

## L'Alceste de Christoph Willibald Gluck: Eurípides i l'«òpera de la reforma»\*

Ernest Marcos Hierro

L'òpera *Alceste* de Christoph Willibald Gluck deu la seva existència a un decés il·lustre, escaigut a Innsbruck el dia 18 d'agost de 1765, en plena celebració de les noces del gran duc Leopold de la Toscana amb la infanta Maria Lluïsa d'Espanya. Aquell vespre, el pare del nuvi, Francesc Esteve de Lorena, consort en el tàlem i en el tron de l'emperadriu Maria Teresa, caigué fulminat per un atac de feridura quan sortia de veure una representació del ballet *Ifigenia in Aulida*, sobre la tragèdia homònima de Racine, amb música, precisament, de Gluck i coreografia de Gasparo Angiolini. El traspàs del sobirà abocà, com era costum, la cort imperial i el país a un llarg període de dol públic, durant el qual els teatres romangueren tancats i les representacions previstes foren ajornades o definitivament suprimides. Entre els espectacles *in fieri* que no van veure la llum hi havia una *acció teatral* també de Gluck, amb llibret de Pietro Metastasio, una faula mitològica intitolada *La corona*, en la qual havien de cantar com a solistes ni més ni menys que quatre arxiduquesses, filles de Francesc Esteve i Maria Teresa. Les princeses, famoses arreu d'Europa, com els seus germans i futurs emperadors Josep i Leopold, pel seu talent musical, ja havien provocat admiració mesos abans amb una altra obra del mateix equip artístic, *Il Parnaso confuso*. La supressió de l'estrena de la nova peça, fixada per a la festa onomàstica del monarca, el dia 4 d'octubre següent, suposà un aturador momentani per a l'embranchida creativa de Gluck, que ja havia assolit aleshores el zenit de la seva carrera cortesana.

La pausa forçada, tanmateix, no estroncà l'art de Gluck, ans li donà un

\* Aquest treball s'ha dut a terme dins el marc del projecte FFI2009-10286 «Usos y construcción de la tragedia griega y de lo trágico», dirigit pel doctor Carles Miralles. A ell i als altres companys del grup, els agraeixo les observacions que m'han fet sobre el tema. També vull agrair als organitzadors del seminari «La música en el món antic i el món antic en la música», especialment a la doctora Montserrat Jufresa i al doctor Jaume Almirall, la seva invitació a participar en les sessions com a ponent i en la publicació.

nou impuls. Dos anys i mig després, el compositor bavarès retornà al Burgtheater vienès de la mà del seu col·laborador més congenial, el dramaturg italià Ranieri de Calzabigi, per portar a escena una *tragedia per musica* que oferís un conhort adequat a l'emperadriu i a la cort endolades. En l'escenari del que havia estat el seu major triomf, l'*Orfeo ed Euridice* de 1762, Gluck i Calzabigi estrenaren el 26 de desembre de 1767, festivitat de Sant Esteve, el segon patró del consort difunt, l'*Alceste*, presentada com un monument a l'amor conjugal i la consagració definitiva del moviment de renovació musical i artística que coneixem amb el nom d'«òpera de la reforma».<sup>1</sup>

No foren pas joves insolents els qui portaren a terme aquesta revolució de formes i continguts teatrals, sinó artistes d'àmplia experiència i d'edat més aviat provecta, protegits i promoguts pel canceller imperial Wenzel Anton de Kaunitz (1711-1794), l'herald de les llums de la Il·lustració a Viena. Amb la recomanació de Kaunitz fou nomenat, l'any 1754, «director general dels espectacles» de la cort el diplomàtic genovès Giacomo Durazzo (1717-1794), un notori afrancesat amb un projecte innovador. Les convencions cortesanes obligaven, certament, l'intendent a encomanar i muntar òperes de la mena dita «seriosa», ambientades en l'antiguitat o en temps mitològics i cantades en italià per les figures més rellevants de l'escena lírica internacional. Amb la seva retòrica pomposa i àulica, aquestes obres eren, sens dubte, les més adequades per a adornar les celebracions de la família imperial. No obstant això, en l'endemig dels solemnes rituals, Durazzo trobava també l'ocasió d'introduir comèdies i ballets d'assumpte i inspiració francesa que desvetllaren l'interès del públic de Viena per les novetats de París i molt especialment per la denominada *opéra comique*, un gènere que combinava cant i teatre parlat amb trames d'ambientació costumista o fantasiosa. El comte disposava de col·laboradors insignes, com el coreògraf ja esmentat Gasparo Angiolini (1731-1803), l'arquitecte i decorador Giovanni Maria Quaglio (1700-1765) i, sobretot, el compositor Christoph Willibald Gluck, nascut a Erasbach de Baviera el 1714.

Instal·lat a Viena el 1755 després d'haver cobrat una fama discreta a Itàlia i a Anglaterra com a autor d'«òperes serioses», Gluck conreà la musa italiana a la capital imperial amb obres com *L'innocenza giustificata* (1755) i *Il re pastore* (1756), amb sengles llibrets de Pietro Metastasio, «il poeta cesareo»; però

1. Vegeu, sobre l'*Alceste*, en general, els articles publicats a *Alceste - L'Avant Scène Opéra*. Els textos de les versions italiana i francesa estan publicats amb comentari musical de M. Noiray (*Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 31-79).

excel·lí especialment amb les seves versions dels llibrets còmics francesos *La fausse esclave* (1758), *L'île de Merlin où le monde renversé* (1758), *Cythère assiégée* (1759), *L'ivrogne corrigé ou le mariage du diable* (1760) i *Le cadí dupé* (1761). El tombant definitiu cap a noves formes expressives li arribà, tanmateix, a través d'un altre gènere parisenc, l'anomenat *ballet d'action* o ballet pantomima, que utilitzava, a la manera antiga, la música i la dansa per a narrar una història. El 17 d'octubre de 1761 pujà a l'escenari del Burgtheater de Viena el ballet *Dom Juan ou le festin de pierre*, una adaptació de l'obra homònima de Molière que reunia, per primer cop, Gluck, Angiolini i Quaglio amb Calzabigi, que fou l'autor del llibret. Exactament un any després, el 5 d'octubre de 1762, compositor, llibretista, coreògraf i escenògraf presentaven conjuntament una *azione teatrale*, que causà una gran sensació entre el públic, l'*Orfeo ed Euridice*. Amb el pas del temps, la bellesa serena i elegant de la partitura ha convertit aquesta obra en l'epítom del classicisme del segle XVIII i en el cim de la carrera musical de Gluck. Els seus primers espectadors, per contra, hi van percebre la novetat radical que suposava i el seu caràcter de producte d'un equip cohesionat d'artistes.<sup>2</sup>

L'*Orfeo* vienès de 1762 trencava, efectivament, les tradicions vigents de representació, tant teatrals com musicals, dels arguments mitològics, definides fins aleshores per les convencions de l'«òpera seriosa», i inventava una nova fórmula artística que podríem denominar el «melodrama sentimental». En el seu llibret, Calzabigi despulla la seva font principal, el relat del llibre IV de les *Geòrgiques* de Virgili, de tots els elements i personatges accessoris i aplica rigorosament a l'esquelet resultant les lleis dramàtiques dites «aristotèliques». D'aquesta manera, l'acció es concentra en un únic motiu, l'empresa de recuperació de l'esposa difunta, en un únic moment temporal, gairebé coincident amb la duració real de l'òpera, i en dos espais connectats per un camí: el món superior dels pastors i de les nimfes i el regne inferior de la mort, on es poden distingir, al seu torn, dos àmbits distints, l'Hades de les ombres infelices i els Camps Elisis dels benaurats. En aquest escenari canviant deambulen els tres únics protagonistes —l'omnipresent Orfeu, l'exànime Eurídice i el juganer Amore— acompanyats quasi tota l'estona per un cor i un cos de ballet d'homes i dones, que interpreten, segons escau, el paper de vius o de morts. Una economia extrema de personatges i situacions substitueix la con-

2. Vegeu, sobre l'*Orfeo*, en general, els articles publicats a *Orphée - L'Avant Scène Opéra*. Els textos de les versions italiana i francesa estan publicats amb comentari musical de R. Legrand (*Orphée - L'Avant Scène Opéra*, p. 12-45).

sueta prolixitat dels llibrets de Metastasio, que requerien per convenció una companyia ben servida de figures estel·lars i un temps llarg de representació.

D'acord amb aquesta simplicitat i mobilitat orgànica de l'acció dramàtica, Gluck compongué una partitura que renunciava a la divisió tradicional en l'òpera seriosa italiana entre recitatius i àries, és a dir, entre les parts eixutes, d'una banda, en què els personatges interactuen per mitjà del «cant recitat» acompanyat pel clavicèmbal i, de l'altra, les grans peces d'exhibició patètica i canora, concebudes com a instants d'expansió sentimental gairebé solipsista. A l'*Orfeo* vienès, per contra, no hi ha a penes rastre d'aquesta distinció formal entre àries i recitatius, perquè les primeres no tenen l'estructura tripartida habitual en el seu temps i els segons són orquestrals i s'integren, per tant, sense cap cesura en el contínuum musical. Fins aleshores, el freqüentador del gènere italià entenia l'òpera com una successió de moments culminants de gaudi estètic enllaçats convencionalment mitjançant un fil dramàtic quasi prescindible, sotmès a tota mena de manipulacions. A l'espectador de l'*Orfeo* de Gluck i Calzabigi, en canvi, l'arrossega des del començament el torrent ininterromput de la música i el vers, que no el deixen reposar ni un instant. No hi ha ocasió d'aturar-se per admirar conscientment l'art del versificador, del compositor o de l'interpret. No hi ha tampoc espai per a la reflexió, sinó una exigència de rendició a l'encant poderós d'una obra que vol fetillar el seu públic com Orfeu el ca Cèrber. Més enllà de la introducció d'una nova forma artística, l'equip del comte Durazzo aspirava també a conformar una nova sensibilitat en el públic, seduït per una tipologia humana absent fins aleshores dels escenaris.<sup>3</sup>

Com és ben sabut, abans de Calzabigi i Gluck existia ja una llarga tradició operística entorn de les figures d'Orfeu i Eurídice. Després del precedent llunyà, però absolutament decisiu per a la configuració de la versió moderna de la llegenda i la fixació del caràcter dels personatges, que ens ofereix *La favola d'Orfeo* d'Angelo Poliziano, de 1480, el cantor de Tràcia i la seva muller havien estat els protagonistes de les dues obres que inauguraren el gènere operístic, l'*Euridice* de Florència, de 1600, amb llibret d'Ottavio Rinuccini i les partitures alternatives de Jacopo Peri i Giulio Caccini, i *La favola di Orfeo* de Màntua, de 1607, amb text d'Alessandro Striggio i música de Claudio Monteverdi. En totes aquestes obres, els seus autors havien ressaltat l'ofici poètic d'Orfeu i l'omnipotència sobre els sentiments d'homes i déus que el seu do li concedia. Per als autors de les primers òperes sobre el tema, la contesa amb els

3. Vegeu l'article de Kintzler, p. 70-72, que comenta un testimoni de Julie de Lespinasse (1732-1776) sobre els efectes benèfics de la música de l'*Orfeo*.

déus infernals era el moment culminant de la peça: l'enfrontament de l'artista, llur transsumpte escènic, amb un públic hostil, que restava vençut per l'art multiforme del compositor, poeta, cantant i instrumentista. En aquestes escenes a l'Hades hi són presents Cèrber, Caront, Prosèrpina i Plutó, que reaccionen positivament davant la màgia emanada del visitant segons els trets tradicionals de llurs caràcters. Així, amansida la seva ferotgia habitual, el gos de tres caps i el barquer s'adormen i deixen passar sa i estalvi Orfeu fins a la cort dels inferns. Prosèrpina, per la seva banda, moguda per la seva dolça natura femenina, s'apiada de l'infortunat i exhorta l'espòs a acomplir el seu desig. El monarca subterrani, finalment, persuadit pels cants i també pel suport de la deessa, retorna Eurídice a l'heroi.<sup>4</sup> Ben significativament, Rinuccini ignora en la seva obra l'episodi infeliç de la nova pèrdua de la noia i clou la peripècia amb una joiosa celebració pastoral de l'èxit d'Orfeu. L'ocasió de la seva *Euridice* eren les noces de Maria de Mèdici amb Enric IV de França i no esqueia en absolut a aquesta festa el lament per una núvia morta.<sup>5</sup> Seguint estretament Poliziano, per contra, Striggio i Monteverdi inclouen el gir fatal i la segona mort d'Eurídice, però, a diferència del seu predecessor toscà, premien Orfeu amb l'ascens a l'Olimp en els braços d'Apol·lo.<sup>6</sup> La faula acaba, per tant, amb la divinització de l'artista, infeliç en la seva vida privada, però admirat i venerat per immortals i mortals. Aquesta era la interpretació canònica del mite òrfic durant el Renaixement i el Barroc, una lectura convencional de la llegenda antiga que l'*Orfeo* vienès de 1762 trastocà completament. El canvi més evident afecta la mateixa definició del personatge protagonista, que veu reduït el seu estatus professional d'artista per esdevenir un individu particular, un pobre vidu enamorat sense cap poder especial que el distingeixi.

En efecte, a diferència dels precedents anteriors, l'Orfeu de Gluck i Calzabigi no es mostra com un intèrpret professional ni tan sols en el moment en què aconsegueix amansir les fúries i el ca Cèrber i entrar en el recinte de l'Hades. El text italià diu ben clarament que són els seus laments, el seu *affetto flebile*, i no pas el so de la seva lira allò que ablanceix els guardians de l'altre món.<sup>7</sup> No els commou, per tant, una execució artística inspirada, sinó la ma-

4. Vegeu l'escena v de l'acte únic de l'*Euridice* de Rinuccini i els actes III i IV de *La Favola di Orfeo* de Striggio.

5. Vegeu l'escena v de l'acte únic de l'*Euridice* de Rinuccini.

6. Vegeu l'acte v de *La favola di Orfeo* de Striggio.

7. Vegeu l'escena I de l'acte II a *Orphée - L'Avant Scène Opéra*, p. 23-29. El text francès, en canvi, de la versió parisenca de 1774 substitueix «l'affetto flebile» pels «accords ravissants», els «sons doux et touchants» i els «tendres accents» de la lira i acaba afirmant que és la

nifestació sincera del seu dol d'espòs abandonat. No tenim, d'altra banda, ocasió de conèixer els èxits canors d'Orfeu previs a la mort d'Eurídice, perquè l'obra comença amb el plany per la muller morta, quan l'heroi desconso-  
lat ja no té motius per celebrar la seva primera joia i demostrar així les seves habilitats.<sup>8</sup> Tampoc no hi ha programada cap actuació d'Orfeu per cloure la peça. Els seus plors i les seves alegries no són *performances* artístiques dins de l'obra, com ho són, per exemple, a Monteverdi,<sup>9</sup> ans accions perfectament integrades en l'argument de l'òpera, actes sincers i naturals, en absolut afectats o adreçats a un públic present en l'escena. Provoquen, com apuntàvem més amunt, la identificació sentimental de l'espectador amb el dolor de la pèrdua, l'ansietat de l'espera i el goig del retrobament i no pas l'admiració per l'eficàcia del do artístic. Insisteixen, per fi, a caracteritzar l'heroi antic com un individu contemporani nostre, perquè comparteix amb nosaltres una afectuositat conjugal, per dir-ho amb un terme italianitzant, que l'obra proclama vigent per a tots els ambients i totes les èpoques. Sota aquesta premissa, no era possible permetre la derrota d'Orfeu. Més enllà de l'oportunitat cortesana que determinava el desenllaç de l'obra de Rinuccini, l'amor ha de triomfar a l'*Orfeo* de Gluck i Calzabigi, perquè ho imposa la naturalesa mateixa del món, forçat a servir l'imperi de la bellesa.<sup>10</sup> El vincle entre els esposos sobreviu a la segona mort i la *dea ex machina* retorna Eurídice a Orfeu, vidu reincident i ara culpable, en una escena de conclusió que remet implícitament als precedents antics de les tragèdies amb final feliç.<sup>11</sup> No és, doncs, gens estrany que després de resoldre la faula òrfica amb una estratègia euripidiana, l'equip artístic del Burgtheater de Viena concebés per a consolar l'emperadriu una versió de l'*Alcestis* del tràgic atenès, bessona de l'*Orfeo* pel que fa a la seva contemporània sentimentalitat.

---

«douceur de son art enchanteur» allò que obre a l'heroi «les portes de l'Enfer». En aquest punt, com també en d'altres, el llibretista francès Pierre-Louis Moline se cenneix als tòpics tradicionals sobre Orfeu i s'aparta de les innovacions de Calzabigi.

8. Vegeu l'escena I de l'acte I de les dues versions a *Orphée - L'Avant Scène Opéra*, p. 15-19.

9. Vegeu, com a exemples, les àries «Rosa del ciel» de l'acte I i «Possente spirito» de l'acte III de *La Favola di Orfeo* de Striggio.

10. Vegeu el cor de conclusió de l'òpera (acte III, escena III) a *Orphée - L'Avant Scène Opéra*, p. 43-44: «Trionfi Amore, / e il mondo intiero / serva all'impero / della beltà» (text de Calzabigi); «L'Amour triomphe, et tout ce qui respire / Ser l'empire/ De la beauté» (text de Moline).

11. Vegeu les escenes II i III de l'acte III de les dues versions de l'òpera a *Orphée - L'Avant Scène Opéra*, p. 41-44.

Són poques les persones que avui dia han tingut ocasió d'assistir a una representació de l'*Alceste* de 1767. A diferència de la versió vienesa de la història d'Orfeu i Eurídice, que encara apareix força sovint en els escenaris internacionals, alternant-se amb la de París de 1774<sup>12</sup> i, fins i tot, amb la revisada per Hécator Berlioz el 1859 per a Paulina Viardot,<sup>13</sup> la versió parisenca de la tragèdia amb final feliç d'Admet i Alcestis ha eclipsat completament la primera. Hi ha raons tant musicals com literàries que ho justifiquen i que han estat estudiades i exposades amb cura pels experts. Aquí voldríem destacar, en primer lloc, el fet que l'estructura dramàtica confegida per Calzabigi perjudicava en alguns punts el desenvolupament de l'acció.<sup>14</sup> La col·locació, per exemple, de l'escena d'enfrontament entre la reina de Feres i les divinitats infernals en el començament del segon acte distorsiona la continuïtat de la peça, perquè comporta, indefectiblement, un ajornament de l'execució de la sentència, a penes justificat per una petició incomprendible de l'heroïna.<sup>15</sup> D'altra banda, quant a la seva escriptura, els parlaments d'Alcestis en aquest moment mateix presenten una retòrica alhora apassionada i poruga, molt inconvenient per a la construcció del personatge digne i contingut que els seus autors projectaven. També apropa la primera versió a la tradició de l'«òpera seriosa» la presència de tres personatges secundaris de l'entorn de la cort, Ismene, Aspàsia i Eumel, que amb les seves intervencions alenteixen l'acció i distreuen l'espectador.

Per contra, l'absència clamorosa d'Hèracles en el desenllaç i la seva substitució per Apol·lo com a *deus ex machina* era un element innovador, que assimilava la figura d'Alcestis a la de l'Eurídice de Calzabigi, retornades ambdues a la vida únicament per la misericòrdia dels déus del món superior.<sup>16</sup> En aquest nou triomf de l'amor vienès imperava, doncs, el sentimentalisme sincer i contingut que els autors proposaven al públic com a mirall d'identificació i model de conducta, recompensada a la fi de manera divinament inevitable. Amb aquesta intenció, Gluck i Calzabigi decidiren, fins i tot, que el paper protagonista no fos interpretat en l'estrena per una de les grans dives del repertori italià, sinó per una cantant, Antonia Bernasconi (c. 1741 - c. 1803), menys dotada

12. Vegeu el comentari de Legrand a *Orphée - L'Avant Scène Opéra*, p. 10-11.

13. Vegeu l'article exhaustiu de Fauquet, p. 46-65.

14. Vegeu els articles de Noiray I i Noiray II, especialment, p. 10-11 i 17-18.

15. Vegeu l'escena II de l'acte II del text de Calzabigi a *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 49.

16. Vegeu l'escena v i última de l'acte III del text de Calzabigi a *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 70-71.

musicalment per al virtuosisme, però amb una àmplia experiència en el «gènere còmic» i, per tant, més habituada a un tipus d'actuació realista.<sup>17</sup> Al seu costat, assumia el rol d'Admet el famós soprano castrat Vito Giuseppe Millico (1739-1802), que esdevingué el cantant gluckià per excel·lència amb aquesta creació i amb les seves interpretacions posteriors d'Orfeu a Parma el 1769 i de Paris a l'estrena vienesa de *Paride ed Elena* (1769). Segons afirmen els contemporanis, la bellesa i claredat del timbre de Millico i la simplicitat del seu cant s'adeien perfectament amb les exigències de l'estil de Gluck. Gràcies a aquestes figures i al treball de l'equip artístic habitual del Burgtheater de Viena, l'*Alceste* va obtenir un gran èxit en la seva estrena. A penes un any i mig després fou, d'altra banda, objecte d'un honor molt infreqüent en aquells dies com era la publicació oficial de la seva partitura. En un temps en què totes les obres eren adaptades i manipulades sense escrúpols pels empresaris de tots els teatres d'Europa, aquesta iniciativa palesa la voluntat per part del compositor i el llibretista de fixar definitivament el text escrit i musical de l'òpera, oferta ella mateixa com un model d'estil a imitar.<sup>18</sup> Així, la famosa carta dedicatòria que l'encapçala, escrita per Calzabigi, però signada per Gluck, i adreçada a l'aleshores gran duc Leopold de la Toscana (1747-1792) i futur emperador, s'erigeix en el manifest d'aquesta nova forma artística, l'«òpera de la reforma», que ara considerem, com hem dit, inaugurada de manera retrospectiva per l'*Orfeo*.<sup>19</sup>

En aquest text justament cèlebre, Calzabigi, a banda de confegir el seu propi elogi, posa els fonaments d'una nova estètica que es presenta com a reacció conscient als excessos que han convertit l'òpera italiana, «l'espectacle més bell i més esplèndid en el més ridícul i enutjós». «M'he esforçat per limitar la música a la seva funció veritable, que és servir la poesia amb expressió, tot seguint les etapes diverses de la intriga, sense interrompre per aquesta causa l'acció ni ofegar-la amb una gran quantitat d'ornaments superflus.» Això comporta, naturalment, en primer lloc, com ja hem esmentat més amunt, l'atenuació de la diferència entre recitatius i àries, però també un tractament més moderat de les variacions en les segones parts de les intervencions solistes, una reducció dràstica dels moments d'exhibició de les agilitats virtuosístiques dels cantants i, per fi, l'atribució d'un paper fonamental a la partitura orquestral i, molt especialment, durant l'obertura. Ella és la «informadora de la naturalesa de l'acció» i la «formadora del seu argument», un tret innovador que prefigura, d'alguna

17. Vegeu Noiray I, p. 8-9, i l'article de Boujou, p. 92-93.

18. Vegeu Noiray I, p. 9.

19. Vegeu la traducció francesa de l'original italià a *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 26.

manera, les reflexions de Richard Wagner sobre la funció de l'orquestra en l'«obra d'art total». Com no podia ser d'altra manera en plena Il·lustració, les guies de la reforma són el «bon sentit» i la «raó» i el seu objecte final és servir a «la simplicitat, la veritat i la naturalitat, [...] els grans principis de la bellesa per a totes les manifestacions artístiques». Amb aquestes intencions, ha emprès el llibretista la reescriptura de l'antiga faula «inventant una nova estructura dramàtica, substituint les descripcions florides, els models artificials i la moralitat freda i sentenciosa per un llenguatge que ve del cor, fortes passions, situacions interessants i un espectacle d'una varietat il·limitada».

A desgrat d'aquestes paraules orgulloses, però, en el moment de la publicació de la partitura, els camps del reformisme ja començaven a veure en perill la seva posició en el món operístic vienès. De fet, el manifest era més aviat una estratègia de defensa que no pas una confirmació de triomf. El mateix any 1769 *Alceste* s'estrenava a Milà en una versió tan estafeta i adaptada al gust del públic local que Calzabigi, indignat, escrivia que «Itàlia encara no era madura per a la tragèdia». Els seguidors de l'«òpera seriosa» aprofitaren, tanmateix, l'ocasió per a acarnissar-se amb l'obra i, en ocasió de l'estrena a Viena de la tercera òpera del tàndem reformador, *Paride ed Elena*, el novembre de 1770, una nova carta al gran duc de la Toscana escrita per Calzabigi i signada per Gluck va haver d'insistir en la defensa dels principis estètics de bellesa i simplicitat que els animaven, tot presentant amb amargura l'oposició estòlida amb què topaven.

La dècada dels setanta suposà per a Gluck la independència de la tutela de Calzabigi juntament amb l'obertura d'un nou horitzó artístic, l'escena parisenca, a la qual arribà de la mà de Maria Antonieta d'Àustria, filla dels emperadors Francesc Esteve i Maria Teresa i esposa del futur rei Lluís XVI de França. Sota la protecció de l'aleshores delfina, Gluck signà un contracte amb l'Acadèmia Reial de Música de París que l'obligava a compondre sis noves òperes. La primera, estrenada l'abril de 1774, fou una adaptació musical de la tragèdia de Jean Racine *Iphigénie en Aulide*, basada al seu torn en l'obra homònima d'Eurípides. Mesos després del gran èxit d'aquesta primera entrega, atribuïble també al treball excel·lent del llibretista, el cavaller François-Louis Gand Le Bland Du Roullet (1716-1786), Gluck va oferir una nova versió de l'*Orfeo* italià, amb traducció francesa del llibret per Pierre-Louis Moline (1740-1820) i una curosa adaptació del text i de la música al gust parisenc.<sup>20</sup> L'èxit que acompanyà aquesta empresa fou la raó determinant per a la decisió

20. Sobre la gènesi de la versió parisenca d'*Orfeo*, vegeu Legrand a *Orphée - L'Avant Scène Opéra*, p. 11.

d'abordar com a tercera producció del contracte l'adaptació francesa de l'*Alceste*. En aquest cas, el col·laborador de Gluck fou novament Le Bland Du Roulet, que no sols traduí al francès els versos de l'original italià de Calzabigi, sinó que també contribuí decisivament amb els seus consells i, fins i tot, amb la seva intromissió durant un període d'absència del compositor, a configurar l'*Alceste* que nosaltres coneixem.<sup>21</sup>

Després d'un complicat procés de gestació que coincidí amb una estada temporal de Gluck durant l'hivern de 1775-1776 a Viena, l'obra es presentà a l'Acadèmia Reial el 23 d'abril de 1776 amb auguris immillorables. Certament, la seva protagonista femenina, Rosalie Levasseur, no era una cantant de gran mèrit, ans l'amant de l'ambaixador d'Àustria a París, però l'estrella masculina era el llegendari tenor Joseph Legros, que ja havia estrenat prèviament l'Aquil·les de la *Iphigénie en Aulide* i el nou *Orphée*. Maria Antonieta, esdevinguda en l'interim reina de França, hi fou present per a palesar el suport reial al seu antic mestre de música. L'èxit, tanmateix, no acompanyà de bell antuvi la nova *Alceste*. El públic parisenc, acostumat a gaudir de l'òpera aventurera del mateix títol de Jean-Baptiste Lully i Philippe Quinault, rebutjà la fúnebre seriositat de la versió gluckiana del mite, tot considerant, entre altres coses, una falta de respecte l'absència en el final del personatge d'Hèracles.<sup>22</sup> Aprofitant que Gluck havia hagut de tornar urgentment a Viena per la defunció sobtada d'una seva neboda, Du Roulet juntament amb el compositor François-Joseph Gossec (1734-1829) van realitzar els canvis necessaris en el tercer acte per fer aparèixer el fill d'Alcmena com a col·laborador en la salvació de la reina de Feres.<sup>23</sup> L'heroi compareix els minuts necessaris per cantar una ària anunciant el seu propòsit de desafiar la mort i per lluitar breument amb les divinitats infernals abans d'assolir la victòria. La intervenció d'Apol·lo com a últim llibertador no ha estat, tanmateix, suprimida. És el déu de Delfos qui sanciona el retorn definitiu de la morta als braços d'Admet, segons ell mateix diu, per tal que els esposos serveixin de models als «mortals encadenats a les lleis d'Himeneu».

Aquest és, veritablement, l'objectiu de l'*Alceste* gluckiana: la celebració de les virtuts espirituals intrínseques al matrimoni. A aquest se supedita tota

21. Vegeu, sobre tot aquest procés, els articles de Noiray I i Noiray II, p. 10-11 i 24-25, més l'intercanvi epistolar entre Gluck i Du Roulet publicat (*Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 12-13).

22. Sobre l'òpera de Lully i Quinault, vegeu Brèque, p. 15-17.

23. Vegeu les escenes v a ix de l'acte III de la versió francesa a *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 74-79.

l'estructura de l'obra i la caracterització dels personatges, que s'allunya de l'estranyesa de l'original d'Eurípides, incompreensible, en bona part, tant per als contemporanis de Gluck com per als espectadors actuals, i adopta un esquema en què tota l'atenció es concentra en el personatge d'Alcestis, erigida en el *pendant* femení de l'Orfeu de Calzabigi. Contribueixen a accentuar aquest aspecte els canvis de la versió francesa, que consisteixen, sobretot, tal com ja ha estat apuntat més amunt, en la ubicació en el tercer acte de l'escena d'enfrontament entre la reina i les divinitats infernals que en la versió italiana tenia lloc en la segona escena del segon acte.

Des dels primers compassos de l'obertura, l'òpera de Gluck situa Feres sota l'ombra ominosa de la mort. A diferència d'allò que s'esdevé a la tragèdia d'Eurípides, el rei Admet és greument malalt i tots els habitants, encapçalats per l'afligida sobirana, temen la seva mort imminent. El cor de ciutadans clama per una intervenció misericordiosa dels déus i, com el seu representant, el gran sacerdot tracta d'adreçar-los pregàries eficaces. Per primera vegada, Alcestis compareix, acompanyada dels seus petits fills, per compartir el seu dolor particular d'esposa i mare de futurs orfes amb l'angoixa dels súbdits.<sup>24</sup> En l'escena tercera, a continuació, el gran sacerdot invoca Apol·lo en el seu temple amb súpliques urgents, puntejades, segons l'encertada definició d'Héctor Berlioz, per «l'agitació tràgica» de la música.<sup>25</sup> L'aparició subsegüent d'Alcestis a la nau desencadena un prodigi.<sup>26</sup> El marbre de l'estàtua del déu s'il·lumina i el trespeus sagrat s'agita. La veu de l'oracle anuncia clarament davant de tothom la seva sentència: «el rei ha de morir avui / si en el seu lloc no es lliura una altra persona al traspàs». L'òpera posa en escena el moment que la tragèdia euripidiana presenta com a previ a l'acció i així permet, per tant, a l'espectador ser testimoni de la decisió d'Alcestis de prendre damunt seu la responsabilitat de salvar l'espòs. La versió italiana de Calzabigi presenta encara alguns trets melodramàtics que, a desgrat de les intencions dels seus creadors, connecten l'escena amb la tradició melodramàtica de l'«òpera seriosa».<sup>27</sup> La versió de París, en canvi, està ja depurada de qualsevol excés. No hi ha lloc, pràcticament, per al dubte i

24. Basem el nostre comentari en la versió francesa de 1776. Vegeu l'escena II de l'acte I amb l'ària d'Alcestis «Grands dieux! du destin qui m'accable» a *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 34-36.

25. *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 36-38.

26. Vegeu l'escena IV de l'acte I a *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 38-43.

27. Vegeu les escenes V i VI de l'acte I de la versió italiana a *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 44-47.

Alceste accepta el seu destí amb una dignitat alhora commovedora i majestàtica.<sup>28</sup>

El conflicte intern de la reina es resol, efectivament, a penes en dos versos. És inútil —diu— esperar de l'«amistat i del reconeixement», és a dir, dels amics i dels súbdits, un gest com el que demanen els déus. Només l'amor incondicional d'ella mateixa pot garantir la supervivència d'Admet: «Espòs estimat! Viuràs, em deuràs la vida. / La vida que et prenia la parca implacable / et serà retornada per l'amor». El recitatiu acompanyat que ha il·lustrat el breu debat de la dama dona pas a una ària famosa, que concentra en la seva primera nota, «un fa sostingut menor, clamat en l'agut de la veu», l'afirmació del lliure albir davant de la mort:<sup>29</sup> «No, no és pas un sacrifici!».<sup>30</sup> Per a l'Alceste francesa, morir significarà, certament, perdre l'oportunitat de «regnar en l'ànima» de l'espòs, renunciar «al plaer d'estimar-lo i al goig de veure'l». També la privarà —reconeix— de contemplar els seus fills estimats, als qui dedica el record d'uns quants versos, que els declaren, a més, «imatges» fidels del seu pare. Sobreviure Admet, però, no és cap alternativa, perquè sense ell la vida no seria suportable. L'ària acaba i la reina s'adreça directament a les «deïtats terribles que tenen en les seves mans els fràgils destins dels humans» i accepta amb determinació el seu desafiament: «Talleu el fil dels meus anys. / En lloc de l'espòs m'ofereixo al traspàs». El primer acte de la versió francesa es clou, a continuació, amb el fragment més cèlebre de l'òpera, l'ària «Divinités du Styx». <sup>31</sup> Respecte de la versió italiana, han desaparegut, tal com esmentàvem més amunt, dues escenes de conclusió que portaven de nou a escena els personatges secundaris que l'havien abandonat pocs instants abans per permetre a la reina prendre la seva determinació en la intimitat.<sup>32</sup> A París, en canvi, l'assumpció definitiva del seu destí per Alceste ateny en la nova estructura de l'acte un cim d'una emoció dramàtica infreqüent. Després d'haver afirmat en l'ària prèvia que prendre el lloc del seu espòs no era pas un sacrifici, ara l'heroïna anuncia en la seva exaltació que no invocarà la pietat cruel de les divinitats infernals, perquè morir per aquells

28. Vegeu les escenes v, vi i vii de l'acte I de la versió francesa a *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 44-47.

29. Vegeu *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 45.

30. Vegeu, en l'escena v de l'acte I, l'ària «Non, ce n'est point un sacrifice» a *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 46.

31. *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 47.

32. Vegeu les escenes vi i vii de l'acte I de la versió italiana a *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 47-48.

qui hom estima és «un dolç esforç, una virtut tan natural» que seria impossible defugir l'acompliment d'aquest deure. L'Alcestis de Gluck es lliura, doncs, a la mort, en plena possessió de les seves facultats mentals i alhora embriagada per un místic amor conjugal. Enlloc apareixen els dubtes, les lamentacions i els retrets que caracteritzen, per contra, la infeliç Alcestis d'Eurípides.

Tampoc no té res a veure l'Admet gluckià amb el rei covard i ben poc digne del personatge euripidià, un dels personatges més incòmodes i incomprendibles de la tragèdia àtica per a tota la tradició posterior.<sup>33</sup> El rei de Feres ignora en l'òpera el vot de sacrifici de la seva esposa i no pot comprendre, per tant, ni acceptar la cara —diguem-ne— de circumstàncies amb què Alcestis l'acull després de la seva curació miraculosa.<sup>34</sup> Admet sap que algú ha assumit el seu destí funest i ho lamenta públicament, perquè no hauria mai consentit —proclama— que donés la seva vida per ell ni el més inferior dels seus súbdits. No obstant això, beneeix el seu benefactor anònim, tot preferint de creure que es tracta d'un generós amic. Per aquesta raó, atribueix la tristesa d'Alcestis a alguna causa secreta que la trastorna i cobreix l'esposa, com l'Eurídice de Calzabigi al seu Orfeu, amb retrets infundats. Quan, finalment, l'obliga a confessar la veritat i sent la frase fatal, «quina altra persona sinó Alcestis / havia de morir per tu?», Admet, torturat pels sentiments de culpabilitat, esclata en un atac de furor incontrolat en el qual les invectives contra la cruel i desconsiderada esposa es barregen amb les amenaces de suïcidi.<sup>35</sup> L'acte segon de la versió francesa acaba amb el primer i pràcticament únic moment de feblesa de l'heroïna, commoguda per la reacció del seu espòs i els laments del poble de Feres. «L'esforç i el turment extrem li esquinquen i li arranquen el cor», però res no impedirà que acudeixi en el tercer acte a la cita que té a les portes de l'infern.<sup>36</sup>

Tal com ja ha estat dit, l'última part de l'obra fou refeta gairebé totalment per a l'estrena parisenc.<sup>37</sup> Al seu començament, Du Roullet i Gossec hi afegiren l'escena en què Hèracles arriba inesperadament a la cort de Feres i, un cop informat sobre l'infortuni que s'abat sobre els seus monarques, deci-

33. Vegeu, per exemple, l'article de Brèque, p. 14-19.

34. Vegeu, sencera, l'escena III de l'acte II de la versió francesa a *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 53-62.

35. Vegeu *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 58-62.

36. Vegeu l'escena IV de l'acte II a *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 66.

37. Vegeu l'acte III de la versió italiana de Calzabigi a *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 67-71.

deix d'intervenir arrabassant Alceste del poder de la mort.<sup>38</sup> A continuació, enllacem amb l'escena infernal que en la versió vienesa apareixia a l'inici del segon acte.<sup>39</sup> Alceste es troba en un «site affreux», descrit per ella mateixa en el recitatiu acompanyat com un lloc de desolació, amb arbres secs i roques amenaçadores, una terra despullada i lúgubre, habitada pels ocells de la nit i temibles espectres. Allà s'alça l'altar de la mort i davant seu la reina repeteix, coratjosa, el clam amb què tancava el primer acte. No vol que les «divinitats implacables» interpretin els seus plors, el seu terror, com un signe de debilitat. Només els demana que accelerin el seu traspàs.

La irrupció d'Admet marca el començament d'una nova escena, la quarta del tercer acte, que s'erigeix en l'apoteosi de l'amor conjugal.<sup>40</sup> Apaivagada la còlera del primer instant, el rei ha comprès la grandesa del gest de l'esposa i corre a evitar que ocupi el seu lloc. Li demana per pietat que es retracti del seu vot i li descriu en una ària commovedora —«Alceste! Alceste, au nom des dieux!»— com serà la seva vida si envidua. Errarà pel palau buscant les petjades dels seus passos, abraçarà uns infants que el cobriran de retrets i es lamentarà amb plors que ella ja no podrà sentir. Incapaç, però, de trencar la determinació d'Alceste, Admet s'adreça aleshores als déus del món inferior i els demana que facin valer els seus drets contra Apol·lo i les divinitats celestials. Ell era el primer destinat a morir i reclama que així s'acompleixi. A desgrat que la majoria de directors d'escena moderns vulguin ignorar-lo, l'Admet de Gluck mostra un amor i una dignitat perfectament equiparables amb els de la seva esposa.<sup>41</sup> Després d'aquesta escena de sacrifici mutu, el final de l'òpera arriba força precipitadament.<sup>42</sup> Una divinitat infernal, que podem, segons el text, identificar amb Caront, apareix al llindar de l'inframón i dóna a Alceste l'última oportunitat per escollir el seu destí. La reina renova el seu vot amb determinació i es disposa a entrar a l'Hades. Admet, per la seva banda, anuncia amb desesperació la seva disposició immediata a matar-se, quan Hèracles

38. Vegeu les escenes I i II de l'acte III en la versió francesa que estem comentant a *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 71.

39. Vegeu l'escena III de l'acte III, amb l'ària «Ah! divinités implacables!», a *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 71-74.

40. Vegeu l'escena IV de l'acte III a *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 74.

41. Vegeu, per exemple, la caracterització del personatge al muntatge dirigit per Jossi Wieler i Sergio Morabito per a la Staatsoper Stuttgart del 2005. Per contra, Robert Wilson ofereix una visió més digna d'Admet en la seva producció del Théâtre Musical de Paris-Châtelet d'octubre de 1999.

42. Vegeu les escenes V a IX de l'acte III a *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 74-79.

compareix sobtadament i derrota, després d'una breu lluita, «la tropa inhumana» dels servidors de l'infern. A l'últim, la intervenció d'Apol·lo atorga la sanció divina a l'acte audaç del semidéu i confirma Admet i Alcestis com a esposos modèlics.

Així acaba la tragèdia musical amb la qual Gluck es proposà de refer l'obra d'Eurípides a la llum dels ideals il·lustrats de sinceritat, bellesa i simplicitat que animaven la seva reforma. Transsumpte femení d'Orfeu, l'Alcestis de Calzabigi i de Du Roullet no dubta a assumir amb coratge un destí que espantaria qualsevol altra persona, però que a ella, enfortida per l'amor, li sembla la cosa més natural del món. No demana la pietat dels déus, ni tampoc no accepta la compassió de l'espòs o, fins i tot, del públic. Serena en l'obstinació, aquesta reina de Feres recorda més l'Antígona de Sòfocles que la criatura euripidiana plorosa i passiva, refeta aquí de cap a peus. També l'Admet de Gluck ens porta a la memòria herois tràgics més tenaços i dignes que no pas l'Admet d'Eurípides, com ara l'infortunat i valeros Orestes. L'argument un xic extravagant de l'obra atenesa es converteix aquí en una simple i pura exaltació de l'amor conjugal, molt infreqüent en època antiga, però força habitual durant la Il·lustració i el Romanticisme. A penes trenta anys després, el 1805, Ludwig van Beethoven oferirà, en efecte, una versió contemporània del mite, el seu *Fidelio*, on no trobem tampoc cap tret humorístic. No hi ha dubte que l'*Alceste* i les *Iphigénies* de 1774 (*Iphigénie en Aulide*) i de 1779 (*Iphigénie en Tauride*) palesen la influència que el teatre «sentimental» d'Eurípides tenia sobre Gluck, però alhora fan visibles ben clarament els límits de la seva devoció. L'esclatxa que separava el teatre antic del bon gust del segle XVIII era massa gran per a acceptar a ulls clucs l'estranya barreja d'elements percebuts com a «tràgics» i «còmics», que hauria seduït un contemporani de Shakespeare. Per a Gluck, Calzabigi i Du Roullet, Eurípides era, sense discussió, un gran mestre i la primera referència en el gènere tràgic, però calia sotmetre les seves obres, talment com l'«òpera seriosa», als valors estètics imperants. Ell era, doncs, el primer objecte de la reforma.

## BIBLIOGRAFIA

- Alceste - L'Avant Scène Opéra* = «Gluck. *Alceste*, Opéra et mythe (4)». *L'Avant Scène Opéra*, núm. 73 (1985).
- Boujou = BOUJOU, Caroline. «Rosalie Levasseur, la créatrice d'Alcestes à Paris». *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 92-93.

- Brèque = BRÈQUE, Jean-Michel. «Les avatars d'une légende purement grecque». *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 14-19.
- Fauquet = FAUQUET, Joël-Marie. «L'*Orphée et Eurydice* de Gluck et le Berlioz d'*Orphée*». *Orphée - L'Avant Scène Opéra*, p. 46-65.
- Kintzler = KINTZLER, Catherine. «Orphée, un mythe moderne». *Orphée - L'Avant Scène Opéra*, p. 70-77.
- Noiray I = NOIRAY, Michel. «Genèse de l'oeuvre». *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 7-11.
- Noiray II = NOIRAY, Michel. «Les éléments d'une réforme». *Alceste - L'Avant Scène Opéra*, p. 20-25.
- Orphée - L'Avant Scène Opéra* = «Gluck. *Orphée*». *L'Avant Scène Opéra*, núm. 192 (1999).