

LByron

-un estiu sense estiu-

Agustí Charles

òpera en dos actes
llibret de Marc Rosich

Estrena absoluta

Staatstheater Darmstadt

12 de març de 2011

Amb un total de nou representacions fins al maig 2011

Gran Teatre del Liceu

25, 27 i 28 de juny de 2011

Coproducció de l'Staatstheater Darmstadt,
Gran Teatre del Liceu i Teatros del Canal (Madrid)



Índex:

Introducció	3
Síntesi argumental	4
Volcans	5
Cap a un nou model d'òpera	7
Nova vocalitat	10
Agustí Charles cv	13
Marc Rosich cv	14
Editorial Mondigromax	15

LByron

-un estiu sense estiu-

Agustí Charles

òpera en dos actes

llibret de Marc Rosich

en català amb sobretítols en alemany

LByron, un estiu sense estiu, òpera del compositor català Agustí Charles i del dramaturg Marc Rosich, respon a un encàrrec de l'Staatstheater de Darmstadt, programat per la temporada 2010/2011. Aquest mateix teatre va estrenar el 2007 amb èxit *La Cuzzoni, esperpent d'una veu*, sobre una *prima donna* del segle XVIII, encarregada pel Festival d'Òpera de Butxaca de Barcelona. Charles, format a Barcelona, amplià els seus estudis a Europa i Amèrica. Té un brillant currículum com a compositor, amb molts i importants premis –entre els quals el de l'Asociación de Orquestas Sinfónicas Españolas (AEOS) per *Seven Looks*, que s'interpretà a tot Espanya entre 2004 i 2008– i també com a musicòleg. És professor del Conservatori Superior de Música d'Aragó i de l'Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC). La seva música s'ha interpretat arreu del món.

El llibret, escrit per Marc Rosich, situa l'acció a Europa després de la derrota de Napoleó a Waterloo. Al mateix temps que caia en el camp de batalla, a l'Oceà Pacífic entrava en activitat el volcà Tambora, i llançà un núvol tòxic de cendra que va travessar tot el planeta i destarotà l'ordre de les estacions. El núvol arribà a Ginebra l'estiu de 1816 amb aparatoses tempestes, que van deixar atrapada dins la seva vil·la d'estiu una curiosa colla d'exiliats anglesos. Lord Byron, Percy B. Shelley, Mary, la seva amant, Claire Clairmont, germanastra de Mary, i Doctor Polidori. Una reunió en mig d'un "estiu sense estiu" que va donar com a fruit dos dels textos més importants de la literatura gòtica: *Frankenstein* i *El vampir*.

Orquestra, cor i veus construeixen un espai sonor envolvent que situa l'oient al bell mig de l'òpera, des de l'escena, que es configura també com un gran instrument, fins a la percussió ubicada dins mateix de la sala, passant per una subtil amplificació que permet endinsar-se en el subconscient dels protagonistes i endevinar-ne les dèries. En resum, una experiència dramàtica que ens fa viatjar sota la mateixa pell dels protagonistes.

Síntesi argumental

Lord Byron, volent eludir els litigis amb la seva esposa, cerca aire fresc i inspiració a Villa Diodati, a les ribes del llac Lemán. El famós poeta ha de patir, però, la molesta companyia del seu nou metge de capçalera, el doctor Polidori, jove pusil·lànim amb ínfules d'escriptor que està fascinat per Byron. També s'aturen al llac el poeta visionari Percy B. Shelley i la discreta Mary, la seva amant i futura senyora Shelley. Els acompanya Claire Clairmont, frívola germanastra de Mary, aprenent de cantatriu i instigadora del viatge dels Shelley a Ginebra, ja que està secretament embarassada de Byron. La instantània complicitat entre el fervorós Byron i l'idealista Percy B. Shelley, que havien llegit les seves respectives obres i feia temps que desitjaven conèixer-se en persona, provoca la ira soterrada de Polidori, que se sent humiliat i relegat. I mentrestant, l'ombra del magnètic Byron, devastadora i imparable, ho amara tot al seu pas.

El grup s'entreté llegint relats de terror fins a altes hores de la nit a redós de la llar de foc. Lord Byron, per eludir les llargues hores de tedi, proposa als presents una curiosa disputa literària: cadascú escriurà un conte de terror, suggestionat per l'ambient ombrívol. La contesa acaba donant com a fruit dos dels textos més importants de la literatura gòtica. Mary Shelley escriu les pàgines inicials del seu *Frankenstein*, en un acte soterrat de venjança per les absències i arravataments místics de Percy B. Shelley. D'altra banda, Polidori redacta el relat *El vampir*, parodiant una narració inacabada de Byron, i encetant una nova tradició de vampirs refinats i seductors, que culminarà amb el *Dràcula* de Stoker. Irònicament, *El vampir* va acabar sent publicat amb autoria de Byron.

Volcans

Mentre escric aquestes línies sóc a Copenhagen. Som a mitjan mes d'abril i fa un parell de dies que a Islàndia ha entrat en activitat el volcà Eyjafjalla. I malgrat el seu nom impronunciable, el volcà està en boca de tothom a la ciutat. El núvol de cendra expulsat per una de les seves xemeneies plana sobre el nord d'Europa i els carrers de Copenhagen són plens de viatgers desprevinguts que han quedat atrapats pel tancament de l'espai aeri. Al contrari de molts d'ells, no sóc a Copenhagen de passada. Em trobo a Dinamarca treballant en la dramaturgia d'un nou projecte amb el Calixto Bieito, un encàrrec del Betty Nansen Teatret, a pocs minuts del centre de la ciutat. Fa un parell de setmanes que han començat els assaigs i encara queda un mes i mig per a l'estrena de la peça al Festival de Bergen. Aquest cap de setmana el Calixto planejava escapar-se a veure la família a Barcelona, però el volcà no ha volgut que fos així. El mateix els ha passat a la Rebecca, l'escenògrafa del projecte, i l'Ingo, el figurinista, que ja tenien els seus bitllets per fer una escapada a casa, a Alemanya. A la taula del costat del restaurant francès on sopem tots quatre, un representant internacional de la cervesa belga Chemay es pren amb filosofia l'inesperat suplement de vacances davant un plat de marisc i ens comenta que el seu homònim al mercat espanyol també es troba incomunicat. Després, al bar del costat, amb música de guitarres en directe, compartim amb ell unes copes i ens explica el rumor que hi ha hagut homes de negocis que, desesperats, han arribat a pagar milers de corones perquè un taxi els portés de Copenhagen fins a Berlín o París. Jo, mentre seguim escoltant les històries del representant belga, ara en anglès, ara en francès, no puc deixar de relacionar el volcà islandès amb el Tambora, el volcà indonesi que el 1815 va entrar en erupció amb tal virulència que un any després, Europa i Amèrica es van quedar sense estiu. Les conseqüències d'aquest altre núvol de cendra també van agafar desprevinguts a una partida de turistes anglesos a la riba del llac Lemman, als peus del Mont Blanc. Com a conseqüència de les insòlites tempestes d'estiu, el grup, format per Lord Byron, el seu doctor Polidori, Percy B. Shelley, Mary Shelley i la seva germanastra Claire Clairmont, es va veure obligat a recloure's a Villa Diodati i d'aquella reclusió, de l'ambient electritzant d'aquelles nits, amb el repicar de la pluja contra els vidres, van néixer dues de les obres cabdals de la literatura gòtica romàntica, *Frankenstein* i *El vampir*.

Jo coneixia la història de feia temps. He de confessar que d'adolescent corria per casa una còpia de la fabulosa cinta *Remando al viento*, de Gonzalo Suárez, que va acabar amb les imatges un xic borroses per l'excés de visionats. Tot el pòsit de sensacions que havia deixat en mi la pel·lícula va tornar a resorgir quan un dia, ara fa més de dos anys, mentre amb l'Agustí Charles buscàvem tema per a la nostra segona col·laboració operística, vaig fer una troballa en una llibreria vora de casa. Es tractava d'un recull de contes que intentava reproduir els fruits d'una d'aquelles nits de tempesta a Villa Diodati, al voltant de la llar de foc, justament la famosa vetllada en què Lord Byron va desafiar els seus convidats a escriure una narració breu que s'inspirés en els relats de terror aplegats en el llibre *Fantasmagoriana*, que havien estat llegint nit rere nit fins arribar a la darrera pàgina. Vist que es quedaven sense diversió nocturna, Byron els va proposar que escriguessin ells mateixos els materials que els havien de distreure en aquell aïllament del món que semblava que no anés a acabar mai.

Era evident que l'anècdota de Villa Diodati era un material d'alt voltatge per a l'elaboració de la nostra nova òpera i així és com va néixer la idea seminal de *LByron, un estiu sense estiu*. Per començar, partíem d'uns personatges que, malgrat l'interès propi de la seva

vastíssima obra literària, ens oferien un entramat complex de relacions d'afecte i desafecte. Partíem de la figura indiscutiblement magnètica de Lord Byron, conscient del propi geni, però alhora acomplexat morbosament per una coixesa congènita. Al seu costat, teníem el doctor Polidori, atret de manera malaltissa per la llum despresa per Byron però alhora diana de totes les seves burles, frustrat per la incapacitat de la seva ploma i gelós per la nova amistat sorgida entre el poeta i Percy B. Shelley. Aquest, per la seva banda, viu embriagat pel món d'abstraccions sorgit del seu cap, l'univers de sensacions nascudes de la seva imaginació i que l'agermanen íntimament amb la natura, i que, per tant, l'allunyen de la realitat, i per extensió, de Mary. Ella, al seu torn, pateix l'alienació del seu home al mateix temps que intenta fer sentir la seva veu com a escriptora en un món on l'únic acte de creació que li és permès a una dona és la maternitat. I finalment, la voluble Claire Clairmont, enamorada de Byron i secretament embarassada d'ell, encara la vida des del màxim pragmatisme. Aquesta xarxa de relacions plena de matisos s'ha convertit en la base sobre la qual hem bastit tota l'òpera, amb la intenció d'abordar el llibret no tant des de la creació intel·lectualòide i cerebral, sinó des de l'organicitat que demanaven els personatges i les seves situacions dramàtiques. Aquesta també ha estat una aposta per una teatralitat determinada, que no antiga, amb un cert propòsit d'anar a la contra de certs experiments d'una modernitat mal entesa que obliden el component escènic que ha de tenir tota òpera.

La descoberta del protagonisme que va tenir l'erupció del Tambora sobre els destins dels nostres personatges va ser un moment clau per a la construcció de la peça, tant des d'un punt de vista dramàtic com musical. De manera que vam voler imaginar que l'òpera començava amb l'explosió del volcà a l'altra banda del planeta, al Pacífic, i els seus ecos arribaven a l'Europa desfeta després de Napoleó, el brogit de l'erupció planava per damunt del camp de Waterloo (on, segons està documentat, Byron i Polidori van fer parada), i finalment el seu ressò, en forma de tempesta, arraconava i acorralava els nostres personatges entre les quatre parets de Villa Diodati. A més volíem que l'efecte dominó d'aquesta erupció acabés desembocant en l'escriptura dels contes, com si aquesta marea influís de manera decisiva a l'hora d'inflamar-los la imaginació. Així, per a nosaltres, l'orquestra i el cor han acabat conformant un tot orgànic que neix amb l'erupció del volcà i que, a partir d'aquesta fuetada inicial, es propaga com un ésser viu al llarg de la peça, convertint-se en un coixí animat sobre el qual reposa la veu declamada dels cantants. El conjunt format per orquestra i cor és una força natural que es transforma, que ara és la remor del bosc, ara és el brogit de la tempesta, ara és la veu dels morts i ara és el mirall de les paraules sorgides de la boca dels qui són vius... com si tots els músics fossin part d'un mateix organisme dotat de vida, en contínua transformació.

Escoltant encara les anècdotes del representat belga (unes històries que mai no hauria pogut sentir si no hagués estat per la irrupció en les nostres vides del volcà islàndès) no puc amagar un somriure. Qui ens anava a dir, a l'Agustí i a mi, que els ecos del Tambora tindrien tan de ressò en dates tan properes a l'estrena de la nostra nova òpera.

Marc Rosich
Libretista

Cap a un nou model d'òpera: *LByron, un estiu sense estiu*

Escriure una òpera avui és, probablement, el repte més fascinant per a un compositor. I no només per l'envergadura d'un projecte com aquest –fet gens menyspreable–, sinó també per la responsabilitat que comporta treballar en un dels gèneres amb un magnífic repertori, de manera que les possibilitats d'aconseguir una excel·lència similar a la d'alguns autors del passat sembla difícilment assolible. Els models creatius dels compositors actuals han canviat fonamentalment al llarg dels segles XX i XXI, i no diguem respecte als compositors del XIX. Els reptes que afrontaren Mozart, Verdi, Puccini, Wagner o Strauss, per esmentar-ne només alguns dels més destacats, són avui dia molt diferents, però no així el públic que va a l'òpera i que, com abans, continua esperant un espectacle que li resulti interessant, que l'entretengui i, sobretot, que el sedueixi. Parlo en primera persona, però no crec ésser un estrany simplement pel fet de ser un compositor, ja que, en el fons, sóc un oient més.

Abans de l'òpera *LByron* ja havia escrit una òpera de cambra, *La Cuzzoni*, també amb llibret de Marc Rosich que va ser el meu bateig en el gènere. En compondre-la vaig aprendre quelcom que ha estat i és fonamental en la meua manera de concebre el drama musical: l'òpera –com cap altre gènere– requereix i obliga a la comunicació amb l'oiient que necessita ser sorprès i seduït. Agradar és la suma d'ambdues facetes, fet que no em preocupa en afrontar la composició perquè, essent com sóc un oient, crec que allò que em sedueix a mi podrà seduir els altres. El projecte intel·lectual que envolta el treball de concebre l'òpera i finalment de compondre-la és totalment personal –similar al que fa un arquitecte amb els plànols i els obrers en construir l'edifici– i afecta l'ofici, la meua tasca com a compositor. No m'interessa gaire que l'oiient conegui el procés creatiu, sinó el resultat final. Prefereixo que es deixi portar per les imatges acústiques que li genera el subconscient, que descobreixi pas a pas l'obra i que, en última instància, hi connecti. La inefabilitat que té al final tota obra musical és, per a mi, incontrolable perquè depèn de molts paràmetres: del tipus de públic, de la seva disposició a participar i a deixar-se portar i de l'adequació de l'obra al seu moment, etcètera. Una infinitat d'ítems que per molt que pretengui mesurar són, al capdavant, incontrolables. Com podem definir amb paraules concretes i incontestables que *Tristany i Isolda* de Wagner és una obra mestra? Tots assentim, tot i no ser capaços d'expressar-ho amb paraules. Pretenc seduir amb uns sons que descriuen uns personatges i la seva història i l'oiient ha de decidir si ho he aconseguit o no... Aquest és el risc, el meu risc, que assumeixo sense por i el que explicaré a continuació és simplement un intent de fer-me entendre, comesa probablement impossible: explicar el món dels sons amb paraules.

LByron, un estiu sense estiu es desenvolupa a partir de dos paràmetres essencials presents en la síntesi argumental del text: realitat i irrealitat. La realitat la formen les inquietuds terrenals dels protagonistes, les alegries i les misèries d'una trobada fascinant i meravellosa que esdevindrà cruel i incontrolable. La irrealitat és part d'una idea que neix de la pròpia realitat i, com a bona part de les coses de la vida, ens condueix finalment a l'extrem existencial, en què la irrealitat supera la realitat.

El començament de l'òpera ens situa al primer lloc de pas d'alguns dels nostres protagonistes: el camp de batalla de Waterloo on la desolació i la quietud envaeixen les profunditats més pregones de l'ésser humà; un lloc en què la mort viu oculta sota la terra, com a càstig fantasmal de l'obstinació dels homes. Al llarg de tota l'òpera la mort és representada per la veu masculina, la dels soldats caiguts al camp de batalla que representen el crit que sorgeix de l'interior de la terra, el seu rugit. Quan Polidori escriu la seva primera carta, assegut al camp de batalla, de la seva ploma emanen els efluis d'una mort que, malgrat el temps passat, encara viu en el paisatge que l'envolta: la mort –cor

masculí- i la vida –cor femení- conformen la realitat de l'home, ambdues són la seva obstinació. L'explosió del volcà Tambora, pròxima als dies en què els nostres personatges visiten el llac Séchèron, a Ginebra, sembla una premonició, el presagi d'un desenllaç poc favorable.

En aquesta òpera es busca situar l'oient dins de l'escena, que experimenti els sons en pròpia pell i que sàpiga reconèixer les sensacions que aquests li provoquen. Amb un llenguatge gairebé cinematogràfic, so i imatge transporten l'oient al centre d'un calidoscopi sonor en què l'essència de la història es percep com a realitat individual. Per fer-ho, tota l'escena es configura com un instrument enorme i la dimensió acústica atrapa l'oient i el trasllada als llocs on transcorre el drama: so i moviment semblen una mateixa cosa i ambdós tenen el propòsit d'acostar l'oient a un *reminiscent* drama wagnerià en què tots els elements que hi participen –cor, orquestra, els músics que es troben a l'escena i el decorat on ressonen els sons de la naturalesa– serveixen per emparar els solistes, que a poc a poc van desgranant una història en què realitat i irrealitat apareixen com un tot indivisible. Des del sarcasme de LByron a la debilitat existencial de Polidori, passant per la infantil Claire, la discreta però imponent Mary, l'imaginatiu i esbojarrat Percy, a més de Fletcher, el criat còmplice, cada personatge és la seva pròpia veu: les paraules i els sons que emanen de la veu de cadascun d'ells són un reflex de com pensen i com actuen, de manera que la música ens mostra –més enllà del que semblen– allò que són en essència, allò que és impossible de descriure amb paraules i gestos però que l'abstracció de la música ens permet de reconèixer de manera subliminar.

L'òpera s'inicia amb el rugit dels morts al camp de batalla, representat per les veus masculines del cor que des d'ultratomba demanen permís per parlar. Les veus femenines representen justament el contrari, el somni, l'ideal impossible, per això no és fins ben avançada l'òpera que els dos grups –homes i dones– es troben. El gran cor de veus serà el nexa que uneix realitat i irrealitat, allò que és tangible amb allò que és intangible, representat en música pels dos extrems que són, en essència, el so per si sol i la paraula: al llarg de l'òpera, el cor intenta construir un idioma impossible i, en el seu continu intent d'edificació, acaba subratllant els diàlegs de les veus solistes, afegint-hi un joc dramàtic i musical que les situa al centre de cada escena. Les veus solistes, al contrari del cor, ens apareixen diàfanes, amb un llenguatge transparent i tremendament real, i dibuixen cada personatge amb una gestualitat musical que en subratlla el caràcter i els elements intangibles: les seves virtuts i debilitats.

La descripció de cada moment s'aparta de la simple representació musical pròpia del melodrama romàntic i s'allunya de la idea del *leitmotiv* per acostar-se a la descripció microscòpica i hiperrealista de cada escena i del seu contingut. No hi ha lloc per a la superficialitat en una història en què els personatges es descriuen a si mateixos i es mostren com són internament, transformats només per aquells que els acompanyen. El seu aspecte exterior segons qui els observa canvia: com creuen ser i com són a ulls de qui els observa. La superposició de totes dues realitats a la penúltima escena del segon acte reflecteix, al mateix temps, qui són i en què es convertiran –o potser ja s'han convertit: una descripció pertorbada i delirant d'ells mateixos, un moment en què la música deixa pas al soroll cacofònic reflex d'una realitat impossible i en el que el geni d'aquests creadors deixarà pas a una realitat tensa, plena de contradiccions i, al final, d'una sobrietat inquietant.

Però no vull oblidar la importància que en aquesta òpera té la naturalesa i la seva relació amb els homes perquè d'una manera o altra és ella qui els transforma, l'origen del somni del que imaginem ser: la representació de l'explosió del volcà Tambora, la Gran Tempesta amb què s'inicia el segon acte i la imponent representació del Jura són tres moments instrumentals de l'òpera en què l'orquestra i el cor se'ns mostren com imponents

columnes sonores que s'allarguen a l'infinit on un mar de sons acaba construint una trama tímbrica de grans proporcions que es dilueix i reapareix constantment, formant un teixit sonor de forma líquida que sembla envoltar l'oient i l'acompanya d'una escena a una altra. El contrapunt a aquesta fluïdesa sonora es troba a les escenes on LByron i Mary Shelley, ell amb cançons turques (Acte I) i ella en el joc de dames (Acte II), configuren dos fragments trepidants on se solapen històries i discussions sobre el que és i el que representa per a cada personatge la vida i la mort, idees que, a poc a poc, formaran part del drama que ens portaran al nucli de l'òpera: el repte dels relats de LByron.

La música aquí escrita és un relat musical que, juntament amb el text, intenta arribar a l'oient per una via no explorada o, si més no, així ho entenc com a compositor. A l'obra hi ha una utilització del timbre i dels sons que volen mostrar-nos allò que no es veu amb una mirada convencional i, més enllà del relat d'un drama, l'òpera s'endinsa en l'abstracta descripció del detall minúscul, d'una realitat gairebé infinita: l'hiperrealitat. Potser és un intent impossible, una utopia, però: ¿no creuen que sovint l'emoció que ens produeix la música ja és en si mateixa una utopia, intangible i que no es pot predir?

Escoltin, vegin i després... decideixin.

Agustí Charles

compositor

Veu i vocalitat

Parlar de vocalitat a l'òpera comporta, potser, parlar dels grans noms de la història de la música que van ser capaços d'assolir un model que a dia d'avui és referència ineludible del que considerem òpera tradicional. Existeix una ingent quantitat de models que la tradició ha convertit en estàndards i sembla difícil aconseguir una nova manera d'articulació vocal que sigui mínimament convincent i que, sobretot, equiparable a l'ús que se n'ha fet fins ara, problemàtica no aliena als altres idiomes d'occident.

A més a més, tampoc no podem ocultar que en l'idioma català –i, per tant, en el castellà–, no sembla que hagi estat possible solucionar aquest problema amb la mateixa eficàcia que a l'òpera italiana, alemanya, francesa i, també, anglosaxona. Específicament en allò que fa referència a la seva capacitat d'expressar-se amb la naturalitat del llenguatge. Ara per ara, encara ens sentim incòmodes quan escoltem una òpera en català o en castellà perquè, en termes generals, no ens sentim identificats amb com s'expressen aquests cantants-actors que veiem a l'escena.

Per a un oient italià o alemany l'òpera no necessita subtítols, perquè el que diu acostuma a ser clarament comprensible: l'oient italià que escolta *la seva* òpera s'expressa de la mateixa manera que els seus cantants, en canvi, això no passa en català o en castellà. El problema no és nou. Ja a finals del segle XIX l'òpera escrita per compositors espanyols es traduïa a l'italià perquè només en aquest idioma era acceptada pel públic. Els estudiosos conclouen que el motiu es deu a una raó d'estil, de model vocal vigent. Jo hi estic d'acord a mitges perquè, tot i que aquesta afirmació té part de veritat, oblida quelcom crucial: el fet que cada idioma posseeix un cant propi perquè d'una manera o d'una altra la parla és, en si mateixa, una forma de cantar, i els compositors del món català i castellà no han aconseguit encara trobar la clau per comunicar amb l'eficàcia pròpia de l'italià. Cantar impostat no és sinó una ampliació –diguem que una exageració–, de l'ús vocal de l'idioma i de les seves característiques. Així, mentre que en l'idioma italià l'ondulació gestual i exagerada de les diferents altures de la veu és inherent a la seva condició, en la música alemanya va trigar en imposar-se com a llengua adient per l'òpera a causa, amb tota probabilitat, de motius semblants als esgrimits per a la llengua catalana o castellana.

Però ¿com va obtenir l'idioma alemany l'acceptació que li va permetre desenvolupar una òpera pròpia? Una resposta fàcil i inadequada, per incerta –tot i que massa difosa–, és l'existència en aquest gènere de grans genis de la música que han imposat el seu model. Però la realitat és una altra perquè un procés d'aquesta envergadura només s'arriba a produir quan la modulació de l'ús vocal s'adapta a la dicció de la parla alemanya i llavors l'oient alemany es troba còmode i pot connectar amb el que passa a l'escena, perquè es produeix una proximitat expressiva que li permet penetrar al cor de la història que es representa, fins al punt de participar-hi. A criteri meu, la participació de l'oient és fonamental perquè sense una relació profunda de música-text i oient, el fracàs està anunciat. No és casual, per tant, que cada idioma hagi acabat desenvolupant, en termes generals, un tipus d'òpera adequat a la seva vocalitat: la música italiana ha tendit a una certa comicitat, mentre que l'alemanya ha preferit històries de caràcter èpic i dramàtic. En l'actualitat totes dues llengües han superat aquestes tendències, perquè a partir del seu caràcter i articulació inicials, el temps les ha anat modelant esborrant diferències, si bé en general encara es mantenen els models relacionats amb el seu perfil expressiu.

Podem concloure, provisionalment, que cada idioma posseeix una forma de dir pròpia i inèdita que constitueix el seu gran patrimoni i que prové d'una depuració realitzada al llarg de segles: quan escoltem una òpera de Richard Wagner, tot i no entendre ni una paraula, ens complau l'expressivitat tímbrica del seu llenguatge i no ens adonem que aquest fet es deu a què la seva proposta d'escriptura vocal es troba pròxima al llenguatge.

És natural, bonica i vocalment intransferible: no funcionaria igual la mateixa música en italià que en català perquè la seva dicció seria aliena a l'expressivitat derivada de la seva pronunciació i, per tant, seria estranya a l'oïda i menys comprensible.

A l'hora de solucionar la vocalitat d'una òpera en qualsevol idioma no podem oblidar la problemàtica de la dicció i de la naturalitat de la pronunciació del. Encara avui, el problema de l'òpera en català i castellà radica en la dificultat de comprensió del text cantat en aquestes llengües i per això la sarsuela fa servir models vocals combinats de cançons i de text parlat. En no ser possible resoldre encara aquest problema, el tipus de vocalitat habitualment utilitzada s'acosta o flirteja principalment amb els models italià i alemany i el resultat és una manca de naturalitat vocal i una dicció aliena a la pronunciació natural del text que impedeix a l'oïent una participació activa en el drama i en el seu desenllaç.

A *LByron*, tal i com vàrem fer amb l'òpera anterior, *La Cuzzoni*, hi ha un intent d'ajustar la veu al llenguatge parlat i el text de Marc Rosich ens hi ajuda enormement atesa la seva prosa rica en imatges i expressivitat, qualitats poc habituals en l'òpera actual. Rosich es basa en dos paràmetres: el primer, parteix de l'anàlisi de les formes d'articulació del text, en aquest cas el català; i el segon, de la utilització vocal relacionada amb la fonètica – especialment pel que fa a les diferents posicions de la veu en la cavitat bucal– per, a partir de la desintegració del llenguatge, rescatar la seva naturalesa primitiva. Per fer-ho, era necessari afrontar el repte sense prejudicis perquè l'ús de la seva pròpia dicció –sense l'exageració "a l'estil italià"– contradiu la majoria de models d'òpera en català o en castellà escrits fins ara.

Un estudi a consciència de l'idioma semblava imprescindible per abordar una nova dicció, pretesament pròxima a la parla. En primer lloc, en l'idioma català i en molts casos, també, en el castellà, són presents dues característiques principals: una intervàlica relacionada amb el trítion, juntament amb un moviment en graus conjunts de les veus, i una utilització contínua de l'acceleració i la desacceleració rítmica del text. La combinació de totes dues permet crear la tensió i la distensió dramàtica de la frase amb una pulsació sempre variable. Aquests no són els únics trets de la llengua, tot i que són, sens dubte, els més característics i el seu aprofitament adequat ha de poder proporcionar una expressivitat correcta.

Vull advertir al lector que aquest no s'ha d'interpretar com l'únic model possible, atès que a l'òpera actual existeix una amalgama de models infinita i de procediments vocals que, fins i tot, persegueixen l'efecte contrari a la intel·ligibilitat del text. Ens referim, únicament, al tipus que permet una dicció vocal comprensible –del seu contingut i de la seva expressivitat– que és l'aposta particular del compositor.

El model que prové de la fonètica serveix per col·locar les diferents altures del text –afinació– i la seva intencionalitat d'acord amb la seva pronunciació: des de les vocals internes fins a les externes, en l'àmbit bucal, s'entén. Les consonants no són sinó combinacions de la posició de la llengua, l'obertura de la cavitat bucal que permet crear les interferències pròpies del llenguatge. És a dir, mentre que les vocals són elements comuns de tots els llenguatges, les consonants són pròpies de cada idioma i són el mitjà amb què es modulen les vocals. Aquest ús proporciona a la veu la possibilitat d'esdevenir un instrument que modula el so de manera semblant a un instrument de vent: el so es produeix amb l'aire que prové del conducte respiratori i es transmet al tub, mentre que les canyes i les claus permeten modular el so projectant la seva particular altura i timbre. Passa quelcom semblant amb qualsevol veu: tots posseïm una cavitat bucal diferent i amb ella pronunciem el llenguatge. A *LByron* qui utilitza aquest model és el Cor: esdevé una *vox instrumentalis* que condueix i unifica l'orquestra amb les veus dels solistes. El Cor és instrument i conductor del text dels solistes, dotat d'una amalgama de recursos que

converteixen el seu timbre en un únic procés sonor difícil de distingir-lo de la mateixa orquestra, o a la inversa. La seva pronunciació prové de la descomposició del text principal de l'òpera i construeix un metallenguatge impossible i de significat intel·ligible que emfatitza i amplifica els diàlegs dels solistes i dona major relleu al drama. El resultat és un timbre coral imponent, de gran riquesa, en què el cor es converteix en un instrument imprescindible que, juntament amb l'orquestra, empara el joc vocal i dramàtic de les veus solistes.

No hi ha dubte que, com tot llenguatge que posseeix una vida en permanent evolució i canvi, el seu timbre i la utilització musical que se'n deriven ens ofereixen possibilitats infinites de resolució i ens permeten desenvolupar procediments musicals que evolucionen en paral·lel al llenguatge. El treball i l'objectiu del compositor és trobar les vies que permetin a l'oient viatjar per les imatges sonores de la seva pròpia expressivitat. Nosaltres hem apuntat unes vies d'accés, les que considerem ideals en la nostra activitat operística, però no cal dir que no són pas les úniques.

Agustí Charles
compositor

Agustí Charles, compositor

Natural de Manresa (Barcelona) inicia els seus estudis musicals ben aviat. Els seus primers treballs en la composició musical seriosa daten de la dècada de 1980, de la mà de Miquel Roger, Albert Sardà i Josep Soler. Posteriorment estudià amb Franco Donatoni, Luigi Nono i Samuel Adler, a més de treballar Joan Guinjoan, Cristóbal Halffter, J.R. Encinar i Ros Marbà, entre altres.

Té prop de cinquanta guardons, entre els que destaquen els més importants premis de composició nacional i internacional. També ha rebut encàrrecs de moltes institucions i prestigiosos intèrprets, per lo que la seva música s'interpreta per tot el món. L'any 2003 rebé el premi de l'Associació d'Orquestres Simfòniques Espanyoles (AEOS) amb la seva obra *Seven Looks*, interpretada per totes les orquestres espanyoles entre les temporades 2004 a 2008. La seva òpera "*La Cuzzoni, esperpent d'una veu*", seria estrenada amb gran èxit en el Staatstheater de Darmstadt (Alemanya) l'Octubre de 2007. Recentment (2008), la companyia italiana Stradivarius ha editat un CD monogràfic amb part de la seva obra orquestral, interpretada per l'Orquestra de la Comunitat de Madrid, dirigida per José Ramón Encinar, rebent elogis de la crítica. El segell Tritó (2010) ha editat un nou CD monogràfic amb l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya, dirigida per Jaime Martín. En març de 2011 s'estrena en el Staatstheater de Darmstadt (Alemanya) la seva segona òpera, **Lord Byron, un estiu sense estiu**, amb text de M. Rosich i direcció escènica de A. Romero.

De la mateixa manera es autor de nombrosos treballs relacionats amb la composició i l'anàlisi musical, entre els quals destaquen els llibres "*Análisis de la Música española del siglo XX (2002)*", "*Dodecafonismo y serialismo en España*" (2005), "*Instrumentación y orquestación clásica y contemporánea*": Vol. II y libro de trabajos (2005), Vol. I Instrumentos de viento y la voz (2008).

Es Doctor en Historia de l'Art i Catedràtic de Composició en el Conservatori Superior de Música d'Aragó. Actualment ensenya composició en el Conservatori Superior de Música d'Aragó i en l'Escola Superior de Música de Catalunya.

Marc Rosich (Barcelona, 1973)

Llicenciat en Periodisme i Traducció i interpretació en anglès i àrab. Dramaturg, director, actor accidental i traductor literari. Membre fundador de la productora Teatre Obligatori. S'ha format en l'escriptura dramàtica als seminaris de l'Obrador de la Sala Beckett de Barcelona, on actualment imparteix cursos d'iniciació a la dramaturgia. Entre els seus textos originals més recents es troben les obres *Carwash (tren de rentat)* (Staatstheater Stuttgart/FACYL Salamanca/ Teatre Romea, dir. Annette Pullen), *Rive Gauche* (Sala Muntaner, Cia. Q-Ars Teatre, dir. Rafel Duran) i *Vittoria* (Club Capitol, dir. Antonio Calvo). Amb el director Andrés Lima, acaba de portar a terme la traducció i la dramaturgia de *Falstaff*, a partir de l'Enric IV de Shakespeare (CDN). Col·laborador habitual de Calixto Bieito, ha signat amb ell les dramaturgies de l'espectacle *Voices, a modern passion* (Betty Nansen Teatret, Copenhagen) i de *Don Carlos* de Friedrich Schiller (Cia. Romea / CDN / Mannheim Schillertage), així com les adaptacions de les novel·les *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell (Teatre Romea / Hebbel am Ufer, Berlin / Schauspielhaus Frankfurt / Teatro Albéniz, amb música de Carles Santos, Premi de la Crítica de Barcelona 2008 a la dramaturgia) i *Plataforma* de Michel Houellebecq (Festival d'Edimburg / Teatro Bellas Artes / Teatre Romea). Per al TNC de Barcelona ha firmat les adaptacions dramàtiques de les novel·les *Pedra de tartera* de Maria Barbal i juntament amb Rafel Duran, *Mort de dama*, de Llorenç Villalonga (Premi Escènica 2010 a la millor adaptació). També ha portat a terme per a Lluís Soler la dramaturgia de *L'Odíssea* d'Homer a partir de la traducció de Carles Riba (Temporada Alta, Girona / Théâtre de l'Archipel, Perpinyà / Festival Grec, dir. Antonio Calvo).

Com a llibretista, ha col·laborat amb el compositor Agustí Charles en l'òpera de dos actes *L'Byron, un estiu sense estiu* (Gran Teatre del Liceu / Staatstheater Darmstadt / Teatros del Canal, 2011) i l'òpera de cambra *La Cuzzoni, esperpent d'una veu* (Staatstheater Darmstadt / L'Auditori de Barcelona / Teatro Albéniz, 2008). Actualment, prepara amb Agustí Charles, la peça en un acte *Suite de Java*, i amb Enric Palomar l'òpera *Los cuentos de la Alhambra* a partir de Washington Irving.

En el camp de la direcció escènica d'espectacles amb música clàssica, ha signat força projectes, gairebé sempre en col·laboració amb la directora musical Elisenda Carrasco. En aquest sentit, ha participat a les darreres edicions del Festival d'Òpera de Butxaca i Noves Creacions, signant la dramaturgia i la direcció dels espectacles lírics *Alma* (2007, a partir de la figura d'Alma Mahler), *Últimes cançons*, (2006, a partir de Lieder de Mahler), *Don Giovanni* (2005, adaptació de l'obra de Mozart per al titellaire Pepe Otal) i *// geloso Schernito* de Pergolesi (2003, juntament amb Albert Tola). D'altra banda, ha creat els concerts per a nens *Pierrot a la lluna* i *Va de banda*, per al servei educatiu de L'Auditori de Barcelona, així com els concerts amb escolars *Jugant amb Haydn*, *Les faules de La Fontaine* i *Les quatre estacions*, tots tres encàrrecs de l'Orquestra de Cambra de L'Auditori de Granollers.

Com a dramaturg, també ha estrenat les peces següents: *N&N, nuria i nacho* (Sala Beckett, 2008, dir. Antonio Calvo), *Enfermo imaginario*, (Teatro Condal, 2008, escrita amb Pau Miró, dir. Antonio Calvo), *Party Line* (Sala Beckett, 2007, dir. Andrea Segura), *Duty Free*, (Teatre Talia, València, 2007, dir. Antonio Calvo) per a Jàcara Teatro (Alacant), *De Manolo a Escobar*, (Gira nacional, dir. Xavier Albertí). *Surabaya* (Teatre Romea, 2005, dir. Sílvia Munt, obra finalista al Premi Fundació Romea 2004) *Copi i Ocaña, al purgatori* (Tantarantana, 2004, dir. Julio Álvarez) i *Unhappy Meals* (Teatre Malic, 2002, dir. del mateix autor).



Editorial

Des dels seus inicis l'any 2001, Mondigromax fa d'enllaç entre les inquietuds artístiques dels creadors i la realització de les obres, portant-les cap al seu destinatari natural: el públic.

La nostra finalitat consisteix en investigar el teixit creatiu, detectar llavors especials i estimular la producció de projectes innovadors i de qualitat. Ens impliquem en l'engranatge de la creació, la producció, l'exhibició i la distribució de les obres en els àmbits de l'òpera i del ballet.

Dietrich Grosse, fundador i director de Mondigromax, esdevé codirector, al costat de Toni Rumbau, del Festival d'Òpera de Butxaca i Noves Creacions (FOBNC) l'any 2004. La qualitat de les produccions generades pel Festival, l'amplitud dels projectes (amb coproduccions a nivell internacional i col·laboracions amb institucions de la ciutat de Barcelona) i la necessitat d'acompanyar-los més enllà de la seva creació, han fet que Mondigromax amplii la seva activitat amb una àrea editorial per tal de garantir la continuïtat i la permanència de les obres més destacades. Mondigromax és l'editorial de les òperes d'Agustí Charles, Joan Albert Amargós, de l'obra musical d'Enric Palomar i dels llibretistes Marc Rosich i Rebecca Simpson.

Al llarg d'aquests anys, Mondigromax ha col·laborat amb prestigiosos festivals i teatres d'arreu del món.

Contacte:

Mondigromax

Carme 3 át. 1ª

E 08001 Barcelona

T 93 454 18 19

F 93 452 14 40

info@mondigromax.com