



Lliçó magistral

Magnífic i Excel·lentíssim Senyor Rector Molt Honorable Senyor President Il·lustríssim Senyor Alcalde Honorable Senyora Presidenta Il·lustres professors i professores Senyores i senyors:

A dir ver no acab d'entendre per què som aquí, obligat a dirigir-vos la paraula. Si m'haguéssiu convidat a cantar, almanco em sentiria segur. Després de tot perquè cant, perquè fa anys que cant, perquè he aconseguit fer-me un nom en el món de l'òpera, avui som aquí. Però jo és a cantar que he après. Darrere meu hi ha una bona partida d'anys, on hi queden feina, sacrificis, decepcions, renúncies, i després esperances i reconeixement a la fi d'un lloc, crec que — deixau-m'ho dir sense falsa modèstia— amb bona classificació antre els cantants d'avui. I per açò, repetesc, si hagués de cantar no em sentiria nerviós, almanco tan nerviós, com en pensar que és una lliçó allò que esperau que us expliqui, i per si no bastàs, una lliçó magistral.

Només de jo mateix, d'allò que he fet us puc rallar. I fa un parell de mesos, quan a l'Ajuntament de Maó es va fer la presentació oficial de la temporada d'òpera d'enguany i també l'anunci de la inauguració del Teatre Principal restaurat, per al mes de juny de l'any que ve, ocasió en la qual tindrè l'honor de participar, em vingué a la memòria que d'allò que he fet, d'allò que he aconseguit, el nostre teatre en va ser protagonista, i que va ser molt especialment gràcies a Guiseppe Verdi que amb el temps, fora dels nostres límits, s'arribarien a témer que hi havia un Joan Pons que cantava. Entre moltes altres coses, per mor de tantes persones i circumstàncies, perquè fa un segle llarg que es construí un Teatre Principal i perquè, quan tornarà a sonar la música de Verdi en el seu escenari renovat, el món sencer commemorarà el primer centenari de la mort del genial compositor italià. I com que m'he sentit lligat a aquest teatre i em sent igualment lligat a Guiseppe Verdi, que ens deixà tanta música sublim, amb la qual he aconseguit ser cridat als principals escenaris del món, del teatre de Menorca en la seva relació amb Guiseppe Verdi n'intentaré fer alguna recordança.

En rellegir les obres publicades sobre la història del teatre maonès, allò que primer sorprèn és el protagonisme de la música en el panorama cultural de Menorca. Quan tantes capitals espanyoles no pensaven ni tan sols en la construcció d'un teatre líric, Maó en mantenia un amb temporades estables d'òpera, que en ple segle dinou aconseguien mantenir-se per alguns mesos tots els anys, amb un nombre de representacions realment considerable i amb una quantitat de títols que avui seria incapaç d'oferir el primer dels teatres d'òpera del món. Però és encara més curiós, en estudiar les obres que van ser cantades en el seu escenari, la quantitat d'aquelles donades a conèixer i la varietat d'autors, que avui podríem considerar de la prehistòria de l'òpera, totalment desapareguts dels repertoris habituals, que aquí havien arrelat amb força. I no contents amb açò, les companyies que arribaven any rere any presentaven les produccions més noves, de vegades poc temps després d'haver-se estrenat i en més d'una ocasió van ser sentides primer a Menorca que als grans teatres d'òpera espanyols.

Verdi arribà al teatre de Maó l'any 1847. Malgrat ser un dels darrers compositors de primera fila en arribar al seu escenari, al cap de cent cinquanta-tres anys és l'autor més representat al teatre de Maó, amb 738 representacions i 18 títols estrenats, dels 29 que Verdi aconseguí posar en cartell. La distribució no és del tot lògica ni que quatre obres: *Il Trovatore*, *Un ballo in maschera*, *Rigoletto* i *Ernani*, hagin sobrepassat les cent representacions.

La primera obra de Verdi en pujar a l'escenari menorquí va ser *Nabucco*, un dels grans èxits de tota la llarga carrera artística de Verdi, estrenada el 14 de febrer de 1847 i representada per darrera vegada el 1991 amb un total de 37 funcions.

La temporada vinent s'estrenaren *Il trovatore*, el 16 de gener de 1849, i *Ernani*, escoltada per primera vegada el 4 de febrer del mateix any.

Attila arribà a Menorca el 18 de novembre de 1850, amb èxit evident, ja que es va cantar en 10 funcions en aquella primera i única temporada que mai més no ha tornat a ser representada.

La temporada 1852-53 tornà a oferir altres dues estrenes: *I due Foscari* el 12 de setembre de 1852 i *I Mesnadieri* el 29 de desembre següent, amb 13 representacions durant la temporada i 9 la temporada 1860-61 i tampoc reapareguda mai més en el nostre teatre.

Un total de 12 representacions va merèixer *Luisa Miller* la temporada 1854-55, després de la seva estrena el 20 d'octubre de 1854. En el mateix any hi hauria una altra estrena molt important: *Il Trovatore*, que es convertiria en una de les obres pràcticament presents en els cicles operístics maonesos, cantada en 33 temporades amb un total de 146 representacions. *Il Trovatore* enceta el cicle de les grans òperes verdianes que s'han fet més populars a l'escenari del teatre maonès, a la qual seguiria poc temps després *La Traviata*, estrenada el 10 de setembre de 1857.

Dues noves obres verdianes s'estrenaren en el Principal la temporada de 1855-56: *I Lombardi* el 2 de setembre de 1855, que només tornà a aparèixer en cartell la temporada de 1867-68; i dos mesos després, el 2 de novembre, va ser escoltada per primera vegada l'obra de Verdi més popular de totes, *Rigoletto*, que ha merescut 158 representacions.

L'estrena següent va ser *La Traviata*, cantada per primera vegada el 10 de setembre de 1857.

Just dos anys després, va ser estrenada a Maó, el 23 de setembre de 1859, l'òpera *Aroldo*. La premsa maonesa d'aquell any, molt prudent, reconeixia que no estava en condicions de jutjar una obra fins aleshores absolutament desconeguda. Malgrat això, en va fer una anàlisi completa, dient que:

"una de les peces que criden més l'atenció de l'oient és l'ària de baríton del tercer acte, tractada amb art, que inspira tendresa i sentiment, traduïts en un fort desig de venjança, que demostren que la inspiració del mestre Verdi està a l'altura de les circumstàncies".

Les temporades d'òpera de Maó tenien llarga durada, començaven al mes de setembre i es perllongaven fins al carnaval, amb un total de representacions que arribà a sobrepassar les setanta, repartides en deu o quinze obres diverses, amb incorporació de nous títols gairebé cada temporada. El 19 de setembre de 1860, a la funció de gala que els maonesos van oferir a S. M. la Reina Isabel II, en visita oficial a Menorca, es van oferir fragments de dues obres de Verdi: *Il Trovatore* i *I Lombardi*. I el dia 27 d'octubre vinent s'escoltà per primera vegada *Giovanna d'Arco*.

Va ser l'11 de desembre de 1863 que s'estrenà *Un ballo in maschera*, un altre títol força popular en el repertori menorquí, cantada en més de vint temporades, i en la temporada vinent es cantà *Macbeth*, el 9 de febrer de 1865, en la primera i única temporada.

La forza del destino s'estrenà a Maó el 19 de febrer de 1879 i només tornà a aparèixer les temporades de 1895-96 i en la setmana d'òpera de 1975. *Vespri siciliani* tardaria una partida d'anys a ser sentida a Maó, on arribà la temporada de 1884-85, trenta anys després de la seva estrena, i no tornà a ser representada mai més.

Molts anys van haver d'esperar els menorquins per poder conèixer una de les obres més colossals del geni verdià: *Aida*, que estrenada al Teatre d'Òpera del Caire el 1871, en els actes commemoratius de l'obertura del canal de Suez, es cantà per primera vegada el 5 de febrer de 1905 i es va convertir en títol obligat en els anys successius.

I finalment la darrera obra de Verdi que s'ha cantat al principal és *Otello*, per primera vegada el 31 de gener de 1909.

Des les vint-i-nou òperes que compongué Guiseppe Verdi, el Teatre Principal de Maó n'ha vistes divuit. No s'hi han representat mai *Oberto*, *Conte di San Bonifacio*, *Alzira*, *Gerusalemme*, *Il Simon Boccanegra*, *Don Carlo* i *Falstaff*, tampoc no les hem vistes mai aquí, encara que aquesta darrera ha estat programada per l'acte de reinaguració del Teatre Principal restaurat al juny de l'any vinent.

Verdi és, idò, el compositor més representat, el més popular entre els nostres afeccionats a la música. La producció de Verdi marca la transició entre el *bel canto* i el verisme de finals del segle dinou, i domina tot aquest segle en una evolució i reforma constant del melodrama musical. Contemporani de Wagner, ambdós compositors —amb punts de partida totalment diversos— cerquen l'"obra d'art total". A diferència de Wagner, Verdi no va ser un crític radical de les formes musicals del seu temps, que conservà i defensà sempre, però modificant-ne l'estructura formal i eliminant-ne les exhibicions vocals dels divos de moda, que de forma despòtica havien imperat sobre els compositors, i cuidà fins als extrems la lògica dramàtica dels arguments per tal d'aconseguir en l'espectacle operístic un veritable "drama musical", on tant el text com la música estaven al servei d'un mateix objectiu estètic.

Per aquesta inquietud de rel filosòfica Verdi sobrepassa l'univers purament musical, per convertir-se en un humanista, i decideix que els seus personatges han de ser lògics, veritables, creïbles. El realisme, els personatges veritables, donen força als drames verdians. I en aquests, la veu dels barítons cobra una singular rellevància. És ver que en els repertoris d'òpera a l'ús el destí de les veus greus és gairebé sempre advers. El periodista Gustavo Valverde en una entrevista em resumí amb certa ironia aquesta opinió:

"sempre es diu que els barítons sou un destorb, ja que us dediqueu a impedir la relació amorosa entre el tenor i la soprano".

I és cert. El baríton gairebé sempre és el dolent. No és —hi ha excepcions que confirmen la norma— el protagonista, sinó aquell que directament o indirectament serà el desencadenant de la tragèdia —que l'òpera és gairebé sempre una tragèdia—, i si no ho és, llavors el baríton serà el burlat, l'escarnit, aquell que, en definitiva, sempre té les de perdre. El baríton és pare incompès o desobeït, o bé amant menyspreat o no correspost, o simplement gelós. El baríton apareix en la trama de l'òpera com una contraposició de l'heroi —que és sempre el tenor— per fer lluir més la claror d'aquest amb les seves pròpies ombres.

Però Verdi aporta alguna cosa d'original. El que era només personatge imprescindible per poder completar el quartet vocal, es converteix en ésser humà, amb tota la càrrega d'ambicions, de misèries, d'amor i d'odi, de feblesa i de no noblesa que tota persona porta a dins. Musicalment aquesta visió donarà a l'òpera pàgines antològiques, comanades a la tessitura del baríton.

Nabucco és la primera òpera verdiana a oferir aquesta novetat. I la figura central porta ja les característiques que han de configurar els futurs i turmentats pares: Rigoletto, Felip II, Ammonastro, Germont o Simon. Pares infeliços, ferotges o tendres, sempre al límit de la bogeria. Mai fins a aquell moment no s'havia sentit cantar així:

"d'una forma tan directa i sense ombra de paràfrasi —afirma Giuseppe Tarozzi. Aquí el dolor, la ira, són vertader dolor i vertadera ira i no només una simple descripció. I l'home es converteix en un home amb les seves passions i les seves debilitats al descobert, amb la seva bondat i la seva malícia, amb les seves ferides obertes".

Ermani reafirma aquesta disponibilitat sorprenent del jove Verdi. Donizetti i Bellini van assolir cantar el sentiment amorós. Verdi és capaç de convèncer en tota la seva gamma que no es pot tornar a recuperar tot allò que mai no s'ha tingut i que no es tindrà mai.

Verdi té les idees clares sobre la manera com vol que siguin els seus protagonistes. A l'hora de preparar l'estrena de *Machbeth* multiplica les recomanacions, exigències, consells. Aquí un fragment que s'ha de cantar *sotto voce*, però ha d'aconseguir d'inspirar terror. I la veu de la soprano Tadolini, instrument vocal de bellesa extraordinària, és massa perfecta per a interpretar Lady Machbeth, té massa bona presència, emana massa bondat, i Verdi vol una protagonista que no canti, que cridi, que sigui lletja i dolenta. I Machbeth ha de ser capaç d'expressar la manca d'esperança, la seva crueltat i les seves pors i el seu destí projectat envers d'un precipici final, empès a la mort i a la dissolució de tot, en un foc que no respecta res.

El personatge del Conde de Luna d'*Il Trovatore* és un dels més forts, de major duresa de cor. És tot orgull i falsedat, aspectes que ha de posar de manifest des del primer moment. L'omple solament la possibilitat de venjança que té a les seves mans i no estalvia cap roïndat, cap baixesa per tal d'aconseguir els seus propòsits. Però l'ària "Al si, ben mio" és tan inspirada, tan bella, que empeny alguns comentaristes a judicar l'actuació de Luna manco severitat.

Amb *Rigoletto* es conclou la trajectòria del gran melodrama del vuit-cents italià i l'inici d'un nou tipus de melodrama. Rigoletto és un personatge perfecte, amb les seves llums i les seves ombres. Amb la seva ridícula deformitat esdevé gegantesc des de la primera aparició fins a la darrera nota que canta. És un estudi psicològic acabat i profund d'aquella dramàtica humanitat de bufó de cort, humanitat devorada d'una passió que esdevé patològica: l'amor patern. Per defensar aquest amor Rigoletto ho consent tot: la mentida, l'insult, la servitud, el menyspreu. Gilda és l'única raó de la seva existència, l'únic referent de la veritat. I sobre Gilda projectarà la seva necessitat d'afecte. Vet aquí les dues cares de Rigoletto descrites: Rigoletto cínic i ferotge davant la cort ducal, bufó ridícul i mal fet, risible i penós i Rigoletto pare, ple d'amor, d'un amor excessivament possessiu.

Rigoletto i *La Traviata* presenten moltes similituds tant en la forma com en el fons: un pare que, per aconseguir allò que es proposa, no es pot davant cap obstacle. Només que a *Rigoletto* és sobre el bufó que gira tota l'acció dramàtica, mentre que a *La Traviata* es pot afirmar que no hi ha més que un personatge: Violetta. I solament una altra figura ofereix una certa força: Giorgio Germont, amb una força exercida en funció de Violetta a fi de produir una reacció que aboqui a la consegüent decisió d'aquesta. El duet entre Violetta i Germont, on aquest darrer, amb tota la seva hipocresia burgesa, la convencerà de deixar el seu fill, és un dels moments de major força dramàtica.

Un ballo in maschera inclou un dels solos més bells per a veu de baríton escrits per Verdi. "Eri tu che macchiavi quell'anima" ha d'expressar una irada acusació de traïció i a la vegada una dolorosa evocació plena de tendresa de les hores d'amor viscudes amb l'estimada.

En l'òpera *Aida* Verdi torna a contraposar els interessos d'una filla als propis interessos, a les ambicions d'un pare. Si a *La Traviata* el pare s'ha enfrontat amb l'amant del fill per protegir el bon nom i el prestigi, la posició social i tot açò amb arguments més bé fal·laços —hipòcrites en realitat—, Ammonastro, el rei presoner dels egipcis, sap moure prou bé els fils de la trama per poder recuperar llibertat i regne. Ammonastro és un caràcter fort: és valent, és ambiciós, és astut i sobretot vol treure's de damunt l'afronta de la derrota. I envolta Radamès en el teixit de la seva trama, encara que no li exigeixi un sacrifici absolut, ja que li ofereix la filla i el tron. Així i tot, el preu que ha de pagar el jove enamorat és molt alt, ja que comporta la traïció envers la pròpia pàtria, veure a Violetta tots els mals que aquella relació podia causar a la persona estimada, Ammonastro "Tornaràs a veure els boscos perfumats, la pàtria dels nostres deus...".

Santiago Martín considera que la importància musical d'*Otello* es fonamenta:

"en el punt de màxima tensió del llenguatge antic i el modern. És admirable que un vell compositor de setanta-quatre anys aconseguís posar-se a l'avantguarda dels compositors italians i assolís, mitjançant una autèntica obra mestra, una manera nova de fer, posant la música al servei del drama".

La figura de Iago, l'escomesa més difícil d'aquesta òpera, és de gran força dramàtica, Iago ha d'expressar la seva manca de principis ("Credo in un dio crudel", ària d'una gran força dramàtica), que està disposat a tot. Però és la força terrible de la música, una ària diabòlica la que dibuixa el personatge amb els colors de la paranoia i del ridícul, amb els matisos d'un individu veritablement perillós, astut i ressentit, que no perdona que Otello no el nomenàs a ell capità, en tost de Casio.

I quan després d'*Otello* sembla que el geni de Verdi s'havia assecat, que no hi quedava res a dir després d'aquella trajectòria llarga i gloriosa, amb una vintena llarga de títols representant-se a tots els teatres del món, Verdi donarà una darrera i definitiva lliçó: *Falstaff*. Roger Parker considera el *Falstaff*.

"com un manifest, com una declaració ideològica, com un intent de transformar el curs de la història, d'influir definitivament en la història de l'òpera italiana. Allò que distingeix *Falstaff* de qualsevol altra òpera anterior és el fet que la música es correspon de manera insòlita amb l'expressió verbal del llibret".

Mentre que segons Arturo Reverter:

"*Falstaff* és un resum, una síntesi de tota una producció, una realització «jove» d'un vell compositor, savi, estilitzat, situat en el punt conclusiu d'una llarga evolució. És una obra rica i variada, d'escriptura fina i sucosa, plena d'efectes musicals que demostren una incomparable saviesa".

I Falstaff és el personatge central, compromès paper comanat al baríton, que s'ha de saber expressar amb elegància, i ha de saber moure's en el terreny de la vulgaritat, ha de ser capaç d'accentuar els estats d'ànim més variats ja que, com diu Gabriel Julià, Falstaff:

"és l'antiheroi natural i internacional de tots els temps, no sé si retrat o antítesi d'aquell altre heroi per excel·lència de la literatura universal: el Quixot... Vells i joves s'hi poden veure retratats, que l'apetència i els desitjos són els mateixos, i si fa quatre segles els arravataments amorosos d'un vell eren considerats només ridículs o penosos, avui desperten en tot cas un cert sentiment de melangia".

Vet aquí l'esbós d'alguns dels personatges als quals Verdi encomanà de donar vida als cantants barítons. Sense dubte, les grans creacions, les més agraïdes per a aquesta tessitura les trobam en l'extensa producció de Giuseppe Verdi, i jo personalment puc dir i puc agrair que en bona part és a aquestes magnífiques pàgines verdianes que he arribat a guanyar-me el reconeixement que avui tinc dins el món de la lírica.

He volgut treure-les com a exemple, per tot allò que han significat per a mi en la meva formació musical i artística. Vaig entendre des d'un principi que cantar òpera no era només sortir a un escenari i cantar. Per molt que fregàs la perfecció, el resultat era gairebé nul si no era capaç de posar-me dins la pell del personatge. Que allò que calia, que allò que sobretot se m'exigia era apropar-me a la seva personalitat, apoderar-me de la seva ànima. Sols així el missatge cantat podia arribar a l'oient, sols així podia establir-se una connexió entre el qui canta i el qui escolta. No fou gens fàcil, no: quantes repeticions, quants arrifolls, renyades, algunes d'extremadament dures, quants defalliments, creient que mai no seria capaç a donar allò que se m'exigia. I quan alguna cosa semblava conquerida, a canviar de nou, a doblegar-me a les idees, als capritxos d'un altre mestre, d'un director nou. Però és així que n'he après, escoltant, acceptant els consells, els ensenyaments que m'han estat donats per persones, dures segurament, extremadament dures, que confiaven emperò que jo podia aprendre i aprofitar. Sé quines són les meves limitacions i per açò sempre he dit que no som capaç d'assimilar allò que em diuen una vegada. He acceptat que m'ho repeteixin cent vegades si calia. I si jo tinc capacitat per assimilar-ne un deu per cent, vet aquí que he pogut aprendre deu coses importants. I ho he dit als meus fills i ho he repetit a aquells que amb els anys, cada vegada més sovint, s'atraquen a mi cercant un consell, una classe, unes directrius. Es tracta d'escoltar molt, d'acceptar totes les correccions (sempre el bon discerniment arraconarà aquelles que no serviran o puguin ser negatives), de participar en totes les possibilitats, en totes les ofertes a què puguem accedir, que segons les nostres capacitats en podem aprofitar quatre, cinc, una de cada deu. I jo repetesc: si només n'hagués escoltades deu i només som capaç de fer-me'n meva una solament, que poques ocasions, que poques possibilitats hauria tingut!

I quan torn a Menorca i veig un panorama de conjunt plaent, amb tantes activitats musicals en marxa: escoles a diferents nivells, un conservatori que s'enceta, grups corals a la majoria dels nostres pobles, grups instrumentals i formacions orquestrals, una bona mostra de gent nostra que es dedica al cant com a professional, no puc fer de menys que pensar en les ocasions perdudes. I allò que voldria dir per acabar: si una frase almanco, de tota la recatòlica que he fet, pogués servir d'alguna cosa, si algun ensenyament pogués transmetre, seria aquest. No deixem d'aprofitar les ocasions, les poques ocasions que es presenten de poder aprofitar l'ensenyament, l'experiència d'aquells mestres, de professionals, de directors reconeguts que ens visiten i que podrien aportar molt segurament a la nostra formació i al nostre perfeccionament.

No podem tancar-nos en nosaltres mateixos, pensant que estam en possessió de la perfecció, perquè tenim entusiasme, tenim voluntat, tenim il·lusió. Em disgusta quan dins el meu món professional sent algú massa cregut que diu: "a mi ningú no m'ha de venir a dir res d'aquesta obra. L'he cantada més de dues-centes vegades", i jo pens, "i si allò que volien corregir-te és precisament on has errat dues-centes vegades?". Hauríem d'aprofitar aquestes ocasions en què podem intercanviar experiències i ensenyances amb la gent preparada que ve de fora. I no sentir-nos ofesos, i no sentir-nos inferiors (i molt manco superiors) perquè algú que en sap més ve a corregir-nos. I apoderar-nos d'allò que podem. Que cada vegada hi guanyarem, de cada vegada avançarem i més fàcilment podrem transmetre la nostra experiència a aquells que estudien. I sobretot, procurem de fer capelletes, de no voler ser sempre protagonistes, i acceptem que la col·laboració pot ser sinònim de perfeccionament, de millora. Viure durant tant de temps i durant tants anys lluny de la meua terra m'ha ensenyat que l'individualisme ferotge, per ben intencionat, per purificador que sigui, no porta enlloc, que les postures extremes no tenen altre camí que un anar sense perspectives i sense esperances i com a únic destí, una dissolució final.

Tenim, menorquins, tantes coses començades, algunes de tan engrescadores, algunes de ver magnífiques, per poder volar sempre més amunt!

Jo m'havia fet la promesa de dir quatre paraules i les he sobrepassades d'un bon tros. Em queda fer pública la meua més sincera reconeixença per la distinció amb la qual la Universitat de les Illes Balears m'ha honorat; m'ha honorat en integrar-me en el seu claustre i equiparar-me al prestigiós equip amb què compta. No diré ara que no n'era mereixedor, d'aquesta gran dignitat. És la frase amb què tots els premiats —si fossin sincers en pronunciar-la— indicarien que les institucions que els han recompensat són tan ignorants que sempre erren. I jo tinc fe absoluta en un acord de la Universitat, perquè tinc fe absoluta en la seva saviesa. Algú, quan es va fer pública aquesta notícia, em digué: És l'únic honor que realment voldria, perquè no està condicionat per factors de cap tipus i és una declaració totalment objectiva dels mèrits d'una persona que amb el seu quefer ha treballat d'una manera o altra per fer més bella, més suportable, la vida de la humanitat. Des d'aquesta perspectiva, jo l'accept, aquest honor immens, que encara que Déu em vagi dotar d'amples espatlles, em cau feixuc, perquè no estic del tot segur si sabré, si podré continuar anant pel món, intentant portar aquest missatge. Confii que tota la gent meua, la gent del meu entorn que mai no m'ha abandonat, que sempre m'ha donat suport, no m'ha de mancar. A tots, a tots: gràcies.