
This is the **published version** of the article:

Guerra i Ribó, Gerard; Foguet i Boreu, Francesc. La recepció de 'Manon Lescaut'
de Giacomo Puccini a Barcelona (1896). 2016. 53 p.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/146549>

under the terms of the  license

La recepció de 'Manon Lescaut'
de Giacomo Puccini a Barcelona (1896)

Gerard Guerra i Ribó

juny del 2015

Universitat Autònoma de Barcelona

Màster Universitari en Estudis Teatral

Treball final de màster

Tutor: Francesc Foguet

ÍNDIX

INTRODUCCIÓ	1
L'ESTRENA DE <i>MANON LESCAUT</i> AL GRAN TEATRE DEL LICEU	14
1. El llibret i la música	15
2. Els intèrprets i el director	20
3. La resposta del públic	24
CONCLUSIONS	30
ANNEX	33
BIBLIOGRAFIA	47

Als meus pares

Without Puccini, there is no opera; without opera, the world is an
even drearier place than the evening news would have us think

William Berger, *Puccini without excuses*

INTRODUCCIÓ

Després de cinquanta anys de tradició operística al Liceu, la societat catalana de final del segle XIX va viure una intensa renovació estètica pel que fa als gustos musicals.¹ La Barcelona finisecular rebia les òperes veristes al mateix temps que les wagnerianes, mentre encara gaudia d'espectacles de procedència francesa i d'òperes verdianes.

Si ens fixem en la programació del Liceu durant el segle XIX, ens adonarem que, durant els cinquanta anys de vida del teatre, hi ha una clara preferència per la música italiana. Només cal repassar els *Annals* del Liceu, del període 1847-1897, per veure que l'òpera italiana tenia un pes considerable en la programació del teatre.² Des de la temporada 1847-1848 fins a la 1896-1897 es van muntar un total de 833 òperes (moltes de les quals, naturalment, repetides). Ara bé, de totes aquestes, 567 eren de compositor italià, cosa que correspon al 68 % del total. Evidentment, d'aquestes 567 n'hi havia amb llibret en francès. Però, al nostre entendre, moltes d'elles poden ser considerades italianes malgrat l'idioma del llibret, sobretot per l'especificitat sonora de la música del país llatí, fàcilment reconeixible. A més, i deixant de banda l'idioma en què fossin prèviament escrites, totes les òperes interpretades al Liceu durant aquests cinquanta anys, eren cantades en la llengua de Leopardi. Com recorda Roger Alier, «el rey de la programación, más que Verdi, era Donizetti (que había muerto en abril de 1848 en Bérgamo, todavía bastante joven); entre 1849 y 1850 habían llegado nada menos que seis óperas suyas al Liceo por primera vez. La ópera italiana mantenía un predominio absoluto en el nuevo teatro y sólo ocasionalmente llegaba a su escenario alguna ópera francesa, siempre debidamente italianizada».³

La primera òpera francesa que va arribar al Liceu va ser *Les Huguenots* de Giacomo Meyerbeer, la temporada 1858-1859. I, a partir de la temporada 1863-1864, la música de procedència francesa va anar guanyant protagonisme, fins a compartir-lo amb la dels

¹ Francesc Cortès, *La ópera en Cataluña desde 1900 a 1936*, Madrid, ICCMU, 1999.

² Jaume Tribó, *Annals 1847-1897 del Gran Teatre del Liceu*, Barcelona, Associació Amics del Liceu, 2004.

³ Roger Alier i Francesc X. Mata, *El Gran Teatre del Liceo (historia artística)*, Barcelona, Edicions Francesc X. Mata, 1991, p 26.

compositors italians.⁴ És, doncs, a partir del darrer terç del segle XIX que el Liceu esdevé un teatre de gustos italians i francesos. Com aclareix Jaume Tribó a l'explicació introductòria dels *Annals*:

El Liceu era un teatre de tarannà italià i que volia grans espectacles. La prova la tenim en el fet que el 1897, després dels primers cinquanta anys d'activitat, les dues òperes més representades eren *Faust* de Gounod i *Les huguenots* de Meyerbeer (amb 198 i 196 representacions respectivament). Immediatament després venien *Il trovatore*, *La favorita* i *Rigoletto*. Això revela els gustos del públic.⁵

Òpera italiana i espectacles de *grand opéra* francesa. Aquestes eren les produccions més habituals del teatre durant el segle XIX. Ara bé, la temporada 1882-1883 va tenir una certa importància: el 6 de març de 1883 es va estrenar *Lohengrin* de Richard Wagner (que ja havia debutat un any abans al teatre Principal). A partir d'aquell moment, el Liceu va programar Wagner regularment: la temporada 1885-1886, *L'holandès errant*; la següent, *Tannhäuser*; la de 1887-1888, *Lohengrin* (a més de *Carmen*, de Bizet); la de 1889-1890, un altre *Lohengrin*... Com evidencia Alfonsina Janés al llibre *L'obra de Richard Wagner a Barcelona* (1983), a partir d'aquell moment hauria estat impensable que no hi hagués cap òpera de l'alemany en cada temporada del Liceu. Tant és així que, segons Janés, «el 1899 es qualifica de sorprenent la transformació que ha sofert el gust d'aquest públic, ja que si alguna temporada deixa de representar-se, els abonats hauran de considerar-ho un fet molt anormal».⁶

Les òperes wagnerianes van irrompre amb força al Liceu de final de segle.⁷ Aleshores, Barcelona es trobava immersa en el moviment que es denomina Modernisme, un brou de cultiu ideal per a l'arrelament de la música i les idees estètiques del compositor de Leipzig. Com aclareix Joan Lluís Marfany a *Aspectes del modernisme* (1975), els modernistes volien millorar la societat a través d'una modernització cultural, donat que

⁴ Francesc Cortès, «Consideracions sobre els models operístics entre 1875 i 1936», *Recerca Musicològica*, núm. 14-15, 2004-2005, p. 77-85.

⁵ Jaume Tribó, *op. cit.*, p. 31.

⁶ Alfonsina Janés, *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, Ajuntament de Barcelona, Serveis de Cultura, Institut Municipal d'Història, 1983, p. 66.

⁷ Roger Alier, «La vida musical barcelonina durant el Modernisme», *Història de la cultura catalana. El modernisme 1890-1906*, Barcelona, Edicions 62, 1995, p. 129-152.

consideraven que la cultura catalana s'havia de situar al mateix nivell que la resta de cultures europees i havia de deixar de ser provinciana i localista per tal d'esdevenir universal.⁸ En aquest sentit, els modernistes, que defugien l'italianisme a qualsevol preu, eren uns grans defensors de la música wagneriana, perquè hi veien els atributs d'una música nacional i moderna, amb voluntat d'esdevenir universal.⁹

És important d'entendre el pes que va tenir la renovació musical i estètica de Richard Wagner per a un determinat sector de la cultura catalana, perquè és justament en aquest mateix moment que apareix el verisme musical. Segons Roger Alier, molts modernistes consideraven bo i positiu tot allò que venia del «nord», mentre que el «sud» representava l'endarreriment cultural i social. Per tant, era lògic que, musicalment parlant, els modernistes catalans s'emmirallessin en la música septentrional, de França i d'Alemanya, perquè seguir vinculat a la tradició operística italiana representava renunciar a qualsevol possibilitat de regeneració. Això, és clar, pel que fa a un sector intel·lectual minoritari, perquè la majoria del públic del Liceu, burgesos de classe alta, monàrquics i, en general, gent de classe conservadora (excepte algun reducte menestral i de petita burgesia als pisos superiors) no eren, de bon començament, uns receptors adequats d'aquestes idees estètiques.¹⁰ Naturalment, el rebuig a qualsevol producció operística italiana no deixava de ser un prejudici que impedia als intel·lectuals modernistes de valorar positivament allò que les recents òperes italianes (sobretot Verdi i, és clar, també Puccini) tenien de diferent respecte del llunyà belcantisme romàntic. Creien que la música italiana era massa accessible al públic, amb una melodia clara, un efectisme transparent i, en definitiva, perpetuadora d'uns esquemes estètics que consideraven caducs.¹¹ Per això, les òperes de procedència italiana duïen l'estigma posada des de bon començament, perquè en aquell moment Wagner es vivia com una veritable fal·lera, i els modernistes n'havien esdevingut uns vertaders idòlatres.¹² La música wagneriana era, d'alguna manera, la nova religió del moment, malgrat que, segons sembla, només una minoria n'estava veritablement engrescada.¹³

⁸ Joan Lluís Marfany, *Aspectes del modernisme*, Barcelona, Curial, 1975, p. 16.

⁹ *Ibidem*, p. 140.

¹⁰ Roger Alier, *Historia del Gran Teatro del Liceo*, Barcelona, La Vanguardia, 1983, p. 84.

¹¹ Xosé Aviñoa, *La música i el modernisme*, Barcelona, Curial, 1985, p. 355.

¹² Francesc Cortès, *La òpera en Catalunya desde 1900 a 1936*, Madrid, ICCMU, 1999, p. 329.

¹³ Alfonsina Janés. *op. cit.*, p. 79.

Tot i això, el Liceu va ser durant el segle XIX un teatre de gustos italians i francesos, que seguia programant òpera italiana i, per tant, a partir del 1890 també òperes veristes. De fet, com ja hem dit, un bon sector del públic no podia comprendre, sense més ni més, l'interès del drama musical wagnerià, de manera que la renovació musical proposada pels compositors veristes era, sens dubte, una nova manera de reforçar els gustos italians majoritaris sense caure en els bells paràmetres de la música italiana anterior.¹⁴

Ara bé, a què ens referim quan diem verisme? Per una banda, hi ha el literari, el primigeni. Per l'altra, el musical, que és un producte del primer. Així, doncs, el verisme és un corrent literari sorgit a la Itàlia de finals del segle XIX com a reacció al romanticisme i que pretén plasmar fidelment a les obres la realitat quotidiana de l'existència. Podríem dir que és la versió italiana de l'estètica realista-naturalista que s'escampava per Europa durant aquelles dates. En el cas del verisme literari, aquesta voluntat de mostrar la realitat se centra essencialment en la societat rural de la Itàlia meridional i de Sicília, un món d'il·letrats plens de prejudicis, passions i supersticions ancestrals, els quals viuen marcats per la rigidesa de la religió. El màxim representant d'aquest corrent és Giovanni Verga (1840-1922). L'escriptor de Catània va mostrar la vida de les classes menys afavorides de la societat rural i també la violència inherent a les seves relacions, sovint molt intenses, la qual cosa li permetia de mostrar la cara més patològica dels individus.¹⁵

S'atribueix, en canvi, l'etiqueta de verisme musical a tots aquells compositors de l'anomenada *Giovane Scuola* (Catalani, Puccini, Leoncavallo, Mascagni, Cilèa, Giordano) nascuts després de 1850 que aspiraven a esdevenir el successor operístic de Giuseppe Verdi. Les seves òperes es caracteritzen per la voluntat de mostrar a escena les passions i misèries humanes de forma crua i, fins i tot, sòrdida; de manera realista.

¹⁴ Roger Aliet. *op. cit.*, p. 83-84.

¹⁵ Per a més informació sobre Giovanni Verga i el verisme literari, vegeu: Giacomo Debenedetti, *Verga e il naturalismo: quaderni inediti*, Milà, Garzanti, 1983; Luigi Russo, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1983; Romani Luperini, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Padova, Liviana, 1982; Romano Luperini, *Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1988; Roberto Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

Les històries solen ser passionals, entre la gelosia, la venjança, l'amor, la vida i la mort.¹⁶ Eren, d'alguna manera, l'adaptació musical dels principis estètics defensats per Verga i, en definitiva, pels corrents literaris naturalistes del moment.¹⁷ Tot i això, l'etiqueta de verisme musical no ha estat mai acceptada del tot. Segons Marc Heilbron, hi ha estudiosos de l'òpera que afirmen que no es pot parlar d'autors veristes, sinó d'òperes veristes, perquè només alguns dels títols en reuneixen totes les condicions. Els qui opinen que no existeix el verisme com a escola ho fan partint de la premissa que les òperes veristes s'han de centrar, temàticament, en la vida quotidiana de la gent, bé a la ciutat, com a *La bohème*, bé al món rural, com a *Cavalleria rusticana* o *Pagliacci*. Per això no entenen que pugui haver-hi òperes veristes que tractin temes històrics o situats en ambients exòtics.¹⁸ Però el cert és que el terme 'òpera verista' s'ha imposat amb el pas del temps. I entre les característiques per poder considerar verista una òpera no n'hi ha prou amb el tractament temàtic i, naturalment, que s'hagi compost en un període històric determinat, sinó que, a més, segons Heilbron, cal que musicalment compleixi un conjunt de trets molt identificatius.

El discurs musical verista és continu com el wagnerià, però hi queden intercalades de manera ben perceptible les àries dels protagonistes sense que hi hagi una clara diferenciació. No es practica el “número tancat”, però el públic pot identificar perfectament les peces que més li criden l'atenció per la seva unitat i contingut. El *leitmotiv* és un element que entra a formar part d'aquest discurs, encara que mai no arriba a tenir el desenvolupament que té a les òperes de Wagner. El recitatiu passa a ser un element dramàtic essencial, com ho és a l'*Otello* verdità, una de les obres que més directament van influir en els veristes, i, en general, desapareix definitivament qualsevol element del *bel canto*, ja que ara el que es pretén és fer de la veu el mitjà expressiu que renuncia a la floritura per crear línies melòdiques directes que impactin l'espectador. En aquest aspecte vocal també es viu la pràctica desaparició de la corda de baix, que per les seves característiques no serveix a les intencions expressives veristes, alhora que es donarà un relleu considerable al baríton dramàtic, seguint el model emblemàtic del Iago de l'*Otello* verdità. La desaparició progressiva de l'obertura a través del segle XIX se

¹⁶ Jesús Trujillo, *Breve historia de la ópera*, Madrid, Alianza, 2007, p. 210.

¹⁷ Mosco Carner, *Giacomo Puccini, Tosca*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 6-10.

¹⁸ Marc Heilbron, «Presentació i estudi», dins Pietro Mascagni, *Cavalleria rusticana*, Barcelona, Empúries, 1998, p. 12-13.

substitueix per l'*intermezzo*, un interludi musical situat al mig o entre dos actes, en el qual moltes vegades es recullen els temes més característics de l'obra. La música ha de ser més descriptiva que mai, buscant el realisme.¹⁹

Des d'un punt de vista cronològic, el naixement del verisme musical va tenir lloc amb *Cavalleria rusticana*, de Pietro Mascagni, l'any 1890.²⁰ Ara bé, és l'òpera *Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo (1892), la que ha esdevingut un exemple paradigmàtic d'aquesta tendència estètica, amb el seu conegut pròleg, considerat un veritable manifest. A parer de Roger Alier, «Leoncavallo, a través de *Pagliacci*, es va constituir en teòric veritable del moviment, al qual va donar una unitat clara que marcaria una pauta que seguirien altres compositors. Leoncavallo és, més que cap altre, el verista pur, mentre molts dels seus contemporanis, amb la seva obra com a punt de referència, es van distanciar progressivament per trobar uns nous esquemes per a aquest moviment».²¹

Però de tots els compositors veristes (o, per ser precisos, com dèiem abans, amb òperes veristes),²² en destaca un, el que va esdevenir hereu de Verdi pel que fa al reconeixement públic i a la importància de la seva música: Giacomo Puccini (1858-1924)²³. Quan va esclatar aquest nou moviment musical, el 1890, Puccini ja havia compost *Le Villi* (1883) i *Edgar* (1889), Va ser amb la seva tercera òpera, *Manon Lescaut* (1893), que Puccini va començar a fer-se un nom, tot i que no serà fins a *La bohème* (1896) que la seva fama esdevindrà real. La resta d'òperes del geni de Lucca, compostes totes elles sense pressa, són: *Tosca* (1900), *Madama Butterfly* (1904), *La fanciulla del West* (1910), *La rondine* (1917), *Il Trittico* (trilogia composta per *Il tabarro*, *Suor Angelica* i *Gianni Schicchi*, 1918) i *Turandot*, que va deixar inacabada quan va morir, el 29 de novembre de 1924 a Brussel·les.²⁴

¹⁹ Ibidem, p. 13-14.

²⁰ «*Cavalleria* va representar un aire nou de joventut enmig de tota la incertesa generada pel futur de l'òpera a Itàlia. Mascagni presentava una òpera d'infinites melodies vibrants, amb una orquestració excel·lent i un estil directe que no deixava dubtes sobre la vitalitat del gènere». Roger Alier, Marc Heilbron, Fernando Sans Rivière, *Història de l'òpera italiana*, Barcelona, Empúries, 1992, p. 172.

²¹ Ibidem, p. 179.

²² Ibidem, p. 179-184.

²³ Mosco Carner, *Puccini*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1987, p. 337.

²⁴ Per a més informació sobre Giacomo Puccini vegeu: William Berger, *Puccini without excuses. A refreshing reassessment of the world's most popular composer*, Nova York, Vintage Books, 2005; Julian Budden, *Puccini: His Life and Works*, Oxford, Oxford University Press, 2002; Mosco Carner, *Puccini*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1987; Michele Girardi, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di*

Les seves òperes es caracteritzen per la voluntat de fer que els espectadors quedin atrapats per la història narrada. Puccini era, sobretot, un dramaturg que volia crear un bon espectacle teatral i musical. Per això, la seva música es caracteritza per la riquesa de les melodies, per la importància de les veus i per la gran diversitat de recursos sonors i tímbrics amb què pinta les seves òperes.²⁵ William Berger ho resumeix molt bé quan diu que «composers like Puccini were seeking a direct communication with their audiences, avoiding everything that looked like “artistry” or “technique”. Of course, they used tons of artistry and technique in their works, but they still had the elusive ideal of verismo to guide them».²⁶

A més de la música, però, Puccini també tenia tendència a crear uns personatges, majoritàriament femenins, que permetessin que el públic hi connectés amb molta facilitat. Com diu Jesús Trujillo, «nadie supo retratar jamás a la mujer sufriente, aniquilada por la desgracia de una sociedad de hombres, como lo hiciera Puccini con sus óperas. Manon, Mimì, Tosca, Butterfly, Angelica o Liú —seis de sus personajes femeninos— comparten el mismo trágico destino. Son seis mujeres predestinadas al martirio, al sacrificio..., seis víctimas de un mundo falso e injusto, en una angustiosa travesía por el hastío, la miseria, la vejación, el sinsentido, el infortunio o el amor fatídico. El sufrimiento de sus personajes azuzaba la inspiración del compositor italiano, que escribía para ellos una música que era pasto de las llamas de una pasión sin límites».²⁷

Les seves composicions eren, doncs, molt «teatral», amb una clara voluntat de connectar amb el públic. I, en canvi, sorprèn que, malgrat la importància històrica i estètica d'aquestes òperes (i del verisme com a corrent musical), no hi hagi cap estudi que n'analitzi en profunditat la recepció a Barcelona.

un musicista italiano, Venècia, Marsilio, 1995; Ernst Krause, *Puccini. La historia de un éxito mundial*, Madrid, Alianza, 1991; Vincent Seligman, *Puccini among friends*, New York, The Macmillan Company, 1938; Peter Southwell-Sander, *Puccini*, Barcelona, Ma non troppo, 2002.

²⁵ Mosco Carner, *op. cit.*, p. 333-336.

²⁶ William Berger, *Puccini without excuses*, Nova York, Vintage Books, 2005, p. 6-7.

²⁷ Jesús Trujillo, *op. cit.*, p. 221.

La bibliografia actual se centra, d'una banda, en biografies del compositor de Lucca, en diversos idiomes, amb una anàlisi més o menys succinta de les diverses òperes que va compondre, i de l'altra, en estudis musicològics. En aquest sentit, i deixant a part tots els estudis que analitzen la composició, l'harmonia i d'altres aspectes musicals de les òperes de Puccini, el llibre més important pel que fa a la recepció és el d'Alexandra Wilson, titulat *The Puccini Problem* (2007), donat que és la primera investigació de la recepció crítica de les òperes del compositor toscà i el primer intent seriós de contextualitzar-les dins del seu entorn polític, estètic i intel·lectual. El volum, que obvia per complet qualsevol explicació biogràfica, fa, primerament, un estudi introductori de la Itàlia de final de segle XIX i, tot seguit, una anàlisi de la recepció crítica de les *première* de Puccini, des de *La bohème* fins a *Turandot*, evitant de fer comentaris sobre la música i els llibrets. A més, ofereix tres d'apèndixs interessants: el primer, sobre la premsa italiana de l'època; el segon, sobre personalitats importants vinculades amb el compositor (crítics, escriptors, músics, cantants, directors, etc.), i finalment una extensa bibliografia sobre Puccini. És un llibre que, d'alguna manera, ofereix un model de com dur a terme un estudi de recepció, malgrat que *Manon Lescaut* no hi sigui present.

Pel que fa als estudis biogràfics, n'hi ha de més divulgatius i de més aprofundits. Al primer grup pertany el llibre de William Berger, *Puccini without excuses* (2005), una guia introductòria molt completa sobre la vida, l'obra i el context cultural del compositor, pensada per a tots aquells aficionats a l'òpera que volen descobrir el personatge. Una altra opció del mateix tipus és el llibre *Puccini* (2002), de Peter Southwell-Sander, una altra introducció divulgativa. El llibre homònim d'Ernst Krause (1991) segueix una mica el mateix esquema, malgrat que és més aprofundit que el de Southwell. D'altra banda, un dels millors llibres introductoris i divulgatius és *Puccini* (del 1974, però traduït al castellà el 1987) de Mosco Carner. Malgrat els anys, segueix essent de lectura obligada, perquè fa un repàs biogràfic del compositor, analitza l'estètica verista i els corrents musicals de final del segle XIX i fa un comentari crític precís de cada una de les composicions del toscà.

Més recentment, Julian Budden ha publicat *Puccini: his life and works* (2002), una revisió crítica de la biografia del compositor en la qual, a més, comenta la gestació de

les òperes i la rebuda que van tenir el dia de la *première*. Aquest llibre és, en aquest aspecte, molt semblant al de Carner, però està actualitzat i aporta una informació extra molt valuosa: un llistat complet de totes les obres musicals del compositor toscà i un altre de bibliografia seleccionada, tant pel que fa a biografies, com també a epistolaris, estudis iconogràfics i estudis musicològics (per cert, centrats en qüestions compositives i estrictament musicals, sense que es faci esment a cap estudi dedicat exclusivament a la recepció de les seves òperes, perquè el de Wilson és posterior). Molt semblant al de Budden, és el llibre de Michele Girardi titulat *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiani* (1995). El musicòleg venecià presenta, tot mesclant biografia i estudi musicològic, un repàs lúcid de tota la seva producció. Aquest també conté un apèndix amb tot l'opus puccinià i una completa bibliografia.

Tot i això, el primer llibre que va encetar aquesta metodologia, mesclant biografia, anàlisi i fragments epistolars, és el llibre *Puccini among Friends* (1938), de Vincent Seligman, vinculat indirectament amb Puccini, donat que la seva mare va esdevenir, segons demostra la correspondència conservada, una veritable confident i amiga del compositor. També podríem esmentar el volum *The Complete Operas of Puccini* (1981), de Charles Osborne, que és una enumeració de les seves òperes amb un comentari de la gestació, la música, el llibret i l'estrena. Tots dos, però, han estat superats pels llibres de Budden, Girardi i Wilson, els tres, sens dubte, més importants per a l'estudi de la seva biografia i les seves creacions. Un altre llibre que també ha esdevingut caduc pel pas del temps és *Puccini: el hombre, la obra, la estela* (1974) del crític de l'ABC Antonio Fernández-Cid, una aproximació molt succinta i un xic amanerada a la vida i obra del compositor toscà. Finalment, i a l'espera que el Centro Studi Giacomo Puccini publiqui l'epistolari complet, hi ha, a més del volum de Seligman, que cita algunes cartes, el llibre editat per Giuseppe Adami l'any 1928 a Milà, i traduït a l'anglès el 1931, titulat *The Letters of Giacomo Puccini*, que compila algunes de les cartes del compositor vinculades amb les seves òperes, tant pel que fa a la gestació, com als assaigs i les funcions.

En els diversos capítols d'aquests llibres biogràfics sovint es comenta com va ser l'estrena mundial de l'òpera que es tracta en aquell capítol I, naturalment, la recepció

també es comenta al llibre de Wilson. Però respecte del cas de Barcelona i el Gran Teatre del Liceu, no hi ha cap estudi que n'analitzi aquest aspecte, ni cap dels llibres suara citats hi fa esment. És, doncs, un tema inèdit. Per això, la necessitat d'iniciar aquesta recerca és, a parer nostre, peremptòria. Per tant, cal entendre el present treball com la primera pedra del que hauria de ser una anàlisi profunda de la recepció de les òperes de Giacomo Puccini a Barcelona.

Les òperes veristes van arribar al Gran Teatre del Liceu poc temps després que fossin estrenades a Itàlia. Per exemple, *Cavalleria rusticana* (composta el 1890) el 9 de maig de 1891, *L'amico Fritz* (1891) el 8 de desembre de 1894, ambdues de Pietro Mascagni; el 25 de gener de 1895 *Pagliacci* (1892) de Ruggero Leoncavallo i el 5 d'abril de 1896 *Manon Lescaut* (1893) de Giacomo Puccini. El Liceu era un teatre on, històricament, les òperes italianes arribaven, de mitjana, un parell d'anys després que fossin estrenades mundialment. I, en el cas de les òperes veristes, també és així. Molt segurament, el motiu pel qual es programaven amb prestesa era per l'afició i l'interès dels barcelonins per l'òpera italiana i, en concret, per les noves creacions operístiques dels diversos compositors posteriors a Verdi. Com hem dit, però, van aparèixer al mateix moment que les composicions wagnerianes, en mig d'una renovació cultural molt potent tant pel que fa a la música com també als interessos estètics particulars dels intel·lectuals catalans, els primers en mostrar interès per les noves produccions septentrionals. Certament, aquesta renovació va començar a modificar el gust del públic, però, tot i això, creiem que bona part del públic del Liceu, atès que era un fervent consumidor d'òpera italiana i francesa i tot just començava a adaptar-se a l'obra d'art total wagneriana (*Gesamtkunstwerk*), va veure en aquesta primera òpera de Puccini un lligam amb la tradició del drama musical italià que havia iniciat el *belcanto* i seguit Verdi.²⁸ Podria ser que aquesta estrena es veiés eclipsada per la música del compositor de Leipzig, però tenint en compte que, segons sembla, bona part del públic era més aviat perpetuador dels gustos tradicionals i, a més, no podia assumir des d'un primer moment la concepció estètica de Wagner, és molt probable que veiessin en *Manon Lescaut* una nova forma del drama líric italià. Per tot això, ens inclinem a pensar que,

²⁸ Paula Costes, *Les estrenes de les òperes de Verdi a Barcelona entre el 1842 i el 1856. Els inicis i els 'anni di galera'*, Barcelona, Facultat de Filologia, Treball final del màster oficial Construcció i Representació d'Identitats Culturals, 2010.

malgrat el canvi gradual del gust del públic i la pressió exercida pels sectors intel·lectuals en la resta d'assistents al teatre, *Manon Lescaut* de Giacomo Puccini va repetir l'èxit viscut a la Itàlia del compositor i, com expliquen les biografies, a diverses ciutats europees, on va programar-se poc temps després de la *première*. Creiem, en definitiva, que la tercera òpera de Puccini va ser molt ben rebuda i acceptada pel públic del Liceu.

Per corroborar-ho o refutar-ho, hem optat per, a més de llegir i consultar bibliografia, buscar en arxius i premsa a la recerca d'alguna informació valuosa sobre l'estrena de *Manon Lescaut* a Barcelona. En aquest punt, convé de dir que l'Arxiu de la Societat del Gran Teatre del Liceu està en procés de ser digitalitzat; de moment s'hi troben alguns ítems dels següents àmbits: informació de l'administració, cartells, direcció de l'entitat, administració, documentació tècnica, escenografies, fotografies i una partitura (*Anna Bolena*, de Donizetti). En la part indexada, no ens ha estat possible d'aconseguir cap document de l'òpera que ens ocupa, tant pel que fa al taquillatge com a les partitures usades per l'orquestra, el llibret, el programa de mà, fotografies, cartells o escenografies. Tampoc no hem trobat cap informació destacable al Llibre del Conserge, en què només s'esmenta la funció d'aquell dia. Alhora, no hem pogut accedir a l'arxiu ubicat al Gran Teatre del Liceu, gestionat per Joaquim Iborra, a qui hem escrit sense obtenir-ne resposta. D'altra banda, volíem trobar referències crítiques de possibles espectadors de l'època en dietaris, correspondències o memòries; és per això que hem consultat l'*Epistolari* de Josep Carner (editat per Albert Manent, Curial 1994), la correspondència entre Santiago Rusiñol i Raimon Casellas (a cura de Jordi Castellanos, Els Marges, 1981), les memòries d'Adrià Gual (*Mitja vida de teatre*, Aedos, 1960), i també el fons Joaquim Pena i l'arxiu Joan Maragall, conservats a la Biblioteca de Catalunya. Però ha estat infructuós.

Així, doncs, per dur a terme el present estudi ens basem en les crítiques aparegudes en la premsa escrita. Hem fet el buidatge de l'any 1896, per una banda, de setmanaris de l'arxiu de revistes catalanes antigues (ARCA) —per exemple, *La Campana de Gràcia*, *Lo Catalanista*, *Crònica teatral y artística*, *L'Esquella de la Torratxa*, *La Tomasa*, *La Veu de Catalunya*, *La Renaixensa*—, i de l'altra, de periòdics de l'època, com ara *La*

Publicidad, La Vanguardia, Diario de Barcelona, El Noticiero Universal i El Eco de Badalona. En aquestes mateixes publicacions també hem buscat, sense èxit, si a Barcelona havia arribat cap notícia referent a la *première* italiana, de l'any 1893.

Un cop garbellats tots els exemplars dels diversos títols, aquests són els que ens han proporcionat algun tipus de comentari de l'estrena: dels rotatius, el *Diario de Barcelona, l'Almanaque del Diario de Barcelona, La Vanguardia, La Publicidad i El Noticiero Universal*; pel que fa a les revistes, *La Tomasa i L'Esquella de la Torratxa*, totes dues de to humorístic i popular i, en el cas de la segona, sembla que amb una certa tendència wagneriana. En resum: disposem d'un total de tretze crítiques (comptant les set de l'estrena, l'abril del 1896, i les sis de les funcions de la tardor d'aquell mateix any) que analitzem i comentem en relació a tres aspectes que ens semblen importants quan es valora una nova òpera: de primer, quina opinió tenen els crítics sobre la música i el llibret (és a dir, les similituds musicals amb d'altres composicions del moment, què els sembla l'argument i els personatges i, en cas que sigui una adaptació -quelcom molt freqüent en aquest àmbit-, quina relació guarda amb la font original); en segon lloc, quina impressió els van causar les interpretacions, tant dels cantants com del director, i finalment quina informació reporten sobre la resposta del públic a aquesta nova proposta estètica i musical. Aquests tres aspectes s'analitzen en l'ordre esmentat perquè en totes les crítiques compilades apareixen, justament, en aquest ordre d'importància. És a dir, veurem que diuen poc o gens sobre la recepció del públic però, en canvi, comenten profusament el llibret i la composició.

D'altra banda, des d'un punt de vista estrictament filològic, hem optat per actualitzar l'ortografia de les crítiques però, en canvi, respectar les idiosincràsies pròpies del lèxic del moment. Això és així per tal de facilitar-ne la lectura i simplificar-ne la puntuació, les accentuacions innecessàries, els apòstrofs prefabrians i d'altres solucions que, al nostre entendre, dificulten una lectura àgil del text.

No voldria acabar aquesta primera part introductòria sense fer esment als agraiments. Aquest treball no hauria estat possible sense el suport inestimable del meu tutor, Francesc Foguet, per les indicacions honestes, precises i encertades respecte del treball,

i també perquè m'ha encoratjat en diversos moments de la meua vida universitària. Voldria agrair l'amabilitat de Jaume Radigales, amb qui vaig entrevistar-me quan plantejava aquest estudi i va donar-me unes indicacions molt valuoses. També a Jaume Tribó, mestre apuntador del Liceu, per l'agradable dinar que vam compartir tot conversant d'òpera i de la recerca que plantejava, i pels annals del Liceu inèdits, que m'ha cedit molt amablement. Alhora, vull agrair les aportacions puntuals de Francesc Cortès i Pau Monterde, que van ajudar-me a encaminar aquesta recerca. I naturalment, als meus pares, sense els quals aquest treball no hauria estat possible, i a la Roser, pels ànims incondicionals. *Last but not least*, a en Rai, per treure'm de casa i airejar-me, sense ser-ne conscient, quan més ho necessitava.

L'ESTRENA DE MANON LESCAUT AL GRAN TEATRE DEL LICEU (1896)

Manon Lescaut, la tercera òpera del compositor italià, va presentar-se al Teatro Regio de Torí l'1 de febrer de 1893. L'estrena va ser el primer èxit de Puccini després del fracàs (o, si més no, la indiferència) que van causar *Le Villi* (1883) i *Edgar* (1889).²⁹ Les crítiques aparegudes a la premsa italiana consideraven que «Il successo di Manon fue splendido, in alcuni punti entusiastico, alla fine del terzo e del quarto atto trionfale»³⁰ i trobaven que era una òpera «di grande valore artistico», un «dramma musicale tanto semplice quando spontaneo, intessuto di melodie senza contorsioni artistiche».³¹ Tots els crítics van estar d'acord que «Puccini si è in questa *Manon* rivelato per quello che è: uno dei più forti se non il più forte, addirittura, degli operisti giovani italiani»³² i que havia esdevingut «veramente un genio italiano».³³

Tres anys més tard, *Manon Lescaut* va arribar al Gran Teatre del Liceu. Després de dos assaigs de conjunt, es va estrenar el diumenge 5 d'abril de 1896 a dos quarts de nou del vespre.³⁴ Se'n van fer un total de sis representacions: els dies 5, 6, 9, 12, 14 i 21. L'òpera es va tornar a programar la temporada següent, el 24 de novembre d'aquell mateix any 1896, i se'n van fer un total de nou representacions més, els dies 24 i 26 de novembre, el 1, 8, 10, 13 i 15 de desembre, i el 3 de gener de 1897, en funció de tarda i nit.

Tenint en compte aquestes dades, tot apunta que des de l'empresa del Liceu confiaven que l'òpera funcionaria, tal com havia succeït a Itàlia. Si ens fixem en l'estrena d'altres òperes veristes al Liceu, de *Cavalleria rusticana* se'n van fer quatre funcions, de *Pagliacci* només tres, onze de *L'amico Fritz*³⁵ i de *Manon Lescaut* aquestes primeres sis

²⁹ Giacomo Puccini, *Letters of Giacomo Puccini, mainly connected with the composition and production of his operas*, Filadèlfia i Londres: J. B. Lippincott Company, 1931, p. 66 i 67.

³⁰ Crítica de Giuseppe Deponis, de la *Gazzeta piemontese*, dins VV. AA., *Manon Lescaut*, Venècia, Teatro La Fenice, 2000, p. 94.

³¹ Alfredo Colombari, al *Corriere della Serra*, citat dins *Ibidem*, p. 94.

³² Edoardo Berta, a *La Gazzetta del Popolo*, citat dins *Ibidem*, p. 95

³³ Alfredo Colombari, al *Corriere della Sera*, citat dins *Ibidem*, p. 94

³⁴ «Teatros. Liceo», *La Tomasa*, núm. 397, 9 d'abril de 1896, p. 189 i 192.

³⁵ Malgrat que Mascagni sol ser considerat un compositor verista, aquesta òpera és una comèdia sentimental d'ambient rural, més aviat allunyada de la temàtica típicament verista, tot que musicalment pugui tenir-hi relació.

de l'abril i nou representacions més la següent temporada, a partir del novembre. Quinze funcions repartides en dues temporades. Un nombre gens menyspreable.

Com hem dit més amunt, servint-nos de les crítiques³⁶ d'aquestes dues produccions aparegudes a la premsa de l'època, analitzem quina va ser la recepció de l'òpera centrant-nos en els tres aspectes prèviament esmentats: l'opinió dels crítics sobre el llibret i la música, les valoracions dels intèrprets i del director i la resposta del públic a aquesta nova proposta musical.

És usual que les crítiques d'òpera del segle XIX donin molta importància a l'anàlisi del llibret i la música i, en canvi, menystinguin com va ser la representació en sí, és a dir, no aportin cap (o poca) informació sobre l'espai escènic, el vestuari, la il·luminació i d'altres característiques que actualment considerariem molt importants. És per això que el primer apartat d'anàlisi se centra en el llibret i la música, els aspectes que desenvolupen més profusament els textos crítics.

1. El llibret i la música

La temporada prèvia a l'estrena de l'òpera, els espectadors del Liceu havien pogut veure la *Manon* de Jules Massenet,³⁷ un fet que, si hem de tenir en compte el que es comenta a les crítiques, segurament va suposar un llast per a l'òpera de Puccini. Programar dues obres basades en la mateixa novel·la en dues temporades seguides és assegurar-se que la segona es valorarà tenint present la primera i que potser serà considerada inferior que l'altra. Tot i això, el crític de *La Publicidad* afirmava que les dues eren una mala versió de la novel·la, malgrat que la italiana li semblava més dramàtica i ben acabada.³⁸ El

³⁶ En el cos del treball citarem fragments de les crítiques, que hem reproduït íntegrament a l'*Annex*.

³⁷ És una *opéra-comique* estrenada el 1884 al teatre homònim de París. Segons Gabriel Menéndez Torrellas, l'*opéra-comique* és un tipus d'estil operístic francès, hereu del vodevil, que combina, com la sarsuela espanyola o el *singspiel* alemany, música i parts parlades, amb una temàtica més o menys lleugera, sense que l'argument hagi de ser necessàriament còmic. S'hi solen tractar assumptes quotidians de la vida burgesa i rural, mantenint sempre un vincle amb la societat contemporània i exercint una certa crítica contra tots els estaments socials. Pren el nom del teatre de l'Opéra-Comique, on se solien representar aquest tipus d'òperes. Vegeu Gabriel Menéndez Torrellas, *Historia de la ópera*, Madrid, Akal, 2013, p. 156.

³⁸ P., «Gran Teatro del Liceo. Manon Lescaut», *La Publicidad*, 8 d'abril de 1896, p. 2.

crític de *La Vanguardia*, fins i tot, veia els personatges massa superficials, plens de temperament melodramàtic, amb una Manon apassionada i altisonant, i conclouïa que aquest llibret suposava una desnaturalització de l'argument i els personatges originals,³⁹ una idea que també recollien des de les pàgines de *L'Esquella de la Torratxa*, alhora que afegien que Massenet havia entès millor l'esperit de la novel·la i, sense renunciar a una ironia mordaç, que Manon i Des Grieux erem dos romàntics.⁴⁰ Des del setmanari *La Tomasa*, en canvi, opinaven que el llibret musicat per Puccini era més fidel a la novel·la, tot i que la versió francesa els semblava més inspirada.⁴¹

El to general del text, certament més apassionat que el francès, va ser una qüestió sobre la qual el compositor va estar molt pendent. La redacció del llibret de *Manon Lescaut* va resultar molt problemàtica (Puccini era un compositor molt intervencionista i perfeccionista, que controlava la gestació del llibret fins a l'últim detall),⁴² atès que va ser redactat a diverses mans, sota la supervisió atenta del compositor, sense que cap dels llibretistes se'n sentís veritablement satisfet,⁴³ motiu pel qual no se'n sol publicar l'autoria als programes de mà.⁴⁴ És probable que, com a conseqüència d'aquesta diversitat de mans, els crítics de Barcelona hi veiessin una manca de fidelitat vers la novel·la de Prévost (de fet, se'n suprimeix tota la part corresponent a la convivència de la parella). I també hi veien un excessiu apassionament romàntic, quelcom, a parer seu, allunyat de l'original, però que va ser volgut per Puccini des del primer moment. En

³⁹ F. Suárez Bravo, «Manon Lescaut. Ópera en cuatro actos del maestro Puccini», *Diario de Barcelona*, 7 d'abril de 1896, p. 4151.

⁴⁰ N. N. N. «Teatros. Liceo», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 900, 10 d'abril de 1896, p. 231 i 232.

⁴¹ «Teatros. Liceo», *La Tomasa*, núm. 397, 9 d'abril de 1896, p. 189 i 192

⁴² I, en el cas de l'òpera que ens ocupa, la redacció va suposar un feix de maldecaps, tant per al propi compositor, com també per a l'editor, Giulio Ricordi, i els diversos llibretistes. Per a més informació, vegeu: Michele Girardi, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venècia, Marsilio, 1995, p. 74-79.

⁴³ Al llibre *Letters of Giacomo Puccini, mainly connected with the composition and production of his operas*, Filadèlfia i Londres, J. B. Lippincott Company, 1931, p. 75, es reproduïx una carta de Puccini a l'editor Ricordi amb suggeriments de modificacions del manuscrit d'Oliva.

⁴⁴ De bon començament, Ruggero Leoncavallo va assumir-ne l'elaboració, però Puccini va tenir-hi desavinences. Després, Marco Praga, que no n'havia escrit mai cap, va intentar-ho, també sense èxit. L'editor va oferir-li un nou escriptor, Domenico Oliva, amb qui Puccini va poder fer una bona part del text, tot i que Oliva va atipar-se de les constants correccions i puntualitzacions del compositor i va decidir plegar. Finalment van ser Luigi Illica i Giuseppe Giacosa els qui van acabar de polir i donar forma al llibret. I va ser, per cert, la seva primera col·laboració en un llibret de Puccini. A partir d'aleshores, ja no van deixar de treballar junts per a ell, en les seves òperes més conegudes, fins que la mort de Giacosa, l'any 1906, va tallar en sec el tàndem creatiu. Cf. Julian Budden, *Puccini: His Life and Works*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 87-105.

una carta a Ricordi, el compositor confessa que ell està convençut de voler fer-ne la seva versió tot i l'oposició de l'editor, perquè el personatge de Manon «is a heroine I believe in and therefore she cannot fail to win the hearts of the public».⁴⁵ Puccini coneixia l'obra francesa: segons sembla, després d'haver fet la lectura atenta d'una partitura vocal, va escriure que estava composta amb el maquillatge i els minuets típicament francesos; en canvi, ell desitjava de compondre-la a la manera italiana, amb passió desesperada.⁴⁶ I així mateix ho va fer i els crítics ho van apreciar no només en el llibret, sinó també en la música, com veurem tot seguit.

Més enllà d'això, i donada la disparitat d'opinions sobre quin llibret és millor, probablement l'aportació més sensata era la del crític del *Diario de Barcelona*: a parer seu, les dues podien ser ben valorades, tot i que des d'òptiques diferents: d'una banda, l'estrictament musical, i de l'altra, la que considera l'òpera un espectacle teatral:

Para el que juzga compás por compás, y aplica el lente a la partitura y va fijándose en la corrección de la armonía, y en si la instrumentación está siempre conforme a las reglas severas del buen gusto, para este género de oyente no hay duda posible. Sacará en consecuencia que Massenet está muy por encima de su contrincante italiano.

Pero examinada la cosa desde otro punto de vista, el de un espectador que no asiste al teatro como asistiría a un concierto, sino que va a ver tanto como a oír, y que no cierra los ojos para concentrar toda su atención en la música, sino que busca el interés de la comedia o del drama, con situaciones bien teatrales, claras y definidas, para éste la *Manon Lescaut* de Puccini tiene más atractivos que la primera.⁴⁷

La idea suara apuntada és recurrent en les diverses crítiques: la del toscà és una òpera molt més teatral, pensada en la seva globalitat. I això es deu, en molt bona mesura, a la importància de l'atmosfera musical. De fet, com recorda Mosco Carner, sovint s'ha anomenat Puccini “el Massenet italià”, tot i que a parer seu això no és gaire precís. Malgrat que tots dos tenen un erotisme «refinat i lànguid»,⁴⁸ per a l'italià l'atmosfera

⁴⁵ Charles Osborne, *The Complete Operas of Puccini*, Cambridge, Da Capo Paperback, 1981, p. 57.

⁴⁶ Ibidem, p. 58.

⁴⁷ F. Suárez Bravo, «Manon Lescaut. Ópera en cuatro actos del maestro Puccini», *Diario de Barcelona*, 7 d'abril de 1896, p. 4151.

⁴⁸ Mosco Carner, *Puccini*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1987, p. 359.

musical i l'argument eren igual d'importants. I és gràcies a les pinzellades musicals que aconsegueix una mena de quadres impressionistes, com el matí gris a Le Havre del tercer acte. Tant és així que, segons Mosco, l'atmosfera de qualsevol òpera de Puccini queda clara des del primer compàs i esdevé el centre neuràlgic del drama, determinant fins i tot el caràcter individual dels personatges, que són descrits musicalment, de manera que «no son tanto individualidades con vida propia, como proyecciones de atmósfera, encarnaciones de estados emocionales y símbolos de sus propios anhelos y tensiones inconscientes».⁴⁹ I aquí rau la diferència principal amb la composició francesa i justament allò que tots els crítics apunten sobre la música del compositor italià: encara que té una sensibilitat propera a la francesa és, per sobre de tot, una música absolutament meridional.

A més, les crítiques també destacaven l'efectisme i la simplicitat de la versió de Puccini, malgrat que mesclava moments descriptius amb d'altres de dramàtics i apassionats i, en definitiva, el semblava teatralment més ben resolta.⁵⁰ El crític del *Diario de Barcelona* sostenia que la versió italiana mantenia viva l'atenció del públic a costa, si cal, d'utilitzar motius vulgars i destacar-los amb una instrumentació lluent a base dels metalls. Alhora, opinava que la música era vitalista i apassionada, amb una orquestració plena d'intranquil·litat i de transicions brusques, precisament usades per perfilar la psicologia dels personatges.⁵¹ Des de les pàgines de *La Vanguardia* afirmaven que, malgrat «el talento musical del joven compositor italiano», Puccini havia comès l'error de musicar un argument «que pugna con su temperamento fogoso, poco flexible, a fuer de enérgico y acentuado».⁵² I, a parer nostre, aquesta podria ser una possible crítica a Puccini, si no fos que la història de Manon i el cavaller Des Grieux de Prévost té un substrat apassionat que el compositor va saber copsar i aprofitar per fer-ne la seva versió, molt propera a l'esperit de la novel·la, que, en canvi, es presenta maquillada pel decòrum i les formalitats franceses. Si a això hi afegim que la música de Puccini es basa en unes melodies sinuoses i apassionades, amb forts contrastos dinàmics i alguns salts intervàlics, amb una gran riquesa tímbrica per part de

⁴⁹ Ibidem, p. 362.

⁵⁰ P., «Gran Teatro del Liceo. Manon Lescaut», *La Publicidad*, 8 d'abril de 1896, p. 2.

⁵¹ F. Suárez Bravo, «Manon Lescaut. Ópera en cuatro actos del maestro Puccini», *Diario de Barcelona*, 7 d'abril de 1896, p. 4151.

⁵² J. Roca i Roca, «La semana en Barcelona», *La Vanguardia*, 12 d'abril de 1896, p. 4.

l'orquestra i amb moments corals molt llampants,⁵³ l'apassionament buscat pel compositor, i que els crítics consideraven poc encertat, precisament li juga a favor per aconseguir allò que pretenia: una òpera molt més vitalista i apassionada que la francesa.

Alhora, alguns crítics també veien en la partitura reminiscències de la *Cavalleria rusticana* de Mascagni (sobretot en l'*intermezzo* previ al tercer acte)⁵⁴ i de Wagner,⁵⁵ concretament del *Tristan und Isolde*⁵⁶ (tal vegada en l'ària «Donna non vidi mai» del primer acte o en el duo «Tu, tu amore» de l'acte segon).⁵⁷ Si bé és cert que Puccini era un gran admirador de Wagner, i també usava el sistema dels *leitmotive*, el toscà treballava amb motius anímics i personals molt menys entreteixits i complexos que el sistema wagnerià.⁵⁸ El crític de *La Vanguardia*, però, sabia reconèixer en aquesta tercera òpera de Puccini l'aparició d'un gran dramaturg musical: «Con todos estos defectos, la obra tiene vida y movimiento, mucho calor dramático y abunda en frases apasionadas. Es, en suma, la revelación de un autor de temperamento enérgico».⁵⁹

I la revelació va ser tal que a partir d'aquesta òpera el compositor va començar a guanyar no només uns ingressos continuats,⁶⁰ sinó també la fama que encara avui dia manté, convertint-lo, segons les estadístiques del portal Opera Base, en el tercer més representat a tot el món, després de Verdi i Mozart (i el segon a Itàlia, després de Verdi)⁶¹.

⁵³ Marcello Conati, «Puccini dramaturgo: strategie dell'emozione», dins Gabriella Biagi Ravenni, Carolyn Gianturco, *Giacomo Puccini: l'uomo, il musicista, il panorama europeo: atti del Convegno internazionale di studi su Giacomo Puccini nel 70° anniversario della morte (Lucca, 25-29 novembre 1994)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1997, p. 399-424.

⁵⁴ P., «Gran Teatro del Liceo. Manon Lescaut», *La Publicidad*, 8 d'abril de 1896, p. 2.

⁵⁵ J. Roca i Roca, «La semana en Barcelona», *La Vanguardia*, 12 d'abril de 1896, p. 4.

⁵⁶ F. Suárez Bravo, «Manon Lescaut. Ópera en cuatro actos del maestro Puccini», *Diario de Barcelona*, 7 d'abril de 1896, p. 4151.

⁵⁷ Julian Budden, *Puccini: His Life and Works*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 120, i Michele Girardi, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venècia, Marsilio, 1995, p. 81-92.

⁵⁸ Ernst Krause, *Puccini. La historia de un éxito mundial*, Madrid, Alianza, 1991, p. 68.

⁵⁹ J. Roca i Roca, «La semana en Barcelona», *La Vanguardia*, 12 d'abril de 1896, p. 4.

⁶⁰ William Berger, *Puccini without excuses. A refreshing reassessment of the world's most popular composer*, New York, Vintage Books, 2005, p. 39.

⁶¹ Estadístiques extretes del web www.operabase.com [consultada el 6 de juliol del 2015].

Ens sembla evident, amb la distància que ens dona el pas del temps, que Giacomo Puccini va irrompre a l'escena operística mundial amb *Manon Lescaut* i ja s'hi va quedar per sempre més. I gràcies al fet, molt probablement, que la música del toscà és apassionada i melodramàtica, amb la capacitat de crear unes atmosferes musicals molt ajustades a la seva intenció de remoure les passions del públic que es compadeix de les vicissituds dels personatges que protagonitzen les seves òperes. En altres paraules, són justament les característiques musicals que els crítics de la Barcelona finisecular consideraven inferiors a la versió francesa allò que posteriorment ha convertit les òperes de Puccini en imprescindibles a gairebé totes les temporades líriques dels teatres més importants del món.

2. Els intèrprets i el director

L'estrena al Gran Teatre del Liceu va ser dirigida per Cleofonte Campanini (1860-1919), un director d'orquestra italià que en aquell moment estava guanyant un gran reconeixement públic (fins al punt que acabaria dirigint el Teatro alla Scala de Milà), sobretot després d'haver estat tres temporades al Teatro Real de Madrid i dues més dirigint la Sociedad de Conciertos de la capital espanyola.⁶² La seva esposa, la soprano lírico-dramàtica Eva Tetrizzini (1862-1938), era una diva que aixecava polseguera allà on actuava, tant a Barcelona i a Madrid, com també a Itàlia. Ella va assumir el paper de Manon. La resta de cantants de la producció van ser Rodolfo Angelini-Fornari,⁶³ en el paper de Lescaut; Giuseppe Moretti, de cavaller Des Grieux; Ettore Borelli, de Geronte de Ravoire; Mario Armandi, d'Edmondo; Tilde Carotini, de música, i Martí Verdaguer, d'hostaler.

D'entrada, si ens fixem en aquest repartiment, podem deduir que el Gran Teatre del Liceu va contractar una companyia encapçalada per dues figures importants de l'escena operística d'aquella època. És probable que, des de l'administració del teatre, confiessin que la producció seria un èxit, com ho havia estat a Itàlia. Per aquest mateix motiu,

⁶² P., «Gran Teatro del Liceo. Manon Lescaut», *La Publicidad*, 8 d'abril de 1896, p. 2.

⁶³ Aquest mateix baríton va interpretar el paper de Rodolfo en l'estrena al Teatro La Fenice de Venècia de *La bohème*, de Ruggero Leoncavallo, el 6 de maig de 1897.

deurien decidir de programar-la el dia de la inauguració de la temporada de primavera: tenien uns bons intèrprets per a una òpera que havia triomfat a Itàlia (malgrat que a Barcelona la premsa no n'havia recollit cap tipus de notícia ni comentari) i en un dia en què el públic anava al teatre ben predisposat. Tot semblava apuntar que havia de ser un èxit.

I, de fet, pel que fa a les interpretacions, totes les crítiques es mostraven unànimes a considerar que la protagonista va ser el veritable èxit de la funció, perquè va encarnar «una perfecta Manon en la representación del personaje e interpretación musical, haciéndose acreedora a los frenéticos aplausos que obtiene».⁶⁴ Era una bona soprano, no només dotada per al cant, sinó també una bona actriu. A parer d'*El Noticiero Universal*, «estuvo admirable en toda la obra, evidenciando una vez más sus extraordinarias facultades como cantante y como actriz dramática».⁶⁵

A més, sembla que la cantant tenia una especial preferència per al rol de Manon, que interpretava molt entregada. El *Diario de Barcelona* assegurava, concretament, que «la señora Tetrzzini nos tiene habituados a verla con igual perfección en cuantos papeles toma a su cargo; si, además, se tiene en cuenta que parece sentir predilección especial por el de *Manon Lescaut*, no es de admirar que obtenga en él un éxito constante».⁶⁶ I és que el públic, deixant de banda el divisme de l'època, és probable que agrais enormement que l'intèrpret s'hi deixés la pell, segons s'infereix dels textos recopilats. I això mateix és el que feia la protagonista: posar «totes ses facultats, que són inesgotables, al servei de la interpretació d'un tipus que s'ha pres amb tot lo carinyo de que és capaç».⁶⁷

El seu èxit era comentat recurrentment per totes les crítiques, tant les de l'estrena a l'abril com les de la reposició del novembre. A final d'any, l'*Almanaque del Diario de Barcelona* resumia la impressió general que havia causat Tetrzzini en el rol de Manon, tan difícil i alhora agraït:

⁶⁴ P., «Gran Teatro del Liceo. Manon Lescaut», *La Publicidad*, 8 d'abril de 1896, p. 2.

⁶⁵ «Noticias locales», *El Noticiero Universal*, 6 d'abril de 1896, p. 2.

⁶⁶ F. Suárez Bravo, «Manon Lescaut. Ópera en cuatro actos del maestro Puccini», *Diario de Barcelona*, 7 d'abril de 1896, p. 4151.

⁶⁷ N. N. N. «Teatros. Liceo», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 900, 10 d'abril de 1896, p. 231 i 232.

En la favorable acogida que ésta obtuvo la noche de su estreno en el Liceo, corresponde la principal parte al cariño, al esmero y a la perfección con que matizó la señora Tetrizzini a la voluble, coqueta y caprichosa cortesana francesa, castigada al fin con inexorable justicia en su muerte desastrosa.⁶⁸

Això ens permet inferir que, tal vegada, si s'hagués interpretat per alguna altra soprano de menys renom o de menys ofici potser l'estrena no hauria estat tan ben rebuda. No és d'estranyar la importància que pren l'interpret a l'hora de salvar o enfonsar una representació. A diferència d'ara, que, a més, ens fixem molt en la posada en escena, el vestuari, la il·luminació i altres paràmetres importants per a la valoració global de l'espectacle, aleshores aquests altres aspectes eren secundaris i la veu esdevenia el veritable pal de paller sobre el qual se sostenia tota la representació.

És per aquest motiu que segurament, en la reposició de l'òpera el novembre d'aquell mateix any 1896, la soprano escollida va tornar a ser la senyora Tetrizzini, que va repetir l'èxit i va esdevenir de nou l'estrella de la representació.⁶⁹ A *La Vanguardia* s'afirmava que «posee una voz excelente, una perfecta escuela de canto y tiene lo que vale más que todo, una poderosa inteligencia y un gran corazón»,⁷⁰ mentre que el *Diario de Barcelona* assegurava que «constituyó la parte culminante de la representación».⁷¹

Respecte del senyor Campanini, les opinions anaven en la mateixa línia i totes les crítiques exposaven l'esforç i els grans resultats de la seva feina, per alguns considerada un «verdader *tour de force* en concebre tan admirablement dita obra en sols dos assajos de conjunts».⁷² És per això que el director, que «ha concertado y dirige la obra con sin igual perfección»,⁷³ va guanyar-se «unánimes aplausos».⁷⁴ Tant és així que *El Noticiero*

⁶⁸ [Sense títol], *Almanaque del Diario de Barcelona*, any 1897, p. 76 i 77

⁶⁹ Tot i això, les funcions dels dies 10, 13 i 15 de desembre, i les del 3 de gener (tarda i nit) van anar a càrrec d'Elisa Petri.

⁷⁰ J. Roca i Roca, «La semana en Barcelona», *La Vanguardia*, 29 de novembre de 1896, p. 4.

⁷¹ [Sense títol], *Diario de Barcelona*, 25 de novembre de 1896, p. 14002.

⁷² «Teatros. Liceo», *La Tomasa*, núm. 397, 9 d'abril de 1896, p. 189 i 192

⁷³ P., «Gran Teatro del Liceo. Manon Lescaut», *La Publicidad*, 8 d'abril de 1896, p. 2.

⁷⁴ F. Suárez Bravo, «Manon Lescaut. Ópera en cuatro actos del maestro Puccini», *Diario de Barcelona*, 7 d'abril de 1896, p. 4151.

Universal ratificava que havia conduït l'òpera molt encertadament i que l'èxit de la representació es devia, en molt bona mesura, a la seva traça:

Hay que mencionar de un modo especial el ajuste y el colorido con que la orquesta ejecutó la partitura, a pesar de los pocos ensayos que ha habido, y esto confirma lo que anunciamos respecto al maestro Campanini y prueba el talento de tan distinguido director. Fue aplaudido y llamado a las tablas con verdadero entusiasmo, y a él se debe en gran parte el éxito de *Manon*.⁷⁵

En aquesta, igual que en les posteriors composicions de Puccini, té una especial rellevància la figura del director, que ha de ser capaç de dominar els volums i les dinàmiques d'un gran nombre d'instruments. L'orquestració de *Manon Lescaut* necessita ben bé una vuitantena de músics, entre les quatre cordes, el vent-fusta, el vent-metall i diversos tipus de percussions. La tasca del director és essencial per tal de presentar els diversos plans sonors i alhora fer lluir la veu dels cantants. Una feina de mèrit que, a parer de les crítiques, el senyor Campanini va resoldre amb molt d'encert.

Pel que fa a la resta d'intèrprets, totes les crítiques es limitaven a destacar que van fer els papers amb correcció i, en tot cas, dedicaven algunes línies al rol del cavaller Des Grieux, el més important després del de Manon, assumit pel senyor Moretti,⁷⁶ sobre el qual hi ha disparitat d'opinions, concretament la meitat dels crítics a favor i l'altra en contra, amb l'abstenció de *La Vanguardia*. Per al del *Diario de Barcelona* va ser «correcto y algo menos apasionado de lo que parece pedir la figura trazada por Puccini»,⁷⁷ com també per al d'*El Noticiero Universal*, que assegurava que ho havia fet amb discreció.⁷⁸ En canvi, per a la resta de cronistes, el senyor Moretti va interpretar un cavaller amb molta correcció,⁷⁹ cantat justament⁸⁰ o, fins i tot, amb moments magistrals.⁸¹

⁷⁵ «Noticias locales», *El Noticiero Universal*, 6 d'abril de 1896, p. 2.

⁷⁶ A les funcions del novembre va ser el tenor Fiorello Giraud qui va assumir el rol de cavaller Des Grieux. De les crítiques es desprèn que va fer una interpretació de mèrit.

⁷⁷ F. Suárez Bravo, «Manon Lescaut. Ópera en cuatro actos del maestro Puccini», *Diario de Barcelona*, 7 d'abril de 1896, p. 4151.

⁷⁸ «Noticias locales», *El Noticiero Universal*, 6 d'abril de 1896, p. 2.

⁷⁹ N. N. N. «Teatros. Liceo», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 900, 10 d'abril de 1896, p. 231 i 232.

⁸⁰ P., «Gran Teatro del Liceo. Manon Lescaut», *La Publicidad*, 8 d'abril de 1896, p. 2.

⁸¹ «Teatros. Liceo», *La Tomasa*, núm. 397, 9 d'abril de 1896, p. 189 i 192

Certament, aquesta diversitat pot deure's al fet que el cavaller és un personatge difícil, amb alguns aguts complicats, que requereix d'un gran domini tècnic. Si hem de fer cas a les crítiques positives, segurament el tenor va estar a l'alçada de les circumstàncies. Si, per contra, ens quedem en la superfície de les crítiques negatives, sembla que va ser una mica fluix. Podria molt ben ser. Però si llegim entre línies en les opinions menys favorables veurem que, en definitiva, es tractava d'una qüestió de matis, i totes acceptaven que va fer-ho bé però que va ser poc apassionat o va resultar discret, sobretot en comparació a la diva. El cert és que al llarg de l'òpera el tenor té diversos duos amb la soprano, com per exemple el del segon acte, posterior al minuet. En aquests casos cal que els dos cantants siguin iguals de bons, perquè, si no, un dels dos pot sortir perjudicat de l'inevitable comparació. De tota manera, ens inclinem a creure que va fer-ho bé i que tant ell com la resta de cantants van ser «bastante aplaudidos y llamados al palco escénico al final de cada uno de los actos».⁸²

Sembla clar, doncs, que tant la senyora Tetrzzini com el senyor Campanini van rebre unes grans ovacions per la seva feina, a parer de les crítiques, molt ajustada i encertada, i que la resta d'intèrprets també van ser convenientment aclamats. En aquest aspecte, la representació de *Manon Lescaut* va complaure als assistents al coliseu de la Rambla, que en diversos moments de gran intensitat dramàtica van aplaudir amb enardiment les intervencions de la soprano.

3. La resposta del públic

Si bé totes les crítiques deien que tant la soprano com el director havien destacat molt i havien estat justament ovacionats, alguns d'aquests textos, pel que fa a la recepció del públic, asseguraven que, paradoxalment, havia estat un èxit desigual i matisat.

Des de *L'Esquella de la Torratxa* consideraven, no sense renunciar a una certa sorpresa irònica, que «l'obra, des de la primera nit, no solament passà, sinó que agradà i tot a una bona part de l'auditori, aplaudint-se les peces culminants, i demanant-se la repetició

⁸² «Noticias locales», *El Noticiero Universal*, 6 d'abril de 1896, p. 2

d'una delicada romança del segon acte, d'un fragment d'orquestra que segueix al ball, i de l'*intermezzo* que precedeix l'acte tercer».⁸³ La romança «In quelle trine morbide» de Manon és d'una gran bellesa melòdica i d'un lirisme desbordant, igual que l'*intermezzo* i tot el tercer acte. Aquestes observacions ens fa pensar que segurament el públic se sentia emocionat per la música de Puccini, aconseguint allò que ell sempre havia pretès amb les seves òperes.

Els bisos que es van produir també eren destacats per la crònica publicada a *La Publicidad* en la qual s'esmentava que «a juzgar por los fragmentos repetidos, la obra de Puccini, sin causar fanatismo, ha tenido tanto éxito como la *Manon* francesa».⁸⁴ Molt probablement, el públic, que encara recordava l'òpera de Massenet, va veure en la versió de Puccini una composició que, més enllà de les possibles diferències argumentals, era musicalment tan bona com la francesa, quelcom molt plausible si recordem que el públic del Liceu era de gustos italians i francesos, i Puccini, d'alguna manera, tenia el refinament francès que ja hem comentat.

Si es van produir bisos és que molt probablement el públic estava captivat per la música i les interpretacions. En aquest sentit, la crítica de *La Vanguardia* ho assegurava sense reserves: «al éxito nada despreciable que ha alcanzado en el Liceo, han contribuido en gran manera el maestro Campanini, con su vigorosa batuta, y la insuperable Tetrzzini, con sus grandes facultades y sobre todo con el cariño que pone en la interpretación de la protagonista».⁸⁵ Aquesta opinió, però, apunta a una idea ja comentada a l'apartat anterior: que bona part de l'èxit de la funció va ser degut als cantants. Ara bé, fos perquè les interpretacions de la diva italiana i del director eren molt bones, fos perquè al públic li agradava l'òpera, sembla que *Manon Lescaut* va agradar els barcelonins, encara que no els va provocar una reacció enfervorida i apassionada com havia passat a Torí. O almenys això és el que volien donar a entendre les crítiques del *Diario de Barcelona* i d'*El Noticiero Universal*, les úniques que es mostraven desfavorables en aquest aspecte. Per exemple, el primer ho expressava d'una forma decorosa: «[el públic] se encerró en una prudente reserva esperando otras

⁸³ N. N. N. «Teatros. Liceo», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 900, 10 d'abril de 1896, p. 231 i 232.

⁸⁴ P., «Gran Teatro del Liceo. Manon Lescaut», *La Publicidad*, 8 d'abril de 1896, p. 2.

⁸⁵ J. Roca i Roca, «La semana en Barcelona», *La Vanguardia*, 12 d'abril de 1896, p. 4.

representaciones para formar juicio».⁸⁶ *El Noticiero Universal*, en canvi, ho comunicava més obertament:

La ópera *Manon*, de Puccini, con que se ha inaugurado la temporada, tuvo regular éxito, sin que despertara por esto grandes entusiasmos. La música, inspirada en muchos trozos, no satisfizo en gran parte las exigencias de nuestro público, cada día más apartado de las escuelas italianas y con mayor afición hacia las obras alemanas y modernistas.⁸⁷

Si bé algunes crítiques asseveraven que havia estat una bona funció, malgrat que no havia causat fanatisme, d'altres ho presentaven com si hagués estat una estrena mediocre, que havia deixat el públic indiferent. Però cal estar alerta. És probable que fos a mig camí d'un extrem i de l'altre, donat que no va provocar mostres d'enuig ni d'exaltació fanàtica. Però alhora podia molt ben ser que el gust musical dels crítics d'aquests dos últims diaris fos més proper a les obres alemanyes que no el dels altres rotatius o del públic general. Fins a quin punt, doncs, els crítics expressaven una opinió més o menys generalitzada, o, per contra, tan sols la seva pròpia opinió, donant per fet que era la del públic o, encara més, volent condicionar l'opinió general per tal que s'aprengué a valorar les propostes musicals centreeuropees?

Si hem de fer cas als comentaris referents a les representacions del novembre de 1896, l'èxit de la funció va ser sense excessos d'entusiasme, malgrat que la soprano i el director, juntament amb el tenor, el senyor Fiorello Giraud, van fer unes interpretacions molt bones. Tot i això, el *Diario de Barcelona* confessava que *Manon Lescaut* «no es de las que gozan del privilegio de entusiasmar al público, al nuestro por lo menos»⁸⁸ i *La Vanguardia* sostenia que «nuestros inteligentes» trobaven a faltar la versió francesa, molt més elegant,⁸⁹ quelcom que ens porta a pensar que deuria haver-hi un cert menyspreu cap a la proposta pucciniana per part d'alguns intel·lectuals i crítics, segurament vinculats a l'estètica wagneriana. D'altra banda, la resta de crítiques del novembre pràcticament no feien esment a la resposta del públic i es limitaven a

⁸⁶ F. Suárez Bravo, «Manon Lescaut. Ópera en cuatro actos del maestro Puccini», *Diario de Barcelona*, 7 d'abril de 1896, p. 4151.

⁸⁷ «Noticias locales», *El Noticiero Universal*, 6 d'abril de 1896, p. 2.

⁸⁸ [Sense títol], *Diario de Barcelona*, 25 de novembre de 1896, p. 14002.

⁸⁹ J. Roca i Roca, «La semana en Barcelona», *La Vanguardia*, 29 de novembre de 1896, p. 4.

comentar, amb més o menys brevetat, les interpretacions dels cantants i del director com a motiu bàsic de les ovacions del públic. A *La Publicidad* tan sols notificaven que «en la segunda representación de *Manon Lescaut* alcanzaron aplausos anoche en el Liceo la Sra. Tetrzzini, el Sr. Giraud y el Mtro. Campanini».⁹⁰ *L'Esquella de la Torratxa* hi afegia un polsim de fervor afirmant que «el públic respon amb sos aplausos entusiastes a l'esforç del mestre que a un domini complert de la partitura reuneix una fibra extraordinària».⁹¹ I *El Noticiero Universal* tornava a ser un xic pessimista: l'òpera «obtuvo muy satisfactorio desempeño, y si no fue mayor el éxito, más que a otra cosa se debe a que no es obra que entusiasma a nuestro público, según pudo verse ya cuando se estrenó en el invierno pasado».⁹²

Si acceptéssim aquestes últimes observacions, hauríem d'assumir que tal vegada el públic del Liceu no va quedar gaire satisfet de les representacions de *Manon Lescaut*. Però, en canvi, les altres crítiques comenten que la resposta del públic va ser favorable, sobretot gràcies als intèrprets, a qui van aplaudir molt, i per això es van reclamar alguns bisos, sobretot quan la música era intensa. Així, doncs, hauríem de creure allò que apuntaven bona part de les crítiques? O, per contra, ens hauríem de fixar en aquestes dues opinions, que defensaven que la proposta estètica pucciniana no va plaure el públic barceloní? A parer nostre, i donant per vàlides la majoria d'observacions dels textos compilats, hem de concloure que el públic va quedar complagut, malgrat que aquests dos crítics vulguin fer-nos pensar el contrari. Fins a quin punt, doncs, aquests comentaris o d'altres de semblants no eren una estratègia per desprestigiar la proposta del toscà, tan allunyada de la wagneriana? Podria molt ben ser que les elits culturals (els «intel·ligents» citats abans per *La Vanguardia*) fessin pressió des dels mitjans de comunicació per tal que el públic del Liceu, que s'emocionava amb la obres de Puccini i reclamava bisos, acabés pensant que aquella era una música de segona, digne de ser bandejada, precisament perquè apel·lava a les emocions més profundes. Si això fos així, explicaria en bona mesura per què, fins ara, no s'ha estudiat la recepció de les òperes de Puccini i, en definitiva, de les veristes, i, en canvi, la recepció de Wagner a Barcelona ha estat profusament analitzada. Fins i tot les investigacions relacionades

⁹⁰ «Espectáculos», *La Publicidad*, 27 de novembre de 1896, edició de la nit, p. 3.

⁹¹ N. N. N., «Teatros. Liceo», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 933, 27 de novembre de 1896, p. 762.

⁹² «Noticias locales», *El Noticiero Universal*, 25 de novembre de 1896, p. 2.

amb la història del teatre de la Rambla són deutors d'aquesta dicotomia. Llibres com *La historia del Gran Teatro del Liceo* (1983) o el capítol dedicat a la vida musical barcelonina durant el modernisme de la *Història de la cultura catalana* (1995), tots dos de Roger Alier, no fan gairebé cap esment a la recepció de les òperes veristes. Podria molt ben ser que aquest buit de coneixements fos el rastre d'aquella estratègia silenciadora o menystenidora iniciada a final del segle XIX pels intel·lectuals modernistes vinculats a l'Associació Wagneriana, tan proclius a defugir l'italianisme fos com fos.

En qualsevol cas, segons es desprèn dels textos compilats, la resposta del públic, o almenys de la crítica de premsa, no va ser la que s'havia produït a Torí tres anys abans. Aquesta disparitat d'opinions entre un i altre país segurament es deu, també, a les diferències socials i culturals d'un i altre territori. D'entrada, a Itàlia la versió de Massenet va ser estrenada després de la del toscà, de manera que no hi havia possible comparació. Alhora, hi havia una gran influència de la cultura estrangera, sobretot francesa, tant pel que fa al teatre com també a la música.⁹³ Catalunya, en canvi, estava en procés de redefinició cultural, en què, a més de la cultura francesa, certament important, també hi havia la influència del teatre centreeuropeu i nòrdic, sempre passat pel filtre de París.⁹⁴ Les idiosincràsies d'un i altre país eren diferents. A més, en el cas català no feia ni quaranta anys que s'havia decidit revaloritzar la nostra cultura, després de quasi dos segles d'imposicions espanyoles. També havia revifat la recuperació de la consciència nacional, relacionada amb els moviments romàntics del primer terç del segle XIX (en el cas català estretament vinculada a la cultura i la llengua). Sense anar més lluny és a final de segle quan s'assumeix la necessitat de superar la diglòssia existent, d'unificar la llengua i sistematitzar-ne l'ortografia i la gramàtica. I és justament en aquest moment, quan la cultura catalana necessita reinventar-se per, com dèiem a la introducció, poder-se equiparar a qualsevol altra cultura europea nacional, que arriba la música de Puccini i, també, uns quants anys abans, la wagneriana. Podria molt ben ser

⁹³ Alexandra Wilson, *The Puccini problem: opera, nationalism and modernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 18

⁹⁴ Per a més informació sobre la recepció teatral del tombant de segle, vegeu: Margarida Casacuberta, Francesc Foguet, Enric Gallén i Miquel M. Gibert, *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Del Modernisme a la Guerra Civil*, Barcelona, Institut del Teatre, 2011, p. 65-84.

que el gust del públic hagués canviat progressivament i, per tant, veïés que *Manon Lescaut*, malgrat que és una òpera molt allunyada dels esquemes estètics de la tríada romàntica (Donizetti, Bellini i Rossini), planteja un apropament a l'esdeveniment operístic bàsicament emocional i allunyat de qualsevol racionalització filosòfica com ho fa Wagner. I seria justament per aquí per on els wagnerians podien menystenir les òperes del compositor de Lucca. En qualsevol cas, si ens cenyim a les opinions recollides pels crítics a propòsit de la resposta del públic, hem de concloure que, d'una banda, es van produir grans ovacions per als intèrprets, a qui van demanar bisos en aquells moments en què la partitura és més intensa i emotiva, cosa que ens permet inferir que eren passatges musicals que els agradaven, i de l'altra, que hi hagué una certa fredor per part d'alguns crítics i d'alguns sectors del públic vers la proposta musical de Puccini, al considerar-la poc refinada, una mica sorollosa i, en definitiva, massa apassionada i sentimental.

CONCLUSIONS

Manon Lescaut va arribar al Liceu tres anys després de la *première* mundial. El nombre de funcions que es van programar per a l'estrena era superior que el d'altres òperes veristes. Alhora, es va escollir una bona soprano i un bon director perquè es fessin càrrec de la representació. D'entrada, això sembla indicar una bona predisposició per part del teatre per estrenar una òpera que venia avalada per l'èxit obtingut a Torí. Possiblement, els deuria semblar factible de repetir-lo aquí. Però no van tenir present que, a diferència d'Itàlia, el públic del Gran Teatre del Liceu havia pogut veure, justament la temporada anterior, l'òpera homònima de Massenet. En conseqüència, tots els crítics (i, de segur, també el públic), que encara la recordaven, no van estar-se de comparar-les. Malgrat que la italiana els va semblar una adaptació de l'argument més ben resolta, i, en general, amb solucions teatrals encertades per mantenir la tensió dramàtica durant tota la representació, asseveraven que els personatges i l'atmosfera estaven un xic desnaturalitzats, en bona mesura perquè hi veien una obra molt més melodramàtica i apassionada, cosa que ens fa pensar que, tal vegada, i des d'un posicionament crític racional més que no pas emotiu, els va semblar que no era una adaptació tan bona com la francesa. Ja hem dit que, fins i tot, afirmaven que musicalment era menys refinada, amb una orquestració a parer seu un xic sorollosa, amb alguns motius vulgars i amb abundància de *fortíssimos*, únisons i brusquedats. Creien, en definitiva, que era l'obra d'un temperament fogós i apassionat. I no anaven errats en les seves apreciacions, perquè ja hem vist que Puccini era justament això el que volia aconseguir. De fet, els crítics van saber-ne copsar, amb una sola representació, totes aquelles característiques que, *grosso modo*, configuren la tercera òpera del toscà. Unes característiques que formen part del seu estil.

A diferència de la versió de Massenet, que és una *opéra-comique*, l'adaptació italiana és eminentment verista: un conjunt ininterromput de música, malgrat que s'hi poden percebre àries, duos i algun altre número tancat, i amb el gairebé programàtic *intermezzo*. És un estil amb tendència als aguts, amb un cant apassionat i amb algunes semblances musicals amb Wagner i Mascagni, com ressalten alguns dels textos compilats. Això és així, justament, fins a *Manon Lescaut*, perquè a partir de *La bohème*

el compositor agafarà un estil més personal pel que fa a les harmonies i les melodies. En qualsevol cas, potser els crítics creien que aquest apassionament enèrgic, la semblança wagneriana i el tractament apassionat eren uns obstacles massa difícils de superar per tal de percebre les virtuts de *Manon Lescaut*, molt més emotives que no pas intel·lectuals o metafísiques, com ho és la música wagneriana.

Malgrat tot, tenim la sensació que l'òpera va ser, paradoxalment, un èxit de públic, encara que la crítica es va mostrar reservada i prudent. Ja hem vist, també, que tant el director com la soprano van seduir els assistents al teatre de la Rambla, que van demanar bisos en més d'una ocasió, en bona mesura a causa de l'actuació de Tetrizzini, que encarnava una Manon molt convincent. Tot plegat, ens porta a admetre que l'òpera va agradar, malgrat que algunes crítiques (especialment les d'*El Noticiero Universal*) donen la impressió que els barcelonins no van sortir-ne gaire satisfets, a causa dels seus gustos, molt més centreeuropeus. Podria molt ben ser, certament; ja hem vist a la introducció que Wagner havia arribat per quedar-se, sobretot a partir del 1901, amb la fundació de l'Associació Wagneriana. Però malgrat tot, ens inclinem a creure que la representació va ser molt ben rebuda al Gran Teatre del Liceu, encara que sense els excessos desfermats que s'havien produït al Teatro Regio de Torí. Alhora, no volem deixar al tinter una sospita: que segurament l'estrena no va ser l'èxit que l'administració del teatre s'esperava. De tota manera, *Manon Lescaut* va rebre's amb cordial satisfacció i amb un xic d'indiferència per part de la crítica. Segurament aquest va ser el motiu pel qual no va tornar-se a programar fins a la temporada 1908-1909 i, a partir d'aleshores, amb comptagotes. Mai no es pot menystenir la importància social de la crítica.

D'altra banda, convé tenir present fins a quin punt el context sociocultural en què es dur a terme una representació pot condicionar-ne la recepció. Si bé a Itàlia la situació era d'emmirallament amb la cultura estrangera, sobretot francesa, com analitza Alexandra Wilson al llibre esmentat a la introducció, a Catalunya les òperes de Puccini, especialment pensades per a burgesos de classe mitjana que poguessin sentir compassió per les fatalitats viscudes per les heroïnes puccinianes, van trobar-se amb un context en què, per una banda, el gran públic estava molt avesat als espectacles italians i francesos, i en aquest sentit podien ser uns bons receptors de *Manon Lescaut*, però, en

canvi, la crítica especialitzada era de tendència cada cop més wagneriana. I en aquesta dicotomia rau la diversa recepció de l'òpera en funció de la procedència i la, diguem-ne metafòricament, militància de cada un dels espectadors del coliseu de la Rambla. Si a aquest fet hi afegim el context de renovació cultural esmentat, tot plegat fa que les coses no siguin tan fàcils com podria semblar.

Una prova fefaent d'aquesta dicotomia entre el públic i la crítica la tindriem si féssim un estudi semblant amb les següents òperes de Puccini, començant per *La bohème*, estrenada dos anys després de l'òpera que ens ocupa. Si veiéssim que, malgrat l'opinió de la crítica pro-germànica, el públic la gaudeix i l'administració del teatre la reposa habitualment, seria indiscutible que la proposta estètica presentada per Puccini havia agradat al públic barceloní. Però per poder treure'n l'entrellat caldria seguir investigant quina va ser la recepció que van tenir les òperes del geni de Lucca al nostre teatre. I això ja és matèria d'un altre treball. Aquest, en canvi, conclou amb la convicció que *Manon Lescaut* va agradar a bona part del públic de Barcelona, que va viure una bona representació teatral a càrrec d'una soprano molt popular, i que va saber copsar l'abrandament no només dels personatges, sinó també de la música, essencialment italiana encara que salpebrada de tocs francesos i amb reminiscències wagnerianes.

ANNEX

A. CRÍTICAS DE L'ESTRENA DE 'MANON LESCAUT' DE GIACOMO PUCCINI

1.

Manon Lescaut. Ópera en cuatro actos del maestro Puccini

En pocos meses hemos tenido en el Liceo dos ediciones de la vida de Manon: primero la de Massenet, ahora la de Puccini. Aunque las comparaciones son odiosas, no hay medio de sustraerse a ésta. Habiendo trascurrido tan poco tiempo desde que la Manon francesa desplegó sus gracias en nuestra escena, al aparecer ahora la versión italiana, el recuerdo de la otra y por consecuencia la comparación son inevitables.

Y de ésta no sale tan mal parada la italiana. Para el que juzga compás por compás, y aplica el lente a la partitura y va fijándose en la corrección de la armonía, y en si la instrumentación está siempre conforme a las reglas severas del buen gusto, para este género de oyente no hay duda posible. Sacará en consecuencia que Massenet está muy por encima de su contrincante italiano.

Pero examinada la cosa desde otro punto de vista, el de un espectador que no asiste al teatro como asistiría a un concierto, sino que va a ver tanto como a oír, y que no cierra los ojos para concentrar toda su atención en la música, sino que busca el interés de la comedia o del drama, con situaciones bien teatrales, claras y definidas, para éste la *Manon Lescaut* de Puccini tiene más atractivos que la primera.

Los dos maestros han visto en la novela un drama de pasión, y al trasladarlo a la escena lo han modificado cada cual según su temperamento. Massenet suavizándolo, borrando las tintas crudas, haciéndolo más elegante, encubriendo la odiosidad de los personajes y evitando hasta el último momento los cuadros sombríos, y complaciéndose en los risueños de una época al parecer feliz y brillante; Puccini forzando la nota dramática, sacando del argumento de la novela situaciones emocionantes, concediendo dos actos apenas a la Manon de los días felices y dedicando los otros dos a su desgracia.

Sedujo al compositor francés el carácter de la cortesana —siempre ha sido aficionado a llevar a la escena las pecadoras más o menos arrepentidas— pero también la pintura de la sociedad francesa de aquel tiempo, y en esto es muy superior al maestro italiano, por intentos que haga éste en hallar el color de la época en el empleo de los instrumentos de la orquesta y de ciertas fórmulas y cadencias en los dos actos primeros. Pero ya se ve que para él no está aquí lo principal; y así se complace en la escena de un tinte melodramático subido que se desarrolla al

pie de la cárcel, mientras Massenet interrumpe la marcha de la acción en su ópera para disponer el cuadro de la feria en Cours-la-Reine, y lucir todas sus habilidades y finuras en los bailables. Cuando Puccini quiere algo parecido como en la escena del tocador, la falta de espontaneidad y la sobra de artificio se ven demasiado a las claras.

En la marcha de la sección es más rápido el italiano: su ópera tiene menos episodios y más situaciones que la francesa, y se puede resumir la impresión de las dos diciendo: la de Massenet es más musical; la de Puccini, más teatral.

A esto tiende efectivamente el último, a la acción del momento, a tener cogido al público, y a mantenerle viva la atención. Para conseguirlo, no escrupuliza en los medios; todo se sacrifica a este objeto principal: no repara en la elección de los motivos, y los hay vulgares de sobra, y en vez de ocultar la vulgaridad con una instrumentación discreta, los coloca descaradamente para que el metal se encargue de presentarlos en toda su crudeza. Pero hay en la partitura movimiento y vida, frases apasionadas y color dramático en los dúos de Manon y Des Grieux, y destreza para disponer los finales de los actos. No hay trozos pesados, y el argumento corre a su desenlace, acentuándose fuertemente los contrastes y las transiciones.

Es un producto de la escuela moderna italiana y tiene los caracteres principales. No quisiera citar el nombre de Wagner, porque es costumbre sacarlo a relucir para aplastar a todo compositor de ahora; pero hay en el prelude del tercer acto —además de la influencia de Mascagni—, y en los dúos de tenor y tiple cuando llegan a su mayor expresión dramática, recuerdos bien perceptibles del *Tristan*. No puede decirse que incurra en plagio; son de esas innovaciones con que uno enriquece el lenguaje musical y que pasan después a ser propiedad de todos.

La parte de orquesta es movida, inquieta y erizada de detalles difíciles: si se mira fríamente, hay que preguntarse muchas veces a qué vienen aquellas transiciones bruscas, aquella intranquilidad y aquel desencadenarse repentinamente con todas sus sonoridades para expresar un cambio de ánimo en alguno de los personajes. Pero esto es cosa del sistema, y hay que aceptarle tal como es: lo primero que en él se busca es que haya vida teatral y así se consigue que la obra se sostenga por su propia virtud en las tablas.

Pero, motivados o inmotivados, todos esos detalles de orquesta están allí para ser ejecutados, tarea que el maestro Campanini lleva a cabo, ganándose unánimes aplausos; a los que hacía tiempo que no le habían visto, sorprendió la autoridad y el dominio que ha llegado a adquirir presentándose como un director de orquesta completamente formado, hábil y seguro.

La señora Tetrzini nos tiene habituados a verla con igual perfección en cuantos papeles toma a su cargo; si, además, se tiene en cuenta que parece sentir predilección especial por el de *Manon Lescaut*, no es de admirar que obtenga en él un éxito constante. En todos los

momentos estuvo bien, representando esa mezcla de frivolidad y coquetería, de corrupción disfrazada y de amor verdadero, que son los caracteres de Manon, todos los aspectos de una vida que se ofrece alegre y despreocupada al principio y va nublándose y ennegreciéndose, pasando por la cárcel y la deportación, para concluir miserable en un desierto de América, última revancha de la moral, que brilla por su ausencia en todo lo restante de la acción.

También nos son conocidas las cualidades de Moretti, que hizo un Caballero Des Grieux correcto, y algo menos apasionado de lo que parece pedir la figura trazada por Puccini. Pero, de todos modos, de él podían aprender muchos artistas. Completaron el cuadro la señora Carottini y los señores Fornari y Borelli y el éxito que alcanzó no se diferenció gran cosa del que han obtenido las obras nuevas que se han estrenado estos últimos tiempos. Se aplaudió en primer término a los intérpretes; en cuanto a lo demás, la mayoría de los espectadores se encerró en una prudente reserva esperando otras representaciones para formar juicio.

F. Suárez Bravo, «Manon Lescaut. Ópera en cuatro actos del maestro Puccini», *Diario de Barcelona*, 7 d'abril de 1896, p. 4151.

2.

La semana en Barcelona

Por Pascua principia en los teatros de Barcelona la temporada de primavera, que suele ser una de las más animadas del año, tanto es así que en cierto modo que en cierto modo nos ofrecen la presente semana las únicas novedades *revistables*.

La apertura del Gran Teatro del Liceo tiene siempre el carácter de una fiesta a la cual contribuyen la ostentación y el lujo con sus esplendores, y los amantes del arte lírico dramático, que en Barcelona son innumerables, con su presencia. La función inaugural del domingo nos brindaba además con el atractivo de una ópera nueva, de autor ciertamente desconocido de nuestros filarmónicos, bien que no lo fuera el asunto que la integra, inspirado en la novela *Manon Lescaut* del abate Prévost, en la cual se inspiró asimismo Massenet al escribir su partitura.

Puccini es un compositor joven, nacido en Lucca, que después de la muerte de Ponchielli y de la inacción en que deja pasar su vida Arrigo Boito, viene compartiendo con Mascagni, Leoncavallo y otros maestros de la última hornada, el arduo empeño de dar vida al arte lírico italiano, insuflándole las modalidades del llamado modernismo. No parecen ajenas a sus artísticos esfuerzos ciertas casas editoriales de aquel país, que, como la de Ricordi, tan directa influencia ejercen con las empresas teatrales, hasta el punto de imponerlas una buena

parte si no todo su repertorio. Con esta intervención interesada y apremiante, las obras del núcleo de sus compositores predilectos llegan a alcanzar mayor notoriedad de la que obtendrían naturalmente, abandonadas al espontáneo aplauso del público.

La *Manon Lescaut*, de Puccini, fue estrenada en 1893 en el Teatro Real de Turín, habiéndose representado luego en los principales teatros de Italia. En España no sé que lo haya sido más que en Madrid, en donde obtuvo un éxito bastante satisfactorio, según dijeron los periódicos algo superior al de la *Manon Lescaut* de Massenet.

No podrá afirmarse lo propio por lo que respecta a Barcelona, pues aquí predominan distintas corrientes y los gustos del público andan por otros cauces. Massenet escribió un dechado de primores y elegancia, pintando una época y una sociedad refinada y decadente, con los más delicados matices de su rica paleta musical, se atuvo ante todo ya que no a las peripecias del argumento de la novela, pues esto no encaja con el limitado desarrollo del drama lírico, siquiera al carácter genuino de la obra original y al medio ambiente de que toma vida; fue en suma un ilustrador concienzudo de la producción maestra del abate Prévost.

Puccini, en cambio, llevado de su temperamento melodramático, encariñado con los efectos escénicos, no ha reparado en desnaturalizar el asunto y los personajes. Su *Manon* no es la mujer de la novela francesa, con sus coqueterías y liviandades; es, por el contrario, la amante apasionada, cuyos arranques vibran en un tono altisonante y declamatorio.

Massenet, después de las delicadezas que esmaltan las donosas escenas de la feria *Cours la Reine*, supo hallar un magistral contraste en las efusiones amorosas de la sacristía de San Sulpicio, y cortó bruscamente la acción en la calle del Havre al efectuarse el embarque de Manón, cual si ya no debiera interesar, musicalmente por lo menos, el triste fin de la infeliz deportada. En cambio Puccini, sujetándose a un argumento más concreto, más ceñido, quizás más teatral, cifra los principales efectos escénicos en el dúo de la cárcel, en la canción del farolero, en el elegíaco concertante a que da lugar el embarque de las mujeres, y por último en la muerte de la heroína, en un país desierto y desolado. Siempre la preponderancia del melodrama sobre el drama íntimo; siempre el efecto escénico imponiéndose al justo colorido y al carácter del asunto.

Admitiendo esta desnaturalización, no cabe poner en duda el talento musical del joven compositor italiano. Su único error consiste en haber adoptado un libro que pugna con su temperamento fogoso, poco flexible, a fuer de enérgico y acentuado. Así se encuentra más en su elemento en los dos actos últimos que en los primeros: en aquéllos revela evidente maestría y un gran instinto de la escena, al par que en los primeros adviértese mucha artificiosidad, cuando se propone desarrollar ciertas escenas ligeras y delicadas.

Por otra parte, el estilo de la música no pertenece a una escuela bien determinada:

descuellan en algunas piezas reminiscencias francesas, y en otras sonoridades wagnerianas. Con frecuencia quedan truncadas bruscamente las melodías y el autor no repara en abusar de los fortísimos y de los unísonos. Con todos estos defectos, la obra tiene vida y movimiento, mucho calor dramático y abunda en frases apasionadas. Es, en suma, la revelación de un autor de temperamento enérgico.

Al éxito nada despreciable que ha alcanzado en el Liceo, han contribuido en gran manera el maestro Campanini, con su vigorosa batuta, y la insuperable Tétrazzini, con sus grandes facultades y sobre todo con el cariño que pone en la interpretación de la protagonista.

J. Roca i Roca, «La semana en Barcelona», *La Vanguardia*, 12 d'abril de 1896, p. 4.

3.

Gran Teatro del Liceo. Manon Lescaut

Lo primero que se ocurre a cuantos conocen esta interesantísima novela —hoy día popular por las ediciones económicas que de ella van publicadas— es averiguar como se ha condensado su asunto para acomodarlo a las cortas dimensiones de un libreto de ópera.

Conocido es del público filarmónico de Barcelona el que compusieron Meilhac y Gille para que lo pusiera en música Massenet; hoy que conocemos el que ha servido para componer su *spartito* al Mtro. Puccini no vacilamos en declarar que uno y otro son extremadamente defectuosos. El francés se acomoda más en el carácter de la novela, pero termina su obra en una calle del Havre, haciendo morir a la protagonista antes del embarque para su destierro, prescindiendo de tan importante final, que ha aprovechado el libretista de Puccini, dando ocasión a este maestro para escribir, según nuestro concepto, la página más preciada de su obra, suficiente ella sola para acreditar al que la firma. En cambio el libretista italiano prescinde de una nota de color bellísima por el contraste, suprimiendo la escena de San Sulpicio, en la que Massenet basó su nota pasional.

De modo que circunscribiéndose a la verdad es más acabado el libreto italiano, pero en el desarrollo, lo mismo en uno que en otro, se precipitan los sucesos dejando al espectador que no conoce la novela, mitad a oscuras y la otra mitad alumbrado por mortecino candil.

El libreto italiano se divide en cuatro actos: el primero pasa en Amiens, el segundo en París, en casa Geronte, el tercero en una plaza junto al puerto del Havre y el cuarto en un erial del América del Norte.

En una palabra, los libretistas franceses conservan más el carácter de tragicomedia y el italiano tiende más al drama, que arranca decididamente desde la última escena del acto

segundo.

Esto seguramente hace que la música tenga dos caracteres principales, el descriptivo y el dramático, aun en lo pasional. Pertenecen al primero casi todo el primer acto donde hay notas recomendables de color, de acción y de localidad, una de ellas las estrofas del tenor, inspiradas, fáciles y sobriamente acompañadas que se repiten en diversas situaciones de la ópera con más ampulosidad.

El maestro Puccini ha sabido dar una justa nota de color de época en el madrigal y en el minueto, siendo inspirado el soliloquio romanza (?) de Manon. El atolondramiento de los amantes y de Lescaut en su fuga está justamente descrito en una fuga musical al final de este segundo acto.

En el tercero llama la atención el dúo de los amantes, pieza que nos deja plenamente satisfechos por la verdad en la forma especial del diálogo. La escena del embarque gustó mucho al público, pues da pretexto a una melodía orquestal de género elegíaco.

Ya hemos apuntado antes que el último acto lo apreciamos como el mejor de la obra. Todo él tiene un sentimiento y una verdad descritos con sobria grandiosidad.

El autor en toda la obra va decididamente al efecto, valiéndose de los medios que se ha dado en llamar modernistas, y seguramente por esto trunca súbitamente una melodía tirada con una disonancia y recurre casi siempre a los *fortissimos* de los que abusa, como de los unísonos, que ahogan varias veces la voz del artista.

En el prelude del tercer acto se notan efectos parecidos a los que usa Mascagni en *Cavalleria rusticana*, y con mucha frecuencia se advierten procedimientos wagnerianos, como de los autores franceses e italianos modernos.

La plétora de orquestación da cierto inflamamiento a la obra, en perjuicio de la sobriedad del asunto.

Por otra parte, Puccini hace patente en Manon su perfecto dominio de la ciencia musical.

Como ya dijimos, el Mtro. Campanini ha concertado y dirige la obra con sin igual perfección, corroborando los elogios que le tributamos cuando vino por primera vez a Barcelona. Hoy que viene con la aureola que le han proporcionado tres temporadas de teatro Real y dos dirigiendo la Sociedad de Conciertos de Madrid, tiene ancho campo y gran autoridad para demostrar todo cuanto vale en nuestro Liceo.

La Tetrzzini hace una perfecta Manon en la representación del personaje e interpretación musical, haciéndose acreedora a los frenéticos aplausos que obtiene.

La Carottini dijo muy bien el madrigal.

Moretti interpreta justamente al caballero Des Grieux. El barítono Fornari está poseído

del personaje, y dice con claridad. Borelli, acertado.

A juzgar por los fragmentos repetidos, la obra de Puccini, sin causar fanatismo, ha tenido tanto éxito como la *Manon* francesa.

P., «Gran Teatro del Liceo. Manon Lescaut», *La Publicidad*, 8 d'abril de 1896, p. 2.

4.

Noticias locales

Conforme era de esperar, la platea del Liceo ofrecía anoche brillantísimo aspecto. La ópera *Manon*, de Puccini, con que se ha inaugurado la temporada, tuvo regular éxito, sin que despertara por esto grandes entusiasmos. La música, inspirada en muchos trozos, no satisfizo en gran parte las exigencias de nuestro público, cada día más apartado de las escuelas italianas y con mayor afición hacia las obras alemanas y modernistas.

Los números más salientes de *Manon* son los que señalamos en nuestra edición de ayer por la mañana, de los cuales hubo que repetir la arieta del acto segundo, la frase final que ejecuta la orquesta al terminar el minuetto, y la escena de la lección de baile y el intermezzo del tercer acto.

La señora Tetrzzini estuvo admirable en toda la obra, evidenciando una vez más sus extraordinarias facultades como cantante y como actriz dramática. Alcanzó ruidosísimos aplausos en la citada aria del acto segundo y varias ovaciones en el dúo que sigue y en las últimas escenas del tercer acto. En el gran dúo del acto cuarto la vimos inmensa representando una agonía digna de la más famosa trágica. El tenor Moretti, lo propio que los demás artistas, interpretaron con discreción sus respectivos papeles, siendo bastante aplaudidos y llamados al palco escénico al final de cada uno de los actos. Hay que mencionar de un modo especial el ajuste y el colorido con que la orquesta ejecutó la partitura, a pesar de los pocos ensayos que ha habido, y esto confirma lo que anunciamos respecto al maestro Campanini y prueba el talento de tan distinguido director. Fue aplaudido y llamado a las tablas con verdadero entusiasmo, y a él se debe en gran parte el éxito de *Manon*.

«Noticias locales», *El Noticiero Universal*, 6 d'abril de 1896, p. 2.

5.

Teatros. Liceo

Si en les inauguracions de temporada hi assisteix lo més granat que es compte a Barcelona, no cal dir com estaria el diumenge passat efectuant-se l'aconteixement acompanyat d'estreno d'òpera.

Hi havia verdadera curiositat per sentir l'*spartito Manon Lescaut*, del mestre Puccini, pel motiu de que l'any passat sentírem la de igual títol del mestre Massenet; i en honor a la veritat, trobem la del mestre francès superior en inspiració, però el llibret de la de l'italià ens agrada més, per seguir quasi fidelment la cèlebre novel·la de l'abat Prévost.

Lo dit no vol dir que en Puccini hagi fet una feina detestable en la seva obra, puix se fa recomanable entre altres peces sumament riques d'instrumentació, en lo primer acte, un original duo i lo final; en lo segon, una molt sentida romança que amb molt art cantà la Sra. Tetrzzini, logrant diàriament los honors del bis; lo minuet; un inspirat duo d'amor cantat magistralment per la diva Sra. Tetrzzini, i el reputat tenor Sr. Moretti. En lo tercer varis fragments musicals, i lo quart, tot ell és de mestre, i que s'hi distingeix en gran manera la diva Sra. Tetrzzini en lo desgraciat final de la desventurada protagonista.

Mereix també elogis per l'encert en la direcció d'orquestra lo mestre Campanini, ja que ha realitzat un vertader *tour de force* en concebre tan admirablement dita obra en sols dos assajos de conjunts.

«Teatros. Liceo», *La Tomasa*, núm. 397, 9 d'abril de 1896, p. 189 i 192.

6.

Teatros. Liceo

Poques vegades havia començat la sèrie de representacions amb una obra nova; l'empresa mereix un aplauso pel seu desprendiment, i el mereix també el mestre Campanini, per l'activitat amb què ha dirigit los assaigs. L'obra estrenada és la *Manon Lescaut* de Puccini, compositor italià de l'última fornada, company i èmul d'en Mascagni, d'en Leoncavallo i altres autors que pugnen per restaurar l'art líric de la *bella Itàlia*.

Abarcant l'obra en conjunt, és inqüestionable que la perjudica la *Manon Lescaut* de Massenet, tan original, tan primorosa, tan depurada i sobretot tan impregnada de sabor d'època. Encara que el desarrollo del llibre és distint, són iguals los tres personatges, i aquests que en l'obra francesa tenen tant caràcter, en la italiana apareixen algun tant desnaturalitzats. Així la

Manon i el cavaller Des Grieux en la major part de la partitura són dos romàntics en tota l'extensió de la paraula, fent-los-ho semblar encara més lo quadre escènic a on se desenvolupa la seva passió fogosa. L'obra de l'abat Prévost és més pulcra i està exempta d'aquestes enèrgiques vibracions del sentiment. L'amor de Manon i el cavaller és més carnal que espiritual, més elegant que desbordat. Així, doncs, hi ha que confessar que Massenet va entendre millor lo llibre, assimilant-se admirablement lo caràcter de la novel·la.

No per això és despreciable lo treball artístic d'en Puccini. Lo compositor italià té facilitat, instint escènic, és fogós, i encara que algun tant inflat i redundant, sap trobar sovint los efectes que mouen el públic. Alguna desigualtat se nota en la partitura i més d'una vulgaritat, que per cert lluny de recatar-la, la fa retronar pels instruments més ruidosos, fent gala en això i en certes brusquedats orquestrals d'una despreocupació sorprenent.

Així i tot, l'obra, des de la primera nit, no solament passà, sinó que agradà i tot a una bona part de l'auditori, aplaudint-se les peces culminants, i demanant-se la repetició d'una delicada romança del segon acte, d'un fragment d'orquestra que segueix al ball, i de l'intermezzo que precedeix el acte tercer. Dels diversos duos de soprano i tenor que constitueixen quasi tota l'obra, se'm figura que és un dels més inspirats el del tercer acte, en l'escena de la presó.

En l'execució sobresortí la Tetrizzini, la qual posa totes ses facultats, que són inesgotables, al servei de la interpretació d'un tipus que s'ha pres amb tot lo carinyo de que és capaç. Ella sola salvaria l'èxit. En Moretti canta amb molta correcció, i es fa aplaudir amb justícia. Bé la Carotini, en Fornari i en Borelli; los coros al seu punt i l'orquestra brogant la partitura i obeint la vigorosa i segura batuta del mestre Campanini, que des de l'última vegada que va ser al Liceu, ha donat un pas de gegant en sa difícil carrera. Dirigint la *Manon* sembla un general. Vaja, que si ell se troba en lo lloc d'en Baratieri, lo que és el negus Menelik no el derrotaria.

N. N. N. «Teatros. Liceo», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 900, 10 d'abril de 1896, p. 231 i 232.

7.

[Sense títol]

Se abrió la campaña teatral el domingo 5 de abril, estrenándose la ópera *Manon Lescaut*, en 4 actos, del maestro Puccini, aplaudido compositor italiano, que ya antes se había dado a conocer en el teatro por otras dos producciones que lograron recorrer la mayoría de las

escenas de Italia: la primera, *Le Villi*, ha hallado en la crítica mejor acogida que el *Edgard* que le siguió.

Manon Lescaut es la tercera ópera del joven maestro y le ha valido muchos aplausos y no menores censuras. Hay en ella vituperables concesiones a la masa del público, vulgaridades que van en busca del aplauso fácil, y golpes de color destinados a ganar popularidad a la ópera, aunque atrayéndose al mismo tiempo los reparos y las críticas de los espectadores de gusto más selecto. Hay al lado de esto, sin embargo, otras cualidades que hacen de su autor una personalidad digna de nota en la escuela contemporánea italiana. Las situaciones teatrales bien buscadas, presentadas con claridad, frisando algunas en el melodrama, tienen vida y color; hay pasión y animación dramática en los dúos de Manon con el caballero Des-Grioux en el segundo y cuarto actos, y en este último, la impresión de abandono, de soledad, de aislamiento en que perece la cortesana, está hábilmente hallada y traducida.

Como venía a representarse después que el público del Liceo conocía ya la ópera del mismo asunto salida de la pluma del maestro francés Massenet, las comparaciones eran inevitables, pero de ellas salió siempre mejor librada en todo cuanto se refiere a la elegancia, a buen gusto, selección de motivos, corrección en la instrumentación y acertado color de época, la obra del compositor francés, aunque el italiano pudiera apuntarse a su favor una mayor espontaneidad y eficacia dramáticas. En cuanto a lo que decimos sobre el color de época, no hay más que comparar las escenas de la feria de Cours-la-Reine de Massenet con las que se desarrollan en el tocador de la festejada heroína en el segundo acto de la ópera de Puccini.

En la favorable acogida que ésta obtuvo la noche de su estreno en el Liceo, corresponde la principal parte al cariño, al esmero y a la perfección con que matizó la señora Tetrizzini a la voluble, coqueta y caprichosa cortesana francesa, castigada al fin con inexorable justicia en su muerte desastrosa. El Sr. Moretti hizo un caballero Des Grioux algo frío pero correcto siempre, y completaron el conjunto haciéndose aplaudir la Sra. Carottini y el señor Angelini Fornari, en el movido e importante papel del Sargento. Hábil y seguro el señor Campanini llevó muy bien la orquesta.

[Sense títol], *Almanaque del Diario de Barcelona*, any 1897, p. 76 i 77.

B.- CRÍTICAS DE LAS REPRESENTACIONES DE 'MANON LESCAUT' EL NOVIEMBRE DE 1896

1.

[Sense títol]

En el Liceo se dio anoche por vez primera en la temporada la ópera *Manon Lescaut*, de Puccini, y que aunque interpretada con particular cariño por la señora Tetrazzini y el maestro Campanini, no es de las que gozan del privilegio de entusiasmar al público, al nuestro por lo menos. Constituyó la parte culminante de la representación la señora Tetrazzini, inmejorable como cantante y actriz y que oyó continuos aplausos, sobresaliendo en las escenas del acto segundo donde tuvo que repetir el aria.

El tenor señor Fiorelli Giraud, encargado del papel del Caballero Des Grieux, y que se estrenaba anoche en el teatro del Liceo, demostró condiciones que le recomiendan como cantante de facultades muy apreciables, y en los dúos con Manon del segundo acto y del último cuadro tuvo buenos momentos, aunque su papel no es de los que más se prestan al lucimiento de un tenor. Con los dos artistas compartió los honores del escenario, al que fue llamado al final de los actos tercero y cuarto, el maestro Campanini. Los restantes intérpretes de los papeles principales eran ya conocidos, y la representación no ofreció ningún otro punto saliente digno de mención.

[Sense títol], *Diario de Barcelona*, 25 de noviembre de 1896, p. 14002.

2.

La semana en Barcelona

La apertura de la temporada lírica del Liceo constituye todos los años una fiesta eminentemente barcelonesa. Son infinitas las familias de la buena sociedad que después del regreso de sus excursiones veraniegas, esperan sólo la primera función del Liceo para dejarse ver en un espectáculo público. Y así sucede que en esta primera función, por lo menos tiene tanto interés la ópera que se desarrolla en el escenario, como la brillante exhibición de la concurrencia instalada en los palcos y butacas. [...]

La Tetrazzini es una diva dotada de todas las condiciones necesarias para brillar en la escena lírica: posee una voz excelente, una perfecta escuela de canto y tiene lo que vale más que todo, una poderosa inteligencia y un gran corazón. [...]

La tuvo también más que regular la *Manon Lescaut* de Puccini, si bien la audición de esta obra, tan francesa por su asunto y tan italiana por su factura musical, hace que nuestros inteligentes echen de menos la espléndida creación de Massenet, exuberante de primores y elegancias, y saturada de color local y de saber de época.

Disculpan en cierto modo a los cantantes italianos que otorgan sus preferencias a Puccini los achaques del patriotismo, a pesar de que en el campo del arte están de más ese linaje de sentimientos, muy respetables en otras esferas. El maestro Puccini, para dar expresión a sus inspiraciones, podía escoger un asunto que se acomodara mejor a la índole de su talento. Su *Manon* sentimental y romántica es una mistificación completa del tipo llevado a la novela por el insigne abate Prévost.

J. Roca i Roca, «La semana en Barcelona», *La Vanguardia*, 29 de noviembre de 1896, p. 4.

3.

Espectáculos.

En la segunda representación de *Manon Lescaut* alcanzaron aplausos anoche en el Liceo la Sra. Tetrzzini, el Sr. Giraud y el Mtro. Campanini.

«Espectáculos», *La Publicidad*, 27 de noviembre de 1896, edición de la nit, p. 3.

4.

Noticias locales

Representose anoche en el Liceo la ópera *Manon*, de Puccini, que obtuvo muy satisfactorio desempeño, y si no fue mayor el éxito, más que a otra cosa se debe a que no es obra que entusiasma a nuestro público, según pudo verse ya cuando se estrenó en el invierno pasado.

La señora Tetrzzini imprimió a su parte de protagonista todo el sentimiento dramático que requiere la partitura, cantando además del modo afiligranado que acostumbra y haciéndose aplaudir con frenesí en el aria del segundo acto, que tuvo que repetir; en la escena del baile del tercero, en el concertante del cuarto y en el gran dúo final.

El tenor Giraud, que anoche debutó, es artista a quien auguramos larga y brillante carrera. Posee una voz de excelente timbre y extensión, y emite las notas con gran facilidad y pureza de estilo. Se le aplaudió mucho y se le llamó repetidas veces al palco escénico junto con

la señora Tetrzzini.

Los demás artistas cumplieron, y la orquesta hizo más que cumplir bajo la inteligentísima dirección del maestro Campanini.

«Noticias locales», *El Noticiero Universal*, 25 de novembre de 1896, p. 2.

5.

Teatros. Liceo

Ja és sabut que en la funció inaugural de nostre gran teatre s'hi reuneix lo més granat de la societat barcelonesa, per això no és d'estranyar lo brillantíssim aspecte que presentaven la platea i galeries en la funció del dissabte passat.

L'òpera de debut fou la del mestre Verdi *Otello*, i amb dir que sos intèrprets foren la Sra. Tetrzzini i los senyors Cardinali i Blanchart, queda fet lo millor elogi, puix ja és sabuda la maestria de dits artistes i además lo *favorito* que els és dit *spartito*.

Dimarts passat se representà *Manon Lescaut*, òpera de Puccini, la que serví per a debut del tenor Giraud, artista que entrà amb bon peu, com vulgarment se diu, per reunir condicions molt apreciades, que es feren patents en lo inspirat duo amb la protagonista, personatge que estigué a càrrec de la eminent Tetrzzini, que estigué sublime en tota la òpera i d'un modo extraordinari en lo quart acte.

Lo mestre Campanini en lo portament de la orquesta acredità un cop més sa portentosa batuta.

Un còmic retirat, «Teatros. Liceo», *La Tomasa*, núm. 430, 26 de novembre de 1896, p. 658.

6.

Teatros. Liceo

La *Manon Lescaut* d'en Puccini pel meu gust és molt inferior a l'obra del mateix títol d'en Massenet, tan afiligranada i acomodada a la naturalesa del assumpte. Però prescindint de comparacions, cal consignar que la Tetrzzini fa una creació admirable del personatge posat en solfa pel mestre italià. Hi està admirable.

En la present ocasió s'ha vist dignament secundada pel tenor Sr. Giraud, que reuneix qualitats molt apreciades havent recollit los aplausos del públic.

La Sra. Reyna i el Sr. Volpini se portaren també admirablement.

I l'orquestra féu meravelles. Se coneix que el mestre Campanini tracta a en Puccini d'amic. I el públic respon amb sos aplausos entusiastes a l'esforç del mestre que a un domini complet de la partitura reuneix una fibra extraordinària.

N. N. N., «Teatros. Liceo», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 933, 27 de novembre de 1896, p. 762.

BIBLIOGRAFIA

Abbate, Carolyn; Parker, Roger, *A History of Opera*, New York, W. W. Norton, 2012.

Alier, Roger, *La historia del Gran Teatro del Liceo*, Barcelona, La Vanguardia, 1983.

Alier, Roger, *L'òpera a Barcelona: orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Societat Catalana de Musicologia; Universitat de Barcelona, Facultat de Geografia i Història, 1990.

Alier, Roger; Mata, Francesc X., *El Gran Teatro del Liceo (historia artística)*, Barcelona, Edicions Francesc X. Mata, 1991.

Alier, Roger; Heilbron, Marc; Sans Rivière, Fernando, *Història de l'òpera italiana*, Barcelona, Empúries, 1992.

Alier, Roger, «La vida musical barcelonina durant el Modernisme», *Història de la cultura catalana. El modernisme 1890-1906*, Barcelona, Edicions 62, 1995, p. 129-152.

Alier, Roger, *Historia de la ópera*, Barcelona, Ma Non Troppo, 2002.

Aviñoa, Xosé, *La música i el modernisme*, Barcelona, Curial, 1985.

Aviñoa, Xosé, «Modernisme i música: una reflexió al cap dels anys», *Recerca musicològica*, XIV-XV, 2004-2005, p. 107-122.

Batlle, Carles, *Adrià Gual (1891-1902): per un teatre simbolista*, Barcelona, Institut del Teatre, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001.

Berger, William, *Puccini without excuses. A refreshing reassessment of the world's most popular composer*, Nova York, Vintage Books, 2005.

Biagi Ravenni, Gabriella; Gianturco, Carolyn, *Giacomo Puccini: l'uomo, il musicista, il panorama europeo: atti del Convegno internazionale di studi su Giacomo Puccini nel 70° anniversario della morte (Lucca, 25-29 novembre 1994)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1997.

- Budden, Julian, *Puccini: His Life and Works*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- Burkholder, J. P.; Grout, D. J.; Palisca, C. V., *Historia de la música occidental*, Madrid, Alianza, 2008, 7a. ed.
- Carner, Mosco, *Giacomo Puccini, Tosca*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- Carner, Mosco, *Puccini*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1987.
- Casacuberta, Margarida; Foguet, Francesc; Gallén, Enric, Gibert, Miquel M., *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Del Modernisme a la Guerra Civil*, Barcelona, Institut del Teatre, 2011.
- Cortès, Francesc, *La ópera en Cataluña desde 1900 a 1936*, Madrid, ICCMU, 1999.
- Cortès, Francesc, «Libretos y ópera: más que un soporte musical para la recepción de las óperas en España en los siglos XIX y XX», *Campos interdisciplinarios de la musicología*, vol. 2, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, p. 1182-1200.
- Cortès, Francesc, «Consideracions sobre els models operístics entre 1875 i 1936», *Recerca Musicològica*, núm. XIV-XV, 2004-2005, p. 77-85.
- Cortès, Francesc, «El nacionalisme en el context català entre 1875 i 1936», *Recerca Musicològica*, núm. XIV-XV, 2004-2005, p. 27-45.
- Costes, Paula, *Les estrenes de les òperes de Verdi a Barcelona entre el 1842 i el 1856. Els inicis i els 'anni di galera'*, Barcelona, Facultat de Filologia, Treball final del màster oficial Construcció i Representació d'Identitats Culturals, 2010.
- Dentici, Nino, *La voz en la ópera*, Bilbao, Gomylex, 2010.
- Fernández-Cid, Antonio, *Puccini: el hombre, la obra, la estela*, Madrid, Guadarrama, 1974.
- Girardi, Michele, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venècia, Marsilio, 1995.
- Groos, Arthur, *Giacomo Puccini, La bohème*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

Grout, Donald Jay, *A short history of opera*, Nova York, Columbia University Press, 2003.

Gutiérrez, Luisa M^a, «Madama Butterfly. Espejo de Oriente. Una puesta en escena japonesa», *Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico*, núm. 1, Granada, Universidad de Granada, 2007.

Gutiérrez, Luisa M^a, «Madama Butterfly. Una aproximación a la ópera a través de las fuentes epistolares», *Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico*, núm. 3, Granada, Universidad de Granada, 2010.

Heilbron, Marc, «El libreto de ópera en España como fuente para el estudio de la práctica musical: los libretos españoles de la primera mitad del siglo XIX», *Anuario Musical*, núm. 68, 2013, p. 293-304.

Janés, Alfonsina, *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, Ajuntament de Barcelona, Serveis de Cultura, Institut Municipal d'Història, 1983.

Krause, Ernst, *Puccini. La historia de un éxito mundial*, Madrid, Alianza, 1991.

Kerman, Joseph, *Opera as Drama*, Los Angeles, University of California Press, 1988.

Marfany, Joan-Lluís, *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, Curial, 1975.

Mascagni, Pietro, *Cavalleria rusticana*, presentació i estudi: Marc Heilbron; traducció i comentaris musicals: Fernando Sans Rivière, Barcelona, Empúries, 1992.

Menéndez Torrellas, Gabriel, *Historia de la ópera*, Madrid, Akal, 2013.

Osborne, Charles, *The Complete Operas of Puccini*, Cambridge, Da Capo Paperback, 1981. [reproducció facsímil]

Pahlen, Kurt, *Diccionario de la ópera*, Barcelona, Emecé Editores, 1995.

Puccini, Giacomo, *Letters of Giacomo Puccini, mainly connected with the composition and production of his operas*, edició de Giuseppe Adami, traducció de Ena Makin, Filadèlfia i Londres, J. B. Lippincott Company, 1931. [reproducció facsímil]

Radigales, Jaume, *El pensament musical de Joan Maragall*, Barcelona, Fundació Joan Maragall, Claret, 1995.

Radigales, Jaume, *Els Orígens del Gran Teatre del Liceu: 1837-1847, de la plaça de Santa Anna a la Rambla, història del Liceu Filharmònic d'Isabel II o Liceu Filodramàtic de Barcelona*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.

Seligman, Vincent, *Puccini among friends*, New York, The Macmillan Company, 1938.

Southwell-Sander, Peter, *Puccini*, Barcelona, Ma non troppo, 2002.

Subirá, José, *La ópera en los teatros de Barcelona: estudio histórico cronológico desde el siglo XVIII al XX*, Barcelona, Llibreria Milá, 1946.

Tiffany Sung, Ying-Wei, *Turandot's Homecoming: seeking the authentic Princess of China in a new contest of Riddles*. Treball de màster, 2010.

Tribó, Jaume, *Annals 1847-1897 del Gran Teatre del Liceu*, Barcelona, Associació Amics del Liceu, 2004.

Trujillo Sevilla, Jesús, Jesús, *Breve historia de la ópera*, Madrid, Alianza, 2007.

VV. AA, *Giacomo Puccini i el Gran Teatre del Liceu*, Barcelona, Publicacions de la Residència d'Investigadors, 1999.

VV. AA, *Manon Lescaut*, Venècia: Teatro La Fenice, 2000. [programa de mà i llibret]

VV. AA, *Turandot*. Venècia, Teatro La Fenice, 2007. [programa de mà i llibret]

Wilson, Alexandra, *The Puccini problem: opera, nationalism and modernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.