

**PALAU DE LES ARTS
REINA SOFÍA**
Intendent-Director artistic: **DAVIDE LIVERMORE**

A Midsummer Night's Dream

Benjamin Britten

Temporada 2015-2016



A Midsummer Night's Dream

Fitxa artística

A Midsummer Night's Dream [El somni d'una nit d'estiu]

Òpera en tres actes, opus 64

Música de Benjamin Britten (1913-1976)

Llibret de Benjamin Britten i Peter Pears, basat en l'obra homònima de Shakespeare

Estrena: Aldeburgh, 11 juny 1960, Jubilee Hall

Edició: Boosey and Hawkes Music Publishers Ltd, London

Direcció musical
Roberto Abbado

Direcció d'escena, escenografia i coreografia
Paul Curran

Vestuari
Gabriella Ingram

Il·luminació
David Jacques

Nova producció
Palau de les Arts
Reina Sofía

Escolania de la Mare de Déu dels Desemparats
Luis Garrido, director

Orquestra de la Comunitat Valenciana

Oberon **Christopher Lowrey**

Tytania **Nadine Sierra / Jennifer O'Loughlin (16)**

Theseus **Brandon Cedel**

Hippolyta **Iuliia Safonova***

Lysander **Mark Milhofer**

Demetrius **Dan Kempson**

Hermia **Nozomi Kato***

Helena **Leah Partridge**

Bottom **Conal Coad**

Quince **Richard Burkhard**

Flute **Keith Jameson**

Snug **Tyler Simpson**

Snout **William Ferguson**

Starveling **Michael Borth***

Puck **Chris Agius Darmanin**

Cobweb **Alejandro Estellés****

Peaseblossom **Joel Orts****

Mustardseed **Héctor Francés****

Moth **Josep de Martín****

Xiquet actor **Ángel Valdevira Boudet**

Ballet infantil
Javier Arés, Fernando Calatayud
Mario Escribano, Edgar Mateo
Iván Monleón, Diego Olmier
Luis Santamaría

* Centre de Perfeccionament Plácido Domingo

** Escolania de la Mare de Déu dels Desemparats

Assistent de la direcció d'escena

Allex Aguilera

Mestre repetidor

Stanislav Ángelov

Subtitulació

Anselmo Alonso

Realització d'escenografia

Tecnoscena SRL

Realització de vestuari

Sartroria Teatrale Arrigo SRL

Sala Principal

10, 14, 16 juny 2016 · 20.00 h

12 juny 2016 · 18.00 h

18 juny 2016 · 19.00 h

Duració aproximada: 3 h 18 min

Acte I: 52 min

Pausa: 25 min

Acte II: 48 min

Pausa: 20 min

Acte III: 53 min

A Midsummer Night's Dream

Sinopsi

Acte I

És de nit al bosc que rodeja Atenes. Oberon, rei dels elfs, i Titània, la seua esposa i reina de les fades, discuteixen per un xiquet canviat que el sobirà vol entregar a un cavaller però la sobirana se'l vol quedar, ja que és el fill d'una de les seues serventes. Oberon envia el seu fidel Puck a buscar una flor màgica, el suc de la qual és capaç d'enamorar a una persona del primer ésser que es trobe. Oberon pretén vessar aquest suc sobre les parpelles dormides de Titània i així agafar el xiquet canviat.

Quatre jóvens, Lisandre, Hèrmia, Demetri i Helena, s'entretenen pel bosc a buscar-se i fugir els uns dels altres en un estrany joc d'amors i desamors. Oberon ordena que Puck arregle el disbarat amorós usant el suc de la flor. Hèrmia i Lisandre, perduts i esgotats, s'adormen en la profunditat del bosc. Puck vessa el suc de la flor en les parpelles de Lisandre, al qual pren per

Demetri. Aquest arriba llavors, perseguit per Helena, a qui rebutja amargament. Desconsolada, aquesta veu Lisandre i el desperta, amb la qual cosa sorgix en ell l'amor per ella. Helena fuig llavors pensant que Lisandre es burla d'ella, mentres que aquest la persegueix sense èxit. Prop d'allí, Titània es disposa a dormir. Oberon apareix i li mulla les parpelles amb el suc amorós.

Acte II

Uns artesans d'Atenes assagen una obra de teatre al bosc. Puck decideix començar les seues entremaliadures: posa a Bottom el cap d'un burro per a terroritzar els altres artesans, que ixen corrent del lloc. Sol i atemorit, Bottom canta per espantar el seu terror i amb això desperta Titània.

El suc de la flor obra el seu embruixament i la reina de les fades s'enamora d'ell. Oberon està exultant: el seu pla ha resultat bé, però durarà poc, ja que Demetri no tarda a aparéixer perseguint Hèrmia. Puck esperarà fins que Demetri dorma per a posar-li finalment el suc màgic als ulls. Malgrat això, les coses encara han d'anar a pitjor quan Demetri, en despertar, veu Helena i s'enamora d'ella. Davant d'aquest desastre, Oberon exigeix una solució a Puck, el qual s'emporta els quatre jòvens bosc endins i els mulla les parpelles amb un antídot una vegada que s'han adormit.

Acte III

Oberon lliura Titània del seu embruixament floral. Els quatre amants desperten i finalment s'emparellen segons els seus originals sentiments. Bottom també desperta amb el seu cap humà, i es convenç que tot ha sigut un somni. Els altres artesans, que no han deixat de buscar Bottom, el troben per fi i li anuncien que la seua obra serà representada en la cort. És el dia de la boda de Teseu i Hipòlita a Atenes. Els artesans representen la seua tragèdia de Píram i Tisbe per a les tres parelles nobles. Al final, quan els humans van a dormir, les fades ens desitgen bona nit

A Midsummer Night's Dream

Entre la màgia i el somni

Per Arturo Reverter



Benjamin Britten

Benjamin Britten va ser un dels grans operistes del segle XX. Moltes vegades titllat de conservador per l'avantguarda, hui està considerat un gran valor de la música dramàtica. Dotat d'un enorme talent teatral, d'un ingredient orquestral eclèctic, que sintetitzava hàbilment multitud de profitoses influències, l'anglès posseïa també el secret del tractament de la veu humana. Les dos vies, la simfònica i la vocal, eren perfectament i eloqüentment combinades i desenvolupades en la seua escriptura; no ja en l'òpera, sinó en el domini de les obres simfonicocorals amb solistes o en el d'aquelles en què la veu només era la protagonista amb el llit dels timbres instrumentals.

El somni d'una nit d'estiu és una obra que ens mostra la qualitat del llenguatge de Britten, amo ja en aqueix temps d'una cal·ligrafia molt personal, resultat d'una gradual depuració de les formes i d'una estilització de les estructures classicoromàntiques, en la línia seguida, encara que per camins ben distints, per Alban Berg, el *Wozzeck* del qual ve a ser un precipitat de tota una tradició operística. Més enllà del serialisme o de l'atonalisme, el músic britànic, en el marc d'un eclecticisme creatiu, va procurar al llarg de tota la seua producció oferir el text de la manera més clara possible perquè s'entenguera fonèticament i semànticament i buscava per això un traç de la màxima puresa en què la línia de cant emergira amb limpidesa.

Convé escoltar al propi Britten: “Un dels meus principals objectius és el d'intentar tornar a la musicalitat de la llengua anglesa la brillantor, la llibertat i la vitalitat de què ha estat completament desproveïda des de la mort de Purcell”.

Per això era partidari de no d'utilitzar una prosòdia equivalent a la del llenguatge parlat, sinó de triar lliurement, segons els casos, les paraules que necessitaren una pronunciació més prolongada que en un discurs o en una conversació normal. La melodia segueix així les entonacions i inflexions de la frase parlada. A la manera en què, salvant distàncies, es desenvolupen les obres de Mússorgski o Janáček.

És el camí assenyalat al seu dia pel musicòleg britànic Deryck Cooke: “La música és un llenguatge capaç d'expressar molt definides emocions, i certes frases posseeixen per si soles un intrínsec significat emocional.” La veu se sosté per mitjà d'un fluid i canviant recitatiu *accompagnato*, que s'uneix a nombrosos passatges en ariós o a segments propis de l'ària, dos formes que realment arriben a confondre's.

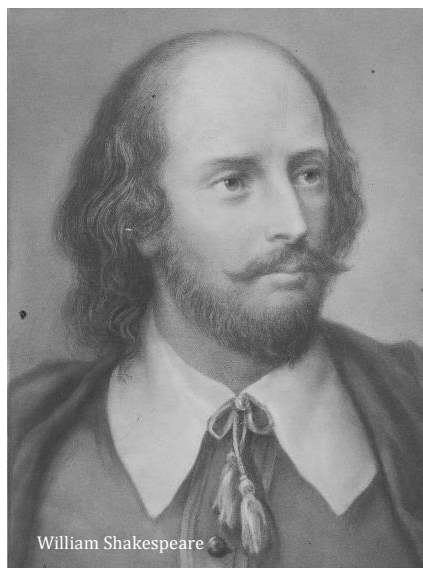


Era lògic per això que Britten pretenguera sempre, en el camp líric, il·lustrar assumptes amb excel·lent base literària: *Peter Grimes* (George Crabbe), *Billy Budd* (Herman Melville), *Un altre pas de rosca* (Henry James), *Mort a Venècia* (Thomas Mann)... I en aquest cas ni més ni menys que Shakespeare, una comèdia de joventut, de 1592-1596, escrita en ocasió d'una boda.

La base literària

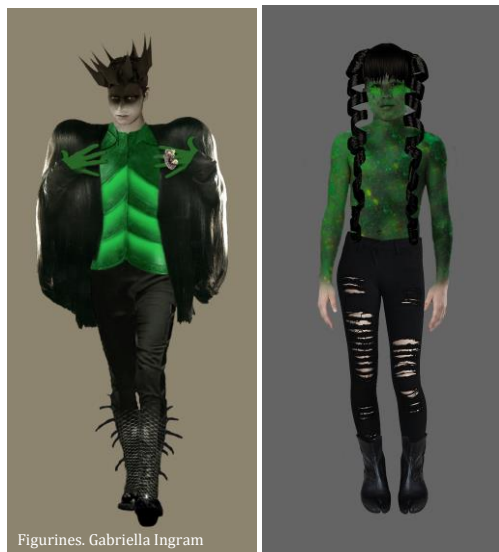
El llibret el va escriure a mitges amb el seu amic i parella, el tenor Peter Pears. Deia que “no tenia temps per a fer un nou”. Però extraure'l, després d'un treball detallat i pacient, d'una obra com la de l'autor

d'*Otello*, no era gens fàcil, inclús més delicat. Es va conservar quasi íntegra la distribució original. Només es van eliminar dos personatges, Egeu, pare d'Hermia, i Philostrate, l'ajudant en els xicotets plaers de Teseu. Aquest projecte, que tant li va interessar, va determinar que deixara per un temps el treball que realitzava sobre un altre assumpte no menys important: l'elaboració de l'òpera curta *Curlew River*, la primera de les tres anomenades “*Paràboles per a l'església*”.



El compositor es disculpava en certa manera amb el llibretista d'aquesta trilogia, William Plomer, a qui escrivia el 12 d'agost de 1959 amb aquestes paraules: “Sent que he de posposar *Curlew*, que està tan prop del meu cor, durant un any. Per diverses raons. En part perquè en el canvi d'escenari, de Japó a l'Anglaterra medieval, portem un cert retard. No em queixe d'això perquè sé que aquesta reorientació s'ha de fer lentament (...) Una altra raó és que aquest hivern reconstruïm el Jubilee Hall d'Aldeburgh per a convertir-lo en un xicotet teatre d'òpera, amb camerinos, gran escenari, gran orquestra, amb modificació del recinte, etc. I hem de fer-ho abans del pròxim juny, que és quan pretenem inaugurar-lo. Així que treballe per a *Midsummer Night's Dream*, que requereix un gran repartiment i una orquestra molt peculiar, no molt gran. Tenim l'essencial avantatge que es disposa ja del llibret (una vella idea meua i de Peter sobre la qual ja he treballat molt, i he tallat prou del text del vell Shakespeare”).

L'obra de Shakespeare havia sigut il·lustrada anteriorment per Purcell i Mendelssohn i per altres autors anglesos menys coneguts: John Frederic Lampe en 1735, John Christopher Smith en 1755, Richard Leveridge en 1796, Henry Rowley Bishop en 1815... El gran encert de Britten és l'aclariment d'una comèdia un tant



Figurines. Gabriella Ingram

confusa mantenint pràcticament la unitat de temps (dos dies en compte de quatre) i d'espai.

Decorat quasi únic, el bosc i la festa a casa de Teseu. Els cinc actes es converteixen en tres, amb una disposició més lògica en busca de la tensió dramàtica.



Així ho explica Jean-François Boukobza: **Exposició** (caracterització dels personatges, dades de la intriga, presentació dels rústics); Peripècies (efectes de l'embruixament, assajos de la peça sobre Píramo i Tisbe, disputa dels enamorats); **Desenllaç** (reunió de les parelles, representació de l'obra de teatre).

La duració es redueix a menys de la meitat, encara que les paraules de Shakespeare es respecten escrupolosament. Un prodigiós treball d'eliminació i muntatge va permetre efectivament als dos autors, conservant els versos originals, reduir el text en més de dos terços sense sacrificar res vertaderament essencial. Heus ací una xicoteta comparació entre l'original i el llibret:

Britten: Acte I: escena 1: personatges màgics = acte II, escena 1 de Shakespeare

Escena 2: enamorats = acte I, 1

Escena 3: rústics-artesans = acte I, 1

Escena 4: enamorats = acte II, 2

Escena 5: personatges màgics = acte II, 2

Acte II: escena 1: assaig de comedians = acte III, 1

Escena 2: Titania-Bottom = acte III, 1; IV, 1

Escena 3: enamorats i Oberon i Puck = acte III, 2

Acte III: escena 1: bosc = acte IV, 1; IV, 2

Escena 2: Tall de Teseu = acte I, 1; IV, 1

Escena 3: representació de l'obra = acte V

Com es veu, l'acte inicial es divideix en cinc seqüències, consagrades successivament al món de les fades, als amants, als rústics o pobletans, de nou als enamorats i de nou a les fades. Estructura ABCBA. Les del segon acte posseeixen una estructura més simple, a imatge del tercer de la peça de Shakespeare, que es reproduceix amb una excepció: l'escena de l'encantament de Titania pel llaurador Bottom-Cap d'ase és ací prolongada per la primera escena de l'acte IV de Shakespeare. El tercer i últim acte de l'òpera es divideix en dos quadres: el primer, una altra vegada en el bosc, ens fa contemplar els successius despertars de Titània, els amants i Bottom, que es pregunten si han sigut víctimes d'un somni. El segon quadre ens porta al palau de Teseu i amb aquest ens porta dos nous personatges, el duc d'Atenes i Hipòlita. Al contrari que en Shakespeare, que presenta abans aquest escenari, en Britten-Pears aquest tall ens sembla irreal.



Valors musicals

Aquesta modificació de l'escenari (aparició tardana de la parella real) no és l'única raó, segons el parer de Jean-Michel Brèque, que explica per què el clima de l'òpera és sensiblement diferent al de la peça teatral. Gràcies a l'elaborat i tornassolat tractament musical, cada un dels actes està banyat per una atmosfera específica, de la qual cosa, com és lògic, no hi ha rastre en l'obra teatral. La diferenciació entre els grups de personatges s'aconsegueix per mitjà d'una

distribució vocal i instrumental apropiada i per l'aplicació d'una textura i un color específics. Les parts feèriques, màgiques, són caracteritzades per les veus agudes: cor i veus de xiquets, contratenor, soprano coloratura; i per instruments màgics: rares combinacions tímbriques, arpa, clau, celesta, xilòfon, de glockenspiel, vibràfon... i una escriptura que privilegia els efectes d'espill, inversió o reinversió.

S'empra pròdigament el *ritornello* en el primer acte com un element il·lustratiu i en gran manera descriptiu; una mena de representació del bosc, personatge principal, però també de la vesprada i el crepuscle. En els primers compassos de l'obra emergeixen de les profunditats de l'orquestra, com succeïa en el començament *L'or del Rin* de Wagner -salvant totes les distàncies-, llargs *glisandi* i *portamentos*. Un motiu que servirà d'interludi entre les diferents escenes d'aquesta primera jornada i que reapareixerà quan es faça referència a les fades al llarg de

l'òpera. S'aconsegueixen bells efectes amb la corda en *divisi* i amb els trèmolos; i amb els acords perfectes de dotze graus encadenats. El resultat crea una eufonia amb un color sonor insòlit. Els artesans es caracteritzen pels timbres greus -quasi tots són baixos o barítons- i són connectats amb instruments en consonància, com el trombó o el fagot. Les textures, és a dir, el teixit sonor marcat per la combinació de timbres, són senzilles, amb la seua imitació de danses populars, rurals, burlesques. Els personatges humans estan acompanyats per instruments clàssics de l'orquestra (cordes, fustes, les dos molt reduïdes).

Els intermedis, fragments instrumentals que separen i al mateix temps lliguen escenes, com l'utilitzat entre les dos del segon acte, i que serveix també per a inaugurar-lo i tancar-lo, actuen com a factor climàtic, de situació. S'usa així mateix la tècnica de les variacions, com les escrites sobre una sèrie de quatre acords en



progressió cromàtica. I són molt característics els acords que podríem definir com enigmàtics, constituïts per cordes amb sordina, metalls amb sordina; fustes; arpa, clau i altres instruments “màgics”.

Britten imposa la seua pròpia visió: joc entre innocència i experiència, moralitat i immoralitat, somni i realitat. Una visió més feèrica que la de Shakespeare: “He intentat posar en pràctica una concepció particular de la peça que haguera pogut expressar

també amb paraules... Les fades són molt diferents dels xicotets sers innocents que apareixen en les obres de Shakespeare. Sempre m'ha impressionat el caràcter contundent de les fades en les seues obres. Parlen un llenguatge poètic molt singular. Són, després de tot, les guardianes de Titània: tenen en conseqüència una música marcial. Com el món real, accidentalment, el dels esperits pot contindre tant el bé com el mal”.

L'harmonia és, generalment, consonant dins d'una òrbita tonal molt àmplia i poc definida, prou ambigua, molt pròpia del compositor, que, curiosament, i com s'ha comentat de passada, fa una passatgera ocupació de les dotze notes de l'escala cromàtica; sense cap pretensió rupturista ni plantejament que busque una organització o estructura ni de lluny assimilables als pretesos, com a element expressiu, pels músics de l'Escola de Viena. És més aïna un atzar, propiciat darrere d'una pinzellada de color, d'expressió intensa. Com la que va perseguir al seu dia Richard Strauss en un dels episodis d'*Així parlà Zaratustra*.

Evocació mozartiana

Més d'un autor ha destacat el paral·lelisme que es pot establir, pel que es refereix al joc de les parelles, entre aquesta òpera i *Així fan totes* de Mozart, on s'establia així mateix un equívoc i on els adaptaments inicials no semblaven els correctes. Britten va saber

pintar aquest joc emprant temes musicals al·lusius a l'error o a la inestabilitat afectiva junt amb les desil·lusions o als coneguts furors. Brèque assenyala les sorprenents concomitàncies i ens fa veure com Hel·lena i Hermia han crescut com dos germanes -com ho eren Fiordiligi i Dorabella en l'òpera mozartiana- i que cada un dels seus enamorats acaba sospirant per la promesa de l'altre, gràcies a les destreses d'Oberon i Puck ací i del senyor Alfonso allí. La tensió nerviosa que provoca aquesta situació s'aprecia molt bé al llarg de les seqüències de la gran escena del segon acte de l'obra de Britten; tant pel que fa a les dones com en el que afecta les seues respectives parelles. De la mateixa manera que el compositor salzburgués, el britànic juga el joc a fons a través d'uns pentagrames que es poden considerar sublims. Les veritats profundes, els sentiments més autèntics acaben per fer-se presents per damunt de l'absurd de les situacions.



Aspectos vocales

En la distribució vocal, que, com s'ha dit, tant preocupava Britten i que tan bé solia resoldre, se segueix el patró tradicional: tenor, mezzo, baríton, soprano, baix i contralt. Veus tradicionals, de les quals hi ha molts exemples en la partitura atés l'ampli repartiment. Amb una excepció entre els solistes, la del personatge d'Oberon, situat entre els feèrics, assignat a un contratenor. Britten ho va tindre tindre clar des del principi i va pensar precisament en aquest tipus de vocal, en 1959 no molt estés, i així mateix en el cantant específic: Alfred Deller (1912-1979), un conspicu artista a qui el compositor havia conegut durant la guerra cantant Purcell. La seua experiència en la música antiga va ser determinant.

“**M**e pregunte com podria vosté reaccionar davant de la idea de cantar Oberon en aquesta nova obra. És per a un gran repartiment; cada grup de personatges ha sigut cuidadosament calculat des d'un punt de vista vocal. I veig vosté i la seua veu molt clarament en aquesta part, però abans de començar a escriure m'agradaria conèixer les seues reaccions i esperar que ens permeta saber si està lliure al maig i juny de l'any que ve (1960)”.

Sembla que en l'estrena, aquella vesprada de l'11 de juny de 1960, en el Jubilee Hall d'Aldeburgh, Deller no es va trobar precisament a gust en la delicada pell d'Oberon. No era la seua especialitat, acostumat a Purcell i a les cançons isabelines. L'escenari, encara que de no molt grans dimensions, se li va fer enorme. El mateix que el paper. Com era d'esperar, va cantar bé perquè era un gran artista, però la seua suau veu, de timbre tan fràgil, d'harmònics

tan recollits i sensuals, es perdia un poc. El seu era un instrument d'escassa projecció, de volum relatiu, el propi per a prosperar en l'àmbit reverberant d'una església o capella; no en el d'un teatre. És pel que la part màgica d'Oberon no va arribar a adquirir la seua vertadera dimensió fins que altres contratenors van assumir la comesa. En primer lloc, i ja en el Covent Garden de Londres, Russel Oberlin. I de seguida, James Bowman, d'un més ampli radi d'acció, projecció, volum i entitat, amb el qual segurament el personatge va aconseguir la seua total plenitud. Bé que aquest cantant estiguera lluny de posseir el timbre dolcíssim, de mezzo molt lírica, de Deller.

Oberon és, evidentment, un *deus ex machina*. Condueix l'acció i està present en gran part d'aquesta. Per a ell, Britten va escriure pàgines bellíssimes, com la que obri el delicat tissú del tercer acte. S'escolta en primer lloc l'etèria orquestra, que a



Fotos: Tato Baeza

acompanya l'alba i evoca la claredat matutina dels dies d'estiu. Seguim ací de nou a Boukobza, que descriu magníficament el moment: “al cromatisme exacerbat dels *ritornelli precedents* (nocturns introductors dels actes I i II), succeeix ara un diatonisme pur, sense accidents ni referència tonal precisa. Molt notable és la que podríem qualificar d'ària principal d'aquest personatge, *I know a bank*, integrada en l'escena segona del primer acte i en la que el rei de les fades revela les seues intencions i projectes. És una peça neobarroca que es desenvolupa meravellosament a través de sis seccions distintes, cadascuna amb un tempo, un tema i un color instrumental diferent. Magistral.

A assenyalar els efectes belcantistes de tants instants, com els protagonitzats per les dos parelles d'amants i, particularment, per Titània, que en el seu monòleg de l'acte segon, *Be kind and courteous*, desenvolupa una autèntica ària *da capo* al vell estil, basada

en un *ostinato* en espill doble de les arpes. Escalles ascendents i descendents de flautes i clarinets, acords de clau, tonalitat clara de do major, notes picades, elevació fins al do sostingut 5... Tot contribueix a ressaltar la passatgera bogeria de la dama, enamorada d'un ase.

Unes paraules per a comentar la curiosa comesa de Puck, que ha de ser un xiquet crescut o un jove net imberbe que no canta, sinó que parla. Per al compositor era un personatge que no s'assemblava a cap altre. “Crec que és totalment amoral i per tant innocent”, afirmava. En l'estrena va ser interpretat pel fill del ballarí i coreògraf Leonide Massine, que tenia llavors 15 anys. Es contenta de parlar i fer cabrioles. Britten va tindre la idea de representar-lo així després de veure a Estocolm a uns xiquets acrobates, d'agilitat i mímica absolutament extraordinaris.