

X. Por Luis H. Salgado

X LA OPERA CONTEMPORANEA

El género lírico-dramático ha sido preferentemente cultivado por la mayoría de los compositores de todas las épocas y escuelas; desde Monteverdi (siglo XVI) hasta Stravinsky (siglo VV); esto es, recorriendo la variada gama de "ismo", desde el preclasicismo hasta el ultramodernismo.

En realidad, este super espectáculo resume un conjunto heterogéneo de elementos, y su complejidad se pone de relieve, por cuanto pide el concurso de diversas artes: música, poesía, coreografía y escenografía; factores humanos: orquesta, cantantes, coros, cuerpo de ballet, comparsas, etc., a más de sus directores.

Fué el siglo pasado, el siglo de oro de la ópera, en el cual florecieron genios que la elevaron hasta el más alto nivel dentro de su estructura tradicional, hasta el advenimiento de Ricardo Wagner, quien la revolucionó con sus nuevas teorías estéticas sobre el drama lírico, como son: el leit-motiv (aunque en forma esporádica ya lo presentaron Gluck y Meyerbeer) llevado a sistema; la abolición del "recitativo" y cambio morfológico de aquella; la "melodía infinita" y el empleo de la orquesta como factor poderoso de expresión dramática y el coro relegado a segundo plano, cual acontece en las tragedias griegas de Eurípides y Sófocles. "Los Maestros Cantores", "Tristán e Isolda", "Parsifal" y la tetralogía "El Oro del Rhin" son las obras representativas de su concepción estética, a la cual plegaron en cierto modo, aún compositores de la escuela italiana como Verdi en "Otelo" y "Falstaff" y Arrigo Boito en "Mefistófeles" y "Nerón".

La reacción al wagnerismo imperante se realizó en Francia con "Pelleas et Melisande" de Claude Debussy, en la cual

el canto es de estilo salmodiado, y la técnica impresionista marcó nuevos rumbos en el género melodramático.

La ópera realista de Charpentier, "Luisa", de los albores del presente siglo, fué otro jalón de la nueva escuela operística francesa.

El "verismo" italiano, con sus corifeos Mascagni, Puccini, Leoncavallo y Giordano, fué otra manifestación reaccionaria a las teorías wagnerianas, sin que por ello pudieran sacudirse completamente de la influencia de éstas.

En Alemania, el expresionismo de Richard Strauss rinde culto a la ópera con "Salomé", basado en el poema de Oscar Wilde, con "El Caballero de la Rosa" y "Ariadna en Naxos".

Los compositores contemporáneos emprenden en la ardua labor de otear el horizonte musical con nuevas concepciones del género lírico-dramático: Stravinsky, con "El Ruiseñor", "Edipo Rey", "Mavra" y su reciente ópera "La Garra de un Libertino"; Prokofieff con su popularísima obra "El Amor por Tres Naranjas"; Benjamín Britten, con "Peter Grimes", Gershwin con su ópera ambiental del barrio negro de Harlem, "Porgy and Bess"....

La enumeración sería fatigosa y superabundante, pero cabe hacer resaltar, sin recurrir a hipérboles, que no existe compositor que no haya explorado en esta rama que se ha convertido en verdadero canto de sirena, porque hasta los más geniales han recibido profundas decepciones y sólo el tiempo se ha encargado de hacerles justicia.

Honegger, suizo de nacimiento, con "Juana de Arco en la Hoguera". Milhaud con "Robin y Marion" han dado óperas representativas a la escuela moderna francesa.

Gian-Carlo Menotti ha conquistado popularidad con sus comedias musicales "El Teléfono", "La Medium", "El Cónsul" y "Amahl and the Night Visitor" para televisión.

"Matías el Pintor" de Paul Hindemith, "Jenufa" de Janacek, "Comedy on the Bridge" de Bohuslav Martinu, han enriquecido el repertorio del teatro lírico contemporáneo.

Albán Berg —discípulo de Arnold Shoenberg— ha orientado su ópera "Wozzeck" por el sendero del dodecafonismo, empleando sus recursos más salientes. En la época en que Berg la estructuró, el "sistema de los doce tonos" se hallaba aún en su iniciación.

Su armazón arquitectónica se halla estructurada sobre el plan general de la "suite". Desprovista del "leit-motiv" nos

demuestra una de sus facetas de reacción contra el wagnerismo. El canto se halla tratado instrumentalmente y en línea melódica atonal; carente de recitado se acerca a la declamación cantada en la forma que Schoenberg la empleó en "Pierrot Lunaire".

Había expresado anteriormente que su pleneamiento era semejante a la estructura de una "suite"; ésta se acentúa sobre todo en el primer acto que, desprovisto de preludio, le basta únicamente tres compases para levantar el telón.

La fuga da basamento al desarrollo dramático del segundo acto, y en el tercero, la variación es el recurso preferido del compositor para presentar las diversas situaciones escénicas, las cuales finalizan con una corta fuga de espíritu análogo a la del acto anterior.

Este somero bosquejo del panorama operístico no puede pasar por alto la tentativa experimental de algunos compositores de escribir partituras del citado género en el sistema dodecafónico, como "Manon Lescaut" de Hans Werner Henze, llevados por su eclosión dodecatonal, que para Webern, Dallapiccola y otros es sólo ensanchamiento de las posibilidades técnicas en el horizonte musical y no un credo inmutable de la doctrina schoenbergiana.