

MADAME BOVARY

I ELS COMENTARIS A

LUCIE DE LAMMERMOOR

ASSIGNATURA: HISTÒRIA DE LA MÚSICA ROMÀNTICA

CURS: 2002 - 2003, GENER 2003

PROFESSOR: FRANCESC CORTÈS

ALUMNE: FRANCESC RIUS

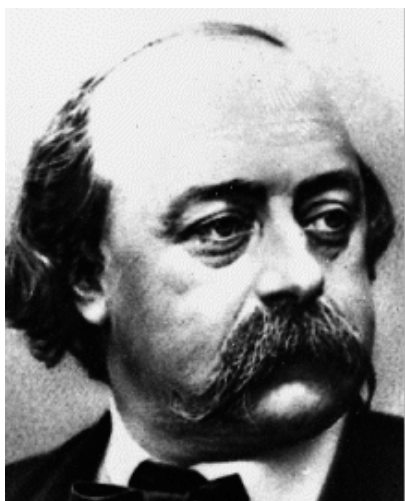
Comentari musical al capítol XV de *Madame Bovary*

<i>Contingut del treball</i>	<i>pàgina</i>
I. El novelista Flaubert	1
II. L'obra Madame Bovary	2
III. El Romanticisme literari de Walter Scott i de Cammarano	6
IV. El Romanticisme de Donizetti	8
V. L'estil donizettià	9
VI. Lucia de Lammermoor, i Lucie de Lammermoor	10
VII. Madame Bovary i l'opera a París a mitjans del segle XIX	11
VIII. Bibliografia	14

x x x x

El novelista Flaubert

Gustave Flaubert (Rouen, 1821 – Croisset, Normandia, 1880). El seu pare era el cirurgià en cap de l'hospital de Rouen i de la mà del seu pare que l'ensenyà, Gustave es familiaritzarà breument amb l'exercici de la medicina, cosa que després es notarà en les seves novel·les, en la descripció dels personatges i les escenes relacionades amb aquesta ciència. Fa els estudis de batxillerat a Rouen, i quan acaba, a l'estiu del 1840 fa un viatge als Pirineus i a Còrcega. Després, l'any 1841 va a París a estudiar Dret, i s'hi està fins el Gener de 1844, quan té el primer d'una sèrie d'atacs nerviosos (pels símptomes,



sembla que era epilèpsia) que li canviarà la vida. Abandona els estudis i torna a Rouen, però com que necessita un lloc més tranquil la família es trasllada a viure a Croisset. Després ell dirà: “La meua vida, activa, apassionada, emotiva, plena de sobresalts oposats i de sensacions múltiples, es va acabar als 22 anys”. Gustave descriu les crisis així: “en el període d'un segon, un milió de pensaments, d'imatges, i de combinacions de tota classe, petaven a la vegada dintre del meu cervell com totes les bengales enceses d'uns focs artificials”. Però precisament aquests fets faràn que ningú es qüestioní que Gustave es dedicarà a la literatura; ell mateix diu “J'ai dit à la vie pratique un irrévocable adieu”.

Com a escriptor, *Flaubert* participa del corrent romàntic en el sentit que les seves novel·les descriuen les passions dels seus personatges, però aquests no viuen en un món imaginari i exòtic com els de Walter Scott i en general, els del primer romanticisme de principis del segle XIX, sinó que viuen vides molt burgeses i quotidianes. A Flaubert se l'associa amb l'escola naturalista, per la minuciositat i el realisme amb els que descriu

les situacions i els pensaments dels seus personatges. Aquesta forma d'escriure la continuarà després Emile Zola, que considerarà sempre *Flaubert* com un model. *Flaubert* també es contemporani i coincideix amb el realisme pictòric d'un grup de pintors francesos entre els quals destaquem Millet (recordem el seu quadre "Angelus").

L'obra Madame Bovary

Flaubert ja tenia 35 anys i no obstant, era un escriptor quasi desconegut quan va publicar *Madame Bovary*. Però aquesta obra va ser a la vegada, un esdeveniment literari i un escàndol social, que el va fer famós de cop. La novel·la es va publicar en forma de llibre l'abril de 1857, després d'un judici escandalós al qual es fa referència més avall, però s'havia donat a conèixer abans en sis entregues a la *Revue de Paris*, entre l'Octubre i el Desembre de 1856.

Madame Bovary és un dels més profunds retrats literaris d'una dona. És la lluita entre les seves il·lusions i els obstacles de la vida real. És també una obra pessimista, ja que la novel·la és la narració d'aquesta lluita vital de l'Emma buscant l'amor però també la seva realització personal, una lluita que al final acaba perdent. És al mateix temps una obra mestra per la manera en la qual transforma els fets sòrdids de la narració en un relat poètic on posa al descobert totes les misèries de la vida burgesa de la França de mitjans del segle XIX.

Breument, la novel·la explica la història d'Emma, una pageseta ingènua de Rouen que ha estat educada un convent i aspira a viure en un món de color de rosa; a la primera de canvi Emma es casa amb un metge convertint-se així en *Madame Bovary*. Però el seu marit Charles, s'ha casat sense amor amb la filla d'un pacient, després d'haver enviadat d'un casament anterior amb una dona malcarada. Per la seva part, Emma volia sobretot marxar de la granja de son pare però després troba que el matrimoni potser no ha estat la millor manera d'aconseguir-ho. Té una criatura però això no millora la convivència del matrimoni. El seu marit Charles no és un príncep blau, sinó un pobre home, més gran que ella. Com a metge i cirurgià tampoc és massa bò, i quan ell i el farmacèutic del poble proven un nou procediment per curar una ferida en un peu d'un pacient, aquest té una gangrena i perd la cama. És aleshores quan Emma, fastigejada, comença una relació amb un jove advocat, León Dupuis, encara que es nega a anarse'n al llit amb ell, cosa que més tard lamenta, quan ell se'n va a viure a París. Després coneix Rodolphe Boulanger, un ric terratinent que sedueix Emma, i té una relació apassionada però curta, perquè ben aviat Boulanger l'abandona. Aleshores Emma, després de passar per una crisi de misticisme, es retroba amb Leon en una representació de Lucie de Lammermoor que té lloc al teatre de Rouen (és el capítol XV de la novel·la, que analitzem en aquest treball), i aquest cop se li lliura sense reserves, seguint una relació en la qual ella es gasta més diners dels que té en viatges per a veure'l i regals per a ell. Quan ja no pot tapar més la situació i estan a punt d'embargar-li la casa, ella es desespera i s'enverina amb arsènic, morint enmig de grans dolors.

Madame Bovary va tenir una gestació lenta i fatigosa, i va ser escrita en quatre anys i mig, des de finals de 1851 a l'estiu de 1856, amb molts dubtes i moltes reelaboracions. Algunes d'aquestes dificultats les podem veure a les nombroses alusions que feia a la novel·la en la seva correspondència d'aquests anys. En donem algunes mostres:

« *Tu n'as point, je crois, l'idée du genre de ce bouquin. Autant je suis débraillé dans mes autres livres, autant dans celui-ci je tâche d'être boutonné et de suivre une ligne droite géométrique. Nul lyrisme, pas de réflexions, personnalité de l'auteur absente. Ce*

sera triste à lire ; il y aura des choses atroces de misère et de fétilité. »
A Louise Colet. 31 janvier 1852.

« Bovary m'ennuie. Cela tient au sujet et aux retranchements perpétuels que je fais. Bon ou mauvais, ce livre aura été pour moi un tour de force prodigieux, tant le style, la composition, les personnages et l'effet sensible sont loin de ma manière naturelle. Dans Saint Antoine j'étais chez moi. Ici, je suis chez le voisin. Aussi je n'y trouve aucune commodité. »

A Louise Colet. 13 juin 1852.

« Je suis, en écrivant ce livre, comme un homme qui jouerait du piano avec des balles de plomb sur chaque phalange. »

A Louise Colet. 26 juillet 1852.

« Mais comment faire du dialogue trivial qui soit bien écrit ? Il le faut pourtant, il le faut ! Puis, quand je vais être quitte de cette scène d'auberge, je vais tomber dans un amour platonique déjà ressassé par tout le monde et, si j'ôte de la trivialité, j'ôterai de l'ampleur. Dans un bouquin comme celui-là, une déviation d'une ligne peut complètement m'écarter du but, me le faire rater tout à fait. Au point où j'en suis, la phrase la plus simple a pour le reste une portée infinie. »

A Louise Colet. 13 septembre 1852.

« A la fin de ce mois j'espère avoir fait mon auberge. L'action se passe en trois heures, j'aurai été plus de deux mois. - Quoi qu'il en soit, je commence à m'y reconnaître un peu. Mais je perds un temps incalculable, écrivant quelquefois des pages entières que je supprime ensuite complètement, sans pitié, comme nuisant au mouvement. »

A Louise Colet. 7 octobre 1852.

« J'ai été cinq jours à faire une page ! (...) Ce qui me tourmente dans mon livre, c'est l'élément amusant, qui y est médiocre. Les faits manquent. Moi, je soutiens que les idées sont des faits. Il est plus difficile d'intéresser avec, je le sais, mais alors c'est la faute du style. (...) Si je voulais mettre là-dedans de l'action, j'agiserais en vertu d'un système, et gâterais tout. - Il faut chanter dans sa voix, or la mienne ne sera jamais ni dramatique ni attachante. - Je suis convaincu d'ailleurs que tout est affaire de style, ou plutôt de tournure, d'aspect. »

A Louise Colet. 15 janvier 1853.

« J'ai relu tout cela avant-hier, et j'ai été effrayé du peu que ça est et du temps que ça m'a coûté (je ne compte pas le mal). Chaque paragraphe est bon en soi, et il y a des pages, j'en suis sûr, parfaites. Mais précisément à cause de cela, ça ne marche pas. C'est une série de paragraphes tournés, arrêtés, et qui ne dévalent pas les uns sur les autres. Il va falloir les dévisser, lâcher les joints, comme on fait aux mâts de navire quand on veut que les voiles prennent plus de vent. »

A Louise Colet. 29 janvier 1853.

« Comme je vais lentement ! Et qui est-ce qui s'apercevra jamais des profondes combinaisons que m'aura demandé un livre si simple ? Quel mécanique que le naturel, et comme il faut de ruses pour être vrai !. (...) Ce qui fait que je vais si lentement, c'est que rien n'est tiré de moi ; jamais ma personnalité ne m'aura plus inutile. (...) Tout est de tête. »

A Louise Colet. 6 avril 1853.

« Ce livre me tue ; je n'en ferai plus de pareils. Les difficultés d'exécution sont telles que j'en perds la tête dans des moments. On ne m'y reprendra plus, à écrire des choses

bourgeoises. La fétidité du fonds me fait mal au coeur. »
A Louise Colet. 16 avril 1853.

« Ce qui me rassure (médiocrement cependant), c'est que ce livre est une biographie plutôt qu'une péripétie développée. Le drame y a peu de part et, si cet élément dramatique est bien noyé dans le ton général du livre, peut-être ne s'apercevra-t-on pas de ce manque d'harmonie entre les différentes phases, quant à leur développement. Et puis il me semble que la vie en elle-même est un peu ça. Un coup dur une minute et a été souhaité pendant des mois ! Nos passions sont comme les volcans : elles grondent toujours, mais l'éruption n'est qu'intermittente. »
A Louise Colet. 25 juin 1853.

« Ce soir je viens d'esquisser toute ma grande scène des Comices agricoles. Elle sera énorme ; ça aura bien trente pages. Il faut que, dans le récit de cette fête rustico-sentimentale et parmi ses détails (où tous les personnages secondaires du livre paraissent, parlent et agissent), je poursuive, et au premier plan, le dialogue continu d'un monsieur chauffant une dame. J'ai de plus, au milieu, le discours solennel d'un conseiller de préfecture, et à la fin (tout terminé) un article de journal fait par mon pharmacien, qui rend compte de la fête en bon style philosophique, poétique et progressif. Tu vois que ce n'est pas une petite besogne. Je suis sûr de ma couleur et de bien des effets ; mais pour que tout cela ne soit pas trop long, c'est le diable ! Et cependant ce sont de ces choses qui doivent être abondantes et pleines. »
A Louise Colet. 15 juillet 1853.

« Tout ce qu'on invente est vrai, sois-en sûre. La poésie est une chose aussi précise que la géométrie. L'induction vaut la déduction, et puis, arrivé à un certain point, on ne se trompe plus quant à tout ce qui est de l'âme. Ma pauvre Bovary, sans doute, souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois, à cette heure même. »
A Louise Colet. 14 août 1853.

« Si jamais les effets d'une symphonie ont été reportés dans un livre, ce sera là. Il faut que ça hurle par l'ensemble, qu'on entende à la fois des beuglements de taureaux, des soupirs d'amour et des phrases d'administrateurs. Il y a du soleil sur tout cela, et des coups de vent qui font remuer les grands bonnets. (...) J'arrive au dramatique rien que par l'entrelacement du dialogue et des oppositions de caractère. »
A Louise Colet. 12 octobre 1853.

« Mais ce livre, quelque bien réussi qu'il puisse être, ne me plaira jamais. Maintenant que je le comprends bien dans tout son ensemble, il me dégoûte. »
A Louise Colet. 25 octobre 1853.

« J'ai un passage de transition qui contient 8 lignes, qui m'a demandé 3 jours, où il n'y a pas un mot de trop, et qu'il faut, pourtant, refaire ! encore ! parce que c'est trop lent ! - C'est un dialogue direct qu'il faut remettre à l'indirect, et où je n'ai pas le place nécessaire de dire ce qu'il faut dire, tout cela doit être rapide et lointain comme plan ! tant il faut que ce soit perdu et peu visible dans le livre ! »
A Louise Colet. 2 janvier 1854.

« Jusqu'à présent j'avais à peindre des états tristes, des pensées amères. J'en suis maintenant à un passage joyeux. J'échoue. Les cordes lamentables me sont faciles. Mais je ne peux pas m'imaginer le bonheur, et je reste là devant, froid comme un marbre et bête comme une bûche. »
A Louise Colet. 3 février 1854.

« J'en suis maintenant aux deux tiers, je ne sais plus comment m'y prendre pour éviter les répétitions. La phrase la plus simple comme "il ferma la porte" , "il sortit", etc., exige des ruses d'art incroyables ! Il s'agit de varier la sauce continuellement et avec les mêmes ingrédients. - Je ne puis me sauver par la Fantaisie puisqu'il n'y a pas dans ce livre un mouvement en mon nom, et que la personnalité de l'auteur est complètement absente. »

A Louise Colet. 19 mars 1854.

« Je vais bien lentement. Je me fous un mal de chien. Il m'arrive de supprimer, au bout de cinq ou six pages, des phrases qui m'ont demandé des journées entières. Il m'est impossible de voir l'effet d'aucune avant qu'elle ne soit finie, parachevée, limée. C'est une manière de travailler inepte, mais comment faire ? J'ai la conviction que les meilleures choses en soi sont celles que je biffe. On n'arrive à faire de l'effet, que par la négation de l'exhubérance. - Et c'est là ce qui me charme, l'exhubérance. »

A Louis Bouilhet. 6 juin 1855.

« Vous vous attaquez à des détails, c'est à l'ensemble qu'il faut s'en prendre. L'élément brutal est au fond et non à la surface. On ne blanchit pas les nègres et on ne change pas le sang d'un livre. On peut l'appauvrir, voilà tout. »

A Léon Laurent-Pichat. 7 décembre 1856.

« Madame Bovary n'a rien de vrai. C'est une histoire totalement inventée ; je n'y ai rien ni de mes sentiments, ni de mon existence. L'illusion (s'il y en a une) vient au contraire de l'impersonnalité de l'oeuvre. C'est un de mes principes, qu'il ne faut pas s'écrire. L'artiste doit être dans son oeuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout puissant ; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas. »

A Mlle Leroy de Chantepie. 18 mars 1857.

« Quand j'écrivais l'empoisonnement de Madame Bovary j'avais si bien le goût de l'arsenic dans la bouche, j'étais si bien empoisonné moi-même que je me suis donné deux indigestions coup sur coup, - deux indigestions réelles, car j'ai vomi tout mon dîner.»

A Hippolyte Taine. 20 novembre 1866.

A causa de *Madame Bovary*, Flaubert va ser inculpat en un judici, acusant-lo d'ultratges a la moral i a la religió. I una cosa que crida molt l'atenció d'aquest judici és l'extraordinària celeritat amb la qual es va preparar i cel·lebrar, segurament a causa del que ara en diriem "alarma social" que els acusadors creien que havia generat. Recordem que l'obra només s'havia publicat en fascicles fins al Desembre del 1856, i el 31 de Gener següent ja va començar el judici, que va dictar sentència el 7 de Febrer de 1857.

En les resolucions d'aquella sentència podem llegir-hi vàries frases condemnatòries, i entre elles n'escollim la següent: "Atès que a cap literat no està permès, mal que sigui amb pretext de la descripció dels caràcters i la suggestió del color local, de reproduir els fets, les dites i les actituds dels personatges que ha imaginat perquè, altrament, tant en les produccions literàries com en les artístiques, aqueix sistema conduiria a un realisme del qual resultaria la negació de la bellesa i del bon gust, que determinaria l'aparició d'obres ofensives a la vista i al bon gust, i la comissió de continuades ofenses a la moral pública i als bons costums"... però potser reconeixent que en cas d'una condemna l'escàndol seria encara més gran, acaba dient "Atès que no ha estat suficientment provat que Pichat, Gustave Flaubert, i Pilet siguin culpables dels delictes que se'ls imputen, el tribunal els absol lliurement sense imposició de les costes".

El Romanticisme literari de Walter Scott i de Cammarano

El romanticisme és un moviment iniciat a Alemanya i al Regne Unit a finals del segle XVIII, que s'estengué per Europa durant els primers decennis del XIX, i que va ser un fruit directe dels grans canvis econòmics, socials i polítics produïts per la revolució industrial, que replantejà tots els esquemes vigents, tant en les formes de vida, com en els corrents de pensament, en la literatura, les arts, i més tard, la música. La cultura deixà de ser patrimoni exclusiu dels grups privilegiats, i abandonà els salons exquisits de l'aristocràcia. Aquest canvi en la cultura com a conseqüència d'un canvi en les relacions de poder el va definir Victor Hugo de la següent manera «*le Romantisme n'est que le Libéralisme en littérature*».

Però quina va ser la naturalesa d'aquest canvi? El romanticisme literari i artístic, en realitat, neix com a fruit d'un esgotament i una fatiga de tants segles de tenir com a referent el món clàssic, i de tants temes mitològics grecs i romans que s'havien utilitzat, des del Renaixement, fins al Barroc i el Classicisme. Per tant, Grècia, Roma i el món clàssic en general, comencen a cansar i, com a conseqüència, comença a cansar també el seu sistema de valors, o sigui el de donar importància a tot allò que era senyal de civilització. La racionalitat, l'artificiositat de la societat, la moderació, la contenció en els comportaments, les bones maneres... Una mica tot allò que allunyava l'home del seu estat primitiu i del seu estat natural. Perquè, amb els anys, la civilització europea s'havia fet molt artificial. El segle XVIII va ser el segle de les perruques, de les maneres hipòcrites de la cort, de l'amanerament, de les pigues artificials, de la doble moral... I, a més a més, el món del segle XVIII va ser un món molt urbà i molt allunyat de la natura. La perversió d'aquest sistema de valors va generar un esgotament que provoca que sorgeixi una nova tendència que apunta en direcció contrària. D'entrada, un dels primers canvis que em sembla que s'aprecia és el canvi de referents. És a dir, si fins aquest moment l'època de culte havia estat l'època de glòria de Grècia i Roma, ara se n'ha de buscar una altra, i aquesta altra època, que fins ara havia estat ignorada, oblidada i volgudament desconeguda i que, a partir d'ara, s'idealitzarà, serà l'època medieval. El món medieval era un enigma, perquè els segles neoclàssics i barrocs l'havien considerat sempre un món bàrbar. L'art gòtic era considerat bàrbar i primitiu. Fins i tot els mateixos alemanys i nòrdics hi estaven d'acord, i consideraven que la seva pròpia cultura era bàrbara i poc refinada. Però arriba un moment en que, justament perquè aquest món gòtic era en moltes coses oposat al clàssic, comença a despertar interès, com també el desperta la forma d'art que li és pròpia, que és l'art gòtic i tot el que se'n deriva! Les esglésies, els temples, els claustres, els cementiris... i també els països on aquest art és més vigent i d'on procedeix, que, naturalment, són països allunyats de la influència llatina. Són Anglaterra, Escòcia, País de Gal·les, Irlanda, la Bretanya, la Normandia i, en general, els països cèltics. A grans trets es pot dir que, durant el romanticisme, causa admiració tot allò que, en la cultura clàssica, era considerat com a negatiu. És a dir, en el neoclassicisme dominava la raó i, per tant, els aspectes materials de la vida. En canvi, el romanticisme valorarà l'idealisme, el misteri, sentirà una certa atracció per la mort, pels espectres, pels fantasmes, per les aparicions... El neoclassicisme valora els elements que denoten civilització i que fan evident l'obra de l'home, mentre que el romanticisme valorarà la natura feréstega i salvatge, la natura que no ha estat pervertida per l'home, les muntanyes, els llacs, els llocs inaccessibles, les boires, els fenòmens naturals.

I pels romàntics, el sentiment és l'únic i autèntic motor de l'home. Ja no és la raó, com es desprenia del món clàssic, sinó el sentiment i l'impuls. Per tant, mostrar el sentiment en públic no és cap deshonra, ans al contrari! Els sentiments són el més important i, dintre dels sentiments, n'hi ha un d'absolutament idealitzat, que és l'amor. L'idealitzen i

el mitifiquen tant, que acaben convençuts que l'amor no pot ser viscut en plenitud, en un món tan miserable i tan corromput com aquest. Que és un sentiment tan alt, que és inassolible per l'home, i que quan, a pesar de saber això, l'home intenta aconseguir-lo, acaba malament. D'aquí sorgeix aquella idea romàntica que "l'amor porta a la mort" Per això els arguments de les òperes romàntiques els protagonitzen tantes vegades amors sublims, immaculats i purs, però que, per alguna raó o altra, són impossibles. No s'acaben consumant, ni duent a terme. O bé són els prejudicis socials, o bé són els odis entre famílies, o bé és la malaltia, o bé és la pobresa, el que sigui...! Però, en la majoria dels casos, l'amor que busquen els protagonistes no serà obtingut. Fins i tot per passar que, lluitant contra tot, l'acabin aconseguint, però, quan l'hagin aconseguït, moriran. La societat és massa miserable per a permetre que el visquin.

Malgrat que tot el segle XIX es considera romàntic, la primera part és apassionada, ingènua, fantàstica (i ideològicament sol ser conservadora, confessional i monàrquica). La segona part es fa la pròpia autocrítica, és més realista i analítica (i ideològicament, liberal, irreligiosa, republicana). Flaubert i la Madame Bovary que acabem d'analitzar, correspon a aquesta segona part, mentre que el romanticisme de Walter Scott, autor de la novel·la sobre la que es va fer el llibret de Lucie de Lammermoor, pertany a la primera època.



Walter Scott (Edimburg 1771 - Abbotsford 1832) va ser un novel·lista i poeta escocès. Els seus primers treballs van ser com a compilador de balades escoceses, i es va dedicar també a la poesia romàntica narrativa, escrivint obres com ara *The Lady of the Lake* (1810), que Rossini va adaptar com a òpera. També el lied de Franz Schubert "*Ellens Gesang III*" D.839 (la famosa "Ave Maria") utilitza el text d'una traducció a l'alemany de *The Lady of the Lake*.

Com a novelista, fou el màxim representant de la novel·la històrica en l'època victoriana, que es caracteritza per l'atmosfera de llegenda i misteri que envolta els personatges i llurs aventures, i per la precisió de detalls en la recreació de fets i ambients.

Cal destacar, entre les seves novel·les, *The Antiquary* (1816), *Ivanhoe* (1819), *The Bride of Lammermoor* (1819), *Quentin Durward* (1823), *The Talisman* (1825), i *Woodstock* (1826).

Salvatore Cammarano (Nàpols, 1801-1852) va ser un dramaturg i llibretista d'òpera italià, a part de pintor i poeta. Va actuar també com a concertador i comediògraf del teatre San Carlo, de Nàpols, però a partir de 1834 es va dedicar preferentment a fer de llibretista, escrivint textos per a Paccini, Mercadante, i altres compositors menys coneguts, però sobretot per a Donizetti, i després per a Verdi.



En relació a la novel·la original de Walter Scott, el llibret de Lucia de Lammermoor està esporgat però amb sabiduria, conservant tota la eficàcia dramàtica.

En efecte, *The Bride of Lammermoor* (que es pot baixar de la xarxa d'Internet, i que he llegit una mica per sobre), té unes 150 pàgines de literatura densa i detallada, però

totalment impossible de traslladar directament a òpera. Per començar, Cammarano redueix el nombre de personatges i els hi italianitza el nom. Un altre canvi són les raons històriques i de família per les quals Lucia no es pot casar amb Edgardo, que són descrites prolixament en el text original, tota la família hi està en contra i sobretot, lady Ashton, la mare de Lucia; en el llibret, en canvi, la oposició a l'enllaç es representa de forma molt més esquemàtica i només amb el germà Enrico. Edgard té un servent, Balderstone, que si s'hagués conservat, hagués fet el complement "buffo" de l'òpera, però així no hagués estat tan dramàtica i "romàntica". Cammarano no manté tampoc els símbols, tals com les advertències o vaticinis de Alisa (Alice a la novela és cega, com ho solien ser abans els endevins), com les tres bruixes, o el pou dels desitjos. La mort final d'Edgardo també és diferent: en la novela, quan Edgard sap la mort de Lucy i va a cavall a desafiar els Ashton, s'ensorra i desapareix en uns terrenys pantanosos; en canvi a l'òpera, Enrico i Edgardo es troben en el cementiri per un duel, però poc després coneixen la mort de Lucia, i quan passa la comitiva fúnebre, Edgardo s'apunyala i mor. Tots aquests canvis li donen a l'òpera més efectivitat teatral, (o dit d'una manera negativa, més truculència).

Com a última cosa del llibret, senyalem que contràriament a les òperes anteriors clàssiques, l'argument prescindeix de la regla de les tres unitats en el teatre. Aquesta era una regla bastant absurda que, a més, havia estat mal interpretada del món clàssic, i que, durant els segles XVII i XVIII, s'havia imposat molt en les òperes i en el teatre en general. Era una regla que deia que, a l'antiga Roma, el teatre es feia sempre respectant la unitat de temps, la unitat d'acció i la unitat de lloc. És a dir, que en els arguments no hi podia haver accions paral·leles, sinó una sola acció, que tot havia de passar en el termini de vint-i-quatre hores, per tant, al llarg d'un dia, i que aquesta acció havia de transcórrer en un sol lloc. En Lucia, entre l'acte primer i el segon han passat uns quants mesos, durant els quals Edgardo ha marxat a França, per tant s'ha trencat la regla, una regla que el Romanticisme obviarà constantment.

El Romanticisme de Donizetti

Durant tot el quadrimestre, hem estat discutint al Fòrum la periodització i les característiques del Romanticisme, i no hi ha classificació que no tingui contradiccions. A Rossini, que treballa durant la segona i tercera dècades del segle XIX, els estudiosos no el consideren encara romàntic, encara que és estrictament contemporani de Schubert i de Weber, i fins i tot, de Meyerbeer. Però, què és? Clàssic? No, perquè és hereu de Cimarosa i Paisiello que són més aviat, galants, o rococós. El seu crescendo a la Mannheim també és pre-clàssic. De fet el segle XVIII no és clàssic a Itàlia, només a Alemanya. Però Rossini, que va estudiar cant, violoncel i piano a Bolonya, i sobretot contrapunt amb el pare Mattei, va poder familiaritzar-se amb les músiques de Haydn i Mozart i les seves formes d'orquestrar, ja que a la biblioteca del conservatori hi havia una col·lecció important de partitures d'aquests dos compositors. I encara que aquesta música alemanya era massa densa per al gust italià, Rossini va aprendre molt d'utilització d'instruments, desenvolupaments temàtics i modulacions. Perquè parlem tant de Rossini? Perquè la formació de Donizetti, inusualment per un italià, va ser tant important com la de Rossini, a qui va seguir pas per pas. En efecte, va estudiar primer amb Mayr, un alemany que coneixia molt bé la música vienesa, i després a Bolonya, on va estudiar també contrapunt amb el pare Mattei, i on devia poder remenar les partitures de Haydn i Mozart. En qualsevol cas l'orquestra dels dos compositors s'ona molt semblant i diferent que la de Bellini, molt més pobra. I la primera dècada de composició



de Donizetti, va escriure en un estil “rossinià”. Que és veritat que Donizetti canvia després? Sí, a partir d’Anna Bolena (1830) quan Rossini ja ha deixat d’escriure. I què va canviar? Probablement la influència estilística més important, és la de Bellini i la seva forma de tractar la melodia, molt més extensa, i expressiva. Donizetti va ser un compositor molt prolífic. En un període d’uns 25 anys va escriure setanta i pico òperes, a part de quartets de corda, misses, cançons, música de piano, motets, cantates, psalms, músiques totes aquestes, avui oblidades. Escrivia amb molta rapidesa: es diu que *Lucia de Lammermoor* la va escriure en tres setmanes i l’òpera buffa *L’Elisir d’amore*, en vuit dies. Per cert, sempre m’ha cridat

l’atenció que l’argument de l’Elisir és el mateix que el de Tristany i Isolda, en tots dos casos un Elisir o filtre tindrà suposats efectes sobre l’amor d’una noia, però un mateix tema no es podria tractar de forma més diferent que per Donizetti i per Wagner. Donizetti va continuar escrivint fins al 1843, i les seves últimes obres demostren una maduresa i eficàcia dramàtica i intensitat de sentiment que va servir de model a Verdi, el qual havia començat la seva carrera el 1839 amb *Oberto, comte di San Bonifacio*.

L’estil donizettià

Donizetti encara construeix les seves òperes a base de “scene”, és a dir, recitativus, cavatines o àries, i caballetas enllaçades, però el recitatiu és ja sempre “dramàtic”, és a dir, amb acompanyament orquestral. Aquest acompanyament pot ser continu, i per tant el cantant passa la veu per damunt de l’orquestra, o bé alterna cant i orquestra, és a dir, la veu canta sola amb la qual cosa no ha de sobreposar-se a l’orquestra, i aquesta fa a continuació uns comentaris rítmics i melòdics sobre el vers que s’acaba de cantar.

La melodia de Donizetti és ampla, i no tant ornamentada com la de Rossini, ja que la necessitat romàntica del realisme a escena, no s’avé gaire amb les acrobàcies vocals, però com que els cantants volien continuar lluint les seves facultats, els compositors romàntics s’inventen un recurs que Donizetti explota sovint i que és “l’ària de bogeria”: quan a Lucia l’obliguen a casar-se, es torna boja, mata el seu marit i a continuació canta *Il dolce suono-Ardon gli incensi-Al fin son tua-Spargi d’amaro pianto* on pot fer anar tot el castell de focs que vulgui, perquè al estar boja, ja no és exigible el realisme. Donizetti va atorgà escenes de bogeria també a veus masculines, com al baríton de Torquato Tasso, o al tenor de Roberto Devereux. Parlant de tenors, Donizetti els hi dóna una importància cada vegada creixent i quan Gilbert Duprez, que el 1838 canta a París l’Edgardo de *Lucia*, li fa el do4 de pit (aleshores els tenors passaven a falset a partir de la3), Donizetti decideix explotar aquest recurs i li dóna el paper de Fernand per l’estrena de *La favorite*, escrivint expressament una sèrie de do-s per ser cantats amb veu de pit.

Ja hem dit abans que Bellini no tenia gaire destresa orquestrant i la seva orquestra acostuma a sonar molt més pobra: els crítics l’han descrit a vegades com “una gran guitarra”. A Donizetti, pel fet d’escriure amb molta rapidesa, també li sona a vegades així, però en general la seva orquestració és molt més plena, inventiva i brillant.

Com Rossini, Donizetti també va anar alternant els títols d’òpera “seria” amb els de òpera “buffa”, però l’aire romàntic es nota en aquestes últimes, quan el mateix personatge buffo en algun moment de l’òpera s’entendreu i canta els seus sentiments: és el cas per exemple, de Nemorino amb *Una furtiva lacrima*.

Lucia de Lammermoor, i Lucie de Lammermoor

Lucia de Lammermoor, estrenada a Nàpols el 1835 es va convertir aviat en una òpera famosa, la més famosa d'aquest compositor i en certa manera, l'exemple del que havia de ser una òpera romàntica. Ja hem tractat abans de les característiques romàntiques del llibret; des del punt de vista musical Donizetti també va establir un model. Alguns aspectes que podem assenyalar són:

- La utilització de l'arpa, instrument de recent incorporació a l'orquestra romàntica, en aquest cas, per suggerir l'aigua i la font, a l'ària de Lucia, *Regnava nel silenzio*.
- Grans números de conjunt, com el sextet amb el que finalitza el segon acte, *Chi mi frena in tal momento*, que comença com a duet i s'hi van incorporant els cantants i el cor, afegint més tensió en cada nova entrada.
- En l'escena de la bogeria, que ja hem anomenat, una cosa més a remarcar: l'efecte tremendament dramàtic que es produeix al començament, quan Lucia canta "Presso la fonte, meco t'assidi alquanto", i en aquell moment la orquestra comença el tema del duet d'amor del primer acte *Verrano a te, su l'aure* i entremig, Lucia amb paraules entretallades, va dient, *Ohimé, sorge il tremendo fantasma*.
- I encara una cosa més de la mateixa escena: en la cabaletta, Lucia canta unes agilitats en fuses, que la flauta segueix en intervals de sisena i en la mateixa figuració. Des d'aleshores, la flauta va associada a les escenes de bogeria. Encara que no hi ha seguretat de saber que és el que realment va escriure Donizetti perquè sembla que a la soprano que va estrenar l'obra, la Tacchinardi-Persiani, li va escriure només la base musical que ella es va cuidar d'enriquir.
- Respecte a les modificacions que ha sofert la partitura des de la seva estrena, afegim com a **Anex 1**, un escrit de Lopez Cobos que en els anys setanta va fer una edició nova de la partitura a partir de l'autògraf
- L'última escena, en la que es mata Edgardo, l'introdueix una fanfarra amb les trompes que li donen el tò tràgic i fúnebre. Edgardo canta una gran escena final: el recitatiu acompanyat *Tomba degl'avi mei*, l'ària *Fra poco a me ricovero* i la cabaletta *Tu che a Dio spiegasti l'ali* que en la repetició, en comptes de cantar-la amb variacions més florides, el que fa, com que s'ha clavat el punyal i està agonitzant, la canta en matís piano i amb frases entretallades.

Una mostra de l'èxit obtingut per *Lucia de Lammermoor*, és la rapidesa amb que es va estendre per tot el món occidental, tal com posa de manifest la llista de l'**Anex 2**. En particular, a París es va estrenar el 1837 al Theatre des Italiens, i es va seguir representant durant l'any següent, com hem vist per l'anècdota del do de pit de Duprez.

Però la gran popularització a França va venir el 1839, quan es va estrenar una versió en francès (encara que només al Theatre de la Renaissance), amb el títol de *Lucie de Lammermoor*, que presenta alguns canvis al text i a la música; finalment, l'any 1846 li va venir la consagració definitiva a França, quan es va representar a l'Òpera de París.

Aquesta corrent de fidelitat a l'autògraf que hem senyalat abans amb Lopez Cobos i la versió italiana, també ha arribat a la versió francesa de Lucie, i la Ricordi va publicar l'any 2000 un "Urtext" fet amb la guia de la partitura conservada del primer violí, sobre el qual l'Òpera de Lyon ha fet aquest any 2002 unes representacions "històriques". L'**Anex 3** conté unes crítiques sobre aquestes representacions lyoneses d'enguany, de les quals podem treure la següent informació addicional: a la versió francesa de 1839 es va utilitzar el mateix llibret de Cammarano, però traduït i adaptat

per Royer i Vaëz. Encara que Donizetti no va canviar l'orquestració, en alguns aspectes la versió francesa va quedar molt diferent, es van suprimir personatges secundaris (Lucia és la única veu de dona), es van tallar escenes, es van canviar tonalitats, i la melodia va quedar més lineal, menys belcantista seguint la prosòdia francesa.

No sabem si Flaubert va veure aquesta òpera en alguna ocasió o només es va documentar, perquè a París s'hi va estar des del 1841 al 1844., instal·lant-se després a Croisset, on va començar a escriure *Madame Bovary* el 1851.

Madame Bovary i l'òpera a París a mitjans del segle XIX

Abans de passar a la crítica textual del Capítol XV de *Madame Bovary*, i a fi de tenir una visió més completa de la música "cultura" que s'escrivia i s'escoltava a l'Europa de mitjans del segle XIX, incorporem com a **Anex 4**, una llista dels principals compositors europeus actius a la primera meitat del segle XIX, que ens donarà una visió sinòptica de tots els gèneres de música instrumental i vocal que es podien trobar a les principals sales europees.

Si ens centrem només en l'òpera, és a dir, en la producció i consum de les òperes europees més importants del període, a l'**Anex 5** donem una llista d'aquestes òperes, ordenades per any d'estrena, començant des del 1791, any de la mort de Mozart, fins a l'estrena de la versió francesa de *Lucie de Lammermoor* l'any 1839.

Si d'aquesta llista de l'**Anex 5**, triem només les òperes estrenades a París, obtindrem l'**Anex 6**, que tal com el donem aquí, conté les òperes ordenades cronològicament, i que mostra la gran activitat operística del París de les primeres dècades del segle XIX.

Si aquesta mateixa llista l'ordenéssim per sales d'estrena, constataríem que el teatre més important i el lloc on es fan més estrenes és, naturalment, l'Òpera de París, que aleshores es diu oficialment la Academie Royal de Musique (40%) on fan sobretot, "Grand opera", seguit de l'Opera Comique, (29%) on representen obres que alternen text parlat i música, i la resta, repartit entre tots els altres teatres, inclòs el Theatre Italien, on no tan sols feien reposicions sinó estrenes d'òperes italianes que es feien a París abans que a Itàlia. I si l'ordenéssim per compositors, veuríem que constantment, hi ha una presència italiana important, però que encara que sembli paradoxal, absorbeixen l'estil i fins i tot ajuden a establir les característiques de l'òpera francesa, al costat dels autòctons: Auber, Meyerbeer...

Posant-nos ja en el text, he utilitzat una traducció catalana que adjunto com a **Anex 7**, i que degut a alguns detalls musicals que no veia clars, he confrontat amb l'original francès que s'adjunta com **Anex 8**.

Alguns detalls d'aquesta confrontació textual: per exemple, a la segona pàgina quan diu que entren els músics, el català parla de "les flautes transverses i les flautes dolces", mentre que el francès diu "flûtes et flageolets", però ja sabem que el flageolet no és un instrument orquestral i que hem de prendre la paraula en l'accepció genèrica de flauta petita, i per tant s'hauria de dir "flautes i flautins". O bé, també a la pàgina 2, quan en català diu "tornaren a cantar tot l'*stretto*" mentre que a l'original hi ha escrit "on recommença la strette entière": la confusió vé de la paraula italiana "stretta" que designa la part final d'una cabaletta, i no té res a veure amb "stretto" que designa la part final d'una fuga quan el subjecte fa contrapunt sobre ell mateix.

Quan el text de Flaubert descriu una situació, la podem reconèixer fàcilment a l'òpera: per exemple l'escena del principi, on canten el "cor de caçadors", Flaubert la situa a un

“carrefour d'un bois” mentre en el llibret parla del “giardino nell castello” però que identifiquem sense cap dubte. Altres vegades el text flaubertià fa la referència explícita, com quan descriu el sextet anomenant-lo com a *sextet*, per tant sabem on som sense cap dubte.

Però quan es text descriu unes paraules, aleshores la concordança amb el llibret ja no és bona, almenys amb el llibret italià de Cammarano, perquè ja hem dit que el text francès no és només una traducció, sinó una adaptació amb canvis substancials, i no he pogut aconseguir el llibret francès enlloc (encara que la versió de l'Òpera de Lyon que he mencionat abans, s'ha publicat el desembre de 2002 en CD, i és de suposar que portarà el text francès). Per exemple, a la cavatina de Lucia a la font, abans que aparegui Edgard, Flaubert diu que Lucia “desitjava tenir ales”, mentre que el text italià no hi fa cap referència. D'aquestes discordàncies n'hi ha molts més exemples al llarg del text

Però més que la concordança textual estricta, el que potser és interessant del text flaubertià és el poder d'evocació d'imatges que té: per exemple, Emma “*sentia com vibrava tot el seu ésser com si els arquets dels violins es passegessin pels seus nervis*”; o bé, la forma com Faubert descriu el sextet, definint primer el rol de cada personatge, i després l'efecte teatral, així: “*gesticulaven plegats, posats tots en una fila, i d'aquell seguit de boques entreobertes sortia alhora la venjança, la gelosia, el terror, la misericòrdia i l'estupefacció*” que és una manera extraordinària de definir un número de conjunt.

De totes maneres, sembla que a Flaubert li interessi l'espectacle o com a mínim s'hagi ben documentat, però als protagonistes de la novel·la, no els interessa gens. Charles té curiositat però no entèn què passa a l'òpera, Emma només projecta el seu amor i el seu desig cap al protagonista, fins i tot li sembla que Edgard des de dalt de l'escenari la mira, però quan apareix Leon, se n'oblida de tota la resta; i Leon va directament de cacera i al mig de la funció, li proposa a Emma de sortir a prendre un gelat.



Tamburini

Però interessats o no, els burgesos ténen un vernís de cultura, i Leon pot presumir de dir que el protagonista, el tenor Lagardy, no val rès al costat de Tamburini, Rubini, Persiani, Grisi.

Qui eren aquests noms? Van existir al París del segle XIX?

Doncs efectivament, a excepció de Lagardy, que deu ser un personatge inventat, els altres van existir i van ser uns dels cantants més famosos de l'època.

Tamburini, Antonio.

Faenza, 1800 – Nice, 1876.

Baríton italià, molt famós, va

començar a cantar als 18 anys, amb obres de Generali, Mercadante, i ben aviat va cantar molts papers de Rossini, i després Bellini i Donizetti, entre elles Lucia de Lammermor. Va cantar per tot Itàlia, inclosos els teatres més famosos, com el San Carlo de Nàpols i l'Scala de Milà. També va cantar a Viena, Londres, Sant Petersburg, i a partir de 1832 a París, on va tenir molt èxit i va continuar cantant regularment fins que es va retirar el 1855.



Rubini, Giovanni Battista. Romano (al costat de Bergamo), 1794 – Romano, 1854. Tenor italià. Va començar a cantar aviat, i encara que no va cantar cap paper d'importància fins als 30 anys, l'any següent, el 1825, ja era famós a Itàlia i a fora. A París, on va cantar parts de tenor de Rossini, li deien “le roi des tenors” i es va fer imprescindible en el nou estil romàntic. En particular, aconsellava a Bellini en aspectes vocals, i va estrenar moltes de les obres de Bellini i Donizetti. També a París va formar part de l'anomenat “quartet Puritani” un nom derivat de l'òpera de Bellini “I Puritani” en la qual cantaven en els papers principals, quatre de les veus més famoses de l'època, es a dir, a



part del propi Rubini, Guglia Grisi, Antonio Tamburini, i Luigi Lablache. Va treballar també a Sant Petersburg. Es va retirar l'any 1845, visquent a Itàlia en molt bona posició econòmica.



(Persiani) = Tacchinardi-Persiani, Fanny. Roma, 1812 – Neuilly-sur-Seine, 1867. Soprano italiana, filla del cantant Tacchinardi, que es va casar amb el compositor d'òperes Persiani (òpera més coneguda, Inés de Castro), i va ser coneguda amb els dos cognoms junts. Va començar a cantar el 1832, i es va fer famosa molt aviat, de manera que el 1835 Donizetti ja va escriure per a ella la Lucia de Lammermoor. Des de 1837 es va instal·lar a París, on va cantar de forma habitual, així com als principals teatres europeus d'òpera. Tenia una veu petita i delicada, que Donizetti va descriure com “ben precisa e intonatissima”. Quan va deixar de cantar el 1852, va tornar a París on va dirigir el

“Theatre Italien” durant un curt període de temps, i on després ella i el seu home, van donar classes de cant.

Grisi, Giulia. Milano, 1811 – Berlín, 1869. Soprano italiana, va començar a cantar als 17 anys en diversos papers rossinians, i als 20 ja va estrenar Norma, de Bellini, en el paper d'Adalgisa, estrenant un any més tard, Ugo conte di Parigi, de Donizetti. Aquell mateix any 1832 va marxar d'Itàlia, on ja no va tornar a cantar mai més, i va seguir una doble carrera a París i a Londres, cantant en moltes obres de Rossini, Bellini, Donizetti, Meyerbeer i Verdi. Es va retirar l'any 1861.



Bibliografia

- ALIER, R: *Història de la Òpera*, Ma non Troppo, Barcelona, 2002
- ASHBROOK, W i BUDDEN, J: *Maestros de la Ópera Italiana-1, Rossini, Donizetti*, traducció i adaptació de textos anglesos del New Grove de 1980, Muchnik editores, Barcelona, 1988
- CELLETTI, R: *A History of Bel Canto*, traducció anglesa de l'original italià, Clarendon Press, Oxford, 1991, reed. 1996
- FLAUBERT, G: *Madame Bovary*, Aymà Editora, Barcelona, 1965
- GORGORI, M i ALIER, R: *Cinc cèntims d'Òpera*, Pòrtic, Barcelona, 2001
- JACOBS, A i SADIE, S: *El libro de la Ópera*, traducció castellana de l'original anglès, Rialp, Madrid, 1990
- SADIE, S (editor): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, MacMillan Publishers, London, 1980

LA "LUCIA" DE DONIZETTI

En las notas que siguen Jesús López Cobos -a quien el editor Ricordi ha solicitado preparar, partiendo de la autógrafa, una edición eneteramente nueva de "Lucia di Lammermoor"- detalla alguna de las diferencias que existen entre la versión "tradicional" y la versión original. Explica por qué la grabación de esta última es única.

"Temo que la partitura de 'parisina' que habeis recibido en Mesina sea una falsificación", escribe Donizetti en 1835, poco antes de la composición de "Lucia". "Es exactamente igual a lo ocurrido con 'L'elisir d'amore' y con 'Anna Bolena'. Pedídes que me dejen controlar las partituras de forma que el público de Mesina pueda juzgar mi modesto talento y que yo no tenga que lamentarme al ver como se representa, bajo mi nombre y como en Palermo, óperas desnaturalizadas"

"Lucia di Lammermoor" es célebre, desde hace mucho tiempo, como representante por excelencia del arquetipo de obra para soprano coloratura. De hecho, la "Lucia" de Donizetti constituye algo distinto y prácticamente desconocido en nuestros días. Para esta grabación, me he constreñido a comparar, nota por nota, el manuscrito autógrafa con la tradicional versión impresa. Las numerosas correcciones -ó, más exactamente, los numerosos "regresos a Donizetti"- resultantes de esta labor pueden agruparse en dos capítulos referentes, uno a la tesitura del papel titular, el otro a diferencias de detalle.

LUCIA, SOPRANO LIRICO-SPINTO

En la versión original, la extensión requerida para la voz de Lucia cubre dos octavas y un semitono a partir del Do. El Do sostenido superior sólo aparece una vez, en el aria "Regnava nel silenzio" del primer acto. Igualmente, la nota sostenida sobre el Do más alto se emplea solamente en dos ocasiones en la "Escena de la locura". La tesitura global se inscribe, por entero, en el intervalo de décima (de Fa¹ a La²) de soprano lírica. Lo que nos conduce a la observación fundamental según la cual el papel de Lucia necesita, desde el punto de vista dramático, un peso que supera las posibilidades de la soprano coloratura. En esto, se suma a las de las protagonistas de "Anna Bolena", "Lucrezia Borgia", "Roberto Devereux" y otras óperas.

En los años que siguieron a la muerte del compositor (e incluso antes de ésta, si prestamos crédito a la carta que acabamos de citar), "Lucia" convirtiéndose en una ópera para soprano coloratura. El cambio se efectuó gradualmente, cada vez que una diva rechazaba con menosprecio las innovaciones de aquellas que la habían precedido. En toda la historia del arte lírico del siglo XIX no hay, al parecer, obra que tanto se haya apartado de su versión original. No olvidemos, además, que las más célebres de estas divas vinieron al mundo o, al menos, iniciaron su carrera tras la muerte del compositor, acaecida el 8 de abril de 1848. Así, por ejemplo, Melba nació en 1861 y Patti en 1843.

¿Cuál es, pues, el significado musical de las modificaciones aportadas al original?. En primer lugar, de las seis escenas en las que interviene el personaje Lucia, tres fueron transportadas:

- 1 - La escena y la cavatina "Regnava nel silenzio" - Un semitono más alto que en el autógrafa.
- 2 - El dúo entre Lucia y Enrique - Un tono más alto que en el autógrafa.
- 3 - La escena y aria "Ardon gli incensi", la "Escena de la locura" - Un tono más alto que en el autógrafa.

Veamos ahora lo que afecta al plan tonal. Se nos puede objetar que, en tiempos de Donizetti, el "colorido" de una tonalidad no había adquirido todavía el significado que más tarde le sería concedido. Lo que no impide que algún compositor de la época no se contentara con un solo tono para la mayor parte de un acto. Y esto es, precisamente, lo que nos ofrece la versión "tradicional" de "Lucia": en el Acto I la cavatina "Cruda, funesta manía" de Enrico es en Sol mayor. La sucede, en el mismo tono, la cavatina de Lucia, que Donizetti había compuesto en La bemol.

Haciendo que el La mayor del dúo Lucia-Enrico estuviese seguido por el La menor de la escena con Raimondo, Donizetti producía un efecto encantador, completamente perdido en la versión "tradicional", que transporta a un tono inferior el primero de estos dos fragmentos. Resulta curioso comprobar que con estos cortes "tradicional" el dúo entre Lucia y Raimondo es, con mucho, el que menos alteraciones y faltas presenta en la parte vocal y en el acompañamiento orquestal.

En cuanto a los transportes "tradicional" del aria de Lucia "Ardon gli incensi", la modificación interviene desde los acordes, inmediatamente antes del recitativo. La modulación original es perfectamente lógica. La versión "tradicional" pierde todo carácter modulante con su yuxtaposición carente de sentido. Conviene mencionar también el aria final de Lucia "Spargi d'amaro pianto". En Mi bemol en la versión "tradicional", aparece bajo una luz muy distinta cuando está cantada en la tonalidad pastoral de Fa mayor.

¿Qué es lo que habrá inducido a las sopranos coloratura a transportar *hacia lo bajo*, antes que *hacia lo alto* en la medida en que era posible, tres de las principales escenas?. La respuesta es muy simple. Con el fin de poder alcanzar las notas elevadas (que Donizetti, por otra parte, no había pedido), tales señoras han conducido todo el conjunto hacia lo grave. De golpe, la ejecución de estas notas elevadas y de las ornamentaciones suplementarias se ha visto facilitada. De esta forma, el Mi bemol agudo inserto en el aria primera y en el dúo con Enrico puede ser transformado en un Re más accesible. Igualmente, las octavas que las

divas deseen añadir a la "Escena de la locura" van hasta el Mi bem hasta el Fa. Para mi se comete un crimen musical cuando se modi no decir que se destruye, el plan tonal de una gran obra maestra; todo ello, al fin y al cabo, para facilitar la ejecución de algunas notas que ni siquiera figuran en el original.

La adopción de la versión "tradicional" implica una dificultad: se trata de hallar la cantante adecuada para el papel de Lucia. Necesita una voz de soprano coloratura con, al mismo tiempo, un término medio lo bastante consistente y dramático. Son muy raras las coloraturas que en verdad pueden rendir justicia al dúo con Enrico (particularmente bajo en el habitual transporte a un tono por debajo del original) y, sobre todo, al sexteto y al final del acto segundo. Para compensar sus insuficiencias en estos fragmentos, los intérpretes disparan un verdadero castillo de fuegos artificiales sonoros con motivo de la "Escena de la locura". Conviene, pues, devolver finalmente el papel de Lucia al de soprano lírico-spinto para el que había sido concebido.

Digamos, de paso, que la elevada tesitura que se le exige al barítono en el dúo, cuando se canta en la tonalidad original, crea (al igual que en la cavatina, por otra parte) un clima de lirismo inhabitual, pero totalmente en armonía con la juventud y la impetuosidad de Enrico Ashton.

"LUCIA" Y EL AUTOGRAFO

Entre el autógrafa y la partitura utilizada corrientemente, las divergencias pasan del centenar. Para la presente grabación las he corregido todas y he inscrito en un repertorio setenta y nueve entre las más importantes en vistas a una publicación ulterior. Estas divergencias conciernen al ritmo, al texto, al tempo, a las propias notas, a las indicaciones de dinámica, a la orquestación (tanto como a la ausencia de coros o de ciertos instrumentos). Cito a continuación algunos ejemplos (el número de las páginas corresponde a las de la partitura de canto editada por Ricordi).

La parte de tuba es una invención. No hay trazos de este instrumento en el manuscrito. Resultaría absurdo suponer que Donizetti ha escrito una parte de tuba independiente para un solo dúo y que, en el resto de la ópera, el instrumento en cuestión dobla el tercer trombón (no obstante, así es de acuerdo con la "tradicional").

Página 53, línea 1 - La indicación *Adagio* no figura en el autógrafa. En la línea 3 el tiempo es *Allegro* y no *Allegro vivace*.

Conviene destacar que los tiempos mencionados en el autógrafa son, a menudo, más lentos que los de la versión habitual. Hallamos la explicación en el hecho de que una soprano coloratura necesita tiempos más vivos que una soprano lírica.

Página 70, última línea - Hemos tenido la buena suerte de grabar la cádena tal como había sido escrita, con el Mi bemol superior del tenor.

Página 77 - Tradicionalmente, el instrumento solista que sirve de prefacio al dúo Lucia-Enrico es el óboe. No obstante, el autógrafa indica, sin ambigüedad, el clarinete. El error del copista puede explicarse de la siguiente forma: habida cuenta que el dúo no contiene parte de piccolo, la parte de clarinete ha sido escrita sobre el pentagrama ocupado por el óboe. La página siguiente nos suministra la prueba de lo que acabamos de anticipar: el instrumento sólo entre el "s'accendonno per te" y el "Mi guardi e taci?" de Enrico es, sin lugar a dudas, el clarinete (que, por otra parte, es el instrumento que siempre se emplea en este pasaje).

En la página 121 el tradicional *più allegro* no es auténtico. Ha generado la lamentable práctica que consiste en frenar durante los últimos compases orquestales. Un solo tiempo debe ser el mantenido de uno a otro extremo.

En la página 177 el copista ha olvidado anotar las partes del coro en los últimos compases.

Evidentemente convendría, para una mayor claridad, ilustrar con ejemplos musicales la mayor parte de las divergencias mencionadas. Digamos tan sólo que, entre ellas, hay alguna que no parece corresponder a estas modificaciones que un compositor se ve obligado a hacer "sobre la marcha" tras una primera audición y que, a menudo, explican las diferencias que se pueden cotejar entre un manuscrito autógrafa y una partitura impresa. En el caso de Donizetti, fueron los otros y no el compositor los que dieron muestras de negligencia y que, en vistas a su comodidad personal, modificaron a sabiendas lo que había sido escrito. Esta grabación constituye la primera tentativa encaminada a tratar "Lucia di Lammermoor" con el respeto dispensado a otras grandes óperas. Hemos intentado ejecutar esta obra de acuerdo con las intenciones del compositor. La única excepción reside en la elección del instrumento solista para la "Escena de la locura". La brillante idea que había tenido el compositor de emplear la extraña sonoridad descarnada de la armónica de cristal se demostró, ya desde un principio, impracticable. El propio Donizetti anota una parte de flauta sobre el manuscrito.

De esta forma podemos, con pleno derecho, pretender que hemos grabado la totalidad de la ópera de acuerdo con lo que figura en el autógrafa.

JESUS LOPEZ COBOS

Anex II

Lucia di Lammermoor: Estrenes a tot el món

Estrena absoluta: 26 Setembre 1835, Teatro San Carlo, Naples

Estrena de la versió francesa: 6 Agost 1839, Théâtre de la Renaissance, Paris

Primera audició a:

- Austria: 13 Abril 1837, Viena
- Espanya: 2 Agost 1837, Madrid
- França: 12 Desembre 1837, Paris (Théâtre des Italiens)
- Portugal: 26 Gener 1838, Lisboa
- Anglaterra: 5 Abril 1838, Londres (Her Majesty's Theatre)
- Alemanya: 15 Octubre 1838, Berlin (Königstädtisches Theater)
- Republica Txeca: 27 Octubre 1838, Praga
- Polònia: 29 Desembre 1838, Lvov
- Bèlgica: 5 Setembre 1839, Brusselles
- Hungria: 13 Gener 1840, Budapest
- Grècia: 23 Gener 1840, Atenes
- Suècia: 26 Maig 1840, Estocolm
- Cuba: 27 Octubre 1840, La Havana
- Mèxic: 12 Juliol 1841, Ciudad de México
- Estats Units d'Amèrica: 28 Desembre 1841, New Orleans
- Indonèsia: 1 Octubre 1842, Jakarta
- Trinidad i Tobago: 21 Octubre 1844, Trinidad
- Irlanda: 31 Agost 1846, Dublin
- Brasil: 28 Desembre 1846, Rio de Janeiro
- Argentina: 27 Octubre 1846, Buenos Aires
- Finlàndia: 20 Juny 1846, Helsinki
- Croàcia: 16 Febrer 1846, Zagreb

Primera representació a alguns teatres famosos:

- Alla Scala, Milà: 1 Abril 1839
- L'Opéra de Paris: 20 Febrer 1846
- Berlin Staatsoper: 16 Juny 1852
- Wiener Staatsoper: 3 Gener 1870
- Metropolitan Opera: 24 Octubre 1883

Anex III

Lyon. Production de l'Opéra National de Lyon - Juin 2002.

Gaetano Donizetti : Lucie de Lammermoor. Version en langue française

Critica 1

La partition de M. Donizetti est aujourd'hui trop connue pour nous croire obligés à en faire une analyse détaillée...", écrivait rondement Berlioz dans Le Journal des débats le 9 août 1839, au lendemain de Lucie de Lammermoor au Théâtre de la Renaissance. En 2002, les choses ont bien changé, car cette version française concoctée par Donizetti quatre ans après sa Lucia italienne de 1835 a en effet demandé à Jacques Chalmeau, chargé de l'édition critique chez Ricordi, une reconstitution minutieuse effectuée d'après le matériel d'orchestre conservé à la bibliothèque de l'Opéra de Paris. C'est donc une partition originale que nous propose l'Opéra de Lyon, laquelle diffère sensiblement de la version italienne, car remaniée dans le goût de l'opéra-comique français : concision dramaturgique, orchestre plus incisif, prosodie adaptée à la langue française dans un style éminemment moins belcantiste.

Lorsque Gaetano Donizetti remanie sa Lucia pour la capitale française, l'opéra qui aujourd'hui encore lui sert d'emblème, Donizetti n'y va pas de main morte. Il coupe, il élague, il resserre, supprime des personnages secondaires (Lucie devient la seule femme de l'intrigue). Il conserve l'orchestration, mais adapte la ligne vocale au texte français. Et du coup, les couleurs de la partition changent. À la suavité de la langue italienne, le Français oppose des contours plus anguleux, un éclairage plus violent. L'intensité dramatique remplace la poésie. Le romantisme brumeux de Walter Scott s'efface-t-il au profit d'Alexandre Dumas ? En France, on préfère la logique de l'action aux errances du rêve. Et l'air d'entrée de Lucie, qui se substitue au " *Regnava nel silenzio* " original, va dans ce sens, avec ce que cela peut impliquer d'efficacité et de prosaïsme.

Un ton plus haut

Il n'est pas certain que ce soit l'intérêt musicologique qui ait poussé l'Opéra de Lyon à monter cette version française de l'œuvre phare de Gaetano Donizetti. L'explication se trouve sans doute dans la particularité de cette version. En effet, nonobstant les différences de construction dramatique, les morceaux coupés et les quelques mesures nouvelles, la grande différence entre Lucie et Lucia réside dans la tessiture du rôle titre. Ainsi sa scène d'entrée, tirée de Rosamonda d'Inghilterra est d'une tessiture moins centrale que le *Regnava nel silenzio* de Lucia. Par ailleurs, le reste du rôle est pour l'essentiel un ton plus haut que ce que nous avons l'habitude d'entendre dans Lucia.

Critica 2

Donizetti : Lucie de Lammermoor. Version en langue française, remaniée par le compositeur.

Création au Théâtre de la Renaissance, Salle Ventadour, le 6 août 1839.

Édition critique (c) Ricordi 2000, reconstituée d'après la partie de premier violon.

A quoi reconnaît-on un événement ? Si c'est la remise dans une perspective historique et musicologique, aussi moderne que rigoureuse, d'une œuvre - et d'une manière de composer - qui appartiennent à l'histoire de Paris et de l'Europe ; alors le Châtelet, au service de l'Opéra de Lyon, a bien offert à la capitale un événement. Rien, peut-être, n'a plus marqué la vie lyrique de la première moitié du XIX^e siècle que l'influence, pour ne pas dire la prépotence, des « Italiens à Paris ». Initié par Spontini et sa *Vestale* (1807), poursuivi par le *Guillaume Tell* de Rossini en 1829 - fondement du « grand opéra à la française » -, ce mouvement trouve en 1867 (année même de la mort de Meyerbeer, grand contributeur au genre devant l'Éternel), un apogée avec ce *Don Carlos* écrit par Verdi pour Paris, et certainement pas pour l'Italie. Entre ces deux extrêmes, le prolifique Donizetti (1797-1848) se voulut un important fournisseur.

Il est important de faire la différence entre deux types de compositions italiennes en langue française. Premier cas : le musicien, pressé par les événements ou en panne d'inspiration - ou encore privé de sujet neuf digne d'intérêt -, trousse de nouveaux habits en langue vernaculaire sur des réalisations péninsulaires antérieures ; adaptant la musique à la prosodie, rapiécant de ci de là, souvent avec bonheur, le corpus musical. Cas de *Moïse et Pharaon* de Rossini, d'après *Mosè* ; du verdien *Jérusalem*, repris d'*I Lombardi*. Et de la présente *Lucie de Lammermoor*, qui est bel et bien une recomposition (*rifacimento*) de la *Lucia di Lammermoor* napolitaine de 1835. Deuxième cas, le créateur se sent des ailes, et s'appuie sur un librettiste du cru (Bis, Jouy, Royer, Vaëz ou... Scribe, Méry, Du Locle) pour se lancer dans l'écriture originale d'une pièce nouvelle, pensée et représentée pour la langue de Voltaire. On y retrouve le *Guillaume Tell* et le *Don Carlos* ; mais aussi de Verdi *Les Vêpres siciliennes*, et de Donizetti un flot de productions spécifiquement hexagonales. A savoir, pour l'Académie de Musique (le Grand Opéra), *Dom Sébastien, roi du Portugal*, et cette sublime *Favorite* dont le capiteux de la langue originale nous est encore aujourd'hui volé. Pour l'Opéra Comique, *La fille du régiment*, chef d'œuvre mélodique spirituellement inégalé.

Pour n'être ni en reste, ni en panne de *royalties*, le Bergamasque récrivit aussi son *Poliuto*, sous l'admirable forme des *Martyrs*. Et, histoire de contenter l'importante claque transalpine de Paris, composa également pour le Théâtre Italien : *Marino Faliero*, *Don Pasquale*... En fait, seul Vincenzo Bellini (1801-1835) fut à la fois coqueluche des salons parisiens, et vierge d'opéras en langue française. Créés à Paris, *I Puritani* le furent bien sûr en italien, sur le texte du comte Pepoli. Ce chant du cygne bellinien est pourtant d'une telle nouveauté, que si la Camarde n'avait mis si tôt un terme à son génie, on ne peut douter que le Sicilien eût lui aussi trempé sa plume dans l'encrier français. Sa francophilie était d'ailleurs telle, que tous ses livrets d'opéras, du troisième (*Il Pirata*) au dernier - à l'exception d'*I Capuleti e i Montecchi* -, prennent naissance dans le théâtre de notre pays.

Autre chose : se défier, et c'est très important pour *Lucie*, l'œuvre la plus illustre de Gaetano Donizetti - jamais absente du répertoire - de la simple traduction française de l'original napolitain ; qui fit les beaux jours des sopranos légers

avant et après guerre ! Rien à voir avec ce que Lyon et le Châtelet nous proposent de concert, c'est à dire un élément fondamental de la vie de Donizetti, alors âgé de quarante-deux ans ; une date pour la Salle Ventadour (triomphe complet) - et aussi une résurrection, l'édition critique Ricordi remontant à... 2000.

Rédacteur : Jacques Duffourg

Critica 3

Opéra en trois actes de Gaetano Donizetti (1797-1848)

Livret de Salvatore Cammarano, traduit en français par Alphonse Royer et Gustave Vaëz d'après le roman de Sir Walter Scott *The Bride of Lammermoor*

Version française créée le 6 août 1839 au Théâtre de la Renaissance

Orchestre et Chœur de l'Opéra National de Lyon

C'est une adaptation de la propre main de Donizetti ; remaniée, allégée, avec des personnages supprimés ou ajoutés - une partition souvent très différente.

Anex IV

Compositors de música, actius a la primera meitat del segle XIX

Compositor	Nascut	Mort
Cherubini, Luigi	1760	1842
Baguer, Carles	1768	1808
Beethoven, Ludwig van	1770	1827
Reicha, Anton	1770	1836
Spontini, Gaspare	1774	1851
Hummel, Johann Nepomuk	1778	1837
Sor, Ferràn	1778	1839
Field, John	1782	1837
Paganini, Nicolo	1782	1840
Spohr, Louis	1784	1859
Weber, Carl Maria von	1786	1826
Meyerbeer, Giacomo	1791	1864
Rossini, Gioacchino	1792	1868
Mercadante, Saverio	1795	1870
Pacini, Giovanni	1796	1867
Donizetti, Gaetano	1797	1848
Schubert, Franz	1797	1828
Halévy, Jacques	1799	1862
Bellini, Vincenzo	1801	1835
Lortzing, Albert	1801	1851
Adam, Adolphe	1803	1856
Berlioz, Hector	1803	1869
Glinka, Mihail	1804	1857
Arriaga, Juan Crisóstomo	1806	1826
Mendelssohn, Felix	1809	1847
Chopin, Frederic	1810	1849
Nicolai, Otto	1810	1849
Schumann, Robert	1810	1856
Liszt, Franz	1811	1886
Thomas, Ambroise	1811	1896
Flotow, Friedrich	1812	1883
Alkan, Charles Valentin	1813	1888
Verdi, Giuseppe	1813	1901
Wagner, Richard	1813	1883
Gounod, Charles	1818	1893
Offenbach, Jacques	1819	1880
Schumann-Wieck, Clara	1819	1896
Suppé, Franz von	1819	1895
Vieuxtemps, Henri	1820	1881
Bottesini, Giovanni	1821	1889
Franck, Cesar	1822	1890
Lalo, Eduard	1823	1892
Bruckner, Anton	1824	1896
Smetana, Bedrich	1824	1884
Strauss, Johann II	1825	1899
Rubinstein, Anton	1829	1894
Borodin, Alexander	1833	1887
Brahms, Johannes	1833	1897
Ponchielli, Amilcare	1834	1886
Cui, César	1835	1918
Saint-Saens, Camille	1835	1921
Delibes, Leo	1836	1891

l'òpera a Europa, des de la mort de Mozart (1791) a l'estrena de Lucie de Lammermoor (1839)

Any	estrenada a	Compositor	Títol	nº Actes	Llibretista	Tipus
1791	Paris, t. Feydeau	Cherubini, L	Lodoïska	3	Filette/Loreaux	Opera
1791	Paris, Comedie Italienne	Grétry	Guillaume Tell	3	Sedaine	Drame lyrique
1791	Praga, Stände t.	Mozart, WA	La Clemenza di Tito	2	Mazzola/Metastasio	Opera seria
1791	Viena, t. auf den Wieden	Mozart, WA	Die Zauberflöte	2	Schikaneder	Singspiel
1792	Viena, Burgtheater	Cimarosa, D	Il matrimonio segreto	2	Bertati	Opera
1794	Napoli, t. dei Fiorentini	Cimarosa, D	Le astuzie femminili	4	Palomba	Melodramma giocoso
1794	Paris, Opera comique	Lesueur	Paul et Virginie	3	Dubreuil	Opera
1794	Firenze, t. della Pergola	Zingarelli	Alzira		Rossi	Opera lirica
1796	Venezia, t. La Fenice	Cimarosa, D	Gli Orazi e i Curiazi	3	Sografi	Opera
1796	(-- 1801?) ?	Fioravanti	La cantatrice villana	2	Palomba	Opera giocosa
1796	Paris, Opera comique	Lesueur	Telemaco dans l'île de Calypso	3	Dercy	Opera
1796	Milano, t. alla Scala	Zingarelli	Giuletta e Romeo		Foppa	Opera lirica
1797	Paris, t. Feydeau	Cherubini, L	Medée	3	Hoffmann FB	Opera
1798	Paris, t. Feydeau	Cherubini, L	L'hôtellerie portugaise	1	Aignan	Opera
1800	Paris, Opera comique	Boieldieu	Le Calife de Bagdad	1	Godard	Opera-comique
1800	Paris, t. Feydeau	Cherubini, L	Les deux journées ou Le porteur d'eau	3	Bouilly	Opera
1801	Poznan	Hoffmann ETA	Scherz, list un Rache	4	Goethe	Singspiel
1801	Trieste, t. Nuovo	Mayr, G S	Ginevra di Scozia		Rossi	Opera
1803	Paris, Opera	Cherubini, L	Anacréon ou L'amour fugitiv	2	Mendouze	Opera
1804	Dresde	Päer, F	Leonora ossia l'amore conjugale	2	Cinti	Opera
1805	Viena, t. auf den Wieden	Beethoven, L v	Fidelio oder die eheliche Liebe	2	Sonnleithner	Drame lyrique
1805	Milano, t. alla Scala	Mayr, G S	Lodoïska	3	Gonelle	Melodramma
1807	Paris, Opera comique	Mehul	Joseph en Egypte	3	Duval	Opera
1807	Paris, Opera	Spontini, G	La vestale	3	de Jouy	Tragédie lyrique
1809	Paris, t. de les Tuileries	Cherubini, L	Pygmalion	1	Vestris	Opera
1809	Paris, Opera	Spontini, G	Fernando Cortez ou la conquête du Mexico	3	de Jouy /Esmerard	Tragédie lyrique
1810	Venezia, t. S Moïse	Rossini, G	La cambiale di matrimonio	1	Rossi	Farsa còmica
1810	Frankfurt am Main	Weber, CM v	Silvana	3	Hiemer	Drame lyrique
1811	München, Hoftheater	Weber, CM v	Abu Hassan	1	Hiemer	Singspiel
1812	Venezia, t. S Moïse	Rossini, G	L'inganno felice	1	Foppa	Farsa per musica
1812	Ferrara, t. municipal	Rossini, G	Ciro in Babilonia ossia la caduta di Baldassare	2	Aventi	Dramma con cori
1812	Venezia, t. S Moïse	Rossini, G	La Scala di Seta	1	Foppa	Farsa comica
1812	Milano, t. alla Scala	Rossini, G	La pietra de Paragone	2	Romanelli	Melodrama còmic
1813	Venezia, t. S Moïse	Rossini, G	Il signor Bruschino ossia il figlio per azzardo	1	Foppa	Farsa giocosa
1813	Venezia, t. La Fenice	Rossini, G	Tancredi	2	Rossi	Melodrama heroic
1813	Venezia, t. S Benedetto	Rossini, G	L'italiana in Algeri	2	Anelli	Drama burlesc
1813	Milano, t. alla Scala	Rossini, G	Aureliano in Palmira	2	Romanelli	Dramma serio
1814	Milano, t. alla Scala	Rossini, G	Il turco in Italia	2	Romani	Opera buffa
1815	Napoli, t. S Carlo	Rossini, G	Elisabetta, regina d'Inghilterra	2	Schmidt	Dramma
1816	Berlin, Schauspielhaus	Hoffmann ETA	Undine	3	d l Motte-Fouqué	Opera
1816	Roma, t. Argentina	Rossini, G	Il barbiere di Siviglia (Almaviva ossia la inutile	2	Sterbini	Opera
1816	Napoli, t. del Fondo	Rossini, G	Othello ossia il moro di Venezia	3	Berio	Opera
1816	Praga	Spohr	Faust	2	Bernard	Opera
1817	Roma, t. Valle	Rossini, G	La Cenerentola ossia La bontà in trionfo	2	Ferreti	Dramma giocoso
1817	Milano, t. alla Scala	Rossini, G	La gazza ladra	2	Gherardini	Opera
1818	Napoli, t. S Carlo	Rossini, G	Mosé in Egitto	3	Tottola	azione tragico-sacra
1819	Napoli, t. S Carlo	Mercadante	Apoteosi di Ercole	2	Schmidt	Opera
1819	Napoli, t. S Carlo	Rossini, G	Ermione	2	Tottola	azione tragica
1819	Napoli, t. S Carlo	Rossini, G	La donna del lago	2	Tottola	Opera seria
1819	Paris, Opera	Spontini, G	Olympie		Dieulafoy/Brifaut	Tragédie lyrique
1820	Napoli, t. S Carlo	Rossini, G	Mahometto II	2	della Valle	Dramma
1820	Viena, Kärntnertor t.	Schubert, F	Die Zwillingbrüder	1	Hofmann	Singspiel
1820	Viena, t. auf den Wieden	Schubert, F	Die Zauberharfe	3	Hofmann	Comedia musical
1820	Dresde	Weber, CM v	Preciosa	4	Wolf	Comedia en musica
1821	Paris, t. Feydeau	Päer, F	Le maître de chapelle	1	Gay, Sophie	Opera-comique
1821	Berlin, palau reial	Spontini, G	Nurmahal oder Das Rosenfest von Caschmir	2	Herklots	Festpiel
1821	Berlin, Schauspielhaus	Weber, CM v	Der Freischütz	3	Kind	Opera romàntica
1822	Napoli, t. S Carlo	Rossini, G	Zelmira	2	Tottola	Opera seria
1823	Venezia, t. La Fenice	Rossini, G	Semiramide	2	Rossi	Melodrama tràgic
1823	Kassel	Spohr	Jessonda	3	Gehe	Opera
1823	Viena, Kärntnertor t.	Weber, CM v	Euryanthe	3	Chezy, Helmina v	Opera romàntica
1824	Viena (1861)	Schubert, F	Die Verschworenen oder der Häusliche Krieg	1	Castelli	Singspiel
1825	Napoli, t. Conservatorio	Bellini, V	Adelson e Salvini		Tottola	Opera semiseria
1825	Paris, Opera comique	Boieldieu	La dame blanche	3	Scribe	Opera
1825	Paris, Opera	Liszt, F	Don Sanche ou le chateau d'amour	1	Theaulon de L	Opera còmica
1825	Paris, t. Italien	Rossini, G	Il Viaggio a Reims ossia l'albergo del giglio d'or	1	Balocchi	Dramma giocoso

l'òpera a Europa, des de la mort de Mozart (1791) a l'estrena de Lucie de Lammermoor (1839)

1825	Milano, t. Cannobiana	Vaccai	Giulietta e Romeo		Romani	Opera
1826	Napoli, t. S Carlo	Bellini, V	Bianca e Fernando	2	Guillardoni	Melodrama
1826	London, Drury Lane	Bishop, HR	Aladdin	3	Soane	Opera fantàstica
1826	Paris, Opera	Rossini, G	Le siège de Corinthe	3	Balocchi	Tragédie lyrique
1826	London, Covent Garden	Weber, CM v	Oberon or The Elf King's Oath	p+3	Planché	Opera romàntica
1827	Paris, Opera	Rossini, G	Moïse et Pharaon ou Le passage de la mer rouge	4	Balocchi/de Jouy	Melodrama sagrat
1827	Berlin	Spontini, G	Agnes von Hohenstaufen	3	Raupoch	Opera
1827	Milano, t. alla Scala	Bellini, V	Il pirata	2	Romani	Opera
1828	Napoli, t. Nuovo	Donizetti, G	Le convenience e inconvenience teatrali	1	Donizetti, G	Opera
1828	Paris, Opera	Auber, DFE	La muette de Portici	2	Scribe	Melodrama
1828	Leipzig	Marschner	Der Vampyr	2	Wohlbrück	Opera
1828	Paris, Opera	Rossini, G	Le Comte Ory	2	Scribe/Delestre	Opera comique
1829	Paris, Opera comique	Auber, DFE	La fiancée	3	Scribe	Opera comique
1829	Milano, t. alla Scala	Bellini, V	La Straniera	2	Romani	Melodrama
1829	Parma, t. Ducale	Bellini, V	La Zaïra	4	Romani	Dramma tragico
1829	Napoli, t. S Carlo	Donizetti, G	Elisabetta al castello de Kenilworth	3	Tottola	Melodrama
1829	Paris, Opera	Rossini, G	Guillaume Tell	4	de Jouy	Opera
1830	Paris, Opera comique	Auber, DFE	Fra Diavolo ou l'Hotellerie de Terracine	3	Scribe	Opera comique
1830	Venezia, t. La Fenice	Bellini, V	I Capuletti e i Montecchi	2	Romani	Tragedia lirica
1830	Milano, t. Carcano	Donizetti, G	Anne Boleyn	2	Romani	Opera
1831	Milano, t. Carcano	Bellini, V	La sonnambula	2	Romani	Melodrama
1831	Paris, Opera comique	Herold, JF	Zampa ou la fiancée de marbre	3	Mellesville	Melodrama
1831	Paris, Opera	Meyerbeer	Robert le diable	5	Scribe	Opera
1831	Milano, t. alla Scala	Bellini, V	Norma	2	Romani	Tragedia lirica
1832	Milano, t. Canobiana	Donizetti, G	L'elisir d'amore	2	Romani	Opera
1833	Roma, t. Valle	Donizetti, G	Il furto nell'isola di S. Domingo	2	Ferreti	Opera
1833	Venezia, t. La Fenice	Bellini, V	Beatrice di Tenda	2	Romani	Tragedia lirica
1833	Firenze, t. della Pergola	Donizetti, G	Parisina	3	Romani	Opera
1833	Berlin	Marschner	Hans Heiling	5	Devrient	Grand opera romàntica
1833	Roma, t. Valle	Donizetti, G	Torcuato Tasso	3	Ferreti	Opera
1833	Milano, t. alla Scala	Donizetti, G	Lucrecia Borgia	p+2	Romani	Opera
1834	Napoli, t. S Carlo	Donizetti, G	Maria Stuarda	3	Bardari	Opera
1835	Paris, t. Italien	Bellini, V	I puritani	3	Pepoli	Melodrama
1835	Paris, Opera	Halevy	La juive	5	Scribe	Opera
1835	Paris, t. Italien	Donizetti, G	Marino Faliero	3	Bidera	Opera
1835	Napoli, t. S Carlo	Donizetti, G	Lucia de Lammermoor	3	Cammaranno	Opera
1836	Venezia, t. La Fenice	Donizetti, G	Belisario	3	Cammaranno	Opera
1836	Paris, acad royal de musique	Meyerbeer	Les huguenots	5	Scribe	Opera
1836	Magdeburg	Wagner, R	Das liebesverbot oder die novice von Palermo	2	Wagner, R	Opera
1836	Paris, t. Italien	Mercadante	I briganti		Crescini	Melodramma serio
1836	Napoli, t. Nuovo	Donizetti, G	Il campanello dello speziale o di notte	1	Donizetti, G	Opera buffa
1836	Paris, Opera comique	Adam	Le postillon de Longjumeau	3	Leuven	Opera bouffe
1836	Sant Petersburg, t. Imperia	Glinka	La vida pel Tsar	5	Rozen	Melodrama
1837	Venezia, t. Apollo	Donizetti, G	Pia de Tolomei	2	Cammaranno	Opera
1837	Milano, t. alla Scala	Mercadante	Il giuramento	3	Rossi	Opera
1837	Napoli, t. S Carlo	Donizetti, G	Robert Devereux	3	Cammaranno	Opera
1837	Paris, Opera comique	Auber, DFE	Le domino noir	3	Scribe	Opera comique
1837	Leipzig, Stadt t.	Lortzing	Zar und Zimmermann	3	Lortzing	Opera
1838	Paris, Opera	Berlioz	Benvenuto Cellini	2	de Wailly	Opera
1839	Milano, t. alla Scala	Mercadante	Il bravo	3	Rossi	Melodrama
1839	Paris, t. de la Renaissance	Donizetti, G	Lucie de Lammermoor	3	Royer/Vaëz	Opera

Anex VI

l'òpera a París, des de la mort de Mozart (1791) a l'estrena de Lucie de Lammermoor (1839)

Any	estrenada a	Compositor	Títol	nº Actes	Llibretista	Tipus
1791	París, Comedie Italienne	Grétry	Guillaume Tell	3	Sedaine	Drame lyrique
1791	París, t. Feydeau	Cherubini, L	Lodoiska	3	Filette/Loreaux	Opera
1794	París, Opera comique	Lesueur	Paul et Virginie	3	Dubreuil	Opera
1796	París, Opera comique	Lesueur	Telemaco dans l'île de Calypso	3	Dercy	Opera
1797	París, t. Feydeau	Cherubini, L	Medée	3	Hoffmann FB	Opera
1798	París, t. Feydeau	Cherubini, L	L'hôtellerie portugaise	1	Aignan	Opera
1800	París, Opera comique	Boieldieu	Le Calife de Bagdad	1	Godard	Opera-comique
1800	París, t. Feydeau	Cherubini, L	Les deux journées ou Le porteur d'eau	3	Bouilly	Opera
1803	París, Opera	Cherubini, L	Anacréon ou L'amour fugitiv	2	Mendouze	Opera
1807	París, Opera	Spontini, G	La vestale	3	de Jouy	Tragédie lyrique
1807	París, Opera comique	Mehul	Joseph en Egypte	3	Duval	Opera
1809	París, Opera	Spontini, G	Fernando Cortez ou la conquête du Mexico	3	de Jouy /Esmerard	Tragédie lyrique
1809	París, t. de les Tuileries	Cherubini, L	Pygmalion	1	Vestris	Opera
1819	París, Opera	Spontini, G	Olympie		Dieulafoy/Brifaut	Tragédie lyrique
1821	París, t. Feydeau	Päer, F	Le maître de chapelle	1	Gay, Sophie	Opera-comique
1825	París, Opera	Liszt, F	Don Sanche ou le chateau d'amour	1	Theaulon de L	Opera còmica
1825	París, Opera comique	Boieldieu	La dame blanche	3	Scribe	Opera
1825	París, t. Italien	Rossini, G	Il Viaggio a Reims ossia l'albergo del giglio d'oro	1	Balocchi	Dramma giocoso
1826	París, Opera	Rossini, G	Le siège de Corinthe	3	Balocchi	Tragédie lyrique
1827	París, Opera	Rossini, G	Moïse et Pharaon ou Le passage de la mer rouge	4	Balocchi/de Jouy	Melodrama sagrat
1828	París, Opera	Auber, DFE	La muette de Portici	2	Scribe	Melodrama
1828	París, Opera	Rossini, G	Le Comte Ory	2	Scribe/Delestre	Opera comique
1829	París, Opera	Rossini, G	Guillaume Tell	4	de Jouy	Opera
1829	París, Opera comique	Auber, DFE	La fiancée	3	Scribe	Opera comique
1830	París, Opera comique	Auber, DFE	Fra Diavolo ou l'Hotellerie de Terracine	3	Scribe	Opera comique
1831	París, Opera	Meyerbeer	Robert le diable	5	Scribe	Opera
1831	París, Opera comique	Herold, JF	Zampa ou la fiancée de marbre	3	Mellesville	Melodrama
1835	París, Opera	Halevy	La juive	5	Scribe	Opera
1835	París, t. Italien	Donizetti, G	I puritani	3	Pepoli	Melodrama
1835	París, t. Italien	Donizetti, G	Marino Faliero	3	Bidera	Opera
1836	París, Opera	Meyerbeer	Les huguenots	5	Scribe	Opera
1836	París, Opera comique	Adam	Le postillon de Longjumeau	3	Leuven	Opera bouffe
1836	París, t. Italien	Mercadante	I briganti		Crescini	Melodramma serio
1837	París, Opera comique	Auber, DFE	Le domino noir	3	Scribe	Opera comique
1838	París, Opera	Berlioz	Benvenuto Cellini	2	de Wailly	Opera
1839	París, t. de la Renaissance	Donizetti, G	Lucie de Lammermoor	3	Royer/Vaëz	Opera

Anex VII

Madame Bovary, de Gustave Flaubert
Text traduït per Ramon Xuriguera al català
Publicat el 1965 per Aymà, S.A. Editora, Barcelona

Capítol XV

La gent s'agombolava al davant de la paret, estacionada simètricament entre les balustrades. A l'angle dels carrers veïns, uns cartells gegantins repetien en lletres barroques: «*Lucie de Lammermoor...* Lagardy... Opera ...etc." Feia bo ; la calor es feia sentir, la suor brollava dels pentinats, i els mocadors sortits de les butxaques s'esponjaven sense repòs pels fronts vermells ; de tant en tant un vent tebi que bufava de la banda del riu agitava feblement els farbalans de les veles suspeses a la porta dels cafés. Aixó no obstant, una mica més enllà, l'atmosfera apareixia refrescada per un corrent glacial que feia olor de sutge, de cuir i d'oli. Era l'exhalació del carrer dels Carros ple d'uns magatzems negres per on feien rodolar els bocois.

De por de no semblar ridícula, l'Emma volgué anar a donar un tomb pel port abans d'entrar, i en Bovary, per prudència, es posà les mans a la butxaca estrenyent les localitats a dins del puny.

Així que es trobà al vestíbul, l'Emma sentí que el cor se li agitava. Somrigué involuntariament de vanitat, veient com la multitud es precipitava per l'altre corredor, el de la dreta, mentre que ella pujava l'escala dels seients "de preferència". Sentí un plaer infantívol a empènyer amb el dit les amples portes recobertes de vellut, aspirà a ple pulmó l'olor polsosa dels passadissos, i, quan es trobà asseguda a la llotja, vinculà el cos amb una desimboltura de duquessa.

La sala comencava a emplenar-se, sortien els binocles de teatre dels estoigs, i els abonats, descobrint-se des de lluny, es feien salutacions. Anaven a alleujar-se, en les belles arts, de les inquietuds del comerç. No oblidaven, però, "els negocis", i continuaven parlant de cotons tres-sis o de colorants. Es veien caps de vells inexpressius i pacífics, testes blanques, pels cabells i la pell, que semblaven unes medalles argentades entelades per un vapor de plom. Els joves ben plantats es vinculaven pel pati de butxaques, fent ressortir, a l'obertura de l'armilla, les corbates de color de rosa o verd poma, i la senyora Bovary els admirava des de dalt recolzant el palmell tibant dels seus guants grocs en els fins travessers rematats amb unes boles daurades.

Entretant, s'encengueren les bugies de l'orquestra ; l'aranya baixà de dalt del sostre amb un espurneig viu de reflexos i estengué una alegria sobtosa per la sala. Després, entraren els músics, els uns darrera els altres; primerament hi hagué una llarga gatzara de roncs de contrabaixos, de violineigs, de trompeteig de pistons, de piuleig de flautes transverses i flautes dolces. Sonaren, però, tres cops a l'escenari. Començà un repic de timbals, els instruments de coure executaren uns acords i s'aixecà el teló descobrint un

paisatge.

Era la cruïlla d'un bosc, amb una font a l'esquerra, que brollava a l'ombra d'una alzina. Senyors i camperols, amb el tapaboques a l'espatlla, cantaven tots alhora una cançó de cacera; després sorgí un capità que invocava l'àngel del mal i aixecava els braços al cel; n'aparegué un altre; se n'anaren, i els caçadors tornaren a cantar.

L'Emma retrobava l'ambient de les lectures de la seva juvenesa, se sentia de ple Walter Scott. Li semblava que li arribava a l'orella el so de les cornamuses escoceses passant pel mig de la boira i perdent-se entre els camps coberts de brucs. Com que el record de la novel·la facilitava la comprensió del llibret, seguí la intriga frase per frase mentre li venien inabastables pensaments que es dispersaven sota les ratxes de la música. S'abandonava al bressoleig de les melodies i sentia com vibrava tot el seu ésser com si els arquets dels violins es passegessin pels seus nervis. No tenia prou ulls per a contemplar els vestits, les decoracions, els personatges, els arbres pintats que el trepig dels artistes feia tremolar, els casquets de vellut, els abrics, les espases, totes aquelles imaginacions que s'agitaven en l'harmonia i en l'atmosfera d'un altre món. S'avançà, però, una dona jove tot llençant una bossa a un patge verd. Bon punt es quedà sola, se sentí una flauta que feia com un mormol de font o com un piuleig d'ocell. Aleshores, Lucie enceta la seva cavatina en *sol* major; es planyia de l'amor, desitjava tenir ales. L'Emma també s'hauria volgut escapar de la vida i volar en un braçat. Tot d'un cop aparegué Edgar Lagardy.

Tenia una d'aquestes pal·lideses admirables que transmeten a les races ardoroses del Migdia un no sé què de la majestat dels marbres. El seu cos vigorós estava cenyit amb un perpunt de color fosc; un punyalec cisellat li penjava davant de la cuixa esquerra i prodigava uns esguards llangorosos tot ensenyant les dents blanques. Segons deien, una princesa polonesa se n'havia enamorat sentint-lo cantar una tarda a la platja de Biarritz mentre adobava xalupes. S'havia arruïnat per ell. Ell, però, l'havia abandonada per altres dones. I aquesta celebritat sentimental no deixava de servir la seva reputació artística. El còmic, amb ribets de diplomàtic, no deixava mai de fer lliscar en els reclams alguna frase poètica sobre la fascinació de la seva persona i la sensibilitat de la seva ànima. A tot això, una bona veu, un aplom impertorbable, més temperament que intel·ligència i més èmfasi que lirisme, acabaven de realçar aquell tipus admirable de xarlatà en el qual hi havia una barreja de barber i de torero.

Des de la primera escena entusiasma. Estrenyia Lucie amb els seus braços, se n'anava, la tornava a abraçar, semblava desesperat; tenia accessos de rabia, després raneres elegíacques d'una infinita dolçor, i les notes li sortien de la gorja plenes de sanglots i de besados. L'Emma tirava el cos endavant per tal de veure'l millor, esgratinyava amb les ungles el vellut de la llotja. S'emplenava el cor d'aquelles lamentacions melodioses que s'arrossegaven amb l'acompanyament dels contrabaixos com els crits dels naufrags en l'enrenou de la tempestat. Reconeixia totes les embriagueses i les angoixes que havien estat a punt de causar-li la mort. La veu de la cantatriu li semblava l'expressió de la seva consciència, i, aquella illusió que l'encisava, un reflex de la seva pròpia vida. Ningú, però, no l'havia estimada amb un amor semblant. En Rodolphe no plorà, com ho feia ara Edgar, en veure's el darrer dia a la

claror de la lluna, repetint-se: «Fins demà, fins demà!...» La sala esclatà en un xàfec d'aplaudiments ; tornaren a cantar tot l'*stretto*; els enamorats parlaven de les flors de la seva sepultura, de juraments, d'exili, de fatalitat, d'esperances, i, quan llançaren l'adéu final, l'Emma proferí un xisclet agut que es confongué amb la vibració dels darrers acords.

-Per qué la persegueix aquest senyor? - preguntà en Bovary.

-No, home, no -respongué l'Emma- ; és el seu amant.

-Aixó no obstant, ell jura que es venjarà en la seva família, mentre que l'altre, el qui ha vingut fa un moment, deia: "Estimo Lucie i crec que ella també m'estima". D'altra banda, se n'ha anat de bracet amb el seu pare. ¿No és el seu pare aquell lleig i petit que porta una ploma de gall al capell?

A partir del duo recitat, on Gilbert exposa al seu amo Ashton les seves abominables maniobres, a desgrat de les explicacions de l'Emma, en Charles, veient el fals anell de prometatge que havia d'enganyar Lucie, cregué que era un record d'amor tramés per Edgar. De totes maneres, confessava que es feia una confusió, a causa de la música, que no li deixava entendre les paraules.

-I això qué hi fa? -digué l'Emma-. Calla!

-És que m'agrada de fer-me'n càrrec, bé prou que ho saps -continuà en Bovary inclinant-se damunt la seva espatlla.

-Calla! Calla! - féu l'Emma impacientant-se.

Lucie avancava mig sostinguda per les dones que l'acompanyaven, amb una corona de flors de taronger als cabells i pàl·lida com el vestit que portava. L'Emma pensà en el dia del seu casament, en el corriol flanquejat de blats per on passava anant camí de l'església. Per què no havia resistit i suplicat com aquella? Al contrari, se sentia joiosa, sense adonar-se de l'abisme on es precipitava... Ah, si en la fresca irradiació de la seva bellesa, abans del masegament del matrimoni i de la desil·lusió de l'adulteri, hagués pogut situar la seva vida a recer d'algun cor sòlid! Aleshores, recolzant-se en la virtut i en la tendresa, en el deure i en la voluptat barrejades en una sola expressió, no hauria intentat mai de davallar d'una felicitat tan alta. Aquella felicitat, però, no devia ésser sinó una mentida, empecada per tal de causar la desesperació de tot desig. Ara coneixia la petitesa de les passions, exagerades per l'art. S'esforçava, doncs, a desviar-ne el pensament, i ja no volia veure en aquella reproducció dels seus dolors sinó una fantasia plàstica bona per a distreure els ulls. I fins es posà a somriure interiorment, amb una desdenyosa pietat, quan de darrera d'una cortina de vellut que hi havia al fons del teatre, veié aparéixer un home amb una capa negra.

Portava un capell ample, a l'espanyola, el qual féu rodar per terra amb un moviment sobtat ; immediatament, els instruments i els cantaires entonaren el sextet. Edgar, espurnejant de passió, dominava tots els altres amb la clara ressonància de la veu ; Ashton, amb unes notes més greus, li llançava provocacions homicides ; Lucie accentuava el seu plany; Arthur, separat, modulava sons mitjans, i el baix, representant un ministre, roncava el mateix que un orgue, mentre les veus de les dones, repetint les seves paraules, prosseguien deliciosament el cor. Gesticulaven plegats, posats tots en una fila, i d'aquell seguit de boques entreobertes sortia alhora la venjança, la gelosia, el

terror, la misericòrdia i l'estupefacció. L'enamorat ultratjat brandava l'espasa nua ; la seva gorgera de guipur s'aixecava a sacsejades segons els moviments del seu pit. Anava d'una banda a l'altra amb unes grans camallades i fent sonar els esperons enganxats a les botes toves, que se li eixamplaven al turmell. Devia ésser un amor inestroncable el seu, pensava l'Emma, per a vessar-ne una abundor semblant d'efluvis davant la multitud. Aleshores, seduida per la poesia del paper que l'envaïa, s'esvaïren totes les seves vel·leïtats de denigament, i, arrossegada cap a l'home a causa de la il·lusió del personatge, tractà de fer-se una idea de la seva vida, d'aquella vida sorollosa, esplèndida i extraordinària que ella també hauria pogut dur si ho hagués volgut l'atzar. S'haurien conegut i s'haurien estimat!

Haurien viatjat per tots els reialmes d'Europa, anant de capital en capital, compartint els seus cansaments i el seu orgull, recollint les flors que li llançaven, brodant-li ella mateixa els vestits ; després, als vespres, asseguda al fons d'una llotja enreixada amb uns llistons daurats, hauria recollit, embadalida, les expressions d'aquella ànima que no hauria cantat realment sinó per ella. Ell, anant i venint per l'escenari tot representant el seu paper, l'hauria anada esguardant. Com? Fou com un ram de folia passant-li sobtosament pel cap: l'esguardava, era cert, l'esguardava! Tingué ganes d'arrencar a córrer als seus braços per tal de refugiar-se al seu pit puixant, com si fos l'encarnació mateixa de l'amor, i de dir-li, d'exclamar: «Pren-me, emporta-te'm, anem-nos-en! Sóc teva; teus són tots els meus desigs i tots els meus pensaments!»

Caigué el teló.

L'olor del gas es barrejava amb la dels alens ; el vent dels ventalls feia l'atmosfera encara més asfixiant. L'Emma volgué sortir ; la gentada emplenava els passadissos, i se'n tornà de bell nou a la seva butaca amb uns batecs de cor sufocadors. En Charles, tement que no es desmaiés, corregué al taulell de begudes a cercar-li un vas d'orxata.

Li costà molt de poder restituir-se a lloc, car no podia fer un pas sense que algú ensopegués amb els seus colzes, i això a causa del vas que portava. Fins en vessà les tres quartes parts a l'esquena d'una roanesa ; la víctima anava amb mànigues curtes, i en sentir el líquid fred que li baixava pell avall es posó a llançar uns crits de paó, com si haguéssin estat assassinant-la. El seu marit, que era filador, se les emprengué contra aquell ximple que l'havia mullat, i, mentre la roanesa s'eixugava amb el mocador les taques del magnífic vestit de seda de color cirera, el filador, emprant un llenguatge aspre, parlava d'indemnització, de despeses i de reembossament. Per fi, en Charles arribà al costat de la seva inuller i li digué tot esbufegant:

-Em pensava que m'hi quedaria! Hi ha una gentada!... una gentada!...

I afegí:

-No endevinaries mai qui he trobat a dalt? El senyor Léon!

-En Léon?

-El mateix! Vindrà a presentar-te els seus respectes.

Amb prou feines havia acabat de pronunciar aquestes paraules quan l'ex-escrivent de Yonville féu la seva aparició a la llotja.

Allargá la mà amb una naturalitat de gentilhome, i la senyora Bovary estengué maquinalment la seva, obeint, segurament, a l'atracció d'una voluntat més forta. No havia tornat a sentir-la des d'aquella tarda plujosa de primavera, quan es digueren adéu a peu dret al davant de la finestra. Recordant-se, però, del decòrum de la situació, s'esforçà per tal de sacsejar aquella torpor dels seus records i es posà a barbotejar unes frases ràpides:

-Ah!, bona nit... Com!, vós per aquí?

-Silenci! -crijà una veu des del pati de butaques, car començava el tercer acte.

--Així esteu a Roan?

-Sí.

-I des de quan?

-Al carrer, que vagin a parlar al carrer! La gent es girava cap a ells ; callaren.

A partir d'aquell moment. però, l'Emma ja no pogué escoltar més ; i el cor dels convidats, l'escena d'Ashton i el seu criat, gran duo en *re major*, tot passà, per ella, lluny, com si els instruments haguéssin esdevingut menys sonors i els personatges més reculats: recordava les partides de cartes a casa del farmacèutic i la passejada a casa de la dida, les lectures a la glorieta, les converses d'ells dos a la vora del foc, tot aquell pobre amor tan tranquil i tan llarg, tan discret i tan tendre i que, a desgrat de tot, ella havia oblidat. Per qué tornava, doncs? ¿Quina combinació d'aventures el tornava a col·locar a la seva vida? En Léon era darrera seu amb l'esquena repenjada a la paret; i l'Emma se sentia fremir, de tant en tant, sota el baf tebi del seu nas davallant-li suaument fins als cabells.

-Us distreu aixó? - li digué, inclinant-se tan a prop, que la punta del bigoti li fregà lleugerament la galta.

L'Emma respongué negligentment:

-En bona fe, no gaire.

Aleshores, proposà que sortíssin del teatre per tal d'anar a prendre uns gelats en alguna banda.

-Encara no! Esperem-nos una estona! -digué en Bovary-, Lucie porta la cabellera desfeta; aixó promet ésser trágic.

L'escena de la follia, però, no interessava gens a l'Emma, i el paper de la cantatriu li semblá exagerat.

-Crida massa fort - digué girant-se cap a en Charles, que escoltava amb tota l'atenció.

- Sí... una mica potser... - replicà indecís, migpartint-se entre la franquesa del seu gaudi i el respecte amb qué acollia les opinions de la seva muller.

Després, en Léon digué tot sospirant: -Fa una calor...

-És cert ; insuportable!

-Que no et trobes bé? - preguntà en Bovary.

-No, m'ofego: anem-nos-en.

El senyor Léon li posa delicadament el llarg mantell de brodat a les espatlles i se n'anaren tots tres a seure al port, a l'aire lliure, al davant de les vidrieres d'un café. Primer parlaren de la malaltia, per bé que l'Emma interrompia de tant en tant en Charles, de por, segons deia, d'amoïnar el senyor Léon; i aquest els contà que havia vingut a Roan a passar dos anys en un important despatx a fi d'exercitar-se convenientment, car els assumptes de Normandia eren diferents dels que es tractaven a París. Després, demanà notícies de la Berthe, de la família Homais, de la senyora Lefrançois. I, com que en presència del marit no tenien res més a dir-se, la conversa decaigué aviat.

Algunes persones que sortien de l'espectacle passaren per la voravía, els uns tot cantussejant, i els altres cridant a plena veu: *Oh ángel bell, oh Lucie meva!* Aleshores, en Léon, tot fent el diletant, es posa a parlar de música. Havia vist Tamburini, Rubini, Persiani i Grisi, i podia dir que al seu costat Lagardy, a desgrat dels seus esclats, no representava res.

-I tanmateix -interrompé en Charles tot engolint a glopets el gelat arruixat amb rom- diuen que al darrer acte està absolutament superb; em sap greu d'haver-me'n anat abans d'acabar, car em comencava a agradar.

-Aixó rai -digué l'escrivent-, aviat donará una altra representació.

En Charles, però, respongué que se'n tornaven l'endemà.

-A menys que tu et vulguis quedar sola aquí, gateta! - afegí girant-se cap a la seva muller.

Davant d'aquella ocasió inesperada oferta a la seva esperança, en Léon canvià de maniobra i encetà l'elogi de Lagardy a l'acte final. Era veritablement superb, sublíim! Aleshores, en Charles insistí:

-Tu pots tornar a venir diumenge. Apa, decideix-te! Si sents que t'ha de fer bé!...

Entretant, les taules anaven buidant-se al seu voltant ; un cambrer anà a aturar-se al seu costat discretament. En Charles, comprenent, es posà la mà a la butxaca de l'armilla ; l'escrivent li aturà el braç i fins deixà dues peces blanques fent-les sonar abans damunt el marbre.

-Em fareu enfadar -mormolà en Bovary-; els diners que us...

L'altre, féu un gest desdenyós pie de cordialitat, i agafant el capell:

-D'acord, eh, per a demà a les sis?

En Charles tornà a recalcar que no podia absentar-se més temps ; res no impedia, però, que l'Emma...

-És que... -barbotejava ella amb un singular somriure- no sé ben bé...

-Apa, ja t'hi pensarás, ja veurem, la nit és bona consellera...

Després, a en Léon, que els acompanyava:

-Ara que us tenim per les nostres contrades, esperem que vindreu de tant en tant a compartir la nostra taula.

L'escrivent afirmà que no deixaria de fer-ho, tenint com tenia, d'altra banda, necessitat d'anar a Yonville per a un afer del despatx. 1 se separaren davant del passatge Saint-Herbland, en el moment que al rellotge de la catedral tocaven dos quarts de dotze.

Anex VIII

Madame Bovary, de Gustave Flaubert Text original en français

Capítol XV

La foule stationnait contre le mur, parquée symétriquement entre des balustrades. A l'angle des rues voisines, de gigantesques, affiches répétaient en caractères baroques : Lucie de Lammemoor ... Lagardy... Opéra..., etc. Il faisait beau ; on avait chaud ; la sueur coulait dans les frisures, tous les mouchoirs tirés épongeaient des fronts rouges ; et parfois un vent tiède, qui soufflait de la rivière, agitait mollement la bordure des tentes en coutil suspendues à la porte des estaminets. Un peu plus bas, cependant, on était rafraîchi par un courant d'air glacial qui sentait le suif, le cuir et l'huile. C'était l'exhalaison de la rue des Charrettes, pleine de grands magasins noirs où l'on roule des barriques.

De peur de paraître ridicule, Emma voulut, avant d'entrer, faire un tour de promenade sur le port, et Bovary, par prudence, garda les billets à sa main, dans la poche de son pantalon, qu'il appuyait contre son ventre.

Un battement de coeur la prit dès le vestibule. Elle sourit involontairement de vanité, en voyant la foule qui se précipitait à droite par l'autre corridor, tandis qu'elle montait l'escalier des premières . Elle eut plaisir, comme un enfant, à pousser de son doigt les larges portes tapissées ; elle aspira de toute sa poitrine l'odeur poussiéreuse des couloirs, et, quand elle fut assise dans sa loge, elle se cambra la taille avec une désinvolture de duchesse.

La salle commençait à se remplir, on tirait les lorgnettes de leurs étuis, et les abonnés, s'apercevant de loin, se faisaient des salutations. Ils venaient se délasser dans les beaux-arts des inquiétudes de la vente ; mais, n'oubliant point les affaires , ils causaient encore cotons, trois-six ou indigo. On voyait là des têtes de vieux, inexpressives et pacifiques, et qui, blanchâtres de chevelure et de teint, ressemblaient à des médailles d'argent ternies par une vapeur de plomb. Les jeunes beaux se pavanaient au parquet , étalant, dans l'ouverture de leur gilet, leur cravate rose ou vert pomme ; et madame Bovary les admirait d'en haut, appuyant sur des badines à pomme d'or la paume tendue de leurs gants jaunes.

Cependant, les bougies de l'orchestre s'allumèrent ; le lustre descendit du plafond, versant, avec le rayonnement de ses facettes, une gaieté subite dans la salle ; puis les musiciens entrèrent les uns après les autres, et ce fut d'abord un long charivari de basses ronflant, de violons grinçant, de pistons trompétant, de flûtes et de flageolets qui piaulaient. Mais on entendit trois coups sur la scène ; un roulement de timbales commença, les instruments de cuivre plaquèrent des accords, et le rideau, se levant, découvrit un paysage.

C'était le carrefour d'un bois, avec une fontaine, à gauche, ombragée par un chêne. Des paysans et des seigneurs, le plaid sur l'épaule, chantaient tous ensemble une chanson de chasse ; puis il survint un capitaine qui invoquait l'ange du mal en levant au ciel ses deux bras ; un autre parut ; ils s'en allèrent, et les chasseurs reprirent.

Elle se retrouvait dans les lectures de sa jeunesse, en plein Walter Scott. Il lui semblait entendre, à travers le brouillard, le son des cornemuses écossaises se

répéter sur les bruyères. D'ailleurs, le souvenir du roman facilitant l'intelligence du libretto, elle suivait l'intrigue phrase à phrase, tandis que d'insaisissables pensées qui lui revenaient, se dispersaient, aussitôt, sous les rafales de la musique. Elle se laissait aller au bercement des mélodies et se sentait elle-même vibrer de tout son être comme si les archets des violons se fussent promenés sur ses nerfs. Elle n'avait pas assez d'yeux pour contempler les costumes, les décors, les personnages, les arbres peints qui tremblaient quand on marchait, et les toques de velours, les manteaux, les épées, toutes ces imaginations qui s'agitaient dans l'harmonie comme dans l'atmosphère d'un autre monde. Mais une jeune femme s'avança en jetant une bourse à un écuyer vert. Elle resta seule, et alors on entendit une flûte qui faisait comme un murmure de fontaine ou comme des gazouillements d'oiseau. Lucie entama d'un air brave sa cavatine en sol majeur ; elle se plaignait d'amour, elle demandait des ailes. Emma, de même, aurait voulu fuyant la vie, s'envoler dans une étreinte. Tout à coup, Edgar-Lagardy parut.

Il avait une de ces pâleurs splendides qui donnent quelque chose de la majesté des marbres aux races ardentes du Midi. Sa taille vigoureuse était prise dans un pourpoint de couleur brune ; un petit poignard ciselé lui battait sur la cuisse gauche, et il roulait des regards langoureusement en découvrant ses dents blanches. On disait qu'une princesse polonaise, l'écoutant un soir chanter sur la plage de Biarritz, où il radoubait des chaloupes, en était devenue amoureuse. Elle s'était ruinée à cause de lui. Il l'avait plantée là pour d'autres femmes, et cette célébrité sentimentale ne laissait pas que de servir à sa réputation artistique. Le cabotin diplomate avait même soin de faire toujours glisser dans les réclames une phrase poétique sur la fascination de sa personne et la sensibilité de son âme. Un bel organe, un imperturbable aplomb, plus de tempérament que d'intelligence et plus d'emphase que de lyrisme, achevaient de rehausser cette admirable nature de charlatan, où il y avait du coiffeur et du toréador.

Dès la première scène, il enthousiasma. Il pressait Lucie dans ses bras, il la quittait, il revenait, il semblait désespéré : il avait des éclats de colère, puis des râles élégiaques d'une douceur infinie, et les notes s'échappaient de son cou nu, pleines de sanglots et de baisers. Emma se penchait pour le voir, égratignant avec ses ongles le velours de sa loge. Elle s'emplissait le cœur de ces lamentations mélodieuses qui se traînaient à l'accompagnement des contrebasses, comme des cris de naufragés dans le tumulte d'une tempête. Elle reconnaissait tous les enivres et les angoisses dont elle avait manqué mourir. La voix de la chanteuse ne lui semblait être que le retentissement de sa conscience, et cette illusion qui la charmait quelque chose même de sa vie. Mais personne sur la terre ne l'avait aimée d'un pareil amour. Il ne pleurait pas comme Edgar, le dernier soir, au clair de lune, lorsqu'ils se disaient : " A demain ; à demain !... " La salle craquait sous les bravos ; on recommença la strette entière ; les amoureux parlaient des fleurs de leur tombe, de serments, d'exil, de fatalité, d'espérances, et quand ils poussèrent l'adieu final, Emma jeta un cri aigu, qui se confondit avec la vibration des derniers accords.

- Pourquoi donc, demanda Bovary, ce seigneur est-il à la persécuter ?

- Mais non, répondit-elle ; c'est son amour.

- Pourtant il jure de se venger sur sa famille, tandis que l'autre, celui qui est venu tout à l'heure, disait : " J'aime Lucie et je m'en crois aimé. " D'ailleurs, il est parti avec son père, bras dessus, bras dessous. Car c'est bien son père, n'est-ce pas, le petit laid qui porte une plume de coq à son chapeau ?

Malgré les explications d'Emma, dès le duo récitatif où Gilbert expose à son maître Ashton ses abominables manœuvres, Charles, en voyant le faux anneau de fiançailles qui doit abuser Lucie, crut que c'était un souvenir d'amour envoyé par Edgar. Il avouait, du reste, ne pas comprendre l'histoire, -- à cause de la musique -- qui nuisait beaucoup aux paroles.

- Qu'importe ? dit Emma ; tais-toi !

- C'est que j'aime, reprit-il en se penchant sur son épaule, à me rendre compte, tu sais bien.

- Tais-toi ! tais-toi ! fit-elle impatientée.

Lucie s'avancait, à demi-soutenue par ses femmes, une couronne d'oranger dans les cheveux, et plus pâle que le satin blanc de sa robe. Emma rêvait au jour de son mariage ; et elle se revoyait là-bas, au milieu des blés, sur le petit sentier, quand on marchait vers l'église. Pourquoi donc n'avait-elle pas, comme celle-là, résisté, supplié ? Elle était joyeuse, au contraire, sans s'apercevoir de l'abîme où elle se précipitait... Ah ! Si, dans la fraîcheur de sa beauté, avant les souillures du mariage et la désillusion de l'adultère, elle avait pu placer sa vie sur quelque grand cœur solide, alors la vertu, la tendresse, les voluptés et le devoir se confondant, jamais elle ne serait descendue d'une félicité si haute. Mais ce bonheur-là, sans doute, était un mensonge imaginé pour le désespoir de tout désir. Elle connaissait à présent la petitesse des passions que l'art exagérait, s'efforçant donc d'en détourner sa pensée, Emma voulait ne plus voir dans cette reproduction de ses douleurs qu'une fantaisie plastique bonne à amuser les yeux, et même elle souriait intérieurement d'une pitié dédaigneuse, quand au fond du théâtre, sous la portière de velours, un homme apparut en manteau noir.

Son grand chapeau à l'espagnole tomba dans un geste qu'il fit ; et aussitôt les instruments et les chanteurs entonnèrent le sextuor. Edgar, étincelant de furie, dominait tous les autres de sa voix plus claire. Ashton lui lançait en notes graves des provocations homicides, Lucie poussait sa plainte aiguë, Arthur modulait à l'écart des sons moyens, et la basse-taille du ministre ronflait comme un orgue, tandis que les voix de femmes, répétant ses paroles, reprenaient en chœur, délicieusement. Ils étaient tous sur la même ligne à gesticuler ; et la colère, la vengeance, la jalousie, la terreur, la miséricorde et la stupéfaction s'exhalèrent à la fois de leurs bouches entrouvertes. L'amoureux outragé brandissait son épée nue ; sa collerette de guipure se levait par saccades, selon les mouvements de sa poitrine, et il allait de droite et de gauche, à grands pas, faisant sonner contre les planches les éperons vermeils de ses bottes molles, qui s'évasaient à la cheville. Il devait avoir, pensait-elle, un intarissable amour, pour en déverser sur la foule à si larges effluves. Toutes ses velléités de dénigrement s'évanouissaient sous la poésie du rôle qui l'envahissait, et, entraînée vers l'homme par l'illusion du personnage, elle tâcha de se figurer sa vie, cette vie retentissante, extraordinaire, splendide, et qu'elle aurait pu mener cependant, si le hasard l'avait voulu. Ils se seraient connus, ils se seraient aimés ! Avec lui, par tous les royaumes de l'Europe, elle aurait voyagé de capitale en capitale, partageant ses fatigues et son orgueil, ramassant les fleurs qu'on lui jetait, brodant elle-même ses costumes ; puis, chaque soir, au fond d'une loge, derrière la grille à treillis d'or, elle eût recueilli, béante, les expansions de cette âme qui n'aurait chanté que pour elle seule ; de la scène, tout en jouant, il l'aurait regardée. Mais une folie la saisit : il la regardait, c'est sûr ! Elle eut envie de courir dans ses bras pour se réfugier en sa force, comme dans l'incarnation de l'amour même, et de lui dire, de s'écrier : "

Enlève-moi, emmène-moi, partons ! A toi, à toi ! toutes mes ardeurs et tous mes rêves ! " Le rideau se baissa.

L'odeur du gaz se mêlait aux haleines ; le vent des éventails rendait l'atmosphère plus étouffante. Emma voulut sortir ; la foule encombrait les corridors, et elle retomba dans son fauteuil avec des palpitations qui la suffoquaient. Charles, ayant peur de la voir s'évanouir, courut à la buvette lui chercher un verre d'orgeat.

Il eut grand-peine à regagner sa place, car on lui heurtait les coudes à tous les pas, à cause du verre qu'il tenait entre ses mains, et même il en versa les trois quarts sur les épaules d'une Rouennaise en manches courtes, qui, sentant le liquide froid lui couler dans les reins, jeta des cris de paon, comme si on l'eût assassinée. Son mari, qui était un filateur, s'emporta contre le maladroit ; et, tandis qu'avec son mouchoir elle épongeait les taches sur sa belle robe de taffetas cerise, il murmurait d'un ton bourru les mots d'indemnité, de frais, de remboursement. Enfin, Charles arriva près de sa femme, en lui disant tout essoufflé :

- J'ai cru, ma foi, que j'y resterais ! Il y a un monde !... un monde !...

Il ajouta :

- Devine un peu qui j'ai rencontré là-haut ? M. Léon !

- Léon ?

- Lui-même ! Il va venir te présenter ses civilités.

Et, comme il achevait ces mots, l'ancien clerc d'Yonville entra dans la loge.

Il tendit sa main avec un sans-façon de gentilhomme : et madame Bovary machinalement avança la sienne, sans doute obéissant à l'attraction d'une volonté plus forte. Elle ne l'avait pas sentie depuis ce soir de printemps où il pleuvait sur les feuilles vertes, quand ils se dirent adieu, debout au bord de la fenêtre. Mais, vite, se rappelant à la convenance de la situation, elle secoua dans un effort cette torpeur de ses souvenirs et se mit à balbutier des phrases rapides.

- Ah ! bonjour... Comment ! vous voilà ?

- Silence ! cria une voix du parterre, car le troisième acte commençait.

- Vous êtes donc à Rouen ?

- Oui. -- Et depuis quand ?

- A la porte ! à la porte ! On se tournait vers eux ; ils se turent.

Mais, à partir de ce moment, elle n'écouta plus ; et le chœur des conviés, la scène d'Ashton et de son valet, le grand duo en ré majeur, tout passa pour elle dans l'éloignement, comme si les instruments fussent devenus moins sonores et les personnages plus reculés ; elle se rappelait les parties de cartes chez le pharmacien, et la promenade chez la nourrice, les lectures sous la tonnelle, les tête-à-tête au coin du feu, tout ce pauvre amour si calme et si long, si discret, si tendre, et qu'elle avait oublié cependant. Pourquoi donc revenait-il ? quelle combinaison d'aventures le replaçait dans sa vie ? Il se tenait derrière elle, s'appuyant de l'épaule contre la cloison ; et, de temps à autre, elle se sentait frissonner sous le souffle tiède de ses narines qui lui descendait dans la chevelure.

- Est-ce que cela vous amuse ? dit-il en se penchant sur elle de si près, que la pointe de sa moustache lui effleura la joue.

Elle répondit nonchalamment :

- Oh ! mon Dieu, non ! pas beaucoup. Alors il fit la proposition de sortir du théâtre, pour aller prendre des glaces quelque part.

- Ah ! pas encore ! restons ! dit Bovary. Elle a les cheveux dénoués : cela promet d'être tragique.

Mais la scène de la folie n'intéressait point Emma, et le jeu de la chanteuse lui parut exagéré.

- Elle crie trop fort, dit-elle en se tournant vers Charles, qui écoutait.

- Oui... peut-être... un peu, répliqua-t-il, indécis entre la franchise de son plaisir et le respect qu'il portait aux opinions de sa femme.

Puis Léon dit en soupirant :

- Il fait une chaleur...

- Insupportable ! c'est vrai.

- Es-tu gênée ? demanda Bovary.

- Oui, j'étouffe ; partons.

M. Léon posa délicatement sur ses épaules son long châle de dentelle, et ils allèrent tous les trois s'asseoir sur le port, en plein air, devant le vitrage d'un café. Il fut d'abord question de sa maladie, bien qu'Emma interrompît Charles de temps à autre, par crainte, disait-elle, d'ennuyer M. Léon ; et celui-ci leur raconta qu'il venait à Rouen passer deux ans dans une forte étude, afin de se rompre aux affaires, qui étaient différentes en Normandie de celles que l'on traitait à Paris. Puis il s'informa de Berthe, de la famille Homais, de la mère Lefrançois ; et, comme ils n'avaient, en présence du mari, rien de plus à se dire, bientôt la conversation s'arrêta.

Des gens qui sortaient du spectacle passèrent sur le trottoir, tout en fredonnant ou braillant à plein gosier : Ô bel ange, ma Lucie ! Alors Léon, pour faire le dilettante, se mit à parler musique. Il avait vu Tamburini, Rubini, Persiani, Grisi ; et à côté d'eux, Lagardy, malgré ses grands éclats, ne valait rien.

- Pourtant, interrompit Charles qui mordait à petits coups son sorbet au rhum, on prétend qu'au dernier acte il est admirable tout à fait ; je regrette d'être parti avant la fin, car ça commençait à m'amuser.

- Au reste, reprit le clerc, il donnera bientôt une autre représentation.

Mais Charles répondit qu'ils s'en allaient dès le lendemain. -- A moins, ajouta-t-il en se tournant vers sa femme, que tu ne veuilles rester seule, mon petit chat ?

Et, changeant de manoeuvre devant cette occasion inattendue qui s'offrait à son espoir, le jeune homme entama l'éloge de Lagardy dans le morceau final. C'était quelque chose de superbe, de sublime ! Alors Charles insista :

- Tu reviendrais dimanche. Voyons, décide-toi ! tu as tort, si tu sens le moins du monde que cela te fait du bien.

Cependant les tables, alentour, se dégarnissaient ; un garçon vint discrètement se poster près d'eux ; Charles qui comprit, tira sa bourse ; le clerc le retint par le bras,

et même n'oublia point de laisser, en plus, deux pièces blanches, qu'il fit sonner contre le marbre.

- Je suis fâché, vraiment, murmura Bovary, de l'argent que vous... L'autre eut un geste dédaigneux plein de cordialité, et, prenant son chapeau :

- C'est convenu, n'est-ce pas, demain, à six heures ?

Charles se récria encore une fois qu'il ne pouvait s'absenter plus longtemps ; mais rien n'empêchait Emma...

- C'est que..., balbutia-t-elle avec un singulier sourire, je ne sais pas trop...

- Eh bien ! tu réfléchiras, nous verrons, la nuit porte conseil...

Puis à Léon, qui les accompagnait :

- Maintenant que vous voilà dans nos contrées, vous viendrez, j'espère de temps à autre, nous demander à dîner ?

Le clerc affirma qu'il n'y manquerait pas, ayant d'ailleurs besoin de se rendre à Yonville pour une affaire de son étude. Et l'on se sépara devant le passage Saint-Herbland, au moment où onze heures et demie sonnaient à la cathédrale.