

El tratado *Las pasiones del alma* de Descartes (1649) y la ópera metastasiana

Selección y traducción de textos preliminares

Álvaro Torrente
José María Domínguez

Seminario interno
Proyecto *Didone: The Sources of Absolute Music*
Jueves, 12 de noviembre de 2020
Plataforma Zoom



This result is part of the Didone Project that has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research programme, Grant agreement No. 788986



Textos sobre la expresión de las pasiones en la ópera italiana

1. Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, París, Pierre Ballard, 1636, vol. 2, p. 371.

«En cuanto a los acentos [en el sentido de entonación sonora o melódica] de la tristeza y del dolor [...] son casi los únicos de las arias francesas, en las cuales mezclamos también a veces muy a propósito el acento de la alegría, del amor y de la esperanza. Pero los italianos tienen más vehemencia que nosotros para experimentar las más fuertes pasiones de la cólera a través de sus acentos».

«[Los italianos] representan tanto como pueden las pasiones y los afectos del alma y del espíritu [...] con una violencia tan extraña que diríamos que casi están tocados por las mismas afecciones que representan al cantar». Ibidem, p. 356.

2. Charles de Marguetel de Saint-Denis, seigneur de Saint-Évremond, *Sur les opéras*, París, 1676, pp. 100-102.

«Por la manera de cantar [...] los italianos tienen la expresión falsa, o cuando menos exagerada, por no conocer con justicia la naturaleza o el grado de las pasiones».

3. François Raguenet, *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*, Paris, Jean Moreau, 1702, p. 42.

«Como los italianos son mucho más vivos que los franceses, son mucho más sensibles que ellos con las pasiones y las expresan mucho más vivamente en todas sus producciones [...]. Ellos imprimen tan bien el carácter en sus arias, que a menudo la realidad no actúa más fuertemente sobre el alma [es decir, su canto es mucho más influyente sobre el alma que la propia realidad]».

4. Carta de Alessandro Scarlatti al príncipe Ferdinando de' Medici a propósito del *Gran Tamerlano*, Roma, 29-5-1706, Archivio di Stato di Firenze, Medicio del Principato, filza 5903, lett. n° 204, publicada en Mario Fabbri: *Alessandro Scarlatti e il principe Ferdinando de' Medici*, Florencia, Olshki, 1961, pp. 73-74.

«Con la humildad de mi profundo obsequio, remito a los pies de Vuestra Alteza Real el primer acto del *Tamerlano*, puesto en música. Yo, en atención a los benignísimos y respetados mandatos de Vuestra Alteza Real, he tejido la modulación con facilidad circunscrita,

habiendo hecho una mezcla de [cosas] simples para tal compuesto¹ y que son: naturaleza, belleza y expresión, juntas, [y añadidas a] la pasión con que hablan los personajes. Se trata de una reflexión y una circunstancia fundamental para mover y atraer el ánimo del oyente a la diversidad de sentimientos que explican los múltiples accidentes de la trama del drama [= de la ópera]. Este [drama], en verdad, es si no el mejor de las cosas que he tenido entre las manos del [arte] Cómica, por lo menos uno de los más distinguidos e infalibles en cuanto a su buen resultado, porque tiene una trama fuerte, manejado con todo el arte posible del [Arte] Cómica, y en modo tal que es casi imposible, [incluso] solo leyéndolo, no sentir los movimientos de las varias pasiones que contiene. Confieso mi debilidad: en algunas cosas, mientras estaba adaptando las notas [al texto], he llorado.

Vuestra Alteza Real encontrará espíritu en la música, y, además, toda la sencillez posible: nada de melancólico. Y en aquellos lugares, donde parece que un determinado portamento [una inclinación hacia lo melancólico] es indispensable, [en realidad] no lo hay, y parece [sin embargo] que lo hay. Por lo que basta con que la interpretación [l'andamento] se lleve [sia portato] con buen gusto, sin debilitar el arioso.

He anotado al comienzo de cada aria el *tempo* con que debe interpretarse y, en los lugares oportunos, los *piano* y los *forte* de los instrumentos, que son únicamente el claroscuro que hacen agradable cualquier canto y música instrumental».

5. Carta del libretista Antonio Salvi a Giacomo Antonio Perti, a propósito de la ópera *Dionisio re di Portogallo*, Florencia, 26-10-1709. Las dos cartas se conservan en el epistolario de Perti actualmente entre los papeles del padre Martini en el Civico Museo Bibliografico Musicale de Bologna y han sido publicadas por Francesco Lora: *Nel teatro del Principe. I drammi per musica di Giacomo Antonio Perti per la Villa medicea di Pratolino*, Torino, Abisani Editore, 2016.

«doy humildísimamente las gracias a la innata amabilidad de Vuesta Señoría que se complace en halagarme cada vez más cada vez que ayuda a la señora Ermini; y yo me declaro [por eso] cada vez más reconocido [hacia usted]. El año que viene se interpretará de nuevo en Livorno el *Dionisio* y habiendo oído yo que usted tendrá que retocar la partitura para acomodarla a las nuevas voces, me tomo la libertad de suplicarle que cambie la última de las arias del acto primero que cantará la señora Vienna y que dice *Due parti del cuore etcétera*. Se prefiere en lugar de ésta, un aria rápida, y si es posible, con *passaggi* estrepitosos de los violines, aunque [haciendo esto] el sentimiento [resultante] parezca patético. Pues en verdad yo pretendía que

¹ Scarlatti hace un juego de palabras imposible de traducir entre los antónimos «semplici» y «composto».

dicha aria fuese agitada y que mostrase el contraste de dos pasiones en el corazón de Isabella. Si encuentra dificultades en el texto, estoy dispuesto a cambiarlo».

6. Carta del mismo al mismo, Florencia, 7-4-1710, a propósito de *Rodelinda, regina de' Longobardi* representada en Pratolino, septiembre de 1710:

«el sábado pasado [5 de abril] entregué a nuestro Serenísimo Patrón el Acto Primero de la ópera para Pratolino, que supongo que quizá a esta hora tendrá [usted] entre sus manos, junto con la nota de todos los actores [= cantantes]. Me tomo la acostumbrada libertad, animado por su conocida cortesía de perdonarme la licencia, de comunicarle mi sentimiento [al respecto del libreto]. Habiéndome quedado una Ópera de gran fuerza, en que las pasiones y los afectos juegan [=importan] mucho y sobre todo el amor, la ternura y el desdén, que [a su vez] implican consigo lo patético, a pesar de que en las arias me haya limitado a metros [= versos de métrica] y sentimientos más bien cantables y alegros, a pesar [de todo esto] me parece que tengan necesidad de que su virtud [= la de usted] las ayude [a estas pasiones y afectos], dándoles esa vivacidad y espíritu que no tienen en sí [= por si mismas] y que requiere el Moderno Teatro, [dándoles] la expresión en los recitativos como usted acostumbra y su bella naturaleza, [dándoles] bizarría y amenidad a los ritornelos y a las arias. Usted conoce muy bien la habilidad y las cuerdas [= las notas: quiere decir las notas con las que cada cantante se siente mejor] de cada Actor. Se ocupará usted de adaptarles la música, de la misma manera como yo me las he ingeniado para adaptarles a cada uno los papeles [= los personajes], según su Genio».

7. Fragmento de la carta de Jommelli al poeta Gaetano Martinelli (Lisboa), fechada en Nápoles, 17-10-1769 (transcrita por M. McClymonds, *Niccolò Jommelli. The Last Years*, PhD, University of California, Berkeley, 1978, apéndice VI, nº 7, pp. 610-617, el fragmento en pp. 612-613).

«También yo, mi querido amigo, no os maravilléis, me inclino más por la partitura del *Vologeso* que por la del *Fetonte*. Los afectos y las pasiones tienen, en aquél [*Vologeso*], mejor luz, mayor fuerza y mayor gran naturaleza y verosimilitud, que en éste [*Fetonte*]. Un hecho Histórico, para una Tragedia, es siempre superior a cualquier hecho fabuloso. Persuadíos por esto de que todo el efecto que siente y puede sentir cada oyente, lo escucha primero y lo siente el compositor de la música, que escribe con Alma y razón. Yo no sé, ni puedo hacerme una ilusión que me lleve hasta el grado de pasión que necesito para hacer una música expresiva, si el alma mía, por sí misma, no está tocada y no la siente. Mil veces me he encontrado en semejantes pasos [i.e., ocasiones] difficilísimos. Es mi absoluto deber no traicionar y expresar

bien las palabras; pero no es ni mi deber ni está en mis fuerzas el poderles dar [a las palabras] esa fuerza de sensibilidad y de pasión que por sí mismas, por su naturaleza, no tienen. Vencerá por tanto siempre, en la comparación, el *Vologeso* al *Fetonte*. Éste es una acción fabulosa; y aquella, histórica. Aquél debe tocar y este puede sorprender. En aquel, el corazón de los oyentes es todo pasión: en este, es todo admiración. ¿Cuál de las dos tienen más fuerza en nosotros? Usted mejor que yo debe saberlo.»

Textos de Metastasio con referencia a Descartes y las pasiones del alma

8. Capítulo inicial de la carta de Metastasio a Marianna Bulgarelli Bentî (Roma), fechada en Viena, 4-7-1733. Número 55 de la edición Brunelli, *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, vol. 3, (Mondadori, 1952, p. 85).

«¿Queréis sugerirme un tema para la ópera que tengo que empezar? ¿Sí o no? Yo estoy en un abismo de dudas. ¡Oh! ¡No os riáis diciendo que la enfermedad está en los huesos, porque la elección de un tema merece bien esta agitación y esta incertidumbre! Mi suerte está en que hay que decidirse absolutamente, y no hay posibilidad de evitarlo. Si no fuese así, dudaría hasta el día del juicio, y después volvería a empezar de nuevo. Leed la tercera escena del acto tercero de mi *Adriano*: observad el carácter que dibuja el emperador de sí mismo, y veréis el mío. De esto se entiende que me conozco [a mí mismo] pero no por ello soy capaz de corregirme. Esta obstinación de un vicio², que me atormenta sin darmelo como recompensa ningún placer y que yo comprendo perfectamente sin ser capaz de quitármela de encima, me hace reflexionar a veces sobre la tiranía que ejerce nuestro cuerpo sobre el alma. Mi alma, discurriendo ordenadamente y reflexionando sabiamente, está convencida de que este exceso de dudas son vicios incómodos, tormentosos, inútiles, que incluso dificultan la acción. Entonces, ¿por qué [mi alma] no se deshace de ellos? ¿Por qué no realiza las decisiones tantas veces tomadas de no querer dudar más? La consecuencia es clara: porque la constitución mecánica de esta imperfecta habitación suya³ le hace concebir las cosas con ese color que adquieren por el camino antes de llegar a ella, como los rayos del sol parecen a nuestros ojos a veces amarillos, a veces verdes, a veces bermejos, según el color del cristal o de la tela que atraviesan para iluminar el lugar donde nos encontramos. Y, por tanto, está muy claro que

² Se está refiriendo a la incapacidad de tomar decisiones, de deshacerse de la duda

³ Se está refiriendo al cuerpo.

los hombres en su mayoría no actúan por la razón, sino por los impulsos mecánicos, adaptando a posteriori con el ingenio las razones, a las obras. Así que quien tiene mayor ingenio, se presenta más razonable en su obrar⁴. Si así no fuera, todos aquellos que piensan bien, obrarían bien. Pero nosotros vemos, por lo general, lo contrario. ¿Quién ha examinado nunca mejor que Aristóteles la naturaleza de las virtudes, y quién ha sido nunca más ingrato que él?⁵ ¿Quién ha enseñado nunca mejor a despreciar la muerte y quién la ha temido más que Séneca?⁶ ¿Quién ha hablado nunca con máximas más bellas de economía que nuestro don Paolo Doria y quién ha consumido nunca su patrimonio más miserablemente que él? En resumen: el discurso es cierto y tiene sólidas raíces⁷; pero no nos afanemos por ver todas las ramas, porque se va demasiado lejos.

9. Fragmentos de la carta de Metastasio a Saverio Mattei (Nápoles), fechada en Viena, 1-4-1766. Número 1489 de la edición Brunelli, *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, (vol. V, p. 382), en la que el poeta recuerda su etapa de aprendizaje en Scalea con el filósofo Gregorio Caloprese:

«esforzándose para instruirme a mi débil edad, me conducía casi de la mano por los vórtices del entonces reinante ingenioso Renato [...], y seducía mi curiosidad infantil ora demostrándome con la cera, casi jugando, cómo se forman entre las pompas las partículas estriadas; ora entreteniéndome admirado con las experiencias encantadoras de la Dióptrica. Parece que todavía le estoy viendo afanado en convencerme de que su perrito era en realidad un reloj [...] y lo veo todavía reírse cuando, después de haberme tenido durante mucho tiempo inmerso en una tétrica meditación haciéndome dudar de todo, se daba cuenta de que yo respiraba cuando decía *Ego cogito, ergo sum*, argumento invencible de una certeza que me desesperaba creyendo que jamás la encontraría».

10. *Demofoonte* (Viena, 1733), acto III, escena IV, versos 1206-1233. Timante solo, convencido de que ha cometido incesto con su "hermana" Dircea:

⁴ En términos actuales diríamos que la propaganda es más importante que la veracidad de los hechos. Que es más fácil vender los hechos cuando se domina la razón o la forma de racionalizarlos y de presentarlos (verbalmente, en este caso).

⁵ El razonamiento se entiende mejor traduciendo la frase afirmativamente: nadie ha examinado jamás mejor que Aristóteles la naturaleza de las virtudes y sin embargo nadie ha sido jamás más ingrato que él; él ha sido quien mejor ha estudiado la virtud, pero a la vez el mayor ingrato de la historia.

⁶ Nadie mejor que Séneca ha enseñado a despreciar la muerte pero nadie la ha temido más que él.

⁷ Metastasio quiere decir que ha seguido cartesianamente el método para alcanzar una certeza clara y distinta: la propia duda es su única condición. Probablemente la Bulgarelli le había indicado que se trataba sólo de un problema corporal, como sugiere la referencia a la enfermedad de los huesos. El argumento de respuesta pretende demostrar que la enfermedad es, realidad, del alma.

«¡Miserable de mí! ¡Qué gélido torrente, [que siento] en el corazón, me está arruinando! ¡Qué aspecto negro adquiere mi suerte! Entiendo por fin tantas desventuras: el cielo [los dioses] perseguían [condenaban] un himeneo prohibido. Los cabellos en la frente siento que se me erizan [por efecto del horror que siente]. ¡El rey es entonces mi padre y mi suegro! ¡Olinto es mi hijo y mi sobrino! ¡Dircea mi mujer y mi hermana! ¡Ah! ¡Qué funesta confusión es esta de nombres contrarios [incompatibles]! [Hablando consigo mismo:] ¡Huye, huye, Timante! A los ojos de los demás, no te expongás nunca más. Todos te señalarán con el dedo [te acusarán]. Tú serás la vergüenza del padre decadente: y cuanto, ¡oh, Dios! se hablará de ti. Tracia infeliz, aquí tienes a tu Edipo. Verás cómo se renuevan en mí las furias de Argos y de Tebas. ¡Ah! Ojalá no te hubiera conocido jamás, Dircea. Aquellos que yo creía ser violencias del amor, eran en realidad movimientos de la sangre. ¡Qué infiusto día fue aquel en que te vi por primera vez! Nuestros afectos: ¡qué horribles recuerdos serán para nosotros! ¡En qué objeto tan monstruoso a mí mismo me estoy convirtiendo! Odio la luz: un poco de viento me asusta; me parece que al pie tembloroso le falta el suelo; siento que cientos de fulgores me aturden alrededor; y leo, ¡oh, dios! esculpido en cada piedra mi pecado.»

La [versión de Mozart](#) (KV 77, Milán, marzo 1770) prescinde del comienzo de la escena V (versos 1234-1277), en la que llegan Creusa, Demofoonte, Adrasto con Olinto de la mano y Dircea, desconocedores del (supuesto) incesto. Todos insisten a Timante en que «mire» al niño (llama la atención la cantidad de vocabulario relacionado con la vista, los ojos y las miradas), atormentando así más a Timante quien persiste en su creencia. Al final de la escena, canta «Miserable pargoletto»: «[Parte A:] Miserable pequeño: no sabes tu destino [= ignoras tu destino; desconoces lo que te espera; no eres consciente de lo que te espera]. ¡Ah! No le digáis jamás quién era su padre. [Parte B:] ¡Cómo en un momento, oh dios, todo cambió de aspecto! Vosotros fuisteis mi deleite, [y ahora] vosotros sois mi terror [= lo que provoca mi terror; la causa de mi terror]».