

Lo

La cultura occidental de los últimos cuatrocientos años ha vivido a costa del capital intelectual generado en el siglo XVII. Desde los descubrimientos sobre el sistema solar hasta la invención del cálculo matemático, de las nociones de igualdad política al sistema económico del capitalismo, los europeos de aquel siglo pusieron los fundamentos del desarrollo científico y social de las generaciones siguientes.

Y lo mismo puede decirse de la música. Los géneros musicales más conocidos hoy, inventados en el siglo XVII, incluyen la ópera, el oratorio, la cantata, la obertura, el concierto, la sonata a solo, la sonata a trío, la sonata para teclado, la suite, la fuga, la chacona y el passacaglia. En ese siglo, los compositores italianos crearon los primeros recitativos, los músicos de París y Roma organizaron las primeras orquestas, los cantantes venecianos se convirtieron en los primeros divos, un empresario de Londres concibió la idea de los conciertos públicos y una niña francesa se convirtió en el primer niño prodigio aclamado en la música. Los compositores del siglo XVII respondieron al interés de sus contemporáneos por el espectáculo, el teatro y el drama creando una música que fuese más dramática y espectacular que toda la música anterior. Ciertos estilos altamente expresivos y desarrollados para los escenarios encontraron entrada en la liturgia, cambiaron para siempre el carácter de la música sacra y penetraron en la música instrumental, que empezó por primera vez a rivalizar en importancia y contenido emocional con la música vocal. La tonalidad, el sistema de tonalidades mayores y menores orientadas alrededor de un tono central, surgió como lenguaje musical fundamental de Europa, rango que ocuparía durante más de dos siglos. Estos y otros aspectos de la música, introducidos por primera vez en el siglo XVII, son algunos de los aspectos con los que nos topamos más a menudo y que damos por sentado con la mayor certidumbre, de modo que la historia de aquella época se torna sumamente interesante.

13. Los nuevos estilos del siglo XVII

Los músicos italianos que vivieron en torno a 1600 sabían que estaban inventando nuevas maneras de hacer música. Concibieron nuevas formas de expresión, como el *basso continuo* (*bajo continuo*), la *monodia* y el *recitativo*; nuevos estilos, caracterizados por las disonancias no preparadas, por una mayor concentración en la voz o en el instrumento solista y por la interpretación idiomática; y nuevos géneros, como la *ópera*. Esta generación fomentó deliberadamente la novedad musical como no se había hecho desde el Ars Nova, en las primeras décadas del siglo XIV.

Retrospectivamente, esta abundancia de innovaciones se ha considerado el inicio de un nuevo periodo llamado a menudo el *Barroco*. El término se empleó por los historiadores del arte del siglo XIX, pero no fue hasta bien entrado el siglo XX cuando los historiadores de la música lo aplicaron al periodo que se extiende desde aproximadamente 1600 hasta alrededor de 1750. Ciertamente, existen elementos que los compositores de principios del siglo XVII, como Peri o Monteverdi, comparten con compositores de la primera mitad del siglo XVIII, como Vivaldi o Bach, en particular su concentración en el movimiento de los *afectos* (o emociones). Pero el siglo XVII fue también un periodo, propiamente dicho, marcado por invenciones continuas de nuevos géneros, estilos y métodos, por la difusión progresiva de las ideas italianas y, en respuesta a ellas, por el desarrollo de lenguajes nacionales independientes. Sea cual sea el punto de vista que adoptemos, las innovaciones en torno a 1600 inauguraron una nueva época de la música, en la cual la ópera y los estilos teatrales desempeñaron un papel muy destacado.

Este capítulo pondrá de relieve el contraste entre el periodo barroco y su predecesor, el Renacimiento. El capítulo 14 expondrá la invención y temprana difusión de la ópera en Italia. El capítulo 15 se ocupará de la música sacra, de la música de cámara y de la música instrumental en la primera mitad del siglo XVII, mientras que los capítulos siguientes darán muestra de los desarrollos acaecidos a partir de mediados del siglo.

Europa en el siglo XVII

El interés por la innovación entre los músicos es paralelo a las nuevas ideas en la ciencia, la política y la economía. Los efectos de la guerra, que modificaron las estructuras políticas, y la riqueza relativa hicieron que las circunstancias de los músicos fuesen diferentes en cada lugar de Europa occidental e influyeron en la música cultivada en las distintas regiones.

Europa se hallaba en medio de una revolución científica liderada por una nueva generación de investigadores que se apoyaban en la matemática, la observación y los experimentos prácticos, y no en las opiniones recibidas. Johannes Kepler demostró en 1609 que los planetas, incluida la Tierra, se movían en órbitas elípticas alrededor del Sol y a velocidades que variaban conforme a la distancia con respecto al Sol. En la década siguiente, Galileo Galilei demostró las leyes que gobiernan el movimiento y utilizó el recién inventado telescopio para descubrir las manchas solares y las lunas que giran alrededor de Júpiter. Sir Francis Bacon defendió la actitud empírica de la ciencia y confió en la observación directa antes que en las autoridades de la Antigüedad. Como contrapeso al método inductivo de Bacon, René Descartes propuso un enfoque deductivo que explicaba el mundo mediante las matemáticas, la lógica y el razonamiento a partir de algunos primeros principios. Estas dos tendencias se unieron en la obra de sir Isaac Newton, cuya ley de la gravitación, desarrollada en la década de 1660, combinó la observación exacta con la elegancia matemática y estableció el modelo para los métodos científicos de los siglos posteriores. El mismo interés por lo útil y efectivo, y no por lo bendecido por la tradición, es evidente en la música de toda índole del siglo XVII. La percepción y el efecto percibido constituyen el núcleo de los nuevos estilos de arte y música en torno a 1600, incluida la *segunda práctica* (descrita más adelante) y la ópera.

Este siglo vio surgir también pensamientos políticos nuevos, que se extienden desde el inglés Levellers, que abogó por la democracia con iguales derechos políticos para todos los hombres, hasta Thomas Hobbes, cuyo *Leviatán* (1651) propugnaba la idea de un Estado soberano y todopoderoso. Tales debates se vieron estimulados en parte por conflictos religiosos que en ocasiones condujeron a las guerras. Algunos conflictos que venían de antiguo se resolvieron al entrar el siglo XVII. En Francia, Enrique IV promulgó en 1598 el Edicto de Nantes, que garantizaba alguna libertad a los protestantes, aunque confirmaba el catolicismo como la religión del Estado. La Inglaterra protestante y la España católica pusieron término en 1604 a décadas de guerra, y la Holanda calvinista consiguió su independencia de España en 1609 y se convirtió en una república. Pero los conflictos religiosos dentro del Sacro Imperio Romano precipitaron el estallido de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), que devastó Alemania y redujo la población de algunas áreas a menos de la mitad. La guerra civil inglesa (1642-1649), inicialmente una lucha por el poder entre el rey y el Parlamento, tuvo también aspectos religiosos. La derrota del rey condujo a la sustitución de la Iglesia de Inglaterra por una Iglesia presbiteriana estatal, cambio que se invirtió de

Nuevo con la restauración de la monarquía en 1660. Italia siguió siendo enteramente católica, lo que le evitó las guerras de religión, aunque los italianos del sur perpetraron en 1647 una revolución fallida contra la dominación española. En casi todas partes la autoridad de los estados aumentó, ya fuese aliada a una religión estatal o relativamente independiente de ella. Todas las religiones y conflictos políticos afectaron a la música de manera directa, principalmente porque los gobernantes y las autoridades de la Iglesia siguieron siendo importantes mecenas (véase más adelante).

Mientras tanto, los europeos siguieron expandiéndose más allá de los mares. Durante el siglo XVII, británicos, franceses y holandeses establecieron colonias en América del Norte, el Caribe, África y Asia, e hicieron la competencia a España y Portugal. Las importaciones más lucrativas eran el azúcar y el tabaco, nuevos artículos de lujo en Europa, que crecían en las plantaciones de América. Estas cosechas requerían un intenso trabajo satisfecho por el cruel comercio de seres humanos llevados desde África al Nuevo Mundo para venderlos como esclavos. Los europeos que se asentaron en el hemisferio occidental llevaron consigo sus tradiciones, como la música sacra católica y los villancicos en las colonias españolas, y el salmo métrico en la Norteamérica británica.

Gran Bretaña, Holanda y el norte de Italia prosperaron gracias al capitalismo, sistema en el que los individuos invertían su propio dinero (capital) en negocios organizados para generar un beneficio. Una innovación importante fue la sociedad por acciones, que hacía un fondo común de la riqueza de muchos individuos y limitaba los riesgos. Compañías de esta índole se formaron para financiar los teatros de ópera de Hamburgo, Londres y otras ciudades. El capitalismo puso el dinero en manos de individuos que lo invirtiesen o gastasen localmente, de manera que potenciasen la economía. El sistema capitalista demostró ser un mejor motor económico que la concentración de dinero en manos del Estado o de unos pocos privilegiados, como era usual en España, Francia y en numerosos principados menores. Entre los efectos que ello tuvo sobre la música podemos mencionar el surgimiento de la ópera pública y de los conciertos públicos, así como la demanda creciente de música publicada, de instrumentos musicales y de clases de música entre la clase alta y la clase media.

Los músicos siguieron dependiendo del patrocinio de la corte, de la Iglesia o de las ciudades, mientras que los tipos de música más apoyados variaban de una región a otra. Donde mejor se encontraban los músicos era en Italia, enriquecida gracias al comercio, aunque dividida aún entre el control español en el sur, los estados papales alrededor de Roma y los diversos estados independientes en el norte (véase mapa 13.1). Gobernantes, ciudades y familias prominentes favorecían la música y las artes como un modo de competir por el prestigio. Los aristócratas de Florencia auspiciaron una brillante serie de innovaciones musicales y teatrales en torno a 1600 y provocaron esfuerzos similares por parte de los duques de Mantua, los clérigos de Roma y el gobierno y los ciudadanos de Venecia. Su apoyo hizo que la autoridad de Italia perdurase como influencia dominante en la música europea a lo largo de todo el siglo XVII.

En Francia, el poder y la riqueza se concentraron cada vez más en el rey. Luis XIV (reinado, 1643-1715) controló las artes, incluida la música, y las utilizó para afirmar su gloria. Durante el siglo XVII, Francia sucedió a España como potencia hegemónica en el continente; en parte como resultado, la música francesa fue muy imitada, mientras que la música española tuvo escasa influencia allende sus fronteras. La guerra civil y las prerrogativas del Parlamento limitaron la riqueza de la realeza inglesa, pero su patrocinio influyó sobremanera en el gusto nacional. Los desastres de la Guerra de los Treinta Años socavaron la hacienda pública de todo el Sacro Imperio Romano, aunque a partir de mediados de siglo las cortes y ciudades-estado libres de Alemania reforzaron sus instituciones musicales y se dejaron influir tanto por Italia como por Francia. La Iglesia siguió apoyando la música, aunque su papel fue menos importante que en siglos anteriores.

Junto al mecenazgo aristocrático, civil y eclesiástico, numerosas ciudades disponían de «academias», asociaciones privadas que, entre otras funciones, subvencionaban las actividades musicales. En muchas ciudades se establecieron teatros de ópera; siendo Venecia la primera en 1637. En Inglaterra tuvieron lugar en 1672, por primera vez, conciertos públicos a los que uno se suscribía o en los que pagaba la entrada, aunque tal práctica no se extendió al resto de Europa hasta después de 1700.

Cronología: Los nuevos estilos del siglo XVII

- 1598 Enrique IV promulga el Edicto de Nantes
- 1600 *L'Artusi*, de Giovanni Maria Artusi
- 1602 *Le nuove musiche*, de Giulio Caccini
- 1602 Se aprueban los estatutos de la Compañía Holandesa de la India Oriental
- 1605 *Quinto Libro de Madrigales*, que incluye *Cruda Amarilli*, de Claudio Monteverdi
- 1607 Primera colonia inglesa en Virginia, Jamestown
- 1609 Johannes Kepler expone sus leyes astronómicas
- 1610 Galileo publica *El Mensajero Sideral*, con observaciones de las lunas de Júpiter
- 1611 Último libro de madrigales de Carlo Gesualdo.
- 1616 Muerte de Shakespeare
- 1618-1648 Guerra de los Treinta Años
- 1620 El *Mayflower* lleva a los primeros colonos ingleses a Nueva Inglaterra
- 1620 *Novum organum*, de Francis Bacon
- 1623 *David*, de Gian Lorenzo Bernini
- 1632 Galileo es acusado de herejía por asegurar que la Tierra gira alrededor del Sol
- 1637 *Discurso del Método*, de René Descartes
- 1642-1649 Guerra civil inglesa
- 1643-1715 Reinado de Luis XIV en Francia
- 1645-1652 *Éxtasis de Santa Teresa*, de Bernini
- 1651 *Leviatán*, de Thomas Hobbes
- 1687 *Principia mathematica*, de Isaac Newton

Del Renacimiento al Barroco

El barroco como término y como periodo

De qué manera el término *baroque*, que significaba algo anormal, extrambótico, exagerado o de mal gusto, pasó a aplicarse al arte y a la música de varias generaciones es una historia de gustos y valores cambiantes. El término se acuñó en Francia a partir del portugués *barroco*, una perla de forma irregular. Se aplicó a la música y al arte primero de forma peyorativa a mediados del siglo XVIII, por críticos que preferían un estilo nuevo y más sencillo. Un crítico juzgó la vieja música «baroque» como una música disonante y en absoluto melodiosa, con cambios de tonalidad y de compás caprichosos y extravagantes, y otro dijo que iba dirigida «a sorprender por la audacia de sus sonidos». El escritor y viajero Charles de Brosses aplicó el término a la arquitectura, al lamentar que el Palacio Pamphili de Roma estuviese decorado con filigranas más apropiadas para vajillas y cristalerías que para edificios.

Cuando los críticos de arte del siglo XIX empezaron a apreciar las tendencias ornamentadas, dramáticas y expresivas de la pintura y de la arquitectura del siglo XVII, *barroco* asumió un significado positivo. Los historiadores de la música en los años veinte del siglo XX observaron un buen número de estas mismas cualidades de extravagancia, decoración y concentración en la expresión en gran parte de la música de la época; en los años cincuenta, *Barroco* era un término bien establecido para designar el periodo desde aproximadamente 1600 hasta aproximadamente 1750. Reconociendo que estos 150 años abarcan una diversidad de estilos demasiado grande para sintetizarse en una sola palabra, hablaremos del periodo barroco, mas no del estilo barroco. Las fechas límite deben tomarse como aproximaciones poco precisas a una época en la que compositores y oyentes compartieron ciertos ideales acerca de la música y aceptaron convenciones comunes sobre el comportamiento de éste. Lo más importante fue que valoraron la música por su poder dramático y su capacidad para mover los afectos (véase más adelante).

El barroco dramático

El aspecto más sorprendente de la literatura, el arte y la música del siglo XVII es su concentración en el dramatismo. Desde la Grecia antigua, no habían existido tantos dramaturgos entre los autores más destacados, incluidos William Shakespeare (1564-1616) y Ben Jonson (ca. 1572-1637) en Inglaterra, y Pierre Corneille (1604-1684), Jean Racine (1639-1699) y Jean Baptiste Molière (1622-1673) en Francia. La poesía de la época tenía con frecuencia cualidades teatrales (véase Lectura de fuentes, p. 344), mientras que las imágenes vigorosas y las escenas dramáticas de los poemas de John Donne (1572-1631), del poema épico *Paraíso perdido* de John Milton (1608-1674) y de la novela *Don Quijote* de Miguel de Cervantes (1547-1616) sugieren en ocasiones la intensidad de la interpretación escénica.

LECTURA DE FUENTES

La dramatización de la poesía

La teatralidad del Barroco influyó sobre la poesía tanto como sobre el arte y la música. El siguiente poema emplea la imagen del poeta como una ciudad fortificada, atacada por el enemigo, Amor. Escrito por Giulio Strozzi (1583-1652) y puesto en música por Claudio Monteverdi en su *Octavo Libro de Madrigales* (1638), el poema posee una teatralidad muy ocurrente: cuando la crisis se hace más intensa, el protagonista les grita (al final de cada verso) a sus acompañantes imaginarios.

*El insidioso enemigo, Amor, da vueltas alrededor de
la fortaleza de mi corazón.
Apresuraos, porque no está lejos.
¡Tomad las armas!*

*No debemos dejar que se aproxime, de manera que pueda escalar
nuestros débiles muros.
Mas hagamos una valiente incursión en su territorio.
¡Ensilad los caballos!*

*No trae falsas armas, se acerca
con todo su ejército.
Apresuraos, porque no está lejos.
¡Todos a sus puestos!*

*Tiene intención de atacar el bastión de mis ojos
con vigoroso asalto.
Apresuraos, porque llegará aquí sin duda alguna.
¡Todos a caballo!*

*Ya no hay tiempo, ¡ay!, porque de repente
se ha hecho dueño de mi corazón.
Poned pies en polvorosa, sálvese quien pueda.
¡Corred!*

*Corazón mío, huyes en vano, estás muerto.
Y escucho al tirano arrogante,
el victorioso, que ha penetrado ya en la fortaleza,
gritando «¡Fuego, masacre!»*

Giulio Strozzi, *Gira il nemico insidioso*.

En el arte y en la arquitectura, al igual que en la música, el Barroco empezó en Italia. La teatralidad del arte barroco se refleja en las esculturas de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), que trabajó para la Iglesia y para otros mecenas en la Roma del siglo XVII. El contraste entre el famoso *David* de Miguel Ángel (1501-1504), de la ilustración 13.1, con el *David* de Bernini (1623) de la ilustración 13.2, nos muestra el cambio entre los objetivos del Renacimiento y los del Barroco. Miguel Ángel evoca la antigua estatuaría griega con su desnudo de pie, celebra la nobleza y la belleza de la figura humana mediante el equilibrio y la proporción, y retrata a su héroe en pose contemplativa y tranquila, donde únicamente el ceño fruncido sugiere la batalla inminente con Goliat. Bernini muestra a David en tensión y a punto de arrojar la piedra, su cuerpo está dramatizado, sus músculos tirantes, sus labios y su cara tensos por el esfuerzo. El efecto es dramático y provoca que el observador responda emocionalmente y no con una admiración distanciada.

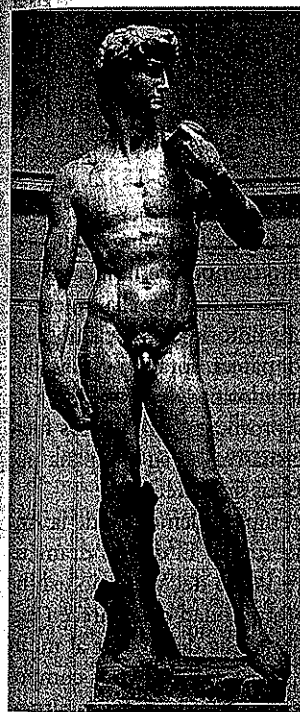


ILUSTRACIÓN 13.1 El David (1501-1504) de Miguel Ángel evoca la antigua escultura griega y personifica los rasgos ideales del humanismo renacentista: inteligencia, nobleza, equilibrio y calma.

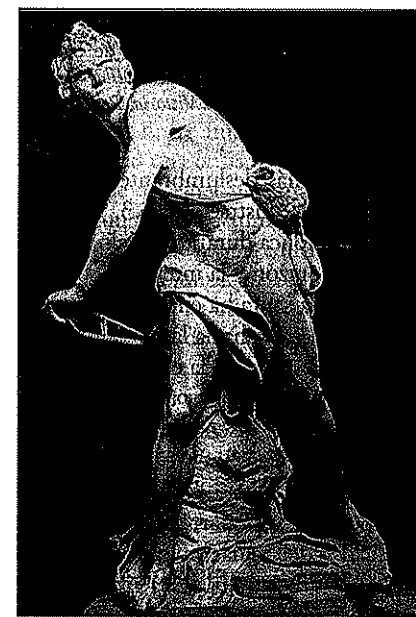


ILUSTRACIÓN 13.2 El David (ca. 1620) de Gian Lorenzo Bernini personifica las virtudes barrocas de drama, dinamismo y expresión emocional.



ILUSTRACIÓN 13.3 *El Éxtasis de Santa Teresa* (1645-1652), de Bernini, en la capilla Cornaro de la iglesia de Santa Maria della Vittoria, Roma.

Todavía más deslumbrante resulta el *Éxtasis de Santa Teresa* (1645-1652), que se muestra en la ilustración 13.3. Teresa de Ávila, monja española, mística y líder de la Reforma católica durante el siglo XVI, tuvo una visión de la flecha de un ángel que perforaba su corazón y la inundaba con dolor y placer al mismo tiempo. Bernini capta ese momento, la santa ha entrado en éxtasis, sus hábitos agitados en torno a ella, mientras una nube la eleva hacia la luz que descende de los cielos. Es notorio el uso virtuoso de los materiales: la pesada estatua de mármol, sujeta al muro, parece flotar en el aire, iluminada desde arriba por una ventana oculta y con rayos dorados por detrás. Se trata de efectos teatrales, diseñados para asombrar al observador y provocar sentimientos fuertes. La Iglesia católica vio en tal arte un instrumento persuasivo en su campaña por mantener la fidelidad de su feligresía y contrarrestar las fuerzas de la Reforma.

La arquitectura barroca podía ser igualmente teatral y empleó elementos de la Antigüedad y del Renacimiento de manera nueva y desconcertante. El diseño dramático de Bernini para la plaza situada ante la basílica de San Pedro del Vaticano exhibe dos columnatas semicirculares de cuatro columnas de profundidad que parecen envolver al observador; lo cual simboliza la pretensión de la Iglesia de abrazar al mundo. Mientras que las columnas, los capiteles, los dinteles, los portales y otros componentes son tradicionales, la longitud y la curvatura no tienen precedentes, y la altura, anchura y el espacio abierto contribuyen aún más a la espectacularidad del efecto.

Así como el impulso central del arte barroco es la dramatización, la música del Barroco por excelencia es dramática, centrada en la ópera, aunque el drama impregna también las canciones, la música sacra y la música instrumental.

Claudio Monteverdi (1567-1643)

Monteverdi escribió únicamente obras vocales y dramáticas, incluidas piezas sacras, madrigales y óperas; su música es siempre perfectamente adecuada al texto. Poseía una inventiva muy particular a la hora de crear técnicas expresivas y de combinar estilos y géneros capaces de reproducir sentimientos y caracteres en la música.

Monteverdi nació en Cremona, al norte de Italia. Formado por el director musical de la catedral, fue un prodigio de la composición y publicó dos volúmenes de música sacra a los dieciséis años, una colección de canzonettas a los diecisiete y tres libros de madrigales con apenas veinte años.

En 1590, Monteverdi era ya un consumado intérprete de viola y de viola de gamba, cuando entró al servicio de Vincenzo Gonzaga, duque de Mantua. En 1601 fue contratado como maestro de música de la capilla ducal, dos años después de su matrimonio con Claudia Cattaneo, cantante de la corte. Sus cinco primeros libros de madrigales, publicados entre 1587 y 1605, muestran su dominio del madrigal polifónico y su evolución desde un estilo tardorrenacentista hacia un nuevo lenguaje altamente expresivo y marcado por las disonancias no preparadas, las melodías declamadas y los ornamentos, que anteriormente se improvisaban, escritos en la partitura.

Los Gonzaga encargaron las primeras óperas de Monteverdi, *L'Orfeo* (1607) y *L'Arianna* (1608; de ella sólo se conserva un fragmento). Entre ambos estrenos, Claudia falleció y lo dejó solo con tres niños pequeños. Sufrió una crisis nerviosa en 1608 y, posteriormente, se quejó amargamente ante el duque de haber sido maltratado. Se le recompensó con una pensión anual en 1609 y con un generoso aumento de sueldo. Es posible que las obras *Vespro della Beata Vergine* (Vísperas de la Virgen María) y una misa de imitación sobre un motete de Gombert, publicadas juntas en 1610, se concibiesen como propaganda, dada su insatisfacción en Mantua y su búsqueda de un nuevo puesto de trabajo. El conjunto hace uso de toda una gama de estilos, desde la exhibición vocal moderna hasta el contrapunto severo.

El nuevo duque despidió a Monteverdi en 1612, pero al año siguiente éste se convirtió en maestro de capilla de San Marcos de Venecia, el puesto musical de mayor prestigio en Italia y en el que permaneció hasta su muerte en 1643. Escribió una enorme cantidad de música sacra para San Marcos, así como para las confraternidades que desempeñaban un papel importante en la vida veneciana. En 1632 tomó los votos sacerdotales.

No obstante, Monteverdi mantuvo un permanente interés por la música profana. Sus colecciones tardías de madrigales adoptan el nuevo medio expresivo del concertato. Sus óperas *Il ritorno d'Ulisse* (El regreso de Ulises, 1640) y *L'incoronazione di Poppea* (La coronación de Poppea, 1643), escritas cuando tenía más de setenta años, emplean una mezcla variada de estilos para retratar los personajes y sus emociones.

Monteverdi falleció en noviembre de 1643, a la edad de setenta y seis años. Tras su muerte fue loado por su poesía y su música, sus obras se divulgaron ampliamente.

Obras principales: 3 óperas conservadas, *L'Orfeo*, *Il ritorno d'Ulisse* y *L'incoronazione di Poppea*; 9 libros de madrigales; 3 volúmenes de canciones profanas; *Vespro della Beata Vergine*; 3 misas; 4 colecciones de música sacra.

EJEMPLO 13.1 Monteverdi, *Cruda Amarilli*, compases 1-14

x = disonancias no preparadas o incorrectamente resueltas

Canto
Cru - da A-ma - ril - li Cru - da A-ma - ril - li

Alto
Cru - da A-ma - ril - li Cru - da A-ma - ril - li

Tenore
Cru - da A-ma - ril - li Cru - da A-ma - ril - li

Quinto
Cru - da A-ma - ril - li Cru - da A-ma - ril - li

Basso
Cru - da A-ma - ril - li Cru - da A-ma - ril - li

che col no-me an-co - ra D'a-mar ahi las - so

che col no-me an-co - ra D'a-mar ahi las - so

che col no-me an-co - ra D'a-mar ahi las - so

che col no-me an-co - ra D'a-mar ahi las - so

che col no-me an-co - ra D'a-mar ahi las - so

Cruel Amarillis, que con el nombre aún [enseñas amargamente] de amor, ¡ay!

Los afectos

La mayor parte de los compositores del periodo barroco buscaron medios musicales de expresar o suscitar los *afectos*, esto es, emociones como la tristeza, la alegría, la cólera, el amor, el miedo, el entusiasmo o el asombro. Se pensaba que los afectos eran estados relativamente estables del alma, causados cada uno de ellos por una cierta combinación de espíritus o «humores» en el interior del cuerpo. Era creencia extendida que el hecho de experimentar una gama de afectos por medio de la música contribuía a un equilibrio mejor entre los humores y promovía la salud física y psicológica, de manera que tanto las obras vocales como las instrumentales ofrecían por lo general una sucesión de estados de ánimo contrastantes. Los compositores no intentaban expresar sus sentimientos personales: por el contrario, en la música instrumental buscaban retratar los afectos en sentido genérico, utilizando técnicas convencionales y específicas; en la música vocal, buscaban transmitir las emociones del texto, del carácter o de la situación dramática.

La segunda práctica

Una de las herramientas expresivas consistía en quebrantar deliberadamente las reglas musicales con el fin de transmitir el texto poético. Un ejemplo clásico es el madrigal *Cruda Amarilli* de Claudio Monteverdi (1567-1643; véase biografía, p. 347); el inicio se muestra en el ejemplo 13.1. Numerosas disonancias (marcadas con una x en el ejemplo) violan las reglas del contrapunto, que prohibían que las notas de paso ocupasen las partes acentuadas del compás (véanse los compases 2 y 6) y exigía que las disonancias se introdujesen y abandonasen por grados conjuntos (véase el bajo, compases 2 y 6, y el cantus, compás 13). Aquí, el quebrantamiento de la norma y las insólitas disonancias actúan como un recurso retórico, ponen de relieve las palabras «Cruda» (cruel) y «ahí lasso» (¡ay!) y fuerzan al oyente de la época de Monteverdi a interpretar esta música contra las normas y a la luz del texto. Precisamente porque la música no sigue el camino esperado, nos sentimos desgarrados de un modo que dramatiza las emociones expresadas en el texto y que nosotros reconocemos e identificamos con estos sentimientos.

El madrigal de Monteverdi fue criticado en *L'Artusi overo Delle imperfettioni della moderna musica* (El Artusi, o de las imperfecciones de la música moderna, 1600), de Giovanni Maria Artusi, no por sus disonancias sino por el quebrantamiento innecesario de las reglas. Artusi señala, por ejemplo, que las disonancias del compás 13 estarían permitidas si el cantus se desplazase por grados conjuntos (Sol-La-Sol-Fa-Mi) y pregunta por qué se hace alarde de quebrar deliberadamente las normas. Monteverdi escribió una breve respuesta en 1605, completada con mayor detalle por su hermano Giulio Cesare Monteverdi dos años más tarde (véase Lectura de fuentes, pp. 350-351). Los hermanos Monteverdi distinguieron entre una *prima pratica*, o

14. La invención de la ópera

Una *ópera* («obra», en italiano) es un drama con una presencia continua o casi continua de la música, puesta en escena con decorados, vestuario y acción. El texto de una ópera se denomina *libreto* («libro pequeño», en italiano), por lo general una pieza teatral en verso rimado o sin rima. El arte de la ópera es una unión de poesía, drama y música, que cobra vida gracias a la interpretación. Desde sus orígenes en torno a 1600, la ópera se convirtió en el género más destacado de los siglos XVII y XVIII, y ha mantenido su importancia desde entonces.

Hay dos maneras de contar la historia de su creación. En un sentido, la ópera fue una innovación insólita, un intento de recrear en términos modernos la experiencia de la antigua tragedia griega: un drama, enteramente cantado, en el que la música transmite los efectos emocionales. Pero en otro sentido, la ópera fue una fusión de géneros ya existentes, incluidas las piezas y espectáculos teatrales, la danza, los madrigales y la canción solista. Ambos puntos de vista son correctos, porque los creadores de las primeras óperas se basaron en *ideas* acerca de la tragedia antigua y en el *contenido* de los géneros modernos.

Precursos de la ópera

La asociación de música y drama se remonta a los tiempos antiguos. Los coros y principales discursos líricos en los dramas de Eurípides y de Sófocles se cantaban. Los dramas litúrgicos medievales se cantaban por completo y los milagros y autos sacramentales de la Edad Media tardía incluían algo de música. Las obras teatrales del Renacimiento contienen con frecuencia canciones, o música fuera del escenario, como sucede en numerosas obras de Shakespeare.

Antecedentes en el Renacimiento

Una de las fuentes de la ópera fue el *drama pastoral*, obra teatral en verso con música y canciones intercaladas. Partiendo de una tradición proveniente de la Grecia y la Roma antiguas, los poemas pastorales hablaban de un amor idílico en ambientes rurales, habitados por jóvenes rústicos y doncellas, así como por figuras mitológicas. Asuntos simples, paisajes bucólicos, nostalgia por la Antigüedad clásica y la añoranza de un paraíso terrenal inalcanzable hicieron atractivos estos temas pastorales a poetas, compositores y mecenas. En este mundo imaginario, la canción parecía el modo natural del discurso. El primer poema pastoral puesto en escena fue la *Favola d'Orfeo*, de Angelo Poliziano, sobre la leyenda de Orfeo, representado en Florencia en 1471. Los dramas pastorales estuvieron cada vez más solicitados en las cortes y academias italianas durante el siglo XVI. Los primeros compositores de ópera adoptaron su temática, estilo y tipos de personajes mitológicos, así como el uso de la música y la danza.

Otra influencia sobre la ópera fue el madrigal. Algunos madrigales eran dramas en miniatura, al utilizar grupos de voces contrastados para sugerir el diálogo entre los personajes. La experiencia de que disponían los compositores de madrigales a la hora de expresar emociones y dramatizar el texto mediante la música puso los fundamentos de la ópera. En ocasiones, los compositores agruparon los madrigales en una serie de manera que representasen una sucesión de escenas o un argumento simple; género conocido como *comedia madrigal* o *ciclo de madrigales*. El más conocido fue *L'Amfiparnaso* (1594), de Orazio Vecchi (1550-1605).

Quizá la fuente más directa de la que bebió la ópera fuese el *intermedio* (pl. *intermedi*), interludio musical sobre un asunto pastoral, alegórico o mitológico, interpretado entre los actos de una pieza teatral. El género surgió de una necesidad práctica: los teatros del Renacimiento carecían de cortinas que pudiesen cerrarse entre los actos, por lo que en ocasiones era necesario marcar las divisiones y sugerir el paso del tiempo. Los intermedios cumplían esta función. Por regla general, eran seis, interpretados antes, entre y después de los cinco actos habituales de una obra, y a menudo compartían un mismo asunto. Los intermedios para ocasiones importantes eran montajes elaborados que combinaban diálogos con música coral, para solista e instrumental, danzas, vestuario, escenografía y efectos escénicos: en suma, casi todos los ingredientes de la ópera, excepto un argumento y el nuevo estilo de canto dramático (descrito más adelante).

Los intermedios más espectaculares fueron los de la obra cómica *La pellegrina* (La peregrina), para la boda del gran duque Ferdinand de' Medici de Toscana con Cristina de Lorena, celebrada en Florencia en 1589. Distintos artistas implicados posteriormente en la composición de las primeras óperas trabajaron en estos intermedios: incluidos su productor, compositor y coreógrafo Emilio de' Cavalieri (ca. 1550-1602), el poeta Ottavio Rinuccini (1562-1621), y los compositores-cantantes Jacopo Peri (1561-1633) y Giulio Caccini (ca. 1550-1621). El tema unificador, concebido

por el conde florentino Giovanni de' Bardi (1534-1612), era el poder de la música griega antigua, por la que este círculo demostraba un interés desmesurado (véase más adelante). La ilustración 14.1 muestra el decorado y el vestuario del primer intermedio, sobre la armonía de las esferas, y pone de manifiesto el esplendor de la representación. La música era también elaborada, como se ve en la pieza inicial, un madrigal para voz y tres laúdes cantado por Vittoria Archilei. Se publicó más tarde, como se ve en el ejemplo 14.1 (véase p. 364), con la línea vocal tanto en su forma original (segundo pentagrama) como en una versión muy ornamentada que sugiere las escalas, giros y otras figuraciones brillantes improvisadas por Archilei durante la interpretación.

La tragedia griega como modelo

Estos géneros musicales y teatrales aportaron materiales que los compositores incorporaron a sus primeras óperas, aunque la ópera nunca hubiese surgido sin el interés de los estudiosos humanistas, así como de poetas, músicos y mecenas, por recuperar la tragedia griega. Esperaban generar los efectos éticos de la música antigua de Grecia y crear obras modernas con el mismo impacto emocional. En este sentido, la ópera satisfizo una prioridad profundamente humanista, un paralelo en la música dramática a la imitación de la escultura y la arquitectura de la Grecia antigua.

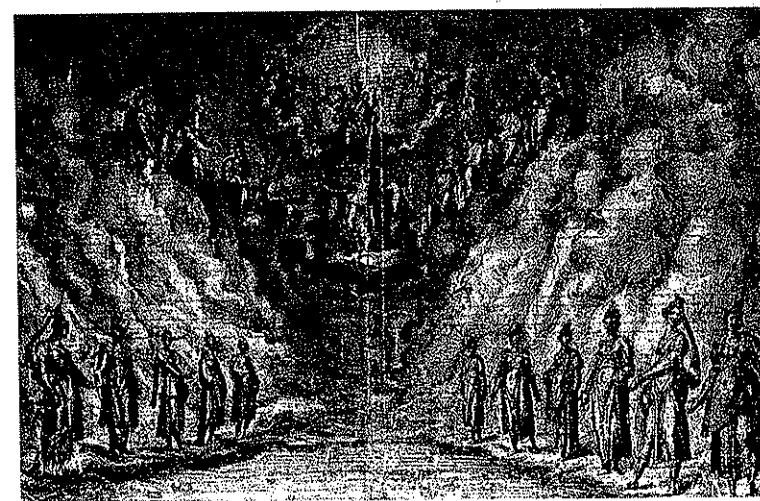


ILUSTRACIÓN 14.1 Decorados y vestuario diseñados por Bernardo Buontalenti para el primer intermedio de *La pellegrina*, representada en Florencia en 1589. Grabado de Agostini Carracci.

Los estudiosos del Renacimiento disentan sobre el papel de la música en la tragedia antigua. Un punto de vista según el cual sólo se cantaban los coros se puso en práctica en una interpretación, en 1585 en Vicenza, del *Oedipus Rex* de Sófocles, en una traducción al italiano. Para esta interpretación, Andrea Gabrieli preparó los coros en un estilo declamatorio y homofónico que ponía de relieve el ritmo de la palabra hablada. Un punto de vista contrario, según el cual se cantaba todo el texto de la tragedia griega, lo expresó Girolamo Mei (1519-1594), estudioso florentino y editor de va-

EJEMPLO 14.1 Emilio de' Cavalieri, *Dalle più alte sfere, con ornamentos*

Desde las más altas esferas.

rios dramas griegos. Mientras trabajaba en Roma como secretario de un cardenal, Mei emprendió una investigación integral de la música griega, en particular de su función en el teatro. Después de leer en griego la casi totalidad de las obras antiguas sobre la música que aún existían, concluyó que la música griega consistía en una única melodía, cantada por un solista o por un coro, con o sin acompañamiento. Esta melodía podía evocar poderosos efectos emocionales en el oyente en virtud de la expresividad natural de los registros vocales, los tonos ascendentes y descendentes, y los ritmos y tempos cambiantes.

La camerata florentina

Mei comunicó sus ideas a sus colegas de Florencia, en particular al conde Bardi y a Vincenzo Galilei (ca. 1520-1591), teórico, compositor y padre del astrónomo Galileo. Desde el inicio de la década de 1570, la casa de Bardi fue sede de una academia en la que los eruditos discutían sobre literatura, ciencia y artes, y un lugar donde los músicos ejecutaban la nueva música. Galilei y Giulio Caccini (y quizá también Jacopo Peri) formaban parte de este grupo, llamado más tarde por Caccini la *Camerata* (círculo o asociación). Las cartas de Mei sobre la música griega aparecieron a menudo en el orden del día de la Camerata.

En su *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581), Galilei esgrimió las doctrinas de Mei para atacar al contrapunto vocal. Argumentó que solamente una única línea melódica, con tonos y ritmos apropiados al texto, podía expresar un verso poético. Cuando varias voces cantaban simultáneamente melodías y palabras diferentes, en ritmos y registros distintos, algunos graves y otros agudos, algunos ascendentes y otros descendentes, algunos con notas lentas y otros con rápidas, el caos resultante de impresiones contradictorias no podía en ningún momento transmitir el mensaje emocional del texto. La representación plástica de las palabras, la imitación de suspiros y procedimientos similares, tan comunes en los madrigales, los desechó como infantiles. Únicamente una melodía cantada por un solista, pensaba, podía intensificar las inflexiones naturales del discurso de un buen orador o de un buen actor.

Monodia, aria y madrigal a solo

Galilei estaba abogando por un tipo de *monodia*, término usado por los historiadores modernos para abarcar todos los estilos de canto solista acompañado, practicado a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII (como distinto a la monofonía, que es una melodía sin acompañamiento). El canto solista no era algo nuevo; los solistas cantaban poemas épicos y otros poemas estróficos mediante fórmulas estándar con un acompañamiento sencillo, los compositores escribían canciones para voz y laúd, y era usual cantar una sola voz de un madrigal polifónico mientras los instrumentos

ejecutaban las otras voces. Pero las discusiones de la Camerata en torno a la música griega condujeron a varios de sus miembros a tomar nuevos caminos.

Caccini escribió numerosas canciones para voz solista con continuo en la década de 1590 y las publicó en 1602 con el título *Le nuove musiche* (Las nuevas músicas). A aquellas canciones con textos estróficos las llamó *arias* («aires», en italiano), lo cual en su época podía significar cualquier composición sobre un poema estrófico. A las otras las llamó madrigales, para demostrar que consideraba estas obras de la misma índole que los madrigales polifónicos: composiciones transcompuestas de poemas no estróficos, cantadas para el propio entretenimiento o para un auditorio. Hoy en día usamos el término *madrigal a solo* para distinguir este nuevo tipo del madrigal a varias voces.

En el prólogo, Caccini se jactaba de que la Camerata de Bardi había acogido su madrigal *Vedrò 'l mio sol* (ilustración 13.4) «con afectuosos aplausos». Caccini compuso cada verso poético como una frase separada que concluía en una cadencia y dio forma a la melodía de acuerdo a la acentuación natural del texto. Añadió a la música la clase de ornamentos que los cantantes por regla general habrían añadido a la interpretación. Fiel a los objetivos de la Camerata, colocó los ornamentos para potenciar el mensaje del texto, no sólo como una exhibición de virtuosismo vocal. Su prólogo a *Le nuove musiche* contiene descripciones de los ornamentos vocales entonces al uso y con ello proporcionó una valiosa fuente para estudiosos y cantantes.

Cronología: La invención de la ópera

- ca. 1573-1587 Reuniones de la «Camerata» de Giovanni de' Bardi
- 1581 *Diálogo de la música antigua y la moderna*, de Vincenzo Galilei
- 1589 Intermedios para la obra teatral *La pellegrina*, en Florencia
- 1598 Interpretación de la primera ópera, *Dafne*, de Jacopo Peri
- 1598 Enrique IV promulga el Edicto de Nantes
- 1600 La primera ópera conservada, *L'Euridice*, de Peri, se interpreta en Florencia
- 1600 *L'Artusi*, de Giovanni Maria Artusi
- 1602 *Le nuove musiche*, de Giulio Caccini
- 1607 *L'Orfeo*, de Claudio Monteverdi
- 1607 Primera colonia inglesa en Virginia, Jamestown
- 1618-1648 Guerra de los Treinta Años
- 1620 El *Mayflower* lleva a los primeros colonos a Nueva Inglaterra
- 1625 *La liberación de Ruggiero*, de Francesca Caccini
- 1632 *Sant'Alessio*, de Stefano Landi
- 1637 Se inaugura en Venecia el primer teatro de ópera
- 1642-1649 Guerra civil inglesa
- 1643 *La coronación de Poppea*, de Monteverdi
- 1649 *Giasone*, de Francesco Cavalli
- 1656 *Orontea*, de Antonio Cesti

Las primeras óperas

Después de que Bardi se trasladase a Roma en 1592, las discusiones sobre la nueva música —y la interpretación de las obras correspondientes— continuó bajo el patrocinio de otro aristócrata, Jacopo Corsi (1561-1602). Entre los participantes se encontraban dos veteranos de los intermedios de 1589, el poeta Ottavio Rinuccini y el compositor y cantante Jacopo Peri. Convencidos de que las tragedias griegas se cantaban en su totalidad, se propusieron recrear el antiguo género de forma moderna. La composición de Peri sobre el poema pastoral de Rinuccini, *Dafne*, se representó en octubre de 1598 en el palacio de Corsi. Aunque de la música sólo han sobrevivido algunos fragmentos, fue la primera ópera que tomó como modelo las tragedias griegas: un drama escenificado, enteramente cantado, con una música concebida para transmitir las emociones de los personajes.

A su vez, Emilio de' Cavalieri, responsable del teatro, el arte y la música en la corte ducal florentina, montaba escenas más reducidas con su propia música y en un estilo similar. En febrero de 1600 representó en Roma su obra de teatro musical de contenido moralizante *Rappresentazione di Anima et di Corpo* (Representación del alma y del cuerpo), para entonces la obra escénica y enteramente musical de mayor extensión. Estas obras son representativas de la búsqueda de nuevos medios expresivos que pudieran equipararse al poder que los escritores de la Antigüedad atribuían a la música griega.

L'Euridice

En 1600, Peri puso música al drama pastoral de Rinuccini *L'Euridice*. El tema se propone demostrar el poder de la música para mover las emociones: a través de su canto, Orfeo (Orpheus) consigue que incluso los moradores del averno lloren y los persuade para que devuelvan a la vida a su esposa Euridice.

L'Euridice fue interpretada en Florencia ese mes de octubre, para los esponsales de Maria de' Medici, sobrina del gran duque, con el rey Enrique IV de Francia. Cavalieri dirigió mientras Peri cantaba el papel de Orfeo. La representación contenía secciones de otra composición sobre el mismo libreto, en este caso de Caccini, quien no permitía a sus cantantes interpretar música compuesta por otros compositores. Ambas versiones se publicaron pronto y siguen siendo las óperas completas más antiguas que se han conservado. De las dos composiciones, la de Caccini es más lírica y melodiosa, y se asemeja a las arias y madrigales de *Le nuove musiche*. Pero la de Peri se adecua mejor al drama al emplear un modo inusitado de imitar el discurso y de variar la actitud de acuerdo con la situación dramática.

Para los diálogos, Peri inventó un nuevo idioma, pronto conocido como *estilo recitativo*. En su prefacio a *L'Euridice* (véase Lectura de fuentes, p. 368), Peri recordó la distinción realizada en la antigua teoría griega entre los cambios continuos de altura

LECTURA DE FUENTES

El estilo recitativo de Peri

En el prefacio a su ópera *L'Euridice*, Jacopo Peri describió su búsqueda de un tipo nuevo de composición musical, a medio camino entre el discurso y la canción, que pudiese transmitir las emociones de los personajes con tanta fuerza como lo hacía la música de los antiguos dramas griegos. Este nuevo estilo, conocido como recitativo, se convirtió en parte esencial del nuevo género de la ópera.

Poniendo a un lado toda manera de cantar escuchada hasta ahora, me dediqué enteramente a la búsqueda de la imitación que debemos a estos poemas. Y consideré que el tipo de voz que los antiguos asignaban a la canción, que éstos llamaban diastemática (por así decir, prolongada y suspendida), podía en ocasiones acelerarse o tomar un curso moderado entre los movimientos lentamente prolongados de la canción y los rápidos del discurso, realizar así mi propósito (de igual modo que los antiguos, asimismo, adaptaban la voz a la lectura de poesía y a los versos heroicos) y acercarme a esa otra [voz] de la conversación, que ellos llamaban continua y que nuestros modernos (aunque quizá con otro propósito) han usado también en su música.

De la misma manera reconozco que, en nuestro discurso, ciertos sonidos se entonan de tal modo que puede construirse una armonía sobre ellos y, en el momento de hablar, pasamos por muchos que no están tan entonados, hasta que alcanzamos otro que permite el movimiento hacia una nueva consonancia.

Teniendo en mente los modos y acentos de que nos servimos en nuestro desconsuelo, alegría y estados similares, hice que el bajo progresase al mismo tiempo que éstos, más rápido o más lento conforme a los afectos. Mantuve el bajo fijo a través tanto de disonancias como de consonancias hasta que la voz del hablante, al pasar por varias notas, llegase a una sílaba que, siendo entonada en el discurso ordinario, abriese la puerta a una nueva armonía. No lo hice así sólo porque el flujo del discurso no ofendiese al oído (casi a trompicones sobre las notas repetidas con los acordes consonantes más frecuentes), sino también de modo que la voz pareciese bailar al son del movimiento del bajo, en particular en asuntos tristes o serenos, suponiendo que otros asuntos más alegres requerían movimientos más frecuentes.

De Peri, *Le musiche sopra l'Euridice* (Florencia, 1601), 428-432.

tonal en el discurso y el movimiento de los intervalos, o movimiento «diastemático» en la canción (véase capítulo 1). Buscó una clase de canción-discurso a medio camino entre ambos, similar al estilo que los eruditos pensaban que fue el empleado por los griegos a la hora de recitar los poemas heroicos. Al mantener constantes las notas

del bajo continuo mientras la voz se desplazaba libremente a través de consonancias y disonancias, liberó a la voz con respecto de la armonía de modo que parecía ser una declamación libre de poesía carente de tonos. Cuando aparecía una sílaba que debía acentuarse al hablar —en sus palabras, «entonarse»— hacía que formase una consonancia con el bajo.

El ejemplo 14.2 muestra cómo Peri siguió sus propias prescripciones para el nuevo estilo. Los recuadros verticales identifican las sílabas prolongadas o acentuadas en el discurso y las armonías consonantes que las sostienen; los recuadros horizontales contienen las sílabas pronunciadas con celeridad en el discurso y que pueden admitir disonancias (marcadas con asterisco) o consonancias con respecto al bajo, así como sus acordes implicados. La manera de introducir y abandonar las disonancias quebranta con frecuencia las reglas del contrapunto, pero el esfuerzo por imitar el discurso exime a estas notas de las convenciones musicales al uso. Esta combinación de libertad semejante al discurso y de sílabas acentuadas, prolongadas y armonizadas hace realidad la idea de Peri de un procedimiento a medio camino entre el discurso y la canción.

EJEMPLO 14.2 Recitativo narrativo de Peri, *Euridice*

Pero la bella Euridice movía danzando el pie sobre el verde prado, cuando —¡Oh, amarga suerte acerba!— una serpiente cruel y despiadada [que yacía oculta en la hierba mordió su pie].

Estos pasajes de *L'Euridice* ilustran tres tipos de monodia empleados por Peri. El Prólogo toma como modelo el aria utilizada para cantar poesía estrófica, como era la práctica común durante todo el siglo XVI. Cada melodía se compone sobre un tono repetido y una fórmula cadencial; el cantante varía levemente el ritmo en cada estrofa para adecuarse al texto. Un estribillo instrumental, llamado *ritornello*, separa las estrofas. La canción de Tirsi es rítmica, melodiosa y se asemeja a una canzonetta o canción de danza. Está enmarcada por una breve *sinfonia*, término genérico utilizado durante todo el siglo XVII para designar una pieza abstracta para conjunto instrumental, especialmente la que sirve como preludio. El discurso en el que Dafne narra la muerte de Euridice (ejemplo 14.2) emplea el nuevo recitativo. El bajo y los acordes no tienen perfil rítmico alguno ni plan formal; están ahí únicamente para apoyar el recitado de la voz, que es libre de imitar las inflexiones y ritmos del discurso poético. En momentos más emotivos, Peri intensifica la expresividad de su recitativo, utilizando métodos procedentes de la tradición del madrigal para transmitir los sentimientos de los personajes. Cuando Orfeo reacciona por primera vez a la noticia de la muerte de Euridice, como se muestra en el ejemplo 14.3, la conmoción que corta su respiración se traduce en silencios frecuentes (compases 1-3), y su desconsuelo se re-

EjemPLO 14.3 Recitativo expresivo de Peri, Euridice

No lloro y no suspiro, oh mi querida Euridice, que suspirar, que lagrimar no puedo.

fleja en retardos (compás 4), disonancias no preparadas (compás 5), cromatismo (compases 4-6) y progresiones armónicas inesperadas (compases 5-6).

En *L'Euridice*, Peri concibió un idioma adecuado a las exigencias de la poesía dramática. Aunque él y sus colegas sabían que no habían recuperado la música griega, reivindicaban haber puesto en práctica una canción-discurso próxima a la utilizada en el teatro antiguo, pero compatible asimismo con la práctica moderna. Al mismo tiempo que introducían un estilo nuevo basado en los modelos antiguos, la ópera de Peri tomaba también elementos de las distintas tradiciones del madrigal, el aria, el drama pastoral y el intermedio, y empleaba de cada uno de ellos lo más apropiado para cada momento del drama.

El impacto de la monodia

Los diversos estilos de monodia, incluidos el recitativo, el aria y el madrigal, penetraron con rapidez en todos los tipos de música, tanto profana como sacra. La monodia hizo posible el teatro musical porque podía traducirlo todo en música, de la narración al diálogo y al soliloquio, con la inmediatez y flexibilidad necesaria para una verdadera expresión dramática. La diversidad estilística introducida por Peri fue prolongada y ampliada en toda ópera posterior, cuando los compositores siguieron sus pasos a la hora de adecuar su música a la situación dramática.

Claudio Monteverdi

En ocasiones no es el autor de una idea, sino la primera persona que muestra el completo potencial de la misma, quien otorga a dicha idea un lugar permanente en la historia de la humanidad. Así sucedió con la ópera, cuyo primer gran compositor no fue Peri o Caccini, sino Claudio Monteverdi (véase biografía, p. 347).

L'Orfeo

La primera ópera de Monteverdi, *L'Orfeo*, fue un encargo de Francesco Gonzaga, heredero al trono de Mantua, y se representó allí en 1607. Tomó *L'Euridice* como modelo en lo referente al asunto y a la mezcla de estilos, pero fue mucho más efectiva a escala musical y dramática. El libretista, Alessandro Striggio, organizó el drama en los usuales cinco actos, cada uno giraba alrededor de un canto de Orfeo y concluía con un conjunto vocal que comentaba la situación, como los coros de una tragedia griega. Monteverdi llevó a la ópera su experiencia en la composición de madrigales, célebres por la expresiva musicalización del texto y por su intenso dramatismo. También utilizó un grupo más grande y variopinto de instrumentos que

los usados por Peri; la partitura, publicada en 1609, requiere flautas dulces, cornetas, trompetas, trombones, cuerdas, arpa doble y diferentes instrumentos de continuo, incluido un realejo (un órgano de lengüeta de sonido zumbante) para las escenas del averno.

Monteverdi siguió a Peri al utilizar diversas clases de monodia. Su Prólogo, como el de Peri, es un aria estrófica con ritornello, aunque debe señalarse que este aria es más declamatoria que la mayoría. Monteverdi escribió enteramente cada estrofa y modificó la melodía y la duración de cada armonía para reflejar la acentuación y el significado del texto, procedimiento denominado *variación estrófica*. Emplea el mismo procedimiento en la pieza central de la obra, el aria de Orfeo del acto III, *Possente spirito*, donde incluye en la partitura publicada una florida ornamentación de las cuatro primeras estrofas (véase ejemplo 13.3). El recitativo de Monteverdi es más variado que el de Peri y se desplaza de lo narrativo a la plena cantabilidad y a la expresión de angustia justificada por el drama.

Además de la monodia, Monteverdi incluyó numerosos dúos y danzas, así como madrigales y balletos para conjunto, aportando de esa forma un abanico de estilos contrastantes para reflejar los diversos estados de ánimo del drama. Los ritornellos y coros contribuyen a organizar las escenas en esquemas de una formalidad casi ceremonial. Por ejemplo, el acto I es un arco, enmarcado por las variaciones estróficas del Prólogo (cantado por una personificación de la música) y del final del acto, como se muestra en la ilustración 14.2. Dos coros, un madrigal y un balletto, que alternan con recitativos, preceden al vehemente recitativo central de Orfeo, seguido de una respuesta de Eurídice y después del mismo balletto y el mismo madrigal en orden inverso.

Si el acto I es un arco estático, apropiado a la ceremonia nupcial, el acto II se precipita dramáticamente hacia delante. Orfeo y sus acompañantes saludan el feliz día en una serie de arias y conjuntos, cada uno con su propio ritornello y sin solución de continuidad. La serie culmina con el aria estrófica de Orfeo *Vì ricorda*, en la que recuerda su infelicidad convertida en dicha al conseguir el amor de Eurídice. La forma y el estilo desenfadado tienen un paralelo en la canzonetta de Peri para Tirsi, mientras que los ritmos de hemiolia le dan un tono danzarín.

Paradójicamente, en el sùmmum de la felicidad, una Mensajera llega con la trágica noticia de que Eurídice ha muerto por la mordedura de una serpiente. Un repentino cambio de los instrumentos del continuo, que pasa a interpretar un órgano con tubos de madera, y de área tonal, del modo jónico (Do mayor) al eólico (La menor) acentúan el grito de la Mensajera, *Ahi, caso acerbo* (Ah, acerbo acontecimiento); en un recitativo vehemente. En un primer momento, los acompañantes de Orfeo no entienden y continúan cantando en su propio mundo tonal y tímbrico, mientras se preguntan si algo va mal. Pero después de que la Mensajera relata su historia, un pastor repite su grito inicial, que se convierte en un estribillo recurrente durante el resto del acto, cuando los demás personajes se unen a él en el dolor. Este uso de un área tonal, del timbre y de la organización formal para hacer más profundo el impacto

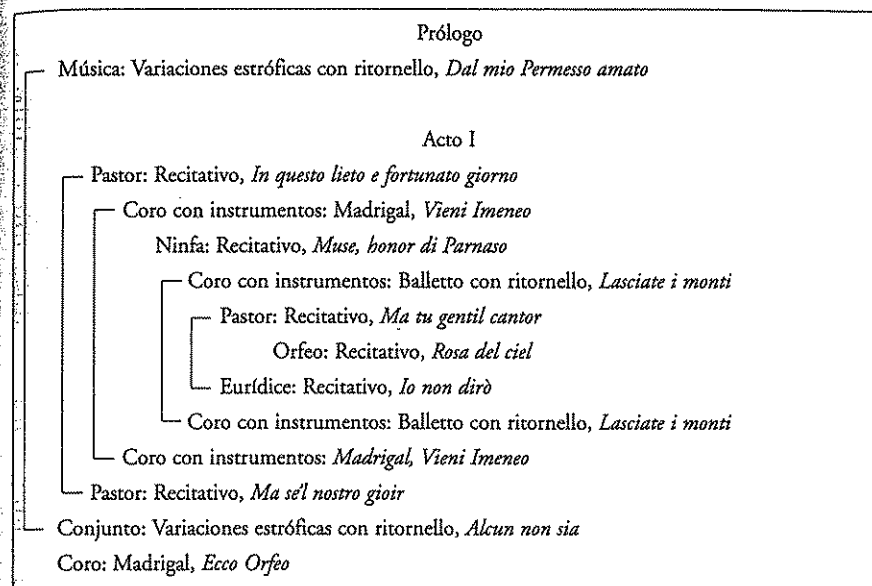


ILUSTRACIÓN 14.2 Monteverdi, L'Orfeo, Prólogo y acto I.

dramático muestra la habilidad de Monteverdi para emplear todos los recursos expresivos a su alcance.

El lamento de Orfeo *Tu se' morta* alcanza una nueva cota de lirismo dentro del recitativo y deja muy atrás los primeros experimentos monódicos. En el pasaje inicial, que se muestra en el ejemplo 14.4, cada frase musical, como cada frase del texto, se construye sobre la frase precedente y la intensifica mediante la altura tonal y el ritmo. Las disonancias que se forman contra los acordes prolongados, señaladas con asterisco, no sólo potencian la apariencia del discurso sino que expresan también el amargo sentir de Orfeo. El crudo paso de un acorde de Mi mayor a uno de Sol menor (compases 3-4) subraya la paradoja de que él aún viva mientras Eurídice —su «vida»— está muerta.

Obras dramáticas posteriores

Orfeo tuvo tanto éxito, que el duque Vincenzo Gonzaga encargó a Monteverdi una segunda ópera, *L'Arianna*, para el año siguiente. Esta ópera alcanzó gran renombre, pero de ella sólo se ha conservado un fragmento: el lamento de Ariadna. Tanto Orfeo

EJEMPLO 14.4 *Lamento de Orfeo, de Monteverdi, L'Orfeo, acto II*

43 Orfeo
Tu se' mor - ta se' mor - ta mia vi -

Un órgano de madera y un chitarrone

46
ta ed io re-spi - ro, tu se' da me par-ti - ta,

Tú estás muerta y yo respiro, tú has partido de mi lado...

como *Ariadna* se representaron en los escenarios de otras ciudades hasta tres décadas más tarde, una longevidad inusual en las óperas de la época.

Monteverdi se trasladó a Venecia en 1613, como maestro de capilla de San Marcos. Junto a la música sacra y vocal de cámara (descrita en el capítulo 15), continuó escribiendo óperas y otras obras dramáticas. De especial significado es el *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (El combate de Tancredo y Clorinda, 1624), obra breve que fusiona la música y la mímica. El texto, del poema épico de Torquato Tasso *Gerusalemme liberata* (Jerusalén liberada, 1575), describe el combate entre el caballero cruzado Tancredo y la heroína pagana Clorinda, que porta una armadura. La mayor parte del poema es narrativa y Monteverdi la asignó a un tenor, en recitativo. Los pocos y breves discursos de Tancredo y de Clorinda son cantados por un tenor y por una soprano; que también imitan con mímica las acciones de la narración. Los instrumentos (cuerdas con continuo) acompañan a las voces e interpretan interludios que sugieren la acción, como el galope de los caballos o el choque de las espadas. Para transmitir la ira y las acciones guerreras, Monteverdi concibió el *stile concitato* (estilo concitado), que se caracteriza por la rápida reiteración de una única nota, ya sea en sílabas dichas rápidamente o en trémolos medidos de las cuerdas. Otros compositores imitaron este recurso hasta que se convirtió en una convención ampliamente utilizada.

Al final de su vida, Monteverdi compuso tres óperas para los nuevos teatros públicos de Venecia (véase más adelante). Dos de ellas se han conservado: *Il ritorno d'Ulisse* (El regreso de Ulises, 1640), basada en la última parte de la *Odisea* de Homero, y *L'incoronazione di Poppea* (La coronación de Poppea, 1643), ópera histórica que versa sobre el segundo matrimonio del emperador romano Nerón. *Poppea*, considerada con frecuencia la obra maestra de Monteverdi, carece de la variada instrumentación de *Orfeo*, pues se escribió para un teatro comercial y no para una corte opulenta, aunque supera a *Orfeo* en la representación del carácter y las pasiones humanas. La escena de amor entre Nerón y Poppea del acto I, escena 3, muestra la voluntad de Monteverdi de cambiar los estilos frecuentemente para reflejar a los personajes y sus sentimientos: un recitativo expresivo y modulado mediante disonancias y cromatismos cuando Poppea implora a Nerón que no se vaya; recitación simple para los diálogos; estilos de aria con ritornellos, a menudo en compás ternario, para las declaraciones de amor; y pasajes que podemos clasificar en un punto medio entre los estilos de recitativo y aria, llamados en ocasiones *recitativo arioso* o *arioso*. Incluso en las secciones que no se encuentran en verso estrófico, el compositor empleó algunas veces el estilo de aria. Fue el contenido más que la forma poética, y la expresión musical intensa antes que el deseo de cautivar o deslumbrar, lo que determinó la elección de un estilo u otro. Así, la variedad estilística de *Poppea*, aun cuando mayor que la de *Orfeo*, sirve a los mismos objetivos dramáticos.

La difusión de la ópera italiana

Las óperas eran caras y siguieron siendo algo relativamente anómalo, aunque su puesta en escena continuó en Florencia y en Mantua, y lentamente se propagó en otras ciudades. Cuando la ópera atrajo a nuevos patrocinadores y auditorios, cambió para reflejar sus gustos, desde el entretenimiento cortesano basado en los ideales humanistas pasó a ser un espectáculo teatral que recordaba los intermedios, pero centrado en los cantantes, como sucede hoy en buena medida.

Florencia: Francesca Caccini

En los treinta años posteriores a *L'Euridice*, en Florencia se escribieron e interpretaron sólo unas pocas óperas más, incluida *Dafne* (1608) de Marco da Gagliano (1582-1643). La ópera no había adquirido aún la preeminencia necesaria y la corte prefería los ballets e intermedios para dar sofisticación a los eventos de Estado. La flexibilidad de los géneros de la época está ejemplificada en *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* (La liberación de Ruggiero de la isla de Alcina, 1625), con música de Francesca Caccini (1587-ca. 1645), escenificada para la visita del príncipe de Polonia. Anunciada como ballet, la obra presenta todo el boato de la ópera: sinfonía de

No ha de sorprender que con frecuencia aprovecharan estos lazos para interponerse en el proceso creativo y ejercer su influencia en cuestiones tales como la selección del argumento, el número y la longitud de las arias escritas para sus voces o la selección del resto del reparto. En ocasiones, una cantante llegó incluso a negarse a participar en una producción a menos que se encomendase la autoría de la música a un compositor particular.

El poder y la adoración de las cantantes, en suma, desempeñó un papel decisivo en el rumbo tomado por la ópera en el siglo XVII. Pero la historia no termina aquí. Tras conquistar la imaginación veneciana, el glamoroso mundo de la ópera y sus estrellas se lanzó a cautivar Europa entera y finalmente América. Incluso hoy, la poderosa personalidad de las divas y sus equivalentes fuera de la ópera — las estrellas del rock y los iconos cinematográficos — son la fuerza motriz de buena parte de la industria del ocio. —BHR

* Las citas de Giulio Strozzi se han extraído de Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre* (University of California Press, 1991), 228-235.

EJEMPLO 14.6 *Aria, Intorno all' idol mio, de Cesti, Orontea, acto II, escena 17*

Violín I

Violín II

Orontea

In - tor - no all' i - dol mi - o, Spi - ra - te, pur - spi - ra - te Au - re, au - re so - a - vi e gra - te.

En torno al ídolo mío, simplemente espirad, brisas suaves y gratas.

Los dos violines, no circunscritos ya a los ritornellos de antes y después de las estrofas, no dejan de sonar en toda el aria.

A mediados del siglo XVII, la ópera italiana había adquirido los rasgos principales que mantendría sin cambios esenciales durante los doscientos años subsiguientes: 1) la concentración en el canto solista, en lugar de en el conjunto vocal y en la música instrumental; 2) la separación de recitativo y aria; y 3) el uso de estilos diversos. El punto de vista florentino, que consideraba a la música una sierva de la poesía y el drama, se había invertido ahora; los venecianos y sus imitadores vieron el drama y la poesía como andamiaje de la música, pero su interés se concentraba en los elementos visuales de la escenografía, el vestuario y los efectos especiales y, por encima de todo, en las arias y en las estrellas que las cantaban.

La ópera como drama y como teatro

La ópera empezó como un esfuerzo de recrear los antiguos ideales griegos del drama, lo cual vincula la nueva época barroca con la primera cultura musical que estudiamos en el capítulo 1. No obstante, también encontró sus fuentes en espectáculos teatrales como los intermedios y en distintos tipos de canto solista. Estas raíces resultaron ser fuertes, de manera que la escenografía espectacular y el canto solista pasaron pronto a ser algo fundamental y a hacer hincapié en lo que podría llamarse la cara teatral de la ópera a expensas del dramatismo. Esta tensión entre drama, espectáculo y exhibición vocal ha persistido en toda ópera posterior y en el teatro musical. Numerosos movimientos reformadores de la ópera, incluidos los movimientos impulsados por Gluck en el siglo XVIII y por Wagner en el siglo XIX, buscaron restaurar el equilibrio en favor del drama y se remontaron una vez más a las tragedias griegas en busca de inspiración. Pero el amor por lo teatral ha sido un tema constante, desde los elaborados vestuarios y danzas de la ópera barroca francesa al canto virtuoso de la ópera italiana del siglo XIX, o a los modernos acontecimientos de teatro musical como *Cats* y *Stomp*, los cuales ponen de relieve todos los aspectos, desde el vestuario a la danza, pasando por el argumento.

La mayor parte de óperas del siglo XVII estuvieron en cartel durante una única temporada. Las que se representaban aún dos o tres décadas después de su composición eran la excepción. De manera casi inevitable, una nueva representación traía consigo nuevos cantantes y revisiones de la partitura, realizadas a menudo por otras manos. Historiadores y músicos han tendido a valorar a Monteverdi en mayor medida por su música al servicio del drama y han minimizado el valor del resto de óperas tempranas, que rara vez se escuchan hoy. Pero la concentración en el canto solista, la separación entre recitativo y aria, y el uso de estilos diversos, rasgos característicos en torno a 1650, continuaron dominando la ópera italiana durante los dos siglos posteriores.

A su vez, los estilos cultivados en la ópera hicieron aparición asimismo en la música sacra, en la música de cámara vocal y en la música instrumental, como veremos

en el capítulo siguiente. El uso de la música para aportar un efecto dramático o teatral, promovido en las primeras óperas, ha sido desde entonces un rasgo permanente en la vida musical. Hoy en día, este uso de la música nos rodea en canciones, en el cine, la televisión, los videojuegos e incluso en anuncios comerciales; la mayoría de los efectos emocionales y dramáticos empleados tiene sus raíces en la ópera.

15. La música de cámara y la música sacra en la primera mitad del siglo XVII

Los músicos del siglo XVII eran perfectamente conscientes del estilo y de su relación con las funciones sociales de la música. Los teóricos de la época distinguían entre música sacra, música de cámara y música para el teatro, y reconocían los diferentes estilos apropiados para cada género. Los compositores siguieron cultivando y desarrollando las formas, los géneros y las expresiones idiomáticas característicos de la música vocal e instrumental del siglo XVII, y dieron a la música de cada categoría un sabor específico. Y sin embargo, los nuevos estilos y técnicas, desarrollados para la monodia y la ópera, se difundieron cuando los compositores introdujeron los elementos dramáticos en otros tipos de música. Así, la música de cámara, la música sacra y la música instrumental de 1600 a 1650 revelan al mismo tiempo la continuidad con el pasado y las influencias del moderno estilo teatral.

La música de cámara vocal italiana

Aunque la ópera de mediados de siglo se había convertido en el centro de atención de la vida musical de Venecia, en otros lugares era todavía un acontecimiento extraordinario. La mayor parte de la música profana era el oficio de conjuntos vocales y se interpretaba en eventos musicales privados o por aficionados para su propio recreo. Se cultivaban diferentes clases de música vocal profana en diferentes regiones y por distintos grupos sociales. En Italia, las canzonettas, ballettos, villanelles y otros géneros ligeros de canción estrófica siguieron siendo populares entre el público musicalmente culto (véase capítulo 11). La música de cámara vocal para las elites apareció con muy diversas formas y estilos, y a menudo combinó elementos del madrigal, la monodia, las canciones de danza, el recitativo dramático y el aria. El procedimien-