

Pasión, melodía y modernidad en *Manon Lescaut* de Puccini

■ NICHOLAS BARAGWANATH

“¡TENEMOS UN MAESTRO!”

La *Manon Lescaut* de Puccini, estrenada en 1893, ocupa un lugar muy especial en la historia de la ópera italiana: es la obra que marcó el momento en que, tras dos décadas de búsquedas desesperadas, salidas en falso y sueños rotos, se identificó por fin un posible sucesor válido del compositor nacional Giuseppe Verdi. Ya hacia 1872, cuando se estrenó la ópera “exótica” *Aida* en Italia, se habían suscitado muchas especulaciones sobre la cuestión de quién podría sustituir al maestro, que estaba entrando en una edad avanzada, para guiar la ilustre tradición italiana hacia nuevas cumbres de gloria. Esto sucedía al mismo tiempo y a pesar de que Verdi, que se preparaba para celebrar su 60º cumpleaños, se encontraba aún en plena forma y disponía todavía de todos sus poderes creativos. Sin embargo, al sondear la nueva generación de compositores de ópera y no encontrar un talento de talla comparable a la suya, la crítica y el público italianos temían el deterioro inminente del arte nacional por antonomasia. Empezó pues la búsqueda de un sustituto con una urgencia casi paranoica.

Hubo muchos pretendientes a ese trono. Uno de los primeros candidatos creíbles fue un recién graduado del conservatorio de Milán, el brasileño Antonio Carlos Gomes. Su drama colonial *Il Guarany* se había estrenado en La Scala ya en 1870, pero la pasajera moda de los argumentos operísticos “indianos” se desvaneció en poco tiempo, y con ello la carrera de Gomes.

La desesperación de dar con un sucesor era tan grande que en 1873 un desconocido joven de sólo 21 años, Stefano Gobatti, fue saludado como el “heredero de Verdi” en base únicamente a su primera ópera, *I goti*, una historia de resistencia nacional en la que aparecían godos y romanos de la Antigüedad. Desencadenada una ola de histéricas reacciones, con los intérpretes del estreno volviendo hasta 51 veces al escenario para recibir estruendosos

aplausos, este acontecimiento forzó la prolongación de la temporada del Teatro Comunale de Bolonia. Gobatti fue nombrado ciudadano de honor por el ayuntamiento, miembro honorífico por la prestigiosa *Accademia Filarmonica*, y caballero por Vittorio Emanuele II de Italia. Huelga decir que su fama se esfumaría tan rápidamente como había aparecido.

Con el *Mefistofele* de Arrigo Boito parecía haberse abierto un camino transitable, en particular gracias a su segundo estreno en La Scala en 1875, pero el público nunca se encariñó con su estilo alemán y cohibidamente progresivo. Lo que podía resaltar en novedad y atractivo modernista se contrapesaba por una simétrica carencia de pasión y melodía, dos factores que seguían siendo los más importantes para que el público aceptara una ópera como verdaderamente italiana.

Al año siguiente se identificó un pretendiente algo más conservador en Amilcare Ponchielli, que logró un gran éxito en La Scala con *La gioconda*. Pero poco a poco se llegó a comprender que este compositor, por entonces de 42 años, había dejado ya atrás sus mejores obras y su más destacado potencial.

El pretendiente que, antes de Puccini, más se acercó a reclamar la corona de Verdi fue Pietro Mascagni. Su ópera en un acto *Cavalleria rusticana* de 1890 hizo asentarse el movimiento del *verismo*, que por algún tiempo parecía indicar un claro modelo para el futuro de la ópera italiana. Pero ni Mascagni ni su coetáneo Ruggero Leoncavallo lograrían revalidar nunca más el éxito de sus primeras óperas.

El verdadero avance llegó finalmente con el estreno de *Manon Lescaut* en Turín. Su apabullante triunfo llevó al crítico musical del periódico *Il Parlamento* a manifestar: “Todos los debates terminan en este punto. Sea cual sea la pregunta, sea cual sea la respuesta, hay sólo una conclusión: ¡Tenemos un maestro!”

■ Tras dos décadas de búsquedas desesperadas, salidas en falso y sueños rotos, se identificó por fin un posible sucesor válido del compositor nacional Giuseppe Verdi



ÓPERA ITALIANA E IDENTIDAD NACIONAL

¿Por qué hubo tal clamor para encontrar un compositor lírico que sustituyera a Verdi? ¿Por qué duró tan largamente la búsqueda? Y, sobre todo, ¿por qué al final salió victorioso Puccini con *Manon Lescaut*? Lo primero que hay que recordar es que encontrar un heredero válido para continuar la tradición de la ópera italiana no era una cuestión meramente musical. Era de importancia vital para la joven nación.

Aunque la mayoría de los diversos Estados de la península italiana se unificó en 1861, sus conflictivas exigencias y sus diferencias culturales amenazaban constantemente con despedazar esa unión. En lugar de disminuir las discrepancias regionales, el éxito del *Risorgimento* había servido sólo para hacerlas más profundas. Las ciudades del Norte recién industrializadas, como Milán y Turín, se estaban desarrollando y generando una riqueza que hacía todavía más flagrante el contraste con el Sur agrario y

pobre. La emigración italiana aumentaba en un ritmo alarmante, y la desigualdad económica suscitaba grave agitación social.

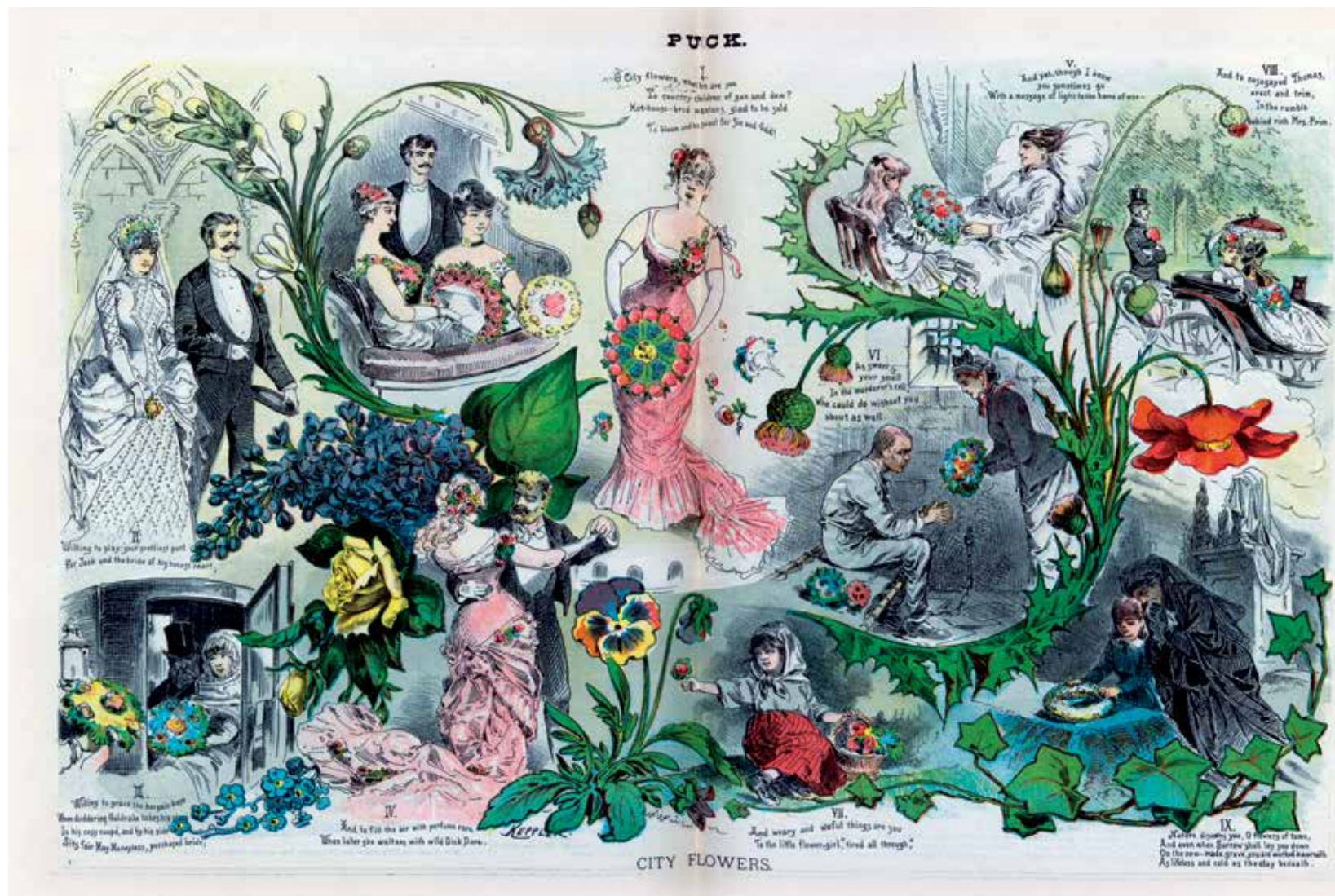
Para combatir estas divergencias, la clase dirigente intentó promover símbolos patrióticos que cohesionaran la joven nación en torno suyo. Tal y como parece que dijo el estadista Massimo d'Azeglio, “hemos creado Italia: ahora toca crear a los italianos”. Así que encontrar un nuevo Verdi fue considerada la manera ideal de unificar las distintas facciones y fomentar un sentimiento indisoluble de orgullo nacional.

Los italianos consideraban la ópera como uno de sus mayores logros culturales, a la misma altura que la pintura renacentista proveniente de sus tierras. El arte del teatro lírico había mostrado ser uno de los productos de exportación más lucrativos desde que fuera inventado en el siglo XV como entretenimiento

■ Los italianos consideraban la ópera como uno de sus mayores logros culturales, a la misma altura que la pintura renacentista proveniente de sus tierras

“Las flores de la ciudad”, como reza el título de esta ilustración, se abren sólo para El Oro y El Pecado, prefiriendo a El Viejo Verde o a El Aventurero en lugar del honesto joven, y trabando compañía hasta con asesinos. Pero su corazón es tan frío como la tierra en que quedarán sepultadas.

© City Flowers, cromolitografía de Joseph Ferdinand Keppler (1886) © The Library of Congress



■ Esta ópera resultó un éxito realmente popular y una obra con grandes cualidades que se ha mantenido en el repertorio. Los críticos fueron también unánimes en sus elogios

cortesano, y luego consolidado por las reformas de Monteverdi y su círculo. Compositores de ópera desde Alessandro Scarlatti hasta Vincenzo Bellini dominarían el mundo de la música. Sin embargo, cuando Verdi alcanzó la fama, esta tradición estaba en retroceso, y los efectos de la música extranjera se hacían notar en Italia. Desde los años sesenta del siglo XIX, la casa

editorial Sonzogno promocionaba las obras de Gounod, Meyerbeer, Saint-Saëns y Massenet; y los dramas musicales de Wagner, la música instrumental alemana de nuevo cuño, el culto de Bach o de los clásicos vieneses socavaban también la posición dominante de la ópera italiana.

Todo esto significaba que, una vez llegado el decenio de los ochenta, el clamor para encontrar un sustituto de Verdi se haría necesariamente más insistente. El futuro de una gran institución nacional estaba en peligro. Pero, aún así, hubo también desacuerdos sobre la dirección que la ópera debía emprender. Algunos expresaron su desaliento por la “decadencia” de la ópera italiana, y abogaron por una vuelta conservadora a las gloriosas tradiciones del pasado. Otros defendían la necesidad de seguir las últimas tendencias y actualizar lo que consideraban como una forma de arte anticuada y plagada de convenciones que había pasado su fecha de caducidad.

El futuro sucesor de Verdi se encontraría, pues, ante una tarea aparentemente imposible de llevar a cabo: para tener

posibilidades de redimir la tradición nacional, tenía que crear una ópera que sonara inequívocamente italiana y que se mostrara impoluta respecto a la más mínima sospecha de influencias extranjeras, pero tenía que ser, al mismo tiempo, lo bastante progresiva como para validarse en comparación con la música foránea más reciente.

Precisamente Verdi había logrado esta unión de pasado y presente con su última obra, *Falstaff*. Sin embargo, no parece que los compositores de la *giovane scuola*, que cargaban con la responsabilidad por el futuro de la tradición nacional, estuvieran a la altura de la tarea. Ponchielli y Mascagni lograron el sonido italiano característico, pero resultaba un poco anticuado, y el estilo más actualizado de Boito dependía demasiado de técnicas prestadas de Liszt y Wagner. ¿Habría algún compositor joven que pudiera cumplir con la demanda de una ópera italiana auténticamente nacional y, al mismo tiempo, actualizada a escala internacional?

UN IMPROBABLE GANADOR

Al empezar su carrera como compositor, Puccini no parecía tener muchas posibilidades de suceder a Verdi. Su primera ópera en un acto, un cuento de hadas llamada *Le villi*, tuvo un modesto éxito en su estreno de 1884, pero se desestimó como una inmadura obra estudiantil. Su ópera siguiente, *Edgar*, tenía un alcance más extenso y una ambición más grande, pero sufría fallos importantes en su libreto y su estructura dramática, y no

cayó bien al público en 1889. Sin embargo, fue justo en este año, y contrariamente a todas las expectativas, cuando Puccini se vio reconocido como favorito en la carrera por ceñir la corona de Verdi. Su poderoso editor radicado en Milán, Giulio Ricordi, le asignó el papel de compositor nacional antes de que hubiera podido demostrar lo que valía y antes incluso de consolidar su estilo. Tal como Alfredo Catalani escribió a su amigo Giuseppe Depanis en agosto de 1889, el tema se planteaba directamente así: “Sé que Puccini está obligado a ser el sucesor de Verdi... hay sólo un editor, y este editor no quiere oír hablar de nadie más”.

■ La diligencia en que llegan Manon, su hermano y su admirador el banquero, era el medio de transporte común antes de la introducción de coches y autobuses; sólo el tren había empezado a hacerle competencia. Puccini, aunque más tarde se convirtiera en un gran aficionado a los automóviles, cuando compuso su ópera *Manon Lescaut* y pensó en una diligencia para esa escena, no estaba haciendo referencia al siglo XVIII sino a su propio tiempo.

The Duke of Beaufort Coach starting from the Bull & Mouth, Regents Circus, Piccadilly, grabado coloreado a mano de Charles Hunt (1841) sobre un cuadro de William Joseph Shayer.

© The Library of Congress





Con una premonición sorprendente y un astuto sentido comercial, Ricordi había reconocido en la música del joven Puccini la mezcla perfecta de lo viejo y lo nuevo que consideraba necesaria para revitalizar la tradición italiana de la ópera (y, no menos importante, para mantener sus ingresos una vez producido el retiro de Verdi). Después de nueve años de paciencia y desilusiones, la producción de *Manon Lescaut* demostró que Ricordi había tenido razón. Esta ópera resultó un éxito realmente popular y una obra con grandes cualidades que se ha mantenido en el repertorio. Los críticos fueron también unánimes en sus elogios. Alfredo Colombani, el crítico del *Corriere della Sera*, optó por subrayar así sus características nacionales: “*Manon Lescaut* es una ópera de pasión y melodía. El genio de Puccini es verdaderamente italiano. Su canto es el canto de nuestro paganismo, de nuestra sensualidad artística. Nos acaricia y se convierte en parte de nosotros”. La *Gazzetta del Popolo* manifestó que la ópera “dejó al público pasmado y abrumado por las emociones, y luego estallaron en un aplauso unánime y entusiasta... Puccini ha ganado la grande y ardua lucha”.

UN APRENDIZAJE POR LA VÍA MÁS DIFÍCIL

Componer esa ópera demostró, ciertamente, ser una ardua lucha. Puccini fatigó hasta la disuasión a no menos de siete libretistas en un período de tres años con sus interminables solicitudes, repentinos cambios de ideas y, sobre todo, con su intransigencia general. Su combativa actitud hacia los libretistas se basaba en su determinación de evitar que se repitieran los errores cometidos en *Edgar*, de los que culpaba en primer lugar al hecho de haber tenido que componer sobre un libreto pésimamente escrito por Ferdinando Fontana. Este texto se había mostrado completamente inadecuado para sus talentos musicales particulares: en lugar de ofrecer oportunidades para retratar personajes realistas con sentimientos directos, contenía largas arias “reflexivas” sobre temáticas abstractas, y utilizaba un estilo literario rimbombante y pasado de moda. Puccini no confiaría nunca más en otras personas para proporcionarle un libreto, y desde esta mala experiencia insistió en jugar él mismo un papel central en la redacción del texto de sus óperas. En consecuencia, es fácil entender por qué escribió a Ricordi, en relación con *Manon Lescaut*, que “ningún libretista idiota debería permitirse arruinar la historia. Ciertamente, me ocuparé yo mismo de redactar el libreto”.

Puccini había empezado la búsqueda de un nuevo argumento para una ópera nada más darse cuenta de que *Edgar* estaba destinada a fracasar. Dos consideraciones le impulsaron. En primer lugar, entrando como estaba en sus treinta años de edad, necesitaba un éxito con su próxima ópera para poder liquidar sus sustanciosas deudas. Tenía a su cargo tanto a su mujer Elvira como a sus dos hijos, y tenía que devolver un préstamo estudiantil al Dr. Ceru. Esto justifica la razón de que se sintiera atraído por la novela del Abate Prévost sobre la depravada cortesana Manon Lescaut y su aventura con el desafortunado caballero Des Grieux desde el momento mismo de conocerla.

A pesar de estar publicada en 1731, la historia de estos personajes había permanecido siendo popular a lo largo del siglo XIX gracias a la adaptación teatral de 1820 por Étienne Gosse, con música de Propiac y ballets de Lefèvre. Era entonces no sólo un clásico consolidado, sino también un éxito operístico con *pedigree*. Jules Massenet había compuesto una nueva partitura para una *opéra comique* sobre el tema bien acogida en 1884. Ciertamente, después del fracaso de *Edgar*, Puccini siempre se mostraría atraído por argumentos operísticos con un buen historial de éxito comercial.

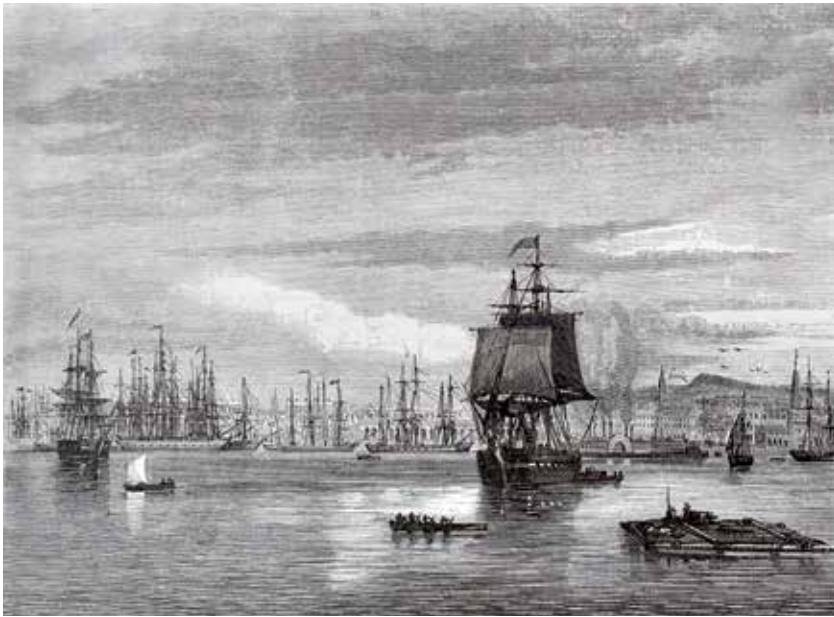
En segundo lugar, Puccini sabía que a su fortaleza como compositor le convendría un argumento con personajes y situaciones dramáticas claras e inmediatamente comprensibles. “¿Cómo es posible componer algo que uno no siente completamente?” escribía a Ricordi el 19 de julio de 1889.

Estaba decidido a evitar el lenguaje pomposo y convencional que había arruinado *Edgar*, con sus tediosas digresiones, sus metáforas pretenciosas y sus formulaciones floridas que parecían estar completamente alejadas del habla cotidiana. Puccini entendió que su creatividad musical reaccionaba mejor a un libreto con el argumento condensado al máximo, permitiendo así que las melodías expresaran las emociones de manera directa e inmediata. Esto implicaba que en *Manon Lescaut* el énfasis se pondría en los sentimientos y las reacciones de los protagonistas, Manon y Des Grieux, aunque esto obligara a minimizar los personajes secundarios: ni Lescaut, ni Geronte llegan a cantar una aria propia en toda la ópera.

En este sentido, la dramaturgia de *Manon Lescaut* se parece a *Tristan und Isolde* de Wagner. Las maquinaciones externas del argumento sirven para poco más que para hacer de trasfondo de la verdadera acción de la ópera, que tiene lugar en el interior de los corazones y almas de la pareja condenada por el destino. Quizá la reducción de Puccini llegue a ser mayor incluso que la de Wagner porque, si bien es verdad que tanto Tristan como Isolde están divididos entre el instinto y el deber, él como vasallo del rey Marke y ella como su prometida, Manon y Des Grieux parecen estar motivados de principio a fin por una pasión únicamente erótica.

Esto difiere notablemente de las matizadas temáticas de carácter social y ético del original. El Abate Prévost era un eclesiástico que había gozado de una educación jesuita, a pesar de ingresar luego en varios monasterios benedictinos. Fue excomulgado por haber salido de su último destino, el monasterio parisino de Saint-Germain-des-Prés, sin autorización; curiosamente, después de seis años de exilio y vida rocambolesca, volvería a ingresar en un monasterio benedictino. En el entretiem po publicó en el tercer volumen de las *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* la *Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*, un texto que el Parlamento de París condenaría a la hoguera. En él presenta reflexiones escasamente veladas del conflicto entre lo sagrado y lo profano, la tensión entre la pasión y la razón, y la lucha entre el vicio y la virtud.

■ A su fortaleza como compositor le convendría un argumento con personajes y situaciones dramáticas claras e inmediatamente comprensibles



Puccini hizo un comentario revelador a su partitura en una carta a Ricordi que redactó mientras trabajaba en la composición de la ópera: “Massenet siente como un francés, con el polvo [para las pelucas] y los minuets [como formas anticuadas de bailar]. Yo lo sentiré como un italiano, con una pasión desesperada”. La posibilidad de lograrlo en música requería ciertamente un tipo de libreto muy especial, que prescindiera de todos los antecedentes superfluos y que sirviera principalmente para apuntalar las escenas en que están involucrados los dos amantes.

Para empezar con este tipo de libreto en un estilo nuevo, Ricordi puso en contacto a Puccini con el distinguido literato Giuseppe Giacosa, pero de su colaboración no resultó mucho. Luego, Ricordi intentó emparejar a Puccini con Ruggero Leoncavallo, que por entonces trabajaba principalmente como libretista, aunque más tarde sería famoso por su propia creación como compositor de *Pagliacci*. Después de sólo algunos meses, los dos hombres rompieron debido a las constantes correcciones y remiendos de Puccini, y a la negativa de cualquier compromiso por parte de éste.

Ricordi se dirigió luego al dramaturgo Marco Praga, que trabajaba junto con el poeta Domenico Oliva. Los dos elaboraron una estructura en cuatro actos que se parece en mucho a la versión final. Puccini insistió en descartar su segundo acto, que representa la vida feliz de Manon y Des Grieux en su pequeño apartamento, porque pensaba que invitaría a compararlo con un acto similar en la ópera de Massenet.

Praga y Oliva se retiraron entonces del proyecto, porque no podían aprobar el daño que la propuesta de Puccini infligiría a la estructura dramática. Puntualizaron que descartar la segunda escena daría como resultado un salto demasiado abrupto entre los actos primero y tercero: tras escaparse Manon con el apuesto y joven héroe, reaparecería inmediatamente como esposa del viejo sátiro que intentaba raptarla.

Los barcos de vela eran en los tiempos de Manon el modo habitual de viajar sobre el agua. En ellos se trasladaba también desde Francia hasta las colonias francesas de América a las mujeres condenadas, con el fin de casarlas con los colonos, y esa habría sido la suerte de Manon si no hubiera escapado con la ayuda de su amante.

© Marzolino / Shutterstock

Pero Puccini no tenía ningún problema con esto. Debido a que tenía los desperfectos de *Edgar* todavía vivos en su memoria, estaba más preocupado con la eficacia de las situaciones particulares que con la coherencia dramática del conjunto. Esto ayuda a explicar muchas de las discusiones que mantuvo con sus libretistas. En una carta a su hermana Dide de junio de 1890, redactada cuando estaba por empezar a trabajar en el primer acto, el compositor colmó el libreto con desprecios mientras rechazaba reconocer su propia parte en las deficiencias detectadas: “El libreto que mandé cambiar una y otra vez me quita las esperanzas. Incluso ahora es imposible encontrar ni un solo poeta que pueda producir algo bueno”.

Para salvar la situación, Ricordi convenció a Giacosa para que intercediera entre Praga, Oliva y un nuevo autor, Luigi Illica. Revisaron el texto juntos, y añadieron un tercer acto enteramente nuevo, conocido ahora como “la escena del embarque”. Pero aunque no se puede negar su eficacia como cuadro dramático, con el nuevo acto se produjo otra sacudida en la línea narrativa general: después de haber asistido a la triste reunión de los amantes al final del tercer acto, los espectadores los encuentran, inexplicablemente, perdidos en un desierto al principio del cuarto. Una vez más, parecía que Puccini se desprecupaba por la interrupción de la línea narrativa. Por fin, hacia junio de 1892, aceptó la versión más o menos final del libreto, después de haberla escuchado en una declamación por Praga y Oliva en la casa de verano de Ricordi en Cernobbio, al borde del lago de Como.

ITALIANITÀ CON UN MATIZ MODERNO

Volvemos a la pregunta que planteábamos al inicio: ¿Por qué *Manon Lescaut* logró convencer al público italiano y a los críticos de que la búsqueda de un sucesor de Verdi había terminado, cuando tantas otras óperas habían fracasado en lograrlo? Una respuesta a esta pregunta está basada en la mezcla de características conservadoras e innovadoras de la ópera de Puccini. Parece que el compositor encontró en esta

obra un equilibrio justo entre las convenciones “nacionales” conocidas y los rasgos “internacionales” novedosos, tal y como demuestran los distintos pareceres de los críticos coetáneos. Para unos, proyectaba una

manifestación no adulterada de la música italiana, la música de “pasión y melodía”, al considerarla como elocuente argumento a favor de la vitalidad del antiguo orden musical, más que como síntoma de su atraso. Para otros, esta ópera debió su éxito a la incorporación de elementos modernistas, otorgando peso a la opinión de que Italia y sus instituciones culturales necesitaban modernizarse siguiendo el ritmo del resto de Europa.



El crítico británico George Bernard Shaw fue uno de los primeros en reconocer este aspecto de la música de Puccini. En mayo de 1894, el Royal Opera House de Londres presentó *Manon Lescaut* junto con el *Falstaff* de Verdi, *Cavalleria rusticana* de Mascagni y *Pagliacci* de Leoncavallo. Esto motivó a Shaw a expresar su opinión sobre el estado de la composición contemporánea de óperas italianas. Señaló así la fusión de melodías de línea *cantabile* con rasgos “alemanes” en Puccini como el camino más prometedor hacia el futuro: “En *Cavalleria rusticana* y *Pagliacci* no encuentro más que ópera donizettiana racionalizada, condensada y meticulosamente actualizada; pero, en *Manon Lescaut*, los dominios de la ópera italiana quedan ampliados por la anexión de territorios alemanes [...] Puccini, por lo menos, no muestra síntomas de atrofia en su facultad melódica: arrolla con melodías pegadizas totalmente a la manera de Verdi: por ejemplo, ‘Tra voi, belle’, en el primer acto de *Manon*, tiene todo el atractivo de los aires apreciados por la vieja guardia de la ópera. En este caso, como también en otros, Puccini se me aparece como heredero de Verdi más que ninguno de sus competidores”. Con la expresión “territorios alemanes”, Shaw señalaba la apropiación por Puccini de algunas de las técnicas del drama musical wagneriano; en particular, se refería a la importancia cada vez más grande que confería a la orquesta para lograr sus objetivos de descripción musical, y a su utilización de los *Leitmotive*. Sin embargo, tanto para Shaw como para el público

del teatro de Covent Garden, estos rasgos servían sólo para “ampliar” un género musical ya existente. Shaw dio mucha más importancia a la capacidad de Puccini para crear melodías cautivadoras, “apreciadas por la vieja guardia de la ópera”. Sin duda, el equilibrio entre reacción y progreso en asuntos musicales estaba sesgado hacia la reacción.

La visión de Shaw coincide con la de Puccini mismo sobre el asunto, tal y como la expresó en una entrevista con un periodista de la *Neue Zeitschrift für Musik*, publicada en agosto de 1912: “No soy un wagneriano; mi educación musical la recibí en la vieja escuela italiana. A pesar de que, como todos los demás músicos modernos, he sido influenciado por Wagner en la manera en que utilizo la orquesta para ilustrar y caracterizar por medio de los temas musicales a los personajes y las situaciones, como compositor siempre he permanecido, y permanezco, italiano. Mi música está arraigada en las particularidades de mi tierra natal”.

El tratamiento que Puccini da a la orquesta en *Manon Lescaut* es notablemente distinto al de Wagner. A pesar de que los dos coincidían en su interés por reducir un argumento a su drama esencial “interior”, utilizaron medios distintos para expresar estas pasiones, emociones y estados de ánimo. Para decirlo sin rodeos: Wagner confiaba principalmente en las capacidades

■ El compositor encontró en esta obra un equilibrio justo entre las convenciones “nacionales” conocidas y los rasgos “internacionales” novedosos

■ La atribulada carrera de Manon, escapando constantemente de aquello que pudiera limitarla, como su entorno familiar, su hermano de dudosa moral, su rico protector burgués, la prisión y la obligación de casarse con un colono, parecería culminar en las grandes y abiertas llanuras americanas. Pero en ellas sólo le esperan el agotamiento y la muerte.



■ Wagner confiaba principalmente en las capacidades expresivas de la orquesta, mientras que Puccini continuaba confiando en las de la voz

expresivas de la orquesta, mientras que Puccini continuaba confiando en las de la voz.

Se ha dado mucha importancia a la integración de un *intermezzo* orquestal programático entre los actos segundo y tercero de *Manon Lescaut* con el título “El encarcelamiento – El viaje a Le Havre”, con el que Puccini parecía seguir el ejemplo de Wagner destinado a otorgar un papel narrativo más importante a la orquesta. Pero esto era una estrategia habitual utilizada por los compositores italianos de ópera para ostentar su familiaridad con las últimas tendencias en la música instrumental, especialmente con el poema sinfónico a la manera de Liszt. Esto permitió la aparición de música orquestal narrativa en la ópera, pero lo hizo siempre confinada a un área delimitada. La verdadera “melodía orquestal”, para utilizar el término de Wagner, importunaba la acción real, o molestaba a las voces en pocas ocasiones. La primera ópera de Puccini, *Le villi*, había incluido ya dos de estos interludios.

La utilización de la orquesta por parte de Puccini sigue esencialmente los modelos italianos tradicionales. Es significativo que Puccini, en la entrevista de 1912 citada más arriba, refiriera la eficacia de la orquesta “para ilustrar”. En el drama musical de tipo wagneriano, la orquesta hace mucho más que ilustrar: se hace cargo del papel de un narrador ideal que expresa las emociones y los significados del drama representado en el escenario, en una medida mucho mayor que las voces de los cantantes. La melodía vocal wagneriana se reduce a un componente que contribuye como un mero elemento más a una melodía sinfónica general.

Las voces se perciben como agentes individuales de expresión musical sólo en los pasajes que han sido identificados como recitativos. Pero en los momentos de importancia emocional o dramática, la orquesta toma el relevo.

Todo eso es distinto en la *Manon Lescaut* de Puccini. En ella, la voz humana permanece como expresión máxima de la emoción y del significado. La orquesta pasa al primer plano en los episodios de pantomima, como en la escena del juego de naipes en el primer acto, o el minuetto en el segundo, y en momentos especialmente delimitados, como el *intermezzo*; también proporciona un apoyo de densas armonías en momentos de intensidad emocional. Pero, en lugar de subrayar un significado particular en los oyentes, como hace Wagner, la orquesta ilustra de una manera más vaga capturando los estados de ánimo del drama con una habilidad exquisita. Así, cuando ocurre un momento de verdadera importancia dramática, la voz toma el relevo.

Veamos, por ejemplo, la *arietta* con la que Des Grieux sale al escenario, ‘Tra voi, belle’, que fue señalada por Shaw a causa de su atractiva melodía. Esta *arietta* depende casi únicamente de la voz; sólo recurre a la orquesta para proporcionar poco más que una imitación de la guitarra, como si el cantante rasgueara este instrumento para acompañarse a sí mismo. Es decir, el rico colorido wagneriano con sus implicaciones narrativas está ausente. De la misma manera, en el gran dúo de amor entre Manon y Des Grieux del primer acto, ‘Vedete? lo son fedele alla parola mia’, la orquesta desaparece, lo que da la impresión de que los amantes estuvieran expresando sus emociones cantando en tiempo real; en los momentos más culminantes, hacia el final del dúo, la orquesta se desvanece por completo.

Más cercana a la práctica de Wagner está la “caracterización por medio de los temas musicales de los personajes y las situaciones” de Puccini, aunque también a este respecto, su utilización de *Leitmotive* no es de ninguna manera tan generalizada e integrada estructuralmente como la que se encuentra en los dramas musicales de Wagner. Puccini utiliza los motivos de referencia con moderación, aunque con mucha eficacia, para subrayar los elementos dramáticos más importantes y las conexiones entre ellos, contra un trasfondo general de material musical que no está específicamente tipificado más allá de su contexto inmediato.

■ La temática que Prévost había presentado por primera vez en forma de novela, se adaptó más tarde para los teatros, y fue también llevada al cine. El éxito de una de las estrellas que interpretaron a Manon en la gran pantalla, Lya de Putti, le permitiría dar el salto a los teatros estadounidenses poco después de haberse estrenado.

Foto fija de la película *Manon Lescaut*, conocida también como *Die Geliebte des Abbé*, dirigida por Artur Robison, con Lya de Putti

© INTERFOTO / Alamy





Un ejemplo obvio de esto se puede encontrar en el “motivo de Manon” que acompaña la salida al escenario de la protagonista en el primer acto, con un claro ejemplo del método de “caracterización por medio de temas musicales” de Puccini. Los cuatro acordes paralelos descendentes de este motivo, asociados con las cuatro sílabas de su nombre, ‘Ma-non Les-caut’, se pueden entender como una ilustración de su belleza, su simplicidad y su liberación de la moralidad convencional. Pero, al principio del cuarto acto, este sencillo motivo aparece transformado en un par de acordes paralelos que los comentaristas llaman el “motivo de la muerte”. Está claro que esta relación musical debía hacerse notar por parte de los oyentes, porque subraya la crucial relación dramática entre la naturaleza espontánea de Manon a sus dieciocho años (o quizá su encarnación de una amoral sexualidad directa), y su trágico destino infligido por una sociedad patriarcal que intenta contenerla y poseerla en vano.

Por el contrario, cuando Manon viene introducida en el segundo acto como amante del viejo Geronte, está caracterizada musicalmente por un tema musical en menor de tinte oriental, que no tiene relación con el motivo del primer acto: Manon aparece ahora en un aspecto musical más adecuado para una Sheherezade que para una mujer francesa del siglo XVIII. En este caso, la música de Puccini la caracteriza no por asociación o motivos de referencia al modo wagneriano, sino más bien por convención. La música oriental, o lo que entonces pasaba por serlo, fue utilizada habitualmente en la ópera del siglo XIX para sugerir una imagen de la mujer como seductora. Evocaba fantasías de lo que se pensaba que sería un harén, imágenes de un “Otro” exótico, erótico y potencialmente peligroso. De esta manera, Puccini consigue ilustrar el aspecto sexual de Manon sin recurrir a un entramado general de conexiones temáticas.

Más adelante en el mismo acto, el tema oriental cede el paso a otro símbolo musical convencional. Para capturar algo del mundo burgués de la nueva vida de Manon, Puccini compuso su famosa aria ‘In quelle trine morbide’ en el estilo de una lección de canto típico de la época, incluyendo una melodía descendente con un acompañamiento rítmico “*piano*”. Aunque se podría argumentar a favor de una similitud entre el tema musical de esta aria y el de la primera aparición de Manon en el primer acto, no podría ayudar a explicar cómo la música de Puccini afecta a la mayoría de sus oyentes.

ITALIANITÀ Y CONVENCION

Como todos los compositores de la tradición operística italiana, Puccini era muy consciente de que el éxito comercial dependía de permanecer dentro de los límites de las convenciones consagradas o, por lo menos, de no alejarse demasiado de ellas, para así complacer al público y ayudarlo a apreciar la ópera: Puccini trabajaba en complicidad con su público, e intentaba satisfacer sus expectativas mediante una bien trabajada, a menudo sofisticada y entretenida, reelaboración de alguna convención establecida. En el caso de *Manon Lescaut*, la ambientación a principios del siglo XVIII convenía además a sus

fortalezas como compositor, pues le permitía reciclar muchos tópicos musicales habituales, como si estuviera apoyando una evocación de manierismos del estilo galante. Tales recursos podían ser interpretados como característicos tanto de un ambiente del *Settecento* como de una ópera genuinamente italiana.

Manon Lescaut anuncia su dependencia de la tradición desde el primer momento. La bulliciosa escena *allegro brillante* para el coro es completamente convencional. Está intercalada por un tema lírico que utiliza a su vez un recurso clásico, el *movimento regolare* de los intervalos que se hace notar en la estructura sistemática de la melodía con alternancias de una cuarta ascendente y una quinta descendente. De la misma manera que en el tema del *Intermezzo* de *Cavalleria rusticana* de Mascagni, el público entendería el resultado musical de la melodía de Puccini como una melodía con rasgos típicamente italianos.

El tema lírico entremezclado en la escena inicial del coro presagia el primer número de la ópera, el madrigal improvisado de Edmondo ‘Giovinezza è il nostro nome’. El comienzo del madrigal incluye lo que el semiólogo e historiador de la música Raymond Monelle llama una “señal apodíctica”. Con este término, Monelle se refiere a una señal convencional que avisa al público de que se va a producir un cambio en la acción o el discurso. Aquí, el papel de la orquesta se reduce a una textura esencial de acompañamiento de un recitativo, mientras la quinta descendente final no deja duda de que uno de los personajes está a punto de cantar una canción. No hace falta una transición complicada de la voz colectiva del coro a la voz individual de un solo personaje. Al utilizar el tópico musical que solía marcar el final de un recitativo y el inicio de un aria, el público ya se hace consciente casi automáticamente de que va a comenzar una canción. Señales apodícticas de este tipo se pueden encontrar a lo largo de *Manon Lescaut*, y todas son completamente convencionales. Facilitan a los oyentes el seguimiento del desarrollo del argumento mediante el aprovechamiento de un recurso ya bien conocido.

Podemos concluir, pues, que a pesar de toda su sofisticación, *Manon Lescaut* de Puccini debe su éxito, entonces y ahora, no tanto a su apariencia de modernidad, sino más bien a su sentido y eficaz llamamiento a la “pasión y melodía” tradicionales, estos ingredientes indispensables de cualquier ópera italiana verdadera.

© Paul Cooper



NICHOLAS BARAGWANATH

Profesor en la Universidad de Nottingham, es autor de obras de referencia sobre el estilo musical de Puccini y líder de un equipo investigador sobre la melodía y el estilo clásico. Obtuvo el Westrup Prize de Oxford University Press en 2006, y el Emerson Prize de la Mozart Society of America en 2014.