

Historia de la música

Eduardo Rescigno

Director

28 Afirmación de la ópera



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

Afirmación de la ópera

Historia de la música
28



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.

♦ Afirmación de la ópera

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 un primer momento, el melodrama extrae sus temas casi exclusivamente de la tradición pastoril y mitológica, mundo fantástico que constituye un refugio para la sociedad de finales del Renacimiento.

Afirmación de la ópera

UN “INSTRUMENTO” NUEVO – CLAUDIO MONTEVERDI
EL *ORFEO* – EL TEATRO ITALIANO EN EL SIGLO XVII
MONTEVERDI Y LA ÓPERA VENECIANA

Un “instrumento” nuevo

LA *EURIDICE* DE PERI inauguró oficialmente, en 1600, un nuevo género dramático representativo que mereció la más entusiasta aceptación. En ese mismo año, Giulio Caccini, que había compuesto algunas arias para la ópera de Peri, no quiso ser menos que su colega y rival, y compuso otra *Euridice* sobre el mismo libreto; esta nueva ópera se representó en 1602.

No obstante el éxito de estas primeras óperas, los pasos iniciales del nuevo género musical resultan más bien difíciles. La realización del espectáculo es muy compleja, su montaje supone gastos considerables, y por eso raras veces se presentan óperas musicales: sólo con motivo de acontecimientos excepcionales, de extraordinaria importancia.

La preparación del vestuario para tantos personajes, la necesidad de concentrar, simultáneamente, a tantos ejecutantes en el lugar de la representa-

ción, la disposición del escenario y de los distintos cuadros escénicos, la iluminación y la decoración, el acomodo del numeroso público, son otros tantos problemas cuya solución no era fácil en una época en que no se conocía aún la “fabricación en serie”, lo que obligaba a emplear gran número de carpinteros, decoradores, sastres y artesanos de toda especie para poder representar un melodrama.

Así, después de la *Euridice* de 1602, hay que esperar cinco años hasta encontrar noticias de la representación de otra ópera.

Por lo demás, incluso desde un punto de vista más estrictamente musical, los primeros pasos del melodrama son más bien confusos. Se trata de una forma nueva, con características completamente inéditas respecto de la producción musical anterior. Sin embargo, esta nueva forma —y aquí radica el motivo de su imprecisa fisonomía en los comienzos— no ha nacido espontáneamente, de la experiencia directa y del propósito de un artista creador, sino que es el resultado, el producto, de un grupo de hombres de cultura, que son, desde luego, literatos, científicos, cantantes y hasta buenos músicos, cultos e inteligentes, pero no ciertamente artistas tocados por la llama del genio creador.

Que *Euridice* es la demostración práctica de las teorías de un grupo de ilustres humanistas se aprecia inmediatamente; pero no es una ópera de profunda inspiración. No es fácil enjuiciar hoy una música que tiene ya tres siglos y medio, y no es fácil,

sobre todo, porque, cuando escuchamos la música de Peri, no podemos dejar de apreciar el camino que el melodrama ha recorrido desde entonces hasta hoy.

Por otra parte, no se puede decir que aquella primera ópera fuese precisamente una obra maestra: los madrigales dramáticos de Vecchi y de Banchieri, si bien en un ámbito distinto, tienen un prestigio musical notablemente superior y una fuerza dramática que todavía hoy nos impresiona. La misma producción de Peri y de Caccini, fuera de la ópera, es, sin duda, más interesante. Podríamos citar, a este respecto, las *Varie musiche* de Peri (colección de arias monódicas y de madrigales con bajo continuo) y las dos colecciones de *Nuove musiche* de Caccini (arias monódicas que hacen realidad el ideal *recitar cantando* de la *camerata* florentina, con acentos de vigoroso dramatismo, aun cuando frecuentemente se halla sofocado por un exceso de virtuosismos canoros).

El supremo ideal estético de la *camerata* era, evidentemente, haber ideado un espectáculo musical en el que el concepto de “recitar” se anteponía al de “cantar”. Si el drama está basado en las palabras — pensaban ellos—, es justo que las palabras sean la base, la razón del todo; la música interviene para subrayar, para embellecer, y sólo de cuando en cuando para desparramarse en esas *fiorituras* vocales de que ya hemos hablado.

Pero de estas premisas nace un recitado monótono, que raras veces logra encontrar acentos musi-

♦ Afirmación de la ópera

cales emotivos y dramáticos, mientras que el repentino brotar de las *fiorituras* sobre ese recitado uniforme aparece como una superposición superflua, como un artificio técnico no justificado por exigencias expresivas.

Los autores de los primeros experimentos operísticos habían creado, pues, con la ópera, un *instrumento* nuevo, aunque sin adivinar todavía todas sus múltiples posibilidades. Y fue así porque, entre los hombres de la *camerata*, no se encontraba el genio musical que supiese transformar los presupuestos académicos en verdadero arte, a través de la voluntad unificadora de una concepción nueva y personal.

Gracias al genio inspirado de Claudio Monteverdi (1567-1643), descubrirá la ópera la fuerza dramática que puede desprenderse de la *monodia acompañada* y hasta qué punto puede el canto, sostenido por las armonías del bajo continuo, aumentar extraordinariamente la carga emotiva de la palabra, entrañando sus más recónditos significados.

Claudio Monteverdi

EN LA PRESENTACIÓN de sus *Madrigali guerreschi e amorosi*, que publicó en Venecia cuando se hallaba en su plena madurez artística, declara Monteverdi haber reflexionado sobre los movimientos más profundos del alma: dolor, ira, dulzura, plegaria, a los que corresponden los tres registros ¹ de la voz humana: apasionado, delicado y sereno. Pero, prosigue, del “apasionado” no hay huella en las óperas musicales; falta ese elemento dramático innato en el hombre que canta el dolor, la amenaza, la guerra, en una expresiva fusión entre texto y música. En su apoyo cita su *Combatimento fra Tancredi e Clorinda*, sobre los versos de Tasso; dice que en esta obra trató de realizar una auténtica identificación de la música con los encontrados sentimientos del amor que combate, suplica y muere.

¹ *Registro*: indica la parte de la escala musical que un determinado tipo de voz (soprano, tenor, etc.) consigue abarcar.

En esta búsqueda de una música rica en *pathos*, inspirada por profundas exigencias expresivas, pero conseguida a través de una investigación rigurosa y un estudio severo del fenómeno musical, se encuentra ya perfilado el Monteverdi artista y hombre. Artista original e innovador, no es todavía el compositor romántico y revolucionario que obedece a una instintiva inspiración que rompe con el pasado: admite la tradición, pero renovada y regenerada con la impronta de su genio. Estudioso serio y apasionado, había publicado, desde muy joven y en Cremona, ciudad de fabricantes de instrumentos de cuerda, madrigales a varias voces, y había estudiado todos los instrumentos de su tiempo, desde el órgano al laúd y el guitarrón, pero se había especializado en la viola, y precisamente como tañedor de este instrumento le encontramos en el palacio ducal de Mantua, donde su maestro, Marcantonio Ingegneri, es músico de corte.

A finales del *Cinquecento*, Mantua es ciudad de arte, y en el espléndido marco del castillo de los Gonzaga se reúne el mundo intelectual de aquel tiempo; de Rubens a Vincenzo Galilei y a Tasso; de Luca Marenzio a Rinuccini y a Orazio Vecchi; cada uno deja allí una impronta de arte y de belleza exquisita, que hace a la ciudad extraordinariamente rica en fermentos culturales. Durante el período de transición entre los siglos XVI y XVII, en el ambiente excepcional de la corte mantuana, Monteverdi encuentra en Vincenzo Gonzaga al último mecenas de aquella señoría.

La amistosa relación entre el músico y su señor durará veinte años, tanto en el espléndido escenario de la corte como en las misiones diplomáticas o militares a través de Europa. Los recuerdos más significativos de la vida de Monteverdi están ligados a Mantua: el amor y el matrimonio con Claudia Cattaneo, cantante de la corte, el nacimiento de sus dos hijos, la muerte de la esposa inmediatamente después de la primera representación triunfal del *Orfeo*.

Pero no hay tiempo para el dolor; la corte está alegre, y exige madrigales y música “de baile”. Así nacen el originalísimo *Ballo delle Ingrate* y *Arianna*. La primera representación de esta ópera supone para Monteverdi un nuevo motivo de dolor, ya que antes del espectáculo muere la protagonista, Caterina Martinelli; la voz de “Caterinuccia” poseía un especial timbre dramático, y Monteverdi lo había estudiado en todos sus registros, escribiendo la parte de Ariadna exclusivamente para ella.

Pocos años después, muere también Vincenzo Gonzaga, y la corte se vuelve sombría. Mantua ha dado la gloria a Monteverdi, pero no le ha ahorrado tampoco envidias y enemistades; ya sin el apoyo del duque, el músico abandona para siempre a los Gonzaga y acepta la invitación de la Serenísima, que le nombra maestro de capilla en San Marcos.

El maestro llega a Venecia con el abatimiento en el espíritu y el cansancio en el cuerpo, tras un accidentado viaje; le han asaltado unos bandidos y le han despojado de todo. Ahora sólo suspira por una

vida tranquila, amparada en la dorada quietud de la basílica, en un diálogo cada vez más íntimo con la música.

Pero su fama ha llegado antes que él: la ciudad le espera, los nobles se disputan el honor de abrirle las puertas de sus palacios y el de ejecutar sus óperas en los pequeños teatros privados, abiertos a un público aristocrático. La actividad de Monteverdi como compositor se intensifica. El calendario litúrgico es exigente, los plazos improrrogables; el maestro vigila las ceremonias religiosas, dirige el coro y compone infatigablemente; pero publica con rigurosa selección, porque su severa autocrítica se niega a considerar como arte aquella música religiosa ocasional exigida por las circunstancias. Sigue componiendo también música profana, de inspiración dramática o mitológica, para el refinado gusto de los venecianos.

En Mantua, los últimos Gonzaga no pueden resignarse a perderle, y llega un momento en que se deciden a pedirle que vuelva, pero Monteverdi no puede renunciar a la dignidad de su cargo en Venecia y responde con una carta de negativa, llena de diplomacia, digna de un habilísimo embajador veneciano. Sobre Mantua se abatirá después la furia de los lansquenets, y la caída de aquel mundo de arte feliz supondrá un nuevo dolor para el maestro, que conserva todavía vivo el recuerdo de la fascinante ciudad en la que había pasado toda su juventud.

Un gran silencio rodea ahora a Monteverdi, un silencio que se ha hecho todavía más trágico con la

♦ Afirmación de la ópera

desaparición de sus dos hijos en una epidemia de peste. Salvado del contagio, él vistió el hábito sacerdotal, llevándolo con la noble dignidad que había caracterizado toda su vida.

Los últimos años transcurren serenos, fecundos en obra de creación, entre la veneración de toda la ciudad y la ferviente admiración del mundo artístico e intelectual; de todas las partes del mundo, llegan a Venecia músicos deseosos de conocerle. Sus últimas obras, *Il ritorno di Ulisse in patria* y *L'incoronazione di Poppea*, dejarán las salas de los palacios aristocráticos para penetrar en el escenario de San Cassiano, el primer gran teatro veneciano abierto al público.

El *Orfeo*

NO ES CIERTO QUE MONTEVERDI estuviese en Florencia la noche del 6 de octubre de 1600, para asistir a la *Euridice* de Peri; sí lo es, en cambio, que acerca de esto recibió noticias detalladas y entusiasmadas del joven príncipe Fernando, hijo del duque Vincenzo Gonzaga, en cuya corte prestaba servicio el músico de Cremona. Tanto Fernando como el otro hijo del duque, Francesco, eran unos apasionados de la música, y la representación florentina les había interesado enormemente; por otra parte, la rica corte mantuana tenía a su servicio cantantes famosos, habilísimos instrumentistas y un compositor como Monteverdi, cuya fama había traspasado ya los límites de la ciudad de los Gonzaga.

Inmediatamente se pensó, pues, en realizar también en Mantua un espectáculo teatral bajo la dirección de Francesco Gonzaga, a quien después será dedicado el *Orfeo*.

Se tiene muy presente el ejemplo florentino, incluso en la elección del tema, cuya elaboración se encomienda a Alessandro Striggio, hijo del compositor del mismo nombre, autor del *Cicalamento delle donne al bucato*. Pero pronto podrán apreciarse las diferencias; el interés de la acción no se centra ya sobre Eurídice, sino sobre Orfeo; es decir, no ya sobre la mujer, víctima inocente de un hado cruel, sino sobre el hombre que se opone a la voluntad del destino con una dolorosa violencia, y logra derrotarlo, para sucumbir, de nuevo, víctima de su humana debilidad.

El ambiente es el fantástico de la Arcadia, pero el drama está transido de dolor; las figuras son míticas, pero viven y sufren. En el libreto de Rinuccini, en cambio, todo se allanaba, y la ópera terminaba con el alegre matrimonio entre Orfeo y Eurídice.

Alessandro Striggio inicia su tarea bajo la vigilancia atenta y severa del mismo Monteverdi, que ya se imagina la música y el drama, y quiere que la acción se reduzca a lo esencial, sin ampulosidades poéticas inútiles. El resultado es discreto, y se puede hablar del libreto del *Orfeo* como de uno de los mejores de toda la historia de la ópera musical.

Nos parece especialmente afortunado el relato de la muerte de Eurídice:

*En un prado florido,
con otras compañeras
iba cortando flores
con que tejer guirnaldas para tus cabellos,*

*cuando un áspid venenoso,
entre la hierba oculto,
le clavó en un pie su diente emponzoñado.
Y he aquí que, de pronto,
su bello rostro palidece
y de sus ojos huye
aquella luz que le envidiaba el sol.
Entonces, nosotras,
asustadas y tristes,
la rodeamos, queriendo volverle
la vida que le escapaba,
con agua fresca y antídotos fuertes.
Mas todo es inútil, ¡ay!, que desfallece.
Y abriendo cuanto pudo sus lánguidos ojos
y llamándote, Orfeo,
tras un hondo suspiro,
expiró entre estos brazos,
dejándome el corazón
lleno de piedad y espanto. ²*

Cuando estos acentos resonaron en Mantua
(primero ante un reducido círculo de invitados a la

² In un fiorito prato / con l'altre sue compagne / giva cogliendo
fiori / per farne una ghirlanda a le tue chiome, / quando angue
insidioso, ch'era fra l'erba ascoso / le punse un pié con velenoso
dente: / ed ecco immantinente / scolorirsi il bel viso e ne' suoi
lumi / sparir que'lampi, ond'ella al sol fea scorno. / Allor noi tutte
sbigottite e meste / le fummo intorno, rechiamar tentando / gli
spiriti in lei smarriti / con l'onda fresca e coi possenti carmi: / ma
nulla valse, ahi lassa! / Ch'ella i languidi lumi alquanto aprendo, /
e te chiamando, Orfeo, / dopo un grave sospiro / spiró fra queste
braccia, ed io rimasi / piena il cor di pietate e di spavento.

Accademia degli Invaghiti, de la que formaban parte los dos jóvenes Gonzaga, y después, el 24 de febrero y el 1 de marzo de 1607, en el teatro de la corte), la emoción fue muy grande. Monteverdi había sabido infundir al rígido esquematismo del *recitar cantando* florentino una singular vibración humana, una emoción que se volcaba, irrefrenable, sobre el auditorio, a través de la música.

Aparentemente, todo había quedado igual; pero la correspondencia entre la palabra y la música había cambiado. Lo primero que se advertía era la preocupación por lo expresivo: a la palabra “dolor” correspondían largas notas, cada vez más apagadas y graves, mientras que la “alegría” era subrayada por una sonora escala ascendente; Monteverdi no renuncia, a veces, a estos efectos particulares, pero lo injerta, lo encuadra, lo envuelve todo siempre en la música, que es la que realmente juega el papel de elemento aglutinante, sobre el que surge y se plasma toda la línea dramática, en sus distintas gamas expresivas.

No faltan en el *Orfeo* de Monteverdi zonas sin nervio, recitados que siguen mecánicamente el ritmo de la poesía, y, muchas veces, la acción cristaliza en cuadros de un enervante estatismo. Pero cuando el texto se hace más apretado, cuando el ritmo de las escenas es más rápido, la música se enciende de pronto y levanta, con su poderoso impulso, todo el lastre de artificiosas escenas arcádicas que, en otras partes, la frena y la empobrece.

Por desgracia, lo que hoy poseemos del *Orfeo*, como de la gran mayoría de las óperas del siglo XVII, no es más que un pálido reflejo de lo que debieron de ser las representaciones de Mantua, y después las de Turín y de Florencia, dirigidas por el propio compositor. Conforme al uso de la época, la parte escrita refleja sólo las líneas vocales y el bajo continuo, con algunas indicaciones para los acordes. Se relacionan también los instrumentos usados, y para el *Orfeo* el autor menciona 43, pero no es posible saber con exactitud cuál es el papel de cada uno, ni cuándo ni cómo intervienen. En el *Orfeo* se encuentran breves y bellísimos *ritornellos* instrumentales, pero ni siquiera en estos casos se indican los instrumentos que han de ejecutarlos.

Si se piensa en que al clavicordio o al órgano, a los que se encomendaban las armonías del bajo continuo, se sentaba casi siempre el mismo autor de la música, y que los demás instrumentos —violas, trompetas, laúdes— estaban, en la mayoría de los casos, en manos de otros magníficos músicos y compositores, puede hacerse una idea del excepcional nivel artístico de aquellas interpretaciones.

El gran teórico de la música Giovan Battista Doni (1594-1647) escribe en su *Trattato della Musica scenica*: «Nos resta considerar los instrumentos y el modo de acompañar con ellos la voz de los actores, no menos importante que el resto... En las acciones cantadas con las que me encontré aquí en Roma y en Florencia he visto adoptar casi indistintamente

♦ Afirmación de la ópera

toda suerte de instrumentos muy nobles, clavicémbalos, violas, tiorbas, laúdes, liras, ¡qué se yo!»

Un año después de la representación del *Orfeo*, se suceden, también en Mantua, una *Dafne* de Marco da Gagliano (c.1573-1642) y una nueva obra de Monteverdi, *Arianna*, de la que nos queda una sola y bellísima página, el conmovedor “Lamento”.

Muchas de las óperas compuestas por aquellos años se han perdido, pero tenemos algunas noticias de ellas. Sabemos, por ejemplo, que Monteverdi compuso fragmentos aislados para óperas de otros autores, dos óperas en 1617, otras dos en 1627, y otras más en los años siguientes.

Uno de los primeros teatros que se construyeron para albergar a los nuevos espectáculos, cada vez más fastuosos y para un público en aumento, fue el de los Barberini, de Roma, con capacidad para unos tres mil espectadores. Se inaugura con el *Sant’Alessio* de Stefano Landi, sobre libreto de Giulio Rospigliosi, el futuro papa Clemente IX. Esto ocurría en 1632; cinco años después, abriría Venecia sus teatros con entradas de venta al público.

Más adelante hablaremos de la evolución de la ópera en este período; pero antes quisiéramos decir unas palabras sobre algunos aspectos e incidencias concretas que caracterizan la vida teatral del siglo XVII.

El teatro italiano en el siglo XVII

EN EL SIGLO XVIII Carlo Goldoni se expresaba así, a propósito del teatro que le había precedido: «Mis compatriotas estaban acostumbrados, desde hacía mucho tiempo, a las farsas triviales y a los espectáculos gigantescos... Mis versos no pertenecen a ese estilo sublime; pero esto era, precisamente, lo que se necesitaba para hacer entrar en razón, poco a poco, a un público acostumbrado a las hipérboles, a las antítesis y al ridículo de lo gigantesco y de lo novelesco.»

Es un juicio interesante que, en pocas palabras, ilustra y resume las características del teatro del XVII. Se habla de antítesis, de gigantesco y de novelesco, que son las características propias, durante el siglo XVII, no sólo del teatro como hecho literario, sino del teatro en general, como expresión de un gusto orientado hacia efectos escénicos y espectaculares cada vez más ricos y complejos.

En los minúsculos teatros de corte, la necesidad de que la acción se desarrollara en un lugar preciso —una floresta, por ejemplo— y de embellecer plásticamente el lugar representado, cooperó al desarrollo de ricas y complejas escenificaciones. Cuando posteriormente se sumó a los temas de la tradición pastoril y bucólica el descubrimiento de todo el mundo de los mitos de la antigua Grecia clásica, el gusto por lo fantástico y por lo grandioso se fue imponiendo cada vez con mayor fuerza.

Todavía hoy, gran parte de la tramoya teatral no presenta grandes cambios respecto de la del siglo XVII, y perviven aún, en ciertos casos, reminiscencias de la nomenclatura italiana de aquella época, buena prueba del auge que en la Italia de entonces hubieron de experimentar el arte y la ciencia de la escenografía.

Y esto se debe, en gran parte, al melodrama y a su historia. El melodrama fue, en efecto, el primer tipo de espectáculo en que se planteaba el problema de crear, por medio de elementos escénicos, un ambiente donde situar a los personajes.

A propósito del lento surgir y desarrollarse de la escenografía, paralelamente a los cambios y a la evolución de los gustos del público, podemos citar algunas frases de escritores de la época. En sus palabras encontramos el eco de lo que estos espectáculos debían de representar para las gentes de entonces, tanto en el plano del interés como en el del “divertimento”.

«En primer lugar —escribe Gaetano Cesari—, pertenecían a esos espectáculos los *intermezzi* con los que se deleitaba, entre un acto y otro, a la multitud que se había reunido allí para gozar con la recitación de las comedias, de las tragedias y de los dramas del siglo XVI, tanto profanos como sacros. Baste recordar, entre otros muchos, por su magnificencia y por la participación que tuvieron algunos de entre los más activos escenógrafos, los famosos intermedios intercalados en la *Pellegrina* de [Giro-lamo] Bargagli, en la corte de Toscana, con motivo de celebrarse, en mayo de 1589, la boda del gran duque Fernando con Cristina de Lorena... La extensa relación de ellos... reproduce aquel cuadro fantástico, en el que la mitología y la alegoría, las tramoyas y los trajes, la música y la danza se entrelazan, según el gusto del Renacimiento, en una acompasada mezcla de figuras, de luces y de sonidos.»

Con la *Pellegrina* nos encontramos todavía dentro de las reducidas dimensiones del *intermezzo*, pero pronto asistiremos, con la *Dafne* de Rinuccini, al paso del *intermezzo* a la ópera de los elementos fantástico-decorativos.

Finalmente, Gabriello Chiabrera, «entusiasta del tramoyismo de los *intermezzi*, inundó la escena melodramática apenas inaugurada. El Parnaso con Apolo y las musas; la Aurora entre nubes; el Carro del Sol naciente sobre el mar y tirado por cuatro corceles; el Océano, los Tritones y las Ballenas; después, el Sueño y la Muerte, procedidos por el Carro

de la Noche tirado por cuatro lechuzas; el repentino resquebrajarse de las entrañas de la tierra, ofreciendo piedras preciosas, metales, aguas, hierbas y vientos.».

Para hacerse una idea del esfuerzo de auténtica inventiva técnica que implicaba la representación de esas obras, conviene tener presente que, hasta entonces, el teatro se había servido casi exclusivamente de escenarios fijos, sin problemas de cambios o de efectos especiales; comedias, dramas y tragedias se escribían para ser representados en lugares no especialmente dispuestos.

Al problema específico de la tramoya, se sumaba ahora el de la construcción de escenarios que hicieran posible unos montajes hasta entonces inusitados e incluso desconocidos. Por eso se comprende perfectamente la admiración y el entusiasmo con que el público acogió ese tipo de espectáculo. «Los grandiosos paisajes, las nubes bajando del cielo, las cacerías, los bosques transformándose en mares, invadieron la escena del teatro veneciano, y ocuparon el primer plano, unos cincuenta años después de los *intermezzi* de Doni y de [Cristofano] Malvezzi, haciendo pasar a un plano secundario, en la estimación del público, tanto el valor del libreto como la belleza de la música.»

Hubo un momento en que “maquinaria” y escenografía, en un intento de satisfacer el gusto del público, llegaron a dominar sobre la obra misma representada, tanto en lo que se refiere a los hechos que

♦ Afirmación de la ópera
se narraban como a la música compuesta para
acompañarlos.

Pero, a pesar de sus apariencias de tendencia vacía y formal, esta devoción por los efectos grandiosos no impidió al público distinguir y apreciar la inspiración más profunda y auténtica del genio musical, cuando éste se manifestaba en páginas de honda e íntima belleza. El éxito de las óperas de Monteverdi en Venecia así lo demuestra.

Monteverdi y la ópera veneciana

CLAUDIO MONTEVERDI ESTÁ EN VENECIA en 1613. Con la muerte del duque Vincenzo Gonzaga, Mantua ha perdido gran parte de su vitalidad artística y mundana, y Monteverdi, el músico más célebre del momento, abandona la ciudad, atraído naturalmente por el reclamo de la *Serenísima*, patria del famoso Giovanni Gabrieli, muerto solamente un año antes. La capilla de San Marcos, cuna de la fastuosa música veneciana, tendrá a Monteverdi como director durante treinta años.

En ese tiempo, compuso misas, *Magnificat*, salmos, *Salve Regina*, *Gloria*: una enorme producción sacra, de la que sólo nos ha llegado una parte muy pequeña. Son grandes frescos polifónicos que encuadran dentro de la mejor tradición veneciana, con extensos fragmentos reservados a la voz de un solista y sostenidos por una instrumentación de una deslumbrante variedad de timbres.

♦ Afirmación de la ópera

Pero Venecia es una ciudad demasiado rica de vida, de actividad, de iniciativas como para que la labor de Monteverdi pueda quedar reducida exclusivamente al servicio religioso; el músico compone y publica también bellísimos madrigales, al mismo tiempo que se vuelve a encender en él, tras una pausa de muchos años, el interés por el nuevo género musical: la ópera.

Tras el brote inicial de Florencia y tras la gloriosa afirmación de Mantua, el cetro de la ópera ha pasado a Roma, que está elaborando un tipo de espectáculo completamente nuevo.

El contacto con la monumental polifonía sacra romana impulsó a los compositores de óperas a abandonar cada vez más el escueto recitado florentino; se aumentan las partes corales e instrumentales, y se orienta la recitación hacia una contextura melódica que comienza a cristalizar en formas musicalmente acabadas.

Otros elementos típicamente romanos son la ampulosidad escénica, y el progresivo abandono de motivos pastoriles en favor de complicadas reconstrucciones mitológicas o bíblicas, con las primeras apariciones de personajes cómicos.

Los venecianos se sienten atraídos por el nuevo tipo de espectáculo que en Roma obtiene tanto éxito. Cuando el teatro San Cassiano inicia, en 1637, una temporada de ópera cobrando la entrada, se llama a Venecia al compositor Francesco Manelli, que está en Roma, y que es también cantante y empresario

♦ Afirmación de la ópera de la compañía, el cual compone la *Andromeda* sobre un libreto de Benedetto Ferrari.

La idea de la ópera “de pago” representa una importante novedad: no se trata ya de la iniciativa personal de un príncipe que quiere distraer a los invitados y ostentar su riqueza, sino de un espectáculo que encuentra los motivos y las razones de su existencia exclusivamente en la aprobación del público. Aun cuando, al principio, por el precio de cuatro libras vénetas sólo entran los señores y, como máximo, sus criados acomodados en los “gallineros”, el camino ha quedado abierto; desde entonces, la ópera vivirá en función de su público, y será el público — los nobles primero, los burgueses después, y, finalmente, el pueblo— quien influya en la suerte futura del melodrama.

El pueblo no quiere fábulas o mitos, sino hechos y aventuras: cambian, pues, los temas, y con ellos también la música. Monteverdi observa y secunda las nuevas tendencias, comenzando a escribir cosas nuevas. Así nacieron *Adone*, en 1639; *Nozze di Enea con Lavinia*, en 1641, y *Ritorno di Uisse in patria*, presentado en Bolonia en 1640. De todas estas obras, sólo el *Ritorno di Ulissee* ha llegado hasta nosotros, pero es de calidad tan desigual, que hace pensar que sólo en parte haya sido compuesta por Monteverdi. Finalmente, de 1642 es la *Incoronazione di Poppea*, para la que Gianfrancesco Busenello preparó un magnífico libreto, construido sobre una lógica y apretada sucesión de escenas, bien ligadas una a otra.

La acción, llevada a solemne ritmo por los personajes principales —Nerón, su mujer Octavia, la cortesana Popea, su marido Otón, Séneca, que trata de impedir el nuevo matrimonio de Nerón y es ejecutado—, se aligera, a veces, en escenas secundarias que frecuentemente tienen un aire cómico.

Tras los temas pastoriles, mitológicos y bíblicos, tenemos en la *Incoronazione di Poppea* el primer ejemplo importante de melodrama de tipo histórico; por primera vez se encuentran en escena personajes auténticos, vivos, no símbolos desfigurados con ropajes académicos.

Nerón ama, como Orfeo, pero no existe ningún destino que le señale un camino inevitable. Es el hombre el que decide, el que ama, el que lucha y el que sufre, solo contra los demás hombres. También los otros personajes viven y sienten como hombres: soldados que ríen y bromea esperando el alba, pajes y doncellas que se intercambian fugaces promesas de amor, una nodriza anciana y chismosa.

A los setenta y cinco años, después de haber trabajado y sufrido mucho, Monteverdi crea, con la *Incoronazione di Poppea*, la ópera veneciana, el prototipo del drama musical que vivirá intacto durante más de medio siglo, hasta Alessandro Scarlatti.

Con el *Orfeo* había asimilado y superado las premisas de la ópera florentina y señalado un camino nuevo. Ahora, al cabo de treinta y cuatro años, la ópera no es ya una novedad, tiene una tradición y

una sólida experiencia en su haber, y todavía es el viejo maestro el que aporta elementos nuevos.

Es realmente sorprendente comprobar cómo Monteverdi adapta su música a las distintas exigencias del argumento, utilizando, de cuando en cuando, las formas y el estilo corrientes, y adecuándolos magistralmente a sus fines.

En el *Orfeo*, fábula musical, el ritmo lento de la declamación es impuesto por la naturaleza misma del relato, estática evocación mitológica. animada por ninfas y pastores, por figuras alegóricas y encuadres bucólicos; hasta las intervenciones musicales, ricas y de la mayor variedad de timbres, exigen la figuración de una pantomima o el movimiento coreográfico de un torneo.

En la *Incoronazione di Poppea*, los personajes se mueven como hombres reales y la música les guía, atenta a sus pensamientos más recónditos, a sus arranques de ira, a sus arrebatos de amor, a sus ligeras bromas. Y nos encontramos con recitados lentos y solemnes, como el de Séneca dispuesto a morir; dúos de amor voluptuosos, como los de Nerón y Poppea, en los que la música se articula en formas acabadas, simétricas, y se traduce en un puro juego sonoro; encontramos pasajes de una angustiosa declamación, en el límite entre el recitado y el aria, como el *airoso* de Octavia repudiada que se dirige al exilio: *A Dio Roma, a Dio patria, amici a Dio*, y, finalmente, momentos de graciosa, exquisita y amena frescura, como en el jocosos y malicioso diálogo del

paje y de la doncella. Falta por completo el coro, y las intervenciones instrumentales, tras la breve sinfonía inicial, son muy escasas.

El libreto apunta los caracteres y las pasiones; el compositor los convierte en música y logra crear formas perfectas, musical y psicológicamente. No se limita a revestir de notas un drama que ya existe en las palabras, y tampoco busca formas musicales perfectas, pero dramáticamente inertes. Recibe los dos elementos, los funde sabiamente y crea el drama musical.

Para concluir, podríamos buscar una definición: el *Orfeo* es el padre de las óperas en que la música interviene para subrayar y realzar los elementos dramáticos, cómicos y líricos del texto —es el camino, por dar un nombre, de Gluck—; la *Incoronazione di Poppea* es, en cambio, el primer ejemplo de ópera en que la música, trascendiendo el significado inmediato del texto, es, en sí misma, drama, comedia, pasión, dolor, alegría —éste será el camino de Mozart.

Cuando la última ópera de Monteverdi es presentada al público veneciano en el teatro de San Juan y San Pablo, nos encontramos en el otoño de 1642; un año después, el 29 de noviembre de 1643, tras una última visita a la Cremona natal y a la Mantua que le ha proporcionado sus primeros éxitos, muere Claudio Monteverdi.

La ópera musical ha encontrado su camino, y comienza su grande y maravillosa aventura

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