

JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ
Madrid

LA DIDÁCTICA UNIVERSITARIA DE LA ÓPERA SERIA A TRAVÉS DE LA DRAMATURGIA MUSICAL: REFLEXIONES HISTORIOGRÁFICAS Y MATERIALES DOCENTES

La ópera seria italiana del siglo XVIII sigue siendo un *ens rationis* cuya práctica se perdió para siempre en el tiempo, como se perdió la fonética del dialecto ático del griego.¹ Reconstruirla y entenderla es en la actualidad labor de los musicólogos: para ellos, explicarla a los discentes que no pueden experimentarla en un teatro (a diferencia de las obras del canon operístico) es un reto pero, a la vez, una potente arma de educación afectiva.

En este artículo quiero reflexionar precisamente sobre las dificultades de explicarla partiendo de su específica (y *lejana*) dramaturgia musical, y de mi propia experiencia como profesor en una asignatura del Máster (*laurea di secondo livello*) en teatro y artes escénicas del Instituto del Teatro de Madrid—ITEM (que imparte la Universidad Complutense). Se trata de una asignatura dirigida a estudiantes que, en su mayoría, no tienen formación musical, pero que sí que tienen un conocimiento teórico y/o práctico sobre el teatro a nivel avanzado.

Los objetivos didácticos que pretendo alcanzar con este trabajo tienen que ver con la competencia avanzada que se persigue en el Máster: la de crear nuevo conocimiento (que se sustancia en el Trabajo Fin de Máster: la *tesi di laurea*). Esto significa que en mi docencia preparo a los estudiantes para pensar sobre problemas complejos, a partir de lecturas generales y de casos concretos que ellos tienen que seleccionar. El estudiante tiene que producir al menos tres ensayos breves y uno largo donde aplique una lectura seleccionada por el profesor a una experiencia o conocimiento propios. En este contexto, el objetivo principal de esta propuesta docente es, por tanto, razonar sobre la historia de la ópera no en términos de autores, obras y géneros que se desarrollan

Este artículo es resultado del proyecto de investigación “The Sources of Absolute Music: Mapping Emotions in Eighteenth-Century Italian Opera – Didone” financiado por el European Research Council (ERC) en el programa de innovación e investigación Horizon 2020 de la Union Europea, grant agreement n. 788986. El autor es miembro del Instituto del Teatro de Madrid – ITEM. Agradezco a Giuseppina La Face y a Lorenzo Bianconi su inestimable ayuda en la concepción y escritura de este ensayo.

¹ L. BIANCONI, *Le ‘mutazioni sceniche’ nel teatro d’opera: immagini organizzate nel tempo*, en *I Bibiena. Una famiglia europea*, ed. D. Lenzi y J. Bentini, Venecia, Marsilio, 2000, pp. 69-74: «... la drammaturgia operistica d’intorno al 1700 è un *ens rationis*, una nozione incorporea: sappiamo che c’è, sappiamo anche com’è fatta, ma non la vediamo non la sentiamo non la godiamo all’atto della rappresentazione teatrale» (p. 69).

cronológicamente, sino por problemas de dramaturgia musical, en torno a los cuales se articula toda la asignatura (como se explica más adelante). El estudiante aprenderá así que cada ópera sería implica un problema dramático que involucra acción dramática, texto poético y música resuelto de acuerdo con las convenciones teatrales específicas de su época. A nivel formativo, el *dramma per musica* es además una escuela de sentimientos robustamente asentada en la Historia italiana y europea.

Antes de entrar a detallar la experiencia docente concreta, conviene reflexionar sobre la importancia de esta forma de teatro y en qué consiste su sentido general y su utilidad didáctica más allá del conocimiento musicológico. La ópera sería que Metastasio llevó a su máximo desarrollo fue el género de mayor éxito y difusión a nivel geográfico (y no sólo) durante el siglo XVIII. Se trata de un fenómeno ligado a la expansión de la música italiana por Europa y que consagró el italiano como *lingua franca* de la interpretación musical hasta nuestros días. Sólo los 26 dramas de Pietro Metastasio (1698-1782) fueron puestos en música en más de ochocientas ocasiones, y sólo los de las dos décadas que van entre 1725 y 1745 fueron compuestos por no menos de cincuenta compositores con los más importantes del siglo a la cabeza (Albinoni, Händel, Hasse, Porpora, Vinci, Vivaldi...).² El éxito de este tipo de ópera tiene que ver con el interés de la Edad Moderna por la expresión de las pasiones o afectos, que está en el centro estructural de la dramaturgia musical de este tipo de teatro. Es decir, una forma teatral diametralmente opuesta a la que daba prioridad a la psicología de los personajes que, por influencia de Samuel Richardson y su exitosas novelas *larmoyantes*, acabará acaparando el gusto del público y desplazando a la ópera seria. Da Ponte y Mozart, a partir del modelo goldoniano, idearon un tipo nuevo de dramaturgia donde la música pone el acento en los procesos y, justamente, en la psicología individual de los personajes (volveremos sobre esto más adelante).³

Funcionando de manera muy distinta, el *dramma* metastasiano concentra musicalmente la atención en la expresión de las pasiones, sin preocuparse por la individualidad del personaje ni los procesos de cambio de los mismos. Por esta razón, a efectos didácticos (y musicológicos), es fundamental comprender la

² La nómina completa se encuentra en el volumen de P. WEISS, *L'opera italiana nel '700*, ed. R. Mellace, Roma, Astrolabio, 2014, pp. 121-122, cuyo recomendable capítulo sobre Metastasio se titula *L'epoca di Metastasio* (pp. 95-134). Igualmente recomendable para la óptica aquí planteada es el volumen de R. STROHM, *L'opera italiana nel Settecento*, Venecia, Marsilio, 1991. Datos más precisos a partir de un catálogo en continua expansión se encuentran en las publicaciones del proyecto *The Sources of Absolute Music: Mapping Emotions in Eighteenth-Century Italian Opera – Didone*: <https://didone.eu/> (consultado 26 noviembre 2022).

³ Una buena síntesis de la novedad que suponen los libretos de Da Ponte puede encontrarse en G. STIFFONI, *Non son cattivo comico. Caratteri di «riforma» nei drammi giocosi di Da Ponte per Vienna*, Turín, De Sono - Paravia, 1998.

constelación de personajes (es decir, qué relación *afectiva* tiene cada uno con los demás) y las pasiones que expresan en cada aria. Y, de igual modo, para comprender la economía musical de cada ópera, hay que saber no sólo cuántas arias canta cada personaje, sino en qué momento lo hace dentro del espectáculo, pues el *valor* (en sentido teatral y, a la vez, económico) de un aria a final de acto era mayor que el de un aria a final de secuencia⁴ y esta, a su vez, mayor que cualquiera de las arias restantes. Dicho de otro modo, en una ópera como *Artaserse*, a pesar de su título, el protagonista musical, pero también dramático, es Arbace, que canta seis arias y un dueto, siguiéndole equilibradamente Semira, Artabano y Mandane, que cantan cinco arias cada uno pero destacadas por su posición o sus complementos: Semira canta dos al final de secuencia, Artabano una a final de secuencia y otra más a final de acto, Mandane interviene además en un dueto al final de secuencia. Sólo después de ellos encontramos a Artaserse que canta cinco arias pero ninguna de ellas en posición destacada. Comprender las relaciones entre estos cuatro personajes es, por tanto, vital para entender cómo la estructura dramática tejida por Metastasio condiciona radicalmente *a priori* la respuesta musical de cada compositor. En otras palabras, cada libreto de Metastasio encierra un problema dramático muy concreto que el compositor tiene que resolver en los términos preestablecidos por el poeta.

A entender tal problema ayudan los dos diagramas que se encuentran en el Anexo 3 (pp. 16-21), útiles también para comprender que la ópera seria no es un simple «catálogo de “afectos” espaciados y provocados mediante el recitativo» (opinión de Joseph Kerman sobre la que volveremos a continuación). Es más, en la propia época de Metastasio se tenía claro que las arias, en su mayoría, eran consustanciales a la acción. Lo confirma Ranieri Calzabigi en su *Dissertazione*, el texto laudatorio de introducción a las óperas completas de Metastasio que se publicaron en París en 1755 (edición Quillau). Calzabigi afirma que «tutte [le arie] alla scena sono intimamente connesse [...] e che la maggior parte poi togliersi di là non ponno senza far torto all'azione» («todas las arias están íntimamente ligadas a la escena [...] y la mayor parte no pueden eliminarse sin perjudicar a la acción»). Calzabigi confirma que la maquinaria dramático-poética de Metastasio influye claramente sobre el resultado musical: «dalla maestà, energia e brillanti imagini della poesia del signor Metastasio dipende a mio parere la forza, varietà e bellezza della nostra musica» («la poesía del señor Metastasio es majestuosa, enérgica y contiene imágenes brillantes; de esto dependen, en mi

⁴ Se entiende aquí por ‘secuencia’ una serie de escenas contiguas delimitadas por una *mutazione scenica* al principio y otra al final: la *mutazione* evoca idealmente un espacio estático en el que se desarrolla la acción correspondiente. El término, que Lorenzo Bianconi toma del lenguaje cinematográfico (cfr. el artículo citado en la nota 1), no se utilizaba en el siglo XVIII.

opinión, la fuerza, la variedad y la belleza de nuestra música».⁵ Más allá de estas consideraciones, los sentimientos no se desarrollan en abstracto, sino que se sustancian en situaciones concretas que son provocadas por la interacción con el entorno. Por esta razón en la ópera no es razonable pensar en las arias individualmente, sino que hay que integrarlas, justamente como señala Calzabigi, en mecanismos dramáticos concretos.

Me centraré a continuación en mi experiencia docente. Los alumnos del Máster suelen acceder desde estudios filológicos o desde escuelas de formación de actores. Es decir, son estudiantes acostumbrados a pensar el hecho teatral desde el texto o desde la acción, pero no desde la música. Esto significa un cierto desafío para enseñar el *dramma per musica* porque, por un lado, su carácter logocéntrico facilita la comprensión de las acciones (de hecho el ser revestido musicalmente, *per musica*, es una «función secundaria», algo que se especifica con respecto al *dramma*, al texto literario, como bien explica Raffaele Mellace).⁶ Por otro lado, además, encontramos la dificultad de acceder a videograbaciones rigurosas (en lo escenográfico)⁷ que sirvan como material audiovisual para ilustrar la integración entre acción y música. Justo lo contrario de lo que ocurre con el repertorio canónico a partir de Mozart.

El título de la asignatura es ‘Teatro musical’ (lo que induce a muchos estudiantes a confundirlo con una historia del *musical* americano) pero el planteamiento de fondo es el de la dramaturgia musical. Aunque los temas siguen un orden cronológico, desde las primeras óperas en el siglo XVII hasta el *musical* americano de Broadway en el siglo XX, intento que cada sesión se concentre monográficamente en un problema de dramaturgia musical. Algunos de tales problemas son: la consolidación de las convenciones poético-musicales (a partir de la diferencia funcional entre *versi sciolti* y *versi lirici*), los diferentes modelos de ópera según el sistema de producción y las variadas tradiciones nacionales, la

⁵ En el contexto de las polémicas sobre el teatro francés frente a las otras tradiciones europeas, la *Dissertazione* analiza en clave panegírica varios dramas de Metastasio argumentando que en realidad son tragedias que perfeccionan el ideal clásico greco-latino. Una edición crítica moderna se encuentra en R. CALZABIGI, *Scritti teatrali e letterari*, ed. A. L. Bellina, Roma, Salerno Editrice, 1994, I, pp. 22-146. Las dos citas se encuentran respectivamente en las pp. 114 y 136.

⁶ R. MELLACE, *Johann Adolf Hasse*, Palermo, L'Epos, 2004, pp. 177-178, n. 30, que además profundiza en el problema de nuestra relación con esta forma de «arte ausente». Un planteamiento complementario en A. CHEGAI, *L'Italia in Europa: il Settecento operistico*, en *Musiche nella storia. Dall'età di Dante alla Grande Guerra*, ed. A. Chegai, F. Piperno, A. Rostagno y E. Senici, Roma, Carocci, 2017, pp. 307-361: 326-327.

⁷ Aunque enfocadas en el papel mediador del crítico, son interesantes las reflexiones de Lorenzo Bianconi sobre la libertad del director de escena así como la bibliografía sobre la historia de la dirección escénica que incluye: G. GUCCINI, L. ZOPPELLI y L. BIANCONI, *Ancora sulla regia nell'opera lirica*, en «Il Saggiatore musicale», XVII, 2010, pp. 83-118: 105-106 (n. 1).

reacción del compositor a las formas métricas y la relación entre ritmo poético y ritmo musical, la preponderancia del dramaturgo frente al compositor en los siglos XVII y XVIII (y lo contrario después de Rossini), la capacidad del compositor para subrayar o contradecir la acción reflejada en el libreto, las principales convenciones musico-dramáticas (el aria da capo, la *solita forma* y, al nivel de la melodía, la *lyric form*), el sistema de roles y las *convenienze teatrali*, el papel del director de escena y su relación con el texto poético y musical. Pero la reflexión fundamental que preside e ilumina todos estos problemas es la relación entre la acción, el texto y la música, intentando proporcionar a los discentes herramientas críticas y analíticas para la comprensión global del teatro de ópera desde este punto de vista (como la constelación de personajes y el esqueleto dramático).⁸

En cuanto a la ópera del siglo XVIII, parto de la base de que se trata de un sistema dramático muy alejado del tipo de ópera que suele conocer un estudiante medio de la asignatura: la del canon romántico que todavía hoy predomina en los teatros. Me sirvo para ello de la idea de «dramaturgia lejana» acuñada por el profesor José Máximo Leza.⁹ Esta lejanía la ilustro en un plano teórico con el ejercicio que puede leerse en el Apéndice 1 (pp. 11-12), que sirve también para incorporar una breve explicación sobre la historiografía del teatro de ópera. El ejercicio parte de textos breves que presento a los estudiantes sin revelarles la autoría para que piensen sobre los argumentos más allá de su contexto histórico. El primero es de Joseph Kerman que critica el modelo metastasiano y a los compositores “barrocos” por carecer de medios «para manejar la complejidad psicológica de los personajes» o para superar la alternancia de recitativos y arias. Una incapacidad que, según el autor, llega hasta Mozart (que se presenta como el primer compositor en dominar tales medios). El segundo texto está tomado de la *General History of Music* de Charles Burney y, en claro contraste con el anterior, desarrolla una síntesis sobre el grado de perfección insuperable que la ópera italiana alcanzó en la primera mitad del siglo XVIII. Los dos textos comparten la referencia a Metastasio, pero las respectivas valoraciones son contradictorias. Las preguntas que formulo al final del ejercicio sugieren que ambos autores escriben en épocas muy diferentes e invitan a pensar sobre la experiencia que cada uno de ellos tuvo con nuestro *ens rationis*. Una

⁸ El modelo que sigo, fundamental para el planteamiento didáctico aquí expuesto, es el desarrollado por L. BIANCONI, *Parola, azione, musica: Don Alonso vs Don Bartolo*, en «Il Saggiatore musicale», XII, 2005, pp. 35-76. En esta misma línea son muy útiles de cara a la visualización de la estructura dramático-musical de la ópera seria los esquemas de acción visible y canto desarrollados por R. MELLACE, *L'autunno del Metastasio. Gli ultimi drammi per musica di Johann Adolf Hasse*, Florencia, Olschki, 2007, pp. 121-127.

⁹ J. M. LEZA, *Dramaturgias lejanas*, en *Farnace*, libro programa de la producción para el Teatro de la Zarzuela (temporada 2001-2002), Madrid, Teatro de la Zarzuela y España Nuevo Milenio, 2001, pp. 35-51.

experiencia inexistente en el caso de Kerman: todo lo contrario que en el de Burney quien, a pesar de la distancia con la que escribe (unos 40 años después del período glorioso de la ópera que refiere), todavía experimentó en persona la riqueza global de aquella manera de hacer ópera, para nada interesada en que la música reflejara la complejidad psicológica de los personajes (según se ha explicado antes). Como señalaba, el ejercicio da pie a una explicación somera sobre el peso de la historiografía de origen latamente wagneriano en la historia de la ópera. Esto se hace más evidente para los estudiantes cuando les revelo que el texto de Kerman forma parte de un capítulo titulado *The Dark Ages*.¹⁰ En definitiva, esta contraposición radical permite entrar en argumentos de mayor calado como los planteados por Lorenzo Bianconi y Fabrizio della Seta que comienzan señalando los aspectos de la ópera italiana poco compatibles con la idea clásico-romántica de creación artística.¹¹ A su vez, todo esto está relacionado con el planteamiento general de la asignatura en base a problemas de dramaturgia, más que por una sucesión cronológica de autores y obras cuya única ventaja es, sencillamente, la claridad didáctica.

Me detengo ahora en una reflexión que va más allá de las estrategias didácticas pero que es necesario hacer en la actual situación de la enseñanza de la dramaturgia musical en España. Me refiero a la falta de materiales escritos en lengua española para estudiantes universitarios. Esta situación es especialmente preocupante por varios motivos. El primero es que no se corresponde con el desarrollo de la historiografía y de la investigación publicada en español en las últimas décadas en torno a la ópera italiana desde el siglo XVII al siglo XIX, con particular atención a la dramaturgia musical.¹² En otras palabras: se ha publicado mucha investigación en español sobre la dramaturgia musical, pero esto no ha dado lugar a una cantidad suficiente de materiales propedéuticos. El segundo motivo, obvio, está en la estrecha relación de la rica tradición teatral española con la ópera italiana a lo largo de la historia. El género de la zarzuela no puede entenderse dejando de lado el referente italiano, si bien el *problema* en el que la

¹⁰ J. KERMAN, *Opera as Drama*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 2005 (1ª ed. Alfred A. Knopf, 1956), pp. 39-57.

¹¹ L. BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991, pp. 175-184; F. DELLA SETA, *Difficoltà della storiografia dell'opera italiana*, en *Musicology and Sister Disciplines*, ed. D. Greer, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 251-262.

¹² Son reseñables en particular las siguientes monografías: M. Á. Marín y J. J. Carreras (eds.), *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2004; M. Á. Marín (ed.), *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010. Aunque restringidos a la música española, son de utilidad para la enseñanza los capítulos escritos por José Máximo Leza en el volumen J. M. LEZA (ed.), *La música en el siglo XVIII*, Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 4, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, en particular pp. 191-213, 307-340 y 500-544. Ver a este respecto también la nota siguiente.

ópera italiana emerge como cuestión central es el de la ópera española.¹³ Por lo tanto, es razonable tomar como referente para construir materiales docentes las herramientas críticas construidas por la tradición que mejor ha comprendido este género, es decir, la musicología italiana. Pero nos encontramos aquí la paradoja de que, con frecuencia, los manuales que más se utilizan en las universidades españolas son traducciones de originales anglosajones. Es decir, el universitario de habla española, esto es, de cultura latina, estudia la ópera seria a través de traducciones de manuales escritos en inglés que, no sin errores graves de comprensión, explican este fenómeno que tiene su origen en un texto escrito originalmente en otra lengua latina, el italiano. La experiencia me dice que el nivel de los estudiantes no es suficiente para comprender textos historiográficos italianos como los que estoy citando aquí pero, a la vez, la cercanía con el español facilita la comprensión de cuestiones fonéticas y métricas que permiten acceder con rapidez a detalles musicales complejos. La situación podría mejorar con poco esfuerzo trabajando en la elaboración de un vocabulario básico de dramaturgia musical en español,¹⁴ en la selección y traducción de textos históricos (como los propuestos en el Apéndice 2 (pp. 13-15), idealmente en edición bilingüe con el texto enfrentado) y de textos historiográficos que sirvan como herramienta para el estudio, entre ellos los textos fundacionales de la

¹³ Una visión reciente de conjunto sobre la ópera española en E. CASARES, *La ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación*, 2 vols., Madrid, ICCMU, 2018-2019. Para una explicación alternativa desde el punto de vista de la producción y dramaturgia musical véase J. J. CARRERAS, *Ópera nacional*, en *El siglo XIX*, ed. J. J. Carreras, Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 5, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2018, pp. 223-272 y en particular pp. 251-272, muy recomendable para su uso didáctico por su carácter sintético. Las líneas de investigación sobre la vinculación con el teatro de ópera italiano desarrolladas en los últimos años son muy variadas y abarcan, por ejemplo, la relación de determinados compositores (V. SÁNCHEZ, *Verdi y España*, Madrid, Akal, 2014) o la circulación, el mecenazgo y las transferencias culturales de la música en la Edad Moderna (un buen resumen del estado actual de la investigación en J. J. CARRERAS, *Movilidad, internacionalización y espacios de la música*, presentación del monográfico de la revista «Artigramas», 36, 2021, pp. 19-28, editado por J. J. Carreras y M. Cáceres) y períodos posteriores (V. SÁNCHEZ, *Intercambios musicales entre España e Italia en los siglos XVIII y XIX*, Bolonia, Ut Orpheus, 2019).

¹⁴ Servirían como modelos y punto de partida L. BIANCONI y G. PAGANNONE, *Piccolo glossario di drammaturgia musicale*, en *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche*, ed. G. Paganone, Lecce-Iseo, Pensa MultiMedia, 2010, pp. 201-263; F. DELLA SETA, *Le parole del teatro musicale*, Roma, Carocci, 2010.

disciplina: la *Drammaturgia dell'opera italiana* de Carl Dahlhaus¹⁵ y la introducción a *La drammaturgia musicale* de Lorenzo Bianconi.¹⁶

He señalado antes que el ejercicio del Apéndice 1 tiene un carácter teórico. Se refiere a una generalización, pero no a obras específicas. En la asignatura lo complemento planteando el estudio concreto de una ópera, que podría ser cualquiera de los *drammi per musica* de Pietro Metastasio. Propongo aquí el caso de *Artaserse*. Los materiales de los que parto pueden verse en el ya citado apéndice 2 y en el apéndice 3. En el Apéndice 2 presento una selección de textos que demuestran cómo los libretistas y compositores del siglo XVIII leían y pensaban la dramaturgia musical poniendo en el centro la expresión de las pasiones.¹⁷ A su vez, el Apéndice 3 proporciona dos útiles herramientas de síntesis (la tabulación) y visualización de la acción dramática (el esqueleto-constelación). Estas herramientas facilitan la selección de escenas (recitativos y arias) para ilustrar a los discentes, en el último tramo de la sesión mediante la escucha, la dinámica general de la ópera. En otras palabras, estas dos herramientas permiten una comprensión relativamente rápida de la economía dramática en su totalidad para, desde ésta, pasar a un segmento de una duración menor, asequible en una sesión de una hora y media o dos horas de docencia. A su vez, a partir del fragmento elegido se puede ilustrar dialécticamente el todo¹⁸ comprendido en la tabulación y en el esqueleto-constelación. Pero más allá de esto, esta estrategia de visualización es útil para el análisis de la estructura

¹⁵ C. DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, Turín, EDT, 2005. El ensayo de Dahlhaus fue publicado por primera vez en la *Storia dell'opera italiana*, vol. 6 (Turín, EDT, 1988). Es sintomático de esta situación que estoy ilustrando aquí y de la falta de una política editorial de amplio alcance el hecho de que la *Storia dell'opera italiana* de Bianconi y Pestelli no se haya traducido al español, pero sí al inglés (*The History of Italian Opera*, Chicago, University of Chicago Press, 1998-2003), al alemán (*Geschichte der italienischen Oper*, Laaber, Laaber Verlag, 1990-1992) y, más significativo aún, al francés (*Histoire de l'opéra italien*, Liège, Mardaga, 1992-1996).

¹⁶ L. BIANCONI, *Introduzione* en *La drammaturgia musicale*, ed. L. Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 7-51.

¹⁷ La literatura sobre la expresión de las pasiones como centro dramático de las óperas serias, en particular las de Metastasio, es inabarcable. Uno de los textos originarios de esta perspectiva, aunque no el primero, es el de G. GRONDA, *Da Cartesio a Metastasio*, en su *Le passioni della ragione. Studi sul Settecento*, Pisa, Pacini, pp. 11-52. Sirven para profundizar L. BIANCONI, *La forma musicale come scuola dei sentimenti*, en *Educazione musicale e formazione*, eds. G. La Face Bianconi y F. Frabboni, Milán, FrancoAngeli, 2008, pp. 85-120, y, más particularmente, Á. TORRENTE y J. M. DOMÍNGUEZ, *The Language of Emotions from Descartes to Metastasio*, en *Cognate Music Theories: The Past and the Other in Musicology*, ed. I. Prats Arolas, New York, Routledge, 2022 (en prensa).

¹⁸ Me refiero aquí al problema de la imposibilidad de visualizar, escuchar y explicar una ópera completa en una o varias sesiones docentes, con la consiguiente necesidad de elegir pocos fragmentos que permitan relacionar la parte con el todo: cf. L. BIANCONI, *Parola, azione, musica*, cit., pp. 40-42.

dramática completa: mucho más útil que una simple sinopsis, pues esta, en tanto que narración lineal, impide entender quiénes son los protagonistas de ese *torneo* musical que disputan los cantantes y que se dirime en términos de cantidad de arias y posición de las mismas, como se ha explicado. Sólo en base a esta constelación de afectos y su expresión musical, el dramaturgo dispone las acciones que dependen de aquellas (y no al revés, según la tesis fundamental de Carl Dahlhaus).¹⁹ Todas estas claves se encuentran en el esqueleto-constelación.

Por último, además de los argumentos cuantitativos y cualitativos aquí expuestos, la ópera seria importa, *nos* importa hoy como problema didáctico por el elevado potencial educativo de los temas tratados. En esto radica también el valor formativo de esta propuesta. *L'olimpiade* habla, por ejemplo, del poder de la amistad; *Nitteti* del amor y las consecuencias de la pérdida de la razón (una verdadera tragedia para un hombre del siglo XVIII); todas del conflicto entre el poder público y los impulsos privados. Y más allá de los temas generales, en cada ópera se encuentran reflexiones particulares: por ejemplo, en *Artaserse*, la lealtad, la pasión por el poder que impele al asesinato, la traición, la delación, la amistad entre cuatro jóvenes amigos que, de golpe, dejan atrás su juventud arrastrados por la fuerza de los acontecimientos (el destino), la inocencia y la infamia, el amor indeleble en medio de la adversidad, el amor filial (el otro gran tema de *Demofonte*), en este caso entre un hijo virtuoso y un padre criminal.²⁰ No son temas menores, y su realización sonora se convierte en un factor potentísimo no sólo teatral sino al mismo tiempo, moral. La música, aislada, puede ser bella y sublime, pero ubicada en una situación escénica eficaz multiplica su efecto infinitamente. Así lo reconocía Francesco Algarotti, otro autor del siglo XVIII,

¹⁹ En el ensayo citado en la nota 15. – El primero en utilizar estos esquemas de visualización fue Lorenzo Bianconi, en los ensayos sobre las óperas *Orlando* y *Agrippina* de Händel para los respectivos programas de mano del Teatro La Fenice en Venecia con motivo del año europeo de la música en 1985 (Venecia, Edizioni dell'Ufficio stampa del Gran Teatro La Fenice, 1985, pp. 119-145 y 631-654). De este segundo ensayo tomo la idea de la ópera seria como «torneo» o *match* entre los cantantes. El ensayo sobre *Orlando – von Arkadien bis in die Untervelt* se encuentra ahora disponible traducido al alemán en *Musikalisches Vielerley. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2014 bis 2020*, ed. Th. Seedorf y Chr. Schaper, Lilienthal, Laaber Verlag, 2023 (Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, 12), pp. 209-231.

²⁰ Una adaptación española es la zarzuela *Dar el ser el hijo al padre* (1736), título que sintetiza bien el tema principal del *dramma* metastasiano suprimiendo el epónimo del original. Véase al respecto M. G. PROFETI, *El espacio del teatro y el espacio del texto: Metastasio en España en la primera mitad del siglo XVIII*, en *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia*, ed. Á. Torrente y E. Casares, Madrid, ICCMU, 2001, 1, pp. 263-292. Sobre la música de Corradini para esa zarzuela, ver J. M. LEZA, *Francesco Corradini y la introducción de la ópera en los teatros comerciales de Madrid (1731-1749)*, en «Artigramas», 12, 1996-1997, pp. 123-146.

al explicar por qué consideraba a Leonardo Vinci (el compositor predilecto del joven Metastasio) como el dios de la música: «Il suo *Artaserse* un capo d'opera. Il duetto meraviglioso. L'aria del fulmine improvviso alla fine del second'atto bellissima, esprime immagine. Quella è tutta una musica scarlattesca: arie corte, cadenze ommesse molte volte, pochissimi passaggi, arie senza ritornello, sobrio nella musica come Virgilio»²¹ («su *Artaserse* es una obra sobresaliente. El dueto es maravilloso. El aria del rayo inesperado al final del segundo acto es bellísima; expresa imágenes. Esta es una música totalmente scarlattiana [en referencia a Alessandro Scarlatti]: arias cortas, cadencias con frecuencia omitidas, muy pocos pasajes [virtuosísticos], arias sin ritornello [= secciones instrumentales]: sobrio en la música como Virgilio»). Lo que nos dice Algarotti, en definitiva, es que (1) la música no obedece a esquemas prefijados y (2) que en una ópera sería el texto, la acción y la música constituyen un todo teatral inseparable, cuyo resultado es muy superior a la suma individual de las partes. Y es, al mismo tiempo, una escuela de sentimientos y de aprendizaje para el teatro, la música – y para la vida.

josemado@ucm.es

²¹ Citado en G. POLIN, *Francesco Algarotti nei manoscritti 1257 A e 1257 B della Biblioteca comunale di Treviso. Frammenti, abbozzzi e citazioni di argomento teatrale-musicale*, en *Studi goldoniani*, XVI, n.s. 8, 2019, pp. 89-119: pp. 118 s. – Sobre el potencial de la ópera para la educación afectiva véase ahora L. BIANCONI y G. LA FACE, *Il melodramma: forma ed emozioni*, en *Il melodramma a scuola. Storia, forme, didattica*, eds. N. Badolato y G. La Face, Roma, Edizioni Studium, 2021, pp. 62-70.

ANEXO I

En este ejercicio se plantea al alumno reflexionar sobre la relación de cada autor con el *dramma per musica*. Los textos se presentan al estudiante anónimamente y, tras una lectura individual, se les formulan las tres preguntas que se encuentran al final, también individualmente. Las respuestas pueden compartirse en un debate dirigido por el profesor.

El texto 1 es una traducción de J. KERMAN, *Opera as Drama*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 2005 (1ª ed. New York, Alfred A. Knopf, 1956), p. 49. El texto 2 está tomado de Ch. BURNEY, *A General History of Music: From the Earliest Ages to the Present Period*, Volume the fourth, Londres, edición del propio autor, 1789, p. 561.

Lee atentamente los dos textos siguientes y responde a las preguntas:

1. En teoría, el primer problema con el esquema de Metastasio [*scilicet* el basado en la alternancia de recitativos y arias] era que la música de su época carecía de la sutileza raciniana necesaria para animar tal esquema. Como muestra el aria de Purcell, el compositor barroco podía atacar un sentimiento individual con maravillosa intensidad; pero no tenía medios para manejar la complejidad psicológica de los personajes. Incluso durante un periodo posterior, con compositores que sí tenían esos medios – como Mozart en su *Idomeneo* o en *La Clemenza di Tito* – había otras dificultades. El ritmo global de Metastasio, aparte del *shock* constante de arias discordantes hacia o desde el recitativo, es impasible y altamente predecible. Cada escena se dirige hacia su “aria de salida”, cada acto se divide en escenas, cada ópera reestructura contrastes estandarizados. La horrible simetría de Metastasio no es para nada dramática ni natural; la ópera está siempre al borde del colapso dentro de un catálogo de “afectos” espaciados y provocados mediante el recitativo. La compartimentación entre la acción argumental y la reacción lírica pone en cuestión el equilibrio entre ambos aspectos. La motivación de los espectadores disminuía cada vez que el nivel expresivo se cortaba debido al recitativo, y los galanes en sus palcos volvían a sus entretenimientos.

2. Entre los años 1725 y 1740, el drama musical italiano parece haber llegado a un grado de perfección y de favor por parte del público que quizás nunca hasta ahora ha sido superado. El escenario operístico en esa época estuvo dominado por la poesía de Apostolo Zeno y Metastasio; la música de Leo, Vinci, Hasse, Porpora y Pergolesi; el canto de Farinelli, Carestini, Caffarelli, Bernacchi, Babbì, la Tesi, la Romanina, Faustina y la Cuzzoni, y las elegantes escenografías y decorados de los Bibiena, que superaron las carísimas y pueriles maquinarias del siglo anterior. La danza en esta época fue igualmente sustituida en la ópera seria, relegada a las toscas pantomimas representadas en los entreactos, denominados *Intermedj* o *Intermezzi*; y fue en esta época cuando los *Balli* fueron compuestos por

analogía con la trama de la obra a la que amenizaban y embellecían pero sin alcanzar la importancia suficiente como para arrebatarse al poeta, al compositor y al cantante su rango y la atención en cada drama musical.

Preguntas:

1. ¿Qué tema en común tratan ambos textos?
2. ¿Cuál de ellos es más elogioso o menos crítico?
3. Si tuvieras que ordenar los textos cronológicamente ¿cuál ubicarías antes? ¿por qué?

ANEXO 2

Selección y traducción española de textos sobre la expresión de las pasiones en la ópera italiana con particular atención a la respuesta de los compositores durante el siglo XVIII. Para cada texto se indica en el encabezado la fuente original y, en su caso, la edición moderna de donde se toman.

1. MARIN MERSENNE, *Harmonie universelle*, París, Pierre Ballard, 1636, vol. 2, pp. 371 y 356.

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.

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*, París, 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 de su ópera *Il gran Tamerlano*, Roma, 29 mayo 1706 (Florencia, Archivio di Stato, Mediceo del Principato, filza 5903, lett. n° 204, publicada en M. FABBRI, *Alessandro Scarlatti e il principe Ferdinando de' Medici*, Florencia, Olschki, 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 compuesto²² 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 partes, 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 octubre 1709. Las dos cartas se conservan en el epistolario de Perti actualmente entre los papeles del padre Martini en el Museo de la Música de Bologna (ver la edición moderna en F. LORA, *Nel teatro del Principe. I drammi per musica di Giacomo Antonio Perti per la Villa medicea di Pratolino*, Bologna, Albisani, 2016, p. 493).

Doy humildísimamente las gracias a la innata amabilidad de Vuestra 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 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.

²² Scarlatti hace un juego de palabras imposible de traducir entre los antónimos ‘semplici’ y ‘composto’.

6. Carta del mismo al mismo, Florencia, 7 abril 1710, a propósito de *Rodelinda, regina de' Longobardi* representada en Pratolino, septiembre de 1710 (editada en F. LORA, *Nel teatro del Principe* cit., p. 497).

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 alegres, 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 sí 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 octubre 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] difícilísimos. 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.

ANEXO 3

Tabulación y esqueleto dramático del libreto de
PIETRO METASTASIO, *Artaserse*, Roma, Teatro delle Dame, 1730

Este anexo incluye la tabulación del libreto de *Artaserse* en su versión del estreno en Roma el 4 de febrero de 1730 (p. 18) y un esquema con el esqueleto de la acción y constelación de personajes (pp. 19-21). Encabeza el material el argumento de la ópera tomado de la traducción de Benito Antonio Céspedes (ms. E-Tp Ms. 303). El esqueleto-constelación (*ossatura-costellazione*) permite visualizar la presencia de los personajes en el escenario de acuerdo con la estructura de actos y secuencias (*mutazioni*). Además, permite comprender intuitivamente el funcionamiento de la *liaison des scènes* y, justamente, la segmentación de la acción dentro de cada acto a través de las *mutazioni*. Al final de cada acto se encuentra el número de arias y *duetti* cantados por cada personaje, especificando con un asterisco (*) el número de arias, dúos o coros ubicados al final de acto y con una *o* volada (°) el número de arias al final de secuencia. El texto italiano del libretto de 1730 se puede leer en el portal digital “Progetto Metastasio” publicado por Anna Laura Bellina y su equipo <https://www.progettometastasio.it/public/testo/testo/codice/ARTASERS|P1|000>.

NB: La tabla a p. 18 está dividida en secuencias encabezadas por un resumen de la acotación escénica (*mutazione*) que ubica el lugar de la acción. Sigue una síntesis de la acción de cada secuencia (en letra negrita) y a continuación, en tres columnas, (1) el número de acto y escenas que abarca cada segmento, (2) la acción dramática y (3) la acción visible.

En la acción dramática se subrayan entre corchetes y destacado sobre fondo gris claro los monólogos más importantes (el dilema del personaje solo en escena consigo mismo).

Los personajes:

AS = ARTASERSE príncipe y luego rey de Persia, amigo de AC y amante de S
MA = MANDANE hermana de AS y amante de AC
AB = ARTABANO prefecto de las guardias reales, padre de AC y de S
AC = ARBACE amigo de AS y amante de MA
S = SEMIRA hermana de AC y amante de AS
ME = MEGABISE general de las armas y confidente de AB

Argumento del Artaserse (según la traducción de Céspedes)

Artabano, prefecto de las guardia reales de Jerjes, viendo ir a menos cada día el poder de su rey después de las derrotas que había recibido de los griegos, se propuso sacrificar a su propia ambición a Jerjes con toda su real familia, y subir al trono de la Persia. Y valiéndose para esto de la ocasión que le facilitaba la íntima familiaridad con su señor, entró de noche en el cuarto de Jerjes y le quitó la vida. Irritó después a los príncipes reales, hijos de Jerjes, uno contra otro, de modo que Artajerjes hizo matar a su hermano Darío (creyéndole parricida por influjo de Artabano). Faltaba solo para cumplirse los designios del traidor la muerte de Artajerjes la cual, preparada por él mismo y retardada por varios accidentes (que sirven de episodios al presente drama), no pudo al fin ejecutarse por haberse descubierto la traición y asegurado Artajerjes. Este descubrimiento y seguridad es la acción principal del Drama. Justiniano, libro 3, capítulo 1 [...]. La escena es la ciudad de Susa, corte de los reyes de Persia.

Jardín interior de Palacio con vistas a varios aposentos del mismo. Noche con luna

EXPOSICIÓN: inicio in medias res: amor imposible de AC y MA; asesinato de Serse; perfidia de AB

- I, I Amor imposible de MA por AC: Serse lo prohibió por ser él vasallo y le ultrajó expulsándole; AC enternecido por el llanto de MA *Llanto de MA; se va antes de que él la abandone*
- I, II AB ha asesinado a Serse para vengar a su hijo; pretende asesinar al resto de la familia real; involucra a AC en su complot *AB intercambia espada ensangrentada con la de AC*
- I, III-IV [Monólogo del malvado AB] AB y ME convencen a AS de que el asesino es su hermano Dario; engañado y pese a sus dudas, AS se dispone a matarle
- I, V-VII AS abandona a S pese a sus súplicas; ME le informa del asesinato; S, al ser vasalla, teme perder a AS si éste se convierte en rey *AS se va dejando sola a S con ME*

Palacio regío

SECUENCIA 1: Dario asesinado por orden de AS; AC descubierto como presunto asesino de Serse

- I, VIII-IX AB confirma a AS que, siguiendo su orden, Dario ha sido asesinado; confusión e inseguridad de AS
- I, X S anuncia que el verdadero asesino de Serse ha sido atrapado; arrepentimiento y dolor de AS: requiere el consuelo de su amigo AC al que levanta su castigo
- I, XI-XV ME acusa a AC del asesinato; éste se declara inocente aunque todas las pruebas le inculpan; confusión de AS; AC abandonado sucesivamente por AB, S, ME, MA [monólogo de AC paralizado] *AC desarmado entre los guardias señalado por ME*
Se van progresivamente AS, AB, S, ME, MA
AC intenta detener a MA; queda él solo entre guardias

Apartamentos reales

SECUENCIA 2: reacciones individuales ante el destino de AC

- II, I Piedad de AS frente a crueldad de AB
- II, II Soberbia de AB incapaz de sentir piedad por AC que se niega a seguirle en su conjura *AC se entrega a los guardias para librarse de AB*
- II, III-V AB sella su alianza con ME contra AS obligando a S a que se case con él; ella obedece a su pesar, jurándole que no le amará
- II, VI-VII Crueldad de MA hacia AC a quien considera traidor; S despierta en ella la piedad recordándole su antiguo amor por AC [monólogo de S desolada] *MA se cruza con S mientras se dirige al Consejo*

Gran sala del real consejo con trono y asientos para los grandes del reino. Mesa y silla a la derecha del trono

SECUENCIA 3: proceso y condena de AC

- II, VIII-IX AS entre la piedad (suscitada por la petición de absolución de S) y la venganza (por la petición de MA) ante AC *Entrada de AS rodeado de grandes y guardias*
- II, X-XV AS nombra a AB juez de AC; lo condena a muerte; furor de AC transformado súbitamente en arrepentimiento; reacciones de MA contra AB y de S contra AS; lamento de AS; reafirmación de AB en su plan de conjura para salvar a AC [monólogo de AB] *Entrada de AC encadenado*
AB firma la sentencia; salida del consejo y de AC

Interior de la prisión de Arbace. Canceles frontales. Pequeña puerta a la derecha por la que se sube al palacio

SECUENCIA 4: primera peripecia: AS libera a AC; confusión transitoria de AB pero continuación de la conjura

- III, I-II Desesperación de AC [monólogo]; plan de AS para salvarle; fuga de AC facilitada por AS que esparcirá el rumor de su muerte *AC huye por el camino que le señala AS*
- III, III-IV Confusión y temor de AB por la desaparición de AC; ME ha envenenado el cáliz con que AS hará el juramento sagrado: la conjura debe continuar [monólogo de AB] *AB y ME entran y salen buscando a AC*

Gabinete en los apartamentos de Mandane

SECUENCIA 5: segunda peripecia: suicidio de MA impedido involuntariamente por AC; amor de MA y AC

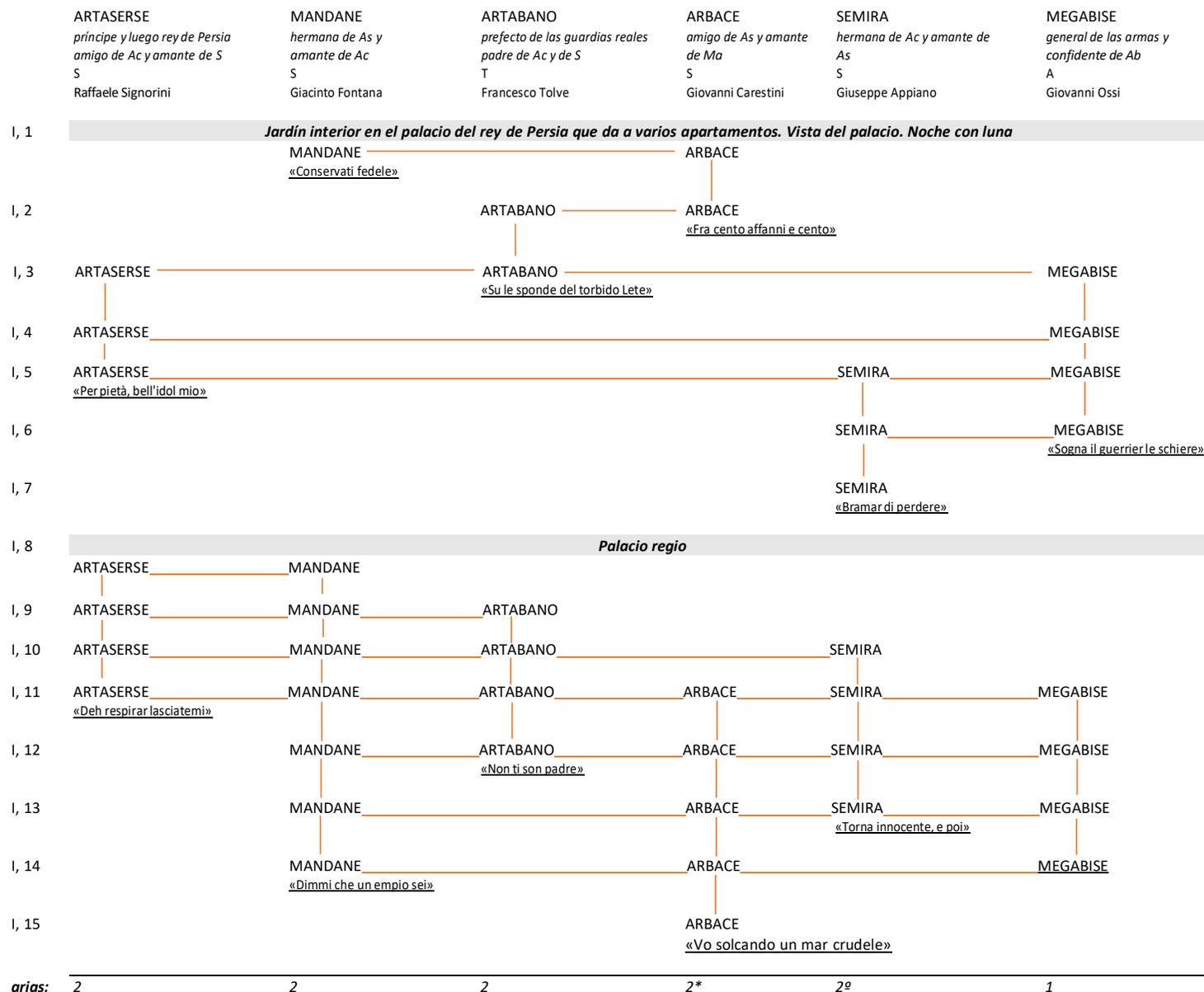
- III, V-VI S anuncia a MA que AC ha sido asesinado por AS; desdén de S por MA, arrepentimiento de S
- III, VI-VII Doble golpe de escena: MA intenta suicidarse [monólogo] pero AC lo impide; reproches; amor doloroso de ambos *AC escondido, sorprende a MA al querer apuñalarse*

Lugar magnífico para la coronación de Artaserse. Trono a un lado con cetro y corona. Altar encendido con estatua del Sol

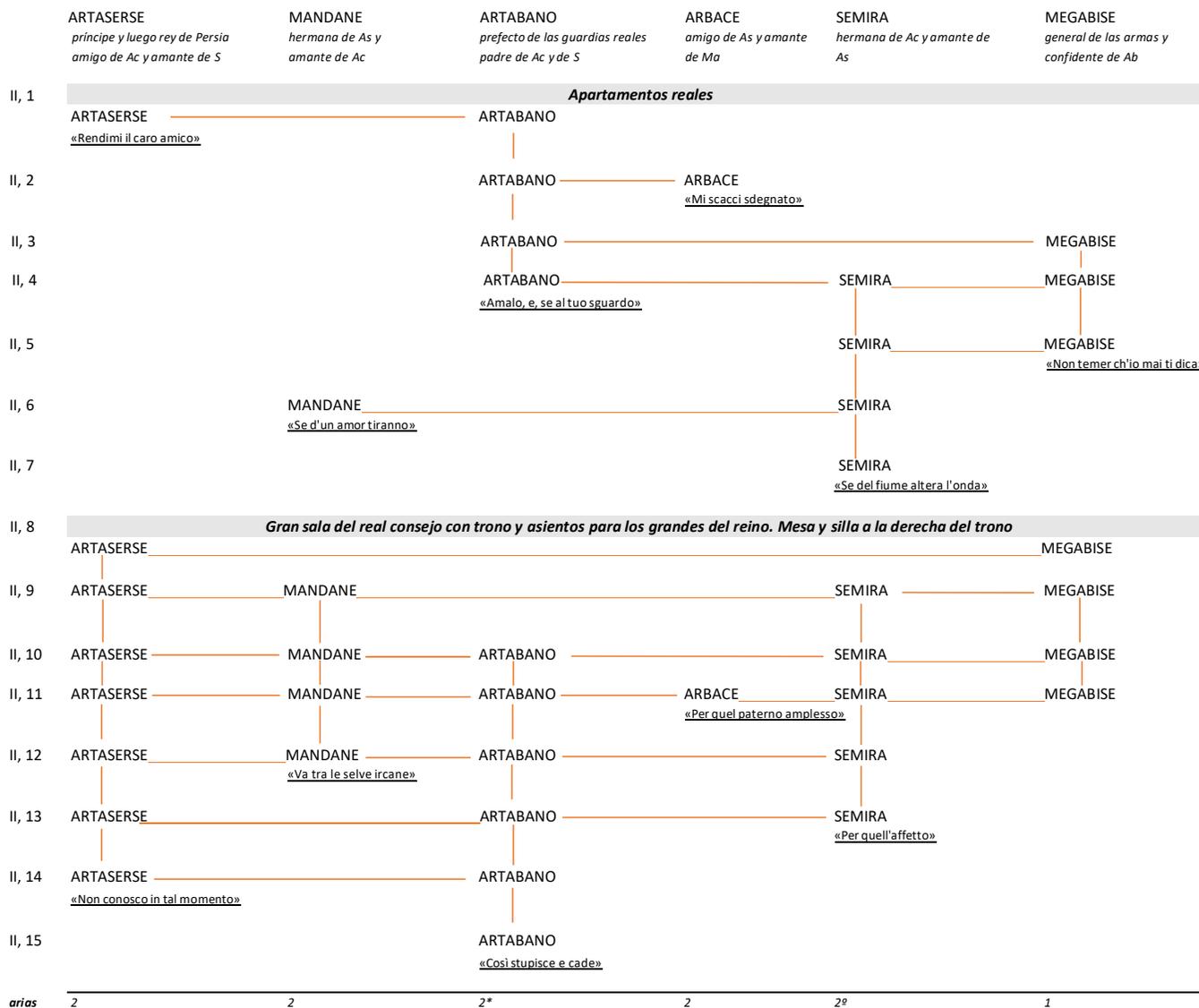
DESENLACE: revelación del asesino de Serse y triunfo de la virtud de AC sobre la perfidia de AB en beneficio de AS

- III, VIII Juramento de AS como heredero de Serse *AS y AB con abundante séquito; AS eleva el cáliz*
- III, IX-X Primer doble golpe de escena: S anuncia la conjura y AS revela involuntariamente que AC vive al creer que es el cabecilla *AS posa el cáliz sin beber*
- III, X Segundo doble golpe de escena: MA anuncia que AC está de la parte de AS y que ha matado a ME
- III, XI AC se niega a revelar quién mató a Serse pero jura su inocencia: AB, para evitar la muerte de AC, obligado a confesar que mató a Serse, provocó la conjura y preparó el veneno; AS le condena a muerte; AB intenta matarle con su espada; AC lo impide amenazando con beber el veneno. En recompensa, AS conmuta la condena por el exilio de AB. Dobles bodas: AS con S; AC con MA *AC se dispone a beber del cáliz y AB se lo impide*
AB se arroja sobre AS; AC hace ademán de beber
AB suelta la espada; sus conjurados huyen

Artaserse (acto I)



Artaserse (acto II)



Artaserse (acto III)

