

Historia de la música

Eduardo Rescigno

Director

27 Nacimiento del melodrama



IN OCTAVO
2024

Este libro se publica y ofrece gratuitamente a los suscriptores de *In Octavo*, con el único propósito de su puesta a disposición, en el mismo sentido en que lo haría una biblioteca pública. Esto no significa en modo alguno que su contenido haya sido librado al dominio público. Los propietarios de los derechos pertinentes están debidamente consignados. Cualquier uso alternativo, comercial o no, que se haga de esta versión digital o se derive de ella es absolutamente ilegal.

In Octavo

inoctavo.com.ar

Eduardo Rescigno
Director

Nacimiento del melodrama

Historia de la música
27



IN OCTAVO
2024

Noticia

La música es la manifestación más libre y genuina del espíritu humano, y una historia de la música es una historia del espíritu humano. La música no registra ideas ni creencias ni valores, sino que expresa, en todo caso, las emociones, los sentimientos y las pasiones que esas ideas, creencias y valores suscitan. No es posible una música realista ni una música idealista, no es posible una música de izquierda o de derecha, una música de élite y otra popular. La música es música, y las etiquetas sólo tienen propósito comercial. En su prehistoria, la música nace “realista”, cuando el hombre imita con la voz o con instrumentos rudimentarios los sonidos de la naturaleza. Pero pronto se independiza, levanta vuelo, se mantiene en el aire sostenida por el viento del espíritu y se mece al compás de sus movimientos, expresando la alegría y el dolor de vivir, proclamando la necesidad de amar y de orar, dando cauce al impulso de cantar y de bailar, estallando en la solemnidad de la pompa y el torbellino del combate. Dibuja así una parábola que nace en la desoladora orfandad del hombre primitivo, se eleva con su desarrollo espiritual, y desemboca en la igualmente desoladora orfandad del hombre contemporáneo, cuando parece quedar sin sustento, gritando su agonía en la estridencia de la electrónica, desprovista de esas emociones, sentimientos o pasiones que son su materia y razón de ser.

♦ Nacimiento del melodrama

La obra que aquí presentamos cuenta esa historia. Fue comisionada y publicada en Italia en la década de 1960 por la casa Fratelli Fabbri Editori, y traducida para el mundo de habla castellana por la Editorial Codex, de Buenos Aires. En ambos casos, se la presentó en fascículos, una novedad editorial de la época que permitía ofrecer grandes obras de divulgación o referencia en tiradas masivas comparables a las de una revista. El proyecto de los Fabbri fue realmente ambicioso: la redacción estuvo a cargo de un grupo de especialistas encabezado por el musicólogo Eduardo Rescigno; se hizo un acopio sin precedentes de documentación de época, artística y literaria, y el conjunto se presentó en una obra de una belleza gráfica revolucionaria, que no ha decaído con el tiempo. Como si eso fuera poco, se la acompañó de documentos sonoros, con grabaciones en buena parte originales, que ilustraban cada etapa, cada género, cada estilo y cada figura relevante de esa historia.

La publicación de Fabbri constaba de trece volúmenes, de los cuales Codex tradujo los diez primeros, que reunió en cinco tomos. Esta edición digital se propone recuperar el texto central de esa versión castellana, completar la traducción, y repartir el conjunto en unidades temáticas para facilitar la lectura en dispositivos electrónicos.

El editor

*En el espléndido ambiente de la
Florenia medicea, generosa impulsora
de las artes, los músicos de la Camerata
elaboraron el nuevo estilo monódico
acompañado que constituyó
la base del melodrama.*

Nacimiento del melodrama

EVOLUCIÓN DE LAS FORMAS – TEATRO
Y MÚSICA POLIFÓNICA – LA MONODIA
Y EL *RECITAR CANTANDO* – EL CAMINO MUSICAL
HACIA LA ÓPERA – EL MADRIGAL DRAMÁTICO
LA SIMIENTE DE UN GÉNERO

Evolución de las formas

EL MATRIMONIO DE MARÍA DE MEDICIS con Enrique IV de Francia, celebrado en Florencia en la mañana del 5 de octubre de 1600, fue un suceso de gran resonancia. Después de la ceremonia religiosa en la catedral, empezaron los festejos al aire libre en los numerosos palacios.

La noche del día 6, en el salón de las estatuas del palacio Pitti, ante un selecto público, se desarrolla el espectáculo más importante: una representación teatral completamente musicada. Es la *Eurídice*: los versos son de Ottavio Rinuccini; la música, de Jacopo Peri. Tiene dos escenas: una de ellas representa un bosque, en parte pintado sobre el fondo y en parte construido con bastidores, e iluminado como en pleno día; la otra representa el Infierno, lleno de rocas y de masas espantosas, en cuyo fondo se ve arder la ciudad de Dite.

Algunos instrumentos acompañan el canto: un clavicordio, algunos laúdes, un guitarrón y tres flau-

tas. Al clavicordio se sienta Jacopo Corsi, literato y músico florentino, que ha sido uno de los mayores animadores del espectáculo; en la escena, el propio compositor interpreta el personaje de Orfeo, mientras que para el de Aminta ha sido llamado a propósito, desde la corte de Mantua, el célebre Francesco Rasi; los otros personajes, Eurídice y los pastores Tirsi y Arceto, Venus y la deidad infernal, son interpretados por los alumnos de otro famoso cantante y compositor, Giulio Caccini. Conocemos todo esto por el prefacio mismo de la ópera.

Es un espectáculo nuevo, fascinante: el selecto público —príncipes, cardenales y representantes de naciones extranjeras— está entusiasmado. Con la *Eurídice* ha nacido el melodrama, una forma teatral que abrirá nuevos caminos a la música, a la poesía, a la danza y a la escenografía, convirtiéndose en una manifestación de buen gusto y de cultura.

Este acontecimiento, destinado a tener una gran influencia sobre la historia musical de Europa, es la expresión del gusto de toda una época y el resultado de muchos factores que determinaron la fisonomía y el carácter del siglo XVII. Este siglo había surgido en el escenario de la historia con una luminosa herencia cultural: la de un Humanismo y un Renacimiento extraordinariamente fecundos en el campo de la literatura, de la música y de las artes, y rico de cultura. Pero la herencia era pesada.

La noble tradición del siglo anterior imponía al artista del XVII el más severo respeto por los cán-

nes clásicos que los siglos XV y XVI habían redescubierto y respetado, y la máxima obediencia a las reglas de orden, de armonía y de equilibrio que, durante doscientos años, habían dictado leyes a los artistas.

Para el hombre del siglo XVII, se imponía una elección: continuar repitiendo las fórmulas y esquemas impuestos por la herencia del pasado, o reaccionar, oponerse, tratar de decir cosas nuevas y con nuevos medios, porque nuevos eran los tiempos y distintas las exigencias humanas y los modos de expresarlas. El camino recorrido por el siglo XVII fue, precisamente, el de la novedad, y fue un camino fecundo.

Cambiaban los tiempos: la Iglesia había conocido el drama de la Reforma, el conflicto y la lucha de la Contrarreforma; el tribunal de la Santa Inquisición, con sus vicisitudes contradictorias, afrontaba trágicamente cada día el problema del contraste que planteaban la fe y la ciencia; la política italiana, paciente e inteligentemente construida sobre la base del equilibrio de fuerzas de los señores de la casa de Medicis, atravesaba un período de crisis a consecuencia de la dominación española; en Italia desaparecían las cortes renacentistas, en otro tiempo aristocráticas forjas de ingenios y residencia habitual de los artistas, favoreciendo así la investigación individual, ante la que se abrían, especialmente en las ciencias, horizontes más amplios; la imprenta facilitaba los intercambios culturales, mientras ejércitos

cada vez más aguerridos perfeccionaban las revolucionarias armas nacidas de la invención de la pólvora; desde hacía tiempo, se había iniciado el éxodo de los europeos hacia las costas de América; flotas cada vez más numerosas y potentes surcaban los mares: nacían las grandes potencias europeas; el hombre del siglo XVII, en resumen, salía de aquel mundo ideal de la *divina proporción* que la sociedad del siglo precedente había intentado construir en las cortes renacentistas.

El paso de una a otra época trae consigo un sentido de inestabilidad, de inseguridad, principalmente debido al hecho de ser un período de transición. El siglo XVII no es sólo una época enfervorizada por caprichos y vacíos esquemas formales (materializados en las decoraciones extravagantes o en los intrascendentes ejercicios lingüísticos de los literatos); es, también, una época en la cual se intenta interpretar de modo nuevo la realidad, esclareciendo hechos e ideas de un período destinado a convertirse en punto de partida para el proceso histórico, por ejemplo, de la literatura. Es la época en que la energía creadora del hombre se entrega a una atormentada y exasperada búsqueda de formas en que realizarse, apurando las técnicas para comprobar su validez y sus posibilidades expresivas.

Así se produce una profunda evolución de las formas, que dará un nuevo aspecto a la sociedad, a las artes y a las costumbres. Desaparece el espíritu de serenidad y de armonía del Renacimiento. Es un si-

glo que busca, sobre todo, la libertad de la fantasía y los efectos capaces de suscitar emociones encontradas y vivas más que una atmósfera de serena contemplación de la belleza.

Fachadas severas de palacios cuya decoración, antaño sobria y mesurada, no turbaba el ritmo y el equilibrio de las estructuras, se pueblan ahora de estatuas, de ornamentos, de *fiorituras* de piedra, que parecen jugar con la luz. Las superficies lisas están ahora animadas por columnas espirales y frontones quebrados, convirtiéndose en curvas y onduladas, creando nuevas perspectivas que dan a las calles y a las plazas un animado aspecto teatral, casi escenográfico. Las villas se enriquecen de escaleras, de terrazas, de jardines cada vez más adornados de estatuas, cascadas y fuentes. No es ninguna maravilla que este mundo haya sido la cuna de una forma musical tan exquisitamente *teatral* como el melodrama.

Teatro y música polifónica

DURANTE TODO EL SIGLO XVI, en los *teatrini di corte*, aristocráticos y refinados, se había mantenido vivo el gusto por los espectáculos teatrales, siempre contenidos en los límites de una devoción muy clásica por la medida; el mundo bucólico, que los humanistas habían descubierto en la mitología clásica, revivía en los palacios renacentistas, con sus ninfas, sus sátiros, su amor —a veces sincero, y a veces literario— por la vida en contacto con la naturaleza. En el siglo XVII, estos espectáculos se enriquecen con nuevos elementos: aumentan los efectos escénicos, los trajes se hacen suntuosos, se recurre al gesto, a la escenificación, a la poesía y a la música juntas para realizar un espectáculo completo.

En Roma, Milán, Venecia, Mantua, Ferrara y, en general, en todas las cortes, se acostumbraba, durante el Renacimiento, organizar representaciones sobre textos de poetas como Lorenzo de Medicis, Poliziano, Ariosto y Tasso, confiando el cuidado del

♦ Nacimiento del melodrama
montaje escénico a grandes artistas, como Rafael, Leonardo, Bronzino, Sodoma...

La intervención de músicos en las representaciones tenía, sin embargo, carácter irregular; en un escrito de Juan Bautista Doni se dice que «... en todo tiempo fue uso mezclar a las acciones dramáticas toda clase de cantilenas, bien como intermedios entre acto y acto, o dentro de los actos cuando el tema se prestaba a ello». La música introducida en estos espectáculos de las cortes renacentistas era, no obstante, exclusivamente polifónica, poco adecuada, por lo tanto, para unirse a la palabra, y también, por este motivo, limitada a los intermedios entre acto y acto.

Solamente en 1554, en la representación del *Sacrificio* (un drama pastoral de A. Beccari) dada en Ferrara, se ofreció, gracias al músico Alfonso della Viola, un ejemplo de música polifónica alternada con un canto a una sola voz. El ejemplo es, sin embargo, aislado. La monodia, forma musical de sabor popular, porque va ligada al uso del pueblo de transcribir fragmentos polifónicos en melodías para una sola voz, acompañada al laúd, estaba todavía muy lejos de los gustos áulicos de aquella nobleza refinada, tan aficionada a los espectáculos de corte.

Con la *Aminta* de Tasso, comienza a sentirse más vivamente la exigencia de una música adherida a los valores expresivos del texto poético y no sólo superpuesta a él como un adorno o como un elemento decorativo exterior. Tasso escribe que la música es «...la dulzura y casi el alma de la poesía», palabras que comprendemos mejor cuando, leyendo

♦ Nacimiento del melodrama

Aminta, advertimos, en la levedad y el encanto tierno y profundo del verso, un sincero anhelo de poesía, que va más allá de toda convención escénica y de los fáciles efectos dramáticos.

DAFNE:

*Yo la encontré
cerca de la ciudad, en grandes prados
donde entre estanques una isleta yace,
sobre un lago tranquilo y transparente
alzada, y tal que parecía
contemplarse a si misma, al mismo tiempo
que se dejaba aconsejar del agua,
disponiendo en su frente los cabellos,
sobre ellos el velo, y sobre el velo
la flor de su regazo: con frecuencia
tomar ora un ligustro, ora una rosa,
acercándola al bello y puro cuello,
a las rojas mejillas, en colores
compitiendo; y después, como alegrándose
de la victoria, rebrillar la risa
que parecía decir: Pero yo venzo... ¹*

(*Aminta, Acto II, Escena II*)

1 DAFNE: Io la trovai / là presso la citadde in quell gran prati / ove fra stagni giace un'isoletta, / sovr'esso in lago limpido e tranquilo / tutta pendente, in atto che pareo / vagheggiar se medesima, e'nsieme insieme / chieder consiglio alle acque in qual maniera / dispor dovesse in su la fronte i crini, / e sovra i crini il velo, e sovra'l velo / i fior che tenea in grembo: e spesso spesso / or prendeva un ligustro or una rosa, / e l'accostava al bel candido collo, / a le guance vermiglie, e de'colori / fea paragone; e poi, si come lieta / de la vittoria, lampeggiava un riso / che pareo che dicesse: -Io pur vi vinco...

♦ Nacimiento del melodrama

La melodía natural, el delicado acento lírico que fluye en el verso, permiten ya presagiar la lírica musical monódica que, en la ópera, habrá de acompañar al texto, adecuándose a su clima poético.

Pero, para que esto ocurra, para que el monodismo naciente se ligue indisolublemente a la suerte de la ópera, hará falta un acto de voluntad, una decisión firme y segura que pueda —con autoridad y prestigio— abrir un camino nuevo y poner fin a tentativas y compromisos.

La monodia y el *recitar cantando*

UN GRUPO DE NOBLES reunidos en la casa del conde Giovanni Bardi, animados de un amor apasionado por la antigüedad clásica y por el gusto de la *docta conversación*, concretará este ideal, inaugurando el nuevo género musical.

Cenáculos como el surgido en torno al conde Bardi no eran raros en la Florencia del siglo XVI; se trataba de círculos culturales (*camerate*), en los que se reunían literatos, poetas, cantores, músicos y artistas aficionados para discutir a favor y en contra de las orientaciones del arte. La *camerata* de Bardi contó entre sus miembros a famosos humanistas, tales como Vincenzo Galilei, profundo musicólogo, padre del gran científico; a célebres cantantes, como Jacopo Peri y Giulio Caccini. En 1578, también entró a formar parte de la *camerata* el poeta Ottavio Rinuccini.

Los debates de la *camerata* versan sobre la necesidad de instaurar un nuevo modo de escribir e in-

interpretar música para teatro: el de *recitar cantando*. Reaccionan contra la pesantez y las *fiorituras* del contrapunto, para introducir una monodia vocal que permitiese declamar musicalmente los textos. Estas “palabras musicadas” deberían, según los eruditos *cameratistas*, restaurar la monodia vocal (y, en consecuencia, el aliento lírico, el sentimiento individual que se había venido perdiendo en la polifonía), con acompañamiento de instrumentos, como era uso entre los grandes trágicos griegos.

Giulio Caccino, en el prefacio a su *Nuevas músicas* (Florencia, 1601), escribe: «Hablar casi en armonía..., de aquella manera tan alabada por Platón y otros filósofos, que afirmaron no ser la música, sino la palabra y el ritmo y, por fin, el sonido, y no, por el contrario...» El propósito, pues, era el de imitar a los clásicos, recreando un teatro que, como el de la antigua Grecia, fuese perfecta y armoniosa síntesis entre poesía, música y danza.

Para todo esto hay un motivo que encuentra su razón de ser en la realidad histórica de aquellos años, de la que el hombre trata de evadirse. En efecto, el melodrama, tanto por lo que atañe a su riqueza expresiva, en cuanto espectáculo, como por la derivación literaria de la parte poética que ha contribuido a su formación (la fábula pastoral, el mundo bucólico de la antigüedad), debe considerarse una manifestación de buen gusto y de cultura, un modo de superar la triste realidad presente, sobre el modelo de un arte digno de imitarse, no sólo en la pureza de sus inspiraciones morales (el retorno a la na-

♦ Nacimiento del melodrama

turalidad significaba el retorno a la pureza y a la sencillez), sino también en la plenitud de su expresión poética. De esto a la valorización estética del melodrama, hay, naturalmente, una diferencia; el melodrama fue conseguido sólo intencionadamente; es arriesgado decir que estos primeros experimentos teatrales constituyan obras maestras.

Después de 1592, habiendo dejado Florencia el conde Bardi, la *camerata* continuó viviendo bajo la protección del gentilhomme florentino Jacopo Corsi. La frecuentaban, entonces. Jacopo Peri y Ottavio Rinuccini, y de la colaboración de los dos nació la *Dafne*, el primer modelo de auténtica *tragedia musical*, representada con gran éxito, probablemente en 1597, en casa de Corsi.

Algunos años después de la *Dafne*, cuya partitura se ha perdido, y también de Peri y Rinuccini en colaboración, nace la *Eurídice*, representada con ocasión de las bodas de María de Medicis y Enrique IV de Francia, de la que hemos hablado al comienzo. Esta tragedia musical puede ser definida, con razón, como el primer melodrama.

Es oportuno hacer notar aquí cómo esta forma musical tan nueva enlaza no sólo con las formas teatrales precedentes, sino también, desde el punto de vista estrictamente musical, con todas las anteriores etapas de la historia de la música, tomando de ellas algunas características o, en todo caso, recogiendo su herencia como veremos en los capítulos siguientes.

El camino musical hacia la ópera

SI POR ÓPERA SE ENTIENDE, en sentido estricto, un espectáculo dramático total o predominantemente musicado con el concurso de otras formas artísticas, tales como la poesía, la coreografía, la danza, la pintura y la arquitectura, la *Eurídice*, de Peri y Rinuccini, inicia, desde luego, el género; pero si queremos analizar los distintos elementos que componen la primera ópera y buscar sus anticipaciones, debemos atender a muchas experiencias precedentes: a los madrigales dramáticos y al instrumentalismo del siglo XVI, al espíritu profano y popular que late en las canciones jocosas del XV, a las *caccie* del XVI, a algunos interesantes, aunque aislados, experimentos trovadorescos y, en fin, a la vieja y todavía presente matriz del canto gregoriano.

El *drama litúrgico* es, entre las formas musicales dramáticas del pasado, la que, sin duda alguna, se acerca más al ideal *recitar cantando* de los *camera-*

tisti. Se trata, sin embargo, de una afinidad más aparente que sustancial; en realidad, en el drama litúrgico no está presente la voluntad de hacer de la música el núcleo de todo el espectáculo. No tiene otra función que de *forma*, no de *sustancia*: la música es sólo una particular manera de acompañar un texto, pero no trata de hacerse intérprete de sus valores expresivos, de subrayar su carga dramática o narrativa.

Después del drama litúrgico, por lo que respecta a la música, el sentido dramático parece perderse del todo. El desarrollo de la *lauda* hacia una forma dialogal no tiene consecuencias musicales, e incluso la Sagrada Representación utiliza la música, de forma totalmente exterior y anónima. Más significativas son las tendencias dialogales que se pueden encontrar en la música y en la poesía trovadorescas, sobre todo porque suelen insertarse sobre ritmos de danza y frecuentemente sobre temas pastorales, elementos que estarán presentes en los más directos antecedentes de la ópera. Es de gran interés el famoso ejemplo del *Juego de Robin y Marión*, de Adam de la Halle, que a menudo ha sido definido como una embrionaria ópera cómica o un *vaudeville*¹ *ante litteram*.

En él parecen hallarse todos los elementos de la ópera: los personajes, el escenario, y una sencillísima pero eficaz caracterización dramática. Sin em-

1 El *vaudeville* es una representación teatral francesa, con inserciones de melodías populares, que floreció en el siglo XVII.

bargo, tampoco en este caso la música participa activamente en el espectáculo; está presente sólo como un grato ornamento. El autor no crea música original, adecuada al espíritu del texto, sino que se limita a adaptar a las palabras melodías ya existentes, recogidas, sobre todo, del repertorio popular de los juglares. Inmediatamente, con la afirmación de la polifonía, parece desvanecerse toda posibilidad de hacer *teatro musical*. El gusto por la arquitectura sonora, el multiplicarse de las voces, que parece excluir todo sentido individual, es, de hecho, la negación de la representación dramática, que presupone, por el contrario, al hombre solo, frente a la fuerza de los acontecimientos que se van desarrollando ante nuestros ojos.

El largo camino polifónico no es, sin embargo, la negación del drama, sino, en todo caso, un alejamiento, y de breve duración. Las primeras tentativas de conducir la abstracción polifónica hacia una mayor caracterización humana, pueden apreciarse en la inserción de elementos populares sobre la trama polifónica; nos referimos, sobre todo, a las *caccie* de la *Ars nova* italiana. Aquel mundo de pastorcillas y cazadores, en el que, junto a frescos arroyuelos y en el límite de umbrosos bosques, se oyen llamadas humanas, ladridos de perros y gritos de animales heridos, no podía quedar sin una adecuada representación musical.

Las distintas líneas vocales se hacen más dúctiles, ilustran —primero tímidamente, después con mayor fuerza— ciertas palabras, ciertas imágenes, y

alguna vez imitan los gritos, o el resonar de los cuernos de caza, o el fluir de los arroyos. Sólo son indicios, breves apuntes, pero ya es mucho. En la música, comienza a aparecer la naturaleza; es un fondo, y sobre él, después, aparecerá el hombre.

Tampoco los *flamencos*, aunque siguiendo fielmente su ideal de pureza musical absoluta, dejan de contribuir a una más precisa caracterización musical de las palabras. Primero, Dufay, dando a la línea melódica una más dúctil y amplia expresividad; después, Josquin des Prés, enriqueciendo el discurso musical con un vigor inusitado, y con tiernos y, a veces, patéticos acentos.

En las formas polifónicas de inspiración popular del *Quattrocento* italiano —canciones jocosas, estrambotes, villotes, cantos carnavalescos— y en la *chanson* polifónica francesa, comienza a surgir otro de los elementos fundamentales que presiden el nacimiento de la ópera: el monodismo.

Ya al hablar de las primeras manifestaciones de música instrumental, hemos visto cómo la polifonía vocal, pasando de las voces a un instrumento, sufría no un puro y simple cambio de un medio sonoro a otro, sino una progresiva adaptación a las características del nuevo instrumento. Algo análogo sucede también en el paso de la polifonía a la monodia. Puede decirse que el predominio de una parte vocal sobre otras es una tendencia monódica que acompaña todo el desarrollo de la polifonía; primero, prevalecerá, a menudo, el tenor; después, y cada vez con

mayor frecuencia, la línea superior del canto, que se llamará soprano.

Dado este predominio más o menos latente de algunas voces, se tiende progresivamente a confiar las otras a uno o más instrumentos. Esta costumbre va difundiéndose, al menos en el campo profano, tanto por razones prácticas (un solo ejecutante puede cantar la línea vocal superior y trasladar las otras voces a un instrumento, el laúd por ejemplo), como por la necesidad creciente de *individualizar*, de *caracterizar* la música. Nace así la parte vocal *a solo* que, de manera análoga a como sucedía con las tablaturas instrumentales, se enriquece con *colorature* y ornamentaciones variadas.

El proceso es doble: por una parte, se pretende aislar una voz, a causa de una insoslayable exigencia expresiva, y se busca, por consiguiente, enriquecerla con la mayor expresividad posible; por otra parte, este proceso determina el nacimiento de la figura del ejecutante, del virtuoso, que —a través del estudio o de las excepcionales dotes naturales— intenta dar al canto sus más sutiles matices expresivos.

Pero transcribir para una voz solista los madrigales, las canciones o las baladas polifónicas, enriqueciendo la voz superior con toda suerte de *colorature*, y relegando las otras voces a un instrumento, es un procedimiento mecánico y artificioso. La línea vocal, nacida para integrarse en un contexto polifónico, no tiene —ni aun enriquecida— una vasta y original gama expresiva; por otra parte, las demás

voces no han nacido sólo para acompañamiento, y por eso no crean con la voz solista un preciso y equilibrado juego de relaciones.

Una vez más —como sucede también con la música instrumental—, los maestros de la escuela veneciana contribuyen decisivamente, no sólo en la práctica, sino también en la teoría, a la creación de una nueva sensibilidad musical. Ya hemos señalado que la dificultad de encontrar un número suficiente de ejecutantes obligó, a menudo, a las capillas musicales a recurrir al uso de instrumentos. En Venecia, como en otras partes, esta labor de refuerzo era casi siempre confiada al órgano, y correspondía al organista seguir, al unísono, las varias voces a reforzar. La tarea no era sencilla: ni existían partituras ² ni habría sido posible prepararlas, dada la abundante producción de música siempre nueva. Se ideó, entonces, una especie de taquigrafía musical, es decir, una veloz escritura que, dispuesta sobre una sola línea, constituía una eficaz ayuda para el organista.

Era ésta una exigencia común a todas las localidades donde se ejecutaban complejas polifonías, pero en Venecia encontró una fácil y genial solución, gracias a dos elementos que allí se combinaron: la peculiar polifonía veneciana, atenta al juego de los timbres y contrapuntísticamente simplificada, y la obra teórica de Gioseffo Zurlino, genial elaborador de una teoría armónica que ha permanecido inmuta-

2 Partitura: folio de música en el que las distintas voces están escritas, unas sobre otras.

ble hasta el comienzo de nuestro siglo. Sin extender-nos aquí sobre la teoría de Zurlino, aludamos sólo a su estudio sobre los acordes, un trabajo de clasificación sencillo y preciso. El teórico veneciano reúne y codifica genialmente lo que, por aquel tiempo, los Gabrieli realizaban musicalmente, es decir, un contrapunto que se podía leer y concebir también verticalmente, como una sucesión de acordes, construido cada uno sobre una nota base, la más baja. El *basso continuo* —que así se llamará la línea inferior que sirve de guía al organista— tendrá, como veremos, consecuencias revolucionarias para toda la historia musical europea.

El acto oficial de nacimiento, por así decirlo, de la nueva práctica —que fue ciertamente anterior—, son los *Conciertos eclesiásticos*, a dos coros, de Adriano Banchieri, publicados en 1595. Con respecto a la naciente monodia vocal, el descubrimiento del *bajo continuo* fue decisivo. El canto podía ahora desvincularse completamente de las otras voces, mientras que, sostenido por el bajo y guiado por la sucesión de las armonías que el bajo sugería, podía espaciarse, libre para dar plena expresión a su propia individualidad. El hombre tenía un medio nuevo capaz de revelar, con vigor y eficacia todavía desconocidos, sus más íntimos sentimientos, todo su ser. Sólo faltaba dar el último paso, unir la expresión individual a la representación, y la ópera habría nacido.

El madrigal dramático

EN LOS SIGLOS XV Y XVI, la música aparece en los *intermezzos*, es decir, en las breves acciones musicales y coreográficas que rellenan los intervalos entre uno y otro acto de las comedias, y que sirven para dar tiempo a los actores a cambiar de vestuario, y para satisfacer los deseos del público, cada vez más atraído por lo suntuoso y complicado.

Las músicas, llegadas a nosotros en una pequeña parte, eran, por lo general, compuestas atropelladamente o adaptadas; por lo demás, el interés del público se centraba en el espectáculo, en los vestidos, en la escenografía y en la tramoya. La forma musical solía ser la del madrigal, género polifónico de gloriosa tradición, aunque no faltaban fragmentos a una sola voz y *ritornellos* (estribillos) instrumentales. En todo caso, para la música era una fecunda experiencia, que no dejaría de dar su fruto.

En efecto, como un particular filón del *intermezzo*, hacia finales del *Cinquecento* (más exactamente,

entre 1567 y 1608), se desarrolló y alcanzó pronto notables resultados artísticos, una forma especial: el *madrigal dramático*, que es el más directo e inmediato precedente de la ópera desde el punto de vista escénico, aunque utiliza procedimientos musicales totalmente distintos.

El primer ejemplo acabado de madrigal dramático es *La parlería de las lavanderas*, de Alejandro Striggio, publicado en 1567. Es una serie de madrigales que describen con aguda, precisa y graciosa caracterización, la alegre animación de un grupo de mujeres que lavan vestidos. No aparecen todavía apuntes monódicos, pero el vigor representativo de esta fluida polifonía es algo que la música anterior no había experimentado aún.

No es un caso aislado; en pocos años, el género se enriquece con otros interesantes aportes del mismo Striggio (*La caza*), y de Giovanni Croce (*Mascaradas divertidas y ridiculas para Carnaval*). Pero los maestros indiscutibles del género son dos hábiles y geniales músicos de la Emilia, ambos religiosos: Orazio Vecchi (1550-1605), modenés, y Adriano Banchieri (1567-1634), boloñés (ver *Historia de la Música*, 23).

Vecchi es autor de una de las más agradables y graciosas páginas de la historia musical, el *Anfiparnaso* (1593), una auténtica comedia enteramente musicada y formada por una serie de madrigales que ilustran, uno tras otro, las diversas escenas de la acción. El texto, probablemente del mismo Vecchi, es, sustancialmente, una *commedia dell'arte*, en la

cual figuran tipos y máscaras con los rasgos más bufonescos, y los dos tradicionales enamorados, tiernos y empalagosos. Todos los personajes se identifican en las cinco voces polifónicas, con un relieve y una precisión en la puntualización de los caracteres, que la misma ópera habrá de renunciar a superar.

Del mismo género son otras obras de Vecchi como *Las veladas de Siena*, en la que se reproducen, a veces con resultados de hilarante comicidad o de hábil expresividad, las características de cierto lenguaje y los efectos de determinados estados de ánimo. Banchieri prosigue el camino iniciado por Vecchi, con resultados inferiores, pero con una mayor capacidad para reflejar los más inmediatos aspectos cómicos y paródicos de la realidad.

La obra maestra de Banchieri es el extraño *Contrapunto bestial de la mente* (que forma parte del *Festin de la noche del jueves lardero*, 1608), en el cual, sobre un severo tenor litúrgico, un grupo de animales improvisa un fantástico contrapunto.

Pero la noche del fatídico 6 de octubre de 1600, Banchieri mismo asiste a la representación de la *Eurídice* de Peri y Rinuccini: la historia de la ópera ha tomado otro camino. En el momento mismo en que la polifonía ofrece las más imprevisibles demostraciones de su fecunda, inagotable capacidad de adaptación a las más distintas exigencias expresivas, el monodismo triunfa y lo arrolla todo con su irresistible, inmediata, precisa e inequívoca fuerza de caracterización.

La simiente de un género

EL AMANECER DEL MELODRAMA, y su primer siglo de existencia, han sido tan ricos y complejos que no se agotan en unos pocos acontecimientos significativos. Si el 1600 fue el año oficial del nacimiento del melodrama, si la *Euridice* de Peri y Rinuccini, representada el 6 de octubre en el Palazzo Pitti, es la primera ópera conocida por nosotros, todo esto no nos debe hacer olvidar que, como acabamos de ver, a todo lo largo del siglo XVI se conjugó un vasto fermento de intereses en torno de la naciente ópera, así como la obra perdurable de Claudio Monteverdi no debe opacar del todo la existencia y la actividad de operistas que, aunque ya han dejado de representarse, han significado algo, incluso mucho, en la historia musical de la ópera.

Porque el melodrama no fue una manifestación casual, no fue la afortunada aventura de un músico y de un libretista que con genial intuición *inventaron* un género nuevo. *Euridice* es hoy para nosotros

un punto de referencia seguro, una claro divisorio de aguas que nos permite imaginar un hecho previo, esto es intentos de acción escénica musicada que sin embargo no alcanzaban todavía la condición de melodramas, y una realización concreta, esto es un melodrama propiamente dicho.

Pero el discurso no es tan sencillo: muchos artistas, sobre todo en Italia pero también en otras partes, apuntaban irresistiblemente a la ópera en composiciones que ya se encaminaban a la caracterización de personajes típica del melodrama, y unían a los espectáculos teatrales una música que progresivamente iba adquiriendo esa fisonomía que se presentaría ya de manera estable en el siglo XVII. Podríamos decir que en los últimos decenios del siglo XVI todo aquél que se dedicara a escribir música sobre un texto dialogado —fuese un madrigal, o una representación sacra o el intermedio de una escena pastoral— ofrecía su interpretación personal del problema de la ópera.

Ya hemos hecho referencia aquí a ciertos madrigales de Vecchi, de Striggio, y también de Monteverdi, que contienen notables episodios de caracterización dramática a través del diálogo, hemos recordado el papel particular de los *intermezzi*, y hemos citado el primer ejemplo de canto monódico contenido en la música de acompañamiento escrita por Alfonso della Viola para el *Sacrificio*, un drama pastoral de Agostino Beccari.

Queremos ahora concentrarnos nuevamente, y de manera más amplia, en estos prolegómenos del

melodrama, en estas fases clarificadoras de un género que para nosotros nace a comienzos del XVII, pero que para sus contemporáneos nacía día tras día, paso a paso, acompañado por un maravilloso sentido de descubrimiento que se renovaba a cada momento.

El recién mencionado Alfonso della Viola (c.1508 -c.1570), un ferrarense al servicio del duque Hércules II en calidad de compositor y violinista, es un autor —podríamos decir— especializado en la escritura de música vocal e instrumental, de tipo polifónico (salvo la excepción monódica que citamos más arriba), para espectáculos teatrales: se recuerdan *Orbecche* (1554) de G. B. Gilardi Cinzio, *Aretusa* (1563) de A. Lollo, y otras más.

Pero, volviendo al *Sacrificio* de Beccari, representado en Ferrara en 1554, es interesante llamar la atención sobre la clase especial de canto monódico que emplea, y sobre cómo la utiliza. Un canto monódico propiamente dicho, en esa fecha, habría significado el anticipo extraordinario de una práctica destinada a desarrollarse sólo unas décadas más adelante; en realidad se trata de una plegaria, y el sacerdote que la entona lo hace sirviéndose de una tradicional melodía gregoriana. Ninguna anticipación, entonces, de ese *recitar cantando* de la escuela florentina de Caccini, de Corsi, de Peri.

Pero el episodio es igualmente importante porque pone en evidencia un factor esencial para la vida del melodrama, esto es una definida voluntad de caracterización realista. Musicalmente, una plega-

ria podía ser resuelta de muchas maneras, pero Della Viola elige la vía más directa, aquélla donde la definición dramática resulta más precisa e indiscutible: la de un personaje singular que se expresa musicalmente empleando la voz solista, aunque lo haga con un estilo del pasado.

El sacerdote de Alfonso della Viola es ya, potencialmente, *un personaje*, que se expresa con toda independencia. y que por eso mismo ingresa directamente en la historia de la ópera, mucho más que tantos personajes musicalmente vivos pero seguramente polifónicos de un Orazio Vecchio.

De todos modos, los autores de los *intermezzi* son buenos músicos del siglo XVI, especialmente los madrigalistas: lo era Della Viola, al igual que Francesco Corteccia, compositor de gran valor, autor de la música para *Il comodo* (1539) de A. Landi, para *Il furto* (1544) y *La cofanaria* (1565) de F. D'Ambra, esta última en colaboración con otro gran madrigalista, Alessandro Striggio. Madrigalista es también Andrea Gabrieli, autor de los coros polifónicos para el *Edipo Rey* de Sófocles, representado en el Teatro Olímpico de Vicenza en 1585: raro caso de participación directa de la música en la tragedia.

Pero el hecho de haber sido escritas para espectáculos teatrales no debe llevarnos a pensar en una específica *teatralidad* de estas músicas: a veces, como en el caso del *Sacrificio* de Beccari, ofrecen interesantes anticipaciones, pero mayormente se mantienen dentro del ámbito tradicional del madrigalismo.

Y es precisamente el madrigal el que contiene en sí mismo los gérmenes de la ópera, por mucho que su forma polifónica nos haga creer lo contrario. Tratemos de ver con claridad los motivos. Elemento esencial de un melodrama es la presencia de un texto dialogado, musicalizado de manera preferentemente monódica, porque ésta es la única que permite la identificación de los personajes singulares, sin los cuales no hay drama. Todo esto es claramente lo contrario del madrigal, que, como sabemos, musicaliza un texto (que puede ser incluso dialogado) en forma polifónica.

Pero el problema del melodrama no se agota en estos términos; no es sólo una cuestión de medios (monodia o polifonía), sino también de modos: ¿de qué modo, con qué espíritu debe musicalizarse un texto dialogado? Esta pregunta tiene una respuesta muy sencilla: el modo, el espíritu, será el del madrigal, un modo que todos los músicos del siglo XVI han experimentado personalmente y definido de manera brillante.

Repasemos las páginas dedicadas a la caracterización del madrigal como forma musical nueva respecto de la *frottola* y de la *chanson*, sobre todo desde el punto de vista de la relación entre música y texto (ver *Historia de la Música*, 17 y 23): allí se encuentra la respuesta a la pregunta que acabamos de plantear. «La característica más importante del madrigal es probablemente su inclinación a expresar fielmente el contenido del texto mediante la forma

musical»: es una frase de Howard Brown que ya hemos citado y que reproducimos aquí porque ilustra perfectamente el problema.

En el fondo, no hay nada más que decir: la ópera es forma representativa y el madrigal no; requiere escenas, personajes, vestuario, diálogos, una historia, elementos todos que el madrigal ignora. Pero todo eso el melodrama puede encontrarlo en el teatro —en la fábula pastoral, en la comedia, en la tragedia— y hacerlo suyo fácilmente, inventando ese estilo monódico, ese *recitar cantando* que deriva directamente de la práctica teatral. En cambio el espíritu, el aliento particular que da vida musical a personajes que de otro modo estarían destinados solamente a hablar, todo eso deriva del madrigal.

Y es en virtud de esta particular fuerza de caracterización que la música se une a la palabra, sea aproximándose a ella desde lo externo (los típicos “madrigalismos” ligados a determinadas expresiones como aire, viento, carrera...), sea penetrándola en profundidad y en sus relaciones con la frase, con todo el arco de la poesía. En este sentido el madrigal —dejando de lado aquí sus valores artísticos intrínsecos— es una escuela prodigiosa para quien quiera dar vida musical autónoma a las palabras, sin apartarlas de su contexto, incluso insertándolas más profundamente en él.

Sólo por este camino, el camino trazado por los Marenzio, por los Gesualdo, el melodrama se vuelve cosa viva: ya no actores que, casualmente, cantan en

vez de hablar, sino personajes que sólo en la música encuentran su expresión completa, en una fusión perfecta (cuando es perfecta) de música, de poesía, de gestualidad.

Y no es casual que el primer operista auténtico, el primer hombre que dio forma y vida e inmortalidad a la ópera (mucho más allá de los estrechos límites de sus predecesores) haya sido Claudio Monteverdi, un madrigalista de los grandes, y también el artista que del madrigal conoció su máximo esplendor y su rapidísimo ocaso, un ocaso que, de su propia mano, se abrió a la renovación en otro género, destinado a vivir por siglos.

Historia de la Música

dirigida por
Eduardo Rescigno

Título original
Storia della Musica

Edición original
© Fratelli Fabbri Editore, Milán, 1964

Edición en castellano
© Editorial Codex, Buenos Aires, 1965
© In Octavo, 2024

Revisión, adaptación y edición digital
© In Octavo, 2024