



tsantsa
REVISTA DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

FACULTAD
DE ARTES/
UNIVERSIDAD DE CUENCA

Nº 5 Diciembre de 2017

145

El dolor de Orfeo¹

The pain of Orpheus

MAGDA POLO PUJADAS

Departamento de Historia del Arte de la Universitat de Barcelona (España)

magda.polo@ub.edu

Recibido: 19 de noviembre de 2017

Aceptado: 30 de diciembre de 2017

Resumen:

El mito de Orfeo ha sido considerado por parte de la Estética y la Historia de la Música como uno de los mitos fundacionales más importantes de la música. En este artículo vamos a centrarnos en Orfeo y la pérdida de Euridice, el dolor que desencadena y cómo este sentimiento se traduce en música. Realizaremos, para ello, un análisis de L'Orfeo de Monteverdi y Striggio, el Orfeo ed Euridice de Gluck y Calzabigi, el Orpheus de Liszt, y el Orphée 53 de Schaeffer y Henry.

Palabras clave: Mito, Orfeo, Euridice, Muerte, Música, Ópera, Poema sinfónico.

Abstract:

The myth of Orpheus has been recognized by the Aesthetics and History of music as one of the most important founding myths of music. In this article we will focus on Orfeo, on the feeling of grief at the loss of Euridice and on how is it translated into music. We will do, for this purpose, an analytical study of Monteverdi and Striggio's L'Orfeo, Gluck and Calzabigi's Orfeo ed Euridice, Liszt's Orpheus, and Schaeffer and Henry's Orphée 53.

Keywords: Myth, Orpheus, Euridice, Death, Music, Opera, Symphonic poem.



¹ Este artículo se circunscribe dentro de los proyectos: RECEPTION (Universidad de Alcalá de Henares) y ACIS&GALATEA-CM H2015/HUM-3362 (Universidad Complutense de Madrid), dedicados a actividades de investigación en mitocrítica cultural.

"Lasciate ogni speranza voi ch'entrate."

Dante, *Divina Comedia*.

1. Introducción

El mito de Orfeo se ha reconocido por parte de la cultura occidental como el mito del heroico poeta-músico y cantor por antonomasia, como el mito del arquetipo del artista inspirado y, específicamente, por parte de la Estética y la Historia de la Música, como uno de los mitos fundacionales de la música y de los poderes que ejercen los sonidos en la naturaleza, los dioses y los hombres. Sin entrar a explicar el mito en las versiones originarias de Virgilio y Ovidio, focalizaremos nuestra atención en cómo el mito de Orfeo ha inspirado a algunos compositores para introducir grandes cambios en la Historia de la Música y en cómo la música ha intentado reflejar el dolor de Orfeo ante la pérdida de Eurídice de manera muy distinta. Así pues, trazaremos un camino gracias al dolor de Orfeo que empezará, en primer lugar, por el nacimiento de la ópera con *L'Orfeo* de Monteverdi y Striggio, en segundo lugar, por una de sus propuestas escénicas más significativas en el siglo XVIII, *Orfeo ed Euridice* de Gluck y Calzabigi, en tercer lugar, con la reinterpretación de la obra de Gluck en el poema sinfónico de Liszt *Orpheus* y, en cuarto lugar y último, con la relectura de la ópera de Gluck por parte de Schaeffer y Henry titulada *Orphée 53*, en pleno siglo XX.

146

2. El dolor de Orfeo

La música le otorgó a Orfeo el privilegio de acceder al Hades para intentar recuperar a su amada Eurídice. El tránsito de Orfeo del mundo de los vivos al mundo de los muertos puede considerarse, sin lugar a dudas, un viaje iniciático, un viaje de la vida a la muerte, del cielo al infierno.

Según reza el título de este artículo, una de las emociones que más nos conmueven del mito y sus múltiples recepciones es el sentimiento de dolor; dolor ante la pérdida, especialmente, ante la pérdida de su amada, pero también ante el dolor del propio Yo. La pérdida es doble. Cuando Eurídice es mordida por una serpiente presenciamos la primera muerte, la muerte esperanzadora. Cuando Orfeo convence a Perséfone y Hades para que su amada le sea devuelta, Orfeo, desobedeciendo las reglas, se gira para verla y su adorada se desvanece para siempre; entonces, asistimos a la segunda muerte, la muerte irreversible. En casi todas las versiones literarias que han servido de fuente para las distintas recreaciones del mito -especialmente en el libro IV de *Geórgicas* de Virgilio, donde se relata cómo la mirada fue el motivo de la pérdida definitiva de su amada Eurídice, y en el libro X de las *Metamorfosis* de Ovidio, donde también se destaca este elemento- la acción o el hecho que causa esa muerte es la mirada de Orfeo a Eurídice, mientras emprenden su viaje del mundo de los muertos al mundo de los vivos.

El canto que tanto había ayudado a Orfeo para entrar en el reino de los muertos se vuelve ahora, después de la segunda muerte de Eurídice, como el único consuelo que le queda para sobrevivir a esa terrible experiencia. A pesar de ello, los poderes de la música no le inmunizan contra la muerte, ya que tal vez lo que persigue sea caer en la enfermedad de vagar en el mundo para buscar su muerte real. Si el amor ya no reina en su universo, el canto se vuelve mudo, sin sentido, privado de su fuerza seductora y penetrante. La melodía triste y profundamente melancólica de la música pasa a ser la

morada de su yo apenado y lleno de dolor. Y el dolor la única posibilidad de fusionarse con su propio ser.

Como nos comenta Michael Albrecht en su artículo "Orfeo en Virgilio y Ovidio":

Pero para el punto de vista de Virgilio acerca de este asunto es significativo que Orfeo, a pesar de esta situación extrema, al igual que en la primera muerte también en la segunda muerte de Eurídice busca consuelo en el canto. Su cantar no es funcional sino un diluirse de sí mismo en el dolor (Albrecht, 1995, pág. 22).

147

La muerte de Eurídice es la muerte también de Orfeo, es la muerte de la luz, de la razón, del *melos* griego. Es la muerte de la esperanza y también la manifestación de la desesperación y las sombras, un preludio, tal vez, de la verdadera muerte de Orfeo en manos de las Ménades y su condena al canto eterno, el canto del silencio (Albrecht, 1995, pág. 31).

Objetivamente podríamos quedarnos con las dos muertes de Eurídice y el sentimiento de dolor que desgarrar a Orfeo, pero ese sentimiento de dolor llega en Orfeo a su máxima consecuencia: la de su propia muerte. Una muerte en la que se viven muchas muertes. Orfeo es el infinitamente muerto, tal como nos comenta Maurice Blanchot en *El espacio literario*:

Sí, esto es cierto: sólo en el canto Orfeo tiene poder sobre Eurídice, pero también en el canto, Eurídice ya está perdida, y Orfeo mismo es el Orfeo disperso que la fuerza del canto convierte desde ahora en "el infinitamente muerto" (Blanchot, 1992, págs. 162-63).

El poeta-músico de origen tracio, para recuperar a su amor, tañe la lira y canta unos versos mientras se desplaza sigilosamente por el Hades. En la primera muerte la música amansa a las fieras del Averno y calma a los habitantes del inframundo. En la segunda muerte, la música ya no tiene el poder hacia lo extraño y externo, solo puede servirle al propio cantor como consuelo, afectando su estado anímico. Pero esa música no será lo suficientemente poderosa como para aniquilar el sentimiento desgarrado del dolor causado por la pérdida de su amada. El alma del poeta-músico ya no es un alma lo suficientemente receptiva al poder de la música. El retorno de Orfeo al mundo de los vivos es un retorno a la soledad, un retorno a la luz cegadora que ya no permite, después de haber accedido al mundo de la oscuridad y las sombras, sino la mirada del que ya no puede ver nada, después de haber visto a la amada, es decir, a la anhelada verdad.

La condena de haber mirado a Eurídice es la del dolor eterno, es la desesperación del que ya no espera nada. Es el dolor del que está sumido plenamente en la búsqueda sin fin de lo perdido, en el descubrimiento inexorable de la verdad, de aquel que está abocado a conocer sin la certeza de saberse conociendo eternamente. El camino del dolor deviene el camino de Orfeo.

El hecho de atreverse a mirar a Eurídice comporta la ceguera eterna, la no voluntad de querer ver ya nada más. Mirar, observar, ver, son verbos que seducen el espíritu del que nunca se sienta saciado por el saber. Porque en el instante del mirar, lo deseado, el yo, se pierden en el otro y el tiempo deja de ser tiempo.

Así, pues, la mirada de Orfeo más que el acto previo a la pérdida de Eurídice es el acto previo a su muerte; el preludio del sentimiento eterno del dolor más profundo. Y la falta

de visión de Orfeo le asalta en el duelo de la muerte de su amada. A Orfeo solo le queda realizar el gesto de privarse de ver, de mirar.

Pascal Dagnan-Bouveret en el cuadro *La douleur d'Orphée* (1876) manifiesta a la perfección el momento de desconuelo y angustia de Orfeo después de la pérdida definitiva de Eurídice, y nos pinta la desesperación de un Orfeo doliente y el gesto de privación de su mirada.

3. El dolor de Orfeo en *L'Orfeo* de Monteverdi y Striggio

En el ámbito de la teoría musical y de la Estética tenemos distintos momentos en los que se recupera la esencia de lo trágico y de la tragedia. El primero y uno de los más importantes después de la Grecia Clásica lo encontramos en la Italia humanista, a finales del siglo XVI. Alrededor de un importante elenco de pensadores, literatos, artistas y mecenas, se crea un nuevo género musical que abriga tanto a la música vocal como a la música instrumental: la ópera. Claudio Monteverdi y Alessandro Striggio con *L'Orfeo, favola in musica*,² compuesta en 1607 en motivo del carnaval de Mantua, componen y escriben la primera gran obra de este nuevo género que recupera la teoría del *ethos* griega, en la que los modos musicales tenían un efecto en el estado de ánimo del oyente, e ilustra la teoría de los afectos del Barroco, en la que los afectos representados en la música a partir de unas figuras retóricas producen unos efectos en el cuerpo.³

La alianza emotiva de la música con el texto y la renuncia de la sumisión del texto a la música inician un nuevo camino hacia la reconstitución de una melodía clara, límpida y eminentemente afectiva. Con este tipo de música se abre un amplio abanico de posibilidades expresivas del que nacerá una amalgama de sentimientos. Asistimos, en este escenario, al origen de la monodia acompañada y del melodrama que tiene una nueva intencionalidad dramática y una nueva libertad creativa; asistimos al bautizo del *stile rappresentativo*.

Monteverdi pierde a su esposa en 1607, después de ocho años de matrimonio. La pérdida de su amada le inspira uno de los mejores lamentos de la historia de la música "Lasciatemi morire", el *Lamento di Arianna*, y con esa misma muerte nace la inspiración de *L'Orfeo* operístico, una reconocida plegaria musical.⁴

¿Cuál es el dolor de Orfeo tras la muerte de su amada Eurídice en *L'Orfeo, favola in musica*? Hay dos arias que nos sitúan en la expresión musical de ese dolor ante la pérdida de Eurídice. La primera aria es "Tu se'morta, se'morta mia vita, ed io respiro" del Acto II de la ópera. El sonido dulce del *organo di legno*, con tubos de madera, y el *chitarrone*, acompañan este pasaje musical. Es el momento en el que Orfeo ha recibido la noticia de la muerte de su amada Eurídice y, con el corazón derramando amargura, decide ir a buscarla empleando su música como arma para enternecer a los espíritus de

² Recomendamos la interpretación del aria "Tu se'morta, se' morta mia vita, ed io respiro" por Furio Zanasi

https://www.youtube.com/watch?v=_7Wo-3DtI34

³ Para la diferencia entre ambas teorías remitimos a Polo, Magda. *Historia de la música* (4a edición), pp. 24-29 y pp. 61-74.

⁴ Véase la obra de John Whenhan y de Richard Wistreich titulada *Monteverdi*, en la que aparecen en sus capítulos las contribuciones de los investigadores más prestigiosos sobre la obra sagrada, secular y dramática de Monteverdi.

las sombras. La forma en que la música se adapta al texto para resaltar aún más su significado, se hace evidente cuando Orfeo decide bajar hasta los más profundos abismos; es el momento en que escuchamos el descenso de la melodía hasta los sonidos más graves. Asimismo, cuando habla de volver a ver las estrellas, elevando la voz hasta las notas más agudas, dibuja con la música las palabras del texto.

El carácter íntimo y doloroso de este fragmento se ve intensificado por el sutil acompañamiento instrumental, como si la penosa pérdida de Orfeo hiciese sufrir a la misma Música.

La segunda aria la encontramos en el Acto IV. Antes de su aparición, Orfeo interpreta un solo que primero expresa gozo, ya que sus movimientos rítmicos acompañan a una música alegre. Luego aparece la duda, el temor, la desconfianza ("Ma mentre io canto, ohimè, ch' m'assicura Ch'ella mi segua?"). Finalmente, y ante la exasperación de la pérdida, aparece el aria "Dove ten'vai mia vita?"⁵, un canto de profundo desgarramiento por el extravío de Eurídice. Después de esta aria aparece una sinfonía contrapuntística en la que domina una acentuada base rítmica y armónica donde toman protagonismo los timbres graves y angustiosos de los *cornetti*, trombones, violas de gamba y órganos antes de la aparición del coro.

4. El dolor de Orfeo en *Orfeo ed Euridice* de Gluck y Calzabigi

Orfeo ed Euridice -ópera de Christoph Willibald Gluck con libreto de Raniero de Calzabigi- se estrenó como *azione teatrale* en tres actos el 5 de octubre de 1762, celebrando la onomástica del emperador Franz. Fue la primera ópera en la que Gluck intentó liberar a la ópera italiana de la esclavitud estilística vocal impuesta por los cantantes. Para este propósito aplicó su reforma operística: evitar excesivos ornamentos vocales, otorgar una gran importancia al texto dramático y seguir una estructura musical austera y consistente.

Para la concepción de esta ópera, Gluck sigue de cerca los pasos de Monteverdi, acentuando el final feliz (*lieto fine*). Uno de los objetivos era el de ennoblecer a la ópera retornándola al camino de la verdad de los sentimientos. Nada podía anteponerse a los sentimientos, ni la música, ni el texto. La acción dramática era el eje transversal que cohesionaba todo en una sola cosa. Nació, a partir de la voluntad de Gluck y en el *Orfeo ed Euridice*, una nueva estética de la verosimilitud emocional y la dignidad humana. Una estética que rehuía del efectismo al que se había sometido la ópera barroca y que preparaba el terreno de la ópera ilustrada y clásica, después de una época trufada de *Querelles*.⁶

A raíz de la reforma gluckiana, las arias pasan a un segundo plano en beneficio de las formas abiertas, excepto una, la que manifiesta el desconsuelo de Orfeo en el camino de vuelta al mundo de la luz, la titulada: "Che farò senza Euridice"⁷. Esta aria aparece en el Acto III y le sigue el personaje de Amore, que introduce el apoteósico final.

⁵Sugerimos la interpretación del aria "Dove ten'vai mia vita?" de Philippe Huttenlocher: <https://www.youtube.com/watch?v=u9nhsZZezPU>

⁶ La Querella de Lullystas y ramistas y la Querella de los bufones, entre otras. Véase: Polo Pujadas, M. *La música de los sentimientos. Filosofía de la música de la Ilustración*.

⁷ Aconsejamos la interpretación del aria "Che farò senza Euridice" de Janet Baker: <https://www.youtube.com/watch?v=C1B85UQT4AY>

"Chiamo il mio ben così" del Acto I es el primer lamento de Orfeo. El recitativo de Amore sigue animando al desconsolado esposo a que con el dulce sonido de su lira recupere a su querida esposa, a pesar de que para conseguirla no pueda mirarla. El eco acompaña su dolor en esta primera aria que es de una indudable belleza melódica, con un carácter de plañido que se compone de tres estrofas que se relacionan entre sí manifestando el canto afligido ante la muerte de Eurídice.

"Che farò senza Euridice?" es una aria en tonalidad de Do mayor que responde al tono de un cantor divino, una tonalidad sin sostenidos ni bemoles, directa, penetrante y sin sombras. Es más elegíaca que desesperada y manifiesta una economía de medios a partir de una forma como el rondó que repite tres veces "Che farò senza Euridice" (ritornello). Posee una gran sobriedad lírica y una regularidad rítmica como modelo de claridad y medida. Por el hecho de ser un rondó luce una armonía 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 rondó se disuelve en un hermoso arioso que expresa, en un grado mucho mayor que en el aria, la tristeza y la desesperación a la que Orfeo había renunciado. El recitativo de Amore, que le sigue a continuación, tiene como misión calmarle y compensarle recuperando a Eurídice para hacerle feliz, después de haberle demostrado su constancia y valor.

Al hacer referencia a esta aria no podemos no hacer alusión al comentario que hace el crítico musical de finales del siglo XIX Eduard Hanslick en su obra *Vom musikalisch Schönen* acerca del "Che farò senza Euridice". Las emociones que despierta la música no se encuentran en la música sino en la recepción que de ella hace el oyente. Un contemporáneo de Gluck, Pascal Boyé (o Pascal Boyer) ya se había percatado de que, cambiando la letra, la música del aria tanto podía manifestar el pesimismo de Orfeo al perder a Eurídice como la alegría de haberla reencontrado y recuperado. (Hanslick, 1966, págs. 37-38).

5. El dolor de Orfeo en el *Orpheus* de Liszt

El poema sinfónico *Orpheus S. 98* (1853-54)⁸ de Franz Liszt fue compuesto para prologar una representación de la ópera *Orfeo ed Euridice* de Gluck. Cuando estaba ensayando la pieza -en el Teatro de la Corte de Weimar para su estreno el 10 de noviembre de 1854- se propuso escribir un preludio y un epílogo a la ópera de Gluck. Su finalidad era "romantizar" la obra y poner de relieve el carácter humanizador de la música bajo la figura de Orfeo. Dos fueron los motivos de inspiración de la obra para recrear el mito: una imagen de Orfeo y la obra *Orphée* (1829), del filósofo francés Pierre-Simon Ballanche.⁹

El mismo Liszt, en la partitura del poema, describe al Orfeo que aparece en un vaso etrusco del Museo del Louvre. Esta vasija ejerce en él una notable influencia a la hora de concebir el amor que siente Orfeo por Eurídice y también el amor que siente el hombre hacia la Humanidad.

⁸ Proponemos la grabación de *Orpheus* de la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig dirigida por Kurt Masur: https://www.youtube.com/watch?v=5JH_-caezs. Asimismo, sugerimos la lectura del libro de Keith T. Jones y Michael Saffle, *The Symphonic poems of Franz Liszt* para profundizar acerca de éste y otros poemas sinfónicos de Liszt.

⁹ Pierre-Simon Ballanche fue un escritor y filósofo contrarrevolucionario que se dedicó a elaborar una teología que tuvo una fuerte influencia en su tiempo, ya que consideraba que el origen de la sociedad estaba relacionado con el origen del lenguaje y que este provenía de Dios.

Liszt continúa escribiendo en su preámbulo a la partitura:

(...) Orphée pleure Eurydice, Eurydice cet emblème de l'Idéal englouti par le mal et la douleur, qu'il lui est permis d'arracher aux monstres de l'Érèbe, de faire sortir du fond des ténèbres cimmériennes, mais qu'il ne saurait, hélas! conserver sur cette terre. (...). S'il nous avait été donné de formuler notre pensée complètement, nous eussions désiré rendre le caractère sereinement civilisateur des chants qui rayonnent de toute oeuvre d'art; leur suave énergie, leur auguste empire, leur sonorité noblement voluptueuse à l'âme, leur ondulation douce comme des brises de l'Élysée, leur élèvement graduel comme des vapeurs d'encens, leur Éther diaphane et azuré enveloppant le monde et l'univers entier comme dans une atmosphère, comme dans un transparent vêtement d'ineffable et mystérieuse Harmonie. (Liszt 1885, 356)¹⁰

Liszt reconoció en Orfeo un mito de todas las épocas, un símbolo musical y un motivo programático para su obra instrumental. La música del poema sinfónico es también simbólica, pues su belleza revela la supremacía de la música y el poder de que la muerte conduce a otra vida. El predominio de las tonalidades mayores favorece este espíritu positivo y lleno de esperanza. A pesar de ello, es un poema extremadamente romántico porque con la alusión a Lira como esencia de la música -de esa música originaria y pura del pasado, cuyo papel asume el arpa- revela la consecución del "mundo poético" o "mundo ideal". Este mundo es al que aspira el artista romántico, como alternativa al mundo real, que ha alejado al hombre de la Naturaleza.

El efecto ennoblecedor de Orfeo sigue los pasos del *Orphée* de Pierre Simon Ballanche. Este escritor, a partir de la concepción de una nueva filosofía, concibió a la figura de Orfeo como un instrumento introductor de leyes civilizadoras para conducir a la Humanidad hacia la Edad Moderna.

Orpheus es el único poema sinfónico que Liszt no organiza con elementos contrastantes y en el que tampoco sigue de manera clara un "programa", ya que el único elemento claro que nos remite a la figura de Orfeo es la utilización de las arpas (Maione, 202, pág. 158). El sonido orquestal del inicio, protagonizado por la trompa, se conjuga perfectamente con el maravilloso papel de los instrumentos solistas a través del uso magistral de las dos arpas que simbolizan la lira de Liszt y la de Orfeo. Una devoción metafísica emana de la suave línea de acordes de los últimos compases. La obra comienza con una dinámica de *piano* para ir siendo poseída por un *crescendo* que pasa a *fortissimo* y que luego termina de nuevo con la dinámica de *piano* del principio.

La obra progresa hacia un crescendo sonoro y luego retorna a la tranquilidad del inicio. No hay grandes descripciones si bien abundan los paisajes de intenso colorido cromático en la armonía que recrean esta visión etérea y críptica de Orfeo (Sin autor, 2011).

¹⁰ Traducción de la autora: "(...) Orfeo llora a Eurídice, Eurídice es el emblema de lo Ideal sumergida en el mal y el dolor, que se le permite arrancar de los monstruos del Erebo, para escapar de la oscuridad de los Cimerios, pero que no puede, a pesar de todo, mantener en esta tierra (...).

Si hubiera sido posible formular nuestro pensamiento por completo, nos hubiera gustado presentar el carácter serenamente civilizador de las canciones que irradian de cada obra de arte; su suave energía, su augusto imperio, su noblemente voluptuosa sonoridad para el alma, su suave ondulación como las brisas del Elíseo, su gradual elevación como vapores de incienso, su éter diáfano y azul envolviendo el mundo y el universo entero como en una atmósfera, como en un ropaje transparente de armonía inefable y misteriosa."

El gran tema de la trompa, que encuentra sus respuestas en el corno inglés, el oboe, el clarinete y el violín, sigue a la introducción del arpa. No hay tensión en el poema sinfónico, ya que Orfeo aparece como el invencible, como un ganador. Esto se traduce en el lenguaje musical en los últimos compases con el gran movimiento armónico de los acordes ascendentes. Como sostiene Michel Chion, Orfeo es una espléndida meditación serena (Chion, 1993, pág. 132).

6. El dolor de Orfeo en *Orphée 53* de Schaeffer y Henry

En 1953 Heinrich Strobel, -musicólogo alemán e iniciador del Festival de música de Donaueschingen- les encarga a Pierre Schaeffer y a Pierre Henry un espectáculo lírico, una ópera concreta, la primera de la Historia de la música. *Orphée 53*¹¹ es una ópera concreta para tres voces, clavecín, violín y banda magnética. Una obra que el 10 de octubre de 1953, día de su estreno, provocó un escándalo de dimensiones incalculables, ya que combinó las voces humanas con los sonidos de una cinta magnetofónica o banda magnética. Las consecuencias de una obra precedente, *Orphée 51*, en la que se habían experimentado efectos sonoros nuevos como sistemas de *loops* controlados y sonidos con colores eléctricos que ampliaban la paleta tímbrica, propició en *Orphée 53* la aplicación de la banda magnética como un componente más de "lo instrumental". Jean Marc Nouvel nos relata lo traumático que fue, en su artículo "Pierre Schaeffer: Théorie du son et recherche du sens":

Le "traumatisme" de Donaueschingen, ou Orphée 53 reçoit un accueil digne des grands scandales de l'histoire de la musique, n'est sans doute pas pour rien dans cette mise à distance de l'activité de compositeur. L'ambition de la pièce, qui voulait porter l'électroacoustique aux dimensions de l'opéra était sans doute démesurée par rapport à la maturité de la technique de la musique concrète. Schaeffer reviendra aux "études", le *Traité* étant lui-même marqué par la maxime: "il faut travailler son instrument (Chouvel, 2009).¹²

Orphée 53, sobre la base de la ópera de Gluck y Calzabigi, inauguraba sonidos en el mundo de la ópera totalmente insólitos como, por ejemplo, los de un clavecín crujiente, truenos, gruñidos del motor, un enjambre de abejas, palabras recitadas sensualmente; en definitiva, un diseño de sonidos desconcertante y delirante. Y no tan solo era innovador en este aspecto, sino que también constataba el inicio de la gran pugna que existía entre la música concreta francesa y la música electrónica alemana. De ahí que Eurídice cante en francés, mientras que los demás personajes cantan en alemán.

Con *Orphée 53*, Schaeffer y Henry muestran una visión de la composición antitética con respecto a la de la escuela de Colonia, recurriendo a procedimientos armónicos de carácter tonal con las relaciones del tipo tónica-dominante, el uso de formas tradicionales y la inclusión de arias y recitativos para hacer más dramática la obra.

¹¹ Invitamos que escuchen la grabación de la Orquesta Sinfónica de Baden-Baden dirigida por Hans Rosbaud y Pierre Boulez: <https://www.youtube.com/watch?v=U30Mh1OQY-4>

¹² Traducción de la autora: El "traumatismo" de Donaueschingen o *Orphée 53* tuvo una bienvenida digna de los grandes escándalos de la Historia de la música. Es probable que exista una razón que justifique un distanciamiento tal de la actividad del compositor. La ambición de la pieza, que quería llevar la electroacústica a las dimensiones de la ópera, fue indudablemente desproporcionada en comparación con la madurez de la técnica de la música concreta. Schaeffer volverá a los "estudios", al *Tratado* que está marcado por la máxima: "tienes que trabajar tu instrumento".

En la música de *Orphée 53* encontramos una clara voluntad de remitir a una simbología iconográfica del mito, es decir, la música se ocupa no tan solo del aspecto musical o sonoro sino también del aspecto visual. La acusmática es un elemento clave dentro de la música concreta, como sobresale en el libro de Schaeffer titulado *Traité des objets musicaux*. También lo será en esta ópera, ya que pasará a ser uno de los aspectos más importantes para agudizar el oído y para levantar las alas de la imaginación visual. Hay dos niveles claramente entrelazados en esta obra: un nivel narrativo y otro extramusical; ambos nos ayudan a imaginar las escenas y a contextualizar los sonidos en un escenario con sus decorados y sus elementos más significativos.

La muerte de Orfeo se prelude de una manera clara al reconocer a Orfeo como una cabeza parlante -la cabeza de Orfeo destrozada por las Ménades- como un objeto sonoro que relata su desventura con Eurídice. La cabeza sin vida, el objeto sin sujeto. Un objeto, sin embargo, que es capaz todavía de manifestar su *pathos*, su dolor ante la muerte. Esta obra demostró una vez más el compromiso de cambio de las segundas vanguardias musicales y las revoluciones que ellas comportaban en sentido estético. En palabras de Ulrich Dibelius:

(...) en 1953 acudieron desde París Pierre Schaeffer y Pierre Henri con su Spectacle Lyrique Orphée 53, en el que las manipulaciones del ruido de la musique concrète de la cinta realizaban un contrapunto al sonido real del violín, cémbalo y dos voces de cantantes -el resultado final era una mezcla de retórica, sentido de la responsabilidad estética, audacia y efectismo que impactó duramente a los oyentes-. (Dibelius, 2004, pág. 197)

7. Conclusiones

Si bien es cierto que el mito de Orfeo ha nutrido pentagramas y pentagramas repletos de notas a lo largo de la Historia, también es cierto que ha habido desde siempre, y especialmente en el mundo académico anglosajón, una cantidad ingente de estudios comparativos del mito de manera destacable en el ámbito de la ópera. Desde 1599 hasta 1699 se compusieron más de veinte óperas sobre el mito¹³, hecho que ya justifica la reflexión que se ha llevado a cabo sobre la lectura del mismo en la música hasta la actualidad. En este artículo hemos realizado un estudio de cuatro obras de géneros musicales diferentes que hemos considerado relevantes a la hora de representar el dolor de Orfeo; tres pertenecientes a la ópera y una de ellas puramente instrumental, no escénica. Cuatro composiciones de épocas y períodos distintos que nos han teñido "el dolor por amor" con unos códigos lingüístico-musicales muy diferentes. El dolor del alma de Orfeo ha sido el *Leitmotiv* que nos ha conducido al análisis de las obras. Tal vez hubiera sido necesario un análisis más profundo y musicológico del tema, y se hubieran podido encontrar, también, otras obras para comparar, sin lugar a dudas. Pero lo que se ha perseguido fundamentalmente ha sido desvelar que el dolor de Orfeo supone otros tantos dolores. Mejor dicho, que el dolor de Orfeo no tan solo se da ante la pérdida de su amada sino ante la pérdida de su propio Yo o identidad como poeta-músico y ante la música como arte cambiante. Es más, nos atrevemos a afirmar que en el dolor del Orfeo de Monteverdi -a pesar de las fanfarrias con las que se inicia la obra- los elementos dramáticos aparecen en su máxima intensidad en los momentos en que es necesario, originando así el nacimiento operístico. El Orfeo de Gluck es un eslabón más hacia la culminación de la reforma de la ópera sería que se había iniciado en *Alceste* al

¹³ Para más detalles remitimos al artículo de Frederick W. Sternfeld "Orpheus, Ovid and Opera".

proponer que la música fertilizara al texto del libreto de una manera sencilla pero expresiva. El Orfeo de Liszt transporta el dolor del sujeto como Yo a un dolor universal que redime a la Humanidad y la idealiza gracias a la música que, aun siendo programática, no deja de manifestar su propia pureza. El Orfeo de Schaeffer y Henry, al introducir la dimensión acusmática, suscita en el oyente la revivencia de la pena de un Orfeo como cabeza pensante y doliente; a la vez, crea una ópera concreta con la inclusión de la cinta magnética, hasta entonces insólita. Las cuatro obras nos invitan a reflexionar sobre la máxima de que el conocimiento comporta dolor, y a su vez que ese dolor puede reconocerse desde el Orfeo, como protagonista del mito, desde los propios compositores, con su experiencia artística y estética, y desde la crisis de la música misma que se reformula constantemente.



Bibliografía

- Sin autor (2011). Dos poemas sinfónicos mitológicos de Liszt, en el 200 aniversario de su nacimiento. En *Nihil sub sole novum blog sobre el mundo clásico grecolatino y su pervivencia*. Recuperado de <https://nihilnovum.wordpress.com/category/1/page/34/>
- Albrecht, M. von. (1995). Orfeo en Virgilio y Ovidio, *Myrtia*, 10: 17-33.
- Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. Barcelona, España: Paidós.
- Chion, M. (1993) *Le poème symphonique et la musique à programme*. París, Francia: Fayard.
- Chouvel, J. M. (2009). Pierre Schaeffer: Théorie du son et recherche du sens, (6), 1-22. Recuperado de <http://jeanmarc.chouvel.3.free.fr/textes/PierreSchaeffer.pdf>
- Dibelius, U. (2004). *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Johns, K.T. y Saffle, M. (1997). *The Symphonic poems of Franz Liszt*. Nueva York, Estados Unidos: Pendragon Press.
- Hanslick, E. (1966). *Vom musikalisch Schönen*. Wiesbaden, Alemania: Breitkopf & Härtel.
- Liszt, F. (1885). *Symphonische Dichtungen für grosse Orchester. Partitur, Erster Band*, 14. Leipzig, Alemania: Breitkopf & Härtel.
- Maione, R. (2002). *Il poema sinfonico. La musica come categoria poetica (da Berlioz a Respighi)*. Milán, Italia: Ricordi.
- Ovidio. (2005). *Metamorfosis*. Madrid, España: Editorial Cátedra.
- Polo Pujadas, M. (2016, Cuarta edición). *Historia de la música*, Santander, España: Publican.
- Polo Pujadas, M. (2008). *La estética de la música*. Barcelona, España: UOC.
- Polo Pujadas, M. (2011, Segunda edición). *La música de los sentimientos. Filosofía de la música de la Ilustración*. Murcia, España: Editum.
- Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Sternfeld, F. W. (1988). Orpheus, Ovid and Opera. *Journal of the Royal Musical Association*, 113, (2), 172-202.
- Virgilio. (2012). *Geórgicas*. Madrid, España. Editorial Cátedra.
- Whenhan, J. and Wistreich, R. (eds). (2007). *Monteverdi*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.