

Historia de la música

Eduardo Rescigno

Director

29 Después de Monteverdi



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

Después de Monteverdi

Historia de la música
29



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.

♦ Después de Monteverdi

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 la misma Florencia donde
al despuntar el siglo XVII
nació la ópera, pero también en Roma,
Venecia y Nápoles, el nuevo género
buscará su desarrollo por caminos
a veces coincidentes, a veces divergentes.*

Después de Monteverdi

LOS CAMINOS DE UN GÉNERO NUEVO – LA ÓPERA
EN FLORENCIA – LA ÓPERA EN ROMA
LA ÓPERA EN VENECIA – LA ÓPERA EN NÁPOLES

Los caminos de un género nuevo

LA ÓPERA MUSICAL, espectáculo y sonido, movimiento y color, canto y recitado, concreta un ideal largamente acariciado durante los últimos decenios del siglo XVI. En múltiples intentos, en muchas experiencias, se puede advertir una sostenida aproximación a algo que ya está en la mente de todos pero que todavía no llega a configurarse como una realidad autónoma, algo que está por nacer de la colaboración de muchos artistas.

Nace un nuevo siglo, el XVII, un siglo destinado a ver en la música uno de los hechos más importantes en la vida del hombre, y con el nuevo siglo, la ópera. Es la *Euridice*, una fabula pastoril que lleva la firma del poeta Rinuccini y del músico Peri, pero que sobre todo es fruto de las amorosas y largas búsquedas de un noble, el conde Giovanni de Bardi y de sus amigos de la *camerata* florentina Vincenzo Galileo, Emilio del Cavalieri, Jacopo Corsi, Giulio Cacci-

♦ Después de Monteverdi

ni. En la misma Florencia, pero también en Roma, Venecia y Nápoles, el nuevo género buscará de ahí en más su desarrollo por caminos a veces coincidentes, a veces divergentes.

Ligado al ambiente florentino, Marco da Gagliano es ciertamente el más ilustre de los músicos que escriben óperas siguiendo el prototipo de la *Euridice*. Respecto de ese modelo se advierte en él una mayor sabiduría musical, un gusto más preciso para la construcción, una sensibilidad más rica para el intento de una cierta caracterización. Marco da Gagliano no será sin embargo el primer artista de la ópera, lugar que corresponde a Claudio Monteverdi, pero sí su primer poeta.

La ópera en Florencia

DURANTE ALGÚN TIEMPO Florencia y Mantua, esto es las cortes de los Medici y los Gonzaga, fueron las capitales del melodrama. El éxito de las primeras óperas —que, recordemos, se representaban en los teatros privados de los príncipes y contaban con un público compuesto exclusivamente de cortesanos— despertó el interés de muchísimos músicos, que hoy en su mayoría han caído en el olvido.

Entre todos sobesale, más por su docta preparación de polifonista que por sus auténticas dotes de operista, Marco da Gagliano (c.1575-1642), un eclesiástico que fue canónico y maestro de capilla en San Lorenzo de Florencia. Lo mejor de su personalidad de artista culto y equilibrado debe buscarse tal vez en su vasta producción polifónica sacra, aunque un lugar importante ocupan sin embargo sus madrigales. Como operista, Gagliano no se distingue de sus predecesores de la *camerata* de Bardi, excepto por un empleo más atento y más amplio del elemen-

to coral: su *recitar cantando* sigue el modelo elaborado por Peri en la *Euridice*, muy atento y respetuoso del exacto silabeo de la palabra, pero exasperante en su monotonía.

La primera experiencia melodramática se la brinda a Marco da Gagliano la corte de los Gonzaga, que en ocasión de las bodas de Francisco con Margarita de Saboya lo invita a reescribir la música de la *Dafne* de Rinuccini, que había sido representada con gran éxito en enero de 1608. Apenas un año antes, en el mismo ambiente, y dedicándola al mismo Francisco Gonzaga, Monteverdi había hecho representar su *Orfeo*, opera que, manteniéndose exteriormente fiel al modelo florentino, renovó el género desde su interior, dándole un impulso muy particular y una vigorosa vitalidad al recitar cantando.

Pero Marco da Gagliano parece mantenerse al margen de la experiencia monteverdiana, excepto en el sentido de un enriquecimiento instrumental que aplicará en sus óperas posteriores. Entre ellas se recuerda, especialmente por su espectacular puesta en escena, *La rappresentazione di Santa Orsola* (1625), una ópera que, apartándose del género mitológico, inaugura las historias de edificación religiosa con gran espectáculo que se pondrían de moda años después en Roma. La mitología regresa en cambio con la ópera más conocida de Marco, representada en Florencia en 1628 en ocasión de las bodas de Odoardo Farnese con Margarita de Medici: *La Flora o il natale dei Fiori*. Tampoco aquí abandona el esque-

ma tradicional del *recitar cantando*, aunque el músico da lo mejor de sí en algunos delicados coros madrigalistas. Obligada resulta entonces la comparación con Jacopo Peri, que había sido en cierto modo el inventor de esta práctica. Comparación directa, ya que en la ópera de Gagliano compuso la parte de Clori: con una autonomía musical más sustancial, con un sentido preciso de la cuadratura rítmica que trasluce claramente la lección de Monteverdi.

Otro músico interesante que trabaja en el ámbito florentino, de segura herencia monteverdiana, es Domenico Belli, que vivió entre fines del siglo XVI y comienzos del XVII. De él se recuerda sobre todo el *Orfeo dolente*, una serie de cinco intermedios intercalados en una representación de la *Aminta* de Tasso ofrecida en Florencia en 1616.

La ópera —que como se advierte ya desde el título no tiene ninguna relación con la fábula tassiana— avanza según la más tradicional aplicación de los módulos toscanos, pero en los momentos de intenso dramatismo se dispara en una plenitud de formas más autónoma, y por momentos logra esa perfecta fusión entre formas poéticas y formas musicales (desbordando los límites literales y estrechos del *recitar cantando*), que decenios más tarde, en 1642, producirá su más alto resultado en *L'Incoronazione di Poppea*, de Monteverdi.

En otros de sus intentos operísticos, Belli revela también cierto temperamento dramático, incluso por el empleo apropiado de una vocalidad muy movida y

♦ Después de Monteverdi

estimulante, aunque sigue estando sin embargo por debajo de un Marco da Gagliano en términos de su escritura más bien elemental, cuando no incorrecta, sobre todo desde el punto de vista armónico.

La ópera en Roma

MIENTRAS EN FLORENCIA y en Mantua, y luego en Venecia, la ópera recorría el camino trazado por la experiencia de la *camerata* de Bardi, en Roma las premisas eran otras.

En el mes de febrero del año jubilar 1600 se ejecutó por primera vez en el Oratorio Vallicelliano de Roma la *Rappresentazione di Anima e di Corpo*, de Emilio del Cavaliere. Ópera de argumento sacro, o bien oratorio con escenas, según se la quiera considerar, un hecho resulta evidente: inaugura, contemporáneamente a las cultas experiencias florentinas, un modo de hacer teatro más simple y popular, un teatro de edificación, allí donde el florentino era en cambio una fiesta, una academia.

Y el público que en el Oratorio de la Vallicella escuchaba el sermón musical del padre Agostino Mani y de Emilio del Cavaliere se encontraba seguramente más cerca —en su naciente, genuino inte-

♦ Después de Monteverdi

rés— de ese público que, a partir de 1637, comenzó a llenar los teatros venecianos pagando su entrada, que de ese auditorio de príncipes y duques y nobles invitados que acudía, por esos mismos años, a las fastuosas representaciones mitológicas florentinas y mantuanas.

Pero las premisas populares de la *Rappresentazione* siguieron siendo más que nada una intuición de hombres que habían estado en contacto con el genial magisterio de San Felipe Neri, y no devinieron en una realidad nueva; esas intuiciones fueron sin embargo aprovechadas por algunos de los primeros operistas romanos, en el sentido de la creación de un espectáculo más movido y variado, rico en escenografías excitantes, con la inserción de personajes cómicos en medio de una trama que tendía progresivamente a abandonar la fábula pastoral a favor de argumentos históricos o pseudohistóricos más concretos, y además con una neta distinción entre recitativos y arias.

Todas características típicas de lo que pronto se definirá como *ópera romana*, y que tendrá un peso determinante sobre la sucesiva *ópera napolitana*. El espíritu del espectáculo comenzaba a cambiar, aunque el público siguiera siendo aristocrático, un público de invitados que participaban de una fiesta. Pero si pensamos que un de los teatros romanos, el de la familia Barberini, en su palacio de las Quattro Fontane, podía acomodar unos tres mil espectadores, podemos imaginar fácilmente cómo este nume-

roso concurso de personas tendía a asumir las características de un auténtico y verdadero *público*. Algunos centenares de personas podían ser consideradas como *invitados*, para los cuales la representación era sólo una fiesta, una academia a la que se asistía con la debida distancia y cierto desinterés; pero tres mil ya configuraban un público que necesariamente debía sentirse interesado por un espectáculo dramáticamente sostenido, rico en peripecias y maravillas.

Típica de este género romano es la ópera *Il Sant'Alessio* representada precisamente para inaugurar el mencionado teatro Barberini el 21 de febrero de 1632. El texto era del cardenal Giulio Rospigliosi, el futuro papa Clemente IX, un hombre de gran importancia para la historia del teatro musical, mientras que la música había sido escrita por Stefano Landi (c.1590-1639), compositor romano de cierto relieve.

Discípulo de Nanino, uno de los últimos herederos de la tradición palestriniana, Landi era un buen polifonista y como tal, aunque sirviéndose en la ópera de un estilo monódico, insertaba voluntariamente amplios fragmentos corales. Es suya, en música y libreto, una tragicomedia pastoral, *La morte d'Orfeo* (1619), una de las primeras óperas profanas representadas en Roma, que introduce sabrosos elementos veristas de tono cómico en la compuesta trama mitológica. En esta ópera se configuran ya claramente los contornos formales del aria —como esa de Orfeo “*Gioite al mio natal*”—, al tiempo que un vi-

vaz espíritu de caracterización logra su mejor ensayo con el personaje de Caronte, humorísticamente concebido en su ruda jovialidad de bonachón. Espléndidos y delicados son además los coros, de los cuales parece emanar a la distancia la suelta cantabilidad de un Pierluigi da Palestrina.

Hay que reconocerle a Landi, antes que al libretista Rospigliosi, la voluntad de introducir elementos cómicos en una ópera seria, elementos que veremos ampliamente desarrollados en su *Sant'Alessio*: en la caracterización cómica de Marzio y Curzio, dos siervos, resulta evidente la referencia a ciertas experiencias madrigalistas de un Vecchi y de un Banchieri, con esa música ágil y fluida, por momentos angulosa y precipitada, y en la cual parece ya entremezclarse el rápido y grotesco silabeo de la ópera cómica napolitana, que llegará hasta Rossini.

Otro elemento importante de *Sant'Alessio* es la escenografía, que se atribuye a Bernini. La ópera romana se apoyaba mucho sobre el aparato escenográfico, sirviéndose de complicados mecanismos y de sorprendentes efectos de movimiento. Las escenas, según escribió un espectador, «se convertían rápidamente en palacios, jardines, selvas, infiernos; unos ángeles hablaban volando por el aire; y al fin se vio aparecer una gran nube negra que al disiparse mostró la gloria del paraíso.»

En resumen, esta ópera de Landi y Rospigliosi es una de las creaciones más logradas de este período inicial, y para juzgarla hoy nos basta a nosotros el

♦ Después de Monteverdi

valor de la música, que exhibe una diestra movilidad de acentos en la delineación de los personajes. Ya hemos hablado de la cáustica vivacidad de los siervos; se les suman, en un contraste que teatralmente resulta muy logrado, otras figuras como la del protagonista:

«El Alejo de Landi es un personaje vivo, emotivo, rico en acentos. No hay énfasis ni convencionalismos en su repudio de los bienes terrenales, sino una sabia serenidad. Cuando pasa al aria a una sola voz:

*Si las horas vuelan
y vuelan con ellas
los bienes ajenos,
¿quién me da las alas
para que a otro polo
emprenda mi vuelo
y encuentre reposo?*¹

esa frivolidad de baladita, que viene implícita en la sencilla melodía, esos juegos con la palabra “vuelo”, no hacen de este santo varón un delirante, sino que representan, parece, la levedad de su espíritu, ya tan apartado de las cosas terrenales. Delicada, casi etérea, es su invocación a la muerte.»²

Elementos todos, podríamos agregar, que provienen claramente de la experiencia madrigalista, que da color y sabor a un repertorio de situaciones musi-

1 Se l'ore volano / e seco involano / ciò ch'altri ha qui, / chi l'ali a me darà, / tanto che all'altro polo / io prenda il volo / e mi riposi là?

2 Andrea Della Corte y Guido Pannain: *Storia della musica*. Turín, UTET, 1964.

cales ya bien delineado y establecido en el tiempo, con una feliz síntesis artística.

La veta cómica de la ópera romana, iniciada casi en sordina y afirmándose luego ampliamente sobre todo gracias a los logrados libretos del cardenal Rospigliosi (*Chi soffrì sperì* y *Dal male il bene*), no ofrece un interés musical particular, pero presenta sin embargo una innovación destinada a desarrollos extraordinarios: el *concertato*, que aparece probablemente por primera vez en *Dal male il bene* (1653), musicalizado por Marco Marazzoli y Antonio Maria Abbatini. Hasta entonces el melodrama se había desarrollado exclusivamente mediante una secuencia lineal de voces singulares: en general, los diálogos encontraban su lugar en los largos recitativos, mientras que para las expansiones líricas y los monólogos quedaban reservadas las arias, que poco a poco iban separándose del contexto musical en forma cada vez más autónoma.

Todo esto representaba la lógica consecuencia de las premisas teóricas que habían dado nacimiento a la ópera: una imitación de la antigua tragedia griega, un intento de trasladar a la escena musical un calco de la realidad sin el cual parecía imposible construir un espectáculo dramático. Pero las leyes de la música se hicieron sentir bien pronto, e incluso en una ópera como el *Orfeo* monteverdiano, que se inspiraba directamente en las enseñanzas de la *camerata* de Bardi, se podía encontrar ya algún episodio construido según las leyes de la música y no se-

gún las del verso. La ley que impedía la superposición de las voces de los personajes individuales se mantenía sin embargo inmutable (excepto en los coros polifónicos, aunque en este caso el propio coro se convertía en *un* personaje individual, y el tratamiento polifónico valía como un todo unificado).

Incluso cuando los compositores escribían dúos, tenían el cuidado de alternar las voces; hay de ello un ejemplo magnífico en *L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi: "*Speranza tu mi vai*". Pero en algunos momentos de *Dal male il bene*, y sobre todo en los finales de acto, los diversos personajes que se encuentran en escena cantan juntos, determinando esa unitaria rendición dramática que no podía sostenerse en la constante fragmentación del diálogo.

A partir de estos tímidos intentos, el *concertato* no abandonará más la ópera cómica y se convertirá incluso en uno de los elementos más típicos y más ricos en posibilidades dramáticas, hasta llegar a la dúctil riqueza psicológica de Mozart y al mecánico juego de encastres rítmicos de Rossini; ingresará también, más tarde, en la ópera seria.

Respecto de los demás aspectos, la ópera romana, por su propia naturaleza, no estará destinada a crear páginas duraderas. El enriquecimiento cada vez más desmesurado de los efectos escenográficos y de las tramoyas dejará en segundo plano el papel de libretistas y músicos, con grave daño para la calidad dramática y musical. Típica en este sentido es una ópera a lo Tasso escrita de mala gana por Rospigli-

♦ Después de Monteverdi

osi y musicalizada sin mayor interés por Michelangelo Rossi, un compositor valioso en el terreno instrumental: la *Erminia sul Giordano*, probablemente representada en 1633. El suceso mitológico no es más que un pretexto para una seguidilla de episodios decididos en función de sus posibilidades escenográficas, acompañados por una música absolutamente anónima, que no busca de hecho ni caracterización de personajes ni ambientación.

Pero la escenografía y la tramoya se llevaban la parte del león: «Los placenteros trucos de las máquinas y de las escenas cambiantes hicieron aparecer sin interrupción un gran acantilado, que desapareció para dar lugar a una cueva y un río... Luego, desde no sé qué sima del Averno, emergieron Demonios agradablemente horripilantes acompañados de Furias, y juntos danzaron, para desaparecer enseguida en el aire trepados a carros infernales...»

La ópera en Venecia

UN ACONTECIMIENTO de gran importancia para la historia del teatro musical es la apertura en 1637 del primero teatro público, el San Cassiano, en Venecia; iniciativa que fue bien pronto imitada por otros escenarios de Venecia, de Roma, y luego de toda Italia.

Abrir los teatros a un público que pagaba su entrada significaba sobre todo exponerse a su crítica, aceptar un juicio que, dado que existía una activa competencia (hacia mediados del siglo XVII ofrecían sus espectáculos hasta ocho salas al mismo tiempo), podía convertirse en un daño económico. Si bien el propietario del teatro seguía siendo todavía un noble y rico patricio, el administrador era un empresario común, que desarrollaba esa actividad por oficio, que invertía dinero para montar una temporada y que necesitaba tener cierto éxito para sobrevivir.

Es fácil comprender cómo estas nuevas condiciones, esta relación original entre escenario y platea

se tradujo en nuevos rumbos para libretistas, compositores, cantantes, escenógrafos, en fin todos aquellos que de uno u otro modo formaban parte del espectáculo teatral.

En un primer momento, como era de esperar dado que se enfrentaba a un espectáculo nuevo, el público busca sobre todo lo maravilloso: las cosas más fascinantes, en este primer contacto, resultan ser la escenografía, el vestuario, la pericia virtuosística de los cantantes.

Típico representante de esta primera fase de la ópera veneciana es el poeta y libretista Benedetto Ferrari, primer empresario del San Cassiano, también experto en música; con él colaboró el cantante y compositor Francesco Manelli (Tívoli 1595-Parma 1667). De las dos óperas nacidas de la colaboración entre Ferrari y Maneri nos queda sólo el libreto, suficiente sin embargo para hacernos una idea de esos espectáculos. La primera fue *Andromeda*, ópera que inauguró el San Cassiano como teatro público (1637); la segunda, *La maga fulminata*, representada en el mismo teatro al año siguiente.

Asuntos evidentemente mitológicos, adaptados a una pomposa puesta en escena, con la introducción (siguiendo el modelo de la ópera romana) de personajes cómicos, pero más que cómicos abiertamente bufonescos y fácilmente desbocados, de modo tal de satisfacer a un público heterogéneo.

Importante es también la participación de los cantantes, entre los cuales se distingue Maddalena

Manelli, esposa del compositor, una de las primeras *virtuosas* en la historia del melodrama.

Pero la sorpresa no iba a durar mucho, y bien pronto se comenzó a explorar otras vías. Los asuntos mitológicos se prestaban para lo maravilloso, pero los ambientes eran limitados; por añadidura, las escenografías así concebidas (cavernas que se convertían en montañas, ilusionismos de todo tipo, cielos poblados de hombres y de carruajes) resultaban costosas. Se giró entonces hacia los temas históricos, que ofrecían un material mucho más rico tanto en su ambientación geográfica como de época; además, disminuía la magia y disminuían los gastos.

Éste fue el razonamiento primero de los empresarios, al que se unió también la voluntad bien precisa de libretistas y músicos. Incluso como caracterización —argumental y musical—, los temas mitológicos eran muy limitados, con personajes casi totalmente desprovistos de apariencia y de sentimientos humanos, simples abstracciones alegóricas. Por el contrario, los asuntos históricos ponían en escena hombres y mujeres relativamente más concretos, pasibles de una definición más profunda y a menudo no condicionados de entrada por acontecimientos ya conocidos, sino abiertos a la intervención de la fantasía y la invención.

Esta tendencia de los músicos y libretistas se acomodaba entonces perfectamente con el deseo de los empresarios: reducir los gastos al máximo. Desviando el interés del público desde lo fantástico y lo

maravilloso hacia la caracterización de los personajes, y por lo tanto hacia la trama, era posible evidentemente reducir su número y por añadidura eliminar las masas corales.

En este nuevo orden de ideas nace esa ópera ejemplar que es *L'Incoronazione di Poppea* (1642), prototipo de la ópera histórica (o pseudohistórica, como sería más justo llamarla), Pero las sutilezas psicológicas, la precisión de los pasajes dramáticos de Monteverdi eran un plus, un embellecimiento no indispensable para que el espectáculo obtuviese el favor del público. Bastaba con mucho menos: unos pocos personajes pero una trama desbordante de acontecimientos, de reconocimientos imprevistos, de tremendas angustias que conducían a la locura, de asesinatos, de raptos; una orquesta reducida al mínimo (un clavecín y pocas cuerdas), pero con algunos metales para subrayar batallas y victorias, y para contentar el típico gusto de los venecianos por la sonoridad plena; recitativos breves pero eficaces en la precisión de la declamación exacta, por momentos impulsada hacia las mórbidas volutas del arioso ³; y el aria, perfecta en su estructura arquitectónica, extremadamente rica en virtuosismo vocal —nos encontramos ya frente al *bel canto*— que roza la técnica instrumental, con adornos onomatopéyicos (se trata de los viejos “madrigalismos”, que nacen a una

3 En música clásica, un arioso es una forma musical para voz solista, que ocupa la plaza intermedia entre el recitativo, de naturaleza narrativa, y el aria, más musical. (N. de I.O.).

nueva vida), a veces reforzados por los metales y otros instrumentos (¡muchas veces “en eco”!). Ésta es la ópera veneciana, la ópera popular que el público deseaba en ese momento, un estilo, o mejor dicho un gusto, una moda, que lleva el nombre de un compositor, el “operista de todos”, Pier Francesco Cavalli.

Nacido en Crema (a poca distancia, por lo tanto, de la ciudad natal de Monteverdi, Cremona) el 14 de febrero de 1602, Pier Francesco era hijo del compositor y organista Giovan Battista Caletti Bruni, y después de recibir las primeras lecciones musicales paternas fue enviado en 1616 a Venecia, junto a su protector Federigo Cavalli, podestá de Crema, cuyo apellido adoptaría bien pronto.

En Venecia ingresó como tenor en la capilla de San Marcos, entonces bajo la dirección de Monteverdi, y probablemente se convirtió en su discípulo. Cuando Monteverdi hizo representar su *Incoronazione di Poppea*, Cavalli ya había ofrecido tres óperas en el escenario del San Cassiano, la última de las cuales, *La Didone* (1641), obtuvo un éxito estrepitoso. A partir de entonces, Cavalli se convirtió en el compositor más requerido e inició una muy afortunada carrera que lo llevó a escribir treinta y nueve óperas en treinta años.

Cavalli, antes de dedicarse a la música, es hombre de teatro. Guiado por las enseñanzas monteverdianas, encara el espectáculo de la ópera con la expresión segura del dramaturgo, que ve en cada si-

tuación, en cada personaje, un pretexto para un choque vívido de pasiones. Tanto cuando se ocupa de los convencionales héroes mitológicos como cuando se vuelca hacia los personajes históricos, Cavalli siente las pasiones humanas con un vigor de representación plástica hasta entonces desconocido

Su interés por la escena es tan amplio como diverso, por ejemplo como excelente y muy celebrado cantante, actividad por cierto de mucha importancia, pero que a nosotros se nos escapa por completo. Muy interesante es la declaración de un contemporáneo, Giovanni Battista Volpe, cuando escribe que «en verdad concurren en él tres cualidades eximias: sabe ataviar noblemente a sus personajes, sabe cantarlos de manera incomparable, y acompañarlos con graciosa precisión en el instrumento.»

Las partituras escritas son entonces para nosotros únicamente una guía para tratar de reconocer la personalidad multiforme del artista, que en la perentoriedad de la representación sabía animar sus intuiciones con una vitalidad que esos documentos apenas nos permiten sospechar.

«La música que nos ha quedado de él —escribe Wolfgang Osthoff— a menudo demasiado simple y pobre, no debería ser considerada como una obra de arte acabada, sino más bien como una indicación, una directiva para una realización artística más viva que no podemos imaginar. Especialmente porque en las óperas principales de Cavalli, esto es en las dramáticas, tal realización no era exclusivamente

musical sino también escénica. Condición de la ópera de Cavalli es su funcionamiento en un momento preciso, es haber sido concebida para una ocasión determinada o, al menos, especialmente para esa ocasión en particular, de manera mucho más evidente que lo que podemos apreciar en la producción operista hasta fines del siglo XVIII.»⁴

Esta mirada sobre la rica personalidad de Cavalli no estaría completa sin una referencia a su interesante producción sacra. En este sentido el músico cremense es un heredero directo de la escuela veneciana representada por los Gabrieli y por Monteverdi (ver *Historia de la Música*, 18), y su producción —no muy vasta pero de notable empeño e interés— exhibe cualidades no comunes para la precisa entonación del texto sagrado y para el feliz maridaje de voces e instrumentos. La mayor parte de la producción sacra de Cavalli está contenida en un volumen publicado en Venecia en 1656 —una misa y otras veintiséis composiciones diversas—, a los que se debe agregar un *Magnificat* publicado en 1650 y una *Missa pro defunctis* que nos llegó manuscrita.

El sello popular de la ópera veneciana según el esquema elaborado por Cavalli vive vigorosamente al cuidado de un hombre de genio y un maestro de la escena como lo fue el músico de Crema, pero degenera fácilmente cuando pasa a manos de compositores y libretistas mediocres. El interés por la trama

⁴ Wolfgang Osthoff: “Cavalli” en *La musica. Enciclopedia storica*, Turín, UTET, 1966.

♦ Después de Monteverdi

y por los personajes, que era el foco de los mejores melodramas históricos de Cavalli (Serse, 1654; *Il Ciro*, la misma fecha; *Scipione Africano*, 1664; *Mutio Scevola*, 1665; *Pompeo Magno*, 1666), se convierte en un pretexto banal para sucesos absurdamente intrincados: matrimonios entre muertos, viejos avaros y libidinosos, sirvientes enamorados de sus patrones, reiteradas revelaciones sobre los más absurdos vínculos de parentesco... Cuando los medios del empresario son limitados todo se reduce al mínimo y triunfa el virtuosismo más exasperado, sin relación alguna con los hechos del caso o con la situación sentimental del personaje.

Giovani Legrenzi (1626-1690), probable maestro de Vivaldi, y tal vez el único compositor de relieve entre los últimos representantes de la ópera veneciana, es también el único que logra dar una apariencia de caracterización dramática —gracias a su facilidad y plasticidad para la melodía— a un espectáculo que ya había quedado reducido a una secuencia de arias y recitativos.

Con Antonio Cesti (1623-1669) la parábola de la ópera veneciana puede darse por concluida porque ya ha perdido totalmente sus características regionales en beneficio de un eclecticismo tan vivaz como superficial. Cesti, de origen toscano, de formación romana, y de actividad profesional predominantemente veneciana, parece reunir en sí los tres focos, los tres centros que han dado vida a la ópera en el mundo de la música, un género que ahora se apresta a conquistar las ciudades de toda Europa.

La ópera en Nápoles

LA CIUDAD QUE en el siglo XVIII estaba destinada a dar vida a una de las escuelas operistas más florecientes de Italia ingresa bastante tarde a la ópera. Esto sucede a mediados del siglo XVII, y uno de sus primeros espectáculos fue *Il Nerone ovvero l'Incoronamento di Poppea*, ofrecido en 1651 en una sala del Palacio Real por la compañía de los “Febos armónicos”: no era otra cosa que *L'Incoronazione di Poppea* de Monteverde, convenientemente retocada (probablemente por el mismo compositor).

Si agregamos que el otro espectáculo destacable fue la *Veremonda* de Cavalli, montada en Nápoles en 1653, apenas un año después de su estreno en el teatro de San Juan y San Pablo en Venecia, nos damos cuenta que el camino napolitano hacia la ópera pasa decididamente por Venecia. Y veneciana es la actividad operista inicial de Francesco Provenzale (Nápoles, c.1627-1704), considerado el iniciador de la escuela napolitana.

Sus comienzos en la ópera no son conocidos, pero probablemente consistieron en adaptaciones de óperas venecianas, seguramente de Cavalli, porque se tiene noticia de una ópera de Provenzale, *Serse* (1655), que fue retocada por Cavalli. De todos modos, el juicio que hoy podamos hacer respecto de Provenzale se basa sobre sus dos únicas partituras sobrevivientes, *Il Schiavo di sua moglie* (1672) y *La Stellidaura vendicante ovvero Difendere l'ofensore* (1674).

Estas óperas, escriben Della Corte y Pannain, «alcanzan para documentar su fuerte personalidad dramática. Si pensamos en sus contemporáneos en el melodrama tal vez no encontremos en ellos una expresión psicológica y afectiva similar. Comparado con él, Cavalli parece más bien un realista, un materialista de lo trágico; Ceti, un procesador de su propia lírica y de la elegante delicadeza del *pathos*. Provenzale se muestra más cercano, y en su melancolía, en su dolor, recuerda a Monteverdi. Su frase elocuente, simple, espontánea, es proyección de una fuerte representación artística. Así como las *arietas* de los venecianos evocaban los ritmos de las canciones bailables divulgadas por el laúd, y por eso mismo guardaban una cierta distancia respecto de la palabra, los cantos de Provenzale recuerdan en cambio la vocalización de las villanelas napolitanas y el espasmo patético del madrigal cromático de Gesualdo. Eran sobre todo canto vocal, cualidad particular de la melodía. A la psicología de las palabras y de las imágenes se adaptaban, expresivas, las armo-

nías, con frecuencia audaces. La amplitud de los períodos y la extensión de las arias tendían a favorecer la expresión de los estados de ánimo. Separados de la melodía parecían hechos al descuido, recitativos de rutina. Construía el aria en dos o tres partes, o con *da capo*, con múltiples modulaciones. A veces quedaba atrapado en la forma que había elegido, y el calor de la inspiración parecía entonces disiparse. En otros casos, riqueza de expresiones felices, desde el gran acento apasionado a la sutil argumentación. Magistral y artística capacidad para la armonía, para el contrapunto, para la fuga. Excelentes acentos de verdad.»⁵

En estas palabras resulta interesante subrayar sobre todo la alusión a la vocalidad. Cavalli la concibe en términos casi instrumentales, con un arrebató típico de su personalidad dramática, mientras que Provenzale diseña con una elegancia más cálida, y no se sustrae a los acentos populares; no es por casualidad que el napolitano desdeña el recitativo, que nada ofrece a la vocalidad relajada, mientras que el veneciano le dedica particular atención, como campo específico de las acciones teatrales, flexible a los acentos más matizados.

Respecto de los temas de sus dos óperas, uno, el *Schiavo*, es mitológico, el otro histórico; pero Provenzale no tiene ningún interés en la caracterización de los personajes en ese sentido, tanto que tien-

⁵ Andrea Della Corte y Guido Pannain: *Storia della Musica*. Turín, UTET, 1964.

den a perder todo aspecto mitológico o histórico, para convertirse casi en burgueses, en gente del pueblo. Este proceso de actualización de los caracteres se ve reforzado además por el hecho de que no faltan personajes secundarios que se expresan en dialecto napolitano (¡como Sciarra, que se introduce vaya uno a saber cómo en las peripecias mitológicas que envuelven a Hipólita, Teseo, Hércules!), y que también musicalmente tienen su referencia dialectal: es claro que la expresión dialectal es en este caso sinónimo de fluida realidad cotidiana.

La ópera napolitana, nacida del tronco de la veneciana y desarrollada por la particular sensibilidad de Provenzale, encontrará más tarde su espléndido desarrollo en la producción de Alessandro Scarlatti (ver *Historia de la Música*, 33), el hombre que, a pesar de cierto eclecticismo, la conducirá al triunfo absoluto en todos los teatros de Italia y Europa.

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