



MIRTA RODRÍGUEZ ACERO

Evolución de la historia musical contemporánea a través de la figura de Monteverdi

RESUMEN

Monteverdi es el primero en escribir una *ópera* y *ópera*, para él, es emoción: "...la música debe ser señora del texto... la tragedia de *Arianna* me conmovía como para llevarme a escribir...el compositor moderno tiene que construir sus obras sobre la base de la verdad... (de una carta de Alessandro Striggio, 1616, y del prefacio al *Quinto Libro de Madrigales*, 1605).

PALABRAS CLAVE

Monteverdi, Ópera, Música, Historia, Siglo XVII.

Mirta Rodríguez Acero

Licenciada en Historia del Arte.
Directora de la Galería The Art Deco
Galery. Marbella.

[Claseshistoria.com](#)

13/03/2010

Monteverdi es el primero en escribir una *ópera* y *ópera*, para él, es emoción: "...la música debe ser señora del texto... la tragedia de *Arianna* me conmovía como para llevarme a escribir... el compositor moderno tiene que construir sus obras sobre la base de la verdad... (de una carta de Alessandro Striggio, 1616, y del prefacio al *Quinto Libro de Madrigales*, 1605).

En 1564 muere Miguel Angel y nace Shakespeare. Junto con él y paralelamente a Cervantes, Ignacio de Loyola, Victoria y Galileo, transcurrirá la vida y la obra de uno de los más grandes genios dramáticos que ha tenido la música: Claudio Monteverdi. Durante la vida de éste, Juan de la Cruz trabajará sus maravillosos versos, Marlowe escribirá su *Doctor Faustus*, y Velázquez, El Greco y Rembrandt, nos ofrecerán el tesoro de sus pinturas. Una constelación de obras maestras rodea la vida de Monteverdi. Escogiendo al azar: en 1611, *The Tempest*; en 1610, *Las Vísperas de Santa María*; en 1607, *Orfeo*, y en el mismo año. *Anthony and Cleopatra*; en 1605, la primera parte de *Don Quijote* y *Macbeth*; en 1595, *A Midsummer-Night's Dream*; en el año anterior, Peri escribe *La Dafne* sobre un texto de Rinuccini, (estreno en el Carnaval de Florencia, en 1597; música prácticamente toda perdida. El mismo texto sirvió para la *Dafne* de Schütz (1627) supuesta primera ópera interpretada en Alemania, aunque ya antes se había representado una *Andrómeda* –Salzburg, 1618- del compositor boloñés Giacobbi, obra estrenada en el Carnaval de Bolonia en 1610 "per disporto delle sue bellissime Dame").

Kepler y Gesualdo le serán contemporáneos. Descartes escribirá *Méditations métaphysiques* al mismo tiempo que Monteverdi compondrá su *Ritorno d'Ulisse in patria* (1641), y Rembrandt pintará su *Ronda Nocturna* coincidiendo con el estreno en Venecia de su última y definitiva obra maestra *L'Incoronazione di Poppea* (1642; 1651 en Nápoles). Del año de su muerte (1643) será *La Venus del Espejo*, homenaje del

genio Velásquez a los dioses del Renacimiento, mientras que los nuevos tiempos en que el Barroco viene a ser arabesco exaltado quedarán plasmados en el *Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini (1644), y se confunden con una peculiar ambigüedad de la que no escapará un músico tan ascético como aparenta ser el español Victoria.

Asimismo, Monteverde cantará las glorias de María en un exaltado apasionamiento, hermano del que aparecerá en su glorificación de los héroes y dioses de la antigüedad griega; el compositor será contemporáneo de Pascal y de los jansenistas franceses, pero ello no será influyente en su obra: hay una violenta alegría y un deseo de equilibrar los dos mundos que, con más o menos tensión se enfrentan y coexisten en occidente. En sus manos, no hay ninguna dificultad en que el lamento de Arianna por el abandono de Teseo se convierta (en la *Selva Morale* de 1641) en un *Pianto Della Madona: Jam moriar fili mi*. Para el músico, son sólo dos datos dramáticos, y la desesperación de Arianna, abandonada en Naxos por un amante poco fiel, es la misma, en cuanto a sentimiento, a la de María ante la muerte de su divino hijo: ambas son sólo una ocasión, un pretexto, para que el compositor exprese, en una punzante y bellísima melodía, un canto de lamento y de frustración en abstracto, así como en el rostro de la Teresa de Bernini es difícil separar lo que en él hay de arrebató místico, de dolor por la transverberación, del espasmo erótico de quien se siente poseído por un amante divino, o de un arabesco decorativo e impersonal en el que el artista ha expresado su propia emoción y sus propios sentimientos, llevado por el furor barroco y wagneriano con que se contempla el rapto místico.

Ahora estamos lejos de la tranquila y tenebrosa soledad con que los místicos influidos por las ideas neoplatónicas –o por lo silenciosa consumación con que se realiza la unión transformadora en Juan de la Cruz, o en el Maestro Eckhardt, llegan al éxtasis de la unidad con un Dios totalmente trascendente. Para el hombre barroco – para Monteverdi como para Bernini- la unión se consume en una explosión de luz o de sangre, y el gesto del ángel clavando el dardo divino, es, asimismo, un gesto elegante, sofisticado, de mano amorosa que hiere y acaricia a la vez.

Los artistas de este barroco cristiano sienten la necesidad, oscura y soterrada, de evocar los antiguos dioses, las antiguas creencias. La verdad, la imitación de la

naturaleza, y al mismo tiempo, una especie de confesión, un acto de fe en el sentido y en el signo de sus tiempos.

Lucero ya ha muerto, y con su reforma ha introducido en la Europa cristiana el germen de la crítica, del libre criterio, y este germen lleva consigo el inevitable inicio de la descomposición de la estructura jerárquica que había organizado el occidente cristiano desde los tiempos de Constantino. La reforma luterana ha impulsado el arte musical en iglesias y en las casas, y ha sido uno de los factores determinantes de la aparición de la música de cámara. Pero es en el área católica, en el área no reformada, donde aparece el fenómeno de la ópera, y ésta, de manera imprevisible, no es un espectáculo religioso ni cristiano, no es una digna heredera de los dramas litúrgicos medievales, sino que en sus obras, son los personajes del aborrecido paganismo, los antiguos, y aparentemente olvidados, dioses de Grecia y Roma, los que surgen a reclamar unos derechos que ya parecían olvidados. Y el primero de entre ellos es el símbolo de la poesía, Orfeo. Éste, viviendo en un paisaje soñado, en una Grecia ideal, podrá conmover a Monteverdi hasta la “verdad”, y le obligará a escribir una “auténtica olegaria”: la ópera será el reducto elegante, sofisticado, espectáculo de la realeza y de la alta aristocracia, en donde se refugiará un impulso, consciente o no, de oposición, de ataque a la “legalidad” vigente.

La ópera es un espectáculo anticristiano porque en él se exaltan unos valores, se ensalzan unos dioses y unas creencias que no son las del cristianismo, y en el nuevo culto que ahora se instaura, en la nueva catedral, serán nuevos y diferentes cánticos los que sonarán en honor de unos nuevos señores. En el arte gótico –excepto en raras y académicas excepciones- asistimos al triunfo de los dioses cristianos y su sangrante cortejo. Ahora, renacen y reaparecen los antiguos amos de occidente y de oriente, hechos a una semejanza hartó humana, pero exigiendo asimismo un celoso tributo y entablando una lucha que, de una manera más o menos encubierta, aún sigue vigente.

El espectáculo de la ópera es un fenómeno de extrema importancia en occidente, y desde los tiempos de Monteverdi hasta hoy, ha tenido la función de recordar, con más o menos intensidad, al espectador occidental, que no está sólo en una sociedad cristiana de nombre. Otros dioses y otros impulsos, quizá la sombra del Príncipe de este Mundo, surgen amenazadores y orgiásticos: la dimensión

trascendente ha desaparecido ya que el cristianismo no ha sabido encontrar su espectáculo. Desaparecidas, definitivamente, las grandes representaciones en las iglesias y catedrales, y sus complejas liturgias, en un plano elegante y aristocrático – que después degenerará en las liturgias actuales de la discoteca- el fenómeno de la ópera es un gran oficio que se debe celebrar con un enorme despliegue de medios, y dentro del ámbito sagrado del escenario de un gran teatro de ópera. Más adelante, en el escenario de la ópera, los personajes de la tragedia griega y latina aparecerán con una fuerza que el teatro, en sí, quizá no tiene.

La música elevará el nivel de tensión y de emoción dramática hasta un estado en el que las antiguas aserciones de Aristóteles sobre la función catártica de la tragedia, la compasión que debe despertarse en el espectador, y la escena como escuela de moral, ya casi han desaparecido para dar paso a una violenta asunción del material dramático, por parte del espectador, y la exigencia –si el oyente sabe en verdad “oír”- de una entrega física real, por parte de la obra musical: esta es algo más que una *representación* que se realiza *afuera* - ajena físicamente- del oyente, y que reclama una piedad externa y una compasión objetiva y serena. Ahora, la acción transcurre *dentro* del espectador, asumido por la violencia de la música que lo hace suyo y allí, dentro del oyente, es donde se consume, en una nueva y paralela acción interior, la dialéctica entre acto trágico y vivencia de este acto por el espectador: la ópera se ha convertido en un símbolo viviente, real, y cuya significación, precisamente por ser mágica y anclada en los antiguos y arquetípicos mitos que duermen en el recuerdo, es la renovación de una liturgia original y primaria, y por ello nos afecta en un grado extremo, ya que ninguna forma de arte es tan viviente, incide con tanta fuerza, es nuestro interior, como el sonido –imagen del verbo creador- que se desliza, reptante, en nuestras profundidades y ocupa, inundándolo, todo nuestro espacio interno. Con la ópera, Monteverdi nos ha hecho el don de una resurrección, y nos ha dado la posibilidad de asistir de nuevo a la “creación del mundo”. Cuando Wagner opondrá, en una grandiosa confrontación, a los habitantes del Venusberg y a su diosa, con los nuevos dioses, simbolizados por una nueva imagen de la diosa de la tierra, María, con ello consumará un símbolo que nos hace enmudecer de temor sagrado. En la lucha final, a pesar del océano de sonido, agudo, punzante, desencadenamiento orgiástico como jamás se había escrito anteriormente para la orquesta, será la nueva diosa la que obtenga la victoria, aunque ésta se consiga al precio de dos muertes; en la guerra

apocalíptica –guerra de revelaciones y de engañosas victorias- que se desarrolla a través del fenómeno ópera, aún está por decidir el costado al que se inclinará esta especial forma dramática de Occidente: Baco arrebatará Arianna a un olimpo imaginario, y Parsifal consagrará un grial harto ambiguo, mientras que Moisés clamará por la falta de la palabra, por el verbo huidizo e inaprensible. Las cureles conclusiones de *Salomé*, *Erwartung*, *Lulú*, *Wozzeck*, o de la tragedia del Duque Barba Azul, o de Melisande, son signos del desespero, de la tragedia del artista dramático. Edipo está ciego, y otro ciego que ve más que él mantiene con éste una lucha dialéctica de oscuridades en las que sólo la ciega predestinación del dios, y su total amoralidad parecen ser exactas y claras; pero, por encima de su tragedia parece que aún existe la dignidad humana, y que ésta, finalmente, será vencedora: visto así, el *símbolo* de la ópera es un signo de esperanza aunque esta esperanza nos venga a través de un camino inesperado.

En 1610, Galileo descubre los satélites de Júpiter girando alrededor del planeta, como la luna lo hace con la tierra. Ya Copérnico, en su *Comentariolus* (1512) había lanzado la idea de que la tierra y los planetas giraban alrededor del sol: una concepción del mundo se está hundiendo, y, con ella, toda una teoría que hacía al hombre centro de la creación, y lo hacía por su situación privilegiada, creado a imagen y semejanza divina, algo único y fundamental en el universo. Poco a poco, este hombre irá perdiendo su primacía, y dejará de ser el centro de la creación: Newton, Kepler, Kant, Nietzsche, Darwin, Einstein, Freud, todos ellos irán asestando sus certeros e inevitables golpes, a pesar de las violentas reacciones de los poderes instituidos, temerosos de perder el control que ejercen sobre las masas. La dialéctica marxista pretenderá mantener este control bajo el pretexto del bien común, pero no sin que sus verdaderas intenciones queden bien patentes.

El hombre avanza en su conocimiento pero, al mismo tiempo, aumenta su “soledad cósmica”; se siente solo, una “pasión inútil”, perdido en un diminuto planeta que gira alrededor de uno de los tantos soles de la Vía Láctea: Galileo abre unas puertas tras las que acechan los temores primitivos y arquetípicos del hombre que comenzaba a saber pensar. Ahora, en nuestros tiempos, se renueva el ciclo, y en la era tecnológica, espiritual y mentalmente, estamos, de nuevo, en el estadio anterior a la creación de los dioses: ahora, en la actualidad, tenemos que descubrir nuevos

dioses y nuevos motores que alivien y tranquilicen dando alguna garantía, y consigan dar algún sentido a la aventura humana.

Cuando Galileo asiste, pasmado, al espectáculo de los satélites de Júpiter, Monteverdi está escribiendo las *Visperae Mariae Virginiae*; a éstas, se añade, en la edición de Venecia, de 1610, la *Missa In Illo Tempore*; el total, dedicado al Papa Pablo V, es quizá una de las más grandes obras de arte que jamás artista alguno haya escrito: "...quizá ninguna otra época de la historia de la música ha estado más influida por los cambios estilísticos verdaderamente revolucionarios de aquel momento: la obra de Monteverdi se nos aparece como una síntesis del lenguaje musical del pasado, con la nueva práctica de los tiempos modernos.

Prima prattica y *Seconda prattica* –la música moderna-, simbolizadas por el estilo coral polifónico y objetivo de los flamencos, y el estilo apasionado y subjetivo de una nueva corriente de signo humanista, coexisten en la obra de Monteverdi, se influyen y se interpretan mutuamente..." (Andreas Holschneider). El Greco ha estado pintando, durante estos años (1608-1614) la *Apertura del Quinto Sello*, imagen apocalíptica donde las almas exigen venganza, y que parece ser un signo estético del momento, y al que se le podrían aplicar los versos de Rilke: "...pues lo bello no es otra cosa que el comienzo de lo terrible...": los artistas sienten que están viviendo un momento crucial de la historia de Europa: Reforma y Contrarreforma han ahondado tan profundamente las diferencias entre los distintos pueblos que, gracias precisamente a la Reforma, han ido apareciendo, así como entre las distintas ideologías que se quieren imponer unos a otros, aunque sea a través de las fuerzas de las armas, que ya, muy probablemente, será casi imposible el viejo sueño de un occidente unido bajo un solo gobierno y una sola idea: el nuevo imperio romano que parecía preludiar la Edad Media no se ha realizado, y en su lugar, han aparecido las distintas y celosas nacionalidades, y cada una de ellas exigirá de sus artistas un peculiar talante y una manera de hacer, propia y característica de un entorno político y social.

Así, el arte, a pesar de una serie de particulares criterios que le darán un carácter universal, poseerá, cada vez más, una estructura particular, -la de cierto carácter universal que será el de una búsqueda de un lenguaje y una técnica que permita la eclosión de éste, y que permita expresar las voces de los nuevos tiempos y

el lamento por todo lo que había desaparecido ante la llegada de los nuevos revolucionarios: esta búsqueda no está aún concluida, ya que la “plenitud” de los tiempos no parece haberse conseguido todavía, y a las antiguas éticas y a las nuevas ideologías no parece haberse conseguido oponer una nueva ética y una nueva estética realmente convincentes, y plenamente estructuradas. El siglo de Monteverdi es uno de los momentos estelares de la humanidad, y éste parece cerrar este momento con un canto a las glorias de Roma con su *Coronación de Popea* de 1642.

Monteverdi morirá en el año siguiente, precedido, por unos pocos años, por Cervantes y Shakespeare: “...estamos tejidos de idéntica tela que los sueños, y nuestra corta vida se cierra con un sueño...”; tanto en la Inglaterra de Isabel I, como en la Florencia de los Medicis, o la Venecia de Monteverdi, encontramos un eco maravilloso de aquel “dulce y armonioso suspiro” de que habla Shakespeare y los artistas de aquel momento, semejantes a la “sirena, a lomos de un delfín, cantando tan dulcemente, hacen errar locamente a las estrellas fuera de sus esferas”, y abren paso a la posibilidad de que, lentamente pero con seguridad occidente encuentre una manera suya propia de expresarse y de sentir.

Son aún, en ciertos aspectos, salvajes e inexpertos, aún van tanteando el camino y se guían por intuiciones, y no por seguridades, pero el mundo “está lleno de rumores, de sonidos, de dulces aires que deleitan y no hacen daño; a veces, un millar de instrumentos bulliciosos resuenan en sus oídos, y por instantes son voces que, si a la sazón les han despertado después de un largo sueño, les hacen dormir nuevamente. Y entonces. El artista, soñando, diría que se entreabren las nubes y despliegan a su vista magnificencias prontas a caer sobre él; a tal punto que, cuando despierta, ¡llora por soñar todavía!”. Así habla el poeta, y así intuye el porvenir el artista de este siglo.

BIBLIOGRAFIA

- GARCIA FRAILE, Dámaso, "«La música del siglo XVII», línea actual de investigación", *Revista de Musicología*, XXII (1997), pp. 117-153.
- GONZÁLEZ MARIN, Luis Antonio, "El teatro musical del siglo XVII y sus posibilidades de restauración", *Anuario Musical*, 48 (1993), pp. 63-101.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente, "Relación música/texto en la composición musical en castellano del s. XVII", *Anuario Musical*, 47 (1992), pp. 103-132.
- KASTNER, Macario Santiago, *Quelques aspects du Baroque musical et portugais*, Toulouse, 1965.
- LÓPEZ-CALO, José, "Los comienzos de la ópera. La ópera en el siglo XVII", en *La ópera en España*, Oviedo, X Festival Internacional de Música y Danza de Asturias, 1984, pp.73-80.
- "Manierismo y Barroco", Actas del Congreso Internacional *España en la Música de Occidente*, 1, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 351-356.
- MARTIN MORENO, Antonio, "La música teatral del siglo XVII ", en *La música en el Barroco*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977, pp. 125-146.
- "Algunos aspectos del Barroco musical a través de la obra teórica de Francisco Valls (1665?-1747)", *Anuario Musical*, XXXI-XXXII (1979), pp. 157-194.
- QUEROL, Miguel, *Los orígenes del Barroco musical*, Valencia, Piles, 1982.
- STEIN, Louise K., *Songs of mortals. dialogues of the gods. Music and theatre in Seventeenth-century*, Oxford, Clarendon Press, 1993. Reimp: 1996.
- VEGA, Daniel, "El Barroco musical: precisiones sobre su naturaleza", *Revista de Musicología*, IV/2 (1981), pp. 237-267.