

# MONTEVERDI: LA CRITICA SOCIAL A TRAVES DE LA OPERA

Américo Gorello\*

Los cuatro siglos de historia de la música que transcurren a partir del comienzo del siglo XV y finales del siglo XVIII, se caracterizan en la historia de las bellas artes, por aquel complejo fenómeno social, económico y cultural que se llama 'mecenasgo'.

La palabra *mecenas* indica aquella persona que por amor a la cultura patrocina las actividades artísticas, o las hace posible con su dinero; aun esto no es suficiente para definir a los mecenas de esa época. Ellos no solamente tenían dinero, sino también el poder político; el mecenas era el emperador, el rey, el príncipe, cualquiera que hubiese tenido autoridad o dominio sobre un territorio más o menos grande.

La nobleza usaba el dinero como un instrumento de poder y privilegio, para simbolizar su status social. El poder era también el poder cultural,

*\*Profesor Cátedra de Música para Metales  
Departamento de Música  
Pontificia Universidad Javeriana*

es decir, el conocimiento, la información, la erudición, la posibilidad de producir ideologías y formas de pensamiento.

En las cortes, o antes entre las familias de la nobleza, se reunían estudiosos, filósofos, hombres de ciencia y artistas que en formas diferentes tenían los mismos intereses culturales del mecenas. La música fue constantemente no sólo una forma para deleitar, sino también un instrumento para educar el alma. En el siglo XVI el músico era un hombre digno de admiración y de respeto, pero todavía no tenía completa libertad estilística. El público de sus obras no era la sociedad en su totalidad, sino la nobleza o la Iglesia que lo patrocinaba para que produjera obras útiles correspondientes a sus finalidades.

Durante la Edad Media, nacieron los centros de producción cultural desarrollándose bajo el control de la Iglesia; desde el siglo XIV y sobretodo en el siglo XV, el eje cultural empezó a moverse hacia la nobleza que poco a poco adquiría la posibilidad y el prestigio suficiente para ser un nuevo modelo de ideal humano diferente al de la Iglesia.

La primera fase de este largo proceso empezó en Italia y toma el nombre de Renacimiento. El impulso al movimiento renacentista fue dado por aquella tendencia del 300' y 400' que se conoce bajo el nombre de Humanismo. El Humanismo es el movimiento que trata de descubrir de nuevo la civilización griega y latina; la poesía clásica, los filósofos antiguos, los ideales estéticos.

El hombre renacentista consideraba a la Edad Media como una fractura en el desarrollo de la civilización; esta

fractura había de curarse a través de los modelos del arte de la civilización griega; así nació el concepto de clasicismo, muy importante para el desarrollo de toda arte.

En la corte florentina de Lorenzo de 'Medici, que se encontraba llena del ideal humanístico, la música se consideraba como extensión de la poesía y no como una forma independiente y organizada. Sólo en la segunda mitad del siglo XVI, empieza la teoría musical con la que se impusieron los fundamentos de la armonía clásica, del sistema bitonal mayor-menor, que suscitó el sistema modal que era el fundamento de la polifonía. El teórico más importante de aquel período era Gioseffo Zarlino, que trata por primera vez de organizar la música, no según una lógica abstracta, como por lo general ocurría con las teorías de la Edad Media, sino a través de una racionalidad inmanente a las relaciones entre los sonidos mismos (1).

La idea más sobresaliente que se encuentra como fundamento en las teorías de Zarlino, es aquella que plantea que la armonía se basa sobre los intervalos de tercera mayor y tercera menor, construyendo así los principios de una armonía acordal, donde el acorde está hecho por las terceras sobrepuestas. (2).



Zarlino creía que la música era totalmente autónoma, y que la unión con la palabra no significaba completar un idioma por sí mismo incompleto, sino la unión de dos idiomas autónomos. Proponía que la música no debía seguir a la palabra y adaptarse a ella, sino conservar su racionalidad diatónica y sus leyes. Vincenzo Galilei, músico de la Camerata de Bardi, decía que esta teoría era absurda porque era equivalente a la unión de dos idiomas; la música debía ser melodía; no había que considerar a la armonía para que se valorizara una frase poética. (3)

Esta teoría atrajo a Claudio Monteverdi, quien en 1584, publica un tratado titulado *SECONDA PRATTICA, OVVERO PERFEZIONE DELLA MODERNA MUSICA*, donde entra en polémica con Zarlino y sus alumnos (Prima Prattica).

Monteverdi consideró las teorías de Galilei, en las que la música tenía que seguir a la palabra y ampliar los contenidos poéticos, como un medio para transformar a las palabras en imágenes sonoras, donde las disonancias sirvieran para que la música pudiera describir con mayor realismo el texto poético. (4)

Esta nueva tendencia se desarrolló en una nueva forma en la que el canto es monódico al igual que en el teatro griego, pero tiene un fundamento armónico en el cual la armonía es bitonal mayor-menor y donde las disonancias sirven para imprimir más fuerza a las palabras.

Basado en estas teorías, Monteverdi publica en 1608 la ópera *ORFEO*, sobre el libreto de Alessandro Striggio. Esta ópera fue representada en Mantua en donde Monteverdi estaba al servicio de los Gonzaga. Aunque él se basó sobre ideas anteriores como *Eurídice* de Jacopo Peri o *La Favola d'Orfeo* de Angelo Poliziano de 1494, esta nueva ópera de Monteverdi tiene mayor calidad en el estilo, y una mejor organización en el libreto de Alessandro Striggio.

La orquesta comprendía 35 instrumentos jamás usados contemporáneamente, entre los cuales se incluían flautas, cornetos, trompetas, trombones, y una serie completa de instrumentos de cuerdas e instrumentos varios para el bajo continuo. En muchos trozos el compositor especifica cuáles instrumentos deben usarse. La partitura, además, contiene 26 breves movimientos instrumentales, entre los cuales aparece una toccata y diversos ritornelli; en esto se nota como Monteverdi no sólo explota sus conocimientos de experto madrigalista, sino también las posibilidades policromas experimentadas por los Gabrieli, cuyas obras seguramente no debían serle desconocidas.

*ORFEO* es una ópera que se utilizó para celebrar las bodas que estrecharon vínculos políticos entre los Medici y los Gonzaga; su estilo es elegíaco y tiende a magnificar el evento social del matrimonio, convirtiéndose en símbolo de los dos siglos en los cuales estas familias en Florencia y Man-

(1) C. Gallico, *L'età del Rinascimento e dell'Umanesimo*, p. 122 (Zarlino come associare le voci; come disporre le parole).

(2) Varios, *Storia della Musica*, p. 112.

(3) C. Gallico, obra citada, p. 130 (V. Galilei sull'imitazione delle parole).

(4) D.J. Grout, *Storia della Musica occidentale*, p.307.

tua favorecieron las bellas artes.

En 1613, Monteverdi se trasladó a Venecia donde fue organista en la Basílica de San Marco. Allí escribe dos óperas muy diferentes al carácter de ORFEO, como diferentes eran la corte de Mantua y la corte de la República de Venecia, donde Estado y sociedad tenían relaciones difíciles, ya que en el primero se reprimía la libertad de los ciudadanos.

Las obras que Monteverdi escribió en Venecia son de carácter histórico. El 'carácter histórico' se entendía como expresión de un gusto renacentista, aunque aquí más cercano al barroco. Monteverdi utilizó estos temas históricos para criticar a la sociedad, a los gustos, y a la moral de la época.

IL RITORNO DI ULISSE IN PATRIA (1641), se basa en los últimos libros del poema de Homero. Se logra en esta ópera que los retratos sean bien delineados, como también las situaciones psicológicas; no hay ausencia de narración (5) épica ni de escenas conmovedoras; así mismo, en L'INCORONAZIONE DI POPPEA, Monteverdi transforma la Roma imperial en la Venecia en la cual vivía para discutirla y juzgarla.

Los personajes de sus obras, por ser históricos, tenían características más cercanas a la realidad cotidiana. Monteverdi entonces, criticaba y se burlaba de la ambición de poder, del engaño, y de la calumnia, un arma muy poderosa y peligrosa de la inquisición en Venecia; igualmente, sin miedo a ser juzgado por ésta misma, criticaba las relaciones entre las cla-

ses sociales. Utilizó a Seneca para señalar con el dedo las culpas de los poderosos, haciendo que se rieran de sí mismos y de su forma de actuar.

Monteverdi entró entonces en relación dialéctica con la sociedad de su época. Como ya se había dicho, la corte de la República de Venecia se había convertido en el centro cultural más importante de Italia; era una ciudad-estado independiente, nominalmente una república, pero realmente una oligarquía muy sólida; era además, el principal puerto europeo para el comercio con el Oriente.

El corazón de la actividad cultural veneciana era la Basílica di San Marco; como la misma Venecia, la Basílica di San Marco era independiente. El clero y los músicos dependían de Doge (autoridad de la ciudad) y de ninguna otra autoridad eclesiástica. Se debe señalar, que Estado e Iglesia se identificaban con el poder Dogale, que podía disponer tanto de la Inquisición como de la policía.

La veneta era entonces una sociedad que, por los constantes encuentros y cercanía con el Oriente, ostentaba lujo y riqueza, pero también envidia y corrupción. Las artes servían sólo para ostentar riqueza y demostrar la propia grandeza y potencia político-comercial.

Las artes tenían la función de resaltar el poder político y económico, presentando un centro que ya no era el hombre, quien iba perdiendo cada vez más su importancia dentro de una sociedad encaminada al comercio y política. Los principios humanísticos que hasta aquel momento habían caracterizado la política cultural de los estados, ya no eran los objetivos primordiales. Monteverdi en cambio, buscó que el centro de los intereses sociales volviera a ser el hombre. Su dramaturgia, técnica teatral y musical se volvieron más ricas;

su ópera que no tenía nada de la ritualidad de la corte de comienzos de siglo, pudo enfrentarse al juicio de un público más amplio y menos seleccionado.

La ópera de Monteverdi puede tomar al hombre común, al poderoso o al hombre noble y ponerlo frente a un espejo, cara a cara con su vida, sus virtudes y defectos a través de un personaje, no importa el nombre, sea Ulisse o Nerone; lo que importa es la realidad de la condición humana, en relación con la historia y la relatividad del hombre frente al tiempo. Con Monteverdi nace un nuevo tipo de espectáculo, la ópera, cuya finalidad no es solamente la de entretener y divertir: es un escudo que el hombre culto, el hombre de ciencia tiene para protegerse combatiendo y moralizando la sociedad de su tiempo; azota la autoestima y el egocentrismo del poder; es una fuerza de reforma social, bien protegida detrás de la metáfora. Monteverdi no es un músico emancipado, es todavía el músico de corte, pero es un hombre renacentista en su pensamiento: lo más importante es el hombre, no el poder. Su arte es un instrumento para juzgar al hombre, no un instrumento del poder.

## BIBLIOGRAFIA

AA VV Storia della Musica, Einaudi, Torino, 1988.

A BORNSTEIN Gli Strumenti musicali del Rinascimento, Muzzio editore, Padova, 1987.

D. J. Grout Storia della Musica in occidente, Feltrinelli, Milano 1984.

R. DONINGTON A performer's guide to baroque musique, Faber London, 1978.

HISTORIC BRASS SOCIETY JOURNAL No. 1 ps. 109-114, New York, 1989.

Idem, No. 4, ps. 27-44, New York, 1992.

C. GALLICO, Storia della Musica-l'età dell'Umanesimo e del Rinascimento, ed. Torino, 1986.

(5) D.J. Grout, obra citada, p.310.

Las dos últimas vanguardias del modernismo, el minimalismo y el neo-romanticismo, se desarrollaron inicialmente en los Estados Unidos y solamente un poco más tarde, fueron adoptadas por los europeos.

El devenir de las corrientes estéticas en la música durante la primera mitad del siglo XX condujo al público interesado en la música “seria” a reaccionar con aburrimiento o repulsión frente a ellas. Mientras que los compositores con mayor inclinación intelectual se aferraron al dodecafonismo, pasando con los años a ocupar posiciones de poder intelectual, político y social, el público en general, empezó a identificar “música nueva” con incomprendibilidad, o simple fealdad. Los compositores escribían en la mayoría de los casos para otros compositores. La producción de música nueva dejó de interesar a las audiencias. Significativamente, un radical como Carl Orff, quien rehusó unirse al grupo de la complejidad y en lugar de esto produjo una música basada en la simplicidad armónica y en la claridad rítmica, se encontró a sí mismo en la curiosa posición de disfrutar de un éxito enorme con el público, mientras que a la vez sufría el desdén de los críticos y los colegas.

En los sesentas apareció una reacción a este callejón sin salida: en la simplicidad se encontró un escape a la complejidad. Algunos compositores jóvenes, como Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass y más tarde John Adams, que habían crecido con los ritmos y las filosofías contenidas en el *rock*, al igual, que con las tradiciones de Bach, Beethoven y Bartók, se destacaron dentro de una generación que había absorbido la “música clásica”, le dio sus espaldas y abrazó ideas orientales para su expresión musical.

El minimalismo, también llamado *música de fase*, *música de pulso*, *música sistémica* y *música repetitiva*, tiene sus raíces probablemente en la música de Cage, Wolff y Feldman, compuesta en los cincuenta. El primer ejemplo importante de lo que se conoció como minimalismo fue *In C* (1964) de Terry Riley. Esta obra, bastante conocida después de un cuarto de siglo, ejemplifica la mayor parte de las características del estilo minimalista: simplicidad sorprendente, unos pocos compases repetidos muchas veces en capas; y en la medida en que los instrumentos participantes toman el material, construcción de un gran edificio sonoro con éste.

La presentación de las siguientes entrevistas, aunque realizadas en épocas diferentes, constituye un aporte al conocimiento y a la reflexión sobre las últimas vanguardias musicales. Permite el análisis de las principales individualidades desarrolladas dentro de este estilo, sus coincidencias y particularidades.

Guillermo Gaviria