

INTRODUCCIÓN

El género musical que hoy conocemos con el nombre de

ópera, contrasta ve la síntesis y expresión concreta de las trans-

formaciones musicales, debido

a la

periodo históricos que denominamos Renacimiento

podría haberse producido el

de los principios y el crecimiento de las burguesías

lectura

no) y, en consecuencia, la transición de la cultura que surgiera

por idólatra y pagana

La influencia de estas artes musicales, se

manifestó en la ruptura del monopolio de la Iglesia en la

producción de música "cultiva" o "artística", y en la adopción

de los ideales de sencillez, claridad y racionalidad de la

antigüedad griega, tal como estaba ocurriendo en la Italia

tura y en las artes plásticas.

El melodrama camado surge del seno de la Commedia

Florentina, un encuentro de intelectuales, poetas y músicos

que se reunía a fines del s. XVI, en el palacio del Conde

Giovanni Bardi de Vernio, a fin de demostrar con la música

"oficial" del momento -la polifonía herética del canto ecle-

siástico medieval- y a descubrir sobre la forma de devolverle

al arte musical la "noble simplicidad y tranquila grandesa"

que había tenido en la época de los griegos, según lo aser-

guaban los escritores de la antigüedad.

# LA MITOLOGÍA CLÁSICA EN LA HISTORIA DE LA ÓPERA

BEATRIZ COTELLO

1. Teniendo en cuenta, en este aspecto, la influencia musical con que se  
Economista de la Universidad de Buenos Aires, República Argentina. Se ha  
dedicado a la investigación musicológica y ha publicado algunos artículos sobre  
esta temática. En la actualidad reside en Viena, Austria.

## INTRODUCCIÓN

El género musical que hoy conocemos con el nombre de ópera, constituye la síntesis y expresión concreta de las transformaciones que se operan en el mundo de la música debido a la influencia, en ese ámbito, de la corriente humanista del período histórico que denominamos Renacimiento.

Como bien sabemos, durante el renacimiento el poder religioso da un paso atrás frente al creciente poder de los príncipes y al crecimiento de las burguesías, la intelectualidad afirma su confianza en los valores del ser humano y se rescata la tradición griega de la condena que sufriera por idólatra y pagana.

La influencia del humanismo en la esfera musical, se manifestó en la ruptura del monopolio de la Iglesia en la producción de música "cultura" o "artística", y en la adopción de los ideales de sencillez, claridad y racionalidad de la antigüedad griega, tal como estaba ocurriendo en la literatura y en las artes plásticas.<sup>1</sup>

El melodrama cantado surge del seno de la *Camerata Florentina*, un cenáculo de intelectuales, poetas y músicos que se reunía, a fines del s. XVI, en el palacio del Conde Giovanni Bardi de Vernio, a fin de denostar contra la música "oficial" del momento —la polifonía, heredera del canto eclesiástico medieval— y a discurrir sobre la forma de devolverle al arte musical la "noble simplicidad y tranquila grandeza"<sup>2</sup> que había tenido en la época de los griegos, según lo atestiguan los escritos de sabios y filósofos de la antigüedad.

---

1 Tengamos en cuenta, en este aspecto, la dificultad adicional con que se enfrentaban los pensadores musicales de la época, dado que la música, por definición, se disipa en el momento de su ejecución y no deja trazas indelebles como la literatura o el arte figurativo.

De sus esfuerzos teóricos y ensayos prácticos proviene esta forma que se denominó originalmente *opera in musica*<sup>3</sup> y que consiste en "una acción en la que la voz expresa declamatoriamente el texto poético, mientras los instrumentos establecen conjuntamente un ambiente sonoro en el cual caben los efectos de expresión armónica e instrumental idóneos para subrayar el patetismo u otras circunstancias de dicha acción" (Salazar, 16).

Debido a la presencia de la antigüedad griega desde la inepción de este estilo musical, no es casual que la primera composición dramática musicalizada que se considera una ópera propiamente dicha, haya sido compuesta y representada (en 1607) en honor de Orfeo<sup>4</sup>, el cantor divino que con su voz, acompañada de los sonos de su lira, apaciguaba a las bestias salvajes, hacía mover las piedras y desplazarse a los árboles.

En consonancia con este origen y con la estética del Barroco, predominante en la época de la consolidación y difusión del género, durante el s. XVII y hasta fines del XVIII, a Orfeo le siguieron toda suerte de personajes mitológicos como protagonistas del teatro musical. No era concebible que una *ópera seria* se ocupara de las penas y alegrías y las pasiones de cualquier mortal, sólo los dioses del Olimpo, los héroes de la Ilíada, la Odisea o la Eneida y otras figuras recogidas de la mitología por los grandes trágicos, merecían ocupar un lugar en los escenarios.<sup>5</sup>

2 Se cita acá la frase "*Die edle Einfalt und stille Grösse*", acuñada por el sabio alemán Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) arqueólogo y estudioso de la antigüedad griega. (Lex.der Ant.:2338)

3 Recordemos que la palabra "*opera*" en italiano significa simplemente, "*obra*". El que hoy la llamemos ópera a secas es una indicación de que se la considera la obra por antonomasia.

4 *La favola d'Orfeo*, música de Monteverdi sobre libreto de Striggio, estrenada en Florencia en 1607

No hay que olvidar que la ópera, que aún hoy en día se considera un espectáculo de elite, en aquella época lo era aún más:

“...Era un símbolo de status para las Cortes, que competían entre sí a ver cuál era capaz de ofrecer la representación más espléndida y lujosa” (Abert, 10)

En sus primeros tiempos, la ópera fue cultivada casi exclusivamente en los palacios de los grandes príncipes de las ciudades italianas, y en las cortes de los monarcas más absolutistas de Europa: las de Francia y Austria. Se ofrecían para la animación de las fiestas, fuera de aniversario o de celebración de bodas. En ese contexto, la *opera seria*, que culminaba generalmente con la exaltación de la Majestad y la Justicia de los dioses y los soberanos, no podía menos que satisfacer el gusto y exaltar el narcisismo de los anfitriones y sus invitados<sup>6</sup>.

En el s. XIX, por influencia de la burguesía ascendente, que ya posee suficiente capacidad adquisitiva como para permitir el desarrollo de la actividad teatral como empresa independiente, y no se identifica particularmente con los héroes olímpicos, Orfeo y Eurídice y sus equivalentes, se hacen a un lado para darles paso a Leonora y Florestán, e incluso a la simpática Rosina.<sup>7</sup> A mediados del siglo ya se ha impuesto firmemente el romanticismo en las óperas

5 No se desdeñaba a los antiguos romanos, presentes, por ejemplo en *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi o en *La clemenza di Tito* de Mozart

6 Sobre todo el de los anfitriones. Si a los invitados les gustaba o no, dada su condición de tales, debían guardarse su opinión.

7 No es que la mitología desaparezca del todo: abandona su papel predominante.

del gran Verdi y un poco más tarde, en las de Wagner y Meyerbeer.

Notablemente, en el siglo XX los músicos se vuelcan nuevamente hacia los mitos y leyendas de la antigüedad. Richard Strauss le pone música al drama de *Electra*, y compone una *Ariadna en Naxos*, Millhaud tiene una *Orestíada*, una *Medea* y le canta al *rapto de Europa*, Pizzeti una *Ifigenia*, *Orfeo* olvidado totalmente en el s. XIX, reaparece en versiones de Krenek, de Casella y de Malipiero, etc<sup>8</sup>. No es descartable que el Psicoanálisis, que tuvo tanta influencia en la cultura en la primera mitad del siglo, haya renovado el interés en la búsqueda de causas últimas y originarias, y por supuesto, en exaltar la figura de Edipo, a quien se le dedican tres óperas magníficas (de Strawinsky, de Enescu y de Orff) y una serie de obras cortas de autores varios.

En este trabajo se ha tomado a Orfeo y a Edipo como representantes significativos de los mitos de la antigüedad para dar cuenta del origen de la ópera y de las transformaciones que se han ido operando en ella en sus trescientos años de existencia. Se verá a Orfeo como protagonista de los primeros ensayos y de la definición del nuevo género y también en la primera reforma cuando la ópera estaba mostrando signos de desgaste, y a Edipo como exponente de la revolución musical del pasado siglo, que alteró las concepciones musicales que se habían mantenido hasta el momento.

---

8 Esta enumeración no es exhaustiva

## LA ESTÉTICA RENACENTISTA Y EL ORIGEN DE LA OPERA. LA CAMERATA FIORENTINA Y LA POLÉMICA ENTRE LA POLIFONÍA Y LA MONODIA

Como se ha dicho más arriba, la Camerata fiorentina estaba formada por un conjunto de hombres notables. Entre ellos se contaban los músicos Jacopo Peri y Giulio Caccini, otro músico: Pietro Strozzi que a la calidad de tal sumaba la de científico, el poeta Ottavio Rinuccini, el teórico musical Girolamo Mei y otros. El conde Bardi hacía las veces de presidente formal, pero el verdadero animador del grupo era Vincenzo Galilei, el padre de Galileo el astrónomo. Galilei, que era compositor y teórico musical da a conocer su pensamiento a la manera platónica, en su opus titulado *Diallogo de la Musica Antica e della Moderna*, publicado en 1581.

Al melómano del s. XX, acostumbrado a alternar entre los diferentes estilos que nos ha legado la historia de la música y a elegir eventualmente entre ellos el que más le satisfaga, llamará la atención el encarnizamiento con que Galilei zahiere a la música de su tiempo en este escrito. Ataca a la práctica polifónica porque:

*"Una de las partes canta las palabras iniciales...otra canta las del medio o del final de un concepto e incluso el principio, la mitad o la conclusión de otro; aparte de repetir cuatro o seis veces lo mismo, pronuncian más veces de lo debido las sílabas de cualquier palabra: una en el cielo, una en la tierra, otra en el abismo...arrastran con mucha frecuencia una de las sílabas durante veinte notas... e incluso imitan en unas ocasiones el trino de los pájaros y en otras el gáñido de los perros"*<sup>9</sup> (Galilei, 103)



Tanto él como sus amigos identificaban a la polifonía<sup>10</sup> contrapuntística con la barbarie gótica, fieles a la idea renacentista, por la cual, a partir de la caída de la civilización griega y del imperio romano, "los hombres vivieron sin ningún deseo de saber" y en lo que se refiere a la música "se tenían las mismas noticias que de las Indias Occidentales" (Galilei, 45).

Como consecuencia de todos estos desatinos, según Galilei, el arte musical que antiguamente era una "severa matrona" se había vuelto, a fuer de combinar líneas melódicas dispares en "una meretriz lasciva, por no decir descarada" (Galilei, 113).

Queda implícito que, les tocaba a ellos, humanistas esclarecidos:

*"Recoger el filón áureo de la cultura clásica justamente en el punto en el que los griegos lo habían interrumpido"* (Fubini, 141).

En el ámbito de la música, esa vuelta al clasicismo era más difícil de encarar que en las otras artes, debido a la falta de testimonios de lo que debía haber sido entre los griegos el arte musical, dado que su característica es la inmaterialidad.

Es verdad que si bien no existía una comprobación sensible de lo que habrían sido los sonidos<sup>11</sup>, no faltaban

<sup>9</sup> Bastardilla de la autora

<sup>10</sup> Hay que decir que la polifonía había llegado a grados extraordinarios de complicación: como caso extremo puede mencionarse un *Deo Gratias* del compositor flamenco Jan van Okeghem compuesto para 36 voces, si bien en general las piezas se cantaban a cuatro o seis voces.

los textos de teoría musical de los griegos: tanto en materia del arte sonoro<sup>12</sup>, como en lo que se refiere a la filosofía de la música. En este último aspecto Platón y Aristóteles habían desarrollado sus tesis sobre el *ethos musical*, por las que le adjudicaban distintos efectos sobre el alma a los diferentes modos de combinar los sonidos según las prácticas corrientes en las distintas regiones de la Grecia antigua.

Precisamente, lo que más exaltaba a Galileo y no dejaba impertérritos tampoco a sus colegas, era que en la mítica Grecia, la música inspirara tantos sentimientos y produjera tantos y tan variados efectos, que no se verificaban para nada en la Florencia real y presente del s. XVI<sup>13</sup>. Tal diferencia se atribuía, naturalmente, al hecho de que el *contrapunto*, al oponer líneas melódicas diferentes generaba el caos entre sentimientos contradictorios inducidos por cada una de ellas. Obviamente, "si la contralto canta (en el modo) hipermixolidio y el bajo en el hipodorio"<sup>14</sup> los sentimientos respectivos se anularían entre sí y el resultado sería nulo.

---

11 No se les pasó por la cabeza a estos sabios señores, la idea de darse una vuelta por las islas griegas a ver si encontraban pastores que todavía entonasen viejas melodías.

12 Circulaban los tratados de Cleónides (s. II a.c.), de Aristides Quintiliano (s. IV d.c.) que había rescatado los escritos de Aristoxeno para la posteridad, los de Boecio (s. VI d.c.) que se basó en los anteriores para difundir la teoría de la música en el mundo romano y otros.

13 Es notable la lista que proporciona Galilei de los supuestos efectos que operaba la música sobre los oyentes, tomada sin duda de los escritos de Platón y Aristóteles y posiblemente también de Pitágoras. El rango de efectos abarcaba desde restituir el oído a los sordos, hasta curar las mordeduras de serpiente y resucitar a los muertos, pasando por hacer castos a los lujuriosos, moderar a los ebrios y a los coléricos, hacer mansos a los feroces etc. (Galilei, 133)

14 Aristoxeno de Taranto (s. IV a.c.), codificador definitivo del ritmo y de la armonía de los griegos, organizó las fórmulas melódicas propias de las distintas regiones (modos) a fin de lograr un continuo desde la escala más baja a la más...



## ACIERTOS Y MALENTENDIDOS DE LA CAMERATA FIORENTINA

El pensamiento de Galilei, reflejado en su *Diallogo* es muestra del sentimiento generalizado con respecto a la música en aquélla época. Es la expresión teórica de la nueva realidad musical que se había ido desarrollando durante el s. XVI, a medida que se iban afirmando e iban ganando en jerarquía y dignidad las formas profanas. Las canciones populares entonadas en la edad media por menestres y trovadores, habían evolucionado hacia el *madrigal*, forma musical a dos voces en la que el compositor —que ya no es un *rústico que toca sin saber* sino un señor instruido e ilustrado, que compone, ejecuta y a menudo teoriza sobre lo que hace— trata de que su música:

*“Sea equiparable a la seriedad, nobleza y arte de la poesía para poder así comunicar al oyente las ideas y el sentimiento de esta última” (Grout, 267)*

La laicización de la música hace necesario que la misma adquiriera una estructura sencilla y racional para satisfacer al oyente:

*“En el canto gregoriano, el elemento coral y el fervor religioso sentido colectivamente eran suficientes para sostener el interés común, en el ámbito laico, es necesario que el compositor descubra medios idóneos que conmuevan y enternezcan a dicho público” (Fubini, 133)*

En la esfera de la música religiosa, también hay un movimiento hacia la simplificación de la forma a fin de hacer más inteligible el mensaje de los textos: del lado del protestantismo porque parte de sus tesis consiste en llevar a los fieles a una mejor comprensión de la palabra sagrada y del de la Iglesia porque tiene que hacer frente a la amenaza hereje.

A fines del s. XVI –recordemos que el *Diallogo* es de 1581– ya existe consenso en torno a una concepción de la música como *instrumento emotivo capaz de "mover los afectos"*. Se preconiza un retorno a la música monódica de los griegos, no sólo por la autoridad moral e intelectual que se le adjudica a la cultura de la antigüedad, sino porque la monodia, nuevamente según Galilei, es "más natural y más acorde con la naturaleza del hombre" y más apta para conmover su espíritu.

Los restantes músicos de la Camerata compartían las posiciones de Galilei pero en ellos no primaba el interés sobre las categorías abstractas: estaban más preocupados por su aplicación en un programa de actuación concreto: la concepción y realización de un nuevo espectáculo, el *melodrama*, en el que se combinaría música y acción dramática<sup>15</sup>, como suponían que se había hecho con la tragedia griega.

La *estética de los afectos* y la necesidad de buscar un acompañamiento musical que permita una sucesión temporal de los diálogos y de la acción dramática, dio lugar

---

...alta, de la siguiente manera: mixolidio, lidio, frigio, dórico, hipolidio, hipofrigio, hipodórico. Galilei se refiere a formas mixtas.

15 De ahí el nombre de melodrama (del griego *melos*: canto con acompañamiento musical y *drama*) que más tarde se aplicó a la obra en que se exagera el contenido patético hasta el ridículo.

al nacimiento de la *armonía* –combinación de sonidos producidos por un instrumento que sonaran simultáneamente, y no yuxtaposición de líneas melódicas como en la polifonía– necesaria para reforzar la carga semántica de la palabra.

La intuición de que los griegos cantaban una melodía única tuvo un principio de confirmación en unas partituras que Galilei había descubierto en Roma en la biblioteca del Cardenal Sant'Angiolo, de himnos al sol, a la musa y a Némesis, atribuidos a Mesomedes de Creta (s. 2 d.c.) y más tarde fue corroborada por descubrimientos arqueológicos.<sup>16</sup>

En cambio, la idea<sup>17</sup> de que la tragedia griega había sido cantada del principio al fin, que cundió entre los miembros de la *camerata*, basada, posiblemente, en los escritos de Girolamo Mei (*De modis musicis antiquorum*) no resultó confirmada, antes bien, una lectura actual de las fuentes pone de manifiesto que se trataba de un (afortunado) malentendido:

"A esta communis opinio le debemos que los diálogos de la ópera no sean hablados, en cambio se entonen en estilo recitativo" (Pöhlmann, 167)

<sup>16</sup> Al respecto puede verse *Testimonios de composiciones musicales de los antiguos griegos* de esta autora en Circe 5, Universidad de La Pampa, Argentina, basado en la recopilación *Denkmäler altgriechische Musik* de Egert Pöhlmann (1970).

<sup>17</sup> Tanto Galilei en el *Diallogo*, como Peri y Rinuccini en los prólogos de sus óperas, afirman en sus escritos su convicción - basada en "testigos confiables" - de que la tragedia griega era íntegramente cantada. Otros músicos eran de la idea de que los griegos entonaban solamente los coros.

## ORFEO Y EURÍDICE EN LOS ALBORES DE LA HISTORIA DE LA ÓPERA

A comienzos del s. XVII y por influencia, como se viene diciendo, de la *camerata fiorentina*:

*"La música se asume por primera vez como espectáculo, como flujo de sucesos diversos frente a un público que deviene espectador destacado"* (Fubini, 161).

La elección de personajes de la mitología clásica como protagonistas del *melodrama*, se desprende lógicamente del propósito de la *camerata* de recrear el drama griego, además, la cualidad de los seres mitológicos de representar sentimientos humanos universales, los hace muy aptos a los fines de transmitir una música capaz de *mover los afectos* tal como era el imperativo estético del momento.

Existe otro motivo para esta elección, que proviene del dilema de la *verosimiglianza*. Que los intérpretes individualmente o el coro, entonaran cantos durante el transcurso de una obra, ya se había establecido como factible en formas representativas anteriores<sup>18</sup> pero ¿los diálogos? Para entonarlos se había desarrollado una forma intermedia entre el recitado y el canto que Peri denominaba *recitar cantando* y Galilei *una cosa mezzana*, pero no resultaban muy verosímiles. Existía, sin embargo, un ámbito irreal donde esos diálogos cantados adquirían credibilidad: el reino de la Arcadia:

<sup>18</sup> "Misterios" de la edad media, "torneos, triunfos e intermedios" del temprano renacimiento, "ballets de cour" franceses, "comedia madrigalesca".

*"Donde los dioses interactuaban con los mortales y ni el mal tiempo ni las malas hierbas ni los bichos colorados perturbaban la bucólica paz pastoril". (Leopold, 93)*

El personaje de Orfeo atrajo especialmente a los músicos interesados en desarrollar el género del drama cantado y no es casual, porque:

*"Sería difícil encontrar una misión más grata para un músico, que la de representar el Poder de la Música con los medios que la Música le otorga" (Leopold, 83)*

La *Favola d'Orfeo* de Claudio Monteverdi, ópera estrenada en 1607 es, como se ha dicho al principio, la primera obra que se puede considerar una Opera en todo el sentido de la palabra, porque en ella

*"Se conjuga el lenguaje poético, la acción dramática y la forma musical en un todo equilibrado" (Redlich, 120)*

El antecedente más próximo a Monteverdi se encuentra en la *Eurídice* de Jacopo Peri, pero puede reconocerse uno muy anterior del que se conserva solamente el texto: se trata de *"La fábula de Orfeo"* de Angelo Poliziano de 1480.

Poliziano estaba al servicio del Cardenal Francesco Gonzaga y escribió el texto de ese Orfeo como *Sacra Representazione* para amenizar alguna recepción ofrecida por el Cardenal. No debe llamar la atención la presencia

del personaje en un ámbito religioso, ya que Orfeo no había sido totalmente descalificado por el cristianismo dado que, por sus dotes de hacedor de milagros, podría asimilársele de alguna manera al Mesías. Su ejemplo, por otra parte era aleccionador: he ahí lo que les ocurre a los que se dejan llevar por el deseo carnal.

En la confección del texto, basado en Ovidio y Virgilio, Poliziano sigue fielmente los antiguos textos. Por su condición de hábil versificador, consiguió un libreto variado y pleno de tensión dramática al que no le falta una cierta dosis de humor conferida por la presencia de los pastores Mopso y Tirsi, reales y carnales.

La historia: Poliziano hace intervenir en la trama a Aristeo, el apicultor arcádico, que ama a Eurídice pero ella huye ante sus avances porque está enamorada de Orfeo. Al huir, pisa accidentalmente a una víbora, que la muerde con sus colmillos venenosos. Mientras Orfeo canta la alabanza de... se supone la de su amada pero en realidad es una oda sáfica en honor del anfitrión, llega el mensajero a anunciarle que la hermosa Eurídice ha muerto y Orfeo decide seguirla al Mundo Subterráneo. Proserpina se apiada de él y consigue que Plutón le entregue a Eurídice con la condición –ampliamente conocida– de que no se dé vuelta para mirarla. Exaltado de gozo, Orfeo se distrae y mira hacia atrás, con lo que Eurídice vuelve al seno del Erebo. Una furia impide que Orfeo haga un nuevo intento de rescatarla y Orfeo se retira a la soledad y jura rechazar a todas las mujeres. Las bacantes, airadas ante su desdén, lo decapitan.

En el año 1600, exactamente, se representa *L'Euridice* de Jacopo Peri con libreto de Ottavio Rinuccini, con la que se afianza el *recitar cantando* que Peri ya había ensayado en una obra anterior: *Daphne*. De ese modo, Peri se aseguró un puesto en la historia de la Ópera, lástima que por ceder



a las convenciones cortesanas, el libreto obvia el elemento que le confiere la tensión dramática fundamental: renuncia a imponerle a Orfeo la condición de no mirar a Eurídice, de manera que el argumento constituye solamente un esqueleto para poner a bailar y cantar náyades, ninfas y pastores. Eurídice que se solaza con sus amigas ante su próximo enlace con Orfeo, Orfeo que canta su amor por Eurídice, llega el inevitable mensajero con la trágica noticia, Orfeo parte al Hades a buscar a su amada y consigue a fuerza de ruegos, que Plutón se la entregue. Nuevamente cantos y bailes jubilosos.

El motivo de la supresión del ingrato episodio ha de hallarse en que la obra fue compuesta para la celebración de una boda: la de María de Medici con Enrique IV de Navarra<sup>19</sup>. Para una función cortesana, una ópera no podía terminar trágicamente: los asistentes debían retirarse de la sala felices y contentos. Rinuccini permitió que el Amor triunfara hasta sobre las oscuras fuerzas del Mundo de las Tinieblas, una moraleja muy adecuada para un banquete nupcial...en el cual el futuro esposo se hizo representar por un diplomático mientras él se despedía (cariñosamente) de su antigua amante.

A pesar de las flaquezas del texto, según los entendidos, Peri consigue momentos encantadores en que:

*"La línea angulosa del recitativo se estremece y adopta fugazmente una repentina belleza comparable a los contornos plásticos de Boticelli". (Mila, 99)*

---

<sup>19</sup> El que dijo: "París bien vale una Misa", y por cierto que la rica dote de su esposa también.

Estas obras anticipan la apoteosis musical de "La Favola de Orfeo" de Claudio Monteverdi:

*"El músico que resume y concluye la experiencia operística del instante histórico que se contempla, llevando el género a su máxima perfección". (Mila, 103)*

La Opera fue estrenada en 1607 en el Palacio Ducal de Mantua y dedicada al "Serenísimo Signore Francesco de Gonzaga" un descendiente colateral, seguramente, de aquél en cuya corte se escuchó la Fábula homónima de Poliziano.

Monteverdi (1567-1643) natural de Cremona, actuaba como músico en la Corte de Mantua, se distinguió como madrigalista y compositor de música religiosa.

Massimo Mila afirma que:

*"Desde sus primeros tanteos en el madrigal polifónico, Monteverdi había demostrado una extraordinaria facilidad para la expresión musical y una tendencia irrefrenable a simplificar el contrapunto subordinándolo a los valores tonales de la armonía moderna". (Mila, 103)*

Con esta capacidad creativa y afán innovador, Monteverdi consigue en su opera:

*"Aunar las aspiraciones dramáticas del temprano renacimiento con los valores humanistas de la etapa madura de esa edad histórica, plasmados en la atmósfera trágica que*

*subyace en toda la obra y en los comentarios de igual tono del coro" (Redlich, 125)*

El libreto se debe a Alessandro Striggio, que se supone que trabajaba muy en colaboración con el músico. En la estructuración de la obra, Striggio-Monteverdi compartimentalizan el argumento en cinco partes: un prólogo y cinco actos, tantas como sus predecesores pero de mayor (y mejor) envergadura dramática<sup>20</sup>. El protagonista principal tiene mayor presencia en la escena que en los anteriores, y esto se interpreta como expresión de la intención del artista de rendir homenaje a la Música, a cuya alegoría le confiere el papel de presentar a la obra en el prólogo.

Además de los protagonistas, los personajes de Caronte y de Proserpina y Plutón los coros de ninfas y pastores y de personajes (siniestros) del Averno, los autores le dan un lugar a los símbolos: a la Música, como ya dicho, y a la Esperanza, que acompaña al héroe en su entrada en los abismos infernales. A cada uno de esos personajes simbólicos o mitológicos les asignan un timbre sonoro o *color* particular: a la Música la acompaña el *clavicémbalo*, el canto de Orfeo es apoyado por dos *contrabajos de viola*, Eurídice por dos *violas da braccio*, los demás por diversos instrumentos de cuerda y los de viento se reservan para los intermedios sin palabras de carácter festivo y triunfal.

Los coros cumplen un papel muy importante: sus intervenciones son sentenciosas, con una intención moral que muchas veces tiene un alcance más general que el que se desprende inmediatamente de la acción transcurrida.

---

<sup>20</sup> Poliziano los llama *Episodios*, en la obra de Peri se trata de *Escenas*.

En este sentido se puede decir que asumen una función parecida, si no igual, a la del coro en la antigua tragedia: la del observador sabio e imparcial que opina desde afuera de la situación.

El libreto es considerado de gran efectividad a los efectos de enunciar una acción dramática de manera equilibrada y coherente. Striggio *desarrolla* las situaciones mediante el interjuego de los personajes en la escena y sólo cuando es imprescindible apela al recurso tan frecuente de hacer aparecer a un mensajero para relatar los hechos. También se aprecia la musicalidad de los textos:

*"Penetrados de representación musical tanto en los esquemas rítmicos como en la métrica" (Leopold, 98)*

El argumento se basa como los anteriores en los textos de Ovidio y Virgilio. Ambas versiones empiezan casi inmediatamente con la muerte de Eurídice, en la ópera se han introducido escenas previas para mejorar el efecto teatral.

El de Striggio-Monteverdi discurre así: La Música se presenta a sí misma y presenta a Orfeo en un prólogo. Luego pastores y ninfas festejan con Orfeo y Eurídice su próxima unión, invocando a Himeneo para que les brinde días serenos y soleados y los mantenga alejados de tristezas y dolores.

Acto siguiente: Orfeo les cuenta a los pastores su amor por Eurídice, recordando cuán *sconsolato* y *atormentato* se sentía en su soledad anterior. Pero su felicidad no dura mucho: aparece Silvia la fiel amiga de Eurídice con la terrible noticia de que a esta última la ha mordido la víbora. Orfeo decide de inmediato partir en busca de su amada

esposa, con la idea de que *"Si mis versos tienen algún poder, será el de enternecer al Rey de las sombras"*.

La Esperanza lo conduce hasta la barca de Caronte. Orfeo consigue adormecer al barquero con su invocación *"Possente spirito y formidabil nume..."* y cruza el río.

Ya en los infiernos, Proserpina movida de *"pietá dentro al core"* convence a Plutón de que deje volver a Eurídice a los brazos del esposo. Plutón consiente pero con la condición ya sabida. Orfeo asiente pero con grandes contradicciones y unos compases más adelante comete el error fatal y Eurídice le es nuevamente arrebatada.

Por último, se presenta Apolo y le ofrece una vida inmortal en las Alturas. Orfeo pregunta si así no verá más a Eurídice, Apolo responde que entre las estrellas encontrará su figura. Orfeo acepta y ambos ascienden<sup>21</sup> mientras entonan:

*"Cantando subimos al cielo  
donde la verdadera virtud  
su premio encuentra: Paz y Alegría"*.

Lo que más se destaca en esta obra culminante es la capacidad de Monteverdi de *captar y expresar la esencia de los afectos humanos de manera dramática y con los medios simbólicos que proporciona la música*. No desdeña el virtuosismo: algunas arias constituyen un verdadero *"quebradero de garganta"* para los intérpretes pero las acrobacias vocales están siempre incluidas en función del contexto

<sup>21</sup> Impulsados por ingeniosos mecanismos de tramoya teatral que ya existían en aquella época.

dramático y no viceversa. Para los cantantes, estas melodías ejercen especial fascinación por lo que tienen de *esencial*; para el oído del lego pueden resultar en un primer momento insistentes y monótonas, hay que pasar por cierto entrenamiento en la escucha para percibir su contenido profundo y distinguir los diversos matices expresivos.

No sería desacertado afirmar que pocas veces como en ésta, se da en la historia de la ópera el caso en que la música y el drama se fundan e interpenetren de manera tan perfecta, tan creíble y tan íntegra.

#### DE LA AUSTERA SENCILLEZ DEL TEATRO GRIEGO A LA FASTUOSIDAD DEL MELODRAMA BARROCO

De sus inicios en el ambiente de la creativa intelectualidad florentina, el centro de gravedad de la ópera pasó a Roma, luego a Venecia, adonde se dirigió también Monteverdi unos años después de crear su obra maestra y allí siguió aportando su talento al desarrollo del género<sup>22</sup>. No creó, sin embargo una escuela: su obra quedó como un monumento en la historia musical pero en la evolución posterior, músicos y libretistas fueron teniendo cada vez menos en cuenta conceptos como unidad dramática, correspondencia entre la forma musical y el sentimiento y equilibrio entre el peso asignado al aspecto literario y al musical.

La ópera, entretanto, se diseminó desde las ciudades italianas hacia el este y el oeste de Europa. El mero *recitar cantando* resultó a la larga pesado y aburrido y se hizo necesario adornar más los parlamentos, con lo que surge

---

<sup>22</sup> *Il ritorno de Ulisse in patria* (1641), *L'incoronazione de Poppea*, (1642) son los exponentes más importantes



el *recitativo acompañado*. Al mismo tiempo, las partes vocales en que los personajes expresan sus estados de ánimo y sus sentimientos, adquieren entidad propia y se convierten en lo que hoy conocemos como *arias*.

Así como la polifonía precedente había llegado a ahogar el texto, la tendencia en este caso lleva nuevamente al predominio musical: se va haciendo cada vez marcada más la distinción entre el *aria* y el *recitativo* al cual se le asigna cada vez menos importancia, mientras crece la de la primera y la de la escenografía, vestuarios y trucos escenográficos, llevados a su máxima expresión en el s. XVIII. Al mismo tiempo, se reduce considerablemente el papel del coro.

Al respecto, Fubini señala la paradoja de que:

*"La apelación a una vuelta hacia la austera sencillez del teatro griego haya conducido al fastuoso melodrama barroco"*.<sup>23</sup>

Uno de cuyos exponentes más notorios fue el que se ofreció para la celebración del matrimonio de Leopoldo I de Austria con la infanta Margarita Teresa de España en 1668. Los festejos fueron aplazados un año y medio hasta que se construyera un teatro —de madera— capaz de albergar los apabullantes escenarios de la ópera *il Pomo d'Oro* de Antonio Cesti, sobre Paris y Helena, compuesta especialmente para la ocasión. La obra se desarrollaba en no menos de sesenta

<sup>23</sup> Al mismo tiempo, las exigencias de los Papas a que se eliminen de la música los adornos considerados innecesarios conducen a la suntuosa música de la contrarreforma: la Cantata Sacra y el Oratorio.

y siete escenas y requería veinticuatro (lujosos) decorados. En la puesta, en la que participaron unas mil personas entre cantantes, bailarines, figurantes y personal técnico y que incluía un número ejecutado por los caballos blancos de la escuela de equitación española de Viena, se relataba la historia de las peleas entre los dioses y el juicio de Paris. Como broche final, Zeus le entregaba una manzana de oro a la nueva Emperatriz declarándola la más hermosa.<sup>24</sup>

La ópera, que tuvo por objetivo inicial reconquistar la perdida inocencia original, se había vuelto un espectáculo inclinado por completo hacia un público ávido de lujo y placeres. La costumbre de poblar los escenarios con los dioses del Olimpo sus descendientes y colaterales, ya no responde a una búsqueda de valores humanos trascendentales, antes bien, se mantiene porque era del gusto de los aristócratas, que se veían reflejados en los personajes épicos y porque las ninfas y pastores de ficción eran tan graciosos y limpios, tan distintos de los verdaderos campesinos y pastores que cultivaban los campos y cuidaban las ovejas de sus amos y señores.

La supresión del coro es significativa: los nobles duques, condes y marqueses, entregados a "la continua embriaguez, la fiesta permanente, la búsqueda del placer y el extremo del derroche" (Schwarzmann, 18) lo último que necesitaban era la presencia de un coro sentencioso que a lo mejor les reprochaba su disipada vida o los acercara de alguna manera a la realidad de la existencia de la mayoría de la gente.

Cabe señalar que este abusar de la teatralidad, de las escenografías lujosas y recargadas y de la profusión de

---

<sup>24</sup> En el retrato que le pintó Velázquez de niña, Margarita está de lo más agraciada... más tarde adquirió los rasgos típicos de los Habsburgos.

partiquinos y bailarines en escena, no tiene una finalidad meramente lúdica: es la expresión de una época en que en las cortes absolutistas católicas, se recurre al adorno y al boato como parte de la política de la contrarreforma. Boato que se sale del interior de los palacios, se lleva a la calle en la rica ornamentación de las procesiones religiosas, se ofrece a los feligreses en las iglesias que se pueblan cada vez más de ángeles sobredorados y espesas nubes desde donde asoman dorados rayos que simbolizan el poder y magnificencia de Dios<sup>25</sup>.

*"No era a partir de argumentos que se conduciría a la gente de vuelta al catolicismo sino a través de la pompa, las obras de arte y las representaciones teatrales" (Schwarzmann, 18)*

Esta exaltación hedónica debía servir a los intereses de ambas instituciones implicadas: la Iglesia y la Monarquía, por cuanto la segunda derivaba su legitimidad del poder Divino representado por la primera. La Monarquía triunfó a la larga porque las representaciones externas de riqueza terminaron exaltando su poder y colocándola cada vez más en primer plano, la Iglesia, mientras tanto, ocupada con las cuestiones religiosas del momento y la inquietud que las mismas suscitaban, fue relajando el control que había conseguido tener en los asuntos temporales. En este sentido, se puede decir que la Opera Barroca constituye una muestra del triunfo del Mundo frente a la Iglesia.

---

<sup>25</sup> El oro de las Indias tiene mucha participación en todos estos dorados.

## ORFEO, PROTAGONISTA DE LA REFORMA MUSICAL DEL S. XVIII

Para mediados de este siglo, la *ópera seria* había llegado a extremos de pobreza argumental y teatral lamentables y surgen muchas voces de protesta de entre músicos y literatos, y llamados a que se emprenda urgentemente su reforma.

(Ninguno de estos teóricos tiene en cuenta de que los objetivos tan anhelados de mayor naturalidad y concisión dramática, se están logrando en el ámbito popular, en la menospreciada *opera bufa* considerada sólo apta para intermedios escénicos. El género bufo, que sustituye a las míticas Hermiones, Zenobias y Palmiras con sus rasgos y sentimientos arquetípicos por las muy reales, carnosas y campechanas Gianninas y Liviettas, está cobrando una fuerza extraordinaria que desembocará en las obras maestras de Mozart).

Ya a esta altura, dice Massimo Mila:  
 "A nadie le importaba el destino de las Sofonisbas, Artajerjes y Alejandros Magnos".

Se iba al teatro con el fin, tautológicamente hablando, de estar presente en el evento y de escuchar las escalas llevadas hasta la exageración por la diva o el "castrato" de turno al entonar las arias *da capo*, llamadas así porque al llegar a la última estrofa recomenzaban y en esa segunda vez los cantantes las adornaban con toda clase de coloraturas y floripondios sonoros.

Existía una complicidad implícita entre este estilo de canto y la forma operística que había impuesto Metastasio (1698-1782) el poeta oficial de la Corte de Austria: se trataba de un esquema bastante rígido en el que se sucedían episodios que nunca llegaban a constituir colisiones trágicas importantes, cantados en estilo *recitativo*, al final de los cuales surgía la mentada *aria* que consistía en general en una parábola cuyo contenido mantenía alguna *débil* relación con el argumento que se estaba desarrollando. Los personajes de Metastasio no poseían vida propia, antes bien *eran meros portadores de características*.

En cuanto a los cantantes, decía el padre Martini, que fue maestro de Mozart:

*"Sólo quieren mostrar sus bellas voces y la velocidad de sus gargantas, introducen en sus arias complicados modismos canoros a través de los cuales creen mostrar su destreza pero que muchas veces van en contra del sentido de las palabras y del carácter que le ha querido imprimir a la música el compositor"* (Stegemann, 189).

Muchos compositores se rendían ante sus caprichos, entre ellos Mozart, quien, así como en "Idomeneo" (1781) impone una línea de sobriedad y de adaptación a un texto razonable, en muchas oportunidades compuso cascadas de trinos y gorgoritos para satisfacer a sus clientes<sup>26</sup>.

No así el maestro Gluck:

---

<sup>26</sup> En una oportunidad también para burlarse de alguna cantante que le hubieran impuesto.

*"Gluck -dice un comentarista de la época- no se esfuerza en hacer caso a las tonterías de los cantantes. Él obedece sólo a su talento y aspira solamente a expresar el sentido de las palabras de la manera más vital y verdadera posible" (Stegemann, 183).*

Esta característica se debía probablemente a que, al ser hijo de un guardabosques y no de un músico de corte (como Mozart), no había estado expuesto tan tempranamente al ambiente frívolo de los palacios y conservaba un rústico sentido común, propio de su origen campesino.

Es esta aptitud natural suya la que lo va a constituir en reformador de la ópera. Más que un reformador, él constituye el vehículo por el cual se expresa el pensamiento reformista. Gluck no era un enciclopedista, pero los valores de Simplicidad, Sinceridad y Naturalidad que proponía y trataba de imponer el Enciclopedismo francés eran consustanciales con la concepción simple, sincera y natural que él poseía de su rol de músico.<sup>27</sup>

El que sí era un partidario encendido de los enciclopedistas era Giacomo Conte Durazzo, (1711-1794) Director General de Espectáculos de los teatros de Viena dependientes de la corte imperial. En tal carácter, Durazzo emprendió la lucha contra el esquematismo metastasiano y a tal fin lo contrató a Gluck como compositor de Música Teatral y Académica para el teatro de la Corte. Al mismo tiempo, llega de París a Viena Ranieri di Calzabigi (1714- 1795) poeta italiano, también imbuído de las nuevas ideas de Diderot

---

<sup>27</sup> En una carta al *Mercure de Francia* [1773], Gluck había expresado que "La imitación de la naturaleza es la meta que todos debemos proponernos y la que yo me esfuerzo en alcanzar".



d'Alembert y Rousseau y de sus conceptos sobre lo que debía ser el arte dramático. Se cree que traía el libreto de Orfeo y Eurídice bajo el brazo. El Generalspektakeldirektor –Durazzo– visto que la estructura del libro correspondía a su idea de lo que debía ser la ópera reformada, le encomendó a Gluck que le pusiera música.

Surge así una partitura bellísima que complementa una trama teatral bastante equilibrada y convincente de la que años más tarde, con gran modestia, Gluck le acuerda al mérito a Calzabigi<sup>28</sup> considerando que no hay músico por más talentoso que sea que pueda componer música “vigorosa y que le hable al corazón” si el poeta “no enciende en él la chispa del fuego sagrado”.

La ópera fue estrenada el 5 de octubre de 1762 para el cumpleaños del *Kaiser* Franz, el marido de la *Kaiserin* Maria Theresia.

Al inicio de esta versión Eurídice ya ha muerto y un coro acompaña a Orfeo en sus lamentos. Llega Amor como mensajero de Júpiter y le dice que podrá recuperarla si tiene el valor de enfrentarse con el infierno y cumplir con la exigencia de no mirar a Eurídice, ni revelar el motivo de su actitud hasta salir del antro tenebroso. En la ribera del río Cocito, Orfeo pide clemencia pero las furias contestan tres veces con rotundos ¡¡NO!! Orfeo responde con los sonos de su lira, con lo que los horrendos seres deben declararse derrotados y franquearle el paso.

En el camino hacia la libertad, Eurídice no comprende por qué Orfeo no le dirige:

---

<sup>28</sup> Gluck era pura modestia, el poeta, en cambio, no tenía ningún reparo en adjudicarse él mismo el mérito.

*Un sguardo solo.*

Con ansiedad pregunta:

*hai perduta la memoria, l'amore, la costanza, la fede?*

Orfeo no puede resistir la angustia ante el dolor de esa *anima amante*, se da vuelta y Eurídice cae fulminada en el acto. Al ver a la esposa muerta, Orfeo entona una de las arias más bellas que se hayan creado:

*Ché farò senza Euridice?*

Por suerte para él, para que el público no se ponga triste, aparece Amor y la vuelve a la vida. Todos cantan:

*Trionfi Amore  
e il mondo intiero  
serva all'impero  
della Beltà!*

Como signo de la nueva época, no se celebra acá el triunfo de una entidad abstracta como la Música, como en la lejana época de Monteverdi, ni Orfeo representa a un caballero dotado de aptitudes musicales que cumple con los deberes que la sociedad le exige, como lo hubiera querido Metastasio. En el marco de la vuelta a lo espontáneo y natural que se estaba imponiendo en toda Europa, se festeja el triunfo del amor humano y la fidelidad marital.

La ópera merece el calificativo de *reformada* debido a varias características: los sentimientos expresados son sinceros y creíbles, no se trata de artificiales posturas, hay un hilo conductor que se concentra en lo esencial de la acción dramática, llevada a cabo, como vimos, por sólo tres personajes principales y por último, el coro vuelve a tomar la palabra e interactúa como un personaje más. Se destaca especialmente el diálogo de Furias con Orfeo del segundo acto y los enérgicos ¡¡NO!!<sup>29</sup>. La poética de los diálogos y monólogos y las interacciones con el coro ayudada por el acompañamiento musical, llega a constituir un todo coordinado con sus picos y sus momentos de mayor serenidad y no una sucesión de momentos de indiferencia dramática seguidos de otros de gran tensión, como era la regla.

Las arias surgen coherentemente del texto y de las situaciones y no porque toca *colocar esa aria en ese momento* según un esquema predeterminado, y buscan *expresar los A-fectos y no crear E-fectos*.

Por desviarse de la pauta corriente, la ópera fue recibida con cierta reserva por parte del público; en cambio la crítica la apreció favorablemente, y encomió particularmente que se haya transformado el fatídico desenlace original de la leyenda en un final que deja a todos contentos (!). En este aspecto el renovador trío no consiguió desafiar las convenciones hasta sus últimas consecuencias: ¡imposible escapar a la exigencia del final feliz tan luego para el cumpleaños del Emperador!

Al oído del lector de hoy, la forma musical de esta ópera suena familiar por su cercanía a la de su antecesor

---

<sup>29</sup> Mozart quedó muy impresionado con esta escena a tal punto que introduce la misma estructura en el final de su *Don Giovanni*.

Händel y sus sucesores Mozart y Beethoven. Es muy conocida la Danza de los Espíritus Celestes (Acto II, Escena II) con su etérea melodía de flautas flotando por encima de dulces acordes a cargo de las cuerdas que figura en muchas series antológicas. El aria de Eurídice *Qu'esto asilo ameno e grato* es como una espiral de sonido que lo conduce a uno a las alturas y la de Orfeo *Ché farò* también posee una belleza extraordinaria que llega hasta lo íntimo del ser<sup>30</sup>.

Se dice que Gluck:

*"Más que abrir una época nueva para la historia de la música y del pensamiento musical, lo que supo fue cerrar gloriosamente su siglo, a las puertas de la revolución, gracias a sus cualidades de conciliador sabio e ilustrado"* (Fubini, 238)

#### EL PAPEL DE EDIPO EN LA HISTORIA DE LA ÓPERA

Durante el período de gestación y de esplendor de la ópera barroca al que nos hemos estado refiriendo, en que "el helenismo domina la escena operística desde la altura de sus coturnos", (Salazar, 139), llama la atención la ausencia de Edipo en la escena. Nuestro otro héroe, Orfeo, en cambio, mereció el honor de no menos de veinticinco versiones en el s. XVII y unas treinta en el s. XVIII y así muchos otros personajes de la antigüedad<sup>31</sup>. Si bien uno de los antece-

<sup>30</sup> Se recomienda la versión de Teresa Berganza.

<sup>31</sup> Según consignan Rosenthal y Warrack. Sería fatigoso para el lector recorrer una lista detallada de los héroes y heroínas de la Antigüedad que fueron protagonistas de ópera en este período: a título de ejemplo puede mencionarse que estos...

dentes remotos de la ópera, fue la representación de *Edipo Tiranno* en Vicenza, en 1585, con música incidental que Andrea Gabrieli compuso para acompañar al coro<sup>32</sup> el personaje no vuelve a aparecer hasta 1692, en una versión del músico inglés Henry Purcell (1659-1695). Purcell, "en cuya personalidad convergen la experiencia de la música italiana y la riqueza y madurez de la música instrumental inglesa" (Mila: 1998, 124), compuso sobre todo música escénica para acompañar diversas piezas de Shakespeare y, en el terreno de la mitología griega, dejó la ópera "Dido y Eneas", (1689), que se considera una obra maestra y mantiene su vigencia hasta el día de hoy<sup>33</sup>. Su ópera *Oedipus*, en cambio, no dejó una traza muy profunda en la historia de la música.

Transcurrió casi un siglo hasta que vuelve a aparecer *Edipo* en música. El crítico musical Oswald Panagl (1997:12) atribuye esta carencia a:

*"La dificultad de representar, poner en música, y conseguir un público apto, para deglutir esa mezcla de parricidio, incesto con la progenitora, y autocastigo consistente en pincharse los ojos con el prendedor de la misma madre/esposa, que acaba de ahorcarse".*

---

...autores mencionan no menos de 50 Medeas y 20 Ifigenias. Anna Abert, que no pretende ser exhaustiva, discurre en su *Historia de la ópera* sobre 6 Ariadnes, 4 Armidas, 10 Dafnes, 6 Didos, 8 Demofontes (!) y óperas sueltas sobre Sócrates, Ulises, Hércules, Niobe, Tesco, Perseo... Hay que tener en cuenta que muchísimas óperas de esa época se han perdido, sin ir más lejos unas cuarenta que se sabe que compuso Vivaldi y de las que no hay rastros.

<sup>32</sup> Se desprende que Gabrieli era uno de los partidarios de la teoría, que en definitiva era la cierta, de que en la tragedia griega sólo los coros se acompañaban con música.

<sup>33</sup> La soprano Jessye Norman ha grabado una versión memorable de esta ópera.

Como se ha visto más arriba, el público de entonces, dominado por el principio hedónico por antonomasia, es obvio que no sería proclive a metabolizar tan indigesta dieta. Para ellos eran los temas bucólicos, las epopeyas con héroes triunfantes, y a lo sumo ciertos dramas de contenido humanístico y que envolvieran resolución de conflictos<sup>34</sup>, siempre que pudiera llegarse a un final feliz, con cantos y bailes jubilosos, como se ha visto en el caso de Orfeo.

Dentro de la tónica de aceptar el drama pero no sus consecuencias trágicas, se encuentra la ópera *Oedipe à Colone* de Antonio Sacchini (1730-1786). Fue estrenada en la Corte de Versalles, unos meses antes de la muerte del compositor.

Sacchini, músico de cierto renombre en su momento, fue introducido en la corte de Francia por indicación de la Reina María Antonieta, por consejo de su hermano José II de Austria, el protector de Mozart.

La ópera se basa en la obra homónima de Sófocles, en la cual el libretista, Nicolas Guillard, introduce sustanciales modificaciones.

La versión comienza con Polínice, que solicita la ayuda de Teseo en contra de su hermano Etéocles, usurpador del trono de Tebas. Teseo le otorga su patrocinio, lo mismo que la mano de su hija, Eriphila, pero en el momento de invocar la protección de los dioses, Polínice debe confesar que se había aliado con su hermano para expulsar de la patria a su padre, Edipo. Inmediatamente parte en busca del perdón de su progenitor y por fin coincide con él en la sacra gruta de Colono. Edipo insiste en la maldición contra sus ingratos hijos. Es acosado por las Euménides y también por el pueblo, que le reprochan su impureza. Llega Teseo y lo declara

<sup>34</sup> Un caso típico es la historia de *Ifigenia*, sobre la cual se realizaron muchas versiones.



inocente. Por su parte, Polínice está dispuesto a renunciar al trono de Tebas y aún a reinstalar a Edipo en su reino, con tal de ser perdonado, pero Edipo no cede ante sus ruegos ni los de Antígona. Por último, en un largo trío con sus hijos, cambia súbitamente de parecer, y consiente en otorgar su perdón. Puede entonces procederse al anhelado himeneo con la bendición de los dioses y el júbilo del coro.

Con esa hábil voltereta, el libretista libera a su público del penoso deber de acompañar a Edipo en su tránsito final, y a Polínice y Antígona en sus desventuras posteriores.

La obra posee cierto mérito musical: el compositor "adopta un enfoque sobrio e intimista y trata el drama con fineza melódica" (Grove Dict., 1992:651), dentro de la corriente de la "ópera reformada" iniciada por Gluck. La ópera no se pone en escena en la actualidad, pero se aprecian ciertos fragmentos y suelen interpretarse en salas de concierto.

Tal como Sófocles en su momento, Sacchini no pudo ser testigo del éxito de su Edipo en Colono, que fue llevada a París poco después de su muerte y llegó casi a las seiscientas representaciones.<sup>35</sup>

## LOS VIENTOS DEL ROMANTICISMO TRAEN CONSIGO A EDIPO EN NUEVAS VERSIONES

*"El temporal revolucionario con que se cierra el s. XVIII afecta también a esta manifestación artística (la ópera)"*

---

<sup>35</sup> Se supone que murió a causa de los disgustos que le provocaban las intrigas de sus colegas músicos de la corte francesa, que le profesaban antipatía por ser el protegido de "esa austríaca".

que había hecho las delicias del mundo de la aristocracia y la cultura" (Mila, 1998: 222).

La seguridad hedonista de las clases dominantes sufre un severo revés, al tiempo que se afianza el papel económico y social de la burguesía que empieza a ocupar un puesto en los palcos de los teatros de ópera: este público requiere dramas más concretos y reales. Crece en jerarquía el género denominado inicialmente *buffo*, que se enriquece con admirables obras de Mozart y Rossini (*Las Bodas de Figaro*, *el Barbero de Sevilla*) plenas de alegría y buen humor y se desarrolla la ópera romántica con sus temas históricos que reflejan la aspiración generalizada de los pueblos hacia la libertad política, como *Fidelio* de Beethoven (1814) y *Guillermo Tell* de Rossini (1829) y hacia la exaltación de las relaciones sentimentales, particularmente los amores contrariados, como en *Lucia de Lamermoor* de Donizetti (1837).

No se podrá considerar a Edipo como el héroe romántico por antonomasia al estilo de un joven Werther, pero resulta una figura compatible con el romanticismo, por su atormentada búsqueda de la identidad y por el acoso de que es objeto por parte del destino. De modo que hay una buena cantidad de autores que compusieron óperas basadas en su figura en el s. XIX<sup>36</sup>. No son los más conocidos del gran público, ni aparecen en la literatura musical corriente, con excepción de Mendelssohn (1809-1847), quien no ha pasado a la historia por la ópera que escribió sobre el *Edipo en Colono* (1845), sino por sus sinfonías, sus oberturas y sus canciones sin palabras.

36 El catálogo de Franz Stieger cosigna doce versiones.

El "verismo", estilo operístico que surge a fines del s. XIX, caracterizado por tomar sus temas de la realidad contemporánea, o por tratar temas históricos con crudeza y realismo, también tiene su *Edipo Re*: el de Ruggiero Leoncavallo, estrenado en Chicago en 1920. La ópera le proporcionó un gran triunfo al barítono Titta Rufo, en el rol protagónico, pero pronto cayó en el olvido.<sup>37</sup>

### LOS DOS MONUMENTOS MUSICALES A EDIPO SURGEN DE LA REVOLUCIÓN SONORA DEL SIGLO XX

A principios del siglo XX se produce una transformación fundamental en las concepciones musicales que habían regido hasta el momento. Arnold Schoenberg e Igor Stravinsky introducen innovaciones revolucionarias, el primero en materia de armonía y el segundo en el ámbito del ritmo y el color orquestal. Ambos fueron precedidos por Debussy, que en los últimos años del s. XIX había desconcertado al público francés con su "L'après midi d'un faune", en el que rompía con el sistema imperante de modos mayor y menor. A partir de ellos, el idioma musical no será el mismo, en lo armónico, en lo rítmico, en lo tonal y en lo orquestal.

Suele decirse que Strawinsky es a la música del siglo 20 lo que Picasso es a las artes plásticas, en el sentido de que: "No existe una vía de las muchas que surgen la composición moderna, que él no haya abierto a lo largo de su dilatada carrera y de su obra multiforme" (Mila, 1998:223)

---

<sup>37</sup> Leoncavallo es el autor de la ópera *I Pagliacci*, que se representa habitualmente junto con otro exponente del verismo: la *Cavalleria Rusticana*.

El genio de Strawinsky (1882-1971) se reveló desde sus primeras composiciones. Tuvo ocasión de expresarse en su colaboración con Sergei Djaguilev, el creador de los Ballets Russes, que tanta influencia tuviera en la transformación del ballet a principios del s. XX. Strawinsky compone para este grupo varias piezas célebres, especialmente "La consagración de la primavera" (1913) en la que:

*"Desata en la música nuevas fuerzas dinámicas, que parecen surgir de un fondo primitivo y misterioso"*<sup>38</sup> (Mila, 224).

Su ópera-oratorio *Oedipus Rex*, compuesta en 1927, participa del carácter ritual de la obra anterior, ritualización acentuada por el énfasis que Strawinsky acuerda a la fonética más que a la semántica de las palabras y a la repetición de vocablos o frases a la manera de exorcismos.

El compositor concibe la idea de escribir esta obra en su época de misticismo religioso. Deseaba componer un drama de purificación en una lengua arcaica y sagrada, "no una lengua muerta sino convertida en piedra" (Dömling, 1982:92) y como tal, elige el latín<sup>39</sup>. Elige el drama de Edipo porque al ser ampliamente conocido, no requeriría una exposición en detalle y el autor podría concentrarse en la música.<sup>40</sup> El libreto de *Oedipus Rex* fue escrito por Cocteau sobre la obra homónima, y luego vertido al latín por el

38 ¡Desata también airadas protestas!

39 Inspirado en la lectura de la vida de San Francisco de Asís, que encontró en una librería de viejo en Venecia.

40 Cabe agregar que Strawinsky manifiesta su inclinación por la cultura griega en sus primeras obras: *Faune et Bergère*, y *Pastorale* (1907) y en obras de madurez como *Apollon Musagète* (1928) y *Persèphone* (1934) y el Ballet *Orpheus* (1934).

canónigo Jean Daniélou. La acción dramática es precedida por un relator que explica lo que va a pasar en la escena en la lengua del país. Estos parlamentos, que según Cocteau<sup>41</sup> añadirían algo de chic parisino a la seriedad de la obra, se supone que fueron agregados a fin de compensar al escritor porque su texto iba a ser traducido.

Desde el punto de vista de la dramaturgia, Strawinsky concebía a la ópera como una serie de cuadros compuestos de figuras estáticas, cubiertas con máscaras y ubicadas en varios niveles en el escenario. En la partitura se incluye un boceto de su hijo Theodorus con la disposición prevista para los personajes, los cuales no debían desplazarse y podían solamente realizar movimientos con los brazos.<sup>42</sup> Se estipuló también que los cambios de escena se tenían que señalar sin mover a los intérpretes. Había que destacar unos u otros mediante la iluminación o haciendo bajar telones parciales. Al estatismo de la acción opone Strawinsky el singular dinamismo musical que es una de sus características. A pesar de una apariencia de frialdad, y muy en contra de la concepción formalista del autor, de que la música sólo se expresa a sí misma, la partitura ofrece momentos de sublime expresividad e intensa vibración humana.

La ópera fue estrenada en 1927, en París, en el Théâtre Sarah Bernhardt, en versión de concierto, como regalo sorpresa para Djaguilev, que celebraba los veinte años de creación de sus Ballets. La primera versión escénica tuvo lugar en la Ópera de Viena un año después y a continuación la ópera se difundió por los escenarios importantes del

<sup>41</sup> Cocteau interviene como relator en la versión de *Oedipus Rex* de la Ópera de Viena en 1958.

<sup>42</sup> Esta particularidad dio lugar a que en el estreno de *Oedipus Rex* en el Metropolitan de Nueva York (1931) los personajes fueran interpretados por marionetas, con los cantantes bajo el escenario.

mundo, entre ellos el Metropolitan de Nueva York y el Colón de Buenos Aires en el mismo año, 1931<sup>43</sup>. Se ha representado con regularidad en el resto del siglo en las más importantes salas europeas.

La otra versión monumental del drama en el s. XX es la del rumano Georg Enescu (1881-1955). Enescu fue un músico inscripto en las tendencias de su tiempo, mas no un renovador revolucionario como Strawinsky ni como otros músicos del sudeste de Europa como Bartok, Kodaly y Janacek que crearon un lenguaje propio a partir del folklore de sus países. En Enescu se advierte la impronta de su educación musical en Viena —desde los siete años— y en París, con maestros ilustres como Massenet y Fauré. Su formación le permite componer en un estilo supranacional, sin dejar de incluir toques de la música popular rumana.

Su obra *Oedipe*, con libreto de Edmond Fleg, estrenada en París en 1936, es una ópera grandiosa, en la que se dramatizan todas las etapas de la vida del personaje, desde su nacimiento hasta su muerte. Enescu tuvo la inspiración de musicalizar este drama movido por la interpretación en ese rol, del actor Mounet-Souilly de la Comédie Française y encontró en Fleg el libretista ideal.

Fleg respeta el contenido de las obras originales de Esquilo (*Edipo Rey* y *Edipo en Colono*), pero modifica el orden de la secuencia temporal. La historia de Edipo, su nacimiento, el ominoso oráculo, la orden que su padre había dado al pastor de darle muerte, y el relato de la muerte de Layo en el cruce de caminos, en la tragedia de Sófocles, son narrados por Yocasta y confirmados por el pastor. En la ópera de Enescu-Fleg estos episodios se dramatizan en

---

<sup>43</sup> Victoria Ocampo, que se había hecho gran amiga de Strawinsky en París, fue la promotora del estreno en Buenos Aires, en el que actuó como relatora



dos actos. El encuentro con la esfinge es materia de un tercero. El cuarto empieza con la peste, luego se desencadena el clímax al revelarse los terribles secretos, y el quinto es un resumen de los acontecimientos en Colono, que culmina con la muerte de Edipo en el fondo de la sagrada gruta. En la puesta de la ópera en Staatsoper de Viena (1997) se incluye un recurso interesante: en la escena del nacimiento, Yocasta se ayuda en sus contracciones asiéndose de una cuerda roja que pende de lo alto del escenario y con esta misma cuerda se da muerte en el acto cuarto, como cerrando un ciclo. El tratamiento musical de Enescu en esta pieza se caracteriza por el empleo del "leitmotiv", práctica introducida en su momento por Richard Wagner. Cada personaje está asociado con un tema musical, y lo mismo las entidades abstractas: tema del parricidio, tema del destino, tema del incesto, tema del triunfo del hombre.

El tema del destino, fundamental en esta pieza, la recorre en su totalidad. Los autores no presentan sin embargo a Edipo como su víctima inerte, sino como un ser que lucha con coraje por imponerse frente a la profecía que pesa sobre él.

Como muestra de este enfoque puede citarse, por ejemplo, el diálogo de Edipo con la esfinge: en un largo parlamento, la misma se autodenomina hija del destino. Declara que éste es tan poderoso, que hasta los dioses le están sujetos y a continuación pregunta, con voz neutra:

*"Ahora, responde, Edipo, si te atreves:  
en el gigantesco universo que el destino hace pequeño,  
responde, nombra a alguien o a algo  
que sea más grande que él"*

Edipo contesta con ímpetu:

*"El hombre!, El hombre!  
El hombre es más fuerte que el destino!"*

Más adelante repite su protesta, poco antes de entregarse a la muerte:

*"El delito que he cometido no ha sido voluntario!  
He triunfado contra el destino! He triunfado contra el destino!"*

No se trata de un triunfo muy claro. Sin embargo: si se considera que Edipo ha tratado con todas sus fuerzas de trazar su propio derrotero, ha conseguido desentrañar la verdad sobre su identidad y por último, se ha infligido a sí mismo el castigo por su pecado, si no ha vencido, por lo menos ha empleado al máximo el margen de libertad que le acordara su sino fatal.

La ópera tuvo buena acogida pero no gozó de la misma difusión que la anterior. Se redescubre después de la segunda guerra mundial y se vuelve a representar de tanto en tanto en los principales teatros.

De la partitura, afirma el crítico argentino Enzo Valenti Ferro (1992:302):

*"Lo extraordinario de Enescu es la vida que anima a esta música. Una música que es de hoy y de siempre. Ocupa un lugar entre las obras maestras del pasado y lo mantendrá en el porvenir".*

Lo mismo puede predicarse, y con más razón, de la fuente original en que abrevaron los creadores que se han presentado en estas páginas. La mitología clásica, por la universalidad de sus contenidos, porque nos conecta con esas fuerzas secretas que albergamos en lo profundo, sigue y seguirá siendo motivo de inspiración para otros muchos artistas, músicos, poetas, dramaturgos... De los personajes presentados, Edipo mantendrá su vigencia porque es y será el que encarna por excelencia el drama de la existencia humana, Orfeo por ser portador del espíritu y de la magia de ese arte inmaterial que tiene, como ninguno, la potestad de conmover nuestros sentimientos λ

## BIBLIOGRAFÍA

### ENCICLOPEDIAS

- DAS *neue Lexikon der Musik* (1987), Verlag J.B. Metzler: Stuttgart, Weimar  
 DAHLHAUS, Carl (1992). *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Piper: München, Zurich  
 IRMSCHER, Johannes y JOHNE, Renate (1999). *Lexikon der Antike*. Directmedia: Berlin  
 ROSENTHAL y WARRACK (1992), *Diccionario Oxford de la Música*  
 STANLEY, Sadie, Editor (1992), *The New Grove Dictionary of Opera*. Mc Millan Press: London, Grove's Dictionary of Music Inc. New York

### LIBROS

- ABERT, Anna Amalie (1994). *Geschichte der Oper*. Bärenreiter-Metzler:Kassel, Stuttgart, Weimar  
 FANO, Fabio, (1947), *Vincenzo Galilei, Diallogo della Musica Antica e della Moderna*, Alessandro Minuziano Editore: Milano

- FUBINI, Enrico (1999), *Estética de la Música desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Arte y Música, Alianza Editorial: Madrid
- GROUT, Donald y PALISCA, Claude (1997), *Historia de la Música Occidental*, 1. Alianza Música: Madrid
- MILA, Massimo, (1998) *Breve historia de la Música* Ediciones Península: Barcelona
- PÖHLMANN, Egert, (1988) *Beiträge zur antiken und neueren Musikgeschichte*. Peter Lang: Frankfurt
- SALAZAR, Adolfo, (1989) *La música en la sociedad europea* Alianza Música: Madrid
- VALENTI FERRO, Enzo, (1992) *Breve historia de la música*. Claridad: Buenos Aires

## ARTÍCULOS

- COTELLO, Beatriz, (1998), *El mito de Orfeo y Euridice en la Historia de la Opera*, Circe 3, Universidad Nacional de La Pampa, Argentina
- COTELLO, Beatriz, (2002), *Trayectoria de Edipo en la Historia de la Opera*, Circe 6, Universidad Nacional de La Pampa, Argentina
- GEORGES, Horst, *Wandlungen des Orpheus Mythos auf dem musikalischen Theater*
- LEOPOLD, Silke, *Orfeo in Mantua und anderswo*
- PANAGL, Oswald (1997), *Ödipus auf der musikalischen Bühne*, en el programa de la ópera Oedipe de Georg Enescu, Wiener Staatsoper: Wien
- REDLICH, Hans Ferdinand, *Monteverdi und seine Favola d'Orfeo*
- SCHWARZMANN, Eva (1997) *Die Anfänge der oper, oder Triumph der Welt über die Kirche*, en el programa de Orpheus und Eurydike. Wiener Staatsoper: Wien
- VOSS, Egon, *Orpheus ohne Mythos*, en recopilación de Attila C SAMPAL y Dietmar HOLLAND (1988) Rowolt-Ricordi: München

## LIBROS

SUMA CULTURAL



Fundación Universitaria

**Konrad Lorenz**

departamento de humanidades

CALLE 73 No. 10-45, TELS. 347 2311, 235 4942, 249 4610  
SANTAFÉ DE BOGOTÁ, D. C., COLOMBIA