

EL TEATRO MUSICAL CORTESANO EN LA EUROPA DEL SEISCIENTOS

Leonor Ortega Alcántara

RESUMEN

El presente artículo analiza la situación sociocultural europea durante el Renacimiento y en especial, los géneros dramático musicales que influyeron en el desarrollo de la ópera, futuro compendio de las artes escénicas.

Palabras clave: Renacimiento, teatro, música.

Observaciones previas esenciales sobre el teatro musical

La Europa del seiscientos se sitúa cronológicamente en el periodo barroco, época crítica desde el punto de vista histórico y filosófico aunque muy fructífera en el artístico; proviene del Renacimiento y conjuga las bases ético-estéticas de dicho movimiento con las peculiaridades que las diversas crisis conllevan a cada país durante finales del siglo XVI y a lo largo del siglo XVII. ¿Cómo se iniciaron estas crisis? ¿Cuál fue la base filosófico-estética del Barroco?

El Renacimiento surgió con gran fuerza en las cortes italianas durante los siglos XIV y XV; *Quattrocento* y *Cinquecento* inauguraron una nueva visión y concepción humanas, una concreción relevante en las artes plásticas, una innovación filosófica, una diversificación del saber, una mirada y redescubrimiento de las formas artísticas grecolatinas. Esta mirada retrospectiva respondió al deseo por revitalizar los modelos clásicos como ideales armónicos de perfección artística. En esta época, las cortes italianas retomaron los tratados arquitectónicos de Vitrubio, revaloraron las medidas humanas que la escultura latina había mostrado, redescubrieron el pensamiento filosófico clásico (estoicismo, pitagorismo, neoplatonismo) y, en consecuencia, lo adaptaron a las nueva concepción socio-política de las nacientes ciudades-estado que surgían con fuerza en la península itálica del siglo XV.

Un nuevo poder económico se erigió en estas cortes, el que poseyó la pujante clase burguesa¹ de origen comerciante.²

Todas estas características se iniciaron cuando ciertos mecenas burgueses (como los *Médici* florentinos o los *Borgia* romanos, entre otros) encargaron obras diversas a los artífices para el adorno y la ostentación de sus mansiones. Entre dichas creaciones, hay que señalar los inicios de un género, notabilísimo durante el periodo siguiente: el arte dramático. ¿Cómo y dónde surgió?

En los salones de dichos burgueses y aristócratas, pequeñas compañías realizaron unas breves representaciones de carácter privado con la finalidad de entretener a sus protectores mediante el uso total de las posibilidades que les ofrecía ese espacio escénico (cortinas, cuadros); en ellas, los actores ofrecían un débil núcleo argumental e improvisaban con frecuencia, a través de la imitación de arquetipos o personajes-tipo. Seguidores de la *Commedia dell'arte*³, impulsaron el incipiente teatro cortesano que, junto al religioso y al universitario, constituyó una de las más notables representaciones artísticas.

Las progresivas innovaciones que conllevó el Renacimiento artístico se reflejaron en el arte escénico: las teorías perspectivísticas arquitectónicas recrearon una serie de escenarios diferentes en los que transcurría la acción, viva, simultánea y dinámica, seguidora de las tramoyas escénicas más originales y diversas; la incorporación de la luz y de la pintura en los locales dramáticos cerrados (del salón al coliseo) en el siglo XVI aportó novedades diversas y efectos insospechados sobre la escena; la aparición, y posterior unión, de la música añadió nuevos e innovadores matices a la representación. Todas estas artes en conjunto convirtieron el teatro, tanto cortesano como comercial en un género demandado por un público que deseaba contemplar el conjunto de la obra escenificada. En el orden ideológico-estético, el humanismo renacentista unificó diversos criterios artísticos y fundamental fue su redescubrimiento del mundo grecolatino.⁴

Fue obvia su razón mimética por el arte grecolatino ya que los humanistas italianos observaron el gusto de estos pueblos por la belleza establecida en un canon específico que, en el orden literario, se representó como la armonía expresiva, el equilibrio en la composición, la huida de formas abstractas y de términos oscuros, de igual manera que la búsqueda de la belleza y de la sencillez. Exaltaron los valores humanos y retomaron el mundo mítico con una doble finalidad: la ejemplificación moral de las historias míticas y su carácter decorativo, de ornato.⁵

El Barroco mantuvo idénticos principios ideológicos que combinó con una exageración y con una tensión formales; se trata de recrear el mundo humanista con el desorden y el caos que provocan una distorsión del mundo, tal y como es observado por el artista; la época crítica en que se gestó tal periodo conformó los rasgos definidores llevados al arte por parte de los creadores⁶. La técnica del "claroscuro", del desequilibrio, del abigarramiento formales y del pesimismo, de la crisis existencial temática sustituye a la armonía y al equilibrio renacentistas, partiendo de sus mismos principios estéticos. El artista barroco se enfrenta a una sociedad confusa, retratada bien con distanciamiento, bien mediante

la evasión. De esta manera, el reflejo artístico ofreció una diversidad de formas que mostraron todas ellas, la confusión en que se hallaba el artista.

Así pues, no es de extrañar el gran éxito que alcanzó el género dramático⁷ entre el público, tanto cortesano como popular; aristócrata y villano; en el escenario, el poeta compuso una visión idealista de la realidad que reflejaba la sociedad a través de sus diversos estamentos. De esta manera, cualquier espectador encontraba su puesto en el teatro ya que le representaba, al rey y al labrador; a la mujer coqueta y a la más recatada; este espectáculo poseyó las claves ideológica y evasiva durante el Barroco. En escena, los espectadores contemplaron comedias que les entretuvieron durante una tarde⁸ y cuyo componente especular no debe ser pasado por alto. Por ello, el género dramático adquirió con rapidez la primacía entre el público a lo largo del siglo XVI y se convirtió en el centro durante el siglo XVII.

Esbozo de un estudio del género dramático durante el periodo barroco en Europa: Italia

El teatro se convirtió en el género barroco de masas por excelencia en toda Europa; bien que algunos de sus rasgos diferenciaron las producciones dramáticas en los diversos países, existió un rasgo común que los hermanó a todos: su capacidad para reflejar a toda la sociedad en la obra durante la representación escénica; este hecho plasmaba la identificación de los espectadores con la ficción mostrada sobre las tablas, con gran perfeccionamiento en los coliseos y en los locales destinados al público cortesano.

El inicio de este género se sitúa hacia finales del siglo XV. Cada país poseyó una gran diversidad en el origen del drama; sin embargo, en todos ellos hubo siempre la presencia de unos grupos itinerantes (con mayor o menor número de componentes) que recorrieron las aldeas, los burgos y llegaron a los salones de palacio.⁹ Estos "cómicos" poseían una serie de obras cuyo interés residía en la improvisación ante el público y en la caracterización de personajes arquetípicos; así nació la *Commedia dell'arte* italiana que tanto éxito cosechó a lo largo de los años y sembró el germen de los futuros espectáculos cortesanos.¹⁰

El gusto por el teatro, por la escenificación de una pieza, con la única pretensión de la diversión ofreció una doble vía: por una parte, se dirigió a un público mayoritario, a todas las clases sociales que contempló dichas representaciones en la calle o en un local abierto; por otra, se encontró con una minoría que exigió unas características determinadas y unos temas concretos a los escritores, autores y actores de la obra a representar en un espacio cerrado, por lo general los salones de una casa particular o en palacio.

De esta manera se evidencia la diferencia existente entre unas piezas y otras: las primeras ofrecieron un carácter popular ya que su destinatario se encontraba en la amplia masa del pueblo que deseaba reflejarse en ella, su estilo no poseyó ninguna complejidad y su lenguaje, sencillo, reprodujo los diversos niveles del habla en cada estamento o en el

reflejo de un personaje en concreto; por el contrario, las piezas destinadas a la corte (bien fueran breves o de mayor duración) se caracterizaron por una elaboración refinada, por el uso (directo u oculto) de unos códigos que señalaban las costumbres de la corte, por un estilo complejo que sólo conocían los propios receptores, esto es, los cortesanos, su lenguaje se ennobleció y adquirió una gran elegancia y mayor dificultad con el paso del tiempo.

En resumen, frente al carácter popular, al estilo sencillo, al lenguaje directo de temática novelesca de las obras dramáticas destinadas a la gran mayoría se opuso el carácter elitista, el estilo rebuscado, el lenguaje complejo (en los diversos niveles del habla) de temática mitológico-pastoril del teatro cortesano. Hay que añadir un elemento en estas obras, verdadero pilar en la dramaturgia futura, el uso de la música en el teatro.

Estos entretenimientos cortesanos ofrecieron una gran variedad de repertorios dramáticos y un gran éxito, hechos que promovieron la creación de diversos teatros en las diferentes cortes donde se inició este tipo de género. Así pues, los salones de las cortes italianas crearon el germen de las futuras fiestas cortesanas y, a la vez, formaron la aparición de un teatro público con innovaciones profundas que lo diferenciaron de los populares locales de representación.¹¹

El desarrollo de los estudios arquitectónicos, el uso de una tramoya¹² cada vez más compleja y perfecta que permitió el cambio de escenas en segundos, el empleo de una adecuada iluminación y de la perspectiva¹³ fueron los elementos clave que renovaron escénicamente la dramaturgia y que innovaron la escena profundamente; temáticamente, los primeros textos poseen como núcleos centrales las representaciones sacras anuales (Cuaresma, Navidad), las bucólico-pastoriles enlazadas con los personajes épicos de las obras de Tasso, Sannazzaro e incluso mitológico. Las formas textuales se fueron complicando a medida que avanzó en siglo XVI; sin embargo, el verdadero empuje provino de los avances técnicos en la maquinaria escenográfica, en los elementos pictóricos y en los juegos lumínicos.

En Italia, el punto de partida de toda obra se encontraba bajo la estricta dirección del maestro escenógrafo, persona que ordenaba las tramoyas destinadas a una representación y, por tanto, los escenarios¹⁴ que debían aparecer en la obra dramática¹⁵, en segundo lugar, el músico o compositor añadía sus ideas sobre la posible trama argumental junto a la valiosísima colaboración de los cantantes-divos, máximos exponentes de una obra musical y personas que exigían momentos de lucimiento vocal; finalmente, el poeta o autor del libreto se situaba al final de esta jerarquía firmemente establecida y debía modificar numerosas veces su obra para el contenido visual (escenografía) y vocal (músico y cantantes) por lo que el sometimiento de la palabra a la tramoya y a la música fue una constante en la historia del teatro musical europeo; esta pugna entre palabra y música fue ampliamente debatida en los albores del drama musical italiano.

Los espectáculos musicales en las cortes italianas

El teatro musical

A la par que el desarrollo burgués y el elitismo aristocrático se consolidaron durante el Renacimiento italiano, estas clases exigieron una nueva creación artística que representase sus ideales y especializase su propio mundo; así ocurrió en todas las facetas puesto que como mecenas protegieron a aquellos creadores que se amoldaron a su gusto; es lógico que el teatro siguiera derroteros semejantes. Este género incorporó todas las innovaciones artísticas de tal manera que el concepto de espectáculo totalizador se puede apuntar en las piezas escenificadas, bien breves o extensas, que conjuntaron palabra, escenografía y música.

Las innovaciones escenográficas fueron llevadas a los salones y a los coliseos en demanda de la mejora que aportaban la nueva tramoya, la luminotecnia, la pintura y la perspectiva; estos elementos técnicos sirvieron a la creación de un teatro moderno, a semejanza del actual. Frente a la pobreza de medios que revelaba el teatro popular europeo se elevó el teatro cortesano; su superioridad se manifestó en los rápidos y audaces cambios de escenarios, en el uso de la luz con diversos efectos de contrastes, la teoría perspectivística, la riqueza de los vestuarios y de la decoración. De inmediato, el público cortesano alabó las habilidades escenográficas y demandó esos cambios como grandes efectos que sorprendían y que creaban la admiración por dichos elementos; la alianza entre los pintores, escenógrafos, arquitectos y matemáticos se vio necesaria para la realización de esas tramoyas y su importancia llegó al punto en que primaba la actuación del maestro escenógrafo sobre las creaciones del músico y del poeta.

La obra escrita precedía en su valor a la escenografía y a la música; en efecto, la representación se basaba en el relato escenificado y en el valor poético de la palabra recitada. Los poetas, tanto renacentistas como barrocos, buscaron sus asuntos en una doble fuente: la mitología grecolatina¹⁶ y el mundo heroico-pastoril renacentista.

Aquella servía doblemente a los escritores ya que, mediante el uso de una fábula, la finalidad del *docere delectare* era conseguida plenamente; por una parte, los autores entretenían mediante la historia que escenificaban y, por otra, mostraban una moraleja y una enseñanza de carácter moral. De esta manera, el teatro cumplía su función como género instructivo.

La mitología grecolatina fue empleada numerosas veces por los poetas ya que su carácter ejemplar les permitía adoctrinar y entretener, a la par que ofrecía un gran recurso para el lucimiento del escenógrafo¹⁷ en las mudanzas y en la presentación diversa de personajes (humanos, divinos, semihéroes, villanos, monstruos) que se correspondía en el equilibrio lingüístico y poético del autor en la correspondencia de un estilo adecuado a cada uno de sus personajes. De igual manera, buscaron el equilibrio en los versos y estrofas más ajustados al estamento social y al rango de protagonistas y de antagonistas, así como de secundarios y de elementos corales.

La Arcadia, el mundo bucólico, asimismo fue de gran servicio a los autores poéticos, aunque su contribución poseyó más un carácter formal que meramente temático; los asuntos se desarrollaban en un ámbito hermético, elevado, re creador del *locus amoenus* horaciano, donde habitaban pacíficamente pastores y pastoras entre quienes se hallaban personajes metamorfoseados o bien ocultos por razones diversas. La mezcla entre mitología y el mundo pastoril sirvió de modelo a muchos dramaturgos; de igual manera, los habitantes de este mundo idílico eran atentos espectadores de las luchas entre magas y brujos, entre héroes¹⁸ surgidos de las obras de Tasso y de Ariosto.

La música se convirtió en un tercer elemento que compitió con fuerza junto a palabra y escenografía; el ideal humanista pretendió la renovación medieval en todos los órdenes de la vida mediante la recuperación de la cultura grecolatina como canon armónico. En el caso del naciente arte dramático, surgió la importancia de las artes escénicas trágicas y cómicas en las que la palabra se ajustaba a un tipo de canto que otorgaba un efecto poderoso a la poesía y guardaba una estrecha vinculación con ella. Esta manera de cantar difería profundamente de la polifonía renacentista, hecho por el cual se buscó en el canto monódico un sostén equiparable.

Sin embargo, la unión de la música al teatro mostró inicialmente un carácter de ornato, de adorno; se trataba, pura y meramente, de fragmentos improvisados que retomaban melodías populares muy conocidas; su empleo, por tanto, enriquecía el valor dramático y le dotaba de cierto color y de vistosidad. Poco a poco, fue un elemento de gran agrado por lo que la melodía acompañó cada vez más a la palabra; las compañías poseyeron cantantes y músicos. Más tarde, con la aparición y el éxito de la ópera, surgió el divorcio entre actores y cantantes, entre músicos y compositores.

De esta manera nació un teatro musical, plenamente especializado con intérpretes capaces de declamar y de cantar y de interpretar las piezas más difíciles que habían sido creadas para el lucimiento de las diversas voces, tanto masculinas como femeninas, así como para la recreación musical de una melodía de gran riqueza de matices que era ejecutada por los componentes de una orquesta plenamente integrada por una serie de instrumentos que otorgaban una curiosa y rica gama musical mediante su conjunto.

Así pues, a finales del siglo XVI surgió en Italia un espectáculo de gran diversidad. El teatro musical conjuntó tres elementos: palabra, música y escenografía, cuyo equilibrio inicial derivó al predominio del espectáculo visual¹⁹ y al colorido musical (vocal e instrumentalmente²⁰), por lo que la palabra quedó relegada a simple acompañamiento de la música. La convivencia entre estas tres artes (poesía, música, escenografía) mostró una jerarquía que desequilibró el arte escénico barroco en pro del lucimiento innecesario de tramoyas y de música.

El público de todas estas obras dramáticas determinó la forma y la temática de estos espectáculos. En su origen, estas piezas musicales fueron destinadas a la nobleza y a la incipiente burguesía, quienes protegieron generosamente a los creadores de artificios escénicos, poetas y músicos cuyas obras representarían una determinada temática. Su ge-

neroso e interesado mecenazgo influyó de manera decisiva en el desarrollo y expansión²¹ de este género; rápidamente se difundió entre las clases más populares lo que provocó una demanda general; así, fueron construidos numerosos teatros y coliseos que diferían de los sencillos "corrales". Italia creó el moderno local para el teatro, donde un numeroso y diverso público contempló estas piezas mixtas.

Géneros y subgéneros

Diversos géneros teatrales con un elemento melódico propio convivieron en las cortes italianas y la mayoría creó el que sería el género italiano por excelencia a finales del siglo XVI, importado al resto del continente europeo con gran éxito: la ópera.

Los rasgos comunes a todos se encontraron en la estrecha vinculación entre música y poesía; de la inicial improvisación evolucionaron a formas cada vez más elaboradas y menos espontáneas, destinadas a la corte, a una minoría, siempre. Aquí aparecen los más importantes durante el *Cinquecento* y *Seicento* italianos.

Los *Intermezzi*, primer subgénero cronológicamente, fueron brevísimas obras escenificadas que se situaban entre los actos de una comedia, cantadas. Las más conocidas y de gran éxito fueron las seis piezas situadas en los intermedios de la *Pellegrina*, comedia de Girolamo Bargagli, estrenada en Florencia en 1591²²; los compositores de dichos fragmentos fueron el mismo autor Bargagli, Rinuccini y Strozzi, pertenecientes estos últimos a la Camerata Bardi.

La *Favola per musica* o "Pastoral". De igual manera que los intermedios, a finales del Renacimiento italiano surgió un género dramático-musical llamado "fábula musical", forma predilecta a lo largo del Renacimiento y hacia finales del siglo XVI; en ella ya vincularon el carácter mítico con la temática pastoril. "Fábula" y "mito" eran sinónimos en el siglo XVI; de esta manera, la escenificación de una *favola per (in) musica* implicaba varios elementos: en primer lugar, destinaba su narración a un público cortesano con una finalidad didáctica mediante el ejemplo mostrado en la obra; en segundo lugar, los personajes necesariamente eran héroes míticos o personajes grecolatinos con un valor moralizante. Por último, la música (madrigalesca en su mayoría) tenía una función ejemplarizante en estas obras, auténticos antecedentes de la ópera pues se cantaba la integridad del texto, por lo que se puede afirmar que constituye el último paso del madrigal y el primero de la ópera.²³

El "madrigal dramático"²⁴. Poseía carácter polifónico y, por su temática humorística y grotesca, se asemejaba a los espectáculos de la *Commedia dell'arte*. Constituyó un importante precedente de la ópera²⁵ por su representación de escenas o de estados de ánimo que adaptaba su espíritu al texto, la melodía al momento dramático. Así, unificó drama y canto; la obra más conocida y popular de este tipo fue *L'Amfiparnaso* (*Las laderas del Parnaso*) con música de Orazio Vecchi²⁶ y libreto de Giulio Cesare Croce, publicada en 1597.

La ópera²⁷ o *dramma per musica*, *melodramma*. De la fusión de los diversos tipos dramáticos surgió el melodrama, heredera literaria e ideológica de la favola; en ella se unificaron diversas fuentes literarias (Ovidio, Virgilio, Dante, Petrarca, Tasso), ideológicas

(neoplatonismo, pitagorismo, estoicismo, profundidad de la moral, la belleza ideal) y musicales. Extendida prontamente por las diversas cortes italianas, con presteza tuvo una estética que marcó un equilibrio justo entre los tres elementos que competían en el teatro: la poesía, la música y la escenografía²⁸. Esta armonía y las ideas filosóficas sobre el valor de la música fueron desarrolladas por los componentes florentinos de la *Camerata Bardi*.

Las ideas filosóficas, musicales y escénicas de la *Camerata Bardi*; sus componentes

La difusión progresiva y el éxito del género dramático-musical reunió a un selecto grupo de músicos, compositores y musicólogos florentinos a finales del siglo XVI quienes promovieron una de las reformas teatrales de mayor auge y vigencia por su modernidad; estos humanistas italianos observaron el desarrollo del futuro *dramma per musica* y redactaron unas normas para que su provecho didáctico y estético se amoldara a ciertos cánones escenográficos, poéticos y musicales.²⁹

El poeta Ottavio Rinuccini³⁰, el helenista Girolamo Mei³¹, los músicos Vincenzo Galilei,³² Jacobo Peri³³ y Giulio Caccini³⁴ compusieron los principales nombres de la *Camerata* del mecenas, poeta y compositor Giovanni Bardi³⁵; a ellos se vinculó Monteverdi³⁶ más tarde.

La concepción del drama musical fue formulada en términos de gran precisión y mantuvieron sus principios entre 1580 y 1592³⁷; la *Camerata Bardi* publicó en 1581 su manifiesto en que tratan sobre aspectos técnicos, estéticos y musicales dramáticos. En él, básicamente, retoman una serie de medios a través de los cuales pretenden resucitar los efectos modales de la música, esto es, la adecuación melódica (dulce o amoroso y vivo o bélico) a la acción dramática (escenas de reflexión, enfrentamiento, amor) mediante el equilibrio entre poesía, música y escenografía. Su ideal se resumió en el lema "conversar cantando" o *recitare cantando*, esto es, la liberación de la palabra de la música con la finalidad de obtener mejores efectos dramáticos³⁸.

Su manifiesto *Dialogo della musica antica et della moderna* vio la luz en Florencia de la mano de Vincenzo Galilei; este musicólogo y compositor situó las claves de las que partirá la música dramática. Comparó Galilei la moderna polifonía con la monodía y consideró útil su uso puesto que retoma en su concepción el estilo de canto griego, superior en todo modo y orden en tanto y en cuanto constituye un canon, un modelo a seguir y en su composición orgánica uniforme, dúctil y expresiva. Por ello, propugnó su recuperación³⁹.

El grupo humanista de la *Camerata Bardi* inició, mediante el trabajo de sus compositores, musicólogos y poetas, una de las tareas más ímprobas y complejas, retomada una y otra vez a lo largo de la historia dramático-musical. Ni más ni menos abordaron el difícil asunto de la armonización entre la palabra y la música⁴⁰; esta, comprensiblemente, sugiere inconscientemente una mayor carga de sentimientos y de ideas que pueden obstaculizar la capacidad de entender el mensaje exacto de un drama. De igual manera, la poesía debe comprender un grado perfecto de unión con la melodía y, así, su unión ofrecerá un

equilibrio entre la sugerencias musicales y las poéticas que enriquecerá el drama musical; a ellas hay que unir la escenografía, cuya función se muestra en la representación de las escenas donde transcurre la acción.

El *stile rappresentativo* o el "recitar cantando" apareció en el *Dialogo...* por vez primera; su importancia se reveló en los diversos efectos que dicho estilo podía ofrecer en su unión a la palabra poética. De esta manera, su uso comenzó en la *favola* y en los *Intermezzi*, oponiéndose al canto coral polifónico y madrigalesco. Siguiendo las normas de la música dramática grecolatina, los miembros de la *Camerata* Bardi otorgaron mayor sencillez, naturalidad y expresividad a la representación mediante el uso del canto monódico que, opuesto al polifónico, se reveló como un medio exacto para la recreación perfecta y armónica de la filosofía dramática que propugnaron, a saber, la teoría de los afectos aplicados al teatro.

Los medios de que dispusieron estos compositores, musicólogos y poetas florentinos fueron los siguientes: en primer lugar, se atuvieron al equilibrio entre la palabra y la melodía para que ninguno de los dos elementos predominase sobre el otro; para su consecución, la cantidad melódica no debía prevalecer sobre la poética sino que su estilo envolvería dicha palabra y la enriquecería con una determinada connotación musical. Así, el *recitativo* o la declamación melódica de la frase mostró un equilibrio deseado y propugnado por Vincenzo Galilei en su manifiesto. De inmediato, *favole* y melodramas adoptaron dicho elemento cuyo uso ofreció su eficacia en el canto solista de diversos fragmentos⁴¹ frente a otros, las llamadas *arie*⁴², cuya finalidad se encontró en la expansión lírica de diversos sentimientos. La alternancia del *recitativo* para los solistas frente al coro vinculó la naciente ópera con el teatro clásico; el recitativo ofreció diferentes tipos⁴³ y, por tanto, una serie de efectos músico-dramáticos muy diferentes.

En segundo lugar, emplearon el "bajo continuo"; su uso se caracterizó como habitual en la música barroca europea en general y en el teatro melódico en particular. Se trató del acompañamiento musical a la parte cantada mediante el apoyo de un instrumento de sonido grave con una melodía anotada o "cifrada"; por lo general, dichos instrumentos fueron el clavicémbalo, el teclado, el clave o el órgano.

En tercer lugar, los componentes florentinos dividieron los instrumentos musicales en familias; para tal efecto, siguieron el principio de afinidad y crearon la orquesta. La elección correcta de las familias (cuerda, viento, madera, percusión, metal) serviría para dotar de un efecto dramático preciso a cada fragmento teatral del melodrama. Así, una acción meditativa del personaje requiere un acompañamiento suave, lento de la familia instrumenta de la cuerda por lo que provoca un efecto "amoroso"; se opone a momentos de disputa o de duda entre los personajes, con carácter musical vivo en el que el empleo de la familia de viento y de percusión sirve al efecto "bélico".

En cuarto lugar, no por ello menos importante, existió una determinada estructura literaria para los fragmentos poéticos: el recitativo utilizó versos heptasílabos y endecasílabos; *aria*, *arieta* y baile se compusieron con versos de idéntica medida. Aquellos primeros dotaron de dramatismo al recitativo; el *aria* mostró cierto estatismo sentimental

en su estructura⁴⁴, a través de patéticos lamentos, de evocaciones pretéritas, de ruegos, de invectivas dramáticas o efusiones amorosas; por el contrario, el *arieta* siempre mostró un carácter cómico y caprichoso.

Con todos estos rasgos, la *Camerata* recuperó los orígenes clásicos del teatro mediante un ideario filosófico-estético e innovó el teatro musical; sus componentes llevaron estos principios a las primeras óperas. Todas ellas sirvieron de conmemoración y recreo en diversos fastos cortesanos y en solemnes ceremonias regias que celebraron triunfos, nupcias, desposorios, nacimientos; las primeras creaciones fueron estas:

1. 1594, *Dafne, dramma per musica o favola in musica*, con libreto de Ottavio Rinuccini y música de Jacopo Peri; fue representada nuevamente en Florencia, en 1597.
2. 1600, *Euridice, dramma per musica*, con libreto de Ottavio Rinuccini y música de Jacopo Peri.
3. 1600, *Rappresentazione di Anima e di Corpo*⁴⁵, *dramma posto in musica per recitar cantando*, con libreto del padre Agustín Manni y música de Emilio de' Cavalieri. Su representación fue en Roma.
4. 1607, *L'Orfeo, dramma per musica*⁴⁶, con libreto de Alessandro Striggio y música de Claudio Monteverdi. La corte de los Gonzaga sirvió de marco a esta ópera. Se representó en Mantua, el 22 de febrero.
5. 1608, *Lamento*⁴⁷ *di Arianna*, único fragmento conservado de *Arianna*, con libreto de Rinuccini y música de Claudio Monteverdi. Fue destinado a la corte de los Gonzaga. Representada en Mantua.
6. 1638, *Il ballo delle ingrate*, libreto de Rinuccini y música de Claudio Monteverdi. Fue estrenado en Venecia.
7. 1641, *Il ritorno d'Ulisse in patria*⁴⁸, con libreto de Giacomo Badoaro y música de Claudio Monteverdi. Fue representado en el teatro público San Cassiano de Venecia.
8. 1642, *L'incoronazione di Poppea*, con libreto de Giovanni Francesco Busenello y música de Claudio Monteverdi. Fue representada en un teatro público de Venecia.

Tras estas primeras composiciones destinadas al canto escénico, los estilos operísticos se bifurcaron; dos caminos siguieron los compositores, aquellos que creyeron que la palabra debía primar sobre el elemento musical, como Jacopo Peri o Giulio Caccini y otros que buscaron el equilibrio entre melodía y poesía, como Claudio Monteverdi, auténtico eslabón que vinculó la música renacentista y la barroca.

La concepción musical⁴⁹ en las obras sacras (como sus *Vísperas a la Beata Virgen*), profanas, *favole* y óperas de Monteverdi se encuentra plenamente analizada y especificada en sus nueve *Libros de madrigales*⁵⁰. Este compositor, de gran importancia para el desarrollo músico-dramático, maestro de Schütz, gran renovador de la composición, Maestro de Capilla de la Basílica véneta revolucionó e innovó el terreno dramático y musical durante

la transición al Barroco en Italia⁵¹; inicialmente, permaneció al servicio de la nobiliaria familia de los Duques de Gonzaga (para quienes destinó diversas de sus obras instrumentales, vocales y operísticas) aunque su producción musical posterior a 1638 se representó en teatros públicos.

Su teoría musical nació de la *Camerata* por lo que sus ideales de vincular música, texto y escenografía se hallaban a la par de sus compañeros; en los primeros cinco libros de *Madrigali* desarrolló dicho autor su idea sobre la composición melodramática y, para ello, se sirvió del madrigal (a tres o a cinco voces) como forma perfecta para la expresión del sentimiento⁵²; a partir del libro sexto, observó la forma aria, separada del resto de las voces. Comenzó a expresar los diversos sentimientos (bélicos y amorosos) dramáticos en voces solistas, sin que por ello abandonara su concepción madrigalesca y coral. Sin embargo, evolucionó progresivamente de la polifonía tradicional renacentista a la expresión de verdaderos frescos concertantes para solistas, coros y orquesta. Sus ideas musicales fueron puestas en práctica en sus obras religiosas, sus *balli*, pero sobre todo en sus melodramas, en sus óperas⁵³.

Sus óperas constituyeron el primer exponente de la concepción camerística de los Bardi; por un lado, intentó equilibrar el vínculo entre música y poesía, tal y como Galilei había expuesto en su *Dialogo...* mediante la combinación equilibrada del texto y de la música (con sus *recitativi*, sus arias); por otro, desarrolló el estilo melódico mediante la importancia concedida a la voz solista. Por ello, vinculó *primera prattica* o estilo renacentista y *segunda prattica* o estilo barroco y fue el modelo que tantos y tantos compositores siguieron posteriormente; los nombres de Francesco Cavalli o de Piccini pueden considerarse como imitadores del nuevo género musical que iba a revelar el inmenso y sugestivo poder de la "palabra musicada", del *stile rappresentativo*, del "recitar cantando" junto a la fastuosidad escenográfica diseñada para las cortes regias. Así nació la ópera barroca.

Diversos espectáculos palaciegos en algunas otras cortes europeas.

El espectáculo cortesano dramático musical se expandió con rapidez por toda Europa; la influencia de los modelos escénicos, pictóricos, escultóricos, musicales y dramáticos de las florecientes cortes italianas se dejó sentir en el continente entero. Diversos países adoptaron el melodrama como espectáculo cortesano y otros lo imitaron para, con posterioridad, desarrollar otros géneros que sustituyeron o intentaron eliminar progresivamente a la ópera.

A pesar de estas consideraciones, hay que afirmar la preponderancia de la ópera como espectáculo cortesano culto; como se observará, algunas cortes aceptaron este modelo pero realizaron otros de manera paralela, en un intento manifiesto de desarrollar un género escénico propio; en otros casos, la ópera compitió con otros géneros mixtos a los cuales sustituyó; finalmente, convivió junto a la creación de diversas piezas escénicas cuya influencia recíproca se destaca ampliamente.

Ballet de cour y la opéra-comique francesas

Fue en Francia donde se iniciaron una serie de géneros escénicos que mezclaron diversos componentes, todos de idéntica importancia; el 15 de octubre de 1581, con motivo de la fiesta realizada en honor a la boda del duque de Joyeuse (favorito del rey Enrique III) con Mlle. De Vaudemont (hermana de la reina) fue compuesta una pieza dramática titulada *Circè ou Ballet comique de la Royne*. En ella se trató la leyenda de Circe; la música perteneció a los franceses Lambert de Beaulieu y Jacques Salmon. Sin embargo, el Maestro de Ceremonias y creador de la pieza fue el piemontés Baldassarino de Belgioioso⁵⁴. Dicha obra combinó los siguientes elementos:

1. El *ballet* o baile. Un elemento en que la coreografía narraba una historia mediante la conjunción de los elementos musicales, gestuales y la danza cortesana. Deriva, directamente, del *ballo* italiano.
2. La música. Los compositores franceses siguieron la *primera prattica* o la composición madrigalesca a coro. Se sabe que combinó mimo, canto solo y a coro.
3. El texto dramático. No se conserva; sin embargo, y por referencias, su tema se vinculó al mundo de la mitología (en este caso, a la *Odisea*) con la participación de los temas cortesanos, de la etiqueta regia.
4. Los intérpretes. No consta la interpretación de ninguna compañía; sin embargo, los nobles y los reyes participaron en ella; el reflejo de la ficción y el mundo regio se confundieron en esta producción.

Fue la primera de todas las obras que mezclaron baile, música y texto destinado a la representación; esta pieza inauguró el género llamado *Ballet de(du) cour* y su importancia radicó en dos factores, a saber:

1. Mostró en la corte francesa un experimento que ya era de gran éxito en las cortes italianas, esto es, la *favola in musica* y el *ballo*. Ambos géneros intentaron revivir las prácticas de la antigua Grecia.
2. La influencia italiana fue decisiva en Francia; ya desde que los artífices arquitectónicos llegaron a la corte de Fontainebleau, su importancia había crecido.⁵⁵ De igual manera, poetas, músicos, temas y argumentos desarrollados en las *favole* y en los melodramas e *intermezzi* fueron llevados a escena en la corte francesa, con gran pompa y fastuosidad; el equilibrio inicial entre poesía, música y escenografía desapareció pronto a favor de los dos últimos elementos.

Por lo que se refiere al teatro musical, este siguió dos vertientes, a veces opuestas. La influencia italiana del melodrama procuró un camino de imitación y creación propias francesas, por lo que la ópera sería instalada como espectáculo cortesano, culto y fastuoso y los nombres de Lully⁵⁶ (imitador de los principios de la *Camerata* Bardi) y posteriormente

Rameau brillaron con sus obras. Por otra parte, los géneros dramáticos mixtos prosiguieron y la influencia en ellos de Italia siguió el mismo camino que en Alemania o España con la creación de la *opéra-comique*⁵⁷ en el siglo XVIII. Otros medios fueron las comedias musicadas de Molière (*Le bourgeois gentilhomme*, *L'avare*, entre otras), precisamente con Lully de compositor, el desarrollo del *vaudeville* (con las obras de Beaumarchais *Le barbier de Seville ou la protection inutile* y *Le mariage de Figaro ou La folle journée*).

La *mask* o *masque* inglesa

Desde la época isabelina, se celebraron en el Reino Unido una serie de espectáculos denominados *masks* o *masques*; se trataba de piezas inglesas en la que se emplean disfraces y danzas y donde preveían música y espectáculo en detrimento de la trama argumental y de los personajes. Su época de esplendor duró dos siglos, el XVI Y XVII.⁵⁸

Por lo que respecta a la música, no se conserva nada actualmente aunque sí se sabe que la *mask* se componía de "aires" danzables, corales y a solo y (especialmente la titulada *Lovers made Men* de Ben Jonson en 1617) se indicó que la obra debía ser cantada a la manera italiana, "*stilo recitativo*"⁵⁹. Los autores más conocidos fueron Jonson, William y Henry Lawes y Milton. Por lo que respecta al teatro musical inglés siguió dos líneas, claramente definidas:

1. La vertiente operística. La influencia de la música italiana melodramática se dejó sentir con fuerza en la corte isabelina; sin embargo, el melodrama tuvo sus partidarios y sus detractores con prontitud. La monarquía británica exigió (al igual que otras cortes europeas) la expresión musical melódica en su totalidad pero en lengua inglesa y con temas propios de la isla; la llegada de Henry Purcell creó un estilo musical propio, una *opera* seria inglesa. Así lo corroboran sus cerca de treinta obras armonizadas, de las que *King Arthur or The British Worthy*, *The Fairy Queen*, *The Tempest* constituyen un claro exponente; a pesar de todo, su obra musical falló al no cantar los protagonistas sino declamar sus versos⁶⁰. Händel retomó su proyecto de ópera seria pero en italiano y su triunfo derrotó a los partidarios del melodrama inglés; sus oratorios (aunque el más conocido, *The Messiah*, lleve texto inglés, no fue lo habitual en él) elevaron la música y el canto italianos a su cumbre máxima (un ejemplo, *Il trionfo del tempo e della verità*) y sus óperas ocultaron el incipiente brote de la ópera inglesa durante mucho tiempo. Así se conocieron *Orlando*, *Alcina*, *Seerse*, *Giulio Cesare*.
2. La música dramática. Esto es, la creación de melodías para las comedias, tragedias o dramas que se estrenaron en los locales de representación, populares o cortesanos. Shakespeare, Jonson y Marlowe (entre otros poetas) incluyeron diversas canciones en sus obras dramáticas y, para ello, contaron con los compositores de las *masques*. De aquí, se generó un núcleo que progresivamente llevó el éxito a la música inglesa con *The Beggar's Opera* en 1728, ya entrado el siglo XVIII; de nuevo, se enfrentaron la ópera seria italiana y la popular inglesa.

BIBLIOGRAFÍA

1. Ediciones

- CAVALIERI, Emilio de', *Rappresentatione di Anima e di Corpo*, Naxos, 1997.
GALILEI, Vincenzo, *Dialogo della musica antica et della moderna*, Florencia, 1581.
MONTEVERDI, Claudio, *L'Orfeo*, Universal, 1993. *L'Incoronazione di Poppea*, Harmonia Mundi, 2000.
VECCHI, Orazio, *L'Amfiparnaso*, Naxos, 1996.

2. Bibliografía general

- ARRÓNIZ, Othón, "El teatro cortesano", *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1983.
BIANCONI, Lorenzo, *Historia de la música. (El siglo XVII)*, Madrid, Turner Música, 1986.
DELEITO Y PIÑUELA, José, *El rey se divierte y También se divierte el pueblo*, Madrid, Alianza editorial, 1988.
GARCÍA LORENZO, Luciano, *Actas del congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, CSIC, 1983.
MATEO, Ana, *Ópera Barroca. Arias, duetos y danzas*, Barcelona, Harmonia Mundi, 1996.
OROZCO DÍAZ, Emilio, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.
ROMOJARO, Rosa, *Lope de Vega y el mito clásico*, Málaga, Universidad de Málaga, 1998.
ZABALETA, Juan de, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, ed. CUEVAS GARCÍA, Cristóbal, Madrid, Clásicos Castalia, 1983.

3. Bibliografía específica

- BOMBI, Andrea, "Antecedentes de la ópera", *Scherzo*, año XII, n.º.112, marzo 1997, pp.124-8.
CAPDEPÓN, Paulino, "La ópera italiana en Europa", *Scherzo*, año XII, n.º.112, marzo 1997, pp.140-3.
CARRACEDO, Maribel, "La ópera barroca: origen, apogeo y decadencia. El desarrollo del arte lírico desde su nacimiento hasta el clasicismo", *Amadeus*, n.º. 55, septiembre 1997, pp. 37-41.
FRAGA, Fernando, *La ópera*, Madrid, Acento editorial, 1995.
FUBINI, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza Música, 1994.
MIOLI, Piero, *La musica nella storia*, Bolonia, Calderini, 1989.
ORREY, Leslie, *La ópera*, Barcelona, Destino, 1993.
PELÁEZ MALAGÓN, José Enrique, "Los precedentes de la ópera barroca italiana", *Filomúsica*, n.º 24, enero 2002.
SALAZAR, Adolfo, *La música en la sociedad europea. Hasta fines del siglo XVIII*, Madrid, Alianza Música, 1989.

SHIAVO, Gianpaolo, *I madrigali di Claudio Monteverdi*, Ancona, Bèrben Edizioni Musica.
 SANJUAN, Ignacio, "Melodías para el Olimpo. Música para la mitología", *Audioclásica*,
 Madrid, nº 12, septiembre 1997.

NOTAS

- 1 Especifico que "burguesía" es una palabra polisémica; me refiero aquí a los habitantes de los burgos o ciudades que habían obtenido una riqueza considerable mediante su labor, su oficio de comerciante o que la familia ya poseía un gran poder y una alcurnia notoria precisamente porque se enriqueció durante años y se erigió como cabeza política de la ciudad.
- 2 Para la introducción a la sociedad renacentista italiana, su ideología y el desarrollo del teatro como género cortesano sigo a VALVERDE, José M., *El Barroco. Una visión de conjunto*, pp.
- 3 Se trata de una famosísima compañía italiana, literalmente el "oficio-escénico", en que los actores y actrices desarrollaron una serie de arquetipos, representantes de las clases sociales y de ciertos personajes estereotípicos como Arlequín, Pedrolino, *Scaramuccia*, Capitán, *Pulcinella*, Pantalón, Colombina, *Zanni*, entre otros. Inicialmente, la improvisación y el trabajo como comediante y bailarín caracterizaron este tipo de interpretación dramática.
- 4 Ver VALVERDE, *El Barroco...*, p. 43
- 5 Ver ROMOJARO, Rosa, "Funciones del mito clásico en los sonetos de *Rimas, Rimas sacras y Rimas de Tomé de Burguillos*", *Lope de Vega y el mito clásico*, Málaga, Universidad de Málaga, 1998, pp. 11-42.
- 6 OROZCO DÍAZ, Emilio, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, ;VALVERDE, *El Barroco...*
- 7 ZABALETA, Juan de, *El día de fiesta por la tarde*, ed. CUEVAS GARCÍA, Cristóbal, Madrid, Castalia, 1983, pp.
- 8 El estudio costumbrista que realizó Juan de Zabaleta en *El día de fiesta...* nos muestra el principal entretenimiento del pueblo español que se centró en el teatro. Otras obras que confirman diversos aspectos del teatro barroco son DELEITO Y PIÑUELA, JOSÉ, *El rey se divierte y También se divierte el pueblo*, Madrid, Alianza Editorial, 1988. Más adelante especifico el espectáculo total que era la comedia barroca y su riqueza ideológica, artística, política, sociológica y filosófica.
- 9 SALAZAR, Adolfo, *La música en la sociedad europea. Hasta fines del siglo XVIII*, Madrid, Alianza Música, 1989, p.35
- 10 Así lo afirma Salazar: " Los pequeños espectáculos con que la sociedad elegante de los comienzos del Renacimiento se distraía [...]adquirieron cuerpo y alcanzaron importancia social predominante en el siglo XVI hasta llegar a constituir en el siguiente, en pleno período barroco, las fiestas cortesanas de mayor fastuosidad en lo visual y de mayor importancia en lo artístico." SALAZAR, *La música en la sociedad*, p.74
- 11 La magnificencia de los espectáculos dramáticos es constatada así por Mioli: "*negli intermedi la musica trionfo con maggiore frequenza e magnificenza, per tutta la seconda metà del secolo e anche in quello sucesivo, a Mantova, Venecia, Ferrara, Firenze, Urbino, Roma, giovandosi di un illusionismo scenografico ignoto all'asciuttezza classicheggiante della tragedia.*"MIOLI, *La musica...*, pp. 202-3. (El subrayado es mío.)
- 12 "Este fue campo particularmente propicio a la destreza de los italianos en la factura de escenarios y máquinas. El teatro en la Italia renacentista había contado con grandes artistas para el montaje de obras[como] Brunelleschi... en Florencia... Pero no tan sólo habían intervenido en el resurgimiento teatral los creadores de máquinas, sino también los pintores encargados por los directores de escenografía" Arróniz, *Influencia*, p.265

- ¹³ El uso de la perspectiva se empleó a partir del siglo XVII pues en 1600 apareció el primer tratado sobre ella. "...la perspectiva fija escénica se estableció en los orígenes del teatro barroco con la aparición de la escena única diseñada perspectivamente. Muy pronto, con el estudio de Guidobaldo del Monte, *Perspectivae libri sex* (Pésaro, 1600) se encuentra la fórmula geométrica y matemática tan buscada por los escenógrafos del Renacimiento." Amadeo, "Realidad y apariencia...", *Actas...*, p.1519
- ¹⁴ Desde finales del siglo XVI, hay una clasificación de los escenarios que atiende a la relación entre la perspectiva, la categoría social y la temática; así aparecen las categorías siguientes: celestes, sagradas, militares, rústicas, marítimas, reales o regias, civiles, históricas, poéticas, mágicas, academias o bibliotecas y caprichos.
- ¹⁵ Esto exige uno de los más conocidos escenógrafos italianos y esto consigue: "[Lotti] discípulo de Giulio Parigi logra, como en la ocasión anterior lo hiciera Fontana, que la atención del público se centre no en la letra ni en la música, sino en la escenografía." Luciano García Lorenzo, *Actas...*, p.1688.
- ¹⁶ Los mitos fueron modificados sensiblemente en su argumento; sin embargo, y dentro del teatro musical, es necesario destacar el uso del personaje de Orfeo; su empleo no obedecía únicamente al relato sino que se convirtió en un símbolo de la ópera, por su vínculo a la música. No existió un solo compositor que no lo tratara en una pieza escénica.
- ¹⁷ En su mayoría todos los relatos míticos provienen de la obra *Metamorfosis* de Ovidio; su capacidad de cambio, de mutación de un ser en otro y de transformación escenográfica fueron los factores decisivos de su elección.
- ¹⁸ Conocidos eran, entre otros, Rinaldo, Orlando (Roldán), Almira, Alcina, pertenecientes a las obras *Jerusalén liberada*, *Orlando furioso* y *Orlando enamorado*.
- ¹⁹ El escenógrafo presentaba sus maquetas y, en función de los cambios de escena, la obra debía mostrar un espacio predeterminado por el propio tramoyista; el poeta, sometido totalmente a él, adaptaba todas sus creaciones con la finalidad de que el artificio escenográfico exigido por aquel apareciera en su drama o comedia, aunque modificara una historia completa.
- ²⁰ Son conocidísimos los casos en los que los cantantes sometían el gusto del compositor y del poeta al suyo propio y les exigían páginas llenas de "piruetas" melódicas y de parlamentos recitados con el fin de destacar frente a otro intérprete o por simple afán de notoriedad. Poco importaba que la música y la palabra guardasen relación con el texto de la obra representada, sino la prepotencia canora de *castrati* y de sopranos.
- ²¹ Así afirma Mioli: "Nel secondo ...600 come in quasi tutta l'Italia il *dramma per musica* si diffuse in grande parte dell'Europa, nella forma ora della spettacolo cortigiano ora-e più spesso-dell'iniziativa impresariale...", MIOLI, *La musica...*, p. 215. En Europa, una serie de países (España, Francia, Reino Unido) mantuvieron este género vinculado a la corte y otros (Austria, Italia, Prusia) alternaron la doble vía, comercial y cortesana. (El subrayado es mío.)
- ²² Debí ser una obra innovadora así como los *Intermezzi* también puesto que se conservan las partituras editadas en Venecia en 1591, poco tiempo después de su estreno.
- ²³ Así puede notarse en *L'Orfeo* de Monteverdi, ópera según unos críticos, *favola in musica* para otros.
- ²⁴ De igual modo se puede considerar un precedente el "madrigal solístico". Como afirma el doctor Peláez Malagón, este subgénero que alternaba canto, poesía y música en una sola voz fue creado por Giulio Caccini pero no se puede negar sus mismas cualidades en otros tipos mixtos melodramáticos por lo que, en sí, "no fue [creación]del todo novedosa, ya que el madrigal cantado a una sola voz existió en todo momento, su novedad estribaba en la posibilidad de poder introducir algunas ornamentaciones en las declamaciones y cantos que pudiesen, de alguna manera dotar de más complejidad a los sentimientos declamados." Destaco este fragmento por la sucesiva importancia que tendrá en la primitiva ópera esta concepción del *recitare cantando*.
- ²⁵ PELÁEZ MALAGÓN, José Enrique, "Los precedentes de la ópera barroca italiana", *FILOM/SICA*, n° 24, enero 2002.

- 26 Orazio Vecchi (Módena, 1550-1605), compositor y sacerdote, acompañó a numerosas familias nobiliarias, tales como a Baldassare Rangoni de Brescia; colaboró con Andrea Gabrieli y Claudio Merulo a partir de 1579. Maestro de capilla de Salo (1581), fue arcediácono en Módena; durante este periodo, alternó su oficio religioso con la composición de obras musicales de carácter profano y sacro. Maestro de corte en 1598 por Cesare d'Este, regresó a su villa natal a causa de su salud y de numerosas envidias suscitadas por otros músicos, renunciando el ofrecimiento de Rodolfo II como maestro de corte imperial. Se le conoció como el gran creador e impulsor de la comedia madrigalesca.
- 27 La etimología de este género produce una gran curiosidad; proviene del acusativo plural latino de OPUS-ERIS, OPERA, que significa "conjunto de textos de una misma característica o de idéntico tema; obras". El género musical que combinó música en la totalidad del texto recibió este nombre por su compendio melódico en su inicio, por su vinculación al mundo grecolatino.
- 28 Las ideas de la Camerata Bardi fueron totalmente innovadoras puesto que la polémica entre el predominio de la música o de la palabra en la ópera llegaron hasta bien entrado el siglo XIX; ni más ni menos, Wágner imitó el esquema propugnado por los florentinos aunque con otra temática.
- 29 MIOLI, PIERO, *La musica nella storia*, Bolonia, Calderini, 1989.
- 30 Octavio Rinuccini fue fecundo libretista de las obras musicales de Peri y de Monteverdi; no es mucho más lo que se sabe de él.
- 31 Girolamo Mei fue historiador importantísimo que publicó *De modis musicis antiquorum* (*Sobre los modos musicales de los antiguos*) entre 1562 y 1573. Vinculó en buena medida la tragedia griega con la incipiente música dramática ya que el actor no recitaba sólo sino que acompañaba con su voz y cantaba pasajes diversos para dotarlos de un determinado ánimo; por ello, la tragedia griega era, en buena parte, cantada en sus momentos solistas.
- 32 Vincenzo Galilei, teórico de la *Camerata*, inició una serie de escritos en que definió la concepción nueva de la música.
- 33 Peri fue compositor musical (Roma, 1561-Florenca, 1633) que contribuyó a la creación del estilo representativo o recitativo, recreado en su ópera *Euridice*.
- 34 Caccini (Tivoli, 1550-Florenca, 1618) fue miembro de la *Camerata Bardi*, uno de los iniciadores de la ópera, junto a Cavalieri y Peri, adaptó el *recitativo* y redactó las modificaciones que debía seguir el canto para destacar el texto en *Nuove musiche*, en 1601.
- 35 Giovanni Bardi nomina el grupo, aunque no fue tan activo como el resto; su papel como mecenas, como protector se vincula más a su figura.
- 36 Claudio Monteverdi (Cremona, 1567- Venecia, 1643) ejemplifica la transición entre polifonía y estilo concertante. Fue Maestro de capilla de la Basílica de San Marcos en 1613; destacó profundamente en los campos musicales religioso y profano. El estudio de sus nueve libros de madrigales muestra su capacidad teórica sobre la moderna música operística.
- 37 MIOLI, *op. cit.*, "...il responsabile contingente della trasformazione a testo teatrale musicato integralmente fu un preciso progetto letterario-musicale coltivato da prima de 1580 al 1592 in Firenze presso la casa di Giovanni Bardi da una Camerata (detta dei Bardi)...", p. 204
- 38 De esta manera "la música no es simplemente un adorno de la palabra ni la palabra es sólo la recitación de un poema con la ayuda de algunas notas musicales." FRAGA, Fernando, *La ópera*, p.10.
- 39 MIOLI, *op. cit.* "...la musica antica, quella greca, è superiore alla moderna in quanto è monodica, modellata sulla dutile ma unitaria espresività della parola, e la monodia è naturale, mentre la moderna polifonia è artificiale, assurda e disorganica nel rapporto fra le voci diverse, nemica della parola che altera e confonde." p. 204.
- 40 Así dice Fubini: "...la batalla de Galilei y de la *Camerata* de los Bardi se dirige contra el hedonismo: se halla a favor de una música que no sea sólo placer sensitivo sino, primordialmente, expresión e imitación de los afectos;...dicha batalla comporta asimismo...la negación de la autonomía de la música en pro de una subordinación de ésta al significado y a la lógica del lenguaje verbal.", *La estética musical...*, p.147.

- ⁴¹ Por lo general, se utilizó el *recitativo* para los parlamentos y fragmentos poéticos de carácter narrativo.
- ⁴² Su nombre proviene de un fragmento, más o menos breve, de canto lanzado al aire y que sigue un modelo determinado (al aire español, por ejemplo).
- ⁴³ Hasta finales del siglo XVII, el *recitativo* mostró estos tipos: *recitativo parlato* o el que ofrecía una información mediante un simple acompañamiento; *recitativo seco* o recitado de carácter dramático; *recitativo* acompañado o recitado de gran efecto musical y dramático en que toda la orquesta acompañaba una voz solista en una declamación llena de efectos trágicos.
- ⁴⁴ La diversidad formal del *aria* fue numerosa y según su modalidad, innovó o fue retomada para la ópera seria, creada en el siglo XVIII por Metastasio; inicialmente, sus esquemas son los siguientes: AAA o tripartita sin variación temático-musical; ABA, tripartita con dos temas; AB, bipartita con dos temas; ABC, tripartita con tres temas musicales; ABA'-A', tripartita con dos temas repetido el primero *da capo*, esto es, al final.
- ⁴⁵ Se trató de una pieza dramático-musical de carácter alegórico, precedente del futuro "oratorio"; en efecto, esta obra posee un fuerte carácter simbólico en tanto en cuanto muestra un diálogo entre alma y cuerpo como elementos que forman un todo, al que diversos enemigos tientan. El oratorio, de próspero éxito en Inglaterra y con la figura señora de Händel, se caracterizaba precisamente por los personajes alegóricos y la escenificación frente a las iglesias o en su interior.
- ⁴⁶ Se considera la primera *opera* de Monteverdi; sin embargo, su clasificación original fue de *Favola per (in) musica*. Por un lado, cumple los requisitos del melodrama: una obra cantada y recitada en su integridad; por otro, sus personajes, su forma y su público remiten a la *favola*. Realmente, las lindes entre la ópera y este género son poco precisas en ocasiones y, en el caso particular de este autor, ocasionaría más de una diatriba. Queda constancia de esta duda musicológica, permanente aún.
- ⁴⁷ El "lamento", así como el baile o *ballo*, fue una de las composiciones musicales de mayor éxito melodramático; por lo general, se componía de la representación de una obra escénica cuyo punto cumbre dramático se hallaba en un llanto, un canto doloroso de un personaje mitológico. Este lamento servía para la expresión, poética y musical, del dolor y era muy rico en todos sus matices. Destacan este y el "Lamento de Dido", de la ópera *Dido y Eneas* de Henry Purcell.
- ⁴⁸ Su tema se evidencia ya en el título; Badoaro se inspiró en *La Odisea*; como se puede observar, el gusto por los temas mitológicos e históricos (como el de *L'Incoronazione di Poppea*) se evidencia en estos primeros melodramas.
- ⁴⁹ BROWN, Howard, "Il Madrigale", *Enciclopedia Storica «La Musica»*, UTET, 1966.
- ⁵⁰ A saber, los nueve libros se componen de las siguientes obras: *Libro primo. Madrigali a cinque voci*, Venecia, 1587; *Libro secondo*, Venecia, 1590; *Libro terzo*, Venecia, 1592; *Libro quarto*, Venecia, 1603; *Libro quinto*, Venecia, 1605; *Libro sesto*, Venecia, 1614; cerrarían este grupo los *Madrigali guerrieri e amorosi* y el último, póstumo, publicado en Venecia en 1651. La evolución tanto personal, formal y musical se evidencia entre el grupo de los cinco primeros y los restantes, ya pertenecientes a la *Seconda pratica*.
- ⁵¹ Esto afirma Howard Brown de Claudio Monteverdi: "Monteverdi è cavallo fra le due epoche, il Rinascimento e il Barocco. Nel primo dei suoi nove libri di M. [*Madrigali, sic*] egli dimostra di essere un maestro esperto nelle tecniche più antiche...dopo il Quinto Libro[sic] scrive sempre la parte per il basso continuo, e realizza in pieno lo stile barocco negli ultimi tre libri. In essi sono inclusi M. Di stile concertante e M. Per 1, 2, 3 voci con accompagnamento di basso continuo e alcuni strumenti obbligati, prassi che rappresenta una sintesi della monodia barocca e del M. Rinascimentale." *op. cit* p. 235. El subrayado es mío.
- ⁵² "La caratteristica più importante del Madrigale è forse la sua tendenza a esprimere fedelmente il contenuto del testo attraverso la forma musicale." *Enciclopedia Storica <<La Musica>>*, p. 230.
- ⁵³ Se le atribuyen quince óperas de las que, sólo se conservan los fragmentos de las ya citadas; *Endimione*, *Gli amori di Diana e di Endimione*, *Proserpina rapita*, *Adone* y *Le nozze d'Enea* fueron obras musicadas por Monteverde, perdidas hasta hoy.

- 54 Conocido, posteriormente, por Balthazar de Beaujoyeux. Con su presencia se comprueba la fuerte influencia de los artesanos italianos en Francia.
- 55 Sin olvidar la presencia artística, hay que considerar la importancia de ministros tales como Mazarino, quien impulsó el arte italiano en Francia, bien que con mucho rechazo.
- 56 Jean Baptiste Lully (Florencia 1632-1687) ejerció notable influencia en la música francesa; de un gran carácter "todoterreno" (era bailarín y violinista autodidacto), llevó la danza a la corte de Luis XIV y sus obras se estrenaron no sólo en Lyon, Burdeos, Munich, Estocolmo o París sino en las cortes de dichas ciudades, así com en Versalles. Colaboró en más de sesenta obras, *ballets*, comedias-bailadas y cerca de veinte óperas. Destacan *Alceste*, 1674, *Armide* y *Acis et Galathée*, 1686.
- 57 "A principios del siglo XVIII aparece, por primera vez, e nombre *opéra-comique*. Las escenas eran aún mudas, pero el procedimiento se refinó mediante un sistema de *écriteaux*, que... «eran una especie de letreros de lienzo, en los versos en letras grandes que ponían el nombre el personaje que debía cantarlas...La orquesta interpretaba la música de los cuplés, mientras el público los cantaba y los actores los mimaban»." ORREY, Leslie, *La ópera*, pp.44-5. Su gran éxito formalizó su creación como institución "operística" en 1762, aunque el proyecto se había iniciado años antes en el teatro de la Feria de Saint-Germain.
- 58 "...la masque alcanzó su apogeo durante el reinado de Jaime I, de 1605 a 1620. Estas charadas cortesanas han desaparecido sin esperanza alguna de revivir.", ORREY, *op. cit.*, p. 49.
- 59 ORREY, *op.cit.*, p. 51.
- 60 Esto afirmó Purcell en boca de uno de sus personajes: "La Música está aún en su Inmadurez[sic], un Niño precoz, que nos da esperanzas de lo que puede llegar a ser aquí, en Inglaterra, cuando los Maestros de ella encuentren más ánimos". "Prefacio" a *Dioclecian*.