

Gluck y la reforma

por Luis Gutiérrez Ruvalcaba



Christoph Willibald von Gluck
Retrato por Joseph Duplessis, 1775

El 2 de julio de 1714, es decir hace 300 años, nació Christoph Willibald Gluck. Hoy se le reconoce como el compositor que reformó la *opera seria* italiana.

Gluck, como todo músico que se respetara en el siglo XVIII, viajó a Italia donde estudió con Giovanni Battista Sammartini. Ahí estrenó sus primeras óperas con libretos de Pietro Metastasio, *Demofoonte* (1743) en Milán y *L'Ipérmetra* (1744) en Venecia. Fue a probar suerte a Londres donde produjo dos óperas. Años después diría a Charles Burney cuanto había admirado a George Frideric Handel: su estilo era el de un adulator porque años después en París decía lo mismo de Lully.

Por insistencia de su esposa, Gluck se instaló en Viena donde rápidamente se hizo favorito de la familia imperial, habiendo sido maestro de música de varios de los hijos de María Teresa, incluida Marie Antoinette, quien sería una de sus principales promotoras durante su estancia parisina en la década de 1770.

Entre 1748 y 1756 se convirtió en el compositor Metastasio *par excellence* en Viena, donde compuso varias óperas con libretos del poeta cesáreo: *La Semiramide riconosciuta* (1748), *Ezio* (1750), *La clemenza di Tito* (1752), *Le Cinesi* (1754),

La danza (1755), *Antigono* (1756) e *Il rè pastore* (1756). También compuso *L'innocenza giustificata* (1755) sin los recitativos de Metastasio, criticando indirectamente varias de las convenciones impuestas por éste en la *opera seria*.

Antigono le valió ser condecorado con la espuela de oro papal, por lo que se le dio trato de Caballero, mismo que utilizaría el resto de su vida firmando como *Ritter* Gluck. [Mozart también obtuvo la misma condecoración en 1770 con un grado mayor de caballería; como sabemos, Wolfgang nunca usó el título.]

Durante los siguientes seis años, el Conde Giacomo Durazzo, director de espectáculos de la corte, le encargó componer o adaptar varias *opéra comique* que eran la moda vienesa del momento. Es curioso que Gluck no intentase jamás componer usando las convenciones de una *opera buffa*.

Reforma en Viena

Digamos mejor la segunda reforma, ya que a fines del siglo XVII y principios del XVIII Apostolo Zeno y Metastasio habían reformado la ópera italiana, reduciendo en forma importante el número de arias, de unas 80 a 40 aproximadamente, eliminando los caracteres cómicos, las tramas secundarias y con ello los personajes secundarios. Sin embargo la *opera seria* se acartonó rápidamente, principalmente por el uso excesivo del *aria di capo*, que permitía a las divas y divos, es decir a los *castrati* (tenores y bajos interpretaban papeles secundarios normalmente) lucir sus dotes vocales.

El cambio flotaba en el ambiente. Francesco Algarotti, hijo ejemplar del siglo de las luces y ligado a la Ópera de Federico el Grande, publicó en 1755 el ensayo *Saggio sopra l'opera in musica* en el que se refería, en forma diferente a lo contemporáneo, a los temas de la ópera, el tratamiento de los mismos y a su composición musical. Algunas de las recomendaciones fueron seguidas, conscientemente o no, por compositores como Tommaso Traetta en Parma y Niccolò Jommelli en Stuttgart.

En 1761 llegó a Viena Raniero de Calzabigi, poeta y amigo de Casanova. Se hizo protegido del canciller Kaunitz, francófilo como el poeta, quien lo presentó a otro de sus protegidos, el Conde Durazzo, que a su vez lo introdujo a Gluck.

Gluck, Calzabigi y el coreógrafo Gasparo Angiolini, también reformador en su campo, diseñaron y produjeron el ballet *Don Juan*, con música del Caballero Gluck, argumento de Calzabigi, basado en la obra de Molière y, obviamente, coreografiado por Angiolini. El estreno se realizó el 17 de octubre de 1761 en el Theater am Kärntnertor de Viena. El público lo encontró perturbador por su realismo, pero rápidamente se popularizó. Hay quienes consideran que esta es la primera obra reformista de las artes escénicas.

Orfeo ed Euridice

El mismo grupo de artistas — Gluck, Calzabigi y Angiolini —, todos bajo la égida del Conde Durazzo, participaron en la creación de *Orfeo ed Euridice*. Al grupo se unieron los



Conde Giacomo Durazzo, director de espectáculos de la Corte de Viena
Retrato por Martin II Mytens



Conde Francesco Algarotti, primer tratadista de la reforma
Retrato por Jean-Étienne Liotard

hermanos Quaglio, escenógrafos también revolucionarios. El grupo intentaba liberar la ópera italiana de sus convenciones, especialmente la esclavitud a la que los cantantes la habían aparentemente condenado.

El Conde Durazzo trajo de Londres al castrato alto Gaetano Guadagni para el papel de Orfeo. Guadagni había cantado para Handel en el oratorio *Samson* y en la revisión londinense de *Messiah* y, en adición a su virtuosismo vocal, era considerado un buen actor, resultado de su talento natural y de sus estudios con el famoso David Garrick.

La ópera se estrenó como *azione teatrale* en tres actos el 5 de octubre de 1762, celebrando el onomástico del emperador Franz, con Guadagni como Orfeo, Marianna Bianchi como Euridice y Lucia Clavaru como Amor (Cupido). El género usado en el libreto, *azione teatrale* o *fiesta*, indicaba el carácter celebratorio de la pieza.

El tema de la ópera es el mismo que habían tenido las óperas previas de Jacopo Peri (*Euridice*, 1600, Florencia), Giulio Caccini (*Euridice*, 1602, Florencia) y Claudio Monteverdi (*L'Orfeo*, 1607, Mantua), aunque tratado en forma diferente. Amor aparece dos veces como *deus ex machina*; en la escena 2 del acto I dice a Orfeo que Júpiter le ordena ir a rescatar a Euridice al Hades, y en la escena 2 del acto III evita el suicidio de Orfeo y revive a Euridice, lo que da lugar a un incongruente *lieto fine* (final feliz) que, aunque era parte de las convenciones de la *opera seria*, era muy difícil de evitar dadas las características de la audiencia.

Orfeo ed Euridice es una ópera que mezcla poesía y música en una de las formas más

balanceadas hasta ese momento. Además, le da mucha más importancia al coro y a la danza; desaparece el *aria da capo* y el *recitativo secco* es sustituido por declamación siempre con música, muy al estilo de la *tragédie lyrique* francesa.

Orfeo permanece en el escenario a lo largo de toda la ópera. Su primer aria ‘Chiamo il mio ben così’ es una canción estrófica con un hermoso poema de Raniero di Calzabigi, que repite “il mio ben così” después de empezar cada estrofa con “Chiamo”, “Cerco” y “Piango”. Dos poderosos recitativos se declaman entre las estrofas. Al terminar la segunda, Orfeo se queja de que sólo le responde Eco, figurado por dulces y pastorales chalumeaux (el “chalumeau” es uno de los instrumentos precursores del clarinete).

La última aria de Orfeo es la merecidamente célebre ‘Che farò senza Euridice’ que sintetiza con belleza el dolor por perder a Euridice por segunda vez. El aria es un *rondò* en Do mayor con una armonía muy simple que usa un rango muy amplio de la voz del (o la) cantante, que contrasta con la orquesta liderada por los violines; al final, el *rondò* se disuelve en un hermoso *arioso*.

El coro es muy importante en esta ópera, como lo era en la ópera francesa. En el segundo acto —cuando las Furias reciben a la entrada del Hades a Orfeo, quien toca su lira figurada por un arpa— su importancia es superlativa. ‘Chi mai del’ Erebo’ es una amenaza oscura y amenazante a quienes que se atreven bajar al reino de Plutón. La orquestación del coro y el ballet que le sigue está orquestada con metales y cuerdas predominantemente.

Después de *Orfeo ed Euridice*, Gluck y Calzabigi colaboraron en *Alceste* y *Paride ed Elena*. La primera se estrenó el 26 de diciembre de 1767. El coreógrafo en esta ópera fue Jean-Georges Noverre, quien había sustituido a Angiolini en Viena dos años antes. La partitura se publicó en 1769, acompañada por una de las declaraciones más célebres de la historia de la ópera. La dedicatoria al Archiduque Leopoldo de Toscana —quien sería emperador a la muerte de José II— tiene formato de carta, escrita por Calzabigi pero firmada por Gluck, y podría llamarse el “Manifiesto de la Reforma”. En ella, describe cómo debe componerse una ópera. El compositor debe aspirar a que la música sea expresiva y no para halagar al cantante, “...restringir la música a su función verdadera de ayudar a que la poesía sea expresiva...” y abolir todos los abusos que aquejan a la *opera seria* italiana.

Existen muchos lugares donde vale la pena consultar la carta al Archiduque —traducida al inglés—; un libro que recomiendo por su contenido en general es *Opera. A History in Documents* (Piero Weiss; Oxford University Press, 2002, pp. 119 y 120).

Paride ed Elena se estrenó sin éxito el 3 de noviembre de 1770. No obstante, tiene momentos bellísimos, muchos de los cuales recicló en sus óperas posteriores. Destacan la primer aria de Paride, ‘O del mio dolce ardor’, que ha sido grabada por una multitud de mezzosopranos, contratenores y hasta tenores y barítonos.

Iphigénie ed Aulide

Después del fracaso de *Paride ed Elena*, Gluck decidió componer *Iphigénie ed Aulide* para escenificarse en París con libreto de Marie François du Roullet, diplomático menor de la embajada de Francia en Viena, basado en la tragedia de Racine *Iphigénie* (1674).

Du Roullet escribió una carta al director de la Ópera de París, expresando las cualidades de la obra y del francés como medio para la ópera, reabriendo así el debate sobre cuáles eran el mejor lenguaje y género para una ópera. Este tema había sido el asunto de la llamada *Querelle des Bouffons* en la que en 1753 y 1754 los siempre combativos franceses, tomaron algunos



Pietro Metastasio, primer libretista de Gluck
Retrato de Martin van Mytes

partido por el italiano y la *opera buffa* (los *Bouffons* eran los intérpretes italianos de *La serva padrona* de Pergolesi, principalmente) y otros por el francés y la *tragédie* francesa representada por Rameau.

Hubo largas negociaciones y muchas sesiones de ensayos en los que Gluck exigió tanto al coro como a los cantantes principales —la magnífica actriz cantante Sophie Arnould (Iphigénie) y los mejores tenor y barítono franceses de la época, Legros (Achille) y Larrivée (Agamemnon)— que se ajustaran a su idea escénica.

La *tragédie opéra* en tres actos *Iphigénie en Aulide* se estrenó el 19 de abril de 1774 en la Opéra. En mi opinión, la obertura es la mejor de las de Gluck y, siguiendo a la letra el “Manifiesto de la Reforma”, informa a los espectadores el contenido de la ópera. Está compuesta por temas contrastantes que representan la lucha entre la voluntad humana y el destino inexorable. Inicia lentamente y se acelera repentinamente con las cuerdas graves *sforzando* —el destino—, dominando a las cuerdas agudas —la voluntad humana—, que a su vez superan a las cuerdas graves, hasta que un oboe plañidero señala peligro para la voluntad humana que lucha sin solución, manteniendo el *sforzando*; los metales se adicionan y la obertura se disuelve en la primera escena.

Las tres primeras escenas del primer acto forman un conjunto impresionante en el que Agamemnon, Calchas y el coro de los griegos discuten el sacrificio de Iphigénie, la hija mayor del líder griego, pues Diana exige el sacrificio de la princesa para levantar la calma chicha que afecta a la flota en la isla de Áulide y así continuar su viaje a Troya.

La primera aria de Agamemnon, ‘Dieu bienfaisant’ muestra el dilema que debe resolver como padre, rey y líder de los griegos, con fagotes y cuerdas graves —*pizzicato*— representado en su plegaria que se eleva al Olimpo. En la segunda aria, ‘J’entends retentir dans moin sein’, los oboes expresan simpatía por su dolor.

El segundo acto termina con Agamemnon solo, después de su confrontación con Achille. En esta escena el rey tiene su recitativo y aria más impresionante, ‘Tu décides son sort’. Aquí Gluck vuelve a seguir a la letra lo escrito en el Manifiesto, dando expresión a lo que dice Agamemnon, sin desviarse de su sentido. Expresa dolor, ira, pasión y amor por su hija, usando melodías simples con una orquestación aún más simple. Es seguro que la escena agradó a los reformistas y creo que los miembros de la Camerata la hubieran aprobado con una sonrisa.

La ópera también desarrolla el carácter de Iphigénie pero, en mi opinión, bien



El castrato Gaetano Guadagni, el primer Orfeo

podría titularse *Agamemnon*. La ópera tuvo un éxito a medias al ser estrenada; sin embargo, se mantuvo en el repertorio durante todo el siglo XIX. En las últimas cinco décadas *Iphigénie en Aulide* ha vuelto a los escenarios en muchas casas alrededor del mundo.

Orphée et Eurydice

Después de que *Orfeo ed Euridice* fue presentada con adulteraciones importantes en Italia y Alemania, Gluck decidió escribir una segunda versión en francés para presentarse en París. Aunque comprometió el espíritu del original al adicionar un *aria di bravura* para Orphée al finalizar el primer acto [que algunos académicos aseguran fue un plagio de un aria de la ópera *Tancredi* (1766) de Ferdinando Bertoni], incluyó la totalidad de la *Danza de las furias* de *Don Juan* y compuso la *Danza de los espíritus benditos*, para flauta y cuerdas, quizá su más elocuente solo instrumental.

Además de la adecuación del italiano al francés, destaca el cambio del cantante de Orfeo de un castrato alto en el original a un *haute-tenor* o tenor agudo, por supuesto no un contrateno. El cambio de tesitura entre las dos versiones ha sido causa de que muchísimos cantantes, desde sopranos hasta barítonos, transposición mediante, hayan cantado, o intentado cantar, ‘J’ai perdu mon Eurydice’. De hecho Berlioz “arregló” esta aria para la famosa mezzosoprano Pauline Viardot *née* García. En el pasado reciente, el tenor franco-canadiense Léopold Simoneau fue un notable intérprete de este papel. Con *Orphée et Eurydice*, Gluck obtuvo el triunfo total que no había logrado con *Iphigénie en Aulide*.

Gluck también compuso una versión de *Alceste* para París. Se estrenó el 23 de abril de 1776 en la Opéra. Se volvió a presentar en París hasta 1861, de nuevo con Pauline Viardot en el papel principal. Desde entonces, se ha usado normalmente la versión francesa traducida al italiano, aunque se ha presentado ocasionalmente en la versión original en italiano.

Iphigénie en Tauride

El triunfo más grande y final de Gluck en París sucedió con *Iphigénie en Tauride*, que contó con libreto de Nicholas-François Guillard, basado en la tragedia de Claude Guimond de la Touche (1757) y Eurípides. La *tragédie lyrique* en cuatro actos se estrenó el 18 de mayo de 1779, de nuevo en la Opéra. En esta obra, Gluck culmina con éxito las reformas de la ópera, tanto italiana como francesa.

El primer acto inicia con una tormenta figurada por la orquesta, lenta al principio, lanzándose a un *allegro* desenfrenado al aumentar la intensidad del temporal, con flautas, trompetas y tímboles sonando como relámpagos y truenos; Iphigénie y un grupo de sacerdotisas aterrorizadas rezan “Grands Dieux!” para calmar la doble tormenta, la de la naturaleza y la del corazón de la princesa.

Los mayores logros de la ópera suceden en la segunda parte del acto II. La escena de Oreste

y las Furias, 'Le calme rentre dans mon coeur' y la Pantomima que le sigue, 'Vengeons et la nature et les Dieux', describe musicalmente la psicología y la propia tragedia del hijo de Agamenón, con violas y trombones describiendo el matricidio y danzando un ballet que es parte del drama, no un *divertissement* más.

Este acto termina con el aria 'O malheureuse Iphigénie!', una escena de la princesa acompañada por un fagot *obbligato* y hermosas intervenciones de las otras maderas, que se convierte en un coro poco antes del final del aria. En esta aria, Gluck retoma la música que había usado en el aria de Sesto de *La clemenza di Tito*.

Gluck presentó la obra en 1781 en Viena con dos variaciones: el cambio de idioma de francés a alemán, y la eliminación de recitativos, por lo que se presentó como *tragisches singspiel*. Una coincidencia curiosa es que durante el periodo de composición de la ópera, Goethe escribió su poema dramático homónimo.

Antes, durante y después de la composición de *Iphigénie* los parisinos tuvieron una nueva *Querelle*, la de los "piccinnistas"; es decir, los seguidores de Niccolò Piccinni, esencialmente compositor de óperas cómicas italianas, contra los "gluckistas". Ambos compositores usaron el mismo tema, *Iphigénie en Tauride*, para dirimir el pleito. Piccinni presentó su ópera el 23 de enero 1781 y el dictamen fue definitivamente a favor de Gluck, ayudado, quizá, por el hecho de que quien encarnó a Iphigénie en la obra de Piccinni tenía fama de ser un poco bebedora. Los gluckistas abusaron de la obra del rival apodándola *Iphigénie en Champagne*.

La reforma se realizó exitosamente, aunque no pasaría mucho tiempo en que volvieran los abusos de los cantantes, especialmente en Italia, y a la nueva tiranía de quienes hicieron que la ópera se convirtiese en un espectáculo en el que la música y el texto pasaron a un papel secundario, anteponiendo el esplendor de los decorados y los efectos especiales.

Es importante reconocer que la reforma fue hecha por muchas personas, incluyendo a un teórico como Algarotti, un empresario como Durazzo, compositores como Traetta, Jommelli y el propio Gluck, libretistas como Calzabigi, coreógrafos como Angiolini y Noverre, cantantes actores como Guadagni y Arnould, escenógrafos como los hermanos Quaglio y algunos más que no me vienen a la mente o que simplemente desconozco.

Celebremos el tercer centenario del nacimiento de Gluck renovando nuestro interés por la ópera y esperando asistir a una función de cualquiera de sus óperas reformistas. ●

Lorin Maazel

(1930-2014)

El Festival de Castleton lamenta anunciar el fallecimiento de su fundador y director artístico, el concertador, compositor, músico y mentor Lorin Maazel.

El maestro Maazel murió el 13 de julio de 2014 en Virginia, por complicaciones resultado de una neumonía. El maestro se encontraba en su casa, en las granjas Castleton ensayando y preparando su Festival Castleton anual.



Lorin Maazel
Foto: Bill Bernstein

De 84 años de edad, el Lorin Maazel era un director de orquesta mundialmente conocido. Dedicó más de 75 años de su vida a hacer música. Nacido en París el 6 de marzo de 1930 de padres judeo-estadounidenses, Maazel comenzó a tomar lecciones de violín a los cinco años de edad, y de dirección orquestal a los siete. Estudió con Vladimír Bakaleinikoff, y se presentó en público por primera vez a los ocho años. Entre los nueve y los 15, dirigió a la mayoría de las grandes orquestas americanas, incluyendo la Sinfónica de la NBC, por invitación de Arturo Toscanini.

En el curso de su carrera de décadas, el maestro Maazel dirigió más de 150 orquestas y más de 5,000 conciertos y funciones de ópera. Grabó más de 300 discos, incluyendo los ciclos sinfónicos y las obras orquestales completas de Beethoven, Brahms, Debussy, Mahler, Schubert, Tchaikovsky, Rachmaninoff, y Richard Strauss, y ganó 10 Grands Prix du Disques.

El maestro Maazel también fue director artístico de la Deutsche Oper Berlin y gerente general de la Wiener Staatsoper, así como director musical de las Sinfónicas de Radio de Berlín y Bavaria, la Sinfónica de Pittsburgh, la Orquesta de Cleveland y las Filarmónica de Múnich y Nueva York. En su último año de vida mantuvo una activa agenda de trabajo, y dirigió 111 conciertos en 2013, desde Omán hasta Múnich.

Maazel fue también un reconocido compositor, con una amplia gama de obras escritas sobre todo en los últimos 15 años de su vida. Su primera ópera, *1984*, basada en la obra maestra de George Orwell, tuvo su estreno mundial en la Royal Opera House de Covent Garden en Londres, y agotó el boletaje en su primera reposición, en la Scala de Milán.

Con su esposa, Dietlinde Turban Maazel, fundó el Festival Castleton en 2009 y desde entonces se han realizado conciertos anuales y seminarios de capacitación musical en los teatros que construyó en su granja en Virginia, para estimular a jóvenes talentos musicales en la apreciación de la música clásica. ●

por Castleton Festival