

# Prólogo

Gabriel Menéndez y Pablo Gutiérrez (Editores)

Este libro contiene las ponencias presentadas durante el congreso «Del libreto al drama musical. La ópera como teatro cantado», organizado por la Universidad CEU San Pablo en los días 12 y 13 de diciembre de 2014. Recogiendo la disyuntiva expuesta en el célebre ensayo teórico de Richard Wagner, *Ópera y drama*, nos propusimos estudiar esta simbiosis indisoluble entre música y teatro que la ópera encarna. La Universidad CEU San Pablo planteó un foro de debate desde diferentes épocas que abriese nuevas perspectivas sobre el fenómeno «ópera» y penetrase en sus códigos literarios y musicales, en el proceso que partiendo del teatro hablado llegaba al drama cantado pasando por el libreto, un proceso que había supuesto en numerosas ocasiones un estímulo para la composición.

Como hemos comentado, en el congreso quisimos presentar este proceso desde diferentes puntos de consideración. La base partía de importantes obras de la literatura universal y analizaba en qué medida obras de teatro del más alto nivel literario (la tragedia griega antigua, Víctor Hugo,

los dramas wagnerianos, Oscar Wilde, Hugo von Hofmannsthal) habían ocasionado transformaciones determinantes del teatro musical, de manera que la composición de la ópera extrajese del texto buena parte de su potencial dramático-musical. Definir una dramaturgia específicamente musical por medio de creadores universales como Monteverdi, Donizetti, Verdi, Wagner o Richard Strauss invitaba a un debate fascinante, cuyas resonancias se percibían en las más dispares producciones contemporáneas.

La primera conferencia fue presentada por el catedrático de Musicología del Conservatorio Superior de Música de Karlsruhe Thomas Seedorf, quien analizó directamente la relación de trabajo entre las cimas musical y literaria de Richard Strauss y Hugo von Hofmannsthal. Con *Salomé* y *Elektra*, Richard Strauss asentó las bases de la ópera literaria del siglo XX. En ambos casos, una obra teatral de un escritor consagrado y contemporáneo del compositor sirvió de estímulo a innovaciones fundamentales en la configuración de la dramaturgia específica de la ópera. La capacidad de Strauss para escuchar la «música inherente» a las obras de Oscar Wilde y Hugo von Hofmannsthal nos condujo a través de una fascinante muestra de ejemplos de la música y el teatro.

El catedrático de Musicología de la Universidad de Cambridge, Iain Fenlon, nos habló de la conocida inspiración bajo la cual los compositores en torno a 1600 «inventaron» la ópera: como un renacimiento de la antigua tragedia griega. La pregunta esencial

consistía en saber qué aspectos de la tragedia de la antigüedad creyeron rescatar, qué elementos de ésta eran susceptibles de una auténtica traducción musical. El profesor Fenlon nos mostró cómo los personajes y situaciones dramáticas podían reubicarse con naturalidad dentro de un *dramma per musica*. Partiendo de las óperas tempranas de Monteverdi, *L'Orfeo* y *Arianna*, pudimos vislumbrar algunas respuestas a tales interrogantes a través de sugerentes ejemplos de las dos óperas mencionadas.

Por su parte, el doctor en Estética y musicólogo Gabriel Menéndez Torrellas analizó hasta qué punto el tratado teórico *Ópera y drama* de Richard Wagner, escrito en 1851 y uno de los escritos más citados de la historia de la ópera, permitía la realización efectiva de sus postulados en el momento de la composición. A través de ejemplos extraídos de *El anillo del nibelungo* y de *Tristán e Isolda*, se plantearon las dificultades que el compositor encontró a la hora de materializar en sus óperas las transformaciones radicales prescritas en su ensayo monumental. En sus óperas, la dialéctica entre drama y música significaba en ocasiones el momento esencial de la composición. En buena medida, son las incógnitas suscitadas las que nos enseñan sobre el fenómeno «ópera», antes que las respuestas que puedan ofrecerse. En numerosas ocasiones, la transgresión de sus propias reglas proporcionó los momentos tensos y neurálgicos del drama, instantes de una expresividad musical que trasciende todos los límites entre texto y música.

# Prólogo

Gabriel Menéndez y Pablo Gutiérrez (Editores)

Este libro contiene las ponencias presentadas durante el congreso «Del libreto al drama musical. La ópera como teatro cantado», organizado por la Universidad CEU San Pablo en los días 12 y 13 de diciembre de 2014. Recogiendo la disyuntiva expuesta en el célebre ensayo teórico de Richard Wagner, *Ópera y drama*, nos propusimos estudiar esta simbiosis indisoluble entre música y teatro que la ópera encarna. La Universidad CEU San Pablo planteó un foro de debate desde diferentes épocas que abriese nuevas perspectivas sobre el fenómeno «ópera» y penetrase en sus códigos literarios y musicales, en el proceso que partiendo del teatro hablado llegaba al drama cantado pasando por el libreto, un proceso que había supuesto en numerosas ocasiones un estímulo para la composición.

Como hemos comentado, en el congreso quisimos presentar este proceso desde diferentes puntos de consideración. La base partía de importantes obras de la literatura universal y analizaba en qué medida obras de teatro del más alto nivel literario (la tragedia griega antigua, Víctor Hugo,

los dramas wagnerianos, Oscar Wilde, Hugo von Hofmannsthal) habían ocasionado transformaciones determinantes del teatro musical, de manera que la composición de la ópera extrajese del texto buena parte de su potencial dramático-musical. Definir una dramaturgia específicamente musical por medio de creadores universales como Monteverdi, Donizetti, Verdi, Wagner o Richard Strauss invitaba a un debate fascinante, cuyas resonancias se percibían en las más dispares producciones contemporáneas.

La primera conferencia fue presentada por el catedrático de Musicología del Conservatorio Superior de Música de Karlsruhe Thomas Seedorf, quien analizó directamente la relación de trabajo entre las cimas musical y literaria de Richard Strauss y Hugo von Hofmannsthal. Con *Salomé* y *Elektra*, Richard Strauss asentó las bases de la ópera literaria del siglo XX. En ambos casos, una obra teatral de un escritor consagrado y contemporáneo del compositor sirvió de estímulo a innovaciones fundamentales en la configuración de la dramaturgia específica de la ópera. La capacidad de Strauss para escuchar la «música inherente» a las obras de Oscar Wilde y Hugo von Hofmannsthal nos condujo a través de una fascinante muestra de ejemplos de la música y el teatro.

El catedrático de Musicología de la Universidad de Cambridge, Iain Fenlon, nos habló de la conocida inspiración bajo la cual los compositores en torno a 1600 «inventaron» la ópera: como un renacimiento de la antigua tragedia griega. La pregunta esencial

consistía en saber qué aspectos de la tragedia de la antigüedad creyeron rescatar, qué elementos de ésta eran susceptibles de una auténtica traducción musical. El profesor Fenlon nos mostró cómo los personajes y situaciones dramáticas podían reubicarse con naturalidad dentro de un *dramma per musica*. Partiendo de las óperas tempranas de Monteverdi, *L'Orfeo* y *Arianna*, pudimos vislumbrar algunas respuestas a tales interrogantes a través de sugerentes ejemplos de las dos óperas mencionadas.

Por su parte, el doctor en Estética y musicólogo Gabriel Menéndez Torrellas analizó hasta qué punto el tratado teórico *Ópera y drama* de Richard Wagner, escrito en 1851 y uno de los escritos más citados de la historia de la ópera, permitía la realización efectiva de sus postulados en el momento de la composición. A través de ejemplos extraídos de *El anillo del nibelungo* y de *Tristán e Isolda*, se plantearon las dificultades que el compositor encontró a la hora de materializar en sus óperas las transformaciones radicales prescritas en su ensayo monumental. En sus óperas, la dialéctica entre drama y música significaba en ocasiones el momento esencial de la composición. En buena medida, son las incógnitas suscitadas las que nos enseñan sobre el fenómeno «ópera», antes que las respuestas que puedan ofrecerse. En numerosas ocasiones, la transgresión de sus propias reglas proporcionó los momentos tensos y neurálgicos del drama, instantes de una expresividad musical que trasciende todos los límites entre texto y música.

Agradecemos el apoyo durante el congreso de la Asociación de Amigos de la Ópera y de la agencia de viajes culturales Mundo Amigo.

Madrid, junio de 2015

Agradecemos el apoyo durante el congreso de la Asociación de Amigos de la Ópera y de la agencia de viajes culturales Mundo Amigo.

Madrid, junio de 2015



# Monteverdi y la Tragedia de la Grecia Antigua

Ian Fenlon

La cuestión central a la que me voy a referir tiene que ver con las dos primeras óperas de Claudio Monteverdi, compuestas para la corte de Mantua (en la que trabajó), en el Norte de Italia, entre 1607 y 1608. Pero antes de abordarla, conviene aludir al interés que un importante número de eruditos, humanistas y compositores florentinos mostraron por la música de la Antigua Grecia en la última década del siglo XVI. Durante el Renacimiento, los músicos comenzaron a estudiar en detalle la cultura griega más tarde de lo que se había estudiado en otros campos. No sólo eso, los estudios sobre música antigua fueron bastante diferentes a los correspondientes a otras áreas, puesto que se conocían pocos ejemplos de auténtica música griega y las antiguas muestras que habían sobrevivido no podían descifrarse. Como resultado, los estudiosos se vieron obligados a especular sobre la naturaleza de la música griega basándose en escritos teóricos. Parece que el italiano Franchino Gafori fue el primero en tener tratados musicales griegos traducidos al latín a finales del siglo XV; el humanista suizo Enricus Glareanus, autor de uno de los dos tratados musicales más importantes del Renacimiento,

fue el primer músico en conocer la lengua griega. Casi todos los tratados del siglo XVI reconocen la importancia del patrimonio griego, si bien se trataba, en gran parte de una retórica convencional. Y, sin embargo, resulta sorprendente, a la vista de la casi total ausencia de fuentes clásicas de música griegas, que casi todos los comentaristas instruidos del siglo XVI se forjasen más o menos la misma concepción general de la música antigua, aunque hubiese detalles importantes sobre los cuales no estaban de acuerdo. Dejando de lado estos detalles, los estudiosos coincidían básicamente acerca de la medida en la cual la música moderna debería ser reformada de acuerdo con los preceptos de la antigüedad.

Uno de los mayores defectos de la música de la época, según el punto de vista de algunos teóricos del siglo XVI, consistía en que no ocasionaba el fuerte e incluso milagroso impacto sobre el oyente que se le atribuía a la música griega antigua.

Muchos escritores renacentistas describen el efecto maravilloso que, según se cuenta, lograban los músicos de la antigüedad clásica, creadores como Apolo, Anfión y Orfeo, así como otros músicos griegos cuyas hazañas se recogen en la mitología. Gioseffo Zarlino, el otro gran teórico de la música de aquel entonces, escribe que, si bien la música antigua era imperfecta, los músicos del periodo clásico eran capaces de despertar gran variedad de emociones humanas. El alma podía ser llevada a la ira y aquella ira podía tornarse más tarde en docilidad y ternura. Los antiguos ejecutantes del arte de la música podían suscitar