

EL NACIMIENTO DE LA ÓPERA: UNA REFLEXIÓN EN TORNO AL DISCURSO VERBAL Y MUSICAL

Inés Ruiz Artola
Universidad de Varsovia

Introducción

Hablar del nacimiento de la ópera es establecer una serie de puentes temporales y conceptuales que abarcan la historia de la música y de la estética musical desde la antigüedad hasta nuestros días. Y algo más (si cabe): es una invitación a la reflexión en torno a temas que saltaron a la palestra desde el mismo nacimiento de la filosofía. ¿Cómo? Por un lado, hablar de la génesis del *bel canto* implica sacar a la luz ese debate sin fin que es el de la música como lenguaje autónomo o no, como supeditado o subordinado a la palabra. Una versión, podríamos decir del *Ut pictura poesis* de Horacio en su homónima musical (*ut musica poesis*). Por otro lado, las teorías surgidas en torno a la defensa del recitar cantando remiten directamente (como veremos a continuación) a las teorías de la Grecia Antigua, es decir, al clasicismo. Pero un clasicismo interpretado de forma más evidente que en las artes plásticas ¿Por qué? Porque si bien las artes visuales han tenido su retorno a lo clásico en un aparente estadio cíclico (hay vueltas, pero cada una con sus matices, por eso “aparente” y no real), remitían de modo más literal o conceptual a un clasicismo del que quedaban vestigios reales, físicos, tangibles. No es así con el perecedero y fugaz arte del sonido, cuya notación anterior a la gregoriana sigue siendo un tema sin resolver. De este modo, como veremos, la interpretación que se hace de la forma clásica musical es cuanto menos curiosa y en lo que respecta al desarrollo del campo operístico y de la mal llamada “música clásica”, casi podríamos decir que contradictoria.

En definitiva, lo que nos proponemos aquí es plantear una especie de resumen en orden cronológico y trazar hilos y conexiones entre épocas tan diferentes y en su modo de rescatar el concepto de lo clásico y de atribuir a la música mayor o menor poder de comunicación y persuasión. Es por tanto, un tema infinito del que queremos aportar más que nuevas informaciones, una reflexión de raigambre estética que afecta tanto a la historia de la música, del arte y de la poesía.

Apolo, Dionisos y Orfeo: tres dioses, tres músicas

Tal vez no sea exagerado afirmar que la historia de la estética musical arranca de estos tres dioses y que su adjetivación (apolíneo, dionisiaco y órfico) se ha convertido en epítetos imprescindibles en la historiografía y la crítica musical. Recordemos qué asociaciones implican sus mitos y cual es su relación con la historia de la ópera.

Al dios Apolo se le asocia con la lira, instrumento de cuerda que llegó a desarrollarse notoriamente en época de Pericles (nos han llegado noticias de la organización, incluso, de concursos de tañedores de lira, lo que nos orienta de la importancia del instrumento en esta época a nivel musical y social). Al ser de cuerda, la lira permitía a su ejecutor el cantar al mismo tiempo que tocaba. La música así, se subordinaba a la palabra y entraba en el reino de las musas debido a su colaboración con el noble arte de la poesía. Apolo representaba a la música defendida por Platón y sus discípulos, una música que actuaba de forma positiva en el alma de su receptor. Y es que, no solo a este dios se asociaban los tonos más saludables para su oyente, sino que consecuencia de ello, no corría peligro, pues su raciocinio estaba llamado en todo momento y conducido por la palabra que iba guiando a la música y aportando la lógica necesaria.

En pocas palabras: el oyente no se perdía en la melodía pues ésta llevaba palabra, seguía atada al mundo real y racional. Algo muy actual si lo pensamos. De hecho, el propio Platón, fue fiel defensor de esta música, mientras que a la instrumental pura la condenó con estas palabras: “Hay que desterrar a la voluptuosa musa lírica y épica, pues de lo contrario reinarán el placer y el dolor antes que ley” (PLATÓN, *La República* - citado en FUBINI: 1994, página 56-). Cierta tipo de música, por tanto, era peligrosa para la sociedad y era políticamente incorrecta. Un tema más actual aún si lo pensamos. Pero, no nos desviemos. Hablemos de lo prohibido, lo peligroso: lo dionisiaco.

El aulós, flauta de doble caña, es el instrumento atribuido a Dionisos y con el que podemos verlo representado en cerámicas de la época junto a su corte. Un instrumento de viento tal, no permitía a su intérprete acompañarlo del canto, por lo que este producía música pura -instrumental- y por tanto, era perjudicial para el alma de su receptor, la cual podía caer en una especie de delirio al no poseer un mensaje claro debido a la falta de palabra. Es más, la propia mitología aporta otra razón más para condenar su uso: Afrodita la tiró furiosa al ver su rostro deformado cuando tocaba el aulós. Esta música no hablaba a la razón sino solo al sentimiento y era peligrosa por esto. Hasta tal punto que dicha música no era reconocida como tal ni considerada una musa. Destaquemos

aquí que ya la música instrumental, por tanto, fue condenada en época tan temprana y sigue generando polémica aún hoy día.

Vemos como Apolo y Dionisos representan dos polos opuestos y contrastados: la música vocal y la música instrumental, la razón y el sentimiento, lo beneficioso y lo perjudicial, lo aceptado y lo prohibido. ¿Dónde encontrar, pues, el término medio?

Todos conocemos el mito de Orfeo. Y no es casualidad que sea el argumento de las primeras óperas de la historia. Orfeo fue el único hombre que pudo bajar al Hades, al reino de los muertos, gracias a la capacidad de persuasión de su canto y la música que salía de su lira. Él representa el término medio pues, por un lado su música creaba una suerte de encantamiento irracional y por otro, su canto iba acompañado de palabra, por lo que andaba a caballo entre la lógica y el sentimiento. Además, la figura de Orfeo inspiró la llamada teología órfica, según la cual podrían aprenderse determinados comportamientos para que “el alma sortease las dificultades después de la muerte” (FALCÓN: 1997, página 458).

Dos importantes conclusiones hemos de sacar llegados a este punto. En primer lugar, estos mitos nos demuestran que ya en tiempos antiguos se le otorgaba a la música poderes mágicos (e incluso medicinales si atendemos a las teorías pitagóricas) y una capacidad de mover los afectos que podía ser incluso peligrosa para el hombre. En segundo lugar, la melodía acompañada de canto era la considerada realmente música, es decir, el arte del sonido habrá de ir acompañado de la palabra y servir fielmente a ella para que el oyente siempre tenga una conexión con lo racional. La palabra pues, se consideraba no solo un arte superior sino que además su supeditación al arte del sonido ennoblecía a este segundo. Esa música recitada será la reivindicada en el *Cinquecento* por la Camerata de los Bardi y en especial por su principal teórico Galilei.

El recitar cantando

Pasaron los siglos, llegó la era cristiana y todo ese inmenso periodo que coincidimos en calificar como Edad Media. Desde el canto gregoriano (monodia) la música comenzó a ser “rescatada” y anotada, lo que garantizaba su permanencia en el tiempo y a su vez, posibilitaba el “complicar” el entramado melódico. Surge así la llamada polifonía, la composición a varias voces simultáneas que pasó de ser sencillas melodías con voces superpuestas a crear verdaderos entramados melódicos y voces multiplicadas.

Y ahí empezaron las primeras críticas. Y ahí se pronunciaron los miembros del círculo de intelectuales conocido como la Camerata Bardi. Es el renacimiento y estamos en Italia. Alrededor del Conde Bardi se organizó una suerte de grupo de intelectuales, escritores, artistas y humanistas que se reunían regularmente para comentar, escuchar y debatir las últimas tendencias artísticas del momento en una Italia en cuya época nadie discutía su hegemonía e importancia artística a nivel europeo.

Efectivamente, la polifonía evolucionó de forma tal que las combinaciones de voces se fueron multiplicando, abigarrando y sofisticando. Este virtuosismo provocó una gran contradicción en la música vocal, pues era tan compleja la combinación sonora que hacía el texto totalmente ininteligible. De este modo, la palabra quedaba no solo subordinada a la música sino que su existencia era un mero pretexto para el sonido, era pura anécdota. Ésta, al menos, fue la interpretación que dio el grupo de intelectuales de talante humanista reunido en torno al Conde Bardi y del que fue su más conocido teórico Vincenzo Galilei, que reflejó estas teorías en su tratado *Diálogo de la música antigua y moderna*, de 1581.

Las fuertes críticas hacia la música contrapuntística, hacia esa barbarie gótica que no respetaba la palabra y que solo atendía al mero placer sensual de los sonidos, tenían un talante melancólico, una necesidad de rescatar y recuperar el pasado lejano, ese pasado antiguo que en época renacentista se convirtió en ideal y modelo. La base de la que se partió fue del concepto de *recitar cantando*, que para los miembros de la Camerata Bardi era el modo de interpretar música de los griegos antiguos. Su teoría era que en la Antigüedad la música, además de ir acompañada siempre de texto, constaba solo de una voz y no de varias. Esto permitía dos cosas fundamentales: la comprensión del texto y la dedicación a un solo *Ethoi*, es decir, a un estado de ánimo (según las teorías griegas, cada escala representaba un estado de ánimo y, según los Bardi, éstos no deberían ser mezclados). Sostuvieron, igualmente, que la tragedia griega antigua, no fue recitada simplemente, sino cantada. Y así, nace el drama musical.

En esta singular recuperación del clasicismo, los miembros de la camerata y el propio Monteverdi, a pesar de ser este compositor, defendían la superioridad de la palabra frente a la música. Es más, esta primera condicionaba absolutamente a la segunda. Esta teoría vista así podría tener su continuidad y su lógica común, pero lo que ocurrió es que desembocó en la práctica en ejemplos musicales que bien contradijeron la ideología de su propio autor. Ya veremos cómo.

Y de aquí nacen tres grandes ideas, conclusiones, reflexiones. La primera, un nuevo concepto de clasicismo, una nueva forma de mirar el pasado e interpretarlo (no es la primera vez, recordemos que ya en la Edad Media lo hicieron, curiosamente con resultados muy contrarios en lo que a música se refiere), esta vez, y si atendemos a las notas sobre mitología que hemos apuntado al principio del texto, se pretende recuperar la música apolínea u órfica y condenar los excesos de lo dionisiaco, de lo placentero en el arte. La segunda, la eterna confrontación entre música y palabra salta de nuevo a la palestra y se abre una brecha en la historia de la música que continuará hasta hoy día. La tercera, nace un nuevo concepto artístico, el drama musical que aún no solo música y palabra, son también, danza, teatro, escenografía, etc. La unión e integración de las artes en un solo espectáculo tiene aquí su primera semilla y sus consecuencias persisten hasta la escena artística actual.

Monteverdi

En 1607 estrenó su ópera *Orfeo*. Hablando en propiedad, no se trata de la primera ópera conocida de la historia, pues ya Peri y Caccini con motivo del casamiento de Enrique IV de Francia y María de Médicis siete años antes, habían dado vida al primer drama en música de similar temática bajo título *Eurídice* sobre libreto de Ottavio Rinuccini. No obstante, la figura de Monteverdi nos interesa especialmente porque encarna en su propia trayectoria musical los diversos estilos que surgieron y se confrontaron en la época y en lapsos de tiempo muy reducidos. Su *Orfeo*, además, cuenta con características técnicas mucho más refinadas que sus antecesores, y aunque separen a ambas obras tan pocos años, la capacidad lírica de la segunda es mucho mayor. El libreto de Monteverdi, para empezar, ya cuenta con 5 actos. Su orquesta se amplía hasta los 40 instrumentistas. Las partes contrastantes con los recitativos son más evidentes y muestran la gran experiencia del compositor tanto en música instrumental como vocal. En resumidas cuentas, su obra nos parece con el paso del tiempo un primer ejemplo de ópera que lo que pudieron ver los asistentes al palacio Médicis en 1600.

Se habla, además, de la llamada querrela que sostuvo Monteverdi con Artusi, si bien este segundo, más que tener algo en contra personal del compositor, lo que añoraba era los tiempos de la música antigua polifónica. Curiosamente, lo que defiende este teórico es la polifonía por someterse su quehacer a normas reguladas y racionales que apelaban a la inteligencia y raciocinio del oyente. Si nos paramos a pensar, Monteverdi buscaba lo mismo a través del uso de la palabra y de la subordinación total de la música

(llegó a afirmar que esta debía ser esclava de aquella), pero sus resultados fueron bien diferentes y llegaron a escandalizar a Artusi y a sus defensores. El ejemplo que todos conocemos es la obra *Cruda Amarilli*, madrigal en el que Monteverdi hace uso de séptimas prohibidas según el canon aceptado por Artusi y que no hacen más que desagradar y perder al oyente. Para Monteverdi, por otro lado, el uso de estas séptimas era lícito pues se trataba de expresar el significado del texto, el sentimiento que había detrás, hacerlo más creíble, más directo al alma del oyente. La música, por tanto, para expresar el texto, comienza a tomarse cierto tipo de licencias, tan llamativas a veces que eclipsaron a la palabra y sedujeron por su innovación y atrevimiento. La contradicción, como antes perfilamos, se torna ya evidente. Pero esto fue solo el principio, la primera querrela de la historia...

Las querellas: la ópera italiana y francesa

La ópera se siguió desarrollando y fue convirtiéndose en uno de los estilos más solicitados y aceptados por la sociedad del momento. Todos coinciden en afirmar que la ópera nació en Italia, a raíz de las ideas fundadas por la Camerata Bardi y sus interpretaciones. Dentro de este país, en concreto se cultivó más este estilo en Venecia y posteriormente en Nápoles, de donde salieron los estilos denominados veneciano y napolitano. Pero, no nos interesa aquí reproducir lo escrito en un manual de Historia de la Música sino reparar en determinados acontecimientos y hechos que nos llevan a reflexionar y a establecer esos hilos conectores a los que nos referimos en la introducción.

La ópera italiana fue considerada un estilo a imitar por el resto de los países europeos, y así lo hicieron todos exceptuando Francia, que ni la aceptó ni hasta la llegada del compositor Lully (de origen italiano, dicho sea de paso) fue capaz de proponer una alternativa “a la francesa”. Esta ópera italiana, y ante todo la veneciana, había evolucionado hacia un virtuosismo vocal y solístico que, aunque no se había desarrollado del todo, iba camino de ello. Las escenas alternaban lo cómico y lo trágico y su consecución no siempre era muy lógica. Tal y como afirman Grout y Palisca (página 411) básicamente, consistía en “un pretexto para la escenificación y parafernalia montada en derredor, una serie de efectos escénicos que hacían las delicias del público. El interés musical del recitativo se fue diluyendo y el aria fue cobrando cada vez más protagonismo dentro del espectáculo”. Un dato interesante también es que los compositores introducían melodías populares con el fin de contentar al público y

animarlo (ya se sabe que la repetición en música da seguridad y bienestar al oyente, no así entre artes plásticas y espectador...).

De aquí, quisiéramos destacar las conclusiones siguientes . En primer lugar, ver cómo no es de extrañar que la ópera, y sobre todo, el gran espectáculo escenográfico que se monta en torno suyo, se desarrollase en este momento de la historia, en el barroco. ¿Acaso hay una manifestación artística que ilustre mejor ese espíritu barroco de lo teatral, la falsedad de la parafernalia y ese acercamiento tan directo del arte al gusto popular? Todo eso hace la ópera, una arte que en principio iba por otros derroteros si atendemos a las teorías de la antigüedad y del gusto aristocrático de los Bardi y que tomó un rumbo totalmente diferente. Si lo que abogaban en un principio era esa función expresiva de la palabra a través de la música, ahora lo que se vuelve protagonista absoluto es el efectismo, lo teatral, lo grandilocuente, lo virtuoso en detrimento de los valores clásicos de unión de la narración, claridad en el discurso y sencillez musical.

Es, al menos, fue la visión italiana. Y por esos mismos motivos presentados, los franceses no quisieron imitarla. O eso dice la historia hasta ahora escrita. Llegados a este punto y a pesar de no encontrarnos en facultad de afirmar este tipo de cuestiones, el hecho de que un país como Francia no aceptase la ópera italiana por su talante popular y caótico, podría estar más relacionado con el hecho de que en ese momento estaba reinando Luis XIV, que con el gusto intrínseco de los franceses. Posiblemente hubo tanta dictadura en el terreno político como el musical. Por cierto, ¿no hemos hablado ya de eso? Esa Musa voluptuosa de la que ya advirtió su peligro político Platón en *La República...*

Pasa el tiempo y, a mediados del siglo XVIII, cuando Pergolesi llega a París para estrenar su ópera *La serva Padrona*, la supuesta “ópera francesa seria” estaba cayendo en desuso. Su éxito fue rotundo, pero desencadenó al mismo tiempo la llamada querrela de los bufones, por esa llegada de los italianos a tierras francesas. De nuevo, no nos interesan los aspectos historiográficos contados innumerables veces, lo que realmente nos interesan son las cuestiones de raigambre estética y sociológica que se ocultan detrás o salen a la superficie. A menudo se representa esta querrela de los bufones con dos grandes antagonistas: Gluck y Piccini, a la cabeza de la ópera francesa e italiana (¿o de Italia y Francia?). La ópera francesa seguía siendo la defensora de la palabra, la que ponía a la música al servicio de la palabra y de la expresión del texto. En oposición a esto, al estilo italiano se le asoció a la sensualidad y virtuosismo, al adorno innecesario, superficial.

Pero, el tema de los parangones entre poesía y música, entre sonido y palabra van más allá, pues en este contexto, cabe destacar que el propio Gluck afirma lo siguiente en la dedicatoria de *Alceste*: “Soy de la creencia de que la música debe de dar a la poesía lo que la viveza de los colores y las luces y sombras bien dispuestas contribuyen a un dibujo bien compuesto, animando las figuras sin alterar sus contornos” (cita en Grout y Palisca (2001), página 613). Esta cita no solo nos sitúa más allá de la relación entre música y palabra, sino que nos recuerda la existente entre pintura y poesía y esa sentencia horaciana del *ut pictura poesis*, con sus infinitas discusiones en la historia de la estética de las artes plásticas y el referente indispensable del *Laocoonte* de Lessing. Y algo más: la relación (buscando, si queremos, tres pies al gato) entre dibujo y color, cuestión sobre la que ya hubo una discusión estética en el renacimiento italiano y que siguió en vigor hasta el romanticismo – y más allá-. O, simplemente, nos hace pensar en ese ilustrativo ejemplo, esa diferencia y al tiempo comunión entre la palabra y la música, como si de una pintura (narrativa, evidentemente) se tratase.

Final y principio

Sea como fuera, la historia de la ópera nos hace reflexionar sobre temas y ámbitos estrictamente históricos, sino también políticos, estéticos, filosóficos e incluso sociológicos

(no podemos pasar por alto, el gran peso crítico de los argumentos hacia personajes públicos o situaciones políticas, de un modo más metafórico o figurado). Analizar su historia, es aprender algo más que un aspecto de la historia de la música seria, es darnos cuenta de la propia naturaleza humana, es poder analizar sus gustos, defensas, críticas y posicionamiento social y político. Y, si nos movemos en la esfera de lo puramente estético, la historia de la ópera, su fundación, desarrollo y querellas supone analizar y reflexionar sobre uno de los más suculentos e interesantes pasajes de la historia de la estética musical.

Por supuesto, la historia continuó, las querellas se sucedieron. Al tiempo que en el siglo XVIII se enfrentaban en el campo operístico los defensores de la palabra (que desembocaron en obras de menor interés y capacidad de seducción) y de la música (que terminaron en un alarde virtuoso al servicio del cantante, el cual las usaba a su antojo sin tener en cuenta ni el texto ni la trama de la obra en general), se desarrollaba cada vez con mayor fuerza la música instrumental sinfónica que en el romanticismo llegará a su máximo apogeo. Y, en la relación y enfrentamiento entre música instrumental y vocal

no entraremos aunque sí hemos visto ya al principio de este escrito que su antigüedad se remonta a la propia mitología clásica.

En ese clima del periodo llamado clásico (de nuevo, remarcar su nombre para que el lector lo reflexione...) aparecieron los grandes genios, esa escuela primera vienesa, y Mozart, del que faltarían páginas en este pequeño escrito sobre la deliciosa producción instrumental, solista y operística (solo hablar de las óperas de Mozart nos llevaría a otro trabajo harto interesante pero inadecuado en estos momentos).

Llegados al siglo XIX, y ese periodo romántico en el que la grandiosidad llegó a superar con creces al espíritu barroco de teatralidad y efectismo hasta puntos intimidatorios tanto en el terreno instrumental como operístico. Y, en la culminación de ese proceso se auto posiciona Wagner, con su "obra de arte total" que, si bien con los ojos de hoy día demostrado queda que no se trató de un final de la historia de la música, sí hay que aceptar que nos brindó un importante material para la reflexión. En primer lugar (y, aunque hablando en propiedad, no sea estrictamente cierto) es la primera vez que se habla de la unión de las artes en un solo espectáculo que apele a varios aspectos sensoriales e intelectuales. En segundo lugar, y al hilo de lo que acabamos de decir, el espectáculo wagneriano es, a un tiempo, el cierre de la época romántica (con toda su grandilocuencia) y la apertura hacia la modernidad, en un salto que tal vez sea excesivo pero irremediable, hacia las vanguardias y el espectáculo multimedia que despegó a mediados del siglo pasado y continúa vigente hoy día de diferentes modos y formas.

Pero, como ya hemos dicho no podemos ni pretendemos dar todo ese valor histórico que él mismo trata de adjudicarse, pues visto está que la obra de Wagner, aunque grandiosa e irrepetible, es fruto de su tiempo. No tardaron en salirle retractores, quizá uno de los más conocidos y astutos fuese Eduard Hanslick, nacido en Praga y de ascendencia alemana y austriaca, que escribió uno de los tratados más representativos del formalismo musical y que demostró que la historia de la música no solo no había terminado, sino que se acababa de inaugurar una nueva etapa en su vida.

Aún había mucho que decir, y lo sigue habiendo, y la historia nos demuestra que su devenir no significa ni desarrollo, ni lo contrario, ni vueltas hacia determinadas épocas, sino que consiste en la interpretación en el presente y la especulación sobre el pasado.

BIBLIOGRAFÍA

BOZAL, V. (Ed.) (1996), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Visor, La Balsa de la medusa, Madrid.

FALCÓN MARTÍNEZ, C., FERNÁNDEZ GALIANO, E. Y LÓPEZ MELERO, R. (1997), *Diccionario de mitología clásica*, 2 vols., Alianza, Madrid.

FUBINI, E. (1994), *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza, Madrid.

GROUT, D. J. Y PALISCA, C.V., (2001), *Historia de la música occidental*, 2 vols., Alianza, Madrid.-

HANSLICK, E. (edición de 1947), *De lo bello en la música*, Ricordi, Buenos Aires.

LESSING, G. E., (edición de 1989), *Laocoonte*, trad. Eduardo Barjau, ed. Technos, Madrid.

MORGAN, R. B. (1999), *La música del siglo XX*, Akal, Madrid.

PLANTINGA, L. (1992), *La música romántica*, Akal, Madrid.

PLATÓN (edición de 1996), *La República*, Introducción de J.B.Bergua, Clásicos Bergua, Madrid.

TATARKIEWICZ, W. (1987), *Historia de la Estética, 1. La Estética Antigua*, Akal, Madrid.

WOLFFLIN, E. (1970), *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Espasa Calpe, Madrid.