

## MÚSICA E PALABRA

PALOMA ALONSO ALBERTI

Cando Juan Durán e Margarita Viso me propuxeron traballar no seu equipo para recuperar a obra de Marcial del Adalid *Inés e Bianca*, afrontar a restauración do libreto de Achille de Lauzières levoume inmediatamente a reflexionar sobre a importancia da palabra na ópera ou, por dicilo doutro xeito, levoume a tratar de delimitar onde remata a música e onde comeza a palabra.

Para poder responder a esta pregunta é necesario definir a fronteira, ás veces borrosa, entre lingua e linguaxe. A miúdo lingua e linguaxes artísticas confúndense nun mesmo concepto. Benedetto Croce, un dos máis grandes filósofos italianos do século pasado, na súa teoría expuxo que todas as artes dalgún xeito confluían na poesía, é dicir, na arte da palabra, na arte verbal. Óese falar a miúdo da poesía da arquitectura, da poesía da pintura, etc. É certo que detrás de calquera obra artística se esconde o ritmo como elemento sen o cal a nosa mente é incapaz de descodificar a información que percibe, pero isto non nos debe levar a confundir lingua e linguaxe.

Cada tipo de expresión artística, pintura, escultura, arquitectura, música etc. ten a súa propia linguaxe, é dicir, unha forma especial de expresarse a través de signos, símbolos, debuxos, pinceladas, ladrillos, ventás que constitúen o que chamamos linguaxe. Isto non quere dicir que as distintas artes non se entrecrucen. T. Eliot e P. Valéry, dous

grandes poetas do século pasado, apuntaron como antes de escribir unha poesía tiñan na cabeza un ritmo case musical do que xurdían despois as palabras. Wagner fala dunha obra total (música, palabras, escenografía, accións dos actores...). No teatro e na ópera prodúcese este confluír das artes pero non quere dicir que unha sexa igual á outra. A ópera, como unha arte máis, ten a súa propia linguaxe onde diversos elementos interactúan.

Á luz desta reflexión pódese entender como é posible que nunha ópera do século XIX de Verdi, Donizetti, Rossini ou calquera outro dos grandes músicos da época, palabras ás veces mediocres sirvan de apoio a textos musicais de altísimo valor artístico. Se despois do libreto da música, a miúdo a súa lectura pode parecernos ridícula - de feito só fai falta facer unha busca no monstro de Google para verificar que esta é unha opinión bastante estendida -, porque é unha peza da linguaxe da ópera pensada para interactuar co resto dos elementos, non para ser interiorizada como unha obra en si propia. Na ópera, a música necesita apoiarse en momentos de grande carga dramática, lirismo e pathos, e a función do libreto é proporcionarllos.

Desde esta perspectiva, fíxeme un obxectivo prioritario a nivel persoal: non tratar de “mellorar” o texto na reconstrución das escenas que faltaban á luz doutras poéticas nas que a linguaxe se constitúe como un fin en si propio. Tratábase, polo tanto, de non confundir lingua con linguaxe, de tratar o libreto en relación ao resto dos elementos en xogo: a música, a época, o estilo do autor, o argumento etc. Un marco no que non cabe moita liberdade á hora de facer eleccións e que nalgúns momentos formula grandes dificultades, pois cando se compón unha ópera *ex novo* se comeza polo libreto e despois a música dálle vida, pero nunha reconstrución, música e palabra son practicamente simultáneas (o lector pódese facer unha idea da dificultade que supón escribir un verso cinguíndose a unhas directrices deste tipo: verso de dez sílabas, a

primeira átona, a cuarta tónica, que remate en sílaba tónica, que conte isto, que sexan palabras do idiolecto de Lauzières, que rime co verso que está dúas liñas máis arriba...).

Era polo tanto necesario traballar desde unha perspectiva de equipo e formular estratexias conxuntas, para levar a cabo unha restauración desde un enfoque coherente, buscando a harmonía entre os distintos elementos en xogo: o ritmo, a cadencia, a tensión dramática, a carga tónica, a métrica, o argumento e o ton do discurso, en definitiva tratábase de facer unha especie de *crebacabezas* no que todas as pezas encaixasen borrando ao final os perfís. Pero sería imposible afrontar a restauración desde calquera outra perspectiva, de feito, ao longo do traballo, a música remitiunos ás palabras e as palabras á música constantemente.

Esta continua persecución entre palabra e música estivo presente non só no momento de reconstruír as partes que desapareceran, senón tamén no momento da restauración do texto existente extraído da partitura. Por citar un exemplo, chamoume a atención o uso dos nomes propios no texto, pois o nome Bianca (Branca) aparece traducido ao italiano, probablemente porque é máis doado impostar a voz á hora de cantar o nome Bianca, non obstante todos os demais aparecen en español. Algúns destes nomes, como Alfonso e Diego, naquela época foran adoptados en Italia sen variantes, pero concretamente o nome da protagonista, Inés, fora adoptado cunha pronunciación equivocada que posteriormente se estabilizou: /'Ines/ , pronunciado co “i” tónico. Marcial del Adalid non acentuara o devandito nome na partitura e isto levounos a cuestionarnos se realmente estabamos ante a versión italiana ou ante a española, pois se estabamos ante a versión española o til era necesario. Recorremos á música e analizando a partitura puidemos identificar que a vogal tónica era a “e”, é dicir, que Marcial del Adalid utilizara a versión española. En que versión estaba a pensar Lauzières, é un interrogante que queda sen resolver.

Pero tamén houbo outros momentos nos que as decisións foron independentes da música, xa que apareceron todo tipo de dificultades técnicas, desde os erros de ortografía en cuestións básicas, como confusións entre as vogais, sobre todo entre a “i” e a “e”, e frecuentes omisións, derivadas, na nosa opinión, dun suposto descoñecemento do italiano por parte de Marcial del Adalid, até as dificultades do traballo de formato derivadas da falta de puntuación do texto, a pesar de que Marcial del Adalid adoitaba escribir con maiúscula a primeira letra do verso.

Por exemplo, no acto IV, escena 4.<sup>a</sup>, nunha primeira revisión rápida, aparecía o seguinte verso:

*Ad Inés che perdei  
amor giurai d'esser fedele  
in vita e morte! souvenir crudele!  
Perché mesci una stella di veleno  
nel nappo che di gaudio amor fa pieno?*

A figura *stella di veleno*, traducido literalmente “estrela de veleno”, nun primeiro momento pasoume desapercibida, acostumada a outras poéticas recentes de base simbolista onde se fai un amplo uso da anaxloxía. *Stella* podía ser unha belísima metáfora de gota, pero unha análise posterior desde unha perspectiva histórica levoume á conclusión de que era obvio que estabamos de novo ante un caso de confusión entre o “i” e o e, restaurando polo tanto o texto coa inclusión do termo *stilla*, é dicir, “gota de veleno”. Cito a continuación a tradución:

*Á Inés que perdín  
xurei amor e serlle fiel  
na vida e na morte! Recordo cruel,  
¡por que mesturas unha gota de veleno  
no cáliz de xubiloso amor cheo?*

Cando afrontamos a reconstrución das partes que se perderan, unha actitude de respecto cara á obra levounos de forma unánime a tratar de reconstruír, tanto a partitura como o libreto, con “material” dos propios autores, realizando unha especie de labor de enxertado. Polo que respecta ao libreto, tratábase de perseguir un dobre obxectivo: respectar o código da linguaxe da ópera permitindo que todos os seus elementos interactúen en harmonía e utilizar o propio idiolecto de Lauzières.

Impúxose a elaboración dun corpus lingüístico para estruturar o idiolecto do autor baseándonos nas distintas categorías gramaticais e expresións léxicas (substantivos, adxectivos, pronomes, formas verbais etc.) e de este xeito, poder combinalas adaptando, no seu caso, os morfemas ao contexto lingüístico. Para realizalo recorrín non só ao libreto da propia ópera que estabamos a restaurar, senón tamén a outros libretos de Lauzières como *Don Carlo*, pois, na miña opinión, ampliar o campo de análise introducindo no corpus fraseoloxía presente en situacións dramáticas de distinto tecido emocional e argumental podía enriquecer a base de datos e axudar a obter mellores resultados. Concretamente na escena final da ópera incorpóranse algunhas expresións tomadas de *Don Carlo*.

Transcribo a continuación a reconstrución da escena 5<sup>a</sup> do acto IV e as notas que indican a fonte das expresións utilizadas:

*Il ciel un dì udia<sup>1</sup>  
il mio giuro d' amore  
Fidel a te Inés mia<sup>2</sup>  
son io in vita e in morte!  
Il ciel a me t'invia<sup>3</sup>*

*O ceo un día escoitou  
o meu xuramento de amor  
Fiel a ti, Inés miña  
son en vida e morte  
O ceo a min envíate*

1 “Inés e Bianca”, acto I, Escena 8.<sup>a</sup> Il mio giuro è scritto in ciel!

2 “Inés e Bianca”, acto I, Escena 8.<sup>a</sup> In vita e in morte esser fidel io giuro!

3 “Inés e Bianca” acto II, Escena 4.<sup>a</sup> Il ciel che ti rapia (...) a me ti invia dal suo stellato coro.

*dal suo stellato coro  
amore a te io vo  
mortale più non son!*<sup>4</sup>

**Diego**

*Mia figlia! Che mai veggio!*<sup>5</sup>  
*Al sol vederla io tremo!*<sup>6</sup>  
*Mio destino spietato!*<sup>7</sup>  
*Ohimè!*

**Bianca**

*Che succede? O ciel!*

**Diego**

*Pedro per sempre l'ombra d'Inés insegue  
fino al sonno dell'avel!*<sup>8</sup>

**Bianca**

*La maledirò!*

**Diego**

*No! Aspetta: è tua sorella!*

*desde o seu estrelado coro  
amor cara a ti vou  
mortal xa non son*

**Diego**

*Filla miña! Que estou a ver!*  
*Só ao a ver tremo!*  
*Desapiadado é o meu destino*  
*Ai de min!*

**Bianca**

*Que sucede? Oh ceos!*

**Diego**

*Pedro a sombra de Inés segue para sempre  
até o sono da tumba!*

**Bianca**

*Maldicireina!*

**Diego**

*Non! Espera: é a túa irmá!*

Non quero descender á infinidade de detalles técnicos e dificultades que presidiron a restauración xa que poderían ser aburridos para o lector, pero si subliñar que o resultado é o froito dun traballo que, utilizando estratexias conxuntas, tratou de respectar a complexa linguaxe da ópera.

4 “Inés e Bianca”, acto II, Escena 4.<sup>a</sup> Di gioia se non moro, mortale più non son.

5 “Inés e Bianca”, acto I, Escena 2.<sup>a</sup> (...) perché così ti veggio?  
“Inés e Bianca”, acto II, Escena 4.<sup>a</sup> Cielo! Che mai veggio?

6 “Don Carlo”, acto I, Parte I, Escena 3.<sup>a</sup> Al sol vederla io tremo!

7 “Don Carlo”, acto II, Parte I, Escena 3.<sup>a</sup> Stolto io fui! Mio destino spietato!

8 “Don Carlo”, acto I, Parte II, Escena 4.<sup>a</sup> Alla mia tomba, Al sonno dell'avel Sottrarmi perché vuoi, spietato ciel!