



El mundo clásico y la ópera

Dos comentarios de Beatriz Cotello

La antigüedad clásica en la Ópera

Podría decirse que la Ópera "nació" griega¹: en efecto, el género empieza a desarrollarse y adquiere su forma estructurada una vez que el arte de la Música se libra del corsé de las prescripciones de la Edad Media, a partir de la idea renacentista de que el drama griego no era meramente declamado desde el principio al fin².

Uno de los precursores fue Vincenzo Galilei, el padre de Galileo. Galilei (padre) formaba parte de una sociedad de artistas e intelectuales de mitad del siglo XVI que se reunían para discutir sobre cómo revivir los métodos del teatro griego: a él se le debe haber creado lo que hoy se llama "recitativo acompañado"³, si bien hay que decir que no utilizó un mito antiguo sino un texto de Dante.

El primer drama musical cantado fue compuesto por el

¹ No sólo la ópera: el origen de la estructura de la música occidental se rastrea en Pitágoras y Aristóteles, pero no cabe aquí hacer un análisis más detallado del tema.

² Se sabe que el Coro griego cantaba (y bailaba) y que los actores solían tener partes cantadas acompañadas por el *aulos* pero su intervención era solamente parcial.

³ El concepto se explica más adelante.

músico Jacopo Peri sobre la leyenda de Daphne. El mismo Peri -rubio, de largos cabellos- interpretaba el rol de Apolo.

Es a Claudio Monteverdi que se le debe la Primera Ópera propiamente dicha: el *Orfeo*⁴ de 1607. La obra, de cinco actos, configura lo que a partir de ese momento se denomina "Ópera Seria".

El tema de la Ópera Seria proviene de la mitología o de la historia antigua (la antigüedad romana también está presente, como por ejemplo en *L' Incoronazione di Poppea* de Monteverdi o *La Clemenza di Tito* de Mozart) es de carácter moralizador y termina con la exaltación de la Majestad y la Justicia de los dioses y los soberanos. Estos personajes que ahora nos parecen totalmente fuera de la realidad eran figuras con las cuales los reyes y los nobles de la época se sentían perfectamente identificados. ¿No eran acaso soberano o señores por derecho divino y por delegación de las potencias celestiales?

En términos de su andamiaje musical, la Ópera Seria alterna el "recitativo" -que es la serie de parlamentos cantados con que se va desarrollando la acción- con las Árias, que expresan los sentimientos.

El recitativo puede ser *secco* -la línea melódica es apoyada solamente por el clavicordio- o *accompagnato* en cuyo caso lo sigue toda la orquesta (del tamaño de lo que hoy conocemos como "orquesta de cámara").

⁴ Sobre Orfeo existen una sesenta óperas y unas veinte parodias en forma de opereta.

Según Rosenthal y Warrack⁵ el Aria tiene por función *suspender la acción en determinados momentos, a fin de suscitar una reflexión, un sentimiento antes de proseguir con el desarrollo del personaje y de la trama*. En la práctica servía para que los espectadores suspendieran su acción de ingerir golosinas e intercambiar galanteos y habladurías palaciegas y se apresuraran a ganar sus palcos para escuchar los prodigios locales del solista de turno. (No hay que olvidar que lo que ahora conocemos como la "platea" era un área libre por la que la gente se paseaba a su antojo).

Las arias recibían una denominación según el estado de ánimo que describieran. Característico de los personajes y los sentimientos descriptos era que fueran unívocos: los "buenos" cantaban arias dulces y lamentosas, los "malos" arias de furia o de venganza.

Las más escuchadas eran las "arias da capo": en la terminología musical *da capo* significa "volver a empezar". En esa repetición, los solistas podían adornarlas con todos los trinos que les salieran de la garganta. Eran las preferidas de los *castrati* (recordar la película *Farinelli*), que hacían con el texto musical exactamente "lo que se les cantaba" y tanto ellos, como los solistas en general, eran los que se lucían, en detrimento del autor y de la unidad dramática.

A diferencia de su modelo pretérito, la Ópera Seria prescindía casi totalmente del coro y de escenas de conjunto. Precisamente la gran innovación de Mozart, -que tiene su antecedente en Christoph Willibald Gluck, otra gloria de la

⁵ Se ha usado la traducción francesa: *Guide de L'Opéra* de Roland Mancini et Jean-Jacques Rouveroux, Fayard, 1995.

Música austríaca- es la de incorporarlo.

El género fue cultivado en los siglos XVII y XVIII por una multitud de compositores de cuya obra por demás prolífica quedan pocos ejemplares en los repertorios corrientes de los Teatros de Ópera: en parte como en toda las manifestaciones del arte, con el tiempo se van descartando las obras malas o las menos buenas, también porque, dado que el público de hoy tiene que permanecer sentado todo el tiempo y no puede darse un paseito por el *foyer* o conversar con el vecino, algunos ejemplares de estas obras serían más que insoportablemente tediosos. (Un motivo adicional es que las Arias muchas veces exigen del cantante aptitudes que no es fácil encontrar hoy en día, por no hablar de que las que fueron compuestas para *castrati* deben ser reformuladas para que las puedan cantar voces de mujer o "contratenores").

Sería impensable, por ejemplo, una puesta actual de la Ópera *Il pomo d' Oro* (la manzana de oro) de Cesti⁶, que constituyó uno de los actos celebratorios de la boda del Emperador Leopoldo I de Austria con la Infanta Margarita de España en 1677. Durante la módica suma de ocho horas, comprendiendo sesenta y siete escenas llevadas a cabo en veinticuatro (lujosos) decorados. En esas escenas en las que participaron mil personas entre cantantes, bailarines, figurantes y personal técnico para realizar los complicados trucos teatrales que la moda barroca exigía y que incluía un ballet, ejecutado por los famo-

⁶ Marc'Antonio Cesti (1623-1669), en esa época célebre compositor italiano. Además de las dificultades prácticas que requeriría la empresa, sería imposible repetirla porque de la partitura de *Il pomo d'Oro* quedan solamente algunas hojas.

Los caballos blancos de la escuela de equitación española de Viena, se relataban las peleas entre los dioses y el juicio de Paris. Como broche final Zeus le entregaba la manzana de oro a la nueva Emperatriz, declarándola la más hermosa⁷.

Entre las óperas sobrevivientes, a título demostrativo se pueden mencionar, además del *Orfeo* de Monteverdi, el *Orfeo y Eurídice* de Gluck de 1797 otras dos de Gluck de sobre Alceste e Ifigenia⁸ de Haendel *Acis y Galatea* y *Admeto, Rey de Tesalia* (sobre la leyenda de Alceste), *Idomeneo rey de Creta* de Mozart, *Medea*⁹ de Cherubini y otras muchas de autores menos conocidos en la actualidad. Además de las que figuran en los libros especializados se considera que había muchas más que se han perdido. (Vivaldi, por ejemplo, escribió 50 óperas de las cuales pocas se pueden encontrar en los archivos).

Al tiempo que se desarrolla el género se va configurando también la *Opera Buffa* que saca sus temas de motivos populares, episodios cómicos y enredos increíbles. Mozart y más tarde Rossini crean los mayores exponentes del género: *Las Bodas de Fígaro* y *El Barbero de Sevilla* respectivamente.

Con el avance de la burguesía y los aires republicanos y democráticos del siglo XIX cae en desuso la exaltación de dioses y héroes -si bien se siguen creando algunas óperas sobre

⁷ En el retrato que le pintó Velázquez de niña y que figura en la Colección del Museo de Historia del Arte de Viena, Margarita está de lo más agraciada. Más tarde adquirió los típicos rasgos Habsburgos.

⁸ Ifigenia inspira unas 20 óperas.

⁹ Medea: 50 óperas.

los personajes arriba mencionados- y la Ópera de tema serio evoluciona hacia el drama romántico del siglo XIX, con sus grandes exponentes Massenet, (Werther, Manon) Verdi (Don Carlos, Traviata) dramas históricos o basados en la novela realista cuyos protagonistas son seres de carne y hueso con sus penurias y pasiones del alma. En la misma época Wagner revoluciona y perfecciona el drama cantado tomando sus temas de la mitología germánica.

En la presente centuria, más precisamente en la primera mitad, la temática clásica también tiene a algunos autores: Richard Strauss le pone música al drama de Electra, y compone una Ariadna en Naxos, Strawinsky hace cantar a Edipo (1927), así como un poco antes Leoncavallo (1920) y después Georg Enescu (1931). Karl Orff, en su búsqueda de lo originario en la música toma sus temas de ópera de la antigüedad: Prometeo, Edipo el tirano, Antígona. Millhaud, el compositor francés muestra también preferencia por los personajes: tiene una Orestíada, una Medea, le canta al rapto de Europa, al abandono de Ariadna y a la liberación de Teseo en tres obritas de quince minutos, se puede mencionar otra Medea de Krenek, una Ifigenia de Pizzeti, tres Orfeos: de Krenek, de Casella y de Malipiero. De estas óperas, las de Richard Strauss se repiten con frecuencia en los teatros líricos europeos, sobre todo, naturalmente en Austria y Alemania y este año la Opera de Viena repone el Edipo de Enesco¹⁰, de las demás, la mayor parte de los títulos figuran en los manuales pero no están activas en los repertorios de los teatros. Ocasionalmente pueden oírse en

¹⁰ De las antiguas tiene mucha vigencia el *Idomeneo* de Mozart.

"versión concertante"¹¹.

En cuanto a la forma musical de las Óperas del siglo XX, además está decir que no responde a un patrón como ocurre con la Ópera Seria de los siglos XVII y XVIII, tampoco se pueden encontrar varias modalidades en períodos de tiempo más o menos extendidos como el siglo XIX: existen muchos tipos hasta casi habría que decir que cada compositor desarrolla uno propio. (Típico de las manifestaciones del Arte en nuestro siglo).

Acotación final: Una enésima revisión de los manuales consultados reveló que el personaje de Circe, ha sido honrada como protagonista de diez óperas antiguas y en este siglo la retoma Roberto Chapí (1901) para una zarzuela y el compositor alemán Werner Egk (1948) musicalizando una obra de Calderón.

Bibliografía

HEADINGTON, Christopher (1977), *A History of Western Music*, Suffolk, Paladin Books.

ROSENTHAL, Harold & WARWICK, John (1995), *Guide de l'Opera*, en la edición francesa de Roland Mancini y J.J. Rove-roux, París, Fayard.

VERLAG, Rowolt Taschenbuch (1986), *rororo Musikhandbuch*, Hamburg.

¹¹ Sin trajes ni escenografía, como si fuera un oratorio.