

Pogolotti, Leonor

Hacia una historicidad de los modelos de libreto de ópera italiana : convenciones estructurales de los libretos de Ópera Seria del siglo XVIII

Séptima Semana de la Música y la Musicología : Jornadas interdisciplinarias de investigación : La ópera : palabra y música

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Pogolotti, Leonor. Hacia una historicidad de los modelos de libreto de ópera italiana : convenciones estructurales de los libretos de Ópera Seria del siglo XVIII [en línea]. Ponencia de la VII Semana de la Música y la Musicología : Jornadas interdisciplinarias de investigación : La ópera : palabra y música organizada por el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales y el Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, 20-22 de octubre, 2010.

<<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/historicidad-libreto-opera-italiana.pdf>>.

(Se recomienda indicar fecha de consulta al finalizar la cita. Ej: [Consulta: 22 de octubre 2010]).

HACIA UNA HISTORICIDAD DE LOS MODELOS DE LIBRETO DE ÓPERA ITALIANA. CONVENCIONES ESTRUCTURALES DE LOS LIBRETOS DE *ÓPERA SERIA* DEL SIGLO XVIII¹

INFORME DE INVESTIGACIÓN

LEONOR POGOLOTTI (ISM – UN DEL LITORAL)

Resumen

Así como en el marco de la historia de la música se analiza el surgimiento y las posteriores modificaciones de los modelos de ópera y su estructura en tanto música, el presente trabajo, pretende analizar la ópera desde su aspecto literario, es decir, desde el libreto. Dado que es el libreto quien determina con su estructura y organización, la cantidad de actos, escenas, recitativos, arias, coros y conjuntos en una ópera, es válido considerarlo como verdadero generador de la primera estructura: la dramática, que al musicalizarse deviene en estructura dramático-musical. El análisis de la bibliografía consultada sobre el tema, plantea dos problemas. Por un lado, una escasa referencia a las características de los libretos de ópera y por otro, una diferencia de criterio respecto de la cantidad de modelos de libretos posibles de describir. Este trabajo organizado en tres secciones presenta: una introducción con los planteos iniciales del estudio y las fundamentaciones metodológicas utilizadas, una parte central con el desarrollo de los resultados obtenidos, organizados en dos secciones: I Resultados del análisis de libretos y II Lectura crítica de las propuestas historiográficas; y una última sección con las conclusiones. Estas reflexiones finales del trabajo muestran una postura superadora de las preguntas iniciales y plantean nuevas inquietudes y problemáticas respecto de la construcción de una historicidad de modelos de libreto de ópera italiana.

Palabras clave: libreto - ópera - ópera italiana - Historia de la Música - análisis.

Abstract

As well as in the frame of the history of the music there are analyzed the emergence and the later modifications of the models of opera and his structure while music, the present work, tries to analyze the opera from his literary aspect, that is to say, from the libretto. Provided that it is the libretto who determines with his structure and organization, the quantity of acts, scenes, recitatives, arias, choirs and sets in an opera, it is valid to consider it to be a real generator of the first structure: the dramatic art, which to the composition develops into dramatic - musical structure. The analysis of the bibliography consulted on the topic, it raises two problems. On the one hand, a scanty reference to the characteristics of the librettos' of opera and for other one, a difference of criterion I concern of the model quantity of possible librettos' of describing. This work organized in three sections presents: an introduction with plant his initials of the study and the methodological used foundations, a central part with the development of the results obtained, organized in two sections: I Results of the analysis of librettos' and II Critical reading of the positions in the historiography; and a last section with the conclusions. These final reflections of the work show a position it superior of the initial questions and they raise new worries and problematic I concern of the construction of a model historicity of libretto of Italian opera.

Key words: libretto - opera - Italian opera - History of Music - analysis.

¹ Durante el año 2007 he desarrollado una Pasantía de Especialización en la Cátedra Historia de la Música del Instituto Superior de Música, de la Facultad de Humanidades y Ciencias, de la Universidad Nacional del Litoral, en Santa Fe. En el marco de dicha Cátedra y bajo la dirección del profesor Edgardo Blumberg, fue mi intención profundizar el estudio sobre las características de los libretos de ópera italiana. Este trabajo refleja aquella investigación.

INTRODUCCIÓN

1. Presentación tema

El estudio de la ópera implica abordar el análisis de un género multidisciplinar donde convergen literatura, música, movimiento escénico, actuación, iluminación, escenografía, muchas veces la danza; todo esto realizado en un determinado contexto histórico, político, social, estético y cultural. Dado que es el libreto quien determina con su estructura y organización interna la cantidad de actos, escenas, recitativos, arias, coros y conjuntos en una ópera, es válido considerarlo como verdadero generador de la estructura musical. ¿Cómo se compone un libreto de ópera? ¿Cuáles son sus partes? ¿Cómo éstas determinan luego la estructura musical? ¿Cómo se transforma la constitución interna del libreto a través del tiempo? ¿Cómo esto influye en los cambios musicales? Son algunas de las preguntas iniciales que originaron el interés en el estudio de la ópera desde este enfoque de análisis: el literario.

Así como en el marco de la historia de la música se analiza el surgimiento y las posteriores modificaciones de los modelos de ópera y su estructura interna en tanto música, esto es, forma de las oberturas, constitución interna de las arias, estructuras armónicas, planes tonales y demás aspectos del lenguaje musical; durante la mencionada pasantía, pretendimos analizar la organización del drama, es decir, las características o convenciones estructurales de los libretos de ópera.

Es a comienzos del siglo XVIII cuando la estructura, contenido y organización interna de los libretos comienza a ocupar la atención de los libretistas, poetas y críticos de la ópera italiana, entre ellos Apostolo Zeno², Ludovico Antonio Muratori³ y Pietro Metastasio⁴ quienes realizaron las primeras modificaciones sobre los libretos con el fin de elevar el nivel literario y otorgar coherencia dramática a las óperas.

Aplicando a la ópera como género dramático la clasificación de los géneros literarios expuesta por Aristóteles en su *Poética* (1985:28-29), puede dividirse a esta en dos subgéneros: tragedia y comedia, o lo que es equivalente en la ópera italiana: ópera seria y ópera cómica respectivamente. Cada uno de estos subgéneros progresó independientemente siendo el subgénero serio el primero en consolidarse. Es por esta razón y por la necesidad de focalizar y delimitar el objeto de estudio que este trabajo

² Libretista estudioso de la literatura antigua, generador de un proceso de crítica y revisión estético-literaria del modelo de ópera reinante a fines del siglo XVII.

³ Crítico literario y poeta. Autor en 1706 de *Della perfetta poesia italiana*, texto que expone los paradigmas literarios de la época.

⁴ Principal libretista de ópera seria del siglo XVIII.

abordó al análisis de las características y convenciones de la *ópera seria* del siglo XVIII a partir del análisis estructural de los libretos.

Al comienzo de dicho estudio realizamos una búsqueda, bibliográfica y de fuentes musicales y escritas: libretos de ópera, partituras, grabaciones, puestas escénicas y documentos de época tales como: ensayos, prólogos de ópera y textos críticos. Es, en el desarrollo del análisis de dichos materiales, donde surgió la problemática que aborda el presente trabajo.

2. Planteo del problema

Las fuentes bibliográficas consultadas plantean dos problemas. Por un lado la falta de una descripción precisa de las convenciones estructurales dramático-musicales de los libretos. Por otro, diferentes criterios historiográficos respecto de la lectura del mismo objeto de estudio: los modelos de libretos de ópera seria del siglo XVIII y sus características.

Dentro de los textos analizados se puede reconocer distinto grado y enfoque de análisis respecto del tema: textos de orientación positivista que solo proporcionan fuentes de época y datos sobre las óperas, sus compositores y libretistas, pero que no analizan ni critican ningún aspecto como: Della Corte-Pannain (1965), y Downs (1988); enfoques descriptivos que analizan la temática y estructura de las óperas y las ideas de la época en torno del subgénero serio, siempre haciendo hincapié sobre la música y no sobre el libreto, como es el caso de Basso (1986), Pestelli (1986); y textos críticos: Rosen (1987), o específicos sobre autores: Kunze (1990), o problemas particulares: Nagel (2006), que describen aspectos musicales o de representación musical del drama, pero todos sin hacer un análisis puntual de la estructura convencional del libreto.

Además se observan tres criterios historiográficos diferentes respecto de la caracterización de los modelos de libreto de ópera seria del siglo XVIII: los textos de Basso (1986), Pestelli (1986), Rosen (1987), Downs (1988), Kunze (1990) y Nagel (2006), plantean la existencia de dos momentos en la historia de la ópera seria del siglo XVIII: primera mitad del siglo y segunda mitad, o modelo de Metastasio y modelo de Gluck. Della Corte- Pannain (1965) y Parker (1998) proponen la existencia de dos modelos de ópera seria: el de Metastasio y el de Gluck, y un tercer momento de transición al siglo XIX. Daniel Hertz (1980) determina claramente tres generaciones de compositores, tres momentos y tres modelos de libretos de ópera seria.

3. Objetivos

Dado que por un lado no se observa en la bibliografía una descripción detallada y ejemplificada de las convenciones o características de los libretos, y que por otro, existe una diferencia de criterio respecto de la cantidad de modelos de ópera posibles de describir, el presente trabajo pretendió en primer lugar y a través del análisis estructural de los libretos de distintos momentos del siglo, corroborar, sintetizar y describir las características y convenciones estructurales dramático-musicales de los libretos de ópera seria del siglo XVIII y en segundo lugar a la luz de un marco teórico sobre problemas de historiografía musical, comparar críticamente cada una de las propuestas detectadas en la bibliografía.

4. Metodología de análisis

La concreción de cada uno de los objetivos del presente trabajo requirió de una serie de pasos metodológicos específicos.

Describir las convenciones estructurales de los modelos de libretos de ópera seria del siglo XVIII implicó la:

- Recopilación de libretos de óperas serias de distintos momentos del siglo XVIII.
- Clasificación según: fecha, título, libretista, compositor, etc.
- Análisis estructural del libreto:
 - Cantidad de actos
 - Cantidad de escenas por acto
 - Organización interna de la escena
 - Especificaciones de las didascalias⁵
 - Cambios de escena
 - Obras instrumentales: danzas , sinfonías.
 - Modos de versificación

⁵ Explicaciones de las escenas, del movimiento de los personajes o de cualquier actividad visible que se agrega al libreto.

- Verso libre: recitativos *seccos* o *acompagnatos*
- Verso estrófico: arias, conjuntos, coros
- Graficación de las estructuras resultantes
- Comparación de las estructuras obtenidas del análisis anterior
- Descripción de las convenciones de cada modelo de libreto de ópera seria

Reflexionar críticamente respecto de las propuestas historiográficas formuladas en la bibliografía requirió de una:

- Lectura comparada de cada propuesta determinando diferencias y puntos de encuentro desde el punto de vista historiográfico respecto de:
 - Cantidad de modelos que caracteriza
 - Aspectos que describe de las óperas
 - Criterios de análisis: literario, musical, sociológico, etc.
 - Lugar desde donde analiza el subgénero: desde la ópera, desde la historia de la música
 - Elementos de validación que aplica en su planteo: obras, documentos
- Análisis de los momentos de quiebre entre modelos y de los motivos que validan dichos quiebres.

5. Marco conceptual y metodológico.

El análisis de los dos problemas que plantea este trabajo, se apoya en diferentes postulados teóricos respecto de los problemas historiográficos - como la construcción histórica, sus supuestos, sus lecturas y revisiones -, y de los criterios y metodologías de análisis.

La historiografía general tiene por objeto de estudio los hechos, o acontecimientos del pasado que se validan o comprueban en las fuentes: documentos, relictos. La historiografía musical tiene como objeto de estudio a las obras musicales (Dahlhaus: 1997). El modo de acercamiento al objeto de estudio, depende del enfoque de análisis elegido. La historia de la música es posible desde la composición, los compositores, los desarrollos técnicos, las funciones, los géneros musicales, las prácticas, las

instituciones, las estructuras del propio lenguaje: forma, textura, organización de alturas, timbre, ritmo, entre otras.

Analizar la historia de la música desde cualquiera de sus enfoques implica aplicar los criterios historiográficos de *continuidad, discontinuidad, cambio, ruptura, progreso*, entre otros, al recorte seleccionado.

En una etapa de su propia historicidad, la historiografía musical se ocupó de la descripción de los géneros musicales. En este tiempo y en muchos casos aplicó el concepto de *organismo* (Dahlhaus: 1997) empleado por las ciencias naturales para realizar una analogía entre la vida de un género musical y el ciclo vital. En este sentido describió los distintos momentos internos de un género como etapas de *surgimiento, desarrollo y decadencia*. “Según la concepción del siglo XIX, la evolución de un género musical se constituía sobre la base de la dependencia respecto de un modelo.” (Dahlhaus 1997: 118). Establecido el modelo central se explicaban las distintas etapas dentro de un género en referencia al modelo principal.

La ópera como género multidisciplinar y en su extensa vida de más de cuatro siglos es analizable desde muchos aspectos: la música, el libreto, la puesta escénica – vestuario, escenografía, actuación, iluminación, caracterización, etc.-, los aspectos artísticos, sociológicos, políticos, económicos o tecnológicos de su práctica. La dimensión del género, por su complejidad y longevidad requiere de un *análisis de enfoque estructural* (Foucault 1997), que permita abordar distintos estratos, momentos o problemas por separado para luego resignificarlos en la explicación de la totalidad compleja que el género representa. Así, es posible estudiar la ópera por países, por siglos, por subgéneros, por modelos, por autores, desde la música, el drama o alguno de los aspectos de su práctica.

La ópera surge en Italia a fines del siglo XVI y desde allí progresa de manera diferente en los distintos siglos y países. La ópera italiana como género musical tiene una historia particular que puede estratificarse en principio en dos subgéneros: serio y cómico, que surgieron y se desarrollaron de manera independiente. La ópera seria a su vez posee un estrato de análisis propio en el que se pueden observar procesos de *reacción y progreso* (Adorno: 1984) dentro de sus distintos modelos paradigmáticos.

Lo que determina que una ópera sea seria o cómica es la trama del libreto, por lo tanto, es válido tomar a este elemento como el generador de la primera estructura de una ópera: la dramática, que al musicalizarse deviene en dramático-musical. La falta de una descripción completa y ejemplificada de las convenciones estructurales dramático-

musicales de los libretos de ópera seria del siglo XVIII requiere un análisis de los libretos de dichas obras para su posterior caracterización. En este punto es un enfoque de análisis formalista el que aportará los datos relativos a la constitución interna de los libretos. La metodología de análisis apropiada será entonces la de un análisis estructural que pueda determinar la existencia de estructuras macro y micro formales de diferente jerarquía y constitución.

DESARROLLO DE LOS RESULTADOS OBTENIDOS

I. Resultado del análisis de libretos.

1. Los libretos

El estudio de las características estructurales de los libretos de ópera seria del siglo XVIII, reveló una falta de descripción específica del libreto. Las escasas referencias que de este se observan en las fuentes bibliográficas abonan la idea de que se ha estudiado mayormente a la ópera desde las partituras. Cuando en los textos se hace mención a actos, escenas o personajes, se lo hace casi como parte de la música como si fueran producto de la composición musical. No se resalta la importancia y el lugar fundante que el libreto tiene en la definición de la estructura musical de una ópera. El presente trabajo se ha centrado justamente en este enfoque particular y a través del análisis de los libretos se pudieron determinar las características y convenciones de las óperas.

1.1. El corpus

Para tener una visión general de las óperas del siglo XVIII se recopilaron libretos de ópera seria de todo el siglo, para comparar las estructuras encontradas en los distintos momentos. Se recopilaron en primer lugar libretos de ópera seria y algunos de óperas cómicas con el único fin de ver si en algunos casos las características se repetían.

El corpus seleccionado fue sencillamente todo el material encontrado. Un total de 200 libretos que van desde 1641 a 1830. La razón de incluir en el análisis algunos *dramma per musica* anteriores y posteriores al siglo XVIII, tuvo por objeto rastrear características anteriores al modelo metastasiano y observar la continuación del último modelo de ópera seria. En la lista de libretos consultados se incluyen tanto óperas serias

como algunos otros subgéneros de la época tales como: *cómica*, *eroicómica*, *semiseria*, solo con el fin de ver posibles analogías o influencias.

1.2. Las fuentes

Durante la búsqueda de materiales se consultaron fuentes escritas y electrónicas. Dentro de las fuentes escritas, la principal corresponde a la edición completa de los *Dramma per musica* de Pietro Metastasio, principal libretista del siglo XVIII y referente central para el primer modelo de libreto de ópera seria durante el siglo XVIII. Dentro de las fuentes electrónicas consultadas se destaca el sitio web de un proyecto de difusión de literatura italiana denominado *liberttidopera.it*. Dicha fuente contiene un archivo de libretos de ópera italiana que pueden ser consultados por siglos, por compositores de la música o por libretista. Los libretos pueden consultarse en línea o imprimirse en formato ya editado. Cabe aclarar que constantemente agregan nuevos libretos a la base de datos.

1.3. Resultados de la búsqueda

En general se han encontrado libretos e todo el siglo, pero la mayor cantidad de libretos corresponde a la primera mitad, es decir los libretos de Metastasio. Desde la década del 50 en adelante se encuentran más óperas cómicas. Esto obedece por un lado, al avance del subgénero cómico de la mano de Carlo Goldoni, por otro, al escaso estudio de los libretistas de la segunda mitad del siglo XVIII eclipsados por la figura de Metastasio y en tercer lugar, al desarrollo de nuevos subgéneros dramáticos tales como el *semiserio* y el *eroicómico*.

La búsqueda de óperas serias del siglo XVIII demuestra que se pueden encontrar mayor cantidad de libretos que de partituras de todo el siglo. Esto evidencia un mayor estudio de la literatura que de la música operística napolitana del siglo XVIII. Existe además un atraso en el estudio musicológico de la ópera napolitana, demostrado en la falta de ediciones críticas de las partituras manuscritas existentes en distintas bibliotecas, pero disponibles solamente para los investigadores in situ. Sin embargo una posibilidad de acercamiento a estas fuentes la representa el sitio web *internetculturale.it* que contiene en una de sus secciones los links de numerosas bibliotecas de conservatorios italianos: Milán, Nápoles, Venecia, Roma, donde es posible consultar en

línea e incluso descargar archivos digitalizados de partituras manuscritas completas o fragmentarias.

2. El análisis

Dado que es el libreto quien determina la génesis de una ópera y que de su organización interna dependen las posteriores formas de musicalización, se ha tomado a este como objeto de análisis.

El libreto de una ópera tiene dos secciones: un ARGUMENTO donde se sintetiza el contenido de la historia, se presentan los personajes y se ubica en un tiempo y lugar los acontecimientos y el LIBRETO: que consiste en la secuencia organizada de los hechos.

El argumento nos permite por ende saber la temática y la cantidad de personajes, aporta también algunos datos sobre los distintos escenarios donde se desarrolla la historia. El libreto en sí, es decir la parte donde se desarrolla la acción dramática, esta organizado en distintos niveles o estratos que forman una estructura de secciones macro y micro formales. Las secciones mayores son los actos y las menores las escenas internas. Estas últimas están conformadas por dos elementos: los *textos versados* y las *didascalias*.

2.1. Criterios de análisis y graficación

Para analizar la estructura de los libretos se tuvieron en cuenta las macro estructuras antes mencionadas: cantidad de actos, cantidad de escenas por acto y constitución interna de las escenas.

Para determinar la constitución de las escenas se observó el modo de versificación que guardan los textos. Estos son dos: verso libre y verso estrófico. Este modo de versificación determina el modo en que se musicalizará el texto. Las secciones escritas en verso libre se musicalizan como recitativos *secos o acompagnatos*, mientras que las partes escritas en verso estrófico se transforman luego en arias, coros, o conjuntos. Las *didascalias*, son los textos que se encuentran al comienzo de cada escena y explican el desarrollo dramático o escénico. En estos textos se han encontrado también acotaciones sobre la necesidad de piezas instrumentales para acompañar determinados momentos de la acción dramática. Por ejemplo la entrada del soberano a la corte.

Para representar gráficamente las estructuras encontradas en los libretos determinamos un tipo de gráfico en donde se pueden observar todos los elementos: la cantidad de actos, la cantidad de escenas por acto, los cambios de decorados indicados en las didascalias, y los tipos de musicalización: recitativos *seccos* o *acompañados*, *arias*, *coros*, *conjuntos* y *piezas instrumentales*. Para ver un ejemplo de este tipo de graficación véase la figura 1 elegida arbitrariamente solo para mostrar el modo de graficar las escrituras encontradas. En este caso se trata de la ópera *Fetonte* estrenada en 1768 con libreto de Verazi y música de Jommelli.

En este gráfico se pueden observar los 3 actos de la ópera, además de la cantidad de escenas por acto; 11, 11 y 6 respectivamente. Dentro de los tipos de estructura musical detectadas se observan: recitativos *seccos*, y *acompañados*, *arias*, *coros* y *conjuntos*: *dúos* y *cuartetos*.

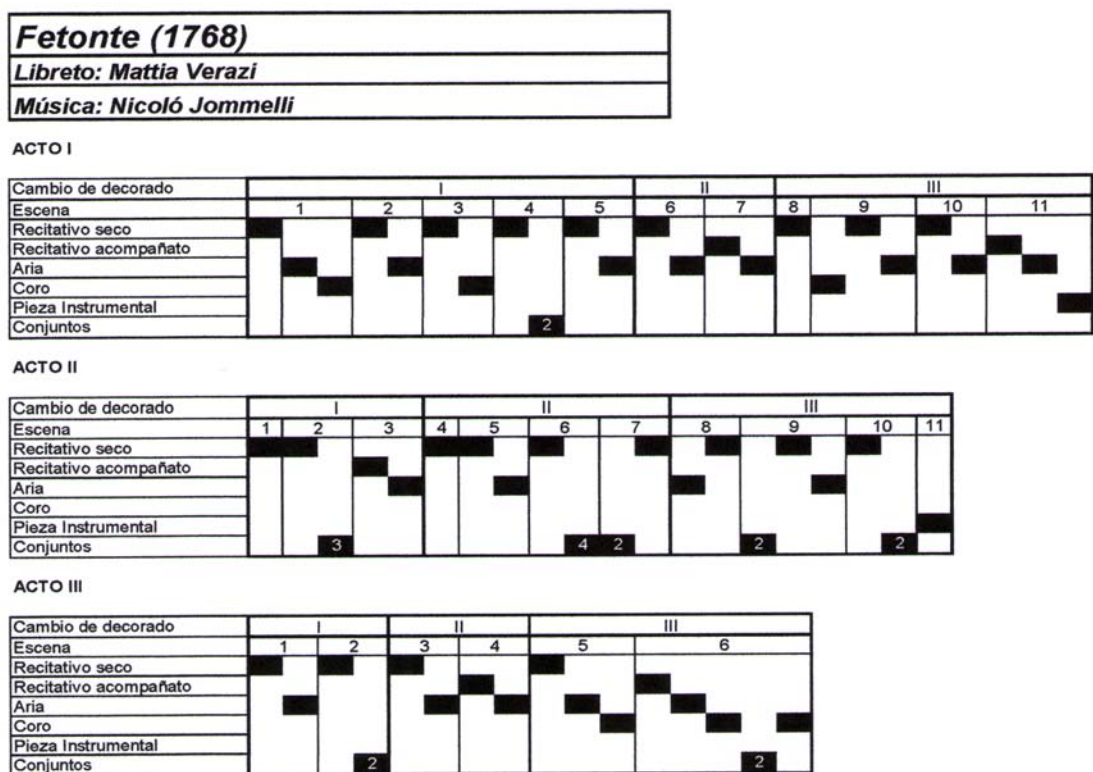


Figura 1

3. Modelos de libreto de ópera seria del siglo XVIII

El análisis estructural de los libretos ha confirmado la existencia de tres modelos de ópera seria a lo largo del siglo XVIII. Se corrobora por lo tanto la tercera de las

posturas historiográficas (Hertz: 1980), que articula el siglo en tres momentos. En las siguientes descripciones de los distintos modelos de libreto de ópera se incluyeron ejemplos de óperas de compositores italianos en primer lugar y de no italianos en segundo término. Este criterio de tener en cuenta primeramente a los compositores locales para analizar la ópera italiana que fuera propuesto por Hertz en su artículo en *The New Grove* y se continuó para el presente trabajo. El criterio para la selección de las óperas que se presentan como ejemplo fue arbitrario. Se eligieron óperas que presentan las características típicas de cada modelo.

3.1. Primer modelo de libreto: 1720-1740

Las óperas analizadas dentro del primer período de tiempo presentan las siguientes características:

- 3 actos
- Entre 14 y 20 escenas por acto
- Sucesión de recitativos (en su mayoría *seccos*) y *arias*
- Recitativos *acompañados* para cambios de escena o soliloquios
- Promedio de 25 a 30 *arias* por ópera
- 1 ó 2 *conjuntos* por ópera
- Escasos *coros* y *piezas* instrumentales

Como ejemplos de óperas de este primer modelo se puede observar en la figura 2 la estructura de *Didone abbandonata* estrenada en 1724 con libreto de Metastasio y música de Sarro y en la figura 3 *Rodelinda* de 1725 con libreto de Haym y música de Haendel.

Didone Abbandonata (1724)
Libreto: <i>Pietro Metastasio</i>
Música: <i>Domenico Sarro</i>

Acto I

Cambio de decorado	I					II					III							
Escenas	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Recitativo	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Aria			■			■			■			■					■	■
Acompañato				■														■

Acto II

Cambio de decorado	I						II				III			
Escenas	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Recitativo	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Aria		■				■			■			■	■	
Acompañato									■				■	■

Acto III

Cambio de decorado	I							II												
Escenas	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Recitativo	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Aria		■				■			■								■			■
Acompañato																				■
Piazza instr.																				■

Figura 2

Rodelinda (1725)
Libreto: <i>Nicola Francesco Haym</i>
Música: <i>Georg Friedrich Haendel</i>

ACTO I

Cambio de decorado	I					II					
Escena	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Recitativo seco	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Recitativo acompañado											
Aria	■	■		■		■		■		■	■
Coro											
Conjuntos											

ACTO II

Cambio de decorado	I				II		III
Escena	1	2	3	4	5	6	7
Recitativo seco	■	■	■	■	■	■	■
Recitativo acompañado							
Aria		■		■		■	
Coro							
Conjuntos							2

ACTO III

Cambio de decorado	I				II				
Escena	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Recitativo seco	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Recitativo acompañado									
Aria	■	■		■		■		■	■
Coro									
Conjuntos									■

Figura 3

3.2. Segundo modelo: 1740-1770/75

Las óperas correspondientes al segundo período presentan las siguientes características:

1. 3 actos
2. Entre 5 y 12 escenas por acto
3. Menor cantidad de recitativos *seccos* y más *acompañatos*
4. Inclusión de coros
5. Mayor presencia de danzas
6. Entre 4 y 10 conjuntos por ópera.

Como ejemplos para observar la estructura de este modelo de ópera véase la figura 4 *Antigona* estrenada en 1772 con libreto de Coltelli y música de Traetta y en la figura 5 a *Alceste* de 1767 con libreto de Calzabigi y música de Gluck.

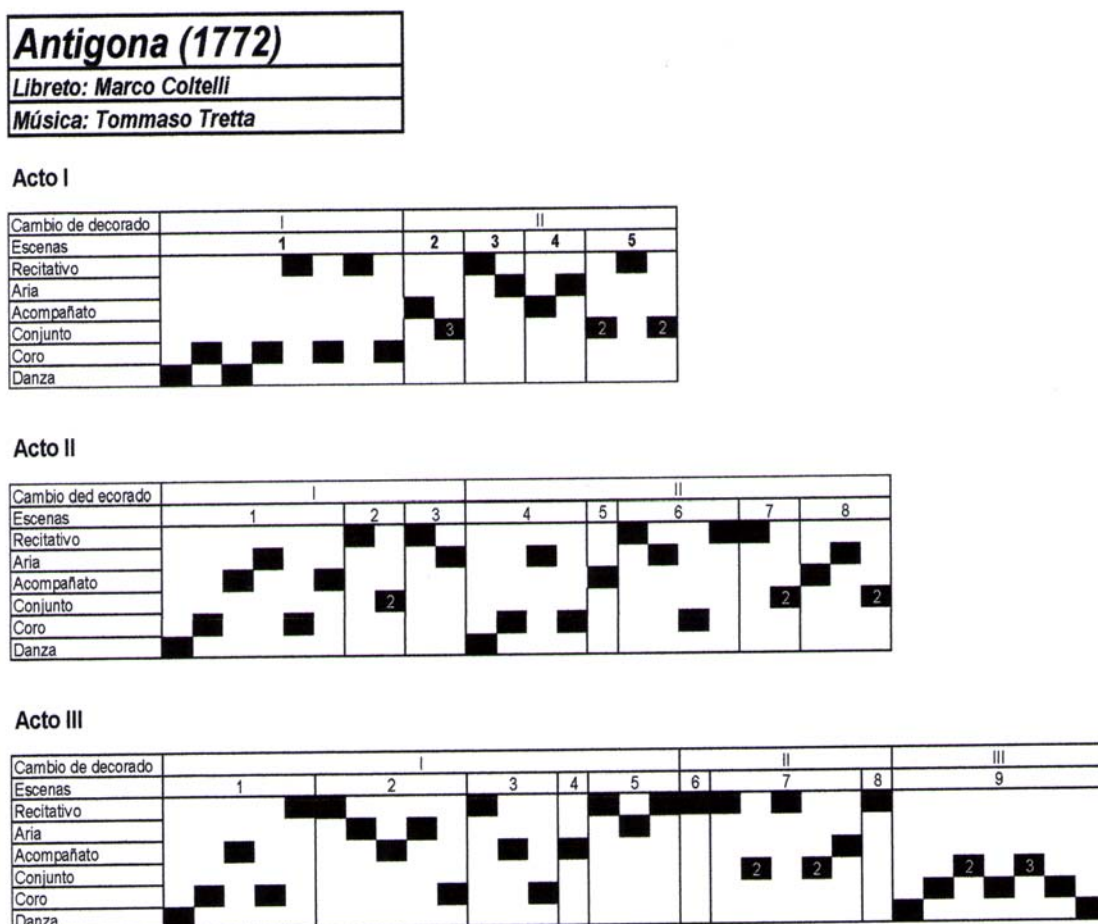


Figura 4

Alceste (1767)
Libreto: Ranieri de Calzabigi
Música: Christoph Willibald Gluck

ACTO I

Cambio de decorado							
Escena	1	2	3	4	5	6	7
Recitativo seco	■	■	■	■	■	■	■
Recitativo acompañado							
Aria	■	■	■	■	■	■	■
Coro							
Pieza Instrumental							
Conjuntos							

ACTO II

Cambio de decorado						
Escena	1	2	3	4	5	6
Recitativo seco	■	■	■	■	■	■
Recitativo acompañado						
Aria	■	■	■	■	■	■
Coro						
Pieza Instrumental						
Conjuntos				■		

ACTO III

Cambio de decorado					
Escena	1	2	3	4	5
Recitativo seco	■	■	■	■	■
Recitativo acompañado					
Aria	■	■	■	■	■
Coro					
Pieza Instrumental					
Conjuntos		■	■		

Figura 5

3.3. Tercer modelo: 1770/75-1800/20

En la última etapa del siglo las óperas contienen:

1. 2 actos
2. Entre 14 y 20 escenas por acto
3. Menos recitativos *seccos* y más *acompañatos*
4. Más conjuntos y coros
5. Promedio de 10 a 15 conjuntos por ópera
6. Entre 15 y 20 arias por ópera

Para observar la estructura de este tercer modelo ver en la figura 6 *Europa Reconosciuta* de 1778 con libreto de Verazi y música de Salieri o en figura 7 *La Clemenza di Tito* estrenada en 1791 con textos de Mazzola y música de Mozart.

Europa Reconosciuta (1778)
Libreto: Mattia Verazi
Música: Antonio Salieri

ACTO I

Cambio de decorado	I				II	III	IV			
Escena	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Recitativo seco										
Recitativo acompañado										
Aria										
Coro										
Conjuntos										
Conjunto con coro										
Pieza instrumental										

ACTO II

Cambio de decorado	I			II	III			IV			V		
Escena	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Recitativo seco													
Recitativo acompañado													
Aria													
Coro													
Conjuntos													
Conjunto con coro													
Pieza instrumental													

Figura 6

La Clemenza di Tito (1791)
Libreto: Caterino Mazzola
Música: Wolfgang Amadeus Mozart

ACTO I

Cambio de decorado	I			II			III				IV	
Escena	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Recitativo seco												
Recitativo acompañado												
Aria												
Coro												
Conjuntos												
Conjunto con coro												
Pieza instrumental												

ACTO II

Cambio de decorado	I			II								III				
Escena	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Recitativo seco																
Recitativo acompañado																
Aria																
Coro																
Conjuntos																
Conjunto con coro																
Pieza instrumental																

Figura 7

II. Lectura crítica de las propuestas historiográficas

1. Problemas musicológicos. Conceptos. Criterios de análisis.

El pasado llega a nosotros a través de distintas fuentes de información: documentos, vestigios o relictos que son recolectados, seleccionados, clasificados y analizados por el historiador. La historia es “*un relato de los hechos del pasado*” (Carr 1993: 14), reconstruido a través de la lectura del historiador. La historia es entonces “*una construcción selectiva del historiador*” (Dahlhaus 1997:54) lograda a la luz de su visión o enfoque de análisis, de los hechos.

Como relato descriptivo, la historia plantea o requiere de ciertos supuestos o parámetros conceptuales para medir los alcances del sujeto narrado. Algunos de los supuestos centrales de la historiografía son las ideas de *continuidad, cambio, quiebre o discontinuidad, progreso y paradigma*.

La idea de continuidad, “...observable preferentemente en grandes períodos de tiempo.....no está siempre ligada a la identidad de un sujeto del relato histórico, concebida como un complejo de características constantes.” (Dahlhaus 1997: 60) y se contraponen a la necesidad de periodización, que enfatiza la búsqueda de rupturas, quiebres y discontinuidades.

El concepto de paradigma (Kuhn 1998: 57) diferencia cambios históricos comunes de revolucionarios. Plantea que existen hechos que para un nivel de análisis pueden resultar históricos, sin ser revolucionarios, mientras que en cambio, en contadas ocasiones, ocurren otros sucesos considerados revolucionarios, que modifican categorías generales y estructurales de un tiempo.

Esta idea de paradigma, se asocia también al planteo de una *lectura estructural de la historia* (Foucault 1997), analizable desde distintos enfoques y sobre todo en distintos estratos, que pueden *progresar* (Monjeau 1992) de manera independiente unos de otros.

Toda disciplina que pretenda la consideración de científica enfrenta en su génesis el problema de la validación de sus postulados. Las ciencias experimentales por ejemplo, fundamentan sus teorías valiéndose de la demostración como procedimiento, sabiendo que pueden repetir un suceso. Como la historia no es plausible de repetición, no cuenta con esa posibilidad. Es entonces cuando valiéndose de la *hermenéutica*, es decir de la posibilidad de interpretar los hechos en función del contexto, logra explicar los sucesos; claro que estas explicaciones son siempre propuestas o visiones de la historia, logradas a partir de la lectura de un historiador. Esto permite comprender que

se puedan formular distintas lecturas sobre los mismos hechos. Los criterios de validación y los enfoques desde los que sustente sus dichos, serán por tanto siempre motivo de posible reflexión crítica.

Para realizar la comparación crítica de cada una de las propuestas historiográficas detectadas en la bibliografía, analizamos los siguientes aspectos: cantidad de modelos de libreto que propone, características de los modelos, aspectos que describe del género, enfoque desde el que plantea su lectura, criterios de periodización, entre otros.

2. Primera propuesta

Los textos de Basso (1986), Pestelli (1986), Rosen (1987), Downs (1988), Kunze (1990) y Nagel (2006), plantean la existencia de dos momentos en la historia de la ópera seria del siglo XVIII primera mitad del siglo y segunda mitad, articulando su propuesta historiográfica evidentemente en el fin del período barroco. Dentro de esta segmentación, describen dos modelos de ópera seria: la de Metastasio y la de Gluck.

Estas propuestas realizan una descripción general de las características de la ópera seria en cada momento, indicando la temática, la cantidad de personajes, algunas características de la práctica musical de la época y centrando la descripción en los compositores centrales de la historia de la música: Haendel, Gluck, Mozart, no así en los compositores italianos que se referencian en segundo lugar.

Esta postura plantea una lectura de la ópera italiana desde la historia de la música, aplicando si se permite la resignificación del concepto una mirada ética, es decir desde afuera del subgénero. En este enfoque se describe la ópera como parte de la historia de la música y no como una entidad individual. La interpretación hermenéutica explica la ópera como parte del todo que es la historia de la música.

3. Segunda propuesta

Della Corte- Pannain (1965) y Parker (1998) proponen la existencia de dos modelos de ópera seria: el de Metastasio y el de Gluck, y un tercer momento de transición al siglo XIX. En este caso los textos no articulan su propuesta de periodización con la historia de la música, sino que citan fuentes de época que permiten

documentar los momentos de crisis dentro del género y nuevas propuestas para la solución de las críticas.

En estos textos se plantea la existencia de dos modelos de ópera con sus correspondientes libretos, más una etapa de transición hacia el siglo XIX, donde no identifican ningún modelo especial pero que diferencian de las anteriores como etapa particular. Este aspecto es superador de la propuesta anterior y apoya la idea de caracterizar a esta postura como de un enfoque documental, ya que para cada momento de articulación existen documentos que demuestran el proceso de crisis de un modelo existente a través de las críticas de los libretistas⁶, estetas⁷ y compositores⁸ de la época y de reacción con la propuesta en un nuevo modelo.

Analizando las fuentes teóricas de la época se puede ver que al modelo metastasiano lo antecedió una etapa de crítica hacia la construcción y cohesión estructural y dramática de los libretos planteada por Zeno en el prólogo de *Eumene* o Muratori en su libro sobre la perfecta poesía italiana, entre otros libretistas y poetas. El modelo de metastasio da respuesta a los requerimientos de esas críticas y se convierte en el nuevo paradigma.

Con el segundo modelo pasa algo similar. Los abusos y extravagancias de la práctica de composición y representación de las óperas metastasianas generaron una reacción esta vez de los compositores y de algunos críticos como Marcelo, Algarotti, Durazo y Calzabigi quienes en ensayos, prólogos de óperas y libros plantearon la falta de representación dramática que la música presentaba respecto del texto. Es así como destacaron que era la ópera francesa la que mejor resolvía estos problemas y como compositores como Traetta, Jommelli y Gluck cercanos a algunas cortes donde en algún momento se representaron óperas francesas generaron un nuevo modelo de ópera que respondía a estos nuevos requerimientos estéticos.

⁶ Apostolo Zeno en el prólogo de su ópera *Eumene* (1697) plantea la estructura de lo que sugiere como modelo de ópera seria. Calzabigi, en su *Dissertazione su le poesie drammatiche del signore Abate Pietro Metastasio* de 1755, expone sus críticas al modelo de libreto de la primera parte del siglo. Para más información Véase: DELLA CORTE, A.; G. PANNAIN. *Historia de la Música*. Barcelona. Labor. 1965. Vol. II pp 8-39. Vol III pp 834-855

⁷ Ludovico A. Muratori escribe en su *Della perfetta poesia italiana* III, capítulos V y VI, (de 1706) lo que se entiende como verdadero drama. Francesco Algarotti, en su *Saggio sopra l'opera in musica* de 1755 describe como debería ser una ópera seria según los nuevos criterios de mediados de siglo XVIII. Véase: DELLA CORTE, A.; G. PANNAIN. *Historia de la Música*. Barcelona. Labor. 1965. Vol. II pp 8-39. Vol III pp 834-855

⁸ Benedetto Marcello en su *Il teatro alla moda*, de 1720 plantea los problemas de la ópera seria de principios de siglo XVIII. Véase: MARCELLO, BENEDETTO *El teatro a la moda*. Madrid, Alianza. 2001. (Alianza Música, 76).

El caso del tercer modelo es diferente. Este también es un ensayo de respuesta pero hacia un planteo o crítica que no tiene documentación ya que fue realizada por el público. Dado que la temática de la ópera seria con su intención de alabar al soberano ya no atraía a nadie sobre todo luego de la Revolución Francesa y ante el menor éxito de este tipo de ópera respecto de la ópera cómica italiana cuyos libretos si representaban a la sociedad, el propio género serio es quien realiza una evidente autocrítica y genera un modelo que aunque sigue manteniendo el nivel musical y su categoría de serio, acerca las temáticas a la vida cotidiana y organiza su estructura de una manera más ágil incluyendo más conjuntos como es típico en la ópera cómica. En este caso el momento de crítica no tiene documento que valide el hecho pero el modelo generado es la respuesta a una necesidad de cambio. Este es el problema principal de hacer una historia desde la práctica o la recepción. Este punto si se entiende al arte como el reflejo de la sociedad, es posible aceptar que grandes cambios sociales produzcan cambios significativos en arte⁹

4. Tercera propuesta

Daniel Hertz (1980)¹⁰ determina claramente tres generaciones de compositores, tres momentos y tres modelos de libretos de ópera seria durante el siglo XVIII. Hace coincidir sus articulaciones temporales en analogía con las tres edades de la pintura italiana de Vasari, y propone tomar en primer lugar la producción de compositores italianos y en segundo lugar a los compositores no italianos que componen ópera italiana.

Sus articulaciones son las siguientes: 1720-1740: modelo de libreto metastasio, 1740-1770: modelo de libreto influenciado por la ópera francesa y 1770-1800: modelo influenciado por la ópera cómica italiana.

En su descripción de las características de los tres momentos de las óperas serias reconocer un tercer modelo -aporte nuevo respecto de las anteriores propuestas historiográficas-, presenta un enfoque de lectura émico, ya que analiza la ópera italiana

⁹ Para una referencia mayor, Véase: ADORNO, THEODOR W. *Teoría Estética*. Buenos Aires. Hyspamérica Ediciones Argentinass 1994. pp 275 y ss.

¹⁰ HEARD, DANIEL: "Ópera seria del siglo XVIII", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Macmillan Publishers Limited. 1980. pp 555-558.

desde dentro, tomando como primera unidad de análisis los compositores italianos y en segundo lugar a los no italianos y describe los modelos de ópera destacando las más importantes o exitosas.

Aunque en este aporte tampoco se observa una descripción muy detallada de los libretos, se puede calificar como importante el reconocimiento de un tercer modelo de ópera de dos actos y el análisis de la ópera seria italiana como objeto de estudio central e inmanente y no como una parte de la historia de la música.

Conclusiones

El análisis de las distintas propuestas bibliográficas presentó en los inicios diferentes criterios historiográficos respecto de la periodización y modelos de libretos de ópera seria posibles de describir. El análisis estructural de los libretos, permitió corroborar la existencia de tres modelos de libretos de ópera seria durante el siglo XVIII, tanto entre los compositores italianos, como en los no italianos.

Dentro de los compositores italianos de ópera seria se destacan Caldara, Sarro, y Pergolesi en la primera etapa, Traetta y Jommelli en la segunda y Salieri y Paisiello en la tercera. Dentro de los compositores no italianos que componen ópera seria se destacan: Haendel y Hasse en la primera época, Gluck en la segunda y Mozart entre la segunda y tercera etapa.

Haendel escribe todas sus óperas siguiendo el modelo metastasiano, Hasse en cambio hacia el final de su producción –*Il Ruggiero* 1771- comienza a evidenciar cierta influencia del segundo modelo por la inclusión de recitativos acompañados. Gluck es considerado referente del segundo modelo de ópera seria, pero solo escribe dos óperas italianas: *Orfeo ed Euridice* y *Alceste*. Mozart es un caso especialmente interesante ya que compone sus óperas italianas respetando poco las convenciones reinantes y generando marchas y contramarchas dentro del género. Cuando los compositores italianos como Traetta y Jommelli ya componen claramente sobre el segundo modelo de libreto, Mozart estrena *Mitridate* (1770) y *Lucio Silla* (1772) sobre libretos del primer modelo. Luego cuando todavía no se estandarizan las óperas serias de dos actos Mozart compone *Il Re pastore* (1775) generando un importante antecedente del tercer modelo. Para fines de siglo XVIII cuando comienza a hacerse evidente el tercer modelo de libreto de dos actos, Mozart vuelve a plantear una ópera antigua: *Idomeneo* (1781) para finalizar en 1791 con *La Clemenza di Tito* según el tercer modelo. Es por esto que estos

compositores no italianos, no deben tomarse como referentes centrales de la composición de ópera italiana, sino como casos particulares. Es aconsejable y más pertinente entonces un estudio emico, es decir desde dentro de la ópera italiana, para reconstruir mejor su historia.

Los textos que articulan al siglo en dos momentos: primera mitad y segunda mitad describiendo dentro de cada momento un modelo de ópera, aplican un criterio de articulación propio de la historia de la música, el final del período barroco, evidenciando un problema propio de la historia estructural: la *no correspondencia de estratos y momentos de articulación histórica*. Otro problema que se puede observar en la bibliografía es la aplicación de la idea de *organismo* para referirse a las distintas etapas del género. La idea de organismo que describe a determinados períodos históricos con las categorías de surgimiento, apogeo y decadencia haciendo una analogía con el ciclo vital, presenta en este caso algunos inconvenientes. En primer lugar la última etapa del siglo -1775 1800- presenta un modelo de ópera diferente posible de describir en si mismo. Por otra parte lo que para algunos observadores es decadencia para otros podría ser apogeo o surgimiento, siempre dependiendo desde que lugar se mire el objeto. En tercer lugar al referirse a la decadencia de la ópera seria, en realidad están hablando del *modelo de ópera* confundiendo de esta manera las categorías de género, subgénero y modelo.

Una lectura émica y estructural de la ópera italiana permite observar las características particulares de cada estrato, momento o modelo para luego resignificarlas en la explicación de la totalidad compleja que el genero representa. En el caso particular de la ópera seria del siglo XVIII se puede observar claramente la continuidad del subgénero -incluso más allá del 1800- y la discontinuidad del modelo de libreto.

Los distintos siglos de la ópera italiana han sido analizados desde diferentes puntos de vista. El siglo XVII por centros de producción, el siglo XVIII por subgéneros: serio y cómico, el XIX por compositores: Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi; y el XX - muy escasamente descrito- se analiza atravesado por las guerras mundiales. El presente trabajo aporta los tres modelos de libreto de ópera seria del siglo XVIII, pero, un análisis de la estructura de los libretos de los distintos siglos, permitiría tener una visión global de los modelos de libretos de ópera. Por supuesto que cada siglo presenta problemas particulares, pero el objetivo de construir una historicidad de modelos de libretos de ópera italiana bien lo justifica.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, THEODOR W.

1984 *Teoría Estética*. Buenos Aires. Hyspamérica Ediciones Argentinass

BASSO, ALBERTO

1986 *La época de Bach y Haendel*. Madrid, Turner, (Historia de la música, 6).

CARR, EDWARD

1993 *¿Qué es la historia?* Barcelona. Planeta. Cap I. pp 9-40. Cap V. pp 147-179.

DAHLHAUS, CARL

1997 *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona, Gedisa.

DELLA CORTE, A.;G. PANNAIN

1965 *Historia de la Música*. Barcelona. Labor.3 Vol.

DOWNS, PHILIP G.

1998 *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid, Akal.

FOUCAULT, M:

1997 *La arqueología del saber*. México. Siglo XXI.

HEARD, DANIEL

1980 "Opera seria del siglo XVIII", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Macmillan Publishers Limited. pp 555-558.

KUNZE, STEFAN

1990 *Las óperas de Mozart*. Madrid, Alianza. (Alianza Música, 48).

KHUN, THOMAS

1998 *¿Qué son las revoluciones científicas?* Barcelona. Altaya.

MARCELLO, BENEDETTO

2001 *El teatro a la moda*. Madrid, Alianza. (Alianza Música, 76).

MONJEAU, FEDERICO

1992 "En torno del progreso", en *Lulú Revista de teorías y técnicas musicales*, N° 3, Buenos Aires, pp. 9 a 16.

NAGEL, IVAN

2006 *Autonomía y gracia sobre las óperas de Mozart*. Buenos Aires, Katz Ediciones.

PARKER, ROGER (COMP.)

1998 *Historia ilustrada de la ópera*, Buenos Aires. Paidós.

PESTELLI, GIORGIO

1986 *La época de Mozart y Beethoven*. Madrid, Turner, (Historia de la música, 7).

ROSEN, CHARLES

1997 *El estilo clásico. Haydn, Mozart y Beethoven*. New York, Norton.

* * *

Leonor Pogolotti. Nació en la ciudad de Rafaela el 15 de septiembre de 1975. Es Profesora de Educación Musical, Profesora y Licenciada en Dirección Orquestal por el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral. Se ha desempeñado como docente de Educación Musical en escuelas de nivel inicial y primario en Santa Fe y Buenos Aires. Ha realizado Pasantías de Especialización en la Cátedra de Historia de la Música y se ha desempeñado como Ayudante de Cátedra en Análisis Musical en el Instituto Superior de Música de la UNL. Ha participado como autora en los Encuentros de Jóvenes Investigadores de la UNL y como asistente en los Congresos de la AAM (2008) y del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega de la UCA (2009). Es alumna de Dirección Coral y Composición de la UNL, de la Especialización en Gestión Educativa de FLACSO Argentina y de los Seminarios del Doctorado en Música de la UCA. Es miembro de la Asociación Argentina de Musicología.

* * *