



MÚSICA

ORÍGENES DEL ORATORIO: *REPPRESENTATIONE DE ANIMA E DI CORPO* EMILIO DE' CAVALIERI (CA. 1550-1602)

LOURDES BONNET FERNÁNDEZ-TRUJILLO

No creemos que Emilio de' Cavalieri fuera consciente de la trascendencia que llegaría a alcanzar su composición *Rappresentazione de Anima e di Corpo*, sin embargo aún hoy expertos de distintos países no encuentran consenso sobre su origen, procedencia, o incluso el género al que adscribir esta destacada composición.

Se desconoce la fecha exacta del nacimiento de Cavalieri, aunque por su trayectoria y algunos documentos, se cree que nació en torno a 1550, cierto es en cualquier caso que nació en la Ciudad Eterna. De su entorno familiar y sus años de formación sabemos poco. Al parecer fue su padre, conde, arquitecto y amigo de Michelangelo Buonarroti, quien como músico no profesional inició a Emilio de' Cavalieri en los rudimentos musicales. El entorno familiar parece haber sido de lo más edificante desde el punto de vista artístico, ya que Mario, hermano de Emilio, también se adentró en el mundo de la música, coordinando la música para la Cuaresma del Oratorio del Santo Crocifisso de San Marcello de Roma entre 1568 y 1578, colaboración que continuaría Emilio de' Cavalieri entre ese último año y 1584.

Pero Cavalieri no permaneció más tiempo en Roma; se trasladó a Florencia probablemente llamado por los distintos movimientos artísticos que se estaban produciendo allí como Camerata Florentina. En la capital toscana tuvo un papel destacado como diplomático en la corte florentina, aunque no abandonó en ningún momento sus inquietudes musicales. Tal fue así que en 1589 no sólo organizó parte de los fastos en honor de la boda de Fernando de Medici, sino que además compuso algunos de los afamados intermedios que se interpretaron en esos días. Asimiló y perfeccionó en cierta medida las innovaciones musicales de la Camerata Florentina, que buscaba el auténtico

renacer de la música griega, de la declamación teatral con intervención musical, y que culminaría su búsqueda con la aparición de la monodía acompañada que dará lugar al futuro bajo continuo. Junto a él, Giacompo Peri y Giulio Caccini realizaban nuevos experimentos compositivos sobre fábulas mitológicas en lengua italiana. Se trataba de un duro golpe a los artificios contrapuntísticos que prevalecían en la música sacra, se pasa de una concepción horizontal de la música a una nueva visión vertical; la armonía cobra una importancia hasta ahora impensable, y la voz solística comenzó a desarrollarse en todo su esplendor.

La monodía acompañada dará lugar a experimentaciones con textos madrigalescos o fábulas, pero las innovaciones que proponían no afectaban estrictamente a la tragedia o al drama clásico, sino a la música en general, tanto en su concepto fundamental como en sus formas. La representación de los sentimientos, la presentación psicológica de una determinada situación comienza a ser estudio por parte de los compositores, que hasta ahora han seguido lo indicado por el texto, aunque sin ahondar en las situaciones planteadas. Pero estas monodías acompañadas de laúd o de algún instrumento de cuerda frotada no eran tan monódicas como cabría esperar. La Camerata, ciertamente había dejado claro su pensamiento, aunque en la música no se reflejó claramente en los primeros momentos. Hacían falta más experimentos y una mayor interiorización de las propias propuestas para alcanzar los auténticos frutos. Ya en 1590 parece comenzar a perfilarse este nuevo estilo con propiedad, al menos así nos cuentan diversos documentos de *La disperazione di Fileno*, pastoral actualmente perdida, escrita por Cavalieri durante la estancia de Torquato Tasso en Florencia.

En esta etapa tan relevante para el desarrollo como compositor de Cavalieri, vemos cómo se adentra en ese nuevo universo de la monodía acompañada, en un tratamiento vocal solístico más virtuoso de lo habitual en aquellos momentos, así como con un tratamiento armónico de amplias libertades en aras de una mayor expresividad del texto. Los cimientos eran sólidos y aunque no totalmente desarrollado, el *recitar cantando* ya era una realidad que culminaría con su espléndido oratorio *Rappresentazione di Anima et di Corpo*.

Mucho se ha escrito sobre si la *Rappresentazione* es más deudora de la Camerata Florentina o del movimiento y prácticas del Oratorio de San Felipe Neri en Roma. Realmente parece ser una simbiosis de ambas prácticas musicales, y quizás por ello sea la composición más destacada de ese rico fin de siglo XVI italiano.

La Congregación del Oratorio de San Felipe Neri (1515-1595) había nacido al amparo de este santo romano y era el nexo de unión de sacerdotes seculares y

seglares que realizaban oraciones y ejercicios espirituales en comunidad. Fue en este Oratorio donde Emilio de' Cavalieri había comenzado como organizador de la música para Cuaresma y Semana Santa. La música que se empleaba en estas funciones religiosas favorecía la participación de la colectividad casi bajo la misma perspectiva empleada por Martín Lutero en su reforma protestante: la música como vehículo de comunicación, de oración conjunta. Por añadidura, esto era lo que venía clamando el Concilio de Trento, una música más sencilla – en contraposición al contrapunto florido –, no tanto por permitir la participación comunitaria, sino por favorecer el entendimiento del texto. Tal fue así que algunas de las propuestas de composiciones sacras que surgieron al amparo de dicho Concilio (1545-1563) tienen un carácter homofónico –acórdico–, donde las distintas voces cambian de sílaba simultáneamente permitiendo así la escucha del texto.

Las órdenes que con más ímpetu defendían estas nuevas propuestas eran los Jesuitas, los Capuchinos, o los Oratorianos de San Felipe Neri. Este planteamiento, que no fue abordado por los compositores con prontitud, se aproxima, como ya hemos dicho, a la música sacra protestante, donde las frases regulares, sin grandes artificios, y con un mayor énfasis en la armonía, pueden ser abordadas por los fieles, tengan o no formación musical. En este sentido, San Felipe Neri adoptó una fórmula muy acorde con las directrices tridentinas, el empleo de las *lauda* en su Oratorio.

La *lauda* es una forma compositiva vocal proveniente de la religiosidad popular tardomedieval. Los *laudesi*, los cantadores de *laude* acompañaban frecuentemente las órdenes disciplinantes en las procesiones penitenciales. Durante el siglo xv, las *laude* se convirtieron en una forma de devoción popular muy extendida por la Península Itálica, alcanzando un gran desarrollo como composición homofónica. Al contar ya con una forma popular, donde prima la inteligibilidad del texto sobre los artificios melódicos, basada en poesía de inspiración sacra, y no sólo de transmisión oral, sino también al contar también con numerosos ejemplos compuestos a lo largo del siglo xvi, no es de extrañar que rápidamente se hiciera un sitio entre las nuevas formas religiosas como el oratorio. Incluso contamos con compositores que abordaron con asiduidad esta forma como Felice Anerio (1560-1614), Giovanni Animuccia (1500-1571) o Francisco Soto de Langa (1534-1619), éste último además perteneciente a la Congregación del Oratorio. Dado el espíritu contrarreformista de los Oratorianos no es pues de extrañar que en sus encuentros de oración entonaran este tipo de composiciones a modo de canto comunitario. Sólo faltaría un pequeño impulso

para la creación de la *Rappresentazione*.

Emilio de' Cavalieri se había prodigado en visitas a la Ciudad Eterna durante esta década de 1590, y de hecho lo encontramos documentado en 1597 organizando nuevamente las funciones para la Cuaresma de dicho año. No debemos olvidar que San Felipe Neri ya había muerto, pero su espíritu mantuvo vivo durante siglos el pensamiento oratorio. Entre los “nuevos” rumbos que toma el Oratorio, nos vamos a encontrar con la composición que nos ocupa justo ante el cambio de siglo, el año 1600.

El año 1600 fue festejado en Roma como año jubilar, como había venido ocurriendo regularmente cada 25 años desde principios del siglo xv. En esta ocasión sería bajo el papado de Clemente VIII y como era tradicional, sobre todo en tiempo de Cuaresma, las manifestaciones musicales de diversa índole se multiplicaban a fin de rellenar esos cuarenta días en los que no se permitía sonar el órgano en señal de luto eclesiástico. La fórmula empleada por Cavalieri fue la de presentar una composición basada en un texto edificante: la dualidad entre el alma y el cuerpo, la representación alegórica de esta dicotomía. La *Rappresentazione* se basa en un libreto experimental de un discípulo de Felipe Neri, Agostino Manni (1548-1618), más conocido en su época por su poesía para *laude spirituali*. Dado que la poesía estuvo en estos momentos íntimamente ligada a la expresión religiosa —recordemos a la poesía mística española—, no había mejor manera de presentar la espiritualidad oratoria que por la simbiosis de música y poesía. Con posterioridad a estos inicios del género “oratorio” se tipificaron dos variantes del mismo en función del idioma empleado, el *oratorio latino* se basaba en textos latinos versificados, mientras que el texto del *oratorio volgare* era en italiano y en prosa, alternando con versos endecasílabos y heptasílabos como el de Manni.

La *Rappresentazione de Anima e di Corpo* fue en realidad un renacer de la “*rappresentazione sacra*” tardomedieval, asumiendo el elemento de ‘representación’ o puesta en escena —hecho que la acercará más al concepto de ópera alegórica que al oratorio propiamente dicho—, junto al elemento de reflexión del texto con intenciones edificantes para los fieles. El libreto, pese a que contiene elementos sacros, no se basa en la Biblia. La obra cuenta con catorce personajes todos alegóricos como Conciencia y Prudencia —en el «Prólogo»—, así como el Alma, el Cuerpo, el Placer, el Mundo, el Tiempo, el Intelecto, el Consejo, dos Compañeros, la vida terrenal, cuatro almas condenadas, un alma santa y el único papel que no representa una alegoría es el Ángel de la Guarda. El libreto también incluye un coro sin identificar que comenta la acción, coros de ángeles

celestiales, de almas condenadas o de almas benditas.

La *Rappresentazione* se inicia con un «Prólogo» a modo de invocación comunitaria donde todos los intervinientes entonan el madrigal “O signor santo e vero” a seis voces, con acompañamiento de instrumentos para centrar la atención del público en el siguiente «Proemio». Aquí realmente es donde empieza la escena, con la aparición de dos actores que declaman un amplio texto que plantea la problemática tratada en profundidad en los sucesivos tres actos en que se articula la partitura. El acto primero termina con una *sinfonia* instrumental, el tercero comienza de manera similar y termina con un *ritornello* danzable, mientras que el segundo comienza y termina con un coro. En esta variedad también podemos constatar una cierta falta de unidad, no hay aún un estereotipo ni para la ópera ni para el oratorio, sólo nos encontramos con un Cavaliere haciendo un volcado de los distintos recursos disponibles en la época. Para intentar acercarnos a las intenciones del compositor habremos de recurrir a la partitura, publicada poco después del estreno en septiembre del mismo año, cuyo título *drammiposti in musica per recitare cantando*, ya parece indicar un mayor énfasis en el aspecto dramático –teatral– de la composición. Es en el «Prólogo» donde Cavaliere realmente queda totalmente al descubierto, pues la riqueza de indicaciones escénicas sorprenden para la época que estamos tratando. Cavaliere indica que “será bueno que el Placer con sus dos compañeros [Acto II, Escena 4ª] porten instrumentos en sus manos, tocando alguno cuando canten o tocando todos los *ritornelli*. Uno puede tener un chitarrone, otro una `chitarrina alla spagnuola´ y un tercero un pequeño tambor con campanillas al estilo español [pandereta] con el que acompañarse suavemente”. Como vemos al Placer – que se congratula con amores, cantos y risas– se le adjudican instrumentos del ámbito popular para ambientar con más propiedad la escena y que el público se vea transportado a los placeres terrenales que tientan el alma cristiana.

Desde el punto de vista de la trama escénica, el Acto I y gran parte del II –Cuerpo, Alma, Consejo, Placer, Tiempo e Intelecto– es donde se plantea el conflicto entre las fuerzas del bien y las del mal, el alma y el cuerpo, conflicto que termina resolviéndose con la aparición en este acto central del Ángel de la Guarda. Al entonar este personaje que no se puede tener dos corazones y servir a dos Señores comienza a encaminarse la situación bajo el espíritu de la contrarreforma hacia el bien. A partir de este momento aparece el resto de personajes como la Vida Mundana o el Mundo, y se completa el conjunto con los coros celestiales e infernales en el último acto, siendo las fuerzas del cielo las que convencen al Cuerpo y al Alma para que se aparten de la Vida y de las

tentaciones mundanas.

Como hemos mencionado, desde el punto de vista de la música, nos encontramos con formas diversas, algunas claramente procedentes de las *laude*, danzas y *ritornelli* instrumentales, pero el mayor peso lo tiene el concepto de *recitar cantando* que exige Cavalieri en el prólogo de su partitura. Se trata del nuevo estilo o *stile monodico* –falsamente monódico, ya que contaba con acompañamiento instrumental–, que será uno de los orígenes de la Época del Bajo Continuo, como llamara Hugo Riemann al Barroco. Este *recitar cantando* rápidamente fue asumido como *stile rappresentativo*, tratado ampliamente por Giovanni Battista Doni (ca. 1593-1647) en sus cuatro tratados musicales publicados entre 1633 y 1647. Este nuevo estilo incluso lo subdividió en tres apartados, *Stile recitativo*, *rappresentativo* y *espressivo*, aunque se trata más de matices de un mismo concepto que de ideas claramente diferenciadas.

Para este estilo *rappresentativo* Cavalieri pide, según el Prólogo de la edición redactado por Guidotti, que los cantantes se limiten a ejecutar lo escrito, abandonando cualquier ornamentación que pueda falsear el mensaje real o que provoque que la dramatización sea más cercana a una auténtica declamación hablada, y en consecuencia que los efectos armónicos preparados por el compositor pierdan fuerza. Para ello requiere de los cantantes que tengan una voz bien formada, una correcta afinación y que canten con expresividad y sentimiento, con matices contrastantes y que acompañen su canto con gestualidad y movimientos escénicos adecuados. En definitiva que realicen una interpretación del texto ayudados por la música.

Pero Cavalieri no fue el único en innovar respecto del *stile rappresentativo*, ya que *L'Euridice* de Peri se había estrenado el 4 de octubre del mismo año, lo que demuestra que evidentemente se estaba produciendo un cambio estilístico proveniente del entorno florentino. Lo que sí fue novedoso en la *Rappresentazione di Anima e di Corpo* fue en primer lugar su publicación, con unos meses de retraso respecto al estreno y con un amplio prólogo. Las indicaciones sobre cómo interpretar este modelo de canto, –que realmente no era tan nuevo, pero sí escasamente difundido–, nos indican que tanto Cavalieri como Guidotti fueron conscientes de lo novedoso del tratamiento vocal como para comentarlo ampliamente a fin de que los intérpretes supieran cómo abordar este estilo musical. En la partitura también nos encontramos con novedades tan relevantes como que sea una de las primeras partituras con el bajo continuo totalmente compuesto, sin dejar a los intérpretes la posibilidad de ornamentar en la realización del fundamento armónico. También destaca la exuberancia de indicaciones

escénicas así como comentarios sobre la orquestación al menos en sentido genérico, ya que una concreción sobre las distintas tímbricas instrumentales será un aspecto que tarde aún un poco en llegar e irá emparejado con la evolución de la orquesta como conjunto instrumental.

La obra se estrenó en febrero del Año Santo de 1600 en el Oratorio de Santa Maria in Vallicella –Chiesa Nuova– y según las crónicas ante treinta y cinco cardenales, y al parecer fue una alternativa para entretener a los cortesanos ofreciéndoles una suerte de ejercicios espirituales, ya que el Papa Clemente VIII había prohibido las habituales fiestas de carnaval de ese año.

DISCOGRAFÍA

Emilio de' Cavalieri, *Rappresentazione di Anima e di Corpo*, Oratorio. Rosita Frisani, Alessandro Carmignani, Carlo Lepore, Michel van Goethem, Roberto Abbondanza, Giovanni Pentasuglia, Marcello Vargetto, Patrizia Vaccari, Cappella Musicale di San Petronio di Bologna, Sergio Vartolo, 2 cds, Naxos 8.554.096-97, (1996) 1998.

Emilio de' Cavalieri, *Rappresentazione di Anima e di Corpo*, Oratorio. Nicholas Achten, Béatrice Mayo Felip, Matthew Baker, Céline Vieslet, Stephan Van Dyck, Vincent Lesage, Dominique Visse, Harm Huson, Han van Elsacker, Johannette Zomer, L'Arpeggiata, Christina Pluhar, 2 cds, ALPHA 065, 2004.