

IDOMENEO, REY DE CRETA: GLUCK Y STRAUSS EN MOZART

*Leonor Ortega Alcántara
Licenciada en Filología Hispánica
Profesora en el IES “Arroyo de la Miel”, Málaga*

RESUMEN

Este artículo analiza en brevedad la ópera *Idomeneo, Rey de Creta* de Mozart, primera obra donde emplea la reforma que Gluck inicia y de su importancia posterior. De igual manera, esta ópera la recuperó Richard Strauss. Sirva de homenaje a la labor de ambos compositores.

Palabras claves: Reforma musical, Mozart, Gluck, Strauss.

SUMMARY

This article tries to analyze the opera *Idomeneo, King of Crete*, the first Mozart's work where it is used the reform started by Gluck and its later importance. Similarly, Richard Strauss recovered this opera. This study is a small tribute to the work of both composers.

Key words: Musical reform, Mozart, Gluck, Strauss.

1. Introducción

En 1780, Mozart se encuentra en una encrucijada; está a punto de cumplir 25 años y ya ha compuesto 14 óperas; sin embargo, su insatisfacción crece por momentos por diversas razones. En primer lugar, no es un artista reconocido; posee un talento innegable, eso sí, pero no puede mantenerse y se debe a la tutela y protección (o más bien sumisión y humillación) del arzobispo de Salzburgo Jerónimo Colloredo. Mozart siente que Salzburgo le asfixia, tanto o más que su protector. Durante toda su vida, Mozart despreció a su ciudad natal; para él, era un villorrio y lamentaba su desesperada servidumbre allí; sentía demasiada rabia para apreciar el hecho de que Colloredo permitiera que él y su padre se ausentaran de sus cargos literalmente durante años enteros. Wolfgang Amadeus Mozart interpretaba y se daba a conocer en otras cortes.

La relación entre Colloredo y los Mozart cada vez fue más tensa; Léopold era *Kapellmeister* suplente en Salzburgo y, por ello, debía realizar sus continuos encargos para los festejos de la corte. Eso sí, siempre fueron mal pagados ambos, padre e hijo. Este, desde luego, protestó mucho más y más abiertamente que Léopold.

Su otro frente abierto de Wolfgang se encontraba en su padre; Léopold le dio a conocer, le sometió y vigiló (conocidas son las coacciones a que llevó a su hijo para contener sus amoríos), a veces en exceso; el joven Mozart veía que en Salzburgo se encontraba sometido a una doble cadena: la de su protector y la de su padre, quien evitaba su independencia de manera tiránica o mediante el chantaje emocional. Ya había intervenido en sus amores con Aloysia Weber y con Bläse, coartando su libertad. Finalmente, la corte salzburguesa adolecía de creatividad¹ y efectividad musicales; otras como Man-

1 Lo único que me disgusta de Salzburgo...es que no se pueda establecer ningún tipo de relación social apropiada con esa gente y que la música no tenga mejor reputación, y que el arzobispo no tenga fe en las personas inteligentes que han viajado.”

heim o Viena la superaban con creces. Las orquestas, los músicos, los mejores escritores e intérpretes se encontraban allí, allí eran contratados. El nivel de perfección de un jovencísimo creador como Wolfgang se ve desperdiciado en su patria natal y desea abandonarla para trabajar con equipos mejor formados y listos; dicho pronto, a la altura de las nuevas propuestas musicales que ya está formulando en su creación musical. Mozart espera alejarse de Salzburgo por todas estas razones. De ahí que aceptara inmediatamente la oferta que cambió profundamente su vida y que le llevó a crear *Idomeneo, rey de Creta*.

2. La fiesta cortesana

Nada más y nada menos era el encargo del regente Carl Theodor, la representación de una ópera con motivo de la celebración de los carnavales. Una fiesta cortesana constituía un motivo de interés a todos los artistas pues era un espectáculo de increíbles dimensiones donde se mezclaban a gran altura todas las artes escénicas y escenográficas, la dramática, la artística, la pictórica y la musical. El gran lucimiento de las tramoyas y el juego con las perspectivas, así como con las luces, asombraba al público cortesano que permitía dispendios impresionantes en la contemplación de ese espectáculo, efímero es cierto, pero asombroso y del cual nos han dejado noticia en todas las cortes mediante diferentes escritos y planos de las tramoyas.

No es de extrañar que Mozart aprovechara la ocasión; aparte de los motivos ya expuestos antes, la fiesta de corte ponía a disposición de los artistas los mejores materiales; la gran suerte dispuso que además el regente bávaro fuera un protector eficaz que se había rodeado de auténticos profesionales en el campo musical y que había llevado a la corte de Manheim a un estatus impresionante por su orquesta, por los cantantes contratados además de los mejores escenógrafos.

Todos, siendo locales, habían conseguido una calidad reconocida en todas las cortes. Esto deseaba Mozart.

Así pues, cuando recibió el encargo de componer una ópera para los carnavales de Munich en el nuevo teatro de corte (el teatro Cui-viliés), no dudó y eligió un tema tan solo representado unos veinte años atrás: la tensión entre el deber a los dioses y el amor paternal del héroe Idomeneo.

Recurrió al libreto de Giambattista Varesco quien, a su vez, retomó la tragedia en cinco actos de Antoine Danchet *Idoménée*, musicada por André Campra en 1731. La labor de libretista y de Mozart fue muy intensa, tanto que el propio Mozart corregía la letra en la búsqueda de la expresividad y de la efectividad dramática. Como confesaría más adelante, Varesco sería famoso gracias al doble oficio de Mozart como compositor musical y poético. La música estaba lista en menos de un mes y en noviembre de 1780, Mozart se dirigió a Múnich para iniciar los ensayos, que ciertamente, fueron arduos y dificultosos para Mozart. Prácticamente, todos los intérpretes se conocían puesto que gradualmente habían ido formando una compañía que ya había recreado otros dramas líricos o *singspiels* tales como la ópera seria *Sofonisba* de Tomasso Traetta, *Günther von Schwarzburg* de Ignaz Holzbauer en Manheim y para el príncipe elector Carl Theodor. El cantante más conocido era Anton Raaf, considerado uno de los mejores tenores del siglo XVIII, reclamado en París, en Madrid, en las cortes italianas para la interpretación de los roles más variados. Cantó junto a Farinelli, lo cual le dio mayor notoriedad aun si cabe. Ciertamente, en 1781 ya es algo mayor y pasa de los sesenta años; sin embargo, Mozart contruyó un personaje ajustado a su vocalidad, por lo que deducimos que su estado era impresionante. No fue con él con quien más problemas tuvo Mozart, sino con el castrato Vincenzo del Prato.²

2 En diferentes cartas, confiesa Wolfgang a su padre el cansancio que siente por este tipo de cantantes; su vida disipada, su lujuria, sus caprichos y exigencias les

Al estreno en Múnich asistieron Léopold Mozart y Nannerl; juntos observaron lo que los críticos alabaron días posteriores. Desde el clavicémbalo, Mozart ofreció una nueva ópera seria. *Idomeneo* cumplía con los trámites que esta requería pero, a la vez, allanaba el camino a la nueva ópera proclamada por Gluck, el camino de la reforma musical que abrazaba los siguientes principios:

1. La música sirve a la poesía, a la expresión de los sucesos anímicos y externos.
2. La música caracteriza personajes y situaciones. No es un fin en sí misma.
3. La música debe ser sencilla y natural.
4. Aparece el recitativo acompañado en sustitución del Seco acompañado por las cuerdas.
5. El Coro se integra a la acción argumental.
6. El *Ballet* también toma parte activa así como el Coro.
7. La obertura hace referencia a la acción del argumento.

Sobre Anton Raaf, el protagonista de *Idomeneo*, esta constituyó su gloriosa despedida de la escena; ya tenía unos 66 ó 67 años. De carácter bastante mojigato y beato (pagaba suntuosas cantidades para misas, rezaba entre bambalinas), su voz poseía una gran belleza tímbrica, tanto que muchas veces rivalizaba con las orquestas en virtuosismo vocal y las superaba. Divo que caracterizaba su voz por la belleza y dulzura del timbre más una magnífica capacidad técnica para las agilidades y era conocido por los trinos, un recurso ornamental difícil para la voz de tenor. Posiblemente, en esto lo edu-

hacían tan insoportables (o más) que las *prime donne*. En esa correspondencia, desea poseer a Rinuccini, por ejemplo, a pesar de sus “malas costumbres” puesto que según narra le enseña “nota a nota” el papel de Idamante. Su voz sobresalía en el terceto y en el cuarteto, lo que retrasaba el avance de los ensayos.

caran los *castrati* Antonio Bernacchi y Tommasso Guarducci. Raaf fue una de las dificultades para Mozart; en su correspondencia, se queja mucho del famoso tenor pues aduce que no se mueve bien (ya era anciano y sus actitudes típicas de la gran ópera seria italiana, un tanto artificiales y artificiosas), así como un auténtico divo pues exigía al compositor arias de lucimiento. Aunque afable en el trato, era muy particular y muy especial.

Sobre el *primo uomo*, Vincenzo del Prato (o Dal Prato), natural de Imola y cantante desde los dieciséis años, al parecer era muy bello y agradable, lo mismo que su voz, habituada a papeles cómicos o sin mucha enjundia (Idamante es el primero de importancia); Mozart siempre se refirió a él con desprecio o con sarcasmo (“despreciable”, “completo inútil” son algunos de los calificativos que usa); este también destacaba en el cuarteto y por ello hubo de enseñar su papel, nota a nota. Quizá, más que nada, su inexpresividad, su “voz desigual”, su carencia de método era lo que aturdió a Mozart. Panzacchi, al contrario, le encantó y era un buen actor; por ello Mozart aumentó su plañidero *arioso* a dos arias de total lucimiento para un personaje que era secundario y que podían ser eliminadas de la obra sin que pierda fuerza ni acción la ópera. Y finalmente las hermanas Elisabeth Augusta y Dorothea Wendling eran dos cantantes relativamente jóvenes, casadas con dos hermanos, violinista uno y flautista el otro. Ambas tenían entusiasmo al joven Mozart con sus voces por su expresividad, expansión canora (agresiva una, luminosa la otra) como iguales en su categoría musical. De esta manera construyó dos entidades femeninas de un relieve extraordinario: la locura y la ira (Elettra) frente a la virtud y la ternura (Ilia).

La orquesta sostenía la opinión de que la música era “maravillosa” y “extraña”. La belleza melódica de la ópera cautiva a cualquiera que sepa escucharla, pero se apartaba de los cánones establecidos por la *grande opera italiana*, con sus interminables recitativos *secco* y sucesión de arias; esto ya no sucede en *Idomeneo*.

Esta ópera se representó dos veces más (idéntico reparto) ese mismo año, el 3 de febrero y el 3 de marzo (y a poco cuatro representaciones más). Su éxito supuso la ruptura definitiva de Mozart con Colloredo, con Salzburgo y su provincianismo, en parte se liberó de su padre y de su férrea cadena para interpretar en Munich y posteriormente en Viena, la ciudad de sus sueños. Allí precisamente, cinco años después, recuperó *Idomeneo*; el 13 de marzo de 1786 fue representada en el Palacio Auersperg, en una dramatización privada. Los cantantes (nobles todos) fueron estos:

Idomeneo.....Giuseppe Antonio Bridi.
Idamante.....Barón Pulini.
Ilia.....Anna von Pfendorf.
Elettra.....María Anna Hortensia, condesa Hatzfeld.

Adaptó aquí Mozart la ópera: las principales variaciones fueron estas:

1. Idamante era cantado por un tenor, no por un castrato.
2. Simplificó el aria de bravura de Idomeneo “Fuor del mar”.
3. Dúo de Ilia e Idamante poseía un tiempo.
4. Unió el terceto y el cuarteto, para mayor espectacularidad.
5. Elimina al consejero Arbace.

La esperanza de Mozart era reestrenar su ópera, la mejor de todas las serias y una gran innovadora. No fue así; mucho hubo que esperar pues fue sepultada en el olvido.

3. Idomeneo, re di Creta, Köchel 366.

Acto I. Escena I. La acción transcurre en Sidón, puerto de Creta. En el palacio. Ilia, princesa troyana, se duele de su situación;

su familia ha sido asesinada en Troya y conquistada Ilión; sin embargo, el trato recibido no le molesta y lo único que le preocupa es que Idamante, hijo de Idomeneo, ame a la otra princesa griega, Elettra. (“Quando avràn fine omai...Padre, germani, addio”). Precisamente, este llega para consolarla y le declara su amor (“Non ho colpa e mi condamni”); un coro de troyanos entra y es recibido en paz (“Godiam la pace, trionfi Amore” cantado por dos cretenses y dos troyanos). Elettra recrimina a Idamante por su amor a Ilia, como de ultraje a Grecia; en ese momento se anuncia que la nave del rey probablemente se haya hundido a causa de una gran tormenta marina. Todos, entristecidos, parten menos Elettra quien desata su furia a causa de los celos rabiosos que siente hacia Ilia (“Stinto è Idomeneo...Tutte nel cor vi sento!”).

Escena II. En la playa. Mientras los cretenses piden auxilio y clemencia a Neptuno (“Pietà! Numi, pietà!”), llega Idomeneo al suelo patrio tras realizar un juramento atroz: para librarse de la muerte, ha jurado matar al primer ser que se encuentre con él y se lamenta de la crueldad que supone este voto, los remordimientos y la venganza del sacrificado (“Vedrommi intorno l’ombra dolente”). Idamante se encuentra con él y, tras un breve diálogo, reconoce a su padre quien huye aterrorizado (“Spietatissimi dei” clama Idomeneo). Desconcertado, Idamante queda aterrorizado y se pregunta por la causa de tal recibimiento (“Il padre adorato”). Una *Marcia*, un *Ballo* y el coro “Nettuno s’onori, quel nome risuoni” concluyen el acto.

Acto II. Escena I Idomeneo informa a Arbace sobre su terrible juramento; este, conmovido, le aconseja alejar a Idamante de Creta y, para ello, devolverá a Elettra a su patria, a Argos (“Se il tuo duol, se il mio desio). Llega Ilia, quien, cariñosamente, le trata como si su padre fuese (“Se il padre perdei”). Idomeneo adivina por las palabras de la princesa troyana el amor que siente por su hijo, lo que le aterra aún más si cabe y le hace exclamar su dolor en su tremenda aria de bravura (“Qual mi conturba i sensi...Fuor del mar ho il mar in

seno”). Elettra, alegre, se siente feliz puesto que confía en enamorar a Idamante durante el viaje (“Idol mio, se ritroso”)y una *Marcia* la llama hacia el puerto.

Escena II. En el puerto. El coro (“Placido è il mar”) recibe a las regias personas; allí, lleno de tristeza se despiden padre, hijo y Elettra, confusa ante el dolor que nota entre ellos dos (“Pria di partir”) hasta que un coro de cretenses anuncia la llegada de un monstruo marino (“Qual nuovo terrore”), asolando las playas, ante el que huyen (“Corriamo,fuggiamo”).

Acto III. Escena I. En palacio. Ilia se extasia, confiesa a la naturaleza el amor que siente por Idamante (“Zeffireti lusinghieri”); llega Idamante, quien le confiesa las dudas que siente sobre el extraño comportamiento de Idomeneo, su deseo de morir si ella no le ama.(Dúo “S’io non moro a questi accenti”). Confesado su mutuo amor, llegan Elettra e Idomeneo quien le conmina a partir (cuarteto “Andrò ramingo e solo”). Arbace anuncia la llegada del sacerdote de Neptuno junto al pueblo; temiendo la sublevación popular, (“Se colà ne’fatti è scritto”) todos se dirigen al templo del dios del mar.

Escena II. Primero una gran plaza y luego el templo de Neptuno. Idomeneo confiesa su voto y quién debe ser sacrificado (Coro “Oh voto tremendo”). La plegaria de todos (“Accogli, o re del mar”) es interrumpida por una *Marcia* que anuncia la triunfal victoria de Idamante sobre el monstruo marino (“Stupenda vittoria!”). Temiendo la ira de Neptuno, Idamante decide morir (“No, la morte io non pavento”) e Ilia junto a él. Ante la fuerza del amor, los dioses se apiadan y perdonan a Idamante (“Idomeneo cessi esser re”). La Voz del dios añade que su nuevo rey será Idamante. Elettra, llena de rabia y de furor, parte decidida al suicidio. (“O smania, o furie...D’Oreste, d’Aiace”). pide que Ilia y su hijo sean los nuevos reyes, queridos y apreciados como a él lo ha amado su pueblo.(“Torna la pace al core”). El luminoso coro “Scenda Amor, scenda Imeneo” cierra la ópera, a la que siguen los *ballets* finales.

4. Breve apunte dramático-musical.

La partitura señala que la orquesta debía componerse de cuerdas, dos flautas, un flautín, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, cuatro trompas, tres trombones, timbales. Y, para los recitativos, clavicordio y violonchelo. Manheim, probablemente, al igual que la ópera francesa, las influencias de Gluck y la reforma amplían, poco a poco los instrumentos iniciales del concerto, de la orquesta.

La obertura, majestuosa y de gran fuerza, se abre en la tonalidad mayor. La orquesta reproduce un *tutti* concertante a modo de triple golpe (percusión), cuerdas e instrumentos de viento. Inmediatamente, surge el trémolo de las cuerdas que (canónicamente) elaboran un tema, el tema del mar que reaparece a lo largo de toda la ópera. En *crescendo* y por su enfrentamiento al resto de instrumentos, señala la oposición entre el mar y el resto de los seres mortales. Simboliza además la irracionalidad, las fuerzas misteriosas y salvajes. Impresionistamente, ese efecto semeja las olas del mar trasladándose a toda la orquesta, llevando con su furia la violencia a los personajes. Ese tema reaparece en “Fuor del mar ho un mar in seno”, en dos de las tres arias de Elettra (“Tutte nel cor vi sento” y “D’Oreste, d’Aiace”), personaje dominado por la violencia y la furia y así caracterizado y el cuarteto del acto III (“Andrò ramingo e solo”).

Su *obertura* se inicia con el triple sonido (tres veces repetido) de los timbales; se trata de una ópera seria, inmediatamente se aprecia su solemnidad y las cuerdas (simultáneamente) se agregan y subdividen, creando un enfrentamiento entre ellas. Poco a poco, pasan a la tonalidad menor para reincidir (nuevos golpes de percusión) en la creación de ese tema marino. De nuevo suenan los timbales, retomando la solemnidad y mostrando de nuevo con fuerza la dualidad y el enfrentamiento entre lo que será el *leitmotiv* de la ópera: la duda entre el deber terrible e impuesto, (por tanto, salvaje) y el querer (la liberación del hijo), más armónico y pacífico, pero con sombrías tonalidades.

Personajes, vocalidad y caracterización:

Ilia.....Soprano lírica.

Idamante.....Mezzosoprano o tenor (según la versión de Munich o de Viena).

Elettra.....Soprano dramática.

Arbaces.....Tenor lírico-ligero (o con facilidad para agilidades).

Idomeneo.....Tenor lírico *spinto* o lírico con facilidad para agilidades y timbre oscuro o *baritenor*.

Sacerdote de Neptuno...Tenor (o barítono lírico).

La Voz.....Bajo.

Mozart amplió el (en principio) insignificante papel de Arbace, por la estupenda voz de Panzacchi y por sus actitudes dramáticas francamente óptimas. De ahí que nos encontremos un personaje que se destaca, aunque su importancia en la ópera no es demasiada; anuncia la tormenta y la (posible) muerte del rey; aconseja a Idomeneo y señala las dificultades extremas de gobernar¹. Y su otra aria fue ya en el acto III, en el recitativo arioso “Sventurata Sidon!...Se cola’ne’ fatti è scritto”, nuevamente de lucimiento vocal. Se inicia con el recitativo acompañado, cargándose de dramatismo a medida que se acerca a la desgracia final, el sacrificio de Idamante. Ha de ser cantada como plegaria y con agilidades al final. Su función:

a) La primera, muestra la función del buen ministro, del consejero fiel, real. No es de extrañar que con él homenajeara Mozart al príncipe elector.³

3 Si mi deseo y tu dolor/caminaran unidos,/tan presto como estoy a obedecerte/
así de rápido tu dolor huiría./Que quien ambiciona el solio aprenda/las penas
que lo acompañan./Lejos o cerca/sólo dolor encontrará.

El teatro poseía una función especular y con Arbace se nota claramente: “Que quien ambicione el solio aprenda las penas que lo acompañan” y en el *arioso* final incluso ofrece su vida antes que las regias sean sacrificadas (“pero salvad al príncipe, al rey. ¡Que la sangre de uno solo os calme! He aquí la mía, si os agrada”). Interesante la estrecha relación entre ministro y rey, no es el tirano, sino un ideal rey del siglo XVIII.

b) La influencia de otra ópera en el aria “Se il tuo duol” recuerda vivamente a *Lucio Silla*, “Vieni ove amor t’invita”.

Idamante es uno de los protagonistas, en concreto quien vincula las dos tramas de la ópera, una activa y la otra pasivamente; ama y es correspondido por Ilia, amor que le salvará finalmente; centro del triángulo amoroso entre Elettra e Ilia. Por otra parte, es el heredero de Idomeneo y el primer ser que este encuentra al pisar Creta; por ello padece la distancia, el dolor del padre que lo quiere alejar para no cumplir su terrible voto mediante su sacrificio a Neptuno. Es un príncipe, un ser noble, generoso, valiente cuando se enfrenta al monstruo enviado por Neptuno, doliente por el (que él piensa) desprecio de su padre, amante enamorado de Ilia. Precioso papel melódico compuso Mozart al *castrato* Vincenzo Del Prato; adaptado a tenor gana en gallardía. Ambas voces demuestran la gentileza, humanidad y valor propios de Idamante. De ahí que le preceda el recitativo acompañado destinado a seres regios, nobles y a divinidades.

Ilia, la antagonista de Electra, la bondad personificada, es personaje inventado pues princesa troyana sólo sería aquélla que fuera hija del rey Príamo y todas tuvieron un violento final (Casandra, violada y entregada a Agamenón quien que los dos encontraran la muerte en Micenas; Polixena, amada del poderoso Aquiles, fue sacrificada en su tumba). Inventada (la más cercana es Ilíone, hija mayor de Príamo y Hécuba, casada con Polígestor; la otra Ilia es la madre de Rómulo y Remo) como contraste oportuno a la otra princesa, como personaje que supera su rencor a los helenos y que logra amar al hijo de su enemigo. Triunfa el poderoso sentimiento del amor

en ella antes que los destructivos y destructores odio y venganza, sentimientos totalmente lógicos pero que no cuadran en este tipo de personaje, más armónico, equilibrado y, a pesar de esto, apasionado. Ella abre la ópera, inicia (dos actos además, el primero y el último) el recitativo que dará paso a la presentación de los diversos personajes, temas (amor/deber, patria/ hogar adoptivo) y triángulos (junto a Elettra por Idamante, junto a Idomeneo por el amor de su hijo) o en “Zeffiretti lusinghieri”, desconocedora del monstruo que asola Creta, Ilia se entrega a lo elementos naturales y confiesa su amor por Idamante, esperando que le corresponda fielmente. Soprano lírica, el personaje de Ilia ha de mostrar cierta capacidad melódica para la expresión del dolor por la familia y la patria perdidas, aceptación por su destino, dulzura y belleza vocales pues su personaje siempre se encuentra en confrontación con Elettra por el amor de Idamante, en consonancia con el príncipe cretense (quien la ama) y con Idomeneo, quien adivina el doble sacrificio (mata a su hijo y el amor de Ilia) que ha de realizar si cumple su promesa.

Tiene importancia este personaje: su amor por Idamante es completamente sincero, un amor que le llevará a ofrecer su vida y morir con Idamante casi al final. Amor es un poderosísimo sentimiento contra el que los dioses no pueden luchar, por ello Neptuno los perdona; el sacrificio de Ilia se convierte en el medio de salvación; generosamente ofrece su vida ya que no puede vivir sin Idamante. Es la liberadora de su amante que, al inicio de la ópera, era su enemigo. Ella supera todo sentimiento destructor, se compadece del dolor de Idomeneo, del de Idamante y ayuda a salvarlo.

Elettra o la contrafigura de Ilia, la princesa micénica Electra (Elettra en la ópera) es un personaje de una fuerza impresionante. Junto a Idomeneo, es el único que sí posee un notable rastro mitológico. El núcleo principal se encuentra en el ciclo *La Orestíada* que comprende las tragedias *Agamenón*, *Las Coéforas*, *Las Euménides* de Esquilo, *Electra* de Sófocles y en *Electra, Ifigenia en Taúride* de

Eurípides (hay una tragedia perdida, *Aletes*, de Sófocles, que ya desvía la ya tremenda historia de los Atridas).

Electra es hija de Agamenón y Clitemnestra, de la estirpe de los Atridas, quienes llevan en sí mismos el estigma de la “culpa heredada”, a saber, el crimen de Atreo recaería sobre sus descendientes y por ello su familia ha de padecer. En *Electra* de Sófocles, esta posee una hermana, Crisótemis, quien le informa de un rizo hallado sobre el túmulo de Agamenón; Electra adivina la llegada de su hermano, quien ha matado a Egisto y a Clitemnestra. En la *Electra* de Eurípides, Egisto la ha casado con un campesino para evitar que llegue al trono y que su progenie (caso que la tenga) venga a Agamenón; el campesino se cree indigno de la princesa y esta se mantiene doncella. Orestes llega con Pílates, planean el asesinato y Orestes mata a Egisto y Electra a su madre. La culpa cae sobre los dos, Orestes parte a Atenas donde será juzgado y Electra se casa con Pílates.

Elettra servirá de oposición a Ilia; es un personaje femenino fuera de sí, descontrolado y desbordado por sus emociones. Al ser princesa de Micenas que (por lo que sea, no se nos narra) se encuentra en la corte cretense, siempre poseerá el recitativo acompañado y como su actitud posee el carácter terriblemente dramático, el tono menor domina sus arias, salvo en una.

Mozart no construye personajes maniqueos; Elettra actúa siempre sobrepasada de sus emociones e influye de igual manera. Dominada por un amor enfermizo y posesivo por Idamante, odia a su rival Ilia como mujer y como “vile schiava troiana”, esto es, como la rebelde vencida que causó el terrible horror de su familia. Aquí encontramos ya el “complejo de Electra”. Su dibujo melódico ofrece el trémolo de las cuerdas, el tema marino, el sinsentido que domina su persona en dos de sus arias, las coloraturas y los saltos de octava, aparte de la riqueza orquestal:

- Acto I. “Estinto è Idomeneo?...Tutte nel cor vi sento”. La presentación de Elettra; ante el anuncio de la muerte de Idomeneo, su

gran preocupación se encuentra en que Idamante, futuro rey, prefiere a Ilia antes que a ella; esto la orgullosa princesa griega no lo puede soportar y como se ve el paso del recitativo al aria, la música se carga del motivo melódico de las cuerdas, cargado de dramatismo, motivo obsesivo que perfila este aria de bravura.

-Acto III. “O smanie, o furie!...D’Oreste, d’Aiace”. Aquí renace la esencia verdadera del personaje. Tras el perdón divino y la tranquilidad de todos, sólo ella estalla de furia pues ve que Idamante será esposo de Ilia, incluso los dioses lo señalan y por ello lo prefiere muerto. De ahí su estallido de rabia, de furia que le hace invocar a las Furias para llevarla a lo más profundo de los infiernos donde no sienta el dolor que le atraviesa, que le hace enloquecer.

La *hybris* o desmesura trágica domina del todo a Elettra, quien se aleja así del ideal del justo medio tan neoclásico y acerca a las heroínas de la gran ópera seria, con grandes conflictos siempre por resolver y por tanto con grandes momentos melodramáticos, dignos de ser representados. Su fijación con el padre muerto la sitúa aquí en Orestes (quien ni mucho menos había muerto, a pesar de que las Furias se emplearon a fondo); compara a todos según su manera de pensar y de vivir: ella es una princesa helena, enemiga de los troyanos tal como lo fue su padre quien consiguió arrasar Troya. Le parece de débiles y cobardes la amistad más el amor a un enemigo del pueblo contra el que lucharon tanto tiempo; su orgullo muestra a la vez su condición de superioridad frente a todos los personajes de la ópera. Desprecia a Idomeneo por el perdón a los troyanos, a Ilia por ser mujer troyana, a Idamante porque elige a una troyana y espera que la muerte acabe con ellos. La única catarsis solo puede llegar por el sometimiento y aceptación o por su autodestrucción, lo que ocurre al final.

Electra es un arquetipo de gran riqueza; el estudio patológico que realizaron Freud y Jung sobre el comportamiento femenino en la infancia en el que se rechaza a la madre y se defiende al padre

revela que aquella es una rival en potencia. A esta actitud se la conoce como el “complejo de Electra”, pues siempre defendió esta a su padre (la verdad sí que tenía motivos para ser atacado y de sobra) frente a su madre y acaba mandando su muerte o colaborando en ella. Cegada por esa atracción hacia lo masculino, no le da ningún valor a lo femenino (y menos si es la madre) sino que sigue los moldes establecidas por la sociedad. No se rebela contra las normas, las sigue aunque sean injustas.

Idomeneo. Es el protagonista absoluto de la ópera; en sus manos se encuentra el poder regio, en su mano está cumplir un voto realizado en un momento de debilidad y de cobardía para salvar su vida o sacrificarse doblemente, como ser humano y como padre al tener que matar a su hijo, al heredero de la corona cretense. Sin embargo, como padre adoptivo de Ilia, descubre el amor (sincero y leal) que esta siente por Idamante, por lo que el cumplimiento de su juramento le apena aún más si cabe. Por ello, el protagonista se siente atormentado desde su inicio y este sentimiento lo domina durante prácticamente toda la obra. Hasta el final, con el perdón divino otorgado, sus arias y recitativos están llenos de dramatismo, de tensión, expresadas melódicamente mediante el tema marino y la tonalidad menor, creando unos especiales efectos de patetismo.

Acto II. “Qual mi conturba i sensi equivoca favella...Fuor del mar”. El cariño que Ilia le profesa por el amor a su hijo oprime cada vez más y más el corazón y el alma del rey; es donde descubre una tercera víctima, a la que afectará su decisión. Entre el amor y el deber, estalla Idomeneo. El mar, Neptuno, el sentimiento irracional lo domina cada vez más. Así se percibe en el recitativo acompañado y en un aria llena de coloraturas, de saltos, mostrando el tema marino en el léxico. Acto III. “Popoli, a voi l’ultima legge impone...Torna la pace al core”. A salvo ya su hijo, ya rey de Creta, Idomeneo cede gustosamente la corona y la paz llega a su corazón. Así se deja ver y notar en el aria.

Ha cesado todo tormento en él⁴.

Sacerdote y pueblo: corifeo y coro. De gran importancia musical y dramática, aparte de la fuerza que poseen y su ductilidad serán estos personajes. La colectividad emerge en la ópera mozartiana bajo la figura de un pueblo fiel y respetuoso a su rey, a los dioses, a las normas y sensible a las desgracias de sus regentes; sirven de contrapunto trágico a la trama y con ellos ensaya Mozart sus primeras soluciones y esquemas corales, siguiendo de manera (más o menos) consciente la reforma de Gluck: la participación del coro en la trama argumental con total coherencia. Hay que señalar las diferencias melódicas que propone el compositor en cada uno de ellos. Veamos:

1. "Godiam la pace". Aquí sirve de pórtico a los deseos amorosos de Ilia y de Idamante, entroncados con la hermandad entre griegos y troyanos que se muestra mediante el cuarteto solista formado por dos cretenses(sopranos)y dos troyanos(tenores).

"TODOS. Gocemos de la paz,
que triunfe Amor:
ahora todos los corazones
se alegrarán.

DOS CRETENSES. Gracias a aquél que ha extinguido
las antorchas de guerra:
Ahora sí, la Tierra
repose hallará.

4 "Vuelve la paz al corazón,/ vuelve la pasión perdida./Florece en mí, la edad./ Al igual que la estación de Flora /el árbol añoso hace florecer/y nuevo vigor le da".

TODOS. Gocemos de la paz,
que triunfe Amor:
ahora todos los corazones
se alegrarán.

DOS TROYANOS. Os lo debemos
Dioses misericordiosos
Y esos son los bellos ojos
que nos han traído la libertad

TODOS. Gocemos de la paz,
que triunfe Amor:
ahora todos los corazones
se alegrarán.”

2. “Numi, pietà, numi”. En tonalidad menor, el pueblo pide ayuda a los dioses para que les salven de la furia marina. El coro se subdivide y finalmente se une de nuevo, creando una sensación de angustia y de temor.

“CORO CERCANO
¡Piedad! ¡Dioses, piedad!
¡Socorro, oh justos Dioses!
¡Volved la mirada sobre nosotros..!

CORO LEJANO
¡Piedad! ¡Dioses, piedad!
El cielo, el mar, el viento
nos oprimen de terror..

CORO CERCANO
¡Piedad! ¡Dioses, piedad!

En brazos de una muerte cruel
nos arroja esta impía suerte.”

3. “Netturo s'onori”. Aquí se prefigura el cuarteto coral que surgirá más adelante en “Rapto en el serrallo”; grandioso recibimiento triunfal a los héroes recién llegados que sirve nuevamente de contrapunto a la dramática acción.

“TODOS

Hónrese a Neptuno,
resuene su nombre,
adórese a este Dios,
soberano del mar.
Con danzas y sonos
Conviene festejar.

SOLISTAS

Él, desde lejos, observa
la ira de Júpiter, y,
como un relámpago, se hunde
en las profundidades del Mar.
Se aposenta en su trono real
y, enseguida quiere emparejar,
uncidos con escamas,
a sus fogosos corceles
lujosamente engalanados.
De las olas surgen
Robustos y ardientes tritones
que hacen sonar
viva, esplendorosamente,
sus trompetas, por doquier.
Vuelve la luz del día

que, el gran tridente,
al mar furioso
supo domar.

TODOS

Hónrese a Neptuno,
resuene su nombre,
adórese a este Dios,
soberano del mar.
Con danzas y sonos
conviene festejar.

SOLISTAS

En su concha de oro,
regio decoro
exhala Neptuno.
Juega Portuno,
infante aún,
con su delfín,
y Anfítrites.
Hoy, sobre Dites,
nos ha hecho triunfar.
Nereidas amables,
adorables ninfas
que, a la gran Diosa,
con Galatea,
cortejo hacéis;
agradeced,
por nosotros, a esos Dioses
que, las lágrimas de nuestros ojos
han podido enjugar.

TODOS

Hónrese a Neptuno,
resuene su nombre,
adórese a este Dios,
soberano del mar.

Con danzas y sonos
conviene festejar.

Que suenen las trompas,
mientras, el solemne sacrificio,
nos disponemos a preparar.”

4. “Plácido è il mar”: calma antes de la tempestad que el monstruo marino ofrecerá en breve. Un coro femenino describe la tranquilidad marina y transmite ese mismo sentimiento.

“CORO

Plácido está el mar; vayámonos,
todo nos lo asegura.

Felices, tendremos ventura.

Vamos, vamos, partamos de una vez”

5. “Qual nuovo terrore!”: contrasta con el anterior. El tema marino(los trémolos) se trasladan de las cuerdas al coro y en él resurge con fuerza.

“CORO

¡Qué nuevo terror!

¡Cuán estruendoso rugido!

El furor de los dioses
ha herido al mar.

¡Neptuno, piedad!

¡Qué odio, qué ira

nos muestra Neptuno!
El cielo se ha enojado pero,
¿cuál es nuestra culpa?
¿Cuál el castigo?”

6. “Corriamo, fuggiamo”: magistral, en forma de canon y posteriormente de fuga, las voces se alternan para ir menguando en fuerza y desapareciendo, creando la sensación de huida, de desorden y de vacío final.

“Corramos, huyamos
del monstruo despiadado!
¡Corramos, huyamos!
¡Su presa ya somos!
¿Quién, pérfido destino,
puede ser más cruel que tú?”

7. “O voto tremendo”: tonalidad menor. Junto al tenor (o barítono, aquí sí que lo ha interpretado esta voz) que interpreta una especie de corifeo, se expresa la conmoción que provoca la promesa que debe cumplir el rey; al contrario de lo que cabría suponer, el pueblo se horroriza y espera piedad para Idomeneo.

“PUEBLO. ¡Oh, voto terrible!
¡Espectáculo horrendo!
Reina ya la muerte,
la puerta del abismo
se nos abre cruel.

GRAN SACERDOTE. ¡Oh cielo clemente!
¡Inocente es el hijo,
el voto, inhumano!

Detén la mano
de este padre fiel.”

8. “Stupenda vittoria”: precede al momento terrible del sacrificio. El coro alaba el valor de Idamante quien se ha arriesgado por liberar a su pueblo de un terror desconocido. Gratitud y alegría a partes iguales; brevemente, pues se ignora lo que Idomeneo debe cumplir.

“CORO
¡Estupenda victoria!
¡Eterna es tu gloria!
Triunfa, ¡oh Señor!”

9. “Scenda amor, scenda Imeneo”:jubiloso coro que, en la tonalidad mayor, muestra la alegría ante la felicidad de la nueva pareja, la liberación de Idamante y del propio rey de su terrible promesa, sustituida por el más feliz de los sentimientos, el amor.

“Descienda Amor!
¡Descienda Himeneo!
Y Juno a los regios esposos,
conceda la paz para sus almas
y el amor para sus corazones.”

La Voz divina. Breve y concisa, libera a todos los personajes de sus tensiones, así que la preeminencia dramática sirve para la Voz divina de Neptuno que otorga el perdón a Idamante, le corona rey junto a Ilia y obliga a abdicar a Idomeneo. En este caso, surge la figura del “Deus ex machina”, esto es, la divinidad solventa el problema (como más adelante lo ofrecerá Mozart en su Don Giovanni) entre Idomeneo, Idamante, Ilia, Arbace y el pueblo cretense. Su

parlamento, en recitado acompañado, es majestuoso, solemne, intenso y posee la gravedad otorgada a los seres sobrenaturales. Una voz grave, profunda dice el texto, habla, un bajo.

Mozart lo emplea una única vez; a pesar de su importancia, que es quien atormentó durante toda la ópera a los personajes, no le ofrece mayor participación directa y la razón es muy simple: son los sentimientos humanos, es al hombre al que desea retratar y no a los casquivanos y caprichosos dioses. De ahí su brevedad y su concisión, su importancia que libera al padre de un juramento atroz, desgarrador de ley natural: el asesinar a su hijo. Ningún dios lo toleraría y por ello cambia el final Mozart.

“Amor ha vencido. Idomeneo cese de ser rey;... sea rey Idamante... e Ilia sea su esposa; con ello sea pagado Neptuno, contento el cielo, premiada la inocencia.”

5. Temas de *Idomeneo*

Idomeneo pertenece al género de la ópera seria, aunque tras ella, esta debiera haber modificado sus moldes, moldes que destruye nuestro compositor salzburgués. En dicha ópera, el argumento legendario, histórico, pastoral, dramático-pastoral, trágico-histórico y demás mezclas quedaba supeditados a la escenografía y a los cantantes; el poeta y el músico supeditaban su arte a la querencia de estos dos pilares del espectáculo barroco y neoclásico. No es así aquí pues Mozart modifica esencialmente la leyenda mítica, elabora unos conflictos y los enfrenta a juicio del público que, como hasta ahora, sigue reaccionando ante los profundos abismos que ofrece el compositor, casi más causante él mismo de la letra como asegura a

su padre, la reescritura del melodrama a él se le debe ¿De qué nos trata esta ópera? De conflictos, conflictos tan humanos como estos.

1. Conflicto deber-amor.

Esta lucha se muestra durante toda la ópera encarnada en el personaje protagonista; ha de cumplir el juramento realizado a Neptuno y sacrificar al primer ser humano que encontrara, a su hijo.

Ya desde las primeras palabras, aleja Mozart la crueldad de Idomeneo. Tiembla de terror, de dolor y de remordimiento antes de ver a la que será su víctima; sufre profundamente a causa de su terrible voto, que ha de cumplir pues es hombre de palabra, obediente al dios y, por inhumano que este sea, él cumplirá, mal que le pese. El desgarramiento interior del protagonista se nos ofrece con toda claridad. No es un personaje frío, es un ser vivo que tiembla por lo que debe hacer. Mozart humaniza al mito y lo convierte en un ser humano. Su dolor llega al punto más alto cuando descubre que su víctima es su hijo y comienza a buscar recursos para salvarlo: alejarle de Creta y separarse físicamente de él. Nuevo desgarramiento interior, al descubrir que llegará a matar el profundo amor que sienten Ilia e Idamante, llegando a ofrecerse él mismo al monstruo, a punto de morir, tal y como estuvo a punto de perecer en el mar, lo que nos lleva al siguiente conflicto.

2. Conflicto peligro-supervivencia.

Parafraseando a Casona en *La barca sin pescador*, si alguien desconocido muriera por uno y su muerte sirviera de salvación personal, ¿se desearía esa muerte? ¿Importaría la vida de ese desconocido? O como decía Orson Welles en *El tercer hombre*, en la famosísima secuencia de la noria a Joseph Cotten “Si supieras que cada uno de aquellos (hombres) que ves tan pequeños muere y te va dar una gran

cantidad de dinero ¿Qué harías, salvarles...o ponerte a contarlos para saber cuánto suman?”

Sirvan de ejemplo para comprender- quizá no compartir- el conflicto que ha generado el propio protagonista. Él, el vencedor de los troyanos, él, terror de los griegos, en un momento de debilidad cayó en esa misma tentación y sucumbió a ella. Vio que su vida estaba en peligro, se sometió a Neptuno (cuando jamás lo hace en Ilión) para librarse de una más que probable muerte. Llegado a tierra, Idomeneo debe cumplir su juramento, que le generará un nuevo problema.

3. Conflicto vida- destrucción.

En principio, Idomeneo deseaba salvar su vida y no dejar que su cadáver se perdiera en “el profundo piélago”. Sin embargo, nunca previó las consecuencias de su promesa; su vida constituye una doble muerte: la del que será sacrificado y la del propio rey; no es un criminal, no es un asesino. Él ha matado en Troya a quienes creyó enemigos, ligado a un juramento. Lo que no pensó jamás fue en el proceso autodestructivo en que entra cuando conoce a su víctima y además se da cuenta de que los dioses le ponen a prueba ¿Qué hacer: cumplir su deber y ser parricida, atentado a la ley natural, o faltar a él y procurar el mal colectivo como venganza de su incumplimiento? La vida es un infierno para el protagonista, sometido a pasiones que le sobrepasan, es como morir en vida. Un proceso de autodestrucción.

4. Conflicto entre lo particular-lo colectivo.

Muy propio del Siglo de Las Luces se observa este tema; Idomeneo ha de cumplir su juramento, mal que le pese pues de lo contrario los inocentes cretenses serán castigados con una “culpa”de la que no son partícipes. Idomeneo ha de sacrificar el

interés individual al colectivo, enseñanza de la época. En varios fragmentos se señala: en las arias de Arbace, señalando lo duro que es el solio y pidiendo ser él quien dé su vida a cambio de las regias; en las mismas arias de Idomeneo; Idamante lo señala además, justo antes de entonar su “No, la morte io non pavento!”, exhortando a su padre a que olvide quién es él en beneficio colectivo.

5. Conflicto orgullo-humildad.

Los reyes están sometidos a fuerzas que les hacen descender de repente de lo más alto a lo más bajo y, por su comportamiento, a ascender o a la caída más terrible; no importa lo que son por nacimiento; lo verdaderamente importante es cómo actúan en situaciones que les pondrán a prueba. Y este es el caso: dejarse llevar por el orgullo o someterse con humildad.

Caso similar se ofrece con las dos princesas; Ilia tiene todas las razones para odiar y esperar venganza a los cretenses, sus enemigos y destructores de familia y de patria. Sin embargo, la única tortura va a ser el amor por un enemigo, amor que le conducirá al camino del equilibrio, de la aceptación de su vida y a su nueva patria en paz, sosiego y armonía. No en balde, es ella quien liberará a Idamante del terrible castigo gracias al amor que ambos se tienen. Diferente y opuesto es el caso de Elettra; totalmente desbordada por sus sentimientos de venganza y su orgullo, no encuentra la paz en el amor sino en la destrucción a que se precipita por su desdén, indiferencia, ansias homicidas. Las dos forman una imagen desdoblada y opuesta de las luchas que sufre el espíritu de Idomeneo; entre el dolor y el deber, la pasión y el juicio.

Hay un tema que está encarnado en Ilia: el amor como vencedor de todo maltrato, desgracia y superación personal. La idea que encarna *el Omnia vincit Amor*: superación ante el dolor desgarrado por la destrucción de Troya, su patria; por la cruel muerte (nunca se cuenta, se evita la narración por razones del “buen gusto”) de la

familia troyana y el miedo ante la más que probable esclavitud por los cretenses, enemigos durante diez años. Sin embargo, esto lo modifican Varesco-Mozart y su comportamiento es de gratitud al igual que el de los triunfadores, quienes aceptan a los troyanos cautivos como nuevos ciudadanos (Coro “*Godiam la pace, trionfi Amore*”), hermanándose con ellos y enterrando todo odio generado en la guerra. En él (y en la pantomima se observa) se hermanan las voces de dos mujeres cretenses y de dos troyanos.

Este buen trato, este cariño generado por Idomeneo e Idamante al pueblo troyano en general ya Ilia en particular (que muestra el claro desprecio de Elettra) desembocará en el sacrificio de Ilia por amor y en el perdón divino a Idomeneo e Idamante; ni siquiera los dioses pueden romper el amor verdadero, han de doblegarse ante él.

6. Mozart y Strauss: su adaptación.

Tras la versión vienesa de 1786, el olvido cae sobre esta ópera magistral, tal como si Neptuno en su furia la hubiera llevado a los más profundos abismos marinos y, desgraciadamente, así continuó hasta inicios del siglo XX. Hacia 1917, hay noticias de su aparición en Karlsruhe y en 1925 en Dresde. Sin embargo, su verdadero renacer será con la adaptación que de ella realizará el (siempre controvertido y fascinante) compositor muniqués Richard Strauss.

Renovador de las formas melódicas en la sinfonía y en la ópera, continuador de un estilo “elegante” (*Rosenkavalier*) y “salvaje” (*Elektra*) o los dos a la vez (*Die Frau ohne Schatten*) por mostrar sólo unos cuantos ejemplos, su contribución sería decisiva a la larga para el redescubrimiento de *Idomeneo*. Detalle más o menos, esto fue lo que sucedió.

Innecesario es afirmar la estrecha relación que le unía a Hugo von Hofmannsthal, poeta vienes y autor casi exclusivo de los libretos

de todas sus óperas; su muerte el 15 de julio de 1929 le causó una profunda depresión, tanto fue así que se alejó del mundo artístico y compositivo. Preocupado, Clemens Krauss, por entonces sucesor de Shalk en la Wienerstaatsoper, le empujó a la creación de una nueva ópera para dicho teatro, una adaptación de *Idomeneo* de Mozart. Lothar Wallenstein, intendente de la Ópera estatal de Viena, tradujo el libreto de Varesco al alemán y lo adaptó para la versión que se estrenó en Viena el 16 de abril de 1931, con una buena recepción por parte del público en general, aunque a Albert Einstein no le gustó.

Refundidor de *Ifigenia en Táuride* con anterioridad, Strauss realizó una serie de modificaciones con respecto al original mozartiano:

1. Los pocos recitativos “secco” los convirtió en acompañados y de esta manera intensificó su valor sinfónico.
2. Incluyó elementos melódicos que se convirtieran en *leitmotivos*.
3. Cambió muchas arias de posición y eliminó otras.
4. Sustituye al personaje de Elettra por Ismene, princesa tebana hija y hermana de Edipo. Quizá la creación de su *Elektra* influyera en este cambio.
5. Insertó interludios (dos en concreto) propios entre los actos segundo y tercero.
6. Intensificó (aún más si cabe) la tensión dramática, condensando su acción en menos de dos horas y media.
7. Mezcló las versiones de Munich y Viena; Idamante es cantado por una mezzo, intercala el duo “Spiegarti non poss’io” (sustituto de “S’io non moro a questi accenti”) y del aria “Non temer amato bene” (sustituye a “Non ho colpa e mi condanni”) o la versión “ligera” de “Fuor del mar”. Desaparecieron los (“dichosos” a juicio de Mozart) *ballets*, las pantomimas y las arias “Idol mio se ritroso” y “No, la morte io non pavento”.

Como conclusión, *Idomeneo, re di Creta* es magistral ópera seria que renueva los encorsetados modelos de las óperas basadas en obras de Metastasio y que llevaban siguiendo durante un tiempo Rameau y Lully: del *Mitridate* (1770) y de su *Lucio Silla* (1772) a *Idomeneo* hay una evolución musical y conceptista de gran importancia y que aparecerá *a posteriori* en el resto de sus óperas. Hay efectos que recuerdan a *Don Giovanni*, en *Rapto en el serrallo*, el uso de los coros y de los temas es magistral y las tentativas que aquí realiza, las copia literalmente en el resto de su producción.

En la obra de Mozart hay un antes y un después: ese hito se llama *Idomeneo, rey de Creta*: maravillosa fluidez en las transiciones entre recitativo *semplice*, recitativo *accompagnato* y arias (lo cual anuncia el *continuum* de los finales de *Nozze di Figaro*, y de todas las óperas que cuentan y que vendrán después); sublime y emocionante belleza de ciertos números (“Andrò ramingo e solo”), genialidad de otros (la intervención de La Voce, una especie de *Commendatore avant la lettre*); síntesis genial de ópera seria, por un lado, *tragédie lyrique* por otro, y reforma gluckiana por otro. En 1781 creó, a los 24 años, una ópera que realizó una fusión de los futuros hallazgos verdianos y del drama wagneriano. Finalmente, no cesó de crear las obras maestras donde desarrolló los principios de esa ópera germinal.