arrodillan a los pies de *Stradella,* pidiéndole perdón. Cuando *Leonor* aparece, *Bassi* bendice la unión de la feliz pareja, en los preciosos momentos en que los campesinos llegan a rendir homenaje a *Stradella.*

EL TABARDO

(Il Tabarro)

Ópera en un acto; música de Puccini; libreto de Adami, basado en la obra de Gold titulada "La Houppelande." Se estrenó en el Metropolitano de Nueva York el 14 de diciembre de 1918. Primera representación en Inglaterra, en Londres, el 18 de junio de 1920.

Las tres óperas cortas "Gianni Schicchi," "El Tabardo" y "Sor Angélica," fueron estrenadas juntas en Nueva York. En contraste directo con "Gianni Schicchi," "El Tabardo" es una ópera de tragedia rápida y tenebrosa.

PERSONAJES

Miguel, *un marinero*	*Barítono*
Giorgetta, *su esposa*	*Soprano*
Luis, *un estibador*	*Tenor*

La escena de esta ópera se desarrolla en la cubierta de una barca sobre el Sena al caer la tarde, cuando el trabajo del día ha terminado. El marido es *Miguel,* la esposa *Giorgetta,* y el amante, *Luis,* y hay otros dos barqueros. Estos dos últimos se van al terminar sus faenas del día. *Luis* permanece en el camarote, logrando persuadir a *Giorgetta* que, cuando todo esté quieto en la barca, no habrá peligro en que él regrese a verla, y como señal bastará encender un fósforo. Después se va.

Miguel ha sospechado de su esposa. Él le recuerda la dulzura de los días cuando su amor empezaba, cuando él cariñoso la abrigaba con su tabardo. *Giorgetta,* sin embargo, muestra frialdad a esas reminiscencias, y simulando estar fatigada se retira a su camarote.

Ha obscurecido. *Miguel* enciende su pipa. *Luis,* creyendo ser ésa la señal de *Giorgetta,* trepa por el costado de la barca, siendo recibido por las manos hercúleas de *Miguel* que lo extrangulan sin misericordia. El marido toma su tabardo y con él cubre el cadáver de *Luis.*

Giorgetta ha oído rumores de lucha y sube a cubierta alarmada, pero se tranquiliza al ver a *Miguel* solo y fumando su pipa muy despreocupadamente. Sin embargo, con cierto recelo trata de disculparse ante él por la frialdad que le demostró antes, y para contentarse con él le dice que hagan reminiscencias de su viejo amor y que, como antes, la vuelva a cubrir cariñoso con su tabardo. Como respuesta él levanta su tabardo y le presenta el cuerpo de *Luis.*

Hay otro sinopsis del argumento de la ópera, en que *Miguel* obliga a su esposa a que pegue su cara a la del muerto, en el mismo momento en que otro barquero, cuya esposa también le ha sido infiel, regresa blandiendo el sangriento puñal con que le ha dado muerte. La versión más sencilla seguramente es más dramática que la de horrores acumulados uno sobre el otro.

TANNHÄUSER

Ópera en tres actos; libreto y música de Ricardo Wagner. Estrenada en el Teatro Real de Dresde, el 19 de octubre de 1845. Primera representación en los Estados Unidos, en el Teatro Stadt de Nueva York, el 4 de abril de 1859.

Cuando "Tannhäuser" se empezó a representar, la obra despertó violentas discusiones. Hubo algunos que encontraron bella a la nueva obra, pero la mayoría se vió contrariada, pues para esa masa la ópera resultaba sin significado o muy atestada de disonancias. Un crítico parisiense declaró que la obertura carecía de melodía, y una de las mejores orquesta de Alemania la encontró muy difícil de ejecutarse. Un músico de prominencia admitió que la "Romanza de la Estrella" era una bella melodía, pero declaró que estaba impropiamente armonizada, y escribió la "correcta" armonía para tal romanza. ¡Cómo ha invertido el tiempo esos conceptos y esas decisiones! "Tannhäuser" es hoy en día una de las óperas más favoritas, la obertura figura en el repertorio de toda orquesta sinfónica, y las armonías de la "Romanza de la Estrella" hace tiempo que dejaron de ser atrevidas.

Todas las obras de Wagner para la escena poseen una base legendaria o histórica; "Tannhäuser" tiene ambas bases. De acuerdo con los romances medioevales, los dioses y las diosas de la antigüedad no morían, sino que se refugiaban en los avernos. Por lo tanto se creía que la diosa del Amor, Venus, había establecido su corte cerca de Wartburgo bajo una montaña que se hizo conocida con el nombre de Venusberg, donde devoraba las almas de los hombres. Los landgraves que gobernaban Turingia patrocinaban las artes y mantenían certámenes del canto. Los *minnesingers,* caballeros cantantes, poetas-músicos semejantes a los trovadores provenzales (libres e independientes), florecieron en Alemania por los años de 1150 a 1350, y con frecuencia tomaban parte en tales certámenes. Los que aparecen en la ópera son personajes históricos. El histórico Tannhäuser gustaba muchísimo de las buenas cosas del mundo, y debido a eso surgió la leyenda respecto a él de que había morado en el Venusberg. En la forma en que Wagner hace referencia de este personaje, la leyenda se hace simbólica de la lucha entre los sentimientos nobles y los sentimientos bajos de los hombres.

Para la famosa y tempestuosa representación de la obra en París, Wagner escribió una nueva versión de la escena de apertura, haciendo todavía más dramática la discusión entre *Venus* y *Tannhäuser,* y elaborando de una manera grandiosa de las desenfrenadas orgías de las moradoras del Venusberg. Esta versión se usa frecuentemente, aunque no universalmente, en las representaciones actuales de la ópera. En esta versión la obertura aparece soldada con la escena del ballet de apertura, pues tal es en verdad la música que se ha hecho conocida bajo el nombre de "Nueva Música de Venusberg" o "Bacanal."

PERSONAJES

Hermann, *Landgrave de Turingia*	*Bajo*
Tannhäuser	*Tenor*
Wolfram von Eschenbach	*Barítono*
Isabel, *sobrina del Landgrave*	*Soprano*
Venus	*Soprano*

Los otros caballeros trovadores: Walter von Vogelweide (Tenor), Biterolf (Bajo), Heinrich der Schreiber (Tenor), Reimar von Zweter (Bajo).

Coro de Nobles y Caballeros de Turingia, Damas, Peregrinos, Sirenas, Náyades, Ninfas, Ménades y Bacantes.

La acción se desarrolla en los alrededores de Eisenach a principios del Siglo XIII.

Wagner mismo escribió para la orquesta en Zurich una explicación del significado de la obertura. Grandemente compendiada dice así:

Al empezar, la orquesta nos presenta el Canto de los Peregrinos solo; se va acercando, y después de alcanzar un álgido momento, se pierde finalmente a lo lejos—Caída de la tarde; el último eco del canto. Al empezar la noche a cubrirlo todo con su manto de tinieblas, aparecen unos suspiros y unos sonidos mágicos, y en las alturas flota una especie de neblina roseada . . . y entre esa atmósfera extraña se miran las vueltas de un baile terriblemente voluptuoso. Estos son los hechizos seductores del Venusberg, que se hacen

De una pintura de Kniele

TANNHÄUSER Y VENUS

visibles en la negrura de la noche. . . . Atraído por aquel espectáculo tentador se acerca una gentil forma humana; es *Tannhäuser,* el trovador del Amor. Entona su alborozado Canto de Amor en alegre desafío, como tratando de obligar al sortilegio protervo obedecer el mandato del trovador. Gritos salvajes de tumulto le responden; la nube roseada se hace más densa a su alrededor, y unos perfumes fascinadores le roban la fuerza a sus sentidos.

* * * *

En esa tentadora semiobscuridad, su vista maravillada mira una seductora forma de mujer; escucha una voz que dulcemente murmura la voz de la sirena . . . ¡es *Venus!* . . . y dentro de *Tannhäuser* se convierten en volcán su corazón y sus sentidos . . . y ante la Diosa misma se presenta con ese cántico de triunfante amor, cantando ahora una extática alabanza de su donaire y hermosura. . . . Ante él las maravillas del Venusberg van desplegando una a una su sin igual esplendor; como tropel desenfrenado ascienden gritos tumultuosos y alaridos salvajes . . . en embriagador júbilo las Bacantes se tornan vehementes en sus danzas, arrastrando a *Tannhäuser* a las tibias caricias de la Diosa del Amor, que lo lleva a donde una planta no osaría hollar. . . . Una fuga precipitada, como el sonido de un tropel de cazadores salvajes, y la tempestad se acalla. Sólo un aleteo salaz permanece en la brisa, una ola de misteriosa voluptuosidad. . . .

Pero ya el amanecer empieza a enviar sus primeros emisarios de luz; a lo lejos vuelve a oírse el Canto de los Peregrinos. Al irse acercando este canto . . . conforme el día va haciendo retroceder a la noche, ese aleteo y murmullo del aire—que antes había resonado como los gritos imponentes de almas condenadas—se levanta ahora también en olas de más alegre naturaleza; cuando el sol asciende finalmente con todo su

esplendor y gallardía, y el Canto de los Peregrinos proclama en éxtasis a todo el mundo, a todo cuanto vive y se mueve en la tierra, el triunfo de la Salvación, esta ola expone con la más sublime alegría el alborozo de tan feliz evento.

Obertura
Coates y Orquesta Sinfónica
Discos 9059 y 9060
Orquesta de la Ópera del Estado de Berlín Discos 68903 y 68935

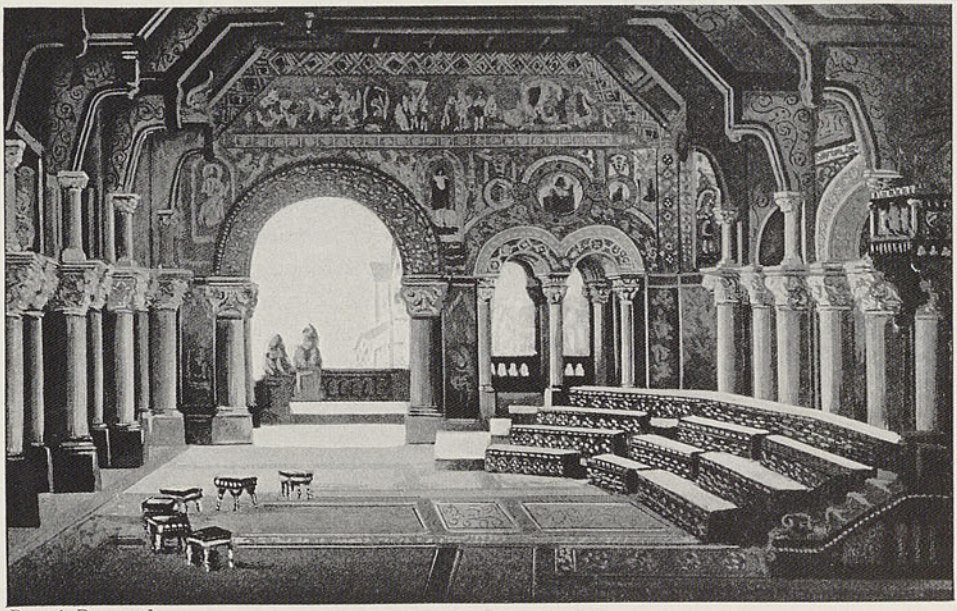
En su forma original la Obertura a "Tannhäuser" es un número musical completo, como las oberturas de las primeras óperas de Wagner, "Rienzi" y "El Buque Fantasma." En estas composiciones, Wagner seguía el ejemplo de Beethoven y von Weber en sus oberturas. Pero, como decimos antes, para la representación de esta ópera en París, donde cualquier ópera necesariamente debería tener un *ballet,* Wagner revisó la obra, omitiendo toda la última parte de la obertura, que envuelve una repetición del Canto de los Peregrinos, y hace un alto antes de levantarse el telón. En la nueva versión, después del clímax basado en la música de la escena del Venusberg, se levanta el telón y la música y la acción continúan unidas y sin interrupción. La llamada "versión de París," se encuentra grabada en su forma completa en discos Victor.

Obertura y Música del Venusberg
(Versión de París)
Stokowski y la Orquesta Sinfónica de Filadelfia
En Álbum M-78 (Discos 7262-7264)
En Álbum AM-78 para Automática (Discos 7265-7267)
Con folleto descriptivo

ACTO I

Interior del Monte de Venus

La inmensa gruta, iluminada por misteriosas luces multicolores, es donde *Venus* sostiene su corte—el Venusberg. Aquí jóvenes languidecientes, instigados por la seducción de las Ninfas, introducen una danza salvaje. Un grupo de Bacantes viene a mezclarse con ellos haciendo que la danza



Brand, Bayreuth

LA MANSIÓN DEL CANTO

tome un aire más desenfrenado. Sátiros y Faunos aparecen de las grietas de las paredes rocosas de la gruta y corriendo precipitados tras de las Ninfas convierten a la danza en un alboroto de frenesí; y con la creciente locura del baile, la música ha alcanzado una gradación de la más salvaje voluptuosidad. Las tres gracias vanamente tratan de reprimir

Fot. Gerlach

GADSKI (*Isabel*)

aquel desorden. Aquella conmoción despierta a los cupidos, que revolotean por encima del tumulto lanzando sus flechas al agitado grupo de abajo. Heridos con el tormento del amor, los heridos emprenden la fuga. La música apacigua su apasionada turbulencia y brillando con una iridiscencia plateada y maravillosa, se hunde en una calma profunda. Sobre la cueva desciende una neblina roseada hasta que sólo son visibles al fondo *Tannhäuser, Venus* y las tres gracias. Y ahora, a través de esa niebla, aparece un cuadro opaco del rapto de Europa . . . de un punto remoto de la gruta se oye el canto de las sirenas:

Ven hacia estos flecheros,
Fragantes con flores . . .

La visión se desvanece y se presenta otra; el suave embeleso de la luna, Leda y el cisne en la laguna de un bosque. Esta visión también desaparece, las gracias se retiran, y *Venus* y *Tannhäuser* permanecen silenciosos e inmóviles. La música agoniza en un tenue suspiro final.

Música de Venusberg y Bacanal
Coates y Orquesta Sinfónica
Partes I y II **Disco 9027**
Parte III **Disco 9028**

Tannhäuser, como en un sueño, se levanta repentinamente. Se ha hastíado de la vida sensual y delicada de la corte de *Venus,* y aunque la misma Diosa del Amor pone en juego todas las fascinaciones de su poder, cada vez que él empieza a entonar su himno en alabanza de aquella hermosura, olvida el tema y habla de su nostalgia por la tierra con su mezcla de alegrías y de dolores. Cuando descubre ella que todos los hechizos de su persona no sirven de nada, la Diosa lo amenaza, diciéndole que en la tierra será escarnecido, será un proscripto entre los hombres. *Tannhäuser* responde que él confía en María. Al pronunciar *Tannhäuser* el nombre de la Virgen Bendita, *Venus* y todo su reino desaparecen instantáneamente y *Tannhäuser* se encuentra en un valle cerca del Castillo de Wartburgo.

Es una poética mañana de primavera; un pastor toca su caramillo y canta alegremente, pudiendo oírse en las cercanía el retiñir de los cencerros de su rebaño; pasa una procesión de peregrinos entonando su canto devoto, van camino de Roma. *Tannhäuser,* temblando de emoción, se arrodilla en ferviente agradecimiento. Está todavía arrodi-

Lande

ESCENARIO DEL ACTO III EN EL METROPOLITANO

llado cuando en los aires repercute el eco de trompas de caza acercándose gradualmente, y no pasa mucho antes de que el Landgrave y una comitiva de *minnesingers* lleguen por el sendero. Reconocen a *Tannhäuser* y lo reciben con muestras de regocijo. Cuando le preguntan dónde ha estado tanto tiempo, responde vagamente que ha andado vagando por tierras lejanas, que se siente desdichado y quisiera continuar sus andanzas. Ni las súplicas o las promesas logran hacerlo reunirse a ellos, hasta que el noble *Wolfram* le recuerda que aquí vive *Isabel,* agregando que se ha afligido mucho durante su ausencia. Profundamente conmovido, *Tannhäuser* resuelve quedarse.

ACTO II

Sala Principal del Castillo de Isabel

La amplia sala del castillo de *Isabel* ha sido preparada para celebrar la Fiesta de la Poesía. *Isabel* entra, y radiante de alegría por el regreso de *Tannhäuser,* evoca con una vehemente salve los antiguos triunfos del trovador en este lugar.

Dich, teure Halle

María Jeritza Disco 1273
Elisabeth Rethberg Disco 6831

Wolfram entra conduciendo a *Tannhäuser* ante *Isabel,* que se siente felicísisima, pero modestamente se refrena de revelar muy abiertamente su inmensa ventura. Al preguntarle ella dónde ha estado tanto tiempo, otra vez vagamente responde que anduvo viajando por lejanas tierras, habiéndose escapado solamente por un milagro. Entonan un dúo en alabanza de este poder que los ha vuelto a reunir; entonces *Tannhäuser* se va para prepararse para el certamen. El tío de *Isabel,* el Landgrave, entra e informa a su sobrina que ofrecerá su mano al cantante que ella corone como vencedor del certamen. En estos momentos una tocata de trompetas anuncia la llegada de los nobles

JERITZA
(*ISABEL*)

invitados; una rápida figura, como de una agitación placentera, la ejecutan las cuerdas, anunciándose después un magnífico tema marcial. *Isabel* y su tío extienden la bienvenida a los invitados según van entrando. El coro de voces canta "¡Salve, Mansión del Canto, Salve Landgrave Hermann, Salve!" aumentando en poder y brillo según va aumentando el número de los invitados. Finalmente, cuando la sala está llena de nobles elegantemente vestidos, la marcha llega a un deslumbrante final.

Procesión de los Invitados
Coro y Orquesta de la Ópera del Estado de Berlín Disco 9161

El Landgrave les dirige palabras de acogida, diciendo que el tema del certamen será el "Amor," y los pajes sacan al azar de una copa de oro el nombre del asignado para iniciar el certamen. *Wolfram* es el agraciado, empezando su himno de alabanza al amor virtuoso, que describe comparándolo con un arroyuelo cristalino. *Tannhäuser,* recordando su pasada vida en el Venusberg, demuestra impaciencia con esa loa de un amor que es casto pero poco ardiente, y no pudiendo contenerse por más tiempo se levanta de un salto, sonrojado y vehemente, atrayendo la atención de todos los concurrentes que lo miran con asombro. *Tannhäuser* empieza a hablar de un tipo de amor más terrenal, y después, haciendo alusión a *Wolfram,* le dice:

—Bien se conoce, oh, trovador, que nunca has sabido lo que es amor! Si necio pretendes la perfección, detén las estrellas, adora su reflexión, que hechas no fueron para el amor! ¿Qué mayor dicha que las caricias y vivir en brazos de una mujer? ¡Esa es la dicha que nunca muere, que el amor único está en el placer!

Las mujeres huyen acobardadas de la sala como si fuera un lugar maldito; los hombres, desenvainando sus espadas, se lanzan sobre *Tannhäuser. Isabel,* aunque decepcionada por la conducta de *Tannhäuser,* se interpone ante él, y suplica a sus agresores que le permitan buscar el perdón del cielo. El Landgrave consiente bajo la condición de que *Tannhäuser* busque el perdón del Papa. Se oye el canto de unos jóvenes peregrinos que se preparan a marchar a Roma. Herido por el remordimiento, *Tannhäuser* sale presuroso a reunirse con ellos.

ACTO III

El Valle al Pie del Wartburgo

UNAS reminiscencias del Canto de los Peregrinos, la música de la peregrinación de *Tannhäuser* a Roma y la música del Venusberg que se oyó primero en la obertura, se combinan en un preludio de sombría belleza.

Preludio
Albert Coates y Orquesta Sinfónica Disco 9028

En el valle de Wartburgo se levanta una capilleta; ante la imagen que encierra, *Isabel,* vestida de blanco, se arrodilla y ora. A lo lejos se oye el canto de los peregrinos que regresan, acercándose gradualmente.

Coro de Peregrinos
Coro y Orquesta de la Ópera del Estado de Berlín Disco 9161

Isabel se levanta y con gran ansiedad escudriña entre los peregrinos al pasar estos antes de perderse a lo lejos. *Tannhäuser* no está entre ellos. Una vez más se postra ante la virgen y con la más amarga agonía de su alma, canta su doliente plegaria:

—¡Oh, Virgen Bendita, oye mi plegaria! Aquí en el polvo ante ti me postro, ahora de esta tierra déjame libre para siempre! Si vanos deseos y angustias terrenales han he-

cho que mi corazón se ahuyente de ti, las pecadoras esperanzas que en mi pecho se agolpan, pongo a tus pies benditos; y en tu bondad confío que la gracia divina caiga sobre él!

Elisabeth's Gebet (*Plegaria de Isabel*)
María Jeritza Disco 6694

Wolfram la ha estado vigilando desde lejos, triste y meditabundo, y cuando *Isabel* se pone de pie y se prepara a volver al castillo, él le pide con cariño y cortesía que le permita acompañarla en su camino. La expresión del rostro de *Isabel* es una negativa. Mientras tanto ha obscurecido y lo negro de la noche ha poblado el valle y en el límpido firmamento brilla con esplendor la estrella vespertina. Pensando en *Isabel, Wolfram* canta un apóstrofe a la estrella, maravillosamente expresiva, acompañándose él mismo en su arpa de trovador.

Romanza de la Estrella
(*En Italiano*) Marcel Journet Disco 1274
(*En Italiano*) Apollo Granforte Disco 7152
(*Violoncello*) Pablo Casals Disco 6620

Un tema sombrío se oye en la orquesta al aparecer *Tannhäuser,* macilento y revelando en su rostro el cansancio de su cuerpo. Con voz entrecortada pregunta a *Wolfram* cuál es el camino al Venusberg. *Wolfram* retrocede sintiendo horror y piedad a la vez por aquel peregrino. Interroga a *Tannhäuser,* y éste le habla de su peregrinación: cómo sufrió un mundo de privaciones y de trabajos sobre peligrosas montañas y senderos llenos de guijarros y de rocas; cómo se arrodilló ante el Papa, y con devota contrición confesó su pecado.

Inbrunst im Herzen
Lauritz Melchior Disco 9707

Y la terrible respuesta fué: "Tú estás por siempre maldecido, y al igual que este báculo desnudo que nunca dará flores ni hojas de él brotarán, ¡así tú tampoco volverás a ver la Salvación o el alivio a tu pecado!"

Da sah' ich ihn
Lauritz Melchior Disco 9707

Tannhäuser huyó entonces de Roma desesperado. Ahora, sin esperanza de salvación, busca el olvido en el Venusberg. Un resplandor rojo ilumina el lugar recóndito de la montaña, oyéndose el canto de las sirenas y la música voluptuosa del Venusberg; *Venus* aparece extendiendo sus brazos a *Tannhäuser* en señal de bienvenida. *Wolfram* suplica, pero el trovador se burla de aquellos ruegos. En este momento, cuando parece que *Venus* ha ganado su presa, *Wolfram* le recuerda a *Tannhäuser* el nombre de *"Isabel."* El caballero permanece como anonadado. Reconociendo su derrota, *Venus* desaparece con todas su mágicas camaradas. El tañido de unas campanas viene a hacer más dolorosa la escena; *Isabel* ha muerto durante la noche y ahora se va acercando la música fúnebre de su séquito funeral. Al acercarse al valle la procesión de dolientes llevando el cadáver de *Isabel, Tannhäuser,* agobiado por el dolor y el cansancio cae muerto. Al abandonar su cuerpo su alma pecadora, llega el segundo grupo de peregrinos. Traen consigo el báculo papal de donde han brotado hojas verdes—un milagro que revela que *Tannhäuser* ha sido perdonado.

THAÍS

Ópera en tres actos; música de Jules Massenet; libreto de Gallet, basado en la novela de Anatol France. Se estrenó el 16 de marzo de 1894, en la *Opéra Comique* de París. Primera representación en los Estados Unidos, el 25 de noviembre de 1908, en el *Manhattan Opera House* de Nueva York.

El libreto de la ópera se apega muchísimo a la novela de Anatol France. La música de Massenet de dulzura sacarina se adapta perfectamente al desarrollo dramático de la obra, y con sobrada razón la ópera ha alcanzado una popularidad universal. El interludio sinfónico, la "Meditación," primeramente ejecutado durante un cambio de escenas en el acto segundo, es famoso en el mundo entero y muy gustado como número de violín solo. Esta misma música, ligeramente extendida y modificada, se oye en la muerte de *Thaís;* por eso al final de la ópera se le ha dado este mismo título.

PERSONAJES

Thaís, *Artista y Cortesana*		*Soprano*
Athanael, *Monje Cenobita*		*Barítono*
Nicias, *un Rico Alejandrino*		*Tenor*
Palemón, *un viejo monje Cenobita*		*Bajo*
Albina, *una Abadesa*		*Mezzo-Soprano*
Crobila Myrtala	*Esclavas*	*Soprano* *Soprano*

Monjes, Monjas, Gente del Pueblo, Sirvientes, Bailarines.

Escena y Época: Alejandría y el Desierto Egipcio. A principios de la Era Cristiana.

ACTO I

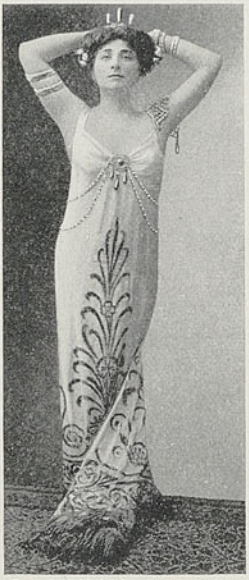
Cuadro I—*La Tebaida. Las Cabañas de los Cenobitas a Orillas del Río Nilo*

En una época en que Alejandría está envuelta en una ola de lujuria y de crápula desenfrenada, *Thaís,* una sacerdotisa de Venus, es tenida como la más encantadora de todas las mujeres. *Athanael,* un monje cenobita que ha estado en la ciudad en un gran esfuerzo de predicar el evangelio, regresa a sus devotos hermanos con el corazón lleno de amarguras, contrito de dolor y de aflicción, pues la ciudad se encuentra entregada al pecado. Una mujer, *Thaís,* la llena de escándalo, y por ella el infierno gobierna a los hombres. Los cenobitas se preparan a descansar, pidiéndole a Dios que no permite que los negros demonios del abismo se acercan a ellos . . . pero que les bendiga el pan y el agua, los frutos de sus jardines, y les deje dormir sin tener sueños. *Athanael* se extiende delante de su cabaña, apoyando su cabeza sobre un leño que le sirve de almohada. La noche es muy obscura. Después de un momento de calma, en aquella obscuridad se ve una tenue claridad, y entre ella aparece el interior del teatro de Alejandría. Un público inmenso aplaude frenético ante el escenario en que *Thaís,* semidesnuda, pero cubierto el rostro con un velo, imita los amores de Afrodita. El nombre de *Thaís,* repetido por la muchedumbre, puede distinguirse claramente . . . los aplausos aumentan al final de la visión . . . los movimientos de *Thaís* más y más acentuados . . . la visión desaparece . . . de pronto empieza el nuevo día a despuntar. *Athanael,* volviendo de su terrible pesadilla, determina "reformarla" y, contra los consejos del buen *Palemón,* sale a su difícil y peligrosa misión.

Cuadro II—*La Terraza de la Casa de Nicias en Alejandría*

En Alejandría *Athanael* tiene un amigo de antaño, *Nicias,* cuyo palacio domina la ciudad y el mar. *Athanael* llega a la casa de su amigo, y su haraposa presencia hace que un criado lo llame mendigo y le diga que su amo no recibe a canes como él.

Sin embargo, la firmeza y la autoridad de la personalidad de *Athanael* se imponen sobre el criado y lo obliga a que vaya en busca de su amo. Al quedarse *Athanael* solo por un momento, extiende su vista sobre aquella ciudad corrompida, hablando para sí de esta manera:



Copy't Mishkin
MARY GARDEN (*Thaís*)

—¡He allí la terrible ciudad! Alejandría, donde yo nací en pecado; el aire brillante donde yo respiré . . . los perfumes de lujuria. ¡He allí el mar voluptuoso, donde oía cantar la sirena de los ojos de oro! Sí, esa fué mi cuna de acuerdo con la carne. . . . ¡Alejandría! Mi cuna, mi patria.... ¡De tu amor yo alejé mi corazón . . . por tus riquezas te odio . . . por tu ciencia y tu belleza yo te odio! ¡Y ahora te maldigo como un templo frecuentado por los espíritus impuros . . . Ángeles del cielo, soplos de Dios, venid, a perfumar con el batir de vuestras alas al aire corrompido que me va a rodear . . . !

Nicias recibe amablemente a su antiguo amigo, pero no deja de burlarse de sus caprichosas intenciones de reformar a la hermosa *Thaís,* por la cual *Nicias* mismo ha vendido sus viñedos, su última tierra y su último molino, y ha compuesto tres libros de elegías, todo por una semana de amor. En disposición de ayudarlo de cualquier manera, hace que sus esclavas, *Crobila* y *Myrtala,* vistan a *Athanael* de ricos trajes del Asia, para tener una presencia decente en la última festividad que da en honor de *Thaís.* Llega al fin la cortesana y al principio no le da importancia, pero no tarda en sentirse intrigada en aquel austero visitante. "¿Qué es lo que predica?" pregunta *Thaís.* "¡Desprecio a la carne . . . amo al dolor y la austera penitencia!" *Thaís* repone que ella sólo cree en el amor y que ninguna otra fuerza puede arrancarle su creencia. *Thaís* no se conforma con sólo esa blasfemia, sino que continúa interrogando a *Athanael* quién lo hace tan severo, y por qué en sus ojos se enciende una llama. "Hombre hecho para amar"—prosigue la cortesana—"¿qué error te mantiene? Hombre hecho para el saber, ¿qué te ciega hasta este punto? Tú no has bebido en la copa de la vida; tú no has sabido la dulzura del amor." Ante las palabras tan esencialmente paganas, *Athanael* se retira, horrorizado todavía más cuando las esclavas se preparan a quitar el vestido a *Thaís* que va a reproducir una escena de los amores de Afrodita.

ACTO II

CUADRO I—*La Casa de Thaís*

THAÍS descansa en sus lujosas habitaciones. El suelo está cubierto con tapetes bizantinos, cojines bordados y pieles de leones de Líbano; el ambiente está cargado con los exóticos aromas de los flores en los grandes jarrones de ónix . . . ante la estatua de Venus se queman inciensos y mirras . . . sin embargo, *Thaís* se siente fatigada, hastiada del mundo, de los hombres que sólo son indiferencia y brutalidad . . . las mujeres volubles y las horas pesadas . . . su alma se siente vacía. . . . ¿Dónde podría encontrar reposo? Las palabras del monje están como clavadas en su mente . . . teme que

su belleza y su dicha duren muy poco. Toma un espejo, y contemplándose en su fiel compañero, le pide que le asegure que siempre será hermosa, que su belleza será eterna, que no se marchitarán las rosas de sus labios ni se empañara el brillo de sus cabellos de oro.

Dis-moi que je suis belle
María Jeritza Disco 1214

Athanael llega silenciosamente y empieza a hablarle de la vida y de la belleza eternas del espíritu. Al principio ella trata de triunfar sobre él con sus hechizos de mujer, pidiéndole que le dé pruebas de ese amor maravilloso y espiritual de que le habla, pues para ella un amor verdadero tiene sólo un lenguaje: ¡los besos! "El amor que yo te predico"—repone *Athanael*—"¡es el amor desconocido!"

—Amigo—continúa *Thaís*—tú vienes bien tarde; yo conozco todas las venturas.

—El amor que tú conoces engendra sólo vergüenza. El que yo te ofrezco es el único glorioso—declara inspirado *Athanael.*

Thaís aún se defiende, invocando a Venus, rayo del cielo y blancura de la nieve, que descienda con su voluptuosidad a ayudarla en tentar a *Athanael,* pero éste, rompiendo el vestido que cubre su hábito de monje, enfático se impone:

—Yo soy *Athanael,* monje de Antinópolis. Yo vengo del sagrado desierto y yo maldigo la carne; mi voz ante ti, mujer, es como ante una tumba, y yo te digo: ¡*Thaís,* levántate!

Thaís, pálida de temor, llorando y gimiendo, se arroja a los pies de aquel apóstol y le pide que le tenga compasión, pues después de todo no es de ella la culpa, culpa es de la suerte que la hizo hermosa. En estos momentos se oye la voz de *Nicias,* que viene a pedir a este ídolo frágil una vez más la fragancia de sus labios. Pero la cortesana ha perdido la batalla y pide a *Athanael* que vaya a decirle a *Nicias* que ella lo detesta y que debe olvidarla. El inexorable *Athanael* se va, no sin antes agregar con energía: "¡En los umbrales de tu casa hasta la aurora esperaré tu venida!" "No"—protesta *Thaís* en un último movimiento de rebeldía—"Permanezco *Thaís, Thaís* la cortesana . . . en nada creo y nada quiero . . . ¡ni a él, ni a ti, ni a Dios!" Ríe nerviosamente, terminando en sollozos y arrojándose sobre los cojines.

El telón cae, pero la orquesta continúa ejecutando la famosa "Meditación," simbólica de la conversión de *Thaís.* Contra un acompañamiento de arpa, un violín solo ejecuta una melodía de indescriptible dulzura y expresión.

Meditación Fritz Kreisler Disco 6844
Mischa Elman Disco *6100
(Órgano) Charles R. Cronham
Disco 35858

CUADRO II—*Una Plaza Frente a la Casa de Thaís*

Fiel a su palabra *Athanael* espera, dormitando en los escalones de la casa de *Thaís.* De las ventanas iluminadas de la casa de *Nicias* llegan rumores de orgía. Cerca del amanecer *Thaís* aparece, y apercibiéndose de *Athanael* va hacia él, diciéndole: "¡Padre, Dios me habló por tus labios! ¡Aquí estoy!" Las palabras de *Athanael* permanecieron en el corazón de *Thaís* como un bálsamo divino . . . ha orado y ha vertido lágrimas muy amargas . . . y en su alma se encendió una luz . . . habiendo visto la nada de todas las pasiones . . . ha venido a *Athanael* como él le mandó. No muy lejos de aquí, hacia el occidente, hay un monasterio donde las mujeres elegidas viven al igual que los ángeles, pobres para que Jesús las ame, modes-

tas para que Él las mire y castas para que las tome como esposas. Allí *Athanael* conducirá a *Thaís* a la piadosa madre *Albina,* hija de césares, pero la más pura sirviente de Cristo. Allí estará *Thaís* en una celda hasta el día que Jesús venga a libertarla. Pero antes le pide *Athanael* que destruya todo lo que fué la impura *Thaís,* su palacio, sus riquezas, todo lo que proclama su gran vergüenza. Ella está dispuesta a deshacerse de todo su pasado, sólo la estatua de Eros — la imagen de mármol del amor mismo—pues dice ella que el amor es una rara virtud, y desearía llevar esa estatua a un monasterio como un emblema del amor celestial.

Fot. White
JERITZA (*Thaís*)

L'amour est une vertu rare
María Jeritza Disco 1214

Athanael la escucha pacientemente hasta que ella dice que cuando *Nicias* la amó le ofreció aquella imagen, y tomando a la estatua la arroja sobre las baldosas haciéndola mil pedazos. Ambos entran en el palacio a destruir los tesoros, reliquias del infierno, un sacrificio que *Thaís* acepta con denuedo.

En cuanto se han marchado, se presenta *Nicias,* que ha ganado grandes sumas en el juego; en seguida ordena nuevos bailes, vino y música. Cuando *Thaís* y *Athanael* regresan, se encuentran ante una escena de completa orgía. Ésta se convierte en un alboroto, pues los camaradas de *Nicias* se encolerizan por la pérdida de *Thaís* y el incendio del palacio. La muchedumbra está a punto de dar muerte al monje, pero *Nicias,* para salvarlo, les arroja puñados de oro a manos llenas, y la multitud se arremolina frenética a recogerlo. *Athanael* y *Thaís* huyen en la confusión hacia el desierto y hacia una vida de arrepentimiento.

ACTO III

CUADRO I—*Un Oasis en el Desierto*

TORTURADA por la falta de agua y cansada por la larga jornada bajo un sol abrasador, *Thaís* se siente desfallecer aunque se encuentra ya casi en el fin de su camino. *Athanael* sin piedad le dice que siga su marcha. "Este cuerpo perfecto que tú vendiste a los paganos e infieles, a *Nicias*"—le reprocha el monje—"Dios lo formó para hacer de él su tabernáculo! Y ahora que tú conoces la verdad, no puedes más unir tus labios, no puedes más juntar tus manos sin concebir el disgusto de ti misma." Pero *Thaís* está muy agotada para seguir adelante y él finalmente la ayuda a sentarse a la sombra de una palmera. La contempla por un momento; de pronto la expresión de su rostro se ablanda. De los blancos pies de la antigua cortesana fluye la sangre. ¡Pobre mujer! *Athanael* le besa los pies, le trae frutas y agua del oasis en que se han detenido.

Thaís parece ahora elevarse por encima del dominio mundano en una grandiosa exaltación espiritual; con gusto ve llegar a la abadesa *Albina,* que con otras hermanas blancas vienen del convento, y acompañan su marcha con rezos divinos. La obra de *Athanael* ha terminado; las hermanas se llevan a *Thaís.* El monje queda solo y medita. Ella se ha ido lentamente entre las hermanas blancas . . . las palmeras inclinaban

sus hojas para refrescar su frente . . . los días y los años pasarán . . . que nunca más la vuelva a ver, se repite para sí con angustia *Athanael,* y recargado en su bordón ve a *Thaís* perderse entre aquel inmenso mar de arena.

CUADRO II—*La Tebaida. Las Cabañas de los Cenobitas*

Volvemos al campo de los cenobitas a donde *Athanael* ha regresado entre sus hermanos. Hace veinte días que terminó su jornada y en ese tiempo apenas si ha comido o bebido. El triunfo que ha tenido sobre el infierno, parece haberle hecho pedazos el cuerpo y el alma. *Athanael* se ve obligado a revelar al anciano *Palemón,* que ha salvado a *Thaís* a costa de su propia alma. Luchando ardientemente contra sí mismo, trata de matar en su mente el recuerdo de su debilidad humana y de la frenética belleza de aquella cortesana. Sin embargo la desea . . . y en su sueño viene a él la visión de *Thaís,* seductora, bella, burlándose por haber desafiado el poder de Venus, tal cual la vió en Alejandría; entonces la visión cambia . . . su rostro lo mira iluminado con el fervor del misticismo religioso mientras yace moribunda en el convento. Con un grito de terror despierta y sale en la obscuridad en busca de *Thaís.*

CUADRO III—*El Jardín del Monasterio*

Durante tres meses *Thaís* ha orado, vertido amargo llanto; su cuerpo se ha destruído por la penitencia, pero sus pecados se han borrado. *Thaís* agoniza rodeada de las hermanas blancas, bajo la sombra de una higuera. *Athanael* aparece en la entrada del jardín; al ser visto por la abadesa, domina su emoción y se detiene humildemente. La madre *Albina* lo recibe con sencillez, creyendo que ha venido sin duda a bendecir a la santa que él les entregó. Habiendo *Thaís* cumplido lo que el espíritu puro del monje le dictó, está ahora a punto de ver las rosas de la mañana eterna! La abadesa y las hermanas se retiran, dejando a *Athanael* solo con *Thaís.*

—¡ Eres tú, mi padre !—dice *Thaís* abriendo los ojos y mirando a *Athanael*—¿ Recuerdas el viaje luminoso, cuando aquí me conducías?

—Sólo tengo la memoria de tu belleza mortal.

—¿ No recuerdas las horas de calma en la frescura del oasis?

—¡ Sólo recuerdo la sed insaciable que únicamente tú puedes mitigar!

—Sobre todo, ¿ no recuerdas tus palabras santas, aquel día en que por ti conocí el verdadero amor?

—¡ Cuando te hablé, yo mentí !

—He allí la aurora, he allí las rosas de la eterna mañana.

—¡ No! . . . Cielo . . . nada existe . . . nada es verdad sino la vida y el amor de los seres. ¡ Yo te amo!

La sublime música de la "Meditación" surge con gran calma en la orquesta, y *Thaís,* sin prestar oídos a las palabras mundanas de *Athanael,* dice en su canto que ya se abre el cielo . . . ya mira a los ángeles, a los profetas y a los santos . . . vienen sonriendo . . . sus manos llenas de flores.

Meditación **Mary Lewis** **Disco 6578**

Thaís, levantándose temblorosa de su lecho, extiende las manos y habla con algo que los ojos de *Athanael* no ven, diciendo: "Dos serafines con alas blancas vienen por el azur del infinito y, como tú dijiste, el dulce consolador, posando sus dedos de luz sobre mis ojos, me ha secado para siempre

las lágrimas!" *Athanael* insiste, pero el alma de *Thaís* ya está ante el Señor, ya el sonido de arpas de oro encantan su oído, su ser se penetra de suaves perfumes . . . una exquisita beatitud siente que hace dormir todos sus males . . . el Cielo . . . ¡ya vé a Dios!

Y convertida en una verdadera Santa, muere *Thaís,* y *Athanael* con un grito terrible se postra ante el cuerpo de la cortesana redimida.

TOSCA

Ópera en tres actos; música de Giacomo Puccini; libreto de Illica y Giacosa, basado en el drama de Sardou. Fué estrenada en el Teatro Costanzi, de Roma, el 14 de enero de 1900. La primera representación en la América fué en Buenos Aires, el 16 de junio de 1900; en México, el 27 de julio de 1901; en Santiago de Chile, el 29 de julio de 1901; en el Metropolitano de Nueva York el 4 de febrero de 1901.

Esta terrible tragedia de Sardou a primera vista apenas si parece adaptable para ponerle música. Sin embargo, tal es el genio de Puccini para el teatro, que su música no solamente iguala a las exigencias de la acción dramática, sino que aumenta todavía más el ambiente intensamente dramático. Y todavía más, el compositor nos ha dado bellísimas melodías en las ocasiones propias para una expresión lírica, melodías innegablemente *puccinianas* en carácter y fuerza emotiva.

La Ópera Completa en 14 Discos Victor (Álbum M-84)

La ejecución de la ópera está asignada a un conjunto artístico vocal de un valor excepcional. Tenemos como protagonista la aclamada soprano Carmen Melis, que pone toda su intensidad dramática en el dificilísimo papel de la *Tosca;* está encargado de la parte del pintor *Cavaradossi* un artista de fama segura, dotado de maravillosos medios vocales: el tenor Piero Pauli, mientras la parte de *Scarpia* la desempeña un barítono querido por los mejores teatros del mundo: Apollo Granforte. Las partes menores están asignadas a artistas verdaderamente dignos del conjunto artístico que ha tenido a su cargo la impresión de nuestra edición de "Tosca." Las maravillosas masas orquestales y corales de La Scala, están dirigidas respectivamente por los maestros Cav. Carlo Sabajno y Vittore Veneziani. La distribución de los personajes en este álbum de Discos Victor Ortofónicos, es el siguiente:

PERSONAJES

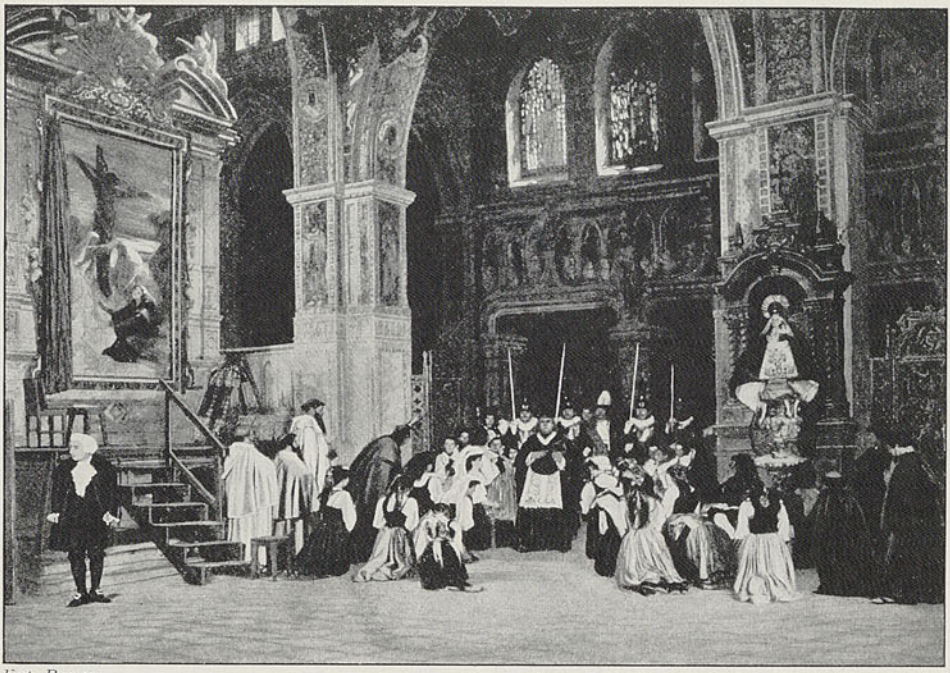
Floria Tosca, *célebre cantante* Carmen Melis, *Soprano*
Mario Cavaradossi, *pintor* Piero Pauli, *Tenor*
Barón Scarpia, *Jefe de la Policía* Apollo Granforte, *Barítono*
César Angelotti Giovanni Azzimonti, *Bajo*
El Sacristán Antonio Gelli, *Barítono*
Spoletta, *Agente de Policía* Nello Pallai, Tenor
Sciarrone, *Gendarme* Giovanni Azzimonti, *Bajo*
Un Juez, un Cardenal, un Escribano, un Oficial, un Sargento, Soldados, Policías, Damas y Caballeros Nobles, Gente del Pueblo, etc.

La acción se desarrolla en Roma; en junio de 1800.

ACTO I

La Iglesia de Santa Andrea del Valle

Al levantarse el telón la orquesta estalla en tres acordes imponentes y sombríos (Disco No. 1), presentándosenos a la vista el interior de la histórica iglesia de Santa Andrea del Valle. *Angelotti* entra, vestido de prisionero, con el rostro pálido, temblando de miedo. Mira por todas partes y sin demorarse mucho se acerca a la columna donde está la pila y la Virgen. Encuentra la llave que allí había dejado su hermana, la Attavanti, y apenas tiene tiempo de esconderse en la Capilla cuando llega el *Sacristán,* refunfuñando sobre su constante tarea de limpiar los pinceles del pintor. Se extraña de no encontrar a nadie, pues hubiese jurado que había regresado el caballero *Cavara-*



Fot. Boyer

EL TEDÉUM

dossi. Un momento después entra el artista, que inmediatamente se dirige al lugar donde pinta la imagen de María Magdalena. El *Sacristán* ve el cuadro y se queda sorprendido del maravilloso retrato en el cual reconoce al momento a una bella mujer desconocida que por algún tiempo vino fervorosa a orar todos los días en este templo. Y en verdad *Mario,* joven pintor y famoso, de ardiente y generoso temperamento y enemigo de toda prepotencia y de toda tiranía se inspiró en aquella mujer y revivió en el lienzo su maravillosa visión, sublime e indescriptible, sin sospechar que ella era la hermana de su amigo *Angelotti. Mario* deja de pintar por un momento y sacándose del bolsillo un medallón que contiene una miniatura, sus ojos van del medallón al cuadro (Disco No. 2), y canta sobre el bello contraste que ofrece el cuadro con su amada *Tosca:*

¡Recóndita armonía
de bellezas diversas! ¡Es morena Floria,
la ardiente amada mía,
y tú, noble flor, ciñe la gloria
a la amplia cabellera rubia!
¡Tú azules tienes los ojos
Tosca tiene los ojos negros!
¡El arte en su misterio
las diversas bellezas así confunde:
mas al pintar este cuadro
mi sólo pensamiento, Tosca, eres tú!

Recondita armonia
Beniamino Gigli Disco 1213
Enrico Caruso Disco *511

El *Sacristán* se va, después de lanzar una mirada envidiosa al cesto de la comida del pintor (Disco No. 3). Un momento después *Angelotti* aparece, sintiendo alivio al encontrar a su viejo amigo *Cavaradossi,* enterándolo en unas cuantas palabras sobre su fuga

del Castillo de San Ángel. El fugitivo *Angelotti* tiene hambre y *Mario* le ofrece su cesto; los interrumpe la voz de *Tosca* que viene buscando a *Mario*. *Angelotti* vuelve a su escondite en la Capilla en los precisos momentos en que la celosa amante del pintor con insistencia sigue llamando a la puerta, que el *Sacristán* había cerrado con llave para que no se interrumpiese al pintor.

Fot. Garo
SCOTTI (*Scarpia*)

Al entrar *Tosca,* con una especie de violencia aleja bruscamente a *Mario* que trata de abrazarla. La cantante está encolerizada por la tardanza de *Mario* en dejarla entrar, y, celosa, dice que ha oído voces y hasta el rumor del roce del vestido de una mujer. El pintor logra calmar los celos de *Tosca;* ella, tranquila ya, le dice que esta noche canta, mas el espectáculo será breve, y él debe esperarla en la puerta del escenario, de donde se irán a la villa solos. ¡Es noche de luna llena y el nocturno efluvio floral embriagará el corazón! "¿No estás contento?" pregunta *Tosca* a *Mario.* "Mucho" le responde cariñoso él. "Lo dices mal"—lo reprende *Tosca* —"¿No suspiras por nuestra casita que toda escondida en lo verde allí espera?" (Disco No. 4.)

Mario no puede contener por más tiempo su ansiedad, y con pretexto de que tiene que terminar pronto la pintura, le pide a *Tosca* que lo deje trabajar. Al mencionar *Mario* la pintura, *Tosca* vuelve la vista y reconociendo al momento a la Attavanti, estallan sus celos irrefrenables, no calmándose hasta que *Mario* le jura que él sólo conoce aquella mujer de vista. Lo que más rabia hace despertar en *Tosca* son los ojos de la María Magdalena. "¿Qué ojos en el mundo pueden parecerse a tus límpidos y ardientes ojos negros?" repone *Mario* con entusiasmo (Disco No. 5), y entre los dos amantes empieza un apasionado dúo en que los dos se hablan de su infinito cariño. Pero la presencia de *Angelotti* en la Capilla vuelve a impacientar a *Mario,* que una vez le pide a *Tosca* que se vaya. "¡Cuánto me apresuras!" protesta *Tosca* todavía (Disco No. 6) por la prisa con que quiere él deshacerse de ella, pero finalmente resuelve irse, no si lanzar una última mirada a la pintura y decirle a *Mario* que le pinte a la Magdalena ojos negros. Inmediatamente que sale *Tosca, Mario* va en busca de su amigo *Angelotti,* empezando al momento a tratar sobre la mejor manera de proteger la fuga del prisionero. Debajo del altar recoge *Angelotti* un vestido

GERALDINA FARRAR (*Tosca*)

de mujer que dejó allí escondido su hermana; comprende entonces *Mario* que el fervor de aquella religiosa que venía al templo, la Attavanti, era tan sólo amor de hermana. En estos momentos se oye el disparo de un cañón del castillo (Disco No. 7). ¡Se ha descubierto la fuga! ¡*Scarpia* y sus esbirros han empezado la caza de su presa! No hay tiempo que perder, y *Mario* se ofrece acompañar a *Angelotti* hasta el pozo del jardín, a cuya mitad hay un pasaje angosto y secreto que conduce a un sótano obscuro, un refugio impenetrable y a la vez seguro donde puede esconderse el fugitivo.

El *Sacristán* entra corriendo y saltando de júbilo en busca del pintor, extrañándose de la forma tan repentina en que ha desaparecido. Sus reflexiones tienen corta vida, pues los acólitos y los cantantes de la Capilla se presenta en gran barullo; el *Sacristán* les comunica que Napoleón ha sido derrotado y mandado a Belcebú, y para celebrarse aquella victoria, habrá una gran fiesta en el Palacio Farnese, donde cantará *Floria Tosca,* y en la iglesia se cantará un Tedéum. Formando un círculo, dentro del cual queda el *Sacristán,* la muchachería salta y grita de entusiasmo. Esta algazara la interrumpe como por encanto la inesperada llegada de *Scarpia,* que al encontrarse con aquel espectáculo bullicioso no puede menos que exclamar: "¡Tal bacanal en la iglesia! ¡Bello respeto!" Muy escurridos empiezan todos a salir inclusive el *Sacristán,* pero *Scarpia* bruscamente le ordena permanecer. Los pasos del prisionero han sido rastreados a la iglesia; por lo tanto, *Scarpia* da órdenes a sus esbirros que lo acompañan de escudriñar todos los rincones en busca de un indicio que demuestre el camino que el prisionero ha seguido. *Scarpia* pregunta al *Sacristán* cuál es la Capilla de los Attavanti, y al mostrarla, el pobre religioso no cabe en sí de espanto al encontrar la cancela abierta y puesta en su cerradura otra llave! Pero éste es un buen indicio para *Scarpia,* que sin perder tiempo entra en la Capilla y un instante después vuelve trayendo en la mano un abanico que agita nerviosamente. *Scarpia* comprende ahora que fué un error disparar el cañón (Disco No. 8), pues aquel disparo dió aviso al prisionero de que emprendiese la fuga, pero dejó en su huída una prenda preciosa, el abanico. ¿Qué cómplice preparó el escape? Ésta es la interrogación que domina al cerebro de *Scarpia* que permanece pensativo pero mirando siempre atentamente el abanico. De pronto sus ojos se fijan en el escudo de armas de esta prenda, es el escudo de la Marquesa de Attavanti. Los ojos hambrientos de *Scarpia* recorren la iglesia en todas las direcciones, viniendo a posarse al fin en el cuadro de *Cavaradossi,* y el conocido rostro de la Attavanti le parece reproducido en el rostro de la santa. "¿Quién pintó ese cuadro?" interroga al *Sacristán,* y éste, dominado aún por el terror, solícito responde: "¡El Caballero *Cavaradossi!*" *Scarpia* empieza a formarse sus propias deducciones de los hechos que rodearon la fuga de *Angelotti.* ¡*Cavaradossi,* el amante de *Tosca,* le ha sido siempre un hombre sospechoso!

Bain

JERITZA (*Tosca*)

Tosca vuelve a la iglesia en busca de *Mario* y el *Sacristán* le informa que el pintor ha desaparecido como por magia. *Tosca*

se pregunta si la habrá engañado, pero su propio amor la consuela (Disco No. 9). Escondiendo sus planes, *Scarpia* se le acerca y empieza por alabarla, diciéndole a ella que es un noble ejemplo el suyo, pues son bien pocas las artistas que vienen a orar a la iglesia; no es como ciertas descaradas que tienen de Magdalena el rostro y las costumbres . . . ¡y andan aquí en la iglesia con amores! Y al hacer esta comparación indica el cuadro del pintor. *Tosca* comprende al momento la insinuación de *Scarpia* y demanda pruebas. Audazmente el jefe de la policía le muestra el abanico con el escudo de armas de la Attavanti, que dice él haber encontrado en el caballete del pintor. La prueba es irrefutable ante los ojos de *Tosca,* que tratando de ocultar las lágrimas, y olvidándose del lugar y de *Scarpia,* dice doliente para sí: "¡Y yo que venía a él toda afligida para decirle: en vano esta noche a los suspiros amantes el cielo se obscurece, la enamorada *Tosca* de las dádivas alegres es prisionera!" (Disco No. 10.) *¡Scarpia* la contempla satisfecho al ver cómo el veneno va matando la paz de aquel espíritu! *Tosca* esconde en su pecho la batalla que está sosteniendo, y rehusando la oferta que *Scarpia* le hace de acompañarla, sale apresuradamente del templo. Inmediatamente *Scarpia* ordena que tres esbirros la sigan (Disco No. 11) dondequiera que ella vaya, sin ser vistos o despertar sospechas. El cardenal y una gran procesión llenan ahora la iglesia, adelantándose hacia el Altar Mayor, y se canta un Tedéum. Las voces del coro inundan con su sagrada entonación el templo, y *Scarpia,* arrodillado hipócritamente, profrana aquel canto con sus murmuraciones y su regocijo sobre su anticipada destrucción de su rival y sobre el momento en que *Tosca* sea suya. En este último pensamiento, se une con las últimas frases gloriosas del coro: *"Te aeternum Patrem omnis terra veneratur!"*

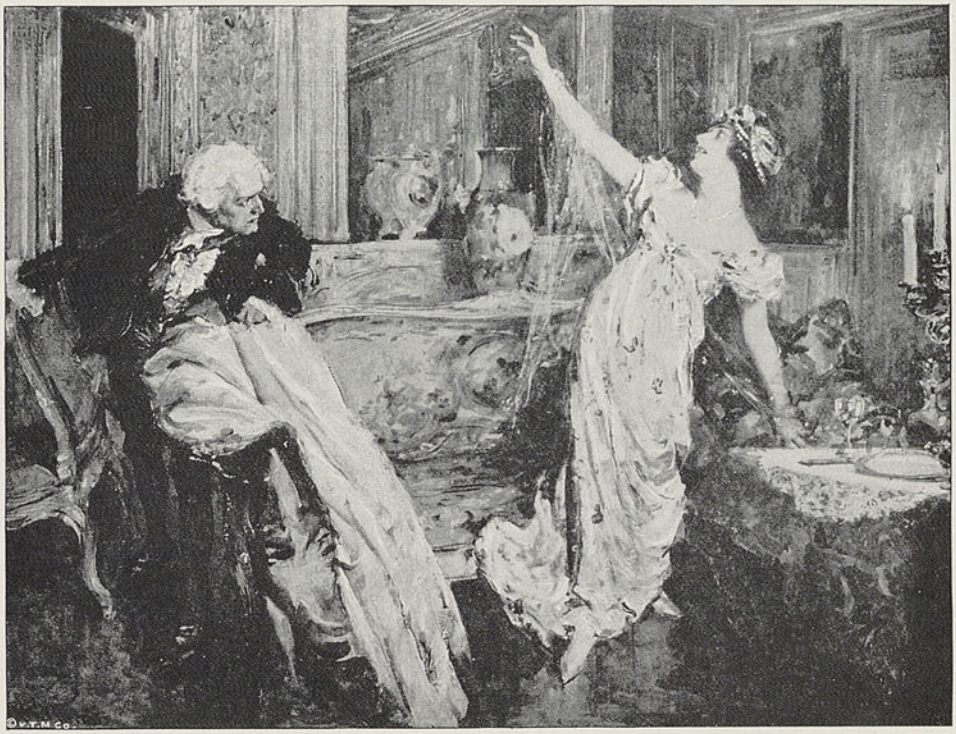
Copy't Mishkin
MARTINELLI (*Mario*)

Te Deum Lawrence Tibbett y el Coro del Metropolitano Disco 8124

ACTO II

La Oficina de Scarpia en el Piso Alto del Palacio Farnese

EN el piso superior del Palacio Farnese *Scarpia* espera las noticias de sus esbirros. Mientras tanto toma muy tranquilo su cena, interrumpiéndola de vez en cuando para consultar la hora en su reloj. *"¡Tosca* es un buen halcón . . . !" se dice para sí (Disco No. 12). Suena la campanilla y entra *Sciarrone,* un gendarme, informándole que un chambelán ha traído a *Tosca* al palacio. *Scarpia* se pone de pie, ordenando a su esbirro que abra la ventana. Al abrir la ventana llegan del piso de abajo los acentos de una orquesta; la reina de Nápoles, María Carolina, da una gran fiesta en honor del General Melas. *Scarpia* entrega un billete a *Sciarrone* para que éste a su vez lo entregue a *Tosca* inmediatamente después de que termine la Cantata. *Tosca* vendrá por el amor de *Mario!* ¡Por el amor de *Mario* se entregará al placer de *Scarpia!* Éstas son las reflexiones terribles de *Scarpia.* "¡Tiene sabor más fuerte la conquista violenta que el melífluo consentimiento!" (Disco No. 13)



TOSCA Y SCARPIA

tal es su filosofía. ¡ Él no gusta de suspiros ni de noches románticas iluminadas por la luna, ni de serenatas con guitarras o consultar horóscopos! Él persigue lo que ansía y no se detiene hasta aprisionar su presa. Lo saca de sus meditaciones la llegada de *Spoletta;* este esbirro informa haber seguido a *Tosca* hasta una villa urbana casi escondida por el follaje; entró y salió inmediatamente, y a su salida él brincó el muro del jardín y se internó en la casa buscando por todas partes, mas no encontró a *Angelotti,* en la casa estaba sólo *Cavaradossi,* y sospechando que él escondía o sabía donde estaba el prisionero lo hizo arrestar y lo ha traído al palacio. *Scarpia* ordena que *Mario* sea traído a su presencia (Disco No. 14) y al mismo tiempo manda llamar al ejecutor de la justicia. *Mario* entra, quejándose de la violencia que se ha ejercido sobre él. El pintor niega saber dónde se encuentra escondido *Angelotti,* o haberle dado alimento y vestidos. *Tosca* entra afanosa sorprendiéndose de encontrar a *Mario* en este lugar. *Scarpia* sin inmutarse un instante dice a *Cavaradossi* que el juez espera su testimonio, que recomienda a *Roberti* lo haga en la forma ordinaria. *Sciarrone* abre la puerta que da a la cámara de la tortura; los otros esbirros los siguen, permaneciendo solos *Scarpia* y *Tosca.* "Y ahora entre nosotros hablemos como buenos amigos" principia *Scarpia* con fingida atención (Disco No. 15) ; después interroga a *Tosca* si *Mario* se encontraba solo en la villa, haciendo hincapié en la palabra *solo.* Ella repite varias veces

que lo encontró solo, pero cuando *Scarpia* le revela que *Mario* está atado de pies y manos y un acero oprime sus sienes que hacen manar sangre a cada negativa del prisionero, la infeliz *Tosca* suplica a *Mario* que le permita hablar, pero su amante, sin sentir flaqueza ante el terrible suplicio, le ordena que calle. Sin embargo, los gritos de dolor de *Mario* hieren como puñales el corazón de *Tosca.* "¡Vamos, *Tosca,* hablad!" repite *Scarpia* acercándose a *Tosca* (Disco No. 16), mas ella, estoicamente y como poseída de nuevo valor con el aplomo heroico de *Mario,* continúa negando saber dónde está *Angelotti. Scarpia* no es hombre que se conmueve ante el dolor o ante las súplicas, y para demostrar a *Tosca* lo terrible de su canalla venganza, ordena a *Spoletta* que abra la puerta, pudiendo *Tosca* ver el suplicio en que se encuentra su *Mario.* Aquel espectáculo es demasiado para ella, *Mario* sufre corporalmente, pero el alma de *Tosca* se siente todavía más torturada. *Scarpia* da órdenes de continuar el suplicio; *Mario* lanza un grito horrible de agonía, un grito que ablandaría a cualquier hombre de conciencia, pero *Scarpia* no la tiene. *Tosca* no puede resistir más y confiesa que *Angelotti* se encuentra escondido en el pozo del jardín. El martirio de *Mario* termina con la confesión de *Tosca.* Los esbirros traen al pintor a quien el suplicio ha debilitado sus fuerzas; de su frente corre la sangre y sus piernas se sienten débiles para soportarlo, cayendo desfallecido sobre el sofá. *Tosca* se arrepiente de haber hablado, y niega a *Mario* haberlo hecho. Sin embargo, *Scarpia* la contradice, ordenando: "¡Al pozo del jardín, *Spoletta,* ve!" (Disco No. 17.) *Cavaradossi* se levanta amenazante contra *Tosca,* pero las fuerzas lo abandonan y vuelve a caer desplomando sobre el sofá.

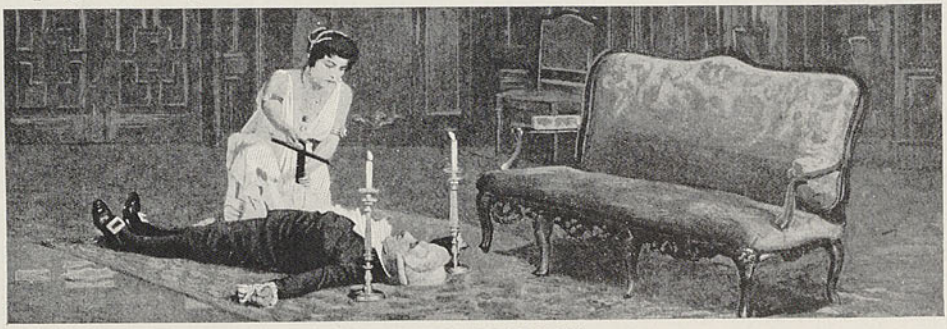
Sciarrone llega con la fatal noticia de que Bonaparte ha salido vencedor y Mélas anda a la fuga. *Cavaradossi* ha oído con ansiedad las palabras de aquel esbirro y en su entusiasmo encuentra fuerzas para levantarse amenazante ante *Scarpia* y decirle: "¡Ah! ¡Dios es vindicador! ¡El alba venga a la par que hace a los impíos temblar! ¡La libertad surge hundiendo tiranías! . . . ¡Tu corazón tiembla, oh lívido verdugo!" *Tosca* desesperadamente hace callar a *Mario* mientras *Scarpia* responde con una sonrisa sarcástica, e irritado por las palabras de *Cavaradossi,* ordena a sus esbirros que lleven al pintor a la prisión. *Tosca,* con un esfuerzo supremo, trata de sujetar a *Mario,* pero es brutalmente repelida.

Al salir *Mario, Scarpia* reanuda su cena, con gran calma y sonriente, mientras encuentran la manera de poder salvar al pintor. "¿Cuánto? . . . ¡El precio!" interroga *Tosca. Scarpia* ríe, reponiendo: "Me dicen venal, mas a las mujeres bellas no me vendo a precio de moneda. . . . Si la jurada fe debo traicionar (Disco No. 18), escogeré otra merced. . . . ¡Esta hora la esperaba . . . !" y continúa diciéndole que su belleza lo ha hecho amarla, su odio lo ha convertido en esclavo, y en el momento en que ágil como un leopardo se lanzó ella sobre su amante, en aquel instante se juró poseerla. *Scarpia* se levanta dispuesto a abrazar a *Tosca* pero ésta, que ha oído inmóvil aquellas palabras candentes y ofensivas, se refugia detrás del sofá. *Tosca,* poseída de súbita idea, dice que irá a ver a la reina, mas *Scarpia* irónico agrega que la reina concederá la gracia a un cadáver. *Scarpia,* como bestia feroz trata de arrojarse sobre su presa, pero *Tosca* huye, corre, se esconde, esquivando siempre cada

intento del agresor. Un lejano redoblar de tambores anuncia que *Mario* es conducido al cadalso. El tiempo pasa. *Tosca,* después de haber escuchado con ansia terrible, con el espíritu destrozado por la suerte que correrá su *Mario,* canta entre sollozos su famosa plegaria "Vissi d'arte (Disco No. 19). Ella ha dedicado su vida al arte y al amor, siempre con fe sincera ha ido al templo, llenando con flores el altar y ahora, continúa *Tosca,* "¿En la hora del dolor, por qué, Señor, por qué me pagas así?"

Vissi d'arte **María Jeritza** **Disco 1346**

Scarpia no se conmueve y *Tosca* se arrodilla ante él suplicante (Disco No. 20). La iniquidad de *Scarpia* llega ya a su delirio, y descaradamente le hace su terrible oferta, diciendo "Eres muy bella, *Tosca,* y muy amante. Cedo. A un mísero precio yo a ti doy una vida, tú a mí un instante!" *Tosca* ruborizada se levanta con un gesto de desprecio. En este momento alguien llama a la puerta y un instante después entra *Spoletta* con la noticia de que *Angelotti* se envenenó en el momento en que iba a ser aprehendido. "¿Y el otro prisionero?" interroga *Scarpia.* "¿El Caballero *Cavaradossi?* ¡Todo está arreglado, excelencia!" es la respuesta del esbirro. *Scarpia* se vuelva a *Tosca* y con la breve pregunta de "¿Y bien?" le da a entender si está dispuesta a entregarse. Ante lo irremediable *Tosca* consiente. Pero *Scarpia* agrega que todos deben creer que *Cavaradossi* ha muerto, y, por lo tanto, ordena a *Spoletta* que el prisionero sea fusilado como lo hicieron con el Conde Palmieri: una ejecución simulada. *Spoletta* se va ha cumplir las órdenes de su amo, y *Scarpia* inmediatamente quiere que *Tosca* cumpla su palabra. "He cumplido la promesa" (Disco No. 21) dice *Scarpia* a *Tosca,* pero ésta demanda primero un salvoconducto para que él pueda huir con ella del país. Mientras *Scarpia* escribe, *Tosca* se acerca a la mesa y con la mano temblorosa toma el vaso de vino que *Scarpia* le ha ofrecido, y al llevarse el vaso a los labios, descubre sobre la mesa un filoso cuchillo; da una rápida ojeada a *Scarpia* que en aquel momento está ocupado en escribir, y con mucha precaución se esconde el cuchillo. *Scarpia* termina su escrito y se levanta dirigiéndose hacia ella, diciendo a la vez con aire de gran triunfo "¡Y ahora, *Tosca,* finalmente mía!" Pero sus palabras voluptuosas se cambian en un grito de dolor. *Tosca* lo ha herido en pleno pecho, diciendo "¡Este es el beso de *Tosca!" Scarpia* cae, y sus últimas palabras las ahoga la sangre que se le agolpa en la boca. *Tosca,* viendo que *Scarpia* se agita inútilmente y trata de realzarse, le dice con ironía: "Y



LA MUERTE DE SCARPIA

muerto por una mujer. . . . ¿No me torturaste así? . . . ¿Habla? . . . ¿Me oyes todavía? . . . Mírame ¡Soy la *Tosca!* ¡Soy la diva! ¡Soy *Tosca,* oh, *Scarpia!*" E inclinándose hacia *Scarpia* continúa con crueldad: "¿Te sofoca la sangre? . . . ¡Muere! ¡Muere! ¡Ah! ¡Está muerto! . . . ¡Ahora lo perdono! . . . ¡Y ante él temblaba toda Roma!"

Sin abandonar con los ojos el cadáver, *Tosca* va a la mesa, deja el arma homicida, moja una servilleta con agua y se lava los dedos; después se dirige al espejo y se arregla el cabello. Busca el salvoconducto en la mesa, y no encontrándolo se vuelve y lo percibe en la mano encogida del muerto; arranca el documento y se le esconde en el seno. Apaga el candelabro que está sobre la mesa y está a punto de salir, cuando se apercibe de las velas que hay sobre la mesa y haciendo las veces de cirios las coloca a ambos lados de la cabeza de *Scarpia.* Un crucifijo cuelga de la pared . . . *Tosca* lo baja e inclinándose religiosamente lo coloca sobre el pecho de *Scarpia.* Después se levanta y con gran precaución sale, cerrando tras de sí la puerta.

ACTO III

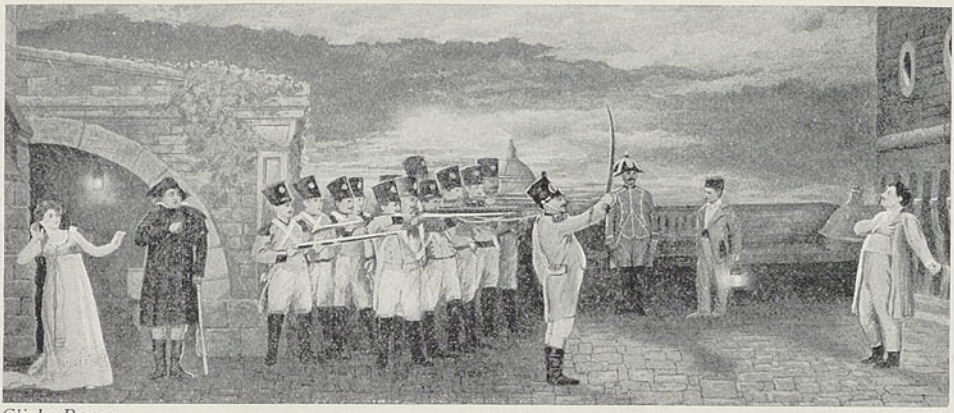
La Plataforma del Castillo de San Ángel

En una casamata, a la izquierda de la plataforma del Castillo de San Ángel, es la celda en que *Mario Cavaradossi* está prisionero. Es de noche, y poco a poco la luz incierta y parda que precede al alba empieza a delinearse en el horizonte, donde, como silueta gigantesca, se destaca el Vaticano y San Pedro. Las campanas de la iglesia tocan el alba. Se deja oír la voz de un pastor que guía su rebaño (Discos Nos. 22 y 23). El carcelero llama al reo, y *Mario* acude. Ha estado *Mario* en vela toda la noche, estoico en los umbrales de la muerte; su pensamiento ha estado entregado por completo a *Tosca.* Informado que sólo le resta una hora de vida (Disco No. 24), *Cavaradossi* pide como última gracia al carcelero que le permita escribir una carta a un ser querido que deja en el mundo. El carcelero consiente y *Mario* le regala un anillo, único resto de su riqueza. Empieza a escribir, pero dominado por los recuerdos del pasado cesa su tarea; por su mente van pasando uno a uno los detalles de sus dichosos momentos con *Tosca* en aquella villa que era su nido de amor . . . las estrellas brillaban y la tierra respiraba el perfume de las flores . . . se abría la puerta del huerto . . . unos pasos menuditos rozaban la arena . . . era *Tosca,* fragante y hermosa, que enamorada se arrojaba en los brazos de *Mario* y le habla de ella . . . oh, dulces besos, lánguidas caricias que sólo son ahora el recuerdo de un sueño de amor. . . . Los instantes se han fugado y ahora *Mario* desesperado se prepara a morir. ¡Y ha amado tanto en la vida!

E lucevan le stelle

Giovanni Martinelli	Disco 1208
Giacomo Lauri-Volpi	Disco 1318
Giovanni Zenatello	Disco 6961
Enrico Caruso	Disco *511
Miguel Fleta	Disco 1470

Se queda muy sorprendido de ver llegar a *Tosca,* que convulsa le presenta un pliego, un salvoconducto para *Floria Tosca* y el caballero que la acompaña no pudiendo hablar por la emoción (Disco No. 25). *Mario* se admira de la bondad demostrada por *Scarpia* y pregunta a qué precio ha concedido ésta su primera gracia. *Tosca* le responde que aquella fué su primera y última gracia, quería la sangre de él o el amor de ella, fué en vano derramar el llanto, inútiles los ruegos, se burló de su agonía, y la mano marfilina de la diva se convirtió en la mano vengadora. "O dulces manos apacibles y puras"



Cliche Boyer

LA EJECUCIÓN

—dice *Mario*—"Manos elegidas para las obras bellas y piadosas, para acariciar niños, para recoger rosas . . . vosotras disteis muerte, oh manos victoriosas, dulces manos apacibles y puras."

O dolci mani Giovanni Zenatello
Disco 1399

Se acerca ya la hora (Disco No. 26) y *Mario* será fusilado fingidamente, un suplicio simulado, a la descarga de los fusiles se dejará caer, los soldados se irán, y los amantes quedarán salvados, libres para entregarse por completo a su infinita ventura. *Tosca* no cabe en sí de regocijo, todo lo ve color de rosa, todo le parece estar perfumado con el néctar de las flores, y en este breve paroxismo de ilimitada dicha, los amantes entonan un bellísimo dúo (*Amaro sol per te m'era il morire,* incluído en el Disco No. 26). *Tosca* le repite una vez más que a los disparos caiga como muerto (Disco No. 27). "No temas"—le responde *Mario*—"que caeré al momento, ¡y con naturalidad!" Su dúo de amor continúa todavía, hasta que el carcelero anuncia que ha llegado la hora. Entra un pelotón de soldados, y se hacen todos los preparativos para el fusilamiento. *Tosca* se desespera de la lentitud en acabar con esta aventura (Disco No. 28). *Mario* sigue al oficial después de saludar a *Tosca,* rehusando dejarse vendar los ojos. Los soldados, formando dos hileras, abocan sus fusiles en dirección de *Mario* . . . el oficial baja la espada . . . *Tosca* se cubre los oídos para no oír las detonaciones . . . una terrible descarga . . . *Mario* cae . . . el humo de la pólvora se disipa . . . los soldados se van . . . ha llegado la hora de partir. . . . "*Mario,* date prisa . . . vámonos . . . vámonos" dice ansiosamente *Tosca. Mario* no contesta. . . . *Tosca* lanza un grito sofocado . . . del pecho de *Mario* mana la sangre a raudales. . . . ¡*Mario* está muerto! Se oye la voz de *Sciarrone* y *Spoletta* diciendo que *Scarpia* ha sido apuñalado por *Tosca.* "¡Ah, *Tosca,* pagaréis bien cara su vida!" dice *Spoletta.* "Con la mía," responde *Tosca* subiéndose rápidamente al parapeto, y deteniéndose por un instante, grita con toda la fuerza de sus pulmones: "¡Oh, *Scarpia* nos veremos ante Dios!" Terminadas sus palabras se arroja al abismo que está a sus pies; los guardias aterrados corren hacia el parapeto, y con gran horror alcanzan a ver el cuerpo de *Tosca* al estrellarse contra el fondo del abismo.

LA TRAVIATA

Ópera en tres actos; música de Giuseppe Verdi; libreto de Francesco M. Piave, basado en la conocida novela "La Dama de las Camelias," de Dumas, pero transportada la época al tiempo de Luis XIV. Se estrenó en Venecia, el 6 de marzo de 1853. Primera representación en los Estados Unidos, el 3 de diciembre de 1856, en la Academia de Música de Nueva York. Reprisada por Caruso y la Sembrich en el Metropolitano, en 1909. Amelita Galli-Curci cantó por primera vez el papel de *Violeta* en los Estados Unidos, el 1°. de diciembre de 1916.

El día de su estreno "La Traviata" fué un fracaso. Esto bien pudo haberse atribuído al hecho que estando la ópera basada en un drama contemporáneo y representada en trajes modernos, dejó un tanto desconcertado al público acostumbrado solamente a óperas representadas en trajes de tiempos antiguos. Otras causas contribuyeron también al fracaso. El tenor estaba ronco y la soprano que representaba el papel de *Violeta* pesaba muchos kilos. Naturalmente, en el último acto, cuando el doctor declaró que la heroína moría de consunción, el público soltó a reir. Un año después se volvió a cantar la ópera en el mismo teatro; en esta ocasión la época se cambió al período de Luis XIV. La función fué un éxito y a partir de esa fecha, "La Traviata" alcanzó una popularidad mundial, rivalizando con "El Trovador." Sin embargo, la naturaleza del argumento es tan típico de la época asignada originalmente, 1850, que en muchas de las representaciones de nuestros días así es presentada.

PERSONAJES

Violeta Valéry, *una cortesana*	*Soprano*
Flora, *amiga de Violeta*	*Mezzo-Soprano*
Alfredo Germont, *amante de Violeta*	*Tenor*
Jorge Germont, *su padre*	*Barítono*
Barón Douphol, *rival de Alfredo*	*Barítono*
Annina, *confidente de Violeta*	*Soprano*

Damas y Caballeros, un Doctor, Enmascarados, Sirvientes.

Época y Escena: París y sus alrededores, por el año de 1850 (algunas veces 1700).

El Preludio empieza con armonías muy suaves y tranquilas, en los registros agudos de los violines, semejante al preludio de la escena de la muerte de *Violeta.* Sigue después una melodía fascinadora, apasionada y a la vez sentimental—la melodía de la despedida de *Violeta* en el acto segundo. Esta melodía la repiten los violoncelos mientras los violines elaboran un efecto del más fino corte verdiano. Hacia el final, el preludio muere suavemente, haciendo más contrastada la música brillante de la primera escena.

Preludio Toscanini y la Orquesta Sinfo-Filarmónica de Nueva York Disco 6994
Orquesta Sinfónica Victor Disco 35879

ACTO I

Salón de la Casa de Violeta

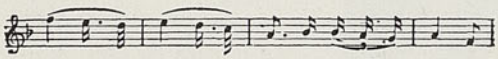
El elegantísimo salón de la casa de *Violeta* es el punto de cita del elemento alegre de la vida parisiense. Esta noche parece ser día de fiesta. *Alfredo Germont* es presentado a *Violeta* como otro de sus muchos admiradores. Los sirvientes preparan la mesa, y a petición de uno de los invitados y de *Violeta, Alfredo* canta un brindis, en el cual se unen la propia *Violeta* y los otros comensales. El ritmo enérgico y la alegre melodía de este número, hace que sea considerado uno de los brindis más favoritos en ópera.

Brindis—Libiam nei lieti calici
Gluck, Caruso y Coro del Metropolitano Disco *3031
Brindis y Coro de Gitanas
Banda Creatore Disco 35938

En una de las salas adyacentes se oye música y los invitados se dirigen a bailar. *Violeta* se ve atacada por un vértigo, un ominoso aviso de la terrible plaga blanca que la ha hecho su presa, pero siendo el vértigo pasajero suplica a sus invitados pasar a la sala de baile; sin embargo, *Alfredo* se queda al lado de *Violeta.* Ella no se explica cómo un hombre de la posición social

de *Alfredo* pueda sentirse atraído por una cortesana—una mera mariposa de la vida! Él le confiesa amarla desde el día feliz en que por primera vez la vió sonreir. Al principio toma *Violeta* todo aquello como puras galanterías, pero al comprender que su nuevo admirador habla con sinceridad se siente conmovida y le suplica que la abandone y la olvide . . . no es digna de un amor purificado como el que él le ofrece. La tierna confesión de amor de *Alfredo* y la respuesta nerviosa de *Violeta* está bellamente expresado en su düeto:

Un dì felice Amelita Galli-Curci y Tito Schipa (*En Preparación*)

Una frase de la declaración amorosa de *Alfredo* ocurre frecuentemente en toda la ópera como un tema o un símbolo de amor:

La luz roseada de la aurora empieza a penetrar por entre los cortinajes de las ventanas, empequeñeciendo el antes orgulloso brillo de las bujías. Los invitados empiezan a marcharse, y *Alfredo* sigue su ejemplo. *Violeta* queda sola en el salón, cuyo desorden se hace ahora más visible con la claridad del día.

Medita sobre la fiesta, diciéndose para sí, en un recitativo: "¡Es extraño! ¡En el corazón tengo esculpidos aquellos acentos! ¿Sería para mí desventura un amor serio? ¿Qué resuelve turbada ahora el alma mía? . . . ¡Ningún hombre así me había encendido!" Y por un instante se deja arrastrar por las emociones de su espíritu, soñando en dulces ilusiones de amor. Pero después de una momentánea reconcentración se siente repentinamente transformada, pues pensando que sus ilusiones son sólo vanas fantasías de su corazón abandonado en ese populoso desierto llamado París, empieza una brillante aria de coloratura.

Ah, fors'è lui
Amelita Galli-Curci Disco *6126
Lucrezia Bori (*En Preparación*)
Sempre libera Amelita Galli-Curci
Disco *627

ACTO II

CUADRO I—*Casa de Campo Cerca de París*

VIOLETA y *Alfredo* han vivido una vida de una felicidad ideal en una casita de campo no muy lejos de París. De poética naturaleza *Alfredo* no cabe en sí de dicha haber encontrado una compañera como *Violeta.* Cantando una romanza muy melodiosa, dice de su felicidad en este pedacito de cielo de paz y de amor, comparándolo con su propia juventud turbulenta.

Dei miei bollenti spiriti
Beniamino Gigli Disco 6876

Sin embargo, las cosas prácticas de la vida le hacen olvidar por un momento el paraíso en que vive, pues entra la sirvienta y al preguntar *Alfredo* de dónde viene se entera que viene de París a donde fué a vender los caballos, los carruajes y cuanta cosa de valor poseía *Violeta* para poder hacer frente a los gastos de mantener esta casa de campo. *Alfredo* se siente avergonzado al comprender la forma en que está viviendo, y al instante se prepara para ir a París en busca de fondos, recomendando a la sir-

©*Underwood & Underwood*
SCHIPA (*Alfredo*)

vienta no decir una palabra a su ama.

Violeta ya no es la cortesana llena de cosméticos y de perfumes, al verla entrar ahora parece la modesta esposa de un burgués. *Violeta* recibe una invitación de su antigua amiga *Flora* para concurrir a un baile, pero en vano esperará . . . ¡ pertenece ahora a otra vida, a otro mundo!

El padre de *Alfredo* llega y se presenta por sí mismo a *Violeta.* No es muy amable en sus palabras, diciendo ser el padre del incauto que por culpa de ella va camino de la ruina. *Violeta* mantiene su dignidad y en pocas palabras demuestra al padre el error en que está; ella es la que va camino de la ruina, no su hijo que no ha gastado un céntimo. Abandonando su severa actitud el padre de *Alfredo* se entrega por completo a la merced de *Violeta. Alfredo* tiene una hermana, cuyo casamiento con un noble no podrá verificarse mientras en la familia Geronte exista el escándalo de la vida que lleva *Alfredo. Violeta* al principio rehusa abandonar a su amante, pero cuando el padre le suplica y le hace ver que *Alfredo,* con los años, podrá hastiarse cuando la belleza la abandone, *Violeta* comprende que en verdad el tiempo destruirá su felicidad. Con los ojos llenos de lágrimas y la voz contrita de emoción, repone al padre: "Decid a la joven, tan bella y tan pura, que hay una víctima de la desventura, a quien le queda un sólo rayo de bien, que con gusto sacrifica. . . ." *Germont* le contesta: "Llora, llora, pobrecita, supremo es el sacrificio que ahora te impongo . . . mas tened valor, el corazón noble vencerá!"

Copy't Georg
GALLI-CURCI (*Violeta*)

Dite alla giovine
Galli-Curci y de Luca Disco 8089

Violeta continúa diciendo, "Imponeos." *Germont* responde "Dile que ya no lo amas." Ella replica, "No lo creerá." *Violeta,* tiene un plan, pero tiembla por los sollozos e implora tenerle compasión; necesitará de mucho valor para cumplir su dolorosa misión de renunciar a un amor que es su misma vida, su único aliciente en este mundo. El padre la anima y después se marcha.

Imponete
Galli-Curci y de Luca
Disco 8089

La música de esta escena representa a Verdi en su apogeo. Los melodías son delicadísimas y muy apropiadas para el momento dramático y el estado de ánimo de los personajes.

Tan pronto como *Germont* se va, la desdichada *Violeta* escribe una carta de despedida para *Alfredo* y hace los preparativos para salir inmediatamente con dirección a París. *Alfredo* regresa y no comprende la confusión de *Violeta.* Su padre le ha escrito una carta muy severa y *Alfredo* espera su llegada de un momento a otro. No sospechando que ya su padre se ha visto con *Violeta,* cree que el encanto y la personalidad de su amada serán suficientes para hacerse querer de él. *Violeta* le suplica perdonarla lo deje por un instante, diciendo que volverá y suplicará a los pies del padre y entonces serán felices, ¡ muy felices para siem-

pre! Pero antes de alejarse le pregunta a *Alfredo* con extrema ansiedad si en verdad la ama, y con gran ternura y profundamente conmovida sale de sus labios la palabra "Adiós!"

Unos cuantos momentos después se presenta un criado con una carta para *Alfredo.* Es letra de *Violeta;* desesperado abre el sobre, y después de leer la primera línea . . . *"¡Alfredo, al recibir esta carta . . . !"*, como fulminado por un rayo lanza un grito terrible, y al volver se encuentra con los brazos abiertos de su padre que le brinda consuelo. "Hijo mío"—exclama el padre—"cuánto sufres," y para consolarlo le habla de su casa de la Provenza. A pesar de las declaraciones de algunos críticos que la romanza "Di Provenza il mar" es vulgar e inapropiada y un ejemplo de Verdi en sus momentos débiles, esta melodiosa aria continúa siendo una de las favoritas de la ópera.

Di Provenza il mar
Giuseppe de Luca Disco 7086
Titta Ruffo Disco *936

El padre suplica a *Alfredo* que vuelva a casa donde con su cariño y el de su hermana podrá olvidar el golpe de la pérdida de su amante. *Alfredo* accidentalmente vuelve la vista a la mesa donde *Violeta* dejó la carta de *Flora;* al enterarse de su contenido comprende que al haberlo abandonado volverá inmediatamente a la alegría de la fiesta de *Flora.* Ardiendo en ira y en celos sale presuroso en busca de la venganza.

CUADRO II—*Galería del Palacio de Flora*

La fiesta en el lujoso palacio de *Flora* está en todo su apogeo. Una de las diversiones para los invitados es una mascarada. La música ondea con extrema frivolidad, apareciendo un grupo de gitanas que hacen más alegre la escena con el tintineo de los cascabeles de sus tamborines, y poniendo un detalle de comicidad diciendo la buenaventura.

Coro de las Gitanas
Coro del Metropolitano Disco 4103
Banda Creatore Disco 35938
(Precedido por el Brindis del Acto I)

Al grupo de gitanas le sigue otro de hombres disfrazados de matadores y picadores, y entonan a su vez un coro festivo.

Coro de los Matadores
Coro del Metropolitano Disco 4103

Terminada su pantomima los enmascarados se quitan sus antifaces, algunos pasean y otros se sientan a jugar. A la fiesta viene *Alfredo,* que con gran indiferencia dice no saber nada sobre *Violeta.* En esta fiesta el atractivo principal es el juego y no el baile, *Alfredo* se sienta en una de las mesas, ganando con una suerte extraordinaria. Al entrar *Violeta* apoyada del *Barón Douphol* se queda sorprendida de ver a *Alfredo.* Pretendiendo no verla, dice en voz alta "¡Afortunado en el juego desafortunado en amores!" El barón no le hace mucha gracia la presencia de *Alfredo* y recomienda a *Violeta* no hablarle ni una palabra, y viendo la suerte del joven *Geronte,* quiere probar su suerte en las cartas. Vuelve a ganar *Alfredo;* el acalorado juego se ve interrumpido por un sirviente que anuncia que

Copy't Mishkin
GIGLI (*Alfredo*)

la cena está lista. Todos se van al comedor.

Violeta regresa seguida de *Alfredo* a quien ella le pidió concederle unas cuantas palabras. Le pide que abandone inmediatamente la casa, pues lo amenaza un grave peligro. Él abandonará la casa con una

GERALDINA FARRAR (*Violeta*)

sola condición—¡que ella se vaya con él! Aunque su corazón sangra de dolor, *Violeta* recuerda la promesa que hizo al padre de *Alfredo,* y le dice que no puede seguirlo porque ha hecho un juramento. "¿A quién?"—interroga *Alfredo* ansiosamente. "¡A quien derecho tenía!" responde con fingido aplomo *Violeta.* "¡Fué *Douphol!*" exclama *Alfredo,* y *Violeta,* con un esfuerzo supremo repone "¡Sí!" Temblando de ira, *Alfredo* abre de par en par las puertas y llama a todos los invitados. Todos confusos acuden al llamado de *Alfredo.* Ante ellos denuncia a *Violeta* con candentes palabras: "Toda su fortuna esta mujer por amor mío gastó. . . . Yo, ciego, vil, miserable, todo llegué a aceptar. . . . Mas es tiempo todavía de limpiarme de tanta mancha . . . ¡como testigos os llamo de que he pagado lo que debo!" y al terminar sus palabras arroja a los pies de *Violeta* una bolsa llena de oro. *Violeta* se desmaya en los brazos de *Flora* y la concurrencia entera se queda perpleja de la terrible conducta de *Alfredo.* El padre de *Alfredo* ha entrado precisamente en el momento en que su hijo pretendía vindicarse públicamente. Él es el único que comprende el significado de esta angustiosa escena, pero por el amor de su hija se ve obligado a permanecer en silencio.

ACTO III

Humilde Habitación de Violeta

Preludio al Acto III Toscanini y la Orquesta Sinfo-Filarmónica de Nueva York Disco 6994
Banda Creatore Disco 35938

La tranquila belleza del preludio es una introducción delicada del ambiente de la escena final de la vida desdichada de *Violeta.* Ahora sólo es una sombra de lo que fué, los golpes del corazón han empeorado su terrible enfermedad, y el lujo de otros días ha desaparecido con el tiempo, llevándose con él a la mayor parte de sus amigos. *Violeta* vive ahora en condiciones muy modestas. El doctor la visita y aunque a *Violeta* le dice que la convalescencia no está lejana, en cambio murmura al oído de la fiel *Annina* que a *Violeta* sólo le restan unas cuantas horas de vida. *Violeta* se queda sola y sacándose del seno una carta que ha recibido del padre de su antiguo amante, la lee atentamente, mientras la orquesta suspira tristemente una melodía del primer dúo de amor de los amantes:

Copy't Mishkin
CONSTANTINO (*Alfredo*)

"Cumplisteis la promesa. El desafío vino después; el barón fué herido, pero mejora. *Alfredo* está en el extranjero, y le he revelado vuestro gran sacrificio. Él volverá a pediros perdón. Aliviaos . . . ¡merecías mejor suerte!"

"¡Es tarde!" se dice para sí *Violeta* desconsolada. Entonces (principio del Disco 627-B) se levanta diciendo, "¡Espero, espero, pero a mí jamás vendrá!" Se detiene a contemplarse en el espejo. . . . "¡Oh, cómo estoy cambiada . . . mas el doctor me ha dicho que tuviera esperanzas . . . con tal enfermedad toda esperanza está muerta!" Y continúa cantando una dulce a la vez que patética aria de despedida a todo su pasado, a sus sueños rosados, a su gran amor por *Alfredo.*

Addio del passato
Amelita Galli-Curci Disco *627

La melodía, delicada como el cuerpo frágil de *Violeta,* se eleva hacia el final en tonos dulcísimos, y las últimas palabras de *Violeta,* "¡Ahora todo se acabó!" revelan una infinita tristeza.

Un instante después la puerta se abre y *Violeta* es transportada al cielo de los brazos de su amante. Arrepentido *Alfredo* le pide perdón por todo el mal que le ha hecho. La salud de *Violeta* parece renacer con su felicidad, hasta el mismo *Alfredo* por un momento se engaña. Hablan enamorados de un futuro brillante . . . la vida en el campo donde por vez primera encontraron y vivieron con felicidad. La emoción del regreso de *Alfredo* ha sido muy fuerte para *Violeta,* y al empezarse a vestir tiene un desmayo. . . . ¡*Violeta* siente morir tan joven, ella que ha sufrido tanto, morir ahora que se encontraba en los umbrales de la felicidad . . . ! Entran el padre de *Alfredo* y el doctor. Aquél se acusa de ser el responsable de tanta dicha tronchada . . . y una vez más se oye la melodía del dúo de los amantes, suspirada por los violines con una belleza celestial. *Violeta* ya no siente dolores, se levanta con un repentino esfuerzo, y abriendo un cajón de su tocador toma un medallón y entregándoselo a *Alfredo* le dice que si alguna vez llegase a conocer a una mujer casta y pura, que se case con ella y le muestre estre retrato de la que entre los ángeles rogará por él y por ella. Pero *Alfredo* no quiere oírla hablarle de la muerte, quiere que sus dulces palabras hablen de la vida. "Es extraño"—dice *Violeta*—"Cesaron los espasmos del dolor . . . en mí renace y me anima un insólito vigor. . . . ¡Ah . . . vuelvo a vivir . . . Oh! ¡A . . . le . . . gría . . . !" Y al salir entrecortada la última palabra, cae muerta sobre el canapé, cerrándose así el libro de la vida de la sublime víctima de un amor generoso.

Potpourri—Partes I y II
Marek Weber y su Orquesta
Disco V-50015

TRISTÁN E ISOLDA

DRAMA lírico en tres actos; libreto y música de Ricardo Wagner. Se estrenó en Münich, el 10 de junio de 1865. Primera representación en los Estados Unidos, en el Metropolitano de Nueva York, el 1°. de diciembre de 1886.

Entre todas las historias que se han contado de amores desdichados hay pocas que al pasar de generación en generación parezcan inmortales. Entre éstas figura la leyenda de *Tristán* e *Isolda,* una epopeya que ha sido narrada en varias formas por un gran número de poetas desde los tiempos medioevales hasta el presente. Gottfried von Strasburg, Matthew Arnold y Swinburne presentan la bebida del filtro del amor como un lance incidental; haciendo así irresponsables a *Tristán* e *Isolda* de su amor. Omitiendo el filtro de amor, Tennyson hace que la pasión entre los dos sea enteramente culpable. Con Wagner ya el amor existe entre *Tristán* e *Isolda* antes de beber el filtro del amor, y al estar el Destino contra ellos, llegamos a sentir conmiseración por ellos. Al planear así su tragedia, Wagner adquiere una nobleza de concepción que se aproxima a la de los dramaturgos de la antigua Grecia.

Escritores sobre estética encuentran gusto en hacer ver cómo "Tristán e Isolda," careciendo de la elaborada presentación escénica o del desarrollo violento que es una parte del "Anillo," se acerca más al ideal del drama lírico perfecto. No obstante, esta misma ausencia de extraño desarrollo en "Tristán e Isolda," puede ser, al principio, un obstáculo. Pocas obras para la escena lírica están tan cargadas de intenso drama, pero es un drama íntimo y psicológico, aunque intensamente interesante y profundamente conmovedor. Wagner se encontraba en el cenit de sus energías, cuando habiendo terminado la mitad del "Anillo," se dedicó a escribir este drama lírico más práctico. Lo "práctico" que resultó en aquellos días lo manifiesta el hecho de que en Viena después de más de cincuenta ensayos, ¡se abandonó la obra por considerarla imposible! Sin embargo, con el tiempo ha alcanzado el reconocimiento general que merecen las brillantes páginas de su partitura. Esta música profunda, fervorosa y verdaderamente apasionada está construída de una riqueza de temas principales, brotando unidos en una manera maravillosa y formando un comentario continuo sobre el desarrollo de la obra. Pero como estos temas en sí son extensamente subjetivos en carácter y están asociados con emociones o estados de ánimo, los nombres que a ellos se asignan son meramente como vías de identificación. Esta música que tan apegadamente sigue al drama, aumenta en intensidad al irse desenvolviendo la tragedia y adquiere una acerbidad y belleza en el último acto casi increíbles. Este último acto, cantado por famosos artistas wagnerianos, ha sido grabado en discos Victor Ortofónicos. El drama lírico termina con la sublime escena de *Isolda,* bien conocida como número de concierto bajo el nombre de "Liebestod," título que Franz Liszt fué el primero en aplicarle.

PERSONAJES

TRISTÁN, *caballero de Cornualia* — *Tenor*
EL REY MARCOS DE CORNUALIA — *Bajo*
ISOLDA, *Princesa de Irlanda* — *Soprano*
KURVENAL, *sirviente de Tristán* — *Barítono*
MELOT, *cortesano del Rey* — *Tenor*
BRANGANIA, *amiga y acompañanta de Isolda* — *Soprano*

Un Pastor, un Timonel, Coro de Marinos, Caballeros, Escuderos y Hombres de Armas.

La acción se desarrolla durante épocas legendarias, en Alta Mar, en Cornualia y en Bretaña.

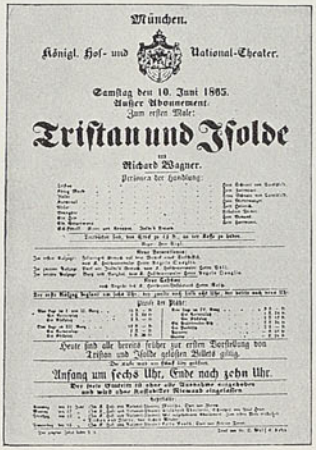
EVENTOS LEGENDARIOS PRECEDENTES AL DRAMA LÍRICO

Isolda, princesa de Irlanda, era la prometida de Sir Morold, que en guerra contra Cornualia perdió la vida a manos de *Tristán.* El cruel adversario envió la cabeza del guerrero muerto a la princesa; ésta encontró en ella un fragmento de la espada del matador de su amado.

Por su parte *Tristán* también resultó gravemente herido en la contienda, y su herida no podía cicatrizar. Enterado que la princesa de Irlanda era perita en bálsamos y brebajes mágicos, se disfrazó asumiendo el nombre de Tantris, y fué a Irlanda en busca de alivio. Compadecida de sus sufrimientos, *Isolda* lo atendió, pero un día descubrió ella con terror que estaba dando abrigo

y ayuda al asesino del que iba a ser su esposo, pues el fragmento de la espada encontrado en la cabeza de Sir Morold encajaba perfectamente a la hoja de la espada de aquel desconocido. *Isolda* sintió un vehemente deseo de vengarse y cuando se disponía a asestar el golpe fatal, sus ojos se encontraron con los de *Tristán;* su brazo flaqueó y no pudiendo soportar la suplicante mirada de aquel hombre, continuó atendiéndolo solícita, pero conservando en secreto su verdadera identidad. Cuando *Tristán* se restableció por completo se despidió lleno de infinitas gratitudes.

Tristán bien pronto volvió a Irlanda, pero esta vez bajo su nombre verdadero y en una misión diferente, pedir para su tío, el *Rey Marcos,* la mano de *Isolda.* Los padres de ella dieron desde luego el consentimiento, pues creyeron, como el propio *Marcos,* que esta alianza daría término a las viejas reyertas entre Irlanda y Cornualia. Aunque secretamente detesta aquella oferta, pues ya ella amaba a *Tristán* y creía que él también la amaba, se vió obligada a seguir al emisario a Cornualia. Tales son los eventos que se suponen haberse desarrollado antes del principio de este drama lírico.


München.

Königl. Hof- und National-Theater.

Samstag den 10. Juni 1865.
Ausser Abonnement.
Zum ersten Male:

Tristan und Isolde
von
Richard Wagner.

Heute sind alle bereits früher zur ersten Vorstellung von Tristan und Isolde gelösten Billets gültig.

Anfang um sechs Uhr, Ende nach zehn Uhr.

PROGRAMA ORIGINAL DE TRISTÁN, MÜNICH, 1865

Preludio—Partes I y II **Hertz y la Orquesta Sinfónica de San Francisco Disco 6585**

El Preludio a "Tristán e Isolda" es una de las composiciones de Wagner más brillantes y apasionadas, construído maravillosamente de unos cuantos temas breves que se destacarán durante el curso de la ópera. Empieza con un mero susurro, como un suspiro impregnado de amargura, ejecutando los violoncelos el tema de "La Confesión del Amor." El efecto de este tema se hace más acentuado con la acerba interrogación del "Deseo" que sigue inmediatamente. Después de una reiteración entra el tema elocuente de "La Mirada," expresivo de la mutua pasión de *Tristán* e *Isolda.* Empieza entonces un crescendo gradual en el cual el tema de la "Salvación por la Muerte" se oye, aumentando hasta alcanzar un clímax de indescriptible vehemencia. El tumulto de emociones finalmente disminuye, y al llegar el preludio a su terminación en un modo de esperanza, se levanta el telón.

ACTO I

Un Pabellón Levantado en la Cubierta de una Embarcación

A bordo de la embarcación de *Tristán,* en su regreso a Cornualia, se ha levantado un pabellón engalanado con lujosos arambeles que sirve de albergue a *Isolda.* Desde lo alto de la gavia un marinero entona una cantinela con versos sobre una "Doncella irlandesa, esquiva y amorosa," una cantinela que sólo sirve para aumentar la desdicha de *Isolda.* La embarcación está ya cercana a las costas de Cornualia, y la princesa se torna más y más colérica ante la persistente negativa de *Tristán* de venirla a ver. Se siente indignada del soez regocijo de los marineros por la muerte de Sir Morold, y se desespera al pensar en el enlace sin amor que pronto la va a unir. Su aya, *Brangania,* sugiere que con la ayuda de un brebaje mágico podrá conquistarse el amor del rey después de haberse casado. *Isolda* le ordena traer su cofre que contiene los brebajes, pero en vez de escoger el filtro de amor, toma un efecto de veneno rapidísimo y dice a *Brangania* que prepare una bebida. Así obtendrá venganza y a la vez pondrá fin a sus tristezas, pues morirá y con ella morirá *Tristán.*

Isolda hace venir a *Tristán* y al principio le dice que ella debería ser la vengadora de la muerte de Sir Morold. *Tristán* galantemente le ofrece su espada y su pecho; está dispuesto a morir. *Isolda* rehusa, alegando

que no permitiría dejar sin su más confiado caballero al que va a ser su marido, y que, como prueba de paz, deben beber una taza de reconciliación y de olvido. Mientras los marineros gritan alegres por la proximidad a las costas, la temblorosa *Brangania* prepara la bebida. *Isolda* presenta la taza a *Tristán* y éste la acepta valientemente, sabiendo que su contenido es un veneno mortal y que así terminará la agonía que oprime su corazón. Bebe, pero antes de terminar, *Isolda* le arrebata la taza y apura el resto hasta las heces, resuelta también a acabar con su vida.

Los dos así deberían encontrar un trágico fin, pero no es la muerte tan deseada y el fin a sus desdichas lo que ellos obtienen, sino la vida y el infortunio, pues *Brangania,* renuente a ver morir a su ama y señora, en vez de veneno los ha hecho beber un filtro de amor. Embargados *Tristán* e *Isolda* por una emoción infinita, se contemplan con creciente admiración y se abrazan con cariño, mientras los marineros, llenos de júbilo, envían sus saludos al Rey *Marcos* que viene en busca de la que será su esposa.

ACTO II

Jardín Frente a la Alcoba de Isolda

ISOLDA espera impacientemente. El Rey ha ido de cacería—en el tibio aire de esta bella noche de verano repercuten las trompetas de caza, y sus acentos se van perdiendo poco a poco en la lejanía. *Brangania* teme que la cacería sea meramente un ardid de *Melot,* al parecer amigo de *Tristán,* pero ella supone que él sospecha la verdad de los hechos. Sin atender a tal advertencia, *Isolda* da la señal a *Tristán* para que éste se aproxime, apagando la antorcha y agitando nerviosa su velo—un gesto que está ingeniosamente sugerido en la orquesta. Al alcanzar la música un momento apasionado, aparece *Tristán,* y empieza el gran dúo de amor. Faltos de aliento por la emoción, los amantes al principio sólo pueden hablarse con frases entrecortadas, y en el paroxismo de su ventura se abrazan una y más veces.

Dúo de Amor—Partes I y II **Frida Leider y Mauritz Melchior Disco 7273**

Brangania vigila desde lo alto de la torre y los amantes se entregan por completo a la inmensa felicidad que embarga su corazón, olvidando todo lo demás, excepto el mágico encanto de su amor. Su dúo abarca todas las emociones del alma, desde la desesperación y el anhelo por la paz y el olvido por la muerte, hasta los más acentuados arrebatos del amor. Entonces, paulatinamente se abate ese frenesí del saludo, la música se hace más calmada, y brillando con éxtasis lírico se hunde gradualmente hasta llegar a un *pianissimo.*

Contra un acompañamiento tierno y sublime, *Tristán,* como volviendo de un sueño, canta su "¡Oh, noche de dicha, noche de Amor! (Tercera parte del dúo.)

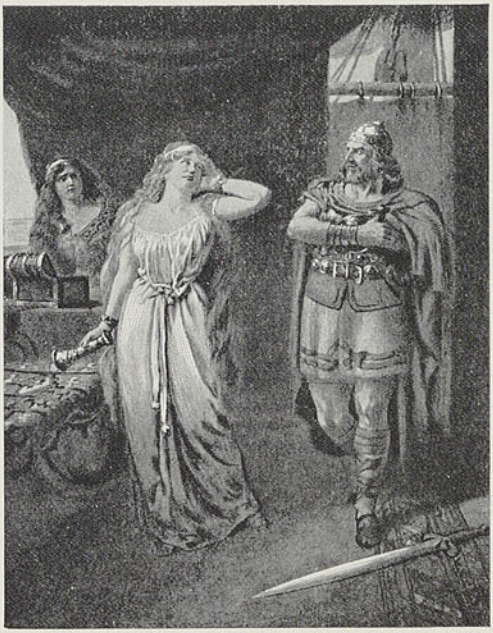
Dúo de Amor—
Partes III y IV
Frida Leider y Mauritz Melchior
Disco 7274

Copy't Dupont
GADSKI (*Isolda*)

La voz de *Isolda* se une a la de él en un dúo donde la pasión es purificada y convertida en un estado de ternura y alegría, mientras la orquesta sigue ensimismada en el tema de "La Mirada" y rodea a las voces con un delicado tejido de color iridiscente. *Brangania* en la torre recuerda a los amanetes que la noche pronto pasará, pero el hilo de la música apenas cambia, y la nueva y bella melodía con que termina el disco (Parte III) demuestra que los amantes, aunque han oído a *Brangania,* no ponen atención.

Al ir llegando el grandioso dúo a su final, la música, adherida ahora al tema llamado "Liebestod" (Amor-Muerte), va formando el clímax más tremendo que cualquiera de los que hemos encontrado. En un estado de verdadera apoteosis de amor, los amantes van hacinando embeleso sobre embeleso; sus pies ya no parecen tocar la tierra, y flotando en una fuerte corriente de palpitante emoción son transportados a un reino donde el amor y ellos son las únicas realidades que quedan. Más y más tumultuosa crece la orquesta, más y más alto alcanzan las voces, hasta que al fin en una frase que los lleva hasta lo más alto de sus registros, entonan a unísono "¡la más grande alegría del amor!"

En este momento del paroxismo de su pasión, *Brangania* lanza un grito anunciando el regreso de los cazadores, y *Kurvenal* se presenta en escena gritando "Sálvate, *Tristán.*" Casi inmediatamente es seguido por el Rey, que llega con *Melot* y un grupo de cortesanos. El Rey siente gran pesadumbre al verse traicionado por el más fiel de sus caballeros, y reprocha a *Tristán* su deslealtad. *Melot* se abalanza sobre *Tristán* con su acero filoso. *Tristán* pretende responder al ataque del traidor amigo, pero deja caer su espada y es mortalmente herido.



TRISTÁN E ISOLDA BEBEN EL FILTRO DEL AMOR

ACTO III

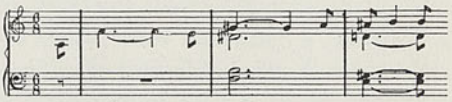
Jardín del Castillo de Tristán

COMPLETO EN DISCOS VICTOR

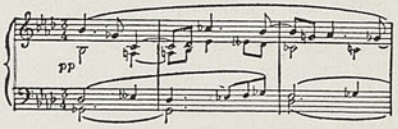
El tercer acto, la culminación de todo el drama, ha sido grabado por la Victor. Los discos están cantados por famosos artistas wagnerianos incluyendo a Walter Widdop, en el papel de *Tristán,* y Gota Ljungberg, en el de *Isolda,* y acompañados por la Orquesta Sinfónica de Londres bajo la dirección de Albert Coates, y la Orquesta de la Ópera del Estado, Berlín, bajo la dirección del Dr. Leo Blech. Esta magnífica colección de cinco discos Victor Ortofónicos, está comprendida en el Álbum M-41 (y en orden para Automática en el Álbum AM-41). En la descripción que sigue están insertados los discos en su debido lugar.

Un preludio orquestal (Disco No. 1) describe admirablemente la desolación del cas-

tillo de *Tristán,* el sufrimiento del caballero y la inmensa extensión del océano. La escena presenta el desolado jardín del castillo ancestral de *Tristán* en Kareol, Bretaña, situado en lo alto de las montañas y mirando hacia el mar. Un pastor que hace las veces de vigía, mira por encima del muro y le pregunta a *Kurvenal* cómo está *Tristán* (Disco No. 2). Pero el noble sirviente, rehusando revelar la causa de la angustia de su amo, ordena al pastor que vuelva a su vigía y que toque una alegre melodía el instante mismo en que divise sobre el mar una barca. Después de escudriñar el horizonte, el pastor desaparece tras de las rocas y empieza a tocar una tonada melancólica en su caramillo. *Tristán* despierta y al oír aquella triste melodía, exclama abatidamente, "¡Siempre esa triste melodía!" Al oír la voz de *Tristán, Kurvenal* se siente lleno de alegría. "¡A mi *Tristán* tornó la vida!" exclama lleno de júbilo. Su amo, como en un estado de delirio, pregunta "¿Dónde estoy?" *Kurvenal* le asegura que está en Kareol, en su propio castillo, rodeado de sus partidarios (Disco No. 3). Pero ni los brillantes cuadros que en sus palabras describe *Kurvenal,* logran volver la memoria a *Tristán.* No sabe dónde está ni a dónde irá, anhela sólo la muerte, pues en el olvido se verá unido con *Isolda.* Para consolarlo, *Kurvenal* le dice que ha mandado por *Isolda,* pero sus palabras sólo sirven para hacer delirar más a *Tristán,* que se siente poseído de una terrible pesadilla y en su fantasía cree ver la embarcación que trae a su amada. Entonces la patética melodía del caramillo del pastor nuevamente lo sumerge en la más terrible desesperación, y su mente delirante se siente tan agotada con el choque furioso de sus ideas, que acaba por caer rendido y casi como muerto. *Kurvenal* así lo cree y se inclina a oír la palpitación de su corazón (Disco No. 4). Mientras *Tristán* lentamente recobra el conocimiento y sueña en su visión de *Isolda,* en la orquesta se oyen

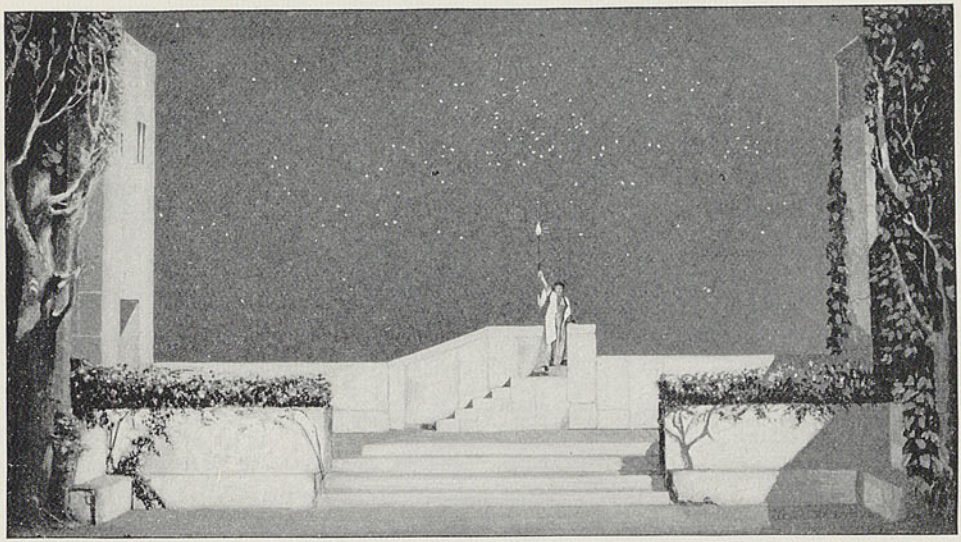


LA CONFESIÓN DEL AMOR EL DESEO

los temas de "La Paz del Amor" y "El Deseo." Otra vez se imagina que *Isolda*

LA PAZ DEL AMOR

viene (Disco No. 5). Esta vez no está equivocado, pues inmediatamente después que ha exclamado "¡La embarcación! ¡La embarcación de *Isolda!* ¡Tú debes verla!" brota una melodía alegre del caramillo del pastor. *Kurvenal* corre a la torre y describe la embarcación que se aproxima, mientras *Tristán* nerviosamente escucha desde su lecho. Pregunta qué bandera enarbola la embarcación. *Kurvenal* responde "¡La bandera de la alegría flota en su palo mayor!" *Tristán* grita delirante "¡*Isolda* viene a mí! . . . ¿La miras ya?" "No"—contesta al punto *Kurvenal*—"¡las rocas la esconden!" ¡*Tristán* se alarma pues esas rocas son traicioneras y muchas carabelas allí han sido destruídas! "¿Quién viene en el timón?"—interroga ansioso *Tristán*—"¿Algún cómplice de *Melot?* . . . ¡Ah! ¡Tú también me tracionas! . . . ¿No la ves todavía? . . . ¡Entonces todo se ha perdido!" Un momento después vuelve a verse la embarcación, y en su cubierta puede mirarse a *Isolda* saludando. *Tristán* delira en su inmensa felicidad y envía a *Kurvenal* que corra al encuentro de *Isolda.*

Dejado solo, *Tristán* se revuelca en su



ISOLDA DA LA SEÑAL—ACTO I (FESTIVAL DE COLONIA)

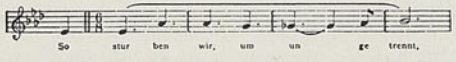
lecho de dolor en gran agitación (Disco No. 6). En su desesperación se levanta y se arranca con fuerzas las vendas que cubren sus heridas, y con paso incierto va al encuentro de *Isolda.* Él oye su voz, y su mente loca la toma como la luz de la antorcha que en otra vez venturosa lo llamara. "¿Oigo la luz?" repite en su delirio. Con este esfuerzo ha agotado las pocas energías que le restaban, y al entrar *Isolda, Tristán* cae agonizante en los brazos de su amada, pudiendo tan sólo balbucear su nombre *"¡Isolda!" Isolda* en vano lo llama . . . sus oídos han quedado cerrados para siempre (Disco No. 7). Lastimosamente *Isolda* dice, como sin haberse dado cuenta del fin de *Tristán,* "Tus heridas yo curaré . . . compartiremos el embeleso de la noche, no mueras de tus heridas," mas al comprender finalmente que el corazón de su amante ha dejado para siempre de latir, con gran desesperación exclama conmovida, "¡Muy tarde, cruel hombre, me castigas tú así, sin piedad de mi dolor! . . . ¿No te digo acaso mi aflicción? . . . Escúchame aunque sea un momento tan sólo . . . un momento, *Tristán* . . . despierta . . . amado mío . . ." y al salir de sus labios la última palabra cae sin sentido.

El pastor se precipita a avisar a *Kurvenal* que ha llegado otra embarcación (Disco No. 8). *Kurvenal* reconoce inmediatamente que es la del Rey *Marcos.* Creyendo que el monarca ha venido a atacar el castillo de *Tristán,* llama a sus hombres a que se apresten al combate. Se oye a lo lejos la voz de *Brangania* llamando a *Isolda. Melot* también se aproxima, y *Kurvenal* adelantándose hacia él con ademán salvaje, lo derriba a la entrada de la cancela. Habiendo así vengado a su señor, *Kurvenal* ataca a la gente de *Melot* y finalmente al propio monarca y a su séquito. *Brangania,* que ha escalado el parapeto, corre a atender a *Isolda. Kurvenal,* mortalmente herido también en la lucha, se acerca con paso vacilante hacia su señor, y en su último aliento exclama: "¡No me re-

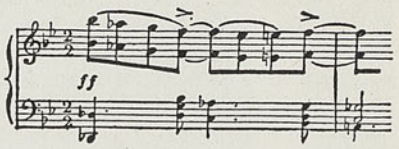
prendáis, *Tristán,* si trato de seguir vuestro camino!" La música que acompaña esta tumultuosa escena es de lo más conmovedor que se ha escrito, y está desarrollada principalmente de temas oídos a principios del acto. El tema particularmente asociado con *Kurvenal* aparece fúnebremente en la muerte de este fiel sirviente.

El Rey *Marcos* se siente profundamente conmovido por el pesar que le ha causado la muerte de *Tristán,* antes el más fiel de todos sus caballeros (Disco No. 9). Vanamente suplica "¡Despierta y oye mi dolor! ¡Traidor pero verdadero amigo!" *Brangania* ha revivido a *Isolda,* y le pide perdón, agregando que ha confesado al Rey el secreto del filtro del amor. El monarca agrega, "¡Cuando supe lo que antes no pude comprender, cuán feliz me sentí al saber que mi amigo culpa no había tenido . . . ! Y a uniros mi embarcación pronto se dió a la vela . . . mas sólo logré enriquecer la cosecha de la Muerte . . . ¡El error hizo mayor la desventura!" *Brangania* interroga suplicante, "¿No oyes tú, *Isolda?*"

Inconsciente de todo lo que la rodea, *Isolda* vuelve los ojos a *Tristán.* Se lo imagina vivo todavía y transfigurado (Disco No.



CANTO DE LA MUERTE

10). Aquí empieza el "Canto de la Muerte," al principio sombrío, después transformado como una luz clarísima que asciende hasta los cielos. Conforme *Isolda* se va sintiendo más y más arrobada en su visión, el tema

ÉXTASIS

del "Éxtasis," va haciéndose más y más agitado, hasta alcanzar un clímax pero sólo para empezar de nuevo, hasta que verdaderamente parece explotar en irresistible gloria, cayendo después en la más profunda calma. *Isolda* exclama: "¡Dulce y suavemente me sonríe . . . no lo véis, amigos míos . . . no escucháis la melodía, tierna y bella, que canta mansamente . . . que me envuelve con su encanto . . . más cercana . . . más clara . . . en las undosas aguas de los mares, en la resonante armonía, en el aliento mismo de la creación . . . bebe y entrégate al sueño sin fantasías, la más pura de las felicidades!" Como si hubiese sido glorificada, *Isolda* se arroja en los brazos de la fiel *Brangania* y muere sobre el cuerpo de su adorado *Tristán.* El Rey *Marcos* levanta los brazos en señal de bendición, y entre las calmadas olas de tono, al alcanzarse casi una tranquilidad completa, se oye el tema del "Deseo" que se disuelve en paz y descanso.

Muerte de Isolda—Partes I y II
María Jeritza Disco 1363
Hertz y la Orquesta Sinfónica de San Francisco Disco 1169

EL TROVADOR

Ópera en cuatro actos; música de Giuseppe Verdi; libreto de Salvador Cammanaro, adaptado del drama español del mismo nombre. Se estrenó en el Teatro Apolo de Roma, el 19 de enero de 1853. Primera representación en los Estados Unidos, en la Academia de Música de Nueva York, el 2 de mayo de 1855. Como reprises notables pueden mencionarse, la de 1908 en el Metropolitano, con Caruso, Eames y Homer, y la de 1914 con Destinn, Ober, Martinelli, Amato y Rothier.

Desde el día de su estreno, "El Trovador" ha figurado entre las óperas más populares. Hay sobrada razón en ello, pues su música es melodiosa y la trama dramática se desarrolla con rápidez. Es verdad que el argumento es muy melodramático y no está muy claramente expresado, pero el estro indomable de la música del maestro lo arrasa todo; aun no conociendo el argumento se siente la fuerza dramática de muchas de sus escenas. "El Trovador" es un verdadero triunfo del ingenio sin igual del compositor en expresar lo dramático; hay veces en esta ópera en que sobre un mero ritmo de baile, sea un vals o una mazurca, desarrolla melodías de apasionada belleza y apropiadamente dramáticas. "El Trovador" no encierra ninguna moraleja ni esconde ninguna filosofía; su fin es narrar solamente una historia conmovedora de la venganza de una gitana, y esto se hace admirablemente.

Las melodías de "El Trovador" han sido ejecutadas y cantadas en todo arreglo concebible hasta que su espontaneidad ha decaído grandemente. Esto es muy cierto principalmente del famoso número concertante conocido como el Miserere, un exquisito fragmento de música dramática, pero oído tantas veces, que si no nos detenemos a ponerle un poco de atención, se corre el riesgo de no apreciar en todo sus excelentes cualidades. El hecho de que todavía es de mucho efecto, es en sí un tributo al genio de Verdi, y si está cantado por artistas de renombre como los que lo han grabado para la Victor, es todavía mayor su encanto y más profundamente conmueve.

La romanza del tenor, "Di quella pira," un número verdaderamente notable y dramáticamente apropiado, merece también una palabra de disculpa. Un *do agudo* que Verdi nunca escribió y que ha sido la causa de grandes controversias, ha sido introducido en la romanza desde hace tanto tiempo, que esto se ha hecho tradición. Una autoridad en cuestiones vocales nos informa que por medio de un aparato muy intrincado se hicieron fotografías de las vibraciones producidas por la voz de Caruso al cantar y sostener esta nota. El cuadro da un registro que mide cincuenta y ocho pies, una evidencia científica de la espléndida manera en que Caruso atacaba y sostenía esta nota.

De acuerdo con la costumbre de mediados del Siglo XIX, cada acto de la ópera tiene un título.

PERSONAJES

Leonor, *dama noble de la Corte de una Princesa de Aragón* — *Soprano*

Azucena, *gitana vizcaína* — *Mezzo-Soprano*

Inés, *doncella de Leonor* — *Soprano*

Manrique, *jefe a las órdenes del Príncipe de Vizcaya, de nacimiento misterioso, y en realidad un hermano del Conde de Luna* — *Tenor*

Conde de Luna, *influyente joven noble de la corte del Príncipe de Aragón* — *Barítono*

Fernando, *un capitán de las guardias a las órdenes de Luna* — *Bajo*

Ruiz, *un soldado al servicio de Manrique* — *Tenor*

Un Viejo Gitano — *Barítono*

Un Mensajero, un Carcelero, Soldados, Monjas, Gitanos, Sirvientes, etc.

Época y Escena: Vizcaya y Aragón; a mediados del Siglo XV.

HECHOS PRELIMINARES A LA ÓPERA

El viejo Conde de Luna, muerto ya hace mucho tiempo, tenía dos hijos de casi la misma edad. Una noche, siendo todavía niños, mientras dormían al cuidado de su ama de cría, una vieja gitana que había logrado internarse en el castillo sin ser observada, fué descubierta reclinada sobre la cuna del más pequeñito. Fué inmediatamente expulsada del castillo, y como poco después el niño empezó a enflaquecer y palidecer, se creyó que ella lo había embrujado. Fué aprehendida y de acuerdo con el castigo acostumbrado en aquellos tiempos fué quemada viva.

Su hijo, *Azucena,* entonces una joven gitana y madre también de un pequeñuelo, fué testigo

presencial de la terrible ejecución. Juró vengarse. La noche siguiente se deslizó en el castillo y raptó al hijo más pequeño del Conde. Rápida se dirigió a la escena de la ejecución, donde todavía ardía el fuego que había consumido a su madre. Su intención era arrojar al fuego al hijo del Conde, pero ciega, medio loca con el horror de la escena que había visto, inconsciente arrojó a las llamas a *su propio hijo*. Frustrada por el momento su venganza, *Azucena* huyó con el hijo del Conde a unirse con su tribu. Este secreto nunca lo reveló a nadie, y crió al muchacho como un hijo propio, pero aunque ha aprendido a quererlo, todavía abriga el pensamiento de que por medio de él traerá venganza sobre su familia. Al empezar la ópera el muchacho ha crecido, conocido ahora por el nombre de *Manrique*, el Trovador; *Azucena* se ha hecho vieja, su rostro está enjuto pero su sed de venganza continúa tan fresca como siempre; el viejo Conde ha muerto, dejando a su hijo mayor, el *Conde de Luna* que aparece en la ópera, como solo heredero a su título y a su hacienda.

ACTO I

El Duelo

Cuadro I—*Patio del Palacio de Aliaferia*

Fernando, capitán de las guardias, y muchos amigos del *Conde de Luna*, sentados junto a la puerta del palacio, sostienen una charla interesante. Aquél, para hacer más ameno el tiempo, cuenta la historia de una gitana que fué quemada viva por haber hechizado a uno de los hijos del antiguo Conde, y que, en venganza, la hija de aquella gitana se robó al hermano del actual *Conde de Luna* y lo quemó vivo en el lugar en que había sido ejecutada la madre. Esta tétrica historia la narra mientras canta una melodía marcadamente rítmica, que expresa el horror de su narrativa. La conseja va que la madre vive todavía, y hay cien historias sobre las varias formas en que se aparece, unos dicen haberla visto volar, otros cuentan que un sirviente del *Conde* al ver el rostro de la gitana murió de susto. Al oír esto todos tiemblan de terror supersticioso; a ese hombre se le había presentado en la forma de buho, y sus grandes ojos luminosos lo miraban fijamente exactamente cuando en el campanario daban las doce de la noche. Y precisamente en estos momentos suena la media noche. Con súbito sobresalto todos se van poseídos de inmenso terror.

Lande LOS JARDINES DE ALIAFERIA

Cuadro II—*Los Jardines del Palacio*

En los jardines del palacio pasea la bella *Leonor* con su doncella, *Inés*. A ella le confiesa su interés en un caballero desconocido que salió victorioso en un torneo reciente. Ella sabe que su amor se ve correspondido, pues aquel desconocido ha venido ha cantarle al pie de su balcón, y por eso lo llaman "el Trovador." Habla de esta serenata y de las emociones que le ha despertado en el corazón, en un aria de exquisita belleza y expresión.

Tacea la notte placida
Hina Spani
Disco 6770

Las damas entran en el palacio en los momentos en que el *Conde de Luna* llega al jardín. Al ver luz en las habitaciones

de *Leonor,* ciego de amor piensa en subir y hacer que ella comprenda lo inmenso del cariño que domina su corazón, pero en esos instantes se oyen los acordes de un laúd, y esto lo detiene. Es el trovador que viene a darle un serenata a *Leonor.* El *Conde de Luna* se emboza en su capa, y *Leonor* al bajar tropieza con él. Creyendo ella que es *Manrique* dice "¡Oh, alma mía!" mas en este momento brilla la luna entre las nubes, y comprendiendo *Leonor* su equivocación corre hacia *Manrique.* El *Conde de Luna* arde en cólera y demanda saber el nombre del desconocido. El trovador se da a conocer como *Manrique.* "¡Un secuaz de Urgel!" —exclama el *Conde*—"a muerte condenado, ¿te atreviste a volver a este regio puerto?" Poseído de terribles celos el *Conde* reta a *Manrique* a un duelo que éste acepta, y los dos rivales se alejan con las espadas desnudas al campo de honor. *Leonor,* que en su angustia no ha podido lanzar ni un grito, temerosa de atraer a las guardias, cae sin sentido.

Copy't Mishkin
MARTINELLI (*Manrique*)

ACTO II

La Gitana

CUADRO I—*Una Choza Desierta Sobre la Falda de un Monte en Vizcaya*

Nos encontramos ahora en el campamento gitano en los montes de Vizcaya . . . una choza desierta y en ruinas . . . al fondo arde un fuego . . . a su alrededor se encuentra diseminado un grupo de gitanos. . . . *Azucena* está sentada junto al fuego. . . . *Manrique* está sentado a corta distancia de ella sobre un colchón, tiene su yelmo a sus pies y entre las manos la espada que él contempla atentamente.

Al empezar a iluminarse el firmamento con los primeros albores del nuevo día, los gitanos toman sus implementos y los martillos caen en rítmico golpe sobre los yunques, cantando todos el famoso "Coro de los Herreros."

Coro de los Herreros
Coro y Orquesta de La Scala Disco 9673
Coro de La Scala Disco 79394
Banda Pryor Disco 19879

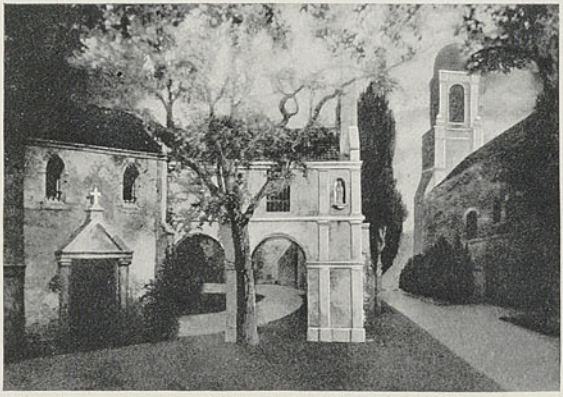
La vieja *Azucena* no ha apartado un momento sus ojos de la fogata. Cuando los gitanos hacen una pausa para descansar de sus labores, ella empieza a cantar, como haciéndolo para sí, de la visión que surge en su mente al contemplar aquellas llamas. Todos se acercan y atentamente escuchan su canción, una melodía amoldada perfectamente al carácter de esta vieja gitana y de la espeluznante escena que describe.

Stride la vampa!
Gabriella Besanzoni Disco *541
Luisa Homer Disco 1422
Margarita Matzenauer Disco *999

Copy't McIntosh
HOMER (*Azucena*)

Al terminar su canto, los gitanos se van, y el eco de su canción se va haciendo más y más apagado al perderse ellos en lo bajo de

las montañas. *Azucena* tiembla todavía con el horror del recuerdo que ha revivido . . . aun le parece oír la orden "¡Véngame!" Como si delirara y sin saber lo que dice, continúa su narración, describiendo su intento de vengarse y su lamentable equivocación cuando destruyó a su propio hijo en vez del vástago de su enemigo.



Lande EL CONVENTO CERCA DE CASTELLAR

Manrique la ha estado escuchando atentamente, y cuando *Azucena* confiesa haber quemado a su propio hijo, pregunta: "¿No soy tu hijo? ¿De quién lo soy entonces?" (Principio del Disco 8105.) La vieja gitana con un rápido instinto de mentira, evita la respuesta, diciendo que él es su hijo, pero cuando a su mente vienen los recuerdos de aquella fatídica noche no sabe lo que dice o lo que piensa. Cambiando de conversación le habla del cuidado con que le atendió sus heridas recibidas en la batalla entre las fuerzas de Vizcaya y de Aragón, en Petilla. Las fuerzas enemigas iban comandadas por el *Conde de Luna,* a quien poco antes *Manrique* había batido en un duelo. "¿Mas por qué te cegó una extraña piedad por él?" interroga *Azucena. Manrique* responde en una melodía, suave y fluída, pero con cierto aire marcial, diciendo que ni él podría decírselo a sí mismo . . . su enemigo estaba a su merced, enarbolaba en lo alto su espada y con sólo bajarla hubiese dado el golpe mortal, mas una fuerza extraña parece que en aquel momento le detuvo la mano, su cuerpo se estremeció con un helado escalofrío, mientras del cielo vino un grito que le dijo: "¡no hieras!"

Mal reggendo all'aspro assalto
Homer y Martinelli Disco 8105

La música se hace más agitada cuando *Azucena* repone que en cambio en el alma del ingrato no habló del cielo el acento y que si en el futuro volviese a encontrarse con él, que no detenga su mano, que deje correr, con la libertad de las aguas del río, su brazo vengador y que sepulte su acero en el corazón de su enemigo. Esto conduce a un momento culminante e intensamente rítmico, en el cual ambas voces se combinan maravillosamente.

Se oye un prolongado sonido de un cuerno, es *Ruiz* que le envía su acostumbrado mensajero. *Manrique* responde con su propio cuerno y un instante después se presenta el mensajero, que hace entrega a *Manrique* de un pliego cerrado.

Manrique devora el mensaje que dice: "En nuestro poder está Castellar, y hasta que Urgel no vuelva vigila la defensa. Ven al momento; ¡esta noche, engañada por la falsa noticia de tu muerte, *Leonor* entrará para siempre en el convento!" *Manrique* no se detiene un solo instante y corre al rescate de su amada, sin poner la más mínima atención a las súplicas dolientes y a las prevenciones de *Azucena.*

CUADRO II—*Un Convento en las Cercanías de Castellar*

Es de noche. El *Conde de Luna, Fernando* y algunos secuaces se acercan cautelosamente, envueltos todos en sus capas. El *Conde de Luna* ha determinado que antes de que *Leonor* entre en el convento se la llevará por la fuerza. Mientras rondean la senda por donde ha de llegar *Leonor,* el *Conde* se solaza pensando en la dicha que pronto va a ser suya.

Il balen del suo sorriso
Apollo Granforte Disco 7151
Giuseppe de Luca (*En Preparación*)
Titta Ruffo Disco *936

El aria del *Conde* es de tanto efecto que casi nos hace olvidar su ruin carácter y nos hace sentir compasión por él. Se oye el tañido de una campana que anuncia la llegada del nuevo día. Los secuaces del *Conde* se alejan, y éste, mirando hacia el lugar por donde ha de venir *Leonor,* dice para sí, en un momento de apasionada emoción, que ya se aproxima el instante que ha de dictar su suerte para siempre.

Per me ora fatale
Apollo Granforte, Gugliermo Masini y Coro Disco 7151

En el interior del convento las monjas entonan su canto, mientras afuera *Fernando* y los secuaces del *Conde* se entregan a una variedad de exclamaciones.

Coro de Monjas
Coro del Metropolitano
(*En Preparación*)

Las monjas salen del convento, conduciendo a *Leonor* a la capilla donde habrá de efectuarse la ceremonia. *Leonor* se detiene un instante a decirle adiós a su fiel doncella, *Inés,* disponiéndose después a entrar en la capilla. El *Conde* le intercepta el paso y por la fuerza va a apoderarse de ella cuando como fantasma salido de la tierra, se presenta *Manrique.* Un grito universal repercute por los aires. *Ruiz* y un puñado de hombres viene con *Manrique* y el *Conde* y los suyos se ven obligados a rendirse. Triunfal *Manrique* se lleva a su adorada *Leonor,* mientras el *Conde* arde en un volcán de celos y de rabia.

ACTO III

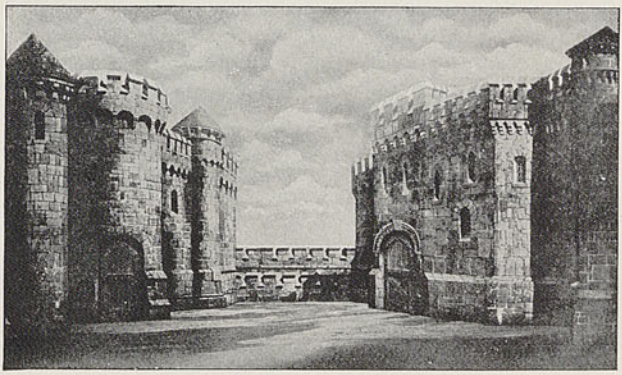
EL HIJO DE LA GITANA

CUADRO I—*Campamento del Conde de Luna*

EL *Conde de Luna* ha tendido un sitio a Castellar, el lugar a donde *Manrique* llevó a *Leonor.* Los soldados del *Conde* se preparan al ataque, y cantan un coro animado en que tratan de sus esperanzas de conquistar fama y buen botín al apoderarse del castillo. Se alejan entonando su canto guerrero y sus voces se van haciendo más suaves al desaparecer a lo lejos.

Coro de los Soldados
Coro y Orquesta de La Scala
Disco 9673
Coro del Metropolitano
Disco 9484

Azucena, en su ansiedad de ver a *Manrique,* ha intentado pasar por entre las filas



LOS BALOARTES DE ALIAFERIA

de los sitiadores. Es capturada y traída frente al *Conde* como posible espía. El *Conde* le pregunta a dónde iba, a lo cual ella responde "No lo sé . . . de una gitana es costumbre mover sin dirección su paso vagabundo, de ella es el techo el cielo, ¡ la patria es el mundo!" Otras preguntas traen a colación el pasado de la gitana y su parte en la muerte del hermano del *Conde. Fernando* asegura reconocer en ella la gitana que quemó al hermano del *Conde. Azucena,* al verse perdida, se le escapa de sus labios el nombre de *Manrique,* y al enterarse el *Conde* que ella cita al trovador como su hijo, jura una venganza doble, mientras los soldados se llevan atada a la pobre *Azucena.*

CUADRO II—*Sala del Castellar*

Dentro de la fortificación de Castellar, *Manrique* y *Leonor* esperan la hora fijada para su casamiento. Sin embargo, su felicidad se ve empañada con el temor de que el *Conde de Luna* pueda atacar pronto el castillo. Para calmar la ansiedad y los temores de *Leonor, Manrique* le habla de su amor sublime, del instante feliz en que ella será su esposa y que hará que su brazo sea más fuerte para luchar contra el enemigo. Pero *Manrique* presiente que en el libro del destino está escrito que él debe ser víctima de las terribles hostilidades, pero hasta en el último momento de su muerte, sus pensamientos y el postrer latido de su corazón será todo para *Leonor.*

Ah, si ben mio Enrico Caruso Disco *6002
Bernardo de Muro Disco 6891

Al terminar esta declaración de amor, la solemne música del órgano en la habitación contigua anuncia el principio de la ceremonia. En este preciso momento entra *Ruiz* con la noticia de que *Azucena* ha sido capturada por los sitiadores. Ya las gavillas de leña van hacinándose para encender la hoguera que ha de quemar viva a *Azucena* como lo fué su madre. Esperar sería fatal. *Manrique* viendo aquella mortal pira en que va a ser inmolada la que él cree su madre, siente estremecer dentro de sí todas las fibras de su corazón, deja caer la mano de *Leonor,* toma su acero y mientras se reunen los soldados, da paso franco a su horror y a su ira en una romanza famosa —un *tour de force* para los tenores.

LEONOR: ¡ Ese tañer, esas preces solemnes, funestas llenan el aire de profundo terror . . . !

Di quella pira
Giovanni Martinelli y Coro Disco 8109
Enrico Caruso Disco *512
Enrico Caruso Disco *3031

ACTO IV

EL CASTIGO

CUADRO I—*Sala del Palacio de Aliaferia*

DERROTADO por el *Conde de Luna* y sus soldados, *Manrique* ha sido hecho prisionero y arrojado en una mazmorra en la torre del Palacio de Aliaferia, donde *Azucena* se

encuentra ya en cadenas. En el exterior de esta ceñuda almena, *Leonor* vigila, pues en este nublada noche espera salvar a su amado. Lleva consigo un anillo envenenado al cual recurrirá en caso de necesidad. Sus pensamientos vuelan a *Manrique,* entonando una expresiva melodía declarando que el amor puede penetrar hasta en el mismo calabozo de su *Manrique.*

D'amor sull'ali rosee
Cristina Soro Disco *6409
Amelita Galli-Curci *(En Preparación)*

Dentro de la torre empieza el canto solemne de un "Miserere," rogando al cielo tener misericordia del alma del que está a punto de perecer. Mientras tanto el grave tañido de una campana anuncia la condena inevitable de *Manrique.*

Miserere Frances Alda, Enrico Caruso y Coro del Metropolitano Disco *8042
Rosa Ponselle, Giovanni Martinelli y Coro del Metropolitano Disco 8097
Banda Creatore Disco 36850

El tétrico canto eclesiástico, y el constante tañido que viene de la torre envuelta en la más absoluta obscuridad, deja absorta a *Leonor;* mientras la orquesta acompaña con siniestros acordes en un ritmo lento pero irresistiblemente reiterado, como la aproximación del castigo, *Leonor* exclama aterrorizada: "¡Ese tañer, esas preces solemnes, funestas llenan el aire de profundo terror . . . !"

Desde su prisión el trovador, al parecer inconsciente de todo lo que se está desarrollando a su alrededor, en su queja habla así: "Ah, la muerte siempre tarda en venir a quien desea morir. . . . ¡Adiós, *Leonor!* . . . ¡Pagando con mi sangre el amor que puse en ti, no te olvides de mí, adiós, *Leonor!*" Mientras las voces reasumen su canto y las campanas continúan su tañido, *Leonor* agrega, como contestando a *Manrique,* "¡De ti olvidarme! ¡Tu verás que no hubo en la tierra un amor más fuerte que el mío!"

Manrique reasume su canto, y las voces de los sacerdotes ofrecen un fondo fúnebre, y mezclado con ello va el grito de *Leonor;* un número concertante maravillosamente impresionante.

Se abre la puerta del castillo y sale el *Conde de Luna* con algunos secuaces. *Leonor* se arroja llorosa a los pies del *Conde* implorando el perdón para *Manrique:* "Mira"—dice *Leonor*—"¡de acerbas lágrimas derramo a tus pies un río! ¿No basta el llanto? ¡Córtame las venas para que puedas beberte mi sangre . . . pisa mi cadáver, pero salva al trovador!" Palabras todas inútiles para el *Conde* que no siente piedad de

De un cuadro antiguo
LA MUERTE DE LEONOR

Leonor, pero cuando ésta, como último recurso, le dice que se entregará a él si permite que *Manrique* huya, entonces él consiente en perdonar a *Manrique.* Mientras el *Conde* se acerca a la entrada de la torre a dar órdenes, *Leonor* apura el veneno escondido en el anillo, murmurando, "¡Me tendrás, pero fría, exánime despojo!"

Cuadro II—*Horrible Mazmorra del Castillo*

En la obscuridad de su prisión *Manrique* y *Azucena* esperan la hora de su ejecución. La gitana delirante se pinta los horrores de las llamas lamiendo candentes su propio cuerpo, así como envolvieron a su madre. Temblando cae rendida junto a *Manrique* que, para consolarla, le suplica que si lo ama todavía, que si la voz de un hijo resuena aún en el corazón de la madre, que olvide todos aquellos horrores que la hacen delirar. *Azucena* le responde que va a dormir y encontrar en el sueño el olvido. Entonces, pensando en sus días felices en las montañas, *Azucena* medita y como si soñara balbucea: "¡A nuestros montes regresaremos, la antigua paz allí gozaremos, tú cantarás con tu laúd, y yo dormiré en sueño plácido!" *Manrique* otra vez la consuela, sus voces se oyen unidas y *Azucena* se va quedando dormida, pensando todavía en su rústica morada. Así termina en reposada belleza este dúo favorito.

Ai nostri monti ritorneremo
Ernestina Schumann-Heink y Enrico Caruso Disco *8042
Luisa Homer y Giovanni Martinelli Disco 8105

Leonor entra con la noticia de la libertad de *Manrique.* Su alegría, sin embargo, se trunca cuando se entera que ella no puede huir con él. "¡Fija, mujer, en mí tus ojos!" —repone *Manrique*—"¿De quién recibiste esa bondad . . . y a qué precio? ¿Hablar no puedes? Pensamiento terrible. . . . ¡De mi rival . . . ah, ya entiendo . . . has vendido un corazón que ser mío juró!" Ya ahora empieza el veneno a corroer la vitalidad de *Leonor* y ésta cae a los pies de *Manrique.* El trovador, ignorando todavía el sacrificio de su amada, le repite que la abomina y que la maldice. "No es momento de imprecar, sino de rogarle a Dios" musita *Leonor. Manrique* comprende entonces que su amada lleva la muerte en su pecho, arrepintiéndose de haberla maldecido en aquella hora. Llega el *Conde* a reclamar su víctima, pero es el instante en que *Leonor* agoniza e implora el auxilio divino, y sus últimas palabras revelan su gran amor por *Manrique* y su odio acendrado por el *Conde.* "¡Antes que vivir para otro, quiero morir tuya!"

Al ver la forma en que *Leonor* se ha burlado de él, el *Conde* ordena la inmediata ejecución de *Manrique. Azucena,* que ha estado dormitando durante toda esta escena, despierta preguntando por su hijo. "A la muerte corre" es la contestación que le da el *Conde,* y arrastrándola por la fuerza hasta la ventana y señalando a *Manrique* que en ese momento sube a la horca, agrega: "¡Mira!"

"¡Él era tu hermano! . . . ¡Estás vengada, madre mía!" grita *Azucena* con un último esfuerzo de su alma conmovida, y cae muerta a los pies del *Conde,* que se cubre el rostro con horror, reprochándose a sí mismo. "¡Y yo vivo todavía!"

Selecciones—Partes I y II
Banda Creatore Disco 35778

TURANDOT

Ópera en tres actos; música de Giacomo Puccini; libreto de Adami y Simoni, basado en la obra de Carlos Gozzi, poeta veneciano del Siglo XVIII, quien a su vez se había inspirado en una antigua novela persa. Se estrenó en La Scala de Milán el 25 de abril de 1926. Primera representación en los Estados Unidos, en el Metropolitano de Nueva York, el 16 de noviembre de 1926, con la Jeritza en el papel de *Turandot* y Lauri-Volpi en el de *Calaf.*

Desgraciadamente Puccini murió antes de completar ésta su última ópera. La parte incompleta, la última parte del acto tercero empezando con el suicidio de *Liù,* fue completado por el maestro Alfano, basándose en las anotaciones del compositor. Cuando se llegó a este punto la noche de su estreno, la función llegó a un final dramático. Toscanini, que dirigía la orquesta, bajó su batuta y volviéndose al público dijo que allí terminaba la ópera, pues el compositor había muerto cuando había escrito hasta este punto.

En "Turandot," Puccini ha demostrado haber experimentado una enorme evolución en su estilo, aunque sin abandonar el género melódico tan característicamente suyo. La evolución se manifiesta principalmente en la orquestación, que alcanza momentos de gran plenitud, especialmente en el segundo acto; en el empleo de tonalidades orientales basadas en la escala pentatonal, lo que presta apropiado carácter a la obra; en el uso de las más rudas disonancias, pero empleadas con gran habilidad; por cierta elevación y grandilocuencia líricas inusitadas. Conocedor profundo de los efectos teatrales, Puccini ha sacado gran partido de los momentos de brillante relieve que ofrece la leyenda, destacándose por su curioso carácter el terceto grotesco de los ministros imperiales, la escena de los enigmas, suntuosa y brillantemente descrita, y las escenas sentimentales del tercer acto.

Las escenas terminadas por el maestro Alfano, aunque brillantemente realizadas, musicalmente pugnan con el carácter general de la obra de Puccini.

El gran fervor de Puccini por obtener "color local" para hacer mayores sus efectos y su uso de discos japoneses de "La Voz de su Amo" cuando escribió "Madama Butterfly," ya se ha hecho mención de ello; pero en "Turandot," que se refiere a una leyenda china, se sobrepasó, tejiendo un gran número de melodías chinas en su partitura. Estas melodías, y la característica "atmósfera" china de la ópera lo obtuvo de un juego de discos chinos "La Voz de su Amo" que a petición del compositor le fueron facilitados por nuestra afiliada de Inglaterra.

PERSONAJES

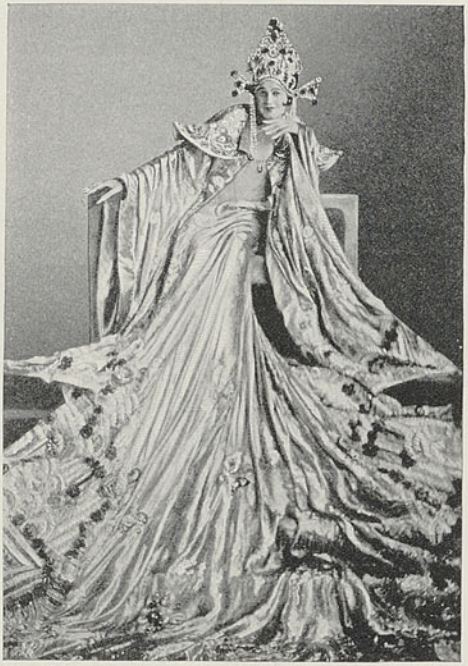
El Emperador de China		*Bajo*
La Princesa Turandot		*Soprano*
El Príncipe Desconocido		*Tenor*
Liù		*Soprano*
Timur		*Bajo*
Ping, Pang, Pong	*Ministros de Estado*	*Barítono, Tenor*

La acción se desarrolla en la ciudad imperial de Pekín, en los tiempos legendarios.

ACTO I

Una inmensa muchedumbre está agolpada frente al Palacio Imperial de Pekín, un heraldo acaba de anunciar que el joven Príncipe de Persia ha fracasado en su intento de ganar la mano de la "Hija del Sol," la *Princesa Turandot,* y que, por consecuencia, ha sido condenado a muerte. Un simpático desconocido que ha andado mezclado entre aquella ola humana logra evitar que un anciano sea machacado bajo los pies de la muchedumbre. Acompaña al anciano una joven esclava que hace todo lo posible para protegerse de los empellones de la gente. El desconocido reconoce al anciano como su padre, *Timur,* el desterrado Rey de Mongolia. La joven esclava, *Liù,* es todo lo que queda del séquito que antes acompañaba al rey, y en su constancia ha seguido voluntariamente al destierro al monarca

destronado. Conmovido por tal fidelidad, el *Príncipe Desconocido* le interroga que porqué lo ha hecho así. *Liù* se sonroja y vacila, pero finalmente confiesa que fué porque un día, de ello ya hace tiempo, el *Príncipe* se había sonreído con ella desde un



Fot. Setzer JERITZA (*Turandot*)

balcón del palacio. Fué en memoria de esa sonrisa por lo cual ella ha seguido a *Timur* en todas sus molestias y dificultades.

Mientras hablan el verdugo afila su espada en preparación para la ejecución del Príncipe de Persia. Sale la luna; ya es hora de la ceremonia de la Muerte, pero cuando aquella multitud sedienta de sangre ve al príncipe persa y se fija en su extrema juventud, sus instintos de vampiro se cambian en indignación contra *Turandot* por mandar a la muerte a un mancebo tan buen mozo. Hasta el propio *Príncipe Desconocido* se une al clamor de que aparezca la princesa y pronuncie el perdón.

Y entonces, en un mágico momento, *Turandot* aparece en un balcón en lo alto del palacio y hace la terrible señal que indica la muerte. En este instante la belleza de la princesa deja anonadado al *Príncipe Desconocido* y con ello queda él perdido. Vanamente *Timur* y *Liù* intentan disuadirlo, diciéndole que por la locura de aquella belleza sólo encontrará la muerte, pero el *Príncipe Desconocido* está resuelto a obtener la mano de *Turandot*. Ni los propios esfuerzos de los tres ministros, *Ping, Pang* y *Pong* para evitarle que entre como aspirante a la mano de *Turandot,* logran convencerlo, pues nada oye sólo el dulce sonido del nombre de ella. Como si estuviese entregado a un sueño delirante, se arroja tres veces contra el enorme gongo del Desafío, repitiendo a grito abierto por los aires el nombre de *Turandot.*

ACTO II

Los tres Ministros de Estado, *Ping, Pang* y *Pong,* están cansados ya de la larga procesión de nobles aspirantes. La mayor parte de la noble sangre del Oriente ha sido derramada por los peldaños del palacio y los espíritus de todos aquellos que han fracasado rondan abrumadoramente el lugar. Los tres Ministros sufren la nostalgia de la quietud de sus hogares, pues no han tenido paz desde que *Turandot* llegó a la edad núbil. Ruegan a sus dioses que aparten esta maldición de China.

Para conquistarse la mano de *Turandot* el aspirante debe contestar públicamente tres Enigmas correctamente. *Turandot* en persona pondrá las terribles preguntas.

Ha empezado la hora de la prueba. El pueblo se ha dado cita en el grandísimo

patio para oír los Enigmas. El Emperador desde su Trono Celestial preside los eventos, pero él también se siente muy hastíado con la larga cadena de desastrosos fracasos; brevemente le suplica al *Príncipe Desconocido* ablandar su precipitación. Cuando el Emperador ve que el joven está ebrio con la belleza de *Turandot* y ciego y sordo a todo lo demás, se resigna amargamente a dar la señal de que se siga adelante. Un mandarín lee las condiciones del certamen, y la propia *Turandot* aparece en la enorme escalera que conduce al gran Trono del Emperador. Ella cree que el espíritu de una antepasada se ha posesionado de su ser—una Princesa Lo-u-ling, que vivía en la quietud del Palacio Imperial como una flor inmaculada, hasta que un despiadado invasor y conquistador entró en su vida solitaria y la arrastró hacia la noche, amordazando sus gritos hasta que cesaron de oírse. En recuerdo de esta desventurada antepasada *Turandot* ha declarado enemigos a todos los hombres. Nunca llegará a ser poseída por un hombre, vindicará la pureza mancillada de Lo-u-ling. Ella advierte al *Príncipe Desconocido,* "¡Los Enigmas son tres—la Muerte es sólo una!" Inmóvil y frío hace frente a la mirada arrogante de *Turandot.* La *Princesa* presenta el primer Enigma. Ofuscado, no por la pregunta, sino por la belleza de *Turandot,* contesta él: "¡Esperanza!" Esto origina un movimiento de asombro, los Hombres Sabios consultan sus documentos. Sí; la contestación es correcta. *Turandot* sonríe fríamente, lanzando una mirada desdeñosa a su alrededor; se estremece con el acierto de la respuesta, pero rápidamente recobra su altiva actitud. Lenta e intencionalmente desciende la escalera hasta la mitad, y presenta el segundo Enigma al joven que está al pie de la escalera. La creciente proximidad de *Turandot* lo hace estremecer, es tan hermosa, pero con un gran esfuerzo de su voluntad, contesta "Sangre." Los Hombres Sabios aprueban. La excitación de la muchedumbre es intensa, y con grandes gritos dicen al *Príncipe* que tenga valor, pues todavía puede triunfar. *Turandot* retrocede, visiblemente agitada, convirtiéndose en el emblema mismo de una ira majestuosa. Furiosa baja las escaleras y se acerca tanto al *Príncipe* que casi sus dos rostros vienen en contacto. La sangre del príncipe se debilita, sus piernas tiemblan incapaces de sostener el peso de su cuerpo y cae de rodillas. Por un momento no logra apoderarse del tercer Enigma al ser gritado a su oído, tiembla en aquel instante pero al fin responde *"¡Turandot!" Turandot* retrocede aterrorizada y sube corriendo hasta lo más alto de la escalera. ¡Ha adivinado correctamente el último Enigma! La multitud vitorea al *Príncipe Desconocido.* Por su parte *Turandot* suplica al Emperador, su padre, que no permita que aquel *Príncipe* la posea. En un arranque de ira y despecho grita al *Príncipe:* "¡Nunca seré tuya!" "¡Ni lo serás"—repone él—"a menos que no aciertes a adivinar *mi* Enigma!" "¡Adivina mi nombre antes de despuntar el nuevo día y tu recibirás mi vida en cambio!"

ACTO III

TURANDOT ha promulgado un decreto que nadie dormirá en Pekín hasta que se encuentre a alguno que conozca el nombre del *Príncipe Desconocido.* Y por imcumplimiento a este mandato hay la amenaza de la muerte. El *Príncipe* espera el nuevo día en el jardín del palacio real. Medio loca la gente por el temor atacan al *Príncipe,* mas

hay una oportuna salvación. ¡*Liù* y *Timur* han sido descubiertos; ellos revelarán el secreto!

Aparece *Turandot,* y *Ping* sugiere que el anciano y la joven esclava sean torturados "para hacer abrir los labios cerrados." *Turandot* ordena hablar a *Timur,* cuando *Liù* se adelanta, anunciando abiertamente que sólo ella conoce el nombre. Los verdugos se apoderan de la esclava, pero ella rehusa hablar, y cuando *Turandot* mira que la tortura sólo la hace desmayarse, ordena que sea dejada en libertad, con la esperanza de que la reacción afloje la lengua de *Liù.* Pero *Liù* toma una daga de un guardia cercano y hundiéndosela en el pecho cae muerta a los pies de la *Princesa.*

La muchedumbre corre temerosa de verse perseguidos por el espíritu de la joven esclava, quedándose solos *Turandot* y el *Príncipe Desconocido.* Loco con aquella belleza que tiene ante sí, le arranca el velo y la besa apasionadamente. Ella tiembla y ese temblor anuncia que está perdida. El contacto de sus labios con unos labios masculinos ha despertado dentro de ella un extraño sentimiento humano, y se abandona por completo en los brazos del *Príncipe.* Llega por fin el nuevo día, y el *Príncipe Desconocido* está tan arrobado en sus transportes que impulsivamente revela su nombre. En un instante *Turandot* se aparta de él, volviendo a ser la esfinge fría e implacable. Sabe ahora que el nombre del *Príncipe Desconocido* es *Calaf.*

Ardiendo con la alegría de esta oportunidad de continuar siendo libre, conduce a *Calaf* ante la gran asamblea donde debe pronunciar el nombre del *Príncipe* o ser entregada a él en matrimonio. Lentamente asciende los escalones de la escalera. "¡He aprendido el nombre de este desconocido!" exclama con aire de triunfo y regocijo, mas al hablar se apodera de ella un nuevo esplendor, haciéndola más encantadora que nunca. Baja su mirada hacia el pie de la escalera donde espera *Calaf* que se cree perdido y resignado espera la muerte, y entonces murmura *Turandot* suavemente: "¡Su nombre es—Amor!"

Casi de un salto sube *Calaf* hasta donde está *Turandot* y vuelve a estrecharla en sus brazos. Y el pueblo que ha vuelto a congregarse cantan a la alegría de que el corazón de la cruel *Turandot* ha sido al fin vencido por el *Príncipe Desconocido.*

TEATRO DE LA SCALA DE MILÁN

LA VESTAL

ÓPERA en tres actos; música de Luis Gaspar Pacífico Spontini; libreto de Etienne Jouy, basado en "Monumentos Antiguos Inéditos" de Winkelmann. La ópera fué dedicada a la Emperatriz Josefina y estrenada en partes en las Tullerías, el 14 de febrero de 1807, por órdenes de Napoleón. Primera representación completa, el 15 de diciembre de 1807, en la Academia Imperial de Música de París. Primera representación en Estados Unidos, el 30 de octubre de 1828, en Filadelfia, por una compañía francesa de Nueva Orleans. Presentada en el Metropolitano de Nueva York, el 12 de noviembre de 1925, con Rosa Ponselle, Margarita Matzenauer, Johnson y de Luca.

La música de Spontini mira tanto hacia atrás como hacia adelante, representando por su estilo un estado transicional. En su música hay reminiscencias de Mozart y de Gluck, así como indicaciones del Beethoven de los últimos años y de Wagner. Meyerbeer y Rossini aprendieron, o hasta podría decirse, tomaron mucho de él. Su música está caracterizada por una gran seriedad, no siendo trivial aunque a veces parezca pálida a los oídos modernos.

El papel de la vestal, *Julia,* es uno de los más difíciles. Pero sus dificultades, aun las del aria "Tu che invoco con errore," son dominadas con tan extraordinaria facilidad por la voz opulenta de Rosa Ponselle que no parecen dificultades.

Spontini evidentemente tenia una elevadísima opinión sobre el mérito de sus propias obras. De este modo, en una conversación con Ricardo Wagner dijo que después de Gluck él, Spontini, había sido el siguiente en evolucionar la música (en "La Vestal"), en introducir la prolongación de la sexta y el bombo en la orquesta! (En verdad el bombo fué incorporado en las orquestas en el siglo XVIII, pues Gluck lo usó en la partitura de "Los Peregrinos de la Meca"—1764—y Mozart en la de "El Rapto del Serrallo"—1782.) Y a esto agregó todavía lo siguiente:

"¿Puede usted creer que sea posible que haya quien invente algo nuevo, cuando yo, Spontini, declaro que no puedo superar mis obras anteriores, y es claramente evidente que desde que escribí 'La Vestal,' no se ha llegado a escribir una sola nota que no haya sido robada de mis obras?"

Y esto fué dicho a Wagner en una conversación en la cual trató de demostrar cuán imposible era que un compositor dramático llegase a superar al gran Spontini. ¡ ¡Y decir todo esto nada menos que a Wagner! !

ACTO I

LICINIO, victorioso guerrero romano, regresa a la Ciudad Imperial, enterándose que su amada, *Julia,* se ha hecho vestal. Él planea raptarla. *Julia* es la elegida para ceñir la corona de laurales en la cabeza del victorioso *Licinio.* Ella cumple su misión contra la angustia de su corazón, vigilada muy atentamente por el Gran Sacerdote del Templo de Vesta.

Lumiere
PONSELLE (*Julia*)

ACTO II

EL Gran Sacerdote nombra a *Julia* guardiana nocturna de la llama sagrada, recordándolo lo terrible del castigo por la falta del cumplimiento del deber impuesto. Las Vestales se van, y *Julia,* sola, se arrodilla ante el altar monumental e implora a la Diosa apagar para siempre el fuego del amor que la consume.

Tu che invoco Rosa Ponselle Disco 6605

Pero a la entrada de *Licinio,* se olvidan las plegarias. Desatenta a todo menos a su gran

amor, deja apagar la llama sagrada. Viene el descubrimiento inevitable. Los sacerdotes y las Vestales se presentan inmediatamente en escena y la desdichada *Julia* es condenada a muerte. Ella implora la misericordia del dios Latona, cantando un aria notable, por la belleza y tranquilidad de su melodía y lo profundo y amargo del dolor que expresa. Entonces, en obediencia a las órdenes del *Pontífice Máximo,* dos lictores se la llevan al patíbulo.

O Nume tutelar Rosa Ponselle Disco 6605

ACTO III

La ejecución va a cumplirse a pesar de los muchos intentos de *Licinio* para salvarla. Repentinamente se desata una furiosa tempestad y un rayo certero vuelve a encender el fuego sagrado. Esto se toma como un presagio divino de que la pecadora Vestal no debe morir. La ópera termina con una escena de infinito regocijo en el Circo de Flora, donde los amantes unidos y felices atienden a las danzas y juegos en honor de Venus.

LA VIDA BREVE

Ópera española; texto de Carlos Fernández Shaw; música de Manuel de Falla. Estrenada en la Academia de Bellas Artes de Madrid en 1905; reproducida en el Casino Municipal de Niza el 1°. de abril de 1913; en París, el 30 de diciembre de 1913; y en España, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, el 14 de noviembre de 1914. En Buenos Aires se estrenó en el Teatro Colón, el 26 de julio de 1923.

"La Vida Breve" del maestro de Falla es una de las pocas obras españolas que han salido de las fronteras ibéricas y que ha merecido mayor atención, debido sin duda a que caracteriza profundamente un pueblo que tuvo antaño no poca influencia en el desarrollo del arte.

El argumento de la ópera puede calificarse de vulgar. Se trata de la novela de una muchacha sencilla, abandonada por su amante que muere de amor y de desilusión. En el drama de Fernández Shaw la joven es una gitana del barrio del Albaicín, en Granada, y según las ideas que nos han inculcado los franceses acerca de esa raza y de los españoles en general, la protagonista necesariamente tendría que recibir un golpe mortal o bien empuñar ella el arma homicida. Sin embargo, Fernández Shaw en su drama, hace de su heroína una gitana sentimental y tierna, digno personaje de idilio romántico, llevada arbitrariamente al drama. La antítesis, por decir así, de una mujer como Carmen en la trágica ópera de Bizet.

El primer acto ocurre en una calle de la ciudad andaluza, entre una forja de caldereros y la casa en que vive *Salud* con su abuela y un tío haragán. Aquí llega *Paco,* el disipado que ha deshonrado a la joven. Y el coro de los herreros que se escucha desde el principio de la ópera, justifica y explica el nombre de la obra:

Mi querer es como el hierro:
se resiste con el frío
y se ablanda con el fuego.
. . . . . .
¡Malhaya el hombre malhaya,
que nace con negro sino!
¡Malhaya quien nace yunque
en vez de nacer martillo!

También en las canciones que surgen en la memoria de *Salud* encontramos otra razón del título:

¡Vivan los que ríen!
¡Mueran los que lloran!
La *vía* del pobre, que vive sufriendo,
debe ser *mu* corta.
Flor que nace con el alba
se muere al morir el día.
¡Qué felices son las flores,
que apenas *puén* enterarse
de lo malo que es la *vía!*

Este fatalismo sin rasgos de rebeldía, esta resignación a la pena de la vida, matiza a

toda la partitura con un tinte de amargura que resultaría monótono, si no fuera que el cuadro episódico del fandango, con sus canciones y danzas características, imprime una "vida breve" de esplendor y de regocijo al conjunto.

El segundo cuadro es un panorama simple de Granada, en plena tarde. Se oyen canciones y risas hasta que, con la noche, penétrase en el silencio.

En el tercero, se celebran los esponsales de *Paco* con *Carmela,* en la mayor alegría, reflejada en la animación, en los cantos, en las danzas y en la música misma. Aparece en la calle *Salud,* cerca de su abuela y de su tio. Al descubrir la verdad, maldice al falso *Paco* y reprocha a sus parientes por haberle ocultado la verdad. Ella debe, sin embargo, ver de nuevo a *Paco,* pero antes canta una antigua canción alusiva al joven, el cual al oírla palidece. Entra en el patio *Salud* y le acusa. *Paco* ordena que la echen de allí, pero ella logra acercarse a él, exclamando tiernamente: "¡Paco!" y cae sin vida herida en el corazón. Vida y amor, ambos tan breves, han terminado.

Danza Española No. 1 *(Violín)*
Jacques Thibaud Disco 7272

LAS VÍSPERAS SICILIANAS

(I Vespri Siciliani)

Ópera en cinco actos; música de Giuseppe Verdi; libreto de Scribe y Duveyrier. Se estrenó el 13 de junio de 1855 en la Ópera de París, bajo el título francés de "Les Vêpres Siciliennes"; se representó por primera vez en los Estados Unidos, en la Academia de Música de Nueva York, el 7 de noviembre de 1859.

Verdi compuso dos óperas para París, "Las Vísperas Sicilianas" y "Don Carlos." Durante los últimos ensayos de la ópera de que aquí tratamos, surgió una disputa, y Verdi se sintió tan contrariado con la conducta del director y de los músicos de la orquesta que abandonó el teatro. Pasaron muchos años antes de que se hiciera la paz, y, diremos de paso, que debido a esta querella, la Ópera de París perdió la oportunidad de ser la primera en presentar "Aida" en París.

Verdi expresó su ansia por la libertad de Italia del yugo austriaco bajo el disfraz de una narración de la matanza de franceses en Sicilia, las vísperas de un Lunes de Pascua en Palermo, el año de 1282. Los libretistas se han apegado muchísimo a los hechos históricos, los cuales, narrados someramente fueron así: La fiereza y vejaciones con que los franceses oprimían al pueblo siciliano, obligaron a emigrar a muchas gentes principales de la isla y a adelantar el golpe terrible que hizo desaparecer en un momento todos aquellos opresores. Uno de los que emigraron fué Juan de Prócida, que se presentó a Pedro III, rey de Aragón, con cartas de muchos nobles de Sicilia, en las que le suplicaban fuese a librarles de la esclavitud francesa, prometiéndole reconocerle soberano. Después de recibir promesas de ayuda Prócida volvió a Sicilia, esperando la llegada de los libertadores. Pero antes estalló la conspiración el lunes de Pascua, o, según otros, el martes 30 de mayo de 1282. En este día solía haber un gran concurso de gentes en Monterreal a una legua de Palermo; despoblábase esta ciudad para ir a la fiesta, y los franceses fueron aquel año como los demás.

Cabalmente un francés llamado Droguet cogió a una mujer y comenzó a insultarla muy feamente; ella, no teniendo fuerza para librarse de sus manos, daba grandes gritos, a los cuales acudieron gentes a librarla, y armóse con este motivo una fuerte pendencia entre franceses y palermitanos. Éstos, que ya hacía tiempo estaban irritados contra los franceses, empezaran a gritar: ¡Mueran los franceses! El gobernador de Palermo fué luego preso y asesinado; y echándose el pueblo furioso por las casas e iglesias, no quedó en toda aquella ciudad más francés con vida que uno llamado Guillermo Porcelletts, cuya virtud respetó el furioso populacho. Parece que esta gran carnicería empezó al tocar a *vísperas,* y de aquí le vino el nombre de "Vísperas Sicilianas."

PERSONAJES

SIMÓN DE MONTFORT, *Virrey francés*	*Barítono*
ARRIGO, *oficial siciliano*	*Tenor*
LA DUQUESA ELENA, *una prisionera*	*Soprano*
JUAN DE PRÓCIDA, *un conspirador*	*Bajo*

LA OBERTURA es una de las composiciones instrumentales más brillante que Verdi llegó a escribir.

Obertura—Partes I y II

Federico del Cuppolo y su Orquesta Sinfónica Disco 9509
Cuerpo Musical de la Real Marina Italiana Disco V-62011

ENRIQUE, hijo de *Simón de Montfort,* el virrey francés que gobierna Sicilia se encuentra en una gran incertidumbre. Su instinto le dicta perdonar la vida a su padre; el honor le impone que su padre debe morir si la conspiración contra los franceses triunfa, pues *Enrique* es uno de los conspiradores. La *Duquesa Elena,* noble dama siciliana, ama a *Enrique,* pero el jefe patriota, *Juan de Prócida,* la amenaza que morirá su amado si ella consiente en casarse con él. Su sacrificio es inútil, pues *Simón, Enrique* y *Elena* son asesinados durante el levantamiento popular.

Entre las romanzas más conocidas de esta ópera figura el aria "O tu, Palermo"—un magnífico número para bajo en que el patriota *Juan de Prócida* apostrofa a la ciudad de Palermo e invita a su pueblo a abandonar su tristeza y volver a su antiguo esplendor.

O tu, Palermo! Ezio Pinza Disco 6709

LA WALLY

ÓPERA en cuatro actos; música de Alfredo Catalani; libreto de Illica. Se estrenó en el Teatro de La Scala de Milán, el 20 de enero de 1892.

Catalani es uno de los compositores más notables del siglo pasado. La primera obra suya que llamó poderosamente la atención fué una égloga en un acto titulada "La Falce." Sus otras óperas fueron "Edmea" (Milán, 1886); "Dejanice" (Milán, 1863); "Loreley" (Turín, 1890) y "La Wally" de que aquí tratamos.

ACTO I

STROMMINGER, un viejo cazador, celebra su sexagésimo natalicio. Su amigo *Gellner* ha salido victorioso en un torneo de tiro al blanco dado en su honor. *Walter,* uno de los jóvenes de Hochstoff, viene en busca de la hija de *Stromminger, Wally,* con quien quiere él cantar, pero no encontrándola, queda persuadido en cantar solo. Canta una canción compuesta por *Wally,* la "canción del Edelweiss."

De pronto se oyen resonar las trompetas, y *Hagenbach,* un cazador de Sölden, llega con un grupo de amigos, trayendo como trofeo una piel de oso. *Hagenbach* es el certero tirador de Sölden, cuya maravillosa habilidad es envidia de muchos. Hace gran alarde de su maestría, al grado de acabar con la paciencia de *Stromminger,* que le dice que en su tiempo él fué tan buen cazador como *Hagenbach,* con la diferencia que nunca hizo mucha jactancia de ello. Esto ocasiona una riña y *Hagenbach* echa a tierra al viejo *Stromminger,* en los momentos en que *Wally* entra y los separa. Aunque ella le echa en cara su conducta, uno puede ver que en ella nace en aquel momento un cariño por el agresor de su padre. *Gellner* lo nota y así lo comunica a *Stromminger,* a la vez que le confiesa el amor que siente por *Wally.* Cuando se quedan solos, *Wally* se mantiene sorda a las apasionadas palabras de *Gellner* y

terminando por confesar a su admirador que ella ama a *Hagenbach*. Cuando *Stromminger* se llega a enterar de esto, amenaza a *Wally* expulsarla de su casa a no ser que se case con *Gellner*. Colérico el padre se aleja. "¡Y bien! Me iré sola y muy lejos" canta *Wally* con una voz de apasionado resentimiento y tristeza. Una nota prolongada de la orquesta inicia el número; al principio la voz parece imitarla, pero bien pronto se eleva en frases cristalinas y expresivas.

Ebben! Andrò sola e lontana
Hina Spani Disco 7206

Wally se va, acompañada por su joven amigo, *Walter*.

ACTO II

La entera ciudad de Sölden está engalanada y preparada para las festividades. *Wally* viene, vestida elegantemente, diciendo que ningún hombre la ha llegado a besar, y reta a alguno que se atreva. *Gellner* nuevamente la requiebra de amores, agregando que *Hagenbach* está apalabrado con *Afra,* la hostelera. Todos los jóvenes de la ciudad ansían bailar con *Wally; Hagenbach* hace una apuesta que él bailará con *Wally* "la danza del beso" y logrará imprimirle un ósculo. A la hora del baile, él le habla de amor y ella a su vez admite que también lo ama. Él la besa y todos gritan que ha ganado la apuesta. *Gellner* viene a llevarse a *Wally,* persuadiéndola que *Hagenbach* no es sincero con ella. "¿Me quieres todavía?" interroga *Wally* y a la respuesta afirmativa de *Gellner,* agrega ella: "¡Lo quiero muerto!" sin alejar un segundo su mirada de *Hagenbach* que en aquellos momentos bebe alegremente al lado de *Afra* y un grupo de amigos.

ACTO III

Wally está en su habitación, muy triste y desconsolada. *Walter* trata de consolarla, pero ella le suplica dejarla sola. *Gellner* anda rondando por la calle cuando ve venir a *Hagenbach.* Agazapadamente llega hasta el angosto sendero del puente y apaga la luz que hay en el crucifijo. En los momentos en que *Hagenbach* va a cruzar el puente, *Gellner* lo empuja hacia el negro abismo. A los gritos de horror *Wally* sale afuera, y al enterarse que *Hagenbach* ha caído en aquel precipicio, hace que los campesinos bajen cuerdas para salvarlo. Ella misma se hace descender al abismo y al ser subida trae consigo el cuerpo inconsciente de *Hagenbach,* que lo entrega a *Afra* juntamente con otros objetos de ella, y después se va corriendo a la montaña antes de que *Hagenbach* recobre la razón.

ACTO IV

Wally está sentada afuera de un choza en el monte Murzoll, hablando con *Walter.* El muchacho trata de convencerla que regrese a la ciudad, pues es la noche de Navidad y el hielo está bien grueso en todas partes, pero ella insiste en quedarse. Finalmente él se va, y ella empieza a ascender uno de los costados de la montaña cuando oye que alguien la llama—es *Hagenbach.* La felicidad de los dos amantes es infinita el volverse a ver, pero de pronto se oye un terrible ruido sordo y continuo. ¡Es el alud! *Hagenbach* corre en busca de un sendero para que *Wally* pueda bajar, pues el que él uso ha desaparecido, y mientras tanto el alud se acerca con fuerza estrepitosa. *Wally* llama a *Hagenbach,* y cuando no recibe contestación, se arroja entonces al precipicio hambriento que se ofrece a sus pies.

WERTHER

DRAMA lírico en cuatro actos; música de Jules Massenet; libreto de Eduardo Blau, Paul Milliet y Jorge Hartmann, basado en la famosa novela de Goethe. Fué estrenado en el Teatro Imperial de Viena, el 16 de febrero de 1892. Primera representación en Estados Unidos, en el Auditórium de Chicago, el 29 de marzo de 1894.

Aunque no se trata de la ópera más popular de Massenet, muchos críticos son de la opinión que en varios respectos "Werther" es la mejor; el argumento, adaptado muy especialmente al genio del compositor, lo inspiró escribir algunas de sus más exquisitas melodías.

PERSONAJES

WERTHER	*Tenor*
CARLOTA	*Soprano*
ALBERTO	*Barítono*

Época y Escena: Alemania, año de 1772.

LA novela "El Joven Werther" de Goethe es tan universalmente conocida que se necesita tan sólo de una breve delineación de sus incidentes principales para hacerla volver a la memoria. Su patética belleza y su poética expresión la han hecho clásica en todo el mundo civilizado.

El argumento, brevemente dicho, es así: *Werther,* un joven estudiante de carácter romántico y melancólico, se enamora de *Carlota,* la prometida de su amigo *Alberto,* y entre ellos hay momentos de inefable dicha, interrumpida por el regreso de *Alberto.*

Carlota corresponde a aquel cariño, pero siendo fuerte de principios y de naturaleza tranquila, esconde su amor por *Werther* y dedica su vida al deber—pues había prometido a su madre en la hora de su muerte casarse con *Alberto.* Efectuada la unión, *Werther* contempla a la pareja con semblante doloroso y son inútiles sus esfuerzos para dominar los impulsos de su corazón. Al fin decide partir.

El cariño que *Carlota* sentía por *Werther,* lejos de morir con la separación, aumenta cada día. Vuelve *Werther,* los amantes rememoran tiempos pasados y el íntimo coloquio se convierte en un apasionado amor. Cuando *Werther,* viendo los poemas de Ossian, empieza a leer uno de los versos del famoso poeta, estalla en un poema que es una sublime expresión de su propio amor desesperado.

Ah! non mi ridestar

Antonio Cortis Disco 1462
Tito Schipa Disco 1187

El canto se burla de tal manera de las emociones de *Carlota,* que su simple agitación es una revelación de su amor secreto. Pero *Carlota* vuelve a sentir refrenados sus sentimientos por la voz del deber, y en un supremo esfuerzo se desprende de los brazos de *Werther* y le ruega que se vaya muy lejos y jamás intente volver a verla.

Werther envía poco después un mensaje a la casa de *Alberto,* diciendo que va a partir en un viaje muy largo, y le pide prestadas sus pistolas que él sabe están en la sala. *Alberto* le envía las armas. Sin embargo, *Carlota,* se siente alarmada con aquella petición y va en busca de *Werther.* Lo encuentra mortalmente herido, a tiempo de recoger en sus labios el último aliento de su infortunado amante. Aterrorizada ante lo brutal de aquella terrible verdad, *Carlota* cae sobre el cuerpo muerto de *Werther,* mientras se oyen en la calle las voces juguetonas de los niños cantando villancicos de Navidad, y los estertores de festivas carcajadas forman un contraste horrible con la tétrica escena de la muerte del romántico poeta.

ZAMPA

ÓPERA en tres actos; música de Hérold. Libreto de Mélesville basado en la obra titulada "La Novia de Piedra." se estrenó en la Ópera Cómica de París, el 3 de mayo de 1831. En Inglaterra se presentó por primera vez en Londres, en inglés, en el Covent Garden, y en italiano en el Teatro del Rey, el 19 de abril de 1833.

"Zampa" muy raramente se suele presentar en la escena, pero contiene muy bellísimas arias. Los críticos declaran que la Cavatina "Porchĕ tremar?" es la inspiración de toda la obra.

PERSONAJES

ZAMPA, *un corsario*	*Barítono*
ALFONSO, *un oficial siciliano*	*Tenor*
CAMILA	*Soprano*

LA OBERTURA es un número favorito de concierto. El vigoroso tema de apertura tiene un apropiado sabor pirático, y el elemento sobrenatural está representado por los formidables acordes que lo interrumpen. El corto *andante,* graciosamente ejecutado por las maderas y las cuerdas en *pizzicati,* ofrecen un contraste cautivador. El tema principal de la obertura ahora aparece, una melodía viva con una frase prominente en tresillos, que se desarrolla hasta alcanzar un brillante clímax. El cambio de tono maravillosamente efectivo es notable, y así también el bello interludio en *tempo rubato* para clarinete solo, ques es uno de los pasajes de más efecto que se han llegado a escribir para este instrumento.

Obertura—Partes I y II

Orquesta Sinfónica Victor
Disco 35985

Orquesta Sinfónica Continental
Disco V-50006

ZAMPA, el corsario, era un hombre terrible temido por todos. Entre sus muchas fechorías se encuentra la de haber seducido a una bonita muchacha llamada *Alicia de Manfredi.* Ella murió de dolor, y en su memoria se ha levantado una estatua de mármol.

La bella *Camila* está haciendo con su novio *Alfonso* los últimos preparativos para el casamiento que pronto ha de efectuarse, cuando *Zampa* entra en escena intempestivamante. Declara él que tiene prisionero al padre de *Camila* y que el precio de su rescate será la propia doncella. *Zampa* se fija en la estatua y reconoce las facciones de su antigua víctima. En mofa coloca un anillo en el dedo de la estatua, y la forma de mármol de *Alicia* levanta el brazo en señal de enojo.

Zampa insiste en su casamiento con *Camila,* la que, para salvar a su padre, y a pesar de la advertencia que le da la estatua, promete casarse con él. De esta manera el padre es puesto en libertad, pero no tarda *Camila* en arepentirse y trata de persuadir a *Zampa* que le permita entrar en un convento y evadir así su promesa. *Zampa,* convencido de que por la persuasión no logra nada, amenaza con usar la fuerza, pero el iracundo padre y *Alfonso* lo atacan con sus espadas. Mientras los dos lo acometen, la novia de piedra se levanta por atrás de él, y tomándolo entre sus brazos se lo lleve a las regiones infinitas.

EL ZAR SALTAN

CUENTO ruso en un prólogo y cuatro actos, divididos en seis cuadros, basado en el "Cuento de Zar Saltan," de Alejandro Pushkin. Música de Rimsky-Korsakoff; fué estrenado en Moscou en 1900.

El primero y principal elogio que cabe hacer de la música que escribió Rimsky-Korsakoff, es el de haber acertado a amoldarse al ambiente, y tratándose de un cuento, predominan en la música la ingenuidad y la frescura. Es un cuento de maravillas y es conocida ya la riqueza de sonoridades, el variado colorido de la paleta orquestal de Rimsky; es un cuento popular ruso y sabido es también el conocimiento, la pericia característica con que Rimsky hace uso de las melodías populares rusas y en crear otras originales en estilo popular. No hay que buscar, pues, en esta música, revelaciones trascendentales y profundas, sino vida, color, movimiento, fantasía.

Cada cuadro viene anunciado por una llamada en la trompetería de seis heraldos, lo que da una curiosa nota de color. Además, contiene la obra unos bellos interludios orquestales. Es notable el del último acto. En fin, esta música no se propone ser profunda, sino alegre e ingenua y en este aspecto es aclamada y saboreada.

PRÓLOGO

Una Habitación en una Antigua Aldea

TRES hermanas hilan en compañía de una vieja comadre llamada *Babarikha* que adula a las dos mayores, y las cuales, a su vez, se alaban a sí mismas. La mayor dice que si ella fuera zarina prepararía un festín para el mundo entero. La segunda por su parte agrega que si ella fuese Zarina tejería una tela maravillosa para todo el universo.

El Zar *Saltan,* acercándose a la puerta, escucha aquella charla. Oye decir a la más joven, que si ella fuera Zarina, pondría en el mundo a un héroe. El Zar *Saltan* entra y la conduce inmediatamente a su palacio, tratándola como a su futura esposa y ordena a las otras dos hermanas que le sigan, pero una sólo como tejedora y la otra como cocinera. Las dos hermanas, envidiosas de la suerte de su hermana menor, suplican a *Babarikha* que la haga desaparecer del mundo; ésta da su promesa.

ACTO I

AQUÍ oímos un delicado entreacto musical descriptivo de la partida a la guerra del Zar *Saltan.* Ya ahora la menor de las tres hermanas es la Zarina *Militrisse,* pero sólo había vivido con su esposo tres semanas cuando estalló la guerra. Durante la ausencia del Zar da a luz un hijo que se ve crecer de hora en hora.

La Zarina carece de noticias de su esposo, a quien ha enviado un mensaje anunciándole el nacimiento de su hijo. De repente aparece el mensajero y dice que el Zar *Saltan,* al saber la feliz nueva, en lugar de alegrarse mostró enfado, y quiso hacer colgar al mensajero, pero luego le perdonó y le ordenó que llevara la respuesta a los boyardos. Con general sorpresa el mensaje del Zar ordena encerrar a la Zarina y al Zarevitz en un tonel y arrojarlos al mar. Esta orden tan terrible se explica de esta manera: *Babarikha,* después de emborrachar al mensajero, reemplazó la carta de la Zarina por otra de los boyardos diciendo que la Zarina había dado a luz un monstruo.

Tanto el pueblo como los boyardos vacilan en ejecutar la orden imperial, considerándola injusta. *Babarikha* y las dos hermanas mayores les amenazan con la cólera del Zar en caso de desobedecerlo. La Zarina resígnase y lamentando su triste suerte se dirige a las olas, suplicándoles que salven a su hijo y a ella echándolos de nuevo a la playa. Al terminar su plegaria la Zarina, se cumplen las órdenes del Zar.

BIBLIOTECA NACIONAL
SERV. SELECCION, ADQUISICION Y CONTROL
20 AGO. 1991
Ca. D. Co.

ACTO II

El entreacto musical que precede a este acto simboliza el mar, con el tonel flotante, en el que la Zarina, con su hijo, se agita y llora. El mar ha arrojado a los náufragos en una isla desierta. El hijo de la Zarina, hoy ya un hombre, y a quien ha llamado *Guidon,* admira el esplendor del paisaje que les rodea. *Guidon* construye un arco con una rama y un cordón que lleva al cuello. Del mar llega un terrible graznido; es un cisne que se debate de un gavilán. *Guidon* apunta y mata al gavilán. Hay una obscuridad repentina y el cisne se convierte en una bella joven que agradece a *Guidon* haberla salvado la vida y le promete darle todo lo que desee.

El negro manto de la noche lo cubre todo. Madre e hijo quedan dormidos. A los primeros rayos del día, una ciudad maravillosa aparece; es Lodenetz. *Guidon* despierta admirado al ver esta ciudad, obra encantada del cisne. Sus habitantes salen y proponen a *Guidon* que sea su príncipe, y al son de las campanas y de los cañonazos todos entran triunfalmente en la ciudad.

ACTO III

A lo lejos se divisa un navío con rumbo hacia el reino del Zar *Saltan. Guidon* se aflige por no poder ir allí y no tener noticias de su padre. Llama al cisne y le hace partícipe de sus pesares. El cisne le propone transformarle en moscardón, y le aconseja alcanzar el navío para ir a ver a su padre. *Guidon,* transformado en moscardón, tiende su veloz vuelo. La música imita aquí en un interludio el vuelo del moscardón.

Los navegantes desembarcan y con ellos viene *Guidon,* convertido todavía en moscardón. Aquéllos saludan al Zar *Saltan,* y éste le pide que le cuenten las maravillas que han visto en el universo. El segundo navegante cuenta que en la isla de Bouyana, antes desierta, se ha levantado una ciudad espléndida y milagrosa. El príncipe *Guidon* reina en esta ciudad y envía sus saludo al Zar *Saltan,* y éste inmediatamente manifiesta sus deseos de ir, pero la comadre *Babarikha* y las dos hermanas mayores le aconsejan lo contrario. Para castigarlas, el moscardón pica a la hermana mayor en las cejas. El primer navegante relata también otro milagro. Una ardilla que roe nueces, estas nueces son esmeraldas con las cáscaras de oro, los servidores recogen estas riquezas y las ocultan en los depósitos del príncipe. El Zar, maravillado, quiere ver este país, pero las mismas mujeres vuelven a desaconsejarlo. El moscardón pica a la otra hermana. El tercer navegante narra el tercer milagro de esta ciudad. Todos los días, treinta héroes vestidos con conchas de plata, con su jefe *Tchernomor,* salen del mar, dan la vuelta a la ciudad y desaparecen de nuevo sobre las olas. El Zar, cada vez más maravillado, insiste en querer visitar la isla, pero la comadre y las hermanas le desaconsejan también. El Zar se enfada y decide ir al día siguiente. *Babarikha* procura emplear el último recurso diciendo que todos estos milagros no son nada en comparación del único que existe: es una princesa de celestial belleza, que eclipsa al mismo sol. A estas palabras el moscardón pica a la comadre en el ojo derecho. Todos se precipitan a coger el insecto, pero sin conseguirlo.

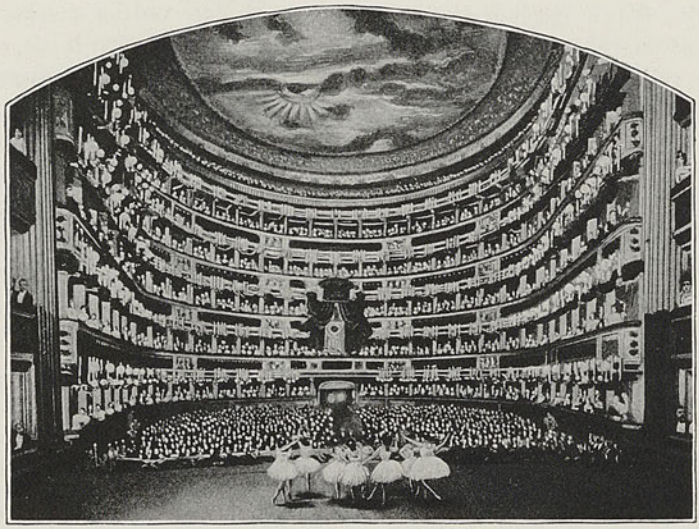
ACTO IV

Es de noche. El príncipe *Guidon* piensa en la princesa *Beldad* al contemplar las estrellas. Llama al cisne, lamentándose de su soledad y le suplica que le muestre la princesa maravillosa. El cisne responde que no

es necesario ir lejos a buscarla, porque la princesa es él mismo. Después de una obscuridad repentina, aparece el cisne tal como ha sido descrito en el relato de la vieja *Babarikha,* una princesa de celestial belleza, que eclipsa al mismo sol. *Guidon* se precipita hacia ella y le propone hacerla su esposa.

Al cambiar de escenario se oye en la orquesta un entreacto musical, describiendo la ciudad maravillosa de Ledenetz con sus tres milagros; la ardilla, los treinta héroes y la princesa cisne. En el Palacio de Ledenetz, *Guidon* mira el mar con un catalejo, y al percibir la flota del Zar *Saltan* ruega a la Zarina *Militrisse* que se oculte. Los navíos se acercan y el Zar *Saltan,* aclamado por el pueblo, entra en el palacio de *Guidon.* Éste le da la bienvenida y le pide que relate su vida. El Zar *Saltan* le habla de su mujer muerta, a la que él ha amado locamente, no pudiendo olvidarla. *Guidon* le calma y le propone hacerle ver sus tres maravillas. Le muestra la ardilla, que roe las nueces; los treinta héroes, y finalmente aparece la princesa cisne. Ésta dice que baja del cielo y vive en los corazones de las personas que le son queridas para darles felicidad. El Zar *Saltan* no comprende el misterio de aquellas palabras y le ruega le permita ver a sus desaparecida Zarina *Militrisse.* El milagro se opera, y la Zarina aparece en el umbral del palacio. *Saltan,* al ver que su esposa vive, se siente completamente feliz. Pregunta a la Zarina sobre la muerte de su hijo, y extasiado abraza al Zarevitz *Guidon.* En medio de tanta alegría el Zar perdona a la comadre *Babarikha* y a las hermanas, que están arrepentidas de sus maldades. Y el cuento termina con los esponsales de *Guidon* y de la princesa.

Suite No. 3—Partes I y II
Coates-Orquesta Sinfónica de Londres
Disco 9473



EL TEATRO SAN CARLOS DE NÁPOLES

ZAR Y CARPINTERO

ÓPERA cómica en tres actos; música de Albert von Lortzing, estrenada en 1834. Lortzing está considerado como el compositor por excelencia de ópera ligera alemana.

La escena se desarrolla en el pueblo de Sardam, Holanda, en el año de 1690.

Obertura—Partes I y II
Orquesta de la Ópera del Estado,
Berlín Disco 4164

PEDRO EL GRANDE, Zar de Rusia, trabaja como carpintero en los arsenales de Sardam, Holanda, bajo el nombre supuesto de *Pedro Michaeloff*. En el mismo lugar trabaja un joven ruso, de nombre *Pedro Ivanoff* y desertor del ejército. Este último está en amores con *María,* la linda sobrina del fanfarrón burgomaestre de Sardam. Las autoridades holandesas sospechan que estos dos trabajadores extranjeros tratan de sonsacar a sus compañeros para hacerlos entrar en el servicio ruso, y ordenan al burgomaestre que los vigile muy de cerca y los arreste a su debido tiempo. Los Embajadores de Francia e Inglaterra sospechan que uno de aquellos rusos debe ser el zar, y los dos se preparan a conquistarse el favor del monarca y hacerlo firmar una alianza con sus respectivos países. El Embajador Francés toma a *Pedro Michaeloff* como el verdadero zar, mientras que el ministro inglés toma a *Pedro Ivanoff,* como el verdadero Emperador de Rusia.

El burgomaestre se ofrece ayudar al Embajador Inglés a aclarar los secretos de *Pedro Ivanoff,* pero comete los más grandes disparates. En una fiesta de bodas, a la cual todos atienden, el zar y el embajador francés firman un tratado de alianza, y convienen en un plan para que el zar salga de Holanda sin ser observado. Su objeto no se cumple, pues el burgomaestre, aferrado que *Ivanoff* es el zar y no *Michaeloff,* amenaza encarcelar a todos, embajadores, zares, taberneros y carpinteros, y de esa manera tendrá en su poder al verdadero zar. Naturalmente ninguno está dispuesto a ir a parar a la prisión, y lo que era un baile de bodas se convierte en un tumulto, lloviendo los golpes a diestra y siniestra, mesas, sillas y botellas van a dar al suelo, mientras las mujeres corren a esconderse en todas direcciones.

Con gran solemnidad el burgomaestre reune a los magistrados y a lo más selecto de Sardam en los salones del municipio, con el objeto de presentarles al zar, que no es otro que *Pedro Michaeloff*. La misma *María* se siente desconsolada, pues siendo Emperador de Moscou, como ella lo llama, nunca podrá casarse con una muchacha humilde. Sin embargo, *Ivanoff* le promete que su *Pedro* se casará con ella, y que en el espacio de una hora sabrá cómo y por qué. Se presenta una procesión cargando un trono adornado de flores y guirnarlas; *Michaeloff* se ve obligado por la fuerza a sentarse en el trono, mientras todos lo vitorean como el zar. En estos momentos se oye una serie de disparos y descorriéndose el telón del fondo, puede verse el puerto de Sardam. En una embarcación está de pie el verdadero zar, en su uniforme imperial, rodeado de grandes personajes. Todos exclaman "Viva el Zar," y con mayor entusiasmo *Michaeloff* y *María,* pues su majestad ha dado el consentimiento del matrimonio del Mayordomo Imperial, *Pedro Ivanoff,* con la sobrina del fanfarrón burgomaestre de Sardam.

ZAZÁ

Ópera en cuatro actos; música de Ruggiero Leoncavallo; libreto del mismo compositor basado en la comedia de Berton y Simon. Se estrenó en el Teatro Lírico de Milán, el 10 de noviembre de 1900. Primera representación en los Estados Unidos, en el Tívoli de San Francisco, el 27 de noviembre de 1903. Aunque Leoncavallo creyó que "Zazá" era su mejor obra, hasta la fecha no ha alcanzado la popularidad de "Los Payasos," aunque es muy popular la ópera en Italia y Alemania.

PERSONAJES

Zazá, *cantante de variedades*	*Soprano*
Dufresne, *un rico parisiense*	*Tenor*
Cascart, *cantante de variedades*	*Barítono*

Zazá y *Cascart*, su viejo amante, son artistas de variedades. Ella se queda fascinada del rico parisiense *Dufresne*, y se dispone a conquistarlo. En cierta ocasión él visita el escenario, y un periodista amigo suyo le pregunta que opina de "Nuestra Zazá." *Dufresne* contesta en una melodiosa romanza en que, comparando su dulce sonrisa con una mañana abrileña, revela que *Zazá* ya le ha conquistado el corazón.

È un riso gentil
Giovanni Martinelli Disco *736

Dufresne induce a *Zazá* que abandone las tablas y se vaya a vivir con él en una apartada casita de campo. *Cascart* va a visitarla allá y tratando de persuadirla que vuelva otra vez con él, le dice que ha visto a *Dufresne* con otra mujer. La siguiente vez que *Dufresne* va a la ciudad, *Zazá* lo sigue y descubre que él tiene esposa y una hija. Al volver él a la casita de campo, ignorando lo que *Zazá* ha descubierto, llega con el semblante risueño como de costumbre, pero ella le echa en cara su perfidia, agregando falsamente que le ha revelado todo a su esposa. Indignado él la maldice y la arroja al suelo. Entonces, al salir él, ella le confiesa que su esposa no sabe nada de sus "relaciones." *Zazá* regresa al teatro y *Dufresne* a su familia.

ÍNDICE DE COMPOSITORES

Página

ALFANO (1876-)
Resurrección ... 476

AUBER (1782-1871)
Fra Diávolo ... 252

BEETHOVEN (1770-1827)
Fidelio ... 245

BELLINI (1801-1835)
Norma ... 410
Puritanos, Los ... 470
Sonámbula ... 515

BERLIOZ (1803-1869)
Condenación de Fausto, La ... 158

BIZET (1838-1875)
Carmen ... 130
Pescadores de Perlas, Los ... 455

BOERO (1884-)
Matrero, El ... 387

BOÏTO (1842-1918)
Mefistófeles ... 391
Nerón ... 404

BORODIN (1834-1887)
Príncipe Igor, El ... 458

BRETÓN (1850-1923)
Dolores, La ... 180

CATALANI (1854-1893)
Wally, La ... 572

CHARPENTIER (1860-)
Luisa ... 348

DEBUSSY (1862-1918)
Peleas y Melisanda ... 449

DELIBES (1836-1891)
Lakmé ... 322

DONIZETTI (1797-1848)
Don Pascual ... 197
Duque de Alba, El ... 204
Elíxir de Amor, El ... 205
Favorita, La ... 239
Hija del Regimiento, La ... 302
Lucía de Lammermoor ... 338
Lucrecia Borgia ... 345

DUKAS (1865-)
Ariadna y Barba Azul ... 79

FALLA, DE (1876-)
Vida Breve, La ... 570

FLOTOW (1812-1883)
Marta ... 382
Stradella ... 519

GIORDANO (1867-)
Andrés Chénier ... 31
Cena de las Burlas, La ... 150
Fedora ... 244

Página

GLINKA (1804-1857)
Russlan y Ludmilla ... 498

GLÜCK (1714-1787)
Alceste ... 27
Armida ... 80
Orfeo y Eurídice ... 420

GOLDMARK (1832-1915)
Reina de Saba, La ... 474

GOMES (1839-1896)
Esclavo, El ... 209
Guaraní, El ... 273

GOUNOD (1818-1893)
Fausto ... 224
Mireille ... 401
Reina de Saba ... 473
Romeo y Julieta ... 494

GRANADOS (1867-1916)
Goyescas ... 271

HALÉVY (1799-1862)
Hebrea, La ... 291

HEROLD (1791-1833)
Zampa ... 575

HUMPERDINCK (1854-1921)
Hänsel y Gretel ... 288

KORNGOLD (1897-)
Ciudad Muerta, La ... 158

LEONCAVALLO (1858-1919)
Payasos, Los ... 440
Zazá ... 580

LORTZING (1803-1851)
Zar y Carpintero, El ... 579

MARCHETTI (1831-1902)
Ruy Blas ... 499

MASCAGNI (1863-)
Cavalleria Rusticana ... 144
Iris ... 309

MASSENET (1842-1912)
Cid, El ... 152
Don Quijote ... 201
Herodiade ... 298
Juglar de Nuestra Señora, El ... 315
Manón ... 372
Thaís ... 529
Werther ... 574

MEYERBEER (1791-1864)
Africana, La ... 8
Dinorah ... 178
Hugonotes, Los ... 304
Profeta, El ... 466
Roberto el Diablo ... 492

MONTEMEZZI (1875-) *Página*
Amor de Tres Reyes, El 28

MOUSSORGSKY (1835-1881)
Boris Godunoff 113
Khovantchina 318

MOZART (1756-1791)
Bodas de Fígaro, Las 95
Così Fan Tutte 166
Don Juan 190
Flauta Mágica, La 248
Rey Pastor, El 477

NOUGUÈS (1876-)
¿Quo Vadis? 472

OFFENBACH (1819-1880)
Cuentos de Hoffmann, Los 168

PONCHIELLI (1834-1888)
Gioconda, La 265

PROKOFIEFF (1891-)
Príncipe Enamorado de las Tres Naranjas, El 463

PUCCINI (1858-1924)
Bohemia, La 104
Fanciulla del West, La 221
Gianni Schicchi 264
Madama Butterfly 354
Manón Lescaut 378
Rondine, La 497
Sor Angélica 518
Tabardo, El 520
Tosca 534
Turandot 565

RIMSKY-KORSAKOW (1844-1908)
Ciudad Invisible de Kitej, La 154
Copo de Nieve 160
Coq d'Or, Le 163
Novia del Zar, La 415
Sadko 500
Zar Saltan, El 576

ROSSINI (1792-1868)
Barbero de Sevilla, El 89
Guillermo Tell 279
Semíramis 514

RUBINSTEIN (1829-1894)
Demonio, El 176

SAINT-SAËNS (1835-1922)
Sansón y Dalila 508

SMETANA (1824-1884) *Página*
Novia Vendida, La 417

SPONTINI (1774-1851)
Vestal, La 569

STRAUSS, RICARDO (1864-)
Caballero de la Rosa, El 126
Salomé 507

THOMAS (1811-1896)
Hamlet 283
Mignon 395

TSCHAIKOWSKY (1840-1893)
Dame de Pique, La 173
Eugenio Oneguin 213

VERDI (1813-1901)
Aida 15
Baile de Máscaras, Un 82
Don Carlos 185
Falstaff 218
Fuerza del Destino, La 257
Hernani 294
Lombardos, Los 335
Luisa Miller 352
Nabucodonosor 402
Otelo 423
Rigoletto 479
Traviata, La 544
Trovador, El 557
Vísperas Sicilianas, Las 571

WAGNER (1813-1883)
Anillo de los Nibelungos, El 37
El Oro del Rhin 39
La Walkiria 45
Sigfrido 59
El Ocaso de los Dioses 67
Buque Fantasma, El 122
Lohengrin 326
Maestros Cantores 362
Parsifal 428
Rienzi 478
Tannhäuser 521
Tristán e Isolda 550

WEBER (1786-1826)
Euryanthe 217
Freischütz, Der 253
Oberón 419

WOLF-FERRARI (1876-)
Joyas de la Madona, Las 313
Secreto de Susana, El 513

ÍNDICE DE ÓPERAS

	Página
Africana, La	8
Aida	15
Alceste	27
Amleto	283
Amor de Tres Reyes, El	28
Amour des Trois Oranges, Lo	463
Andrés Chénier	31
Anillo de los Nibelungos, El	37
El Oro del Rhin	39
La Walkiria	45
Sigfrido	59
El Ocaso de los Dioses	67
Ariadna y Barba Azul	79
Armida	80
Baile de Máscaras, Un	82
Barbero de Sevilla, El	89
Bodas de Fígaro, Las	95
Bohemia, La	104
Boris Godunoff	113
Buque Fantasma, El	122
Caballero de la Rosa, El	126
Carmen	130
Cavalleria Rusticana	144
Cazador Furtivo, El	253
Cena de las Burlas, La	150
Cena delle Beffe, La	150
Cid, El	152
Ciudad Invisible de Kitej, La	154
Ciudad Muerta, La	157
Condenación de Fausto, La	158
Contes de Hoffmann, Les	168
Copo de Nieve	160
Coq d'Or, Le	163
Così Fan Tutte	166
Cuentos de Hoffmann, Los	168
Dame de Pique, La	173
Damnation de Faust, La	158
Demonio, El	176
Dinorah	178
Dolores, La	180
Don Carlos	185
Don Giovanni	190
Don Juan	190
Don Pascual	197
Don Quijote	201
Duque de Alba, El	204
Elíxir de Amor, El	205
Ernani	294
Esclavo, El	209
Eugenio Oneguin	213
Euryanthe	217
Falstaff	218
Fanciulla del West, La	221
Fausto	224
Favorita	239
Fedora	244
Fidelio	245
Figaros Hochzeit	95
Figlia del Reggimento, La	302
Flauta Mágica, La	248
Fliegende Holländer, Der	122
Forza del Destino, La	257
Fra Diávolo	252
Freischütz, Der	253
Fuerza del Destino, La	257
Gallo de Oro, El	163
Gianni Schicchi	264
Gioconda, La	265
Giogelli della Madonna, I	313
Götterdämmerung, Die	67
Goyescas	271
Guaraní, El	271
Guillermo Tell	279
Hamlet	283
Hänsel y Gretel	288
Hebrea, La	291
Hernani	294
Herodiade	297
Hija del Regimiento, La	302
Hugonotes, Los	304
Iris	309
Jongleur de Notre Dame, Le	315
Joyas de la Madona, Las	313
Juglar de Nuestra Señora, El	315
Juive, La	291
Khovantchina	318
Lakmé	322
Lohengrin	326
Lombardos, Los	335
Lucía de Lammermoor	338
Lucrecia Borgia	345
Luisa	348
Luisa Miller	352
Madama Butterfly	354
Maestros Cantores, Los	362
Manón	372

	Página
Manón Lescaut	378
Marta	382
Matrero, El	387
Mefistófeles	391
Meistersinger, Die	362
Mignon	395
Mireille	401
Nabucodonosor	402
Nerón	404
Norma	410
Novia del Zar, La	415
Novia Vendida, La	417
Nozze di Figaro, Le	95
Oberón	419
Ocaso de los Dioses, El	67
Oro del Rhin, El	39
Orfeo y Eurídice	420
Otelo	423
Pagliacci, I	440
Parsifal	428
Payasos, Los	440
Peleas y Melisenda	459
Pescadores de Perlas, Los	455
Príncipe Enamorado de Tres Naranjas	463
Príncipe Igor, El	458
Prodaña Nevésta	417
Profeta, El	466
Puritanos, Los	470
¿Quo Vadis?	472
Reina de Saba, La (Gounod)	473
Reina de Saba, La (Goldmark)	474
Resurrección	476
Rey Pastor, El	477
Rheingold, Das	39
Rienzi	478
Rigoletto	479
Ring des Nibelungen, Die	37
Roberto el Diablo	492
Romeo y Julieta	494
Rondine, La	497
Rosenkavalier, Der	126
Russlan y Ludmilla	498
Ruy Blas	499
Sadko	500
Salomé	507
Sansón y Dalila	508
Schiavo, Lo	209
Secreto de Susana, El	513
Semíramis	514
Sigfrido	59
Snegoroutchka	160
Sonámbula, La	515
Sor Angélica	518
Stradella	519
Tabardo, El	520
Tabarro, Il	520
Tannhäuser	521
Thaís	529
Tosca	534
Tote Stadt, Die	157
Traviata, La	544
Tristán e Isolda	550
Trovador, El	557
Turandot	565
Vespri Siciliani, I	571
Vestal, La	569
Vida Breve, La	570
Vísperas Sicilianas, Las	571
Walkiria, La	45
Wally, La	572
Werther	574
Zampa	575
Zar Saltan, El	576
Zar y Carpintero, El	579
Zauberflöte, Die	248
Zazá	580