

Los escombros de la Providencia: narración, liturgia y ensoñación en la *Messa da Requiem* de Verdi

■ LUCA ZOPPELLI

MONUMENTA MUSICAE

El estatus de los grandes monumentos de la música sacra del siglo XIX, como la *Misa solemnis* de Beethoven o el *Deutsches Requiem* de Brahms, es en general cambiante y difícil de definir. En la base de ese estatus dudoso se encuentran las dificultades prácticas que resultan de las magnitudes de estas obras y las plantillas de músicos que requieren, poco compatibles con las exigencias litúrgicas. Por otro lado, en ese estatus influye también su estética moderna, basada en el principio de la expresión subjetiva y la libertad intelectual del autor, que se suele considerar un planteamiento esencialmente laico.

En ninguna de esas grandes obras maestras es tan apremiante esta cuestión como en el *Requiem* verdiano, que desde su surgimiento suscita debates sobre el carácter más o menos “teatral” de su partitura, o el nivel de “religiosidad” localizable en ella. Esta cuestión se suele abordar de manera apriorística, e incluso basándose sólo en datos biográficos, como el hecho de que Verdi fue un compositor de teatro por excelencia, o que su visión personal del mundo era la de un agnóstico con fuertes indicios de anticlericalismo. Pero esto no son más que irritantes banalizaciones; sea como sea, el oyente tiene todo el derecho de preguntarse cuál sería el “sentido” de esa obra, y qué explicaciones y técnicas conformarían su ubicación particular frente a lo sagrado.

Gracias a diversas investigaciones realizadas en las últimas décadas, sabemos algo más sobre la génesis de la *Messa da Requiem* “per Manzoni”. Por una parte, contamos con el trabajo filológico emprendido por David Rosen para la edición crítica de la obra, publicada en 1991, y por otro, con el del grupo de investigadores en torno a Pierluigi Petrobelli, que ha desarrollado la recuperación de la *Messa per Rossini*. Esta otra misa fue un proyecto colectivo

que, por iniciativa del propio Verdi, involucró en 1868 y 1869 a una buena cantidad de compositores italianos, reunidos para la reverente celebración del compositor de Pesaro en aquel entonces recién fallecido.

A la hora de lanzar la idea de esta *Messa per Rossini*, una partitura de homenaje sin fines de lucro, destinada a ser ejecutada una sola vez y luego conservarse bajo sello en el Liceo musicale Rossini en Pesaro, Verdi había subrayado su carácter voluntarista, casi neo-risorgimental, de celebración nacional. Además, había reconocido que el valor simbólico de la iniciativa podría compensar el hecho de que, tratándose de un trabajo colectivo, adoleciera de falta de “unidad musical”, un valor estético por el que había luchado mucho en el campo operístico.

Se sabe cómo terminó tal empresa: una comisión se hizo cargo de la definición del texto y de la distribución de los movimientos entre los colaboradores, y los compositores, cerca de una docena en total, hicieron cada uno su parte, entregando las respectivas secciones de la partitura. Pero la obra nunca fue ejecutada, puesto que en el sistema todavía completamente empresarial del mundo musical italiano decimonónico, tal testimonio del “valor colectivo” de la cultura no sólo no encontró apoyo, sino que fue abiertamente boicoteado. La *Messa per Rossini*, a pesar de la remarcable calidad de algunos de sus movimientos, permaneció, pues, sepultada hasta su feliz exhumación en los años setenta y su resurrección en las salas de concierto a finales de los años ochenta del siglo XX.

Verdi, que había compuesto el *Libera me Domine*, es decir, el movimiento final de esa *Messa per Rossini*, pareció después distanciarse del tema. La idea de que habría continuado trabajando en ello durante los años siguientes, promovida en el pasado por algunos biógrafos de Verdi, carece completamente

■ Desde su surgimiento suscita debates sobre el carácter más o menos “teatral” de su partitura, o el nivel de “religiosidad” localizable en ella

Tal como Francesco Barzaghi creó un monumento a Manzoni en forma de escultura, Giuseppe Verdi lo hizo en forma de una Misa de Requiem.

Monumento a Manzoni (1883) en la plaza de San Fedele de Milán

© Claudio Divizia / Shutterstock



■ El acontecimiento que empujó a Verdi a retomar la obra fue aparentemente la muerte de Manzoni, acaecida en mayo de 1873

de fundamento. Una carta de 1871 al crítico Alberto Mazzucato (que había visto la partitura del *Libera me* en la editorial Ricordi, y cantado grandes elogios a su autor) revela, sin embargo, que la idea de componer una misa de requiem completa no le era ajena: eventualmente, podría desarrollar los materiales temáticos que ya había preparado en aquel *Libera me*, pues ciertas partes de su texto aparecen también en otras partes de cualquier misa de requiem (el Introito y el *Dies irae*). El acontecimiento que empujó a Verdi a retomar la obra fue aparentemente la muerte de Manzoni, acaecida en mayo de 1873. El resultado, la nueva *Messa da Requiem per l'anniversario della morte di Alessandro Manzoni*, fue compuesto para su presentación al público, en Milán, con ocasión del primer aniversario del fallecimiento del escritor, el 22 de mayo de 1874. Sin embargo, es al menos curioso que la decisión de ponerse al trabajo precediera aproximadamente un mes a la muerte de Manzoni: ya en abril de 1873, Verdi había solicitado la devolución de la partitura del antiguo *Libera me* de la *Messa per Rossini* a Ricordi, evidentemente con la intención de utilizar sus ideas útiles para componer íntegramente una nueva misa de requiem. Tal vez Verdi estaba convencido de que el escritor, ya muy viejo y con muy mala salud, fallecería pronto, o tal vez intentara sencillamente continuar la afirmación del mensaje “cívico” y nacional implícito ya en aquel proyecto de la primera *Messa per Rossini*, con independencia de las ocasiones que podrían presentarse para hacerlo público. De todas formas, hay que señalar que Manzoni era, aún más

que Rossini, una persona ideal para ser honrada públicamente, pues representaba tanto al gran artista como al símbolo nacional y al modelo moral. Manzoni era una persona a la que Verdi admiraba y veneraba, a pesar de que la visión del mundo de éste era de un ateísmo riguroso e inflexible, y la de Manzoni de un cristianismo católico y romántico. Esta veneración y distancia crítica del compositor respecto al escritor se entrelazan maravillosamente en el desconsolado comentario que hizo a la noticia del declive mental de Manzoni: “¡La mente de Manzoni agotada! ¿Y la Providencia? O, si existiera una Providencia, ¿creéis que desencadenaría tantas desgracias sobre la cabeza de este santo?” Aquí Verdi aplica a la vida de Manzoni la noción de una Providencia que interviene en los asuntos humanos, una noción repetida una y otra vez en la obra maestra del escritor, la novela *I promessi sposi*.

COMPONER EN UN GÉNERO INCIERTO

Escrito en un tiempo bastante corto, como era habitual en Verdi, el *Requiem* “per Manzoni” se apoya en el texto litúrgico tal como había quedado establecido por la comisión que coordinó la *Messa per Rossini*. En las misas católicas de difuntos no existe ninguna tradición sobre cuáles de sus partes deberían mantenerse en canto llano, y cuáles podían componerse en *stile figurato*, es decir, con música nueva cantada por coros polifónicos. El Introito, la Secuencia *Dies irae dies illa*, el Ofertorio y la Comuni3n suelen estar siempre presentes, mientras que el Gradual y el Tracto pueden faltar (y, de hecho, faltan tanto en la partitura verdiana como en otras misas de difuntos de igual prestigio). El Responsorio final *Libera me Domine* no forma parte de la misa propiamente dicha, sino del rito posterior de la *Absolutio super tumulum*, y falta por ejemplo en el *Requiem* de Mozart terminado por Süssmayr, el de Cimarosa, el de Cherubini o el de Berlioz. En otros casos, faltan hasta el Sanctus y el Agnus Dei, como sucede en el *Requiem* de Donizetti (pero estas partes se pueden recuperar utilizando otros movimientos del *ordinarium missae*, y requieren sólo leves adaptaciones).

A diferencia de Berlioz, que reorganiza considerablemente el texto de la misa de requiem, invirtiendo el orden de las secciones o incluso trasladándolas de un movimiento a otro para construir una trayectoria emocional a medida para sí mismo, Verdi se apoya en un texto “dado” por la tradición litúrgica, del que respeta básicamente las palabras y la acentuación. Esto podría parecer extraño, conociendo la terquedad con la



■ Para los italianos, el rostro de Alessandro Manzoni, su poeta nacional, es tan conocido como el de Verdi.

Sello de correos conmemorativo del centenario de Manzoni en 1973, según un retrato de Francesco Hayez (1841)

© rook76 / Shutterstock



que solía participar en la redacción de los libretos para sus propias óperas, pero es comprensible si se tiene en cuenta que el texto litúrgico en sí mismo y sus valores religiosos le importaban poco: a sus ojos, la *missa pro defunctis* era más bien la herramienta para una conmemoración pública, con su repertorio adicional de posturas y sentimientos humanos frente a los eternos interrogantes sobre la muerte, el mal, o el sufrimiento.

A la hora de componer, Verdi utilizó, como hemos dicho, un movimiento ya existente destinado a la obra precedente, el *Libera me* de la *Messa per Rossini*, que arreglaría de manera bastante extensa, y del que sacó ideas que reutilizaría en otros pasajes. Las técnicas de arreglo utilizadas son características del compositor: se trata, por un lado, de romper ciertas simetrías previsibles en el desarrollo del discurso y, por otro, de asignar una apariencia más evidente, icástica e importante a un material musical de gran calidad artística pero, por decirlo de alguna manera, poco valorizado.

La sección ‘dies illa, dies irae’ del *Libera me*, cuya música se extendería después al inicio de la Secuencia gracias a la similitud de su *incipit* literario, era básicamente idéntica a la que conocemos, salvo que Verdi recompuso los primeros compases. Esto implicó la eliminación del inicio modulador del coro, extremadamente interesante sobre el papel pero en realidad de un efecto bastante neutro, para sustituirlo por las explosiones de las inolvidables laceraciones orquestales que alternan con los continuos gritos de los coros. Una parte del efecto resultante reside en el contraste entre la estabilidad de la sonoridad global, que parece no terminar nunca, y los corrosivos movimientos cromáticos de las partes en el registro medio, que amenazan con la llegada inminente de la nada. La nueva versión es tanto más poderosa por sí misma cuanto más adecuada a la nueva función que este pasaje musical debe cumplir al inicio de la Secuencia, y ningún oyente que haya sido alguna vez asaltado por este ataque inicial podrá olvidarlo jamás.

La “unidad musical” que, según el propio Verdi, habría faltado a la *Messa per Rossini* a causa de su autoría colectiva, forma un elemento de cohesión en el *Requiem* “per Manzoni”. Esta unidad está encomendada, en primer lugar, a la repetición de materiales musicales en las partes que tienen idéntico texto litúrgico (un rasgo aprovechado por toda la tradición de la misa de requiem, hasta por Mozart y Süssmayr). En segundo lugar, a un nivel más rizomático, esa unidad deriva de la densa red de relaciones motivicas que cubre la partitura. Han sido identificadas dos familias de motivos a las que pertenece la mayoría de los materiales temáticos de la obra: una familia de motivos en forma de amplio arpeggio descendente de más de una octava, y otra de carácter procesional, basada en un breve descenso melódico con una vuelta al principio.

Sin embargo, después de asegurar esta unidad de “tinta”, el aspecto que más impacta en el *Requiem* verdiano es la polivalencia de su lenguaje musical, que corresponde

exactamente a la multiplicidad de niveles y modos narrativos que Verdi redescubre en el texto litúrgico.

¿UNA ÓPERA CON VESTIDURAS ECLESIASTICAS?

El famoso director de orquesta Hans von Bülow definió con malas intenciones este *Requiem* como “una ópera con vestiduras eclesiásticas”, siguiendo la opinión que, desde su estreno, le reprochaba su “teatralidad” (aunque Bülow se retractaría años más tarde de esa crítica superficial, pidiendo disculpas al compositor por su maldad). En el mismo sentido, se discutió mucho sobre el mayor o menor grado de “espíritu religioso” que lo inspiraba. Son conceptos difíciles de definir con exactitud, pero están seguramente relacionados con el hecho de que la composición evita el recurso sistemático a las maneras estilísticas promovidas por el cecilianismo europeo. Este importante movimiento de música religiosa utilizaba o reelaboraba venerandos procedimientos contrapuntísticos del pasado que, a lo largo del siglo XIX, se consideraban cada vez más apropiados para una música sagrada digna de tal nombre. Con el reproche de “teatralidad” se desliza una opinión sobre la conexión entre el autor y el mensaje de la obra. Un postulado de la estética decimonónica, por lo menos en sus versiones más pedestres, requiere que la expresión artística sea intuitiva y subjetiva, es decir, realmente “sentida” por el autor. Esto contribuye a explicar cierta creciente incomodidad en la burguesía progresista frente a fenómenos como el teatro lírico, donde lo que se representa son los sentimientos y las posturas de los personajes, no los del compositor en primera persona.

En referencia a una composición sagrada, la acusación de “teatralidad” lleva consigo un corolario ideológico: esconderse en la representación de sentimientos ajenos traduciría la falta de una religiosidad verdadera del compositor. En el ambiente de la burguesía europea de la segunda mitad del siglo XIX era posible ser anticlerical, ciertamente, pero la idea de que un artista, en particular, fuera ajeno a cualquier forma de íntima religiosidad o espiritualidad resultaba difícilmente aceptable. La amorosa pero afligida descripción que Giuseppina Strepponi hace de su Verdi, expresa bien esta paradoja: “todos están de acuerdo en decir que ha recibido el don divino de la genialidad; es una joya de hombre honesto, entiende y siente cada sentimiento delicado y elevado; pero, aún así, este bandido se permite ser, no diré ateo, pero desde luego poco creyente, y eso con una perseverancia y una calma como para fustigarle.

Yo me esfuerzo por hablarle de las maravillas del cielo, de la tierra, del mar, etc. etc. ¡Aire perdido! Se me ríe a la cara y me congela en mitad de mis discursos titubeantes, de mi entusiasmo totalmente divino diciéndome: está Vd. loca. Y, desgraciadamente, lo dice de buena fe”.

Puesto ante esta acusación de “teatralidad”, el estudioso de hoy tiene fácil la demostración de la inadecuación conceptual de tal categoría: evidentemente, a la *Messa da Requiem*

■ Verdi se apoya en un texto “dado” por la tradición litúrgica, del que respeta básicamente las palabras y la acentuación

■ El aspecto que más impacta en el *Requiem* verdiano es la polivalencia de su lenguaje musical, que corresponde exactamente a la multiplicidad de niveles y modos narrativos que Verdi redescubre en el texto litúrgico

le falta una “trama”, así como un libreto organizado con desarrollo diferenciado de estructuras temporales (reconocibles en las diferencias entre acciones y reflexiones, versos sin y con rima, recitativos y arias), y también carece de “personajes” que correspondan sistemáticamente con un papel vocal, solista o coral. Por otra parte, las estructuras formales y sintácticas, así como muchas particularidades del *Requiem*, son nítidamente distintas a las utilizadas por Verdi en el ámbito teatral (en los movimientos solísticos, por ejemplo, la “forma lírica” de una frase musical repetida, seguida por una tercera frase contrastante, y terminada por la repetición de la primera, a la que el aria italiana del siglo XIX se conforma en general, está casi ausente). Sí que se ha hecho notar, por el contrario, que en el *Requiem* se encuentra muy poco del estilo “clerical” que Verdi utiliza a menudo en sus óperas para marcar el *couleur locale* eclesiástico.

■ La secuencia *Dies irae* se puede considerar la parte más expresiva de la Misa; en su texto se menciona a una Sibila que, junto con el Rey David, anuncia el fin del mundo.

Sibila leyendo en el Libro de la Historia. Memorial a Bismarck de Reinhold Begas (1901) en Berlín

© Narongsak Nagadhana / Shutterstock

LA EXPRESIÓN REVERENTE DE UN ADMIRADOR

Sin embargo, en un sentido más amplio, estas impresiones de la época son perfectamente comprensibles. La pertinencia de las críticas parece correcta a partir del núcleo más ideológico que las impulsa, constatando que en los múltiples niveles del *Requiem*, la expresión de la religiosidad viene desmigajada y se presenta como un elemento ajeno a “la voz del autor”, para decirlo con un término de la teoría narratológica. Para orientarnos mejor, conviene imaginar esta obra como una máquina de comunicación que opera a distintos niveles y con varios objetivos, insertados uno dentro del otro como muñecas rusas, y que intentaremos describir a continuación.

En el nivel exterior, la iniciativa y la preparación de una misa de requiem es un acontecimiento público, conmemorativo, de carácter esencialmente cívico, que aprovecha y utiliza un texto litúrgico de una densidad emocional especial. Pero Verdi lo emplea para una función casi metafórica, sin “tomarse en serio” sus aplicaciones litúrgicas. Esta función del texto litúrgico como pretexto, que en siglos anteriores había caracterizado a otros textos como el *Te Deum laudamus*, estaba ya ratificada en el siglo XIX, particularmente en el área francesa (pensamos en Cherubini y Berlioz). El *Requiem* “per Manzoni” de Verdi se refiere a este tipo de circunstancias y funciones también en la perspectiva del fracasado proyecto anterior de la *Messa per Rossini*.





En el interior de esta capa externa encontramos el texto romano-católico de la *missa pro defunctis* como unidad litúrgica específica, o sea, como un conjunto de textos organizado de tal manera que trasciende sus valores semánticos individuales para constituir, en su conjunto, un “acto performativo” de sufragio a las almas de los difuntos. Como tal acto performativo, y como todo acto litúrgico, la *missa pro defunctis* es un gesto esencialmente reconfortante, que sana el elemento traumático del luto en el rito colectivo y sus ritmos, y que, para el creyente, aclara la duda sobre el destino del alma después de la muerte. Sin embargo, aún más al interior todavía, es posible leer los textos de la misa de requiem por lo que dicen de por sí, como expresión de ansiedad, miedo, fe, angustia, terrores visionarios, etc. Las partes de una celebración, por muy sabiamente dispuestas que estén, no significan en sí mismas ni una forma ni un proceso retórico que por su sola concatenación lleven al lector desde la angustia hasta la consolación; su efecto consolador y tranquilizador se produce sólo en el momento en que son trascendidas como “ingredientes” de la liturgia, es decir, al nivel intermedio descrito antes. Pero estas partes reasumen todo su poliédrico significado humano cuando son consideradas independientemente en este nivel interior.

Está claro que hay pasajes del texto del *Requiem* que por su naturaleza pueden prestarse mejor a quedar subrayados en un determinado nivel antes que en otro. En la *missa pro defunctis* católica, el caso microscópico es el de la Secuencia *Dies irae dies illa*, que evoca irresistiblemente el nivel interior con escasas posibilidades de ser reconducido al nivel intermedio. Esto debió haberle parecido claro ya al compilador medieval original, que añadió torpemente un dístico final ajeno al esquema métrico para hacer la transición más fluida, y para integrar en la celebración del sufragio de los difuntos un texto que había nacido probablemente en otro lugar. Sin embargo, dado que los niveles de la *missa pro defunctis* están relacionados pero no integrados, el hecho de que un músico a la hora de componer sobre sus textos opte por dar preferencia a un nivel u otro no deriva de su interpretación del texto en sí, sino única y absolutamente de su decisión, *a priori* diría, de privilegiar una de sus funciones.

Por lo tanto, no hay escapatoria: la opción es única e inevitablemente ideológica. Si se postula la primacía de la función litúrgica, es necesario que los destellos subjetivos del nivel interior sean, aunque evocados quizá, inmediatamente recompuestos en el estilo estándar que conforma el nivel intermedio y su función. Desde el punto de vista de ese nivel intermedio, cada texto litúrgico es sólo una tesela en el mosaico de una obra de salvación llamada “liturgia” y, por tanto, toda la música litúrgica tiene que ser en primer lugar autorreferencial: su única atribución sería recordarnos que lo que está pasando es un acto ritual comunitario.

De ahí el esfuerzo del cecilianismo por caracterizarse mediante un estilo más o menos antiguo, neopalestriniano o neobarroco, como único estilo apropiado para la música sagrada. En

la moderación expresiva efectuada por la distancia lingüística y temporal, en la contención constante de los “horizontes de expectativas”, para decirlo con un concepto de la teoría literaria de Hans-Robert Jauss prestado a la filosofía hermenéutica de Hans-Georg Gadamer, se renuncia a toda la referencialidad posible del texto.

En cambio, Verdi toma estos textos en serio: desde su agnosticismo impenitente y, aún más, su anticlericalismo feroz, el compositor se lanza con todas sus fuerzas hacia el nivel interior, prestando una voz a cada texto en su vertiente autónoma, con el claro objetivo de hacer explotar cualquier presunción de que los textos fueran reabsorbidos y experimentados desde el punto de vista autorial del “liturgista omnisciente”, que es a su vez la reflexión de la perspectiva escatológica que lo explica todo en vistas del final ultraterrenal. Rompiendo el revestimiento providencial del nivel intermedio, Verdi se coloca en la posición de quien registra emociones y conductas de la Humanidad frente a la consternación provocada por la muerte, prestando voz una y otra vez al sentido de estos textos. Pero el vuelco es aún más radical: Verdi no se limita a “otorgar una voz”, en términos narratológicos, a los sentimientos de los individuos (o sea, a reformularlos en su propia lengua musical), sino que incluso efectúa de vez en cuando la transición a la cita directa, o sea, a un estilo que parece “tópico”, o “característico”, derivado de modelos preexistentes y reconocibles de la música religiosa o devocional. De esta manera, la inversión entre los niveles es completa: mientras la visión litúrgica de la música sagrada postula el predominio de una concepción colectiva y comunitaria, que permite que emerja de vez en cuando algún rasgo subjetivo para reabsorberlo enseguida, Verdi presenta el texto sagrado como una multitud de posturas, visiones y meditaciones humanas que de vez en cuando se juntan en la cita de un acto litúrgico visto “desde fuera”, con la mirada desapasionada y lúcida del estudioso de la naturaleza humana. La liturgia deja así de ser un escenario para convertirse en un objeto representado como los demás. En este sentido, es muy comprensible que la crítica del cecilianismo tildara el *Requiem* verdiano de “teatral”, aunque este término es técnicamente inexpugnable. Obviamente, el *Requiem* no es teatral, porque en él no “hablan” personajes inequívocamente definidos, aunque sí un autor que modula y articula los grados y los medios con los que “da una voz” a las distintas posiciones expresadas en el texto.

Se ha pensado también que las secciones encomendadas a los cantantes solistas querrían representar de alguna manera un enunciado subjetivo, un “yo” dramático al entonar determinados pasajes del texto. Pero también esta perspectiva funciona de manera muy limitada, y colisiona contra las estructuras gramaticales del enunciado, puesto que no son siempre los pasajes solísticos los que coinciden con un texto “en primera persona”, sino que la articulación gramatical

■ La idea de que un artista, en particular, fuera ajeno a cualquier forma de íntima religiosidad o espiritualidad resultaba difícilmente aceptable



La primera ejecución de la Misa en la Scala de Milán, en 1874, fue organizada como un gran acontecimiento, con una monumental plantilla formada por una orquesta de 100 músicos y un coro de 120 cantores, más los cuatro solistas.

Cartel de la primera ejecución en La Scala
© Pictorial Press Ltd / Alamy

explota en su lugar el juego de virajes entre registros estilísticos, o sea, de oscilaciones entre el nivel lingüístico del autor y el del personaje.

En este sentido, la lectura que Verdi hace del texto litúrgico no es nada ingenua, sino que toma la vía de la individuación de dos fundamentos comunicativos del texto: uno más atormentado y subjetivo, que expresa las diversas posturas frente al misterio de la muerte, y otro más “oficial” y litúrgico, que corresponde a los momentos ritualizados en los que la angustia y la esperanza se canalizan en la plegaria “citada” o “tópica”.

Como podemos imaginar, en el primer caso la postura subjetiva está sondada en toda su profundidad por el “estilo autoral”, o sea, por los complejos recursos lingüísticos del modo de

La *missa pro defunctis* es un gesto esencialmente reconfortante, que sana el elemento traumático del luto en el rito colectivo y sus ritmos, y que, para el creyente, aclara la duda sobre el destino del alma después de la muerte

componer verdiano de inicios de los primeros años setenta, con sus asimetrías sintácticas, elipsis armónicas, o investigaciones en tímbricas inusitadas. En el segundo caso, Verdi recurre a modos estilísticos preexistentes procedentes de registros “no autoriales”: pasajes en estilo fugado o *a cappella*, referencias a músicas procesionales o a sencillas himnodias devocionales; en resumidas palabras, a los distintos tópicos que hacen la música inmediatamente reconocible como lenguaje litúrgico.

Ahora bien, la selección de los segmentos textuales para su tratamiento de una u otra manera no es nada arbitraria: Verdi hace su juego sobre la base del análisis del contenido afectivo, pero también de una distinción ya inherente en el texto litúrgico mismo. Así, en los movimientos del *proprium missae* con una estructura antifonal o responsorial, confiere estatus estilístico de “cita” a los versos del salmo o a los textos del *ordinarium missae*. En otras palabras, es como si los ambientes litúrgicos “específicos” de la misa para los difuntos (o sea, las antífonas del Introito, del Ofertorio y de la Comunión) vinieran entonadas en una perspectiva subjetiva de monólogo, como expresión lírica de la postura del creyente frente a la muerte. En cambio, la transición a las citas de los versos salmódicos o los movimientos del ordinario implicarían un rápido cambio al “discurso directo”, en el que los modos de la plegaria colectiva hacen eco y se “escenifican” de manera más objetiva (en los términos del tópico que delata su carácter litúrgico).

Por lo tanto, en estos pasajes, el modo de componer de Verdi se acerca a los modos del nivel intermedio explicado más arriba, con la salvedad de que aquí ese modo de componer ya no es la aplicación reguladora del sistema, sino más bien el objeto de una contemplación externa, una especie de “música escénica” sin escenario. De este modo, el discurso musical deliberadamente deshilachado y dubitativo de la Antifona de Introito *Requiem aeternam dona eis Domine* deja espacio, en dos decaimientos sucesivos, al estilo arcaizante *a cappella* del verso *Te decet*

hymnus, y luego a la sucesión ordenada de entradas del *Kyrie* que es una parte del *ordinarium missae*. La agitación posterior de la Antifona del Ofertorio, firmada por la extraordinaria armonización del dístico *Quam olim Abrahae* se disuelve en la inmediatez devocional, en la cantabilidad himnódica del verso *hostias et preces*. El Sanctus y el Agnus Dei, otros dos movimientos del *ordinarium missae*, dan rienda suelta, respectivamente,

a una bella fuga con un *pedigree* y un tono arcaico-salmódico que traen a la mente de muchos oyentes las partes “litúrgicas” de *Aida*, reforzando el conjunto por la estabilidad estructural



de la forma de variaciones sobre un tema. Al final, contrasta con la inquietante antifona de Comunión *Lux aeterna*, con sus concatenaciones de inclasificables armonías vagantes, y con el carácter procesional, algo *grand opéra*, del verso *Requiem aeternam*. Este último contraste se habría perdido si Verdi, como quería la lógica, hubiera reutilizado aquí el material musical que entona el mismo texto en el Introito y el *Libera me*. En este caso, la coherencia “dramatúrgica”, si se me permite el término, ha prevalecido sobre la idea abstracta de la unidad musical.

Sólo en el *Libera me* final deja de funcionar esta diferenciación nítida entre textualidad subjetiva y objetiva, entre identificación lírica recuperada lingüísticamente y discurso directo: quizá por su origen anterior al resto de la *Messa da Requiem*, quizá por la posición anómala de este responsorio que, como decíamos, pertenece al rito de la *Absolutio super tumulum* y no a la misa en sentido estricto, o quizá por su particular estructura de encaje textual, impedida tal vez por el hecho de que aquí aparecen con función de versículo segmentos textuales que en otro lugar tienen funciones distintas. De todas maneras, también aquí el carácter “construido” y “oficial” de la fuga inicial culmina en una gran peroración homorrítmica que luego se quiebra en una fragmentación sintáctica y una indeterminación declamatoria. Otro aspecto que diferencia claramente las secciones subjetivas de las “tópicas” es la postura frente a los matices del texto: en las secciones “tópicas”, en las que cuenta sobre todo su reconocibilidad “externa” como música litúrgica, Verdi elude detenerse en las posibles diferenciaciones textuales internas. Así, los textos de ‘Kyrie’ y ‘Christe’ vienen entonados juntos y de modo indiferenciado, mientras que otras misas célebres distinguen nítidamente los modos de la plegaria dirigida al Padre omnipotente en el primero, y al Hijo misericordioso en el segundo; lo mismo vale para la diferenciación del ‘Sanctus’ respecto al ‘Benedictus’ (la *Missa solemnis* de Beethoven puede servir como un buen ejemplo para los dos pasajes; véase también, más alejada en el tiempo, la llamada *Misa en sí menor* de Bach).

Por lo tanto, es evidente que en el *Requiem* de Verdi funciona una diferenciación nítida de puntos de vista, y cuando es más externo, es decir, cuando el movimiento se ve, desde fuera, esencialmente como manifestación de su pertenencia al nivel intermedio, cualquier personalización interpretativa del texto parece fuera de lugar.

UNA ALUCINACIÓN VISIONARIA

Hasta ahora he evitado conscientemente tocar la cuestión de la Secuencia, puesto que su estatus dentro de la *Messa da Requiem* es extremadamente anómalo desde todos los puntos de vista. Es sobre todo aquí donde, gracias a la riqueza dramática de las imágenes que traslada su texto, mezclada con la insistencia de las invocaciones de perdón en primera persona, uno estaría tentado de entender la composición verdiana como una “escena” apocalíptica en la que el coro haría las veces de “narrador” y el solista las de “alma aterrorizada”. En realidad, como hemos subrayado, no existe tal repetición del material, puesto que en varios momentos se entrecruzan fragmentos de texto en primera y tercera persona, y coro y solistas. Sin embargo, la impresión de “presencia” dramática que siente cada oyente al escuchar este monumento de lo sublime musical no carece de justificación, pero opera en

■ El *Requiem* no es teatral, porque en él no “hablan” personajes inequívocamente definidos, aunque sí un autor que modula y articula los grados y los medios con los que “da una voz” a las distintas posiciones expresadas en el texto



■ A pesar de que Verdi tuvo en mente la estructura y organización de la misa católica, la función de esta Misa de Requiem resultó ser más un acto civil que un rito eclesiástico.

Relieve que muestra los símbolos eucarísticos en la Basílica de Baltimore, Maryland (Estados Unidos)

© Carol M. Highsmith / Library of Congress



■ El fervor nacional hacia Manzoni era tan grande que hasta los lugares en donde nació, vivió y murió se convirtieron en lugares emblemáticos.

© Placa conmemorativa en la finca rural propiedad de Manzoni hasta 1818, en Lecco (Italia)

© SFM ITALIA 2 / Alamy

una perspectiva de oposición entre lo lírico y lo narrativo muy particular, que me gustaría intentar aclarar ahora.

En primer lugar, echemos una ojeada al texto: diecinueve estrofas de tres versos de los que los primeros seis se extienden en forma de “narración”, o mejor, “visión”, en tercera persona; los once siguientes consisten en una estructurada invocación de piedad en primera persona; los últimos dos son neutros otra vez, con una conclusión de carácter litúrgico y colectivo (“dona eis requiem”, es decir, “a ellos”). Verdi reconoce claramente esta estructuración; de hecho, como apunta David Rosen en su libro de 1995 todavía fundamental sobre el *Requiem*, el compositor separa estas tres partes mediante dos repeticiones, no necesarias para el texto, del cataclismo musical con que abre la Secuencia.

Es menos fácil definir con exactitud el estatus del texto mismo. Parece lógico leerlo como la alucinación visionaria del creyente que se imagina el día del juicio universal y que se ve a sí mismo como parte de la escena, primero silenciado por el terror, y luego suplicando. Por lo menos, Verdi parece haber aceptado esta visión alucinatoria, caracterizada por una “puesta en situación” progresiva del sujeto ensañado, seguida por la vuelta repentina a una visión más distanciada. También en este caso, la ruptura entre narración y discurso directo está subrayada no sólo por el juego entre voces individuales y colectivas, entre solistas y coro, sino también y sobre todo por el juego de registros vocales,

aunque las “voces” contribuyen a modular el sentido de las perspectivas dentro de las que están presentadas las imágenes. El “sujeto lírico” empieza a evocar, sobre las repertorios de imágenes procedentes de las Escrituras, la escena del juicio final; en la cataclísmica puesta en música de Verdi es evidente, entre otras cosas, que las fuertes imágenes de la Secuencia vuelven a considerarse bajo la luz de la conocida familiaridad del compositor con el imaginario bíblico, en este caso quizá con el Apocalipsis.

Para Verdi, el segmento narrativo inicial podía reflejarse sólo en un rezo coral que asegurara una visión global de la escena.

Pero a partir de la cuarta estrofa, *Mors stupebit*, resuena en el texto más bien la consternación del “yo” lírico frente al cuadro delineado: Verdi hace pasar entonces el testigo a las voces solistas, aunque manteniéndolas en un ambiente de un lenguaje musical notablemente atípico, quebrado, aperiódico, de una direccionalidad armónica indefinida (o sea, en términos narratológicos, de un lenguaje “autorial”). Por lo tanto, las estrofas cuatro a seis, con los solos del bajo y de la mezzosoprano, mantienen tanto en su texto como en la elección del registro vocal la estructura

“autorial”: el sujeto del enunciado es también el “yo” lírico aterrorizado que se imagina en el momento presente la escena del terrible día, pero viene contaminado por una dimensión muy fuerte de identificación personal, que prepara la transición

■ Gracias a la riqueza dramática de las imágenes que traslada el texto del *Dies irae*, uno estaría tentado de entender la composición verdiana como una “escena” apocalíptica en la que el coro haría las veces de “narrador” y el solista las de “alma aterrorizada”



a un verdadero “juego de rol” en el que el “yo” lírico se verá proyectado al interior del “yo” de la escena misma.

Hay que observar que esta anticipación de las fuerzas solistas respecto a la estructura gramatical del texto representa un claro distanciamiento respecto a la muy previsible articulación de la *Messa per Rossini*. Efectivamente, ésta presumía que las secciones de texto con una estructura gramatical narrativa serían encomendadas al coro, y las que estuvieran en primera persona a los solistas. También hay que observar que, como acontece a menudo en los métodos de su proceso compositivo, Verdi llegó a esta solución más sofisticada y menos previsible poco a poco, puesto que el solo de la mezzosoprano en ‘Liber scriptus’ y ‘Judex ergo’ representa una reconsideración, implementada desde las ejecuciones londinenses en 1875, de la fuga coral original que se había oído en Milán en 1874.

Por tanto, el solo de la mezzosoprano culmina en la repetición de la música del *Dies irae* inicial, que en esta ocasión, en lugar de persistir en su inestabilidad tonal característica, se asienta en una cadencia enfática. En la obviedad de su función preparatoria, esa cadencia constituye una clara “apertura del telón”, después de la cual nos encontramos en un escenario narrativo interno: el texto de las estrofas siguientes, escrito en primera persona y refiriéndose evidentemente a una postura de terror personal, con equivocaciones embarazosas del tipo ‘Confundidos los malditos / arrojados a las llamas voraces / hazme llamar entre los benditos’, forma una sección extensa de “discurso directo”.

Por tanto, he aquí la “teatralidad” en la que el sujeto lírico, imaginándose a estas alturas en el centro de la escena apocalíptica, se ve a sí mismo suplicando la piedad divina: estos once tercetos responden todos a la pregunta inicial “¿Qué diré yo entonces, pobre de mí?”. Lo que da esta sensación de “discurso directo” no es sólo la utilización de los timbres solísticos, que ya antes del corte habían contribuido a incrementar la orientación subjetiva del punto de vista, sino sobre todo la elección del registro. De aquí en adelante, en efecto, Verdi apuesta por características musicales más sencillas y de formas más habituales, con simetrías fraseológicas que llegan a hacer eco de esa habitual “forma lírica” en ‘Qui Mariam absolvisti’, por alusiones tópicas en la plegaria-nana ‘Recordare Jesu pie’, etc. Es entonces indisputable que esta sección juega conscientemente con un efecto de “teatro mental”, con el esfuerzo de representar la puesta en situación del creyente que se proyecta en la escena del juicio. El carácter cerrado de esta poco agradable ensoñación es evidente también en el momento de su desaparición: la repetición del *incipit* ‘Dies irae’, al final del ‘Oro supplex’ ocurre como una irrupción inesperada de desgarraduras en una tonalidad que no corresponde con la de la cadencia; por tanto, como una verdadera y auténtica interrupción de la representación mental, como un brusco despertar de la pesadilla. Así, la inserción del ‘Dies irae’ reconstruye el modo “objetivo” de la visión inicial, y permite pasar a las consideraciones finales, temperadas por un sentido

más litúrgico de plegaria colectiva, del ‘Lacrymosa’ y de los versos de la despedida.

Sin embargo, es evidente que para Verdi, a pesar de haber recuperado el distanciamiento lúcido necesario para contemplar la escena, todo ocurre en un contexto falto de sentido y de justificación providencial. No hace falta recordar que el material musical del ‘Lacrymosa’ había surgido en el contexto del *Don Carlos*, como lamento de Philippe II sobre el cadáver de Posa recién matado por orden suya. El rey tuvo que asesinar al único amigo que tenía en la tierra, y descubrió además que éste se había autoinculcado de crímenes que nunca había cometido: su treno ‘Qui me rendra ce mort’ denuncia desconsoladamente no sólo la potencia del mal y del dolor, sino también, especialmente, su insensatez y ridícula inutilidad, la ausencia de sentido en la presencia del mal.

Después de todo, los católicos y espiritualistas tenían razón. Puede ser que el *Requiem* no resulte propiamente “teatral”, pero en el desmontaje de sus niveles narrativos se confirma exactamente lo que temían: la secularización de la imagen de la muerte y del sufrimiento, la relativización de la liturgia desde un escenario inspirador a una simple manifestación del miedo humano; la asunción de una moral laica lúcida y rigurosísima que evita aferrarse a la idea reconfortante de alguna providencia en el mal y el dolor, o sea, al valor ansiolítico y analgésico del rito. No es justo, pues, decir que Verdi fue indiferente a lo sagrado: lo destroza.

Dicho sea sin ánimo de ofender a Giuseppina.



LUCA ZOPPELLI

Es profesor en la Université de Fribourg, y autor de un método de análisis narratológico del teatro musical europeo publicado en su libro *L'opera come racconto*. Además, es editor de *Maria de Rohan* de Donizetti y, junto con A. Roccatagliati, de *La sonnambula* de Bellini. Ha dirigido el proyecto *Air d'opéra (XVII^e-XVIII^e siècles) et structure temporelle de l'expérience émotionnelle*.