

HAENDEL: *JULIO CESAR*

BOSQUEJO DE UNA ESTETICA DE LA MELANCOLIA, A PARTIR DEL ARIA "V'ADORO PUPILLE"

JOSÉ FELIPE CORSO *



REFLEXION PRELIMINAR

La intención global del presente trabajo ha sido meditar en torno del sentimiento de melancolía, como símbolo inequívoco de la incomodidad metafísico-existencial del hombre con el presente fugaz, mutable y perecedero, en cuanto tal, sacralizado por el hombre contemporáneo. La melancolía opera en el alma aquella abismal apertura hacia ámbitos trascendentes, profundos y misteriosos de nuestra persona, invitándonos a la experiencia de soledad e intimidad que hemos olvidado. Llamados a la relación y comunión con la totalidad del mundo, los hombres, seres pequeños y grandes a la vez -según la tradición pascaliana- somos convocados gracias a este sentimiento, a navegar por zonas profundas e inseguras, en un mundo donde sólo vige la seguridad individual. Llamados al amor, la invitación es a la entrega, confianza y contemplación. Quizás ese sea hoy el mayor desafío para el corazón desgarrado del hombre del siglo XXI, aguantar en la inseguridad del acontecimiento del ser y del amor, que no son nada de cosas. Estas, tan sólo brindan una verdad y realidad virtual, como diría el lenguaje tecnológico. Este acontecimiento como camino inseguro por el que se transita hacia la interioridad olvidada, para poder desde allí mirar al mundo y a los hombres con ojos nuevos, en un ver profundo de la verdad interior y realmente humana -ya no meramente virtual- que nos convoca, prospera mágica y maravillosamente gracias al sentimiento de la melancolía restauradora, como hemos de llamarla. Nuestro origen y destino trascendente que supera toda fragilidad, finitud y fracaso, dormita en zonas profundas de nuestro ser. Despertar de ese sueño, adelantando en la esperanza su llegada, y con ella, renovando nuestra vida transfigurándola, es el intento al que estamos llamados. Con tal transfiguración nuestra vida se tornará más placentera, noble y gozosa. Y creemos que para tal propósito, la experiencia estética, más

*allá de su valor en sí, puede concedernos el privilegio de la presentificación del paraíso que hemos perdido y olvidado, pero que puede adelantarse en la esperanza, porque habita en el alma y en el corazón de aquel que no haya renunciado al acontecimiento del amor y del ser. La elección de la melodía cantabile haendeliana ha sido uno de los posibles instrumentos que habilitan para tal experiencia, y que el arte -en su globalidad- es capaz de donárnoslo de modo ejemplar. Nuestro llamado insistente a la interioridad no debe llamar la atención. Frente a tanta exterioridad y comunicación *on line* el hombre sigue estando solo, sin arraigos ni afectos profundos. Es por ello, y no por un trascendentalismo patológico, que una y otra vez insistimos en el hombre interior, en su corazón y en su **Ordo amoris**, en su orden de amor.*

* A mis padres, con amor, por mis silencios...

* * *

PRIMERA PARTE

Se cuenta de un hombre que comenzó a soñar... A soñar entre la melancolía de un paraíso perdido y la esperanza de hallarlo. Dado su amor por la música, y sin proponérselo, el artesano intérprete de la intimidad espiritual, que embriaga la vida entera con su visión mágica, ese inconsciente profundo, fuente de la fantasía y de la creación, comenzó a evocar el maravilloso y calmo paisaje del Monte Parnaso, aquel lugar sagrado donde el cielo y la tierra comulgaban y el hombre habitaba esperando a los dioses.

¡Qué misterio inefable y embriagante, envuelve el alma de quien, como César, escucha esa música encantadora y deliciosa que desciende del Cielo! Y exclama en paz con la divinidad:

*"Cieli, e qual delle sfere,
scende armonico suon,
che mi rapisce!"*

¡Cuánta verdad hoy olvidada! expresa Nireno cuando dice:

"Avrà di selce il cor chi non languisce!"

La escena invita a la experiencia rememorante del Paraíso que hemos perdido.

Hoy asistimos los hombres, ciegos para el misterio e incapaces para escuchar la palabra verdadera, en un mirar que no ve y en un decir sin sabor dialogal, al desgarrador espectáculo que anunciaba el poeta Rilke:

*"Mira la maquina:
mira cómo ella gira y se venga
y nos desfigura y nos debilita".¹*

* * * * *

Una deliciosa **sinfonía** en ritmo de calma y serena zarabanda, envuelve la escena segunda del acto segundo de *Julio César* de Haendel. Se trata de uno de los momentos musicales más felices de la ópera. Delicadamente acompañada por una orquesta dividida al estilo del **concerto grosso**: un concertino de oboes, violines y violas; el grupo del continuo con viola da gamba, tiorba, arpa, fagotes y violoncelos. Es aquella música que César confiesa encantarle. Pero pide silencio para predisponerse a escuchar:

♣ ...

"Taci!", dice Julio César a las palabras de Nireno que musita los planes de Cleopatra bajo el disfraz de Lidia. Pero el romano sabe que lo verdadero, bello y bueno prospera en el silencio capaz de auscultar frente a tanta palabra vana: "¡Lástima que hables tanto y no me dejas saborear esto que acontece!", grita el alma silenciosa de Julio César. Son los divinos que traen dones al alma; pero son regalos que sólo el silencio puede acoger y en él, disfrutar.

El hombre obedece o se esclaviza. Obedece en el silencio porque se dispone a escuchar, como bien traduce el ~~ob~~-audire latino: oír lo que se hace presente; y eso es obedecer. Eso que se hace presente vale la pena y no debe ser desoído ya que su ausencia ahuyentaría a los dioses, y con tal huida, los hombres se esclavizarían. Como dice Max Scheler haciendo un diagnóstico del hombre actual:

"Cosas muy alegres, contempladas por hombres muy tristes que no saben qué hacer con ellas..."²

En el silencio prospera lo que hoy se ha olvidado. Y aquello olvidado no es nada de cosa, de ente; ni es preocupación alguna por procurar cosas. Aquello olvidado es un acontecimiento allende toda empresa práctica e interesada que nos devora la vida cuanta mayor es nuestra pasión negociosa por ella.

Este silencio, en el que prosperan acontecimientos que devuelven al hombre su esencial rostro, contiene en la escena presente el derramarse de la música. La música, lenguaje de los divinos, donado a los mortales que escuchan lo que vale la pena y callan al decir cotidiano y vano, recuerda nuestro origen, en el que a una con los dioses, el tiempo era de fiesta. Fiesta sagrada, hoy ausente. Nuestro tiempo es el tiempo en el que ya no cabe la fiesta; ésta pasó porque todo hoy está profanado.

La música es el presentificarse del acontecimiento perdido de la comunión de los divinos y los mortales. Su poder sana y devuelve a los hombres su rostro y vocación verdaderos: la fiesta se torna posible y la esperanza que crece como su más bella floración, adelanta la dicha plena; adelanta la consumación de la felicidad tan anhelada par los hombres.

El acontecimiento que se hace presente en esta escena es la vinculación íntima de los divinos que descienden buscando a los mortales; son los mensajeros de la divinidad que hacen señas a los mortales -como diría el último Heidegger- y que traen el anuncio del amor que empieza a nacer en el corazón de Julio César dispuesto a recibir ese bendito don, llamado tantas veces a envilecerse en el olvido generante del todo se compra y se vende. Ya Alberico, en el "Oro del Rhin", al no poder acceder al amor, reniega de éste y lo olvida, comprando sus placeres.

El mensaje que trae el "armonico suon che mi rapisce" a César es el amor que lo hace ser más pleno y más esencial, entregado total y extáticamente al amor cristalizado en la bellísima Cleopatra; y bellísima en verdad, porque el amor hace ver todo bello y hermoso en el amado; no porque se blanqueen los disvalores, sino porque, como dice Scheler, el amor es el movimiento hacia los valores más altos y plenos del amado; verlo en su posibilidad más plena, y como promesa. Y así, el amor, vive de lo posible.³

Julio César y cada uno de los que callamos para escuchar esta bella zarabanda podemos ver e imaginar en un contemplar puro de lo que realmente vale la pena, el descenso de los mensajeros de la divinidad, los divinos, que traen el don de la melodía; los sonidos se transfiguran en luminosa estela que brota de la nada de los dioses hacia y para el corazón de los hombres que saben escuchar. Y el que sabe escuchar, ve, porque ama, y al amar, entra en complicidad con la divinidad, cuyo nombre es Amor. En esta complicidad, el amor edifica y los hombres ahora, habitan y celebran; ya no, simplemente, viven y negocian.

¿Por qué hoy no se ven estrellas que, en cascadas mágicas, broten desde el cielo para los mortales? ¿Por qué esto suena a romántico al hombre de corazón de piedra? Hasta el corazón duro de una heroína de Puccini, se ve transformado cuando encuentra que ha sido arrebatada por este sentimiento, y viendo crecer sus mejores posibilidades, declara ante todos que el nombre del príncipe ignoto es Amor. Y este acontecimiento, que es la novedad inesperada para los corazones de piedra que pedían más sangre, se instala en un edificante finale de canto al Amor.

El genio de Haendel consiguió en este claro de su ópera, que el que se dispone a escuchar, puede transformar el sonido en imagen, en fantasía, en arrebatado que nos instala en el origen perdido, pero que el poeta y el músico -de manera eminente- pueden recordar en la mente de los hombres. Pero la memoria del origen es fugaz; el hombre, si no la cultiva, vuelve a la noche, llevándose también con ella lo más bello y santo que dormita en los que somos imágenes de la divinidad. Haendel obtuvo aquí, aquello que dijo el filósofo:

"En principio una obra de arte, en última instancia y en la misma medida en que merece el nombre de obra genial, debe poderse traducir a todos los lenguajes de la expresión sensible y a todas las artes, por ejemplo, una obra musical en obra plástica; una obra plástica en poesía y danza..."⁴

La muerte y el amor son las posibilidades más radicales del hombre. Constituyen el horizonte que da sentido a la vida. Pero el amor y la muerte, en tanto posibilidades radicales y metafísicas, han caído en el olvido porque piden demasiado compromiso y seriedad; piden una conversión, algo demasiado conflictivo para una era de vacío que ha sacralizado el ya. Hoy los hombres viven y acaban; más, no mueren. Los hombres son los mortales, pero ya no quieren serlo. ¿Por qué? Porque morir significa ser capaz de la muerte como muerte. Sólo el hombre muere; el animal, acaba. No tiene la muerte ni ante sí, ni tras de sí. Así Martín Heidegger hablaba de los mortales. Y continuaba: "La muerte es el relicario de la nada, a saber, de aquello que a todas luces nunca es meramente una cosa, pero que sin embargo se hace presente hasta como el misterio del ser mismo. La muerte, como el relicario de la nada, entraña en sí el hacerse presente del ser. Como relicario de la nada, la muerte es la custodia del ser. Llamamos ahora mortales a los mortales, no porque su vida terrena acabe, sino porque son capaces de la muerte como muerte".⁵

Julio César y cada uno de los mortales, sólo cumplimos con nuestro destino en la custodia del ser, que como el amor, es un acontecimiento . La filosofía dirá que se trata del acontecimiento de los acontecimientos. Los mortales somos tales no porque un día acabaremos. Somos mortales en la custodia de lo que es acontecimiento; abandonarse en los brazos de lo que hoy no vige porque no es cosa; entregarse al misterio de lo inefable; también abandonarse al encantamiento de los divinos que son nada; nada habitual, nada de cosas siendo, nada de facticidad que nos roba la dicha del "armonico suon che mi rapisce". Podríamos ensayar acerca de estas palabras una lectura estética abierta a la trascendencia y, particularmente, a una visión cristiana del mundo y de la vida del hombre, traduciéndose de la siguiente manera: Viviendo en la entrega y en la confianza en un Dios-Amor que hará el bien con cada uno de los hombres, y entregados extáticos al misterio de lo inefable, que el arte puede rememorar, el amor custodiar y la fe adelantar, la muerte como el relicario de la nada, de nada de cosas siendo, se acerca al misterio del Ser y del Amor, que de ningún modo -absolutamente hablando- son cosas. En esta línea, puede decirse también, que el Ser y el Amor son Nada.

La nada hoy nos asusta porque nuestro talante dominador y calculador nos aferra a los entes, a las cosas; seguridades, en esencia, vanas. Y la nada, vista pobremente como negación de cosas terminaría con nuestra vida, fascinada por éstas. Ya no hemos dejado espacio para que la novedad del acontecimiento nos arrebate el miedo ante la nada. Nuestro origen no habla de dominio ni cálculo; habla de contemplación, entrega, confianza, abandono.

Los niños, se abandonan en los brazos de sus padres, aunque la distancia que los separe sea grande. ¿Habrá signos de abandono en nuestra vida? ¿Será ésta un abandonarse sin pedir razones? Sólo los mortales, en tanto que son mortales, custodian el misterio del ser y del amor. Y al custodiarlos, habitan la tierra, la cuidan y protegen; la tierra es depositaria de la lluvia que cae del cielo; los astros la iluminan y calientan. La tierra alberga a los mortales que esperan el regreso de los dioses. En su esperanza adelantan su vuelta. Su esperanza se torna plegaria y entrega al misterio; el misterio se abre en el silencio de los que saben escuchar lo que vale la pena. Julio César sabe escuchar. El ve por vez primera, como si contemplara desde otros ojos, transfigurados, el maravilloso espectáculo que toma cuerpo con la presencia de Cleopatra, cristalización de la música en canto; ella llega transportada en los sonidos de la sinfonía que abre musicalmente esta escena. César ya no ve cosas; él ya no es de este mundo. Nada importa ya, sino escuchar, contemplar, amar.

Esta sinfonia, un lento 3/4 con característica figuración con puntillo, de profundo significado poético y metafísico consta de dos secciones, divididas por un breve recitativo inmerso en este encantamiento. El recitativo no divide separando las secciones. Por el contrario. Sus secciones necesitan de este puente dramático que las une más profundamente. Las breves palabras de César, de carácter contenido y expectante, se limitan a manifestar la transformación operada en el alma del amante, quien ve nuevo y como por vez primera el mundo; un mundo que ahora se le abre de par en par: las cosas ya no son tales, sino momentos de un acontecimiento que alimentan su espíritu y lo hacen vidente.

Como decía Kant, el genio es un hombre que crea una obra original y ejemplar sin valerse de reglas, al contrario de la ciencia, sometida, de acuerdo a su esencia, a las reglas del método. En esta escena, podemos advertir que ninguna regla ni método de composición pueden dar razones del resultado obtenido. La obra de arte genial no puede explicarse causalmente, categoría científico-positiva. Lo que hace de la obra, una obra genial, es la imposibilidad de explicarla de esa manera. Todo intento de explicación causal, se referirá a su cáscara. No obstante, nos internaremos con una mirada exploratoria en la partitura, no para explicar la obra de arte, porque esta empresa fracasaría desde el principio. De modo análogo, tampoco el amor es posible explicar causalmente; no hay razones del amor y un profundo análisis del problema, nos mostraría que las pretendidas razones del amor (belleza, simpatía, inteligencia) pueden encontrarse también allí donde el movimiento del amor está ausente.

* * * * *

¿Cómo logró Haendel -en el pentagrama- esta sinfonía que nos presentifica el paraíso perdido, aquel origen en el que la totalidad y mismidad de divinos y mortales, cielo y tierra tenían vigencia y el amor edificaba? Si tomamos la partitura, la escena segunda del segundo acto consta de dos núcleos vocales (arias *da capo* de Cleopatra y Julio César) y dos recitativos de César y Nireno que anteceden, el primero, el aria "V adoro pupille" y el segundo, el aria "Se in fiorito ameno". Sobre el primer recitativo y aria vamos a centrar nuestra atención.

Nireno está hablando en el momento que comienza a sonar una zarabanda que sugiere una atmósfera de arcana belleza, en la que se mezcla un tono elegíaco y nostálgico con un profundísimo espíritu de comunión de los hombres con la naturaleza y el cielo. La audición de este momento provoca un sentimiento de piedad y recogimiento; de secreta complicidad entre el cielo y la tierra, que acogen a los mortales. La zarabanda posee una melodía tranquila. El giro melódico do-sib-la, con el ritmo puntillado que descansa en un silencio, para luego retomar su aliento, sugiere la imagen de sonidos que descienden del cielo. El arpa, el oboe y el violín I al unísono, con la presencia de viola, viola da gamba, tiorba, fagote y violoncelos forman la paleta orquestal de la sinfonía. La frase posee un elemento melódico característico, el intervalo de 2a. menor descendente, bordadura de la nota principal. Aquella, hacia el final, desarrolla un amplio intervalo de 6a. menor en el violín y el oboe, de aliento vocal, que el arpa completa con un giro ascendente -a manera de arpeggio-. En el c. 6, viola da gamba, tiorba, fagote y violoncelos, crean un movimiento interno en el conjunto por el uso de corcheas, que contrasta con el ritmo puntillado de los instrumentos del concertino. Al llegar al c. 9 la música se detiene con un breve recitativo entre César y Nireno. Este momento dramático funciona como puente y toma nuevo impulso luego, partiendo de la dominante de Fa Mayor. Sólo aquí, oboe y violín se mueven al unísono con los ritmos puntillados de corchea, semicorchea, negras y silencios de corcheas en un andar lento y solemne. El resto del concertino (violín II, viola) y del continuo (viola da gamba, tiorba, fagote y violoncelos) en corcheas, aceleran el discurso. En el c. 19, se agrega un *ripieno* orquestal de oboes, violines, viola y continuo, con lo que adquiere más cuerpo y densidad la orquestación. El recurso de la progresión melódica, con el motivo de 2a. como bordadura de la nota principal, consigue **la imagen de descenso musical**, favorecida por la inclusión del *ripieno* orquestal. El arpa con su movimiento de semicorcheas pone su toque particular y llegamos así a la conclusión de este momento sonoro.

Sin duda se puede apreciar la enorme influencia de la experiencia italiana en la formación de Haendel, que no carecía ni de melodía ni de destreza contrapuntística con anterioridad a ella, pero sí del estilo **cantabile**. No sólo es necesario destacar su trato con Alessandro y Domenico Scarlatti, Corelli, Marcello, Stefani o Lotti, sino que de manera especialísima debe tenerse en cuenta su participación -aunque informal- en el grupo de la Academia Arcadia: un círculo aristocrático de artistas -con origen literario- que tenían el propósito de enaltecer el gusto por el arte. En este medio refinado, Haendel llegó a dominar un recurso fundamental en su música: la pastoral idílica y la contemplación de la naturaleza. Poetas y artistas han escrito sobre el "país de Arcadia", donde

reinaban la paz y la felicidad en un ambiente de comunión con la naturaleza, habitado por pastores.

Terminada la sinfonía, en un breve recitativo de César, apenas 4 cc., éste se pregunta retóricamente:

*"Giulio che miri?
E quando con abisso di luce
scesero i Numi in terra?"*

César ya, medido con patrón celestial, ante la presencia de los divinos mensajeros en la tierra, y con tono melancólico que recuerda su origen, preguntando como si aquellos le fueran connaturales, queda extáticamente disparado más allá de sí mismo. Su melancolía le trae a la memoria el paraíso perdido, pero no quedará preso de ella; el amor por Cleopatra le devolverá finalmente la esperanza de reencontrarlo. La melodía, ahora corporizada en canto y presencia de Cleopatra, se despliega con un aliento de singular belleza, poniendo de manifiesto un perfecto ensamble de música y texto. El aria "*V'adoro pupille*" es un nuevo tratamiento de la sinfonía que abrió la escena segunda del segundo acto. Los 9 primeros compases son textuales. El resto sufre una transformación, en orden al tratamiento vocal (literario-musical) encuadrado dentro del marco del *aria da capo* (A-B-A). Con violines (asordinados) y oboe, ambos al unísono con la voz, el aria presenta una orquestación más liviana. Aquí podemos destacar que:

- * los instrumentos del grupo **continuo** dejan de lado los sonidos de paso y adornos utilizados en la sinfonía.
- * aumentan los valores rítmicos. Si bien la célula característica (corchea con puntillo, semicorchea, negra) sigue presente en los violines, empiezan a crecer en número, tanto en el grupo **continuo** como en el *ripieno* orquestal, los valores largos: negras y blancas, en un tempo **Largo**.
- * El silencio adquiere valor expresivo: nunca la orquestación es maciza; los claros en la partitura son notables. Haendel ha despojado aquí a su creación de lo accidental. Sólo le importa destacar lo que **vale la pena en la vida**, cantando Cleopatra:

*"V'adoro pupille,
saette d'amore,
le vostre faville,
son grate nel sen".*

El lenguaje del amor, lleno de imágenes, es la palabra que salva y que vale la pena inmortalizar. El amor habla de la presencia de los divinos en la tierra para los mortales. El amor edifica y vive de lo posible; todo es promesa en el amado y todo en él es hermoso. El lenguaje del amor sana y salva; nos devuelve al paraíso perdido que rememora el poeta y el músico; paraíso de la experiencia de plenitud y felicidad plenas; de la mis-midad en la diferencia.

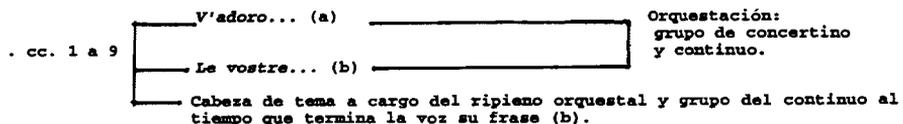
♣ . . .

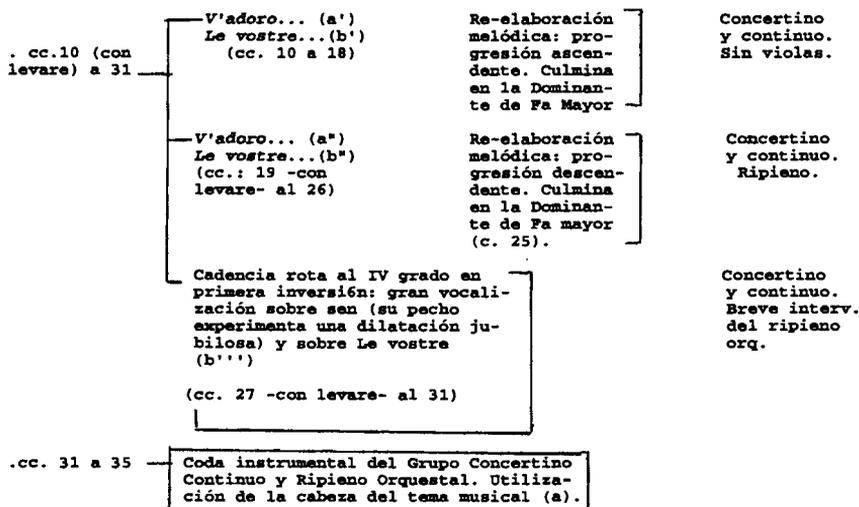
¿Cuándo y dónde dicen los hombres, hoy, el lenguaje del amor? Se responderá inmediatamente que el amor es, fue y será más común, con lo cual, aquella pregunta carecería de sentido. Pero el hecho de tomar tan a la ligera ese vocablo, y el hecho de su gastado uso, debería tornarnos más pensativos acerca de su verdadero sentido. Un destino de ocultamiento del sentido originario parece acaecer a las palabras que iluminan, cobijan y sostienen la estancia humana en el mundo; en ese ocultamiento se desocultan sentidos derivados, contrarios y confusos de aquellas; su carácter de palabras-fundamento se manifiesta en el olvidado acontecimiento de su permanencia. Los diversos sentidos derivados pretenden para sí agotar su esencia, y los hombres van tras ellas proyectando sentidos que sólo provocan un uso desgastante del valor primigenio de aquellas palabras primordiales: Ser y Amor, horizontes últimos de la posibilidad de una estancia humana en el mundo.

Dice Heidegger: "Qué extraño es que cuando intentamos dilucidar el tan corriente y gastado es vacilemos ante la palabra de Goethe: 'Sobre todas las cumbres es la calma'. Y vacilamos en la dilucidación para al final desistir totalmente de ella (...) Renunciamos a una dilucidación del es, no porque el comprender pudiese ser demasiado complicado, sino porque aquí el es, es dicho por primera vez." 6

* * * * *

La parte A del aria -enmarcada en la tonalidad de Fa Mayor- podría esquematizarse de la siguiente manera:





La parte B, más breve, en Re menor, contrasta levemente con A. El contenido del texto, también más anhelante e inquieto y no tan estático, es el siguiente:

"Pietose vi brama, il mesto mio core, ch'ogn'ora vi chiama l'amato suo ben".

Son 12 cc., sin ripieno orquestal; rítmicamente se produce un movimiento interno por el uso mayor de corcheas en los instrumentos y en la voz. Este fragmento, modulante, cierra en la tonalidad de la menor.

Un breve recitativo de César al terminar B, hace de puente al A textual, da capo. Las palabras del romano manifiestan un sentimiento de asombro ante el bellissimo canto que acaba de escuchar: *"Non ha in cielo il Tonante, che pareggi un sí bel canto"*.

♣...

Habíamos dicho con Kant, que el genio es capaz de crear una obra ejemplar y original sin valerse de reglas. Ahondemos en esta lúcida intuición. Si nos tornamos más pensativos, podremos advertir que no valerse de reglas es tanto como abandonarse a la inspiración de tal modo que ésta gesta su propia legislación. Se trata de una vidente inspiración, que trasciende el ámbito

racional, conciente, sin eliminarlo. Lo asume transformándolo y en tal transformación se supera el seco y esquelético rigor abstracto. El creador, si es artista, ha dado un salto más allá de la pura razón; más allá de toda racionalización conceptual, plasmando con una lógica tan fuerte como la racional, su nueva intención madurada en estratos más arcaicos. Si el artista, además, es genial, su genialidad vive activamente en su obra, de modo tal que, su obra es siempre a una, fuente para testimoniar su origen. Ella atestigua, por sí misma, sobre su autor. Es posible pues decir: "¡Ah, es un Rembrandt!"; "¡Ah, es Beethoven!". Así señala Max Scheler esta íntima relación:

*"Su personalidad espiritual, su individualidad más íntima, es la que se manifiesta en la obra genial; aquella trasluce en ésta, de modo tal que podemos comprender al creador mejor que lo que él se comprendió (...) La obra de arte genial no está ligada a su autor por un lazo empírico sino intuitivamente en la unidad de su persona espiritual de modo que es posible una identificación inmediata y evidente de la obra, que la remite a tal genio sin referencia alguna a dato exterior".*⁷

Si ahora nos preguntáramos, ¿Es genial Haendel? ¿Y si lo es, por qué es posible tal identificación inmediata en su obra? ¿Cuál sería la pista, la clave, la vía regia para poder responder a tal interrogante?

Creemos que no hay duda respecto a la pregunta que interroga por la genialidad del compositor. Quizás, la vía regia para poder responder a la segunda, pueda ser polivalente: su dominio del contrapunto, el estilo *cantabile* de sus melodías, la aproximación que produjo entre el *concerto grosso* y el *aria*, su enorme capacidad de cristalizar una obra original a partir de la *asunción* y transformación del estilo alemán, francés, italiano e inglés. Esta polivalente gama puede aproximarnos a la posible vía regia para ahondar en su genialidad. Sin duda que el marco o contexto de su formación tan heterogénea, ha creado las **condiciones** necesarias para la floración de un genio. Pero téngase en cuenta que son nada más (ni nada menos) que condicionamientos favorables, puesto que la heterogeneidad de estilos nacionales en la formación de un hombre, no da por resultado un **artista** y menos, aún, un **artista genial**.

Con la conciencia de que toda explicación racional acerca del por qué de la genialidad de una obra -y de la fragilidad de toda búsqueda racional del

misterio que ella encierra- es esencialmente un acercamiento al misterio del compositor; pero también, con el convencimiento de que, a pesar de haber pertenecido Haendel a la Europa del siglo XVIII, su obra musical es de envergadura universal, inmortalizando la más bella música y los sentimientos más profundos del hombre, tanto en la ópera como en el oratorio, podemos afirmar que, un hombre del siglo XX, en cuanto hombre, y en cuanto hombre abierto a una experiencia trascendente -artística, filosófica o religiosa- puede encontrar en la melodía de Haendel, quizás, el camino que lo acerque en definitiva, no sólo al músico genial, sino al mensaje de un hombre genial.

*Quizás aquí pueda objetarse que otros músicos han sido insuperables melodistas. Sin duda. Lo que sucede es que una cualidad no define sensu stricto la genialidad de un artista o de una obra en particular. Las cualidades sólo son precarios intentos de acceder al misterio del creador. Y en esto pueden ser parámetros compartidos por varias individualidades geniales. Simplemente, como ejemplo dentro de la ópera, hacia el final de su vida el genio de Mozart daba a luz un trabajo, que le había sido encargado en ocasión de la coronación de Leopoldo II de Bohemia. Si escuchamos el aria de Servilia, del segundo acto de *La Clemenza di Tito* K. 621: ¿Acaso, quién dudaría de la genialidad melódica y dramática de Mozart, que en sólo dos minutos nos concede el aria "*S'altro che lagrime*" de sobrecogedora belleza que mueve a la compasión y a la conversión posterior de Vitellia? El fraseo perfecto, la melodía tersa y hondamente humana eleva la palabra de Servilia, en una plegaria de misericordia por la suerte de su hermano Sextus:*

*"S'altro che lagrime per lui non tenti,
tutto il tuo piangere non gioverà.
A questa inutile pietà che senti,
Oh ! quanto è simile la crudeltà"*

*Julio César es una de las obras que paradigmáticamente muestran una paleta riquísima de sentimientos humanos puestos en juego. El amor, el odio, la piedad filial, el amor maternal, la sátira e ironía, la angustia, la melancolía, el temor, la codicia y el poder; todo esto tiene lugar en la obra. Tampoco está ausente la problemática filosófica y existencial que provoca la muerte. La muerte de Pompeyo en manos de Tolomeo lleva a César a desplegar -en una *scena grandiloquente*- una meditación acerca de la vida y del valor asignado por los hombres a lo que, en definitiva, es vano. La muerte de su adversario es la invitación a reflexionar acerca de la vida y de su propia vida. Se trata de un momento de gran libertad en la concepción creadora del drama musical*

haendeliano, no atada a la rígida sucesión recitativo-aria, unida sin duda a las reformas de Haym y Metastasio.

* * * * *

Nuestro próximo paso será meditar en torno del sentimiento de amor y melancolía a partir del aria de Cleopatra "*V'adoro pupille*". Se incursionará también, aunque muy brevemente, en algunas ideas romántico-literarias unidas al mito del **paraíso perdido** y a la melancolía, de modo tal que pueda establecerse un íntimo lazo de unión entre la visión poética de la vida, tan cercana al pensar meditante y contemplativo, y la experiencia estética de la melancolía.

Posteriormente, se hará un análisis dramático-musical de aquellos momentos de la ópera que plasman acabadamente los sentimientos más hondos, con la intención de haber tratado de echar un poco de luz en esta obra de Haendel, no porque ésta lo necesite, sino como tributo y gratitud a un grande entre los grandes de la música universal.

♣ . . .

La sinfonía de la segunda escena del acto segundo, sus recitativos correspondientes y el aria "V'adoro pupille" de Cleopatra, provocan un sentimiento de nostalgia y melancolía de una inefable experiencia de plenitud perdida. Sin embargo la música que posibilita tal rememorada presentificación, es, a su vez, un rememorante acontecimiento presente, del pasado. Así tenemos, por un lado, en el pasado, el paraíso perdido; por otro, el carácter mediador y sacerdotal de la música; y finalmente, el presente rememorante del pasado por mediación de la música. Lo interesante y sugestivo es que existe una subrepticia pero real afinidad, comunidad y lazo de unión entre el pasado y el presente, gracias a la mediación del arte, que integraría en su intimidad una suerte de dimensión atemporal, capaz de gestar la secreta conexión del ayer y del hoy. Por otra parte, la experiencia estética de la melancolía, al presentificar el pasado perdido, posibilita, en su poder presentificar, la esperanza de la restauración de la pérdida. Aquello que no fue, o no pudo ser, o si fue, ya no es, de algún modo es ya como promesa, no sólo como mera memoria de algo que de ningún modo es. Así, en la experiencia estética, de algún modo estamos fuera del tiempo, si por tiempo se entiende el presente cronológico que poco tiene que ver con la experiencia humana del tiempo, que es el compenetrarse - en el presente- del pasado, de la historia no sólo personal sino humana, y del

futuro, de los proyectos, inquietudes y esperanzas personales, inmersas en una infinita red de esperanzas comunitarias.

*Mucho se ha escrito sobre la melancolía, y quizás apresuradamente algunos se han quedado con su parte de verdad, fascinados en ella. Es verdad que la melancolía -como generalmente se la entiende- es un sentimiento que paraliza y narcotiza, insensibilizando al hombre para experimentar lo que acontece fuera de su mundo. Así, para el melancólico, en sentido habitual, su mundo es el mundo, sin más. Y sumergido en él, como un autista, queda inhabilitado para entrar en la red de relaciones que hacen de una conducta, una conducta sana. Pero aquí no se trata de la melancolía **patológica** que describe el psicólogo. Se trata de una lectura más íntima, más honda y vivida de los estratos afectivos de la persona, irreductibles a un inconsciente de **divulgación psicoanalítica masiva**, que se encuentra muy lejos de las profundas investigaciones de su creador.*

*La melancolía **restauradora**, como hemos de llamarla, comparte con la melancolía romántica, aquello de que lo dado no le alcanza al hombre para colmar el ansia y la pasión infinitas que abriga su ser. Pero se separa del amor hiper-romántico que anula y desespera de ese presente dado y que no alcanza. El hiper-romántico quiere congelar en un instante su arrolladora fuerza infinita e incapaz de esperanza, anclado en la carencia, en el límite, en la fragilidad de todo ser finito. Quizás haya olvidado que el presente es un acontecimiento henchido de lo que **no es**: pasado y futuro; y en este no-ser, en esta nada, giramos los hombres; y gracias a esta nada, que presentifica la melancolía restauradora, mediando el arte, podemos comprender que ser hombres consiste en la paradoja del **ya, pero todavía no**. Un ya, pero todavía no, que es racionalmente absurdo para la lógica de la razón; pero que, para la lógica del corazón, es la consigna de una de las virtudes teologales: la **esperanza**. Y sólo el corazón espera, aquello que la razón no aguanta.*

*Con lo dicho, podríamos puntualizar ahora que, así como en todo hombre habita una doble dimensión, a saber, fáctica, temporal y existencial, por una parte; y eterna, esencial y metafísica por otra, -ambas en la unidad que es el hombre concreto-, del mismo modo podemos hablar de una doble melancolía correspondiente a estratos diversos del hombre: una melancolía fáctico-existencial, perteneciente a la esfera del yo psíquico, y otra esencial-metafísica y que hemos llamado **restauradora**, perteneciente a la esfera íntima personal.*

Quizás hayamos olvidado los hombres que, así como hay una enfermedad que afecta al yo psíquico, también la persona espiritual participa de una quebradura y separación íntima; persona espiritual, llamada a la comunión, totalización e integración con otras personas y con Dios personal en sentido eminente. Todo desorden psíquico en su base tiene una quebradura espiritual. Como diría Scheler, hay un **Ordo Amoris**. Todo **desorden** del corazón -centro personal del espíritu- provoca una convulsión, tanto en los estratos profundos como en los estratos más periféricos de la persona. Todo **orden** del corazón plenifica y sana al hombre como unidad psico-somática-espiritual.⁸

Volvamos sobre la melancolía y el arte, que hemos dejado atrás. Dentro del movimiento romántico del siglo XIX, encontramos un hombre que sólo acarició el nuevo siglo, anticipándolo espiritualmente: Friedrich Leopold von Hardenberg, llamado Novalis. Tan sólo vivió veintinueve años. También a él, la muerte de su primer amor, Sophie von Kühn, le llevó a una vivencia de melancolía existencial que superó gracias a la sublimación de su poesía cercana al misticismo. Ese sentimiento que ya estaba presente en su intimidad, como melancolía-metafísica o esencial, y gracias a su poder **restaurador**, fue capaz de transfigurar y convertir -por mediación otra vez del arte- su poesía melancólica en mística. Ahora podemos ver desde el mismo artista, cómo la pérdida de su amada, que sintetiza paradigmáticamente el pathos romántico -muy humano por otra parte-, actualiza en una pérdida **fáctica**, la pérdida **esencial** de plenitud, amor y felicidad plena, posibilitando la búsqueda esperanzada de un futuro que ya es pero todavía no. Como si dijéramos que la experiencia del dolor en la vida es el repliegue posibilitante del reencuentro íntimo de la persona consigo misma; y decimos **re-encuentro**: nos volvemos a encontrar, pero ¿con qué? Con nuestro carácter esencialmente finito y paradójicamente infinito por su anhelo y aspiración inagotable de eternidad. Y sin duda ésta es la parte de verdad del hombre romántico, y que no es patrimonio exclusivo del romanticismo del siglo XIX, sino que es el mensaje del arte genuino. Por otra parte la experiencia del amor, también humana y romántica, nos habla de un movimiento extático hacia el futuro, hacia el crecimiento y hacia la posibilidad. La melancolía respira con estos dos pulmones: el pulmón de lo perdido, del pasado añorado, y el pulmón del futuro y de la esperanza de recobrarlo.

Novalis, por decirlo de alguna manera, o Tchaikovsky, dentro de la música, son modelos para los hombres porque han vivido su humanidad tan grandemente, y han recorrido el dolor humano tan fuertemente que, unido al

genio artístico, dejaron un mensaje a los hombres de conversión de toda tristeza y de todo dolor en un esperanzado ¡Si! a su vida y ¡Sí! a la vida, para que los hombres, gozando de sus obras, pudieran tocar un ámbito metafísico, atemporal, maravilloso y pleno, que salva, sana y edifica como el amor. Es el mensaje del adagio latino: "Omne ens est bonum" a partir de la vivencia plena de la humanidad, sujeta en la vida a la alegría y al dolor. El problema está en la no asunción del dolor. No hay vida sin alegría pero tampoco sin dolor. La alegría y dicha plena en la vida, que no es tan frecuente; y el dolor de la pérdida, del fracaso, de la soledad y de la muerte son sentimientos que acompañan la vida del hombre. Y si la acompañan, tiñendo con su color nuestra existencia, se impone el deber de asumirlos en totalidad.

Queda en el camino una consideración acerca del problema del sentimiento de bienaventuranza o desesperación que asume la persona ante la vida -sujeta a la alegría y al dolor- en una misteriosa donación de los mismos. Como si dijéramos: hay la alegría; hay el dolor. Pero en última instancia, ése no es el problema de fondo. Este, se encuentra en la disyuntiva bienaventuranza o desesperación -no necesariamente deliberada- ante la vida, sujeta al gozo y al dolor.

Habíamos dicho ya que el dolor en la vida del hombre permite el repliegue íntimo de la persona que se reencuentra como sujeto de dolor metafísico: limitación, finitud, muerte. En tal replegarse, la persona espiritual, con otros ojos, es capaz de advertir dos acontecimientos fundamentalísimos: que el dolor y la muerte reduce todo a la nada y al mismo tiempo, que ella es más que la muerte en su no querer morir o en su querer vivir siempre. Y aquí se da el tacto de lo que vale la pena pensar y meditar. Misteriosamente surge ante nuestra mirada la tensión entre un ¡NO! y un ¡SÍ! totales que nos instala en la antesala del misterio. Esta tensión, decimos ahora, se posesiona del hombre en el sentimiento fugaz de la melancolía metafísica. Suspendido fuera del tiempo, el sentimiento de pérdida prospera a una con la esperanza de recobrar lo perdido. Es aquí, aún, un no tomar posición vital por los extremos de la disyunción; es un estar suspendido viviendo la disyunción del No y del Sí. La desesperación y la bienaventuranza espiritual serán los sentimientos del No y del Sí metafísico-existencial; de la pérdida y absurdo total de la vida, o, del sentido, instalado en la esperanza luminosa. Y el arte es en este sentido, sacerdotal, ya que nos coloca en este tiempo nuevo, o no-tiempo cronológico, o tiempo de inquietante sostenerse entre el No y el Sí. Si hacemos la experiencia vivida de la melancolía metafísica que nos procura la experiencia estética, la pérdida se anuncia como memoria y como presente: memoria de algo que no

fue o pasó, y presente de lo que hoy no es o falta. Pero aquí, debemos hacer una torción de nuestra manera de comprender el tiempo humano: primero, que memoria es memoria desde un presente que aspira al futuro; presente es lo dado pero que, ni viene de la nada o cero metafísico, ni tampoco es lo dado instantánea y congeladamente como sucede con el del tiempo cronológico, sino que es un presente henchido de expectativas y esperanzas.

En segundo lugar, y esto es lo importante, en la melancolía metafísica, el hacerse presente de lo que no fue, es, como ausencia y como esperanzada presencia; pero además es con un tercer ser: el es melancólico atemporal, reunidor de pasado, presente y futuro. En este tercer ser habita fugazmente el cielo perdido, en cuanto cielo y no en cuanto perdido. Si Novalis hubiera sucumbido en la nostálgica melancolía hiper-romántica, jamás habría podido acariciar el misticismo que acoge con un ¡Sí! el misterio de la vida. Se habría robado para sí el cielo perdido en cuanto perdido. La misma música de Tchaikovsky que excede la "Patética", a pesar de un cierto pathos hiper-romántico, en su totalidad lo desmiente; fue un hombre que vivió gestando en el amor una de las más bellas manifestaciones musicales del romanticismo, bajo la estrella del bendito Mozart a quien amaba.

En la obra de Novalis encontramos el mito del paraíso perdido de una época dorada y que es posible volver actual por mediación de la poesía. Los hombres podemos acceder al paraíso en la medida que se hace eco de esa poesía. Hölderlin, poeta alemán que nació en 1770 en Lauffen, a orillas del Neckar, una de las zonas más bellas de Alemania, cercana a la Selva Negra y en la que nacieron otros grandes poetas alemanes como Schiller y Mörike, tuvo su madurez creadora hacia 1800, ya que a partir de 1803 su vida empieza a oscurecerse por una enfermedad que lo llevó a la locura. Para Hölderlin, el poeta tiene la misión de nombrar este paraíso, de evocarlo y llamarlo con su palabra. A medida que se lo evoca, el paraíso se acerca. Así como, el que espera, adelanta el objeto de su esperanza: Ya pero todavía no. En Hölderlin encontramos un talante melancólico. Influenciado por el poeta Klopstock, autor de odas, elegías e himnos que exaltaban la naturaleza, el corazón y la poesía como canto religioso. Estudia a Schiller y la influencia de la filosofía idealista de Fichte es notable. Para Hölderlin, el camino para la comprensión del misterio de la vida y el misterio del ser, sentido de todo sentido, no es el que ofrece ni la dogmática teología, ni la árida filosofía de Fichte; es la poesía. Y todo su tema gira en torno a la tensión infinitud y finitud que habita en todos los hombres.

*Si tomamos un filósofo como Heidegger, cuya aparición en la filosofía del siglo XX fue decisiva para desentrañar el misterio del ser, y para pensar la diferencia nunca pensada entre ente y ser, encontramos huellas de Hölderlin y de la poesía alemana: la vuelta a los albores de la humanidad. Para Heidegger, el retorno a los pre-socráticos es el regreso a la experiencia originaria del ser como **Physis**. Dicho muy brevemente: en los albores de la cultura occidental, y en particular, en la filosofía anterior a Platón, el hombre formaba con los dioses una totalidad y unidad, hoy perdida. Eran lo mismo en la diferencia. O de otra manera: para el griego, lo divino era lo **natural** y lo humano era lo que **tenía que aprender**. Y en lo **natural** hacía lo divino su manifestación. Pero ¿qué sucedió? Los dioses se ausentaron y con su ausencia el hombre debió y debe aprender lo que le era natural y hoy ya no lo es, cayendo en el olvido. El hombre olvidó a los dioses y con su olvido, perdió la memoria de sí mismo. Pero es mortal cualquier olvido de la totalidad de lo divino y de lo humano. Fracturada esta unidad sobreviene la decadencia; la **edad de hierro**; la expulsión del paraíso; comienza la búsqueda del poder, la intriga y la falsedad; el amor, la juventud y la alegría se marchitan. Los gigantes, en **El Oro del Rin**, se llevan a Freia como garantía del oro prometido por Wotan, y con la ausencia de la diosa, todo se oscurece. La búsqueda del poder, en la ausencia del amor, traerá como consecuencia la muerte, la traición, el dolor y el ocaso de los dioses.*

Así, en Hölderlin, encontramos términos que nos han ayudado para plasmar con un lenguaje simbólico nuestra meditación sobre la melancolía, a partir de la música de Haendel:

- * **Die Himmlichen** (los celestiales); **Die Göttlichen** (los divinos) ó **Die Götter** (los dioses).*
- * **Die Menschen** (los hombres), **Die Sterblichen** (los mortales).*

*Pero una esencial diferencia distingue a los dioses, y es la **inmortalidad**. El **espacio** en el que se mueven éstos, los celestiales, es **Der Himmel**: el cielo. El **espacio** de los mortales, es **Die Erde**, la tierra. Pero al hombre, tanto le es propio el cielo como la tierra, porque **esto es la totalidad: Die Ganzheit ó Die Welt**.*

Así, entonces, la función del poeta es la de recordar y hacer presente aquello que cayó en el olvido, ayudando al hombre en tal aprendizaje, reuniendo nuevamente esa totalidad. Profetiza la vuelta de los dioses, y con ella, la unidad perdida, en tiempos futuros. Si nos dejamos interpelar por este

*mito del paraíso perdido, de la nostalgia por la fiesta perdida, por la pérdida de lazos comunitarios con la totalidad de lo que es; si permitimos que la experiencia estética de la melancolía restauradora nos asalte, que es tanto como entregarse a la memoria de lo perdido con la esperanza de hallarlo, entonces aceptaremos la invitación que nos hace el misterio a la soledad; una soledad que descubre un estado de noche interior que envuelve un hilo de luz que fue y ya no es, pero que es como promesa adelantada en la esperanza. Escuchando la nostalgia de algunas obras de Haendel, Mahler, Tschaikovsky, Mozart o Britten, cada uno con su acento especial y único- comulgamos con nuestra única y personal nostalgia. Pero es la nostalgia que ha dado un salto atrás, y con ese salto nos internamos en las fibras más profundas de nuestro ser olvidado. Vivimos demasiado ocupados por las cosas que literalmente **tapan** nuestra esencia hambrienta de cualidad, hartos ya de tanta cantidad. Se trata de experiencias extra-conceptuales, y por lo tanto, difíciles de plasmar en un discurso estrictamente racional; entregarse a los símbolos, al mito, a la poesía, a la música, al juego, a la danza, a la plegaria, a la oración, a la contemplación; y así restaurar la unidad perdida en cuanto **unidad**, ya no como perdida, porque ha sido adelantada en la esperanza. Todo esto no implica la renuncia a pensar. Todo lo contrario: todo esto implica **pensar**; un pensar meditante que ha renunciado al pensar calculador y objetivante. Es el pensar que permite la **Serenidad (Gelassenheit) para con las cosas**.⁹ Este pensar es un **pensar-se en intimidad con el mundo**: divinos, mortales, cielo y tierra. Si cada uno mira su historia, va a encontrarse con cosas que quiso y no pudo concretar, o no dejó que fueran, o no lo dejaron para que fueran; si uno se ve interiormente va a encontrarse con cosas que se le han negado irracionalmente, como también cosas que pudieron prosperar, pero han marchitado. Aquí, cosas, tiene el sentido de **acontecimientos** que marcan la vida personal. De todo esto hay nostalgia que puede medirse con aquella nostalgia que hemos llamado melancolía metafísica. Esta puede transfigurar aquélla. El arte es una vía maravillosa para tal transformación. Y en particular, creemos, una cantabile melodía amorosa, elegíaca o bucólica puede llegar a ser -en su interpelación a la propia nostalgia- el principio de ese camino a transitar durante toda la vida.*

*Debemos ampliar dos ideas, en relación a la melodía como un camino posible para penetrar en el misterio de la genialidad de un compositor, y su relación con la melancolía restauradora de la totalidad. Ya vimos que esta melancolía encontraba en el **amor** su salida hacia la esperanza. Volvamos sobre algunos conceptos ya vertidos, para poder avanzar en nuestra reflexión.*

Haremos tres afirmaciones provisionales; las llamamos así porque cada una tiene valor en sí en la medida que es vista a la luz de las otras. Lo afirmado en cada una es verdadero, en la medida que se conecta con las afirmaciones restantes.

*Habíamos hablado de la melancolía metafísica como de un sentimiento espiritual en el que se presentifica la pérdida como memoria y como presente: algo perdido que ya fue; algo que al mismo tiempo es pero que, sin embargo, es presente con presencia de ausente. Dicho en pocas palabras: El paraíso hoy, no vige. Vige un mundo de división, de dolor, de muerte. No se niegan, desde ya, las experiencias profundas de alegría y gozo de la vida. Pero, el amor, el respeto por la totalidad, hoy está ausente. Esta es una **primera afirmación provisional**: presentificación de la pérdida **en cuanto pérdida**. Lo que se hace presente es como una imagen de lo que fue.*

***Segunda afirmación provisional**: La presentificación de la pérdida como presentificación. Se trata de ver el mismo problema desde otra perspectiva. Se trata de ver la ausencia como presente: la melancolía restauradora se sostiene en una ausencia presente. El paraíso -como acontecimiento de gozo, plenitud y totalidad plenas- es ausente. Sin embargo la melancolía lo hace presente, pero no como simple memoria del pasado (primera afirmación provisional) sino como consistente ausencia sostenida fuera del tiempo. Es decir, no se trata de una mera imagen del paraíso perdido, sino que, de algún modo, ese paraíso ya está siendo vivido en la melancolía restauradora -operada por la experiencia estética- con una fuerte presencia o **tercer ser** del que se habló. Este tercer ser o tercera presencia es tanto como afirmar que la **presencia** de aquello perdido es -en la melancolía- con una **consistencia** mayor que la de una imagen, aunque tampoco se trata de la presencia tal como fue en el origen, ya que si así fuese, el paraíso no podría ser añorado, porque viviríamos en él. En esta segunda afirmación damos un paso importantísimo, por cuanto que, si en la melancolía restauradora **algo nuevo** y con fuerza acontece, de tal modo que se nos conmueve el alma, el mediador entre el pasado y el hoy -la experiencia estética- es algo atemporal, es divina y humana; es eterna y temporal; está más allá de los hombres, y más acá de los dioses. El arte es el **entre**, el puente, el sacerdote que hace posible la unión.*

***Tercera afirmación provisional**: la presentificación del paraíso perdido operada por la melancolía restauradora, en tanto se trata de un girar atemporal de ausencias y presencias, pide cumplimiento y consumación definitivas: el anhelo y aspiración romántica de más y más, por el hoy que no*

alcanza. Es la dimensión extática del futuro que aparece también en el hacerse presente operado por este nobilísimo sentimiento.

Vemos entonces que, en la melancolía, se dona la riqueza de los tres momentos del tiempo: presente, pasado, futuro no fácticos, atemporales, metafísicos. ¿Qué queremos decir con esto? Que en la melancolía, el hombre se ve transportado más allá del tiempo de su vida ocupada y negociosa; de su vida de proyectos: nobles, viles, generosos, superficiales, egoístas, profundos, familiares, sociales, profesionales. En la melancolía restauradora, nada de esto aparece. Uno, se encuentra solo consigo mismo y pregunta ¿Quién soy yo, en definitiva, esencialmente? ¿Por qué y para qué mi vida? La melancolía restauradora es la invitación al misterio de la soledad. Sólo puede acompañar (ser compañero) a otros, quien puede estar solo; y sólo desde la solemne y grave soledad de ser personas, y sólo desde el abreviar de esta sagrada fuente, podrán tener sentido nuestros proyectos; ese sentido que brilla hoy por su ausencia, y que queda puesto de manifiesto en la infatigable y desenfrenada búsqueda de cosas y proyectos vanos del hombre contemporáneo y post-moderno.

*Queda también por decir una palabra acerca del artista, que con su obra nos **instala** en este sentimiento. Para ello vamos a tomar la melodía cantabile de las óperas de Haendel y en especial, el aria de Cleopatra "V'adoro pupille". Aquí se trata de un canto de amor, y es el amor, el artífice de toda esperanza, del momento proyectivo y de futuro que acontece en el presentificarse del paraíso perdido, operado por la melancolía, en la experiencia estética. Avancemos más en esta dirección.*

*El arte es algo extraño. Y la experiencia estética, como el **lugar** en el que aquél prospera, lo es más aún. Son lo mismo en la diferencia. Porque, ¿cómo hablaríamos de arte sin que la sensibilidad del hombre hubiese sido conmovida, y, con ella, la suspensión de nuestra vida, que fugazmente respira como fuera de sí, arrebatada por una fuerza circular, que sale de un misterioso **lugar** ajeno e íntimo a la vez, y que vuelve nuevamente a nuestro ser, despertándose como de un sueño? Pero del mismo modo podríamos preguntar: ¿Cómo hablaríamos de experiencia estética sin la presencia de la obra capaz de producir la chispa divina para el advenimiento de aquélla? Aquí sucede algo parecido a lo que acontece en el acto de filosofar, acto que se pregunta por el ser, sentido último de todo lo que es, pero que, antes de la pregunta, ya había alcanzado -el es- al mismo acto de filosofar, que en cuanto*

*acto, también es, y no podría escapar de aquello por lo que pregunta. En una palabra: el acto de filosofar, que pregunta por el ser y por el sentido del ser, tiene que estar antes alcanzado por éste, para poder preguntar por aquello que pregunta, es decir, el es o el ser. Si es un acto, es algo, y no puede escapar del ser. Pero ¿cómo podríamos hablar del ser sin un ente privilegiado capaz de comprenderlo -el logos del hombre-, capaz de decir y pensar ser? Y del mismo modo: ¿Qué es pensar sino pensar ser, pensar el sentido de todo sentido y que como tal alberga cualquier sentido particular que quisiera ser pensado? Estamos tocando aquí la **diferencia en la mismidad** del ser y del pensar.*

*Ese lugar **ajeno e íntimo** a partir del cual prospera la experiencia estética, encendida por la obra de arte, es un lugar ajeno, en cuanto se da una suerte de provocación por parte de la obra, que transmite y expande la luminosidad de su belleza. Pero es una provocación acogida por la sensibilidad humana, y en tanto acogida, debe existir -para tal recepción- una complicidad íntima entre la sensibilidad y la obra, para que, así, pueda darse aquella provocación. Algo análogo acontece en el amor. Así como el amor no puede ser heterónomamente mandado, a la manera de un **deber amar**, así tampoco la experiencia estética puede ser provocada heterónomamente, escapando a todo por qué.*

*Si en estricto rigor, uno se plantea el por qué de la acción de una obra en la propia sensibilidad, que da lugar al goce estético, las pretendidas razones no pueden explicarlo. La experiencia se da, **antes** de cualquier motivación causal, a partir, por ejemplo, de determinadas cualidades de la obra. Sería tremendo poder encontrar explicación causal a todo el acontecimiento interno y externo humano. Y lo que sería peor, creer que con las categorías conceptuales se puede abarcar la riqueza que encontramos en toda experiencia humana. Con lo cual no se anuncia la muerte del pensar, sino la posibilidad de dar cabida al misterio y la posibilidad de otros lenguajes simbólicos, plásticos, míticos, que dicen tanta verdad como aquél, o más, ya que éstos no pretenden agotar la esencia de la realidad en la estrechez de un concepto. De esta manera, éste se torna un vehículo más para el develamiento de la verdad; y ahora en su justo lugar, permitirá que otros vehículos lingüísticos puedan tener espacio, en orden al enriquecimiento del hombre, abierto a nuevas experiencias, más abarcadoras de la riqueza que éste alberga.*

*Ese lugar **misterioso** -ajeno e interno- del nacimiento de la experiencia estética puede precariamente -con toda la limitación del discurso racional que pretende plasmar con palabras una experiencia vital- describirse, mostrando*

*sus elementos y momentos. Se trata de un no lugar físico; de un espacio existencialmente vital-metafísico, antiguo y nuevo a la vez, presentificado por la melancolía restauradora y que fenomenológicamente trataremos de descifrar. Para ello, vamos a tomar la melodía de Haendel que nos hemos propuesto. Predisponiéndonos a escuchar, dejándonos interpelar por la música, que es tanto como decir entregarse a su mágico poder, para que **congeniando** con ella, podamos hacer una lectura de nuestra intimidad. Así, ésta se verá transformada y traspasada por una luz capaz de hacer aflorar -por su belleza y encanto- nuestra belleza y encanto olvidado. Aquí debe ser subrayado que una comunión debe existir entre la obra y la sensibilidad capaz de gozarla en la experiencia estética: eso es **con-geni**ar con ella y su genio; **sentir-con** su creador; éste **sentir-con** es sentir lo mismo que él por la atracción de su obra, en la **diferencia** marcada por las individualidades propias de la persona del creador y del que puede **con-geni**ar con ella y con su obra.*

¿Esto quiere decir que en la experiencia estética, en la que se goza una obra de arte, se produce un lazo de unión o comunión entre el que goza y el creador por mediación de su obra? Creemos que sí, si por comunión entendemos no una identificación de personalidades, o del espectro axiológico total de ambos, o una proyección de los propios intereses o valoraciones en la persona del creador. Desde ya que en este sentido, nuestra respuesta sería negativa. ¿En qué consiste entonces esa comunión del creador con el que puede gozar su obra?

*Respondemos lapidariamente -no sin experimentar concomitantemente una sensación de irresistible temeridad- que esa comunión consiste en la re-actualización de la experiencia de **sanación**, de unión y de coherencia metafísica que la persona del creador efectuó al gestar con libertad y en la belleza una novedad que ata nuevos lazos de unión y de relación con el mundo, y esa misma experiencia que aquel capaz de gozar de la obra de arte, **co-efectúa** estrechando lazos de unión y de relación con aquel mundo recreado por el artista: la excedencia que habita en el hombre, llamado a volcarla en nuevas relaciones de amor, gestación y plasmación de vida, más allá de toda facticidad estéril y cerrada, patrón de vida pedestre y vulgar, sordo para toda manifestación de extático y ascendente movimiento.*

¿Y esto qué significa? Por lo pronto, lo embrollado de conceptualizar experiencias vitales. Pero recordando a Ortega, podemos cumplir con su máxima de cortesía y ser un poco más claros. Escuchando la melodía de la zarabanda en cuestión, uno puede advertir una frase musical que pide

atención, la cual le concedemos. En esa atención, nuestra sensibilidad personal siente atracción, y nuestro espíritu deja alimentarse por ella. Nuestra inteligencia, reconoce instrumentos, frases, células, progresiones, cadencias; distingue el concertino del continuo; aprecia el tratamiento orquestal, que por momentos es liviano, y por momentos de intensa plenitud; escucha el color arcano y mágico del oboe al unísono con los violines, el toque del arpa. Todo esto ayuda al deleite, pero no lo explica de suyo. La zarabanda sigue creciendo -ahora- en nuestro interior, porque éste se reconoce en ella; mucho de ese interior personal que ha madurado con infinitas experiencias vitales, amargas y gozosas, reconoce en esta melodía, de carácter nostálgico pero que canta al amor, algo propio. Eso propio, puede variar en los distintos sujetos que la escuchan y se deleitan. Es posible que alguno no se reconozca en ella, porque la vía o camino para experimentar el gozo de la experiencia estética es de naturaleza múltiple; aunque difícilmente no se reconozca absolutamente. Pero, más allá de aquello que propiamente pueda evocar en cada uno, ella es capaz de provocar una experiencia de plenitud íntimamente relacionada con la necesidad que tenemos los hombres de reconocernos en soledad, para descubrir allí nuestra vocación de crear, también en el amor. Es decir, la melodía nos interpela crudamente y nos pide un balance de nuestra propia vida; una valoración, no de objetivos prácticos cumplidos o no, sino de nuestra capacidad o incapacidad de vivir libremente, de crear y de amar. En este sentido, se habla del poder sanador de la melodía cantabile de Haendel. Sanador porque en la experiencia estética de su goce, el espíritu olvida, por así decir, sus grietas, su posible angustia, -adelantando al mismo tiempo en la esperanza- la potenciación de todo lo hermoso, noble y valioso que esconde. Y si hay un poder capaz de potenciar los valores más altos de la persona, ese poder lo ejerce el amor; el amor que es relación, salida extática y comunión; movimiento opuesto a toda clausura, encapsulamiento y solitariedad, que no es lo mismo que soledad. El que puede experimentar el goce en la experiencia estética, a partir de Haendel, o de otro gran artista, co-efectúa el mensaje creador del artista porque se siente invitado a potenciar sus mejores y más nobles sentimientos, a ver la vida con ojos nuevos, y a amar.

* * * * *

Digamos finalmente, para cerrar la primera parte de estas reflexiones sobre la melancolía, que la melodía, y en especial, la cantabile melodía haendeliana es la que arrebató y nos interpela en la memoria, presentificación y esperanza del paraíso perdido. Es la melodía la que posibilita la experiencia del sentimiento de nostalgia, y con ella, la experiencia estética concomitante. Desde ya, que se trata

aquí también la maravillosa conjunción de música y texto. Pero, no obstante, es la melodía quien transfigura con su poder, unos versos sencillísimos, llenos de contenido humano. Es la línea melódica, por momentos tersa, suave, tranquila, idílica, y por momentos fogosa, inquietante, angulosa y **concertante** la que confiere al texto -con él pero más allá de él- su honda significación dramática. Y esto se dice conociendo la importancia que adquiere la melodía en un aria, dentro de la concepción barroca y clásica de la ópera. Aquí, quiere subrayarse otra cosa: es en orden al despertar el sentimiento de melancolía, que la melodía adquiere relevancia, y obviamente el desarrollo melódico-cantabile de ésta se halla en las **arias**. Cuando hablamos de melodía, entran a jugar también la paleta orquestal utilizada en cada caso, el uso expresivo del silencio, de los ritmos de danzas o del estilo *concitato* de concierto. Y volviendo sobre nuestros pasos, la melodía cantabile, y en especial la melodía idílica, bucólica, y amorosa, de carácter tranquilo y tierno, es la que habilita a la sensibilidad para experimentar la nostalgia y melancolía, que en cuanto melancolía restauradora, nos proyecta con esperanza, anticipando ya lo porvenir. Quizás, entonces, podamos decir ahora con mayor fundamento, siempre perfectible, que la melodía haendeliana -y en particular la melodía pastoral-idílica capaz de hacernos experimentar la melancolía- reside en aquel poder **sanador** del que hemos hablado ya. Es un poder que sana en el sentido más profundo, metafísico y hasta religioso del término. Dicho más sencillamente, su poder sanador y salvífico consiste en su procurarnos la nostalgia del paraíso perdido y, en esta presentificación, reconocer que en nuestro origen esencial hay gozo, y, que hoy es posible adelantar en la esperanza, abiertos a la entrega, a la confianza y al amor sin reservas, sin peros ni por qué. No se trata simplemente de una línea deliciosa, tersa y bella que no es poco decir. La melodía haendeliana va más allá de la imagen romántica que nos sugieren esos términos. Su belleza reside en el presentificarnos, en un ya pero todavía no, una belleza y delicia sin límites, donde todo respiraba y respirará a origen, pureza y santidad. Pero también nos resta señalar que la genialidad melódica y sanadora de la música de Haendel, puede hallarse en sus arias inspiradas en el estilo *concitato* del concierto, en sus vocalizaciones de carácter instrumental, en sus chispeantes y felices movimientos rápidos, como así también en el cultivo de la instrospectiva **siciliana** y de las arias de tremenda desolación, como analizaremos en la segunda parte de este trabajo.



SEGUNDA PARTE

Análisis de la plasmación dramático-musical de los sentimientos en la ópera

I) SOLOS

1. Recitativo "*Che sento? Oh Dio!*" y aria de Cleopatra "*Se pietà di me non senti*". Escena 8^{va}. Acto 2^o.

Comencemos escuchando la culminación de la escena octava del segundo acto de *Julio César*. Se trata del recitativo de Cleopatra "*Che sento? Oh Dio!*" y del aria que le continúa, "*Se pietà di me non senti*". En el recitativo Cleopatra expresa los sentimientos encontrados que experimenta su corazón ante el inminente desenlace de la acción dramática. Luego de revelar su verdadera identidad a César, y a la espera del ataque de sus enemigos, con su hermano a la cabeza, reza a los dioses pidiendo misericordia; no sólo teme por ella, sino por la suerte de su amado:

| | | |
|---|-----------|------------------|
| " <i>Che sento? Oh Dio!</i> <i>morra Cleopatra ancora.</i> | | plano humano (1) |
| ----- <i>Anima vile, che parli mai?</i> <i>Deh, taci!</i> <i>Avrò, per vendicarmi</i> <i>in bellicose parte,</i> <i>di Bellona in sembianza</i> <i>un cor di Marte.</i> | | plano humano (2) |
| ----- <i>Intanto, o Numi,</i> <i>voi, che il ciel reggete,</i> <i>difendete il mio bene</i> <i>Ch'egli è del seno mio</i> <i>conforto e speme".</i> | | plano divino (3) |

En este recitativo podemos ver la presencia de tres planos claramente distinguidos por la contrastante manifestación de sentimientos diversos:

a) Cleopatra escucha las voces que se acercan amenazantes: "*Mora, mora, Cesare mora*" y un sostenido ensamble de cuerdas y continuo, en valores largos, crean un clima de helada soledad y nefastos presentimientos, utilizando la armonía de séptima disminuída (VII de sol menor) para describir el sentimiento de pavor ante aquellas voces, y una resignada conciencia de su trágico final, como quien se entrega a la muerte sin luchar, en la ausencia de su amado, apelando a una sencilla secuencia armónica: I-IV⁶-V-I. Son apenas tres compases, porque inmediatamente la heroína mutará contrastantemente en sus sentimientos.

b) Un concitato movimiento de la orquesta preanuncia el cambio anímico de Cleopatra. El recitativo *accompagnato* adquiere mayor fuerza dramática en este renacer vengativo de la protagonista, que íntimamente se resiste al derrumbe. Son nueve compases en los que se despliegan valores cortos, que dan el aliento contrastante. Y una persistente marcha armónica de las cuerdas sostiene el parlamento. Las imágenes de venganza, lucha, y de las divinidades guerreras, rítmicamente, son marcadas por valores menores; armónicamente, la inestabilidad emocional se justifica por el enlace de dominantes consecutivas. Aquí Cleopatra se reprocha su cobardía, para manifestar a continuación su temple vengativo, renaciendo nuevamente sus fuerzas. En este momento aparece el *conciato* de las cuerdas y silencios, en función del recitado. La armonía trabaja con relaciones cadenciales: V-I (dominante y tónica de mi menor); II^{6/5}-V-I de Mi mayor (tonalidad triunfal).

c) Plano estrictamente de relación con la divinidad. La humanidad queda completamente entregada al **fatum** divino. Hay plegaria esperanzada y entrega total a su amado, para quien es en definitiva su oración. La orquestación vuelve a una contrastante calma que sugiere la actitud de Cleopatra que se abandona en manos de los dioses. Valores largos crean un cuadro de estática contemplación sostenida en el aire: el recurso armónico, muy simple, enlaza la dominante de fa# menor con su tónica: "*In tanto, Oh! Numi, voi che il ciel reggete...*" Los últimos cuatro compases son una plegaria y un ofertorio de sentimientos para su amado. Armónicamente mueren en Do# Mayor, luego de navegar en sombrías armonías que sugerían su homónimo menor.

A continuación, se yergue una sombría plegaria de Cleopatra. El sentimiento de fría soledad interior es dibujado por los violines con tres semicorcheas ascendentes o descendentes que descansan por movimiento contrario en una negra y el uso de intervalos de angulosa distancia. El lamento del fagot como contracanto de la melodía, es digno ejemplo del talento cantabile del autor, aún en registros medios y graves. El implacable bajo en corcheas confiere al aria "*Se pietà di me non senti*" un carácter de grave solemnidad, en una esquema A-B-A, en movimiento **Largo**. En A el texto desarrollado es muy breve (35 cc.); quieren destacarse dos ideas, y al tratarse de una plegaria a los dioses, vuelve una y otra vez, como un rosario, a desplegarse lo mismo: Cleopatra pide piedad y sin ella morirá; reconoce su íntima vinculación con los divinos, que están presentes en la extrema angustia, al borde de su muerte. La parte B, más breve (16 cc.), comienza con una cadencia II6-V4+2-1₆- II7-V-I (de Mi Mayor), tonalidad más cálida, para terminar la sección en do# menor. Un breve ritornello instrumental introduce el *da capo*. El texto dice:

"*Se pieta di me non senti,
giusto ciel, io morirò.
Tu dà pace a miei tormenti,
o quest'alma spirerò.*"

texto de A
35 cc.
texto de B
16 cc.

Esta aria es un ejemplo característico de coloratura y floreo vocal. El acento está puesto en lo musical y la simplicidad del texto esconde un contenido profundamente dramático.

2. Scena grandiloquente: "*Alma del gran Pompeo*". Escena 7ª. Acto 1º.

Siendo Haendel fiel, en su esencia, a las formas básicas de la ópera seria, sin embargo trascendió los convencionalismos operísticos en la creación de la **scena grandiloquente e drammatica**, que preanuncia los ideales de la ópera clásica. Se trata de un gigantesco bloque musical y dramático continuo con alternancia libre de recitativos **secchi** y **accompagnati**, y ariosi, con arias o fragmentación de arias. La libertad en el tratamiento del conjunto musical de la escena grandilocuente no es caprichosa, sino que se rige por las exigencias dramáticas. En la ópera handeliana, pueden encontrarse buenos ejemplos: así, en la escena de la locura, al finalizar el segundo acto de *Orlando*; o la escena de la muerte lenta de Bayaceto de *Tamerlano*, que maldice a sus enemigos con un recitativo **realista** de acentos estrangulados, hacia el final del tercer acto. En *Julio César* pueden encontrarse estas escenas dramáticas, aunque de complejidad menor, en más de una oportunidad. Así, por ejemplo, la filosófica y sombría meditación de César ante la tumba de Pompeyo o la escena de César a orillas del Mediterráneo, de íntima comunión con la naturaleza, que trataremos a continuación.

En el acto primero, escena séptima, estamos en el campamento de César donde se encuentran los restos mortales de su adversario y otrora aliado Pompeyo. Las cenizas del romano, junto a sus trofeos, invitan al protagonista a la meditación. Un *recitativo accompagnato* de gran dramatismo plasma este momento de recogimiento y reflexión acerca de la vida y de la muerte; del real valor de empresas y proyectos humanos, que se ven, en definitiva, burlados por la presencia implacable del fin. Un conjunto instrumental de cuerdas y continuo acompañan el parlamento. Los cuatro primeros compases, en la oscura tonalidad de sol# menor, son suficientes para lograr un clima de lamento y reflexión ante

la muerte. El recitativo puede dividirse en dos momentos: el primero, posee como centro de la reflexión a Pompeyo, que no es ya, sino sombras. El segundo, la memoria del destino de todos los hombres -evidentemente de César también- de salir y de volver al polvo.

Primer momento: *"Alma del gran Pompeo,
che al cener suo d'intorno
invisibil t'aggiri
fur ombra i tuoi trofei,
ombra la tua gradezza,
e un'ombra sei.
Così termina al fine
il fasto umano.
Ieri chi vivo occupò un mondo in guerra
oggi risolto in polve
un urna serra".*

Segundo momento: *"Tal di ciascuno - ahi lasso!-
il principio è di terra,
e il fine è un sasso.
Misera vita !
Oh quanto è fral tuo stato!
Ti forma un soffio,
e ti distrugge un fiato".*

El **hombre**, frente al acontecimiento de la muerte como relicario de la nada, se levanta sobre el soldado conquistador que busca el poder, anticipando en esta meditación, la igualdad que opera sobre los hombres la llegada de la muerte. Deja atrás disputas, rivalidades y odios, rindiendo un homenaje póstumo al **alma del gran Pompeyo**. La calma ejecución de los violines por terceras, en un tempo **Largo** con un elemento repetitivo (semicorcheas con puntillo y fusas que descansan en una negra) , sugieren la imagen de un jadeante movimiento que se trunca con la muerte. En el tercer compás, el bajo dibuja una melodía ascendente por grado conjunto continuada por los violines con un motivo de gran tensión por la presencia de apoyaturas incisivas que simbolizan el alma de Pompeyo que se yergue fugaz ante la mirada introspectiva de César, para caer inmediatamente en las sombras luego del apex musical del cuarto compás, el re# de los violines I (fundamental de la dominante de sol# menor) en el registro más agudo, y apoyaturas internas del violín II aumentan la tensión. Luego se inicia el soliloquio de César. Una escritura orquestal en valores muy largos enmarca el movimiento dramático de la voz. El primer momento del monólogo, con centro

en la figura del alma de Pompeyo, se mueve con acordes disminuidos y alterados de gran tensión, armónicamente sostenidos por la secuencia I-VII⁶-I6-IV-II6-V^{6#}/4⁺/2[#]-V-I. A partir de aquí se produce un nuevo aliento del recitativo, que ahora, en un muy fugaz Mi Mayor, se despliega a partir de las palabras: "*Così termina al fine el fasto umano*". Inmediatamente el fragmento se torna modulante, pasando por mib y fa menores: "*Ieri, chi vivo occupò un mondo in guerra, oggi risolto in polve, in urna serra*".

El segundo momento tiene como centro el destino mortal de todos los hombres. Fragmento eminentemente dramático, plasmado musicalmente por una paleta armónica fluyente, polícroma e inestable, plena de cadencias evitadas en su resolución natural, sugiriendo musicalmente -con este deshacerse armónico constante- el carácter fugaz de la vida, que se gesta y desvanece con un soplo. Acordes disminuidos, tónicas efímeras o que inmediatamente se tornan dominantes, acordes alterados y dominantes que resuelven en disminuidos, son los elementos armónicos que enmarcan un sostenido bloque musical de gran estatismo dramático, apoyado en valores rítmicos de larga duración. El tratamiento del recitativo adquiere una dimensión considerable, por lo que se trata de una escena más compleja que un simple y mero recitativo. Aquí, no se encuentran intercalados los *ariosi* o arias de las escenas grandilocuentes de *Orlando* o de *Tamerlano*, pero el producto que obtiene Haendel obedece a un nuevo enfoque en la concepción dramática de la ópera.

3. Scena grandiloquente, recitativo accompagnato: "*Dall'ondoso periglio*" y aria "*Aure, deh, per pietà*". Escena 4ª. Acto 3º.

Analizaremos ahora una **scena grandiloquente** más compleja: la cuarta del tercer acto, a orillas del mar Mediterráneo. Haendel muestra en este momento el manejo musical y dramático que tenía de la relación humana con la naturaleza y los dioses; totalidad olvidada que aquí puede, otra vez, hacerse presente. César, luego de huir de sus enemigos, nadando llega hasta la costa. Cleopatra fue capturada; sin ella y sin sus soldados, siente crecer la soledad. Frente al mar, símbolo mítico de la maternidad, origen, consuelo y destino nostálgico de los hombres, escucha el rumor de las olas y siente en su rostro el frescor del agua. Con una melodía claramente ondulante, **andante e piano** en un compás de 3/8, se introduce la sinfonía para cuerdas previa al recitativo, sugiriendo el movimiento tranquilo del mar que descansa en la costa. Estos 22 cc.en Fa Mayor

plasman una lograda ambientación musical de la comunión del héroe con la naturaleza, quien se ve invitado a un nuevo soliloquio y posterior aria.

El *recitativo accompagnato* tiene tres secciones, como si fueran tres actos dentro de una obra más pequeña, que podrían describirse así:

- a) el sentimiento de sentirse a salvo de la muerte.
- b) el cuestionamiento de ese sentimiento.
- c) el reconocimiento de su fragilidad que lo lleva catárticamente al aria.

Desde el punto de vista musical, esos tres momentos están acompañados de manera contrastante:

- a) Estático bloque en redondas ligadas, sin bruscos cambios armónicos: I-III⁶ (como dominante del VI)-VI-I6-I7- IV, para el texto:

*"Dall'ondoso periglio
salvo mi porta al lido
il mio propizio fato.
Qui la celeste parca non tronca ancor
lo stame alla mia vita!"*

- b) Un *concitato* movimiento de las cuerdas, que contrasta con el número anterior, y que plasma musicalmente los interrogantes existenciales que pueblan la mente del protagonista, con una secuencia armónica fluyente y alterada:

*"Ma doveandrò?
e chi mi porge aita?
Ove son le mie schiere?
Ove son le legioni?
che a tante mie vittorie
il varco apriro?"*

- c) Nuevo momento contrastante, en valores largos, que navega en la tonalidad de re menor y fa mayor, con acordes alterados en función de dominantes secundarias o acordes disminuidos, que expresan musicalmente el sentimiento de soledad de César, para entregarse inmediatamente al canto del aria "*Aure, deh, per pietà*". Estos últimos versos dicen:

*"Solo in queste erme arene
al monarca del mondo errar conviene?"*

E inmediatamente, una melodía, con aire de zarabanda, da comienzo al aria de estructura especial: un A-B-A, que introduce un nuevo recitativo antes del *da capo*. Se inicia con el llamado a las suaves brisas, que responden con el motivo musical ondulante que abrió el recitativo. En ese clima se alza la voz de César:

*"Aure, deh, per pietà,
spirate al petto mio,
per dar conforto, o Dio!
al mio dolor."*

se repite alternadamente
por 62 cc.:
duración de A

Una sección B mucho más breve (19 cc.), comenzando en re menor, contiene los siguientes versos:

*"Dite, dov'è,
che fa l'idolo del mio sen,
l'amato e dolce ben
di questo cor?
Dite, dite!"*

¿Qué sucede musicalmente aquí? El aria en Fa mayor se desenvuelve en un contrapunto que tejen las cuerdas y el canto. Aquéllas, con su movimiento de semicorcheas y la esporádica presencia de fusas, en los violines fundamentalmente, sugieren el movimiento de las brisas que trae el mar; el bajo alterna un ostinato rítmico en corcheas con el dibujo atenuado de los violines. Internamente, la sección A presenta, por la constante repetición del texto, la siguiente forma:

a) los primeros 31 cc. se mueven en Fa mayor, sin sobresaltos armónicos, utilizando acordes alterando la tercera en su modulación a Do (IV menor) para cerrar con una cadencia en Do mayor. El uso de la progresión y de dominantes secundarias, ofrece el efecto del drama que crece: *"al mio dolor"* (cc. 24 y sig).

a") los restantes 31 cc. presentan una transformación modulante de paso, por el uso reiterado de dominantes secundarias, sintiéndose la presencia de la tonalidad de Fa mayor como horizonte y marco que abraza la totalidad de la sección.

Un breve interludio orquestal -retornando al motivo inicial- hace de puente con la sección B, en re menor, que modula a la tonalidad de la menor. Esta

parte, muy despojada en la escritura orquestal, se limita a presentar pinceladas en los violines del motivo ondulante en semicorcheas y fusas, mientras que el canto, acompañado por el bajo, inquiere por la suerte de su amada ausente, apelando a la progresión melódica y a un previo *quasi parlando*: "*Dite, d'ov'è, che fa l'idolo del mio sen*". El movimiento se retarda, creciendo en intensidad el drama del protagonista.

La escena continúa con un nuevo recitativo que antecede al *da capo* del aria. Aquí, la cuerdas se agitan con las palabras de César:

*"Ma d'ogni intorno i'veggio,
sparse d'arme e d'estintii
l'infortunate arene, segno
d'infausto annunzio al fin sarà".*

Frente a las imágenes desoladoras de muerte, César se entrega nuevamente al canto, como súplica y oración de piedad.

4. Aria contrastante de Cleopatra: "*Piangerò la sorte mia*". Escena 3ª. Acto 3º.

Es el momento ahora de abordar el aria contrastante dentro de la ópera de Haendel. Para ello tomaremos el aria de Cleopatra, "*Piangerò la sorte mia*", de la escena tercera del tercer acto. Esta aria en sus partes A y B, con *da capo*, antecede la *scena grandiloquente* de César frente al mar, analizada precedentemente. Cleopatra es hecha prisionera por Tolomeo luego de la batalla y creyendo muerto a César, canta un lamento de frágil y entrecortado aliento, como llorando por su suerte adversa:

*"Piangerò la sorte mia,
si crudele e tanto ria,
finchè vùta in petto avrò."*

Esta sección, enmarcada en Mi mayor, consta de 47 cc. en un 3/8 muy lento, vocalmente jadeante y construido sobre un bajo de chacona, un intervalo de cuarta descendente **mi, re#, do#, si**, tratado con libertad. La tonalidad escogida, trasluce un sentimiento de melancolía, que partiendo de su adverso destino, la

heroína procurará mitigar con su llanto. Estamos muy lejos de la gélida y sombría plegaria del aria "*Se pietà di me non senti*" en fa# menor, que sugería más desolación que esperanza. La tristeza que se manifiesta en "*Piangerò la sorte mia*" esconde un dulce cansancio, un dolor que ya está siendo mitigado por el carácter plañidero de su canto. La memoria de lo que fue hermoso y hoy es noche, se hace presente. Sin embargo, un cierto dejo nostálgico, paralizante, como de sumisión a tal sentimiento, cerraría impotente la posibilidad de una salida esperanzada. A tal punto, que conciente de tal impotencia, súbitamente, transforma su melodía lamentosa en un feroz canto, *concitato* y vengativo, según el modelo del *aria concertante*, inspirada en el estilo del *concerto* instrumental.

Modulando al relativo, do# menor, se yergue la sección B, más breve, de 22 cc.; un furioso *allegro*, con violines al unísono y violoncelos que dibujan los esquemas en semicorcheas mecánicas -propios del estilo de concierto- bajo continuo y voz. El canto, de factura instrumental, sugiere la imagen del espectro de Cleopatra que se agitará por todos lados, después de su muerte, buscando venganza. La música plasma su presencia, con los golpes de negra de las cuerdas, como si aquélla llamara a la puerta del tirano:

*"Ma poi morta d'ogn'intorno
il tiranno e notte e giorno
fatta spettro agiterò."*

Finalmente, la sección A (*da capo*), vuelve a la melancólica y nostálgica calma del comienzo.

5. Aria de bravura contrastante de Sextus: "Svegliatevi nel core". Escena 4ª. Acto Iº.

El personaje secundario de Sextus, hijo del asesinado Pompeyo, tiene a su cargo un **aria de bravura**, en estilo concertante, que ilustra cabalmente este tipo de **aria contrastante**. Pertenece a la escena cuarta del acto primero.

Un recitativo preanuncia el sentimiento de venganza que crece en el alma de Sextus. Los lamentos, no conducen a ninguna parte; es hora de la muerte de aquél que asesinó a su padre. El aria es inversa, en su estructura interna, a la anterior de Cleopatra. Es un A-B-A (*da capo*), en do menor, cuya primera

sección se caracteriza por la bravura y el estilo concertante de las cuerdas y la voz. Con los pasajes característicos de semicorcheas mecánicas en la sección de los violines, el canto se reserva una línea veloz en corcheas, corcheas con puntillo y semicorcheas, que dibuja saltos interválicos pronunciados, dando como resultado un momento de agitación musical y dramática:

*"Svegliatevi nel core,
furie d'un alma offesa,
a far d'un traditor
aspra vendetta".*

Una sección B, diferente en todos sus parámetros musicales con la primera, incorpora dos flautas, doblando una de ellas al primer violín. El *tempo* se torna calmo, en un Largo 3/8, y en la tonalidad relativa de Mib mayor. El texto se repite íntegramente dos veces, destacándose en la segunda vuelta la transformación modulante hacia sol menor, retardando las palabras de la sombra del padre que invoca a su hijo:

*"L'ombra del genitore
accorre a mia difesa,
e dice: A te il rigor,
figlio, si aspetta".*

Finalmente el *da capo* (A contrastante) cierra el aria de Sextus.

6. Recitativo y aria: "Non disperar, chi sa" de Cleopatra. Escena 5ª. Acto Iº.

Inmediatamente al aria "Svegliatevi nel core" se abre la escena quinta, con un recitativo de Cleopatra y Nireno, previo al aria "Non disperar, chi sa?" que merece toda nuestra atención porque se trata de un momento musical y dramático único. Haendel deja atrás la melancolía, el dolor, la meditación, la pastoral idílica, la venganza: todos los sentimientos que se esperan en una ópera seria, para dar lugar a la chispeante y satírica aria. La burla e ironía podían plasmarse también por la pluma haendeliana. No puede uno dejar de imaginar el guiño que Rossini le haría a Haendel en la gran asamblea de los genios. Enmarcada en un momento dramático la burla crece de manera hiriente y no de manera superficial

y espontánea, como sucede en la ópera *buffa*. Se trata de una sátira y burla **seria**, por decirlo de alguna manera, que manifiesta sentimientos negativos hacia Tolomeo, y la dignidad de Cleopatra, que insultada, le devuelve a su hermano la afrenta. Nos encontramos en las habitaciones de Cleopatra. Nireno, su confidente, le informa que Tolomeo ha decapitado a Pompeyo. Cleopatra, que disputa el trono a su hermano, decide dirigirse al campamento de César. Nireno se muestra cauto, previendo las acciones del egipcio. No obstante, Cleopatra, ansiosa por el trono, afirma su dignidad de verdadera reina. En ese momento entra su hermano, recriminándole sus pretensiones:

| | | |
|---|-------|-----------|
| - <i>"Tu di regnar pretendi, donna superba e altera?"</i> | | Tolomeo |
| - <i>"Io ciò ch'è mio contendo; e la corona dovuta alla mia fronte giustamente pretendo."</i> | | Cleopatra |
| - <i>"Vanne, e torna omai, folle, a qual di donna è l'uso, di scettro invece, a trattar l'ago, e il fuso!"</i> | | Tolomeo |
| - <i>"Anzi tu pur, effeminato amante, va, dell'età su i primi nati albori, di regno invece a coltivar gli amori!"</i> | | Cleopatra |

Aquí puede observarse como Tolomeo manda a su hermana a ocuparse de las cosas **de las mujeres**, a la aguja y a la rueca, en lugar de pretender el trono. Con réplica mordaz e impertinente le devuelve el insulto, poniendo en evidencia el dudoso derecho que tiene un libertino al trono. Ahora, con un arma poderosísima en su mano, Cleopatra despliega, en el aria *"Non disperar, chi sà?"* toda la burla montada en las debilidades de su contrincante. Del principio al fin, la protagonista desarrolla con su canto la imagen de una carcajada tras otra; e instrumentalmente, los violines al unísono, se encargan de mofarse de Tolomeo. Los versos no dejan duda de la intención de sus palabras, de la pregunta retórica y de los **buenos deseos** que augura a su hermano en materia amorosa.

Los trinos incisivos del comienzo instrumental del aria en los violines, las corcheas *staccato* de los violines y del bajo con su persistente ritmo en corcheas,

que dibujan la escala descendente de Mi mayor, unido todo esto a la frescura y liviandad de este *Allegro ma non troppo*, ofrecen una pintura sonora luminosa, que permite, sin violencia, proyectar las palabras de burla mordaz en la música que las vehiculiza. Son 9 cc. que introducen instrumentalmente los elementos esenciales del aria y serán trabajados luego, al incorporarse el canto. Con la sola presencia del bajo continuo (violone y clave) comienza Cleopatra a desplegar los **consejos** a Tolomeo:

Introducción orquestal

9 cc.

| | | |
|--|----|---------|
| <p><i>"Non disperar, non disperar; chi sà? se al regno non l'avrai, avrai sorte in amor". se al regno non l'avrai, avrai sorte in amor, chi sà? chi sà?"</i></p> | a` | 11 cc.. |
|--|----|---------|

Es digno de destacar el estilo de concierto que presenta esta aria, que se pone de manifiesto en el *concertante* de violines y canto. Cuando comienza Cleopatra, las cuerdas están en silencio, como en espera de los versos que hablan de la suerte en el amor que le aguarda a Tolomeo si no obtiene el trono. En ese preciso momento, los incisivos violines dibujan su motivo característico, primero en negras y corcheas, y luego en corcheas y semicorcheas, festejando la ironía de la protagonista.

Las preguntas retóricas del "*Chi sà?*" en la dominante de Mi mayor, con violines al unisono solamente, no dejan de recordar a las protagonistas de las óperas bufas de Rossini, por su frescura y tono burlón. Por otra parte, cabe señalar que el diseño melódico del "*Non disperar*", no se compadece con un consuelo sino de farsa. Pero no estamos aquí frente a una farsa liviana e inocente, sino ante una farsa burlona, que esconde un sentimiento de orgullo ofendido y rencor, que no puede sino herir cínicamente. El recurso imitativo inter e intra-cuerdas, agrega además una sensación cuasi-fugada, que acentúa aún más la liviandad del pasaje.

Otros dos compases, calcados del comienzo, dan lugar a una sección interna nueva dentro de A, repitiendo indefinidamente el mismo texto, de la siguiente forma:

2 cc. de interludio orquestal
(negras incisivas, carcajadas)

*"Non disperar, chi sà?
se al regno non l'avrai,
avrai sorte in amor (*)
avrai sorte in amor".*

6 cc., sin cuerdas.
Sólo voz, continuo
y violone (a'')

(*) Gran corolatura y salto de 6ª mayor que sugiere una carcajada franca.

Otros 14 cc. más repiten el texto, dando lugar a una a''' en este sector, ampliando la corolatura. Por momentos las cuerdas -si están presentes- dibujan el motivo incisivo característico; en este sector las violas callan, y un ritornello instrumental de 5 cc. cierra la parte A.

El sector B, más corto, 12 cc. más lentos, en do# menor que modula a si menor. Este sector en tonalidad menor, adquiere más aún carácter burlón:

*"Mirando una beltà
in essa troverai
a consolar un cor".*

Un *da capo* cierra esta aria de Cleopatra.

7. Aria de Julio César con *obligato* de trompa "Va tacito e nascosto". **Escena 9ª. Acto Iº.**

El aria de César "*Va tacito e nascosto*", nos instala hacia el final del primer acto. Se trata de la escena novena, en el atrio del palacio de Tolomeo. César y sus soldados, se encuentran con Tolomeo, Achilla y un séquito de egipcios. El recitativo que antecede al aria, pone de manifiesto el sentimiento de mutua desconfianza que sienten los protagonistas, a pesar de las palabras de cortesía que intercambian. El temerario romano deja escapar una irónica advertencia a su anfitrión, quien ya ha comenzado a maquinarse un plan, que consumará oportunamente. César advierte el engaño simulado tras la cortesía de Tolomeo, comienza a desplegar sus íntimos sentimientos, y compara a éste con un astuto cazador que acecha su presa. La orquesta está dominada por el tema de la trompa del cazador, imitada por la voz. Las corcheas repetidas del tema,

sugieren los pasos calculados de un diestro cazador. El **obligato** de trompa solista -el único de todas las óperas de Haendel- es uno de los detalles salientes de la partitura. Un *Andante e piano* en cuatro tiempos, con la participación de violines, viola, corno y continuo, en Fa mayor, subrayan este momento musical y descriptivo. El texto del *aria da capo*, contiene los siguientes versos:

| | | | |
|--|---|---|--------|
| <p><i>"Va tacito e nascosto, quand'avidò è di preda, l'astuto cacciator.</i></p> | } | a | 42 cc. |
|--|---|---|--------|

La sección B, más breve (10 cc.), comienza en re menor, y apelando al uso de dominantes secundarias, atraviesa varias tonalidades vecinas, cerrando en la menor. Es un fragmento de singular dificultad vocal. El texto es el siguiente:

| | | | |
|---|---|---|--------|
| <p><i>"E chi è a mal far di sposto, non brama che si veda l'inganno del suo cor".</i></p> | } | b | 10 cc. |
|---|---|---|--------|

8. Aria de Cornelia: *"Priva son d'ogni conforto"*. Escena 4ª. Acto 1º.

Otro momento de lamento, que caracteriza al rol de Cornelia, puede encontrarse en la plañidera melodía con obligado de flauta travesa, del aria *"Priva son d'ogni conforto"*, que pertenece a la escena cuarta del primer acto. Un **Largo** 3/8 para violines, viola, flauta travesa, continuo y canto. Con estructura de *aria da capo*, la sección A, en Re mayor (43 cc.), desarrolla unas versos que se elevan nostálgicos, gracias a una melodía cantabile de sencilla factura y sobrecogedor aliento:

*"Priva son d'ogni conforto,
e pur speme di morire
per me misera non v'è".*

La sección B, más corta (28 cc.), despliega los versos llenos de aflicción y sufrimiento:

*"Il mio cor, da pene assorto,
è già stanco di soffrire,
e morir si niega a me".*

II) DUOS

Hemos escogido dos ejemplos de singular belleza inspirados en el ritmo de la danza **siciliana**, favorita de Haendel. El compositor echaba mano de ella, para describir sentimientos internos y opresivos. Se analizarán el duo de Cornelia y Sexto, con el que finaliza el primer acto, y el duo de Cleopatra y César, que tiene lugar hacia el final del tercer acto.

1. Recitativo y Duo de Cornelia y Sextus: *"Son nata a lagrimar"*.

Un **duetto** melancólico y cantabile, con el que finaliza el primer acto, es llevado a cabo por Cornelia y Sexto: una siciliana, en un *Largo* de 12/8, ideal para expresar sentimientos tiernos y de bucólico deleite. Madre e hijo se encuentran en la encrucijada tejida por el destino: nacidos para el dolor, encuentran el consuelo en un amor fuertísimo y de sabor nostálgico que los une más allá de la muerte. Es a partir del amor, de la pena compartida, que el penar se torna dulce consuelo.

El recitativo previo al *duetto* nos sitúa ante la separación física que se producirá entre ambos. Sexto es llevado prisionero, pero su madre suplica a sus captores para poder despedirlo con un último adiós:

- *"Madre!"*.
- *"Mia vita!"*.
- *"Addio!"*.

- *"Dove, dove, inumani,
l'anima mia guidate?
Empt, lasciate, che al mio core,
al mio bene io porga
almen gli ultimi baci.
Ahi pene!"*.

Violines al unísono, violas y continuo presentan un motivo en corcheas dibujando una línea ascendente que muere en la prolongada anacrusa del

comienzo, sobre la dominante de mi menor que va a su tónica, sugiriendo el movimiento de tensión y relajación que el suspiro manifiesta. Otros dos compases lo reiteran, instalándose fugazmente en la dominante de Sol que resuelve, para inmediatamente reafirmar la tonalidad inicial. El intervalo descendente de cuarta aumentada re#-la y el ascendente de quinta disminuida fa#-do en los violines, junto al dibujo melódico de terceras menores (do-la-fa#-re#) producen enorme tensión y estrangulamiento melódico. El dolor que los embarga, como un *fatum* inexorable, sólo se mitiga con el llanto. "*He nacido para llorar*", expresa Cornelia; "*He nacido para suspirar*", confiesa Sexto. Y la música deviene en maravillosa consonancia con los versos:

| | |
|---|----------------------------|
| <i>"Son nata a lagrimar, e il dolce mio conforto, Ah, sempre piangerò".</i> | Cornelia |
| | duetto |
| <i>"Son nato a sospirar, e il dolce mio conforto, Ah, sempre piangerò".</i> | Sexto |

A lo largo de los 30 cc. de la sección A, se entretajan, una y otra vez, las dos líneas melódicas, con una riqueza tal, que la reiteración de los versos da por resultado una página de perfecta proporción dramático-musical.

Sin cembalo, comienza Cornelia su canto lamentoso, en una melodía en mi menor, continuada por Sexto en la tonalidad relativa, más dulce, aunque finalmente, termina uniéndose con el canto de su madre, en su tonalidad menor. Una progresión que aumenta el dramatismo, se conjuga con las palabras de Cornelia y Sexto: aquélla, suspira "Ah!" repetidamente, ascendiendo por grado conjunto; ese lamento es recogido por el silencio de Sexto, al que le siguen inmediatamente las palabras: "Ah! sempre" del hijo. Un nuevo entretajido de las dos voces, una respondiendo a la otra, va cerrando la sección retomando el motivo de la progresión que ahora, invertidas las partes -el lamento de Sexto ("Ah!"), acogido por su madre ("Ah, sempre")- sugiere mayor relación e íntima unión de los protagonistas. Un *ritornello* instrumental en progresión cierra esta parte.

Una brevísima sección B de 8 cc. en Sol mayor, que modula hacia si menor, desarrolla el siguiente texto para retomar nuevamente la sección A:

*"Se il fato ci tradi,
sereno e lieto di,
mai più sperar potrò".*

2. Duo de Cleopatra y César: *"Più amabile beltà"*. Escena última. Acto 3°.

Otra siciliana, pero ahora de bucólico deleite, se desarrolla hacia el final del tercer acto: un duo amoroso entre Cleopatra y César. La orquestación pide violines, oboes y continuo. Aquí los enamorados expresan su fascinación. Todo en el amado es hermoso. Su figura, sus ojos y su rostro, manifiestan el "tú" personal del otro que se abre a un corazón amante. Pero sólo lo bello en la seriedad de lo personal es lo que mueve al amor. El amante, no sólo es movido por el cuerpo hermoso, sino por el "tú" corpóreo. Así se dicen los amantes:

- *"Caro!"*.

- *"Bella!"*.

- *"Più amabile beltà
mai non si troverà
del tuo bel volto"*.

]

Cleopatra
y
César

Cleopatra, comienza el duo, acompañada por violines I y oboe I (en 3as. y 6as.) en Sol Mayor. César le responder con el agregado orquestal de los violines II y oboe II, en Re Mayor, interviniendo ahora durante el silencio del amante (silencio de negra) dibujando un arco melódico, como acariciando a la amada. Las líneas se entrelazan para encontrarse nuevamente en Sol mayor, cantando paralelamente por terceras, con acompañamiento de continuo solamente. Un nuevo enlace, con imitación, retardos y notas tenidas, elabora musicalmente la repetición de los versos. Hacia el compás 29, aparecen nuevamente las cuerdas y los oboes, en ondulante movimiento que adornan las palabras: *"Caro!, - Bella!"*, en una cadencia II-I-V-I de Sol Mayor. Los compases 32 a 38 poseen un gran aliento vocal, destacándose el diseño paralelo de las voces y el unísono de violines y oboes. Hacia el final (cc. 39 a 47) la cadencia que une los recursos utilizados cierra la sección A.

Una sección más breve (14 cc.), sin violines ni oboes, usando los elementos compositivos anteriores, pero enmarcados en Mi menor y Si menor, musicalizan los hermosos versos:

*"In me (In te) non splenderà,
nè amor nè fedelta da te (da me) disciolto."*

3. Scena grandiloquente. Recitativo de Cleopatra y Julio César. Aria de Cleopatra: "Da tempeste il legno infranto".

Quisiéramos terminar este trabajo con la escena séptima del tercer acto. Momento de profundo dramatismo: una "**scena grandiloquente**", que de alguna manera resume lo escuchado, visto y meditado hasta ahora: hay lirismo, melancolía, euforia y agitación; contraste dramático y emocional; presencia del aria en estilo de concierto con un adagio previo en aire de zarabanda; recitativos en forma de soliloquio y diálogo; también un oboe solista que no puede sino subyugar con su canto.

Estamos en la cámara de Cleopatra. Vencida y quebrada de dolor, se despide de sus fieles compañeras. Todo está perdido, y se dispone a esperar su fin. Una línea dibujada por el oboe expresa la profunda desolación interior de Cleopatra. La frase de intenso dramatismo descansa en un *Adagio e piano* 3/8, para oboe, violines, viola y continuo, en fa menor. Son 10 cc. que preceden y enmarcan los sentimientos que Cleopatra desarrolla en el recitativo:

*"Voi, che mie fide ancelle un tempo foste,
or lagimate in van, più mie non siete.
Il barbaro germano, che me privò del regno,
a me vi toglie, e a me torrà la vìa".*

Todo este pasaje calmo rítmicamente, se apoya en armonías alteradas que producen modulaciones de fa a do menor, en un *parlato* de intenso sentimiento de fracaso. De pronto, un *concitato* en cuerdas y continuo anuncia un estrepitoso sonido de armas y César aparece en escena; ambos, en un recitativo de gran vuelo, protagonizan un pasaje en el que se encienden nuevamente -gracias al coraje del romano- las fuerzas de Cleopatra.

- "*Mà qual strepito d'armi?
Ah, si! Più mie non siete,
spirar l'alma Cleopatra or or vedrete*".
- "*Forzai l'ingresso a tua salvezza, Oh cara!*".
- "*Cesare, o un'ombra sei?*
(...)
*Ah ben ti riconosco, amato mio tesoro,
al valor del tuo braccio!
Ombra, nò, tu non sei, Cesare amato*".
- "*Cara! ti stringo al seno;
ha cangiato vicende il nostro fato*".
- "*Come salvo ti vedo?*"
- "*Tempo avrò di svelarti.*
(...)
*Libera sei, vanne fra tanto al porto,
e le disperse schiere in un raduna;
colà mi rivedrai; Marte mi chiama
all'impresa total di questo suolo.
Per conquistar, non che l'Egitto,
un mondo, basta l'ardir di questo petto solo*".

Este recitativo guerrero, transforma el anterior lamento de Cleopatra en un **aria di bravura**, en un *concitato* trozo musical de corte concertante: violines al unísono, presentan el tema muy veloz en semicorcheas, al mejor estilo virtuosístico del concierto. Es un aria A-B-A (*da capo*) que comienza en la tonalidad brillante de Mi mayor. En un movimiento *allegro*, para violines, continuo y voz, de amplia corolatura, tempestuosa y febril: es la difícilísima "*Da tempeste il legno in franto*". En ella, Cleopatra compara al corazón afligido y quebrado por la tristeza y el llanto, que vuelve a alcanzar el éxtasis y el gozo cuando realmente es amado y reconfortado, con el barco que, luego del castigo de la tempestad, llega a salvo al puerto, importándole tan sólo este momento de quietud en la playa. El amor es más fuerte, y, más allá de toda aflicción, su presencia trae nuevamente la serenidad y el gozo; y eso basta.

Musicalmente, una sección A muy angulosa, de corolatura compleja, con *staccati*, trinos, y escalas que evocan un movimiento tumultuoso y una melodía vigorosa, amplia y chispeante. Cuando Cleopatra comienza su canto, los violines primeros acompañan en *obbligato*, y luego a la voz (mecánico juego de corcheas), para silenciarse durante 8 cc., cerrando la primera parte de A (cc. 1 a 27). La segunda, en Si mayor (cc. 28 a 69), retoma el tema inicial en los violines, para modular inmediatamente a Mi, cuando el canto retoma su aliento reiterando el texto. El uso de la progresión y de los violines en *obbligato* con la

voz, como el de dominantes secundarias permitiendo modulaciones pasajeras que no se apartan de la tonalidad, reelaboran el motivo inicial, extremando la coloratura vocal, de enorme dificultad interpretativa. Finalmente un *ritornello* instrumental cierra el sector A del aria, cuyo texto es el siguiente:

*"Da tempeste il legno infranto,
se poi salvo giunge in porto,
non sà più che desiar".*

Una nueva sección (B, de 30 cc.) la completa, con los siguientes versos:

*"Così il cor tra pene e pianto,
or che trova il suo conforto,
torna l'anima a bear".*

Comienza en la tonalidad de do# menor y modula a sol# menor. Se caracteriza por una concisa factura de acompañamiento de violines al unísono con la voz y un concertante de tres compases, para silenciarse luego, dejando a la voz y al continuo el desarrollo de la sección. Hacia el final de la misma, luego de un artificioso e **instrumental concitato** vocal, las cuerdas responden con su movimiento mecánico de corcheas, culminando la sección la voz y el continuo. Un *da capo* cierra esta joya del *bel canto* barroco.

* * * * *

REFLEXION FINAL

Creemos que, luego de este camino, se han podido apreciar los momentos dramático-musicales más significativos de la ópera *Julio César* de Haendel, habiendo escogido con cuidado aquellos que expresaban los sentimientos más hondos de los que el hombre es capaz, y que el arte operístico puede inmortalizar.

Así han aparecido el amor, la piedad filial, la angustia y la desesperación, la burla y la venganza. También se han tenido en cuenta, de manera especialísima, las **escenas grandilocuentes**, verdaderos monumentos dramáticos de la ópera haendeliana, capaces de traslucir emociones y sentimientos de profunda dimensión, como de reflexiva y meditativa problematización existencial: el sentido de la vida y de la muerte. Por otra parte, se han elegido las

melodías que podían relacionarse con algunas danzas preferidas por el autor, y se ha insistido en la estrecha relación entre las arias y el estilo de concierto, que supo vincular magistralmente. Desde ya que el presente trabajo no agota toda la riqueza de la ópera. Un puñado de momentos musicales y dramáticos quedaron en el camino. Pero habremos cumplido con nuestro propósito, si estas líneas son capaces de provocar una interpelación a la sensibilidad, al corazón y a la mente de aquel que se acerque a su lectura, con la conciencia de haber sido éste, un precario instrumento para abordar la obra.

♣...

La melancolía es -a la vez- un extraño e íntimo sentimiento. Decimos que es extraño porque nos asalta recordándonos otros espacios, momentos y experiencias de plenitud ausente. Pero es íntimo porque nos reconocemos en ellos. Su fuerza y presencia nos habla de cuánto hemos perdido y olvidado; y quizás seguimos perdiendo. Entregarse a su encanto no es cuestión voluntarista, y muchas veces la conciencia de su presencia es ocultada por intereses ajenos a nuestra intimidad, perdiéndose en la noche de lo urgente, cotidiano y negocioso. Podemos acogerla, pero enseguida desaparece con nuestra cómplice y misteriosa impotencia. Su presencia riega nuestro corazón enjugando lágrimas que caen en nuestra vida desde una historia que pide nuevas oportunidades. Quizás se trate de enjugar un llanto, como memoria del derrotero que lleva nuestra existencia; como interrogante acerca de qué hacemos con ella, de cómo y cuanto invertimos en ella. La esperanza y desesperación que embargan a un espíritu se miden por la presencia o ausencia de la melancolía, pero fundamentalmente por la capacidad de dejarla habitar en nuestro interior. La melancolía adelanta el objeto de la esperanza, y ésta se plenifica. Pero a veces, este enjugar no alcanza y aquélla se escurre nuevamente de nuestras manos. Quizás su designio sea el de una fugaz presencia; una aspiración muy frágil pero que invita a la seriedad y compromiso vital con la totalidad: totalidad de hombres que se cumplen como tales, en su apertura hacia otros hombres, en comunión con los divinos, habitando la tierra, adelantando en el amor, nuestra vocación trascendente que dispara como una flecha hacia Dios, cumplimiento de toda esperanza humana, cuyo nombre es Amor.



Notas:

(1) Rilke, Rainer Maria: *Duineser, Elegien und Die Sonette an Orpheus*. Aubier, 1943.

(2) Scheler, Max: "El resentimiento en la moral". *Revista de Occidente*, Madrid, 1927.

(3) Corso, José Felipe: *Tesis de Licenciatura en Filosofía sobre la afectividad en Max Scheler*. Facultad de Filosofía y Letras, UCA (Véase Max Scheler: *Esencia y formas de la simpatía*. Buenos Aires, Losada, 1957).

Corso, José Felipe: "El concepto Scheleriano de simpatía". *Revista Proyecto*, Buenos Aires, Centro Salesiano de Estudios, Nos. 3-4 y 5-6, Año II, 1990.

(4) Scheler, Max: *El santo, el genio, el héroe*. Buenos Aires, Nova, 1961

(5) Heidegger, Martín: *La Cosa. Construir, habitar, pensar. Poéticamente habita el hombre*. Seminario en la Facultad de Filosofía y Letras, UCA.

(6) Heidegger, Martín: *Conceptos fundamentales*. Barcelona, Altaya, 1994.

(7) Scheler, Max: *El santo, el genio, el héroe*. Buenos Aires, Nova, 1957.

(8) Scheler, Max: "Muerte y Supervivencia. Ordo amoris". Madrid, *Revista de Occidente*, 1934.

(9) Corso, José Felipe: "Serenidad, una reflexión más allá de Heidegger". *Revista Proyecto*, Buenos Aires, Centro Salesiano de Estudios, Nº 21, Año VII, 1995.

MATERIAL MUSICAL:

Partitura: G. F. Haendel: *Giulio Cesare*, From the Deutsche Haendelgesellschaft Edition. Edited by Friedrich Chrysander. New York, Dover, 1986.

CD: G. F. Haendel: *Julius Caesar*. Treigle, Sills, Forrester Wolff. New York City Opera Chorus and Orchestra. Conductor: Julius Rudel. (Recorded in April-May 1967, in Webster Hall, New York) USA, RCA Victor opera series, 2 CD.

Disco LP: Haendel: *Arias de "Julio Cesar"*. Sutherland, Elkins, Sinclair, Horne, Conrad. London New Symphony Orch. Conductor: Richard Bonyngé. USA, ODEON, 1968, LLC/SLLC-18081.

