

# Metamorfosis de Dafne

## en la historia de la ópera

*Beatriz Cotello*

Corresponsal Ópera de Viena  
Austria

Resumen: En este artículo se destaca la figura de Dafne por ser la primera protagonista de un drama musical cantado, antecedente de lo que hoy se denomina *ópera*. Se ponen de relieve los orígenes de esta última como producto de las discusiones sobre el futuro de la música en el seno de la Camerata Florentina, fundada por Jacopo Corsi alrededor de 1580 y se comentan los aportes teóricos de Vincenzo Galilei que dio forma escrita a las inquietudes vigentes sobre el devenir musical. Los miembros de la Camerata fundaban su concepción de la música en el modelo de los antiguos griegos y tendían hacia el ideal de una música capaz de expresar cabalmente el sentimiento de la palabra y de influir sobre el ánimo del oyente, capacidad que atribuían al arte musical de la antigüedad clásica, según los escritos de poetas y filósofos. Dicha concepción marca un punto de ruptura con el modelo polifónico vigente en el momento, que privilegiaba el sonido por sobre el significado del texto. Se analiza el 'afortunado malentendido' del cual provino la ambición de componer una pieza teatral con parlamentos cantados: la idea de que la tragedia griega era cantada en toda su extensión, noción que con el tiempo se reveló como inexacta. A continuación se presentan libreto y breve descripción de la música de la ópera primigenia *La Dafne* y otras posteriores del período barroco, para culminar con la creación que Richard Strauss dedica al personaje en el primer cuarto del s. XX.

Palabras clave: Dafne | ópera | Camerata Fiorentina | Peri | Rinuccini

### **The Nymph Daphne in Opera history**

Abstract: This article deals with the origins of Opera, which started as a musical drama based on the legend of Daphne, and the subsequent musical versions of the text written originally by Ottavio Rinuccini, composed by Peri, Caccini and other musicians of the XVIIth Century. A brief discussion

follows about the ideals and aspirations of the *Camerata Fiorentina*, a society of artists who met at the Palazzo Bardi in Florence at the end of the XVI<sup>th</sup> century and who are considered the intellectual fathers of Opera. The above mentioned musicians were members of this group, one of whose main leaders was Vincenzo Galilei who resumed his and the musical thinking of the *Camerata* in his *Dialogo della Musica Antica e della Moderna*. This theoretical work marks the break point between *polyphonic* and *heterophonic* music, the former more appropriate for the church, the latter more capable of expressing human feelings. The belief, shared by the members of the *Camerata*, that Greek tragedy was sang in all its extension was later proved as untrue but it gave born to the opera as a side product. Daphne was also chosen as opera subject by Richard Strauss who composed a beautiful piece of music for a text written by Josef Georg, in 1934.

Keywords: Daphne | Opera | Camerata Fiorentina | Peri | Rinuccini

## En los orígenes

La ninfa, transformada en laurel para no rendir su castidad frente a las intenciones amorosas de Apolo, fue la primera protagonista de un “drama musical cantado en toda su extensión”, que evoluciona rápidamente hacia la forma acabada de *opera in musica* en *La favola d’Orfeo* de Monteverdi<sup>1</sup> y que hoy denominamos simplemente ópera:

una acción en la que la voz expresa declamatoriamente el texto poético mientras los instrumentos establecen conjuntamente un ambiente sonoro en el cual caben los efectos de expresión armónica e instrumental idóneos para subrayar el patetismo u otras circunstancias de dicha acción (Salazar 1989: 16)

## Los autores de *La Dafne* y la *Camerata Fiorentina*

El libreto del *dramma in musica* se debe al poeta Ottavio Rinuccini (1562-1621), y la música fue compuesta por el músico y cantante Jacopo Peri (1561-1633), con algunos fragmentos de la mano de Jacopo Corsi (1561-1602) —erudito y aficionado a la composición— y de Giulio Caccini (1546-1618), otro cantante.<sup>2</sup> Los tres eran miembros de lo que dio en llamarse *Camerata Musicale Fiorentina*, un grupo de intelectuales que, a fines del s. XVI, se reunían a disertar sobre nuevas

formas de expresión musical en el palacio del conde Giovanni Bardi de Vernio y, a partir de 1592, en el de Corsi.<sup>3</sup>

En la *Camerata* resonaban las inquietudes latentes en el ambiente musical de la época en que todavía predominaba el estilo polifónico —coexistencia de varias líneas melódicas combinadas según reglas estrictas— derivado del canto gregoriano y desarrollado en el ambiente eclesiástico desde la Edad Media; pero ya desde el siglo anterior se estaban elevando voces que clamaban por una simplificación formal, al tiempo que avanzaban y ganaban en dignidad formas profanas, originadas en los cantares de menestres y trovadores medievales, y que se consolidaron en el madrigal.<sup>4</sup>

El gran teórico de este cenáculo de sabios era Vincenzo Galilei —el padre del físico— intérprete del laúd, compositor y autor de libros sobre teoría y práctica de la música. En su *Dialogo della Musica antica e della Moderna* (1581), Galileo diserta —en encendidos tonos— sobre los temas del momento: la crítica a la polifonía, porque la multiplicidad de voces hacía ininteligible el significado del texto y la exaltación de la manera de hacer música de los antiguos, que con su monodía —canto sobre una sola línea melódica— lograban no sólo expresar el ‘afecto’ de las palabras sino también —supuestamente— suscitar toda suerte de efectos maravillosos.

Galileo dedica un capítulo de su obra a los “*effetti maravigliosi que l’antica musica operava*” (Fano: 132): desde restituir el oído a los sordos hasta curar las mordeduras de serpiente y resucitar a los muertos, pasando por hacer castos a los lujuriosos, moderar a los ebrios y a los coléricos, hacer mansos a los feroces, etc. Tales conceptos pueden rastrearse en los escritos de Pitágoras, Platón y Aristóteles, quienes los adjudicaban a uno u otro modo (*harmoniai*) de componer de los griegos: se suponía, por ejemplo, que el modo mixolidio induciría a la tristeza y la seriedad, el dórico inspiraría un temperamento tranquilo y moderado, el frigio, por el contrario, llenaría al oyente de entusiasmo.<sup>5</sup>

Tanto Galilei como su colega de *Camerata* Girolamo Mei, filólogo, que había estudiado casi todas las obras antiguas relativas a la música en su original griego,<sup>6</sup> deploraban que sus contemporáneos, al escuchar música, no fueran movidos e impulsados a las mismas pasiones del ánimo que en la antigüedad: “[...] la gente se maravilla de que la música de nuestro tiempo no haga los mismos efectos notables que la antigua hacía” (Fano 1947:159).

Galilei atribuía la ausencia de efectos notables a la (aviesa) polifonía, que al yuxtaponer líneas melódicas diferentes generaba el caos entre sentimientos contradictorios: “si la contralto canta en el modo *hipermixolidio* y el bajo en el *hipodorio*” (Fano 1947: 161) como lógica consecuencia, los sentimientos correspondientes se anularán entre sí. Urgía, por tanto, retornar a la monodia primigenia. El autor del *Dialogo* pone en práctica su concepción: en los cantos que compone, introduce una voz acompañada de viola, sobre el texto del *Lamento del conde Ugolino* de Dante.<sup>7</sup>

### **Ensayo de un drama cantado**

La creencia de estos ilustrados caballeros en las propiedades casi mágicas de la música de los griegos se unía a la idea de que la tragedia griega era cantada en todas sus partes, y en consecuencia surgió la iniciativa de convertir los versos de *La Dafne* de Rinuccini en un drama musical. Jacopo Corsi intentó hacer la música, pero su capacidad como compositor aficionado no era suficiente para realizar ese propósito, y por tal motivo apeló a la colaboración de Peri y de Caccini. Sobre la magnitud de la tarea propuesta dice Salazar (1989: 45):

Ni las exégesis de Galilei, ni los partidarios del estilo representativo, que era el término consagrado, sabían exactamente qué querían hacer ni sabían exactamente cómo hacerlo. Era menester proceder por tanteos, sin perder pie en el terreno, asaz movedizo, de una melodía todavía informe, apenas sostenida por armonías inconexas.

El resultado de dichos tanteos constituye la tragedia pastoral *La Dafne*, que se estrena en Florencia, en el Palazzo Corsi, en 1594. Y unos años más tarde es ofrecida para el carnaval de 1597 ante un público de príncipes y cardenales y “gentes populares, villanos o de la ciudad” (Salazar 1989: 40), con tanto éxito que se repite en varias temporadas posteriores.

### **El libreto y su autor**

Se dice que Rinuccini es, decisivamente, quien dio al *dramma pastorale* una forma apta para ser musicalizada. El poeta era discípulo del Tasso y tres de sus obras son

los primeros libretos de ópera: el mencionado de *Dafne*, el de *Euridice* de Peri (1600) y el de *Arianna* de Monteverdi (1608).

Rinuccini

tuvo la habilidad de cambiar los lentos y premiosos textos de las fábulas pastorales que frenaban la acción por el abuso de las sentencias y de los largos relatos que agotaban los principales acontecimientos, para crear un tipo de libreto conciso y escueto, pensado en función de la música sin que le restase calidad literaria ni dramática (Mila 1993: 99).

Para escribir su *Dafne* se basó en los versos de Ovidio (*Metamorfosis* 1.438-567), a quien introduce en la obra como recitante del prólogo.

En dicho prólogo, que Ovidio canta en *antico stile*, se presenta el tema de la obra, como era de costumbre en la fábula pastoral: “Veréis, damas y caballeros, los peligros que acarrea desafiar los poderes del Amor: ¡todo un dios, que lleva en su carro de oro la luz del día, llorará a la amada ninfa al pie de un árbol!”.

La primera escena dramatiza el tema de Apolo y el pitón. Ninfas y pastores están aterrorizados por esta “*orrida belva*”, hasta que aparece Apolo y la última de un flechazo certero. La entrada en escena del dios tiene lugar en un pasaje con efectos de eco, en el diálogo entre el pastor Tirsi y el coro:

... *Chi sei tu, che n'affidi e ne console?*  
*Eco: Sole.*  
... *Il Sol tu sei? tu sei di Delo il Dio?*  
*Eco: Dio...*

Por último, los habitantes del bosque le ruegan que tienda su arco y los libre de

... *questo mostro crudel che ne divora.*

El eco replica, naturalmente: “*ora*”; Apolo enarbola su arco y da muerte a la terrible sierpe, seguidamente, el coro entona un himno de agradecimiento.

Escena segunda: Se refiere a la rivalidad entre Amor y Apolo. Ante las burlas de este último, Amor planea venganza: le dice a su madre, Venere

*Se in quel superbo core*  
*non fo piaga mortale,*  
*più tuo figlio non son, non sono Amore.*

El coro canta cómo “*m’agghiaccia’ i cor nel petto*” haber visto jóvenes transformados en flores por las flechas amorosas del erótico infante: el tema de la metamorfosis está presente no sólo en el caso de Dafne.

Escena tercera: Aparece Dafne en pos de una pieza de caza, el coro anuncia su llegada

*... ecco la bella Dafne  
che al suon de l’arco fa tremar le belve*

y entona un cántico que da cuenta de su belleza pero también de “*l’aspra durezza*” de su corazón: las voces y semblantes de amorosos pretendientes “*ch’avrian mosso un cor di fera*” no hacen mella en el alma altiva de la orgullosa ninfa.

Apolo le hace la corte, pero ella le responde que no pretende hacer otras presas que los ciervos y jabalíes que en el bosque abundan, y que por ser “*serva di Cintia*”:

*... Inviolabil legge  
vuoi ch’io recusi per compagno un Dio*

y declara taxativamente que su compañero es su arco.

Otra vez sentencia el coro y previene contra el peligro de desdeñar los mandatos de Amor.

Escena cuarta: Venus y Amor discurren sobre el sentimiento amoroso, dicen que lo tienen los animales, las plantas y hasta los elementos, como el fuego que ama al leño que arde. Con estos argumentos demuestran que

*... in uman petto non è core  
che non senta d’amore.*

Quinta escena: El pastor Tirse narra:

*il destin de la bella cacciatrice  
purtroppo miserabile e ’nfelice*

El relato de la transformación de Dafne en laurel es un trozo de singular belleza y expresividad plástica: casi puede ‘verse’ cómo brotan las hojas de laurel de los dedos y de la cabellera de Dafne, así como los representa Bernini en su famosa estatua.

Tirsi la sigue con la vista hasta que

*ogni sembianza si dilegua e perde;  
sol miro un arboscel fiorito e verde.*

La reacción de Apolo se refiere en la escena siguiente y última:

*... Che fe', che disse allora  
l'innamorato Dio?*

pregunta el coro a Tirsi; el pastor responde que quedó como de piedra:

*fermò repente il passo,  
e, confuso d'orrore e di pietate,  
restò per lungo spazio immobil sasso*

y era tal la expresión de su dolor que Tirsi

*... sentii per pietà mancarmi il core.*

Continúa la historia de la consagración del laurel: luego de llorar y lamentarse, abrazado al arbolillo, el dios lo declara sacro, arma una corona con una rama y se la coloca sobre los rubios cabellos:

*... sempre al mio crin d'oro  
faran ghirlanda le tue fronde e' rami.*

El coro final comenta lo acaecido, desde un punto de vista de seres mortales: no le envidia a Dafne transformada en planta su don egregio de coronar a reyes y a dioses; declara en cambio:

*...io se mai d'amor m'assale...  
...non vo' guerra con un Dio*

y expresa su deseo de ser, en amor, correspondido.

De este último coro, dice el *Dizionario* Virgilio que es la primera manifestación de

esa particular forma métrica, bien ritmada y vocalizada que se mantendrá por siglos y que formará la trama verbal sobre la que el genio musical italiano desarrollará su inagotable vena melódica, del simple recitativo a las *fioriture* más osadas del *bel canto*.<sup>8</sup>

Rinuccini no se vale de la fantasía de que Amor le había destinado a Dafne una flecha de plomo, de cuyo influjo no podía librarse, y tiende presentar su transformación como un castigo —que no queda claro de dónde viene— por su arrogancia y su rechazo del amor. Castigo extensivo a Apolo, por burlarse de Amor.

### Variaciones sobre un mismo texto

La partitura de *La Dafne* se perdió, salvo algunos fragmentos: el prólogo de Ovidio, un aria de Venus y la monodia coral final. A partir de estos fragmentos y de la introducción a la edición de su obra siguiente, *Euridice*, en la que Peri expone su concepción musical, se puede tener una idea de las características de la música. Según este escrito, el autor ha estado buscando una “*forma de cosa mezzana*” entre el “*parlar ordinario y la melodia del cantare*”, y le confiere color y expresión al recitado melódico a partir de su estudio de las inflexiones de la voz, que responden al acento dramático, al dolor, a la alegría o a los diversos afectos (Salazar 1989: 46).

Mila (1993: 100) reconoce en esta música una inevitable aridez intelectual que sólo podía ser atemperada por las dotes musicales y la perfección en la técnica de la emisión vocal que poseía Peri, y también Caccini.<sup>9</sup>

A la *Dafne* de Peri le sucede la de Caccini (1602), también perdida, y la de Gagliano (1608), que se conserva y que ocasionalmente se representa en algún festival.<sup>10</sup>

De la música de Caccini dan cuenta numerosos madrigales de su autoría. Se dice (Mila 1993: 99) que fue probablemente el primero en adaptar esa forma de canto, originalmente polifónica, a la monodia. Su estilo, basado en el aire improvisado, era más *cantabile*, más lírico y menos severo que el *recitar cantando* de Peri: para cada verso componía una frase musical, terminada en una nota o un par de notas prolongadas, enriquecidas con ornamentos tales como *crescendi* y *decrecendi*, *trinos* o repeticiones rápidas de una nota llamadas *trilli*.

Gagliano, si bien respeta el estilo recitativo en los diálogos, ya introduce aún más *abellimenti*: se permite ornamentos armónicos variados en algunas estrofas como la intervención de Amore en la escena cuarta o el lamento de Apolo en la última, pasajes que devendrán primero en el *arioso*, para luego constituir el *aria*.



En general otorga mayor énfasis a la lógica de las progresiones armónicas que a la del ritmo poético y emplea una orquesta más nutrida, como ya lo estaba haciendo Monteverdi. No en vano su ópera se estrena al mismo tiempo que la *Arianna* de este último, ambas en el Palazzo Ducale de Mantua, como parte de los festejos celebratorios de la boda de Francisco Gonzaga y Margarita de Saboya.<sup>11</sup>

Era de esperar que la austeridad del estilo representativo no iba a sostenerse por mucho tiempo<sup>12</sup> en una época de tanto ornamento en la decoración y en las artes plásticas, pero los músicos ponen especial cuidado de que sus *fioriture* no dificulten la pronunciación silábica y la comprensión de la palabra: que no sean un mero ejercicio de las cuerdas vocales, sino que sirvan a un fin expresivo:

expresión y ornamentación (en lo musical) no se harán incompatibles, su simultaneidad y la interfusión de su doble sentido será una de las características de la época (Salazar 1989: 45)

La búsqueda de una música renovada que conmoviera a diversos afectos del alma —“a la piedad, al júbilo, al llanto, a la risa”, al decir de Cavaliere<sup>13</sup>—, y que “produjera deleite a los sentidos” —como deseaba Caccini, que quería encontrarlo en el principio monódico de los griegos— condujo, a través de la experimentación, a la consolidación de la armonía: la combinación simultánea de sonidos en sentido vertical. La monodía de los griegos lograba la variedad en el sentido horizontal mediante altibajos en la línea melódica, así como la música oriental de hoy en día; la nueva expresión sonora, armónica, tiene su punto de contacto también con la práctica polifónica —tan denostada por Galilei— que acostumbró al oído a escuchar un complejo de sonidos a la vez. La gran diferencia entre ambas es que, en lugar de combinarse diversas líneas de canto, se combina la voz cantada con un acompañamiento instrumental que no la ‘dobla’ sino la complementa.<sup>14</sup>

Dafne fue también protagonista del primer ensayo de importar el melodrama florentino realizado en territorio alemán: en 1627 se estrena en el castillo de Hartenfels, en Torgau, la ópera homónima de Heinrich Schütz (1585-1672), músico que había estudiado en Venezia con Giovanni Gabrieli y conocía bien el estilo representativo italiano. Schütz emplea nuevamente el libreto de Rinuccini, traducido y adaptado por Martín Opitz, el mayor poeta de habla germana de la época.

La ópera se estrenó para las bodas de Georg II de Darmstadt con Sophie Eleonor von Sachsen. Su partitura se perdió también, fue destruida en el incendio

que asoló Dresde en 1760; de la ópera queda una lacónica anotación en el registro de la Corte, que se refiere sucintamente a la representación, entre comentarios sobre los combates entre lobos, osos y bueyes que habían entretenido a los invitados al festejo.

### Un afortunado malentendido

La idea de los músicos y *dilettanti* de finales del s. XVI, de que los griegos entonaban sus cánticos a una sola voz, se basaba en diversos escritos de los antiguos filósofos —Aristóteles, Platón y las versiones de Aristoxeno— y también, probablemente, en la notación de los himnos de Mesomedes de Creta, que Galilei había encontrado en Roma. Restos de notación musical griega, encontrados posteriormente, confirman la validez de esta suposición.<sup>15</sup>

El concepto de que la música debe reflejar el sentimiento de la poesía, que se estaba generalizando y que Monteverdi expresa como que la palabra debe ser “*la padrona*” y no “*la serva*” de la música, era ciertamente platónico: Pöhlmann (1988: 168) brinda como cita ilustrativa el siguiente diálogo de *La República*:

Sócrates: ¿Puedes afirmar con seguridad que el canto se sostiene sobre tres soportes: la palabra, la armonía y el ritmo?  
Glauco: Así es.  
Sócrates: ¿La armonía y el ritmo deben estar subordinados a la palabra?  
Glauco: No podría ser de otra manera (Platón, *República* 3.398-400).

La noción de que los griegos cantaban *por entero* la obra de teatro, que aparece en los escritos de Mei, en Galilei y en diversos prólogos de las óperas, resultó, en cambio, incorrecta, según expone Pöhlmann, luego de un estudio minucioso de las fuentes.

En el prólogo de *Eurídice* de Peri, el músico afirma que “según dicen muchos, los antiguos griegos y romanos cantaban las tragedias del principio al fin” (Pöhlmann 1988: 165).

Lo mismo predica Galilei: lo deduce de la lectura del problema “*quarantanove*” de Aristóteles y de “*l’inscrizione delle Comedie de Terentio*”.

Pöhlmann (1988) demuestra que tanto la aseveración de Galilei como las presunciones de Peri carecen de fundamento: en el problema pseudoaristotélico se habla de cantos corales y de acompañamiento musical para los monólogos de los

actores<sup>16</sup> pero no para el diálogo, y tampoco Terencio menciona que los diálogos sean cantados. Analiza también escritos conexos y llega a la misma conclusión, que lo lleva a aseverar que

debemos agradecerle a ese malentendido [Pöhlmann indica expresamente que no debe considerárselo un error] que los diálogos de la ópera se canten en estilo recitativo y no sean (meramente) hablados como en el Singspiel<sup>17</sup> (1988: 166)

Leopold (2004: 56) apunta que las afirmaciones de Peri y también las de Rinuccini en los respectivos prólogos de sus *Dafne*, son ambiguas: “se dice que...”, “se cree que...”, y las atribuye, más que a una convicción, al intento de fundamentar y conferirle credibilidad a su proyecto musical en una época en que se valoraba “la imitación creativa (del modelo antiguo) más que la creación original”.<sup>18</sup>

Sea con la intención o con el argumento de recrear el drama griego, “la ilusión helenística”

llevó a los músicos y poetas de finales del s. XVI al descubrimiento de un nuevo continente musical: la ópera, tal como las carabelas de Colón lo condujeron a América sin que él supiera que se trataba de un continente hasta entonces desconocido (Salazar 1989: 16).

Kurt Pahlen (1998: 152) emplea la misma imagen y agrega que, mientras otras formas musicales —el madrigal, el motete, el canon, la fuga, la suite, la sonata— surgieron por evolución, la ópera, en cambio, fue inventada.

[S]ea la resurrección del antiguo teatro o la invención de un nuevo drama con palabras en música, el deseo de lograr la fusión de todas las artes en una obra apta para representarse, basado en la ética de la concepción del mundo del renacimiento, era candente en aquella época. La realización de ese sueño ha sido una fuente de satisfacción y regocijo para sus creadores...

...y con el tiempo para muchas generaciones de oyentes y de intérpretes.

### **Una *Daphne* moderna**

La “*bella ninfa fuggitiva*” como la llamara el coro final de Rinuccini, fue retomada por otros músicos que la pusieron en escena bajo distintos títulos:<sup>19</sup> *La coronación de Apolo por Dafne*, *Dafne convertida en laurel*, *Los amores de Apolo y Dafne*, etc.

Son en total menos de treinta óperas; algunas se conservan, como la de Cavalli,<sup>20</sup> pero la mayoría han desaparecido. Los autores, poco conocidos por el público musical, salvo, por ejemplo, Händel, Caldara y algún otro.

En el s. XX se ocuparon de Dafne Giuseppe Mulé (1928), E.W. Mulder (1935) y Richard Strauss (1938). La versión de este último no tuvo la difusión de sus otras obras debido a las debilidades del libreto y a las dificultades de la partitura, que requiere cantantes de suprema calidad vocal; pero ha despertado recientemente el interés de directores de diversos teatros de ópera europeos<sup>21</sup> y se ha vuelto a representar con gran éxito.

### **El libreto de *Daphne***

Strauss compuso la mayor parte de sus óperas, como *Electra*, *El caballero de la rosa*, *Ariadna en Naxos* y otras, sobre libretos del dramaturgo austríaco Hugo von Hoffmannstahl. Al morir este último, requirió la colaboración de Stefan Zweig, con quien creó *La mujer silenciosa*. Con el advenimiento del nazismo hubo enfrentamientos con las autoridades debido a la condición de judío de Zweig; por tal motivo, el escritor liberó a Strauss de sus compromisos contractuales y le recomendó como libretista a Josef Gregor, filólogo que había escrito una gran historia del teatro en Occidente.<sup>22</sup> La profundidad del conocimiento de la literatura dramática universal de Gregor no corría paralela con su talento para escribir obras representables: la elaboración del libreto fue ardua y dio lugar a muchas críticas por parte del músico, que no usaba eufemismos para manifestar su desaprobación con respecto a los borradores que el escritor componía con denuedo.

A título de ejemplo pueden mencionarse los siguientes pasajes de su correspondencia (Tenschert 1955: 32-38):

Strauss: “Lamento tener que afirmar que cuanto más leo su *Daphne*, menos me gusta, a pesar de la opinión de nuestro amigo [Zweig]”.

Gregor: “Me ofende que usted considere esta pieza, que he escrito con auténtico y verdadero entusiasmo, como ‘jerga homérica mal imitada’ y ‘concepción banal del mundo’<sup>23</sup>”.

Strauss lamenta haberlo herido pero afirma que “también el bisturí del cirujano hace doler cuando opera sin anestesia” y agrega

desconfíe usted sobre todo del 'auténtico y verdadero entusiasmo' porque los productos resultantes en general no son compatibles con el sano entendimiento artístico y tampoco despiertan la misma sensación en el oyente.

Sin piedad le informa al libretista que, en su opinión,

el texto es inservible en su forma actual, sobre todo porque carece de cualidades teatrales y no podría llevar al teatro a más de 100 personas

aunque concede que

de ese tema tan lindo y de algunos lindos detalles de la elaboración se puede obtener un texto agradable para una ópera en un acto.<sup>24</sup>

Luego de muchas revisiones y correcciones, consultas con Zweig y con el director de orquesta Clemens Krauss,<sup>25</sup> quedó armado el siguiente drama, denominado tragedia bucólica: pastores de cabras y de reses se congregan al borde del río, convocados por Peneios —en esta versión ejerce el oficio de pescador— para celebrar el rito de Dionisos,

... la fiesta de las vides florecientes...  
...el tiempo del apareamiento...

Celebran con gozo que el día está por terminar y pueden descansar de sus tareas. Entra Daphne, quien, está triste en cambio porque avanzan las sombras de la noche. Expresa su queja en frases como

¡Quédate para siempre, querido día!  
¡Oh! no te despidas  
te amo, no te vayas...

Daphne teme al vacío de la noche, porque al ocultarse la luz, sus amados árboles y flores, abejas y mariposas y su amada y cantarina fuente desaparecen de su vista y no responden a sus angustiosos llamados.

Aparece Leukippos, que trata de encantar a Daphne con los sonos de su flauta. Daphne siente cariño por Leukippos porque jugaban juntos de niños, a orillas del río. Se siente atraída por esa música, pero prefiere el sonido del viento entre las ramas de sus amados árboles y rechaza los avances de Leukippos, quien por fin —

en un arrebató del que cabría una interpretación freudiana— quiebra su flauta, enojado:

¡Odio estos sonos  
te quiero a ti!

Gea viene a ofrecerle a Daphne nuevos vestidos para la fiesta. Tanto ella como Peneios esperan que su hija elija marido en esa ocasión. Daphne rechaza vestidos y pretensiones parentales. Las jóvenes portadoras de los vestidos se los ofrecen, en cambio a Leukippos, quien los acepta complacido para poder disfrazarse y estar cerca de su amada.<sup>26</sup> Irrumpe Apolo entre rayos y centellas, disfrazado de pastor. Peneios envía a su hija para ofrecerle hospitalidad. Apolo la trata de hermana (algo en Daphne le recuerda a Artemisa), la besa tiernamente, pero cuando intenta envolverla en su capa, Daphne se da cuenta de que sus intenciones son para nada fraternales y huye.

A continuación, la fiesta dionisíaca, en la que todos participan: Gea, Peneios, pastores y muchachas, faunos y ninfas. Daphne baila con Leukippos travestido hasta que él, desesperado de pasión, intenta abrazarla. Apolo interviene, revela su identidad y la impostura de Leukippos. La concurrencia le exige una prueba de su condición divina: para demostrarla el dios desata una tormenta. Gran confusión y alboroto de pastores que corren a reunir sus bestias, Gea y Peneios abandonan también la escena, Leukippos se arranca el disfraz y se enfrenta con Apolo.

Sigue una larga escena entre ellos dos y Daphne, que concluye la obra.

Oh! he sido engañada  
doblemente engañada

se lamenta Daphne; engañada por su amigo de la infancia y por ese forastero que la había llamado hermana.

Crece la tensión entre Apolo y Leukippos: es claro el motivo de su disputa; Apolo esgrime su arco, Leukippos ruega a su amiga

difiéndeme Daphne,  
danzaste conmigo  
en honor del dios

Daphne:

no puedo, él descubrió mi secreto  
él es la luz

Apolo:

¡por fin me reconoces!  
¡sígueme!

Leukippos quiere emprender la fuga pero Apolo lo fulmina con un rayo. La muerte de Leukippos da lugar al último gran monólogo<sup>27</sup> de Daphne, quien se reprocha amargamente por la muerte de su amigo,

Inconsolable Daphne  
él ha debido morir  
porque un dios te ha amado

Apolo, al verla, se arrepiente de su acto, pide perdón a Zeus por haberse inmiscuido en el reino natural en lugar de flotar en su propia esfera y le pide que permita a Daphne realizar su sueño de confundirse con la naturaleza:

haz que ella florezca  
y reverdezca eternamente  
en forma de árbol de laurel.

El autor indica aquí que la escena se oscurece y en lugar de Daphne aparece el árbol. A lo lejos se escucha su voz en una última súplica:

Viento, ¡oh! viento  
juega conmigo  
Aves sagradas  
acudid a mis ramas  
Hombres, amigos  
tomadme como un signo  
de amor eterno.

Este final constituyó uno de los motivos de discrepancia entre el escritor y el músico: el primero había ideado una gran apoteosis con todos los personajes en escena cantando loas a Daphne y al laurel. Strauss no quiso saber nada de toda esa parafernalia: “*Der Baum allein singt!*” (“¡Sólo el árbol canta!”) sentenció (Sadie 1998: 1072) y compuso al efecto una de las páginas más admirables de su producción artística.

Como puede verse, la figura de Daphne de Gregor adquiere otros contornos que la de Rinuccini: mientras este último la hacía aparecer como una mujer dueña de sí, que rechaza el amor porque persigue sus propios fines, Gregor la pinta como una

tímida doncella que ama los árboles y las flores, le teme a la oscuridad de la noche y al contacto con los hombres.<sup>28</sup>

### La música de Strauss

Kurt Pahlen (1998: 541) define a Richard Strauss como un músico que

recorrió el largo camino desde el romanticismo tardío hacia el expresionismo, hasta desarrollar una variante de lo neoclásico, que lo convierte, sin duda en un 'clásico' del neoclasicismo.

Clásico en cuanto

resume las características de una época y las aúna de manera tan valedera que se convierten en una unidad que conserva su validez más allá de modas o tendencias.

La música de Strauss evidencia su maestría en la utilización de un aparato orquestal de grandes dimensiones con el que consigue efectos dramáticos como para sacudir al espectador en su asiento —en sus óperas y en sus páginas sinfónicas— pero también para conmoverlo con la expresión de una profunda espiritualidad en sus piezas de cámara y en sus canciones (*lieder*).

Strauss desarrolló hasta sus últimas consecuencias la forma musical denominada poema sinfónico, composición orquestal análoga a la sinfonía pero que difiere de ella en que tiene un carácter descriptivo y se sustenta en un programa basado en la literatura, la filosofía o las vivencias personales del músico.<sup>29</sup>

En una carta a Gregor de marzo de 1936 (Tenschert 1955: 55), Strauss describe sintéticamente su concepción de Daphne como la encarnación humana de la naturaleza, que entra en contacto con Apolo y con Dionisio (representado en la obra por Leukippos) como “elementos de lo artístico” y con su muerte y transformación en laurel deviene símbolo de “lo eterno de la Obra de Arte”. (Precisa que ese contacto entre la naturaleza humana y el genio artístico se representan por el beso de Apolo y por la danza hierática que baila Leukippos, que es la representación de lo dionisiaco.)

Por lo comentado sobre el libreto podemos presumir que su idea no quedó perfectamente plasmada en lo literario, pero sí en lo musical: con su habilidad para



manejar ritmos y colores orquestales, Strauss hace ‘sonar’ el contraste entre lo divino y lo terreno.

Renuncia en esta obra al gran aparato orquestal; se vale en cambio de una instrumentación variada para crear efectos descriptivos e imitativos: cuando Apolo dice que los animales destrozan las piedras con sus cascos en estampida, se oye el ruido de esos cascos y de las piedras que ruedan, cuando desata la tormenta suenan timbales y redoblan tambores. Las flautas imitan el reír de las ninfas cuando disfrazan a Leukippos de mujer, y se oyen a lo lejos cuando Daphne evoca las melodías que tocaba su amigo.

La escena de la transformación no puede ser descripta o ‘coloreada’ porque no se trata de un fenómeno concreto: es la idea de la metamorfosis que toma forma en la música, por medio de sonidos envolventes combinados con notas punteadas.

### **Palabras finales**

La presencia de Dafne en el primer ensayo de ópera tiene relación con la “ilusión helenística” apuntada más arriba y con las corrientes estéticas que estaban tomando predominio en su época. La ninfa constituía un personaje ideal como protagonista de una pieza de carácter bucólico, de modo que no sorprende que haya sido elegida por Rinuccini para escribir su libreto.

La mitología griega proveyó de argumentos para la creación de la ópera primigenia y de la ópera barroca durante todo el s. XVII y hasta bien avanzado el XVIII.<sup>30</sup> En el s. XIX, con la corriente romántica, y más tarde con el verismo, los griegos desaparecen de la escena operística; resurgen en el s. XX en ejemplos de gran intensidad dramática como las versiones de la tragedia de Edipo de Strawinsky (1927) y Enescu (1936)<sup>31</sup> o el *Orfeo* de Krenek (1926). Por su parte, Strauss compone una (escalofriante) *Elektra* en 1909.

Llama la atención que haya optado por un drama pastoral —denominar tragedia a la historia de Daphne es un poco excesivo— en una época de gran convulsión histórica como la inmediatamente anterior a la segunda guerra mundial. La abundante correspondencia entre músico y libretista da cuenta de las alternativas de la confección del libreto, pero no ofrece pistas claras sobre la motivación que los habría llevado a elegir el tema de la obra conjunta. Se sabe que una litografía de Théodor Chassériau habría despertado el interés de Gregor por el personaje; representaciones pictóricas y escultóricas de Daphne no debían ser ajenas a Strauss,

que había completado su formación de músico con estudios sobre historia del Arte, y puede suponerse que tales imágenes hayan influido en el proceso de creación de la ópera; pero no hay datos más específicos que aclaren la elección.

No es difícil llegar a la conclusión de que hayan buscado refugio en el mundo de lo mítico para sustraerse a la agobiante realidad que los circundaba, al tiempo que su obra *Friedenstag* (“Día de paz”) que evoca la finalización de la guerra de los treinta años en Europa, elaborada y estrenada al mismo tiempo que *Daphne*, llevaba implícito un llamado a la pacificación.

En su correspondencia de la época, Strauss menciona haber retomado la lectura de Goethe y Nietzsche, lo que puede interpretarse como un intento de afirmar los valores de su cultura de origen frente a la amenaza de desintegración que se cernía sobre el continente europeo. De su nueva aproximación a Nietzsche<sup>32</sup> puede deberse su intención de plasmar en *Daphne* el conflicto entre lo apolíneo y lo dionisiaco, que expresa en su carta a Gregor citada más arriba.

Su concepción de Daphne como encarnación de la naturaleza que con su metamorfosis se funde con el principio eterno del arte, tiene su concreción plástica en la última versión que ofreció la Ópera de Viena: en lugar de transformarse en árbol con hojas —el libreto indica en ese momento que la escena se oscurece para dar lugar al cambio— Daphne queda envuelta en un tronco de una masa vidriosa transparente, al tiempo que desciende encima de ella una columna con capitel jónico, del mismo material, que vale como símbolo de lo perdurable del arte de la antigüedad clásica. Por una abertura entre tronco y columna, puede verse todavía el rostro de Daphne en su invocación final:

tomadme como un signo  
de amor eterno.

## Notas

<sup>1</sup> Sobre *L'Orfeo* de Monteverdi, *cfr.* Cotello (1998).

<sup>2</sup> Recordemos que en aquella época los intérpretes vocales e instrumentales estaban entrenados para improvisar a partir de una partitura incompleta. De ahí a la composición, el paso no era demasiado largo.

<sup>3</sup> En ese año Bardi se trasladó a Roma como consejero del Papa.

<sup>4</sup> Se considera a esta forma de música, típica del s. XVI, como una primera muestra de tejido musical armónico.

<sup>5</sup> Sobre los modos de los griegos, *cfr.* Cotello (1999).

<sup>6</sup> Mei hizo sus estudios entre 1562-1573 mientras trabajaba en Roma como secretario de un cardenal y dio a conocer sus hallazgos en un tratado de cuatro libros: *De modis musicis antiquorum*. Las cartas en que participaba de sus descubrimientos a Galilei y al conde Bardi fueron recogidas por Palisca (1960).

<sup>7</sup> Galilei no interviene en el proyecto de crear un drama musical completo porque muere en 1592. Corsi y Peri empezaron la composición de Dafne recién en 1594.

<sup>8</sup> El *bel canto* caracteriza una larga etapa del desarrollo de la ópera, en que el aria tiene un papel preponderante, es de gran brillantez y de difícil ejecución.

<sup>9</sup> Un motivo que hace difícil la puesta en escena de óperas de ese período es, precisamente, la dificultad de encontrar cantantes que puedan interpretarla de manera, no sólo correcta, sino conmovedora y atrayente.

<sup>10</sup> El último ha sido el Festival Mediceo de Artimino del 2002.

<sup>11</sup> No olvidemos que la ópera primitiva se representaba en los palacios o en construcciones *ad hoc* y con motivo de ocasiones especiales. El primer teatro de ópera comercial, el San Cassiano de Venezia, fue inaugurado en 1637.

<sup>12</sup> A título de ejemplo, menciona Salazar (1989) que en 1659 Calderón se preguntaba si “la cólera española” se aguantaría una comedia toda cantada.

<sup>13</sup> Otro miembro de la Camerata, autor de la “*Reprezentazioni dell’Anima e del corpo*” (1589) que da origen al oratorio barroco.

<sup>14</sup> Por tal motivo, es más apropiado considerar al ‘recitare cantando’ como una expresión homofónica más bien que un retorno a la monodia.

<sup>15</sup> Sobre los himnos de Mesomedes y otros fragmentos de música griega, *cfr.* Cotello (2000).

<sup>16</sup> Con este criterio Giovanni Gabrieli compuso un acompañamiento musical para los coros de la representación de *Edipo Re* con que se inauguró el teatro Olímpico de Vicenza, obra del gran Palladio, en 1583

<sup>17</sup> Forma de teatro en alemán que alterna el texto hablado y el canto. Se consideraba una forma menor, pero Mozart no desdeña hacer uso de ella en su obra *La Flauta Mágica*, una de las piezas más hermosas del teatro musical.

<sup>18</sup> Huelga comentar que en las épocas de grandes cambios de orientación en alguna rama del arte proliferan las justificaciones teóricas válidas y no tanto, y los argumentos *ad auctoritatem*.

<sup>19</sup> El listado más completo comprende doce versiones en el s. XVII, otras tantas en el s. XVIII, tres en el s. XIX y dos en el s. XX.

<sup>20</sup> Rescatada del olvido por la *Kammeroper Wien* en el festival Barroco del 2004,

<sup>21</sup> En Viena se repuso en junio del 2004 después de cuarenta años de ausencia.

<sup>22</sup> Se dice que Zweig tomó la iniciativa antes de que Strauss tuviera que pasar por el penoso momento de acceder a las exigencias del ministerio de cultura alemán y despedirlo. Se exilió en Suiza y luego pasó a Brasil, país al que le dedicó un libro y donde se quitó la vida, junto con su esposa, en 1943.

<sup>23</sup> *Weltanschauungsbanalitäten*. ¡Cómo lamentaba Borges que no se pudieran combinar palabras en español!

<sup>24</sup> Los adjetivos que usa Strauss no son 'schön', que equivaldría a hermoso o bello, sino 'hübsch' y 'nett', de uso familiar.

<sup>25</sup> Gregor tuvo que escribir el libreto tres veces.

<sup>26</sup> Según Graves, el episodio con Leukippos está en Higino, *Fábula*: 203; Partenio, *Erotica*: 15; Pausanias, vii 20.2x.5.3; Tzetzes, *On Lycophron*: 6.

<sup>27</sup> Se trata de un largo parlamento cantado de doce minutos de extensión, de extrema exigencia para la cantante, que debe contar con una voz al mismo tiempo flexible y potente para poder abordarlo.

<sup>28</sup> No por casualidad en la última versión ofrecida en la ópera de Viena el *régisseur* la presenta como una señora histérica que sufre de pesadillas... cuyo contenido es el texto de la ópera.

<sup>29</sup> El programa de la *Sinfonía doméstica* y del poema *Una vida de héroe* de Strauss tienen un fuerte contenido autobiográfico. El poema sinfónico es una forma típica del período romántico de la música; el primero en componerlos y el que acuñó la denominación fue Franz Liszt, en la segunda mitad del s. XIX; otros compositores que cultivaron preferentemente el género fueron, entre otros, Tschaikowsky, Smetana y César Franck.

<sup>30</sup> Al respecto, puede verse Cotello (1997 y 1998).

<sup>31</sup> Sobre estas óperas, puede verse Cotello (2001).

<sup>32</sup> Sobre tema nietzscheano compone su poema sinfónico "Así hablaba Zaratustra" en 1896.

## Bibliografía

### Enciclopedias

LARUE, S. (1993). *International Dictionary of Opera*. London: Saint James Press.

SADIE, S. (1998). *Grove Dictionary of Opera*. New York: Macmillan.

\_\_\_\_\_. (2001). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Macmillan.

STIEGER, F. (1975). *Opernlexikon*. Tutzing: Hans Schenider.

### Manuales de consulta

ABERT, A. (1994). *Geschichte der Oper*. Kassel-Stuttgart-Weimar: Bärenreiter/Metzler.

GROUT, D. y PALISCA, C. (1997). *Historia de la Música Occidental, 1*. Madrid: Alianza Música.

MATTAROZZI, M. y PORZIO, M. (2001). *Dizionario dell'Opera*. Milano: Baldini Castoldi Dalai.

MILA, M. (1998). *Breve historia de la Música*. Barcelona: Península.

- PAHLEN, K. (1996). *Die Grosse Geschichte der Musik*. München: Cormoran Verlag.
- SALAZAR, A. (1989). *La música en la sociedad europea II*. Madrid: Alianza Música.
- VALENTI FERRO, E. (1992). *Breve Historia de la Ópera*. Buenos Aires: Claridad.

### **Bibliografía citada**

- COTELLO, B. (1997). “La antigüedad clásica en la ópera” en *Circe* 2: 131-137
- \_\_\_\_\_. (1998). “El Mito de Orfeo y Eurídice en la historia de la ópera” en *Circe* 3: 153-197.
- \_\_\_\_\_. (1999). “Aristoxeno de Taranto. Su aporte a la teoría de la música occidental” en *Circe* 4: 149-165.
- \_\_\_\_\_. (2000) “Testimonios de composiciones musicales de los antiguos griegos” en *Circe* 5: 91-100.
- \_\_\_\_\_. (2001). “Trayectoria de Edipo en la historia de la ópera” en *Circe* 6: 81-95.
- FANO, F.(1947). *Vincenzo Galilei, Dialogo della Musica antica e della Moderna*. Milano: Alessandro Minuziano Editore.
- PALISCA, C. (ed.) (1960). *Girolamo Mei. Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi*. American Institute of Musicology, Musicological Studies and Documents.
- PÖHLMANN, E. (1988). “Antikenverständnis und Antikenmißverständnis in der Operntheorie der Florentiner Camerata” en Von Albrecht, M. *Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang.
- TENSCHERT, R. (1955). *Richard Strauss/Josef Gregor: Briefwechsel 1934-1949*. Salzburg: Otto Müller Verlag.

Recibido: 15 de diciembre de 2004 Evaluado: 23 de diciembre de 2004
--