



# RICHARD STRAUSS A CIENTO CINCUENTA AÑOS DE SU NACIMIENTO. SALOMÉ, ELECTRA Y OTROS PERSONAJES MÍTICOS EN LA ÓPERA

**Beatriz Cotello**

[Corresponsal de la Ópera de Viena]

[cotellobeatriz@gmail.com]

**Resumen:** El artículo se refiere a la trayectoria de Richard Strauss, con especial mención de su obra operística sobre personajes mitológicos y míticos. Se destacan sus óperas *Salomé* y *Electra* como muestra de la innovación que introduce en el lenguaje musical, que preanuncia la revolución atonal experimentada en la música en los comienzos del s. XX. Se mencionan sus óperas de producción anterior, de corte wagneriano (*Guntram*, *Feuersnot*), y las posteriores, en un lenguaje novedoso, si bien más acorde con el sonido tonal de la tradición austrogermana, y referidas a personajes de la Antigüedad (*Ariadne*, *Elena*, *Daphne*, *Danae*) y a la tradición oriental (*La mujer sin sombra*).

**Palabras clave:** Strauss - Salomé - Electra - ópera - poema sinfónico

**Richard Straus on his one hundred fiftieth birthday. Salome, Electra and other mythical characters in Opera**

**Abstract:** This article deals with Richard Strauss's opera production based on mythological and mythical characters. Namely, we focus on the analysis of both of his well known operas, *Salomé* and *Elektra*, as innovative pieces of art which foreboded atonality, the greatest musical innovation of the XXth Century. We also review Strauss's former opera production, characterized by a Wagnerian influence (*Guntram*, *Feuersnot*), and his later works, more in the line of the tonal austrogermanic musical tradition, with characters of Greek mythology (*Ariadne*, *Helena*, *Daphne* and *Danae*) and of the oriental tradition (*The woman without a shadow*).

**Keywords:** Strauss - Salomé - Electra - opera - symphonic poem

## Richard Strauss, el músico

**E**n este año 2014, en que Europa conmemora el inicio de la Primera Guerra Mundial, se celebra, por otra parte, el sesquicentenario del nacimiento de Richard Strauss, un compositor de enorme relieve en la historia de la música de Occidente. Strauss se destaca como el compositor de ópera más exitoso del s. XX, si se exceptúa a Puccini.

Nacido en Munich (11 de junio 1864), en una familia de músicos, su padre era cornista principal de la orquesta del teatro Real, su madre, si bien no de modo profesional, ejecutaba muy bien el piano, y tías y tíos tocaban diversos instrumentos. Empezó su educación musical a temprana edad, primero con su madre, luego con profesores amigos de su padre; con seis años ensayaba ya ejercicios de composición. Su opus 1, una mar-

cha festiva para gran orquesta, fue publicado cuando sólo contaba dieciséis años de edad, aunque había sido compuesta unos años antes. Su padre era un antiwagneriano encendido y Richard estuvo influenciado por su pensamiento, hasta que escuchó la ópera *Tristán e Isolda* y se sintió impresionado por la grandeza de esa música.

Cabe señalar que en su calidad de primer cornista de la orquesta del teatro real de Munich, el maestro Strauss estaba obligado a interpretar la música de Wagner para las funciones de la ópera, con lo que muchas veces entraba en contradicción con el director Von Bülow y con el mismo Wagner. Sin embargo, este último lo consideraba muy buen músico. En sus memorias, Richard recuerda que decía: “Este Strauss es un hombre insoportable, pero cuando sopla, uno no puede enojarse con él” (DEPPISCH 1996: 10).

Sobre el descubrimiento de Richard de *Tristán e Isolda*, cuenta ERHARDT<sup>1</sup> (1953: 29) que en su fascinación el joven de diecisiete años se pasaba las noches en blanco estudiando la partitura. Una de esas noches, en que estaba tocando bajito para un amigo la versión para piano de la ópera, “los sorprendió el padre, en camión y, con el corno debajo del brazo, los apostrofó duramente”.

Quizá fue por su reverencia al maestro (Wagner) que en los primeros años de su carrera Strauss no

intentó incursionar en el género operístico y en cambio se inclinó por el *lied*<sup>2</sup> y el poema sinfónico, además de piezas de música de cámara y solistas. También influía en esa decisión el hecho de no haber encontrado un libretista que lo satisficiera.

El *lied* es un poema musicalizado, que se canta con acompañamiento instrumental, generalmente de piano, difiere del aria de la ópera en que expresa las emociones sin apelar al virtuosismo vocal. El acompañamiento de los *lieder* de Strauss es complejo, porque se vale de la orquesta entera. El ‘poema sinfónico’ (*Tondichtung* en alemán) es un género que también se denomina “música programática”. Surge con Liszt y Berlioz: se considera el epítome de la música romántica, que pretende recitar poesía, narrar una historia o describir paisajes por medios eminentemente sinfónicos: “Tiende a la explotación máxima de los recursos orquestales, sus coloridos, su poder de evocación, como así de ilustración pura y simple” (TRANSCHEFORT 1986: 874)

Los sujetos de las *Tondichtungen* de Strauss son variados: personajes como *Don Juan*, *Macbeth*, *Till Eulenspiegel* y *Don Quijote*, especulaciones filosóficas en *Muerte y Transfiguración* y *Así hablaba Zaratustra*, el ambiente alpino y la experiencia del hombre frente a la naturaleza en su *Sinfonía de los Alpes* y también material autobiográfico en *Una vida de héroe (Ein Heldenleben)* y *Sinfonía doméstica*.

1 Otto ERHARDT, director de orquesta y régisseur alemán, actuó en esa calidad en el teatro Colón de 1938 a 1960.

2 Compuso, en total, más de doscientas de estas canciones líricas.

Sobre estos dos últimos, Strauss recibió la crítica –de Romain Rolland– de que eran temas demasiado personales y autobiográficos y contestó: “No sé por qué no podría componer una sinfonía sobre mí mismo. Me considero tan interesante como Napoleón o Alejandro Magno<sup>3</sup>” (DEPPISCH 1996: 83).

La introducción de *Zaratustra*, que lleva por título *La salida del sol* fue popularizada por el cineasta Stanley Kubrick en la escena inicial de su película *2001, Odisea del espacio*, en que la luna, la tierra y el sol se encuentran en conjunción, el sol se levanta e inunda la pantalla con su luz. No podría haber encontrado el director una mejor explosión de sonido para ilustrar esa escena.

### **Primeros pasos en dirección a la ópera: *Guntram* (1894) y *Feuersnot* (1901)**

**E**n estas dos óperas Strauss sigue el modelo del maestro Wagner: la ópera concebida como un todo musical, con sus dúos y tríos o escenas de conjunto sin solución de continuidad y sin que se plantee la diferencia entre aria y recitativo, como en el modelo clásico italiano.

3 El escritor francés cambió, sin embargo, de opinión después del estreno de la ópera *Salomé*: le escribió a Strauss que en la *Domestica* y en *Heldenleben* había logrado una mayor profundidad e intensidad del sentimiento y de la expresión que cuando hacía hablar a Herodes o al Bautista, con los cuales había construido una obra vigorosa pero no decía “cosas eternas” (DEPPISCH 1996: 83)

Emplea también el recurso del *Leitmotiv*, típico wagneriano: un tema musical de variada extensión para caracterizar a los personajes y a situaciones diversas. Al igual que en Wagner, los argumentos están inspirados en viejas leyendas y tradiciones alemanas.

*Guntram* es un *Minnesänger*, un trovero medieval que abandona su orden. Se puede inferir que también el músico estaba buscando su propio camino, dejando atrás la comunidad musical que lo precediera. En *Feuersnot* –en español *Fuegos de San Juan*–, se cuenta la historia de Kunrad, discípulo de un mago llamado Reichard y heredero de su casa, que regala todo el material combustible que hay en ella para encender los fuegos en la noche de San Juan, y más tarde, ofendido con Diemut, la niña de sus sueños, los apaga todos mediante un conjuro. Se puede ver en este Reichard al mago Richard (Wagner) y a Strauss, que se reconoce como su aprendiz, que debe deshacerse de los bienes del maestro para iniciar su propio camino, que encontrará pocos años después con *Salomé*.

### ***Salomé* (1905)**

**L**a figura de Salomé fue un ícono en la cultura del *fin-de-siècle* XIX. HERLES (2012: 72) cuenta cien pintores, sesenta escritores y dos docenas de compositores que la retrataron, escribieron sobre ella y le pusieron música, el más famoso y perdurable fue Oscar Wilde, quien escribe su *Salomé* en 1891.

Strauss presencia en 1903 el estreno del drama en Berlín, llevado a cabo por el entonces joven director Marx Reinhardt<sup>4</sup> en el *Kleines Theater*. Concibe enseguida la idea de llevar la obra al escenario musical: “la pieza clama por música” dice en sus memorias (DEPPISCH 1996: 84). En efecto hay algo rítmico en los parlamentos repetitivos y en la alternancia de diálogos, monólogos y las ominosas intervenciones del Bautista. Wilde también le adjudicaba musicalidad a su pieza, si bien está escrita en prosa.

Como se sabe, Oscar Wilde había escrito su obra en francés (1892)<sup>5</sup>. Strauss ensaya con esa versión pero el idioma ajeno no lo inspira así que recurre a la traducción hecha por Hedwig Lachmann para Reinhardt, reduciendo la longitud de los monólogos, de modo que su ópera tuviera una duración menor que dos horas. El argumento está basado en el episodio que relatan los evangelios<sup>6</sup> y que también recoge Flavio Josefo para explicar la ejecución de ese profeta que

vociferaba contra los pecados del Tetrarca y su mujer. Es conocido, pero refresquemos la memoria: en la fiesta de cumpleaños del tetrarca Herodes, Salomé, la hija de su mujer Herodías, sale a tomar aire y encuentra a los soldados que custodian la puerta. Se oye una voz proclamando los pecados que se cometen en esa casa: es Jokanaan –Wilde prefiere usar su nombre hebreo–, que Herodes ha hecho apresar a instancias de Herodías por las denuncias que realiza sobre la conducta impía de ambos. Salomé desea besarlo, el profeta opone su casta resistencia. De vuelta en el palacio, Herodes le ofrece concederle cualquier deseo si ella baila para él. Luego del baile, ella le pide la cabeza de Jokanaan en una bandeja de plata. El profeta es ejecutado y se le entrega su cabeza a Salomé. En un largo monólogo ella le expresa su amor y besa ardentemente los labios de esa cabeza tronchada, hasta que en el paroxismo suena la última sentencia de Herodes: “¡maten a esa mujer!”

Wilde lleva a su extremo la perversidad de *Salomé*, acentúa la crueldad de su madre y la lascivia de Herodes, características que encuentran ideal expresión musical en la elección de *Leitmotivs* y de acordes discordantes de Strauss. Además de *Leitmotivs* ligados a los personajes, otros motivos son simbólicos: el de la cisterna –donde tenían encerrado al profeta–

4 Max Reinhardt (1873-1943) fue un notable director de teatro austríaco que también se desempeñó como director de cine. Cofundador del Festival de Salzburgo, junto con Strauss, Hofmannsthal y otros, fue autor de la puesta en escena de la obra *Jedermann* de Hofmannsthal con la cual se inaugura el festival en agosto de 1920 y se repone todos los años con distintos repartos.

5 Se suele decir que escribió la pieza para Sarah Bernhardt pero fue al revés: Sarah Bernhardt conoció el drama y se mostró interesada en estrenarla en Londres, pero se retractó cuando el estreno fue prohibido por la censura.

6 Marcos 6. 21-29 y Mateo 14. 6-11.

7 En una versión anterior sobre el mismo tema: *Hérodiade*, de Jules Massenet, Salomé aparece como una inocente joven que resulta intermediaria de los perversos designios de su madre.

que hace alusión al destino que se le tiene preparado: el verdugo le corta la cabeza en ese lugar; o el del beso: que Salomé desea ardientemente posar en los labios de Jokanaan y por fin lo hace cuando su cabeza ha sido cercenada. La danza de los siete velos tiene un papel central: cada vez que se menciona, su presencia es anunciada con un toque de tamboril y cuatro notas ascendentes del *piccolo*. Dura unos diez minutos y constituye un intermedio de bella música con reminiscencias orientales y un toque sensual, un respiro para la audiencia, antes de que suceda la apoteosis del drama, de sonido fragoroso y disonante. Las escenas de danza eran frecuentes en la ópera barroca e indispensables en la ópera francesa del s. XIX, tanto que hasta los compositores italianos las incluían en las suyas para que fueran aceptadas por el público francés. Incluso Wagner concede un ballet en su obra *Parsifal* para su estreno en París. Sin embargo, no siempre el ballet tenía mucho que ver con la trama y resultaba un recurso postizo. En el caso de *Salomé*, en cambio, es el episodio clave que da lugar al desenlace de la tragedia. Es necesario aclarar que no todas las sopranos pueden representar ellas mismas esta danza: la heroína del estreno, Marie Wittich, clamaba que ella era una mujer decente, se negó a bailar y fue reemplazada por una bailarina. En lo sucesivo se adoptó ese criterio en todos los teatros; de todos modos, al caer el último velo, la bailarina estaba revestida por una malla color piel. La primera cantante que se atrevió a encarar la dura prue-

ba fue Anna Moffo en la década de 1970<sup>8</sup>, siempre con el recurso del *tricot*. Hoy en día no se considera ideal que las cantantes sean voluminosas, algunas sopranos de buena figura se avienen a despojarse de todo velo y todo revestimiento.

*Salomé* fue estrenada en Dresde en 1905, el público se deshizo en aplausos, la crítica estuvo dividida entre los que denostaban el escándalo y la blasfemia y los que apreciaban la innovación en la música. No hay duda de que la ópera expresaba notablemente la estética expresionista en progresión en la época: en pocos meses fue requerida por veinticinco teatros. Strauss ganó fama y también fortuna, ya que con los derechos de autor pudo edificar su casa en Garmisch, tanto como para contradecir el vaticinio del Kayser Guillermo II, quien habría dicho: “Lamento que Strauss haya compuesto esta *Salomé*, yo lo aprecio bastante, pero se va a hacer mucho daño con esa ópera” (DEPPISCH 1996: 90).

Los teatros en los que no se estrenó la ópera fueron el Covent Garden de Londres<sup>9</sup> y la Ópera de Viena –en esa época Ópera de la Corte– ya que estaba en principio prohibido, en ambas capitales, que se llevasen personajes bíblicos a la escena de los teatros oficiales. Para el estreno en Dresde, el Kayser puso como requisito que en la escenografía se incluyera la estrella de

8 Anna Moffo era una bella soprano, muy querida y recordada en Buenos Aires por su actuación en *La Traviata*.

9 En Londres, la censura sobre la pieza de Wilde se levantó recién en 1931.

Belén para darle un toque cristiano a esa historia licenciosa.

La negativa de la censura a que se estrenara la pieza fue uno de los factores que llevaron a la renuncia al cargo del director de Viena, Gustav Mahler. Desde que Strauss le mostrara los primeros esbozos de la ópera, el director se entusiasmó y puso en juego complicadas estrategias para conseguir la aprobación del intendente de los teatros. Cartas fueron y vinieron, propuestas de recortes y modificaciones y casi se llegaba a la aceptación, pero por fin primó el criterio de la censura de que la ópera contenía “la representación de actos que pertenecen al ámbito de la patología sexual y por lo tanto, no aptos para ser llevados a la escena del teatro imperial” (WILLNAUER 1979: 239).

No es descartable que Freud hubiera estado de acuerdo con el diagnóstico, justo en ese año se publicaban sus *Tres ensayos sobre la teoría sexual*. Por su parte, el psicoanalista vienés Erwin RINGEL (1998: 238), gran conocedor de ópera, no especula sobre la necrofilia de Salomé –aunque menciona que debe haber experimentado un clímax al besar esos labios– y pone el acento, en cambio, en la figura de Herodes y el problema ético de la fidelidad ante el juramento, cuando cumplirlo implica cometer un crimen<sup>10</sup>.

---

10 Como psicoanalista de la generación posterior a Freud, tenía muy presente el dilema entre el juramento y la ética, ya que muchos criminales de guerra pretendían justificarse por haber jurado defender al nacional-socialismo y a su líder.

El estreno en Austria tuvo lugar al año siguiente, en el teatro de ópera de la ciudad de Graz (Estiria) que estaba fuera de la jurisdicción de la censura. Entre el público se encontraban, además de Mahler, Arnold Shönberg, y seis de sus discípulos incluyendo a Alexander Zemlinsky y Alban Berg, músicos jóvenes que estaban incursionando en nuevas formas de expresión musical; Giacomo Puccini, destacado representante del verismo italiano y la viuda de Johann Strauss, reliquia de los viejos tiempos<sup>11</sup>. Hubo nuevas demostraciones de entusiasmo y por otro lado, de repudio por el contenido amoral de la pieza.

El lenguaje musical inaugurado con esta ópera por Strauss, que se considera como una puerta hacia la atonalidad, dio material de reflexión y estímulo a la creación para los compositores allí presentes. El estreno en Viena se verificó en 1918, puesto que cuando finalizó la Primera Guerra Mundial, con el advenimiento de la Primera República en Austria, el teatro oficial de ópera ya no es “de la Corte” (*Hofoper*). Cambia su denominación por la de Ópera del Estado (*Staatsoper*) y se le encomienda a Strauss la dirección musical, compartida con su colega Franz Schalk.

---

11 En el primer cuarto del s. XX, los estrenos de ópera eran acontecimientos esperados con afán y escuchados con entusiasmo por el público y no rarezas que los directores de los teatros introducen en el repertorio a fin de renovarlo y que los abonados acogen con hastío.

## Electra (1908)

Con esta ópera comienza la relación literario-musical de Strauss con Hugo Von Hofmannsthal, un joven escritor y dramaturgo vieneses quien fuera su libretista hasta que muere en 1929<sup>12</sup>. Los dos se habían conocido ocasionalmente en París, y el músico le había ofrecido un libreto para un ballet que no se realizó. El interés de Strauss por su obra se despertó cuando asistió a la representación de la versión de *Elektra* que Hofmannsthal había escrito basada en la tragedia de Sófocles, representada también bajo la dirección de Reinhardt en el *Kleines Theater*. En sus memorias, Strauss refiere que en un primer momento no estaba seguro de poseer la fuerza para “escalar nuevamente una acción dramática de ese porte”, con su exigencia psíquica análoga a la de su ópera anterior, pero que por fin lo venció “el deseo de representar ese helenismo demoníaco y extático y oponerlo a las copias romanescas de Winckelmann y al humanismo de Goethe” (DEPPISCH 1996: 93).

En este comentario se manifiesta Strauss como hijo de su tiempo, la Antigüedad helénica ya no es considerada un mundo de “noble simplicidad y tranquila grandeza” (“*edle Einfalt und stille Größe*”), según la frase acuñada

12 Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), escritor y dramaturgo austríaco, uno de los representantes más notables de la cultura del *fin de siècle* en el ámbito germanoparlante. Fue cofundador del Festival de Salzburgo, donde todos los años se pone en escena su obra *Jedermann* en el atrio de la catedral.

por Winckelmann y adoptada en el s. XVIII, sino uno de exacerbadas pasiones humanas, como bien se encargaron de destacar los doctores Freud y Jung y sus respectivos seguidores.

Strauss temía que la similitud psíquica que él advertía entre las respectivas protagonistas fuera un obstáculo para componer una música distinta. Hofmannsthal, poeta al fin, le contesta que “el colorido me parece esencialmente diferente para cada una: el de Salomé púrpura y violeta al mismo tiempo, bajo una luz voluptuosa; el de Electra, una mezcla de oscuridad y de luz, de negro y de claro (DEPPISCH 1996: 84).

El libreto de *Elektra* para la ópera no es el mismo que el teatral, Hofmannsthal lo reescribió para adaptarlo al teatro cantado. Es posible rastrear las contingencias de la realización de esta obra en la copiosa correspondencia que mantenían el músico y el literato, ya fuera porque había que suprimir o alterar una frase o un pasaje o agregar algún otro para dar lugar a un fragmento musical que a Strauss le pareciera imprescindible. Era un intercambio fructífero para ambas partes<sup>13</sup>.

En ninguna de sus dos versiones Hofmannsthal sigue a Sófocles al pie de la letra: mantiene y refuerza el clima de venganza y crea un cierto suspenso al retrasar el momento en que Orestes aparece en escena, casi

13 La correspondencia entre Strauss y Hofmannsthal interesa a los musicólogos puesto que se pueden extraer interesantes conclusiones sobre el proceso creativo, no solo de esta ópera en particular.

al llegar al desenlace, mientras que el público de Sófocles sabe desde el principio que no es verdad que Orestes ha muerto. También se posterga la noticia de su supuesta muerte, que tampoco es anunciada a través del infaltable mensajero de la tragedia griega; la información llega a través del conducto indirecto de unos extranjeros anónimos de quienes había oído hablar Crisotemis, quien con angustia se lo refiere a Electra. No se menciona el derecho materno de Clitemnestra de vengar la muerte de su hija Ifigenia, tampoco Orestes ejecuta su venganza por orden de Apolo; la responsabilidad por los actos cometidos es individual y corresponde a los autores de los respectivos crímenes.

Hofmannsthal suprime el coro, representado en su versión por cinco servidoras. En la escena de apertura solo una de ellas es solidaria con Electra y es humillada y castigada por las otras. Clitemnestra, por su parte, tiene sus adláteres en su confidente y en la portadora de su vestido de cola. Luego de la primera escena, llega Crisotemis y le advierte a Electra que su madre y Egisto la quieren encerrar en una oscura caverna y que le conviene deponer su actitud agresiva. Electra no acepta, sigue empeñada en la venganza. Es en ese momento cuando Crisotemis manifiesta su deseo de tener una vida pacífica y feliz. Clitemnestra llega agitada porque ha vuelto a tener horribles pesadillas. El libreto indica que Clitemnestra, además de su rico vestido está enjoyada y cubierta de numerosos fetiches y

talismanes; bien que los necesita para ahuyentar las voces que la persiguen en el sueño y la vigilia. (El sonido de los collares y colgaduras tiene su réplica en sonos del triángulo desde la orquesta). En largas intervenciones, madre e hija vuelcan sus reproches una hacia la otra, luego aparecen las confidentes de Clitemnestra y le susurran algo al oído. Suponemos que se trata de la noticia de la muerte de Orestes, porque Clitemnestra muestra júbilo y alivio. Sale Clitemnestra y entra Crisotemis para confiarle a su hermana lo que acaba de oír. Electra toma conciencia de que la responsabilidad de la venganza recae en ellas: Crisotemis no se siente capaz, Electra resuelve acopiar fuerzas para acometer ella sola la empresa. Aparece un extranjero que se revela como Orestes y de ahí sigue que ejecuta a su madre y luego a Egisto.

El final es otra importante innovación de Hofmannsthal con respecto a Sófocles: la acción continúa después del ingreso de Egisto en el palacio, se lo ve asomarse por la ventana y pedir socorro, lo abate Orestes con ayuda de su preceptor. Luego sale Crisotemis a relatarle los sucesos a Electra, le cuenta que soldados y servidores le besan a Orestes el orillo del manto, en agradecimiento por haberlos librado del tirano; los secuaces de Egisto yacen muertos o malheridos. Orestes insta a Electra a entrar en el palacio, pero luego de tantos años de haber vivido harapienta y excluida, ella prefiere quedarse afuera.

La ópera finaliza también con una danza, no ya erótica como la de



Salomé, sino torpe y descoordinada: Electra abre los brazos y se contonea “como una ménade ebria”, baila y llama a todos a unirse a ella

Callen y bailen, vengan todos,  
únanse a mí.  
Acá llevo la carga de la felicidad  
y bailo delante de ustedes.  
¡Al que es tan feliz como nosotros  
le basta solamente  
callar y bailar!

La danza –y la ópera– culminan en agudos y estridentes clamores de cornos y trompetas que acompañan el colapso final de la protagonista, fulminada por la intensidad de su odio y la satisfacción de su deseo de venganza.

El estreno tuvo lugar en Dresde, en enero de 1909, con un elenco de alto nivel; la ópera tuvo su éxito pero no tanto como *Salomé*. En Viena no hubo inconvenientes con la censura, pero Strauss ya no contaba con el apoyo de Mahler y tenía sus reparos: en carta a Hofmannsthal (del 7 de septiembre de 1908), le dice: “Dado que el público de Viena es hoy tan firme contra todo lo nuevo como en la época en que dejó caer a *Don Giovanni* y a *Fidelio*<sup>14</sup> no conviene que la *première* tenga lugar muy pronto después de la de Dresde, sino esperar a la de Berlín y quizá de otra ciudad extranjera” (DEPPISCH 1996: 97).

De hecho, los tres estrenos se sucedieron con un mes de diferencia en el mismo año y al poco tiempo

se representó en Milán, Nueva York y Londres. En cuanto a la música, en *Elektra* se advierte más la fusión con la palabra en el drama, tanto que el mismo Strauss definía su ópera como *Orchesteroper* (ópera orquestal), un drama musical, en el cual “los temas y los motivos musicales se exponen en la primera parte y luego son objeto de diversas y múltiples transformaciones y variaciones en la expresión” (ANGERER 1988: 67). ANGERER destaca en Strauss una técnica de trabajo del *Leitmotiv* diferente a la de Wagner, quien mantiene el mismo grupo de notas y lo hace sonar cuando el personaje o el símbolo están presentes en el texto. Strauss, en cambio, “caracteriza a los personajes con motivos plásticos...y les deja tiempo para que se desarrollen –a pesar del carácter febril de la música– de manera que los que podrían ser uno o dos compases, se convierten en una frase de mayor alcance y valor expresivo” (ANGERER 1988: 68). Una excepción es el tema de Agamenón –un conjunto de cuatro notas que reproducen el sonido del nombre– que planea, invariable, sobre toda la ópera, combinándose con los demás, recurso que pone de manifiesto la ominosa y permanente presencia del espíritu del rey asesinado. El tema abre la ópera (que carece de obertura) y lo repite Electra en su primera aparición: “¡Agamemnon!, ¡Agamemnon!”; cierra la ópera luego de la muerte de Electra y el último llamado de Crisotemis a su hermano: “¡Orest!”. Se alternan en la obra fases disonantes y estriden-

14 *Don Giovanni* de Mozart (1788) y *Fidelio* de Beethoven (1805).

tes, con las que Electra expresa su odio y desesperación o Clitemnestra su remordimiento –o aquellas que ilustran musicalmente los hechos fatales– con otras de marcado lirismo en las intervenciones de Crisotemis cuando evoca el amor filial o fraternal. También impactan las frases de melosa hipocresía con que Electra acompaña a Egisto e ilumina su camino para que ingrese en el palacio donde lo espera la espada vengadora de Orestes. “El trazo melodioso se abre paso una y otra vez a través de la maraña de las disonancias” (ERHARDT 1953: 224)

### Consideraciones sobre la música en ambas óperas

Con *Salomé* y más adelante con *Electra*, Strauss fuerza la disonancia hasta el límite extremo dentro del sistema tonal vigente en la música occidental hasta fines del s. XIX. En palabras suyas: “Ambas óperas están unidas y se distinguen de entre el conjunto de mi obra: en ellas he llegado hasta los límites más lejanos de la armonía, la polifonía psíquica [...] y de la capacidad de percepción auditiva que permiten los oídos de hoy” (citado en ABERT 1994: 310). En el mismo sentido se expresa ERHARDT: “La representación de lo enfermizo raya el límite de lo soportable. Las alteraciones (en el sentido musical) producen bacilos cacofónicos que hacen trizas al organismo tonal” (1953: 221).

La ruptura de la tonalidad se había iniciado con Wagner quien dio

los primeros pasos al introducir el ‘cromatismo’ y sus disonancias no resueltas<sup>15</sup>, para construir un flujo musical permanente. Wagner introduce en el comienzo de *Tristán e Isolda* el acorde (disonante) fa-si-re#-sol#<sup>16</sup> y estructura la ópera de manera totalmente innovadora. Introducirlo en una composición era considerado una falta grave en la armonía tradicional. Conviene hacer notar que, de acuerdo con los cánones de la música occidental, consagrados en 1722 en el *Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels* de Jean Phillippe Rameau, pero que tienen sus raíces en Pitágoras, la disonancia crea un efecto de tensión a la cual debe seguir un relajamiento en la consonancia. El romanticismo incorporó nuevas disonancias a fin de crear efectos expresivos, si bien conserva el principio de volver a la relajación final.

Kurt PAHLEN (1998: 544) llama la atención sobre la coincidencia en esos años del impresionismo de Debussy, con *Pélleas et Mélisande*, sobre la obra de Meterlink, el expresionismo de Strauss y el verismo de Puccini, quien estrena su *Tosca* en el 1900. Fue una década de gran creatividad en la música y las artes, mientras avanzaba el clima de conflicto e inquietud que precedió al estallido de la Primera Guerra Mundial.

En *Salomé* y *Electra*, Strauss avanza un paso más allá que Wagner en

15 La ‘resolución’ de la disonancia consiste en volver a la nota ‘tónica’ –la primera– de cada escala.

16 En lo sucesivo denominado “acorde de Tristán”.

materia de disonancia, por lo que ingresa en el 'expresionismo'. Abre una puerta hacia la atonalidad, pero no se embandera con las corrientes de la 'nueva música'. En la estructuración de estas óperas sigue el criterio wagneriano de conformarlas como un todo sinfónico-vocal, con la palabra imbricada en el tejido sinfónico, por momentos muy cercano al lenguaje hablado, alternando monólogos con escenas de conjunto y haciendo un uso personal del *Leitmotiv*, más libre que el de Wagner.

ABERT (1994: 310) recuerda que, antes crear *Electra*, Strauss ponía en duda tener la fortaleza para representar el mito, dado que había puntos de contacto entre Salomé y *Electra*. Pero luego señala que la "osada empresa" no solamente tuvo por resultado dos óperas extraordinarias –en las que las respectivas heroínas son definidas en la dramaturgia musical y en la creación de respectivas atmósferas– sino que conforman una pareja que se complementa, que confronta múltiples facetas de un fenómeno inquietante del ámbito de la psicología profunda, que deviene inteligible gracias a esta doble iluminación. Hay puntos de contacto entre las dos heroínas en cuanto ambas tienen que lamentar que su madre haya traicionado a su padre (Herodías también era cómplice de la muerte de su marido en manos de Herodes) y están poseídas por una pasión: en Salomé, concentrada en –o desviada hacia– su atracción por el Bautista y, en *Electra*, el deseo de vengar la muerte de su padre.

### ***Ariadne auf Naxos* (1912, 1916) y otras óperas de contenido mitológico**

El mito del abandono de Ariadna ha sido objeto de más de sesenta recreaciones en la historia de la ópera, empezando por la de Monteverdi (1608), de la cual solo se conserva el *Lamento*. También eligieron el tema Händel (1734), Massenet (1906) y Millhaud (1928), Marin Marais, Porpora, Benedetto Marcello y nuestro compatriota Felipe Boero (1920), caro para nosotros por su ópera *El Matrero*. Otras piezas reposan en los archivos de las grandes bibliotecas o han desaparecido dejando solo el rastro en algún registro.

La *Ariadne* de Strauss-Hofmannsthal, surge del proyecto de Reinhardt de poner en escena *El burgués gentil-hombre* de Molière en la adaptación del dramaturgo vienés. Así como la comedia de Molière termina con un espectáculo de canto y danzas –que en su momento fue musicalizado por Lully–, Strauss-Hofmannsthal proponen un complemento musical en el que *Ariadne* sería la protagonista de una ópera seria que el burgués, Mr Jourdain, iba a mostrar a sus invitados. Como este anfitrión había previsto que podía resultarles aburrida, había contratado también un elenco de teatro de comedia. En el marco de esta combinación se representa una primera *Ariadne auf Naxos* que se estrena en Stuttgart en 1912. Los autores no quedan totalmente satisfechos con el resultado, así que retoman texto y música para componer otra, que

se estrena en Viena en 1916. En esta se deja de lado a Mr Jourdain; el que ofrece el espectáculo es “el señor más rico de Viena”. También se prevé la representación de la desdicha de *Ariadne*, una ópera seria que será dirigida por el maestro de música –una *mezzo* vestida de hombre, como era del gusto de Strauss– y una alegre comedia de personajes tipo goldoniano, entre los cuales está la traviesa Zerbinetta.

La obra consta de un acto, dividido en dos grandes escenas: en la primera, el director y los artistas se están aprontando para realizar el espectáculo, entre idas y venidas. Surge la crisis cuando el mayordomo del rico señor vienés aparece con nuevas instrucciones: hay que representar las dos piezas juntas y rápidamente, porque el espectáculo tiene que terminarse antes de las nueve de la noche ya que a esa hora están previstos fuegos artificiales. El compositor y el joven director se enojan y se desesperan frente a esa afrenta contra el sublime arte de la ópera seria pero no tienen más remedio que avenirse a la representación. En verdad, el mayordomo los convence en cuanto les dice que si no hay función, no hay pago.

Al lenguaje musical ‘conversacional’ de la primera parte del espectáculo, le sigue el largo monólogo de Ariadne, que gime, se lamenta y quiere entrar en el reino de los muertos. La optimista réplica de Zerbinetta la alienta para que se busque otro amante y disfrute de la vida y de los personajes de la *Commedia dell'arte*, quienes también tratan de convenirla en esa dirección. Aparece Bacco

y Ariadne lo sigue pensando que es el dios de la muerte, hasta que él logra hacerla salir de su estado de melancolía patológica. Los papeles de Ariadne y Zerbinetta requieren de eximias sopranos: la primera es una *spinto*, de voz lírica pero con acentos dramáticos; la segunda, de altos agudos y ágiles coloraturas. El aria de Zerbinetta<sup>17</sup> es rica en armonías deleitosas y caprichos de *bel canto*.

En otras óperas ‘mitológicas’ la fantasía de los libretistas da lugar a extrañas combinaciones: tenemos *Die ägyptische Helene (La Helena egipcia)* de 1928 y *Die Liebe der Danae (Los amores de Danae)* de 1944. En ambas se retrata a los dioses y a los personajes homéricos de una manera que nunca hubiera imaginado el autor de la *Iliada*. Hofmannsthal fue el autor de la primera, la segunda, subtitulada “Una graciosa mitología”, se va a escribir sobre la base de algunos bocetos que dejó inconclusos<sup>18</sup> y que completa Gregor con la ayuda de Strauss.

*Die ägyptische Helene* es la historia de la vuelta de Troya de Helena con Menelao. Menelao no puede dejar de recordar su traición y está a punto de asesinarla cuando la maga Aithra se lo impide. Le da a Menelao una poción mágica para borrarle los recuerdos: con ella, el rey no reconoce que su esposa es Helena pero sí se da cuenta de que atrae a los hombres. Como lo vuelven a atacar los celos, Aithra vuelve a

17 En Viena, la Zerbinetta más famosa ha sido Edita Gruberova.

18 Hofmannsthal muere en 1929. Su hijo se había suicidado y él murió dos días después, de un derrame cerebral.

intervenir y consigue que recuperen su pasado y establezcan la concordia. La comedia no tuvo gran trascendencia y es raro que se ponga en escena. Al psicoanalista RINGEL (1998: 19-22) le parece aleccionadora porque alude a la presión de los recuerdos reprimidos, que siempre se abren paso de una manera u otra y sólo dejan de actuar efectos en la medida en que puedan llevarse a la conciencia.

En *Die Liebe von Danae* (1944, 1952), se combinan el mito de Danae y Júpiter, convertido en lluvia de oro, con el de Midas. El rey de Eos, Pólux, está en la bancarrota y quiere conseguir un marido rico para su hija Danae. Júpiter la quiere por esposa pero no está seguro de conquistarla debido a su edad. Por tal motivo, le concede a Midas –un conductor de burros– el don de convertir todo lo que toca en oro, para que tome su lugar y acuda a Eos a pedir la mano de Danae en su nombre. Mientras tanto, Júpiter asume la apariencia de Midas. Este último se enamora de Danae y viceversa. Cuando la abraza, ocurre lo inevitable: la convierte en oro, de modo que le pide a Júpiter que le quite el don y se une con ella. Los acreedores de Pólux siguen pensando que Júpiter es Midas, le exigen el pago de la deuda, Júpiter los recompensa con una lluvia de oro y quedan todos contentos. Esta breve síntesis deja de lado la intervención de otros personajes como Mercurio y las otras amantes de Júpiter: Alkme-ne, Europa, Leda y Semele que intentan reconquistarlo. Desarrollada en su totalidad tiene una duración de tres actos. Estaba prevista para estrenarse

en los festivales de Salzburgo en 1944, pero el cariz que estaba tomando la guerra hizo que se suprimiera todo espectáculo. Como la ópera ya estaba concluida y preparada, se permitió que se hiciera un ensayo general, que dio lugar a una conmovedora escena: al final, Strauss –ya de 80 años– se acercó al foso de la orquesta, se quedó un rato pensativo y luego saludó a los músicos y les dijo, conmovido “quizá nos encontremos en un mundo mejor”. El estreno tuvo lugar en los festivales de Salzburgo en 1952.

Ambas óperas se han representado muy pocas veces, la música es muy agradable, pero, sobre todo la segunda, contiene grandes dificultades técnicas para los cantantes y se necesitan varios solistas muy competentes. Entre *Helena* y *Danae* se estrena *Daphne* en 1938, que se refiere a la conocida leyenda de su transformación en árbol de laurel<sup>19</sup>.

Se puede incluir en esta sección a *La mujer sin sombra* (1919), si bien su argumento no está basado en la mitología griega sino en *Las Mil y una noches*, tradiciones chinas y cuentos de los hermanos Grimm. Con este material, “se ha entretejido una alfombra persa multicolor” (ERHARDT 1953: 250). La hija del rey de los espíritus, hecha carne pero desprovista de sombra –y por lo tanto, estéril–, debe procurarse una, porque de otra manera, su marido, el Emperador, se convertirá en piedra. Sale a la búsqueda de una sombra y encuentra a la humilde mujer de un tintorero

19 Cfr. COTELLO 2004: 101-123.

que podría venderle la suya porque no desea tener hijos, pero sí los desea el tintorero. Después de muchas vicisitudes y con el marido a punto de petrificarse, la Emperatriz renuncia a la sombra para que la pareja de tintoreros sea feliz. Su nobleza es recompensada por el rey de los espíritus: el emperador recobra su forma humana y se une nuevamente con ella, lo mismo que el tintorero con su esposa. La obra es complicada y está llena de simbolismos y alegorías no muy claras. “Con su música, Strauss deseaba levantar los velos, iluminar lo oscuro y explorar las relaciones cósmicas de lo humano y lo irracional” (ERHARDT 1953: 255).

### Palabras finales

Desde *Elektra* hasta *Die Liebe von Danae*, Strauss reviste a la Antigüedad clásica con sus mejores galas. El director de escena Otto ERHARDT, su contemporáneo, no duda en expresar que con esa música se ha franqueado una brecha de dos mil quinientos años. Al respecto dice:

“*Elektra* es el nacimiento de la tragedia desde el espíritu del *melos*. A través de esta música, las figuras de la Antigüedad se convierten en criaturas atemporales que están cerca de nosotros y de nuestras sensaciones y sentimientos” (1953: 244).

Electra está hoy también “cerca de nosotros” en su encarnación del drama simétrico al de Edipo. También Ariadne, tan remisa a encontrar

consuelo en las picardías de los comediantes, como una mujer de nuestro tiempo aquejada de depresión. Y Daphne, a quien algún director de escena coloca en el diván del psicoanalista. Y Helena, que se traslada a Egipto. Y Danae, que debe salvar a su tierra de la bancarrota y sueña con esa lluvia de oro que supo ser el mismo Zeus.

Esas y otras formidables obras del arte musical le debemos al músico que vio la luz hace 150 años y muere en 1949 dejando un acervo de composiciones que recorre todos los géneros. Sus óperas, *Lieder* y poemas sinfónicos siguen vivos y presentes en los teatros y los auditorios de música sinfónica y cuentan con un público numeroso y adicto.

### Bibliografía citada

- ABERT, A.A. (1994). *Geschichte der Oper*. Kassel: Bärenreiter.
- ANGERER, M. (1988). “Zur Elektra Musik” en KNESSL, L. (ed.). *Richard Strauss, Elektra*. Wien: Bundestheaterverband.
- COTELLO, B. (2004). “Transformaciones de Daphne en la Historia de la Ópera”. En *Circe* 8; 101-121
- DEPPISCH, W. (1996 [1968]). *Richard Strauss*. Hamburg: Rowolt Taschenbuch.
- ERHARDT, O. (1953). *Richard Strauss. Leben. Wirken. Schaffen*. Freiburg: Otto Walter.
- HERLES, W. (2012). *Opern verführer*. Berlin: Henschel.
- PAHLEN, K. (1998[1991]). *Die große Geschichte der Musik*. München: Corman.

- RINGEL, E. (1998 [<sup>1</sup>1990]). *Unbewußt, höchste Lust. Die Oper als Spiegel des Lebens*. Wien: Kremayer & Scheriau.
- TRANCHEFORT, F. R. (1986). *Guide de la musique symphonique*. Paris: Fayard.
- WILLNAUER, F. (1979). *Gustav Mahler und die Wiener Oper*. Wien: Jugend und Volk.

---

**Recibido:** 15-08-2014  
**Exceptuado de evaluación externa**

---

