

Consideracions prèvies

L'òpera és un **drama total o parcialment musicat** que s'escenifica cantant amb acompanyament orquestral, i amb els elements escènics habituals del teatre (decoracions, vestuari). Sovint va **precedida d'una introducció instrumental o obertura**. El seu nom prové de la denominació italiana, opera in musica (obra musicada), que definia els primers espectacles lírics al final del segle XVI i començament del XVII. En els casos en què la música pot ser omesa sense alterar totalment la naturalesa de la peça, aquesta es converteix en una obra amb música incidental.

Amb molt d'auge entre l'alta burgesia i la noblesa dels últims segles, un dels centres d'òpera més importants del sud d'Europa és el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, construït per la burgesia catalana.

Fins aquí, la qüestió d'escoltar de manera intel·ligent es va considerar tan sols en relació amb la música que correspon al que es denomina música de concert. Per estrany que sembli, **la música, que és un fi en si mateixa, que no té connexió amb cap idea extramusical**, no és un fet natural com sembla. Certament, la música no va néixer com a música de concert. Només després d'un desenvolupament històric que va durar segles, va ser quan la música escoltada pel que ella és es va semblar bastar-se a si mateixa.

D'altra banda, la **música teatral és**, en comparació, **una cosa perfectament natural**. Els seus orígens es remunten fins a la música ritual primitiva de la tribu salvatge o el cant religiós del drama sacre medieval. Encara avui, la música escrita per a acompanyar un drama, una pel·lícula o un ballet sembla explicar-se per si mateixa.

L'única **forma de música teatral** que en tot cas està subjecta a controvèrsia, i per tant necessita alguna explicació, és la **forma operística**. L'òpera és en els nostres dies una manera artística de reputació una mica dubtosa. Es parla, naturalment, de l'opinió de l'elit musical. Però això no sempre va ser així. Hi va haver un temps en què a l'òpera es va considerar com la forma més avançada de totes. Però després, fins fa molt poc, va ser usual. Entre l'elit parlar de la forma operística amb una certa condescendència. Hi va haver diverses raons per al descrèdit en què va caure l'òpera. Entre les principals figurava la circumstància de portar l'òpera amb si la "màcula" de Wagner.

Durant almenys trenta anys després de la seva mort, la totalitat del món musical va fer heroics esforços per desprendre's del terrible impacte de Wagner. Això no és un oprobí per a la seva música. Vol dir senzillament que cada generació ha de crear la seva pròpia música, això era molt difícil d'aconseguir, particularment en l'òpera, immediatament després de Wagner.

A més a més, a part del drama musical wagnerià, es pot dir en rigor que el públic que es congregava per sentir òpera poc favor li feia a aquesta. D'una banda, va acabar associat amb què a vegades es 'va denominar "públic de barbers", una fauna musical per a la qual el veritable art de la música se suposava que era un llibre tancat. D'altra banda, hi havia el "públic de la bona societat", que convertia l'òpera en un lloc d'esbarjo a la moda i la veia només sota el seu aspecte circ.

A més a més el repertori que generalment es representava estava format majoritàriament per "el de sempre", **peces espectaculars passades de moda**, capaces de despertar sorpresa només en l'ànim d'un magnat del cinema. Com s'hauria pogut pensar en injectar a aquesta situació una òpera nova escrita en l'estil més modern dels anys vint, tot i que aquesta música nova revolucionària, ja estava envaint les sales de concerts? Per a l'elit musical tota música de pretensions serioses semblava automàticament proscriu dels teatres d'òpera. Si per algun feliç accident arribava una obra nova a l'escena, era més que probable que la trobés massa esotèrica per l'auditori, això si no se l'havia aniquilat prèviament amb els artificis del muntatge operístic convencional.

Aquestes són algunes de les raons de la poca estima en què tenien a l'òpera pel que fa a la forma, les persones que prenen la música seriosament. Al voltant de 1924 va començar un renaixement de l'interès per l'òpera, que tenir el seu **origen en Alamània**. Totes les petites ciutats d'Alamània tenen un teatre d'òpera. Per aquell temps es va dir que hi havia no menys de deu escenaris d'òpera de primera classe i vint de segona, que funcionaven durant la major part de l'any. No s'ha d'oblidar que a Alemanya l'òpera ocupa el lloc que entre nosaltres tenen la comèdia musical, el cinema i el teatre junts. Tot bon ciutadà té el seu abonament setmanal a l'òpera, de manera que era gairebé un deure social per a l'òpera el fet de renovar-se com a forma. A més, els editors de música van fer molt per encoratjar la composició de noves obres operístiques. Una òpera de veritable èxit produïa grans utilitats, tant als autors com als editors. Els compositors tenien, doncs, molts estímuls per escriure òperes, i els editors per imprimir-les. I a més a més de l'avantatge d'un públic de postguerra, interessat per ficar-se en noves aventures operístiques fora del camí convencional. No va trigar molt a propagar l'interès a altres països i fins al Metropolitan va retre homenatge a la nova òpera amb alguna representació d'una obra moderna representativa. Si s'ha de convèncer de què hi ha alguna justificació per a la vida infosa novament l'òpera caldrà que es **comprengui l'òpera com a forma**. Hi ha molta gent que té la convicció que l'òpera és una forma estúpida, i pel seu gust, i si poden evitar, mai van a una representació operística. Veurem que el que es pot dir per enderrocar aquest prejudici.

L'òpera com a forma musical

La primera consideració que s'ha de fer, i en la que mai es farà massa èmfasi, és que **l'òpera està lligada de cap a peus per la convenció**. Per descomptat que l'òpera no és l'única forma artística que està lligada així. El teatre, per exemple, pretén que la quarta paret d'una estança està allà i que nosaltres, d'alguna manera miraculós, estem contemplant escenes de la vida real. Els nens que van per primera vegada al teatre s'imaginen que tot el que hi passa són successos reals però nosaltres, les persones grans, no tenim inconvenient a acceptar com a real la convenció escènica, tot i que sabem molt bé que els actors no fan més que fingir. La qüestió és que l'òpera també té les seves convencions, i encara més grans que el teatre. Serà important per a nosaltres. Comprendre fins a quin punt acceptem la convenció en el teatre, si és que hem de cedir en la nostra resistència a acceptar la convenció encara més gran de l'òpera.

En un sentit, una òpera és simplement un drama cantat en comptes d'un drama parlat. Aquesta és la primera convenció, completament en desacord amb la realitat. Però hi ha més, **el drama no es canta contínuament** (si més no fins al temps de Wagner), sinó que es divideix en peces musicals" disposades i contrastades amb regularitat, la qual cosa encara allunyada més de tota connexió amb la realitat, que se suposa estar descrivint. A més, la història que allà es narra sol ser d'una senzillesa tal que difícilment podria exagerar. Mai res sensat sembla tenir lloc en l'escenari d'òpera. Ni l'actuació dels cantants concorre a fer una mica menys ximple el **llibret, que** és com se l'anomena al llibre de l'òpera.

Finalment, hi ha la qüestió del recitatiu -aquesta part de l'òpera **que no és ni parlada ni cantada**, sinó més aviat cantada a mitges-que va narrant l'argument (especialment en les velles òperes), sense cap esforç per estimular l'interès musical. Quan l'òpera es canta en un idioma desconegut de l'auditor, com és el cas de la majoria de les òperes els trossos de recitatiu poden ser summament fastidiosos. Aquests fets vénen a demostrar que l'òpera no és una forma realista d'art, i no s'ha d'exigir que ho sigui. En realitat, no hi ha ningú més molest que aquestes persones que en art només poden comprendre el realisme. El fet de no creure mai res del que veiem, a menys que sembli real, demostra una mentalitat artística una mica baixa. Hem d'estar disposats a admetre que les coses simbòliques també reflecteixen realitats i proporcionen a vegades més plaer estètic que les realment realistes. El teatre d'òpera és un bon lloc on poder trobar aquests plaers d'ordre més simbòlic. En resum, per gaudir del que passa al teatre d'òpera s'ha de començar per acceptar les seves convencions. És sorprenent que encara algunes persones "considerin l'òpera com una forma

morta. El que fa que l'òpera es diferenciï tant de les altres formes musicals és la seva condició d'incloure tot. En si mateixa conté gairebé tots els mitjans d'expressió musical: l'orquestra simfònica, la veu solista, el conjunt vocal, el cor. El caràcter de la música pot ser ja seriós, ja lleuger, o ambdues coses dins de la mateixa obra. L'òpera pot contenir música de naturalesa simfònica o "absoluta" i pot ser purament descriptiva i programàtica. L'òpera conté també ballet, pantomima i drama. Passa fàcilment d'una cosa a una altra. En altres paraules, és gairebé impossible imaginar algun tipus d'art musical o teatral que no se senti en l'òpera com a casa.

Però a això s'hi afegeix el fast espectacular que només l'òpera a la seva manera pot oferir. És teatre a gran escala: multitud de persones en l'escena magnificència de les llums, vestits i decoracions. El compositor al qual no atrau aquest mitjà poc teatralisme té en l'ànima. Però algun tenen la majoria dels creadors, evidentment, ja que l'òpera ha fascinat a alguns dels compositors més grans del món.

El problema, en escriure una òpera, és combinar tots aquests elements dispars perquè formin un tot artístic. És un problema que no té res de senzill. En realitat és impossible escollir una òpera i dir: Aquesta és l'òpera perfecta! Aquí està la solució per a tots del problema de la forma. En un, sentit, el problema no té solució, ja que és gairebé impossible igualar i equilibrar els diferents elements d'una òpera de tal manera que s'aconsegueixi un tot completament satisfactori. La conseqüència ha estat, en la pràctica, que els compositors destaquen un element a costa d'un altre.

Això s'aplica particularment al text literari l'òpera, com el primer dels elements amb què treballa el compositor. Els compositors d'òperes han fet en la pràctica una d'aquestes dues coses: **o van donar a la lletra un paper preponderant i van usar la música només com servidora del drama, o sacrificar francament la lletra i la van fer servir només com perxa per penjar la seva música.** De manera que tot el problema de l'òpera es pot reduir al paper de la lletra d'una banda i de la música per l'oposat. És instructiu el fet de contemplar des d'aquest punt de vista la història de l'òpera i observar com els compositors, cadascú per si mateix, van resoldre aquest problema.

Inicis de l'òpera

L'any de 1600 proporciona un punt de partida convenient, ja que va ser llavors quan va començar la història de l'òpera. Va ser aquesta el resultat -almenys així ho diuen els historiadors- de les reunions de certs compositors i poetes al palau d'un tal Comte Bardi, a Florència. Recordeu que fins aleshores la música seriosa havia estat gairebé del tot coral i de naturalesa molt contrapuntística i intricada. De fet, la música havia arribat a ser tan contrapuntística, tan complexa, que era gairebé impossible entendre una paraula del que estaven dient els cantaires. La "**nova música**" havia de canviar tot això. Es poden notar immediatament

dues qualitats fonamentals de l'òpera en els seus inicis. Primera, la **importància donada a la lletra**, fent que la música narri una història. Segona, l'**aspecte de "bona societat"** de l'òpera des del seu mateix principi. (Quaranta anys van passar abans que s'obris a 'Venècia el primer teatre públic d'òpera.)

El **propòsit aparent dels homes que, reunien a casa del Comte Bardi era la restauració del drama grec**. Desitjaven tornar a crear el que creien que havia succeït en el teatre grec. Per descomptat que el que **van aconseguir va ser una cosa completament diferent: la creació d'una forma nova que estava destinada a inflamar la imaginació d'artistes i auditoris en les generacions futures**.

El primer gran compositor d'òperes va ser l'italià **Claudio Monteverdi**.

El **recitatiu** era una tècnica per la qual un cantant tenia l'oportunitat d'enunciar parts narratives del llibret síl·laba per síl·laba, acompanyat per un o diversos instruments tocant acords simples de baix continu. El cantant pot declamar retòricament el text, ja que l'acompanyament del baix continu és molt simple, de manera que li permet una línia amb gran llibertat. Aquest recitatiu no és, òbviament, el que es va usar en l'òpera del segle XVIII, si bé és el seu antecessor.

El **baix continu** està orquestrat amb orgue i chitarrone al llarg de tota la peça, amb l'excepció de l'última estrofa quan s'addiciona un violoncel; Orfeu, en canvi és acompanyat per dos violins, dues cornetti, una arpa doble i un altre parell de violins i un violoncel (basso dona braccio) en les últimes dues estrofes. El primer parell de violins, els cornetti i una arpa doppia (una arpa amb dos ordres de cordes) toquen els ritornelli entre la primera i segones estrofes (compassos 186-189), segona i tercera (208-211) i tercera i quarta (238-246), abans que l'altre conjunt d'instruments els substitueixi. Mentrestant, Orfeu canta un conjunt de variacions estròfiques amb gran virtuosisme, però sobre el mateix baix continu.

En aquesta "ària" són fàcil d'identificar algunes "deutes" de l'Orfeo amb el passat: l'ús del recitatiu iniciat a Florència a finals del segle XVI per Giulio Caccini i el seu rival Jacopo Peri; la recitació improvisada de terza rima, comuna en el Renaixement, originada per l'estructura estròfica del text; i l'ornamentació virtuosa d'un cantant, associada a poders màgics en els intermedis de la Pellegrina de 1589, específicament a Arion -cantado per Peri- en el cinquè intermedí. En el cas d'Orfeu, el músic per antonomàsia, l'ornamentació es refereix als seus poders màgics com a músic.

Malauradament poques vegades es donen avui dia les seves obres, i, si es representaran, sorprendrien els nostres actuals afeccionats a l'òpera com poc més que peces de museu. Des del punt de vista avantatjós en què ens trobem, l'estil de Monteverdi és limitat de recursos: consisteix en la seva major part pel

que anomenarem **recitatiu**. Avui dia considerem de poc interès el recitatiu d'una òpera i esperem sempre a l'ària que el segueix per espavilar-nos. Però a parer nostre, les òperes de Monteverdi estan exemptes d'àries, de manera que semblen ser un llarg recitatiu amb algun interludi orquestral. Però el que és molt extraordinari del recitatiu de Monteverdi és el seu caràcter. Sona absolutament a cosa veritable, està sentit de manera sorprenent. Tot i que apareix gairebé en els mateixos moments de néixer la nova forma, ningú després de Monteverdi va ser capaç de posa paraules en música d'una manera tan senzilla, commovedora i convincent. En escoltar Monteverdi cal entendre el significat de la lletra, ja que és molta la intenció que el compositor posa en ella. El mateix passa molt de temps després en la història de l'òpera. Quan certs compositors tornen a l'ideal operístic de Monteverdi. La nova forma artística, que tan feliçment havia començat, es va estendre gradualment d'Itàlia altres països. **Primer va passar de Venècia a Viena i de Viena a París, Londres i Hamburg.** Aquests van ser els grans centres operístics pels anys de **1700**. En aquells dies l'òpera ja havia canviat amb relació al prototip monteverdian. La lletra es va tornar menys important cada vegada, mentre es posava tot l'èmfasi en la part musical de l'òpera. La nova forma va condensar en el que ara considerem com àries l'emoció despertada per l'acció, i aquestes àries es van unir per mitjà de passatges de recitatiu. Però no s'ha de confondre aquests passatges amb l'espècie monteverdiana de recitatiu; eren recitatius ordinaris, prosaics, destinats merament a narrar la història tan ràpidament com es pugui, per poder arribar a l'ària següent. El resultat va ser una forma d'òpera consistent en una col·lecció d'àries barrejades amb recitatius. No hi havia cap intent de pintar amb la música els esdeveniments que va esdevenir en l'escena. Això hauria de venir després.

Exemples d'òpera barroca

Haendel- Rinaldo.

Purcell - Dido i Eneas

Lully - Lully - Musiques à Danser à la Cour et à l'Opéra 1/2

Lully - Musiques à Danser à la Cour et à l'Opéra 2/2

de l'òpera Rinaldo de G. F. Haëndel amb l'esquema de l'**ABA** és el nom que rep l'ària es van establir, permetent als cantants a embellir la melodia a la secció de tornar a una, contribuint a l'inevitable domini de la música a través de les paraules. Lascia ch'io pianga de Haendel de la seva òpera Rinaldo és un exemple d'aquesta ària. Els arguments van ser emocionants i hi va haver una inclinació pels efectes escènics intel·ligent i l'espectacle. A finals de segle, la forma d'òpera era força estàndard, amb una obertura seguida de dues o tres actes d'alternança de recitatius i àries, potser amb un duo ocasional o cor llançat per a l'efecte.

El segle XVII i la primera reforma operística

El gran compositor d'òperes al segle **XVII va ser Alessandro Scarlatti**, pare del clavicembalista Domenico Scarlatti. El model d'òpera que Scarlatti el pare va desenvolupar, l'enllaçarem amb, les òperes de Haendel que havien de venir després. En aquest, tipus d'òpera **l'argument importa poc, el drama és estàtic i l'acció menyspreable**. Tot l'**interès se centra en el cantant i la part vocal**, i l'òpera es justifica només pel seu atractiu musical. Aquesta evolució va resultar ser perillosa, ja que no va passar molt de temps sense que **el natural desig dels cantants a convertir-se en el centre de l'escena** conduís a seriosos abusos que fins ara no han estat extirpats per complet. **La rivalitat entre els cantants** va dur a afegir a la línia melòdica tota classe de refilets i ornamentacions amb l'únic propòsit d'exhibir les proeses de l'intèrpret en qüestió.

El que va seguir era inevitable. Com l'òpera s'havia convertit en una forma artística tant formalista i antinatural, algú havia de sorgir com reformador. **La història de l'òpera està esquitxada de reformadors**. Sempre hi ha algú que tracta de fer l'òpera més real del que va ser en l'època immediatament anterior. El campió de la reforma que volia corregir els abusos de l'òpera haendeliana va ser, **Christoph Willibald von Gluck**.

Gluck mateix havia escrit moltíssimes òperes en l'estil italià convencional del seu temps abans d'assumir, el paper de reformador, de forma que sabia de què parlava quan va dir que l'òpera necessitava que se la purifiqués. Gluck va tractar sobretot de fer més racional l'òpera, que aquesta tingués més sentit. A la vella òpera, el cantant estava per sobre de tot i la música era l'esclava del cantant, Gluck va posar la idea dramàtica per sobre de tot i va escriure una música que era la servidora de les intencions del text literari. Cada acte havia de ser una

entitat en si mateix, no una col·lecció fantàstica d'àries més o menys impressionants. Tindria equilibri i contrast i una fluïdesa i continuïtat que li donarien coherència com a forma artística. Així, per exemple, el ballet no seria un mer entreteniment introduït com a tal, sinó una part integrant de la idea dramàtica de l'obra.

Les idees de Gluck sobre la reforma operística eren justes. I el que és més, va ser capaç d'incorporar-les a obres pràctiques. **Orfeu i**

Euridice, Armida, Alcestes són els noms d'algunes de les seves òperes. En aquestes òperes es va crear una espècie massissa, impassible, de música, que s'ajustava molt bé a l'assumpte grandios de moltes de les seves obres. i concomitant amb la impressió de monumentalitat, hi ha la d'una calma extraordinària, una classe de bellesa tranquil·la que és única en la música i completament a part de les frivolitats del medi operístic del seu temps. No s'han de classificar com a peces de museu les obres de Gluck; Són les primeres òperes de les quals es pot dir que el temps no ha disminuït la seva efectivitat.

Això no vol dir que Gluck hagi estat completament afortunat en la seva reforma. **Les seves òperes són, indubtablement, més racionals que les anteriors però quedava molt per fer als que havien de venir després.** La seva reforma no va ser més que relativa, en molts casos no va fer res més que posar les seves pròpies convencions en lloc de les que estaven en curs abans d'ell. Però, amb tot això, va ser un geni de primer ordre i va aconseguir establir un ideal d'òpera que assenyalés el camí als reformadors futurs.

El Classicisme

Mozart, el següent nom gran de la història operística, no va ser, per naturalesa, un reformador. El que s'espera trobar a Mozart és la perfecció, sigui el que sigui el mitjà que esculli per la seva obra. Les òperes de Mozart no són excepció, ja que tenen en si una abundància de recursos més gran que la que es pugui trobar en qualsevol òpera anterior a elles. De *La flauta màgica* es parla de vegades com de l'òpera més perfecta que mai s'hagi escrit. El seu assumpte es presta molt bé al tractament operístic per la seva naturalesa fantàstica. És seria i còmica al mateix temps i combina un tresor d'inventiva musical amb un estil popular accessible a tots.

Una veritable contribució de Mozart a aquesta forma va ser el **finale operístic**. És un efecte només possible en l'òpera, aquesta escena final d'acte en què totes les principals figures canten al mateix temps, cadascuna sobre una cosa diferent, i conclouen amb un ressonant fortissimo per a satisfacció de tots els interessats. Mozart va realitzar aquest truc típicament musical d'una manera tan definitiva i perfecte que tots els que després ho van fer servir – i qui no) – són deutors seus.

Deu ser un efecte fonamental de l'escriptura operística, ja que avui està exactament tan viu com en temps de Mozart.

També en un altre aspecte es va avançar Mozart a la seva època. Ell va ser el **primer compositor que va escriure una comèdia amb text en llengua alemanya**. **El rapte del serrall**, estrenada el 1782, és la primera fita en el camí que condueix directament a la futura òpera alemanya. Establir l'estil per a una llarga sèrie d'imitadors, entre els quals es pot comptar el **Wagner dels Meistersinger (Els mestres cantaires)**.

Obertura Les noces de figaro	Così fan tutte- Soave sia il vento
Fragment de Don Giovanni. Madamina	La flauta màgica- Der Hölle Rache (Ària de la Reina de la Nit
El rapte en el serrall, Mozart	La flauta màgica, Mozart

El romanticisme i la segona reforma

Richard Wagner va racionalitzar la forma operística. Imaginava aquesta forma com la unió de totes les arts -que incloïen la poesia, el drama, la música i les arts escèniques-, en fi, tot allò relacionat amb l'òpera espectacular esbossat al començament d'aquest text. Va voler donar nova dignitat a la manera operística i la va anomenar **drama musical**.

Preludi de Tristan e Isolda Leitmotives. Wagner. [Exemples](#)

El drama musical anava a **diferenciar-se de l'òpera** en dos aspectes importants. **En primer lloc, el nombre musical de rigor hauria d'abandonar en favor d'un fluir musical continu que seguís el seu intermput curs del principi a la conclusió de l'acte**. L'òpera d'àries diverses unides entre si pel recitatiu es va abandonar en nom d'un major realisme de la forma dramàtica. **En segon lloc, es va introduir el famós concepte del leitmotiv**. Per mitjà de l'associació d'una determinada frase musical o motiu, amb cada personatge o idea del drama musical s'asseguraria una major cohesió dels elements musicals.

Però el més significatiu del drama musical wagnerià és **el paper assignat a l'orquestra**. Wagner va portar l'orquestra simfònica al teatre d'òpera, de tal manera que l'interès principal no està sovint en l'escena, sinó en el **fossat de l'orquestra**. Sovint cal escoltar els cantants com. Elements secundaris, mentre que l'atenció principal es posa en el que "diu" l'orquestra. Wagner va ser per naturalesa un simfonista que aplica els seus dots simfònics a la forma de l'òpera.

Queda la pregunta: "Va aconseguir Wagner la realitat en el teatre d'òpera?" La resposta ha de ser: "No" No la va aconseguir millor que Gluck. Una vegada més, convencions diferents van reemplaçar les que estaven en curs en temps del compositor. També podem preguntar amb justícia: "Va aconseguir Wagner aquella igualtat entre totes les arts que mai es va cansar de proclamar?" La resposta és, una altra vegada: "No" L'honrat auditor que presència una representació wagneriana sortirà forçosament amb la impressió que allò és més musical que dramàtic. Imagineu un llibret de Wagner amb una música diferent: ningú demostraria el menor interès per ell. Només perquè és tan extraordinària la música, és pel que Wagner manté el seu domini sobre el públic. El suprem allà és la música; comparats amb ella, els altres elements del drama musical són febles. El professor Edward Dent, de Cambridge, va expressar els mèrits extramusicals del drama wagnerià. "Molts disbarats s'han escrit -diu-, alguns certaments pel mateix Wagner, sobre la significació filosòfica i moral de les seves òperes." La prova definitiva del drama musical, així com de l'òpera, ha de ser el teatre mateix i és només el subjugador domini dels recursos musicals manifestat per l'obra de Wagner el que la fa suportable en el teatre.

Parsifal. Wagner Tannhauser. Wagner

Només dos o tres contemporanis van poder competir amb Wagner en el seu propi terreny. **Verdi** és el principal d'ells. Com Gluck, va escriure un gran nombre d'òperes italianes convencionals que el públic va aclamar desenfrenadament, però que van trobar poc favor entre els contemporanis admiradors del drama musical. Més en els darrers anys hi ha hagut per part dels coneixedors una tendència a tornar a estimar la contribució de Verdi. Una mica purificats, per no dir geperuts, amb l'escena estàtica i "filosòfica" del drama musical, es troben ara en posició d'apreciar millor els virtuosístics dots teatrals d'un home com Verdi. Les seves òperes eren, sens dubte, massa tradicionals, massa fàcils i fins i tot a vegades massa vulgars, però commovien. Verdi va ser un home nascut per al teatre, la pura eficàcia d'obres com **Aida**, **Rigoletto**, **Traviata** assegura a aquestes un lloc permanent en el repertori operístic.

Aida. Verdi Rigoletto. Verdi

L'exemple de Wagner va influir una mica en el mateix Verdi a compondre les seves dues últimes obres, **Otello i Falstaff**, totes dues escrites quan el compositor passava dels setanta. Va rebutjar l'ària operística solta, va utilitzar l'orquestra d'una manera menys ingènua, va concentrar la seva atenció més directament en els elements dramàtics de l'embolic. Però no va abandonar el

seu instintiu sentit de l'escena. Per això aquestes dues obres -sorprenents exemples de les facultats d'un ancià- són en conjunt millors models per a l'edificació del jove compositor d'òperes que el drama musical -més teòric- de Wagner.

Falstaff Verdi Otello Verdi

Mussorgski i Bizet van ser capaços tots dos de crear òperes dignes de comparació amb les millors de Verdi o Wagner. Dels dos, les òperes del rus són les que han tingut descendència més copiosa. **Boris Godunov** va ser la primera òpera nacionalista, escrita fora d'Alemanya, que hagi assenyalat una manera de sortir del compromís wagnerià. El Boris és operístic en el millor sentit de la paraula. El seu protagonista és el cor més aviat que l'individu, el seu color està pres del local rus, la utilització del material folklòric típicament rus dóna frescor al seu fons musical. L'escena del segon quadre que representa l'atri del Kremlin, amb les habitacions del tsar al fons i la processó de la coronació que creua l'escenari, és una de les més espectaculars que s'hagin concebut mai en el medi operístic.

Boris Godunov- Mussorgski Carmen - Bizet

L'òpera al segle XX

La influència del Boris ha estat lenta, perquè l'obra no es va representar a l'Europa occidental fins al segle XX. Però Debussy devia haver conegut la seva existència durant les visites que va fer a Rússia en la seva Joventut. En tot cas, la influència de Mussorgski és patent en l'única òpera de Debussy, **Pelléas el Mélisande**, que és la següent gran fita, en la història operística. **Debussy va tornar a Pelleas l'ideal monteverdiano de l'òpera**, a les paraules del drama poètic de Maeterlinck se li van concedir tots els drets. La música es va destinar només a servir com de marc a les paraules, de manera que realcen el seu poètic significat.

Pel que fa a mètode i sentiment, l'òpera de Debussy va ser l'antítesi del drama musical wagnerià. Això es veu immediatament quan es compara la gran escena de Tristany amb la seva anàloga de Pelléas. A l'òpera de Wagner, quan els amants es declaren per primera vegada el seu amor, es produeix una meravellosa efusió d'emocions en termes de música, però quan Pelléas i Mélisande es declaren per primera vegada el seu amor es produeix un silenci absolut. Tothom -cantants, orquestra i compositor- està rendit d'emoció. Aquesta escena és típica de l'òpera sencera: és el triomf de la reticència. Hi ha molt pocs passatges forts a Pelleas; tota l'obra està banyada per una atmosfera

de misteri i acerbitat. La música de Debussy va afegir una nova dimensió a la peça de Maeterlinck. No es pot seguir imaginant la peça separada de la música

Potser és degut precisament a aquesta completa identitat de drama i música per la qual Pelléas et Mélisande hagi quedat com un cas especial. No va proporcionar cap programa nou per a la producció de subsegüents òperes dins de la mateixa tradició. (Pocs drames hi ha tant a propòsit per ser posats en música.) És més, l'interès d'aquesta òpera es va confiar en gran part a aquells que entenen el francès, ja que molta de la qualitat de l'obra depèn de la comprensió del text literari. Com Pelléas no va tenir gairebé descendència, els rectors de l'opinió musical es van arribar a desinteressar completament per la forma operística i es van tornar a la forma simfonia o el ballet com a principals formes musicals.

Ja s'han donat les raons que hi va haver per a la renovació de l'interès per l'òpera cap a l'any de 1924. **Totes les òperes escrites des d'aleshores estan en plena reacció contra els ideals wagnerians.** Els compositors d'òpera d'avui estan d'acord almenys en un punt: **la franca acceptació de les convencions de l'escena operística.** Com que no hi ha esperança possible de fer "real" l'òpera, han renunciat voluntàriament a tot intent de reforma. Parteixen valentament de la premissa que l'òpera és una forma no-realista, i en lloc de deplorar aquest fet estan decidits a utilitzar-lo. Tenen la convicció que l'òpera és, primer de tot, teatre i, com a tal, exigeix un compositor que sigui capaç d'escriure música per a l'escena.

Després de Pelléas, l'òpera més significativa és, segons opinió de la majoria dels crítics, **Wozzek**. L'òpera de Berg és sorprenent en diversos aspectes. Berg, igual que Debussy, va prendre una peça teatral com a punt de partida. Wozzeck és l'obra d'un dramaturg precoç del segle XIX, Georg Büchner. En vint-i-sis escenes breus narra Büchner la història d'un pobre diable de soldat, d'allò més baix de l'escala social, el qual sense culpa per la seva part, porta una vida d'infortuni i no deixa més que un rastre d'infortuni darrere seu. És un tema realista amb un sentit social, però, tal com ho va tractar Berg, es va convertir en realisme d'un altre ordre. La impressió que en traiem és la d'un realisme exaltat, el que es diu de vegades **realisme expressionista**. Tot en aquesta òpera és extremadament condensat. Les escenes se succeeixen veloçment, relatant cadascuna algun moment dramàtic essencial i unides i enfocades totes elles per la música intensament expressiva de Berg.

Una de les raons que en els cercles musicals s'hagi acceptat a poc a poc aquesta original obra és el llenguatge de la música mateixa. Berg, com devot deixeble d'Arnold Schönberg, **va utilitzar el sistema harmònic atonal** del seu mestre. Wozzeck va ser la primera òpera atonal que va pujar a l'escena. Revelador de la força dramàtica de la música és el fet que, tot i ser difícil d'executar i gairebé tan

diffícil d'entendre, s'hagi obert camí tant a Europa com a Amèrica. Cal esmentar un altre tret curiós de Wozzeck i de l'última obra escrita per Berg abans de la seva mort, la seva segona òpera, **Lulú**.

Berg va tenir la idea una mica estranya d'introduir en el cos de les seves òperes formes rigoroses de concert, com ara la passacaglia i el rondó.

Aquesta innovació de la forma operística no té més interès que el tècnic, ja que el públic sent l'obra sense adonar-se de la presència d'aquestes formes subjacents, la qual cosa va ser exactament la intenció del compositor, segons ell mateix va admetre. Com qualsevol altra òpera, l'obra de Berg domina l'escena en virtut de la seva força dramàtica.

Unes poques òperes modernes s'han apoderat de la imaginació pública a causa del seu tractament d'algun assumpte contemporani. La primera d'elles va ser *Jonny spielt auf* **Jonny se da tono** de **Krenek**, que va gaudir d'una enorme voga durant algun temps. Resultava molt picant per al públic provincià d'Alemanya que l'heroi d'una òpera fos un negre director d'una orquestra de jazz i que el compositor s'atrevis a ficar unes quantes melodies de jazz en la seva partitura

Kurt Weill va desenvolupar aquesta tendència popularista en una sèrie que va fer època a l'Alemanya prehitleriana. La seva obra més característica d'aquell període va ser l'**òpera de tres penics**, amb un eficaç llibret de Bertolt Brecht. Weill va substituir obertament les àries per "cançons" i l'orquestra usual d'òpera per una pseudoorquestra de jazz i va escriure una música tan ordinària i trivial que no va trigar a ser xiulada per tot venedor de diaris alemanys. Però el que dóna a la seva obra una distinció de la qual *Jonny spielt auf* no tenia és que la **música té veritable caràcter**. És una càustica expressió en música de l'esperit alemany dels anys vint, l'Alemanya desesperadament desintegrada i degenerada de la postguerra, que George Grosz va pintar amb brutal franquesa. No ens enganyem amb la trivialitat de Weill. És una trivialitat intencionada i significativa per al qual, com si diguéssim, sap llegir entre línies i percebre la profunda tragèdia oculta en el seu caràcter aparentment despreocupat.

Kurt Weill. The three penny
opera

Kurt Weill: Rise and Fall of the City of
Mahagonny

Una manifestació més de l'òpera com a comentari social va ser **The Consul**, del compositor italo-nord-americà **Gian-Carlo Menotti**. És difícil profetitzar quant durarà aquesta tendència. Però a menys que els compositors siguin capaços d'universalitzar el seu comentari i presentant-lo en termes de drama escènic efectiu, cap bé haurà portat el fet d'apropar-se més l'òpera a la vida quotidiana.

Aquest examen de l'òpera moderna estaria incomplet si no féssim menció d'un dels més prolífics compositors contemporanis d'òpera, el francès **Darius Milhaud**.

Le Pauvre Matelot - Darius Milhaud

L'afany més ambiciós de Milhaud en aquest terreny ha estat la seva òpera **Cristòfor Colom** una cosa grandiosa i espectacular que s'ha representat algunes vegades.

Christophe Colomb - partie 1

por *imineo*

Milhaud pot ser violent i líric per torn, i totes dues qualitats les ha utilitzat amb bon resultat a **El pobre mariner, Esther de Carpentras, Juárez i Maximilià** i altres obres escèniques.

Una idea justa de la seva força dramàtica la podrem tenir si escoltem el tros de les seves **Coéforas** titulat **Invocació**. Cantant i cor declamen rítmicament, acompanyats per tota una bateria d'instruments de percussió. L'efecte és absolutament irresistible, l'assenyala noves possibilitats, encara no sondejades, per l'òpera del futur.

Si encara es dubta de la viabilitat de l'òpera moderna o de la música teatral en general, cal considerar aquest fet definitiu. Tres de les obres que van resultar ser pedres miliars en el desenvolupament de la música nova van ser obres destinades a l'escena. **El Boris de Mussorgski, el Pelléas de Debussy i la Consagració de la Primavera de Stravinski**, totes han contribuït al progrés de la música.

Molt bé podria ser que el nou pas endavant es doni en el teatre més bé que a la sala de concerts.

Queda encara la qüestió de l'òpera a Nordamèrica o, per ser més exactes, de l'òpera nord-americana. Alguns dels nostres escriptors han exposat, amb molta raó, la teoria de què les pel·lícules ocupen legítimament en l'escena nord-americana el lloc de l'òpera. Per a ells l'òpera és una manifestació artística típicament europea que no s'ha de trasplantar a sòl nord-americà. Però, des del punt de vista del compositor, l'òpera no deixa de ser una forma fascinant, com que es miri. Si l'ha de trasplantar amb certes probabilitats d'èxit, dues coses hauran de passar: que els compositors siguin capaços d'encaixar l'anglès en una línia melòdica que no falsegi el ritme natural de la llengua i que les representacions operístiques siguin més freqüents del que són avui al nostre país. És un fet positiu que algunes de les aventures operístiques més sanes, com ara **Quatre sants en tres actes**, de Thomson i Stein o **El bressol es gronxarà**,

de **Marc Blitzstein**, van arribar a l'escena sense el suport de cap organització operística establerta. Potser el futur de l'òpera nord-americana estigui fora dels teatres d'òpera. En qualsevol cas no ha arribat el final de l'òpera.

Elements d'una òpera

És una obra de gènere profà de tipus narratiu en la que es combina la música (vocal i instrumental) amb elements del teatre (representació escènica, decorats, vestuari, atrezzo, etc.). Normalment es divideix en tres o quatre grans parts, anomenades **actes**.

L'equip de professionals que fan possible una òpera és molt ampli. Només per citar algunes feines, destacarem:

Equip tècnic

Ambientació de les escenes

- Decoradors i dibuixants-pintors i decoradors
- Fusters (atrezzo)
- Muntadors

Caracterització dels personatges

- Figurinistes, sastres i sastresses (pel vestuari)
- Perruquers
- Maquilladors

Posada en escena

- Maquinistes
- Il·luminadors i foquistes

Equip artístic

- Cantants (solistes, cor i director de cor)
- Ballarins (ballarins i coreògraf)
- Orquestra i director

Equip gestor

- Productor
- Director artístic
- Director d'orquestra
- Director d'escena (escenògraf)

PARTS D'UNA ÒPERA

Seccions instrumentals

- **Obertura.** És la part inicial d'una òpera en la qual l'orquestra intervé tota sola mentre encara hi ha el telí de l'escenari tancat. Serveix per a introduir l'òpera, per a preparar l'ambient de la història que es representarà. Al final de l'obertura s'apuja el teló i comença l'acció.
- **Interludis.** Passatges instrumentals que serveixen per separar dues escenes d'un mateix acte.
- **Ballet.** Part instrumental que acompanya l'actuació d'un grup de ballarins i ballarines.

Seccions vocals

- **Àries.** Són les parts més importants, conegudes i difícils de l'òpera. Les canten els solistes (que interpreten els personatges principals de l'òpera) amb l'acompanyament de l'orquestra. Amb les àries, els personatges protagonistes expliquen cantant els seus sentiments, els seus plans, les seves idees, etc.
- **Duets, trios i quartets** (etc.) vocals. Són àries en les que intervenen dues, tres o quatre veus de manera simultània.
- **Recitatus.** No estan mai acompanyats per l'orquestra sencera, tenen una pulsació més irregular, i s'utilitzen per als diàlegs entre els personatges o per fer avançar l'argument. Els recitatus es poden reconèixer fàcilment perquè els cantants sembla que parlin en lloc de cantar.
- **Cor.** Conjunt vocal format per veus masculines i femenines de diferent **tessitura**.
- **Concertant.** Part vocal final d'una escena en la qual intervenen diversos solistes, el cor i l'orquestra.

TIPUS DE VEUS

Veus femenines

- **Soprano.** Veu femenina de registre agut. Tipus: lleugera, dramàtica, lírica, spinto, etc.
- **Mezzosoprano.** Tipus: mezzosoprano lleugera, lírica i dramàtica
- **Contralt.** Veu femenina de registre greu. Tipus: dramàtica i buffa (o còmica)

Veus masculines

- **Tenor.** Veu masculina de registre agut. Tipus: tenor lleuger, líric, spinto o dramàtic.
- **Baríton.** Veu masculina de registre mitjà. Tipus: dramàtic, líric, etc.
- **Baix.** Veus masculina de registre greu. Tipus: baix profund, lleuger, etc.

La sarsuela

La **sarsuela** és un gènere vocal també de caràcter narratiu originari d'Espanya que combina parts cantades i parts parlades.

