

Reciprocidad en la evolución de las artes escénicas y musicales

ANTÓN DE SANTIAGO²

La Música, en su más lejana desnudez, tuvo un motivo de funcionalidad: chamánica o descriptiva, para la sanación o la ilusión de la sanación invocando a sedicentes deidades, o, ya incipiente en evolución, relatando y ponderando la expresión dramática: el coro griego en las tragedias y las comedias. Antes de llegar al Arte por el Arte, que también obedece a una demanda, la del público cultivado, tuvo y tiene condición de 'sirviente', tal como afirma Hermann Abert respecto de la Iglesia: *«La Música es un arte sirviente, y, por lo tanto, ha de servir exclusivamente a los intereses de la iglesia»*.

Tal fue su desarrollo desde la aparición del canto gregoriano hasta la época de Erasmo, que éste se quejaba de que a causa de la sensualidad que cabe en la música cantada y bailada, *«la gente va a la iglesia como si fuera al baile»*. Sin duda y a despecho de la piedad, la grey casi siempre acudió a la iglesia para pasar el tiempo.

MÚSICA DE OCCIDENTE

El desarrollo dimensional y estético de la Música en Occidente, tiene su origen en el nacimiento de la Polifonía, a partir de un tesoro largamente guardado en los monasterios a través de incipiente notación musical (Hucbaldo y Guido de Arezzo, siglos IX y X): el Canto Gregoriano, cuya función inequívoca era servir a la Iglesia para alabar a Dios.

² Antón de Santiago Montero (A Coruña, 1944) es compositor, cantante, actor, escritor, periodista y director teatral. En 1991 entró como jefe del Departamento Didáctico de Canto del Conservatorio Estatal Superior de Música de Coruña, donde ocupó la Cátedra de Canto hasta 2015. Fue creador y jefe del Área de Cultura de la Radio Autonómica Galega y actualmente presenta el programa *Allegro de domingo* en RadioVoz y es crítico musical en el diario *La Voz de Galicia*.

El gregoriano es monódico, por lo que, con independencia del número de cantores, todos entonan la misma melodía. Combina el canto silábico (primordial el valor de la palabra) con el melismático y adquiere componentes teatrales cuando se establecen diálogos entre oficiantes y fieles: responsorio, antifonario, etc.

A partir de un determinado momento, ese canto monódico empieza a ganar otra dimensión. Necesidad expresiva e intuición hacen surgir otra voz en paralelo con la principal a la que llamarán "discanto". Después, en un largo desarrollo de siglos, aparecerán más voces y surgirá la armonía como regla de consonancia entre voces que suenan al mismo tiempo. De un modo natural y teniendo en cuenta el fenómeno físico-armónico estudiado por Pitágoras, quedaba patente que no todos los intervalos, sonando a un tiempo, resultaban aceptables. La eclosión llegaría, auténticamente artística, religiosa y profana, en el s. XVI. Sumaba en algunos casos más de 12 voces diferentes. Fueron artífices principales el flamenco Orlando di Lasso, el italiano Giovanni Battista da Palestrina y el español Tomás Luis de Victoria. Contra esto se rebelaron en 1600 los que hicieron nacer la Ópera.

Pero antes, sería piedra angular la acción, hace ahora 500 años, del fraile Martín Lutero (1483-1546), con su reforma "protestante", que proponía dos elementos básicos de cara al culto: la lengua y la música. Toda la liturgia se hacía en latín, por lo que el agustino rebelde implantó la lengua alemana, a fin de que el pueblo comprendiese los rezos. La iglesia romana, contra la que él se rebelaba, no lo haría hasta los inicios de la segunda mitad del siglo XX, en el Concilio Vaticano II. Y respecto de la Música, que, con la misma base lingüística, el pueblo cantase.

De ahí nace otro elemento fundamental, que es el Coral, fórmula cantada dirigida a los fieles y dividida en cuatro voces: soprano, alto, tenor y bajo. Sobre un tema conocido, al menos en los inicios, para facilidad de aquellos, armonizado sencillamente, se invitaba a los participantes en el culto a rezar cantando. Esto daría pie al gran desarrollo de la música alemana, con creadores como Heinrich

Schütz, Dietrich Buxtehude, Johan Pachelbel, Georg Phillip Telemann y Johan Sebastián Bach.

Los sucesos coexisten y van surgiendo paralelamente. Por lo tanto, debemos volver atrás, alrededor de 1600, fecha mítica del nacimiento de la *Opera Firenze*, grupo de intelectuales y músicos: Octavio Rinuccini, Vincenzo Galilei, Emilio del Cavaliere, Giacompo Peri, Giulio Caccini, bajo los auspicios del conde Bardi. Conocidos como la *Camerana Fiorentina*, se rebelan contra la frondosidad alcanzada por la Polifonía. Defienden la palabra, la poesía, que en medio de tal exuberancia no se entiende. El primero en ponerlo negro sobre blanco es Giulio Caccini (1551-1618), compositor, cantante y profesor de canto. Lo hace en su libro *Nuove Musiche (Nuevas Músicas)*, bajo la idea del «*in musica favellare*»: hablar en música.

El Renacimiento había puesto de relieve la cultura helénica, oculta durante el medievo. El teatro griego, la Tragedia y la Comedia, es su objeto de admiración. Con su dimensión artística de la palabra declamada y la música, que hacía el coro.

Quieren rescatarlo. Apelan al mito del cantor por antonomasia, Orfeo, y como no se disponía de la notación musical griega, crean otra música a imagen y semejanza. Caccini lo hace en su *Orfeo y Eurídice*, y Peri en su *Eurídice*. Y con semejante audacia inventan un género nuevo: la Ópera.

COMIENZA EL ESPECTÁCULO

Pero la Opera con toda su fuerza expresiva va a nacer en 1607. El duque de Mantua, Vincenzo Gonzaga, asiste en Florencia a aquellas representaciones y quiere para su corte algo similar. Impulso de presuntuosidad que lleva consigo una virtud: su maestro de capilla es nada más y nada menos que el gran Claudio Monteverdi (1567-1643), que con un libreto de Alessandro Striggio, recurre al mismo tema y titula su obra (parece ocioso decir que 'ópera' significa obra y que como término divulgativo se hizo universal), *La favola de Orfeo*. Tal era la fuerza dramática que Monteverdi le infundió, que aquellos pioneros fueron ya

solamente referentes, si bien Caccini aportó algo prospectivo, cual las instrucciones para el neófito cantante solista. Así pues, 1607 quedó como el año de inauguración de la Ópera. Y por tanto se celebró de ella en 2007 el 400 aniversario. Todavía estaban bajo el amparo de la nobleza.

De ahí empiezan a surgir en las autónomas ciudades de la península italiana las “Escuelas Operísticas”. Venecia, tras Florencia y Mantua, se erige en la más importante. Allí se traslada Claudio Monteverdi, que trabaja para la Catedral de San Marcos y presenta sus óperas *Il ritorno de Ulise in Patria* y *L'incoronazione di Poppea*. Surgen operistas como Cavalli y Cesti, que popularizan el género. Y como consecuencia y en virtud de la efervescencia económica de la ciudad, aparece el primer teatro con taquilla abierta al público, el San Cassiano en 1637, y se estrena con la ópera *L'Andromeda*, de Manelli y Ferrari, que han pasado al olvido. La actividad se desprende de los teatros privados de la aristocracia y fomenta el espectáculo hasta el punto de que en 1700 hay en la ciudad de los canales 18 teatros con taquilla abierta al público.

Se observa que la temática busca los temas en la mitología griega, con dioses y semidioses, héroes y ninfas, y en grandes episodios de la historia, más o menos legendaria. Duraría hasta bien entrado el período barroco.

La evolución de la Opera es imparable y se extiende a ciudades como Roma, Nápoles y Milán. La demanda popular no cesa. Por lo tanto, el género crece en expresividad y calidad. Y en virtuosismo, que halaga al público. En el estreno de *L'Incoronazione di Poppea* ya aparece un castrato en papel principal. Y este nuevo tipo de cantante (hombres emasculados antes de la pubertad para evitar el cambio de la voz) alcanzará su cenit en el XVIII con estrellas como *Farinelli* y *Caffarelli*. Su maestro Nicolò Porpora, también compositor de la escuela napolitana, compite en Londres con el alemán Georg Friedrich Haendel, que hacia los 20 años había estado en Roma, amparado por los cardenales Pamphili y Ottoboni, aprendiendo estilemas de la ópera italiana. Tal competencia estrictamente comercial, llevaría a la ruina al mismísimo Haendel, de la que se repuso ofreciendo al público inglés en su propia lengua oratorios de inspiración

bíblica, por ejemplo, *El Mesías*. En Inglaterra no había una ópera pujante, con la excepción de Henry Purcell (1659-1695), autor de *Dido y Eneas*, pero sí en Londres un boyante mercado.

La importancia histórico-sociológica de la Ópera radica en que es una invención que, además de desarrollarse en sí misma, da lugar a la evolución de otros géneros como el oratorio o las pasiones, que utilizan estilemas operísticos, y estimulan el desarrollo de la orquesta como soporte instrumental de tales géneros hasta alcanzar los niveles sinfónicos que hoy disfrutamos.

Paralelamente al desarrollo operístico a través de Gluck, Mozart, Weber, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, desde la mitad del XVIII hasta finales del XIX, y de Wagner como fenómeno singular que otorga a la orquesta la fuerza dramática del argumento, Haydn, el propio Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Brahms, R. Strauss, Bruckner, Mahler, por seguir la columna vertebral del romanticismo alemán, llevan la orquesta a su máximo desarrollo actual. Y siempre en reciprocidad con la “poiesis”, el impulso creativo y la demanda de un público que los propios músicos han ido formando.

Es indudable que los grandes creadores fueron por delante y el público, una vez saboreado el pastel, los ha seguido y les ha pedido más. Incluso pagando por cada función, por cada concierto. De un modo referencial, la cosa empezó con las suscripciones de Mozart, modo de asegurarse un público pagador para sus estrenos concertísticos. Mendelssohn también lo haría y así sucesivamente. Los operistas caminaban a su ‘aria’. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que, aunque con la perspectiva de hoy, cueste trabajo crearlo, los Mozart y compañía no tuvieron éxito inmediato y pasaron apuros económicos.

La Ópera era el camino más corto, si se acertaba, para tener éxito y ganar dinero. Tal cosa, la vio muy bien Leopoldo Mozart, el padre “manager”, que al ver que el efecto “niño precoz” con el que recorría las cortes europeas dejaba de tener efecto, lo primero que hizo fue recurrir a la capacidad creativa del niño, y se dedicó a buscar desesperadamente libretos para él. Así a los 12 años escribió la ópera *Bastían y Bastiana* y el singspiel sacro *Die Schuldigkeit des ersten Gebotes*

(*La obligación del primer mandamiento*). Es bien conocida, y él reconoce en sus cartas, su desesperada petición de ayuda económica a amigos y copartícipes en la masonería.

La entrada en el S. XX va a cambiar las actitudes (también las aptitudes) receptivas del público. En 1921 se produce un cambio radical: el movimiento del dodecafonismo, formulado por Arnold Schönberg, inspirado en el cromatismo expuesto por Wagner en su *Tristán e Isolda*, música atonal necesariamente disonante, que causa desagrado en el público. A este respecto dirá Alessandro Baricco (*El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*, escrita en 2003): «*Si hay una humanidad ofendida y la hay, ciertamente no desea ser representada por una serie dodecafónica o por un sesudo ejercicio estructuralista*». Tal reflexión connota con *La deshumanización del arte*, de Ortega y Gasset (1925).

Hacia la mitad del siglo XX se produce un movimiento ecléctico, que utiliza para la creación todos los sistemas existentes. Paralelamente, en la URSS de Stalin, Dmitri Shostakovich recibe los agresivos ataques de la revista *Pravda*; Manuel de Falla y Bela Bartok aportan la riqueza de la música étnica, pasada por los moldes eclécticos. Stravinski recorre, como Picasso, diversas estéticas y vuelve la melodía, que estaba proscrita. Antón García Abril la defiende con decisión en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Mientras tanto, los conciertos públicos y las grandes orquestas ofrecen en un alto porcentaje obras de carácter tonal, clásicas, románticas y postrománticas, que mantienen edificados los grandes monumentos sonoros de la Música.

E incluso nace el glamur a través de las operetas vienesas de los Strauss y otros, y se da el fenómeno de que, gracias al marketing, el concierto de primero de año de la Filarmónica de Viena en el *Musikverein* se convierte en un gran negocio, que en su mayoría sufragan clientes de ojos almendrados, dispuestos a pagar grandes sumas para tocar las palmas al son de la *Marcha Radetzky*.