

## ENTRE HÄNDEL, GLUCK I ELS BACH: DOMÈNEC TERRADELLAS A LONDRES (1746-1748)<sup>1</sup>

JOSEP DOLCET

### RESUM

De la trajectòria inquieta i la vida moguda —gairebé novel·lesca— del compositor Domènec Terradellas (1713-1751), en destaca l'etapa londinenca (1746-1748), una de les que presentava més llacunes i mancança de dades concretes. Aquest article n'aporta noves dades humanes i professionals, i fa, alhora, una síntesi general d'aquest episodi crucial de la biografia del compositor, en un moment clau en la història de l'òpera.

PARAULES CLAU: Domènec Terradellas (1713-1751); òpera barroca; Londres; Theatre in St. James's Hay Market; Guillem (Friedrich Wilhelm Ernst), comte de Schaumburg-Lippe (1724-1777); Enric Estuard (Henry Benedict Thomas Edward Maria Clement Francis Xavier Stuart), duc de York (1725-1807); Charles Burney, musicògraf (1726-1814); Charles Avison (c. 1710-1770); Johann Christoph Friedrich Bach (1732-1795); Christoph Willibald Gluck (1714-1787); Francesco Vanneschi, empresari d'òpera i llibretista (c. 1660 - després del 1735); Marianne Pirker, soprano (1717-1782).

### BETWEEN HANDEL, GLUCK AND THE BACHS: DOMÈNEC TERRADELLAS IN LONDON (1746-1748)

### ABSTRACT

Standing out in the adventurously active and restless life of the composer Domènec Terradellas (1713-1751) is his London period (1746-1748), which is one of the times in his life that shows the most blanks and the greatest lack of specific data. This paper reveals some new personal and professional facts and makes a general synthesis of this crucial epoch in the composer's life, set within a key moment in the history of opera.

1. Cal dir que aquest article és l'ampliació d'un capítol de la meua monografia inèdita *Domènec Terradellas, un compositor català en l'escena europea*, redactada durant els anys 2007 i 2012 gràcies a l'ajut de recuperació del patrimoni musical atorgat per la Fundació Ernest Lluch. Als seus membres dec el meu reconeixement agraït per haver fet possible aquest estudi, a banda del record afectuós a Ernest Lluch, que voldria pensar que li hauria agradat llegir-lo.

KEYWORDS: Domènec Terradellas (1713-1751); Baroque opera; London; Theatre in St. James's Hay Market; William (Friedrich Wilhelm Ernst), Count of Schaumburg-Lippe (1724-1777); Henry (Henry Benedict Thomas Edward Maria Clement Francis Xavier Stuart), Duke of York (1725-1807); Charles Sackville, Count of Middlesex and Duke of Dorset (1711-1769); Comte de Saint Germain (1710?-1784); Charles Burney, musicographer (1726-1814); Charles Avison (c. 1710-1770); Johann Christoph Friedrich Bach (1732-1795); Johann Willibald Gluck (1714-1787); Francesco Vanneschi, opera impresario and librettist (c. 1660-after 1735); Marianne Pirker, soprano (1717-1782).

Entre els anys 1745 i 1746 va desenvolupar-se a les Illes Britàniques la darrera de les revoltes jacobines, la coneguda com a The Forty-Five. En aquesta, el Young Pretender al tron d'Anglaterra i Escòcia, Carles Eduard Estuard —Charles Edward Estuard, Carles III per als seus partidaris i més conegut popularment com a Bonnie Prince Charlie—, després de desembarcar a les Highlands i d'algunes victòries militars, va arribar a amenaçar la ciutat de Londres, on el mes de desembre del 1745 va córrer l'alarma, tot i que per poc temps. Simultàniament i en la mateixa operació, el mes d'octubre va arribar a París des de Roma el seu germà Enric Estuard, que es va desplaçar a Dunkerque amb forces franceses per passar a Anglaterra, tot i que no va arribar a travessar el canal de la Mànega perquè el 16 d'abril del 1746 els jacobins foren derrotats definitivament a la batalla de Culloden.

Anys a venir, aquest Enric Estuard (1725-1807), duc de York i futur cardenal de l'Església catòlica, heretaria de son germà els drets dels Estuard a la Corona britànica amb el nom d'Enric IX (figura 1). Abans de la guerra, però, havia estat un dels membres més populars i destacats de l'alta societat romana i, des del seu Palazzo Muti, duia a terme una activitat política en favor dels Estuard que no el va privar de ser mecenes i protector de diferents artistes, entre ells l'operista i mestre de capella català Domènec Terradellas, més conegut com a *Domenico Terradellas*: el 1743 havia estat el dedicatari de l'òpera *Merope*, l'èxit més transcendent del seu autor, però el 1739 ja havia patrocinat el *Romolo* de Gaetano Latilla, on sembla que també va col·laborar el músic català.<sup>2</sup>

En el moment que ara ens ocupa, durant el carnaval del 1746, Terradellas ja havia deixat enrere aquesta etapa romana, en la qual també va ser mestre de capella a San Giacomo degli Spagnoli, i acabava d'estrenar l'òpera *Semiramide riconosciuta* a Florència. Des de la capital toscana va partir directament cap a Anglaterra i va arribar a Londres cap a la tardor d'aquell mateix any, amb el Regne Unit tot just acabat de pacificar i amb un Händel més afermat en la seva posició a la cort dels Hannover britànics. Segurament Terradellas va arribar-hi

2. «Terradellas [...] began to flourish about 1739, when he composed the opera of *Astarto*, and part of *Romolo*, in conjunction with Latilla, for the Teatro delle Dame in Rome.» Charles BURNLEY, *A general history of music from the earliest ages to the present period: To which is prefixed a dissertation on the music of the ancients*, vol. IV, Londres, 1776-1789, p. 456.



FIGURA 1

acompanyat pel *castrato* Giovanni Triulzi, qui havia fet el paper de Scitalce a *Semiramide* i que, un cop a Londres, va actuar en totes les estrenes de Terradellas, i és molt probable que també viatgés amb ells la soprano alemanya Marianne Pirker (1717-1782), que havia fet de Semira a l'estrena anterior de l'*Artaserse* (Venècia, 1744) i que a Londres va presentar-se en el *pasticcio* titulat *Annibale in Capua* fent el paper de la dama romana Veturia. Aquest viatge seria l'única prova —bé que gens concloent— que podria confirmar l'afimació de Carreras i Bulbena en el sentit que Marianne Pirker «es creu era la muller d'en Terradellas». <sup>3</sup> En qualsevol cas, el cert és que aquests dos cantants varen participar en les dues òperes que Terradellas va estrenar a la capital britànica després de la seva col·laboració a l'*Annibale*: la Pirker va fer de Laodice al *Mitridate* i d'Euridice al *Bellerofonte*, mentre que Triulzi va fer, respectivament, els papers de Farnace i d'Astarbo.

La font d'informació principal sobre les activitats de Domènec Terradellas a Londres segueix sent encara el testimoni del musicògraf Charles Burney, que el va poder conèixer personalment i en va parlar força en la seva *A general history of*

3. Josep Rafael CARRERAS I BULBENA, *Domènec Terradellas: Compositor de la XVIII centúria*, Barcelona, Altés, 1908, p. 37, nota 2. Malauradament, Carreras i Bulbena era un musicògraf molt propens a fer suposicions i afirmacions sense justificar-les degudament. Tot i això, la seva monografia és l'única que s'ha publicat fins ara —ja fa més d'un segle— sobre Domènec Terradellas i ha servit de base per a les poques recerques que se n'han fet després.

*music*. Segons aquesta, a la darrereria del 1746,<sup>4</sup> Terradellas va integrar-se en la companyia resident del King's Theatre —que en aquell temps s'estava a l'antic teatre anomenat *Theatre in St. James's Hay Market*— i on, des del 1741, n'era gerent, director i empresari Charles Sackville (1711-1769), comte de Middlesex i després duc de Dorset. Aquest teatre ha passat a la història per haver estat fins poc abans, el 1739, l'escenari de les rivalitats entre un Georg Friedrich Händel que encara no s'havia naturalitzat britànic i compositors italians com Giovanni Bononcini (1670-1747). Com s'esdevé sovint, aquestes polèmiques públiques, amb els seus partidaris aferrissats, eren, de fet, reflex de pugnes polítiques o socials soterrades: en aquest cas, entre la nova dinastia dels Hannover i la *gentry* germanòfoba.

En tot cas, també havia estat, l'any 1741, l'escenari de les darreres produccions operístiques handelianes, just abans que l'autor abandonés el gènere per tal de dedicar-se de ple als oratoris sobre textos anglesos, el repertori que li asseguraria la permanència de la seva música i un lloc privilegiat en la història britànica. A partir d'aquell any, la presència de Händel en els cartells operístics va limitar-se a refundicions o refregits d'obres anteriors, sense que duigués a escena cap altra obra nova: és el cas de la *Rossane* i del *Lucio Vero*, per citar només les produccions que el públic londinenc va poder veure al costat de les noves òperes de Terradellas.

## MÚSICS ESTRANGERS A LONDRES

Fou en aquest context que Middlesex s'havia dedicat a revitalitzar l'activitat operística amb la contractació de nous solistes i nous compositors com el venecià Baldassare Galuppi (1706-1785) o el milanès Giovanni Battista Lampugnani (1708-1788), com també amb l'estrena de noves obres com *L'olimpiade* de Pergolesi. Després del parèntesi imposat per la guerra (1745-1746), va reconstituir la companyia amb la col·laboració del compositor i violinista Francesco Geminiani (1687-1762) i amb un concertino anomenat Pasqualini, presentant-la amb un nou *pasticcio* que va tenir un participant d'excepció:

In 1745 the Opera-house being shut up on account of the Rebellion, and popular prejudice against the performers, who, being foreigners, were chiefly Roman Catholics, an opera was attempted April 7, at the Little Theatre in the Hay-market, under the direction of Geminiani. Pasqualini led. The opera was intitled *L'Incostanza Delusa*: several of the airs were composed by the mysterious Count St. Germain, particularly *Per Pietà bell' Idol mio*, which was sung by Frasi, first woman, and encoored every night. —The success of this enterprize was, however, inconsiderable, and the performances did not continue more than nine or ten nights.<sup>5</sup>

4. «In the latter end of the year 1746 he [Terradellas] came to England.» Charles BURNEY, *A general history of music from the earliest ages to the present period: To which is prefixed a dissertation on the music of the ancients*, vol. IV, Londres, 1776-1789, p. 559.

5. *The European Magazine and London Review* (Londres, Philological Society of London), vol. 20 (1791), p. 116.



FIGURA 2

Aquest compositor esmentat no és altre que el famós comte de Saint-Germain (1710?-1784), un aventurer, francmaçó, alquimista, astròleg i místic de procedència i avantpassats desconeguts, i que, segons el diplomàtic Horace Walpole, en una carta datada el 9 de desembre del 1745, fou detingut sota la sospita de ser un espia al servei dels jacobites (figura 2):

[...] the other day they seized an odd man, who goes by the name of Count St. Germain. He has been here these two years, and will not tell who he is, or whence, but professes that he does not go by his right name. He sings, plays on the violin wonderfully, composes, is mad, and not very sensible. He is called an Italian, a Spaniard, a Pole; a somebody that married a great fortune in Mexico, and ran away with her jewels to Constantinople; a priest, a fiddler, a vast nobleman [...].<sup>6</sup>

Curiosament, si Terradellas havia coincidit a Roma amb Giacomo Casanova —el famós aventurer i seductor que també havia exercit de violinista professional—, a Londres va poder coincidir amb aquest altre personatge característic del segle, encara que poc estudiat en el seu vessant musical. Val a dir que Johann Jakob Heidegger (1666-1749), l'empresari associat sovint amb Händel a Londres, va fer-se pintar a la seva nova mansió un dels fragments més populars de *L'incostanza delusa*, l'ària «Per pietà bell'idol mio», un text que va incloure's en aquest *pasticcio* però que procedia originalment de l'*Artaserse* de Metastasio. Terrade-

6. Horace WALPOLE, *Letters of Horace Walpole, earl of Orford, to Sir Horace Mann, British envoy at the Court of Tuscany*, edited by Lord Dover, vol. 1, Nova York, G. Dearborn, 1833, p. 383.

llas, dos anys abans, ja li havia posat música i molt després ho farien autors com Mozart o Bellini.

L'alarma escampada el desembre del 1745 per l'amenaça de l'exèrcit escocès havia fet créixer l'animadversió cap als estrangers, especialment els de religió catòlica, que eren considerats jacobites en potència o, si més no, desafectes a la monarquia dels Hannover, i aquesta va ser, principalment, la causa de la dissolució de la companyia de cantants italians que, ara, amb la normalització de la situació, tornava a ocupar el King's Theatre. La desfeta dels que s'havien rebel·lat contra el rei legítim va ser celebrada a Londres amb diferents obres musicals —himnes, te-dèums i cantates—, entre les quals avui recordem les del Händel d'aquesta darrera època: l'*Occasional Oratorio* i el *Judas Maccabaeus*. Per al tema que ens ocupa, però, cal esmentar l'estrena, el 7 de gener del 1746, d'una òpera allusiva i crítica amb els que es revoltaven contra el seu senyor legítim, i que va ser dedicada al duc de Cumberland, nebot de Jordi II i general dels exèrcits reials. El seu títol, prou significatiu, era *La caduta de' giganti*,<sup>7</sup> i el seu autor era el nou compositor oficial de la companyia del King's Theatre, un jove que començava tot just la seva carrera operística i que es deia Christoph Willibald Gluck (1714-1787).

El públic londinenc o, més ben dit, els mateixos empresaris, miraren d'enfrontar-lo amb Händel —qui personificava el partit dels hannoverians com a protegit del rei Jordi II—, i això va fer que s'associés amb Thomas Augustine Arne (1710-1778), autor d'òperes, concerts i simfonies, però més conegut per ser l'autor de l'himne *Rule Britannia*. En tot cas, aquest Gluck, de qui el venerable i venerat Händel havia dit que «knows no more of contrapunto as mein cock» (no sap més contrapunt que el meu cuiner), va adoptar determinats trets de l'estil del seu rival, palesables ja a *Artamene*, estrenada el 4 de març, després de *La caduta de' giganti*. Malauradament, no sabem la data exacta en què va marxar de Londres, i unes darreres referències que en tenim són de finals de març, quan va oferir un parell de concerts de *glassarmonica* (una harmònica de vint-i-sis gots de vidre que es feien vibrar amb els dits mullats) acompanyat per l'orquestra del teatre: una activitat molt escaient per a un músic «bohemi».<sup>8</sup>

## ANNIBALE IN CAPUA: LA PRESENTACIÓ DE TERRADELLAS

El llibretista de l'obra de circumstàncies que fou *La caduta de' giganti* va ser el soci i col·laborador de Middlesex en l'empresa del teatre, l'abat florentí Francesco Vanneschi (c. 1660 - després del 1735).<sup>9</sup> Aquest personatge aventurer, poc clar, poc escrupolós i no gaire ben considerat en la societat londinenca, era qui,

7. És digne d'esment el seu paralelisme amb l'òpera *La guerra de los gigantes* de Sebastián Durón, estrenada a Madrid a començaments de la Guerra de Successió (1702).

8. *General Advertiser* (Londres) (31 març 1746).

9. La paraula italiana *abate* no es pot traduir sempre com a 'abat' d'un monestir. En aquest context, els *abati* eren clergues que no havien estat ordenats sacerdots, per la qual cosa no estaven

com a poeta i llibretista de la companyia, també s'encarregava de fer els arranjaments de text que calia per tal d'adaptar les òperes als gustos del públic i dels cantants. En aquest sentit, cal dir que els compositors italians (o no italians) que arribaven a Londres contractats per l'empresa no tenien cap escrúpol a oferir òperes «recicladés» a partir de trossos de les seves òperes ja estrenades al continent i que portaven previsorament en el seu equipatge. De fet, això és el que havia fet el mateix Gluck amb aquesta obra i amb l'*Artamene*, que no era altra cosa que un refregit del seu *Tigrane* estrenat a Cremona tres anys abans.<sup>10</sup>

Després d'aquestes estrenes, el 4 de novembre, la companyia de Middlesex i Vanneschi va presentar un *pasticcio* en tres actes per al qual aquest darrer havia escrit expressament un llibret que encara alludia a la guerra o revolta recent, com es dedueix del fet que el rei Jordi II —poc afeccionat a l'òpera italiana— assistís a l'estrena i també de la citació de Corneli Nepot que hi ha a la portada (figura 3):

Non est inficiandum, Hannibalem tanto præstitisse cæteros imperatores prudentiam, quanto populus romanus antecedit fortitudine cunctas nationes.

L'obra, titulada *Annibale in Capua*, era un seguit de peces reaprofitades de diferents compositors de més o menys èxit —com deia el programa, «The airs are by various masters»—, i el més conegut era el prestigiós Johann Adolf Hasse (1699-1783), llavors en el zènit de la seva carrera i de la seva popularitat, i que probablement no s'assabentava mai dels «reciclatges» de les seves àries que hom feia arreu. D'altres dels «coautors» de l'obra, no se'n sap gaire cosa, com és el cas del Cavalier Malegiac, que pot ser un pseudònim o anagrama d'algun aristòcrata diletant relacionat d'alguna manera amb la companyia. D'altra banda, era lògic que Vanneschi aprofités peces de Lampugnani, que havia estat compositor resident del teatre des del 1743, quan va estrenar-hi *Roxana*, un «refregit» de peces de l'*Alessandro* de Händel del 1726,<sup>11</sup> però les principals contribucions procedien dels nous compositors residents de la companyia, com ara el napolità Pietro Domenico Paradisi o Paradisi (1707-1791), que havia arribat a Londres aquell mateix any —potser amb Terradellas— i que uns anys després, entre 1751 i 1756, s'associaria amb Vanneschi per a administrar el teatre substituint el comte de Middlesex. Si la música vocal d'aquest autor no va tenir mai un gran èxit, avui se'l coneix més per les seves sonates per a clavicèmbal.

La participació de Terradellas en aquesta obra col·lectiva va suposar la seva presentació a la capital britànica i, pel que sabem, ho va fer amb un mínim de

---

subjectes a les limitacions morals o socials que tenien aquests o els clergues regulars. Sovint duïen una vida mundana i ben poc d'acord amb la clàssica de l'estat sacerdotal.

10. William BARCLAY SQUIRE, «Gluck's London Operas», *The Musical Quarterly*, vol. 1 (3) (juliol 1915), p. 397-409.

11. L'*Alessandro* de Händel es va reposar com a *Alessandro nell'Indie* el 15 d'abril del 1746 i com a *Rossane* o *Roxana* el 24 de febrer del 1747, i va compartir cartell amb les dues òperes de Terradellas. Vegeu William J. BURLING, *New Plays on the London Stage, 1700-1810* (2006) (versió en línia).





FIGURA 3

dues peces. La més coneguda és l'aria di paragone titulada «L'augellin che in lacci stretto», una de les moltes de caràcter «ornitològic» del seu catàleg, on la imitació de refilets dels ocells desafia l'agilitat de la veu humana (figura 4). Ell mateix ja l'havia inclòs abans a *Merope* i a *Artaserse*, i encara la tornaria a fer servir a la *Didone* del 1750, però en aquest cas la va cantar Marianne Pirker. Els altres cantants de la companyia que estrenaren aquest *pasticcio* foren Triulzi (com a Annibale), Domenica Casarini (Emilia), el soprano Ciacchi (Decio) i Giulia Frasi (Bomilcare), com també el *castrato* contralt Nicola Reginelli (Flavio), que





FIGURA 4

també feia la seva presentació a Anglaterra.<sup>12</sup> Els ballets foren obra del coreògraf de la companyia, un tal Aloar, i els decorats, del seu escenògraf, que era Antonio Jolli (c. 1700-1777).

### MITRIDATE, ÒPERA EN TRES ACTES

Cal suposar que l'*Annibale* —o, si més no, les aportacions de Terradellas— va ser aplaudit, car el mes següent el nou compositor ja va estrenar una òpera totalment seva. Fou així que el 2 de desembre va pujar a l'escena *Mitridate*, un *dramma per musica* en tres actes sobre llibret del mateix Vanneschi. L'argument de l'òpera, basat en la història clàssica en la versió que en va fer Racine al segle XVII, va ser musicat en moltes versions diferents, des de la d'Alessandro Scarlatti (*Mitridate Eupatore*, 1707) fins a la de Mozart (*Mitridate, re di Ponto*, 1770). En síntesi, es basa en l'enfrontament dels germans Sifare i Farnace pel tron i la mà de la seva madrastra Monima quan creuen mort el seu pare, Mitridate Eupatore, rei del Pont. En la versió de Vanneschi, Farnace s'alia amb els romans enemics per tal d'assolir els seus objectius, però és derrotat per Sifare, i Mitridate, abans de morir, cedeix Monima a aquest darrer.

Els cantants foren els mateixos que els de l'*Annibale*, però en aquest cas Ciacchi va fer el paper principal (Mitridate) i la Casarini va fer de Monima, men-

12. Reginelli, «whose voice, as well as his person, was in ruin», ja tenia cinquanta anys, «his voice a soprano, but cracked, and in total decay; his figure tall, raw-boned, and gawky», però, tanmateix, era «a very learned singer» i «there were fine remains of an excellent school in is taste and manner of singing». Charles BURNEY, *A general history of music from the earliest ages to the present period: To which is prefixed a dissertation on the music of the ancients*, vol. IV, Londres, 1776-1789, p. 454 i 559.

tre que Reginelli feia de Sifare, Triulzi de Farnace, i les sopranos Pirker i Frasi feien, respectivament, de Laodice i d'Arbate:

*Mitridate*, an opera entirely by the new composer Terradellas, was brought on, December 2d, and had a run of ten nights. In the two collections of favourite songs in this opera, printed by Walsh, those that were sung by Reginelli are admirable, and the others very agreeable: particular, *Chi fingere non sa*, which, from its easy and natural melody, was a great favourite; *Se spuntan vezzose*, sung by Pirker, with a hautbois obligato, for T. Vincent, pleased much; as did some of Casarini's songs.<sup>13</sup>

L'obra va ser un èxit, i va tenir un total de catorze representacions en aquella temporada, tot i que «unfortunately for the composer, none of the singers of this time stood high in the favour of the public». Segons Burney, «*Mitridate* [...] received much applause as Music, distinct from what was given to the performers. And his compositions [de Terradellas] when executed in Italy by singers of the first class, acquired him great reputation».<sup>14</sup>

Malauradament, i com també ha passat en el cas de l'*Annibale*, no es coneix cap partitura completa d'aquesta obra, ans només la selecció de les àries més populars que va ser impresa poc després i arran de l'èxit de l'estrena. Inclou tres àries i una *cavata* de Sifare, tres àries de Monima, dues de Laodice, dues de Farnace, una de Mitridate i una altra d'Arbate. És curiosa aquesta tria, que denota que les àries més aplaudides —i que eren, per tant, les més rendibles de cara a la seva publicació— no eren les dels papers protagonistes. Això pot relacionar-se amb el testimoni del mateix Burney, en el sentit que

Terradellas was remarkable [...] for giving good music to bad singers, and not underwriting [...] the inferior parts of his theatrical pieces.<sup>15</sup>

Pel que fa a l'ària «*Se spuntan vezzose*» que Burney esmenta de manera especial, aquesta incorpora un solo d'oboè obligat que va ser interpretat per Thomas Vincent, deixeble anglès de Giuseppe Sammartini. La popularitat de la peça es corrobora amb el fet que també en va circular una versió anònima que l'arranjava com a cançó sentimental en anglès titulada *The disconsolate lover*. El més curiós és que, a banda de no esmentar l'autor de l'adaptació, l'edició tampoc no esmentava el nom de Terradellas (figura 5).

A l'hora de situar *Mitridate* i les produccions londinenques de Terradellas, cal dir que, a partir de la normalització de la vida operística del 1746, les seves

13. Charles BURNLEY, *A general history of music from the earliest ages to the present period: To which is prefixed a dissertation on the music of the ancients*, vol. IV, Londres, 1776-1789, p. 455.

14. Charles BURNLEY, *A general history of music from the earliest ages to the present period: To which is prefixed a dissertation on the music of the ancients*, vol. IV, Londres, 1776-1789, p. 559.

15. Charles BURNLEY, *A general history of music from the earliest ages to the present period: To which is prefixed a dissertation on the music of the ancients*, vol. IV, Londres, 1776-1789, p. 559.

The disconsolate Lover: to a favourite Air in MITRIDATE: the Words by M<sup>r</sup> LOCKMAN.

Gustaf

My fair...st why grieve me, kind Cupid re...lieve me, ex...tinguish my  
 passion, or melt Apsa...fla's Heart; my fair...st why grieve me, my fair...st why grieve me; kind  
 Cu...pid, re...lieve me, re...lieve me, re...lieve me, ex...tinguish my passion,  
 or melt Apsa...fla's Heart; ex...tinguish my pas...sion, or melt Apsa...fla's Heart; or mo...  
 ...lt Apsa...fla's Heart; or me...lt Apsa...fla's Heart; or melt Apsa...fla's Heart.

To me in bright visions, the Nymph has been kinder: ah! cou'd I when wak...ing, ah!  
 cou'd I when wak...ing, as a...mo...rous find her: the Nymph has, been kinder; ah! cou'd I when  
 wak...ing, ah! cou'd I when wak...ing, as a...mo...rous find her; as a...mo...rous find her; as a...mo...rous find her; as a...mo...rous find her. Da Capo

The image shows a page of a musical score. At the top, it is titled 'The disconsolate Lover: to a favourite Air in MITRIDATE: the Words by M<sup>r</sup> LOCKMAN.' Below the title, the name 'Gustaf' is written. The score consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The lyrics are written below the vocal line. The music is in a 2/4 time signature and features various ornaments and fingerings. The page number '135' is visible in the bottom left corner.

FIGURA 5

òperes varen compartir cartell, al costat de les de Gluck ja esmentades, amb el *Fetonte* de Domenico Paradies (1707-1791); amb la *Didone* i la *Semiramide* de Hasse, i amb *Antigono* i la pastoral *Il trionfo della continenza*, ambdues de Galuppi. Galuppi va marxar de Londres abans de l'arribada de Terradellas i, entre els anys 1741 i 1743, hi havia estrenat *Penelope*, *Scipione in Cartagine*, *Enrico* i *Sirbace*: totes *opere serie*, car no seria fins després de la partença de Terradellas que la novetat de l'*opera buffa* triomfaria a Londres, com als altres teatres europeus. Finalment, a banda de les obres esmentades de Händel, també va competir amb el *Temistocle* de Porpora i la *Rosalinda* del famós virtuós del violí Francesco Maria Veracini (1690-1768), que encara era el director de l'orquestra del teatre poc abans que desembarqués Terradellas.

## RELACIONS SOCIALS I PROFESSIONALS

Un cop assentat a Londres, Terradellas va poder relacionar-se amb personatges que, amb més sort que ell, han esdevingut noms coneguts per haver passat a la posteritat, fins als nostres dies, com el ja venerable Händel —que, com Terradellas mateix, també havia adaptat el seu nom al país d'adopció, tot convertint-se en *Mr. George Frideric Handel*— o el jove Gluck, que després desenvoluparia el seu estil operístic propi partint de trets que Terradellas ja havia anat desenvolupant en la seva trajectòria compositiva, sense oblidar el misteriós comte de Saint Germain.

Tanmateix, un dels personatges amb qui va tenir un tracte proper i que sí que podria haver estat decisiu en la carrera de Terradellas no va ser pas un músic, ans un membre de l'alta noblesa europea: Guillem (Wilhelm) de Schaumburg-Lippe (1724-1777), hereu del comtat sobirà de Bückeburg, que passaria a regir poc temps després, a partir del 25 d'octubre de 1748 (figura 6). Aquest príncep alemany, nascut a Londres i emparentat amb la dinastia reial anglesa dels Hannover, fou un militar i estrateg important, alhora que un governant il·lustrat en la



FIGURA 6

línia de Frederic II de Prússia. El 1747, però, s'estava a la capital britànica, i de la seva correspondència conservada es desprèn que Terradellas ja era un compositor apreciat pel públic de la capital. Per aquesta raó el va prendre com a mestre de música:

J'ay pour maître un nommé Terradellas, qui a été maître de chapelle du pape [sic]. C'est le premier homme d'Italie, surtout pour l'église. Il ma pris en affection et m'enseigne avec beaucoup de soin. C'est à present mon unique occupation. Il va me dédier, par préférence, quelques-uns de ses ouvrages qu'il fait imprimer. J'espère de pouvoir me produire avec plus d'assurance sur le clavecin que je n'ay fait à Varel.<sup>16</sup>

Entre el jove hereu del comtat i el seu mestre de música es va establir una relació força planera i amical, com ho testimonia la carta en què —ja des de Bückeburg— el noble alemany es refereix a una actriu italiana amb la qual havia tingut una relació a Londres, fins i tot amb al·lusions i comparances extretes de les novel·les eròtiques de Pietro Aretino:<sup>17</sup>

Non c'è niente nella condotta dell'Elena che mi sorprende. Basta leggere la *Seconda Giornata* delli *Ragionamenti* di Aretino, quando la Nonna insegna alla sua figlia ad essere putana, per trovar quasi ogni passo che fa adesso la Signorina. Lei si ricordera forse ancora di quello che ho detto acqui nel tempo delle più vivi dimostrazioni d'amore e che non vi ho messi mai a maggiore prezzo che non meritavano [...].

Com a nou compositor de moda, podem suposar que, tot i la manca d'altres referències a les seves activitats, la pràctica d'impartir classes particulars de música i de cant als membres de les classes benestants de la capital li seria habitual i esdevindria, alhora, una font d'ingressos addicional en el seu sojorn a Londres. Aquesta participació en la vida social londinenca era una porta per a integrar-se en l'alta societat, i un dels instruments que va fer servir Terradellas fou la publicació d'un recull d'àries dedicat a la comtessa de Chesterfield (1693-1778), la germanastra natural del rei Jordi II, que, d'altra banda, també era parenta de Guillem de Schaumburg-Lippe: «Terradellas himself, while he was in England, published a collection of Twelve Italian Airs and Duets in score, which he dedicated to Lady Chesterfield».<sup>18</sup> Aquesta dama es deia Petronilla Melusina, baronessa de Schulenburg i comtessa de Walsingham i de Chesterfield, i era una filla il·legítima que ha-

16. Carta al seu pare datada a Londres el 18 de desembre del 1747. Vegeu Curd OCHWADT (ed.), *Wilhelm Graf zu Schaumburg-Lippe: Schriften und Briefe*, Frankfurt, Klostermann, 1983, carta 83, p. 67-68. Normalment, l'aristocràcia del segle XVIII es comunicava en francès.

17. Carta a Terradellas datada a Bückeburg el juny del 1748. Vegeu Curd OCHWADT (ed.), *Wilhelm Graf zu Schaumburg-Lippe: Schriften und Briefe*, Frankfurt, Klostermann, 1983, carta 87, p. 70-71.

18. Charles BURNEY, *A general history of music from the earliest ages to the present period: To which is prefixed a dissertation on the music of the ancients*, vol. IV, Londres, 1776-1789, p. 560.



via tingut l'anterior rei Jordi I amb l'aristòcrata alemanya Ehrengard Melusine von der Schulenburg abans de ser l'instaurador de la dinastia de Hannover a Anglaterra.

### BELLEROFONTE, UNA ÒPERA DE GRAN ESPECTACLE

El 24 de març del 1747, Terradellas va estrenar una nova obra: *Bellerofonte*, un *dramma per musica* en tres actes sobre llibret, també, de Francesco Vanneschi.

The fourth subscription began, March 24<sup>th</sup>, with a new opera by Terradellas, called *Bellerophon* [...].<sup>19</sup>

En aquesta ocasió, va incorporar-se un nou cantant a la companyia, el tenor Francesco Borosini, que ja havia col·laborat amb Händel anys abans i que ja tenia gairebé seixanta anys. Aquest va fer el paper de Giobate, mentre que els altres cantants, els mateixos de les òperes anteriors, foren Marianne Pirker en el paper d'Euridice, Nicola Reginelli en el de Belerofonte, Domenica Casarini com a Ismene, Triulzi com a Astarbo i la Frasi com a Assiane.

Del llibret que ha arribat fins a nosaltres es dedueix que el *Bellerofonte* trencava amb la línia seguida fins llavors per Terradellas, la de l'estructura metastasiana més rígida i classicitzant. Com en el recent *Mitridate*, aquesta nova estrena de la companyia de Vanneschi va acabar amb una exhibició de focs artificials,<sup>20</sup> però, en aquest cas, són trets com el fet d'incloure una part de tenor entre els protagonistes o les intervencions importants del cor, junt amb la dansa integrada en la trama, que fan del *Bellerofonte* una obra atípica en la seva producció i en l'òpera clàssica italiana del seu moment. Si arriba algun dia a aparèixer la partitura general íntegra, podem veure fins a quin punt aquesta òpera, que en podríem dir gairebé coral, és deutora de l'escena anglesa i, més concretament, quina és la seva posició en l'evolució entre les darreres produccions de Händel i les renovacions de Gluck (figura 7).

El llibret fa una descripció dels ballets que complementaven l'espectacle, i que foren coreografiats per l'esmentat Aloar. Aquestes seccions ballades formaven part de l'argument, i es localitzaven al final de cada acte o en escenes culminants, i també eren cantades. És així que Pallas Atena (Pallade) apareix amb un seguici de faunes i dríades, i també de déus i deesses de les fonts i dels boscos, mentre que Pítia, la sacerdotessa d'Apol·lo, apareix amb cors i dansaires de mags i fetillers. També canten i ballen l'encarregat del sacrifici amb els sacerdots i el poble, i un cor de guerrers i amazones presoners, com també un grup de pastors i pastores. Les escenografies nombroses i complexes són descrites detalladament

19. Charles BURNEY, *A general history of music from the earliest ages to the present period: To which is prefixed a dissertation on the music of the ancients*, vol. IV, Londres, 1776-1789, p. 456.

20. Graydon BEEKS, «A New Reference to the Fireworks Music», *Newsletter of the American Handel Society*, vol. XXI (1) (primavera 2006), p. 6.

*THE*  
*Favourite SONGS*  
*in the*  
**OPERA**  
*Call'd*  
**BELLEROFONTE.**  
*By Sig.<sup>r</sup> Terradellas.*

*London. Printed for I. Walth, in Catharine Street, in the Strand.*

Of whom may be had the Favourite Songs from the following Operas.

<p>Bellerofonte.          Phaeton.          Mitridate, 2 Collections.          Anibali in Capua.          Antigono, 2 Collections.          Alexander in India.          Il Trionfo della Continenza.</p>	<p>La Caduta de Giganti.          Artamene.          Alceste } By          Alfonso } LAMPUGNANI.          Sirhace, Enrico, } GALUPPI.          Scipione, Penelope, }          Rofalinda, Partenio, &amp; Adriano.          By VERACINI.</p>	<p>Roxana.          Alexander in Persia } HASSE.          Gianguir, } VINCI,          Meraspe, } and          Merode &amp; Olympia, } PERGOLISI.          Temistocle }          Polypheme } PORFORA.</p>
---	---	--

Le Delizie Dell'Opera. containing the Favourite Songs from the above Operas, and all the Italian Operas for Ten Years last past, Compos'd by Lampugnani, Galuppi, Veracini, Vinci, Pergolisi, Hasse, Porpora, Pescetti, and Bononcini, in 4 Volumes.  
 Hasse's Celebrated Venetian Ballads, and Comic Tunes to the Opera and Theatre Dances, for the German Flute, Violin, and Harpsicord, in 4 Volumes 4to.  
 Apollo's Feast, containing the Favourite Songs and Overtures in Score from all Mr Handel's Operas, in 6 Volumes.

FIGURA 7



en el llibret, i tot plegat fa pensar que ens trobem davant d'una obra de gran espectacle, tal com sembla que correspongui a una òpera dedicada a un hereu de la corona, el futur Jordi III.

Encara més que en el cas del *Mitridate*, i atès el caràcter excepcional en la seva producció —i, en general, dins l'òpera de la seva època—, és més de doldre no haver pogut trobar la partitura general d'aquesta obra de Terradellas. Efectivament, l'editor John Walsh també en va imprimir, després de l'estrena, unes quantes àries solistes —la part més comercialitzable de l'obra—, però això és tot el que ens ha arribat d'aquesta darrera producció anglesa del seu autor, i probablement n'és la part menys transcendental des del nostre punt de vista actual. A banda, la selecció publicada del *Bellerofonte* va ser molt més reduïda que la del *Mitridate*, i es va limitar a sis peces: tres àries de *Bellerofonte*, dues d'Ismene i una d'Assiane. Probablement, el fet de tractar-se d'una obra més «coral» i d'espectacle total va fer que les àries individualitzades fossin menys importants i que passessin més desapercebudes. En qualsevol cas, cal destacar «Se perde l'usignolo la sua fedel compagna», cantada per Nicola Reginelli en duet amb un oboè obligat, una ària que Terradellas farà servir posteriorment en la seva darrera òpera, *Sesostri* (1751).

A banda de les innovacions en l'àmbit escènic que va suposar el *Bellerofonte*, Burney atribueix a Terradellas la invenció del *crescendo* —o, si més no, la seva introducció a Anglaterra— precisament en aquesta mateixa obra:

[...] *crescendo* is used in this opera, seemingly for the first time; and new effects are frequently produced by *pianos* and *fortes*.<sup>21</sup>

Al marge de ser una afirmació que cal prendre amb prudència, el seu testimoni deixa veure que la sistematització de les dinàmiques i dels volums sonors amb finalitats dramàtiques eren encara una relativa novetat, un tret pertanyent a la nova escola operística que havia d'arribar i de la qual Terradellas era una avançada a Anglaterra.

## LES EDICIONS D'OBRES DE TERRADELLAS

A mitjan segle XVIII, Londres era un dels indrets on la indústria de l'edició musical estava més desenvolupada, si més no des del punt de vista comercial. Els editors estaven sempre al corrent de les novetats i dels canvis de modes i del gust del seu públic i, per aquesta raó, si, per una banda, es varen guanyar una fama merecuda d'oportunistes i poc escrupolosos, per l'altra, avui la seva activitat ens permet copsar la realitat musical de la seva època. No és estrany, doncs, que fos a

21. Charles BURNLEY, *A general history of music from the earliest ages to the present period: To which is prefixed a dissertation on the music of the ancients*, vol. IV, Londres, 1776-1789, p. 456.

la capital britànica l'únic lloc on Terradellas va poder veure impresa la seva música, a causa, sobretot, de la pràctica habitual dels editors de publicar seleccions de les òperes que tenien més èxit entre el públic abans que aquest no es refredés. Aquests reculls de «favourite songs» publicats per l'editor John Walsh ens permeten, per una banda, saber quines àries havien estat més aplaudides en les primeres representacions d'una òpera determinada i, per l'altra, en molts casos —com en el de la producció londinenca de Terradellas—, ens han transmès l'únic que resta d'aquestes obres.

Ja hem vist que la selecció impresa d'*Annibale in Capua* incloïa una ària de Terradellas —«L'augellin che in lacci stretto»—; a més de dues de les de Lampugnani, i altres de Hasse, Paradies i Malegiac, amb una cadascun. Del *Mitridate* i del *Bellerofonte*, també en va imprimir Walsh sengles reculls, amb tretze i sis peces, respectivament. A banda, ja hem esmentat que una de les àries del *Mitridate* fou publicada en un arranjament amb una nova lletra anglesa d'un tal Lockman, i l'afany de promocionar-se el va induir a arriscar-se a fer publicar pel mateix editor un quadern d'altres àries i duets seus (figura 8):

Dudici [*sic*] Arie e Due Duetti. All'Eccellenza di Melusina Baronessa di Schu-  
lemburg, Contessa di Walsingham, Contessa di Chesterfield queste composizione di  
musica delle alme grandi nobile sollievo qual tributo di rispetto e d'ammirazione de-  
dica e consacra l'umilissimo e devotissimo servo Dominico Terradellas. London,  
printed for I. Walsh in Catharine Street in the Strand.

Aquest recull és una selecció de catorze peces extretes de les seves tres grans estrenes italianes anteriors i editades en forma de partitura general, tot i que sovint simplificada. La selecció inclou cinc àries d'*Artaserse* (Venècia, 1744): «Conservati fedele», «Torna innocente», «Se d'un amor tiranno, Per quel paterno amplesso» (una dramàtica ària amb flautes obligades) i «Se miro quel volto», més el duet de Mandane i Arbace «Tu voi ch'io viva». De *Merope* (Roma, 1743) hi ha dues peces: l'ària «Non sperar che cangi affetto» i la darrera escena patètica de la protagonista, amb flautes i trompes amb sordina; és una de les peces més famoses de Terradellas, que està composta pel gran recitatiu «Oh Dei, qual mi sorprende insolito rigor!» i l'ària «Figlio ascolta!». Les àries de la més recent *Semiramide riconosciuta* (Florència, 1746) eren «Sentirse dire dal caro bene», «Vorrei spiegar l'affanno» i «Talor se il vento freme», a més del minuet «Voi non sapete quanto giovi adestar faville», la barcarola «D'un genio che m'accende» i el duet «Perdona amato bene».

Reculls com aquests tenen un gran valor pel fet de testimoniar quines eren les peces que l'autor i el públic consideraven més reeixides, a banda que el fet de simplificar la partitura orquestral de la versió teatral aporta una nova llum sobre el mètode compositiu de Terradellas i dels operistes de la seva època en general. D'altra banda, aquestes partitures possibilitaren la divulgació de les obres de Terradellas en les vetllades i sessions musicals domèstiques —tant burgeses com aristocràtiques— del Londres de mitjan segle, una pràctica que ja havia desenvolupat

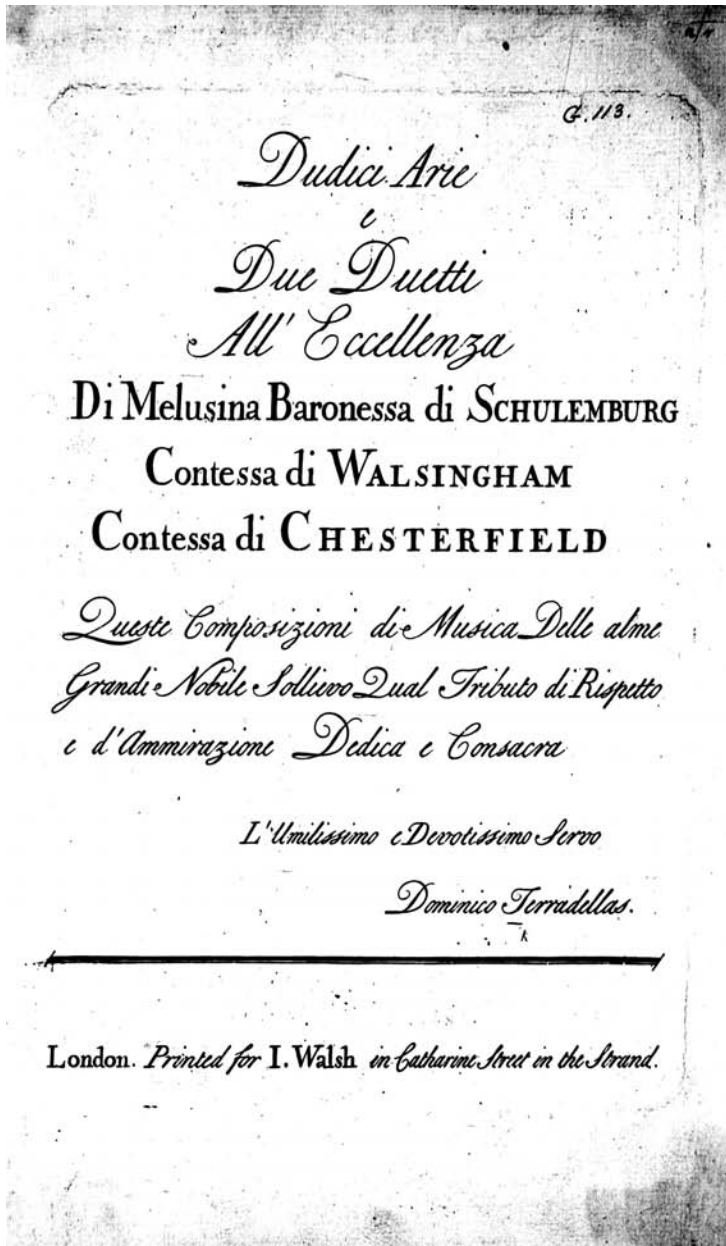


FIGURA 8



FIGURA 9

l'autor a Roma tres o quatre anys abans, però també en les llavors incipients sales públiques de concert. En aquest sentit, sabem que sis de les peces d'aquest recull foren interpretades en els anys 1751-1752 en els concerts que dirigia Felice Giardini (1716-1796) a la Great Room, la sala de concerts que l'empresari Cuthbert Ogle regentava des del 1750 al Dean Street, al Soho, en un edifici que encara existeix. Quan aquest empresari va establir-se a Williamsburg (Virgínia), les peces d'aquest recull de Terradellas també formaren part del repertori que va fer servir a l'Amèrica colonial.<sup>22</sup>

## LA CRÍTICA ANGLESA

L'estada de Terradellas a Londres coincideix amb les primeres produccions dels pioners de la musicografia a Anglaterra, com John Hawkins i el ja citat Charles Burney (figura 9). L'organista i compositor Charles Avison (c. 1710-1770) també en va ser dels primers, amb el seu *Essay on Musical Expression* publicat a Londres l'any 1752.<sup>23</sup> Curiosament, aquest autor posa Terradellas entre els compositors de categoria mitjana, dins la classificació tripartita que en fa a partir de l'ús de l'harmonia i de la modulació per part dels compositors. No deixa de ser curiós recollir els autors que hi esmenta i la manera com els va agrupar. Segons ell, Vivaldi, Tassarini, Locatelli i Alberti són compositors tot just «per a nens», mentre que els compositors de primera classe són Bononcini i Pergolesi. És en un nivell intermedi que situa Hasse, Porpora i Terradellas. Cal dir, en tot cas, que Avi-

22. John W. MOLNAR, «A Collection of Music in Colonial Virginia: The Ogle Inventory», *The Musical Quarterly*, vol. 49 (2) (abril 1963), p. 150-162, especialment p. 161.

23. Martha KINGDON-WARD, «Charles Avison», *The Musical Times*, vol. 92, núm. 1303 (setembre 1951), p. 398-401, especialment p. 399; Demar IRVINE, «Charles Avison's *Essay on Musical Expression* (1752)», *Bulletin of the American Musicological Society*, vol. 9-10 (1) (juny 1947), p. 33-34.

son només esmenta els compositors que va poder sentir a Anglaterra i que en les seves valoracions, curiosament, prioritza la «intellectualitat» i la professionalitat d'un autor per davant de la seva originalitat o inventiva, un fet que el va portar a situar Geminiani i Benedetto Marcello per davant de Händel. És curiós de comparar aquestes afirmacions amb les de Burney, qui deia de Terradellas:

This composer having spent his youth in Catalonia, was not regularly initiated in the mysteries of counterpoint in any Neapolitan Conservatorio, having placed under Durante, for a short time, only as a private scholar; and I think I can sometimes discover in his scores, thro' all his genius and elegance of style, a want of study and harmonic erudition.<sup>24</sup>

Tanmateix, Burney també diu que «Terradellas seems to have written all his songs for performers of abilities, for his airs are never made easy and trivial in order to spare the singer», i que en aquestes

we find boldness and force, as well as pathos. And some *arie di bravura* of his composition [...] abound with fire and sprit. If his productions are compared with those of his cotemporaries, his writings, in general, must be allowed to have great merit; though his passages now seem old and common.<sup>25</sup>

Més tardà és el musicògraf Thomas Busby (1754-1838), qui també va esmentar Terradellas situant-lo entre els deixebles de Durante i definint-lo com un compositor amb molt de gust:

[...] the pathetic Pergolesi, and tasteful Terradellas; the lively Picini, and elegant Sacchini; the expressive Guglielmi and florid Pasiello.<sup>26</sup>

I al mateix temps també va fer la crònica operística d'aquells anys:

[El 1746,] After three pieces nothing remarkable, occurred till the appearance of *Mitridate*, by a new composer (Terradellas), December 2d, which enjoyed a run of ten nights. Most of the songs of this piece were agreeable; some of them highly elegant and interesting. [...] March [1747] brought forward a new opera by Terradellas, called *Belerophon* (It appears that the happy employment of the *crescendo* and *diminuendo* was first resorted to in this opera). This piece, the music of which was

24. Charles BURNLEY, *A general history of music from the earliest ages to the present period: To which is prefixed a dissertation on the music of the ancients*, vol. IV, Londres, 1776-1789, p. 560, nota.

25. Recordem que Burney escrivia això l'any 1789. Charles BURNLEY, *A general history of music from the earliest ages to the present period: To which is prefixed a dissertation on the music of the ancients*, vol. IV, Londres, 1776-1789, p. 560.

26. Thomas BUSBY, *A General History of Music from the Earliest Times to the Present; comprising the lives of Eminent Composers and Musical Writers: The whole accompanied with Notes And Observations, critical and illustrative*, vol. II, Londres, G. and W. B. Whittaker, 1819, p. 278.

generally good, had ten representations and, together with four of *Mitridates*, completed the fourth subscription —and a losing season (whether the present indifferent success originated in the deficiency of public taste, or the incompetency of the noble managers, was never decided; but patriotism would prefer its being the latter).<sup>27</sup>

## DARRERES DADES A LONDRES

El novembre del 1747 Terradellas encara hauria pogut assistir a les representacions del *pasticcio* handelià *Lucio Vero*, que es va representar fins al Nadal. D'altra banda, i segons el testimoni del rival de Burney, John Hawkins, el *Mitridate* va ser reposat cap a l'any 1748, com a vehicle del retorn de la famosa soprano Francesca Cuzzoni, que no estava a Anglaterra en el moment de l'estrena. Malauradament, aquesta cantant ja no era la que havia causat furor i fanatisme amb la seva rivalitat amb Faustina Bordoni en temps de Händel (1734-1736) i, «being far advanced in years, she gave but little satisfaction».<sup>28</sup>

El paper de Guillem de Schaumburg-Lippe va tenir molta importància en aquest període de l'activitat de Terradellas. L'havia proposat com a mestre de capella o compositor de la cort de Bückeberg, i el febrer d'aquell mateix any 1748 va escriure al seu pare ancià acordant els termes definitius del contracte de «notre Amphion futur» dient, entre altres coses, que «il s'accommodera du Kammer-tisch». En la mateixa carta anunciava la seva arribada a Bückeberg tres setmanes després —el mes de març—, però dient que Terradellas encara no podia venir amb ell perquè «il y a d'ailleurs quelques petites anicroches encore avec son Lord Middlesex».<sup>29</sup> A començaments de juny, ja des de Bückeberg, Guillem va preguntar a Terradellas si necessitava diners per al viatge i quan, en carta del 28, el compositor li va respondre des de Londres que estava a punt de sortir cap a Holanda, va despatxar un criat amb diners que es va estar esperant dos dies a Utrecht sense que el músic aparegués.<sup>30</sup>

Com en el cas de Gluck, no sabem del cert quan va marxar Terradellas d'Anglaterra. Francesca Cuzzoni va marxar al final de la temporada teatral, però, malauradament, Hawkins no en dona més detalls i no sabem si ho va fer abans o després de Terradellas. Únicament esmenta que va actuar a Holanda abans de retirar-se

27. Thomas BUSBY, *A General History of Music from the Earliest Times to the Present; comprising the lives of Eminent Composers and Musical Writers: The whole accompanied with Notes And Observations, critical and illustrative*, vol. II, Londres, G. and W. B. Whittaker, 1819, p. 438.

28. «Ueber Paris kehrte er 1747 nach Rom zurück.» John HAWKINS, *A general history of the science and practice of Music*, vol. II, Londres, T. Payne and Son, 1776, p. 874 de l'edició de 1853.

29. Carta al seu pare datada a Londres el 9 i 20 de febrer del 1748. Curd OCHWADT (ed.), *Wilhelm Graf zu Schaumburg-Lippe: Schriften und Briefe*, Frankfurt, Klostermann, 1983, carta 84, p. 68-69.

30. Carta a Terradellas datada a Bückeberg l'11 d'agost del 1748. Curd OCHWADT (ed.), *Wilhelm Graf zu Schaumburg-Lippe: Schriften und Briefe*, Frankfurt, Klostermann, 1983, carta 89, p. 71-72.

definitivament a Itàlia, tot i que això no ha estat comprovat, però si fos així seria molt possible que hagués fet el viatge amb Terradellas. D'altra banda, l'afirmació d'Eitner segons la qual Terradellas va anar de París a Roma el 1747<sup>31</sup> no ha pogut ser comprovada i, en tot cas, hauria estat, pel cap baix, un any després. Ara, a la llum de la quantitat de música seva que s'ha conservat a diferents centres religiosos de Flandes i zones properes —Courtrai, Brusselles, Namur, Lieja, Trèveris, Es-trasburg...—, es perfila un itinerari que fa pensar més aviat en una breu etapa de compositor d'església itinerant entre 1749 i 1750.

Un altre dels possibles acompanyants de Terradellas en la seva partença d'Anglaterra seria el cantant Giuseppe Ciacchi, que havia fet el paper de Decio a l'*Annibale* i que va ser el protagonista de *Mitridate*. Si bé sembla que Marianne Pirker i Giovanni Triulzi van restar a Londres, aquest castrat bé podria haver estat que acompanyés Terradellas en el seu llarg viatge de tornada a Itàlia, ja que va cantar el paper de Tirinto a l'*Imeneo in Atene* que el compositor va estrenar a Venècia el 6 de maig del 1750. Sembla, doncs, que Terradellas havia rebut encàrrecs d'Itàlia que volia aprofitar, i el cert és que, en una carta que va enviar al comte Guillem<sup>32</sup> el 7 de març del 1750, des de Torí, dos mesos després de l'estrena de *Didone*, Terradellas encara es mostrava interessat en aquella plaça de músic de cort.<sup>33</sup> Fos com fos, la contractació de Terradellas, sense que sapiguem per quina raó, no va arribar a materialitzar-se mai: cap al 1750, a Bückeberg van acabar contractant com a clavecinista i compositor un dels fills de Johann Sebastian Bach, Johann Christoph Friedrich (1732-1795), l'anomenat des de llavors *Bach de Bückeberg* (figura 10).

A Londres, a la tardor del mateix any que se'n va anar Terradellas, arribava un nou operista italià: Vincenzo Ciampi (1719?-1762), probablement germà o parent del Francesco Ciampi que va succeir precisament Terradellas com a mestre de capella al San Giacomo degli Spagnoli de Roma. La novetat és que aquest Ciampi va venir a Londres amb una nova companyia amb la qual va introduir l'òpera bufa a les illes Britàniques: *Gli tre cicisbei ridicoli* (1748), *Il negligente* (1749) i *Bertoldo* (1754). Començava una nova etapa de la història de l'òpera italiana a Europa.

31. Robert EITNER, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, 2a ed., Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1959, 11 v., p. 380.

32. El 24 de setembre havia mort el comte regnant, son pare.

33. Fürstliche Schaumburg-Lippe Hausarchiv, 18.26 (Bückeberg, Arxiu Estatal de la Baixa Saxònia, dipòsit F 1). Gràcies a aquesta correspondència coneixem, també, l'adreça de Terradellas a Londres: la Golden Ball (un hostal?) al Panton Street, a Leicester Fields (cap a l'actual Leicester Square).





FIGURA 10

## CONCLUSIONS

En definitiva, les dades aportades permeten complementar la panoràmica de la trajectòria vital de Domènec Terradellas en el període immediatament anterior al seu retorn definitiu a Itàlia. La correspondència amb Guillem de Schaumburg-Lippe demostra que va estar-se a la capital britànica un any més del que fins ara es tenia per cert, exercint de mestre de música de l'alta societat londinenca però sense haver estrenat cap obra nova en el complicat ambient operístic londinenc. El seu embarcament cap als Països Baixos, juntament amb la música religiosa que se n'ha conservat al voltant d'aquella zona, és una cosa que ens inclina a desestimar una poc factible estada a París, i la substituïm per una etapa més probable de música *freelance* errant per Flandes. D'altra banda, això confirmaria la nostra hipòtesi que el contacte amb Jean-Jacques Rousseau ja s'havia produït quatre anys abans, el 1744, a Venècia, quan aquest treballava a l'ambaixada francesa i Terradellas hi va estrenar l'*Artaserse*.

D'altra banda, la nova documentació aporta una mínima besllum anècdotica sobre el vessant humà tan poc conegut de Terradellas, en presentar-nos-el com a íntim i confident —i potser fins i tot company de diversions i d'aventures galants— de l'hereu del comtat de Bückeburg, qui el va acabar proposant com a músic de la seva cort. Potser no sabrem mai quin va ser el «nas de Cleòpatra» que va frustrar aquesta proposta laboral, però molt probablement els destins de Domènec Terradellas i de Johann Christoph Friedrich Bach haurien estat molt diferents.

Finalment, l'examen del llibret de la segona òpera londinenca de Terradellas palesa unes innovacions sorprenents en la producció del seu autor i una pràctica inèdita en l'estètica operística del seu moment que fan més de doldre la mancança de

la partitura d'una obra de tanta volada però amb un vol tan curt: un *Bellerofonte* que, si pogués tornar a enlairar-se, ens obriria força visions noves sobre l'òpera en aquesta època que va viure Terradellas, aquest important moment de transició entre el Barroc epigonal i l'incipient Classicisme. Tot plegat, en un Londres vital i cosmopolita on el nou estil operístic portat per Terradellas va eclipsar l'antic estil emprat per Händel, de la mateixa manera que set anys després hi triomfaria el nou estil instrumental dels germans Pla, que seria imitat per Johann Christian Bach en la seva música de cambra...

Però això ja és una altra història.