

PERE-ALBERT BALCELLS

ESCOLTAR
LES NOCES DE FÍGARO
DE MOZART



DUXELM

ÍNDIX GENERAL

- Pròleg 7
- Introducció 9
 - Propòsit d'aquesta sèrie de llibres 9
 - Recitació i cant a l'òpera del segle XVIII 11
 - Gèneres operístics al segle de les llums: Tragèdies, bufonades i llegendes populars 12
 - Mozart i l'òpera 13
 - Composició i estrena de *Les noces de Figaro* 14
 - Fitxa vocal 23
- ESCOLTAR LES NOCES DE FÍGARO
 - ACTE I 27
 - ACTE II 93
 - ACTE III 171
 - ACTE IV 229
 - L'obertura 289
 - Epíleg 293
- Alguns termes musicals 301
- Bibliografia 305
- Índex d'il·lustracions 307
- ÍNDIX COMPLET DE L'ÒPERA 309
 - (amb la sinopsi argumental i les dades musicals dels números de la partitura)

PRÒLEG

Des de fa més de dos segles, la música de Mozart ha mostrat una invariable capacitat per fascinar a oients de les més diverses condicions i procedències. Procedències geogràfiques, culturals, socials etc. Però què s'hi amaga darrere d'una música amb un poder de suggestió tan ampli? Tant la lectura de l'extensa correspondència de l'autor com la consideració expressiva de les seves obres porten a una primera resposta. En termes generals, la música de Mozart neix del gènere escènic, entès pel compositor com un mitjà on desplegar la inesgotable diversitat de matisos afectius que té el món de les emocions humanes.

Així, el coneixement de l'òpera mozartiana es converteix en la via més adient per comprendre quina va ser la predisposició expressiva que més va condicionar el conjunt de la seva creació musical.

Aquest és el primer d'una sèrie de quatre llibres, dedicat cadascun de forma monogràfica a una de les seves quatre òperes més universals: *Les noces de Fígaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte* i *La flauta màgica*. A continuació presentem una breu introducció amb les explicacions sobre el propòsit d'aquests llibres, els consells sobre la manera més recomanable de llegir-los i algunes dades bàsiques sobre l'òpera del segle XVIII.

Tant l'autor com l'equip editorial desitgem que la publicació d'aquests quatre títols, adreçats no tan sols a entesos sinó a un públic general, pugui contribuir a fomentar una manera cada cop més intensa i viscuda d'escoltar la seva música.

Barcelona, Setembre de 2020

INTRODUCCIÓ

Propòsit d'aquesta sèrie de llibres

En una carta escrita a finals de setembre de 1781, Mozart li comenta al seu pare la composició d'una ària de *El rapte del serrall*, òpera amb llibret de Gottlieb Stephanie que ell escrivia en aquell moment. I entre altres coses li diu:

“He indicat de dalt a baix a Stephanie com vull que em faci l'ària, i la major part de la música ja era acabada abans que ell no en sabés res.”

Aquesta frase ho dona a entendre de forma prou eloqüent: en les òperes de Mozart és la música la que interpreta el contingut del drama, la que crea els retrats psicològics, la que expressa els estats anímics i la que, sovint, suggereix fins i tot la gestualitat dels personatges i el moviment escènic.

Però això ho fa en un grau tan alt de profusió i alhora de concisió, que molts d'aquests suggeriments fàcilment poden passar per alt a l'oient. El propòsit d'aquesta sèrie de llibres és invitar el lector, sigui o no sigui entès en música, a escoltar aquestes òperes amb la voluntat d'aproximar-se a tot aquest fons latent de dramaturgia musical.

Cada llibre conté el llibret complet de l'òpera respectiva, presentat a dues columnes (idioma original – català), i en aquestes columnes s'hi intercalen els comentaris sobre la manera com la música expressa els continguts del text. Excepte als fragments de recitatiu (o als fragments merament parlats en el cas de *La flauta màgica*), aquestes intercalacions són bastant freqüents donada la quantitat de fenòmens a comentar. Per tant, una bona manera de llegir el llibre és posar el disc i, amb el comandament a distància en pausa, llegir el comentari corresponent al fragment de llibret que es vol escoltar. I després fer sonar el disc. Un cop escoltat el fragment en qüestió, tornar a posar pausa per poder llegir el següent comentari, i així successivament.

Per evitar un ús excessiu d'expressions com “aquesta música podria suggerir...”, o “això podria ser interpretat com...”, el temps de verb que predomina als comentaris és el present. Cal, doncs, deixar clar des d'aquí que, si bé aquests comentaris es basen en característiques objectives de la música, la interpretació pot tenir en alguns casos un grau de subjectivitat que cada lector podrà valorar en relació a la seva pròpia sensibilitat.

Ja que aquests llibres van adreçats a tota mena de lectors, el vocabulari de les explicacions no és de caràcter tècnic, sinó de tipus intuïtiu, destinat a potenciar la capacitat que té qualsevol oient de penetrar en els continguts expressius de la música. En qualsevol cas, i com a suport per a la lectura, a la pàg. 301 hi ha un breu lèxic amb alguns dels termes musicals utilitzats.

A l'índex que tanca cadascuna de les quatre monografies, el lector que hi estigui interessat podrà trobar les dades completes de *tempo*, compàs, tonalitat i instrumentació corresponents a cadascun dels fragments de l'òpera.

Aquests quatre índex contenen també la sinopsi argumental de l'òpera respectiva.

En algunes ocasions, el lector podrà trobar divergències expressives entre la versió discogràfica que escolta i la interpretació que oferim de determinats fragments. En aquest sentit cal tenir en compte que les explicacions d'aquests llibres parteixen sempre de la partitura de l'òpera i de les indicacions de *tempo* i matís que hi apareixen (*forte*, *piano*, *crescendo*, *sotto voce*, *legato*, *staccato* etc.), indicacions del mateix Mozart que no tots els intèrprets segueixen amb un mateix grau de precisió.

No és la nostra intenció comentar i valorar la immensa quantitat de versions discogràfiques que existeixen d'aquestes òperes. Ens limitem en cada llibre a recomanar una versió de l'òpera respectiva. Però cal aclarir també que les extenses dimensions d'aquestes obres fan que, inevitablement, puguin aparèixer aspectes i detalls on la versió recomanada i les explicacions del llibre no coincideixin.

La versió que recomanem de *Les noces de Figaro* és la que dirigeix Sir Georg Solti per al segell Decca, amb Kiri Te Kanawa, Lucia Popp, Federica von Stade, Samuel Ramey, Thomas Allen i Kurt Moll.

Pel que fa a les versions en vídeo, aconsellem expressament no utilitzar-les per a la lectura d'aquests llibres. Les solucions escenogràfiques que presenten poden convertir-se sovint en una pantalla que li dificulti al lector la possibilitat de descobrir la gran riquesa de suggeriments escènics inclosos en la pròpia música. Sí que recomanem, en canvi, veure aquestes versions en vídeo amb posterioritat, després que una audició atenta de la versió discogràfica hagi proporcionat el sentit crític adient.

Recitació i cant a l'òpera del segle XVIII

L'òpera clàssica està constituïda, principalment, per tres tipus de fragments amb funcions expressives i escèniques diferenciades:

Els recitatius secs

Són recitatius acompanyats únicament pel clavecí i s'usen generalment per fer avançar l'acció. El seu estil vocal és molt proper al llenguatge parlat. Són d'aquesta mena tots els fragments que apareixen en aquest llibre sota el títol simplificat de *Recitatiu*, ja que aquest és també el títol que reben a la partitura.

Els recitatius acompanyats, o recitatius orquestrats

Són recitatius acompanyats per tota l'orquestra. L'estil vocal és més elàstic que als recitatius secs, i la música hi té ja un paper més expressiu. Generalment s'usen com a introducció a un número musical. Apareixeran sempre al llarg del llibre sota el títol de *Recitatiu acompanyat*.

Els números musicals

Són els fragments on la música, com a intèrpret del drama, obté ja una completa autonomia. Depenent del número d'actors que hi intervinguin (un, dos, tres, quatre, cinc, sis, etc.) s'anomenen respectivament Ària, Duet, Tercet, Quartet, Quintet, Sextet, etc.

El número musical més extens és l'anomenat *Finale*, un llarg fragment situat a la fi d'un acte, i que no té un nombre fix de participants, sinó que els actors van entrant i sortint lliurement de l'escenari segons les necessitats de l'argument.

La *Introducció* és un número musical amb les mateixes característiques que el *Finale*, però situat al principi d'un acte i generalment no tan llarg.

La presència de cadascun d'aquests elements en una obra concreta i el grau d'importància que hi pugui assolir depenen en gran mesura del gènere operístic al qual pertanyi l'obra en qüestió.

Gèneres operístics al segle de les llums: tragèdies, bufonades i llegendes populars

A l'època de Mozart (segona meitat del segle XVIII), els gèneres operístics predominants a Europa eren els següents:

L' 'opera seria' italiana

Era l'òpera heretada del barroc. Basada en temes mitològics o històrics de l'antiguitat grecoromana, el seu alè expressiu havia estat tradicionalment el del gran pathos tràgic. A l'època de Mozart derivava freqüentment cap a una funció glorificadora dels personatges històrics com a manera al·legòrica d'exaltar el poder del moment. La seva forma era considerablement estàtica. Consistia en una successió gairebé ininterrompuda de recitatius secs i àries. Els números de conjunt hi eren excepcionals, i els *Finals* inexistents.

L'òpera bufa italiana

Nascuda a la primera meitat del segle XVIII, era una derivació musical de la *Commedia dell'arte*, i per tant la seva funció ja no era plorar o glorificar herois antics sinó rebentar satíricament els prototipus socials de l'època. Representants de les noves classes riques (el mercader Pantalone, el doctor Bartolo, etc.) hi apareixien en forma de caricatures, envoltades de servents i personatges populars d'esperit bufonesc. Aquesta òpera va adoptar com a base la forma musical de l'*opera seria*, però la va enriquir amb una major profusió de números de conjunt. Això li va donar una mobilitat que era portada sovint al seu punt àlgid en els llargs *Finals* que tancaven els actes.

El Singspiel alemany

Va ser el nou tipus d'òpera aparegut als països germànics durant la segona meitat del segle XVIII. Nascut amb la voluntat de combatre el predomini continental de l'*opera seria* i de l'òpera bufa italianes, el *Singspiel* va voler recuperar les essències nacionals germàniques i les va anar a buscar a la literatura popular, plena sovint de

rondalles, de llegendes i de contes de fades. L'esperit d'aquest tipus d'òpera, doncs, ja no és ni tràgic ni satíric, sinó llegendari o màgic.

La forma musical la va adoptar dels models italians, però amb dues característiques distintives: l'estil vocal de les àries italianes, sovint virtuosístic, deixava pas en el *Singspiel* al predomini d'un melodisme senzill derivat de la cançó popular. I els recitatius secs van ser enterament abandonats en favor d'uns diàlegs merament parlats que acostaven la comprensió de l'acció al públic popular al qual anava destinat l'espectacle.

El *Singspiel* va adoptar aquestes dues característiques de l'*Opéra comique*, l'òpera francesa d'arrel popular.

Mozart i l'òpera

La biografia de Mozart es va desenvolupar en dues etapes.

La primera va tenir com a centre la ciutat natal de Salzburg, on va viure fins als 25 anys amb la seva família i on va treballar al servei del príncep arquebisbe. És l'època que va de 1756 a 1781.

La segona etapa va tenir com a centre la ciutat de Viena, on va viure com a músic independent fins a la seva mort als 35 anys. És la dècada de 1781 a 1791.

Tant en una etapa com en l'altra va realitzar nombrosos viatges per Europa.

Durant l'època salzburguesa no li van faltar ocasions de familiaritzar-se amb l'òpera, el seu gènere predilecte. Es va dedicar a l'*opera seria* amb obres com *Mitridate, re di Ponto*, *Lucio Silla* o, sobretot, *Idomeneo*. Es va dedicar també a l'òpera bufa amb obres com *La finta semplice* o *La finta giardiniera*. I va escriure igualment *Singspiele*, com *Bastià i Bastiana* o *Zaide*.

Però va ser durant l'etapa vienesa que el geni dramàtic mozartià va arribar al seu màxim grau de maduresa. Les òperes més conegudes de Mozart daten d'aquests anys: *El rapte del serrall* (1782), *Les noces de Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787), *Così fan tutte* (1789-90) i *La flauta màgica* (1791).

Gairebé es podria dir que amb aquestes cinc obres Mozart va crear un gènere operístic nou. Sens dubte, *El rapte del serrall* i *La flauta màgica* són *Singspiele*, i *Les noces de Figaro*, *Don Giovanni* i *Così fan tutte* provenen de l'òpera bufa. Però en totes elles Mozart fa esclatar els límits d'aquests gèneres per crear una obra dramàtica global on la seriositat i la comicitat es fonen, una obra escènica on el món de les emocions humanes emergeix al primer pla musical per mostrar la realitat de la seva

natura profunda i per desplegar al mateix temps la seva inesgotable diversitat de matisos.

Així doncs, Mozart va dur a terme aquesta síntesi a partir del *Singspiel* i de l'òpera bufa; no a partir de l'*opera seria*. En aquest sentit, *La clemenza di Tito*, contemporània de *La flauta màgica*, apareix com una anomalia en la cronologia de les seves òperes. Va ser un encàrrec urgent impossible de rebutjar enmig de les dificultats econòmiques de l'últim any, i pertanyia a un gènere, l'*opera seria*, que ell ja havia abandonat des que es va establir a Viena deu anys enrere. No obstant això, aquesta òpera i *Idomeneo* són dues culminacions del gènere seriós, dues obres que dignifiquen aquest tipus d'òpera heretat del barroc perquè, justament, es tornen a prendre *seriosament* uns arguments que al llarg del segle XVIII havien caigut sovint en mans d'un virtuosisme vocal tan brillant com allunyat dels continguts dramàtics.

Composició i estrena de *Les noces de Figaro*

A primers de maig de 1783, dos anys després d'establir-se a Viena, Mozart escriu aquestes ratlles a Salzburg adreçades al seu pare Leopold:

“Aquí han tornat a començar les representacions d'òpera bufa italiana, i agraden molt. El “buffo” és especialment bo; s'anomena Benucci. Ja dec haver llegit més de cent llibrets i gairebé no n'he trobat ni un de sol amb el qual em pogués trobar a gust. [...] Aquí tenim com a poeta un cert abate Da Ponte. [...] Ha de fer “per obligo” un llibret completament nou per a Salieri. Abans de dos mesos no serà pas acabat. Llavors m'ha promès fer-me'n un per a mi. Però qui sap si podrà mantenir la seva paraula, o voldrà! Vós sabeu bé que els senyors italians són molt complaents a la cara! Prou, ja ens els coneixem suficientment! Si va d'acord amb Salieri, no n'obtindré cap en ma vida”.

És el primer cop en la llarga correspondència mozartiana que apareix el nom de Da Ponte. Aquest “abate” havia nascut el 1749 a Ceneda, Itàlia, en una família jueva. Quan el seu pare es va convertir al cristianisme junt amb tota la família, ell va canviar el seu nom original, Emanuele Conegliano, pel nom del bisbe de Ceneda Lorenzo da Ponte. Després va estudiar teologia i va esdevenir sacerdot. La seva fama d'aventurer i llibertí li va acabar costant el desterrament de Venècia. El 1783, el mateix any de la carta de Mozart que hem citat, l'emperador Josep II

l'havia nomenat poeta oficial de la cort de Viena gràcies a la intercessió de Salieri. Salieri, també italià, ja treballava per a Josep II des de 1774 com a compositor i com a director del teatre de la cort.

Pel que fa a Salieri, el temps no va tardar a demostrar l'encert de la desconfiança que Mozart expressa envers els dos italians. Però les prevencions de Mozart en relació a Da Ponte no podien anar més desencaminades. Durant aquesta dècada de 1780, la col·laboració entre tots dos va acabar donant tres dels títols més universals de la història de l'òpera: *Les noces de Figaro*, *Don Giovanni* i *Così fan tutte*.

A la tardor de 1785, el projecte de *Les noces de Figaro* ja estava en marxa. Leopold, el pare de Mozart, escriu a primers de novembre a la seva filla des de Salzburg:

“Conec aquesta obra. És molt complexa i treballosa, i la traducció del francès haurà de ser adaptada necessàriament de forma lliure si ha de servir per a una òpera. Déu vulgui que l'escenografia funcioni. Pel que fa a la música, no tinc dubtes. Al teu germà no li costarà poques discussions ni disputes obtenir finalment un llibret que s'adapti a les seves intencions”.

Leopold coneixia bé el grau d'exigència amb què el seu fill acostumava a indicar als seus llibretistes com havien de fer-li el text d'una òpera. I més tractant-se en aquest cas d'un tema que Wolfgang havia triat personalment. Almenys és això el que va explicar Da Ponte molts anys més tard a les seves memòries:

“Mozart em va demanar si jo podria adaptar-li fàcilment la comèdia de Beaumarchais ‘Les noces de Figaro’. La proposició em va agradar molt i li ho vaig prometre”.

L'obra formava part del que llavors encara era una sèrie de dues comèdies escrites per l'autor francès Pierre Augustin Caron de Beaumarchais. La primera tenia per títol *Le barbier de Séville* i havia estat estrenada a París l'any 1775. La segona es titulava *Le mariage de Figaro* i havia estat escrita el 1778, però no s'havia pogut estrenar fins el 1784. Més tard, l'any 1792, Beaumarchais hi va afegir encara una tercera comèdia titulada *La mère coupable* i va convertir així el conjunt en una trilogia. Però Mozart ja no va poder conèixer aquesta tercera obra perquè havia mort l'any anterior.

Le mariage de Figaro havia hagut d'esperar sis anys per pujar a l'escenari a causa dels greus problemes de censura amb què va topar. L'obra havia comptat fins i tot amb l'oposició personal del rei Lluís XVI. Quan finalment es va poder estrenar

l'any 1784 va obtenir un gran èxit, i de seguida es va estendre per tota Europa la seva fama d'obra subversiva. L'emperador Josep II d'Àustria, malgrat la seva mentalitat lliberal i tolerant, la va prohibir. Això va obligar Da Ponte a esmerçar totes les seves arts diplomàtiques per convèncer l'emperador que, un cop adaptat per ell, el text havia esdevingut una òpera bufa prou inofensiva perquè sa majestat la pogués autoritzar sense cap perill. El mateix Da Ponte ho explica també a les seves memòries:

“Jo mateix, sense parlar amb ningú de la cort, em vaig adreçar a l'emperador per oferir-li personalment el Figaro. Què em va dir?

– He prohibit als meus actors aquestes Noces de Figaro.

– No ho ignoro pas. Però en transcriure la comèdia per a un llibret d'òpera he suprimit escenes senceres i encara n'he abreujat més, esforçant-me sempre per evitar en el meu text tot allò que pogués ferir la delicadesa i la decència en un espectacle que la vostra majestat protegeix. Pel que fa a la música, i en la mesura que jo ho puc jutjar, em sembla d'una bellesa meravellosa.

– Bé, essent així, em confio al vostre gust pel que fa a la música i a la vostra prudència pel que fa a la moral. Feu donar la partitura al copista.

Vaig córrer de seguida a casa de Mozart, però quan encara no havia acabat de comunicar-li la feliç notícia, un correu de l'emperador va venir a portar-li l'ordre que es presentés de seguida amb la partitura a la direcció del teatre. Mozart va obeir l'ordre reial. Va fer sentir diversos fragments que van plaure en extrem, i fins i tot, dit sense cap exageració, van deixar esbalaïts els oients”.

Les memòries de Da Ponte són ben conegudes per l'elasticitat amb què l'autor explica els fets i pels problemes de fiabilitat que plantegen. En aquest cas cal suposar, raonablement, que les coses no van ser tan fàcils i que l'emperador devia demanar garanties més sòlides abans de donar l'autorització. En qualsevol cas, quan Mozart i Da Ponte van triar el tema de Figaro coneixien perfectament les dificultats que trobarien per fer estrenar l'obra. Així doncs, devien tenir motius importants per invertir tants esforços en la creació d'una òpera que fins i tot corria el risc de no pujar mai a escena. Sens dubte, hi havia en primer lloc les possibilitats musicals i dramaturgiques que Mozart, després de llegir “cent llibrets”, havia descobert per fi en llegir *Le mariage de Figaro*. Però no cal descartar tampoc motius d'oportunitat comercial. A principis de 1785, la companyia teatral d'Emanuel Schikaneder, futur llibretista de *La flauta màgica*, havia previst representar al Kärntnertortheater de Viena la comèdia de Beaumarchais en versió alemanya. Això posava Figaro d'actualitat a Viena, una circumstància favorable per presentar al públic una versió

operística del mateix tema. L'estrena de l'adaptació de Schikaneder estava prevista per al 3 de febrer de 1785, però una ordre imperial d'última hora la va prohibir.

Malgrat tot, l'actualitat del tema seguia indirectament viva a la capital de l'imperi, ja que des de 1783 s'hi estava representant *Il barbiere di Siviglia*, òpera de Paisiello sobre la primera de les dues comèdies de Beaumarchais.

Sigui com sigui, l'estrena de l'obra de Mozart l'1 de maig de 1786 va ser un gran èxit. Michaël O'Kelly, un dels cantants que hi va participar, ho expressa així a les seves memòries:

“Quan va acabar l'òpera ja creia que els espectadors no acabarien mai d'aplaudir i de reclamar Mozart. Tots els números van ser repetits, cosa que va fer durar la representació gairebé tant com dues òperes, [...] Mai no hi va haver un triomf tan complet com el de Mozart i les seves Noces de Fígaro”.

Informat pel mateix Mozart, Leopold es fa ressò d'aquest èxit en escriure a la seva filla uns quants dies més tard:

“El dia de la segona representació es van repetir cinc números, i el dia de la tercera, set. D'entre ells, un petit duo es va haver de cantar tres vegades”.

Es tracta del breu duet que canten Susanna i Cherubino al segon acte quan es troben atrapats a les habitacions de la Comtessa i esperen la imminent arribada del Comte, una situació que Cherubino només pot resoldre saltant pel balcó.

Tota aquesta quantitat de números que es van haver de repetir durant les primeres representacions va obligar l'emperador a dictar una ordre segons la qual quedava prohibida en endavant la repetició de números musicals d'una òpera en els quals hi participés més d'un cantant. La mesura pretenia evitar, d'una banda, que la durada de l'espectacle s'allargués excessivament, i alhora preservar el dret dels cantants a veure enfortida la seva reputació si el públic reclamava ocasionalment la repetició d'àries solistes.

Però aquest gran èxit inicial de *Les noces de Fígaro* no es va consolidar. Al llarg de l'any 1786 l'obra es va representar tan sols nou vegades: els dies 1, 3, 8 i 24 de maig, 4 de juliol, 28 d'agost, 22 de setembre, 15 de novembre i 18 de desembre. Poc després de la representació de novembre, concretament el 17 d'aquest mateix mes, es va estrenar l'òpera *Una cosa rara* del compositor valencià afincat a Viena Vicent Martín i Soler. Tot sembla indicar que l'èxit esclatant d'aquesta òpera va eclipsar en aquell moment *Les noces de Fígaro*, que només van gaudir ja d'una última representació, la del 18 de desembre.

Diversos factors podrien explicar que l'èxit inicial de *Les noces de Figaro* obtingués després tan sols nou representacions. Segons sembla, Salieri hi va tenir alguna cosa a veure. El mateix Leopold ja li ho havia comentat a la seva filla en informar-la de l'estrena:

“Ja serà molt que l'obra triomfi, perquè sé que té contra ella intrigues extraordinàriament importants. Salieri, junt amb tot el seu seguici, s'escarrassarà altre cop per remoure cels i terra”.

Entre aquest “seguici” s'hi trobaven sens dubte Giovanni Battista Casti, influent llibretista italià establert a Viena, estret col·laborador de Salieri i citat reiteradament per Da Ponte a les seves memòries com a enemic personal irreconciliable, i sobretot el comte Rosenberg, intendent dels teatres de la cort. A l'època d'*El rapte del serrall* (1782), Rosenberg s'havia mostrar ben disposat envers Mozart, però per motius que no coneixem bé va fer després tot el que va poder per barrar-li el pas. Primer va intentar impedir la representació de *Les noces de Figaro* i més tard, durant els assajos, va protagonitzar el conegut incident en relació a l'escena dansada del final del tercer acte. Pretextant la norma reglamentària que prohibia la inclusió de ballets en una òpera bufa, va fer suprimir el fandango que es balla en aquest moment de l'òpera. Mozart i da Ponte se'n van venjar de la forma més burlesca. En un dels últims assajos, al qual hi assistia l'emperador, van planejar que, arribat el moment, els cantants i l'orquestra s'aturessin de cop i deixessin que els dansaires representessin una inversemblant pantomima muda. Quan Mozart i Da Ponte van explicar a l'emperador els motius d'aquella absurditat, l'emperador es va irritar amb el comte Rosenberg i va ordenar restablir la música del fandango.

Enemics, per tant, no en faltaven, i així no és estrany que Da Ponte, per aconseguir l'autorització de l'emperador, s'hi adrecés “sense parlar amb ningú de la cort”, com fa constar ell expressament. I és que entre d'altres rivals, per exemple, hi havia també el compositor Righini. Tant Righini com Salieri tenien òperes preparades i van intrigar fortament per fer-les passar abans que *Les noces de Figaro*. Segons Michaël O'Kelly, Mozart jurava que llençaria al foc la partitura de la seva òpera si no la donaven primer. Finalment, l'emperador en persona havia hagut d'intervenir per fer representar *Les noces de Figaro* en primer lloc.

Però més enllà de les rivalitats professionals, no cal descartar que el propi contingut de l'obra acabés sent la causa de fons per a la seva desaparició prematura. L'òpera havia passat amb prou feines la censura imperial i als cercles reaccionaris de Viena no els devia fer cap gràcia la permanència d'un títol que arribava de França envoltat d'una aurèola subversiva. Certament, Da Ponte i Mozart havien eliminat les escenes més espinoses, però en compensació, com podrem comprovar al llarg

del llibre, s'havien delectat a jugar amb la imatge de la classe aristocràtica en altres punts de l'obra on Beaumarchais s'havia mantingut més prudent.

L'obra va desaparèixer de Viena, però la seva estrena a Praga a finals del mateix 1786 va significar un èxit esclatant, un èxit tan multitudinari que Mozart va ser convidat a la capital de Bohèmia per dirigir l'òpera personalment. El gener de 1787 Mozart va dirigir *Les noces de Figaro* a Praga enmig d'un entusiasme delirant. Pasquale Bondini, el director del teatre, li va encarregar llavors una nova òpera per a la temporada següent. Aquest va ser l'origen de *Don Giovanni*.

Tres anys després d'haver-se estrenat a Viena, *Les noces de Figaro* es van representar novament a la capital de l'imperi. La reposició va tenir lloc el 29 d'agost de 1789. En principi pot resultar del tot sorprenent que tan sols un mes i mig després de la presa de la Bastilla el mateix Burgtheater, és a dir, el teatre imperial de la cort de Viena, programés la reposició d'una òpera que tres anys enrere havia hagut d'afrontar serioses dificultats per passar la censura imperial. Només ens queda suposar que, al llarg d'aquests tres anys, els recels nobiliaris sobre el suposat potencial revolucionari de *Les noces de Figaro* s'haguessin vist desmentits per uns èxits populars derivats tan sols dels valors artístics de l'obra. D'altra banda, els motius per a la reposició podrien trobar-se novament en l'àmbit de l'oportunisme comercial, ja que per a l'any 1789 també estava prevista la reposició de *Il barbiere di Siviglia* de Paisiello en el teatre vienès *Auf der Wieden*, en aquesta ocasió en llengua alemanya. Així doncs, com a l'any 1786, s'oferia la possibilitat d'una programació paral·lela de les dues òperes basades en les corresponents comèdies de Beaumarchais. Per a la reposició de l'obra de Paisiello, Mozart havia escrit fins i tot una "ària d'intercalació", com era habitual de fer a l'època. Es tracta en aquest cas de l'ària *Schon lacht der holde Frühling* ("Ja somriu l'encantadora primavera"), K. 580. Però finalment, aquesta representació alemanya d'*El barber de Sevilla* no va arribar a tenir lloc.

Les noces de Figaro, en canvi, sí que van pujar a escena. No tenim notícies sobre la reacció del públic en aquesta ocasió, però el fet és que l'òpera va assolir vint i set representacions entre 1789, 1790 i 1791. El resultat més important d'aquest èxit va ser l'encàrrec de l'òpera *Così fan tutte* per part de l'emperador. Així, després d'haver propiciat ja l'encàrrec de *Don Giovanni*, *Les noces de Figaro* van esdevenir la mare de tota aquesta trilogia amb què Mozart i Da Ponte van assolir un punt mai més igualat en la història del gènere.

A l'estrena de l'obra l'any 1786 hi va participar bona part dels actors que Josep II havia fet venir a Viena tres anys enrere quan va voler donar un nou impuls a l'òpera italiana. D'Anglaterra havien vingut el compositor Stephan Storace i la

seva germana, la soprano Nancy Storace. D'Irlanda el tenor Michaël O'Kelly i d'Itàlia el baix Francesco Benucci i el baríton Stephano Mandini.

Benucci va fer de Figaro i Mandini de Comte. Francesco Bussani, regidor del teatre, va fer de Bartolo i Antonio, i Michaël O'Kelly de Basilio i Don Curzio. Pel que fa als papers femenins, Luisa Laschi va estrenar el personatge de la Comtessa i Nancy Storace el de Susanna. Maria Mandini va fer de Marcellina i Sardy Bussani de Cherubino. Maria-Anna Gottlieb, amb només 12 anys, es va encarregar del paper de Barbarina. Cinc anys més tard va estrenar el personatge de Pamina a *La flauta màgica*.

Com veiem, Bartolo i Antonio els va fer un sol actor, i el mateix va passar amb Basilio i Don Curzio. Concentrar dos papers en un mateix cantant era una mesura d'estalvi habitual a l'època. Però en aquest cas va obligar Mozart a fer desaparèixer Bartolo i Don Curzio del desenllaç de l'òpera. Avui dia, els quatre papers són representats sovint per quatre actors diferents. Això permet donar més plenitud a l'escena final, on Bartolo i Don Curzio doblen llavors les veus d'Antonio i Basilio respectivament.

L'any 1789, molts dels actors de 1786 ja havien marxat de Viena. La reposició va haver de comptar, doncs, amb noms diferents. Caterina Cavalieri va fer de Comtessa, i Adriana Ferrarese del Bene, la futura Fiordiligi de *Così fan tutte*, va substituir Nancy Storace en el paper de Susanna. Va ser molt probablement a proposta d'ella que Mozart va canviar llavors dos números de la partitura. Al quart acte va substituir l'ària *Deh vieni non tardar* per la nova ària *Al desio di chi t'adora* (K. 577). I al segon acte, l'ària *Venite inginocchiatevi* va ser substituïda per la nova ària *Un moto di gioia* (K. 579). En aquest cas, l'ària original demanava una notable agilitat en el domini del moviment escènic, i cal suposar que la soprano va preferir una ària lírica. És aquesta ària a la qual es refereix Mozart en una carta contemporània a la seva dona: "*Crec que l'arieta que he escrit per a la Ferrarese agradarà, sempre que sigui capaç de cantar-la amb ingenuïtat, cosa que dubto molt*". El comentari és valuós per a nosaltres en la mesura que il·lustra de forma prou clara que, per al compositor, el que hi ha darrere la façana aguda i intel·ligent de Susanna és un fons d'"ingenuïtat".

LE NOZZE DI FIGARO

Òpera bufa en quatre actes

Text de Lorenzo Da Ponte

Música de Wolfgang Amadeus Mozart

KV 492

L'acció es desenvolupa al segle XVIII,
al castell d'Aguas Frescas, a tres llegendes de Sevilla.

FITXA VOCAL

EL COMTE D'ALMAVIVA	Baríton
LA COMTESSA D'ALMAVIVA	Soprano
SUSANNA Criada de la Comtessa i promesa de Fígaro	Soprano
FÍGARO Criad del Comte i promès de Susanna	Baix
CHERUBINO Patge del Comte i fillol de la Comtessa	Soprano (Mezzo)
MARCELLINA Antiga institutriu de la Comtessa i antiga mestressa de Bartolo	Soprano
BARTOLO Doctor, antic tutor de la Comtessa	Baix
BASILIO Mestre de música	Tenor
DON CURZIO Jutge	Tenor
ANTONIO Jardiner del Comte i oncle de Susanna	Baix
BARBARINA Filla d'Antonio	Soprano

COR: Camperols i Camperoles,
Servents

Mozart acostumava a escriure l'obertura orquestral d'una òpera després d'haver escrit l'òpera en qüestió. Això li permetia sintetitzar simfònicament uns ambients o uns continguts escènics que ja havien assolit en la seva ment un estat de plena maduresa.

Així doncs, per comprendre l'obertura és convenient un coneixement previ de l'obra escènica a la qual va destinada. És per això que en aquest llibre comentem l'obertura orquestral després d'haver comentat tota l'òpera (pàg. 289).

Nota per a la lectura del llibret:

Els fragments en què dos o més personatges canten al mateix temps dient paraules diferents estan assenyalats amb una línia vertical ondulada a dreta i esquerra del text.

En aquests fragments, quan els personatges no entren de forma simultània sinó en successió estreta, l'ordre en què apareixen correspon al de la partitura.

ANTECEDENTS DE L'ACCIÓ

A *Le barbier de Séville*, primera obra de la trilogia de Beaumarchais, el doctor Bartolo pretén casar-se amb la seva pupil·la Rosina. Però el galant Comte d'Almaviva, amb l'ajuda de l'astut barber Fígaro, aconsegueix burlar el vell doctor i robar-li la núvia.

Quan comença l'acció de *Les noces de Fígaro*, segona obra de la trilogia, ja fa uns quants anys que el Comte està casat amb Rosina i tots dos viuen al castell comtal proper a Sevilla.

Com a agraïment pels serveis prestats, el Comte s'ha endut Fígaro al castell per convertir-lo en el seu criat personal. Allà, Fígaro ha conegut Susanna, la criada de la Comtessa. Tots dos s'han enamorat i l'òpera comença el matí del seu casament.

ACTE I

QUADRE ÚNIC

Una habitació no del tot moblada, amb un sofà al mig.

Fígaro té a la mà una barra de mesurar
i Susanna és davant del mirall emprovant-se un barret.

Núm. 1 - DUETTINO

“Cinque... dieci...”

(Fígaro, Susanna)

Tan bon punt s'aixeca el teló, i abans que ningú no comenci a cantar, l'orquestra ja ens retrata, un darrere l'altre, els dos personatges que apareixen en escena.

La breu figura de notes repetides que saltironeja de bon principi als violins, figura que es va repetint i que acaba cada cop amb un pic melòdic més elevat, expressa amb gràfica exactitud la meticulositat amb què Fígaro està mesurant l'habitació. Sens dubte, es tracta d'una meticulositat festiva i optimista. Som al matí del seu casament i el jovial nuvi està comprovant quin lloc de l'habitació serà el més adient per instal·lar-hi el llit matrimonial.

De seguida, però, aquesta alegre figura dona pas a una segona tonada que, lluny d'ocupar-se a comptar notes repetides, s'abandona a l'ondulat lirisme d'una autocontemplació extasiada. Susanna s'està emprovant un nou barret davant del mirall. Les corbes melòdiques que neixen de les seves complagudes gesticulacions expressen una coqueteria de natura amorosa, tendra i amable. Però el fet que sonin en el timbre penetrant de l'oboè ens adverteix també que, dins d'ella, l'afectuositat