

A wide-angle, low-angle shot of a grand, ornate theater interior. The ceiling is a complex, multi-tiered dome with intricate gold-colored carvings and several large, dark, circular medallions. The walls are also highly decorated with gold leaf and classical motifs. Multiple levels of balconies are filled with an audience of people, mostly men in suits and women in formal attire. The lighting is warm and golden, highlighting the architectural details and the texture of the audience's clothing. A red carpet runs down the center aisle towards the stage.

**Llibre de
Temporada
23-24**

Eugène Onegin



Eugène Onegin, entre la veritat dramàtica i el lirisme més pur

Miquel Peralta

Musicòleg i autor de *La veu femenina a l'òpera: caràcter i interpretació*

Les característiques vocals dels diferents personatges d'*Eugene Onegin* deriven molt directament de la naturalesa -sovint poc entesa- de l'obra. En efecte, aquesta òpera està bastida damunt del fonament de la «veritat lírica», és a dir, de l'osmosi que el compositor és capaç d'aconseguir entre la veritat dramàtica i el lirisme més pur, arrelat en un material sonor creat espontàniament i directament comunicable. L'artifici hi és, per dir-ho així, inexistent i, en conseqüència, l'estil renuncia del tot a les demostracions de virtuosisme vocal que tant espai prenen, per exemple, a les òperes de Glinka. Aquest és el motiu de base que va portar Txaiovski a demanar, per l'estrena d'aquesta òpera, la participació de veus joves, tot renunciant a les figures consagrades dels teatres imperials, més rutinàries i menys fresques i naturals. Així, no ens ha d'estranyar que les línies vocals d'*Eugene Onegin* reflecteixin tant els profunds lligams del compositor amb la tradició melòdica italiana, com la seva admiració per l'enganyosa senzillesa mozartiana. L'excel·lència vocal continua sent del tot necessària, però aquí es posa al servei de la puresa del text musical i de l'atenció constant a l'expressivitat dels detalls que no es presenten en cap moment com ornaments superflus. En altres paraules, ens trobem davant de la falsa simplicitat de la

melodia pura, curulla de matisos vocals i psicològics i en la qual s'ha de mantenir l'emoció sense trencar el fraseig amb efectes barats i sense caure en un patetisme inflat que obvia el millor que posseeix la partitura. Al capdavant, cal admetre —i valorar— que aconseguir que aparegui la veritat lírica en una interpretació és una ciència més exacta del que podria semblar.

Aquesta tasca de concentració en els elements bàsics de l'espai sonor de l'obra, en tot cas, es veu notablement facilitada pel fet que Txaiovski no enfronta mai els cantants amb l'orquestra i no els porta mai als límits del seu vocalisme. De fet, l'orquestració —gairebé de cambra en molts moments— porta el conjunt cap a l'ethos d'una òpera gairebé intimista, en consonància, també, amb la tria del tema ja que, per primer cop en l'òpera russa, a *Eugene Onegin* apareixen en escena personatges contemporanis, en un entorn social d'allò més comú, que aporta un marc de banalitat a les punyents vicissituds interiors dels protagonistes. Així doncs, cal concloure que, malgrat els esforços d'una bona colla de directors dels nostres dies per donar a l'obra un gruix gairebé wagnerià, tant des del punt de vista dramàtic com des del punt de vista vocal, ni Tatiana és Brunhilde, ni Onegin és Wotan.

Al capdavant de la presentació d'aquesta proposta estètica tan determinada hi trobem el personatge de Tatiana que, en la ultra-cèlebre ària de la carta —cavall de batalla de qualsevol aspirant al títol de diva incontestable— encarna el punt culminant de l'aplicació de la idea de veritat lírica. Aquí, com en tots els altres moments decisius d'aquesta obra, la primacia es dona a la invenció musical. En efecte, l'ària —si pot rebre aquest nom— es troba desproveïda de qualsevol ombra de virtuosisme vocal, no conté ni un sol melisma ni cap ornament i no s'hi pot trobar ni una nota que no estigui acompanyada de la corresponent síl·laba del text. Més que cap altre personatge de l'òpera, Tatiana s'ha de remetre constantment al nucli de la invenció lírica i ha de ser capaç de prou fermesa en l'emissió i alhora d'un ventall prou ric matisos subtils, sense caure en l'afectació melindrosa ni en les frases murmurades que amaguen la incapacitat de l'interpret de sostenir l'expressió amb els elements que responen a la seva veritable riquesa. El rol de Tatiana és un autèntic camp abonat per desplegar-hi les virtuts de la intel·ligència introspectiva i de les seves corresponents realitzacions vocals.

Onegin és també una figura plena de subtilitats, per poc que l'interpret defugui l'estereotip del dandi insensible i altiu. El dramatismes del paper no s'ha de transportar a les coordenades d'una veu heroica sinó a la flexibilitat d'un home lúcid que rebutja les debilitats sentimentals fàcils i vol ser honest amb ell mateix i amb la complexa

barreja de maduresa i immaduresa de Tatiana. Més que indiferència (amb el seu correlat d'enravenament vocal), Onegin ha de demostrar la dignitat d'un *gentleman* que, a l'últim acte, es veu obligat, però, a deixar-la de banda, consumit pels remordiments i l'angoixa, en la veritable antitesi d'un duo d'amor que ens proposa Txaikovski. En aquest sentit, qualsevol temptació de recórrer a la vociferació i als tons baritonals estentoris enterrarà, sota capes gruixudes de color vocal, el fèril prisma de l'evolució del personatge.

El paper de Lenski és més unidireccional, però l'ària que li correspon al segon acte és, sens dubte, la més cèlebre de tot el repertori de tenor de l'òpera russa. Es tracta, en efecte, com apunta el crític André Lischke, d'una obra mestra de refinament melòdic, i de recolliment i dignitat emocional. El poeta fràgil, somiador i vulnerable es mostra, en el moment crític de la seva existència, imbuït del coratge sense fissures que li proporciona la mateixa òptica d'un lirisme abraçat de manera incondicional. Fins i tot molt més que en el cas de Tatiana, el vocalisme del personatge s'ha de basar en la subtilitat de les inflexions melòdiques, sustentades en un *legato* perfecte.

El príncep Gremin té una aparició més aviat esporàdica, però Txaikovski, en una superba demostració del poder de la inspiració musical per evocar en pocs minuts tot un món interior, li dóna una ària que és la tercera més famosa de l'òpera, en aquest cas, encarregada a la veu de baix, que no es podia quedar sense una intervenció solista important en una òpera russa. L'ària, en què Gremin es mostra madur, noble i enamorat, exsuda fervor i simplicitat humana i reclama un timbre senyorial, però lleuger i ferm al registre agut alhora que capaç d'emetre uns greus imposants en els compassos finals.

El personatge d'Olga és, sens dubte, el més ingrat de l'òpera, pel que té de monolític i rudimentari a nivell psicològic. Vocalment disposa d'un *arioso* al primer acte on pot lluir els millors aspectes de la veu de contralt, però posteriorment només compta amb intervencions musicals de poca importància i acaba desapareixent de l'obra sense que se sàpiga ni poc ni gaire què ha sigut d'ella. Es podria dir que és un personatge instrumental, destinat a aportar contrast amb Tatiana i a provocar el drama de la mort de Lenski i no seria injust afirmar que és més important que l'encarni una bona actriu que no pas una excel·lent cantant.

No és el cas de la dida, que no disposa de material musical de relleu, però que aporta un element de suport a Tatiana també important pel desenvolupament de la trama però, sobretot, per oferir-li un espai de mínima complicitat i protecció.

La intervenció de *monsieur* Triquet al segon acte, del tot episòdica, és tanmateix, molt interessant i fins i tot esperada pels coneixedors de l'òpera. Els cuplets de Triquet tenen una funció dramaturgic important, perquè contribueixen a relaxar la tensió de l'enfrontament entre Onegin i Lenski amb un episodi simpàtic i (només) un punt ridícul. La melodia, sensiblera i insípida, és una picada d'ullet del compositor, una autèntica broma musical d'enorme subtilitat i, paradoxalment, de molt bon gust, amb irònics comentaris orquestrals. La temptació de convertir el moment en una pallassada mal cantada es demostra sovint massa gran i poc intèrprets s'hi mostren immunes. Una gran i equilibrada interpretació d'aquest curt paper la trobem en la gravació de Michel Sénéchal (Solti, 1975).

La versió de l'òpera de Vassili Nebolsin (1936) que es troba fàcilment a la xarxa, és la primera completa que existeix, i recull de manera modèlica i com cap d'altra de posterior, tots els elements exposats aquí. El repartiment sencer respon a les millors essències del vocalisme basat en la veritat lírica, la frescor i la naturalitat. La direcció aporta la necessària visió de conjunt i un tractament orquestral sense cap inflor ni *pathos* gratuït. Una versió de referència, doncs, que cap aficionat pot deixar de conèixer.



Eugène Onegin: La poètica d'un romanç inabastable

Inna Naroditskaya

professora de Musicologia de la Northwestern University

La tradició operística russa es diferencia de la resta en què, des dels seus orígens al segle XVIII, un gran número de les òperes russes es basaven en obres literàries. Alguns dels exemples són les òperes de Rimski-Kórsakov basades en relats de Gógol, en una obra d'Aleksandr Ostrovski i en dos poemes de Puixkin; Mússorgski va adaptar un drama històric de Puixkin amb el seu *Boris Godunov*. Prokófiev va basar *L'amor de les tres taronges* en l'obra del dramaturg italià del segle XVII, Carlo Gozzi, *El jugador* en la novel·la psicològica de Dostoievski, i l'òpera *Guerra i pau* en el volum monumental de Tolstoi.

Pocs autors a tot el món, però, han pogut igualar la popularitat de Puixkin (1799-1837) a l'escena operística. Més de cent cinquanta òperes i seixanta ballets, sense incloure produccions d'obres musicals, pel·lícules i peces de cambra, es basen en texts d'aquest poeta tan estimat a Rússia. Hi ha disset òperes i tres ballets dedicats al poema *Els zingars* (Txaikovski va elogiar la primera i única òpera de Rakhmàinov, *Aleko*, sobre aquest mateix argument). El mateix Txaikovski va compondre tres òperes sobre obres de Puixkin: *Eugene Onegin*, *Mazepa* i *La dama de piques*. Txaikovski va ser l'únic que es va atrevir amb *Eugene Onegin*, un poema narratiu que podia semblar més aviat per a una peça de cambra i massa íntim per a una òpera.

L'*Onegin* de Txaikovski, acabat pocs anys després de *L'anell del Nibelung* i *Siegfried* de Wagner (1876), era incompatible amb el compositor alemany i amb totes les grans òperes contemporànies, com ara *Samsó i Dalila* (1877) de Camille Saint-Saëns i el gran espectacle *Neró* d'Anton Rubinstein, mestre de Txaikovski. Tampoc encaixava l'*Onegin* en les dues tendències principals de les òperes nacionalistes russes del segle XIX: les històrico-heroiques i les basades en contes populars. Costa de creure que l'òpera *Onegin* es va compongués el mateix any que Gilbert i Sullivan van produir la còmica *Els pirates de Penzance*. L'òpera més propera a l'*Onegin*, potser, seria la *Carmen* de Bizet, que, curiosament, no va ser creada per a l'Òpera de París, sinó per al molt menys prestigiós teatre de l'Opéra-Comique. Txaikovski, encisat pel verisme/realisme d'aquesta òpera francesa, va voler reflectir les passions humanes elevades. *Carmen* tenia trets exòtics que transmetien tot un conjunt d'emocions: gitanos, orientalisme,

contraban, toros, etc. Tot i que, com *Carmen*, *Onegin* tracta sobre l'amor i la mort, l'assassinat té lloc a la meitat de l'òpera i l'amor no s'arriba a realitzar. Llavors, quin és el secret de l'immens atractiu de l'*Onegin*?

Tot allunyant-se de la tradició operística russa i del teatre musical europeu més popular de l'època, *Onegin* aprofundeix en els sentiments humans. Aquesta òpera nua emocionalment, més romàntica que la pròpia era romàntica, també presagia l'expressionisme modernista que arribaria al començament del segle XX. Conscient del caràcter inusual i cambrístic d'aquesta òpera, Txaikovski va anomenar l'*Eugene Onegin* «escenes líriques»; l'estrena es va representar amb estudiants de cant del Conservatori de Moscou l'any 1879. Dos anys després, *Onegin* va entrar a l'escena i des d'aquell moment, durant cent quaranta anys, ha estat l'òpera russa més popular i més representada.

Puixkin tractava una història més aviat banal: dues noies joves d'una família noble de província i dos rics dandis joves de visita a les seves terres lluny de les capitals. Tots quatre es veuen dins un món de romanç, gelosia i duels. El poeta havia ampliat aquesta anècdota social en un poema bellament narrat amb la seva típica barreja d'ironia i intimitat. Puixkin dedica el primer dels nou cants del seu poema completament al seu protagonista. Les estrofes sobre l'educació, el caràcter, la passió i el desencant d'Onegin s'intercalen amb les reflexions en primera persona de Puixkin. Hi ha moments en què el poeta intervé com a observador comprensiu, i n'hi ha d'altres en què Puixkin sembla perdre de vista Onegin i s'endinsa en les seves pròpies fantasies, i l'autor i el seu personatge es fonen. Puixkin escriu: «De convencions socials, de vans fàtics / va desempallegar-se, i jo també / i és quan tots dos ens vam fer amics. / Em van agradar d'ell l'estil de fer.» Fastiguejat de la vida de la societat i somiant juntament amb el seu personatge en la llibertat, Puixkin desitja: «És l'hora de deixar aquesta ribera, tan avorrida... i recordar, en el mar meridional de la meua Àfrica...», tot evocant la seva descendència d'Hannibal, fillol africà de Pere el Gran i besavi de Puixkin.

Puixkin és menys afectuós i, en certa manera, irònic en el seu retrat del seu segon personatge masculí, el ric, atractiu i ingenu romàntic Lenski. El poeta descriu el duet d'Onegin i Lenski com dos costats oposats: «L'ona i el roc, versos i prosa, el gel i el foc». Alineat clarament amb Onegin, Puixkin declara que, per a Lenski, «la vida consistia d'incògnites de gran bellesa». L'Onegin rebel també comparteix trets de Puixkin com a poeta, jugador, seductor i duelista. Quan perdia diners a les cartes, Puixkin apostava parts del seu *Onegin* que sovint perdia. Resulta tràgicament irònic

que, tot i identificar-se amb Onegin, Puixkin va seguir el destí de Lenski. Un rumor social va estimular la gelosia de Puixkin per la seva dona, la comtessa Natalia Goncharova, coneguda com la dona més bella de la cort. El poeta va desafiar el seu suposat amant i va morir durant el duel.

Txaikovski, a diferència de Puixkin, sentia més afinitat per Lenski, encisat per la innocència i els sentiments purs del jove, i entristit per la seva desaparició. El compositor fa de Lenski un tenor alt, un tipus de veu associat amb els amants operístics. Molt abans de presentar Onegin, Txaikovski dona a Lenski un poètic *arioso* d'amor. D'altra banda, Onegin, que entra a escena amb un quartet, es veu privat d'un solo fins al final de la tercera escena, quan comenta la carta d'amor de Tatiana. Tot rebutjant la confessió emocional de Tatiana «amb calma i fredor», segons l'apunt del compositor a la partitura, Onegin es va tornant més estable i «animat» (un altre apunt del compositor), renunciant al seu desig de felicitat familiar. Lenski, per la seva part, en el moment en què s'ha acordat el duel i veu que es troba a punt de perdre el seu amor i, possiblement, la vida, lamenta el que Onegin ha rebutjat: «A casa vostra! La casa vostra dels meus somnis daurats». I, de nou, abans del duel, en el seu *arioso* sobre «els dies daurats que ja han passat», la lletra i la melodia afligida anticipen la seva mort.

L'Onegin de Txaikovski, que moralitza amb Tatiana al final del primer acte, roman gairebé en silenci durant tot el segon acte, en el coqueteig amb la promesa de Lenski, per prendre el pèl al seu amic, malmet en el ball de Lenski amb ella, a continuació accepta el desafiament de Lenski i, a la segona escena, el mata al duel. Durant aquest acte ple d'acció, Onegin canta només en conjunts i és musicalment insignificant. El tercer acte porta els espectadors de la província russa a un esplèndid saló de ball de la capital. Allà, Txaikovski reproduïx de manera brillant el drama amorós del primer acte, tot invertint els papers d'Onegin i Tatiana. Tot entrant a escena amb els sons d'una polonesa imperial, avorrit d'estar avorrit, Onegin es troba de sobte ferit d'amor per la dona que un dia va rebutjar. El príncep Gremin presenta el seu antic company Onegin a la seva dona, Tatiana. Ara és Onegin qui escriu cartes d'amor i busca proclamar la seva passió a la dona de Gremin. A diferència del marit desconegut i sense nom de Puixkin, el Gremin de Txaikovski es guanya la simpatia dels espectadors quan canta la segona ària d'amor de l'òpera (la primera és l'*arioso* de Lenski). A les escenes finals de l'òpera, sense coincidir amb la ironia de Puixkin, Txaikovski evoca intenses associacions emocionals. Per exemple, l'ària d'amor d'Onegin comença amb la melodia de Tatiana de l'escena de la carta. El duet de Tatiana amb Onegin s'inicia amb la secció vent-fusta fent-se eco de l'ària de Gremin. Tatiana, que admet el seu

amor per Onegin, també canta les línies melòdiques del seu marit. El seu duet és musicalment corprenedor i, tot i així, el seu resultat és pot predir fàcilment.

Mentre que el relat social de Puixkin sedueix el lector no tant pels esdeveniments com per la poètica de la narració, l'òpera revela el drama emocional dels quatre joves. Al començament, l'escena està organitzada per a dues parelles romàntiques, però amb Txaiovski les parelles no coincideixen musicalment. Olga, en el seu primer solo, denuncia els somnis i la tristesa, i es proclama com una criatura juganera i despreocupada. Pocs minuts després d'aquest divertit arioso d'auto adoració, Lenski declara en el seu solo que estima Olga amb la bogeria incontenible d'un poeta. La seva confessió coincidiria millor amb la composició emocional de Tatiana, però aquesta, per la seva part, s'enamora del fred i narcisista Onegin, qui, durant la festa d'aniversari de Tatiana del segon acte gaudeix d'uns jocs de seducció amb Olga. Amb Lenski mort i Olga fora de l'acció després del segon acte, la trobada dels dos, Tatiana i Onegin, és inevitable.

Tot i la promesa d'amor romàntic, l'*Onegin* de Txaiovski no aconsegueix formar cap parella romàntica. De fet, la impossibilitat del romanç es va nodrint durant aquesta òpera. De forma similar, a l'obra *Mazepa* de Txaiovski la jove protagonista, fàcil d'imaginar enamorada d'un admirador més apropiat, s'enamora del vell protagonista que dona el títol a l'òpera, qui traeix la seva família i provoca la seva desaparició. A *La dama de piques*, la darrera òpera de Txaiovski sobre textos de Puixkin, el protagonista masculí sembla proclamar el seu amor a la neta quan en realitat el que busca és el secret de les tres cartes màgiques de l'àvia octogenària. Totes dues dones moren i l'obsessió pel joc de l'home confós el porta al suïcidi.

Eugene Onegin va deixar una empremta profunda a les vides del poeta i del compositor. Quan Txaiovski començava a treballar en l'òpera va rebre una carta d'amor d'una estudiant. Afectat pel relat de Puixkin i tot establint un paral·lelisme entre sí mateix i Onegin, rebuig del qual desaprovava, dos mesos després el compositor li va proposar matrimoni. Durant quinze anys des de l'any 1876, Txaiovski va tenir un romanç platònic per carta amb una altra dona, Nadejda von Meck, la seva confident, patrocinadora i admiradora. Mai no es van conèixer, però amb ella va compartir les seves passions, les seves pors i el seu amor per la música.

L'atractiu musical d'*Onegin*, diferent d'altres obres de Txaiovski, es deu a la cadena de romances que la penetren. La romança russa és una cançó melodiosa, una cançó zíngara, urbana, una serenata d'amor acompanyada d'una guitarra, un piano o una mandolina, cantada per vocalistes professionals o amateurs, interpretada a l'escena

d'un concert, a vetllades íntimes a casa, a salons de ball i a reunions musicals. Gairebé tots els compositors russos han creat romances, des de Glinka fins a Txaikovski o Rakhmàninov. Després de començar amb el duet de les dues germanes Larin a la introducció de l'*Onegin*, l'òpera entra en una seqüència de melodies i romances íntimes, encisadores i emocionalment apassionants.

Antony & Cleopatra



Antony & Cleopatra, una òpera americana

Antoni Colomer

Critic musical

El naixement de l'òpera està intrínsecament lligat al tractament de la prosòdia, és a dir, a la translació musical del ritme i les inflexions d'una llengua determinada, originàriament l'italià, de la manera més natural possible. Aquest, i no altre, era l'objectiu de la Camerata Fiorentina que, amb la creació del *recitar cantando*, pretenia reproduir l'esperit de les representacions teatrals a la Grècia clàssica. Durant la primera meitat del *seicento* l'òpera es desenvolupà principalment a la península itàlica, però no trigà a travessar fronteres amb recepcions diverses a cada país. A la zona germànica s'imposà de seguida i fins al segle XIX l'òpera italiana. A França, Jean-Baptiste Lully adaptà el gènere al gust de Lluís XIV tot posant les bases d'una prosòdia musical a partir de la qual es desenvolupà una tradició operística autòctona. Però, ¿i a Anglaterra?

L'òpera en llengua anglesa ha tingut, històricament, enormes dificultats per consolidar-se i fins al segle XX no assolí una idiosincràsia pròpia tant a les Illes

Britàniques com als Estats Units. Els motius de la reticència inicial foren culturals, polítics i antropològics. D'una banda, l'arrelada tradició teatral isabelina deixava poc espai a propostes foranies. Per altra, el pragmatisme inherent a la cultura anglosaxona no acceptà de bon grat l'artifici d'uns personatges que s'expressaven en tot moment a través del cant. I, finalment, el tancament dels teatres durant el període republicà, que coincidí amb les primeres temptatives operístiques, tallà de soca-rel el desenvolupament d'una embrionària òpera anglesa tot i les aïllades aportacions de John Blow o Henry Purcell.

Fins a l'època victoriana no arribaren les primeres temptatives serioses de la mà de compositors com Michael Balfe, però el teatre musical a les Illes Britàniques estava copat per les *Light Opera*, antecedent del musical que arribà al seu zenit amb Gilbert & Sullivan. És durant aquest període, concretament el 1845, que tenim constància de la primera òpera d'un compositor nord-americà estrenada als Estats Units: *Leonora*, de William Henry Fry. Tot i això, tant les obres de Balfe com les de Fry i successors a dues bandes de l'Atlàntic no deixaven de ser imitacions, més o menys reeixides, de l'òpera romàntica europea. Caldrà esperar fins ben entrat el segle XX per assistir al sorgiment d'un corpus nacional singular de transcendència artística. Al Regne Unit la figura clau serà Benjamin Britten, que l'any 1945 estrenà *Peter Grimes*. Curiosament, als Estats Units la revolució arribà uns anys abans i per vies insospitades.

Les dues òperes americanes fundacionals tenen, malgrat estils i imaginaris distants, un significatiu element en comú: la cultura afroamericana. *Four Saints in Three Acts*, de Virgil Thomson, s'estrenà el 1934 interpretada íntegrament per cantants negres, però tot i elements innovadors en cap cas pot discutir la posició de primera obra mestra a *Porgy and Bess* (1935). L'obra de George Gershwin, imbuïda pels ritmes del jazz i l'esperit del blues, constitueix l'acta notarial, signada amb lletres d'or, del naixement de l'òpera nord-americana. El testimoni el prendrà sobretot Leonard Bernstein, que compartia amb Gershwin arrels jueves, formació clàssica, l'aposta pel desenvolupament del llenguatge tonal i la integració de tota mena d'influències. Pel que fa al tractament vocal es configurà un estil que beu del jazz, el postromanticisme, el musical i fins i tot la música pop, sempre atorgant preeminència a la intel·ligibilitat del text. L'eclecticisme havia d'esdevenir, inevitablement, la identitat de l'òpera d'un país definit pel mestissatge.

El següent pas de rosca, més enllà de les aportacions de Menotti, Blitzstein, Barber o Floyd, arribà amb la irrupció del moviment minimalista. L'any 1976 Philip Glass estrenà *Einstein on the beach*, tot sacsejant el panorama operístic internacional. La sublimació

d'uns preceptes musicals basats en la repetició i petites mutacions d'una cèl·lula temàtica s'ha d'entendre com a reacció a unes avantguardes europees que havien dut el gènere a un *cul-de-sac*. Enfront del caràcter críptic d'aquestes, el minimalisme apostà per una (aparent) simplicitat que, en les seves primeres manifestacions, converteix la veu en un instrument més.

John Adams pertany a la segona generació minimalista, però partint de la radicalitat de Reich o Glass, enriqueix el seu llenguatge a través de l'assimilació progressiva de tota mena de tendències. La seva primera òpera, *Nixon in China* (1987), encara ancorada en la dinàmica repetitiva, mostra ja textures orquestrals d'evidents connotacions postromàntiques que s'accentuaran a *The Death of Klinghoffer* (1991) i *Doctor Atomic* (2005). També és evident, tot i reconeixibles trets personals, l'evolució de la vocalitat des dels inicis fins a la seva última òpera, *Antony & Cleopatra* (2022). En la visionària *Nixon in China*, la dinàmica repetitiva influïa en la línia vocal assolint efectes d'original expressivitat, com en l'entrada de Nixon («*News, news, news, news, news, news, news, news, news, news has a, has a, has a, has a kind of mystery*»). Aquest tipus de recursos seran, però, cada vegada més residuals en l'estil d'un compositor que ha tendit a la fusió natural de paraula i música a través d'una claredat expositiva allunyada de pirotècnies sense evitar, quan es requereixen, exuberants expansions líriques.

A *Antony & Cleopatra*, primer projecte sense la col·laboració de Peter Sellars i que no té com a subjecte dramàtic un esdeveniment històric contemporani, Adams s'enfronta a Shakespeare —repte majúscul, especialment per a un compositor angloparlant— i ho fa de tu a tu. A diferència de moltes adaptacions shakespearianes que manipulen el text *ad hoc*, es manté fidel als versos originals traduint-los amb una línia vocal mal·leable, allunyada de patrons fixos i seguint amb clarividència els ritmes irregulars del pensament i la parla. El rol de Cleopatra està concebut per a una soprano lírica capaç d'expressar-se amb naturalitat en la franja central i amb recursos vocals per transmetre el patetisme del personatge en els passatges elegíacs i les expansions líriques. El paper fou escrit per Julia Bullock, qui finalment no pogué participar en l'estrena a San Francisco, però que sí que l'encarnarà al Liceu. Antony requereix un baix baríton com Gerald Finley, de centre rotund, registre en què transita durant gairebé tota l'obra. Però l'aspecte clau en la caracterització d'ambdós protagonistes, més que en cap altra òpera d'Adams, és la subtilesa en l'exposició d'un text ple de claroscurs i gran riquesa literària. Els diàlegs entre els amants al primer acte, presidit per una tensió que anticipa la catàstrofe final, es desenvolupen amb el naturalisme característic d'Adams, però l'orquestra bull per sota emergint en explosius rampells que suggereixen de diverses maneres les enrabiades de Cleopatra, els atacs

d'autocompassió d'Antony o les reaccions nervioses dels subordinats.

En canvi, la música per Caesar és disciplinada i mecànica. Si la primera escena d'Antony i Cleopatra està plena de canvis ràpids de compàs, Caesar se'ns presenta acompanyat per tot l'aparell orquestral i un marcial 2/4 que recorda les arrels minimalistes del compositor. La part està escrita per a tenor en un registre tens i agut, similar al dels monòlegs de Mao-Tse-Tung a *Nixon in China*, que defineix la rigidesa i autoritat del personatge. Completen el repartiment nou rols de diferent transcendència que aporten equilibri tímbric al conjunt. Destaca per sobre de tots Ottavia, que es debat entre l'amor pel germà Caesar i el marit Antony, paper destinat a una mezzosoprano de timbre fosc i instrument robust. La resta del *cast* es divideix entre el seguici d'un bàndol i l'altre, personatges instrumentals amb una línia melòdica subordinada a les necessitats narratives. És el cas del baix Enobarbus, el baríton Agrippa, Eros, un tenor de caràcter o les mezzosopranos Charmian i Iras, que contrasten amb la veu més aguda i distintiva de Cleopatra.



Antony & Cleopatra

John Adams

Compositor

De totes les obres dramàtiques de Shakespeare, *Antony & Cleopatra* segurament és la més complexa des del punt de vista temàtic i formal. Els dos noms que honoren el títol poden ser reconeguts de seguida, sobretot per les generacions de nord-americans que, tot i que potser no han llegit ni vist l'obra, han crescut amb més d'un segle d'evocacions cinematogràfiques d'aquests amants transgressors i obstinats. Els que descobreixin ara l'obra percebran immediatament una parella que sol discutir i potser es demanaran si la seva relació inestable i violenta mereix tant de dolor. A la versió de Shakespeare hi ha dos adults madurs, que estan a anys llum de les joventuts virginals de *Romeu i Julieta*, i cadascun té un rerefons provocador —ell, un dels comandants romans més importants, en el seu arrogant apogeu i segur de si mateix, ara deixant-se portar a una decadència confortable; i ella, una reina brillant, seductora i astuta estratega que, uns anys abans i sent encara una adolescent, havia captat l'atenció de Julius Caesar, amb qui va tenir un fill. En poques paraules, són dues persones que han “estat aquí, fet allò”, que han comès actes tant heroics com menyspreables, simplement per sobreviure en el món cruel de la seva època, quan contractar un assassí per resoldre una disputa familiar no sorprenia ningú.

Com a obra escènica, l'escenari en expansió de l'obra, de vegades confús (3 continents, 40 personatges i 42 escenes, una dinastia en decadència i un imperi naixent en la seva primera floració) conjura un panorama d'intriga política, estratègia militar i un xoc literal de civilitzacions. Encara que li podria faltar la contundent concisió de *Macbeth* i l'eloqüència sostinguda de *Hamlet* i *Lear*, com un estudi de poder, totes dues entre individus i també entre nacions, *Antony & Cleopatra* es percep com una obra excepcionalment i psicològicament moderna. Per això la vaig triar i per això crec que, malgrat el seu antic origen i marc, és una companya idònia de *Nixon in China*, *The Death of Klinghoffer* i *Doctor Atomic*. A *Girls of the Golden West*, vaig posar diversos soliloquis breus de *Macbeth*, ja que, segons els estudis, Shakespeare va ser una forma d'entreteniment popular durant la febre de l'or de Califòrnia. L'experiència amb el bard em va obrir la gana, i, com molts altres compositors, vaig acceptar el desafiament arriscat de començar a fer música; no només la lletra, sinó també a tractar els canvis i girs dels seus plans teatrals. Òbviament sabia que Samuel Barber tenia la seva pròpia versió operística de l'obra, però no creia que un compositor pogués o hagués de “posseir” un mite com a arquetipic, com si ningú mai més pogués disposar de *Faust* o, el que és més, la història de La passió. No va ser un acte d'irreverència que jo evités intencionadament veure, escoltar o fins i tot llegir el llibret de la versió de Barber, sinó una decisió presa perquè això no afectés de cap manera la meva pròpia versió de la història.

El 2018, els meus col·laboradors, la directora d'escena, Elkhanah Pulitzer; la nostra dramaturga, Lucia Scheckner, i jo, vam iniciar la colpidora tasca d'extreure els esdeveniments principals i els personatges essencials de l'enorme llenç de Shakespeare. Vam comparar l'obra amb el seu text original del biògraf del segle i Plutarc, sabent que el biaix històric de Plutarc, com el de Virgili, havia de complaure els seus lectors romans. No cal dir que, per a fins operístics, molts esdeveniments i personatges secundaris es van haver de comprimir o eliminar per posar el focus en els tres personatges principals, el tercer dels quals era evidentment el jove i "imberbe" Caesar. (A l'obra, el Caesar de Shakespeare no és el Julius Caesar de la primerenca aventura de Cleopatra, sinó el seu nebot adoptat, que a l'època d'aquells esdeveniments es deia Octavian, i més tard ell mateix canviaria el seu nom pel de Caesar Augustus.) A mi m'agradava la versió shakespeareana de Caesar, amb l'ambició obstinada i l'astúcia precoç que estan estretament vinculades a una personalitat seriosa i de vegades irritable. Com una mena de màster de l'univers de Silicon Valley, sempre transmet el missatge adequat, sembla que sempre ho fa tot bé, mentre que l'envellit i ambivalent Antony, consumit per l'amor i el plaer, va d'una incòmoda derrota a una altra i ni tan sols no és capaç d'organitzar el seu propi suïcidi sense espifiar-la.

Vaig lamentar la pèrdua necessària de moltes escenes, entre les quals, no pas menys important que les altres, la festa de la fraternitat regada de vi a bord del vaixell de Pompeu i l'emotiva i intensa ruptura entre Antony i el seu camarada Enobarbus. Molts detalls i molta informació essencial que podien volar en qüestió de segons en una obra parlada amb tractament musical havien de reduir-se, reformular-se o fins i tot ometre's de manera radical. Vam condensar diverses batalles entre romans i egipcis en una. Línies que originalment pronunciaven personatges absents a la nostra versió es donarien a d'altres, com al principi de l'obra, quan havien de cantar dos soldats veterans d'Antony, molestos amb el comportament llibertí del comandant i la seva fascinació per Cleopatra, i ara, en canvi, canta un Caesar igual d'enutjat:

"Pren bona nota, i en ell hi veuràs el triple pilar del món transformat en el babau d'una meuca."

Un descobriment sorprenent va ser que, en comparació amb altres obres d'aquell període tardà sorprenentment productiu de Shakespeare, *Antony & Cleopatra* té relativament pocs soliloquis aïllats. En un punt clau de l'obra, em vaig adonar que necessitava per a Caesar alguna mena de declaració o expressió de superioritat romana i de "destí manifest" imperial. Com que no existia res prou concís a l'obra que hi encaixés, vaig acudir a *L'Eneida* (en una traducció de Dryden) per omplir aquell buit.

Cada adaptació operística d'un text famós està carregada de dificultats, sovint de decisions doloroses. Els compositors comencen amb la intenció de mantenir-se absolutament fidels a l'original, però els problemes musicals i teatrals entren immediatament en escena. És un tema complicat. En cas contrari, el resultat final probablement serà avorrit i rígid. Vaig poder animar-me en observar la metamorfosi capritxosa del tractament de Boito a les comèdies de Falstaff. Lucia havia estat creativa minant fragments d'altres obres de Shakespeare com *The Taming of the Shrew*, *Henry V* i *Richard II* per prorrogar o enriquir determinats moments. I quan la necessitat d'omplir dades narratives crítiques amenaçava de dificultar el flux natural de l'òpera, em vaig poder recordar a mi mateix que la música, en ser la més psicològicament precisa de les arts, té el poder exclusiu de substituir esdeveniments per sentiments, i que un simple canvi en l'harmonia pot transmetre un significat més emocional i psicològic que desenes de línies de text.

Després de quaranta anys de preparar textos en tres idiomes, tant de bo pogués dir que tinc una fórmula, però no és així, i potser això és una cosa bona. La influència de la música popular nord-americana té, certament, un efecte més potent en la seva manera de posar música a la lletra que res que hagi après de l'excel·lent tradició clàssica europea. Em vaig criar sentint la meva mare cantar Rodgers i Hammerstein i Cole Porter mentre cuinava o feia les feines de la llar, o quan participava en musicals *amateur* locals. A la meva joventut, era impossible no escoltar Frank Sinatra o Ella Fitzgerald a la ràdio, i quan vaig arribar a la universitat, la gran època del rock i el soul incipient havia arribat. En el millor de tota aquesta música —tant si es tractava dels Beatles, Stevie Wonder o The Supremes—, la lletra, la melodia i l'harmonia s'enllaçaven per formar una unió perfecta. Ara veig que en el meu propi tractament de la lletra, em vaig acostar molt a aquest model, com a resposta no tan sols al ritme de l'expressió, sinó també al so de les síl·labes individuals mateixes. No he tingut mai gens d'interès en la *fioritura* operística convencional, ni em vaig inclinar a utilitzar tècniques vocals "ampliades" virtuoses que convertissin la ira en obres d'avantguarda de mitjan segle. Quan escoltava moltes obres atonals clàssiques del segle xx —de Schönberg, Berg, Berio o Boulez— les seves seqüències de salts intervàl·lics, sovint estrictes i que s'aconseguien fàcilment en un piano, em produïen una sensació d'estrès físic i emocional quan eren cantades. Aquest tractament de la veu era pertinent per expressar la bogeria o estats emocionals exagerats (*Erwartung*, *Wozzeck*, *Le Grand Macabre*), però em semblava que l'anatomia de les cordes vocals humanes es vol alinear de manera natural amb les lleis acústiques de la ressonància, cosa que en la tradició occidental anomenem *tonalitat*. Quan, a *Doctor Atomic*, vaig haver de preparar el sonet de John Donne "Colpeja el meu cor, Déu trinitari", els verbs monosíl·labs (

knock, breathe, shine, break, blow, burn...) em semblaven cops de martell, i els vaig tractar com a tals (per a l'horror d'un alumne de Donne, que es va queixar que, en fer-ho, destruïa l'escansió del poema!).

Shakespeare, certament, és tan inherentment musical que els ritmes interns pràcticament suggereixen la seva pròpia forma melòdica. Això no obstant, no vol dir que tot, per a la meua orella nord-americana, siguin unitats simètriques netes i ordenades. Escolto les seves lletres de maneres diferents de com ho farien, per exemple, Händel o Benjamin Britten. Tots els compositors intentem fer honor a les lletres a la nostra manera, i la meua sovint pot portar els cantants a la desesperació, en haver-se d'enfrontar a irregularitats minúscules a l'estructura rítmica; dificultats, m'alegra dir, que solen desaparèixer i que es perceben naturals quan la música s'ha interioritzat.

Escric això el mateix dia que comencen els assajos per a l'estrena de San Francisco. Hom mai sap com serà de diferent la realitat del que ha començat a la imaginació, però estic gairebé segur que *Antony & Cleopatra*, en comparació amb les meves obres escèniques anteriors, difereix per ser la que ofereix més intensitat dramàtica. Presenta menys escenes individuals (àries, cors, etc.). En lloc d'això, vaig intentar mantenir una interacció accelerada entre els personatges. Aquests personatges, en lloc de reflexionar cantant sobre els seus dubtes, dissenys o motivacions, hi actuen directament. En aquest sentit, encara que per descomptat és molt diferent musicalment, el model de "drama cantat" que Debussy va imaginar a *Pelléas et Mélisande* és el que potser s'acosta més als meus objectius.

Turandot



“Turandot”, la fi d’una era vocal

Mercedes Conde Pons

Directora Artística Adjunta del Palau de la Música Catalana

La mort de Giacomo Puccini, succeïda el 1924 abans de poder finalitzar la composició de *Turandot*, va deixar interrompuda bruscament una evolució del gènere operístic italià que es fa difícil esbrinar cap a on hagués arribat, si Puccini hagués pogut seguir donant corda a la seva extraordinària genialitat musical. El que sí que sabem és que amb *Turandot* s'acaba una era: la de l'òpera italiana, amb perdó dels continuadors del gènere que, influïts per l'esdevenir estètic del segle XX, van trencar absolutament amb la tradició belcantista i verista de la qual Puccini és el gran darrer bastió.

Turandot ja deixa entreveure la maduresa estilística d'un compositor que vol innovar, que està obert a les diverses opcions estètiques que d'ençà de l'adveniment de les avantguardes, també en l'àmbit musical, floreixen per tot el món. Puccini, però, no renuncia mai a la sensibilitat i a la bellesa. Prova d'això és l'ús que fa de sonoritats i melodies de ressonàncies asiàtiques (amb aquell sedàs de l'exotisme encara romantitzat per la visió occidental sobre Orient més pròpia del segle XIX) i la seva fusió

perfecta amb la gran instrumentació lírica que Puccini sempre sap imprimir en la seva música, junt amb l'ús tímid, gairebé juganer, de dissonàncies al servei del dramatisme, en una conjugació de tots aquests aspectes simplement magistral.

Turandot és, per a molts —d'ençà de la popularització de l'ària de Calaf «*Nessun dorma*» gràcies a la interpretació heroica que Luciano Pavarotti en feia als concerts dels Tres Tenors als anys 90 del segle XX—, l'òpera més popular del catàleg de Puccini. El fet d'haver quedat interrompuda per la tràgica mort esdevinguda a Puccini encara en una edat de plena maduresa, i el fet de ser també l'òpera amb què es va reinaugurar el Gran Teatre del Liceu fa gairebé vint-i-cinc anys després d'un ressorgiment de les cendres simbòlicament heroic, la fa idònia per a introduir-se en l'univers operístics per a tots els nouvinguts. És l'últim eco d'una forma d'entendre l'òpera. El seu significat va més enllà de les modes i estils d'impacte fugaç.

Giacomo Puccini utilitza les veus segons els paràmetres encara propis de l'òpera romàntica italiana, si bé en el cas de les dues veus protagonistes atorga un especial caràcter dramàtic a les seves parts, fet que exigeix unes característiques especialment exigents als cantants. Podríem parlar de veus heroiques, o veus *spinto* i, fins i tot, dramàtiques. Parlem dels rols de Turandot, sovint associada a la veu d'una soprano lírica *spinto* o dramàtica, i el de Calaf, sovint assignada també a la veu d'un tenor líric *spinto*, dramàtic o heroic. Son veus que estan cridades a superar una orquestra nodrida generosament en els moments de màxima expansió expressiva, és a dir, en els moments més èpics. L'escena dels tres enigmes a l'acte segon de l'òpera n'és una mostra. Cada enigma demana un ascens cromàtic, aconseguint una tensió ambiental i dramàtica i una tensió creixent, com a conseqüència, en els propis cantants. Aquests es veuen obligats a sostenir llargues frases en un registre central-agut amb la màxima potència i capacitat de projecció. Requereix en ells una capacitat vocal atlètica. I no hi ha massa cantants capaços de sostenir això en una representació en viu sense la percepció per part del públic d'un cert patiment.

I, tanmateix, pocs cantants —sobretot tenors— poden resistir-se a l'encant d'incorporar l'ària de Calaf «*Nessun dorma*» al seu repertori de concert. Aquest mena d'himne de fortalesa, resiliència, coratge i, fins a un cert punt, inconsciència (les característiques d'un heroi per antonomàsia) és molt sucós i arriba de forma tan directe a les emocions del públic que encara que el tipus de vocalitat no sigui l'adequada, tenors lleugers, de *coloratura*, lírics, joves, grans, professionals i amateurs, l'han inclòs al seu selecte grup d'àries predilectes. Però desenganyem-nos, si hi ha un sol tenor que ha sabut fer una autèntica creació d'aquesta ària és l'italià Luciano Pavarotti. Malgrat no tenir la veu més

idònia segons les etiquetes amb què abans hem descrit el rol de Calaf, la interpretació que Pavarotti va fer del «*Nessun dorma*» tot allargant l'agut final del «*Vincerò*» més enllà de vint segons i amb el cor ressonant per darrera en un arranament per a concert del fragment operístic, forma ja part de la iconografia operística de tots els temps. Pavarotti gaudia d'una veu privilegiada, una tècnica impressionant amb una predisposició física innata, una impostació magistral i una cobertura de so impecable, fet que li permetia fer autèntiques acrobàcies vocals, *legati* olímpics i aguts supersònics. Abans d'ell, segurament Franco Corelli sigui el primer tenor en aconseguir les màximes cotes de mestratge en aquest paper. Darrera d'ell, molts l'han intentat emular, però pocs, sobretot en els nostres dies, han aconseguit l'èxit.

Amb el rol de Turandot no passa el mateix, principalment, per què l'ària «*In questa reggia*» no posseeix l'encant musical que altres àries que Puccini dedica a les seves protagonistes. El personatge de Turandot brilla, sobretot, en l'escena dels enigmes. Allà és on la *principessa di gelo* és un exemple musical del seu sobrenom. I el fet que l'òpera restés inacabada no ajuda a fer d'aquest, un rol especialment estimat per les sopranos dramàtiques ni favorit en el rànquing del repertori adient per a aquesta vocalitat. I tot i així, algunes sopranos lírico-lleugeres de *coloratura* històriques com Joan Sutherland, es van atrevir a enregistrar aquest rol, si bé mai l'interpretà en viu. Però si hi ha una veu que sigui purament representativa del rol, aquesta és, sens dubte, Birgit Nilsson.

En canvi, sí que hi ha un altre rol per a soprano en què Puccini demostra, un cop més, la seva predilecció pels rols femenins. Parlem del rol de Liù. Aquesta sí que és l'autèntica heroïna pucciniana, la dona capaç de sacrificar la seva vida en un acte d'amor. Això és el que defineix la psicologia de Liù i per això Puccini li reserva les mels del seu màxim art. Cada frase de Liù és commovedora, des del «*Signore ascolta*» dirigit a Calaf al «*Tu, che di gel sei cinta*», dirigida a Turandot. Liù és el caràcter més ben dibuixat en aquesta òpera i és prou significatiu que l'òpera quedés interrompuda per la mort de Puccini just en el punt en què mor Liù. Amb Liù mor la darrera heroïna de l'òpera italiana. I per això Puccini escriu un paper ideal per a les sopranos líriques que incorporen aquest rol al catàleg d'altres òperes de Puccini com *Manon Lescaut*, *La Bohème* o *Madama Butterfly*. És pura expressivitat. Pura emoció. Montserrat Caballé, Renata Scottò, Mirella Freni són algunes de les veus que han encarnat amb èxit aquest commovedor paper.

En l'àmbit dels rols secundaris però amb un paper important dins l'òpera trobem en relació d'equidistància el rol de Timur, pare de Calaf, escrit per a baix, el rol de

l'Emperador Altoum ideal per a un tenor en edat avançada i els rols dels bufons Ping, Pang i Pong, dos tenors de caràcter i un baríton lleuger en uns rols que acostumen a ser porta d'entrada al repertori italià per a no pocs cantants amb veus solvents sense una excessiva exigència vocal. Aquests papers requereixen sobretot una gran actuació i una gran elasticitat vocal per a adequar-se a la voluntat expressiva i tragicòmica que hi atorga Puccini.

En definitiva, aquesta òpera és una magnífica porta d'entrada a l'òpera italiana i sedueix les oïdes d'experts i neòfits per la majestuositat amb què Puccini tracta les melodies, l'ús de les veus protagonistes i, per sobre de tot, la voluntat expressiva. Per cantar Puccini, el més important, és saber transmetre emocions a través de la veu.



El llegat de Puccini

Alexandra Wilson

Professora d'Història de la Música a la Oxford Brookes University. Autora de *Puccini in Context*

Dins del context de l'obra de Giacomo Puccini, *Turandot* és un cas atípic. Mentre la majoria de les seves òperes personifiquen el realisme operístic, l'última ens porta a un

regne bàrbar i fantàstic, ambientat en una època antiga no especificada. La preocupació per la domesticitat i la vida de la gent corrent que havia prevalgut en obres anteriors com *La bohème* i *Madama Butterfly* ha desaparegut completament; en canvi, Puccini ens ofereix escenes èpiques de multituds en amplis espais exteriors, com si treballéssim en un llenç artístic sorprenentment més gran. *Turandot* també fa avenços significatius respecte les seves obres anteriors pel que fa a la naturalesa avançada del llenguatge musical (el públic que només ha escoltat «*Nessun dorma*» i espera que la resta de l'òpera soni semblant s'endurà una sorpresa). Va ser, per descomptat, la seva darrera obra, tot i que no l'hauríem de considerar com el seu cant del cigne, perquè el compositor no tenia ni idea que patia un càncer de gola que, finalment, li provocaria la mort d'un atac de cor mentre se sotmetia a una intervenció a un quiròfan belga el 1924. Si Puccini hagués viscut, només podem especular sobre on l'haurien portat la seva curiositat i el desig de mantenir-se al dia amb la innovació modernista.

La llegenda de Turandot és antiga. Va entrar per primera vegada a la consciència europea a principis del segle XVIII a través d'una sèrie de contes populars àrabs que s'havien traduït al francès, abans de convertir-se en la base d'una obra del dramaturg venecià del segle XVIII, Carlo Gozzi. El 1920, li van suggerir a Puccini, que sempre buscava temes dramàtics inusuals, els llibretistes Giuseppe Adami i Renato Simoni. Adami i Puccini ja eren col·laboradors habituals, després d'haver treballat conjuntament a *La rondine* (1917) i *Il tabarro* (la primera part d'*Il trittico*, 1918). Simoni, per la seva banda, era un periodista, dramaturg i llibretista que havia escrit una biografia de Gozzi. L'interès de Puccini pel tema es va despertar: aquest era un tema que li donaria una altra oportunitat (després de *Madama Butterfly*) de muntar una òpera a l'Extrem Orient i, sempre preocupat per l'«autenticitat» musical, es va dedicar a intentar localitzar melodies xineses. Reelaboraria una sèrie de cançons que va escoltar en una caixa de música antiga, en particular per a la música de les tres "màscares", Ping, Pang i Pong. Puccini també es va sentir atret per la «modernitat» del tema de *Turandot*, malgrat el seu entorn pretesament antic, i va escriure a Adami: «Com més hi penso, més em sembla el tipus de tema que un vol avui dia i que se m'ajusta perfectament».

El procés d'elaborar una òpera dramàticament va ser sempre una lluita per a Puccini, i les negociacions sobre l'estructura de l'obra van anar i venir entre ell i els llibretistes durant diversos anys, amb el compositor professant «desesperació», amenaçant periòdicament amb renunciar al projecte i expressant la seva frustració perquè no

s'acabaria mai. Puccini s'havia sentit atret pel repte de donar vida al personatge titular de l'òpera, que era completament diferent de les seves heroïnes submises habituals. No obstant, tal com van resultar les coses, aquest va ser un repte que l'havia de derrotar: la transformació de la reina del gel homònima i assedegada de sang en una dona amable i amorosa va suposar un obstacle fins al final per a un compositor que sempre es va preocupar per la versemblança psicològica.

Després de la mort de Puccini, l'estrena de *Turandot* es va retardar durant disset mesos, ja que el seu editor buscava un compositor adequat per completar l'òpera, que utilitzés els vint-i-tres fulls d'esbossos que Puccini havia deixat. Finalment, un jove Franco Alfano es va presentar com a candidat, però més endavant es van produir discussions entre ell i el director Arturo Toscanini, que va insistir que Alfano havia tallat més de cent compassos del seu final a l'onzena hora. A l'estrena, Toscanini aturaria la representació «en el moment en què el mestre va deixar la ploma», tot i que el final d'Alfano s'interpretaria més endavant (ara existeixen altres finals: de Luciano Berio i, més recentment, d'Anton Coppola).

Finalment, l'òpera va tenir la seva tan esperada estrena el 25 d'abril de 1926 a La Scala de Milà, el teatre d'òpera més prestigiós d'Itàlia, que no havia acollit cap estrena de Puccini des de la desafortunada primera representació de *Madama Butterfly* el 1904, que va ser rebuda de manera desfavorable per part d'una claca que havia estat llogada. Una estrena de Puccini sempre era «un esdeveniment», però aquesta va tenir un significat especial, agafant l'aura d'una cerimònia de comiat per al seu compositor. L'estrena va ser vista per la premsa com un immens triomf, però en realitat alguns dels primers crítics amb prou feines van poder dissimular la seva decepció perquè l'òpera no sonava com les seves favorites anteriors, *Manon Lescaut*, *La bohème*, *Tosca* i *Madama Butterfly*. No hi havia, però, cap motiu lògic perquè Puccini hagués tornat a l'estil d'aquestes òperes en aquesta etapa de la seva carrera, ja que la dècada de 1910 havia suposat una etapa d'experimentació, tant pel que fa al gènere (l'opereta, com *La rondine*), al tema principal (l'òpera tipus *wild-west* com *La fanciulla del West*), i el càsting (la *Suor Angelica* íntegrament femenina). Al llarg d'aquesta dècada, Puccini havia experimentat amb una paleta musical més aventurera i impulsaria aquestes innovacions encara més en el seu treball final.

La partitura de *Turandot* és, en molts aspectes, sorprenentment moderna, especialment pel que fa a l'ús del llenguatge sencer, pentatònic i harmònic, amb moments de bitonalitat altament dissonant. Els seus ritmes agressius, encapsulats per allò que sona com a brutals cops d'espasa als primers compassos de la peça, són

l'acompanyament perfecte del tema violent de l'òpera. L'orquestració de l'òpera és més rica, més sofisticada i d'una escala més gran que en qualsevol òpera anterior de Puccini, i demana instruments inusuals com el saxo i l'orgue, i una secció de percussió molt àmplia que s'utilitza eficaçment per crear un ambient oriental. Com era habitual per a Puccini en la seva etapa mitjana i final, l'òpera està composta en gran part, el que significa que la música flueix a la perfecció, sense pauses d'aplaudiments entre els números musicals, una tècnica que els compositors d'òpera italians de finals del segle XIX van prendre en préstec a Wagner.

Hi ha, per descomptat, un nombre molt reduït de «números» a l'obra —«*Nessun dorma*» és el més obvi i el més popular— que es podrien extreure de l'òpera i gravar-los o interpretar-los de manera independent en concerts. Puccini no havia abandonat el lirisme exuberant, però l'empra aquí d'una manera força diferent que en les seves obres anteriors, on una melodia gloriosa segueix directament a la següent (pensem, per exemple, en l'escena on Rodolfo i Mimì es troben a *La bohème*, on Puccini ens ofereix dues àries i un duet). Tal com ha argumentat el musicòleg Andrew Davis en el seu llibre sobre l'estil tardà del compositor, Puccini utilitza el lirisme intens amb moderació a *Turandot*, frenant-lo de tal manera que, quan sorgeix, el seu efecte expressiu s'intensifica per la manera en què destaca per sobre del so més dissonant del teixit musical de la peça. El gran moment de *Turandot*, «*In questa reggia*», en què explica la seva antipatia als homes, comença d'una manera gelada i declamàtoria, però s'apassiona quan arriba a les paraules «*No, no! Mai nessun m'avrà!*», el sumptuós acompanyament orquestral wagnerià que sembla contradir les protestes de la princesa.

Tot i que van dubtar a l'hora d'afirmar el fet obertament, molts crítics estaven evidentment perplexos per l'entrellaçat de Puccini, semblant a un collage, de dissonància agressiva amb un llenguatge musical més convencionalment romàntic, així com per l'heroïna antipàtica de l'òpera que semblava mancar de passió o humanitat. Va ser un cas clàssic de xoc a allò nou, però avui, gairebé un segle després i amb el benefici de la retrospectiva, podem apreciar tant la partitura desafiant de l'òpera com els esforços deliberats de Puccini per convertir *Turandot* en una «dona màquina» moderna, semblant a una de les figures de maniquí amb la cara en blanc d'una pintura de De Chirico. A mitjans de la dècada de 1920, els titelles, robots i figures emmascarades s'havien adoptat com a emblemes de l'avantguarda i la tímida resposta de la crítica a *Turandot* es pot veure com una reflexió de les seves angoixes sobre les implicacions socials i artístiques de l'aparent decadència de l'ésser humà en una era de les màquines. Per contra, van trobar molts elements positius en l'esclava

ultrasentimental i abnegada Liù, efectivament una de les heroïnes de Puccini reencarnades de principis de segle. La seva ària «*Signore ascolta*» proporciona un respir de la lletra grotesca del seu entorn; un crític s'hi va referir com un corrent refrescant que «rega la terra àrida» de les pàgines musicals del seu entorn.

Turandot és, en efecte, una òpera en la qual Puccini entaula un diàleg reflexiu sobre els mèrits del vell i el nou, fent referència a aspectes del seu estil anterior, alhora que conté passatges de la modernitat més estrident. Un crític contemporani, G. C. Paribeni, va titllar *Turandot* d'obra que «testimonia tota la vida musical del seu autor, en el sentit que recapitula totes les fases evolutives del [seu] compositor». L'òpera és un *patchwork* estilístic deliberat, caracteritzat per múltiples capes de tensió, una òpera que mostra al seu compositor amb aspectes molt contrastats, des d'allò sentimental a allò sàdic. El sentimentalisme recorda el tombant de segle italià, un món de cançons de saló, vaixells de palla i vestits llargs en què la burgesia pujava a la cresta d'una onada i Puccini estava en el seu apogeu. El sadisme, per tot el que Puccini va professar com a compositor apolític, sembla parlar de l'època més fosca, gairebé distòpica, de la història italiana en què estava escrivint *Turandot*. És una òpera desconcertant, fins i tot una òpera que remou l'estómac, però els canvis inquietants entre els dos modes van ser força deliberats.

Carmen



Carmen: una vocalitat fora dels arquetips

Jordi Maddaleno

Critic musical

La novel·la de Mérimée en què està basada la *Carmen* de Bizet, l'òpera francesa més interpretada de la història, amb llibret d'Henri Meilhac i Ludovic Halévy, es va publicar el mateix any de l'estrena del *Tannhäuser* de Wagner (1845). L'òpera es va estrenar a l'Opéra-Comique (Sala Favart) el 1875. Un any abans s'havia produït la *première* mundial a Viena, de *Die Fledermaus* (1874) de J. Strauss fill, l'opereta vienesa més popular del gènere, mentre que a Espanya, es va estrenar la sarsuela *El barberillo de Lavapiés* de Barbieri. Serveixi això per contextualitzar *Carmen* entre títols que guarden similituds en la seva forma i estil: opereta vienesa, *opéra-comique* i sarsuela, entre les seves característiques més comunes, l'ús de text parlat intercalat en els seus números musicals.

Per acabar amb el context operístic caldria esmentar que Verdi ja havia compost la majoria de les seves òperes –*Aida* és de 1871– i que un any després de l'estrena de *Carmen* a París, Wagner va inaugurar el Festival de Bayreuth amb l'estrena del primer

Ring de la història el 1876. Això significa que estem en el zenit del romanticisme líric europeu i que precisament òperes com l'obra mestra de George Bizet, *Cavalleria Rusticana* de Mascagni (estrenada el 1890) o *Pagliacci* de Leoncavallo, (estrenada el 1892) estan ja preanunciant gèneres futurs com serà el verisme italià.

S'ha escrit de *Carmen* que és una unió ideal de la influència wagneriana i el *bel canto* italià, una espècie de nexa francès, on la culminació del romanticisme gal es fon també amb el naixement del naturalisme francès. Així doncs, l'òpera de Bizet se situa en un enclavament històric que la converteix en una obra fonamental de la història del gènere a França i al món. Així és també en una vocalitat on la riquesa de l'orquestració, herència ben assimilada del totpoderós i superdotat compositor Hèctor Berlioz, s'adequa entre el lirisme propi de la prosòdia francesa i la intensitat dramàtica que l'acosta a l'italianisme emocional líric.

El paper de Carmen, ja sigui en la seva versió més habitual, en la tessitura de *mezzo*, o en la seva versió de soprano, menys visitada, però que ha atret grans dives, des de la carismàtica Callas (que no la va cantar mai en escena i només la va gravar), passant per Victòria de los Ángeles, Anna Moffo, Leontyne Price o Angela Gheorghiu. Entre les mezzos que han pontificat i han marcat carrera amb aquest paper icònic cal esmentar a la francesa Célestine Galli-Marié, la primera Carmen de l'estrena de 1875, Giulietta Simionato, Risë Stevens, Grace Bumbry, Tatiana Troyanos, Teresa Berganza, Agnes Baltsa o Elina Garanca. Cal remarcar el perquè d'aquesta opció bifida que ha atret el rol de Carmen tant a *mezzos* com a sopranos.

És sabut que l'estrena de *Carmen* no va ser cap èxit clamorós, més aviat va passar amb una recepció de relativa acceptació. Bizet, que va morir al cap de pocs mesos de l'estrena, no va imaginar mai l'èxit universal que assoliria la seva obra mestra. Quan l'Opéra-Comique va reposar *Carmen* el 1883, ho féu amb la soprano lleugera Adèle Isaac, entre altres coses perquè es va considerar l'elecció de la Galli-Marié com una de les presumptes raons per les quals l'òpera no va triomfar en la seva estrena de 1875. Adèle Isaac va ser la primera Olympia de *Les contes d'Hoffmann* d'Offenbach, fet que dona exemple de la tessitura en la qual cantava.

Llavors, quina és la Carmen ideal? Una *mezzo* d'aguts segurs i greus densos donarà al personatge un cos i una sinuositat que l'acosten als altres dos rols de *mezzo* del repertori francès per antonomàsia: la Dalila de Saint-Saëns i la Charlotte de Massenet. En aquesta tessitura es podrien assenyalar Tatiana Troyanos de l'enregistrament de Sir Georg Solti (Decca, 1975) o l'Agnes Baltsa de la de Karajan (DG, 1982). En els últims anys la veu privilegiada de la *mezzo* letona Elina Garanca, de timbre carnós, tessitura

homogènia i color polpós, l'han convertit en la Carmen del segle XXI amb enregistraments en viu des del Met a l'Òpera de París, en ambdós casos amb Roberto Alagna com a fogós Don Jose. Cal incidir en què l'ambigüitat intrínseca del personatge casa molt bé amb el registre de mezzosoprano. Els colors greus de la veu femenina s'adeqüen en un rol on la carnalitat, l'exuberància de la personalitat i les seves contradiccions emocionals es recreen en les notes greus i el color fosc amb expressiva idoneïtat.

Quan és una soprano la que s'apropa al rol, juguen molt els colors que es donen al fraseig, la personalitat expressiva i, per descomptat, el carisma vocal i temperamental. Callas al capdavant, però també, en un angle oposat, la cristal·lina elegància de Victòria de los Ángeles, o la generositat estilística i la bellesa tímbrica d'una Angela Gheorghiu, converteixen les sopranos en dignes encarnacions d'un rol icònic del repertori líric femení que s'escapa de les etiquetes.

No sembla existir una Carmen ideal, ja que com el seu alter ego masculí, el Don Giovanni mozartià, són rols protagonistes d'una complexitat i una riquesa de matisos que els allunyen d'una encarnació única veritable i modèlica.

El paper de Don José s'adequa a un tenor líric que sàpiga frasejar, tingui una bona dicció francesa i una habilitat especial per articular amb cura el text. L'emotivitat del personatge requereix una entrega vocal que uneixi la sofisticació de la llengua francesa amb el caràcter llatí del personatge. Existeix el perill de caure en una lectura verista, ja que tant l'òpera com la seva lectura poden ratllar un exacerbant sentit literal de les emocions. Aquí és necessari un artista just, intel·ligent però expressiu, que sàpiga remar enmig de l' enamorament malaltís del personatge cap a una dona erròniament titllada de fatal, sinó més aviat independent i lliure.

Plácido Domingo, malgrat les seves conegudes tibantors en els aguts, va ser un Don José d'una empatia aclaparadora, febril i de generós i encès fraseig. En els nostres dies el sempre expressiu i empàtic Roberto Alagna, un líric pur que uneix perfecció en la dicció i expressió a dojo, s'ha convertit en el Don José de referència del primer quart de segle XXI. Cal fer menció a l'alemany Jonas Kaufmann que utilitza amb una intel·ligència proverbial una mitja veu que potencia la seva facilitat per als *pianissimi*, combinada amb un color atractiu i fosc que el converteixen en un altre Don José imprescindible. Entre els Don José històrics de referència, cal esmentar també l'elegància supina del tenor suec Nicolai Gedda.

D'alguna manera, la tessitura bífida d'Escamillo, el torero de Granada, casa molt bé amb un baix-baríton amb bons greus i aguts fermes i ben projectats, que converteixen aquest personatge en la parella ideal de Carmen. És una vocalitat molt marcada per un personatge prototípic, un torero valent i segur de si mateix, que necessita una veu flexible, autoritària i d'aire fanfarró per brillar enmig del lirisme de Don José i el carisma vocal de Carmen.

Entre els barítons de la discografia brillen els francesos Ernest Blanc i Robert Massard. Entre els baix-barítons, el sempre superb belga Jose van Dam destaca pel seu perfecte equilibri entre estil i vocalitat. També criden l'atenció l'italià Ruggero Raimondi per la seva reconeguda personalitat així com, més recentment, els sempre segurs i impecables Ildebrando d'Arcangelo i Ildar Adbrazakov.

El rol de Micaela és un caramel per a les sopranos líriques amb un toc lleuger. El seu caràcter naïf, la seva melosa personalitat i la seva emotiva causa –alliberar Don José del mal camí–, la converteixen moltes vegades en la favorita del públic. Però el rol no ha d'enganyar, la veu ha de ser sonora, rica en harmònics i ben projectada, per fer justícia a un caràcter molt més fort de l'aparent. La seva ària i duo amb Don José són la seva gran aportació i si troben una veu fresca, juvenil, amb polpa i generosa emissió, s'asseguren un èxit personal propi. La sempre recordada i enyorada Mirella Freni va ser una encantadora Micaela de referència.

Els rols secundaris femenins de Frasquita (soprano lleugera) i Mercedes (*mezzo*), i els masculins de Le Dancaire (baríton), Le Remendado (tenor), Zúñiga (baix) i Moralès (baríton), són claus en el teixit vocal de l'òpera. Bizet els converteix en protagonistes del trio femení de les cartes, de màgica dramaturgia musical, i de l'endimoniat quintet, on l'arquitectura vocal del número exigeix precisió, claredat i contrast dels colors i textures. Són necessàries, doncs, veus de qualitat i intèrprets generosos per fer justícia a l'excel·lència del traçat vocal i instrumental de l'òpera.

En resum, Bizet va enllaçar una construcció vocal magnífica que no admet caigudes de tensió ni veus mediocres.



Espanya i la creació de Carmen

Elizabeth Kertesz

Musicòloga, membre honorària del Melbourne Conservatorium of Music (Universitat de Melbourne). Coautora de *Carmen and the Staging of Spain*

Quan el 1845 Prosper Mérimée va publicar la seva novel·la *Carmen*, ja feia molt temps que la cultura francesa buscava evasió i entreteniment en les històries, la música i el ball procedents d'Espanya. Val a dir, però, que la tria que va fer Bizet d'aquesta coneguda història per a la seva nova *opéra comique* a l'inici de la dècada del 1870 fou innovadora, fins i tot valenta; un intent d'insuflar nous aires al gènere i, potser també, de dir la seva respecte a la situació política que vivia França aleshores. El caràcter explícit del conte passional i tràgic narrat a *Carmen* feia miques les tradicions familiars pròpies del teatre de l'Opéra-Comique, amb una posada en escena plena de gitans, contrabandistes, toreros i soldats de baixa estofa que duïen vides violentes i, en ocasions, criminals. Els llibretistes, Henri Meilhac i Ludovic Halévy, van reconvertir un argument conegut en quatre episodis espectaculars amb un desenllaç brutal. I, encara, temps després Halévy explicava que la trama de l'òpera havia arribat a consternar el dramaturg francès Jean Henri Dupin, el qual se'n queixava:

«Un home coneix una dona, que troba molt bella. Aquest és el primer acte. Ell l'estima, ella l'estima. Segon acte. Ella ja no l'estima. Tercer acte. Ell la mata. I quart acte.

I d'això en dieu obra! En una obra de debò hi ha d'haver sorpreses, malentesos, aventures, coses que et facin preguntar-te «què passarà al proper acte?»

El que Dupin no va saber veure era que la potència d'aquesta història aparentment normal no rau en les identitats equivocades o els girs imprevistos, sinó en el destí del seu personatge principal. En Carmen, Bizet hi va voler encarnar l'«esperit» exotitzat d'Espanya, expressat en el cant i el ball de la protagonista, i en la seva manera sensual d'abraçar la vida i l'amor. L'emparellament de la díscola gitana procedent del sud amb el seu amant infeliç i ineficaç provinent del nord ens recorda que el llibret va ser escrit a l'ombra de la caiguda del Segon Imperi l'any 1870 i l'exili de l'emperador francès Napoleó III i la seva dona espanyola Eugènia (la influència aparentment capriciosa de la qual va ser àmpliament considerada com a font dels errors polítics del règim). Podria ser que Meilhac i Halévy estiguessin satiritzant l'exparella imperial quan van escenificar la perdició total a què s'aboca l'inútil Don José, impotent fins a l'últim moment enfront de la seva amant gitana.

Carmen va ser estrenada a l'Opéra-Comique el 3 de març de 1875, tal vegada amb la intenció de fer-la coincidir amb el restabliment de les relacions diplomàtiques entre França i Espanya en aquella mateixa data, de manera que així es reconeixia la restauració de la Monarquia espanyola després del *Sexenio Democrático*. Però al director del teatre, Camille du Locle, l'intranquil·litzava molt que la representació de personatges espanyols anàrquics i immorals pogués ofendre els dignataris espanyols i els seus homòlegs francesos, per la qual cosa no van ser convidats a l'estrena.

Els nervis que provocava en Du Locle el caràcter provocatiu de la protagonista es van materialitzar en el to escandalitzat d'algunes crítiques –els autors de les quals van quedar impactats per la madura i expressiva sensualitat de Galli-Marié–, tot i que abans de la freda resposta mostrada al final de la nit inaugural, el públic havia quedat entusiasmat amb els dos primers actes. Potser és que el públic estava simplement esgotat per la llargada de la representació, o desconcertat per la transgressió que Bizet havia operat en les convencions del gènere de l'*opéra comique*. El lirisme familiar d'alguns números, com l'afectada ària de Don José «*La fleur que tu m'avais jetée*», al segon acte, o la pregària de Micaëla «*Je dis que rien ne m'épouvante*», al tercer, va tenir una gran acollida entre els espectadors, però els enfrontaments, musicalment fluids, entre Carmen i Don José dels actes 2, 3 i 4, caracteritzats per estructures obertes i textures musicals contínues en detriment d'àries estròfiques clarament delimitades,

eren tota una prova de foc per a un públic ja cansat.

El nucli de la projecció d'Espanya en l'òpera *Carmen* cal situar-lo en les corrides de toros. Tot i que no es representen a l'escenari, la seva llarga ombra recorre la composició operística de Bizet. Així, tot de referències musicals a les corrides emmarquen l'obra, des del bulliciós començament de l'obertura fins a la música de fanfàrria que precedeix i puntua l'acte final. En la cançó del torero («*Votre toast je peux vous le rendre*», al segon acte), que esdevingué ràpidament un dels números més populars de l'òpera, Bizet emula els sons del pasdoble quan Escamillo descriu tota la pompa i el drama de la corrida; tot seguit irromp la marxa, vivaç i fatxenda, on el personatge és secundat per un cor entusiasta.

Bizet es pensava que el seu públic parisenc encara gaudiria amb els espectacles de temàtica espanyola, que havien estat de moda durant el regnat d'Eugènia –malgrat el rebuig posterior de la mateixa emperadriu. Així, per recrear musicalment Espanya en l'escena operística va recórrer al color local de la cançó popular espanyola que li era conegut, tot i que només citava directament unes poques fonts concretes, algunes de molt famoses com l'havanera «El arreglito» de Sebastián Iradier. Nascuda del flux cultural entre Cuba i Espanya, al París de la segona meitat del XIX l'havanera era considerada un número típicament espanyol. Iradier (i les seves encantadores cançons, com la imperible «La paloma») havia estat molt apreciat als salons parisencs de la dècada del 1860, on sovint el compositor mateix actuava abillat com un torero. Bizet va condensar tot l'atractiu sensual de les havaneres en l'ària d'entrada representada per Carmen, l'«Habanera» («*L'amour est un oiseau rebelle*»), que convida tant els personatges de l'escenari com el públic del teatre a enamorar-se dels seus encants seductors. Aquest va ser un afegitó posterior a l'òpera, ja que Bizet va descartar l'ària original a instàncies de la primera Carmen, Célestine Galli-Marié. La cromàtica i sinuosa línia descendent i els ritmes sensuals de l'«Habanera» sembraven les llavors de la tempestuosa relació que havien de mantenir Carmen i Don José. Tanmateix, la primera idea de Bizet per evocar Espanya havia estat l'ús de melodies procedents dels polos de Manuel García («*Cuerpo bueno, alma divina*» i «*El contrabandista*») de principi del XIX, que es poden escoltar a l'entreacte del quart acte. La captivadora melodia d'oboè que va després de l'obertura semblant a una marxa és envoltada de filigrana orquestral, al temps que el seu to melancòlic i el melangiós descens cadencial (que subratlla la cadència andalusa característica de la música del sud d'Espanya) ens prepara per a la desintegració final de la relació entre Don José i Carmen. La rèplica melodiosa del «tra la la la» que Carmen canta al penúltim número del primer acte, quan és arrestada per Zúñiga i Don José, la devem a Pablo Sarasate,

amic de Bizet. El virtuós del violí espanyol li tornaria el favor l'any 1881 amb la composició de la seva *Fantasia sobre Carmen*, que va fer famoses arreu del món les principals àries de l'òpera.

Bizet va transcendir els clixés de l'entreteniment musical espanyol vestint els gèneres i melodies espanyols més coneguts amb el seu innovador llenguatge compositiu i orquestral; això, però, exigia un gran esforç als seus instrumentistes. La primera peça orquestral sobre temes espanyols la podem situar en el *Capritx brillant sobre la jota aragonesa* (1845) de Mikhaïl Glinka, però a partir de la dècada del 1870 es detecta un renovat impuls de les evocacions simfòniques de la música espanyola, amb la *Symphonie Espagnole* (1874) d'Édouard Lalo, que va precedir *Carmen*. La partitura de l'òpera s'ha de considerar una influència de les posteriors creacions espanyoles de Nikolai Rimski-Kórsakov, Claude Debussy, Maurice Ravel i, fins i tot, Manuel de Falla.

Durant el segle passat ens vam acostumar a relacionar les interpretacions dramatitzades i orientalizades de música espanyola de Bizet amb el flamenc, de manera que Carmen i els seus amics gitanos eren vistos com a intèrprets de flamenc. Però el cas és que Bizet a penes coneixia el flamenc tal com avui el reconeixem. La forma artística pròpiament dita tot just començava a unificar-se a Espanya quan es va compondre *Carmen*, encara que Bizet ja devia trobar indicis del nou estil en apunts de viatges i actuacions de grups de dansa espanyols que anaven de gira. Als darrers anys de la dècada del 1890, però, algunes produccions noves de *Carmen* ja incloïen balladors de flamenc –en comptes de ballarines franceses– en la «Chanson Bohème» que obre l'escena de la taverna del segon acte. Aquí Bizet va intentar recrear l'ambient desenfrenat d'una festa espanyola amb balls: la música comença amb els senzills acords de flauta que suavitzen l'entrada i va agafant nous colors instrumentals a mesura que s'intensifica l'energia amb cada nova estrofa, fins que la dansa s'accelera i arriba al seu clímax extàtic. Associar el flamenc amb els intèrprets gitanos del sud d'Espanya va servir per accentuar cada vegada més la identitat gitana de Carmen, ja invocada en l'òpera amb referències a la seva passió per la llibertat, el seu caràcter supersticiós i el seu fatalisme. La difusió internacional de *Carmen* a càrrec de companyies italianes ambulants va fer que l'obra acabés rebent la influència d'un incipient verisme italià entre la dècada del 1890 i els primers anys del segle xx. Aquest estil interpretatiu, d'una major càrrega emotiva, era perfecte per a la gitana Carmen, però també va provocar girs interpretatius en el personatge de Don José, inicialment considerat dèbil. Quan era interpretat pels tenors més prototípics del verisme, com Giovanni Zenatello o Enrico Caruso, Don José es transformava en una espècie de *latin lover* encegat per la seva passió violenta. El duet final del quart acte era especialment

receptiu a la interpretació verista: l'intercanvi entre una Carmen resignada però desafiant i un Don José suplicant però violentament determinat ofereix alguns dels moments musicals més fascinants de l'òpera. En aquests últims deu minuts de la vida de Carmen no hi ha lloc per a àries expansives. Per contra, Bizet crea una escena de gran intensitat musical i dramàtica en la qual Don José i Carmen donen veu al seu primer –i únic– veritable diàleg musical. Mentre despullen les seves ànimes, ambdós recorren la gamma completa de l'expressió vocal: de les paraules fetes quasi un crit de desesperació a les frases cantades amb un lirisme turmentat. Com a contrapunt sinistre, escoltem una multitud aliena que respon joiosa amb el seu cant coral a la lluita taurina, interrompent de tant en tant el diàleg dels dos protagonistes. El desenllaç tràgic és remarcant en l'orquestra amb una captivadora frase de cinc notes, suggerida per la cadència andalusa, la qual prefigura el destí de Carmen al llarg de l'òpera. En aquest poderós gest musical, Bizet condensa no només la quinta essència d'una Espanya tràgica, sinó també la horrible inevitabilitat de la cruel sort de Carmen.

Tot i que es va deixar de representar a l'Opéra-Comique al febrer del 1876, i després de tan sols 48 sessions, el fet cert és que *Carmen* ja era un èxit internacional, amb representacions a la Wiener Hofoper i a Brussel·les un any després de la seva estrena. Galli-Marié –qui no es va desanimar pel rebuig parisenc a la seva agosarada Carmen– va anar de gira amb l'obra i el 1883 va tornar a l'Opéra-Comique per relançar una fallida temporada de reestrenes. Abans, però, havia presentat *Carmen* a Espanya, amb una companyia francesa que a principis d'agost del 1881 va actuar al Teatro Lírico de Barcelona. Malgrat algunes crítiques rebudes per una representació plena de tòpics sobre la cultura i el poble espanyols, la crítica i el públic de Barcelona van acollir molt càlidament la Carmen de Galli-Marié, exempta d'exageracions, i van elogiar la seva característica execució de l'«Habanera». La mezzosoprano va escriure molt satisfeta a la viuda de Bizet: «Hem tingut un altre gran èxit, aquesta vegada al país oriünd de Carmen.» El públic espanyol va haver d'esperar més de sis anys per assistir a una altra producció de *Carmen*, estrenada a Madrid en la temporada 1887-1888, al Teatro de la Zarzuela i en castellà, i posteriorment en italià al Teatro Real, després d'una intensa batalla legal sobre els drets de representació. Mentrestant, Barcelona havia encetat una apassionada relació amb aquesta òpera. La reposició que se'n va fer al Liceu el gener del 1888 va ser el tret de sortida per a tot un seguit de produccions rivals –inclosa una paròdia en *género chico*– que es van representar fins ben entrada la dècada del 1890. En el mig segle posterior, Barcelona també va assistir al sorgiment d'un important grup de Càrmenes de renom internacional, començant per la pionera María Gay, a qui van seguir Conchita Supervía i, posteriorment, Victòria dels Àngels.

Un ballo in maschera



El conflicte entre l'amor i el deure, eix de la vocalitat del Ballo

Albert Garriga

Critic musical

Un ballo in maschera, obra mestra de Giuseppe Verdi, és una joia de la música operística que brilla amb especial intensitat gràcies a la complexitat i riquesa de les seves veus. La història, plena d'intriga política i amor tràgic, es desenvolupa a través de personatges que requereixen una gran profunditat vocal i interpretativa.

Pel que fa a Riccardo, el personatge central, requereix un tenor *líric-spinto* amb una tessitura que s'estén des del Sol#3 fins al Do5, combinant agilitat vocal amb expressivitat dramàtica, un rol de gran complexitat tècnica i interpretativa. A diferència d'un personatge estàtic i unidimensional, Riccardo es revela com un personatge dinàmic i polifacètic. En el primer acte, s'introdueix com a governador, i domina aquest rol, però al mateix temps es presenta com un home lleuger, apassionat per Amelia i amb un desig insaciable de plaer i diversió, demostrant un caràcter impregnat d'humor.

A mesura que l'òpera avança cap al segon acte, Riccardo es transforma: deixa de ser un personatge lleuger per convertir-se en una figura més profunda, apassionada i romàntica. Enamorat fervorosament, el seu duet amb Amelia en aquest acte és d'un romanticisme exaltat i destaca com una de les pàgines d'amor més boniques de tota l'obra verdiana.

Finalment, en el tercer acte, Riccardo revela una serietat i gravetat que reflecteixen la seva noblesa d'esperit. Aquesta profunditat moral és clau en el seu sacrifici final, quan troba la força per separar-se d'Amelia. La seva ària «*Ma se m'è forza perverti*», és un clímax emocional i artístic, no només per la seva intensitat dramàtica, sinó també per ser una de les àries de tenor més extraordinàries i commovedores de Verdi. Aquesta evolució de Riccardo és fonamental per comprendre la genialitat d'*Un ballo in maschera*.

Aquest rol demana una veu capaç de mostrar tant passió com lideratge, amb la capacitat d'alternar entre moments de gran delicadesa i poderosa expressió dramàtica. Josep Carreras, amb la seva veu lírica i intensa, va captar la passió i el lideratge del personatge, molt palès en l'enregistrament del seu debut a La Scala de Milà al costat de Montserrat Caballé (1975). Plácido Domingo va aportar una profunda sensibilitat i riquesa vocal, mentre que Luciano Pavarotti va oferir una interpretació amb la seva veu resplendent i poderosa. Franco Corelli i Carlo Bergonzi, cadascun amb el seu estil únic, van enriquir el rol amb la seva interpretació carismàtica i expressiva. A més, Marcelo Álvarez i Franco Bonisolli han aportat les seves veus poderoses i emotives, oferint una nova dimensió al personatge.

Amelia, el centre de l'amor prohibit de l'òpera, requereix una soprano *lírico-spinto* amb una tessitura que oscil·la entre el Sol3 i l'Lab5. Aquesta veu ha de ser càlida i expressiva, capaç de transmetre una àmplia gamma d'emocions, des de la innocència i la passió fins a la desesperació que sorprèn particularment per la seva profunditat. Contràriament a la imatge estereotipada de les heroïnes romàntiques, que sovint són representades com a joves innocents, Amelia es distingeix com una figura madura i complexa. És una dona plena, amb tota la riquesa emocional i l'experiència vital que això comporta, i a més, una mare. Això la diferencia clarament de les protagonistes juvenils típiques de moltes òperes romàntiques, que solen centrar-se en els primers desenganys amorosos o en experiències iniciàtiques.

Un altre aspecte clau d'Amelia és el seu fort sentit moral. Encara que està profundament enamorada, fins i tot amb passió, de Riccardo, mai no perd de vista la

seva responsabilitat com a esposa i mare. Aquest conflicte intern es manifesta de manera exquisida en el gran duo del segon acte amb Riccardo «*Teco, io sto*». Aquest moment, únic en l'obra de Verdi, mostra un amor complex: indubtablement és un duo d'amor, però un amor frenat per la consciència moral d'Amelia, que manté una distància emocional constant. Quan Amelia confessa «*Ebben si, t'amo*», ho fa amb reticència, i aquesta tensió interna brilla amb especial força en la seva segona ària, «*Morrò, ma prima in grazia*». Aquí, expressa amb passió –i amb una tragèdia palpable, creient que està a punt de morir– un amor maternal que la seva moral li permet exhibir plenament, deixant anar la passió reprimida. Aquesta complexitat del seu amor, que es manifesta amb força en frases com «*Ma tu, mobile / Me d'éfendi dal mio cor!*», reafirma la profunditat i la humanitat d'Amelia com a personatge clau a *Un ballo in maschera*.

Montserrat Caballé va deixar una empremta inoblidable amb la seva veu lírica i expressivitat commovedora. Renata Tebaldi i Aprile Millo van capturar l'essència d'Amelia amb les seves veus riques i plenes. Leontyne Price, amb la seva veu poderosa i captivadora, va aportar una intensitat dramàtica especial al rol. Altres intèrprets com Maria Callas i Joan Sutherland han explorat aquest personatge, aportant cadascuna la seva singularitat vocal i interpretativa, enriquint així la complexitat d'Amelia.

El marit d'Amelia, Renato, és un bariton líric amb un registre que abasta des del Sol2 al Sol4, ha de projectar força emocional i moral. «*Eri tu*» és una ària clau que requereix un timbre ric i una habilitat per expressar la complexitat emocional del personatge. Piero Cappuccilli, amb una veu rica i càlida, Renato Bruson, amb un estil melòdic i expressiu, i Tito Gobbi, amb la seva habilitat única per capturar la complexitat emocional del rol, han deixat una marca profunda en aquest personatge. Dimitri Hvorostovsky i Leo Nucci han aportat també interpretacions destacables, cada un amb un enfocament únic i una profunditat interpretativa que enriqueix el rol.

El patge i confident de Riccardo, Oscar, interpretat per una soprano lleugera, requereix una veu cristal·lina i àgil, capaç de reflectir la joventut i l'esperit juganer del personatge. La tessitura d'Oscar oscil·la en el rang alt de la soprano, mostrant una agilitat vocal i una capacitat d'aportar lleugeresa i humor a l'òpera. Edita Gruberova va destacar en aquest rol amb una agilitat vocal excepcional i una presència escènica encantadora, mentre que Kathleen Battle va captivar amb la seva veu clara i la seva capacitat per donar vida a la vivacitat d'Oscar. Sumi Jo i Natalie Dessay també han interpretat aquest rol, cadascuna aportant una frescor i una vivacitat úniques al personatge.

Ulrica, la vident, és un contralt amb una veu fosca i misteriosa que abraça del Fa3 al Fa5. «*Re dell'abisso, affrettati*» és un exemple de com la seva veu ha de crear un ambient intens i misteriós. Elena Obratzova i Shirley Verret han excel·lit en aquest paper, amb veus úniques que han creat una presència hipnòtica. Fiorenza Cossotto i Dolora Zajick han aportat també interpretacions memorables, amb un profund coneixement del personatge i una veu que transmet autoritat i misticisme.

A més dels protagonistes, *Un ballo in maschera* inclou personatges secundaris com Sam i Tom, amics de Riccardo, i Silvano, un mariner. Aquests rols, encara que no tant centrals com els principals, aporten matisos addicionals a l'obra amb les seves veus i contribueixen al desenvolupament del drama. La seva presència en l'òpera enriqueix la textura vocal i ofereix una varietat més àmplia d'expressions musicals.

Les interpretacions dirigides per mestres com Claudio Abbado, Riccardo Muti, Georg Solti i Giuseppe Patanè han immortalitzat aquesta òpera, reflectint la diversitat dels seus personatges i les seves complexitats emocionals. Els intèrprets han aportat la seva essència i interpretació única, enriquint així l'obra mestra de Verdi amb cada nova actuació.

Un ballo in maschera continua sent una peça fonamental en el repertori operístic, no només pel seu impacte dramàtic i musical, sinó també per la manera en què exigeix als seus intèrprets una profunditat i versatilitat vocal excepcionals. Aquesta òpera no només és un testimoni del geni de Verdi com a compositor, sinó també una finestra a la capacitat expressiva de la veu humana en tota la seva esplendor. La complexitat dels seus personatges i la varietat de veus requerides per interpretar-los fa que cada nova producció i cada nou elenc aportin una perspectiva fresca i enriquidora a l'obra.

Amb aquesta rica amalgama vocal i dramàtica, *Un ballo in maschera* continua captivant les audiències i desafiant els cantants, demostrant la seva duradora influència i importància dins del món de l'òpera. La seva combinació única de melodia, harmonia i expressió vocal segueix sent una font d'inspiració per a intèrprets i aficionats, oferint una experiència immersiva i profundament emotiva que ressalta el poder incommensurable de la música.



El drama d'una passió

Ilaria Narici

Autora de l'edició crítica d'*Un ballo in maschera*

«Vet aquí on sóc i, després del trasbals de Nàpols, estimo enormement aquesta profunda quietud. És impossible trobar una localitat més lletja que aquesta però, d'altra banda, és impossible que enlloc més pugui viure amb més llibertat que aquí; amb aquest silenci que et deixa temps per pensar i sense tornar a veure mai més uniformes de cap color, és meravellós!... Des de *Nabucco* en endavant que no he tingut, es pot dir, una hora de tranquil·litat. Setze anys de galeres!»

Il Copialettere de Giuseppe Verdi, Milà, 1913, pàg. 572]

Després de tornar de Nàpols al *bon retir* de Santa Àgata, Verdi va escriure a la comtessa Clara Maffei el 12 de maig de 1858 tot esmentant el «trasbals de Nàpols», en referència al seguit de problemes previs que va tenir amb els censors napolitans durant la creació de la nova òpera per a la temporada 1857-1858 del Teatre San Carlo. L'òpera en qüestió era *Gustavo III* que, després de diverses peregrinacions als indrets, les èpoques i les situacions que van requerir els censors, es va representar en un altre teatre (Teatro Apollo de Roma), en una altra data (el 17 de febrer de 1859) i, sobretot, amb un altre títol: *Un ballo in maschera*.

Verdi havia signat, el 2 de maig de 1856, un contracte amb l'empresa del Teatro San Carlo que el comprometia a representar una nova òpera al gener de 1858. Tenia la intenció de posar música a *El rei Lear* de Shakespeare, un projecte anhelat des de feia molts anys i ja reduït a un llibret per Antonio Somma, a condició que l'empresa aconseguís reunir un repartiment adequat, cosa que no es va complir.

Els «setze anys de galeres», comptats des de 1842 (*Nabucco*) fins a 1857 (*Simon Boccanegra* i *Aroldo*, revisió de *Stifellio*), són anys en què el ritme de producció de la màquina teatral li havia imposat la composició d'una o dues òperes a l'any. Això l'havia sotmès a tanta tensió que ara desitjava treballar, finalment, sense la pressió del temps; amb el coneixement i la satisfacció de triar un tema que li semblés adequat a la seva sensibilitat personal. El nombre d'òperes compostes demostra una diferència significativa entre les dues fases artístiques: vint durant els anys de galeres enfront de les sis del període comprès entre 1859 i 1893: *Un ballo in maschera*, *La forza del destino*, *Don Carlo*, *Aida*, *Otello* i, finalment, *Falstaff*. Nogensmenys, en alentir l'activitat compositiva, van augmentar considerablement les seves expectatives sobre la qualitat d'un llibret operístic. Ara Verdi buscava en els temes introduïts a la música varietat, contrastos dramàtics i «efecte», característiques típiques de la *grand opéra* francesa. No és d'estranyar, doncs, que, després d'haver emprat un llibret d'Eugène Scribe per a *Les Vêpres siciliennes*, es fixés en un text d'Eugène Scribe, *Gustave III, ou Le bal masqué*, musicat per Daniel Auber i representat a l'Académie Royale de Musique de París l'any 1833. El llibret es basava en un fet històric: l'assassinat del rei Gustau III Vasa a mans de conspiradors durant un ball de màscares i, com a òpera històrica, en cal destacar la riquesa dels detalls històrics. Ell mateix va preparar una traducció i una reducció del llibret francès en prosa, que es va lliurar a la comissió de censura per obtenir-ne l'aprovació.

El llibret del Gustau que es presentarà a la censura no és poesia, però tampoc consta d'esbossos ordinaris: el drama es desplega per complet en totes les escenes, diàlegs, converses, tot, tot, llevat la rima «[...] El llibret té un gran efecte, reflecteix situacions noves i potents: eleva l'espectacle al màxim exponent. Ha quedat millor del que m'esperava» [A Vincenzo Torelli, 20 d'octubre de 1857, citat a Ferdinando Arpino, *Difesa del Maestro Cavalier Giuseppe Verdi*, a *Carteggio Verdi-Somma*, Parma, 2003, pàg. 299 i ss.]

L'octubre de 1857 va endegar la tasca activa, amb Somma versificant l'argument proporcionat per Verdi, en què aquest havia anotat al marge «la forma de les estances, del vers, i el nombre d'aquests per a cada estança» [*Correspondència Verdi-Somma*,

carta núm. 48]. El llibret es va completar a finals de novembre.

Mentrestant, van començar a sorgir problemes amb elsensors, els quals van presentar importants objeccions a l'esquema en prosa de Verdi amb una llista de modificacions necessàries per obtenir-ne l'aprovació: canviar el rang de sobirà a duc, l'indret a una «regió celta» o l'època per justificar la creença en la profecia de la maga, eliminar l'adulteri i les armes de foc, entre altres coses.

Un cop informat de les modificacions, Somma va proposar una nova ambientació del drama en el temps (segle XII) i en l'espai (Stettin, a Pomerània), tot suggerint canviar el títol pel següent: *Il Duca Ermanno*. Verdi —escèptic i decidit a encarrilar l'estil feixuc dels versos del poeta, amb la intenció de redirigir-lo vers «paraules escèniques» essencials per a l'expressió de la temperatura emocional de la situació dramàtica—, li va respondre amb l'afirmació que calia «trobar un príncep, un duc, un diable, encara que fos del Nord, que hagués vist una mica de món i olorat el perfum de la cort de Lluís XIV» [Correspondència Verdi-Somma, carta núm. 69]. Al final de l'any, la nova versió del llibret s'havia completat i lliurat a Verdi amb el títol següent: *Una vendetta in domino*.

El compositor, per la seva banda, no estava precisament ociós. De l'esborrany continuat de l'òpera es dedueix que a finals d'octubre Verdi va començar a compondre la música del primer acte de *Gustavo III* en l'ambientació original sueca, mentre que a partir del mes de desembre ja es va posar a treballar en l'esbós del segon i el tercer acte d'*Una vendetta in domino*.

El 14 de gener de 1858, conscient de la imminent catàstrofe amb elsensors, Verdi va arribar a Nàpols el mateix dia en què Felice Orsini, a París, va atemptar sense èxit contra la vida de Napoleó III. En aquest clima, elsensors napolitans van revisar el llibret modificat per Somma, que va ser novament rebutjat pel Ministeri de Policia, atès que no podia admetre un espectacle el desenllaç del qual fos l'assassinat en escena d'un monarca a mans de conspiradors. Hi havia, a més, la qüestió de la relació adúltera entre el rei i l'esposa del seu millor amic, una depravació moral considerada intolerable en el marc d'un teatre real.

L'empresa del San Carlo es va afanyar a encarregar a un poeta teatral una nova versió d'*Una vendetta in domino*, titulada *Adelia degli Adimari*, la representació de la qual va ser autoritzada per la censura. Verdi, desconexedor del rebuig d'*Una vendetta*, va començar a mostrar nerviosisme per la falta de notícies, i en veure que es distribuïa el llibret d'*Adelia* —havent intuït que el San Carlo pretenia citar-lo—, va preparar una

defensa basada en dotze punts. Al cap de dos mesos, la controvèrsia es va resoldre donant permís a Verdi per representar *Una vendetta* en un teatre diferent, solució grata per al compositor qui, a començaments del mes de febrer, havia barallat la hipòtesi de representar l'òpera a Roma. Però l'acord va resultar també en aquest cas menys senzill del que es preveia, a causa de les objeccions de la censura papal. Finalment, a través d'una sèrie de concessions per ambdues parts, el tema de *Gustavo III*, amb un altre protagonista (Riccardo), ambientat a Boston, va aconseguir l'aprovació de la censura, i el 17 de febrer de 1859 l'òpera fou estrenada al Teatre Apollo amb el títol definitiu d'*Un ballo in maschera*.

La correspondència amb Somma revela una relació d'imperfecta sintonia: el llibretista accepta les peticions de Verdi, tot i que manté les seqüències discursives lògiques que expliquen l'argument, mentre que el compositor li demana que creï «versos escènics» que la música dilataria i aprofundiria. Satisfet amb la versió final del llibret, Verdi reinventa —per mitjà de la música— les situacions i els conflictes interns amb una aguda intuïció dramàtica, per tal de convertir una trama ben elaborada com la del drama d'Eugène Scribe en una apassionant paràbola de la condició humana. Representa «pensaments perspicaces» i «observacions profundes» [Marcello Conati, *Interviste i Incontri con Verdi*, edicions Emme, pàg. 330] com a principis fonamentals d'un drama reeixit, característiques que va trobar en el seu tan estimat Shakespeare, com un model per al genuí i autèntic manifest de dramaturgia que és la carta a Clara Maffei del 20 d'octubre de 1876 (el «Papa» dels dramaturgs és el Bard):

«[...] Copiar la veritat pot ser una bona cosa, però *inventar la veritat* és millor, molt millor. Sembla que hi hagi una contradicció en aquests tres mots: *inventar la veritat*, però pregunteu-ho al Papa. Pot ser el cas que ell, el Papa, hagi conegut algun Falstaff, però és poc probable que hi hagi trobat un malvat tan malvat com en Jago, i mai, mai, àngels com ara Cordelia, Ingenia, Desdèmona, etc., etc., i, nogensmenys, són tan reals! Copiar la veritat és una cosa ben formosa, però es tracta de fotografia, no pas de pintura» [*I copialettere di Giuseppe Verdi*, pàg. 624].

La versemblança històrica i la passió pels detalls dels llibrets francesos dels anys trenta li devien semblar a Verdi completament trivials, fins al punt de declarar-se satisfet amb un llibret que va ser objecte de tantes redaccions i modificacions —editat en cada fet contingent de temps i lloc. Tot es basava en la representació vívida de les condicions psicològiques dels personatges, «la invenció de la veritat» penetrava en els matisos psicològics de la conducta humana a través d'un ús racional de la forma i dels versos i una selecció de paraules que havien de correspondre a la posició

escènica. En *Un ballo in maschera*, Verdi trenca definitivament amb les convencions operístiques de l'òpera italiana de formes tancades. Sorprenentment, recorre al model estròfic de l'òpera francesa, però només per als personatges que, per elegància i brillantor, revesteixen un caràcter francès, en primer lloc el patge Oscar i Riccardo.

Una reelaboració interessant de la forma à *couplet* és la invocació d'Ulrica (primer acte, núm. 2) on les estances del text del dramaturg Scribe s'organitzen en una forma molt lliure de variació, amb una primera part en Do menor en la qual la «tinta» és subministrada per tres acords dissonants seguits d'un tens i macabre interval de *tritono* de cinquena disminuïda per violoncels i clarinets en el registre greu, al qual segueix una secció en Do major.

El Recitatiu i l'Ària d'Amelia (segon acte), una de les peces més extraordinàries de l'òpera, s'introdueix per l'orquestra que acompanya l'entrada en escena d'Amelia. Segueix l'Andante, un cantabile sofrent que anuncia el solo del corn anglès. Però llavors se sent el toc d'una campana que repica («Mitjanit... Ah! Què veig? Un cap / de la terra s'aixeca... i sospira»). La situació s'intensifica emocionalment en un recitatiu dramàtic basat en versos la revisió dels quals Verdi havia encomanat a Somma, insatisfet: «No hi ha foc, no hi ha agitació, no hi ha desordre (i n'hauria d'haver en extrem en aquest punt)... Caldria... trobar alguna cosa diferent... quelcom que inclogués el diable: la situació ho requereix.» [*Correspondència Verdi-Somma*, carta núm. 6g].

L'ària desemboca en un gran duet amb l'arribada de Riccardo, un dels més bells duets d'amor de la història operística, interrompuda per l'aparició de Renato, qui se suma als dos en un tercet.

Al *Finale II*, davant de la situació de la revelació d'Amelia, Verdi barreja els gèneres musicals tràgic i còmic («Converteix la tragèdia en comèdia», comenten els conspiradors) en una escena de cínic divertiment, amarga ironia i desesperança. La màscara, exhibida per cadascun dels personatges —i no només al ball final—, correspon metafòricament a la comunicació alienada que els uneix, ja que cap d'ells no pot revelar els seus sentiments a l'altre, amb l'única excepció d'Amelia, qui es presenta al Recitatiu i l'Ària i en el duet «*Teco io sto*» [«Etic amb tu»] amb tota la gamma de sentiments que el seu amor culpable li suscita.

El clímax dramàtic està assenyalat per Verdi en l'escena del sorteig en el tercer acte («la situació més potent, original i culminant del drama»), una pantomima muda que es transforma en el tercet en què s'orquestra el jurament que ateny el punt àlgid en l'escena del ball final —amb la concisió, brevetat i *fare svelto* que Verdi tant

aprecia. Aquí, durant el festeig al palau de Riccardo, en un clima d'hedonisme, disfresses i tensió nerviosa, la intriga sentimental s'integra intel·ligentment en el ball i de manera tan convincent que la mascarada és un emblema de la pròpia societat de l'època, una societat que ha esdevingut anònima i incapaç de tolerar els desitjos i les tensions dels individus.

Durant l'assassinat de Riccardo, el cor entona «*Nocte d'orror*», s'abaixa el teló i les paraules ressonen com a síntesi extrema d'aquest extraordinari drama de passió.

El Messies



El Messies: un oratori en contra de l'ateisme repcionat per Mozart

Oriol Pérez Treviño

Musicòleg i assagista

Poques obres en la història de la música occidental es relacionen de manera tant ràpida i íntima amb el nom del seu creador com *El Messies* de Georg Friedrich Händel (1685-1759). Difícilment podem trobar una altra obra que en el moment de ser esmentada necessiti també l'esment del nom del seu creador, com passa amb aquest oratori. És aquesta singularitat la que, de vegades, ens fa oblidar altres importantíssims i destacats oratoris händelians, com ara *Israel a Egipte* (1739), *Joshua* (1748), *Solomon* (1749) o *Jephta* (1752), entre molts altres.

Ara bé, no hem d'oblidar en cap moment que, tot i que *El Messies* és un oratori més dels gairebé trenta que va compondre el compositor de Halle –a més d'altres obres obres adscrites a gèneres propers a l'oratori com les serenates i les odes–, va ser una de les obres més interpretades en vida de Händel: més de cinquanta vegades, des de l'estrena a la ciutat de Dublín el 13 d'abril de 1742, i la darrera, el 6 d'abril de 1759, o el que és el mateix, vuit dies abans de la seva mort.

El reconeixement absolut en vida del compositor cap a aquesta obra i la manera com la societat britànica va fer-se seu l'oratori expliquen el caràcter mític i emblemàtic d'una peça que, cap al 1784, a l'Abadia de Westminster, ja s'interpretava de forma cerimoniosa i pomposa amb unes forces corals integrades per uns 300 cantaires i més de 250 instrumentistes.

A pesar del merescut caràcter d'obra mítica, el cert és que *El Messies* no va ser compost amb un llarg pla d'elaboració, sinó més aviat al contrari. Vint-i-tres dies (els compresos entre el 22 d'agost i el 14 de setembre de 1741) són els que va tardar G. F. Händel a musicar i orquestrar un excel·lent llibret de Charles Jennens (1700-1773) que ja havia treballat conjuntament amb el músic alemany en l'elaboració dels llibrets de *Saul* (1739) i *L'allegro, il penseroso ed il moderato*, estrenat el 27 de febrer de 1740. Si el procés de creació va ser ràpid i anòmal, no menys anòmals van ser els motius que van portar a estrenar l'obra a la ciutat de Dublín, a la New Musick Hall, el 13 d'abril de 1742. Encara que Händel havia concebut l'obra per a estrenar-la a Londres durant la temporada de concerts 1741-1742, el fet que el novembre de 1741 partís cap a Irlanda per realitzar-hi una temporada concertística va ser clau perquè decidís estrenar el *Messiah* a la capital irlandesa. Ara bé: ¿com ha estat que una obra nascuda com una més i estrenada en una ciutat perifèrica hagi arribat fins als nostres dies amb el caràcter d'obra de culte?

No és una pregunta fàcil de respondre, però una primera pista per a la resolució d'aquest enigma es troba en el que va declarar el mateix Händel a Lord Kinnou quan, a la fi d'una interpretació d'*El Messies*, aquest noble va felicitar-lo per la creació del seu meravellós *entertainment* (entreteniment). El compositor va respondre: «*Ho sento si només els he entretingut. Jo tenia com a objectiu fer-los millors*». Darrere d'aquesta resposta hi trobem la materialització en paraules d'una intencionalitat esteticoteològica que converteix l'oratori en alguna cosa més que una obra musical. Aquesta intencionalitat va iniciar-se en el mateix procés de l'elaboració d'un llibret per part d'un autor altament preparat en teologia i que, en aquell temps, era un veritable especialista en l'estudi de les dues fonts bàsiques en la formació d'un esperit il·lustrat: les obres de William Shakespeare (1564-1616) i la Bíblia.

La intencionalitat de Jennens, com a excel·lent evangelista que fou, va ser la creació d'un llibret presentat com una col·lecció de textos provinents bàsicament de l'Antic i el Nou Testament. A través de la sublimitat de la música händeliana pretenia incidir en contextos profans com ara el teatre i l'auditori, en la lluita contra l'ateisme que, en aquells dies, iniciava els seus primers passos. Tot i que aquesta idea ens pot semblar

exagerada, no podem oblidar com el propi Charles Jennens havia fundat una publicació contra el corrent ateuista. Trobem, per tant, una voluntat de mostrar a través de la forma musical de l'oratori un seguit d'arguments per lluitar contra les posicions atees. L'argument de base? El *Messies* era la confirmació de les profecies de l'Antic Testament. S'estava produint, consegüentment, una nova lectura de les sagrades escriptures sobre la figura del Messies que, a l'Anglaterra de la primera meitat del segle XVIII, va arribar a constituir una de les controvèrsies teològiques més importants.

A diferència de la majoria d'oratoris händelians, *El Messies* no presenta un caràcter dramàtic ni sentit teatral, sinó que s'erigeix com un espai de reflexió sobre un programa salvífic estructurat en tres parts corresponents a les seves tres parts: una primera on es narra la profecia de la vinguda del Messies i el naixement i vida de Jesús de Natzaret; una de segona que es correspon amb la història de la salvació de la humanitat a través de la Passió de Crist, i la tercera concebuda com un himne de gràcies per la conquesta sobre la mort. Tot i aquesta absència d'acció dramàtica (a excepció dels seus números 14 i 16 on es narra de manera directa l'anunciament per part de l'àngel als pastors) no s'ha de pensar, com es va creure erròniament durant el segle XIX, que l'obra no és més que una simple successió d'àries i cors. Al contrari. Hi trobem, entre els diferents números, una correlació interna que no busca més que assolir una sèrie d'efectes en l'oient que, després de l'audició, segons el manifestat per G. F. Händel, havia de poder-lo fer una mica millor.

En aquest sentit hi ha explicitada, de manera subtil, una de les anècdotes apòcrifes sobre el procés de creació de l'obra. Segons sembla, en el moment de compondre el famós *Hallelujah!* que clou la segona part de l'oratori, el músic de Halle va tenir una visió/revelació on va poder contemplar les portes del paradís obertes de bat a bat amb els seus corresponents éssers celestials. Aquesta visió, una vegada materialitzada musicalment, forçosament, hauria de poder fer millor als homes i dones. Ho creguem o no, *El Messies* és la invitació a l'audició d'alguna cosa poderosa i inquietant que, des de la seva estrena, ha acabat sent una referència absolutament indiscutible en la història de la música occidental.

A partir del proper 16 de març i fins el proper 26 –per tant, en unes dates prepasquals totalment apropiades per a un oratori pasqual com és *El Messies*–, podrà veure's al Gran Teatre del Liceu una versió d'allò més especial d'aquest oratori händelià. I diem especial en una doble dimensió. Per un costat, l'escenificació del nord-americà Robert Wilson, estrenada el gener de 2020 a la Mozartwoche de Salzburg i que va agafar com a base la versió realitzada, l'any 1789, per W.A.Mozart.

Per una altra banda, la gran pregunta que ens cal fer és: com Mozart va arribar fins a *El Messies*? En primer lloc, cal dir que la recepció i interpretació de l'oratori no va aturar-se mai després de la mort de Händel i, així, en una data mozartiana tan primerenca com ho és l'any 1764, és a dir quan Mozart tenia tan sols 8 anys, ja va escoltar aquest oratori a Londres. Tretze anys més tard, el 1777 també va fer-ho a la ciutat de Mannheim. Feia només dos anys que el segon fill de Johann Sebastian Bach, el mític Carl Philipp Emanuel, havia presentat a Hamburg l'oratori en una versió alemanya a partir de la traducció del llibret de Jennens realitzada per dos importants poetes del proromanticisme germànic: Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) i Christoph Daniel Ebeling (1741-1817).

Però una cosa és la realitat que Mozart hagués escoltat, en diferents moments de la seva vida, el celebèrrim oratori händelià, i una altra de força diferent, és la realització d'una versió pròpia que podem comparar, artísticament, a l'afegit d'uns revestiments d'estuc i/o ornaments neoclàssics sobre un edifici barroc. És d'aquesta manera com podem contemplar la bellesa barroca original, en aquest cas la de Händel, però també la bellesa d'una orquestració concebuda al gust i estètica del seu moment. Qui hi havia al darrere, però, de l'empresa força insòlita de voler fer sonar un oratori anglès a la Viena de l'any 1789?

Arribats aquí ens hem de referir a una figura històrica, sense l'existència de la qual la història de la música occidental, possiblement, no hauria estat mai la que hem acabat coneixent. Ens estem referint a Gottfried van Swieten (1700-1772). I no és que estiguem parlant d'un músic professional, sinó per sobre de tot d'un diplomàtic, bibliotecari i home de la cort que va tenir, això sí, la música sempre en el seu punt de mira. Tot i la seva importància, no és menys cert que la seva és una figura encara per estudiar amb profunditat. Dir que el seu nom no apareix a les històries de la música seria faltat a la veritat, però no és menys cert que encara resta per fer un estudi biogràfic amb profunditat i detallat. I això que el seu nom es relaciona, a part de Mozart, amb Franz Joseph Haydn (1732-1809) per a qui va revisar el llibret fet per Joseph Friebert per a *Les Set Últimes paraules de Crist a la Creu*, qui va traduir i revisar de l'anglès a l'alemany el llibret anònim de *Die Schöpfung* (1798) o qui va escriure el llibret per a *Die Jahreszeiten* (1801). També hem de relacionar-lo amb el citat fill de Bach, Carl Philipp, qui li va dedicar les anomenades *Sis simfonies per a cordes* (1773) després que el diplomata el retés a compondre «unes simfonies que no es poguessin tocar» i, fins i tot, amb Beethoven, qui li va dedicar la seva *Simfonia núm. 1* (1800).

Per a Mozart la coneixença amb van Swieten va ser clau per establir un contacte i una coneixença amb les obres de Johann Sebastian Bach i Georg Frideric Händel gràcies a la biblioteca del baró. Ara bé, la coneixença venia de molt lluny i, així, la primera trobada entre el noble i Mozart cal remuntar-la fins a l'any 1768 a Viena, és a dir quan Van Swieten ja tenia 35 anys i Mozart era només un nen de 12. Segons el pare de Mozart, Van Swieten va interessar-se, ràpidament, per aquell nen prodigiós i sembla que va moure fils perquè el projecte operístic de *La finta semplice* K.51 pogués representar-se a Viena, cosa que no va acabar passant. No va ser fins el 1781, poc després que Mozart s'hagués traslladat a Viena, quan es van retrobar, aquesta vegada al saló de la Comtessa Thun, on el compositor va presentar-hi alguns fragments de l'òpera *Idomeneo*, estrenada un any abans al Teatre de la Cort de Munic, amb l'objectiu de recaptar fons i sobretot influència per al que, de fet, va ser el primer encàrrec de la cort que va rebre el geni salzburguès: el *Singspiel* *El rapte en el serrall* que no es va estrenar fins el 16 de juliol de 1782, poques setmanes abans del seu casament amb Constanze Weber.

Va ser en els mesos successius a aquesta trobada quan Mozart va començar a freqüentar, els diumenges a les dotze del migdia, la mansió de Van Swieten on s'interpretaven peces de G. F. Händel, però també dels Bach.

Aquest és també l'origen del perquè Van Swieten acabés requerint a Mozart la preparació d'una audició privada ja no només del cèlebre oratori, sinó també d'altres obres händelianes. Si el novembre de 1788 va iniciar-se aquest periple händelià amb l'*Acis und Galathea* KV 566 i el 1790 arribarien les versions de l'*Oda per al dia de Santa Cecília* KV 592 i l'*Alexander's Feast* KV 591, el *Der Messias*, K.572 va estrenar-se el 6 de març de 1789 a la mansió del Comte Esterházy, un dels espais habituals per a la celebració dels concerts de la Gesellschaft der Assoziierten (Societat de Cavallers Associats) fundada per Van Swieten i que en patrocinava els seus concerts.

On rau, però, l'interès d'aquesta versió mozartiana? Sens dubte a veure com Mozart es va immersir de ple en l'estudi del llenguatge händelià a través d'una instrumentació-arranjament que li va suposar no pas un simple exercici de transcripció, sinó d'estudi i coneixement fins a permetre assolir un diàleg en tant que, en alguns números, van ser reorquestrats i on, certament, va assolir-se que la música de Händel sonés d'una manera nova. En anys posteriors aquest exercici també seria realitat per Felix Mendelssohn, ja no només amb oratoris de Händel, sinó també amb la sublim *Mätthaus Passion* (1727) de Johann Sebastian Bach, audició celebrada la mítica data de l'11 de març de 1829 a la Singakademie de Berlin i que, tantes vegades, s'ha considerat com l'inici del despertar de la consciència de la vàlua de la música del passat.

Escoltant aquesta bella i sorpresiva versió mozartiana d'*El Messies* de Händel ens adonem que també en això Mozart va avançar-se uns quants anys.

Orgia



Pasolini en estat pur

Gonzalo Lahoz

Critic i divulgador musical

«Alegreu-vos!

En una de tantes cases d'aquest barri

–sigui per dol, o per neurosi, o tedi de la tarda de festa–

hi ha hagut per fi un Home

que ha fet un bon ús de la mort»

Pier Paolo Pasolini. Orgia. 1968.

El passat 2022 Pier Paolo Pasolini hauria complert 100 anys. Tot un segle d'escàndol, teatre, denúncia i revelació. Han passat gairebé cinc dècades des del seu assassinat, i el cineasta segueix més viu que mai. No només, precisament, a través de les seves pel·lícules, sinó que així ho testimonien també el seu teatre, els seus escrits i els seus versos... i, oh, sorpresa, això no ho vam veure venir: en el, en termes generals, anquilosat món de l'òpera de 2023, amb la lírica que ha sorgit entorn el seu imaginari.

Fent un cop d'ull a les últimes programacions europees, trobem a l'Òpera Nacional de Grècia l'espectacle Salò o els 120 dies de Sodoma, amb música de Jeph Vanger, i la nova òpera de Giorgio Battistelli: Teorema (segurament el seu millor film), que puja ara a escena la Deutsche Oper de Berlín. O la Tosca aparentment escandalosa que el

director d'escena Rafael R. Villalobos va erigir sobre la seva figura per a La Monnaie de Brussel·les i que aquí es va rebre amb xiulades a Barcelona i crits homòfobs a Sevilla. La sola presència de Pasolini segueix aconseguint que ens removem incòmodes, curiosos, moral i anímicament sacsejats en els nostres seients. A aquestes propostes, s'hi suma, des de la temporada passada, Orgia, nova òpera d'Hèctor Parra sobre l'obra teatral homònima de l'italià, amb adaptació del llibret i posada en escena d'un vell conegut del Liceu: Calixto Bieito.

Són moltes les ocasions en què s'apunta Orgia com una mena de prefaci de l'extrema cruesa –eufemisme de la violència i reducte pasolinià de la denúncia– de Salò o els 100 dies de Sodoma. Així és, en part i a mig camí entre aquesta i l'esmentada Teorema. De fet, tot comença amb un suïcidi sobre l'escenari. No realitzo amb això cap spoiler, ja que vostès podran descobrir-ho des del mateix primer minut. Tot plegat es desenvolupa com un gran flashback d'un pare de família. Aquest pare de família que ha jugat el paper que li ha marcat la societat, doblegant-se a les seves exigències i, tot i així, ha perdut. Tot és repressió, col·lectiva i individual, tot és agressivitat disfressada de sexe... no crec que se li pugui dir ni tan sols amor. Tot és descarnat. Tot és soliloqui –malgrat el diàleg– on la paraula, la corba de la frase és espremuda fins a les seves últimes conseqüències. I una bufetada darrere l'altra a la nostra mentalitat aburgesada. Al nostre conformisme. A la rutina i el sotmetiment. Al tedi. Tot és pur Pasolini.

Escrita el 1968, Orgia s'emmarca dins d'una sèrie d'obres de teatre que va escriure Pier Paolo arran d'haver de fer repòs al llit durant una època. Pilade, Affabulazione, Porcile, Calderón i Bestia da stile. Són tots escenaris on situa l'ésser humà davant de les seves pròpies contradiccions, en el marc d'un nou teatre, propi, que ell mateix va arribar a considerar com l'únic autèntic i vàlid entre els seus contemporanis. De fet, alhora escriu un Manifest: 32 punts per a un nou teatre, publicat a la revista Nuovi Argomenti, el mateix any que Orgia veu la llum. A través d'ells, Pasolini estableix un «teatre de la paraula», en contraposició a allò establert. Pasolini davant de tot.

Aquí Pasolini no deixa de mirar cap als clàssics del passat, com faria, per cert, a la coneguda Medea (1969) que Maria Callas va rodar a les seves ordres després de portar el personatge pels escenaris lírics durant anys. Mirades en clau, però absolutament contemporànies. Aquesta d'Orgia és, alhora, una autèntica debel·lació sobre si mateix. No és precisament una autobiografia, però sí, en certa manera, un reflex propi. Pasolini es pot veure en el protagonista, que no té nom i l'homosexualitat del qual intenta ser reprimida per la societat. Algú que es revela de forma interna, en la intimitat de la seva llar, però un home que, com Jesucrist –i aquí, apliquin vostès el

sil·logisme– acaba per sacrificar-se, revelant-se i denunciant, sí, però també protegint l'estabilitat social. Servint a allò establert en sortir del mig... abans, sí, ho farà la seva dona, connectant amb aquella Medea mitològica que s'emporta els seus fills per davant.

Per donar-li vida en música, és la paraula en si mateixa, precisament, la que persegueix en so el compositor Hèctor Parra, segons les seves pròpies declaracions, que s'uneixen al que busca el cineasta: una «acció expressiva elevada i indefinible com les accions de la realitat».

Com comentava anteriorment, l'acció se situa a la llar d'una família aparentment de classe mitjana aparent, en una habitació d'atmosfera densa, sobrecarregada, on s'amunteguen les paraules i la frustració. Un home s'acaba de penjar, vestit de dona. D'una banda, ha volgut mostrar, finalment, la seva homosexualitat reprimida, en aquesta ja arnada –afortunadament– concepció que unia la frustració de no poder mostrar qui ets o com estimes a la violència envers els altres. D'altra banda, més enllà del drama personal, amb la seva mort Pasolini denuncia la dualitat d'una societat corrompuda a través del neoliberalisme, el capitalisme i el feixisme.

L'estructura de l'òpera de Parra segueix, a través d'una adaptació de Calixto Bieito força fidel a l'original, amb una brutalitat inusitada en el dir, fins i tot per al mateix autor i que sostreu gran part de les cavil·lacions filosòfiques que imprimeix Pasolini. Una fórmula en pròleg i sis escenes, ocupades majoritàriament per un matrimoni (baríton i soprano) del qual ni tan sols en coneixem els noms. No cal, ja que d'aquesta manera, doncs, s'assoleix una denúncia global a tota una societat, escapant-se d'un fet concret. La dialèctica dels contraris ens mostra aquí, aparentment, una dualitat entre home-dona, però l'autèntic xoc es troba en la pròpia figura de l'home, a la seva diatriba interna i el menyspreu d'una societat que el rebutja per la seva diferència, però que el necessita, igualment, per funcionar com a entitat col·lectiva. Una part i una altra d'ella mateixa. Tot això banyat per l'extrema violència: sadomasoquisme, violació i assassinat... i amb la flama de la mort que tot ho il·lumina –o enfosqueix– des de la seva perspectiva.

La parella accentua les seves diferències en records sobre les seves vides passades, en moments lírics de calma, quan conversen i rememoren, buscant el cineasta, una vegada més, el contrast de la burgesia acomodada amb el proletariat rural encara no contaminat pel sistema capitalista. Són versos com els que en un temps passat solia posar en pràctica el mateix Pasolini, en la seva faceta com a poeta. Sembla que hi ha un cert despertar en la dona, incapaç d'acabar de sotmetre's, de manera que arriba a

l'habitació dels seus fills i, després de matar-los, se suïcida. És llavors quan, en un petit lapse temporal, l'home porta una prostituta (Noia, cantada per una altra soprano) a aquesta mateixa habitació, per intentar completar el ritual sadoomasoquista. Comença una escena violentíssima on, a base de cops i abús, sembla que té lloc la seva pròpia catarsi grega. La dona, que no entén res, aconsegueix escapolar-se i abandonar la casa. És llavors quan ell es vesteix amb la seva roba, es maquilla com ella i es penja. «Quantes vegades m'hauria pogut rebel·lar! I en canvi, una vegada per totes –ho repeteixo, ho repeteixo– jo havia pronunciat un atroç jurament de lleialtat. Ara em dispenso a negar-lo».

Hèctor Parra s'està apropant a Orgia des de fa més de 10 anys, quan va llegir l'obra a la recerca d'un nou projecte per a la Biennial de Munic. En aquell moment la idea no va acabar de quallar, però el germen del teatre pasolinià ja es va quedar amb ell fins avui. Des d'aleshores, el compositor no ha volgut veure cap de les seves versions o representacions ja existents, s'entén que per mantenir íntegra la seva pròpia idea de l'obra, encara que sí que l'ha anat plasmant en un parell de partitures: el Quartet per a corda núm. 4 «Un concertino di angeli contro le pareti del mio craneo» (2020) i Orgia-Irrisorio alito d'aria (2017) –acoblant La Passió segons Sant Joan de Bach al text d'Orgia–, amb orquestra barroca. Tot i això, res d'això, confessa, s'ha acabat transvasant a aquesta nova òpera, més enllà del pòsit de l'experiència d'haver-les dut a terme.

«Primer de tot –explica– perquè és un text molt íntim i terriblement intrigant. Et parla directament a tu. Parla d'una parella que podria ser la teva, en una habitació que podria ser la teva... És una obra que s'ha mantingut atemporal, no per clàssica, sinó precisament per tot el contrari. Per tractar temes que són complexos, però pels quals tothom queda tocat, d'una manera o altra: els espais que ens donem a nosaltres mateixos per a la nostra llibertat personal, l'expressió íntima de la nostra naturalesa... el fet que l'últim reducte íntim i propi que la societat actual ens permet sigui el nostre dormitori...».

El compositor català, que ja ha treballat en diverses ocasions anteriors amb Calixto Bieito –primer a Wilde (2015) i més tard a Les Bienveillantes (2019)–, va aconseguir una beca com a pensionnaire de l'Acadèmia Francesa / Villa Medici de Roma, i va viure durant un any amb la seva família a la capital italiana. Es va empaparar, així, de Pasolini, Roma, de la seva llum... Li va arribar encara més a través del dibuix, una de les passions de Parra. Dibuint davant de la Galata suïcida del Palazzo Altemps, per exemple. «Això també és la llengua del cos a què es fa referència a Orgia. No és un

transvasament literal. No és que cada pinzellada buscada per mi tingui després traducció en una melodia. És més l'experiència, el trànsit després de dues, tres hores davant de les escultures que jo escollia als museus. És aquí on, de fet, se m'acudien les línies per a la veu. Més que la pintura en si mateix, el que m'interessava era entrar en aquest procés de visió. Una barreja de veure plecs, tensions... i traslladar aquesta inspiració al lirisme de la veu». I continua: «a mi m'encanta la veu i la meva escriptura és completament operística per a ella. No nego el lirisme, al contrari, l'hipertrofia, l'exagero. M'oposo fèrriament a una certa escola de compositors dels 60, 70, 80. Aquesta escola post-Sciarrino, diguem-ne, que neguen la veu i es mouen en l'àmbit del declamat. O al contrari, aquells que recolzen la veu en un post-Debussy. A mi no m'interessa ni una cosa ni l'altra, sinó més aviat donar suport a certes altures... Un lirisme de pulmó obert! Vet aquí la veu expressiva. Cada frase té la seva inflexió concreta, és acuradíssima, cosa que també feia Puccini».

I és que Parra es declara admirador de l'òpera alemanya, amb Wagner al capdavant i títols posteriors com Wozzeck, Lulu, Die Soldaten... però en aquesta ocasió gira cap allò italià: bel canto i molt Puccini. «Vaig freqüentar molt Tosca, per exemple... i hi ha qui nota que n'hi ha molta en el lirisme d'Orgia. Puccini i Pasolini no hi tenen res a veure, però cal explorar. Sempre acaben sorgint connexions». Amb tot, Parra defuig de la provocació en la seva música: «Jo la provocació no la busco, no sóc polemista, encara que n'hi ha, n'hi pot haver, perquè partim d'un text radical al qual jo sumo la meva orquestració, absolutament radical també. És estrident, tensionada, portada cap als límits. Al Liceu tocarà un ensemble de trenta faristols –en augmentar la corda de l'original de 14. Quatre vents, dos metalls (trompeta i trombó), hi ha arpa, arxillaüt, molt protagonista, amb moments gairebé a sol amb la soprano, com en la seva regressió al passat, amb aire gairebé renaixentista... i després percussió, molt activa, sobretot als vibràfons i la seva reverberació harmònica».

«Per mi, si hagués de posar un sol adjectiu a una òpera, aquest seria "trepidant". Podria haver resultat una mica més contemplatiu, però potser, per això, millor fer un oratori, un altre tipus d'obra. Una òpera ha de ser trepidant en el sentit humà, ha de ser humana! Allà on conflueixin totes les arts. És la meva òpera més compacta, més madura. Hi ha més connectivitat immediata. És una cosa que vaig aprendre amb Tosca. Res no s'allarga, les coses es diuen una sola vegada i el que ha de passar, passa. Per mi, a més, és molt important encarnar els personatges. Això, per altra banda, ho vaig aprendre de Calixto. De fet, me'n considero gairebé un deixeble musical. Hi ha molta òpera nova ben feta i que agrada, però després de treballar amb ell i veure els seus cantants com actuen, gairebé tot el que veig se'm fa de cartró

pedra. Amb ell s'encarna la llibertat, els situa davant d'abismes i els obliga a aferrar-s'hi. Cal encarnar aquesta llibertat! Encara que de vegades no ens agradi! Moltes vegades, en l'art, preferim estar com en la societat d'avui dia, prendre un sol camí, allò conegut, allò segur... i moltes vegades aquest camí no ens porta enlloc».

I és que Orgia, feu-vos-en a la idea, no recull sinó una història que és la nostra, com a societat. Una història de violència. Sempre políticament incorrecte des del seu marxisme i les seves pròpies contradiccions, Pasolini ens situa, des de la tomba i amb un text que té més de 50 anys, davant de la societat d'avui dia, perduda entre extrems i amb un centre absolutament mediocre que ha perdut qualsevol intenció de reivindicar-se a si mateix, la seva cultura, la intel·lectualitat. Tot és capitalisme, tot és immediatesa, tot és consumisme. «Jo em vaig conformar amb la meua petita parcel·la de poder», diu l'home d'aquesta Orgia i és una frase que podria repetir qualsevol oficinista que aspira, amb tot el dret, a tenir –juntament amb l'entitat bancària de torn– una casa als afores d'una gran ciutat, un cotxe i un gos que li bordi en arribar a la porta. Afortunats els qui troben la llibertat de celebrar la diversitat, els que voregen les fronteres, els qui decideixen saltar-se el que les normes socials dicten.

En una entrevista a la revista Anàlisi que Pasolini va concedir al mateix temps que preparava l'estrena d'Orgia al Torino del 1968 –l'única vegada que es va posar al capdavant d'una de les seves creacions teatrals–, davant la pregunta de si temia que les funcions acabessin convertint-se en una «manifestació per a l'elit, per al públic snob», l'italià fulminava, contundent: «No! No els permetrem entrar, els farem fora. Posarem cartells reservant-nos el dret d'admetre els qui vulguem. Farem que vinguin els qui nosaltres volem. M'estimo més l'espectador feixista, si és jove, abans que el burgès. I no el provocarem amb el crit ni amb el joc de paraules. Desenvoluparem amb ell un diàleg lògic». Crec que a tots ens hauria encantat, no sense una certa malícia, poder llegir les seves reaccions en veure que la seva obra arribava als teatres d'òpera...

La Cenerentola



Una obra mestra insostenible

Giovanni Carli Ballola

Musicòleg, professor d'Història de la Música a la Universitat de Lecce

No és possible entendre a fons *La Cenerentola* si no se la situa en un ambient social amb elements plens de concreció realista: el d'una recòndita província de la restauració italiana, habitada per nobles insignificants morts de gana i principassos semblants a l'Ernesto Ranuccio de la *Chartreuse de Parme* stendhaliana. Aquelles baronies de Montefiascone i aquells principats de Salern tenien els tics d'una petita Itàlia casolana i presumptuosa, que parlava amb un deix afectat i ridícul d'estil francès («Les meves sabates, el meu *bonné* / Les meves plomes, el meu *collié*»), carregats de vanitats estúpides i de dolenteries mediocres; els mateixos «patricis plebs», envanits i envilits, que al cap de poc apareixeran en la comèdia humana dels sonets romans de Giuseppe Gioacchino Belli. Materials teatrals similars varen acabar a mans d'un Rossini que en les seves obres *L'italiana in Algeri*, *Il turco in Italia* i *Il barbiere di Siviglia*, havia dut fins a les darreres conseqüències una experiència de gènere còmic —que es podia dir que havia nascut juntament al seu geni musical, sobre les taules del San Moisè de Venècia—, en les prodigioses farses que obriren la dècada dels anys deu d'aquella era

del melodrama que adoptà el seu nom. I va ser per aquest camí que va prosseguir, ferint al cor la vella comèdia del segle XVIII a l'estil de Domenico Cimarosa, caracteritzada per l'afable sàtira social i el sentimentalisme realista burgès. Rossini havia omplert aquelles despulles amb un vitalisme ardent i violent propi, en les quals la mateixa música és la que «gaudeix de si mateixa» (Fedele D'Amico) i en les quals la forma pura s'enardeix amb una pulsació totalitzadora feta de gresques rítmiques i sonores, de desfermades voluptuositats belcantistes que s'havien ignorat durant el segle XVIII.

Però aquest «bonic ideal» (tal com li agradarà definir, més endavant, al compositor una música melodramàtica que, «com que no disposa dels mitjans necessaris per imitar la realitat, s'eleva més amunt de la naturalesa comuna per arribar a un món ideal») es combina de forma paradoxal amb la recuperació, per mitjà de la comicitat, d'aquelles «funcions cognoscitives de l'home» que més tard Bergson teoritzarà i que allunyen el personatge dels models convencionals i el carregen amb una caracterització específica mitjançant ràpides, vívides i inoblidables pinzellades psicològiques. I és aquest el so intens i profund que fa de contrapunt constantment a la comèdia de Rossini, el que s'amaga en les sinuositats del seu vitalisme sonor, amb el qual conviu en íntima i prodigiosa simbiosi. Aleshores és quan s'obre camí aquella «paraula declamada, justa i vertadera» que Verdi va descobrir amb tanta agudesa i que tant va admirar, destinada a gravar-se en l'imaginari de l'oïdor que, en aquell precís moment, s'adona que la música de Rossini no viu només de pulsacions genèriques i vitals i de sublimacions canores; s'adona que viu, també, de frases immortals com «*Bella quanto bramerei / Temo a lui di non sembrar*» i «*Mia signora, favorite / E' il marito che v'invita*», a *L'italiana in Algeri*; «*Siete turchi: non vi credo*» a *Il turco in Italia*; o el famós «*Buonasera, mio signore*» d'*Il barbiere di Siviglia*. Un argot desconegut en l'estil habitual de conversa de la comèdia musical del segle XVIII i que es podria dir que fa una fotografia del personatge carregada d'una certa gestualitat fisiològica.

La Cenerentola representa un retorn —l'últim— a l'òpera bufa d'un Rossini que amb *Otello* havia abandonat els tendres batecs de *Tancredi* i s'havia aventurat en la terra inexplorada d'una dimensió tràgica inaudita. I aquesta tria, la del drama seriós, serà la definitiva que continuarà la línia que, com a molt, concedirà a la comèdia la precarietat del semiseriós o el subtil estranyament de *Le comte Ory*. A *La Cenerentola*, el trauma d'aquest salt cap endarrere es percep en la impaciència per una partitura que permet fermentar la pròpia obsessió vital i trencar la mesura d'*Il barbiere di Siviglia*, però que alhora burxa en els intersticis de la comèdia humana a la recerca de totes les

possibilitats que li permetin una aguda caracterització dramàtica.

Sabem molt poc sobre Andrea Verni, el primer Don Magnifico, però el seu talent devia ser més que considerable, ja que Rossini no va dubtar en adjudicar-li tres episodis de solista de molta importància. No es tracta d'àries d'estil còmic, del tipus d'aquelles que s'utilitzaven a mansalva en les òperes anteriors, sinó triomfals portes màgiques de les quals el *buffo* de la tradició en surt transfigurat per una aurèola de vapors sulfuris acres: més que personatge propi de la comèdia, hipèrbole d'una humanitat teatral digna del Molière més amarg. En la seva enorme gratuïtat, la vanitat del baró de Montefiascone és tan tràgica com la hipocresia de Tartuffe o l'avarícia d'Harpagon, i el deliri psicomotriu de Rossini s'hi llança a sobre i arriba al paroxisme en l'escena on Don Magnifico —«a qui els cavallers col·loquen una capa de color *ponsò* (vermell fosc, en l'italià d'aquella època) amb brodats en plata de gotims de raïm, i li salten al voltant mentre piquen amb els peus seguint el ritme de la música»—, perd els estreps en un autèntic ditirambe orgiàstic. I no té en compte si aquest episodi, com pocs altres en l'òpera, té els seus orígens en una llavor germinada en un altre lloc, més exactament en el *Sigismondo*, d'on prové també el duet «*Un soave non so che*» del primer acte. Engolides per aquesta força, la dolenteria del padastre i de les germanastres, la mascarada de Dandini, la religiosa saviesa d'Alidoro (que en la reposició de l'òpera al teatre Apollo, durant el carnestoltes dels anys 1820-21, Rossini va gratificar amb una ària grandiosa, «*Là del ciel nell'arcano profondo*», per substituir la que en un primer temps havia compost el *famulus* Luca Agolini) s'allunyen del realisme costumista —que havia representat el pa de cada dia de l'òpera bufa de tipus corrent i que tornarà a aparèixer amb Donizetti— per apropar-se a una fabulació en què l'element màgic del conte de Perrault, que Ferretti havia rebutjat, entra de nou triomfalment per la finestra de la música, i no de qualsevol música.

De fet, no ha d'enganyar aquell «colorit gris cendrós que revesteix el paper de la protagonista, ni alguns dels seus sincers accents de dolor» tal com adverteix degudament Massimo Mila quan es refereix al paper d'Angelina. Fins i tot l'intent de dramatització —que s'obre camí amb la famosa siciliana «*Una volta c'era un re*», i que a continuació cantusseja altres vegades la protagonista durant l'òpera— i els accents patètics —que apareixen sovint («*Figlia, sorella, amica / Tutto trovate in me*») per esberlar de forma imprevista fins i tot la jovial cerimònia de l'ària final— formen part del joc de l'hiperrealisme màgic que travessa triomfalment, i per última vegada, el drama jocós italià. Utilitza de forma admirable la vocalitat per dibuixar una característica teatral pròpia evident en l'evolució dels esdeveniments que duen Angelina de la llar de foc al tron; Don Magnifico, dels deliris de vanaglòria a la pols; i Dandini, del

principesc ball de disfresses a la quaresma servil. De l'estil *piano* i frasejat característic del seu cant, en la cançó citada més amunt, i en el següent quintet «*Signore, una parola*», la ventafocs passa, amb la sortida a escena en el final del primer acte («*Sprezzo quei don che versa / Fortuna capriciosa*»), a una exuberant pirotècnia típica dels saltimbanquis: és com un paó que obre d'improvís la cua irisada i il·lumina el seu voltant amb una aurèola de prodigiosa meravella.

Al contrari, el pompós barroquisme de la cavatina del Dandini príncep, «*Come un'ape nei giorni d'aprile*», desemboca, en el cruel duet del desemmascament («*Un segreto d'importanza*»), de mordaç frasejat rítmic de típica matriu bufa: una invitació, de fet, a repensar, també, en termes de poètica dramaturgia, la naturalesa i la utilització extremadament variada —d'impressionant modernitat— de la vocalitat rossiniana. Però *La Cenerentola* és també el refugi extrem dels mecanismes de rellojgeria d'un artifici abstracte sonor i fonètic (sextet «*Questo è un nodo avviluppato*») que aquí aconsegueix una perfecció sobrehumana, i que persistí, sorprenentment, en tècniques vocals pròpies de certes avantguardes del segle xx: només cal pensar en els fonemes que apareixen en les paraules «*gruppo*», «*rintrecciato*», «*sgruppa*», «*raggruppa*» i en el seu absolut valor del tímbric, completament alliberats de funcions semàntiques.

Tot això era massa i planava com una amenaça insostenible sobre el futur de l'òpera italiana. Un sol que cremava massa, un esquinç obert en l'ozó protector d'una cultura que s'encaminava cap a les raons del cor, del *pathos*, de la bella mort: Bellini, Donizetti, Verdi. Rossini ja se n'havia adonat en abraçar definitivament el gènere seriós, que l'esperava la quadratura del cercle: fer coincidir aquella «veritat dramàtica», vers la qual tenia sentiments mixtos de repulsió i d'atracció, amb el «bonic ideal» que resplendia en la intimitat de la seva naturalesa musical. Com les fades de les rondalles, amb la seva petita mà, Angelina tancava al seu darrere una porta màgica des d'ara ja prohibida, i impedia al seu creador qualsevol retorn a una felicitat irremeiablement perduda.



La vocalitat de «La Cenerentola»

Jaume Radigales

Professor de la Universitat Ramon Llull i crític musical

Gioachino Rossini inaugurava l'any 1817 amb *La Cenerentola*, la primera funció de la qual va tenir lloc al Teatro Valle de Roma el 25 de gener. El 20 de febrer de l'any anterior, i també a Roma però al Teatro Argentina, havia presentat *Il barbiere di Siviglia*. I ambdues òperes tenen elements comuns, tant pel que fa a la tipologia dels personatges (còmics i semiseriosos) com a la vocalitat, i amb alguns intèrprets que van repetir en una i altra funció d'estrena. Per exemple, la contralt Geltrude Righetti, que va ser la primera Rosina a l'Argentina i la primera Angelina (Cenerentola) al Valle. O el baix Zenobio Vitarelli, que va estrenar la part de Basilio al *Barbiere* i la d'Alidoro a *La Cenerentola*.

1816 i 1817 van ser, a més, anys d'intensa activitat productiva, perquè Rossini va estrenar vuit òperes: quatre el 1816 (el citat *Barbiere* a Roma, a més de *Le nozze di Teti e di Peleo*, *La gazzetta* i *Otello* a Nàpols) i quatre el 1817 (*La Cenerentola* i *Adelaide di Borgogna* a Roma, *La gazza ladra* a Milà i *Armida* a Nàpols). És a dir, vuit títols adscrits a subgèneres diversos com ara òpera *buffa*, òpera seriosa i *dramma giocoso*. I en tots

ells, la inventiva i la imaginació desbordants del músic de Pesaro justifiquen que fos el compositor més famós, celebrat i sol·licitat del seu temps. Rossini en tot el seu esplendor creatiu, per dir-ho sintèticament.

Això és el que fa que *La Cenerentola* sigui una obra mestra des de l'inici fins al final, sense moments de baixa intensitat i sense que hi hagi números millors que d'altres entre les àries i cavatine (7) i els concertants (6), entre els que es troben veritables joies com el final del primer acte o el sextet onomatopèic "Questo e un nudo avviupato" del segon. Ens trobem davant d'una obra de gran exigència vocal, especialment per al trio protagonista que formen Angelina, el príncep Ramiro i Don Magnifico, amb trets que els emparenten musicalment amb tres papers d'*Il barbiere di Siviglia*: respectivament, Rosina, el Comte Almaviva i Don Bartolo.

El paper d'Angelina (Cenerentola) està escrit per a una contralt (o mezzosoprano) amb coloratura, i que demana calidesa vellutada en el registre greu i fluïdesa i brillantor en l'agut, a més de domini de tècniques marca de la casa, com ara el *martellato*. Cal flexibilitat per assumir els riscos del gran rondó final, "Nacqui all'affanno", que culmina amb la *cabaletta* "Non più mesta", el dibuix melòdic de la qual és un "reciclatge" d'"Ah il più lieto il più felice", la *cabaletta* d'Almaviva posterior a "Cessa di più resistere" del final d'*Il barbiere di Siviglia* <https://www.youtube.com/watch?v=FKYpPWnqQUo>

Sembla que va ser la mateixa Geltrude Righetti qui va suggerir a Rossini que li adaptés aquell fragment, el més lluit del personatge. Quan Rossini semblava reduït exclusivament al *Barbiere...*, als anys 20 del segle passat, la mezzosoprano Conxita Supervia va "reivindicar" aquest fragment. *La Cenerentola* era aleshores una veritable raresa, però la cantant catalana va sentar càtedra en enregistraments com aquest, de 1927: <https://www.youtube.com/watch?v=pStk0gqz3Sw>

En els darrers decennis del segle XX, la nord-americana Federica von Stade va ser un referent del rol d'Angelina, com ho va demostrar en el meravellós telefilm dirigit musicalment per Claudio Abbado i escènicament per Jean-Pierre Ponnelle el 1981: <https://www.youtube.com/watch?v=J67vh5DRURY>. El personatge d'Angelina (adscriu a la categoria seriosa) també té ribets de sentimentalisme preromàntic, com apunta Richard Osborne en el seu estudi sobre Rossini. Un aspecte que es posa de manifest en la *canzonetta* "Una volta c'era un re" amb què Angelina obre la seva intervenció a l'inici de l'òpera i que es repeteix al segon acte. I aquí és obligat apel·lar a la memòria de la gran Teresa Berganza, <https://www.youtube.com/watch?v=KpduXx5Mll>, un altre

referent de la interpretació del rol juntament amb les dues altres mezzos citades (Supervia i Von Stade) a les que cal afegir actualment Joyce DiDonato.

El príncep Ramiro sospira d'amor per Angelina i Rossini escriu la part per a un tenor lleuger, un *contraltino* que s'enfronta a una coloratura de vertigen a base de passatges amb semicorxeres i fuses i que ha de tenir una veu clara i lluminosa per assolir els quatre temibles Do sobreaguts de l'ària "Sì ritrovarla io giuro", que demana salts intervàlics i un passatge central melós i sinuós. El gran tenor peruà Juan Dieglo Flórez va enlluernar el Liceu l'any 2008 amb la seva interpretació del principesc personatge gràcies a la descarada, insultant i aparent facilitat amb què va abordar el citat número: <https://www.youtube.com/watch?v=06JPaO3pnOQ>. Però a Ramiro se li reserven igualment passatges compromesos en els diferents números concertants, començant pel duet amb Angelina "Un soave non so che" del primer acte, que serveix per situar els dos personatges en la mateixa esfera dramàtica.

Don Magnifico és un paperàs. I Rossini regala tres àries d'antologia al *basso buffo* que assumeixi el rol. Les tres demanen domini del *sillabato*, autoritat fingida, el punt just de comicitat (sense arribar a la ridiculesa) i flexibilitat per comunicar les bromes que la partitura li reserva, des dels jocs onomatopeics fins al *falsetto*. Això, sense comptar amb els 157 La2 continguts a l'ària del segon acte, "Sia qualunque delle figlie", de la que Alessandro Corbelli va fer una veritable creació al Metropolitan de Nova York el 2009: <https://www.youtube.com/watch?v=YJ2L4d1SaKg>. L'ària de sortida ("Miei rampolli femminini") ja és tota una declaració d'intencions i conté tot el que ha de tenir el manual del bon *basso buffo*. El tenia Paolo Montarsolo, el Magnifico del citat telefilm d'Abbado-Ponnelle de 1981: <https://www.youtube.com/watch?v=fkCLE8M6E8E&t=1s>

La vocalitat de Dandini, servidor de Ramiro, és semblant a la del Figaro del *Barbiere*, si bé no té tant la paella pel mànec com l'alcavot i barber sevillà. Això sí, el cant ha de ser justament i mesuradament paròdic, per exemple en la frase "Begli occhi, che dal velo" amb què el personatge saluda Cenerentola al final del primer acte, amb el mateix dibuix que anteriorment ha entonat Angelina en la seva entrada ("Sprezzo quei don che versa Fortuna capricciosa"). Dandini ha de fingir un to aristocràtic que no fa per a la seva condició. Un color principesc desemmascarat en el duet amb Don Magnifico al segon acte ("Un segreto d'importanza"), herència directa del gran número entre Geronimo i el Comte Robinson d'Il matrimonio segreto de Cimarosa ("Se fiato in corpo avete") i que Donizetti encara perpetuaria a la tardana *Don Pasquale* entre Don pasquale i Malatesta ("Cheti, cheti immantinente").

Alidoro és un rol breu, tot i que per a unes funcions destinades al teatre Apollo de Roma el 1820, Rossini va escriure per al baix la gran ària tripartita "Là del ciel nell'arcano profondo". Un número que exigeix domini del *belcanto* i registre agut generós, que contrasta amb la resta de la part, destinada a un baix profund. Ildebrando d'Arcangelo pot ser un bon exemple de com cantar aquella pàgina memorable d'una manera igualment sensacional: <https://www.youtube.com/watch?v=uxWp-MXy7tl>. L'altra ària d'Alidoro, "Vasto teatro il mondo" i cantada a Roma el 1817 va ser escrita en realitat per Luca Agolini, col·laborador de Rossini, autor dels recitatius secs de l'òpera així com d'una ària per a Clorinda ("Sventurata, mi credea") i del cor "Della fortuna insolita" que obria el segon acte.

En el seu estudi *Divagazione rossiniane*, Alberto Zedda parla de la "robòtica" vacuïtat de Clorinda i Tisbe. Són les germanastres d'Angelina i els rols estan escrits, respectivament, per a soprano i mezzosoprano. Els papers són poc exigents, però demanen un cant sorneguer que no caigui mai en el ridícul. I esdevenen el contrapunt perfecte per a molts dels números concertants, començant pel que obre l'òpera després de l'obertura (manllevada, per cert, de *La gazzetta*).

Adriana Lecouvreur



Les dues ànimes d'Adriana

Francesco Cesari

professor d'Història de la Literatura per a Música de la Universitat Ca'Foscari de Venècia. Autor d'*Aspetti del teatro musicale di Cilea fra Tilda e Adriana Lecouvreur*

Recordat per la historiografia com un dels principals exponents de la Giovane Scuola, juntament amb Puccini, Mascagni, Giordano i Leoncavallo, Francesco Cilèa (1866-1950) és en realitat un compositor difícil d'emmarcar. La seva breu carrera d'operista va coincidir amb el període de màxim èxit de l'anomenada «òpera dels baixos fons»; tant és així que l'editor Sonzogno va incloure la juvenil *Tilda* (1892) en una sèrie de cinc òperes veristes que es van representar al Teatre de l'Exposició de Viena el setembre del 1892, juntament amb *Cavalleria rusticana*, de Mascagni, *Pagliacci*, de Leoncavallo, *Mala vita*, de Giordano, i *Il birichino*, de Mugnone. Cilèa, que no es va deixar seduir per la causa del verisme, es va allunyar del tema d'aquesta òpera seva, qualificant-lo d'un «verisme força vulgar» i de seguida va intentar recórrer nous camins.

Calabrès de naixement i format al Conservatori de Nàpols, Cilèa havia abraçat des de petit els principis estètics de la vella i gloriosa escola napolitana que proclamava la preeminència absoluta del cant expressiu, desposseït de guarniments i virtuosismes. El

primer impacte musical va arribar, a l'edat de quatre o cinc anys, amb el nom de Vincenzo Bellini el dia en què va sentir el final de *Norma* interpretat per la banda municipal de Palmi, el seu poble natal. Van passar un parell d'anys i el petit Cilea –com li va recordar l'amic pintor Francesco Paolo Diodati l'endemà de l'estrena d'*Adriana Lecouvreur*– va decidir dedicar-se als estudis musicals després de sentir la fantasia pianística d'Ignace Xavier Joseph Leybach sobre temes de *La Sonnambula* del mateix Bellini.

Difondre l'ideal estètic de l'escola napolitana –i de Bellini en particular– en la cultura musical i teatral del seu temps va ser l'empresa que Cilea va intentar dur a terme en les seves principals òperes, *L'arlesiana* i *Adriana Lecouvreur*, amb resultats més convincents en aquesta última partitura. En les seves memòries, el compositor va enumerar les qualitats que el van empènyer a optar per aquest tema, en contra, d'entrada, del parer del llibretista Arturo Colautti: «La varietat de l'acció que podia oferir-me situacions noves i elegants; la fusió de comèdia i de drama en el marc del fastuós ambient del segle XVIII que jo havia estudiat i que, per tant, coneixia molt bé; l'amor passional de la protagonista i el commovedor últim acte i final, em van arribar al cor i em van sacsejar la sensibilitat». El marc del segle XVIII va esdevenir el pretext per evocar ambients i citar trets musicals propis d'un passat llunyà, com havien fet amb resultats més importants, Txaikovski a *La dama de piques* i Puccini a *Manon Lescaut*. En aquest cas, però, va donar una justificació dramàtica afegida al retorn al model napolità, és a dir, a l'ús extens, a principis del segle XX, d'una línia de cant despullada –caracteritzada per melodies acompanyades llargues i persuasives– i d'una orquestració elegant, refinada i d'equilibris sonors impecables, basada sovint, però, en timbres purs (escolteu els solos de corn anglès, flauta, oboè, violí, clarinet). A més, la figura històrica de Lecouvreur (1692-1730) representava la perfecta encarnació del credo artístic de Cilèa: la cèlebre actriu francesa que, en el segle XVIII, havia sabut imposar un nou estil d'interpretació, expressiu i sincer, contra l'academicisme imperant encarnat per la rival Duclos (Marie-Anne de Châteauneuf) i constituïa, al mateix temps, una variació sobre el tema de l'elogi de la «veritat», tan apreciat per la Giovane Scuola, i una tornada a la sublimitat expressiva de Bellini que, en la dècada de 1820 i 1830, els seus contemporanis havien contraposat a la sublimitat refinada i retòrica de Rossini.

La qualitat de la font literària de la qual es va extreure el llibret garanteix l'interès escènic de l'obra: el drama *Adrienne Lecouvreur*, d'Scribe i Legouvé, representat per primera vegada el 1849 a la Comédie Française. Eugène Scribe (1791-1861), involucrat en els diversos fronts tant del teatre d'òpera com del de text i com de la dansa, va ser

un virtuós de la trama dramàtica. Interessar i sorprendre eren els seus objectius principals: cops d'efecte, equívocs, disfresses i enganys són els ingredients als quals va recórrer, un cop i un altre, per compondre les seves obres teatrals, amb tanta perfecció dels mecanismes dramatúrgics que portaren a encunyar la frase de «*pièce bien faite*». Els grans operistes italians del segle XIX havien musicat els seus llibrets francesos (Rossini, *Le comte Ory*; Verdi, *Les vêpres siciliennes*) i el seu teatre (Bellini, *La sonnambula*; Donizetti, *L'elisir d'amore*). S'ha dit que l'adaptació a llibret d'*Adriana*, que va comportar la supressió de l'acte primer d'Scribe, no està exempta d'imperficcions: alguns lligams narratius es perden –o no queden prou clars–, especialment en el nou acte primer. Però és ben sabut que les lleis del teatre musical són diferents de les del teatre de text i que la claredat que la música confereix a les situacions és sovint més forta que el rigor lògic amb el qual s'entrellacen. En essència, el drama explica l'amor d'Adriana per un jove oficial de qui ignora la veritable identitat. Es tracta de Maurizio, comte de Saxònia, pretendent al tron de Polònia i amant d'una dama influent, esposa del príncep de Bouillon, que el protegeix afavorint els seus objectius polítics. Les xafarderies del frívol ambient de la Comédie Française, en l'acte segon de l'òpera, duen Adriana i la princesa de Bouillon a descobrir la identitat, respectivament, de Maurizio i de la rival. El conflicte entre ambdues dones enamorades culmina al final de l'acte tercer quan, en recitar el monòleg de la *Fedra* de Racine, Adriana es dirigeix públicament a la seva rival al·ludint als seus costums dissoluts. La venjança de Bouillon arriba en l'acte quart: la princesa fa arribar a Lecouvreur un cofre que conté un ram de violetes –les mateixes que Adriana havia donat a Maurizio en l'acte primer– impregnat d'un potent verí. Adriana olora el perfum mortífer de les «pobres flors» a les quals dedica, creient-se abandonada, un lament en forma de romança, i quan Maurizio torna amb ella per demanar-li perdó ja és massa tard: enmig del deliri, Adriana continua recitant, creient que és Melpòmene, la musa del cant i de la tragèdia, i finalment mor en els seus braços. La mirada del director d'escena Michonet, enamorat sense esperances de la diva, acompanya aquest moment i ens ofereix un enfocament extern fàcilment associable al del compositor calabrès, d'un temperament que s'identificava fidelment amb el temperament melancòlic i abatut de l'ancià i tímid director d'escena.

Malgrat haver estat acollida amb un enorme èxit a Itàlia, *Adriana Lecouvreur* va haver d'esperar fins a la dècada de 1930 per imposar-se fermament en el repertori, quan Cilèa, després del desastre de *Gloria* (1907), feia temps que ja havia abandonat el teatre d'òpera. Al seu èxit van contribuir de manera determinant les intèrprets, conquistades potser també per la possibilitat d'encarnar a l'escenari una *prima donna* a la seva imatge i semblança, una cantant i actriu cosina de la més cèlebre Flòria Tosca

en l'obra mestra de Puccini. Adriana Lecouvreur va esdevenir així un dels cavalls de batalla d'algunes famoses sopranos, com Magda Olivero i Raina Kabaivanska, i un dels rols que gairebé totes les gran sopranos líricodramàtiques han volgut abordar. D'altra banda, el seu retrat, dramàtic i musical, és insòlit i fascinant: Adriana és presentada com una dona immersa en el seu propi art, una figura decadent, perduda en les seves pròpies visions i propensa, en conseqüència, a enganys i insídies; una dona que tria com a objecte del seu amor un home dèbil en el qual poder projectar el seu propi *eros* com en una pantalla en blanc i que troba la mort aspirant-la en l'aire. Un esvaïment vivent: anunciat i acompanyat –en la seva entrada i després de la seva mort– pel so de l'arpa. La seva veu té al seu càrrec la pàgina més bella del teatre de Cilea, l'ària de sortida (una veritable cavatina) «*lo son l'umile ancella*», que no és un cant d'amor sinó un autoretrat d'actriu, traçat per mitjà d'una melodia lenta, d'ampli abast, d'expressió indefinible, de fraseig solt, ple de suggestions tímbriques i harmòniques i adornat, en la part inicial, amb el contracant lliure de les flautes; una pàgina musical transparent, en la qual Cilèa va complir amb el «propòsit constant de la meua vida artística: facilitar en la mesura que pugui les coses difícils i simplificar-ne les complicades».

«*lo son l'umile ancella*» és el primer dels nombrosos oasis lírics que constitueixen, més enllà de la trama, l'esquelet i l'ànima d'aquesta òpera. És una d'aquelles melodies recurrents, estàtiques i extasiades, típiques de l'estil de Cilèa, que, proposades de nou en diferents moments de l'òpera, recorden els extensos temes melòdics de les composicions de forma cíclica de Grieg, Liszt o Txaikovski, més que no pas els dúctils i breus leitmotiv de Wagner o de Puccini. No és gaire important quins versos es combinen amb aquests motius i àries perquè el lent fluir de les línies de cant que tendeixen a passar de la veu a l'orquestra, gairebé no deixa endevinar les paraules. Entre les pàgines memorables de la partitura trobem, no per casualitat, els dos interludis simfònics: el que precedeix l'acte quart, sobre la melodia de «*Poveri fiori*», i el que se situa cap al final de l'acte segon, que –reprentent una secció de l'ària de Bouillon i del duo d'amor entre Adriana i Maurizio– omple de poesia i de tensió lírica els gestos més simples de la protagonista que ajusta els batents de la porta, tanca les finestres i apaga una per una les espelmes dels canelobres. I tota la màgia rau en aquesta desproporció: el caràcter absolut de la música i la quotidianitat del gest escènic, discret i silenciós.



Adriana Lecouvreur: vocalitat i recomanacions diverses

Josep Subirà García

Historiador i crític musical de *Scherzo*

Adriana Lecouvreur és un títol que entra en l'anomenat «verisme elegant», lluny, per tant, de les truculències de *Pagliacci* o *Cavalleria rusticana*, i més a prop de l'univers sonor d'obres com *Fedora*, *Andréa Chénier*, *Manon Lescaut*, *Tosca* o *Madame Sans-Gêne* i que té la particularitat del curós tractament orquestral teixit per Francesco Cilèa, amb el seu ús intel·ligent del motiu recurrent o leitmotiv.

Ja pel títol ens trobem amb una òpera de protagonisme de la soprano, tal i com succeïa a les obres del *bel canto* protorromàntic. Per tant, és fonamental entendre que el d'Adriana és el paper amb més pes i responsabilitat, malgrat compartir protagonisme amb el tenor i també amb els altres dos papers confiats, en aquest cas, a la mezzosoprano i el baríton, sense oblidar la munió de petits papers, perquè parlem de l'univers de la companyia de teatre de la Comédie Française al voltant de 1730, en ple regnat de Lluís XV.

Adriana és un rol per a soprano *liricospinto*, que malgrat tenir una extensió força central, que va de Do₃ a Si bemoll₄, ha de ser capaç no tant sols de cantar llargues frases amb *legato*, sinó també de donar rèpliques de variable intensitat als seus duets i, sobretot, d'alternar el cant amb un declamat que no ha de ser ampul·lós ni tampoc un simple *parlato*. És aquí on rau la pedra miliar del paper d'Adriana: ha de ser a la vegada cantant i actriu, en frases com les de la seva entrada al primer acte «*Del sultano Amuratte, m'arrendo all'impero, tutti uscite... e ogni soglia sia chiusa... all'audace... e ritorni al serraglio l'augusta sua pace*» del *Bajazet*, de Jean Racine o a la famosa escena dels retrets del monòleg de *Fedra*, de Racine també, que clou majestuosament l'acte tercer.

Grans cantants tenen dificultats per combinar cant i declamat, i poques es mantenen dignes, perquè és molt difícil excel·lir en ambdues vessants. Renata Tebaldi o Magda Olivero, que feren d'Adriana *Lecouvreur* un dels seus cavalls de batalla, solien ser paradigmàtiques. Com diuen els francesos, Adriana és per a cantants «*diseuses*», que saben dir/recitar/frasejar i no tant sols cantar. La veu ha d'expressar la humilitat, la vehemència i l'atreviment d'una dona enamorada que sap que pot perdre l'amor per culpa d'una altra dona, i que evidentment sap morir a l'acte quart, després d'una commovedora ària «*Poveri fiori*», on ha de lluir reguladors imponents. Per això, no és un paper que afrontin sopranos a l'inici de les seves carreres, sinó que és més propi de cantants en el vèrtex de les seves trajectòries o que senten que poden donar molt de sí, no tant sols com a cantants sinó com a intèrprets, per l'especial combinació de cantant lírica i actriu dramàtica del personatge sortit de la inspiració de Francesco Cilea a partir del llibret d'Arturo Colautti.

El seu antagonista és el tenor, Maurici de Saxònia, amant i polític hàbil que es troba al bell mig de dues dones de caràcter com Adriana i la poderosa Princesa de Bouillon. Cal, per fer-li justícia, un tenor *liricospinto*, amb una extensió entre Mi₂ i Si bemoll₃, capaç de reflectir heroïcitat a l'ària «*Il russo Mencikoff*» o resultar molt més amorós i galant a «*La dolcissima effigie*» o més melangiós a «*L'anima ho stanca*», tots ells moments de gran lluïment, així com als seus duets amb Adriana i la princesa. És, per tant, un rol cobejat i dotat de diverses facetes que s'han de ressaltar en veu i actuació.

L'altra plat de la balança d'aquesta òpera verista és la mezzosoprano que canta la Princesa de Bouillon. Cosina germana d'Amneris o Éboli, és el temperament fet dona. Amb una extensió que va de Si₂ a La₄, és un paper prou llamener per a mezzosopranos de filiació dramàtica. Tota cantant que aspiri a dominar aquest rol ha de tenir una veu homogènia, capaç de sonar potent i pletòrica a les ressonàncies de pit i gens vulgar,

sobretot perquè és sensual i manipuladora per estatus i desig, res no la deté llevat de l'escàndol, l'única situació que no es pot permetre. La mezzosoprano que cantà Bouillon, a part de la seva magnífica ària d'entrada, «*Acerba voluttà*», totalment en fred i que ha de dominar des de la primera nota i amb una orquestra desfermada, ha de transformar-se a la seva segona secció «*O vagabonda stella d'Oriente*» i convertir-se en una ansiosa enamorada que acaba la peça amb un sonor Fa₄. Senyora dels matisos d'insinuacions amb l'home que desitja i, alhora, tota una fera que sap que té una rival que està a la seva alçada en atreviment i de la que es desfarà quan aquesta la posi en evidència al seu propi saló.

El baríton que interpreta el rol de Michonnet és en aquesta òpera la peça més feble perquè aquí no és ni el rival masculí ni tant sols el malvat, sinó que tot ell anuncia «l'amant amic» de la cançó de Rocío Jurado, que perfectament podria cantar Adriana. És, en definitiva, una bona persona en un rol de veu de «baríton senyor» que ha de mostrar el seu compromís amb l'ofici d'actor i confident de la primera actriu a les seves intervencions, des de l'inicial «*Michonnet, su, Michonnet, giù*» a «*Ecco il monologo*» que tanca el primer acte, o la captivadora escena «*So ch'ella dorme... Taci, mio vecchio cuor*» a l'inici de l'acte quart. Amb una extensió que va de Si bemoll₁ a Sol bemoll₃, no ofereix cap dificultat a un baríton d'expressió elegant i, alhora, digna i amorosa. La seva dificultat rau a no semblar decrepit, sinó desencisat i resignat a ser una mera comparsa, atès que els aplaudiments i els sospirs se'ls porta Adriana.

Completen el repartiment una munió de rols comprimaris. Per una banda els benestants, com el Príncep de Bouillon, baix, amb una extensió de La₁ a Mi₃ i l'abat Chazeuil, tenor lleuger, amb un rang entre Do₂ i La₃ que han d'aprofitar les seves intervencions en un cant conversacional; i, per l'altra, la companyia d'actors encapçalada per Poisson, tenor, Quinalt, baríton, i les comares Jouvenot, soprano, i Dangeville, mezzosoprano, que tenen ocasions per fer-se notar, especialment al concertant de l'acte primer i al quartet «*Una volta c'era un Principe*» que segueix a una llarga escena entre Michonnet i Adriana al darrer acte.

Com a novetat en l'edició del programa d'aquesta temporada, enguany entrem de ple en l'univers digital i proposarem alguns vincles a enregistraments mítics, àries i escenes a tenir en compte d'aquesta òpera cabdal del verisme d'inicis del segle XX. Confio que els agradin i els interpel·lin a gaudir d'una òpera plena d'emocions fortes i de bellesa musical.

Adriana Lecouvreur amb Tebaldi, Corelli, Cvejic, Colzani, direcció de Silvio Varviso.
(àudio, Metropolitan de Nova York, 1963)

<https://youtu.be/dC1T1V1zoYk>

«*Io son l'umile ancella*» amb Magda Olivero (àudio privat, 1965)

https://youtu.be/ogi3_BETTP4

«*Acerba voluttà*» amb Olga Borodina (ROH Covent Garden, 2012)

<https://youtu.be/Bk8gOhLplj4>

«*L'anima ho stanca*» amb Plácido Domingo (Liceu, 1989)

https://youtu.be/LU_A5BeWwEk

Duet de l'acte segon Adriana-Maurizio: «*Ma è vero... Dite il gran Maurizio, voi!*» amb Angela Georghiu i Jonas Kaufmann (ROH Covent Garden, 2012)

https://youtu.be/KScMC66_oVI

«*La dolcissima effigie*» amb Franco Corelli (Fonit Cetra, 1955-1958)

<https://youtu.be/JUOiP3TcrXk>

«*Il ruso Mencikoff*» amb Jonas Kaufmann (ROH Covent Garden, 2012)

https://youtu.be/_UU87ADbYiE

Monòleg de Fedra: «*Giusto cielo! Che feci in tal giorno?*», final acte tercer, amb Mirella Freni (La Scala, 1989)

<https://youtu.be/xS6zLIBH7tw>

«*Poveri fiori*» amb Montserrat Caballé (Liceu, 1972)

<https://youtu.be/ZPDmD6bZ2Uc>

Duet de l'acte quart Adriana-Maurizio: «*Perdona l'oblio... No, la mia fronte*» amb Montserrat Caballé i Josep Carreras (Tòquio, 1979)

<https://youtu.be/4AXNPedcofA>

El castell de Barbablava



Les set portes de l'ànima

Xavier Cester

Critic musical

«On és l'escena? Dins? Fora?». El pròleg recitat d'*El castell de Barbablava* (per què moltes traduccions obvien el rang de duc que apareix al títol original?) ens posa en situació del que experimentarem en el transcurs d'una de les òperes més fascinants del segle XX. Un pròleg que, per desgràcia, en massa ocasions no apareix en versions en directe ni en enregistraments discogràfics. El llibret de Béla Balász aporta noves capes de significat, carregades d'un potent simbolisme, al cèlebre personatge, assassí de múltiples esposes, sorgit d'un conte de Charles Perrault. Com en el text de Maurice Maeterlinck per a *Ariane et Barbe-Bleue* de Paul Dukas –títol ben atractiu tot i que poc freqüent, representat fa uns anys al Gran Teatre del Liceu–, les dones aquí no són pas mortes, però a diferència de l'òpera del compositor francès, el poeta hongarès construeix un veritable psicodrama entre dos únics personatges (més ben dit, entre els dos únics personatges que canten), una història que, com està de moda dir avui en dia,

ens interpel·la a tots, alhora que obre vies d'interpretació que poden ser ben dispars.

No és gens estrany que Béla Bartók, que es reconeixia com a una persona solitària, se sentís atret per aquesta història que, entre moltes altres qüestions, planteja el fracàs de la comunicació entre home i dona (o entre els éssers humans en general), i com les esperances i les il·lusions xoquen frontalment amb una realitat desconeguda. Judit vol omplir de llum el castell de Barbablava (*Kékszakállú* en hongarès, un nom que escoltarem molts cops), atreta pel misteri d'aquest home, però com Elsa amb Lohengrin, pagarà el preu de voler accedir a un coneixement no permès. Els interrogants s'acumulen. Fins a quin punt la fe, o la confiança cega, poden ser la base de l'amor entre dues persones? Quins són els riscos de voler saber (massa)? És possible l'amor sense coneixement? Aquestes són preguntes que només cadascú pot respondre des de la seva pròpia sensibilitat, però no deixa de ser curiós (o, si es prefereix, irònic) que el compositor dedicués l'òpera a qui, pocs anys abans de l'escriptura, va esdevenir la seva primera esposa, Márta Ziegler, una alumna seva (com també ho seria la segona muller).

Com a òpera amb limitada acció escènica, *El castell de Barbablava* s'adapta millor que altres títols al format concert, la qual cosa no li resta complexitat interpretativa, començant per un element cabdal, la llengua. L'hongarès no forma part de les grans famílies lingüístiques europees i, a més, aquesta és l'única òpera del país magiar que ha entrat en el gran repertori internacional. Per tant, la majoria d'intèrprets que l'aborden han de treballar de valent amb un coach lingüístic, esforç que paga la pena per la qualitat de la partitura. En tot cas, fora d'Hongria, a la immensa majoria d'espectadors els deu sonar tan exòtica la dicció d'un nadiu com la de qui ha après el text de forma fonètica, encara que poc o molt la fluïdesa (o la seguretat) s'hauria de deixar notar. A més, es tracta d'un llenguatge amb tons volgudament arcaïtzants, amb repeticions de frases o paraules, com en una balada antiga, que la música de Bartók lliga a nivell vocal a la tradició popular hongaresa, no debades el mateix Balász també va participar en alguns dels periples de Bartók i Zoltan Kodály per l'Europa central i oriental documentant cançons tradicionals. Són línies vocals simples, en general amb petits salts intervàlics entre notes, incloent una preferència marcada per salts descendents de quarta, i un cant bàsicament sil·làbic.

El paper de Judit l'aborden tant sopranos amb un centre consistent com mezzosopranos amb un agut fàcil, mentre que Barbablava sol ser territori de baixos o baixos-baritons dúctils, tot i que algun bariton s'hi ha acostat amb èxit. Si Barbablava adopta un cant més clarament declamat, Judit té línies menys rígides, sense caure mai

en floritures innecessàries. Estem davant, doncs, d'un cant-recitat que segueix les inflexions de la llengua parlada, un estil vocal emparentat amb el que trobem en una òpera com *Pelléas et Mélisande* de Debussy, encara que és probable que, en el moment de la composició, Bartók conegués l'obra en partitura més que no pas per haver-la vist al teatre. Si la part vocal mira cap a Hongria, el tercer gran protagonista, l'orquestra, mira cap a Europa, ja sigui a través de la sumptuositat d'un Richard Strauss o dels colors suggestius de, un altre cop, Debussy, però amb una personalitat sonora pròpia que sap crear de forma fascinant un clima tan fantasmagòric com angoixant.

L'obra és un gran arc que, de la foscor, evoluciona cap a la llum per tornar, de forma irremissible, a les tenebres. Fosc és el castell on entren els protagonistes en la primera escena, en la qual, davant la serena regularitat de Barbablava, els dubtes inicials de Judit donen pas a un creixent apassionament i al desig d'aportar llum a la morada del duc, tot obrint les set portes que hi descobreix. Cada porta revelarà una faceta diferent del senyor del castell, un aspecte de la seva ànima, i totes les cambres comptaran amb la presència ominosa de la sang, representada per Bartók per un leitmotiv recurrent format per una segona menor. Seria fàcil caricaturitzar Barbablava com un mer monstre, però només cal escoltar la tendresa amb què respon a la petició de Judit, que li demana les claus perquè l'estima, o la noblesa tenyida de resignació quan evoca la sang del castell per entendre que l'interpret ha de ser curós en mostrar les diverses arestes del personatge.

Si les dues primeres portes tenen un vessant negatiu (una terrible sala de tortures i l'armeria), les tres següents donen una millor cara de l'amo del castell: un tresor enlluernador, un jardí encisador i tota la vastitud dels dominis del duc, si bé l'admiració inicial de Judit (amb una delicadesa corresposta per Barbablava en la quarta porta) sempre està contrarestada per la visió de la sang. La cinquena porta és l'apex del gran arc que forma la partitura, amb una espantosa explosió de l'orquestra, orgue inclòs, en un Do major enlluernador correspost per un climàtic do agut de Judit atacat de forma directa. Però és Barbablava qui adopta ara un to imperiós, orgullós dels seus dominis, en les frases més agudes del personatge, replicat pels murmuris aclaparats de la seva esposa.

Quan Judit rebutja donar un bes al seu espòs i insisteix en obrir les portes que resten, per primer cop les dues veus interactuen de forma violenta. És l'inici del descens progressiu, primer amb la sisena porta, un llac de llàgrimes. Els *glissandi* insistents de celesta, arpa, clarinet i flauta ens situen en un clima irreal, mentre que les rèpliques invariables dels dos personatges subratllen la separació definitiva que els marca, la

solitud d'un davant l'altre. Una aparença de duo d'amor sembla apuntar-se, però és un miratge, perquè Judit no pot estimar sense fer preguntes, com li demana Barbablava. Amb un cant agitat, Judit demana la darrera clau.

La setena porta tanca el destí dels dos personatges, mostrant d'entrada les tres dones anteriors de Barbablava, que va trobar, respectivament, a l'albada, al migdia i al capvespre. Judit serà l'esposa de la mitjanit, en una escena en la qual les dues veus es tornen a superposar, però no és pas un duo. Barbablava resta del tot aliè als planys cada cop més dèbils de Judit mentre canta amb fervor les belleses de les quatre dones. Després d'un últim espasme orquestral, amb totes les portes tancades, Barbablava, amb to llòbrec, queda submergit per la foscor que s'ensenyoreix del castell mentre la música torna al silenci pregon del qual ha sorgit fa poc més d'una hora. Temps suficient per a una obra mestra sense parió.

Fidelio



Vocalitat de «Fidelio»

Albert Ferrer Flamarich

Musicògraf i historiador de l'art

Fidelio és una solitària supervivent del repertori d'òperes de rescat, tan de moda al tombant del segle XIX, sobretot en l'àmbit francès, que van arribar a Viena gràcies a partitures i llibrets impresos des de París i, també, a la premsa musical. En aquest esforçat i problemàtic debut operístic, la música afirma la seva autonomia i al·ludeix a les emocions dels personatges esquemàtics d'un llibret merament funcional en la qualitat literària i la creació de situacions. Beethoven el subverteix generant forts contrastos entre moments contemplatius i altres discordants, ple de cesures i juxtaposicions en una continuïtat estranya que prefigura aspectes del seu estil tardà. Igualment s'hi copsa un cert estatisme propi de l'oratori —particularment a l'escena final—, i una instrumentació que, com destacava Harnoncourt, va prendre com a referent *La creació* de Haydn; tot i que les vertaderes influències musicals rauen en Méhul, Cherubini, Benda i Mozart.

De la mateixa manera que alguns títols germànics de l'època, *Fidelio* fusiona elements i estils pertanyents a tipologies operístiques com l'*opéra-comique*, l'òpera bufa, l'òpera

seriosa, la tragèdia i el *Singspiel*. A partir d'aquestes construeix les principals esferes dramatúrgiques amb una orquestra densa en textures i una vocalitat que també amalgama recursos francesos, germànics i italians, encara que s'allunyi de la fantasia encimbellada d'aquests darrers. A més, tractant-se d'un *Singspiel*, cal tenir en compte el canvi d'impostació de la veu en les parts dialogades. En les fórmules dels 16 números musicals s'hi troben des del melòleg (entre Leonore i Rocco que parlen sobre un fons de cordes i trompa abans del seu duet) o àries d'estructura estròfica amb tornada (les de Marzeline i Rocco), fins a *scene* tripartites amb recitatius acompanyats d'estil italià (les de Leonora i Florestan), alhora que cantables d'estil recitatiu (Don Fernando) i d'estil coral (cor de presoners); passant per marxes i ritmes puntejats, com la de l'entrada de Don Pizarro a l'acte primer o la del darrer quadre de l'òpera.

Al marge dels dos finals d'acte, entre els números de conjunt sobresurten els quartets, divergents des de totes perspectives. El de l'acte segon, «*Er Sterbe! Doch er soll erst wissen*» és un dels moments de major vehemència i acció de l'obra: Leonora s'interposa entre Don Pizarro i Florestan per evitar que el mati, just abans que en la llunyania soni una trompeta anunciant l'arribada del ministre reial en un recurs teatral definit per Ernst Bloch com la plasmació sonora de l'esperança social. Presenta un tractament instrumental de les veus, escassament parangonable en altres obres anteriors i que, tot i el Re major, se serveix dels marcadors musicals del topos estilístic de tempesta (tempo ràpid, instrumentació fosca i greu, trèmolos, ritmes sincopats, sense una melodia clara i contrastos dinàmics amb tendència al forte i jocs de crescendos).

Contràriament, a l'estàtic «*Mir ist so wunderwar*» de l'acte primer se superposen destins i anhels en una atmosfera contemplativa a partir d'una melodia exposada en una forma tan antidramàtica com el cànon. Introduït pels violoncel·les, les violes i un acompanyament molt auster, comença Marzeline cantant *sotto voce* l'esperança del seu amor per Fidelio, mentre el clarinet fa una contramelodia. Aquesta passa a la flauta amb l'entrada de Leonore i la incertesa de la seva situació. Rocco, satisfet i benevolent amb l'aparellament de la seva filla i el jove ajudant, s'hi suma doblat pels primers violins en *pizzicatti* i la trompa com a segona melodia. Per últim, Jaquino, frustrat per aquest aparellament, entra damunt la referida contramelodia dels primers violins i amb l'orquestra més nodrida coronant aquest desplegament d'excelsa serenitat i suspensió del temps psicològic.

Aquest és el número més rellevant d'un inici d'òpera que s'obre amb les il·lusionades efusions líriques de Marzeline a l'ària «*O wär ich schon mit dir vereint!*», que una soprano lírico-lleugera hauria d'abordar sense problemes incloent el fugaç Do sobreagut que canta a la coda d'aquesta cavatina estròfica, internament contrastada pel tempo ràpid de la tornada. Tant ella com Jaquino (que no té cap ària i amb qui canta el duet «*Jetzt, Schätzchen, jetzt sind wir allein*») conformen la parella secundària domèstica pròpia de les *Spieloper* i comèdies *larmoyante* franceses. Això en justifica la tessitura per a lírico-lleuger, central i fàcil entre el Do₂ i el Sol₃. L'últim integrant d'aquesta esfera és el carceller Rocco, un personatge planerament humà i preocupat per qüestions materials com les de l'ària de l'or, «*Hat man nicht auch Gold beineben*», que alenteix la progressió narrativa de l'obra. Vocalment demana un baix de veu compacta (Fa₁-Mi₃), que guanya en presència i dilemes morals al duo amb Don Pizarro i a l'acte segon, virant cap un estil més circumspecte.

A la segona esfera, marcadament política i propera a l'àmbit de l'òpera seriosa, pertanyen Don Pizarro i Don Fernando. Símbol de la Llei, aquest breu i senzill paper del ministre enviat per un monarca il·lustrat pot ser encarnat per un baix-bariton (La₁-Re₃) amb dicció noble i elevada per a l'estil recitatiu de «*Es sucht der Bruder seine Brüder*» i major lirisme al *largo concertato* del final de l'òpera. Don Pizarro és un personatge arquetípic, corrupte i venjatiu que davant l'anunci de la vinguda de l'autoritat reial, decideix matar ell mateix al presoner Florestán. A l'ària amb cor, «*Ha Welch ein Augenblick*», la música l'engrandeix com a tirà: línies melòdiques trencades, plagades d'*sforzandi* i progressions que esclaten en Re major, quan parla del seu suposat triomf s'ajusten a un baríton dramàtic (La₁-Fa₃), imprescindible pel citat quartet «*Er Sterbe!*». Precedent de rols wagnerians com Wotan, Sachs o Daland, necessita d'un centre ample, timbre robust i subtileza per donar intenció malèvola a la declamació acompassada i flexible del duo amb Rocco «*Jetzt, Alter, jetzt hat es Eile!*».

A la tercera esfera, propera al drama musical, pertanyen Leonore/Fidelio i Florestan que, en solitari, canten una *scene* tripartida formada per un recitatiu i una ària amb instrument obligat que es divideix en una secció lenta i una ràpida clarament contrastades en caràcter, ritme, tonalitat i sense *tempo di mezzo* que les articuli. Florestan entra amb un Sol natural («*Gott! Welch Dunkel hier!*»), famolenc i recordant els temps passats de felicitat pública i privada, que es plasmen en una acceptació estoica que deriva cap a l'al·lucinació profètica de Leonora com a àngel redemptor. Hi predomina un ambient de foscor i pathos vehiculat per forts contrastos, interrupcions, sonoritats greus, dissonàncies i sospirs en la música des de la introducció. L'ària «*In des Lebens Frühlingstagen*» desplega una melodia molt tènuement ornamentada,

sil·làbica i austera, secundada pel clarinet, el fagot i la trompa; mentre que a la *cabaletta* (que no té repetició) l'oboè exerceix un contrapunt melòdic interpretable com la projecció de la seva subjectivitat polaritzant el seu col·lapse psicològic i musical, dins la complaença estètica del Romanticisme pel deliri, l'alienació i les escenes de presó. Vocalment requereix un tenor lírico-spinto, més líric que un *Heldentenor* wagnerià, que sostingui la línia d'una extensió curta (una octava i mitja: Mi bemoll₂ al Si bemoll₃), però amb moltes notes al registre de pas com també es percep a redós de Leonora en el duet «*O namenlose Freude*», ple d'hipèrboles en el text i una estructura tripartida.

D'altra banda, la primera intervenció sola de Leonore suposa un dels vèrtex ètics i musicals de l'obra: el recitatiu és una demostració de vehemència passada pel sedàs líric a l'ària («*Komm, Hoffnung,...*») amb obligat de trio de trompes i fagot, on s'expleia amb un cant expressiu, ocasionalment elegíac i *di forza*, amb moderats passatges de coloratura com a emblema heroic. I és que a Beethoven no li interessaven les vocalitats acrobàtiques sense una mínima justificació dramàtica. S'adiu a una soprano lírico-spinto (Si₂ a Si₄), atès que la veu d'una dramàtica podria resultar pesant o calant en alguns salts interval·lics, jocs de forte-piano o en el tempo ràpid de la *cabaletta*. Igualment pot ser abordada per alguna mezzo dramàtica, d'agut cabalós i sempre audible al quadre final de l'òpera per coronar un triomf vocal, polític i personal, allunyat de les credencials de feminitat de l'època.

De fet, que els presoners surtin al pati és una estratègia seva. A «*O welche Lust*» el cor masculí —amb divisió a les dues tessitures— entona una mena d'himne d'alliberació bastit sobre un ritme escènic lent, tenyit de patetisme i esperança per tornar a veure la llum del dia i respirar aire pur. Comença en pianíssim i modula sobre una textura bastant homorrítmica, tot i passatges imitatius sobre motius ascendents de cordes i fustes, com si la pròpia música els conduís a sortejar la vigilància de l'oida i de l'ull a què estan sotmesos com diu un dels presoners a la secció central. Aquests tornaran cap a la cel·la, com a rerefons del quintet vocal que clou l'acte en pianíssim i sense l'habitual *stretta*.

En canvi, el quadre segon de l'acte segon sí que presenta analogies amb l'estructura del *concertante* italià i dels *tableaux* de l'època: una introducció coral («*Heil sei dem tag!*», marcial en crescendo dinàmic i instrumental), un *tempo di mezzo*, un líric *pezzo concertato* a càrrec de l'ensemble vocal («*O Gott! Welch ein Augenblick!*», on Leonora treu les cadenes lloant el judici diví) i una *stretta* conclusiva. Aquesta última s'assimila a la forma de *vaudeville* afrancesada d'*opéra-comique*; és a dir, amb una estrofa que

resumeix l'esdeveniment més significatiu, tendència al fortíssim i una construcció per blocs amb emparellaments del text (Florestan amb el cor masculí lloant la salvadora; Leonore amb l'ensemble solista, excepte Don Pizarro; i, després, el *tutti* repetint la darrera estrofa com a tornada).

D'aquesta manera massiva se celebra el missatge filosòfic i abstracte en un títol que és un experiment continu on hi ha una veu que sobresurt salvant les musicals: la veu subjectiva i heroica d'una autoconsciència que és també post-Heroica, com apunta Michael Steinberg. Una veu alçada que canta a la llibertat personal i la col·lectiva en un canvi de paradigma de l'Estat modern i del nou ordre polític basat en els preceptes revolucionaris (Llibertat, Fraternitat i Igualtat). Una veu que encarna l'ètica de la convicció en contra la tirania i que resol la demanda de justícia en l'esfera pública a través d'una acció privada en una òpera que, per cert, va presentar-se en la seva forma definitiva pocs mesos abans de l'ascens de Metternich i l'etapa de conservadorisme i vigilància que va liderar a Àustria, després del Congrés de Viena.

