

CRONICA RETROSPECTIVA

Rousseau, crítico científico de Gluck

ERRORES EN EL PLAN DE «ALCESTES»

Al considerar la disposición total de esta obra, hallo en ella una especie de contrasentido general, ya que el primer acto es el más rico de música y el último el más débil; lo que se encuentra en directa oposición con la buena gradación dramática, en la que el interés debe siempre irse reforzando. Convengo en que el gran patetismo del primer acto se hallaría fuera de lugar en los siguientes; pero las fuerzas de la música no residen exclusivamente en lo patético, sino en la energía de todos los sentimientos y en la vivacidad de todas las escenas. Allí donde el interés sea más vivo, la música debe ser más animada, y sus recursos no son menores en las expresiones brillantes y vivas que en los gemidos y llantos.

No he conocido ópera en que las pasiones sean menos variadas que en «Alcestes»: toda se desenvuelve casi sobre dos solos sentimientos, la aflicción y el temor. Estos dos sentimientos, una y otra vez tratados, han debido ocasionar increíbles trabajos al músico, para no caer en la más lamentable monotonía.

PUNTOS DE VISTA SOBRE LA OBERTURA

La Obertura de «Alcestes» es de una bella y simple ordenación, así como bien y regularmente concebida. El músico ha tenido la intención de preparar a los espectadores para la tristeza en que ha de sumirlos desde el comienzo del primer acto y a lo largo de toda la obra; por ello, ha modulado su obertura casi toda entera dentro del modo menor, incluso con afectación, puesto que no hay en todo el trozo, que es bastante largo, sino dos pasajes en modo mayor. Por otra parte, afectan a esta página las disonancias de semitono y disminuidas y los sonidos mantenidos y forzados hacia el agudo, para expresar los gemidos y lamentos. Todo ello es bueno en sí mismo y está bien comprendido, ya que la obertura no debe ser empleada sino para disponer el ánimo de los espectadores hacia el género de interés que va a conmoverlos. Pero resultan tres inconvenientes: primero, el empleo de un género de armonía demasiado poco sonoro para una obertura destinada a animar al espectador, que ha de henchir su oído y prepararle para la atención; otro, anticipar ese mismo género de armonía que sería

obligatorio emplear después por largo tiempo y que debe, en consecuencia, ser utilizado muy sobriamente para impedir el hartazgo; y tercero, anticiparse también a los acontecimientos, al expresarnos de antemano un dolor que todavía no se halla en escena y que va sólo a hacer producirse el anuncio del heraldo público. No creo que se deba destacar en un orden inverso lo que ha de suceder como ya pasado. Para poner remedio a todo esto, yo habría compuesto la obertura con dos fragmentos de carácter diferente, pero los dos tratados dentro de una armonía sonora y consonante. El primer fragmento, llevaría a los corazones el sentimiento de una dulce y tierna alegría, para representar la felicidad del reino de Admeto y los encantos de la felicidad conyugal. El segundo, en un compás más recortado, y por un movimiento más vivo y un fraseo menos interrumpido, hubiera expresado la inquietud del pueblo por la enfermedad de Admeto, con lo que serviría de introducción muy natural al comienzo de la obra y al anuncio del heraldo.

DEL PATETISMO Y LA UNIDAD EN LAS ARIAS

El aria *Eterni Dei* me parece de una gran belleza; hubiera deseado solamente que no fuera preciso variar la expresión por medio de distintos compases. Dos tipos de compás, cuando son necesarios, pueden formar contrastes agradables; pero tres, es demasiado y rompe la unidad. Las oposiciones son mucho más bellas y hacen más efecto cuando se realizan sin cambiar de compás y por la sola combinación de los valores y la cantidad de las notas. La razón por la cual es mejor buscar los contrastes sobre un mismo movimiento que cambiar de éste es que, para producir la ilusión y el interés, es preciso ocultar el arte tanto como sea posible, y tan pronto como se cambia de movimiento el arte se revela y se hace notar. Por la misma causa, me agradaría que, dentro de una misma aria, se cambiara de tonalidad lo menos posible, que uno se contentara con solo dos cadencias, principal y dominante; y que se buscaran los efectos en un hermoso fraseo y las combinaciones melodiosas, antes que en una armonía rebuscada y en los cambios de tonalidad.

El aria *Io non chiedo, eterni Dei* es, sobre todo en su comienzo, de un canto exquisito, como casi todas las

de este músico. Pero, ¿adónde se encuentra la unidad de factura, de escena, de carácter? No es, a mi parecer, en modo alguno un aria, sino una sucesión de arias. Los hijos mezclan su canto al de la madre; lo que no desaprueba, sino el cambio continuo de medida, no para contrastar y alternar las dos partes de un mismo motivo, sino para pasar sucesivamente por cantos en absoluto diferentes. No se podría hallar en esta pieza ninguna línea capital que reúna y dé unidad a todos sus elementos: lo que me parece esencial para constituir un aria verdadera. El autor, después de haber modulado por diversas tonalidades, se cree obligado a terminar en la misma de un principio. Comprende, entonces, por sí mismo que el todo debe ser tratado con un mismo propósito y formar una unidad. Que yo no puedo descubrir en los diferentes miembros de esta aria.

NO CONFUNDIR A JUPITER CON APOLO

El recitativo del gran sacerdote es un bello ejemplo del efecto de un recitativo obligado; no se podría anunciar mejor el oráculo y la majestad de aquel que va a revelarlo. La única cosa que yo desearía sería que el anuncio fuese más brillante que terrible; porque me parece que Apolo no debe hablar ni parecer hablar como Júpiter. Por la misma razón, no hubiera querido dar a aquel dios, que se nos representa bajo la forma de un hermoso joven lampiño, una voz de bajo profundo.

EL INOPORTUNO BALLE

No hablaré del aire de danza de la página diecisiete, ni de ninguno de los otros de esta obra. Ya dije, en mi artículo sobre la Opera, lo que pensaba de estos ballets que cortan la representación y dividen el curso de su interés. No he cambiado de manera de pensar desde que escribí el dicho artículo. Aunque pudiera ser yo el equivocado.

LOS SIMPLES MEDIOS Y LOS GRANDES EFECTOS

En el famoso pasaje enharmónico de «Orfeo», de un solo rasgo ha sabido este gran músico extraer toda la fuerza de los dos efectos más contrarios; a saber, de la conmovedora dulzura del canto de Orfeo y del desgarrador grito de las Furias. ¿De qué medios se ha valido para esto? Del más simple, como lo son todos los que producen los grandes efectos. Si se lee y medita el artículo sobre Enharmonía que escribí hace algún tiempo, se comprende que hay que buscar esa valiosa causa no simplemente en la naturaleza de los intervalos y en la sucesión de los

acordes, sino en las ideas que ellos excitan y cuyas mayores o menores relaciones, tan poco conocidas de los músicos, son no obstante, sin que ellos lo sospechen, el manantial de todas las expresiones que no encuentran más que por instinto.

El pasaje a que nos referimos está en Mi bemol mayor y, cosa digna de ser reparada, es que este admirable fragmento se halla, hasta donde yo me recuerdo, todo entero en la misma tonalidad, o por lo menos se modula tan poco, que la idea del tono principal no se desvanece ni por un momento.

Destaquemos en primer término ese *no* de las Furias, reiterado de tiempo en tiempo por toda respuesta, que es una de las invenciones más sublimes de este género que yo conozco. He oído decir que en la interpretación de esta ópera no se puede menos que estremecerse cada vez que este terrible *no* se repite, aunque sea cantado al unísono o a la octava y sin salirse de las armonías del acorde perfecto hasta llegar al aludido pasaje. Pero, en el momento más inesperado, este dominante sostenido forma un sacudimiento horrible, al que el oído como el corazón no pueden resistirse, mientras que el canto de Orfeo se duplica de dulzura y de encanto; y lo que lleva al límite del asombro es que, al terminar este corto pasaje, uno se encuentra en el mismo tono en que se acababa de entrar, sin que se pueda casi comprender cómo se nos ha podido transportar tan lejos y volvernos a llevar al punto de partida con tanta fuerza y rapidez.

Apenas se llega a comprender que toda esta magia se opera por un paso tácito del modo mayor al menor y por el retorno súbito al mayor. En el momento en que el bajo, que hizo resonar la dominante con su acorde, acaba de presentar un Do bemol, se cambia no de tono, sino de modo, porque esa nota es la tercera menor de Mi bemol. Ya que no tan solo ese Do, sexto grado de la tonalidad, se modifica con un bemol que pertenece al modo menor, sino que el acorde precedente se transforma por esta relación en un acorde de séptima disminuida sobre el Re natural, y el acorde de séptima disminuida sobre Re reclama naturalmente el acorde perfecto menor sobre el Mi bemol. El canto de Orfeo «Furie, larve» pertenece igualmente a los modos mayor y menor; pero las palabras «Ombre sdegnose», determinan de pronto el modo menor. Pero al terminar vuelve al mayor; precisamente en esta nueva transición, al terminar la palabra «sdegnose», reside el gran efecto de este pasaje.

(De las Obras Completas de J. J. Rousseau. Tomo XV. Escritos sobre Música. Edición de París. 1824).