



RIENZI

*Opéra en 5 Actes*

*Doëme et Musique*

DE  
**RICHARD WAGNER**



# Rienzi, l'últim dels tribuns

Treball de Recerca de Batxillerat

*Autor/a:* Nicola Gabrini

*Curs:* 2n de Batxillerat

# Agraïments

Vull donar les gràcies als meus tutors, XXX i YYY, per donar-me el suport necessari i dedicar-me una porció del seu temps. A ZZZ, per sempre estar disposat i interessat en ajudar-me i per les seves il·lustradores classes d'harmonia. I en especial a VVV, qui em va tutoritzar la primera fase del TDR. Ell i les seves classes van fer, en part, possible la realització d'aquest treball.

## Resum

Aquest treball consta d'una anàlisi musical de l'obertura de l'òpera *Rienzi*, de Richard Wagner, i de la comparació psicològica entre el personatge principal d'aquesta òpera i Adolf Hitler. L'objectiu és, per una part, demostrar que mitjançant la significació musical podem desxifrar la història de l'obra des de la partitura, i a més, per la part psicològica, posar de manifest una similitud en el comportament dels dos individus de referència.

Les conclusions confirmen la nostra hipòtesi inicial. Durant l'anàlisi veurem i explicarem la història de l'últim dels tribuns, Rienzi. Una vegada finalitzada la primera part ens endinsarem en la ment de dos homes peculiars per descobrir que guarden molta relació.

## Resumen

Este trabajo consta de un análisis musical de la obertura de la ópera *Rienzi*, de Richard Wagner, y de la comparación psicológica entre el personaje principal de esta ópera y Adolf Hitler. El objetivo es, por una parte, demostrar que mediante la significación musical podemos descifrar la historia de la obra desde la partitura, y además, por la parte psicológica, poner de manifiesto una similitud en el comportamiento de ambos individuos de referencia.

Las conclusiones confirman nuestra hipótesis inicial. Durante el análisis veremos y contaremos la historia del último de los tribunos, Rienzi. Una vez finalizada la primera parte nos adentraremos en la mente de dos hombres peculiares para descubrir que guardan mucha relación.

## Abstract

This study consists of a musical analysis of the overture to the opera *Rienzi* by Richard Wagner and a psychological comparison between the main character of this opera and Adolf Hitler. The goal is, on one hand, to demonstrate that by musical

signification we can discover the story of the composition from within the score, and furthermore, on the psychological side, to reveal a similarity in the behavior of both reference individuals.

The conclusions confirm our initial hypothesis. During the analysis we will see and tell the story of the last of the tribunes, Rienzi. Once the first part is finished, we will enter into the minds of two peculiar men to discover that they are closely related to each other.

# Índex

<b>Introducció</b>	<b>10</b>
<b>Part I</b>	<b>12</b>
<b>Anàlisi musical i relat del llibret de l'òpera</b>	<b>12</b>
Context del llibret	13
Introducció de l'anàlisi	15
Marc teòric	17
Anàlisi	20
<i>L'exordium</i>	21
<i>La narratio</i>	22
<i>La propositio</i>	33
<i>La confutatio</i>	43
<i>La confirmatio</i>	52
<i>La peroratio</i>	55
Anàlisi Recapitulatiu Narratiu	57
<b>Part II</b>	<b>59</b>
<b>La ment de Hitler i Rienzi</b>	<b>59</b>
Hitler	60
Rienzi	64
Comparació psicològica	66
Influència del pare	66
Influència de la mare	68
Conflictes expressats de manera simbòlica	69
La seva missió i la seva "immortalitat"	71
Doble personalitat	73
Talent per l'oratória	74

<b>Conclusions</b>	<b>77</b>
<b>Referències</b>	<b>79</b>
<b>Annexos</b>	<b>81</b>

# Introducció

La música ens acompanya en el nostre recorregut de la vida, per exemple, des de petits quan ens canten cançons de bressol o de més grans quan som nosaltres els que les cantem. És un art que ens fa gaudir el pas del temps, ens permet compartir emocions i ens dona l'oportunitat de recordar, de reviure i de fer noves memòries. I a tothom, d'alguna manera o d'una altra, ens agrada la música.

Hitler no era una excepció, per a ell la música no era una forma d'expressió qualsevol, creia que tenia un significat i un poder únic i que era un mitjà important per inculcar els "valors alemanys", potser per això s'escoltava música als trens que portaven als jueus als camps de concentració, a les reunions dels partits i a moltes places del país; inclús molta de la població de l'època afirmava que era "l'art més alemany de totes les arts". El despiadat dictador va trobar en Wagner un refugi musical, amb qui sentia un vincle molt profund, tan profund que va afirmar que el futur d'Alemanya es manifestava en la música del compositor. No és d'estranyar que la seva òpera preferida fos d'aquest autor, gràcies a fonts properes a Hitler, avui en dia se sap que aquesta obra és *Rienzi*. Segons les seves memòries, va ser el moment en que va veure per primera vegada l'òpera, quan encara era un adolescent, el que el va fer comprendre la seva missió: tornar a unir Alemanya.

La música sempre ha tingut un paper important en la meua vida, i des del principi vaig saber que havia de fer el Treball de Recerca relacionat en aquest àmbit, però em va costar molt decidir-me. El moment d'inflexió, quan vaig començar a plantejar-me fer aquest treball, va ser a una classe de filosofia. El nostre professor ens va mostrar un fragment de l'obra *Götterdämmerung (L'ocàs dels déus)*, ja que estàvem parlant d'exemples de poder, i després d'escoltar-la ens va dir "això era el que es ficava Hitler abans de fer els seus discursos". La forma que va parlar sobre la música de Wagner em va captivar i em va despertar la curiositat, vaig començar a indagar sobre el compositor i em vaig enamorar de la seva música amb una rapidesa ridícula. Pel que fa a Hitler, la Segona Guerra Mundial sempre ha sigut un tema que he trobat molt interessant i complex, i no em podia treure del cap la idea que Wagner fos el compositor preferit de Hitler, que l'hagués influenciat tant fins al

punt de, en part, dibuixar-li el seu camí cap al futur. Llavors, vaig escollir l'òpera de *Rienzi* com a punt comú entre els dos mons.

Hi havia poques coses que captessin l'atenció del tirà i que realment el captivessin, *Rienzi* va aconseguir les dues. Òbviament la música té un paper importantíssim, sense l'acompanyament instrumental potser l'argument no hauria tingut el mateix impacte sobre ell, per tant em proposo fer una anàlisi hermenèutica de l'obertura de l'òpera, el fragment inicial que va aconseguir enamorar al Hitler de disset anys, des d'una perspectiva morfològica i retòrica. L'objectiu del meu projecte és descobrir una certa col·linealitat entre Hitler i el principal personatge de l'òpera *Rienzi*, anomenat com aquesta, i demostrar que només amb el fragment de l'obertura podem veure reflectida en aquest tota la història de *Rienzi*. He escollit aquesta composició perquè, com he dit abans, era de gran importància per a ell, tan sentimentalment com semànticament.

Per tant, el meu treball quedarà dividit en dues parts principals, la referent a la part musical i de l'òpera i la part psicològica i de Hitler. Primer tractarem tot l'aspecte de l'anàlisi musical, a partir del qual també ens endinsarem en el món de l'antiga Roma a través de *Rienzi* i el seu relat. A grans trets, repassarem les memòries d'aquest tribú, de manera que la lectura del llibret seria complementària i no necessària. A més, proposo al lector l'audició de l'obertura, de manera que serà més fàcil entendre o imaginar tot el que s'explica. Després ens endinsarem en la ment de dues figures molt complexes, estudiarem la seva biografia, les compararem i acabarem veient si realment guarden alguna relació psicològica.

Per aconseguir-ho m'he informat bibliogràficament del transcurs de les seves vides i del perfil psicològic de Hitler. A més, aprofitant que Hitler és un personatge famós, he pogut treure informació de diferents documentals i pel·lícules referents a ell. Pel que fa a l'àmbit musical, he partit de tota la informació extreta de les classes d'anàlisi musical del conservatori on sóc alumna. Tot això m'ha proporcionat les bases per establir els pilars del meu treball.

*Part I*

Anàlisi musical i relat del llibret de l'òpera

«El propòsit de l'art és fer conscient a l'inconscient».

- Richard Wagner

## Context del llibret

Cal esmentar mínimament els personatges i el transcurs de l'obra abans de poder continuar amb l'anàlisi. Tot i això es ficarà a l'annex el llibret de l'òpera traduït per si algú vol profunditzar més en la història.

Els personatges principals són:

- Rienzi: Humil ciutadà que es converteix en el dirigent del poble Romà.
- Irene: Germana de Rienzi que acaba enamorant-se d'Adriano.
- Adriano: Noble de la família Colonna, fill de Stefano Colonna i enamorat d'Irene.
- Paolo Orsini: Noble conspirador contra Rienzi.
- Stefano Colonna: Pare d'Adriano també conspirador contra Rienzi.
- Raimondo i Baroncelli: Amics de Rienzi

L'argument:

A la Roma de segle XIV els nobles s'estan apoderant de la capital i estan consumint els últims sospirs d'orgull de la ciutat que una vegada va governar el món. Però tot comença a canviar després de l'intent de deshonra a la germana de Rienzi, Irene. Rienzi es converteix en el nou tribú del poble i jura que alliberarà a Roma del poder sufocant dels nobles i així podrà tornar a fer-la la reina del món i deixarà de ser una cova de lladres profans.

El seu ascens al poder no és ben rebut per tothom, sobretot pels nobles, i planegen un intent d'assassinat que acaba amb un judici als traïdors que no han pogut executar de manera eficient el seu pla. Gràcies a les pregàries d'Adriano els nobles aconsegueixen el perdó del tribú i una vegada més es posen en evidència davant la població. La ira dels Colonna i dels Orsini ressorgeix amb més força i juren venjança.

Una batalla entre els rics i els plebeus es desenvolupa, ja que la llibertat de Roma està de nou amenaçada. Adriano es trobava perdut, els sentiments l'aclaparen, ja que no sap a qui donar la seva lleialtat; a Rienzi, tribú del poble i germà d'Irene? o al

seu pare, un noble de la família Colonna? La seva decisió es tanca al veure als vencedors portant el cadàver de Stefano Colonna, a partir d'aquí gira l'esquena a Rienzi i promet venjança.

El poble juntament amb l'església donen l'esquena al tribú després d'haver perdut tants germans i familiars a la guerra, al contrari, Irene es queda al seu costat sense fer cas a les súpliques d'Adriano perquè fugi amb ell. Rienzi continua sent fidel a Roma i al seu poble, per això intenta una vegada més recuperar el suport de la gent fent un discurs des del balcó del Capitoli. Ningú vol escoltar-lo i com a conseqüència intenten lapidar als dos germans que acaben abrasats per les flames que envolten el palau, juntament amb Adriano qui mor amb ells en intentar salvar a Irene.

## Introducció de l'anàlisi

L'obertura de qualsevol òpera és una introducció que precedeix i prepara la part principal i més important d'aquesta. En el transcurs de la història de la música cada vegada ha anat sent més freqüent una relació òbvia entre l'obertura i la part principal, fent que aquest tipus de preludi aconseguís advertir una atmosfera de sentiments i sensacions que més tard es reprendran a l'inici de la representació, és a dir, vindria a ser com un tràiler per l'òpera que comença a continuació.

Aquest és un dels motius principals pels quals he escollit analitzar només l'obertura de *Rienzi*, perquè pensat d'aquesta manera aquest fragment seria una compressió de tota l'òpera en tan sols tretze pàgines (en comparació de les més de mil que té la partitura completa), i crec que en aquesta obra es podrà veure perfectament reflectit, ja que l'últim que va escriure Wagner va ser l'obertura. A més a més, com ja he comentat una mica a la introducció, Hitler era una persona molt dispersa i tenia una baixa capacitat d'atenció cap a tot allò que no l'atreia des d'un primer moment o simplement que no li interessava. Afirmats seus explicaven que algunes vegades en reunions importants per discutir temes polítics, de guerra o propagandístics, si el que els seus companys narraven no era suficientment "atractiu" per captar l'atenció del Führer, ell s'aixecava del seu seient i sortia de l'habitació sense dir res. Per això també crec rellevant estudiar el començament de *Rienzi*, que va ser capaç de captivar a Hitler i guiar-lo a l'espectacle, ara ja sí, amb diàleg. En aquella època el dictador encara s'estava formant una opinió sobre Wagner, ja que només tenia disset anys i sols havia escoltat una altra òpera d'aquest compositor, *Lohengrin*, per això descarto l'opció de que ell només es va quedar a escoltar-la per respecte a Wagner.

L'objectiu del meu treball, com ja sabeu, és fer l'anàlisi del fragment inicial de *Rienzi*. A continuació el presentaré i l'aniré explicant, pàgina per pàgina i a més a més intentaré demostrar la teoria inicial que ens deia que l'obertura d'una òpera ens fa un resum d'aquesta. Per tant també parlaré sobre el llibret de l'obra i comentaré les parts més importants per que es pugui entendre la història de *Rienzi* sense llegir-la.

Com a curiositat abans de començar a tractar l'obra, volia comentar que en l'època que Wagner va compondre *Rienzi* (entre 1837 i 1842), quan ell tenia uns vint-i-quatre anys, estava de moda un corrent estilístic anomenat Grand Opéra, és un subgènere d'òpera francesa caracteritzat per abordar temes històrics, tenir una abundància de personatges, una gran orquestra amb cares escenografies, vestuaris laboriosos i efectes escènics espectaculars. Durant el període de composició va estar molt influenciat per Meyerbeer, un compositor jueu exponent de la Grand Opéra francesa. I podem afirmar que *Rienzi* està construïda a partir de les bases de Meyerbeer. A més va ser gràcies a l'ajuda de Meyerbeer, que Wagner va poder estrenar *Rienzi* a l'Òpera de Dresden el 1842.

Per això em semblava curiós que l'òpera preferida de Hitler, la que més tard utilitzaria com a música per a inaugurar el Congrés del NSdAP<sup>1</sup> de Nuremberg i la que s'enduria al búnquer durant el bombardeig de Berlín, sigui l'única òpera de Wagner amb una base d'un compositor jueu.

---

<sup>1</sup> Partit Nacional Socialista Alemany dels Treballadors, comunament conegut com a Partit Nazi.

## Marc teòric

Abans de començar amb la partitura m'agradaria esmentar quatre conceptes de teoria que crec que són necessaris per entendre millor l'anàlisi.

L'anàlisi que realitzarem es basa en l'hermenèutica, aquesta disciplina interpreta la música i ens ajuda a entendre què significa. El que ens proporciona el significat són:

- Els signes → són les unitats mínimes de sentit musical.
- El *topos* (en plural *topoi*) → són una agrupació de signes musicals recurrents i identificables gràcies a uns marcadors (senyals) establerts que ens donen les bases per poder interpretar-los. Un exemple per aclarir-ho:

TOPOI	SIGNIFICAT	MARCADORS
Plany	Madrigalisme que connota tristesa	Ho identifiquem perquè és un interval de segona descendent

- El madrigal i madrigalisme → El madrigal és una forma poètica pastoral o bucòlica que es desenvolupa a Itàlia durant el renaixement. El madrigalisme és la representació musical d'algun significat del text d'un madrigal.
- El gènere → és una categoria que reuneix composicions musicals que comparteixen diferents criteris comuns, com ara la funció, la instrumentació o el context social en què és produïda.
- L'estil → es pot considerar un subgrup dels gèneres i són els trets musicals típics d'un compositor, un gènere, un lloc, etc.

Ara parlarem sobre el discurs retòric. La retòrica és "l'art de parlar bé" i empra una sèrie de procediments i tècniques d'utilització del llenguatge amb una intenció estètica i persuasiva, a més a més del seu propòsit comunicatiu. En la música també trobem aquesta disciplina, l'única diferència és que en comptes de paraules, en aquest cas, s'utilitzen notes.

El discurs està dividit en tres parts: la *inventio* (estableix els continguts del discurs), la *dispositio* (que vol dir disposició) i la *elocutio* (l'expressió verbal). Nosaltres per la nostra anàlisi ens centrarem en la *dispositio*, la seva finalitat és organitzar els elements de la part anterior, és a dir, de la *inventio*.

La *dispositio* es pot dividir en sis parts segons J. Mattheson, escriptor, compositor i musicòleg alemany:

Dispositio	Objectiu
EXORDIUM	Captar l'atenció de l'oient
NARRATIO	Establir la naturalesa del discurs
PROPOSITIO	Anuncia la tesi
CONFUTATIO	Proposar objeccions a la seva tesi
CONFIRMATIO	Restablir la tesi de forma consolidada
PERORATIO	Concloure la proposició

Dispositio	Musicalment
EXORDIUM	Mostra el caràcter o la intenció melòdica
NARRATIO	Moltes vegades coincideix amb la veu o instrument més important o solista
PROPOSITIO	Té una cenyida relació amb la <i>narratio</i>
CONFUTATIO	És una secció de contrast (harmònic, tímbric, rítmic, temàtic, ...)
CONFIRMATIO	Repeteix fragments melòdics i són característiques les ornamentacions
PERORATIO	En molts casos és el postludi instrumental

Dins del discurs també podem trobar etapes intermèdies, vindrien a ser parèntesis en el transcurs de l'obra. N'hi ha de dos tipus:

- Les transicions → Aquí hi trobem el *transitus* que ens serveix per passar d'una part a una altra.
- Les desviacions → Hi ha la *digressio*, que la seva finalitat és relaxar el discurs i per tant treure tensió; i pel contrari, també trobem la *egressio*, que el seu objectiu és donar més èmfasis i tensió.

Aquests incisos són prescindibles i no sempre els trobem a totes les obres.

I finalment, explicaré breument els modes rítmics. Són patrons de durada i consisteixen en un seguit de valors llargs i curts i es corresponen amb les síl·labes dels peus mètrics dels versos grecs i llatins. A cada peu mètric hi ha dues parts, una elevació (temps dèbil) i un descens (temps fort). Si primer apareix el temps breu s'anomena ritme ascendent; si comença primer amb el temps llarg, ritme descendent. Aquí tenim exemples de peus mètrics (els punts són els temps curts i les ratlles els llargs):

Peus mètrics	Síl·labes	Tensió
Iàmbic, anapest, pírric	Curtes (després llargues) [· - /·· - /··]	Ascendent (Vigorós)
Troqueu, dàctil, espondeu	Llargues (després curtes) [- ·/ - ··/ --]	Descendent (impressió amable)

A continuació començaré ja l'explicació de la meua anàlisi, l'esquema que proposo és presentar una per una les pàgines i anar-les comentant per separat. Tot i anar pàgina per pàgina ho classificaré amb les diferents parts del discurs retòric.



## L'exordium

La peça comença amb l'exordium, normalment es troba situat molt al principi del fragment musical ja que la seva funció, com ja hem llegit, és una petita introducció instrumental per captar l'interès de l'espectador. Dins d'aquest fragment surt per primer cop el madrigalisme de la quietud, que sol ser una nota perllongada i l'única veu que sona en aquell instant. Crec que el madrigalisme de la quietud té un paper molt important durant tota la peça perquè, com es veu marcat, també crec que desenvolupa les funcions d'anàfora i d'apòstrofe; primer de tot, d'anàfora perquè com més endavant veurem, cada vegada que modifiquem la disposició retòrica ens trobem amb aquesta nota llarga que poc a poc associem al canvi; i d'apòstrofe perquè aquesta figura retòrica és una crida dirigida als oients que a més implica una digressió del tema principal i confirma, per tant, el fet que cada vegada que surt aquest madrigalisme és un senyal que ens indica una variació.

Al principi, a sobre del madrigalisme, trobem una anotació que ens indica que ho toca una trompeta; al llibret de l'òpera hi ha una frase que crec que parla sobre això, i diu així (*Rienzi*, 1.1):

*Doch höret ihr der Trompete Ruf  
in langgehaltne[m] Klang ertönen,  
dann wachet auf, eilet all herbei,  
Freiheit verkünd' ich Romas Söhnen!*

¡Mas cuando oigáis resonar la  
trompeta en tonos sostenidos,  
entonces, despertaos, apresuraos,  
pues os anunciará la libertad de los  
hijos de Roma

Els "tonos sostenidos", crec que es refereixen a la prolongació de la nota i també coincideix l'instrument que interpreta el fragment. Per tant, segons el que hi ha escrit, aquesta nota significa un bon auguri.

Dit tot això, crec que l'exordium acaba abans de tornar a sortir l'anàfora, amb una semicadència, un tipus de cadència en què es reposa sobre la funció de dominant i té un caràcter suspensiu. Deixa el final a l'aire i gairebé sembla que hagin interromput el discurs anterior amb l'aposiopesi<sup>2</sup>. Si acumulem aquests dos signes,

---

<sup>2</sup> Pausa general

la semicadència i el silenci sobtat imposat a totes les veus ens dona la sensació que algú està preguntant alguna cosa, però al només haver una línia melòdica crec que més aviat vindria a ser una interrogació retòrica cap a un mateix.

D'aquest primer fragment també m'agradaria destacar l'espiritualització, l'espiritualització tendeix a allunyar-se del moviment per arribar a un cant "pur" i "sense cos" i deixa enrere tot allò que es pugui identificar amb el ball i amb el físic perquè des d'un punt de vista medieval són incompatibles amb la religió. És bastant similar al cant gregorià<sup>3</sup>, ja que també és una monodia a cappella sense instruments i amb intervals petits. Totes les espiritualitzacions amb fragments que superen el límit superior de la veu crec que representen a Irene, la germana de Rienzi. Irene és l'únic personatge femení, està interpretada per una soprano, que és la cantant amb la veu més aguda amb un timbre clar i brillant, per això penso que en tots els fragments aguts o delicats hi ha encarnada Irene, però sobretot en les espiritualitzacions d'aquesta tessitura: ella és el personatge més pur, més innocent i natural, des del meu punt de vista, l'únic capaç d'arribar a l'estat que comporta l'espiritualització, inclús el seu nom ens dona una pista, ja que Irene significa pau. Ella és una persona eminent, es deixa guiar pels seus sentiments, ha vist i ha viscut la maldat però no n'hi ha rastre en ella. És clau en la història perquè proporciona un suport esperançador a Rienzi que indirectament acaba influenciant en el desenllaç.

Per tant el resum de l'*exordium* seria una crida que ens anuncia el començament de l'obra i seguidament la presentació d'Irene amb l'espiritualització acabant amb una semicadència que ens formula una pregunta i dona pas a la *narratio*.

### La *narratio*

La *narratio* torna a començar amb l'apòstrofe, aquest cop seguit d'un uníson sinistre. L'uníson sinistre, com diu el seu nom, és un conjunt de veus que interpreten un mateix passatge i serveix per donar importància a aquest fragment dramàticament crucial que té una aura de control que li dona el seu caràcter antinatural. En aquest cas, dins l'uníson distingim una *hypobole*, una *gradatio* i una *symploke*. La primera figura retòrica es troba en fragments que excedeixen el límit inferior "normal" del registre vocal, ja que comença amb un do<sub>1</sub> i arriba fins a un la<sub>1</sub>

---

<sup>3</sup> El cant gregorià és un tipus de música vocal que s'origina a l'edat mitjana

sostingut, això ens influeix una sensació tenebrosa que és recolzada amb els diversos cromatismes que trobem, per exemple, a les terceres patètiques que estan marcades i que són terceres disminuïdes o els planys, que són segones menors descendents. Després tenim la *gradatio* que és una seqüència de notes que, en aquest fragment, va ascendint progressivament per passes; contribueix a la tenebrositat d'aquesta part aportant una indecisió al no fer una línia precursora contínua i li dóna un aspecte misteriós. I finalment, la *symploke*; és una figura que es troba en música polifònica quan les veus s'ajunten en forma de "conspiració". Tot aquest uníson sinistre suggereix, amb els baixos i el caràcter tètric, l'aparició d'una presència maligna, que contrasta vigorosament amb el passatge de l'espiritualització i això fa que encara ens produeixi una sensació més accentuada d'alarma. Dins del context de l'obra els únics que poden representar aquest paper de malfactor, segons la perspectiva de Wagner, vindrien a ser els nobles.

Si agafem el llibret com a referència, al principi de l'obra es troba Irene a casa seva sola (seria el moment de l'espiritualització), més tard entren en escena els Orsini i els Colonna escalonadament, que intenten deshonrar-la (seria l'uníson sinistre) i el fragment que vindria a continuació seria el moment en el qual entra la gent del poble a escena per detenir la baralla:

Tot seguit trobem la marxa pastoral, que s'estén fins a la caiguda del primer compàs de la pàgina següent. Aquest *topos* és un lirisme en to pastoral que simbolitza que la il·lusió de plenitud a la terra sembla present, moltes vegades abarca un concepte civil sent "l'ànima del poble", gràcies al gènere marcial i col·lectiu. Històricament es situa aquest *topos* en la redescoberta nacionalista del propi país i a la recerca espiritual. Els marcadors que estan presents en la partitura i ens indiquen que és una marxa pastoral són:

- El baix per quintes (Re - La ; Do - Sol ; Si - Fa ... )
- Un tempo massa lent per una marxa, que hauria de ser un andante ( $\text{♩} = 76-108$ ) i aquest és un adagio ( $\text{♩} = 66-76$ )
- Metre i ritme de marxa, amb valors simples i en aquest cas també trobem el baix que dona la sensació d'estar simulant passes amb aquest moviment oscil·lant per quintes.

- Els intervals més utilitzats són la 2a, la 4a i la 5a
- Hi ha un aturar el pas i reprendre'l molt característic, com ja hem dit, insinuant que algú està caminant, aquesta pausa serien els compassos vint-i-dos i vint-i-sis.

Dins el fragment de la marxa pastoral, veiem dibuixada una fletxa rosa descendent, això és una catàbasi. Segons Athanasius Kircher una catàbasi és “una baixada, [...] en la qual es fan servir els afectes com inferioritat, humiliació i enviliment, per expressar situacions depriments.” En aquesta fracció es pot veure un descens col·lectiu, tant al baix com a la veu principal que remarca aquest sentiment d'amargura del poble en vers als nobles.

També podem distingir que hi ha marcades diverses crides. Aquestes s'utilitzen com a invitació al moviment col·lectiu, i a més a més podien servir com a codi sonor tant en la caça com en l'àmbit militar. Dins l'entorn actual de l'obra la seva funció més coherent és com a codi sonor en l'àmbit militar o popular ja que poden servir per animar a la gent a que pari el combat o per demanar ajuda.

I finalment en aquesta pàgina trobem una *exclamatio* que juntament amb el ritme anapest i a continuació les notes *inégales*, dona més importància i ressalta la majestuositat de les crides. Tot i això no crec que les crides tinguin un caràcter exaltant amb intenció de revolta contra els nobles, ja que el tempo d'aquesta marxa és massa lent per proporcionar l'energia suficient que acompanyaria un fragment així, a més és ple de catàbasi; més aviat té ànim de queixa.

4

34 **Uníson sinistre** **3a patètica** **Ombra + Recitatiu Instrumental**

**I Ombra**

**Passus duriusculus** *poco cresc.* *poco*

**Interrogatio + Fuga imaginària**

39 **2M** **2m = súplica**

*Viol. Ob. Clar. ben ten. Tpt.* *cresc.* *pius* *ben ten.*

45 **Uníson sinistre** **Himne marcial i coral militar** **Ressolució interrogatio**

*ben ten.* *Ganzes Orch.* **Baix Foc - Tempesta** **Auxesis**

48 *dim.*

50 **Foc - Tempesta** **Fuga hipotiposis**

52 *dim.*

A. 5980 F.

En aquesta nova pàgina encara continuem dins la *narratio*, però el *topos* de la marxa pastoral s'acaba a la caiguda del primer compàs. El segueix un uníson sinistre, aquesta vegada amb marcadors d'ombra, i a l'estar l'uníson a la veu de dalt li dóna un to més atrevit i enfadat i no tant tenebrós. Respecte al *topos* de l'ombra, és la part fosca de l'òpera, està estretament relacionada amb els camps semàntics marcial i sagrats i és l'oposat als *topos* que signifiquen "llibertat". Els marcadors típics de l'ombra que ens porten a pensar que aquest passatge ho és, són:

- Tendència als colors foscos i greus
- *Tremolo*, particularment a les cordes (que és el qui hi ha al baix)
- Tempo lent
- Preferència pels modes menors i per les dissonàncies
- Acords disminuïts i notes alterades (normalment bemolls, per donar-li un sentit més disfòric)
- Passatges cromàtics, que poden contenir el *passus duriusculus* (és una figura retòrica de dissonàncies per segona, massa llarga o curta per l'escala.)
- Contrastos molt marcats i sobtats, per exemple els reguladors que hi ha o les transicions de piano a forte.

Si continuem pensant que l'uníson sinistre són els nobles, el *topos* de l'ombra aporta a aquests personatges un caràcter agressiu al qual recorren per poder imposar la seva autoritat, que explica la connotació de violència i l'oposició a la llibertat, és a dir, volen reprimir al poble per poder continuar tenint el poder que fins ara havien tingut.

L'ombra continua, però l'uníson s'acaba i dóna lloc a un recitatiu instrumental en forma d'asíndeton. Primer de tot, és necessari comentar els marcadors del *topos* (el recitatiu instrumental):

- És una melodia vocal amb caràcter retòric o apassionat, en aquest cas més retòric.

- Sovint és sense acompanyament, com si la melodia fes una petita pausa; aquí ens trobem amb un *trèmol*<sup>4</sup> continu que no es pot valorar com acompanyament
- Té un caràcter improvisat i espontani amb una mètrica lliure; hi ha repeticions i interrupcions que ressalten aquesta improvisació
- Trobem figures retòriques com la *interrogatio* o l'*exclamatio*; aquí trobem la *interrogatio*.
- Imitació de pregunta-resposta; aquí hi ha un clar exemple amb l'asíndeton.

De tot això que hem comentat m'agradaria destacar dos coses: la *interrogatio* i l'asíndeton. La *interrogatio* és una figura retòrica que es distingeix per un ascens cap al final de la frase, normalment una segona menor; per tant literalment vindria a ser una “pregunta musical”. L'asíndeton també és una figura retòrica que consisteix en una ininterrompuda repetició d'un motiu entre veus, la imitació comença just quan s'acaba el primer motiu marcat en color taronja. Si fusionem les dues figures el resultat seria com una “conversa” entre les dues veus, però en comptes de pregunta-resposta, seria pregunta-pregunta fins que al final hi ha la resolució, on bàsicament s'intercanvien els llocs de la súplica<sup>5</sup> i la segona major (la súplica es converteix amb una segona major i la segona major amb una segona menor). Pels registres de les veus i la conversa a *duo* de tota aquesta escena, interpreto que és un diàleg entre Irene, la veu aguda, i Adriano, la veu de baix. Tot això suggereix que dins la disputa amb els nobles i la gent del poble ells dos parlen per intentar fer alguna cosa al respecte, però el to interrogatiu i angoixant dona a entendre que no saben el què, això es resol per complet a l'entrar un altre personatge dins el *topos* de l'himne coral del qual parlarem més endavant. L'uníson sinistre que trobem a continuació és un clar exemple de l'aura de control que aquest posseeix, ja que dona la sensació de posar fi a la discussió, tant la del poble amb els nobles com la d'Irene i Adriano i encamina la situació cap a una entrada triomfal.

Ara ja sí, l'himne marcial i coral militar; primer de tot cal esmentar que els *topos* marcial de tota l'obertura tenen connotacions positives, representen la lluita des de

---

<sup>4</sup> Reiteració ràpida d'un so que produeix l'efecte com d'un tremolor.

<sup>5</sup> Segona menor ascendent

la perspectiva del compositor, creant un “nosaltres” general que convida a l’espectador a identificar-se també amb ell i desenvolupa un cert patriotisme al qual molts músics recorren. A partir del segle XIX i fins a la Primera Guerra Mundial (1914-1918), el *topos* "marcial" té generalment connotacions positives en la música europea, sovint amb un significat sublimat i espiritualitzat. Els marcadors que identifiquen l'himne marcial són:

- Les crides i fanfares (militars o de caça)
- Combinació entre referències marcial i sagrades
- Un tempo moderat o lent
- Ritmes anapestos i puntejats
- Un to solemne amb una melodia senzilla i diatònic que suggereix un cant col·lectiu
- Harmonia consonant, simple
- Instrumentació pensada per metalls

A més, al començament del *topos* trobem una *auxesis*, una figura retòrica que acompanya un fragment melòdic que es repeteix amb més complexitat, això dóna més importància a la segona repetició que a la primera, que era el mateix fragment en forma de *topos* pastoral una octava per sota. Mencionat tot això, crec que la solemnitat i la grandiositat d'aquest nou passatge donen lloc a l'entrada d'un personatge important, tan important que tota l'orquestra està tocant en aquest instant, tal com marca la indicació *Ganzes orch.* Aquest individu és Rienzi, que aconsegueix acabar amb la disputa anterior amb el seu captivador discurs en tot d'himne invitant a la gent a formar part del moviment i incentivant el patriotisme. Però aquest sermó no és ben acollit per tothom i per això comencem a veure un progressiu avanç cap al *topos* de la tempesta i el foc, del qual també forma part la fuga hipotiposis. Tot això continua a la pàgina següent on es veuen més clarament tots els marcadors i on els explicaré.

Stile concitato mantenint Foc - tempesta

54 *p* sempre *ff*

56 *mf* Exclamatio

59 Pathopoeia + Hipèrbole

61 Crit

63 Crit d'ira Elipsis Unison sinistre - resposta interrogatio

67 Trepidatio (Foc - Tempestad) Digressio

Progressió 2 M + gradatio

Re# MI Fa

MI Fa# Sol

Fa# Sol Sol#7

Notes inégaies estil Obertura francesa

Valors pírrics

A. 5980 F.

En aquesta pàgina, ja entrem completament dins un *stile concitato*, és a dir, agitat i indignat. L'agressivitat de l'ésser humà es mostra amb signes musicals relacionats amb la violència natural, com ara el foc, tempestes, terratrèmols. Ara sí, els marcadors del foc-tempesta són:

- Síncopes, amb caràcter agitat
- Pèrdua d'un disseny melòdic (d'un "personatge")
- Cromatismes, utilitzats en la fuga i la progressió
- Dissenys melòdics intermitents de forma irregular, representant flames, les ones o imitant el vent i el mar.
- Harmonies dissonants (la pathopoeia<sup>6</sup>)
- Contrastos dinàmics, presents després dels crits, on es passa de *forte* a *piano*.
- Accents violents suggerint "cops" o "crits".
- Ús de metalls i percussió i de forte / fortissimo.

I els marcadors de l'*stile concitato*, són:

- Caràcter furiós, agitat; el tempo no ha canviat però dona la sensació d'anar més ràpid.
- Peus mètrics ascendents (inici amb valors curts), preferentment el pírric.
- Efectes d'arc que remarquen el caràcter agitat, com el *tremolo*.
- Acompanyament de cordes més ràpid que el cant, per exemple, a ritme de semicorxeres.
- Utilització de dissonàncies.

Durant aquest fragment hi ha progressions ascendents que ens porten a un registre cada vegada més agut (hipèrbole) i que remarquen la ira i la indignació molt més, ja

---

<sup>6</sup> És una figura de dissonància que s'aplica en la música vocal denotant afectes més intensos.

que segons Monteverdi cada estil es relaciona amb una passió de l'ànima i amb una veu, en aquest cas si ens centrem en l'*stile concitato* veiem:

Estil o gènere	Passió	Registre
Concitato	Ira	Agut

A més a més, trobem les fugues hipotiposis (que són línies melòdiques ascendents o descendents, ràpides, lleugeres i de breu duració) que ens donen un caràcter imprevisible i ens recorden a l'estil demoníac, ja que interrompen passatges melòdics. Aquest motiu de la fuga hipotiposis, crec que també és una *assimilatio*, una simulació que realitza l'instrument d'un altre so o instrument; en aquest cas crec que el que s'imita són rialles.

Tota la ira i la violència del fragment ens condueixen a un últim crit, que és una elipsis ja que s'omet la consonància final i dóna lloc a una cadència *fuggita* (hauria de resoldre a la M), que provoca més desconcert.

Si analitzem aquesta part agafant referències del llibret de l'obra, podríem interpretar que se simula la primera entrada en escena de Rienzi, a l'himne marcial, i que el *topos* de la tempesta i de l'*stile concitato* representen el descontent dels nobles en vers al protagonista, on per exemple podem inclús escoltar les rialles d'aquests sobre el discurs del tribú amb les fugues hipotiposis o podem veure la dinàmica progressió ascendent plena de *fortes*, *fortissimos* i crits que ens acosten a un estat de còlera, que no ha estat saciat ja que la cadència no és resolta.

Just a continuació trobem un altre uníson sinistre, entonant la mateixa melodia de la *interrogatio* de la pàgina anterior, però aquesta vegada amb un to pervers i desafiant que mostra tota la indignació continguda pels Orsini i Colonna. Quan creiem que ja hem arribat a la calma amb el madrigalisme de la quietud, un *trepidatio* ens desorienta i ens avisa de que la set de venjança no ha estat saciada. Els nobles estan maquinant alguna cosa que posaran en marxa més endavant, a la *confutatio*. Fins aquí arriba la *narratio*.

6 Proposito

Allegro energico. (♩ = 84) **Marxa militar triomfal**

74 *Ganzes Orch.* **Progressió ascendent** *ff* **Fuga hipotiposis**

78 *ff*

**Paragoge de Kircher**

82 *Viol. Holzbl.* *ff* *Fag. Hörn.* *sempre ff*

86 *ff* **Fanfara** *Trpt.* *Pos.*

91 *St.* *ff* **lambe**

96 *ff*

A.5980 F.

## La *propositio*

Comencem la *propositio* dins el camp semàntic de l'èpica amb una marxa militar. Té un caràcter enèrgic i exultant, amb una connotació, com ja havíem comentat, positiva. És una crida al poble, que també convida a l'oient a formar part d'aquest "nosaltres"; ens guia cap a una lluita patriòtica, nacionalista, que sembla que hagi de culminar en un triomf degut a aquesta energia eufòrica. Els marcadors que apareixen són:

- Un metre binari (4/4)
- Aparició de crides i fanfares
- Ritmes puntejats
- Sonoritat de percussió i sobretot de metalls
- Accents, intensitat *forte* o *fortissimo*
- Ritmes com l'anapest o el iambe ("tatàm")

A més, totes les progressions són ascendents (anàbasi) que ajuden a remarcar aquest esperit triomfal que acompanya aquest passatge, ja que segons Athanasius Kircher, l'anàbasi "és una frase musical amb la qual s'expressa exaltació, ascensió i coses altes i eminents". Llavors, tenim la sensació que la grandiositat de la marxa no para mai de créixer.

A partir del tercer pentagrama, trobem al baix una nova figura retòrica, la *paragoge de Kircher*; la seva funció és la descripció musical d'accions. En aquest cas, jo l'he destacat perquè crec que representa el galop d'un cavall. El ritme escrit podria ser "tam-taca" (negra - dos corxeres), el mateix ritme que pronunciem quan, per exemple, juguem amb un nen petit al "arre caballito" i ens el fem sobre les cames fent la simulació d'un cavall. Si aquest motiu el repetim contínuament, acaba donant la sensació de moviment i continuïtat que ajuda a la marxa a avançar. Si ens fixem, també trobem salts de quarta cada vegada que la progressió arriba al punt més baix i torna a començar, aquest salt ascendent de quarta li dóna un valor expressiu que també es pot interpretar com una crida o un avís.

A continuació, encara dins la marxa militar, trobem una fanfara que és una crida ampliada; es diferencia d'aquesta per la seva durada i a més, les fanfares consten d'un conjunt d'instruments de metall més gran. Continuem tenint l'anàlisi que ens acompanya durant tot el fragment a més de les fugues hipotípsis, que ajuden a fer el discurs grandiloqüent més lleuger i versàtil. Però el que realment ens hem de preguntar és: qui crida a qui i per què?

Recapitulant des del principi de la pàgina, crec que el que podríem interpretar d'aquest fragment vindria a ser l'ascensió de Rienzi al càrrec electe de tribú del poble i la seva primera aparició amb el títol. Això explicaria el goig i el to triomfal del principi i donaria resposta a la pregunta anteriorment formulada: Rienzi és qui crida al poble, qui dona esperança a la gent confirmant-los que el canvi és imminent, Roma tornarà a ser lliure. Encara que sigui ell qui comença la crida, crec que la segona vegada que surt el mateix motiu de la fanfara podrien ser els missatgers de la pau, uns personatges que s'encarreguen de predicar les paraules del tribú, de tornar a recitar el seu missatge. Ara adjunto el text del llibret, traduït, que recitaven els missatgers als ciutadans de tota Roma, sota les ordres de Rienzi (*Rienzi*, 2.5):

*Ihr Römer, hört die Kunde  
des holden Friedens an:  
Auf Romas heil'gem Grunde  
wallt freudig jede Bahn!  
In düstrer Felsen Schluchten  
drang goldner Sonne Schein;  
in Meeres sichren Buchten  
zieht froh die Segel ein!  
Denn Friede ist gekommen!  
Der Freiheit Licht gewonnen!  
Jauchzet, ihr Täler!  
Frohlockt, ihr Berge!*

Romanos, escuchad las nuevas  
de la paz justa  
En la tierra sagrada de Roma  
conducen alegremente  
todos los caminos.  
En los sombríos y rocosos barrancos  
penetra el rayo dorado del sol.  
¡En las seguras bahías de la mar  
se hincha gozosa la vela!  
¡Porque ha llegado la paz!  
¡La luz de la libertad está ganada!  
¡Alégrense, valles!

Progressió ascendent cromàtica

Paragoge de Kircher

100

104

110

118

125

132

Com podem veure en aquesta pàgina, el fragment inicial és el mateix que en l'anterior, i per tant, no cal tornar-lo a comentar. Hi ha, però, una petita variació al final de la frase, una modulació a do major que acaba amb un crit que incita a prestar atenció i a fer callar a la multitud, vindria a ser com un anunci que comporta que alguna cosa important ha de succeir, i així és. A continuació, en forma de *topos* de cant gregorià, un gran silenci es forma per deixar difondre a les tubes i trombons un missatge rellevant. En la música, quan es vol representar èxtasis o qüestions altament espirituals, es recorre al model "sense cos" del cant gregorià. Les característiques d'aquest cant gregorià són principalment dos: és una monodia, és a dir, que només té una línia melòdica; i està formada per intervals petits, en aquest cas tot són segones. Veiem també, que aquest missatge té una resposta, però no és exactament igual, està transportada a la major i a més a continuació hi ha una prolongació d'aquest tema triomfal, això ens indica que missatge i resposta no han estat anunciats per la mateixa persona. La meva suposició és que el primer anunci important és expressat per Rienzi i el segon és fruit de l'eufòria que ha suposat el primer, i per tant, crec que la resposta és del poble.

Al segon acte, dins de la part final, Rienzi es dirigeix davant de tot el poble i els enviats d'altres nacions per inaugurar una festa amb un discurs patriòtic, aquestes són les paraules que recita (*Rienzi*, 2.7):

*Im Namen Roms nehmt vollen Dank!  
Nie ende Neid den schönen Bund! -  
in wachsender Begeisterung  
Ja, Gott, der Wunder schuf durch  
mich,  
verlangt, nicht jetzt schon stillzustehn.  
So wisst, nicht Rom allein sei frei -  
nein, ganz Italien sei frei!  
Heil dem ital'schen Bunde!*

En nombre de Roma, ¡muchas  
gracias!  
¡Jamás la envidia acaba con las  
buenas alianzas!  
*con creciente entusiasmo*  
Sí, Dios creó milagros a través de mí,  
pero ahora exige que no  
descanemos.  
Así sabed, no sólo Roma debe ser  
libre...  
¡No, toda Italia debe ser libre!  
¡Viva la unión italiana!

No afirmo que aquestes siguin exactament les paraules que es volen transmetre amb el *topos* del cant gregorià, però si crec que aquest discurs serviria de referència per poder il·lustrar el to solemne que també podem escoltar en la música.

Tot seguit, el matís del discurs canvia radicalment. Entrem dins d'una tonalitat menor amb música molt vocal, amb un estil sensible, espontani i quasi improvisat en forma de *digressio*. Ens trobem en l'àmbit de l'expressió individual on és substancial remarcar els sentiments a través de la música amb marcadors com els següents:

- Un ritme regular i moderat
- Notes comunes i intervals curts
- Molt de *vibrato*<sup>7</sup> i *glissando*<sup>8</sup>
- *Legato*

Tot això ens dona pistes per poder deduir que ens trobem en un moment delicat i molt sentimental. En aquest fragment crec que hi ha un diàleg entre dues veus: la primera arriba fins al la blanca amb una entonació d'angoixa molt marcada, i la següent comença responent una octava per sota, alliberant una mica la tensió inicial. Això em recorda a una escena del llibret bastant íntima on Adriano traeix al seu pare, que planejava l'assassinat de Rienzi, explicant-li l'amenaça al tribú, qui ja estava preparat amb una cota de malla sota la seva indumentària. El moment personal, l'espai íntim i la preocupació de la situació evoquen en aquesta música vocal que ens serveix de pas per arribar a un moment més alegre i dansat, la serenata de llaüt.

La serenata és el lirisme per excel·lència. La serenata de llaüt és una variant que es caracteritza per:

- Tenir acompanyaments amb la intervenció d'instruments de corda polsada
- Una línia vocal amb tessitura femenina
- Interpretació en intimitat.

---

<sup>7</sup> És un efecte musical que prové de l'oscil·lació de l'altura d'una nota com a màxim mig to.

<sup>8</sup> És un ornament musical que consisteix en un desplaçament continu de to d'una nota a una altra

Tot i ser tan lleugera i amable també té un caràcter una mica marcial que el provoca sobretot l'acompanyament picat. Encara que ara estiguem dins d'un espai on es representa amb la música gairebé una fantasia, aquest baix ens recorda el món terrenal i ens manté conscients de les inseguretats i dels riscos de la batalla imminent. Aquest passatge tan alegre recorda, òbviament, un moment de felicitat i bastanta tranquil·litat, i seguint el transcurs de la història el situaria dins de la gran festa on es duu a terme una interpretació, primer d'una pantomima i després d'un ballet. Els dos tipus de peces musicals encaixen molt bé en aquest concepte vocal i alhora marcat: per una part tenim la pantomima que és una obra que consisteix a intentar transmetre missatges amb el llenguatge corporal i per tant ha de ser molt expressiu, però amb moviments rítmics molt marcats com en un ballet; per l'altra part tenim el ballet, que és una música que està composta per ser interpretada a través de la dansa clàssica i també requereix un alt domini de l'expressivitat a més d'un elevat control dels moviments que ens fan recordar aquest estil marcat.

A la pàgina següent trobem el final d'aquest fragment de serenata, d'allí només voldria acabar de destacar el ritmes troqueu que estan marcats, aquest peu mètric descendent produeix una sensació de presència i d'amabilitat que acompanya la línia melòdica també descendent i ajuda a produir l'efecte de "tornar a la calma" d'una manera dinàmica.

Troqueu

Exclamatio

137 *espressivo*  
Viol. Ob.

Himne marcial

142

Crida marcial

4J

Contradansa

149 *ff*  
Viol. Ob. Clar.

Galop

156

162 Viol. Fl. Ob. Clar.  
Str. *p*  
Fag. Hörn.

167 Viola. Vel.  
*p* *espress.*  
*cresc.*

Seguidament trobem l'himne marcial que trenca sobtadament amb tota la tranquil·litat anterior. Com a *topos*, vindria a ser un himne luterà, però al tenir referències militars passa a ser un himne *marcial*. Aquesta formació musical pot tenir diverses funcions com: anunciar esdeveniments, acompanyar a les marxes militars, intimidar a l'enemic o inclús per encoratjar als combatents. En aquest cas crec que la paraula que definiria la dinàmica d'aquesta part seria avís o crida.

Els marcadors que ens confirmen que és el *topos* de l'himne, són:

- Un ritme pausat i constant (de negres i blanques majoritàriament).
- És una melodia senzilla, diatònica (és a dir, per graus conjunts, intervals de segona consecutius).
- Harmonia consonant amb predominança d'acords fonamentals.
- Una textura homofònica, on totes les veus tenen el mateix dibuix melòdic i formen un gran acord.
- Instrumentació principalment de metalls.
- Estructura ferma amb les frases ben clares.

Aquest himne ens serviria per captar l'atenció després d'un moment tendre i donar lloc a una crida on ja tothom estaria escoltant. Però més aviat, aquest parèntesi és una interrupció de tota l'alegria i la joia del moment, ja que com parlarem a continuació, després es reprèn aquest to afable. Seria un missatge premonitori que ens intentar dir d'una manera subliminal que no tot són flors i violes, i que no abaixem la guàrdia.

Tot seguit, dins les referències de la dansa trobem la contradansa. La contradansa es caracteritza per indicar joia i dansa popular. És una melodia diatònica o pentatònica de curt abast, amb una harmonia bàsica i un metre binari. També trobem, en aquesta contradansa, connotacions marcial, com ara: les quartes justes, que indiquen crides; o les exclamatio que poden ser expressions d'admiració o d'exclamació joiosa. A més, al baix tenim marcat el "galop" que ens recorda al ritme típic de la contradansa, que vindria a ser un silenci de corxera i tres corxeres

(seria un anapest → tatatàm), aquest galop representa l'aventura, la llibertat, l'heroisme masculí i la noblesa.

La contradansa té principalment una funció: tancar la sessió de ball, els actes individuals, les simfonies o les sonates. En aquest moment de l'obra encaixa molt bé perquè precisament és l'instant en el qual crec que acaba la gran festa i el ball del qual parlàvem abans. Des de l'inici de la serenata de llaüt, la sensació acústica era de música de cambra, incloent-hi també la contradansa, concepte que es podria ajustar dins d'un ambient festiu reduït per als nobles. La serenata que ve a continuació, i que segueix a la pàgina següent, ens transporta dins un espai íntim que trenca amb la dinàmica fins ara. Tornem a un estil de música molt vocal, aquesta vegada amb una tessitura aguda, de soprano, com ho és Irene.

La nova serenata es troba dins l'estil "cantat", on els instruments intenten imitar la veu i les seves inflexions expressives. Els marcadors d'aquest estil són:

- Una melodia cantable, però de caràcter més instrumental.
- Un tempo lleuger, amb salts que no són fàcils de cantar però sí de tocar.
- Acompanyament pulsàtil de corxeres seguides.
- Fraseig asimètric.
- El seu lloc és el saló, no el teatre.

L'espai reduït, el registre agut i el sentimentalisme del passatge conviden a pensar que hi ha un diàleg important entre dues veus, una que proposa el tema i la següent que el torna a repetir una octava per sobre. Podrien ser Adriano i Irene, discutint la seguretat del tribú, o el mateix Rienzi i la seva germana parlant amb preocupació.

Serenata de Ilaüt

Notes inégales

Exclamatio<sup>9</sup>

172

177

Viol. Fl.  
Ob. Clar.

*più cresc.*

Crida

Marxa militar

182

188

Confutatio

Tempesta instrumental + Foc + Stile concitato

194

Blaser.

Circulatio

197

Passus duriusculus

De sobte, la crida obre les portes cap a un espai públic amb sensació de multitud, ja que tornem a una instrumentació amb metalls i percussió que omplen més. La marxa militar a continuació és gairebé igual a la contradansa de la pàgina anterior, i dic gairebé perquè per exemple, ja no trobem els tresets que feien de galop; també ha canviat la instrumentació, on abans només tocaven els oboès, els clarinets i els violins, ara toca tota l'orquestra (segons l'anotació *ganzes orch.*), degut a això ara hi ha un duo d'octaves; i la dinàmica ha passat de ser un *piano* a un *forte*. Per tot això aquest mateix fragment s'ha convertit en una marxa militar col·lectiva, hi participa tothom tant a l'orquestra com a la representació.

### La *confutatio*

Es va creant una energia i una força grandioses que desemboquen en un *stile concitato*, una tempesta instrumental i el madrigalisme del foc que inauguren la *confutatio*. Tot això té un tempo ràpid, furiós i agitat que comença a simbolitzar la ira continguda i es relaciona amb l'agressivitat i la guerra. A més a més, aquest *topos* de tempesta instrumental en el moviment romàntic es comença a entendre des d'una perspectiva psicològica del personatge com a un fenomen interior, l'emoció davant d'alguna situació inevitable però impossible de dominar.

A la línia melòdica principal trobem la *circulatio* que representa aquest madrigalisme del foc, el guspireig de les flames amunt i avall. La *circulatio* és una figura retòrica que oscil·la al voltant d'una o més notes, transmet una sensació d'indecisió degut al continu moviment fluctuant. Tota aquesta ira es magnifica amb les anàbasi continuades que hi ha en forma de progressió de segona menor, i al baix trobem un *passus duriusculus*, símbol del màxim sofriment.

Tot això continua a la pàgina següent, on també podem veure que hi ha moltes dissonàncies que ajuden a avivar aquest caràcter adolorit, i un acompanyament de semicorxeres que representen la tempesta. Els crits acaben culminats en un uníson sinistre en forma de *gradatio*; segons Quintilià a la seva *Institutio oratoria*, la *gradatio* és un tipus de repetició en què cada vegada un fragment es diu amb més intensitat. Si unim aquesta *gradatio* amb l'uníson sinistre queda un passatge especialment rellevant amb molta violència i presència.

Dissonàncies Tempesta

10  
200

203

206

Viol. *f sempre*

Crits

210

Uníson sinistre + gradatio

Orch. *p cresc.*

Bläser.

Coral

214

Str. *cresc.*

Bläser.

218

Str. *p cresc.*

L'últim que volia remarcar d'aquesta pàgina són els corals intercalats enmig dels unísons. El ritme pausat i constant, la melodia diatònica i la textura homofònica dels corals creen una estructura ferma que contrasta completament amb tot el fragment anterior i ajuda a anar desinflant tota la ira continguda. Abans de continuar amb la pàgina següent i per recapitular tot aquest fragment de *stile concitato*, afegiré el monòleg de Rienzi després de l'intent d'assassinat dels nobles, on es pot apreciar tota aquesta ira transportada al text (*Rienzi*, 2.7) :

*zu den Nobili*

*Ihr staunt? Begreift nicht das  
Misslingen*

*der wohlberechnet schönen Tat?*

*Er entblösst das Gewand auf seiner  
Brust, die mit einem hellen Panzer  
bedeckt ist.*

*So seht denn, wie ich mich gewahrt  
vor eurer Liebe! Meuchelmord!*

*Er galt nicht mir, nein, er galt Rom,  
galt seiner Freiheit, seinem Gesetz!*

*Sie ekelte dies hohe Fest,*

*das Roms Erstehung feierte!*

*Viel edler ist ein Meuchelmord*

*an dem, der Roma neu erschuf!*

*Zu End, ihr Römer, sind die Feste,  
und das Gericht beginnet!*

*A los nobles*

¿Os extrañáis?

¿No comprendéis el fallo de vuestra  
hermosa acción tan bien calculada?

*Desvela el manto que lleva sobre el  
pecho, que está cubierto con una  
armadura ligera.*

¡Mira cómo me protejo de vuestro  
amor! ¡Asesinos!

¡No iba dirigido contra mí, no;  
iba contra Roma, contra su libertad, su  
ley!

¡Le disgustaba esta gran fiesta que  
celebraba el surgimiento de Roma!

¡Más noble hubiera sido el asesinato  
de quien creó de nuevo a Roma!

¡Se acabaron las fiestas, romanos,  
y comienza el juicio!

**Crida**

222

Trpt. Hörn.

Str.

*cresc.*

**Crida**

227

Bläs.

*p*

*molto cresc.*

**Tempesta**

232

Bl.

Viol.

**Gran coral triomfal**

**Fuga hipotiposis**

240

**Fanfara**

245

**espiritualització**

Hörn. Fag.

Str.

253

Trpt.

Trpt.

**Trepidatio (acord disminuït)**

Els corals, encara que ho continuen sent, es converteixen en crides interpretades per la trompeta i el corn que contrasten molt amb el passatge de tempesta interpretat per la corda. És la tercera vegada que es repeteix el mateix motiu (seria la primera crida d'aquesta pàgina), però ara està transportat una segona ascendent; aquesta confirmació ens dóna seguretat, en cada repetició la fermesa es va revalidant fins que finalment arriba el gran coral en un to triomfal, ja que per fi s'ha desfet de totes les resquícies del *topos* de la tempesta i del foc.

Dins el transcurs de la història, situaria aquest passatge de tempesta després de l'intent d'assassinat a Rienzi, quan tota la ràbia del tribú queda projectada sobre els nobles i els condemna a un judici, que en teoria posarà fi a les seves vides. Aquesta còlera es pot palpar amb la música, per tot el que ja hem explicat pàgines enrere. Però veiem que a poc a poc aquesta fúria es va apagant quan entren els corals; en mig del judici dels traïdors, Adriano i Irene s'oposen a la mort d'aquests i imploren la salvació dels Colonna. Crec que els corals representen aquesta veu de la consciència, són una reflexió ètica que proposa una altra alternativa; veiem que la força d'aquests va superant la revolució d'abans, cada vegada les dinàmiques són més fortes, hi ha més instruments participant en la representació i finalment es van prolongant fins arribar a la fanfara, on ja no queda cap rastre de *stile concitato*.

Tot això desemboca amb una espiritualització molt sobtada, ja que venim d'un *fortissimo*. L'espiritualització és el passatge més pur i innocent que ens podem trobar en la música, per tant ha de simbolitzar alguna cosa digna d'aquest concepte. Des del meu punt de vista, crec que el representant d'aquest passatge és un tenor, (pel registre vocal) per tant podria ser tan Adriano com Rienzi. Jo penso que és Adriano qui emmarca aquesta escena, donant-li les gràcies de tot cor a Rienzi per haver salvat al seu pare de la mort. Després de tota la tensió acumulada sembla que per fi la música respiri; el mateix passa amb Adriano al llibret, després de la incertesa de si el seu pare morirà o no, l'alleujament i l'alegria que sent al ser perdonat es transmet amb aquestes paraules, primer signe de bondat i agraïment des de ben bé el final de l'acte dos (*Rienzi*, 2.7):

*Rienzi zu Füßen fallend.*

*Rienzi, dir sei Preis,*

*Cayendo a los pies de Rienzi.*

*Rienzi, alabado sea*

*dein Name hochgeehrt;  
dich schmücke Lorbeerreis  
gesegnet sei dein Herd!  
So lang als Roma steht,  
ans Ende aller Welt,  
dein Name nie vergeht,  
du hoher Friedensheld!*

tu nombre, por siempre reverenciado;  
Coronas de laurel te adornarán,  
¡Bendito sea tu linaje!  
Siempre que exista Roma,  
hasta el fin del mundo,  
jamás será olvidado tu nombre.  
¡Supremo héroe de la paz!

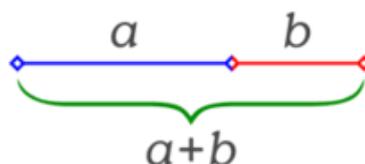
Fins aquí tot sembla que acabi bé, però entrem un altre cop a la *digressio* i ens trobem un *trepidatio* que ens desconcerta una vegada més.

Els nobles que han sigut perdonats i han jurat fidelitat al tribú, se senten ultratjats i humiliats davant Rienzi i el seu poder, per tant la lluita encara no està vençuda i la venjança tampoc saciada. Aquestes són les paraules exactes que diuen (*Rienzi*, 2.7):

*Ha, stolze Gnade, die er übt!  
Erniedrigung und Straferlass!  
Die Schmach der Edle nie vergibt,  
bis in den Tod trifft dich sein Hass!*

¡Ah, orgulloso joven!  
¡Nos has humillado al indultarnos!  
¡No olvidaremos nunca este ultraje,  
y no hallarás descanso ni en la muerte!

Però abans de canviar de pàgina vull comentar un fenomen que trobem en aquest fragment, el punt auri. El nombre auri és la proporció entre dos segments  $a$  i  $b$  que compleixen la condició que la proporció entre la suma d'aquests dos segments i el segment més gran és la mateixa que hi ha entre el segment més gran i el segment més petit.



La fórmula és així:

$$\frac{a+b}{a} = \frac{a}{b}$$

Aquesta fórmula té un quocient, que és un nombre irracional conegut com a nombre auri o nombre d'or, i designat habitualment per la lletra grega  $\Phi$ :

$$\Phi = \frac{a}{b} = \frac{1+\sqrt{5}}{2} = 1,618033\dots$$

A través d'aquestes fórmules, en música es pot aplicar el punt auri a l'estructura de l'obra, calculant així el moment més àlgid de la peça de la següent manera:

Partim d'aquesta expressió:  $\frac{a+b}{a} = \frac{a}{b}$ ; d'aquí ja sabem una incògnita  $\rightarrow \frac{a}{b} =$

$$\Phi = \frac{1+\sqrt{5}}{2} = 1,618033\dots \quad \Rightarrow \quad \text{Substituïm: } \frac{a+b}{a} = 1,618033$$

També podem saber el valor de  $a+b$ , ja que segons la definició és la suma de tot el segment, en aquest cas, de tots els compassos de la partitura que són 401.

Substituïm:  $\frac{401}{a} = 1,618033$ ; i ara podem aïllar la última incògnita canviant el

nombre d'or per la  $a$  de la següent forma:  $\frac{401}{1,618033} = a$

Ara ja tenim la incògnita aïllada, el resultat ens dirà on es troba el clímax de la

partitura:  $\frac{401}{1,618033} = 247,83$

A partir d'aquest resultat podem suposar que està entre els compassos 247 i 248, que és on culmina tot el passatge tempestuós i a partir d'allí es torna a la calma, a més es troba a la *confutatio*, la secció més intensa i amb més contrastos que ajuden a marcar aquesta importància.

12 **Confirmatio**

Re M Un poco più vivace. (♩ = 88) **Marxa militar triumfal**

261

Ganz. ff  
Orch. ff

266

Polisíndeton + circulatio + anàbasi

Bias. *piu. f*

270

Marxa

*piu. f*

ff Fag. Hörn.

274

ff

Paragoge de Kircher

279

Fanfara

ff

Trpt. Str. Bass

Pos.

4J

284

Iambe

ff

Marxa militar

289

Paragoge de Kircher

293

Fanfara

298

Marxa militar

304

Exclamatio

310

316

## La *confirmatio*

Durant la *confirmatio* veurem present una figura retòrica anomenada *distributio recapitulativa*, és una repetició o sinopsis condensada de fragments ja exposats o desenvolupats amb anterioritat. Per exemple, comencem obrint la *confirmatio* de la mateixa manera que la *propositio*, amb la marxa triomfal seguida de la fanfara i mantenint les altres figures retòriques com la *Paragoge de Kircher* o l'anàbasi. Tot això ja ha estat explicat en el seu moment i trobo innecessari tornar-ho a repetir. Ara bé, hi ha una petita variació que trobem en el segon pentagrama i que està marcat amb un rectangle de color blau; a més de ser una *anàbasi* i una *circulatio* és un *polisíndeton*, figura retòrica nova. Un polisíndeton en música és quan en un motiu de caràcter emfàtic es repeteix successivament de manera similar, és semblant a la figura literària amb el mateix nom que també consisteix en l'acumulació, però de conjuncions.

La pàgina següent, la número tretze de l'obertura, reprèn la marxa militar, però la continuació és diferent; hi ha una fanfara amb exclamacions molt marcades (perfilades de color vermell) i que es troben seguides d'una quarta justa, interval típic de les crides de caça o batalla. Aquest fragment es va annexionant amb el següent en imitar la base principal de la marxa militar i dona aquesta sensació de no saber on ha començat. La marxa militar, igual que abans, entra amb una força desmesurada on les *exclamatio* ajuden a avivar aquesta energia; hi ha una petita variació, un solo de trompeta per sobre de la melodia que denota un lideratge, una superioritat davant la multitud que està tocant el mateix.

Si fem referència a la part literària de l'obra, podem assimilar aquestes marxes amb l'última lluita entre Rienzi i els nobles, el moment decisiu. Ara són repetides amb més intensitat i entusiasme afegint, per exemple, el polisíndeton o moltes més crides i el solo de trompeta que crec que representa al tribú liderant enmig el camp de batalla als seus soldats.

Tot seguit tenim una altra vegada el ja conegut passatge vocal seguit d'una marxa militar, continuo pensant que la melodia de la serenata és interpretada per Irene i la marxa pel poble amb el solo de Rienzi.

321 **Música vocal - serenata - humà**

*espress.*

**Gradatio - indecisió**

*più f*

333 **Crida** **Marxa militar**

*Ganzen Orch*  
*Trpt. Pos.*

**Exclamatio**

**Peroratio**

*Molto più stretto. (♩ = 160)*  
*Viol. Fl.*  
*Trpt.*

**Catàstrofe**

**Crides**

Fanfara

359

367

Tempesta interior romàntica

Súplices

375

Tempesta

Lamento

384

390

Última crida

Fanfara

397

Notes inègales

Sospirs

## La peroratio

Entrem a la recta final de l'obertura amb una crida, que bàsicament és l'acord de la tònica (re) desplegat, i jeràrquicament és la nota més important de la tonalitat; aquest inici incita a què alguna cosa rellevant ha de passar, tant sigui bona com dolenta.

En aquest cas, diríem que més aviat és dolenta, ja que està seguit d'una catàstrofe, que irromp el discurs musical, melòdic, harmònic i rítmic i dona una sensació de desestabilitat i incertesa immesurable. S'intenta dissimular aquest fracàs imminent amb la gran fanfàrria que hi ha a continuació, però de res serveix perquè entrem totalment dins un moment de descontrol amb el *topos* de la tempesta interior romàntica. Els cromatismes i les dissonàncies, l'absència d'un disseny melòdic, els ritmes ràpids i les súpliques i catàbasi que hi ha anuncien el desastre immediat.

Aquest fragment penso que representa el després de la victòria de Rienzi, quan el poble es gira en contra d'ell; la catàstrofe podria simbolitzar la genuïna sorpresa del tribú al comportament dels ciutadans, a partir d'aquí se n'adona que tot el que havia construït i aconseguit ja no li importa a ningú. Però, igual que al llibret, no es dóna per vençut i intenta una vegada més canviar l'opinió de la multitud amb la fanfara. Al veure que tampoc funciona el seu món s'ensorra i el caos es desenvolupa durant el *topos* de la tempesta interior. Tot i això, abans de morir pronuncia unes últimes paraules, que serien l'última crida (*Rienzi*, 5.16):

Wahnsinnig Volk! Wen greift ihr an?  
Wie glaubet mich ihr zu vernichten?  
So hört von mir das letzte Wort:  
so lang die sieben Hügel Romas  
stehn,  
so lang die ew'ge Stadt nicht soll  
vergehn,  
sollt ihr Rienzi wiederkehren sehn!

¡La gente está loca! ¿A quién estáis  
atacando?  
¿Cómo creéis que me estáis  
destruyendo?  
¿Queréis destruirme?  
¡Escuchad mis últimas palabras!  
¡En tanto que existan

las Siete Colinas de Roma!  
¡En tanto que no perezca  
la Ciudad Eterna,  
veréis regresar a Ríenzi!

Rienzi sabia que encara que ell estigués mort, el seu record seria per sempre immortal, i crec que la seva mort no es mostra com una mort trista, sinó que és més aviat agredolça. Òbviament és un final tràgic, però no deixa de ser grandios, i així es demostra també amb la música; a l'última fanfara trobem els alés finals de Rienzi, els sospirs, que cada vegada es prolonguen més, i a més a més la melodia, en forma d'acords, també té incorporada un registre de veu aguda, que com ja hem dit moltes vegades representa a Irene, que va estar fins al final al seu costat.

## Anàlisi Recapitulatiu Narratiu

**L'exordium:** Comencen l'obertura dins el camp semàntic sacre, amb notes prolongades, amplies i fermes. És la part més celestial de l'obra, tant pel seu caràcter tranquil i plàcid, com per l'espiritualització que trobem on veiem representada a Irene.

**La narratio:** Hi ha un canvi brusc de gènere, ja que entrem dins l'òpera seria, i també de tessitura en començar l'uníson sinistre. Aquest uníson ens dona l'entrada d'uns nous personatges: els nobles, i ens avisa de les intencions d'aquests amb les seves connotacions negatives. La situació es calma quan entrem en el camp semàntic i gènere pastoral, que representa el poble i apaivaga l'ambient. Però no és suficient per dominar la ira dels nobles i es reprenen les referències tràgiques de l'òpera seria. Aquest gènere es va complementant amb un altre, el marcial, formant un himne marcial amb un baix de tempesta que acaba evocant en una eufòria comuna en les veus i que a més presenta al protagonista, Rienzi.

**La propositio:** El principi de la *propositio* vindria a ser una exaltació dels valors del tribú dins l'àmbit marcial amb un estil cavalleresc. Hi trobem crides i fanfares que anuncien l'arribada del personatge i que ens porten a una *digressio* que ens apropa a un camp semàntic nou: el lirisme. El *topos* de la serenata de llaüt, amb la seva música vocal, ens mostra una situació utòpica i és complementat a continuació per la contradansa, que en el transcurs d'aquesta part experimenta uns canvis que la transformen en una marxa militar, aquesta torna a centrar tota l'atenció en Rienzi.

**La confutatio:** Tornen a aparèixer els nobles, i amb ells el gènere de l'òpera seria que comença directament amb un *stile concitato*, és un canvi molt sobtat que agafa desprevinguts a tots. L'harmonia i la melodia es van complicant i cada vegada hi ha més dinàmiques marciais. Quan sembla que ja no hi hagi una solució per aquest embolic, entren en escena els corals que ajuden a destensar tot l'estrès del passatge. Finalment, arribem a la fanfara, que com hem vist és el punt àlgid de l'obertura on desemboca tota la ira, l'exaltació i la indignació acumulada.

**La confirmatio:** Reprèn el motiu de la *propositio* i segueix gairebé exactament el mateix discurs melòdic. Després d'un moment confús, li torna el protagonisme a Rienzi i el fa tornar a brillar.

**La *peroratio*:** Finalment, l'obra acaba amb una catàstrofe, començant amb el mateix camp semàntic que a l'*exordium*, el sacre. Les veus sembla que perdin l'equilibri i entrem en un caos que no recupera, per molt que ho intenta, la normalitat. Realment en aquesta part veiem una mescla, en petites porcions, de tots els gèneres fins ara mencionats, però acaba amb el marcial, utilitzant una fanfara per acomiadar al tribú.

En resum, en la majoria de l'obra trobem com a gènere principal el marcial, amb estils com la marxa, la fanfara i les crides, que identifiquem també a través de l'ajuda dels colors primaris, que a grans trets serien: un tempo ràpid, un caràcter eufòric (modes majors), un discurs ferm amb continuïtat, una sensació de col·lectivisme i dinamisme, i la intenció del discurs és patent, és a dir, literal. El tema de l'obra és l'heroisme, dins de l'èpica, però el transcurs narratiu no és estrictament heroic. L'arquetip narratiu va de triomfal a tràgic, això seria una distorsió del gènere expressiu heroic, o més aviat un intent fallit que acaba sent l'advers de l'heroic (ja que aquest va de tràgic a triomfal).

## *Part II*

# La ment de Hitler i Rienzi

«La immortalitat significa ser estimat per molta gent anònima».

- Sigmund Freud

Abans de començar a fer qualsevol comparació psicològica entre els dos grans personatges necessitem esmentar mínimament una biografia de la qual podrem partir per crear un perfil psicològic adequat.

Em centraré més en els primers anys de vida, ja que és una etapa molt important per al desenvolupament del caràcter.

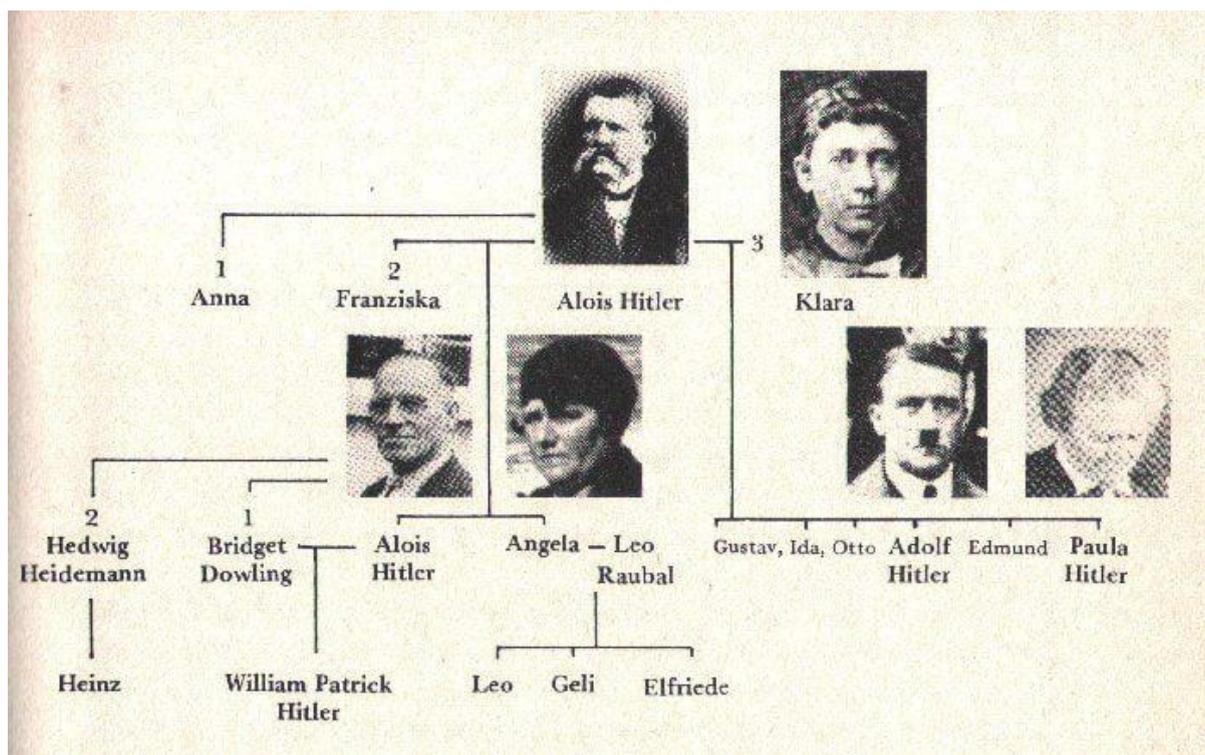
## Hitler

Adolf Hitler és fill d'Alois Hitler i Klara Pölzl, la seva mare era néta de l'oncle del seu pare i per tant tenien relació familiar prematrimonial. Pel que fa als seus trets principals: el seu pare era una persona dominant, amb un caràcter molt fort, tant que és considerat tirà a casa seva; pegava als seus fills, moltes vegades begut després de venir del bar. Es veu que un dia va apallissar tan fort a Hitler que el va deixar estirat a terra donant-lo per mort. Al contrari, la seva mare era una persona treballadora, tranquil·la i molt neta; era devota als seus fills, però no als anteriors del seu marit, i el seu preferit era l'Adolf amb qui va establir un vincle molt fort ja que abans de tenir-lo a ell va sofrir la mort de quatre fills, i al veure que ell sobrevivia va mimar-lo i consentir-li tot el que volia.

Els seus germans són l'Alois Jr., l'Àngela i la Paula Hitler. L'Alois era fill il·legítim de la segona esposa del seu pare, però va néixer durant el període amb que estava encara amb la primera dona; la seva nova madrastra, Klara Pölzl, li feia la vida difícil antagonitzant-lo sempre davant el seu pare, arran d'això va desenvolupar una forta antipatia cap a Hitler qui sempre va estar mimat per la seva mare. L'Àngela és la seva germanastra gran, sembla ser la més "normal" de la família i la germana amb qui Adolf es portava millor, ella el tractava bé tot i que era conscient del consentit que estava. Va tenir una filla, la Geli Rubal, la relació de la Geli amb Hitler va ser complexa i molt intensa, van viure durant un temps junts i es podria dir inclús que ell estava obsessionat amb ella fins al punt que ja no la deixava sortir de casa sense ell; la vida de la Geli va acabar amb una bala al cap, no es va saber mai com va succeir. Finalment tenim la Paula, ella és realment la germana de Hitler, set anys més jove; de petits no es portaven gaire bé, ja que sempre va haver una constant gelosia entre els dos.

Quan Hitler ja havia nascut i abans que la Paula nasqués, la seva mare va tenir un altre fill que només va viure quatre anys, va morir quan Hitler tenia onze anys, una edat molt prematura per experimentar la mort d'un familiar.

Per resumir tot el que acabem de veure adjunto a continuació l'arbre genealògic de la família Hitler:



*Arbre genealògic d'Adolf Hitler.* Jesús G. Barcala, 2014, Ciencia Històrica. <https://n9.cl/qrzac>

El germans de Hitler que estan escrits amb una lletra més petita són aquells que van morir.

La seva vida acadèmica va començar a una petita escola, però va haver de canviar-se molt de col·legi ja que el seu pare comprava i venia contínuament les seves propietats i es mudaven constantment. Més tard va acudir a un Monestir benedictí a Lambach; durant aquell temps la seva ambició era convertir-se en monjo. El seu últim any a primària va ser a Leonding, treia altes notes en totes les assignatures. Després de la mort del seu germà Edmund, les seves notes van canviar dràsticament i amb la mort del seu pare encara van empitjorar més.

Després de deixar l'escola i mentre vivia amb la seva mare, no va fer cap esforç per trobar feina, tot i que la seva família no disposava de molts ingressos. La seva mare tenia càncer i al poc temps va caure molt malalta fins que va morir el 1907. L'Adolf va quedar completament destrossat.

Ara comença una nova etapa per a ell, que transcorrerà a Viena. El primer que va fer va ser una petició per ser admès a l'acadèmia d'art i a la d'arquitectura, però no

va entrar a cap de les dues. Amb el seu somni de ser artista destrossat, va haver de començar a treballar exercint oficis corrents i no molt glamurosos. Allí va mantenir el seu primer contacte amb la política i va començar a acudir a conferències polítiques. Però a la mínima que tenia una mica de diners deixava de treballar, i es va passar molt de temps vagabundejant pels carrers.

Durant aquest temps Hitler no odiava als jueus, al contrari, viva amb jueus, venia els seus quadres a jueus, inclús semblava físicament un jueu degut a la seva llarga barba (que pocs cristians de l'època tenien).

Com que estava molt de temps sense treballar, aprofitava per llegir pamflets polítics o fer discursos per als seus amics, també es va convertir en un gran admirador de George von Schoenerer i de Karl Lueger, de qui va obtenir les primeres pinzellades del seu pensament antisemita.

En resum, la seva estada a Viena no va ser molt agradable, van ser uns anys durs, amb molta pobresa i brutícia rodejant-lo.

Tot va canviar "a millor" quan va començar la Primera Guerra Mundial. Es va presentar com a voluntari d'un regiment bavarès, no era popular dins el grup i tots els seus companys comentaven la subordinació que ofería als seus oficials. Feia qualsevol tasca necessària per a complaure'ls, interpretava el paper de criada o de mascota dels caps, però li agradava perquè tornava a sentir que formava part d'alguna cosa més gran que ell, que estava unit amb la nació alemanya i va ser el primer pas per tornar a convertir-se amb una "persona" després de la fosca etapa de Viena. Tot i ser poc àgil per la guerra, Hitler mai intentava evadir una tasca militar perillosa, al contrari, sempre es presentava com a voluntari.

Finalment la guerra va acabar i per a Hitler això va tenir la mateixa repercussió psicològica que la mort de la seva mare. Després d'haver aconseguit sentir-se una altra vegada com a casa, aquest nou món que ha creat ha tornat a ser destruït i torna a la realitat, una realitat sense família ni futur, i entra en un període de depressió. Al cap d'un temps, torna a allistar-se a l'exèrcit de Traunstein i comença a viure als barracons. És allí on per primera vegada és reconegut el seu talent com a orador i a més apreciat.

A partir d'aquí la seva carrera ja és història: a partir del 1920 comença a formar part del partit Nazi, el 1923 intenta fer un cop d'estat que acaba amb una sentència de nou mesos de presó, i és en aquest període de temps quan escriu *Mein Kampf*. El 1930 els representants al parlament del partit Nazi augmenten de 14 a 107; el 1932 Hitler es converteix en un ciutadà alemany i el 1933 guanya les eleccions, que el converteixen en canceller d'un govern de coalició. El 1934 després de la mort del president Hindenburg, Hitler es converteix en "Führer i canceller del Reich" i suprimeix el títol de president. El 1939 comença la Segona Guerra Mundial i acaba el 1945, quan Hitler es suïcida amb la seva dona Eva Braun, amb la qual només feia exactament un dia que s'havia casat al búnquer amb Berlín sota les bombes i el Tercer Reich a punt de caure.

## Rienzi

El seu nom era Niccola di Rienzo Gabrini, va ser tribú del poble romà i va proclamar a Roma una nova forma de govern inspirada en la República Romana. Durant la seva joventut va viure a Anagni, on va ser criat pels seus avis després de la mort de la seva mare; allí va aprendre llatí i la lectura dels clàssics llatins, històries sobre la seva terra, va convertir-se en la seva principal afició, aquestes històries sobre l'antiga i gloriosa República romana el van conduir a qüestionar-se la decadència de l'actual Roma i a comparar-les contínuament.

Al cap d'uns anys va tornar a la seva ciutat natal, Roma i allí va treballar com a notari. A través d'aquesta feina va veure els veritables colors de la societat romana, una societat sotmesa al poder de les grans famílies de nobles, com els Orsini i els Colonna, i sense un referent espiritual, ja que els papes havien marxat a Avinyó. Roma s'estava consumint i ell era testimoni. Però l'esdeveniment que va semblar la llavor per dur a terme les seves idees de restablir l'esplendor de l'antiga Roma i acabar amb el poder il·limitat dels nobles va ser la mort del seu germà, assassinat a mans d'un Colonna.

Per aconseguir tots els seus propòsits necessitava la col·laboració del poble i també de l'església. Però la capacitat que realment el va ajudar a poder fer tot això realitat va ser el seu gran talent per la retòrica, i també el seu coneixement de llatí. El 1343, va anar a Avinyó per parlar amb el papa Climent VI sobre la difícil situació en que es trobava Roma. El papa va quedar gratament sorprès amb el seu discurs i va anomenar-lo notari de la Càmera Capitolina, això li va donar diners i poder, i va ser l'impuls que necessitava per començar el seu pla. Amb els seus monòlegs va conquistar a la gent del poble, que va començar a pensar com ell i el 1347 va ser nomenat tribú de la Sacra República de Roma. Aquest canvi no li va sentar gaire bé al papa, però tot i això va continuar oferint-li amplis poders i el suport de l'església.

Va començar a realitzar un seguit de reformes per modelar la ciutat per deixar-la tal com sempre havia sigut. Alguns dels canvis més destacables i importants que va imposar, van ser:

- Un "bona" justícia per a tots.
- Més seguretat als camins.

- Una regulació dels preus.
- Drenatge als pantans.
- Formació d'una milícia cívica per combatre el poder de la noblesa.

Tot semblava anar sobre rodes, es va veure un progrés en la societat romana i Rienzi va ser alabat per tots els més savis filòsofs i ambaixadors de l'època, com per exemple, Petrarca. Però tenir poder és un vici, i la seva ambició el va portar a reclamar la independència d'Itàlia, volent tornar a establir l'Imperi Romà. El seu orgull el va portar a pensar que hauria de ser ell l'elegit emperador, i, entre d'altres, les seves millors idees van ser organitzar diverses luxoses celebracions, per conquerir al poble o establir una guàrdia reial, per dotar-se d'importància. Tot això va suposar un cost econòmic molt elevat que va exigir l'augment dels impostos i va comportar a un descontent generalitzat entre la gent del poble. Per tant, podem veure que no era un bon governant, i tampoc un bon cap militar ja que els seus atacs als nobles no van acabar de la manera més òptima.

Finalment el papa el va excomulgar i el va declarar com a rebel i heretge, i òbviament li va retirar el suport de l'església. Sense el suport de ningú, Rienzi va fugir de la ciutat i es va resguardar entre els franciscans del Monte Maiella. Després de diversos successos, entre els quals estar empresonat, el papa Inocenci VI el va enviar una altra vegada cap a la seva ciutat natal i va tornar a ser nomenat senador.

Al principi va ser ben acollit perquè els nobles havien tornat a imposar el seu poder, entre ells destacava Francesco Baroncelli qui havia establert una dictadura durant la seva absència. El tirà va ser executat i Rienzi va tornar a liderar Roma, però poc va durar ja que, a part d'haver perdut el seu encant, va tornar a cometre els mateixos errors. Aquesta vegada no va poder fugir i durant una congregació de ciutadans, Rienzi va ser envestit amb una daga i va morir, el seu cos va estar abandonat i sense rebre sepultura.

## Comparació psicològica

Després d'aquesta breu introducció dels dos personatges, m'agradaria aclarir que en l'equiparació referent a Rienzi, també agafaré referències mencionades en el llibret de l'òpera que siguin rellevants. Encara que el Rienzi que va escriure Wagner no és cent per cent fidel al veritable (tot i que està basat en aquest i és gairebé idèntic), és el tribú que realment va seduir a Hitler i per tant també l'incorporaré en la comparació.

L'ordre que seguirà aquest apartat serà similar al de la biografia, començarem esmentant la relació amb els pares.

### Influència del pare

Igual que abans, primer de tot esmentarem al seu pare i la influència que ha tingut sobre Hitler. La figura paterna és clau per determinar el futur caràcter del nen, i cal determinar el vincle afectiu entre els dos.

Les primeres relacions pare-fill s'estableixen a través d'activitats físiques. En néixer, cap de nosaltres som capaços de regular les nostres emocions i aquesta constant relació amb els pares ens permet aprendre a controlar el nostre sistema emocional mitjançant les figures d'afecció. Depenent de la condició d'aquestes l'infant experimenta els primers sentiments positius o negatius (inseguretats, abandonament, por).

En el cas de Hitler, ell no tenia una imatge estable del seu pare, ja que a casa es comportava de manera dominant, violent i indigna i, segons afirmaven els germans de Hitler i alguns dels seus veïns, fora de casa representava l'honorat paper de soldat retirat. Els pares transmeten moltes coses sense la necessitat d'utilitzar el llenguatge (to de veu, gestos, mirades...). A través d'això li estan dient al seu fill el que els agrada, el que és important per a ells, les seves pors i preocupacions. Quan el nen és petit, un dels seus desitjos és semblar-se al pare o a la mare. Són les primeres persones amb les quals s'intentarà identificar, de manera que totes les conductes i reaccions dels pares li estaran donant indirectament informació que més tard farà servir per saber com reaccionar davant les coses que li vagin succeint.

El petit Adolf treia conclusions de com funciona el món a partir de la visió del seu pare i tot allò que l'envoltava, el resultat d'aquestes era confús per tot l'anteriorment mencionat. Per tant ens trobem en una situació on el suposat guia emocional rebutja qualsevol forma d'afecte i a més a més, amb el seu caràcter autoritari el castiga.

El resultat d'això és la búsqueda d'un guia competent. Durant tota la seva vida el va estar cercant, entre els grans homes de la història, per cobrir la seva falta. Quan era més petit el buscava entre les figures d'herois dels primitius temps germànics, que segons s'explica en el llibre *Hitler, mi amigo de juventud*, es personificava amb les grans figures d'aquell món desaparegut, ja que res no li semblava més digne que convertir-se per tots els temps en una figura mítica. Però cada vegada que trobava qualsevol "error" en el seu model, el desacreditava; no existeix ningú que compleixi absolutament tots els nostres estàndards i com a conseqüència, cansat de buscar, Hitler va convertir-se en el seu propi superheroi amb l'objectiu de transformar-se amb el guia de milions de persones.

Rienzi també va ser un model per a ell, un dels més importants, ja que segons afirma el seu amic August Kubizek, escriptor del llibre anteriorment mencionat, Hitler es va identificar amb ell i per Rienzi va voler renunciar a tot per poder introduir-se a la política i aconseguir així convertir-se en el salvador del poble alemany. Va ser un enamorament a primera vista, ja que a la mateixa tarda després de sentir l'òpera, Hitler li va dir al seu amic "Vull ser el tribú de la gent". Però igual que amb els altres, va trobar errades en la conducta de Rienzi (això ja en l'edat adulta): que no tenia cap partit polític al darrere i que evita destruir els seus enemics.

Pel que fa a Rienzi no trobem molta informació sobre el seu pare, només que era fill de Lorenzo, un hostaler del Trastevere (encara que durant un temps es pensava que el seu verdader pare era l'emperador Enric VII). Pel context podem deduir que va ser abandonat per ell, ja que en la seva biografia es menciona que quan va morir la seva mare el van adoptar els seus avis i per tant el seu pare no va voler saber res d'ell. Igual que Hitler, Rienzi es veu mancat d'una figura paterna, aquesta vegada física, fins al seu trasllat a Anagni, quan el seu avi va ocupar el lloc. També trobem com a punt de connexió entre els dos, l'afició a la lectura, en aquest cas dels clàssics llatins, que evoca la concepció d'una època idíl·lica per a la nació. El present en el que vivien era per a ells un somni del qual troben refugi entre els grans

herois. Fins quin punt podien arribar a barrejar realitat i imaginació està fora del nostre abast de coneixement, però interpretant les paraules del senyor Kubizek sobre la combinació d'aquestes dues realitats podem deduir que, en el cas de Hitler, la fantasia era quasi una droga: "Tenia por de vegades de que el meu amic no podria trobar un dia el camí veritable entre la confusió creada per ell mateix"

Aquesta forma d'evasió passa quan algun aspecte de la realitat resulta desagradable o fa patir, i no se sap com afrontar-ho, com per exemple, la relació dels personatges amb el seu pare.

### Influència de la mare

Respecte a la mare, la qüestió canvia completament. Hitler i Klara Pölzl van compartir des de sempre un vincle molt fort. Si ho mirem des de la perspectiva d'ella, una mare que ha hagut de sofrir la pèrdua d'un fill a una edat precoç i que se li presenta una nova oportunitat de complir el propòsit de la seva vida, que seria tenir un fill i poder criar-lo, l'Adolf és un regal enviat per Déu. A més, podem tenir present que a la llar la presència del pare devia ser escassa, ja que sempre estava de bar en bar i, per una dona que és mestressa de casa i per tant no ha de sortir a treballar, tota la seva vida comença a girar al voltant de Hitler. Tot l'afecte que hauria d'haver de compartir amb els seus altres fillastres o el seu marit, ara és enfocat completament cap a ell.

La situació en la qual un nen té una gran dependència emocional de la seva mare i a la vegada un odi profund del seu pare, es coneix com el complex d'Èdip. És un terme utilitzat per Sigmund Freud en la seva teoria de les etapes de desenvolupament psicosexuals per descriure els sentiments de desig d'un nen cap a la mare i la gelosia i la ira cap al pare. Segons Freud, el noi vol posseir la seva mare i substituir el seu pare, al qual el nen veu com un rival, ja que també competeix per l'afecte de la mare. Els indicis que ens porten a pensar que Hitler tenia aquest complex serien: la necessitat de voler ser sempre el centre d'atenció de la seva mare, mostra de cels en veure-la amb el seu pare o amb els seus germans i l'antipatia que manifestava pel seu pare.

Pel correcte desenvolupament d'un adult amb una identitat sana, el nen s'ha d'identificar amb el mateix sexe que el seu progenitor. Això només passa si el

complex d'Èdip s'ha superat correctament; en el cas de Hitler no va ser així. El seu pare va morir abans que la seva mare i aquesta mort pot ser representada com una victòria per a Hitler, ja que ha sigut ell qui ha aconseguit quedar-se amb la mare. Amb això vull dir que el conflicte entre el pare i Hitler no va ser mai resolt i per tant mai es va identificar amb ell, sinó que ho va fer amb la seva mare. D'aquí pot sortir la forma efeminada dels seus gestos i manerismes que molts aliats seus i oients van percebre. A més, les conseqüències de no haver superat aquest complex, entre d'altres, poden ser les dificultats per madurar psicològicament i desenvolupar el seu propi caràcter, ja que depèn quasi totalment del que fa, del que diu i del que pensa la seva mare.

Rienzi crec que no comparteix aquest aspecte amb Hitler. Al no haver tingut mai una figura paterna mentre vivia amb la seva mare, aquest complex no s'hauria pogut desenvolupar. Encara que la seva mare sí que va perdre un fill (en mans dels nobles), Rienzi no era fill únic sinó que tenia una germana, Irene, i per tant tampoc va passar a ser el centre de la vida de la seva mare, sinó que compartia aquesta posició amb la seva germana. Llavors, el fet de tenir germans (no germanastres) va fer que no es produïssin les condicions ideals per que es creés un vincle entre mare i fill de les dimensions de Hitler i Klara Pölzl. Per tot això crec que no va passar mai per aquesta fase, a més tampoc es menciona res en cap cas una conducta efeminada en aquest personatge.

### Conflictes expressats de manera simbòlica

Segons s'explica en el llibre *The mind of Adolf Hitler*, després de la mort de la seva mare, totes les emocions que va sentir per ella van ser transmeses a Alemanya, que igual que Klara Pölzl, era jove i prometia un gran futur i aprofitava bé el seu potencial. Al contrari, el seu pare va ser representat per Àustria. Els dos conceptes; per a Hitler, eren vells i es trobaven en un estat de decadència.

Crec que té sentit que el seu pare, una persona a la qui no tenia estima sigui representat per Àustria, ja que va ser a Viena on va passar els pitjors anys de la seva vida (breument ja explicats a la introducció), i també té sentit que Alemanya simbolitzes la seva mare, perquè va ser a la Primera Guerra Mundial quan després de molt de temps va sentir-se una altra vegada com a "casa" i formant part d'un

col·lectiu. L'aliança entre aquestes dues nacions es podria interpretar com l'enllaç matrimonial entre els dos progenitors. Inconscientment, no estava utilitzant milions de persones, sinó que estava intentant resoldre el seu conflicte intern entre la mare i el pare.

Abans he dit que creia que Rienzi no tenia el complex d'Èdip, però això no vol dir que no tingués rancor cap al seu pare i no pogués representar també de manera simbòlica els conceptes que tenia d'ell i de la seva mare.

El període de la infància durant el qual la seva mare, una bugadera anomenada Maddalena, va viure, havia de ser dur, ja que per mantenir una família monoparental amb tres fills, hauria de treballar bastant, i ell, al ser el germà gran, es devia fer càrrec dels altres dos, mentre la seva mare era absent. Un nen petit, però amb suficientment edat per adonar-se de la pobresa en la qual viuen, li comencen a sorgir preguntes de per què el seu pare no és allí per ajudar-los i una manera plausible de suportar la idea de no ser acceptat pel teu propi progenitor és, en aquest cas, inventant i afirmant ser fill d'Enric VII, l'emperador del Sacre Imperi Romà Germànic, el qual tindria excusa d'estar absent al ser un noble amb alts càrrecs. Però les coses van empitjorar quan va morir el seu germà a mans dels nobles.

La meva conjectura a partir de tot l'explicat és que, una vegada la seva mare és morta, ell la veu representada en la gent que conforma la classe treballadora i també en l'antiga Roma, la ciutat eterna i la més extraordinària que Rienzi mai havia conegut; en canvi, el seu pare, una persona que no els va ajudar mai i a més, si dins la seva ment tenia la certesa que era un emperador Romà, també era el culpable de la mort del seu germà, és representat per la noblesa i la nova Roma corrupta. Això donaria una explicació parcial de per què va assolir el poder amb el favor popular (a través de la seva mare), en comptes de fer, per exemple, un cop d'estat i també demostraria el seu afany en voler crear una unió italiana, que representaria el vincle entre el seu pare i la seva mare, o la determinació d'acabar amb el poder dels nobles (del seu pare).

Dins del llibret de l'òpera hi ha un fragment que crec que mostra molt clarament aquest simbolisme que utilitza Rienzi per referir-se a la seva mare a través de l'antiga Roma:

“¡En verdad yo también he amado! Oh Irene, ¿No conoces mi amor? Amé ardientemente a mi suprema mujer desde que pude pensar y sentir, desde que pude captar su grandeza reflejada en la magnificencia de sus ruinas. ¡Amé con dolor a mi excelsa mujer, porque la vi **profundamente humillada, tratada con vergüenza,** horriblemente deformada, **maltratada, deshonrada, ultrajada y burlada!** ¡Ah, la vista encendió mi ira! ¡Ay, **su miseria** me otorgaba la fortaleza de mi amor! Solo a ella dediqué mi vida, a ella, **mi juventud,** mi virilidad; Entonces quise ver a mi excelsa mujer, coronada como reina del mundo... Pues, sabes que ¡mi mujer se llama Roma!” (*Rienzi*, 5.14)

Totes les paraules ressaltades concorden en la situació desfavorable que estava passant la seva mare, una treballadora de classe baixa.

Com a petit incís abans d'acabar aquest apartat, vull destacar que aquesta última frase del diàleg de Rienzi em recorda molt a una oració que repetia Hitler i deia així: "Mai em casaré amb ningú, ja que alemanya és la meva única esposa". Podria ser que aquest concepte Hitler l'hagués tret d'aquesta òpera.

### La seva missió i la seva “immortalitat”

A finals de la Primera Guerra Mundial, Hitler i un grup de soldats van ser atacats amb un gas anomenat mostassa sulfurada, això va provocar la seva hospitalització i a més una pèrdua temporal de la vista i de la parla. Durant aquest temps al llit, Hitler va desenvolupar un estat de pertorbació mental que el va portar a establir els seus objectius i els seus enemics. Els jueus van ser els destinataris de l'odi, això és degut sobretot a les males experiències de Hitler a Viena, on gairebé totes involucraven aquest col·lectiu d'alguna manera, tota l'aversion que va anar sentint per ell mateix es va projectar cap aquest col·lectiu com a mecanisme de defensa del seu propi ego, i va acabar denominant-los enemics. Pel referent a la missió, en aquest mateix període, va tenir una visió on es veia a ell mateix alliberant Alemanya. Ell creu que ha sigut enviat a Alemanya per Déu, que té una missió i que està sota la protecció de la providència, que és “l'elegit”.

Aquesta determinació en la seva missió va estar recolzada, a més a més, per la convicció que era immortal. En el cas de Hitler, el concepte de la mort se li va aparèixer a una edat precoç, amb la mort dels seus germans i més tard dels seus

pares (la seva mare va morir de càncer i el seu pare per un infart). A partir d'aquí es comença a preguntar: per què no he estat jo el que ha mort?, i amb el pas del temps arriba a la conclusió que no ha estat escollit perquè abans de morir té una missió per complir. Aquesta teoria seva es veu recolzada en episodis miraculosos que viu durant la Primer Guerra Mundial, com per exemple, la vegada que la seva veu interior li va dir que seria millor menjar separat dels seus companys i poc després tots els altres soldats van morir a causa d'un explosiu; a partir d'això quasi mai duia un casc en combat.

Aquesta sensació d'immortalitat es veu fomentada per una altra patologia que sofria Hitler, el complex de Messies. Aquest trastorn es basa en la creença que porta a l'individu a pensar que està destinat a ser un salvador espiritual en algun àmbit específic. En els casos més greus l'afectat pot veure's a si mateix com una encarnació de Déu amb poders rellevants que li atorgaran l'honor de salvar la humanitat. Un altre tret essencial d'aquest complex és l'exagerada confiança en si mateix, en les seves capacitats i en el seu destí. Una frase molt famosa de Hitler que plasma aquest trastorn és aquesta: "Vaig pel camí que dicta la Providència amb la seguretat d'un somnàmbul".

En alguns casos, com en el de Hitler, les persones que desenvolupen aquest complex normalment han estat consentides en la seva infància i tenen una molt bona relació amb la mare però no tant amb el pare, això provoca que comencin a qüestionar la seva paternitat. A més aquest dubte és accentuat com més gran és la diferència d'edat entre els progenitors. Aquestes persones comencen a creure que el seu pare no és el seu verdader pare i que en realitat han estat creats per algun fenomen sobrenatural.

En el cas de Rienzi també distingim clarament aquesta ferma creença en el compliment d'una missió i la trobada amb la mort a la infància. Pel que fa a la missió, crec que en un principi només tenia al cap la venjança de la mort del seu germà, però en créixer, estudiar i convertir-se en notari, va poder veure més enllà de la mirada d'un nen i va adonar-se de la veritable corrupció que hi havia pels carrers de Roma. Això el va portar a marcar-se com a objectiu la construcció d'una ciutat justa per poder tornar-li la seva esplendor.

A continuació afegeixo un diàleg del llibret on ell mateix denomina missió a la seva tasca com a tribú: “Se acerca la hora, me llama mi **misión sublime**” (*Rienzi*, 1.2)

A diferència de Hitler en el seu màxim poder, Rienzi no tenia cap creença de ser immortal, ja que sempre havia estat paranoic, no com Hitler que va desenvolupar la seva paranoia durant el final del seu govern. Per exemple, en un episodi del llibret on els nobles fan veure que admiren al tribú i per tant són també invitats al gran ball, Rienzi va presentar-se a l'acte amb una cota de malla que va protegir el seu pit d'un punyal.

Per últim, sí que crec que Rienzi va desenvolupar el complex de Messies. Tenia una bona relació amb la seva mare però no amb el seu pare, qui va poder desaparèixer de la seva vida a una edat molt primerenca, i va començar a qüestionar-se la seva paternitat inclús públicament, ja que es pensava que l'emperador Enric VII podria ser el seu pare. A més a més es pot observar en la seva conducta un clar exemple d'absoluta confiança amb si mateix per la facilitat que té per parlar en públic i la ferma convicció del correcte desenvolupament de la seva missió. També trobem en el llibret un exemple en què s'està comparant directament amb el Messies: "Sí, Dios creó milagros a través de mí" (*Rienzi*, 2.7)

## Doble personalitat

En el comportament de Hitler s'ha observat que no hi ha una sola personalitat, sinó que n'hi ha dos que habiten al mateix cos i es van alternant, cada una té el seu propi patró per percebre i actuar amb l'ambient que l'envolta. Però no hi ha una completa dissociació de les personalitats perquè les pot “controlar”.

Una és sensible, indecisa, només aspira a ser agradada. L'altra és l'oposat: dura, cruel, decidida, amb molta energia, sap el que vol i farà qualsevol cosa per aconseguir-ho. El resultat d'aquestes dos ens fa trobar incongruències en els actes del dictador: la primera, per exemple, no li permet acomiadar un assistent perquè sent compassió; en canvi la segona és la que ordena la mort de milions de persones sense cap escrúpol. Un símil acurat d'aquest trastorn vindria a ser la història de *Dr. Jekyll i Mr. Hyde*, que en el cas de Hitler podríem dir *Adolf i el Führer*, aquest canvi constant fa que l'individu sigui gairebé irreconeixible. Aquest mecanisme és típic en

psicòpates on repudien el seu propi ser (ja que el veuen dèbil) i creen una imatge distorsionada totalment oposada a aquest.

En *Rienzi* trobem un cas molt similar a aquest desordre de personalitat múltiple. Primer, igual que Hitler, té una part sensible, més delicada, inclús li permet sentir empatia. Aquesta crec que està forjada a partir de la seva infància, seria com la seva part infantil que per conseqüència és la part bona. Penso que una de les poques coses que poden activar aquesta personalitat és Irene, la seva família. Un exemple que trobem en la història i que ens mostra la influència d'Irene sobre ell i a més la capacitat que té de sentir compassió és quan després que els nobles l'intentessin assassinar, degut a les súpliques d'Adriano, però sobretot d'Irene, els perdona la vida i els deixa lliures dient: "¡Escuchadme, romanos! ¡Que sean perdonados por vosotros!", "¡Conservad la paz! ¡Evitad la sangre! ¡Sed clementes, os lo suplica el tribuno!" (*Rienzi*, 2.7)

Complementàriament, també trobem la part dura, inclement, deshumanitzada que és la que, per exemple, agafa de model de conducta el feixista Benito Mussolini que idealitza la seva figura fins al punt de considerar-lo el predecessor del *Risorgimento*. També és aquesta personalitat la que atribueix el nom de dictadura a la forma de governar de Cola di Rienzi. Al llibret trobem aquest comportament en el moment en el qual Rienzi torna a proclamar la lluita contra els nobles, després que aquests l'haguessin tornat a traïr, i mata al pare d'Adriano ell mateix. Algunes de les frases que il·lustren això serien: "¡Antes que de nuevo me conmuevas se ha de hundir el mundo!", "¡Desgraciado, te compadezco! ¡Maldecirás tu estirpe!", "¡Llegó el día, se acerca la hora de purgar miles de afrentas!" (*Rienzi*, 3.10)

## Talent per l'oratória

Per finalitzar aquesta segona part, crec que només ens falta destacar un dels trets més significatius i característics de Hitler, i també de Rienzi, el seu do per la retòrica.

Hitler mai va rebre una educació especial en aquest àmbit, en realitat només va estudiar l'educació obligatòria. Tot el que deia en els seus discursos era estudiat prèviament (menys en els moments d'èxtasis, on es deixava portar), ara bé, mai estudiava per aprendre sinó només per justificar el que creia i a més era incapaç de portar un diàleg, la seva única forma de comunicació era el monòleg.

Molts han descrit, i descriuen, a Hitler com el més gran orador que alemanya ha tingut. Tot i això els seus discursos no estaven ni ben estructurats, ni eren d'una duració adequada i sobretot eren repetitius. Realment el que el feia ser un bon orador era l'entusiasme que conseguia transmetre, els seus crits i els seus gestos es convertien en un espectacle mai vist pels espectadors, però el que donava credibilitat a les seves paraules era la serietat en que les pronunciava.

Hanfstaengl, periodista, escriptor i músic alemany que va tenir una gran proximitat i influència en l'ascensió cap al poder per part d'Adolf Hitler, va descriure el discurs hitlerià com el desenvolupament d'un tema wagnerià. Els seus discursos començaven lents, ja que al principi estava una mica nerviós, a poc a poc s'anava escalfant i finalment arribava al clímax, on a causa del seu gran entusiasme semblava un home hipnotitzat i que hipnotitzava a la resta. Tenia el poder d'influir en la gent. Les sales on feia els discursos sempre estaven plenes, mentre parlava era capaç d'adormir les facultats crítiques dels seus oients i com a conseqüència la gent estava disposada a creure gairebé tot el que deia. D'alguna manera aconseguia dir el que la majoria de la gent pensava, però encara no havia verbalitzat.

Tot això, també s'ha de mirar des d'una perspectiva històrica. Alemanya passava un moment de depressió després de la Primera Guerra Mundial i necessitava aferrar-se a qualsevol residu d'esperança que els prometés un futur millor.

Respecte a Rienzi, molts atribueixen els seus èxits al seu talent per l'oratoría. En el seu cas tot va començar quan el papa Climent VI va quedar impressionat pel seu discurs i el va anomenar notari de la Càmera Capitolina. Tenia un talent persuasiu i una gran eloqüència per defensar les seves idees, això és mostra clarament durant gairebé tot el llibret, on es veu que manipula a la gent de forma subtil amb els seus discursos per poder dur a terme la seva voluntat. Però igual que Hitler, els seus discursos eren repetitius i molt extensos.

La diferència entre Hitler i Rienzi en aquest tema és l'educació. Rienzi va ser instruït, tant en llatí com per ser notari i això marca una gran diferència entre els dos, ja que podem dir que Rienzi era intel·lectualment superior a Hitler. Des del meu punt de vista, crec que Rienzi no estudiava per obtenir arguments que donessin suport a la seva posició sinó per enriquir-se culturalment.

Similituds	Diferències
Falta d'un model de conducta en el seu pare	Complex d'Èdip
Evasió de la realitat i no afrontament de problemes	Sentiment d'immortalitat
Representació simbòlica dels progenitors	Educació
Creença ferma en haver de complir una missió	-
Complex de Messies	-
Doble personalitat	-
Talent per l'oratória	-

## Conclusions

En el meu estudi referent a l'obertura de l'òpera *Rienzi*, de Wagner, he pogut comprovar la complexitat de la música romàntica i la seva representació de les emocions mitjançant la significació musical. He trobat una gran diversitat d'estils, gèneres i camps semàntics que representats a través dels diferents *topos* m'han servit per establir les relacions entre el llibret de l'obra i la música.

La música de Wagner sembla estar sempre en transició, dotant a l'oient d'una capacitat especial per imaginar i visualitzar tot allò que vol transmetre. És per això que aquesta partitura, juntament amb l'enregistrament i l'anàlisi, reflecteix amb transparència la tràgica història de *Rienzi* d'una manera placent i emocionant.

Pel referent a la comparació psicològica, tal com es pot veure en l'última taula de similitud i diferències, podem afirmar que *Rienzi* i Hitler tenien molt en comú. Des d'un principi tenia la certesa que els dos individus compartien analogies, però m'ha sorprès la magnitud d'aquestes, especialment les que fan referència a la seva infantesa. He de dir que en aquesta part he trobat dificultats a l'hora d'aconseguir informació suficientment rellevant que fes referència a la vida privada de Cola di *Rienzi*, ja que és un personatge històric del segle XIV, però crec que finalment he arribat a trobar el que buscava i poder crear el perfil psicològic d'aquest individu.

Com a reflexió individual sobre aquesta part, em desconcerta la capacitat que va tenir Hitler de crear una personalitat, amb alarmant facilitat, tan similar, gairebé podem dir basada, en *Rienzi* i a partir d'aquesta engendrar un monstre sense empatia. També em sorprèn que no s'hagi investigat gaire sobre aquesta complicitat entre Hitler i les obres de Wagner, i crec que podria ser un bon tema continuar aquesta investigació amb altres personatges importants d'òperes famoses del compositor.

És curiós com, a través de petites casualitats, l'atzar i decisions aparentment inofensives, pot canviar tant el transcurs de la història. La pregunta que se m'ha quedat rondant pel cap després d'haver estat tant en contacte amb la història de Hitler és que, què hauria passat si mai hagués escoltat aquesta òpera?, o si mai hagués descobert a Wagner? Potser els esdeveniments haurien sigut diferents, però

no podem culpar al seu amic August Kubizek per haver-lo acompanyat a veure l'òpera, ni molt menys a Wagner per compondre-la, sinó que simplement va ser cosa del destí. Finalment només vull deixar clar que, encara que Wagner fos el compositor preferit de Hitler i que Alemanya s'apropriés de les seves obres donant a les composicions connotacions antisemitistes, la música en si no té maldat sinó que són els homes qui li atribueixen, i per tant, la música de Wagner és tan pura com la de qualsevol altre compositor.

# Referències

## Fonts Consultades

Álvarez, J. (2016, octubre 2). *Cola di Rienzo, el último tribuno de Roma*. LBV.

Consultat octubre 10, 2021, de

<https://www.labrujulaverde.com/2016/10/cola-di-rienzo-el-ultimo-tribuno-de-roma>

Badiou, A. (2013). *Cinco lecciones sobre Wagner*. Akal.

Cherry, K. (2020, maig 14). *The Oedipus Complex in Children*. very well mind.

Consultat setembre 25, 2021, de

<https://www.verywellmind.com/what-is-an-oedipal-complex-2795403>

García Allen, J. (n.d.). *El complejo de Edipo*. Psicología y mente. Consultat octubre

25, 2021, de

<https://psicologiaymente.com/desarrollo/complejo-de-edipo-concepto-freud>

Gaviña, S. (2012, maig 16). Cinco claves para escuchar «Rienzi», de Wagner, en el

Teatro Real. ABC. Consultat novembre 7, 2021, de

[https://www.abc.es/cultura/musica/abci-recuperacion-opera-rienzi-wagner-201205160000\\_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F](https://www.abc.es/cultura/musica/abci-recuperacion-opera-rienzi-wagner-201205160000_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F)

Gómez Álvarez, B. (n.d.). *Cola di Rienzi*. La web de las biografías. Consultat octubre

30, 2021, de

<http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=cola-di-rienzi>

Hirschbiegel, O. (Director). (2005). *Der Untergang* [L'enfonsament] [Film]. (Original work published 2004)

Kubizek, A. (1953). *Adolfo Hitler, mi amigo de juventud*. Solar.

Langer, W. C. (1972). *The Mind of Adolf Hitler*. New American Library.

- La Opera. (2013, gener 21). *Rienzi*. La Opera. Consultat agost 20, 2021, de <https://laopera.net/wagner/rienzi-richard-wagner-argumento-videos>
- Lukas, R. (n.d.). *Documental sobre Wagner*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=X2rDZ9i57Wg&t=2159s>
- Monteil, F. (Director). (2016). *Mein Kampf* [Mi lucha] [Film].
- Netflix (Executive Producer). (2021). *Cómo se convirtieron en tiranos* [TV series].  
Netflix.
- The OpenLearn team. (2019, març 1). *Hitler's rise and fall: Timeline*. OpenLearn.  
Consultat setembre 4, 2021, de <https://www.open.edu/openlearn/history-the-arts/history/hitlers-rise-and-fall-timeline>
- Rexval. (2014, desembre 16). *Hitler, mi amigo de juventud (II)*. "Fue entonces cuando empezó todo". *Rienzi*. Cavaller del cigne. Consultat juliol 25, 2021, de <https://rexvalrexblog.wordpress.com/2014/12/16/hitler-mi-amigo-de-juventud-ii-fue-entonces-cuando-empezo-todo-rienzi/>
- Stewart, D. (Director). (2005). *Inside the mind of Adolf Hitler* [Film].  
<https://www.youtube.com/watch?v=m8DTUOmueRU>
- Timeline world history documentaries. (n.d.). *What Was Hitler Like Behind Closed Doors?* <https://www.youtube.com/watch?v=Zkuie9RDSL0&t=84s>
- Vaget, H. R. (2007). Wagnerian Self-Fashioning: The Case of Adolf Hitler. *Duke University Press*, 95-114.
- Vidal, J. (n.d.). *Material d'aula del conservatori*.
- Viquipèdia. (2021, agost 8). *Secció àuria*. Viquipèdia. Consultat agost 20, 2021, de [https://ca.wikipedia.org/wiki/Secci%C3%B3\\_%C3%A0uria](https://ca.wikipedia.org/wiki/Secci%C3%B3_%C3%A0uria)

Viquipèdia. (2021, gener 15). *Obertura (música)*. Viquipèdia. Consultat agost 8, 2021, de [https://ca.wikipedia.org/wiki/Obertura\\_\(m%C3%BAfica\)](https://ca.wikipedia.org/wiki/Obertura_(m%C3%BAfica))

Wikipedia. (2019, juliol 12). *Dispositio*. Wikipedia. Consultat juliol 27, 2021, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Dispositio>

## Enregistrament consultat

Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar. (n.d.). *Rienzi Overture - Richard Wagner* [Enregistrament]. <https://www.youtube.com/watch?v=URlwWtn6qA>

## Partitura emprada de guia

Wagner, R. (1842). *Rienzi*. IMSLP.

<https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/ec/IMSLP445545-PMLP21247-EL-unl-1935.pdf>

## Annexos

Aquest treball consta d'un annex que està adjuntat en un document separat a causa de la seva llargada, i és el llibret de l'òpera *Rienzi* en espanyol.