

Giovanna d'Arco

Giuseppe Verdi (1813-1901)



GIOVANNA D'ARCO

Giuseppe Verdi (1813-1901)

DRAMMA LIRICO EN PRÓLOGO Y TRES ACTOS. MÚSICA DE GIUSEPPE VERDI (1813-1901). LIBRETO DE TEMISTOCLE SOLERA, BASADO EN LA OBRA DE TEATRO DIE JUNGFRAU VON ORLEANS (1801) DE FRIEDRICH VON SCHILLER. ESTRENADA EN EL TEATRO ALLA SCALA DE MILÁN EL 15 DE FEBRERO DE 1845.

ESTRENO EN EL TEATRO REAL. ÓPERA EN VERSIÓN DE CONCIERTO.

Director musical: **James Conlon**

Director del coro: **Andrés Máspero**

Carlo VII: **Michael Fabiano**

Giacomo: **Plácido Domingo**

Giovanna: **Carmen Giannattasio**

Delil: **Moisés Marín**

Talbot: **Simón Orfila**

Coro y Orquesta titulares del Teatro Real

14, 17, 20 de julio

20.00 h

Salida a la venta 25 de marzo de 2019

ARGUMENTO

Giovanna d'Arco

La acción se desarrolla en Francia, entre las localidades de Domremy, Reims y Rouen, en el primer tercio del siglo XV.

Prólogo

Un grupo de militares franceses dan cuenta de su preocupación por el avance del ejército inglés que está a punto de tomar al asalto la ciudad de Orleans. El rey Carlo VII, ante esta eventualidad, está a punto de renunciar a su trono.

Decisión que ha tomado, según confía a sus súbditos, tras un extraño sueño que ha tenido. En él una voz desconocida le ha ordenado que deponga sus armas en una capilla dedicada al culto de la Virgen que se erige en medio de un bosque con fama de hallarse sometido a hechizo, donde las brujas suelen organizar sus reuniones. El entorno del rey confirma la existencia de ese lugar y Carlo decide acudir allá y, según el mensaje recibido, despojarse de sus armas.



En el corazón de ese misterioso y tupido bosque, en medio de un temporal que se adivina cercano, Giacomo, pastor de Domremy, vigila a su hija Giovanna de quien sospecha es víctima de extrañas y maléficas influencias.

Giovanna en lo que ella cree su soledad se imagina con un yelmo y una espada defendiendo a su patria de los invasores ingleses. Tras orar como de costumbre, se adormece. En el sueño es atormentada por unos demonios que la incitan a entregarse a una vida placentera, mientras otro grupo, ahora de ángeles, la animan a que empuñe las armas en defensa de su patria maltratada.

Giovanna se despierta y ve las armas allí dejadas por el rey Carlo y, plena de entusiasmo y ardor patriótico, con ellas en la mano anima al rey para que entre en batalla. Giacomo, testigo de estos acontecimientos está convencido de que su hija es víctima de fuerzas demoníacas y que, además, se ha enamorado del monarca.

Acto I

A las afueras de la ciudad de Reims, los ingleses se lamentan de la pérdida de la ciudad y de su impotencia ante los franceses ahora guiados por una mujer que parece invencible. Aparece Giacomo ante su comandante, Talbot, asegurando que él tiene la clave para hacer prisionera a esa heroína francesa. Giacomo quiere así vengarse de Carlo considerándolo seductor de la incauta Giovanna.

Esta, ajena a toda esta intriga, en un jardín de Reims, reflexiona sobre si es ya hora de retirarse

a su localidad nativa viendo que la situación de su país, gracias a su ayuda, ya se ha normalizado. Continúa, no obstante, llena de dudas. Y no es la menos agobiante la de sentirse atraída por ese rey que ella ha salvado de la destrucción. Carlo, justamente, aparece en ese momento y da libre curso a sus sentimientos: está perdidamente enamorado de ella y espera correspondencia a tanta pasión.

Giovanna, tras iniciales dudas y vacilaciones, acaba por confesarle que ella también le ama. Pero, en el mismo instante de la confesión, oye las voces angelicales que la recuerda que ella no puede ceder a amores terrenales. Carlo no acaba de entender la consecuente reacción de Giovanna quien huye horrorizada.

Delil y otros oficiales anuncian la inminente ceremonia donde Carlo será coronado. Mientras se encaminan hacia la catedral, Giovanna escucha demoníacas voces victoriosas.

Acto II

Se reúne una multitud vociferante y alegre ante la catedral de Reims, consagrada a san Dionisio, donde secularmente se coronan los reyes de Francia. Una vez la plaza desierta aparece Giacomo que sigue con la cabeza inclinada llena de torvos pensamientos el rito de la celebración.

Al acabar la ceremonia la primera en salir del sagrado recito es Giovanna que rechaza la invitación de Carlo a unirse al homenaje del pueblo. Es entonces cuando Giacomo se destaca en medio del populacho acusando a Giovanna con duras palabras de haber pactado con el diablo.





El asombro general se agudiza porque Giovanna, culposa, se siente incapaz de defenderse de esta terrible acusación. Todos entonces se vuelven contra ella, acusándola de bruja, incluso el rey tampoco encuentra la manera de defenderla. Giovanna, totalmente derrotada, se arroja en brazos de su padre.

Acto III

Tal como había prometido Giacomo, Giovanna se haya en poder de los ingleses que la han recluido en un hosco calabozo. Del exterior llegan ecos de una batalla. Giovanna hubiera deseado encontrarse allá defendiendo a su patria pero las fuertes cadenas le impiden el movimiento. Giacomo, por fin algo sensibilizado por la situación

actual de su hija, recibe sus confidencias: sí, ha amado a Carlo pero pese a ello se ha mantenido pura e inocente. Giacomo, convencido de su sinceridad, la libra de sus cadenas y le entrega una espada para que Giovanna pueda acudir a la batalla.

Una batalla que él observa desde la torre comprobando que gracias al valor de su hija los ingleses han sido otra vez derrotados.

Pero la joven ha resultado mortalmente herida. Mientras todos, incluido Carlo, homenajean a la heroína ésta como si estuviera inspirada por una fuerza superior saluda al padre, al rey y a todos los soldados presentes y abrazada a la bandera invoca a la Virgen que le abre las puertas del cielo. Luego dulcemente muere.

GIOVANNA NO MUERE EN LA HOGUERA

Fernando Fraga

Juana de Arco fue “santificada” antes por la literatura y la música que por la iconografía católica. Wilhelm Schiller la llevó a la escena en 1801 y cuatro décadas más tarde Verdi la situó en un espacio operístico. En 1909 obtuvo la consideración de beata y en 1920 fue, finalmente, ascendida a los altares.

Verdi, cuando se impuso musicar el tema schilleriano, llevaba tras sí dos éxitos incuestionables *Nabucco* (1842) e *I Lombardi* (1843),

ambos triunfantes en el Teatro alla Scala milanesa, razón por la cual su empresario Bartolomeo Merelli decidió ampliarle el contrato. De resultados de ello fue esta *Giovanna* que, por cierto, luego marcaría durante dos decenios el alejamiento del compositor del teatro milanés (22 años exactamente con la revisión de *La forza del destino*), enfadado por la precaria puesta en escena de su obra. *Giovanna*, pues, se sitúa en el catálogo del compositor entre *I due Foscari* (Roma, 1844) y *Alzira* (Nápoles, 1845), dos muestras bien



diferentes en temas y resultados de la inspiración verdiana.

Verdi no se decidió de inmediato a los requerimientos de Merelli pero, animado entre otros estímulos por el equipo vocal a su disposición, acabó por aceptar poner notas al libreto firmado por Temistocle Solera (el mismo de las dos óperas milanesas ya citadas quien luego colaboraría con el música en otras más). Un terceto vocal muy a su gusto: la soprano Erminia Frezzolini para la protagonista del título destacada intérprete belliniana y donizettiana a la par que verdiana pues había sido una importante traductora de la Giselda lombardiana (luego sería la primera Leonora francesa de *Trovatore*); su

marido, el brillante tenor Antonio Poggi, sabio en combinar acentos enérgicos con otros de dulzura y elegancia, se haría cargo del rey francés y para Giacomo le parecía idóneo el potente barítono Filippo Coletti a favor del cual el compositor idearía una de sus primeras e importantes figuras paternas, en principio negativa hasta su cambio final de actitud.

Las expectativas de éxito a la hora de la verdad, la de la función del estreno, resultaron bien lisonjeras para los deseos de compositor y empresario porque la obra, estrenada el 15 de febrero de 1845 con Verdi *al cembalo* en las tres primeras representaciones como era contractual entonces, fue bien recibida. La crítica en general





alabó sus enormes bellezas testificando a la vez los aplausos continuos del público a la mayoría de sus números. Fragmentos musicales, señal inequívoca de su popularidad inmediata, que pronto se pudieron escuchar la mayoría de ellos en bandas y organillos. Verdi llegó a afirmar, un tanto ufano, que se trataba de la mejor partitura que hasta entonces había compuesto,

olvidándose de *Nabucco* y *Ermani*, con las cuales la posteridad sería mucho más generosa.

Tras las funciones milanesas, para una representación veneciana de diez meses después, Verdi compuso a favor de su futura Odabella de *Attila*, Sofia Loewe, un aria (*Potrei lasciare il margine*) seguida de la correspondiente cabaletta



(*O se un giorno avessi un dono*) que, convirtiéndose en propiedad absoluta de la cantante alemana, desgraciadamente, se desconoce su paradero. Se dio el caso singular, circunstancias que suelen darse en la vida o en el arte, de que esta cantante era hija de un actor, Ferdinand Löwe, justamente célebre por sus interpretaciones de obras de Schiller.

Pese a la recordada y demasiado positiva consideración verdiana hacia el valor de su obra, *Giovanna* fue de inmediato anulada por obras posteriores del maestro. Tras múltiples años de ausencia reapareció con algo de fuerza renovada en 1951, en la RAI milanesa,

dentro de las exhumaciones motivada por el cincuentenario de la muerte de Verdi. Se llevó a cabo gracias a un terceto importante: Renata Tebaldi (quien también la cantaría en vivo en Nápoles), Carlo Bergonzi (recién reciclado como tenor tras haber debutado como barítono) y Rolando Panerai bajo la experta dirección de Alfredo Simonetto. Veinte años después sirvió para el despegue profesional de una bella Katia Ricciarelli y casi contemporáneamente disfrutaba de su primera grabación oficial de estudio con Montserrat Caballé, Plácido Domingo, Sherrill Milnes bajo la batuta de James Levine. Hoy día aparece a menudo

en programaciones teatrales, siendo alunas de sus más destacadas intérpretes (la mayoría con documentos sonoros testimoniándolo) Susan Dunn, Stefania Bonfadelli. Martile Rowland, June Anderson, Mara Zampieri, Mariella Devia, Svetla Vassileva, Anna Netrebko, Krassimira Stoyanova y Jessica Pratt. Sopranos, pues, de significado vocal e interpretativo.

De Schiller a Solera

Schiller tomó se basó en el personaje de Giovanna, dejando de lado el religioso, a partir de su significado histórico y político, alguien que

se movía en medio de una atmósfera medieval donde la presencia de la brujería o de las asechanzas de fuerzas extrañas, poco controlables, regían sus entretelas. Punto de partida que siguió al pie de la letra Solera aunque tomándose una enorme cantidad de libertades concretas. La más decisiva atañe al aspecto sentimental de la obra. En Schiller, Giovanna se siente atraída por un soldado inglés que ella recoge herido en una batalla, de nombre Lionel y que, por supuesto, desaparece en el texto del libretista. Para Solera los afanes amorosos de Giovanna se dirigen hacia el rey Carlo, estableciendo así la típica pareja operística italiana entre soprano y tenor.



Hay otras soluciones diferentes, como la de la escena de la cárcel en la que en Schiller es liberada Giovanna merced a fuerzas celestiales y no por su gruñón padre, entidad que para Solera adquiere mayor importancia que para Schiller, puede que por imposición verdiana y no exento de cierta exageración o escasa y ambigua definición dramática. El número de personajes de la ópera es muy reducido con respecto al original, con escasísimo nivel participativo: Delil, tenor, oficial del rey Carlo, tiene tres intervenciones y Talbot, bajo, comandante inglés, cinco además de cantar ambos con el coro respectivo en el que se integran. Solera, pues, actuó dando cuenta de su habilidad para adaptar textos ajenos, a falta de mayor inspiración poética, redactando un libreto operístico, claro y directo como pedía Verdi que admirada además la sonoridad de sus versos; a falta de talento, pues, oficio. Entonces, la acción de *Giovanna d'Arco* se realiza a través del terceto principal: Giovanna, Carlo y Giacomo, con presencia permanente del coro (distribuido en burgueses, soldados franceses e ingleses, espíritus beneficiosos y malvados, etc.) como es normal en la ópera italiana en general y Verdi en particular.

Verdi seguramente conocía la obra de Schiller, esta y parte del resto, en traducción italiana de su amigo Andrea Maffei. Poco después pondría notas a *I masnadieri* (*Die Räuber*), luego a *Kabale und Liebe* (*Luisa Miller* para el compositor) y finalmente a *Don Carlos*, sin olvidar que una de las escenas de *La forza del destino* (la de Velletri con Preziosilla y Melitone) está originada en otra equivalente de *Wallenstein Lager*

(*El campo de Wallenstein*) del mismo dramaturgo alemán. Una posibilidad más, la de musicar, *La conjura de Fiesco* quedó en eso, únicamente en un vago proyecto. Verdi, sin embargo, se acercaría a este Fiesco genovés merced al *Simon Boccanegra* de García Gutiérrez. En consecuencia, Schiller y Shakespeare serían los autores que más llamaron la atención y potenciarían la inspiración verdiana.

Se impone recordar aquí que, también con bastantes licencias con respecto al texto de Schiller, en 1830 había confeccionado a Pacini un tal Barbieri (en sus memorias el músico ignora su nombre de pila) otro texto sobre la doncella de Orleans que, justamente, conseguiría su bautizo escénico en el mismo Teatro allá Scala. Giovanni Pacini, para situarlo, fue gran amigo y colaborador de Rossini que usó de su ciencia musical para completar algunas de sus partituras cuando las prisas le agobiaban. En 1881, Chaikovsky llevó otra vez este tema schilleriano a la ópera.

Sin embargo, es preciso matizar que, aunque las líneas argumentales de la obra se deben directa y principalmente a Schiller, Solera acudió también a otro texto, ahora del francés Alexandre Soumet, a su vez inspirado en Schiller. Soumet, se recuerda, fue autor de *Norma o el infanticidio* que más de una década atrás había inspirado a Bellini una de sus mejores partituras.

La música

La séptima obra del catálogo verdiano se estructura en un prólogo y tres actos precedidos por una obertura y con “números cerrados” en



base a arias o romanzas, dúos, tercetos, finales concertados o no, marchas, una batalla y coros, o sea, lo típico del Verdi del periodo que él luego llamaría “de galeras” por la intensidad con que hubo de trabajar a destajo. Formas que, sin

embargo, ya van adquiriendo una mayor libertad o flexibilidad.

La obra comienza con una breve obertura en la que, tras una tormenta inicial, se describe la tranquilidad campestre propia del lugar de

origen de la protagonista antes de adquirir un marcado clima marcial o guerrero. Aunque puede recordar la rossiniana de *Guillaume Tell*, obra basada asimismo en Schiller, esa introducción orquestal lleva el sello innegable de la pluma verdiana.

Carlo VII es presentado por una típica aria tenoril (*Sotto una quercia*), un andantino de amplio aliento melódico que por medio de una zona *di mezzo* deriva a la inevitable *cabaletta*, la voz del solista potenciada con la presencia dialogante o con mucha participación del coro (*Pondo è letal, martiro*). La página, tanto permite el lucimiento del cantante como refleja sin titubeos el contenido del racconto que hace el rey previo a su apasionado y viril remate.

En la escena siguiente, sobria y certeramente es evocado el bosque misterioso, donde Giovanna tiene sus visiones, con un tempestuoso y tétrico preludio. Primero es presentado Giacomo de forma muy sencilla y rápida, un intenso *recitato* que da inmediato paso a la escena y cavatina de la protagonista en el que pueden escucharse ecos bellinianos y en la que Verdi pone en evidencia los dos rasgos que caracterizarán a la muchacha: su doncellez y su espíritu guerrero.

Llama más la atención el final del cuadro, la manera tan simple casi ingenua, pero muy efectiva, en la que musicalmente aparecen descritos los espíritus angélicos (un canto grave y homófono con una orquestación casi etérea) y los infernales (saltarina línea canora a ritmo de un vals que únicamente puede ser asociado a Verdi).

Se reúnen finalmente los tres personajes, primero en un extático canto a *capella*, posteriormente rubricado por un allegro que anuncia ya, vivamente, el destino y las próximas acciones de Giovanna (*Son guerriera che a gloria t'invita*).

Acto I

Al enérgico coro, incluidas intervenciones de Talbot, con el que Verdi define a los hasta entonces invictos soldados ingleses sucede el momento solista del barítono: recitativo, aria y *cabaletta*, capaces de aclarar las intenciones de Giacomo y al mismo tiempo que su longeva edad aparece suficientemente definida.

La escena siguiente que consta de una romanza para la soprano y el esperado dúo de esta con el tenor se inicia con un preludio lleno de colorido, como corresponde a la descripción del lugar en el que transcurre el cuadro; Verdi añade en él alusiones temáticas a momentos anteriores que continúan durante el recitativo de la soprano. El aria *O fatidica foresta*, probablemente la más popular de la obra, destaca por su exquisito acompañamiento casi exclusivamente destinado a los instrumentos de madera.

En el dúo de Giovanna con Carlo iniciando el que será el *finale secondo* y donde el compositor recuerda los temas “angélicos” y los “demoniacos” acordes con la acción, aparece una de las frases melódicas más seductoras de la partitura, aparte de servir para dar cuenta de la tierna pasión que el monarca francés siente por la pastora y que por esta sección se rescata este momento de la partitura: *È puro l'aere, límpido il cielo*.

Acto II

Una aparatosa marcha le da inicio muy apropiada para la ocasión. Interesantísima, asociable a la mejor inspiración verdiana es la nueva página en solitario de Giacomo (*Speme al vecchio era una figlia*), donde el anciano aparece ya más humanizado en toda su contagiosa desesperación.

Tras el himno que se escucha desde la iglesia, se inicia la sección final, un *concertato* escrito con la sabiduría polifónica asociada desde las primeras óperas al compositor y que aquí tras un momento de tensa suspensión, se remata por medio de una frenética *stretta* poniendo remate

al acto de manera brillante pero más funcional que inspiradamente pues, dentro de su excelente escritura por lo demás, no adquiere el vigor que caracterizaban los concertantes de *Nabucco* ni la solemnidad de los de *Ernani*.

Acto III

El clima militar con el que da comienzo el acto, se contrasta con el lamento de Giovanna que, en la cárcel y observada por su padre, se explaya en *Amai, ma un solo istante*, amplio cantable de una extraordinaria belleza, a cuyo fluido desarrollo acaba incorporándose también la voz baritonal. Otro de los instantes más inspirados de la partitura. La *cabaletta* a dos voces





que sigue es menos interesante en su vulgaridad aunque sirva de conveniente lazo de unión con la sencilla descripción de la sucesiva batalla, descrita por los comentarios por Giacomo en un procedimiento similar al que Verdi utilizará años más tarde en *La forza del destino*.

Una nueva romanza a cargo de Carlo (*Quale più fido amico*) parece colocada solo para reforzar o ampliar el papel del tenor. Pero, con la voz transitando preferentemente por la zona central del registro, da otra oportunidad de lucimiento canoro a un imaginativo intérprete, que halla reforzando su atractivo mensaje vocal un

muy expresivo e íntimo acompañamiento a cargo del corno inglés y del chelo.

Una solemne marcha fúnebre, un andante en sol menor parcialmente punteado por el coro, da paso a la escena de la muerte de Giovanna. Apoyada por una orquesta reducida donde destaca la presencia del clarinete en sinuosos arabescos, la doncella expira (*S'apre il ciel. Discende la Pia*), sobria pero conmovedora despedida terrenal a la que se suman los comentarios de tenor, barítono y coro. Con cuatro acordes en mi bemol mayor se concluye esta desigual pero, siendo verdiana, nunca carente de interés partitura.