



Gran Teatre del Liceu

Servei Educatiu



Una visita al Liceu

Material per al professorat

M. Antònia Guardiet i Bergalló

1.	Històries de l'òpera	5
1.1.	Naixement de l'òpera	5
1.2.	Els gustos del barroc	6
1.3.	Les òperes de la segona meitat del S.XVIII.....	7
1.4.	L'òpera al segle XIX.....	9
1.5.	El tombant del segle XX: el verisme	13
1.6.	Alguns autors del segle XX.....	14
2.	Breus apunts històrics del Gran Teatre del Liceu	16
2.1.	Arriba l'òpera a Catalunya.....	16
2.2.	El Liceu neix.....	16
2.3.	La societat barcelonina a finals de segle XIX	19
2.4.	El Liceu al tombant del segle XX	20
2.5.	El Liceu del present i futur	23
3.	Responsabilitats i treballs dins d'un teatre d'òpera	24
4.	El millor instrument : la veu humana	28
4.1.	Veus femenines	28
4.2.	Veus masculines.....	29
5.	Explica'm una òpera	31
5.1.	La Favola d'Orfeo de Claudio Monteverdi (Crèmona, 1567 - Venècia, 1643).....	31
5.2.	Dido i Eneas de Henry Purcell (Londres 1659-1695).....	33
5.3.	La Flauta màgica de W. A. Mozart (Salzburg, 1756 - Viena, 1791)	35
5.4.	El Barber de Sevilla de Gioacchino Rossini (Pesaro, 1792 - París, 1868).....	37
5.5.	L'elisir d'amore de Gaetano Donizetti (Bérgamo, 1797 - 1848).....	39
5.6.	Aida de Giuseppe Verdi (Le Roncole, 1813 - Milà, 1901)	40
5.7.	Lohengrin de Richard Wagner (Leipzig, 1813 - Venècia, 1883).....	42
5.8.	Turandot de Giacomo Puccini (Lucca, 1858 - Brusel·les 1924)	44

Obertura

A tothom li agrada escoltar o llegir històries, seguir el fil argumental d'una pel·lícula o anar al teatre. Qui, de petit, no ha somniat mai en ser actor o actriu i poder fer representacions amb vestits de debó i decorats fantàstics? Tothom té capacitat d'escoltar i gaudir de la música....

L'òpera ofereix a tota persona poder gaudir amb la música, el teatre, el cant, la dansa i les arts visuals.

Com a mestres ens caldrà saber transmetre aquesta clara i senzilla idea al nostre alumnat. Si som capaços de copsar la màgia que l'òpera proporciona als diferents llenguatges artístics, serem capaços d'arribar a transmetre una experiència de música diferent de la qual ben segur en gaudiran els nostres alumnes.

El Servei Educatiu del Liceu ofereix un conjunt de representacions amb la intenció d'ajudar a les famílies i a l'escola en l'objectiu que els infants i adolescents siguin futurs oients actius d'òpera i de música.

La guia didàctica que us presentem neix amb aquest desig: col·laborar en la vostra tasca educativa i ser útil en les visites guiades que es realitzen al Gran Teatre del Liceu.

El material didàctic s'estructura en dues parts:

Documentació didàctica per al professorat

Propostes didàctiques que poden organitzar-se com a quadern de visita al Liceu per l'alumnat.

La documentació per al professorat. Té com a objectiu facilitar materials de coneixement que facilitin la tasca pedagògica a l'aula. Hem intentat contemplar el conjunt d'apartats que considerem imprescindibles per a tenir una visió global de la complexitat del món de l'òpera.

- **Històries de l'òpera.** És una breu ressenya històrica de l'òpera amb els aconteixements i autors més rellevants.
- **Breus apunts històrics del Gran Teatre del Liceu.:** Dóna una pinzellada de dades que ens situen des del naixement a l'actualitat del Liceu de Barcelona.
- **Responsabilitats i treballs dins d'un teatre d'òpera.:** Ens retrata el complex món laboral que intervé en el Liceu -des dels treballadors darrera el teló, fins a les veus que infonen vida als personatges de les òperes.
- **El millor instrument: la veu humana.** Espai reservat a les classificacions de les veus i dels millors cantants.
- **Explica'm una òpera.** Conjunt d'audicions musicals que poden servir d'element motivador -fil argumental, història, conte- que ens obrirà la imaginació vers l'òpera i la seva narració literària.

Les propostes didàctiques per l'alumnat. Es centren en una visita arquitectònica virtual al Gran Teatre del Liceu. També pretenen anar una mica més enllà, volen ser

material de suport per poder treballar aspectes musicals implícits en l'òpera. Així les fitxes presentaran:

- Què és una òpera.
- Història del Gran Teatre del Liceu.
- Reconeixement dels espais del teatre.
- Gent que col·labora en les representacions, davant i darrera del teló.
- L'orquestra i les veus.
- Reconeixement auditiu d'autors i obres.

Esperem que tant la documentació didàctica pel professorat com el conjunt de propostes didàctiques per l'alumnat contribueixin a incrementar el goig per la música i l'òpera.

1. Històries de l'òpera

Opera és un mot llatí que significa obra i, per extensió, obra de teatre. Les primeres representacions d'òpera es van anomenar *opera in musica*, que indicava representació de teatre amb música, però l'habilitat d'escurçar els mots, ha deixat el terme en **òpera**.

Si volem transmetre el món de l'òpera haurem de conèixer a grans trets la seva història:

1.1. Naixement de l'òpera

La Camerata Fiorentina

A les darreries de l'any 1581, el comte Bardi va decidir organitzar unes trobades periòdiques amb músics, poetes i erudits renaixentistes de Florència. Entre altres coses, volien discutir i investigar com era l'art de les mitificades i antigues Grècia i Roma. Aquesta gent, anomenada **Camerata Fiorentina**, va arribar a la conclusió que el teatre grec de Sòfocles i Eurípides no era parlat sinó cantat a una sola veu. Aquesta descoberta fou una autèntica revolució.

La *Camerata Fiorentina* va decidir fer una imitació del teatre grec. Jacopo Peri, músic del grup, va escriure ***l'opera in musica: Dafne***, de la qual no n'ha quedat cap notació musical. L'octubre del 1600, la família florentina dels Mèdici havien de casar una filla i van demanar a Peri una altra *opera in musica*. Amb un altre tema clàssic es va fer l'estrena d'***Eurídice*** (se'n va imprimir la partitura) És la primera òpera oficialment reconeguda.

El pare de l'òpera: Monteverdi



L'autèntic pare de l'òpera és **Claudio Monteverdi** (Crèmona, 1567 - Venècia, 1643). L'any 1607, la família Gonzaga, ducs de Màntua, va demanar al seu músic resident una *opera in musica*, per celebrar el casament d'un fill. Monteverdi compongué ***La favola d'Orfeo*** (*Explica'm una òpera: veure audició musical*). Aquesta obra fou cabdal per al desenvolupament de l'òpera:

- Aconseguix que no siguin sols les paraules les que descriuen l'acció, sinó que la música també ens intenta transmetre coses que ni el mateix text diu.
- Posa èmfasi en el ***recitar cantando*** oposat al *recitativo secco* de la Camerata Fiorentina.
- Preveu una gran orquestra amb 43 músics, agrupats per blocs, segons l'ambient que es vol crear en cada acció.
- Intenta una petita aproximació al realisme, donant a les escenes de nimfes i pastors músiques i ritmes de la dansa popular, diferents a la música que es podia escoltar a la cort dels ducs de Màntua.

- Crea l'**ària** amb una estructura que s'adiu a uns versos i que l'audiència pot retenir: fa que Orfeu expressi amb una certa extensió els seus sentiments amb melodies recognoscibles.
- Compon una part orquestral a l'inici de l'obra que va anomenar *Toccata* i que avui és l'obertura.
- L'acció passa respectant la regla de les tres unitats:
 - unitat de temps (l'acció es situa en les 24 hores d'un dia)
 - unitat d'acció (no hi podia haver accions paral·leles)
 - unitat de lloc (havia de començar i acabar en el mateix lloc).

"Qui paga mana": el primer teatre de pagament

La favola d'Orfeu de Monteverdi va causar tant d'impacte, que aquell nou espectacle va estendre's des de Florència fins a Venècia, Roma i Nàpols. En uns trenta anys l'òpera va sortir dels palaus dels nobles, per començar a representar-se en els primers teatres de pagament de la història.

L'empresari Domenico Mazzocchi que muntava els espectacles d'òpera a la família Barberini, parents del papa, va agafar la seva companyia de teatre i es va traslladar a Venècia, la ciutat més turística d'Europa, ja en aquella època.

Allí va obrir les portes de la primera sala on es podia accedir al nou espectacle pagant una entrada. Estem a l'any **1637** i som al *Teatro di San Cassiano de Venècia*.

Aquest nou espai -sense cap referent ni precedent històric- es va preveure com una plaça pública: amb una explanada o platea, descoberta i sense cadires, perquè a les places la gent hi estava dreta o bé s'hi passejava tot xerrant. Es feien les representacions amb la llum del dia. En els diferents pisos que envoltaven la platea i l'espai escènic, també s'hi podia veure l'òpera i segons els diferents estaments socials es podien aconseguir diferents localitats a diferents preus.

1.2. Els gustos del barroc

Les ornamentacions vocals dels *castrati*

Els espectadors, seguint els gustos barrocs de l'època, volien que l'espectacle fos el més original i sorprenent possible, sobretot en l'aspecte vocal. Progressivament es va donar al cant tanta ornamentació i carregament que semblava impossible de poder-se cantar. Aquests nous gustos van fer aparèixer un tipus de divos, *els castrati*, que tenien la veu aguda, amb timbre de nen i potència d'home i eren admirats pel públic.

Per suprimir costos econòmics -qui pagava no era ni l'església ni els membres de la cort- els empresaris van disminuir els instruments de l'orquestra, fins a reduir-los a un grup d'uns dotze músics, aproximadament; pels mateixos motius també es va eliminar el protagonisme del cor.

Neix l'òpera còmica o *bufa*

Per acontentar el públic, que paga l'entrada, a finals del segle XVII, els empresaris van incloure escenes còmiques en els descansos de les òperes serioses. Aquests petits entreactes còmics donaran com a resultat l'**òpera bufa**. Es mantenen els arguments mitològics, que continuen essent considerants modèlics, però apareixen nous arguments

còmics, amb temes extrets de la vida quotidiana, que immediatament es fan molt populars. L'òpera bufa o còmica, es basarà en la *Commedia dell'Arte* que ja havia aparegut al segle XV.

La Commedia dell'arte tenia una idea argumental basada en aquesta estructura: sempre hi havia un pare que volia casar la seva filla amb un vell ric; la jove, ajudada pels seus criats, i entremig d'emboïcs, aconseguia un amant jove; la criada es casava amb el vell ric. Els papers de noi i de noia seran interpretats per cantants no castrats. Aquesta idea inicial neix a Nàpols, però s'estén per tot Europa.

L'òpera *La serva Padrona* del compositor italià **Giovanni Battista Pergolesi** (Jesi, 1710 - Pozzuoli, 1736) estrenada a Nàpols l'any 1733, és la primera òpera bufa. S'incloïa en els entreactes de les òperes serioses. Creuà fronteres fins a ser coneguda i aplaudida a París.

Les primeres òperes a Europa

A finals del segle XVII ja hi havia a Venècia uns set teatres d'òpera. Aquest nou entreteniment italià es propagà per Europa, des de la cort imperial de Viena fins a països de llengua alemanya.

En aquella època hi va haver una gran emigració d'italians a Alemanya: cantants, compositors, llibretistes, músics i escenògrafs, avesats en compondre òperes a la manera italiana.

A França l'òpera va interessar com a espectacle, però no va agradar gens que fos cantada en italià i encara menys que fos interpretada per *castrati*. Tampoc no va agradar que hi faltés el ballet. De la cort de Lluís XIV va sortir un músic florentí, Giovanni Battista Lulli, que amb el nom afrancesat, Lully, va adaptar l'*opera in musica* a la manera de ser francesa. Cada any estrenà una òpera diferent a la cort del rei a Versalles, amb grans pressupostos econòmics, que li permetien unes posades en escena espectaculars, una nombrosa orquestra, vistosos ballets i la inclusió del cor.

La cort espanyola de Felip IV estava totalment arruïnada i sols feien uns petits espectacles d'òpera al pavelló de caça de La Zarzuela. Era un tipus de teatre musicat i parlat, que es va dir *zarzuela*.

La primera òpera anglesa del barroc és *Dido i Eneas* de **Henry Purcell** (Londres 1659-1695). (*Explica'm una òpera*: veure audició musical). Estrenada en llengua anglesa l'any 1689, es va convertir en un dels pilars de l'òpera barroca del seu país. El compositor va morir molt jove i fins a Benjamin Britten (1913-1976) no trobem de nou un compositor reconegut de parla anglesa.

1.3. Les òperes de la segona meitat del S.XVIII

S'inicia el neoclassicisme

L'any 1784 es descobreixen les ruïnes de Pompeia i Herculà, prop d'un dels centres operístics més importants del moment, Nàpols. Aquesta sorprenent troballa arqueològica fa reviure de nou l'interès per món clàssic, que feia 100 anys s'havia perdut. El barroc havia arribat a un recarregament tan desmesurat, que es tornà a valorar el gust per la simplicitat i l'equilibri: **el neoclassicisme**.

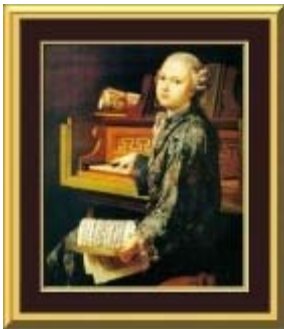
El segon pare de l'òpera: Gluck

El compositor alemany **Christoph Gluck** (Erasbach, 1714- Viena, 1787) és un dels primers que creu que l'òpera barroca ha de canviar els seus excessos vocals. Els elements més importants d'aquesta nova concepció de l'òpera són:

- Eliminar els recitatius tan llargs i avorrits; a partir d'ara no s'acompanyaran pel clavecí sinó per l'orquestra.
- El compositor ha de compondre música tant per les àries com pels recitatius.
- Les àries han de ser més curtes i sols s'han d'adornar vocalment si la situació dramàtica és justificada.
- Cada personatge s'adequarà a l'edat i timbre que correspon: si un home és jove cantarà un tenor i si és dona cantarà una soprano (les veus agudes són les més valorades).
- Els personatges de més edat, que tenen en general un caràcter més reposat, estan més indicats per les veus de tessitura greu: barítons, mezzos o baixos. S'iniciava l'eliminació de les veus sofisticades dels *castrati*.
- El text i la música han de situar-se a un nivell creïble juntament amb la música. S'havia de revalorar el paper musical del cor, ja que els espectacles grecs i romans en tenien.

Gluck també va donar lligam entre l'obertura de l'òpera i l'acció que la segueix. Les idees del compositor alemany van implantar-se molt lentament, però seran posades a la pràctica i superades per Mozart.

El nen prodigi: Mozart



Wolfgang Amadeus Mozart (Salzburg, 1756 - Viena, 1791) és el primer que aconsegueix plenament que la música expliqui l'argument, tal com ho fa el text. La seva música aconsegueix descriure, subtilment, la classe social dels personatges, així els pagesos canten amb un aire més popular que ajuda a mostrar els seus sentiments; els nobles, es mostren com a persones contingudes i moderades, amb un cant més estàtic i amb llargues frases melòdiques.

En són exemple les dues òperes que Mozart va escriure en alemany: el cant fresc i popular de Papageno a *Die zauberflöte* - (La flauta màgica) i l'òpera *Die Entführung aus dem Serail* - (El rapte en el Serrall) - quan canten els criats Blonde i Pedrillo ho fan amb una música de caire popular; quan ho fan la dama Konstanze i el noble Belmonte les seves àries són matisadament de caire noble-.

Mozart va escriure 21 òperes, les més conegudes:

- ***Idomeo, Rè di Creta* - (*Idomeu, Rei de Creta*)** (1780), òpera sèria que té una durada de més de tres hores i mitja.
- ***Die Entführung aus dem Serail* - (*El rapte en el Serrall*)** (1782), la primera que escriurà en alemany, de caràcter còmic.
- ***Le nozze di Figaro* - (*Les noces de Fígaro*)** (1786), ***Don Giovanni*** (1787) i ***Così fan tutte* - (*Així fan totes*)** (1790), tres òperes bufes, considerades mestres, escrites pel llibretista italià Lorenzo da Ponte.

- **Die zauberflöte - (La flauta màgica)** (1791), escrita l'últim any de la seva vida, per a un públic popular que assistia a un teatre dels afores de Viena. (Explica'm una òpera: Veure audició musical).

El fet de compondre dues òperes en alemany, quan això estava mal vist perquè s'havien d'escriure en italià, fa que Mozart no es senti obligat a seguir les normes que marcava la tradició operística italiana i pugui actuar amb llibertat. És curiós que a Itàlia no van fer gaire cas de la música de l'austríac, durant anys les òperes de Mozart van ser pràcticament desconegudes.

Mozart és un dels primers compositors que intenta viure de la seva feina sense estar al servei de cap noble mecenes.

1.4. L'òpera al segle XIX

Rossini

Mozart mor a finals del segle XVIII. Desapareixen Cimarosa i Paisiello, els dos músics d'òpera més importants d'Itàlia del segle XVIII. Rossini serà qui ocuparà el tron de les òperes italianes.

Gioacchino Rossini (Pesaro, 1792 - París, 1868) recull la tradició operística de



Cimarosa i de Mozart -coneix les seves òperes ja que va estudiar al conservatori de Bolonya on podia consultar-les-. Rossini no trenca amb la tradició operística italiana, però afegeix una característica especial a la música: el ritme. Dóna a l'orquestra una sonoritat més potent amb la incorporació de *crescendos* i *diminuendos*, que fan que la música vagi progressivament de la tensió al relaxament, canvis que són molt apreciats per l'espectador, -aquest efecte sonor anirà en augment fins a la seva total implantació amb els romàntics.

Se'l coneix perquè va compondre moltes òperes bufes com **L'italiana in Algeri - (L'italiana a Alger)** (1813) i **Il barbiere di Siviglia - (El barber de Sevilla)** (1816). (Explica'm una òpera: veure audició musical). A les òperes serioses, com **Tancredi** (1813), hi aplica una estructura anomenada **scena**, que va durar fins a les primeres òperes de Verdi.

La **scena** està formada per tres parts diferenciades: **el recitatiu**: explica a l'espectador una situació o el perquè d'un sentiment, acompanyat per l'orquestra.; **l'ària**: els cantants expliquen amb ritme pausat o moderat el seu sentiment; i la **cabaletta**: amb ritme més mogut, el protagonista exposa la presa de decisió sobre el sentiment expressat.

Rossini va ser un compositor molt famós arreu d'Europa. Viatjà a Viena, Londres, París..., on guanyà molts diners amb les seves classes de música i la reposició i estrena de les seves òperes. Es va retirar als trenta-vuit anys, ja havia escrit més de 38 òperes!

El romanticisme, un canvi d'enfocament

El romanticisme neix com a fruit del cansament de tenir com a referent el món clàssic. A partir del segle XIX no es busquen les idees de Grècia i Roma, sinó que progressivament es crearà una certa devoció pel món medieval i la forma d'art que li és pròpia, el gòtic. La recerca d'aquest món desconegut, del qual no havia quedat ni rastre,

va fer que molts països s'interessessin per la seva pròpia història, fet que inicià l'aparició dels nacionalismes.

La civilització europea del segle XVIII s'havia tornat molt artificial, amb les perruques, l'aparença de la cort...; ensenyar els sentiments en públic no estava ben vist, havia estat una societat basada en la raó. El romanticisme cau en l'extrem contrari: els sentiments i per sobre de tots l'amor, són el més important i valorat. Massa sovint la seva extrema idealització el porta a ser un amor impossible. Si el neoclassicisme valorava els elements que denoten civilització allunyada de la natura, el romanticisme valorarà aquella natura que no ha estat transformada per l'home: les muntanyes, els llacs, les boires, els fenòmens naturals. Aquestes idees condueixen al realisme, l'acció a l'escenari ha de ser veritat o semblar-ho. L'acció ja no succeeix en un sol dia i en un mateix lloc, com fins aleshores, sinó que hi pot haver salts d'anys o bé estar situada en diferents països dins el mateix espectacle.

La música del romanticisme:

- Té la virtut d'explicar coses que no es poden expressar amb paraules.
- Vol transmetre sensacions i estimular els sentiments.
- Implica l'evolució i el creixement progressiu del nombre de músics de l'orquestra; des de Donizetti i Bellini a Verdi hi ha un increment considerable d'instruments.
- L'arpa, la trompa i el corn anglès són els timbres que rebran més protagonisme.
- El realisme dels cantants ha de passar per l'expressió dels sentiments, sense un virtuosisme exagerat. Si cal una ària amb lluïment vocal, que sempre agrada als espectadors, haurà de ser motivada per una bogeria, que expressarà un sentiment passional fort i vindrà donada per l'acció.
- S'idealitzarà les veus de soprano, sempre valorades en l'espectacle de l'òpera per la seva capacitat de fer adornaments i filigranes.
- Es donarà importància a la veu de tenor. Fins aleshores la seva tècnica de veu era cantar en falset, a partir del segle XIX els tenors faran la veu plena.

En el segle XIX hi ha una diferenciació molt significativa en l'expressió musical de les òperes arreu d'Europa, de manera que és molt diferent l'estil i l'evolució de l'òpera francesa, italiana, alemanya, russa...

El belcanto

Tot i que el terme prové originalment del cant adornat de la segona meitat del XVIII, actualment el terme "belcanto" fa referència a l'escriptura vocal dels compositors italians de principis del segle XIX, i més concretament Vincenzo Bellini i Gaetano Donizetti.

Vincenzo Bellini (Catania, 1801 - Puteaux, 1835) és un autor extraordinàriament melòdic. Les seves belles melodies compensen la seva poca riquesa orquestral. En la seva curta vida va compondre 10 òperes, una cada any. Les més conegudes: *Norma* (1831), *La sonnambula* (1831) i *I puritani* (1835).



Gaetano Donizetti (Bérgamo, 1797 - 1848) és un autor molt prolífic. Va compondre unes 70 òperes en uns 25 anys actius de carrera. Diuen que era més ràpid escrivint música que els seus llibretistes escrivint el text. Les òperes més populars de Donizetti són: *L'elisir d'amore* (1832) (*Explica'm una òpera*: veure audició musical), *Lucia de Lammermoor* (1835) i *Don Pasquale* (1843).

L'any 1830 va escriure cinc òperes! Hem de saber que l'òpera a Itàlia era la forma més popular d'anar a teatre; si el públic assistia a les representacions, els músics havien de correspondre amb noves produccions. Segurament Donizetti no va ser mai conscient de passar a la història, ni ell ni els que composaven amb aquesta celeritat. És a partir del segle XX que els compositors tenen la sensació que la història els jutjarà per cada nota que composin.

Les òperes de Bellini i Donizetti són molt difícils pels tenors d'avui, ja que els do de pit que avui s'han d'interpretar cantant, a la seva època, es feien en falset. En l'obra *La filla del regiment* de Donizetti hi ha una ària en què el tenor ha de cantar 9 do aguts seguits. Aquesta ària ha de ser interpretada per tenors lleugers, que tenen una tessitura de veu més petita, aguda i àgil, no tan potent com els tenors lírics o dramàtics que apareixeran després, a partir de Verdi.

Va ser a l'any 1838 que el tenor Gilbert Duprez va fer un do de pit amb veu plena, cantant *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti. Aquest fet va causar molt impacte i va demostrar que imprimia més dramatisme a l'obra, que era l'efecte que pretenia el romanticisme. A partir d'aleshores canvia la tècnica de veu dels tenors.

"Viva Verdi"

Giuseppe Verdi (Le Roncole, 1813 - Milà, 1901), amb l'èxit de *Nabucco* (1842), inicià una llarga i imparabile carrera com a compositor operístic. Verdi té un llenguatge musical propi. Les seves melodies eren populars, s'escoltaven en els orguenets a les places dels pobles, les cantaven la gent del carrer... Si a la seva musicalitat li afegim la casualitat que el seu nom pogués ser utilitzat com a símbol reivindicatiu nacionalista, - les pintades a la paret "Viva VERDI" expressaven "**Viva Vittorio Emanuele Re D'Italia**", que volia unificar Itàlia- entendrem la popularitat i el reconeixement del públic italià vers Verdi.



Una de les característiques musicals de Verdi és que reforça l'orquestra: els contrabaixos, la percussió i els metalls donen més intensitat i brillantor a les posades en escena i ajuden a commoure el públic. També augmenta la presència del cor. Dóna a la veu de tenor més potència i força, de manera que els cantants van haver de esforçar-se a adquirir una millor tècnica de cant, a la manera del tenor líric o dramàtic, - no els escriu tantes notes agudes com Bellini o Donizetti-.

Amb Verdi la música ja no vol ornamentacions sinó que vol aconseguir expressió i dramatisme. Per aquest motiu vol que la veu de cada cantant s'adeqüi al personatge que interpreta. Verdi presenta uns personatges motivats per amors sublims, o sentiments patriòtics -en l'època romàntica, ja es poden mostrar els sentiments i les passions -el curiós és que en els seus arguments la recerca de l'amor és sempre frustrada-.

Les seves primeres òperes estan basades en obres literàries angleses, o en arguments de capa i espasa: *I lombardi* (1843), *Macbeth* (1844), *Attila* (1846) i *Ernani* (1847).

- Les més populars són les de la seva etapa intermèdia, on els personatges són més creïbles i a la vegada més complicats psicològicament: *Rigoletto* (1851) (És la segona òpera més representada al Liceu, amb unes 325 funcions), *Il trovatore* (1852) (Es pot veure representada a la pel·lícula "Una nit a l'òpera" dels germans Marx) i *La traviata* (1853).
- Després d'un *Un ballo in maschera* (1859) la producció de Verdi començà a fer-se més lenta, així podem destacar *La forza del destino* (1861), *Aida* (1870) (És l'òpera més representada al Liceu amb més de 410 representacions), (*Explica'm una òpera*: Veure audició musical), *Otello* (1886) i *Falstaff* (1893), composta quan Verdi tenia 80 anys.

Òperes romàntiques a França

L'any 1844 Hector Berlioz va publicar un tractat d'instrumentació que era obligat a tots els conservatoris francesos. Compositors com Gounod, Bizet i Massenet es van formar a partir d'aquestes teories. Les òperes d'aquests compositors francesos tenen unes instrumentacions molt subtils, d'una elegància i delicadesa extraordinàries. Les melodies que interpreten els diferents instruments de l'orquestra no es limiten a repetir el que ha fet la veu, sinó que aconseguen tenir vida pròpia.

Qui va arribar a superar els límits de l'elegància en l'orquestració fou **Georges Bizet** (París, 1838 - 1875). La seva òpera *Carmen* (1874) és una extraordinària mostra d'orquestració. Sense haver trepitjat mai Espanya, va aconseguir captar la música espanyola, considerada exòtica, talment com si hagués viscut a Andalusia. Aquesta manera de musicar -inspirant-se amb músiques de fora de França- estava molt de moda en la seva època.

El geni de Wagner



Richard Wagner (Leipzig, 1813 - Venècia 1883) va ser l'únic compositor alemany que es va dedicar exclusivament a l'òpera.

La literatura alemanya medieval havia estat molt important, però havia restat oblidada, davant els temes clàssics grecs i llatins. Wagner, coneixedor i interessat en la literatura alemanya antiga, situa la majoria dels seus temes a l'edat mitjana o en un passat mític. Ell mateix escrivia el text de les seves òperes.

Va compondre 13 òperes. Les primeres, essent encara un desconegut, presentaven unes propostes fora de la mida econòmica del mercat. En són exemple: *Rienzi* (1840) i *Der fliegende Holländer* (*L'holandès errant*) (1841).

Amb *L'holandès errant* descobreix que un aspecte de l'argument, un sentiment, un personatge, una situació..., pot ser identificat al llarg de l'òpera amb un motiu musical: el *leitmotiv* o "motiu conductor", la gran descoberta operística i musical de Wagner.

Li segueixen *Tannhäuser* (1845) i *Lohengrin* (1848) (*Explica'm una òpera*: veure audició musical), que es consideren plenament dins el llenguatge musical wagnerià.

Compon 4 drames musicals en forma de tetralogia: **Der Ring des Nibelungen** - (*L'anell del Nibelung*). En la seva elaboració hi treballà uns 12 anys.

El fonament de les òperes de Wagner és el «**leitmotiv**», que a més de ser una clara representació musical d'un personatge o d'un esdeveniment i que pot reaparèixer a mida que se'l torna a al·ludir al llarg d'una òpera, té una funció poètica, ritual i mnemotècnica.

Fins l'arribada de Wagner l'òpera es representava amb la sala completament il·luminada. És ell qui per primera vegada exigeix que s'apaguin els llums, per tal de centrar l'atenció del públic vers l'espectacle i evitar que la gent anés a veure òpera per fer-se mirar, com en un aparador .

Die Walküre va ser estrenada al Liceu l'any 1899. Aquesta òpera fou rebuda com un esdeveniment sensacional ja que inclogué la novetat de deixar la platea i els primers pisos del Liceu a les fosques.

Les melodies de Wagner no són tant reconeixibles, de manera que es fan difícils de tocar o cantar, com succeïa amb les àries de Verdi o amb la majoria d'òperes anteriors a ell. Wagner es rebel·là contra l'esquema d'òpera del seu temps, basat en una sèrie de fragments separats per àries i recitatius; dominats pel belcantisme italià o la grandiloqüència francesa. Wagner entenia l'espectacle com un continu discurs musical, una espècie de "melodia infinita" que dóna unitat dramàtica i musical a l'òpera. Va densificar l'orquestra, obligant als cantants a tenir unes veus dramàtiques de gran potència.

La música alemanya, com la ciència i la tècnica, donaran impuls a la vida europea fins a inicis del segle XX. Això va crear un corrent d'opinió que valorava tot allò que fos alemany per sobre les altres corrents artístiques. A Catalunya, en l'època del Modernisme, va estar força arrelada aquesta idealització germànica.

L'any 1901 un grup de joves apassionats van fundar l'Associació Wagneriana, al Liceu de Barcelona, que tenia per objectiu estudiar en profunditat les obres dramàtiques i les teories de Wagner i divulgar-les en català, per tal d'ensenyar als cantants l'estil interpretatiu correcte.

1.5. El tombant del segle XX: el verisme

Alguns veristes i Puccini

Amb l'òpera la *Cavalleria Rusticana* (1890), de **Mascagni** va sorgir a Itàlia el que s'anomenarà l'escola **Verista**, o **realista**, que pretenia reflexar arguments amb temes de la vida quotidiana i/o drames de tipus passional. Són temes i persones reals que fan que el públic s'hi identifiqui. D'altres compositors veristes són: **Leoncavallo** amb *Pagliacci* (1892) i **Giordano** amb *Andrea Chénier* (1896).



Giacomo Puccini (Lucca, 1858 - Brusel·les, 1924) pels temes d'algunes de les seves òperes es pot considerar un compositor *verista*. Les seves òperes van tenir molt èxit. Després de *Mannon Lescaut* (1893) va escriure les tres òperes que el van fer més famosos: *La Bohème* (1896), *Tosca* (1900) i *Madama Butterfly* (1904). Era conscient dels seus èxits i també que les seves composicions podien fer història. Temia ser criticat com a compositor, potser per això sols va escriure 12 òperes, una cada 3 o 4 anys. **Turandot** fou la seva darrera òpera (1926). Va ser

la primera representació que es va fer al reconstruït Teatre del Liceu després de l'incendi de 1994. (Explica'm una òpera: veure audició musical)

Puccini passarà a la història com a gran orquestrador. Dóna a l'orquestra un tractament líric que aconsegueix que el cant tingui un gran lluïment. Crea melodies bellíssimes. Cada personatge s'expressa amb un contingut real i el fa cantar segons la seva personalitat.

1.6. Alguns autors del segle XX

Per introduir-nos en la música del segle XX hem de situar-nos en l'evolució que la música feu després de les òperes de Wagner. A *Tristan und Isolde*, Wagner ja comença a qüestionar la tonalitat tradicional que fins ara havia estat el codi comú de l'òpera i de la música instrumental.

La tonalitat està basada en unes normes i lleis internes entre les notes musicals, la seva unió fa que sonin previsibles i agradables a l'oïda.

Trenta anys després de la mort de Wagner, un grup de compositors alemanys van seguir fins a les últimes conseqüències aquesta llibertat de compondre fora de la tonalitat, sense la preocupació d'unes lleis tonals. Aquest trencament i canvi d'estètica és present en totes les arts i ve motivat també per raons sociopolítiques i històriques. En l'àmbit musical la manca de tonalitat crearà en l'espectador un cert desconcert, ja que la música costa molt més d'assimilar.

Durant el segle XX el món serà sacsejat per dues grans guerres mundials. L'art serà una manifestació més de la vida angoixada i dels patiments que això va comportar.

Cap al 1912 apareix a Alemanya i Àustria una manera de fer música diferent, que per sobre de tot representa un trencament important en la manera de compondre i que pren el relleu de la innovació. Destaquem l'alemany **Richard Strauss** (Munic, 1864 - Garmisch, 1949) amb les òperes *Salomé* (1905), *Elektra* (1909) i *Der Rosenkavalier* (1911). El compositor dodecafònic **Arnold Schönberg** (Viena, 1874 - Los Angeles, 1951) que malgrat no va tenir èxit "popular" amb les seves òperes - *Moses und Aron* (1932)-, va influir en els seus alumnes **Anton Webern** (Viena, 1883 - Mittersill, 1945) i **Alban Berg** (Viena 1885 - 1935).

De l'escola russa en destaquem els compositors: **Nicolai Rimski-Korsakov** (Tikhvin, 1844 - S. Petersburg, 1908), **Sergei Prokofiev** (Sontsovka, 1891 - Moscou, 1953), **Dmitri Xostakòvitx** (Petrograd, 1906 - Moscou 1975) i **Igor Stravinsky** (Oranienbaum, 1882 - Nova York, 1971). Les seves òperes donen rellevància a les veus greus (la fisiologia dels cantants russos dóna veus de registre greu) i al cor.

Anglaterra torna a incorporar-se al repertori del gènere operístic gràcies a **Benjamin Britten** (Lowestoft, 1913 - Aldeburgh, 1976). **George Gershwin** (Nova York, 1898 - Hollywood, 1937) serà el representant de l'escola Nord-americana. No podem oblidar els compositors hongaresos **Béla Bartók** (Nagyszentmiklós, 1881 - Nova York 1945), **Zoltan Kodaly** (Kecskemet, 1882 - 1967) i **Leos Janacek** (Hukvaldy, 1854 - Ostrava, 1928).

Els temes de quasi totes les òperes del segle XX reflecteixen les preocupacions de l'home i la dona actuals. Els cantants segueixen mantenint el paper de *divos*, però aquest protagonisme no els pertoca de manera única, ja que els directors d'orquestra i per sobre de tot els directors d'escena han ocupat aquest paper, aportant a la música i a l'escenografia grans innovacions.

Referències bibliogràfiques

- ✓ Alier, Roger; Gorgori, Marcel: *Cinc cèntims d'Òpera. Converses d'estiu entre dos amics*. Editorial Pòrtic, ECSA. Barcelona 2001
- ✓ Martin Triana, José María: *El libro de la ópera*. Alianza Editorial. Madrid, 1987
- ✓ Osborne, Charles: *Como disfrutar de la ópera. Guía práctica para apreciar el gran espectáculo de nuestro tiempo*. Editorial Gedisa Mexicana S.A.; México, 1985
- ✓ Radigales, Jaume: *L'òpera. Música teatre i espectacle*. Enciclopèdia Catalana S.A. Col·lecció : Pòrtic. Barcelona 1999
- ✓ Sutherland, Susan: *Òpera*. Ediciones Pirámide, Col·lecció: Aprende tu solo. Madrid 1999

2. Breus apunts històrics del Gran Teatre del Liceu

2.1. Arriba l'òpera a Catalunya

L'òpera *in musica* s'expandeix des de Itàlia a les diferents corts europees durant el segle XVII. A Catalunya, les primeres representacions d'òpera arriben un segle més tard en instal·lar-se a Barcelona una petita cort del pretendent a la corona espanyola, l'arxiduc Carles d'Àustria (1702-1711), durant la Guerra de Successió.

La primera òpera representada a Catalunya va ser *Il più bel nome*, d'Antonio Caldara, escenificada al Palau de la Llotja de Barcelona l'any 1708 amb motiu de les noces de l'Arxiduc.

Les representacions d'òpera, tancades al públic, es van mantenir fins que l'Arxiduc va deixar Barcelona, el 1710, per tornar a Viena com a Emperador Carles IV d'Àustria.



El Teatre de l'Hospital de la Santa Creu tenia per reial ordre l'exclusivitat de fer representacions públiques a la ciutat. L'edifici, situat a l'actual plaça del Teatre de les Rambles, es va erigir com un important focus líric. Les autoritats militars il·lustrades del nou rei Felip V, com el marquès de la Mina -que era el Capità General de Catalunya- promouen l'òpera com un entreteniment per als soldats mercenaris, molts dels quals eren estrangers i amb un nivell cultural força alt, però que, en desconèixer el castellà i el català, no s'interessaven gaire per les representacions teatrals habituals a la ciutat.

Al Teatre de la Santa Creu s'hi representaven òperes poc després de la seva estrena a la ciutat d'origen. L'any 1798, vuit anys després de ser estrenada a Viena, arribà a Barcelona l'òpera de Mozart, "*Così fan tutte*".

El 1835, les desamortitzacions de Mendizábal van permetre desallotjar convents i esglésies, així com derogar l'exclusivitat de fer representacions al Teatre de la Santa Creu. Neixien a Barcelona nous teatres en locals que antigament eren ocupats per clergues, és el cas del Liceu Filarmónico-Dramático de Motesión.

2.2. El Liceu neix

Les finalitats educatives del primer Liceu



L'any 1837 (dos-cents anys més tard de l'obertura del primer teatre d'òpera a Venècia) un batalló de la Milícia Nacional, amb el seu comandant Manuel Gibert i Sans al capdavant, creà el Liceo Filarmónico-Dramático de Montesión ubicat en un convent de monges, avui Portal de l'Àngel. La finalitat primera d'aquesta entitat era aconseguir diners per la milícia, promoure l'ensenyament musical (d'aquí el nom de

Liceu) i organitzar representacions escèniques de teatre i òpera per part dels seus alumnes. Malgrat les contínues pressions del Teatre de la Santa Creu, que reclamava el seu dret d'exclusivitat de les representacions, l'activitat artística del Liceu va ser acceptada per les autoritats locals gràcies al seu vessant docent.

La manca d'espai i la voluntat d'ampliació de la institució feren que El Liceu Filarmónico-Dramático abandonés el Convent de Montsió per situar-se al Convent dels Trinitaris, al centre de les Rambles de Barcelona -encara emmurallades-.

S'iniciaren els treballs d'enrunament del convent dels Trinitaris, per tal d'edificar un nou edifici de propietat, capaç d'acollir totes les activitats del Liceu. La construcció costaria uns 33.829 duros.

Els inicis del Liceu: 4 d'abril de 1847

La construcció del Gran Teatre del Liceu es va haver de fer mitjançant les aportacions d'accionistes particulars, segons una estructura similar a una societat mercantil. Adquirien un "tros" de teatre amb la propietat d'unes localitats determinades per la quantitat abonada. Aquest fet condicionà fins i tot l'estructura del nou edifici, mancat, per exemple, de llotja reial.

La monarquia es feia càrrec de la construcció i manteniment dels teatres d'òpera a la majoria de ciutats europees. A Barcelona el Liceu es construí amb aportacions econòmiques de la burgesia.



L'arquitecte de la construcció del Liceu fou **Miquel Garriga i Roca**. Les obres s'iniciaren l'11 d'abril de 1845 i el teatre fou inaugurat dos anys més tard. L'edifici, amb cabuda per a unes 4.000 persones, seguia la forma d'arc de ferradura, com la majoria dels teatres. Era el teatre europeu més gran de l'època. El nou edifici acollia tot tipus de representacions, des d'òperes fins a dansa, concerts, sarsueles, teatre, espectacles de màgia, varietats, sessions de jocs malabars, exhibició de nens prodigi, rifes de gall d'indis, els Pastorets, Passions...

El Gran Teatre del Liceu **s'inaugurà el 4 d'abril de 1847** amb un variat programa simfònic, vocal i teatral. La segona funció de la història del teatre fou l'òpera *Anna Bolena* de Gaetano Donizetti.

El primer incendi: 9 d'abril de 1861



El 9 d'abril de 1861, tot just catorze anys després de ser inaugurat, un incendi destruï la sala i l'escenari. La reconstrucció va ser feta en un any. La novetat del nou edifici era la pèrdua de l'amfiteatre del segon pis.

El Liceu es consolidà com un centre rival del vell Teatre de la Santa Creu, o Teatre Principal.

Els partidaris del Liceu i els del Teatre Principal o de la Santa Creu, van mantenir durant molts anys una obstinada rivalitat. El dramaturg Frederic Soler Pitarra, plasmà aquesta discòrdia en una comèdia: *Liceístas i Cruzados*.

La magnificència de la sala contrastava amb l'escassetat d'espais i amb la deficient connexió de l'escenari amb l'exterior. A causa de les característiques del solar, el teatre es trobava encaixonat entre altres finques. Aquesta deficient connexió amb l'exterior feia del Liceu un teatre especialment fràgil davant del perill d'incendi.

De fet, els incendis de teatres foren habituals durant tot el segle XIX. L'ús de materials inflamables i la il·luminació amb gas feia dels teatres uns edificis especialment febles davant les flames. L'any 1873 començà la instal·lació de l'enllumenat elèctric de l'edifici.

Al Liceu es van prendre mesures per lluitar contra les flames, com ara la instal·lació de dipòsits d'aigua al sostre de l'edifici. Això afegia, però, perill de sinistre per inundació.

Les Societats fundadores

La construcció del Liceu es financià per mitjà d'accionistes. La peculiar estructura econòmica del Liceu n'assegurava la continuïtat: els mateixos accionistes eren els primers interessats a mantenir el prestigi del teatre, perquè en cas contrari les seves accions perdien valor.

Els gestors del "Liceo Filarmónico - Dramático de S.M. la Reina Isabel II" encarregaren a Joaquim de Gispert i d'Anglú un projecte que fes viable la construcció del nou edifici. El projecte preveia la creació de dues entitats: la Sociedad de Construcción i la Sociedad Auxiliar de Construcción. Els accionistes de la primera obtenien, a canvi de les seves aportacions econòmiques, el dret d'ús a perpetuïtat d'algunes llotges i butaques del futur teatre; els de la segona, en canvi, aportaven la resta de diners necessaris per construir el teatre a canvi de la propietat d'altres espais de l'edifici. Aquesta "Sociedad Auxiliar de Construcción" serà l'origen del Cercle del Liceu.

El 1854 el Liceo Filarmónico Dramático es dividí en dues institucions: el **Liceo Filarmónico**, dedicat a l'ensenyament i precedent de l'actual Conservatori del Liceu, i la **Sociedad del Gran Teatro del Liceo de Isabel II**, encarregada de la gestió del teatre.

Hi ha altres exemples, a Europa, de teatres d'òpera construïts i gestionats per mans privades. La singularitat del Liceu és la seva durada en el temps: fins el 1981. Els motius d'aquesta singularitat són diversos: en primer lloc, fins aleshores l'administració pública demostrà un interès escàs per la cultura en general; en segon lloc, el sistema d'explotació privat demostrà una eficàcia notable durant anys; la burgesia local estava encantada en mantenir el seu teatre de cort particular.

Des dels seus inicis el Gran Teatre del Liceu va destacar-se per una vocació operística. El repertori romàntic de Rossini, Donizetti, Bellini i Verdi foren les òperes més representades de les primeres temporades del nou Liceu. El repertori del segle XVIII era poc representat al Teatre, sols *Don Giovanni* de Mozart i *Orfeo ed Euridice* de Gluck van ser estrenades durant el segle XIX. També hi va créixer una fascinació per la veu humana, que s'ha mantingut fins avui.

2.3. La societat barcelonina a finals de segle XIX

Un aparador a les Rambles

A finals del segle XIX el Liceu s'havia convertit en un edifici emblemàtic de la ciutat, aparador de la burgesia catalana consolidada i centre operístic de nivell internacional.

Les classes socials hi coexistien en l'espai: les llotges dels pisos inferiors i la platea eren ocupats per les grans famílies de la burgesia local. A mesura que les localitats s'enfilaven, la composició social canviava. En els pisos superiors s'instal·laven aficionats a la música, menestrals i membres de la petita burgesia; tocant el sostre membres de les classes treballadores.

El Liceu era un lloc per veure i ser vist. Les representacions es celebraven amb la llum de la sala encesa, tothom podia entrar i sortir en qualsevol moment. Els màxims exponents d'aquest Liceu d'aparador eren els espectaculars balls de màscares.

La temporada dels balls s'iniciava a principis de gener i durava fins la quaresma, intercalant-se entre els espectacles. La sala es decorava amb diferents motius, a la platea s'instal·lava la pista de ball, l'orquestra en un dels pisos i el saló de descans era el restaurant. En alguns balls consta l'assistència de més de 6.000 persones.

A finals del segle XIX la societat barcelonina estava marcada per realitats ben diferents i desequilibrades, fruit del procés industrialitzador, que crearen molts conflictes de classe.

Amb la Revolució de 1868, una multitud reclamà i obtingué el bust de marbre d'Isabel II que es trobava a l'escala principal del Liceu i, tot arrossegant-lo Rambles avall, fou llençat al mar. En l'actualitat hi trobem l'estàtua de la Musa de la Música, de Venanci Vallmitjana (1901).

L'esdeveniment més greu tingué lloc el 7 de novembre de 1893, nit que inaugurava la temporada. Durant el segon acte de l'òpera *Guillaume Tell* de Gioacchino Rossini, foren llançades dues bombes sobre la platea del teatre -una de les quals no esclatà- que causaren una vintena de morts i un bon nombre de ferits. L'atemptat, atribuït a un anarquista, commocionà Barcelona i es convertí en el símbol dels turbulents conflictes socials de l'època.

Els repertoris i èxits de finals de segle XIX

Durant l'últim terç del segle XIX, el Liceu es convertí en un dels teatres d'òpera més importants d'Europa. En el seu escenari s'hi representaven les obres mestres dels compositors més rellevants de l'època.

Fins al 1860 el repertori italià significà el 90% del total de la programació, però s'hi anaren incorporant també òperes franceses i alemanyes. Les grans obres de Verdi arribaren al Liceu puntualment i n'obtingueren, en general, una entusiasta acollida.

L'acceptació per part del públic del Gran Teatre del Liceu de les obres de Verdi i els veristes contrasta amb l'hostilitat visceral dels comentaristes musicals-wagnerians de l'època.

La «grand opéra» francesa no arribà al Gran Teatre del Liceu amb la mateixa puntualitat de les obres del repertori italià. L'entusiasme per Meyerbeer, però, arriba al màxim amb l'estrena de *Les huguenots* (1856), fins al punt que encara avui és el quart compositor més representat de la història del Gran Teatre del Liceu. El *Faust* (1864), de Charles

Gounod, amb 26 representacions consecutives, fou considerada com el cim de l'art operístic, al 1900 encara era l'òpera més representada al Liceu.

2.4. El Liceu al tombant del segle XX

Barcelona wagneriana

A Catalunya, però, la importància i la influència de la figura de Richard Wagner supera la de qualsevol altre compositor. Barcelona fou la capital del wagnerianisme fora d'Alemanya. L'any 1901 un grup de joves apassionats van fundar l'Associació Wagneriana, que tenia com a objectiu estudiar en profunditat les obres dramàtiques i teòriques de Wagner i divulgar-les en català, per tal d'ensenyar als cantants l'estil interpretatiu correcte.

Els primers anys l'Associació dugué a terme una gran activitat amb sessions d'anàlisi i interpretació dels drames wagnerians, concerts i conferències. Diverses personalitats del món cultural català hi exposaren el seu pensament estètic, com ara Felip Pedrell, Adrià Gual, Manuel de Montoliu, Xavier Viura o Joan Maragall.

Lohengrin fou la primera obra de Wagner que arribà a Barcelona (l'any 1882 al Teatre Principal i el 1883 al Liceu). Aviat s'estrenaren *Die fliegende Holländer* (1885), *Tannhäuser* (1887) i *Die Walküre* (1899). Aquesta darrera fou rebuda com un esdeveniment sensacional que inclogué la novetat de deixar la platea i els primers pisos del Liceu a les fosques, amb la qual cosa es facilitava la concentració de l'interès en l'espectacle.

L'estrena al Liceu de totes les obres wagnerianes culminà amb la voluntat que el teatre fos el primer a presentar *Parsifal* un cop prescrita la prohibició que impedia la representació d'aquesta obra fora de Bayreuth abans de l'any 1914. Així, el dia 31 de desembre de 1913, poc abans de la mitjanit, començà la representació de *Parsifal*, protagonitzada pel tenor català Francesc Viñas; l'estrena acabà a les cinc de la matinada.

L'escola d'escenografia catalana

A la fi del segle XIX es consolida a Barcelona una escola d'escenografia que desenvolupa al Liceu gran part de la seva activitat. La seva importància creixerà fins a mitjans del segle XX.

Els noms més significatius són els de Francesc Soler i Rovirosa (1836 - 1900), Maurici Vilomara (1848 - 1930) i Salvador Alarma (1870 - 1941). Autors d'espais admirablement naturals, d'una textura pictòrica densa i delicadament subtil, que utilitzen perspectives enganyoses.



La última figura cabdal de l'escola d'escenografia realista és la de Josep Mestres Cabanes (1898 - 1990).

La majoria d'escenògrafs de la generació de Mestres Cabanes van començar a abandonar el "realisme" i a encetar altres camins simbolistes i abstractes. Ell mai no ho va aprovar, ho deia clarament: "Vaig ser l'últim escenògraf, actualment ja no en queden".

El Liceu d'entre guerres (1914 - 1938)

La neutralitat espanyola en la Primera Guerra Mundial (1914-1918) va permetre a la burgesia tèxtil catalana una espectacular acumulació de capital motivada pels proveïments als bel·ligerants. Són els feliços anys 20.

Escrivia Josep Pla: “D’estudiant, vaig anar alguna vegada a sentir òpera al Teatre del Liceu. La sala em feia l’efecte, vista del cinquè pis estant, d’una visió panoràmica d’un oceà burgès. Però a còpia de freqüentar-lo intermitentment vaig observar que el panorama tendia a convertir-se’m en un museu exactament en la forma més típica del museu, que és la vitrina. Una vitrina fascinant, magnífica, viva, basada per tant en l’exhibicionisme pur. Llevat dels melòmans del cinquè pis i d’alguns melòmans dispers, tot el Liceu d’aquells anys era exhibicionisme. Per això el teatre era important i ple d’interès”...

El Liceu, consolidat com a teatre de referència, acull els grans directors d’orquestra de l’època i rep l’inèdit repertori eslau. L’estrena, el 20 de novembre de 1915, de l’òpera *Boris Godunov*, de Modest Mussorgski, marca l’inici de l’esplendor de l’òpera russa al Liceu.

El gust per l’orientalisme i la força d’unes òperes en les quals el poble, representat per la figura del cor, n’és el màxim protagonista, van impactar al públic català. Aquest va acollir i aplaudir la incorporació de les obres i dels compositors eslaus al repertori del teatre

En el camp de la dansa a l’any 1917 es presenten els Ballets Russos de Sergei Diaghilev, que havien incorporat les avantguardes artístiques i plàstiques.

Les novetats que presentava l’art d’avantguarda tenien el risc d’un rebuig generalitzat per part del públic i la possibilitat d’una fallida econòmica. Els diferents empresaris només s’ho podien permetre molt de tant en tant.

Els dos tenors més aplaudits d’aquesta època foren Hipólito Lázaro i Miguel Fleta. Amb el debut d’aquest darrer, naixia el fenomen de les retransmissions de ràdio des del Liceu.

Moments difícils (1931-1939)

En proclamar-se la Segona República Espanyola (1931), la inestabilitat política contribueix a una davallada del públic i, com a conseqüència, a una forta crisi econòmica que el teatre només pot superar amb subvencions de l’Ajuntament de Barcelona i de la Generalitat de Catalunya.

En començar la Guerra Civil l’any 1936, a fi de protegir l’edifici enfront dels grups incontrolats, el teatre del Liceu esdevé de titularitat pública; s’anomenà Teatre del Liceu-Teatre Nacional de Catalunya.

Amb motiu del trasllat a Barcelona del govern de la República, vers la fi de la guerra, es va voler donar al Liceu l’aspecte d’un teatre normal d’òpera que feia les funcions de teatre nacional de la República i es van contractar cantants de l’Òpera de París tot evitant, lògicament, el repertori alemany i italià.

El Liceu durant el franquisme (1939-1975)

Acabada la Guerra Civil, l’any 1939, el Liceu retorna als antics propietaris. Poc a poc, els pisos baixos del Liceu tornen a ser un lloc de relació social per a les classes benestants.

Com tot l'Estat espanyol, el Liceu viu les seves temporades aïllat de la resta d'Europa.

L'arribada dels Festivals Wagner a Barcelona l'any 1955, van trencar aquest aïllament. Era la primera vegada que la mítica institució es desplaçava fora de Bayreuth sota la direcció dels germans Wieland i Wolfgang Wagner, néts del compositor. L'impacte de la seva nova estètica escènica produí un gran escàndol.

A la Barcelona dels anys cinquanta, l'impacte de l'escenògraf Wieland Wagner obrí nous camins a l'òpera. El públic estava acostumat a jutjar la magnificència d'una representació segons l'acumulació d'efectes i objectes, com les escenografies realistes de Mestres Cabanes. Amb l'arribada del Festival Wagner a Barcelona es presentava un nou estil de representació, simbolista i abstracta. La nuesa ambiental suggeria un espai mític i la concentració de tota l'atenció en el cos i les veus dels protagonistes. El triomf musical d'aquestes vetllades no impedí que es fes evident un gran desconcert davant les posades en escena de Wieland Wagner. Hi hagué qui se sorprengué de la «pobresa» de les escenografies...

A partir dels anys cinquanta la història artística del Liceu pot resumir-se en els noms de tres sopranos: Victoria dels Àngels, Renata Tebaldi i Montserrat Caballé, que marcaren una època i compartiren l'adoració del públic. El repertori del Liceu s'amplià amb òperes portades per companyies de l'est d'Europa, que tenien molt interès d'obrir-se al seu aïllament i que aportaren nou repertori i un estil de fer diferent, amb condicions econòmiques avantatjoses.

Les companyies de ballet del Marqués de Cuevas, el London Festival i el Ballet Nacional de Cuba van ser les més esperades del públic durant anys. Les coreografies que produïren més impacte foren de les Maurice Béjart i el seu Ballet du XXème Siècle.

La transició política i la crisi del Gran Teatre del Liceu

A partir de la mort del dictador, el 20 de novembre de 1975, es produeix en alguns sectors de la població una identificació del Liceu amb el col·lectiu reaccionari i pactista del règim anterior, de manera que es produeixen petits actes de violència contra el públic del teatre. Aquests, i d'altres fets, provocaren l'abandonament del Liceu d'una part del públic, tan abonats com propietaris. L'empresari del Liceu intentà compensar aquesta pèrdua amb la reducció de les despeses i l'acolliment en el teatre d'altres activitats no operístiques, però hi hagué una autèntica davallada de beneficis.

Les administracions públiques es proposen deturar la crisi del Gran Teatre del Liceu. L'any **1981 es crea el Consorci del Gran Teatre del Liceu**, format per la Generalitat de Catalunya, l'Ajuntament de Barcelona, la Societat del Gran Teatre del Liceu, posteriorment la Diputació de Barcelona i el Ministerio de Cultura. Aquest Consorci disposa de més localitats d'abonament i venda que l'antic empresari i pot plantejar-se una política de difusió de l'òpera i de recuperació de públic.

Els objectius del nou Consorci seran: la millora de la qualitat de l'orquestra i del cor; la reforma de l'edifici, l'acondicionament de les instal·lacions i de l'escenari. A nivell artístic: es continua convidant les grans companyies de dansa, s'augmenta el número de funcions i d'abonaments i s'informatitza - democratitza! - la venda d'entrades.

Per a Xavier Montsalvatge, "No hay duda de que asistimos a un cambio en la fisonomía interna del Gran Teatro del Liceo, conducente a liberarle de su heredada condición de recinto clasista y supuesto feudo de la timocracia" (La Vanguardia, 28-10-79).

Sinistre total: l'incendi del 1994



El 31 de gener de 1994 un incendi destrueix totalment l'edifici del Gran Teatre del Liceu. La resposta de les administracions i del conjunt de la població va ser ràpida: calia aconseguir la titularitat pública del teatre i reconstruir-lo al mateix lloc i el més aviat possible. Els arquitectes responsables del projecte, Ignasi de Solà-Morales, Lluís Dilmé i Xavier Fabré, proposen la reconstrucció de la sala, la creació d'un edifici de nova planta amb l'escenari dotat de la tecnologia més moderna i la incorporació dels espais no destruïts pel foc.

2.5. El Liceu del present i futur

Per assegurar el finançament del nou teatre, les institucions públiques promouen la participació de la societat civil amb aportacions econòmiques privades, a través de la **Fundació del Gran Teatre del Liceu**.

La Fundació del Liceu es responsabilitza de donar continuïtat a la seva valuosa tradició, incrementar el prestigi internacional del teatre, difondre l'art de l'òpera a capes cada vegada més àmplies de la població, amb el disseny de polítiques que permeten arribar a segments de població històricament allunyats del discurs operístic. Amb el nou edifici i les possibilitats tècniques de l'escenari, s'obre una major oferta amb la inclusió de més representacions. També s'ofereix un nou tipus de funció popular més econòmica. S'incrementa el Servei Educatiu amb representacions específicament concebudes per al públic infantil.

L'onze d'octubre de 1999 s'inaugurava de nou el teatre del Liceu amb l'òpera Turandot de Puccini.

Referències bibliogràfiques

- ✓ Alier, Roger: *El Gran Teatro del Liceo*, de la serie *Grandes Teatros de Ópera*. Ediciones Daimon. Mexico, 1986
- ✓ Alier, Roger: *La historia del Gran Teatro del Liceo*. La Vanguardia. Barcelona 1983
- ✓ Alier, Roger; Mata, Francesc Xavier: *El Gran Teatro del Liceo. Historia artística*. Edicions Francesc X. Mata. Barcelona, 1991 (castellà).
- ✓ Cervelló, Marcel i Nadal, Pau: *El Gran Teatre del Liceu*. Editorial Columna. Col·lecció Terra nostra. Barcelona 1999.

3. Responsabilitats i treballs dins d'un teatre d'òpera

El Liceu és un teatre d'òpera que funciona sense interrupcions durant tota la temporada, d'inicis de setembre a finals de juliol, i que dóna feina, directa o indirectament, a un miler de persones.

Coneguem les tasques i responsabilitats de la gent que hi treballa davant, darrera i fora el teló:

▪ **La Direcció: general, artística i gerència**

Són les persones que dirigeixen el teatre. Han de distribuir els diners necessaris per a fer front a una eficient i complexa organització. Han de preveure amb molta antel·lació la programació anual del teatre; han de reflexionar i buscar els millors professionals que poden realitzar una bona direcció musical i escènica per les òperes programades. La direcció general coordina els diferents estaments que integren la Fundació del Gran Teatre del Liceu de Barcelona: Generalitat, Ajuntament, Ministerio de Cultura, Diputació de Barcelona i Mecenes.

Una representació d'òpera ha de tenir una bona posada en escena, donant la mateixa importància a la peça teatral, la música i l'escenografia. Si aquest objectiu s'acompleix serà gràcies a la bona entesa entre les tres persones que són responsables de cadascuna de les òperes: el director escènic, el director musical i l'escenògraf.

▪ **Direcció musical**



És el màxim responsable dels aspectes musicals de l'òpera, ja que determina el desenvolupament de les melodies i el ritme de la representació. Ha d'expressar amb la seva musicalitat i treball el sentit i el contingut del libreto. Abans de la representació haurà de discutir amb els cantants les interpretacions mentre aprenen els papers. Conjuntament amb el director d'escena els caldrà una impecable coordinació, ja que són els màxims responsables del conjunt de la interpretació de l'òpera. Quan aquesta està muntada i

comencen els assajos dalt l'escenari, el director d'orquestra haurà de coordinar el que passa al fossat i a l'escenari: intèrprets, - solistes, cor i orquestra -, tramoistes, maquinistes i els tècnics de llums, hauran d'ajustar-se al ritme de la seva batuta. Les indicacions musicals que el director d'orquestra expressa amb el gest són gravades en unes càmeres internes que es retransmeten en directe des de dintre l'escenari. Tothom ha de veure i entendre el gest del director musical.

Entre d'altres directors d'orquestra podem destacar: Carlo Maria Giulini, Claudio Abbado, Ricardo Muti, Carlos Kleiber, Leonard Bernstein, Georg Solti, Antoni Ros Marbà, Josep Pons, Bertrand de Billy...

▪ Direcció escènica

És qui fa la posada en escena. Instrueix els cantants i decideix els seus moviments dalt l'escenari. Té una visió de conjunt de l'òpera i el teatre i coordina totes les interpretacions. Dóna un contingut dramàtic a l'acció. Als segles XVIII i XIX el seu paper era totalment desapercebut; normalment l'actor principal n'era l'encarregat, posant l'atenció a una mínima coordinació de l'acció. Verdi i Wagner van ser els primers en insistir a supervisar els assajos i les posades en escena de les seves òperes. El director d'orquestra i compositor Gustav Mahler quan estava al càrrec de l'Òpera de Viena (1897 - 1907) no sols era el responsable de la direcció d'orquestra sinó que muntava també la posada en escena. Naixia l'idea del regista, que en l'actualitat té una gran importància.

Visconti, Zeffirelli, Wieland Wagner, Peter Hall, Lluís Pasqual, Mario Gas, Núria Espert... són directors d'escena que han posat en escena òperes.

▪ L'escenografia

És la persona que vesteix l'escenari. Crea el món màgic on es desenvoluparà la història de l'òpera. Construeix maquetes petites que donen la primera idea de l'espai físic on passarà l'acció. Aquestes maquetes hauran d'adaptar-se a les mides del teatre i a l'acció de l'obra; també han de coincidir amb les idees del director d'escena. Si tenen el vist i plau dels responsables del teatre, i superen l'informe tècnic, agafaran les proporcions i mides exactes per a ser l'escenografia d'una òpera.

Les grans produccions d'òpera formen part del repertori d'un teatre i s'aprofiten durant anys. Una mateixa producció, (sovint molt costosa, ja que també implica decorats, vestuaris, mobiliari, objectes...) pot ser reutilitzada, llogada i adaptada a diferents sales d'arreu d'Europa. Fins l'any 1956 les produccions pròpies del Liceu van ser pintades en grans telons al taller d'escenografia, situat damunt del sostre de la sala. L'últim creador va ser l'escenògraf català Mestres Cabanes, des de l'any 1940 al 1956. Les grans edificacions que aparenten ser de fusta, marbre o pedra, actualment estan simulades en porspan, material lleuger i fàcil de transportar. Els artesans del cartró-pedra són imitadors de figures geomètriques de grans proporcions, que un cop pintades i col·locades en l'espai escènic, ens semblen del tot reals.

Rere el teló hi ha molta gent que col·labora i treballa permanentment perquè tot surti bé. Si un teatre funciona durant tota la temporada, serà imprescindible que tingui diferents equips: administratius, personal de neteja, pintors, maquinistes, sastres, maquilladores, perruqueres, cap de premsa, responsables d'arxius, personal de seguretat, tècnics de llum, fusters, porters, responsables dels lavabos i dels guarda-robes, acomodadors, figurants i taquilleres ...; i **molts músics**: els cantants solistes, els cantants suplents (veure apartat "*El millor instrument: la veu humana*"), els músics de l'orquestra, els membres del cor, el repetidor de piano... Amb el treball de totes aquestes persones cada vespre es produeix la màgia de l'espectacle de l'òpera. Per si mai succeís una situació d'emergència tot està previst. Durant les representacions estan alerta: infermeres, un metge del teatre, bombers i policia. De la munió de professionals que actuen rera el teló coneguem-ne alguns:

- **Regidoria**

És la persona responsable perquè tota la representació es desenvolupi sense cap entrebanc. Els cantants, els tècnics de llum, els maquinistes i tramoistes segueixen les seves ordres. Des de la seva taula de comandament segueix atentament la partitura de tota l'acció; també acciona els telons que donen entrada a l'obra.

- **L'apuntador**



És l'indiscutible i silenciós ajudant dels cantants. Amagat al coverol, dalt del prosceni, xiuxiueja el text amb bona vocalització, anticipant les frases dels actors-cantants. Té total coneixement del text i la música de cadascuna de les òperes que es representen. Els seus estris són un faristol amb la partitura, un petit llum i una alta cadira.

- **El repetidor**

Assegut davant d'un piano té la concisa feina d'ajudar a repetir i memoritzar l'òpera als solistes i al cor. La seva partitura conté totes les parts de l'orquestra en una reducció per a piano. Treballa en la sala d'assaig Mestres Cabanes, situada damunt de la Sala Principal, per allí hi passen tots els cantants per assajar. El director musical els indicarà el sentit musical i el contingut del *libretto* desitjat.

- **La tramoia**



Quan s'instal·la una escenografia dalt l'escenari, també s'ha d'assajar. Totes les maniobres de muntar i desmuntar han d'estar molt ben sincronitzades i coordinades. Els qui treballen a l'escenari abaixant i col·locant les decoracions de fons, traslladant mobles i catifes.... són **els tramoistes**. La seva feina ha de ser ràpida i silenciosa. Tots els decorats han d'estar a punt per a la representació i s'han d'anar canviant al llarg dels diferents actes.

- **Maquinistes**

Són els responsables de tot el que es pot moure per mitjà de màquines, com les plataformes giratòries. Els teatres d'òpera moderns disposen de plataformes que permeten tenir a punt més d'un muntatge escènic a la vegada. El Liceu té grans plataformes a uns 16 metres de profunditat per sota l'escenari, on hi tenen cabuda grans camions amb el decorats de les produccions. Aquestes plataformes són el mecanisme que permet desplaçar decorats des de qualsevol box o magatzem annex. Els decorats muntats o per muntar, es poden desplaçar en sentit lateral i frontal.

- **Dissenyador/a de vestuari o figurinista**

Té com a responsabilitat el disseny dels figurins en paper. Estan fets tenint en compte tots els detalls - barrets, sabates, complements...-, i serveixen de mostra per a la confecció dels vestits. El director d'escena i l'escenògraf donaran el vist i plau a la seva feina. La dissenyadora és la persona coneixedora de l'estil, roba, colors, detalls

de cada època i cada personatge. Els grans teatres d'òpera disposen de magatzems de vestuari on hi ha gran quantitat de vestimenta. Sinó cal fer una nova producció de vestuari, modistes i sastres hauran de posar en ordre i a la mida de cada cantaire els vestits existents al magatzem.

▪ **L'equip d'atrezzo**

Els detalls imprescindibles que els intèrprets necessiten per actuar dalt l'escenari són responsabilitat de l'equip d'atrezzo. Aquestes persones proporcionen tot allò que no és fix però que completa l'escenografia, gerros, instruments musicals, màscares, fruïteres, copes o gots, unes estovalles... Són els accessoris necessaris que en el món del teatre s'anomenen *atrezzo*.

▪ **Elèctrics o tècnics de llum**

Aquest personal també realitzen assatjos previs a la representació. Es fan amb el director escènic i **els figurants**, persones que es desplacen per l'escenari talment com si fossin els cantants. Res és impossible amb la llum: amb l'ajut d'un potent projector es poden llençar imatges a l'escenari, simular el foc, el despertar de l'alba, imitar un paisatge, un immens edifici... Aquestes imatges es projecten sobre un pla llis i poden fer la funció de teló de fons. Les llums de les bateries - situades al prosceni, al sostre de la sala, a les galeries, o a les llotges laterals-, poden aconseguir espais màgics on la llum simuli, embelleixi i destaquï l'acció i els personatges. El **director tècnic d'il·luminació** és el responsable de coordinar totes aquestes tasques des del seu ordinador, situat al fons de la sala d'espectadors. Aquest aparell té memoritzades les diferents graduacions de llum i tots els ambients de la representació. El director tècnic accionarà manualment l'efecte de llum en el moment indicat en la partitura i que dependrà del ritme donat en la música pel director d'orquestra.

Referència bibliogràfica:

- ✓ **Escalona, Josep M. i Mas Jordi: *L'òpera*.** Col·lecció: *Fes-me'n cinc cèntims* núm.: 1 Editat per Institut d'Educació de l'Ajuntament de Barcelona i Associació de Mestres Rosa Sensat. Barcelona 1999.
- ✓ **Kreusch-Jacob, Dorothée: *La màgia d'un teatre d'òpera. Una aventura entre vestidors*.** Montserrat Mateu, Taller Editorial. Barcelona 1993.

4. El millor instrument : la veu humana

Per poder cantar es necessita un bon treball i unes qualitats de veu especials. Per poder cantar òpera, a més d'un volum de veu extraordinari, els cantants han de saber moure's dalt l'escenari com actors/actrius, tot interpretant el paper que se'ls assigna.

L'alçada i també parcialment el timbre determinen les classificacions de la veu, lligades sempre al sexe. Així, d'agut a greu, la veu femenina pot ser: soprano, mezzosoprano i contralt. La veu masculina pot ser: tenor, baríton i baix.

Presentem les diferents classificacions de la veu amb les seves respectives subclassificacions, així com algunes de les veus més destacades.

4.1. Veus femenines

Soprano

La veu de soprano és la més aguda del sexe femení. Prové del terme italià *sopra* que vol dir per sobre. La seva extensió va des d'un DO3 al FA5. Segons la seva tessitura podem establir les següents subclassificacions:

- **Soprano lleugera:** és la més aguda de les veus de soprano, amb possibilitats d'arribar a les notes més agudes. Trobem exemples a: La Reina de la Nit (*Die zauberflöte* de Mozart); Constanza (*Die entführung aus dem Serail*) de Mozart)
- **Soprano lírica:** El seu timbre requereix un volum ampli i una gran expressivitat. Té una tessitura més càlida que la de la soprano lleugera. Posem d'exemple: Mimí (*La Bohème* de Puccini); Pamina (*Die zauberflöte* de Mozart); Elsa (*Lohengrin* de Wagner)
- **Soprano dramàtica:** La seva tessitura requereix una veu voluminosa i forta, amb facilitat per arribar a les notes greus. Els personatges d'*Aida* de Verdi o *Tosca* de Puccini ens poden servir d'exemple.

Sopranos destacades: Victòria dels Àngels (Barcelona, 1923), Montserrat Caballé (Barcelona, 1933), Maria Callas (Nova York, 1923 - París, 1977), Jessye Norman (Augusta, 1945), Renata Tebaldi (Pesaro, 1922), Kiri Te Kanawa (Gisborne, 1944), Joan Sutherland (Sidney, 1926), Mirella Freni (Mòdena, 1935), Renata Scottò (Savona, 1933).



Mezzosoprano

La mezzosoprano és la veu femenina situada entre la soprano i la contralt. A vegades es pot confondre amb la veu de soprano dramàtica. L'extensió de la seva tessitura va de SOL2 al DO5. Posem d'exemples: Azucena (*Il trovatore* de Verdi) o el personatge de *Carmen* de Bizet.

Mezzosopranos destacades: Teresa Berganza (Madrid, 1935), Federica von Strade (Somerville, 1945), Agnes Baltsa (Lafkas, 1944), Fiorenza Cossotto (Crescentino, 1935), Marlyn Horne (Bradford, 1929)

Contralt

La contralt té el to més greu de totes les veus femenines. La seva extensió va del FA2 al FA4. Exemple: *Erda* (*Das Rheingold* de Wagner). És una veu poc freqüent en l'actualitat, de manera que les mezzosopranos aborden el seu repertori.

4.2. Veus masculines

Tenor



La veu de **tenor** és la més aguda de les tessitures masculines, amb una extensió que va del SI2 al DO4. Segons la seva tessitura podem establir les següents subclassificacions:

- **Tenor lleuger:** és una veu àgil, apta per a fer precises vocalitzacions. El comte Almaviva (*Il barbiere de Siviglia* de Rossini) i Nemorino (*L'elisir d'amore* de Donizetti) són dos exemples de tenor lleuger.
- **Tenor líric:** és la veu més estesa del repertori per a tenor. Té una veu flexible i clara que pot fer greus poderosos i aguts brillants. Trobem exemples a: Tamino (*Die zauberflöte* de Mozart), Alfredo (*La Traviata* de Verdi)
- **Tenor dramàtic:** La seva tessitura és més greu i s'apropa a la de baríton. Té potència i també un bon registre agut. En són exemple: *Otello* de Verdi i Rodolfo (*La Bohème* de Puccini).

Tenors destacats: Jaume Aragall (Barcelona 1939), Josep Carreras (Barcelona, 1946), Enrico Caruso (Nàpols 1873 - 1921), Plácido Domingo (Madrid, 1941), Alfredo Kraus (Las Palmas de Gran Canaria, 1927- Madrid, 1999), Luciano Pavarotti (Mòdena, 1935).

Baríton

La veu de **baríton** té una tessitura més greu que la veu de tenor. Fins al segle XIX les parts cantades avui per barítons eren interpretades per baixos amb un registre agut o tenors dramàtics amb registre greu. A partir dels personatges de Rossini (*Figaro*) i Verdi (*Germont* a *La Traviata*), entre molts d'altres, la tessitura de baríton va adquirir entitat pròpia. La seva extensió va des del SOL1 fins al SOL 3.

Barítons destacats: Manuel Ausensi (Barcelona, 1919), Dietrich Fischer-Dieskau (Berlín, 1925), Joan Pons (Ciutadella, 1946), Vicenç Sardinero (Barcelona, 1937 - 2002), José Van Dam (Berlín, 1940)

Baix

La veu més greu del registre masculí és la de **baix**. L'extensió normal d'un baix inclou des d'un RE1 fins el FA3. Generalment es divideix en tres tipus:

- **Baix baríton:** és una veu masculina que té els greus d'un baix, combinat amb uns aguts de baríton. Sovint les parts destinades a aquesta tessitura són interpretades per barítons. En són exemple: Wotan (*Der Ring des Nibelungen* de Wagner) i *L'holandès (Der fliegende Holländer* de Wagner).
- **Baix còmic (o buffo):** Aquests personatges han d'aportar una àmplia gamma d'aguts amb agilitat, i un ampli sentit de l'expressivitat. Són veus que han de demostrar una gran riquesa expressiva i còmica. *Leporello (Don Giovanni* de Mozart), *Don Pasquale* de Donizetti, en són dos exemples.
- **Baix profund:** Els papers per a aquesta tessitura tan greu es troben bàsicament en el repertori alemany. Han d'aportar moments de gran solemnitat com els personatges de *Sarastro (Die zauberflöte* de Mozart) i *Osmín (Die Entführung aus dem Serail* de Mozart)

Baixos destacats: Boris Christoff (Plovdiv, 1918 - Roma, 1993), Kurt Moll (Buir, 1938), Ruggero Raimondi (Bolonya, 1941)

5. Explica'm una òpera

Us presentem un conjunt d'òperes que poden ser explicades i escoltades a l'escola.

La història d'una òpera l'hem d'argumentar talment com una narració. A l'alumnat els agrada escoltar contes. Les òperes escollides tenen una temàtica que, amanida amb l'enginy particular de cada mestre, pot crear expectatives imaginatives que afavoreixin el desig posterior d'escoltar fragments de música d'òpera.

Els fragments musicals presentats són prou coneguts: els podem trobar en anuncis de televisió o en suport de pel·lícules... Existeixen al mercat un conjunt de CD-contes i/o llibres il·lustrats amb CD, que poden ser suport visual i auditiu per a l'escola i/o a casa; tenen l'avantatge que estan pensats per als infants. (Vegeu ressenya bibliogràfica)

Al material de l'alumant hi trobareu exemples de fitxes d'òperes. La tria d'obres ha de ser ampliada per aquelles que més agradin al mestre/a. La nostra tria respon a l'argument, i a un ventall de diferents formes musicals i tessitures vocals: obertura, ària, cors, veus de soprano i tenor, duet de sopranos, marxa...

5.1. *La Favola d'Orfeo* de Claudio Monteverdi (Crèmona, 1567 - Venècia, 1643)

Llegenda mitològica en un pròleg i cinc actes. Estrena l'any 1607 al Teatre de la Cort dels ducs de Màntua. Estrenada al Gran Teatre del Liceu l'any 1993.

▪ Argument

Orfeu, fill del déu Apolo i una mortal, es casa amb **Eurídice**. Nimfes i pastors assisteixen a l'acte i tothom mostra la seva alegria. De sobte una missatgera explica que Eurídice ha mort picada per una serp. Orfeu, desesperat, baixa als inferns i canta una ària que desperta al barquer **Caront**. Aquest no el deixa travessar el llac Estígia, però Orfeu torna a entonar una ària carregadíssima d'ornamentacions vocals per seduir Caront. Diuen que les melodies que entonava Orfeu emocionaven els déus de l'Olimp i eren admirades pels animals del bosc; fins i tot les pedres ploraven!. Aquesta melodia fa dormir Caront i d'aquesta manera el desesperant espòs pot entrar a l'infern i aconseguir parlar amb **Hades**, el déu de l'infern,. Aquest deixa endur-se Eurídice amb la condició que durant el retorn no pot mirar-la. Orfeu accepta el repte i marxa. Però a mig camí dubta i es tomba, de manera que perd definitivament la jove esposa. El pare d'Orfeu, el déu **Apolo**, baixa de l'Olimp i s'endú el seu fill desconsolat amb ell, per sempre.

▪ Curiositats

El públic que assistia a una *opera i musica* parlava i feia tertúlia mentre es feia la representació. Per tal que escoltessin, Monteverdi inicià la representació amb una fanfarria. Donat que el públic que va assistir a la representació la coneixia va mantenir silenci i va escoltar. Per altra banda la primera peça cantada era entonada per la personificació de la Música, que amb veu de soprano i amb paraules molt amables demanà al públic que posés atenció i callés.

L'any 1600 Monteverdi viatjà a Florència amb la cort dels Ducs de Màntua, per assistir al casament de Maria de Mèdici i Enric IV de França. (Curiosament el nuvi no hi va ser present!). En aquella ocasió s'hi estrenà per primera vegada una *opera in musica*: *Orfeu* de J. Peri. Davant la fascinació que aquell tipus de representació feu als assistents i al Duc de Màntua, aquest encarregà una mateixa composició al seu músic resident, per estrenar-la el dia del casament del seu fill. Monteverdi composà *Orfeo i Euridice* (1607). Es considera la primera òpera de la història de la música. La innovació que Monteverdi imprimí a l'*opera in musica* fou utilitzar un *recitar cantando* oposat al *recitat secco* de la Camerata Fiorentina i sobretot donar importància al text, al qual la música ha de servir i potenciar.

▪ Audicions musicals recomanades

⇒ Toccata (inici del 1r acte)

A l'inici de l'òpera podem escoltar una introducció instrumental, talment com si fos una obertura. És interpretada íntegrament tres vegades. En la primera hi destaquen instruments de vent; en la segona interpreten la mateixa melodia els de corda i en la última toquen tots els instruments a la vegada, donant a aquesta introducció un contrast instrumental i un augment de volum que la fa més brillant. És una música de caire festiu que Monteverdi utilitzà per tal que el públic escoltés i posés atenció a la dramàtica història d'*Orfeu i Euridice*.

Acompanyar la *Toccata* amb una poliritmia-obstinat de vuit pulsacions amb figures musicals senzilles.

⇒ *Qual onor di te fia degno. Quin honor no és digne de tu.* (Ària d'Orfeu, tenor)

El déu dels inferns Plutó, accepta que Orfeu rescati la seva esposa Euridice de la mort, amb la condició que durant el trajecte de tornada a la terra no la miri. Proposem escoltar l'ària: *Qual onor di te fia degno* -Quin honor no és digne de tu-. Orfeu la canta per expressar primer alegria i després dubte, por i desconfiança.

- Explicar l'argument mitològic al grup-classe.
- Exposar i preparar-los pel fragment que escoltaran, *Qual onor di te fia degno*, de manera que imaginin com es pot trobar Orfeu -veu de tenor- davant aquesta situació.
- Fer-ne un petit diàleg conjunt i escriure a la pissarra quatre o cinc adjectius que puguin definir l'ànim d'Orfeu.
- Preguntar-los com haurà de ser la música; quines sensacions haurà d'expressar.
- Escoltar l'ària i comprovar que el text i la música canvien de ritme i de força, passant d'un estat d'eufòria, a un ambient de por i desconfiança. Comprovar si la tria d'adjectius escollida ha respost a les expectatives.
- Llegir i tornar a escoltar la música. Fer notar aquest canvi de caràcter en el text. Comentar la dificultat d'arribar a expressar els sentiments amb la música.

Qual onor di te fia degno,
mia cetra onnipotente,
s'hai nel tartareo regno
piegar potuto ogni
indurata mente?
Luogo avrai
fra le più belle
imagini celesti ond'al
tuo suon le stelle danzeranno
in giri or tardi or presti.
Io per te felice appieno,
vedrò l'amato volto,
e nel candido seno
de la mia donna oggi sarò raccolto.
Me mentre io canto, ohimè!
chi m'assicura
ch'ella mi segua?
Ohimè!
Chi mi nasconde de l'amate pupille
il dolce lume?

Quin honor no és digne de tu,
lira meva omnipotent,
si en el regne tàrtar
has pogut commoure totes
les endurides ments?
Tindràs un lloc
entre les més belles
imatges celestes, on,
al teu so, les estrelles ballaran,
fent girs lents o vius.
Jo, plenament feliç gràcies a tu,
veuré el rostre estimat
i en el càndid pit
de la meva esposa seré avui acollit.
Però mentre jo canto, pobre de mi,
Qui m'assegura
que ella em seguirà?
Pobre de mi!
Qui m'amaga la dolça llum
de les estimades pupil·les?

5.2. *Dido i Eneas* de Henry Purcell (Londres 1659-1695)

Òpera de tema mitològic en tres actes. Text de Nahum Tate, basat en l'Eneida de Virgili. Estrenada a Londres l'any 1689. Estrenada al Gran Teatre del Liceu l'any 1956.

▪ Argument

Enees, príncep troià, s'escapa del saqueig de Troia i viatja amb les seves naus per fundar la futura Itàlica. En el trajecte s'atura a Cartago on coneix la reina **Dido**. (A partir d'aquest moment s'inicia l'òpera). **Belinda**, davant els dubtes de la seva germana, la reina Dido, l'informa de l'amor que també sent Enees vers ella. Una malvada fetillera i les seves bruixes inventen un pla per separar els joves enamorats. La parella es passeja i caça per un bosquet del voltant de palau; una gran tempesta, provocada per la bruixa, fa que la feliç parella es separi. A Enees se li apareix un esperit, en forma del déu missatger Mercuri, que li recorda el seu destí vers Itàlica. Els mariners es preparen per a salpar amb els seus vaixells. Dido, abandonada, canta abans de morir d'amor.

▪ Curiositats

Sembla que el primer acte de l'òpera s'ha perdut, ja que és estrany que la representació comenci amb una ària cantada per Belinda, germana de Dido.

Herny Purcell va ingressar amb 10 anys al cor de nens de la Chapel Royal de Londres. Com la majoria de nens, el canvi de veu l'obligà a abandonar la carrera com a cantant i iniciar la d'instrumentista.

Va estar al servei del Rei Carles II com a compositor de l'orquestra de corda de la Chapel Royal i d'afinador i organista de Westminster fins a la seva prematura mort, als 36 anys.

Henry Purcell va compondre l'òpera *Dido i Enees* quan tenia 30 anys. Es va estrenar a l'escola de Chelsea, un pensionat femení de Londres. No es sap si va ser amb motiu de la coronació de Guillem III o de l'aniversari de Maria II. El repartiment de veus el dia de l'estrena fou a càrrec de les alumnes de l'escola de noies, dirigides pel mateix compositor, que les acompanyava amb el clave.

L'any 1893, dos-cents anys després de la seva primera estrena, es tornà a interpretar aquesta òpera al Royal College of Music de Londres.

▪ Audicions musicals recomanades

Expliqueu l'argument mitològic al grup-classe, talment com si expliquéssiu una narració, història, conte...

⇒ ***Fear no danger to ensue. No tinguis cap por. (Duet de sopranos)***

Duet a l'inici del primer acte. És cantat per dues sopranos, Belinda, germana de la reina Dido i una dama. Les dues dones intenten convèncer la reina Dido que el seu amor és també correspost per Enees amb la cançó: "No tinguis cap por" És una bella melodia, amb aire de dansa i un discret acompanyament de baix continu, que és repetit íntegrament per un cor de dames.

- Seguir la lectura en partitura



- Discriminar a quantes veus és interpretada la melodia. Parlar de la veu de soprano.
- Idear un musicograma amb colors que representi la forma musical del duet, amb les repeticions i la diferenciació entre duet i cor de dames.

⇒ ***Come away, fellow sailors. Sortiu a fora companys mariners (Acte III, primera escena)***

En el port de Cartago els mariners dansen i es preparen per la represa de la ruta vers la futura Itàlica.

El tercer acte s'inicia amb un breu preludi per a orquestra de corda que serà seguit per l'alegre cant d'un mariner. Aquest mateix cant - amb la mateixa lletra-, serà repetida per tot el cor de mariners.

Come away, fellow sailors, come away,
your anchors be weighing,
time and tide will
admit no delaying.
Take a boozy short leave
of your nymphs on the shore,
and silence their mourning

Sortiu a fora, companys mariners,
les vostres àncores han de ser elevades,
el temps i la marea
no admeten més demora.
Despediu-vos de les vides
de les vostres nimfes de la platja
i acalleu les seves queixes

with vows of returning
but, never intending
to visit them more,
no, never intending
to visit them more!

amb promeses de retorn,
però mai intenteu
visitar-les de nou;
mai intenteu
visitar-les de nou!

Proposeu-los un enigma en l'escolta d'aquesta audició: En la represa de la melodia, el cor és format per homes i dones que canten alegres la partida amb vaixell. Que sigui el grup-classe qui descobreixi aquest "error" del compositor, explicable en aquella època per la poca preocupació que es tenia del realisme en l'acció escènica.

5.3. *La Flauta màgica* de **W. A. Mozart** (Salzburg, 1756 - Viena, 1791)

La Flauta màgica. K.620 Òpera *singspiel* -amb diàlegs parlats- en dos actes. Llibret d'Emmanuel Schikaneder. Estrenada a Viena l'any 1791. Estrenada al Gran Teatre del Liceu l'any 1925

▪ **Argument**

Tamino, perseguit per una serp gegantina, cau inconscient i és salvat per tres dames, emissàries de la **Reina de la Nit**. En despertar-se troba el que serà el seu company, l'ocellaire **Papageno**. La Reina de la Nit prega al jove que salvi la seva filla, **Pamina**, raptada pel cruel sacerdot del Temple del Sol, **Sarastro**. Els dos joves, emprenen el camí proveïts d'una flauta i unes campanetes màgiques per a fer front als possibles problemes que durant la missió els puguin passar. Separat de Papageno, Tamino troba un temple d'on surt un sacerdot que li parla de la bondat de Sarastro. Papageno troba a Pamina i és perseguit per **Monostatos**, que controla la jove. L'ocellaire, per salvar-se de Monostatos, toca les campanetes màgiques i el guardià es posa a ballar sense poder-ho evitar. Apareix Sarastro i explica a Pamina que ell és bo i la Reina de la Nit és malvada.

Tamino, per optar a la mà de Pamina i entrar en el Temple de Sarastro, ha de sotmetre's a diferents proves. La primera, juntament amb Papageno, han de guardar silenci. Mentrestant la Reina de la Nit s'apareix a Pamina i pretén venjar-se de Sarastro, però no ho aconsegueix. Papageno trenca el silenci i no pot continuar les proves. Tamino es sotmet a dues proves més, que supera. Pot entrar victoriós i net al temple de Sarastro.

Papageno troba una Papagena a qui estima. La Reina de la Nit, Monostatos i les tres dames desapareixen en els abismes de la nit.

▪ **Curiositats**

Sarastro, té una ària molt greu, com per indicar serenitat, reflexió i saviesa. Arriba fins el Fa1

Emmanuel Schikaneder tenia un teatre situat en una zona suburbial a les afores de Viena on feia comèdies de màgia, amb prodigis i encanteris, molt de moda en aquella època. L'any 1791 va demanar a Mozart que posés música a una obra d'aquestes característiques amb un text, poc destre, escrit pel mateix empresari.

El 30 de setembre de 1791 s'estrenà *La flauta màgica* al senzill teatre de Viena. Expliquen les cròniques que durant el primer acte el públic mirava expectant els

decorats egipcis sense massa implicació. Mozart intuïa el fracàs de la representació, però no va ser així, ja que durant el segon acte l'acclamació va ser unànime. L'òpera es va mantenir en cartellera, al mateix teatre, fins el dia 6 de maig de 1801, amb 223 representacions, deu anys després de la mort de Mozart.

▪ Audicions musicals recomanades

Expliqueu l'argument fantàstic al grup-classe, talment com si expliquéssiu una novel·la per entregues.

⇒ **Ein Mädchen oder Weibchen.** *Una doneta o una joveneta.* (Cançó de Papageno, baríton)

La cançó és cantada per un baríton i acompanyada per l'orquestra i el carilló (Glockenspiel). Papageno presenta el seu desig de trobar una jove que l'estimi i canta una alegre melodia en tres estrofes. A la primera el carilló l'acompanya; durant la segona estrofa el carilló intervé amb variacions. A la tercera apareix una trompa que acompanyarà la veu i el carilló.

- Llegir/seguir la partitura



- Descobrir els instruments que acompanyen a l'ocellaire Papageno.
- Escoltar i reconèixer la veu de baríton.
- Expressar els sentiments que vol expressar Papageno en cantar l'ària: alegria, frescor, simpatia...

⇒ **Der Hölle Rache.** *Un infern de venjança.* (Ària de la Reina de la Nit, soprano)

Aquesta ària impressiona molt l'alumnat, ja que la soprano ha de fer notes molt agudes.

- La Reina en aquesta ària vol transmetre ira, còlera i indignació ja que la seva filla i el jove Tamino han decidit quedar-se amb Sarastro. Mozart va aconseguir transmetre amb aquesta música aquests cruels sentiments?

5.4. *El Barber de Sevilla* de Gioacchino Rossini (Pesaro, 1792 - París, 1868)

Òpera *buffa* -còmica- en dos actes. Libreto de C. Sterbini, basat en una obra de Beaumarchais. Estrena a Roma, 1816. Estrenada al Gran Teatre del Liceu l'any 1847, el mateix any de la inauguració del teatre.

▪ **Argument**

La història tracta dels intents del comte **Almaviva** per obtenir la mà de **Rosina**. Aquesta noia també estima al comte i no vol casar-se amb el seu tutor **Bartolo**, que també la pretén. Amb l'ajuda del barber **Fígaro**, el jove Almaviva aconsegueix entrar a casa de Bartolo, tutor de la noia, disfressat primer de militar borratxo i després de mestre de música de Rosina. Després de nombrosos embolics, l'acció acaba amb el casament de la jove Rosina i el comte Almaviva.

▪ **Curiositats**

L'any 1816 el teatre Torre d'Argentina de Roma va encarregar a Rossini una òpera bufa nova: *Il barbiere di Siviglia*. La va escriure en dos mesos, de manera que va acabar les partitures pocs dies abans de l'estrena. Alguns músics no havien tingut prou temps d'assajar-la; els cantants no se la sabien.... A l'estrena al comte Almaviva se li va trencar la corda de la guitarra quan feia la serenata a Rosina. Va passar un gat negre per l'escenari. Don Basilio va caure i va cantar l'ària de la calúnnia amb un mocador al nas... Els espectadors van fer una esbroncada general que va fer que l'estrena fos un fracàs.

L'obertura no va ser composta per a aquesta òpera, era reciclada d'una òpera anterior. Aquesta manera d'aprofitar músiques escrites anteriorment és una concepció normal en aquesta època, ja que hem de pensar que escrivien composicions amb molt poc temps. A l'època romàntica aquesta fórmula desapareix, ja que l'obra artística ha de ser única i absolutament original.

La soprano Adelina Patti va cantar davant Rossini l'ària "Una voce poco fa" de la seva òpera *Il barbiere*. Per lluir-se va fer una quantitat impressionant d'ornamentacions que el compositor no havia escrit a la partitura. Buscant la felicitació de l'autor, va demanar a Rossini la seva opinió i sense perdre l'humor li va respondre: "Molt bé, molt bonic. De qui és la partitura?"

En estrenar la seva primera òpera, als divuit anys, *La cambiale di matrimonio*, hi ha una revolta entre els músics de l'orquestra. Deien que hi havia massa instruments que tocaven alhora i que hi havia massa soroll, fet que no els deixava fer la feina, els destorbava.

▪ **Audició musical recomanada**

⇒ **Largo al factotum. Pas al factotum. (Cavatina de Fígaro, baríton)**

És una ària que serveix de lluïment a la veu de baríton, que suposa una gran agilitat. Fígaro és el barber de Sevilla i en aquesta peça explica que està encantat de la seva professió, doncs li obre totes les portes de la ciutat i això li permet de participar en tota mena d'intrigues.

- Escoltar l'ària i destacar-ne els trets que poden definir el personatge: és un home (baríton); canta molt ràpid (està estressat, eufòric, atabalat, feliç...);
- Tornar a escoltar la cavatina mentre es llegeix el text en italià i comprovar la dificultat d'expressar cantant totes les paraules.

Largo al factotum della città.

Presto a bottega che l'alba è già.
 Ah, che bel vivere, che bel piacere,
 per un barbiere di qualità!
 Ah, bravo Figaro!
 Bravo, bravissimo,
 fortunatissimo per verità!
 Pronto a far tutto, la notte e il giorno
 sempre d'intorno, in giro sta.
 Miglior cuccagna per un barbiere,
 vita più nobile, no, non si dà.
 Rasori e pettini, lancette e forbici,
 al mio comando tutto qui sta.
 V'è la risorsa, poi del mestiere,
 colla donetta, col cavaliere...
 Ah, che bel vivere, che bel piacere,
 per un barbiere di qualità!
 Tutti mi chiedono, tutti mi vogliono,
 donne, ragazzi, vecchie, fanciulle:
 qua la perruca...
 presto la barba...
 qua la sanguigna...
 presto il biglietto...
 Figaro... Figaro...
 Son qua, son qua.
 Figaro... Figaro...
 Eccomi qua.
 Ahimè che furia! Ahimè che folla!
 Una alla volta per carità!
 Figaro su, Figaro giù,
 Pronto, prontissimo
 son come il fulmine:
 sono il factotum della città
 Ah, bravo Figaro!
 Bravo bravissimo.
 A te fortuna non mancherà

Pas al factotum de la ciutat.

Aviat a la tenda que arriba l'alba.
 Ah! Quina fantàstica vida, quin millor plaer,
 per un barber de qualitat!
 Ah! bravo Figaro!
 Bravo, bravíssimo,
 afortunadíssim de veritat!
 Disposat a tot, de dia i de nit,
 d'un lloc a l'altre, girant estic.
 Millor destí per un barber,
 vida més noble, no, no es pot donar.
 Navalles i pintes, bisturís i tisores,
 tots a les meves ordres estan.
 Aquests són els recursos del meu ofici
 per les donzelles i els senyors.
 Ah! Quina fantàstica vida, quin millor plaer,
 per un barber de qualitat!
 Tothom em sol·licita, tothom em vol,
 dones, nois, velles, joves:
 qui la perruca...
 ràpid la barba...
 aquí la sangria...
 ràpid el bitllet...
 Figaro... Figaro...
 Aquí em teniu.
 Figaro... Figaro...
 Estic aquí.
 Ai quina fúria,; Ai quina bogeria
 D'un en un, per caritat!
 Figaro a dalt, Figaro a baix.
 Ràpid, rapidíssim,
 sóc com un llamp:
 sóc el factotum de la ciutat
 Ah, bravo Figaro!
 Bravo, bravíssimo.
 A tu la fortuna no et mancarà.

- Preguntar-se perquè Rossini va escriure una ària amb aquesta rapidesa: pel lluïment del cantant?; per donar un esperit alegre al personatge?; és una qüestió del gust a l'època de Rossini?; quan es representava una òpera la gent volia passar-ho bé, de manera que el compositor havia de fer riure amb personatges còmics?...
- A manera de joc d'embarbussament, intentar frasejar algun tros del text en italià .

5.5. *L'elisir d'amore* de Gaetano Donizetti (Bérgamo, 1797 - 1848)

Òpera còmica en dos actes. Llibret de F. Romani. Estrenada a Milà , 1832. Estrenada al Gran Teatre del Liceu l'any 1848.

▪ Argument

El jove camperol **Nemorino** està enamorat de la rica pagesa **Adina**, però la seva tímidesa l'impedeix apropar-s'hi i dir-li que l'estima. Nemorino troba valor quan ha begut una poció màgica, que segons diu el seu venedor ambulat, **Dulcamara**, fa que les noies s'enamorin de qui la beu. La poció resulta ser vi de Bordeu i el jove parlarà més del normal. Després de situacions còmiques que provoquen confusions, la jove Adina declararà el seu amor a Nemorino.

▪ Curiositats

Un dia, algú amb sentit de l'humor es va apropar a Donizetti i li va dir:

- Diuen que el mestre Rossini va compondre *Il barbiere di Siviglia* sols en quinze dies!

Donizetti per seguir-li el corrent li va respondre:

- No m'estranya gens. Sempre he pensat que Rossini era una mica gandul!

▪ Audició musical recomanada

⇒ **Una furtiva lacrima. Una furtiva llàgrima. (Ària de Nemorino, tenor líric)**

És una bella melodia per a tenor líric. Nemorino, personatge còmic, que en començar l'òpera es defineix com: *Io son sempre un idiota, io non so que sospirar* (Jo sóc un autèntic idiota, que sols sap sospirar), canta aquesta sentimental ària quan està sol i creu endevinar l'interès d'Adina per ell, de manera que es sent emocionat i feliç.

Una furtiva lacrima

negli occhi suoi spuntó...
Quelle festose giovani
invidiar sembrò...
Che più cercando io vo?
M'ama, sì, m'ama, lo vedo.
Un solo instante i palpiti
del sou bel cor sentir...
i miei sospir confondere
per poco a' suoi sospir!...
I palpiti, i palpiti sentir!
Confondere i miei co' suoi sospir!
Cielo, si pupo morir;
di più non chiedo, non chiedo, Ah!
Cielo...
di più non chiedo.
Si può morire, si può morir d'amor.

Una furtiva llàgrima

ha escapat dels seus ulls.
Semblava que envejava
les festives joves.
Què més puc demanar?
M'estima, m'estima, puc veure-ho!
Si sols un instant
pogues escoltar el batec del seu cor,
i confondre els meus sospirs
pels seus sospirs, un moment...
Escoltar el seu batec!
Confondre els meu batec amb els seus!
Cel, poder morir,
no demano res més, res més, Ah!
Cel...
No demano res més.
Es pot morir, morir d'amor.

- Explicar l'argument al grup classe talment com si fos una història. Exposar-los la situació del pobre Nemorino - creu en els efectes meravellosos de les pocions màgiques i recorrerà a elles per tal que s'enamorin d'ell-.
- Preguntar-los si ells i elles farien el mateix davant d'una mateixa situació.
- Fer-los imaginar com serà la música que escoltaran. Posteriorment interrogar-los si la música que canta el jove ha expressat els sentiments previstos.

5.6. *Aida* de Giuseppe Verdi (Le Roncole, 1813 - Milà, 1901)

Òpera en quatre actes. Llibret de C. du Locle. Estrenada a El Caire l'any 1871. Estrenada al Gran Teatre del Liceu l'any 1877.

▪ Argument

Està ambientada a l'època dels faraons egipcis. **Radamés** és escollit cap de les forces egípcies per lluitar contra els etiòps. Està satisfet perquè pensa que en tornar victoriós de la guerra podrà demanar la mà de l'esclava etiòp **Aida**, a qui estima. **Amneris**, filla del faraó, està gelosa, perquè també estima Radamés. Passat un temps, el militar arriba triomfant amb les seves tropes i un contingent d'esclaus, entre els que hi ha el rei Etiòp, pare d'Aida. El faraó li permet faci un desig, que és l'alliberament del etiòps. El suprem sacerdot no ho veu del tot clar i fa quedar Aida i el seu pare com a ostatges. El faraó concedeix a Radamés la mà de la seva filla. Radamés no està disposat a canviar l'amor d'Aida pel tron i el poder. El pare d'Aida li demana a la seva filla, que com a amant de Radamés faci el possible per descobrir el passadís secret de la ciutat. Aida li ho pregunta i el jove li ho explica. La filla del faraó escolta la conversa i denuncia Radamés. Aquest és condemnat per traïció i ha de morir enterrat viu. La jove Aida accepta morir amb ell, per amor.

▪ Curiositats

Le Roncole, poble natal de Verdi, va ser protagonista d'una de les batalles de Napoleó Bonaparte. Sembla que la mare del compositor per protegir i salvar el seu fill de mesos, Giuseppe, el va amagar al campanar de l'església fins que els soldats van marxar.

La família Verdi era molt senzilla, regentaven una petita pensió i una botiga de queviures, i no podia pagar els estudis musicals del seu fill. Un ric comerciant, Barezzi, va conèixer les possibilitats musicals de Verdi i li va pagar tots els estudis, fent-li de mecenes, fins ja gran.

L'any 1832 no el van deixar entrar al Conservatori de Milà, perquè ja era massa gran i la tècnica pianística de Verdi no era perfecta, com a conseqüència d'una mala postura dels dits davant del piano. (Avui aquest Conservatori porta el seu nom!)

L'empresari de la *Scala* de Milà li feu un contracte per escriure tres òperes. Les dues primeres van tenir un èxit discret que van desanimar molt al compositor. Si hi afegim la prematura mort de la seva dona i dos fills en aquesta època, entendrem que Verdi renunciés a compondre la tercera òpera, per marxar al seu poble natal. Diuen que l'empresari va insistir que acabés el contracte i davant la negativa, va posar a la butxaca de Giuseppe el llibret *Nabucodonosor*. El llibret el va engrescar i composà

L'òpera *Nabucco*, que fou un èxit. Cròniques de l'època descriuen que el públic de la *Scala* en escoltar el cor "Va pensiero sull'ali dorate" és va posar dret i va aplaudir frenèticament. Sembla que els espectadors es van identificar amb el poble israelita, oprimits com estaven pels austríacs. A partir d'aquest gran èxit, Verdi compondrà 27 òperes que faran història.

La casualitat va fer que el seu nom pogués ser utilitzat com a símbol reivindicatiu en una època de moviment nacionalista que volia unificar Itàlia. Així les pintades a les parets "Viva VERDI" expressaven "Viva Vittorio Emanuele Re D'Italia" del *Risorgimento*.

L'òpera *Aida* va ser un encàrrec oficial del Govern Egipci per a la inauguració del Canal de Suez.

▪ Audicions musicals recomanades

⇒ **Marxa triomfal (Inici del segon acte)**

És un dels cors més cèlebres de la història de l'òpera. Pertany a l'inici del segon acte. S'hi exposa la victòria dels egipcis per damunt dels etiòps. La seva posada en escena ha suposat espectaculars muntatges, amb l'aparició de cavalls, elefants, nombrosos figurants...

Els instruments de broquet són els protagonistes de la marxa. Fer notar a l'alumnat que instruments semblants ja apareixen en les iconografies dels antics egipcis. Destacar que és una marxa amb un marcat pas rítmic, per a ser caminada pels actors i figurants.

- Demanar de seguir la partitura:



⇒ **Celeste Aida. Celestial Aida. (Ària de Radamés, tenor)**

En iniciar-se l'òpera, Radamés, el jove tenor líric, es queda sol i desitja ser nomenat cabdill de les tropes per lluitar i poder guanyar contra els etiòps, així podrà obtenir del rei egipci el permís per casar-se amb la jove esclava etiòp Aida. És llavors que canta la tranquil·la i bella ària.

Celeste Aida, forma divina,

Celestial Aida, forma divina,

mistico serto di luce i fior,
del mio pensiero tu sei regina,
tu di mia vita sei lo splendor.
Il tuo bel cielo vorrei ridarti,
li dolci brezze del patrio suol,
un regal serto sul crin posarti,
ergerti un trono vicino al sol.
Ah! Celeste Aida, forma divina
mistico raggio di luce e fior...

mística garlanda de llum i flor,
tu ets la reina dels meus pensaments, la
llum de la meva vida.
Voldria retornar-te el teu bell cel,
les dolces brises de la teva pàtria.
posar als teus cabells una reial corona,
aixecar-te un tron prop del cel.
Ah! Celestial Aida, forma divina,
mística garlanda de llum i flor...

L'ària té una durada d'uns tres minuts. Fem notar la intimitat de la melodia, així com el delicat acompanyament dels violins en iniciar-se.

5.7. **Lohengrin de Richard Wagner** (Leipzig, 1813 - Venècia, 1883)

Òpera en tres actes. Llibret de mateix compositor, basat en un poema èpic alemany de l'època medieval. Estrenada a Weimar el 28 d'agost de 1850. Estrenada al Gran Teatre del Liceu l'any 1883

▪ **Argument**

El **Rei Enric** ha reunit part dels seu súbdits per lluitar contra l'exercit hongarès que ha començat a envair Alemanya, però els seus homes es troben dividits.

Friedrich von Telramund, el capitost del comtat de Brabant, explica al rei la versió dels fets: Abans de morir el comte de Brabant, li havia deixat sota custòdia els seus dos fills, Elsa i Gottfried. Una tarda **Elsa** va anar al bosc amb el seu germà, però va tornar sola. Friederich acusa a Elsa de ser la qui va matar el jove germà, per ser l'única hereva del comtat. Des d'aquell moment Friedrich va renunciar a casar-se amb Elsa i es va unir amb matrimoni amb **Ortrud**, filla del príncep de Frísia. Ambdós reclamen la corona de Brabant.

El Rei Enric implora a Déu que l'il·lumini. Comença el judici. Demana a l'acusada Elsa que es presenti. Enric li demana que assenyali un cavaller que la defensi en el Judici Diví que ha de resoldre la seva sort. Després d'angoixosos moments de silenci, sobre les aigües del riu apareix un cavaller cobert amb una armadura platejada que subjecta una espasa; és transportat per un cigne blanc. Després d'acomiar el cigne i reverenciar el rei, accepta defensar i ser espòs d'Elsa. El cavaller de l'armadura de plata demana públicament una condició a Elsa: *Mai em preguntis ni el meu nom ni el meu llinatge*. Amb l'afirmació de la jove s'inicia el combat. El cavaller de plata guanya al capitost Friedrich, però no el mata.

Mentre es fa el sopar per retre homenatge als joves que s'han de casar, Ortrud aconsella a Friederich que acusi al cavaller de plata, de màgia negra i escampi el dubte de la seva procedència; ella farà el mateix en els sentiments d'Elsa.

En la nit de noces, Elsa plena de dutes, tement que una nit arribi de nou el cigne i s'emporti el seu estimat, li fa la pregunta prohibida. En el mateix moment entra a l'habitació nupcial el cavaller Friedrich per matar-los. L'espasa ho impedeix i mata el traïdor.

Els nobles i el rei Enric preparats per la guerra contra els hongaresos, donen la benvinguda al cavaller resplendent. Aquest explica la mort de Friederich i que la seva estimada Elsa no ha complert la seva promesa. Diu llavors el seu nom, Lohengrin, que ve del castell de Montsalvat, on es custodien el calze que Jesucrist va emprar al Sant Sopar, el Graal. Els seus servents són armats amb forces sobrenaturals. Quan un servent del Graal era enviat a lluitar no perdia la força sagrada mentre no se sabés el seu origen, però si se'l reconeixia, havia de marxar.

El cigne torna a apropar-se. Lohengrin el saluda. Ortrud amb veu venjativa diu que el cigne és Gottfried, germà d'Elsa, ella mateixa el va embriugar. Lohengrin resa i del cel apareix un colom que el conduirà a Montsalvat i transforma el cigne en el jove Gottfried.

▪ **Curiositats**

Wagner va estudiar filologia alemanya i música. La literatura alemanya havia estat molt important, però havia restat oblidada, davant els temes grecs i llatins. Wagner escriurà el text de totes les seves òperes, situant-lo majoritàriament en un passat mític o en l'edat mitjana medieval alemanya.

A Riga -Letònia- (1836) va trobar una bona feina, però com que gastava més del compte, va haver d'anar-se'n. Una nit va passar la frontera clandestinament i es dirigí cap a Londres en vaixell. Durant la travessia va viure una tempesta tan forta que pensava que es moria. D'aquesta experiència va compondre *Der fliegende Holländer* -(L'holandès errant).

L'any 1868 es van poder estrenar amb molt d'èxit: *Die Meistersinger von Nürnberg* i la *Tetralogia*. La fama l'encoratjà per la realització d'una gran empresa: la construcció d'un Teatre Nacional a Bayreuth, on poder organitzar representacions periòdiques de caire musical i dramàtic. Amb la protecció de Lluís II de Baviera l'any 1876 es va estrenar el Teatre. Actualment aquest Teatre obre les seves portes per a representar íntegrament les òperes de Wagner.

Fins l'arribada de Wagner l'òpera es representava amb la sala completament il·luminada. És ell qui per primera vegada exigeix que s'apaguin els llums, per tal de centrar l'atenció del públic vers l'espectacle i evitar que la gent anés a veure òpera per fer-se mirar, com en un aparador.

Lohengrin fou la primera obra de Wagner que arribà a Barcelona, l'any 1882 al Teatre Principal i el 1883 al Liceu.

Die Walküre va ser estrenada al Liceu l'any 1899. Aquesta òpera fou rebuda com un esdeveniment sensacional ja que inclogué la novetat de deixar la platea i els primers pisos del Liceu a les fosques.

▪ **Audició musical recomanada**

⇒ **Preludi (Acte III)**

Obre el tercer acte un brillant preludi, que ens descriu l'alegria després de la festa del casament entre Elsa i el Cavaller de l'armadura de plata. Es tracta d'un preludi que pot interpretar-se aïlladament en concerts simfònics, però la seva funció és ser vincle

d'unió entre l'eufòria d'un casament i la intimitat d'una cambra nupcial. Així el cant nupcial s'escolta just després d'un decreixent sonor del preludi.

Destacar a l'alumnat el diàleg constant entre els instruments d'arquet i els de broquet. Copsar la intensitat sonora que la música transmet, així com la brillantor que expressa.

⇒ **Cant nupcial (Cor de l'acte III)**

- Situar l'acció: Elsa i Lohengrin són guiats pel Rei Enric i un grup d'homes i dones a la cambra nupcial.
- Seguir el tema de la marxa en partitura



- Pintar les dues frases del tema en dos colors diferents: la primera suspensiva (vuit compassos) i la segona conclusiva (vuit compassos).
- Fer un petit anàlisi d'observació de la partitura conjuntament: igual nombre de compassos; mateixes figures rítmiques en les dues frases; les notes més repetides són el Fa i el Do.
- Escriure en una línia, on ja hi venen marcats els compassos, els tocs que el triangle interpreta. Aquest exercici suposa un alt grau d'atenció en l'escolta i un repte que agrada l'alumnat. (Nota: curiosament, en versions diferents del mateix Cant Nupcial, es poden escoltar diferents versions dels tocs del triangle)

5.8. Turandot de Giacomo Puccini (Lucca, 1858 - Brusel·les 1924)

Òpera en tres actes. Llibret de G. Adami i R. Simoni, sobre una faula de Carlo Gozzi escrita al 1762, basada en *Les mil i una nits*. Estrenada al Teatro alla Scala de Milà l'any 1926. Estrenada al Gran Teatre del Liceu l'any 1928.

▪ **Argument**

Està ambientada a la ciutat de Pequín. La jove i glacial princesa **Turandot**, la més bella de la Xina, es casarà amb el príncep que resolgui els seus tres enigmes. Però si el príncep aspirant no els encerta, en sortir la lluna blanca, haurà de morir.

Molts aspirants hi anaven, però cap encertava els tres enigmes que la cruel i freda Turandot exposava. El poble de Pequín intentava envà demanar clemència, però Turandot era inflexible.

Una nit un jove príncep la va contemplar i d'ella es va enamorar. Tot i els consells dels ministres Ping, Pang i Pung, que li van demanar que no es sotmetés als enigmes, el desconegut príncep va tocar el gong per tercera vegada, sons que indicaven un nou aspirant a casar-se i a afrontar la prova.

La princesa va explicar que una avantpassada seva va patir l'escarni d'un estranger, que se l'emportà i a més va destruir el país. És per aquest motiu i en el seu record que amb els tres enigmes castiga als prínceps estrangers.

El desconegut príncep va resoldre les respostes dels tres enigmes: esperança, sang i Turandot. La princesa implora al seu pare, que no es faci el casament, però el gran Emperador es mostra també inflexible.

El príncep enamorat, mirant-la fixament als ulls, li exposa que ell no l'estimarà mai per la força, sinó per l'amor. Li proposa sols un enigma que si l'encerta podrà fer d'ell el mateix que amb els altres. Haurà d'endevinar el seu nom.

- Que aquesta nit ningú dormi!- eren les ordres de la princesa, qui farà tot el que està al seu abast per saber qui és el desconegut. A l'alba, Turandot no ha resolt l'enigma i davant el desconegut príncep sospira. Ell li recrimina el seu odi; ella el mira. La princesa transforma el seu orgull en amor. Davant la seva nova tendresa el príncep diu el seu nom: **Calaf**.

Turandot convoca a l'Emperador i al poble, doncs ha vençut. Davant tota la concurrència diu que el nom del desconegut príncep és AMOR.

▪ **Curiositats**

La llegenda de la cruel princesa que mana executar a tots aquells que no endevinen els seus enigmes, es remunta al món persa del segle XII. Curiosament, però, sembla que és el pare qui fa els enigmes, ja que recorre a aquests paranys per no perdre la seva estimada filla.

Puccini va començar a compondre la que seria la seva última òpera amb el llibret del primer acte, el gener de 1921. Els llibretistes Simoni i Adami acabaren el segon i tercer llibret l'estiu de 1922. Puccini s'hi va dedicar de ple i al febrer de 1924 ja estava quasi completa l'òpera. Mentre estava composant Turandot, se li declarà un càncer de coll. El mes de setembre va presentar l'òpera a Toscanini, qui seria el director d'orquestra que havia d'estrenar-la. Sols li faltaven uns petits retocs i el duet entre Calaf i Turandot. Una operació de gorja li provocà la mort, quan encara no havia acabat l'òpera. La va concloure el músic napolità Franco Alfano.

Turandot fou estrenada amb èxit de públic al *Teatro alla Scala* de Milà el 25 d'abril de 1926. Toscanini abans del duet entre Calaf i Turandot, va deixar la batuta i dirigint-se al públic va dir: "*Aquí acaba l'òpera; en aquest punt va morir el mestre*" i va donar per acabada la representació.

▪ **Audició musical recomanada**

Turandot és una òpera amb una sola unitat musical, es fa difícil seleccionar fragments concrets. No està subdividida en àries, duos, recitatius... Proposem:

⇒ **Nessun dorma. Que aquesta nit ningú dormi. (El príncep Calaf, tenor)**

És l'ària més coneguda de tota l'òpera. El tenor imagina a la princesa contemplant les estrelles i el seu amor, però també somnia que serà ell qui revelarà el seu nom a Turandot amb un petó d'amor. L'ària acaba amb una breu intervenció d'un cor femení, amb un desig fort que arribi l'alba, serà llavors que el seu amor vencerà.

Nessun dorma! Nessun dorma!
Tu pure, o principessa,
nella tua fredda stanza
guardi le stelle che tremano
d'amore e di speranza!
Ma il mio mistero è chiuso in me,
il nome mio nessun saprà!
No, no, sulla tua bocca lo dirò,
quando la luce splenderà!
Ed il mio bacio scioglierà
il silenzio che ti fa mia!

Que ningú dormi! Que ningú dormi!
Tu també, oh princesa,
en la teva freda estança
observes els estels que tremolen
d'amor i d'esperança!
Però el meu secret està amagat dins meu,
ningú descobrirà el meu nom!
No, no, sobre la teva boca el diré
quan la llum brilli esplendorosament.
Els meus petons trencaran
el silenci que el fa meva!

Referències bibliogràfiques i discogràfiques

- ✓ Mozart: La Flauta Màgica. Conte adaptat per Joan de Déu Prats. Il·lustrat per Joma. Edicions Hipòtesi S.L. Col·lecció: *Opera prima*. Barcelona 2000. Conté CD. (En versió catalana i castellana)
- ✓ Rossini: El Barber de Sevilla. Conte adaptat per Joan de Déu Prats. Il·lustrat per Miguel Gallardo. Edicions Hipòtesi S.L. Col·lecció: *Opera prima*. Barcelona 2001. Conté CD. (En versió catalana i castellana)
- ✓ Verdi: Aïda. Conte adaptat per Joan de Déu Prats. Edicions Hipòtesi S.L. Col·lecció: *Opera prima*. Barcelona 2001. Conté CD. (En versió catalana i castellana)
- ✓ Wagner: Lohengrin. Conte adaptat per Joan de Déu Prats. Il·lustrat per Francesc Infante. Edicions Hipòtesi S.L. Col·lecció: *Opera prima*. Barcelona 2001. Conté CD. (En versió catalana i castellana)
- ✓ Donizetti: L'elisir d'amore. Cuéntame una Ópera. Colección de disco-cuentos ilustrados. SONY - SK
- ✓ Gershwin: Porgy and Bess. Cuéntame una Ópera. Colección de disco-cuentos ilustrados. SONY - SK 89726
- ✓ Gluck: Orfeo y Euridice. Cuéntame una Ópera. Colección de disco-cuentos ilustrados. SONY - SK
- ✓ Mozart: Bastian i Bastiana. Cuéntame una Ópera. Colección de disco-cuentos ilustrados. SONY - SK
- ✓ Mozart: El rapto en el Serrallo. Cuéntame una Ópera. Colección de disco-cuentos ilustrados. SONY - SK

- ✓ Mozart: Don Giovanni. **Cuéntame una Ópera. Colección de disco-cuentos ilustrados. SONY - SK**
- ✓ Mozart: Las bodas de Figaro. **Cuéntame una Ópera. Colección de disco-cuentos ilustrados. SONY - SK**
- ✓ Puccini: Turandot. **Cuéntame una Ópera. Colección de disco-cuentos ilustrados. SONY - SK**
- ✓ Rossini: El barbero de Sevilla. **Cuéntame una Ópera. Colección de disco-cuentos ilustrados. SONY - SK**
- ✓ Verdi: La traviata. **Cuéntame una Ópera. Colección de disco-cuentos ilustrados. SONY - SK**