

Ò P E R A  
A C T U A L

REVISTA Nº 01

OCTUBRE 1991

P.V.P. 600

BAI LANÇ ANY MOZART





# UNA COSA RARA

OSSIA BELLEZA ED ONESTA

PRIMERA GRABACIÓN MUNDIAL

OPERA EN DOS ACTOS

LIBRETO : **LORENZO DA PONTE**

MÚSICA : **VICENT MARTIN I SOLER**

M.A.PETERS . M.FIGUERAS . G.FABUEL . E.PALACIO . I.FRESÁN  
F.BELAZA-LEOZ . S.PALATCHI . F.GARRIGOSA  
LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA

LE CONCERT DES NATIONS

dirección :

**JORDI SAVALL**



ALBÚM 3 CD + LIBRETO E 8760



QUINTO CENTENARIO  
ESPAÑA

AUVIDIS IBÉRICA Calle Bertran, 72 08023 BARCELONA Tel : 418 80 80 Fax : 211 08 15

**Edita: OPERA ACTUAL S.L.**

C/Gran Via 529, 5è. 2a.  
Barcelona 08011.

**Director artístic:**

Roger Alier

**Director adjunt:**

Fernando Sans Rivière

**Redactor en cap:**

Marc Heilbron

**Consell de redacció:**

Roger Alier, Marc Heilbron,  
Montserrat Martínez Taulé, Francesc  
X. Mata, Tamel de Pablos, Fernando  
Sans Rivière, Lluís Trullén.

**Col.laboren en aquest número:**

Roger Alier, Jesús García Pérez, Marc  
Heilbron, César Heilbron, Montserrat  
Martínez Taulé, Pau Nadal, Xavier  
Pujol, Fernando Sans Rivière, Jaume  
Etapà, Carles Vargas Drechsler.

**Administració:**

Fernando Sans Rivière, Marc  
Heilbron, Margarita de Llobet.

**Disseny de portada:**

MIGA

**Maquetació i Producció:**

BdS, Gestió Gràfica.

**Imprimeix: APSSA.**

**Dipòsit legal: 36.373-91**

**ÒPERA ACTUAL** no pertany ni està adscrita a cap organisme públic ni a cap entitat privada. La direcció respecta la llibertat d'expressió dels seus col.laboradors, i els seus textos son per tant d'exclusiva responsabilitat dels escriptors que els signen i no l'opinió de la revista, que en cas que s'expressi es farà constar signant "La Redacció".

## OPERA ACTUAL

**Any I, Núm. 1 - Octubre 1991**

---

2/3 Presentació / Presentación

---

### LICEU

- 5 Salomé  
9 Idomeneo, re di Creta  
11 Le nozze di Figaro  
16 La Bohème  
19 Discografia de les òperes del trimestre
- 

23 **AMICS DE L'ÒPERA DE SABADELL**

---

### DOSSIER: BALANÇ ANY MOZART

- 25 I el tercer segle ressuscità  
29 Balance de un año Mozart
- 

### ENTREVISTA

- 31 Entrevista amb Josep M. Busquets
- 

### MISCEL·LÀNIA

- 37 En el XX aniversari de la muerte de Joan Manén i Planas.  
41 ¡Pobre Jakob! (En el bicentenari de Meyerbeer)  
45 Els notaris en l'òpera
- 

### EL RINCÓN DE LAS CURIOSIDADES

- 50 Enfermedades wagnerianas
- 

### LLIBRES

- 55 Memorias de Lorenzo Da Ponte
- 

57 **DISCS**

---

62 **CALENDARI OPERÍSTIC INTERNACIONAL**

---

Foto portada: Retrat de Mozart per Barbara Kraft.

---

# PRESENTACIÓN

*Nos llena de satisfacción poder presentar en Barcelona, en este otoño de 1991, «ÒPERA ACTUAL» la primera revista exclusivamente dedicada al género operístico que se publica en España en la actualidad. El auge actual de la ópera en todo el mundo y también en nuestro país, después de tantos años en que los entusiastas del género éramos considerados personas extravagantes o adeptos a un culto esotérico, parece justificar la aparición de esta iniciativa que lanzamos al mercado ilusionados y con la certeza de que encontrará una buena acogida entre el numeroso público operístico catalán.*

*Justo es que agradezcamos la posibilidad de llevar a cabo esta iniciativa al Círculo del Liceo, que ha sido consciente de que una revista así supondría un servicio cultural muy específico en una ciudad con la tradición operística de Barcelona.*

*«ÒPERA ACTUAL» nace como publicación cuatrimestral, bilingüe y orientada no tanto a la crítica de los espectáculos ya vistos por nuestro público, sino sobre todo a informar a nuestros lectores de los espectáculos de ópera que tendrán lugar en Barcelona, en Cataluña, en el resto de España y en los teatros más accesibles de Europa, anunciándose sus características y su contenido. Incluirá también artículos de actualidad operística, entrevistas, temas relacionados con la historia de la ópera, documentos y críticas de las publicaciones discográficas –exclusivamente de ópera– que vayan apareciendo en el mercado.*

*Si nuestros lectores nos conceden su atención benevolente, «ÒPERA ACTUAL» podrá satisfacer todos estos propósitos y convertirse pronto en la revista de cabecera de todos los entusiastas de la ópera. No dudamos de que será así y nos preparamos para una tarea que prevemos prolongada y fructífera.*

LA REDACCIÓN

# PRESENTACIÓ

*Ens omple de satisfacció poder presentar a Barcelona, en aquesta tardor de 1991, «ÒPERA ACTUAL» la primera revista exclusivament dedicada al gènere operístic que es publica a Espanya en l'actualitat. L'auge actual de l'òpera a tot el món i també al nostre país, després de tants anys en què els entusiastes del gènere érem tinguts per persones extravagants, o com a adeptes a un culte esotèric, sembla justificar l'emergència d'aquesta iniciativa que llancem al mercat, il.lusionats i amb la seguretat que trobarà una bona acollida entre el nombrós públic operístic català.*

*Cal que agraiïm la possibilitat de dur a terme aquesta iniciativa al Cercle del Liceu, que ha estat conscient que una revista així faria un servei cultural molt específic en una ciutat de tanta tradició operística com Barcelona.*

*«ÒPERA ACTUAL» neix com a publicació quadrimestral, bilingüe i orientada no tant a la crítica dels espectacles ja vists pel nostre públic, sinó sobre tot a informar els nostres lectors dels espectacles operístics que tindran lloc a Barcelona, a Catalunya, a la resta d'Espanya i als teatres més accessibles d'Europa, anunciant-ne les característiques i el contingut. Alhora també inclourà articles d'actualitat operística, amb un tema central en cada número, entrevistes, temes relacionats amb la història de l'òpera, documents curiosos i crítiques de les publicacions discogràfiques –exclusivament d'òpera– que vagin apareixent en el mercat.*

*Si els nostres lectors ens concedeixen la seva atenció benevolent, «ÒPERA ACTUAL» podrà satisfer tots aquests propòsits i convertir-se aviat en la revista de capçalera de tot bon entusiasta de l'òpera. No dubtem que serà així i ens preparem per a una tasca perllongada i fructífera.*

LA REDACCIÓ



# GRAN TEATRE DEL LICEU

Temporada 1991 - 1992

Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu

Director musical de l'orquestra: Uwe Mund

Director del cor: Romano Gandolfi

Subdirector del cor: Andrés Máspero

3, 4, 5, 6, 7, 8 setembre  
**Béjart Ballet Lausanne**

10, 11, 12, 13, 14 setembre  
**Dance Theatre of Harlem**

17, 18, 19, 20, 21, 22 setembre  
**Tanz-Forum Köln**

25, 26, 27 setembre  
**Ballet Víctor Ullate**

30 setembre  
**Concert Margaret Price**

12, 14, 16, 18, 20, 24 octubre  
**Salome**

2, 4, 7, 10, 12, 14 novembre  
**Idomeneo**

24 novembre  
**Concert Final XXIX Concurs  
Internacional de Cant  
Francesc Viñas**

30 novembre  
**Recital Christa Ludwig**

23, 25, 27, 29 novembre, 1 desembre  
**Le nozze di Figaro**

5 desembre  
**Requiem**

16, 18, 19, 21, 23, 27, 29, 30 desembre  
**La Bohème**

16, 19, 22, 25, 28, 31 gener  
**Pique Dame (Pikovaya Dama)**

20 gener  
**Recital Raina Kabaivanska**

10, 12, 14, 16, 18, 20 febrer  
**The Duenna**

19 febrer  
**Recital Simon Estes**

22 febrer

**Concert José van Dam**

9, 11, 12, 14, 15, 17, 18, 20 març  
**La Traviata**

7 abril

**Recital Katia Ricciarelli**

2, 4, 5, 8, 10, 11 abril  
**Maria Stuarda**

24, 27, 30 abril i 3, 6 maig  
**La Cenerentola**

2 maig

**Recital Frederica von Stade**

11, 12 maig

**Concert Orquestra Simfònica del  
Gran Teatre del Liceu**

24, 26, 27, 29, 30 maig  
**L'elisir d'amore**

6, 8, 10, 12 juny

**Hamburgische Staatsoper/Tannhäuser**

9 juny

**Recital Edita Gruberova**

15, 16 juny

**Hamburgische Staatsoper /  
Gran Teatre del Liceu  
Gurrelieder**

29 juny i 3, 7, 11, 15, 19 juliol  
**Werther**

4, 5 juliol

**Concert Orquestra Simfònica i Cor  
del Gran Teatre del Liceu**

24 juliol

**Recital Victoria de los Angeles**

Departament d'Abonaments i Localitats:  
Rambla Caputxins, 61, 08001 Barcelona  
Tel. (93) 412 35 32 / 412 19 05  
Fax: (93) 412 11 98

CONSORCI DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

Amb la col·laboració de **IBERIA**

# SALOMÉ, DE RICHARD STRAUSS

Montserrat Martínez Taulé

Properes representacions al Liceu: 12, 14, 16, 18, 20 i 24 d'octubre 1991.

Estrenada al Liceu el 29 de gener de 1910, s'ha representat al nostre teatre 42 vegades, la darrera de les quals tingué lloc el dia 8 de gener de 1989.

Estrenada al Teatre de la Cort de Dresden, el 9 de desembre de 1905, *Salomé* és una òpera en un acte, dividit en quatre escenes, basada en el drama del mateix títol d'Oscar Wilde, traduït a l'alemany per Hedwig Lachmann i adaptat com a llibret operístic —essencialment retalls en els parlaments d'alguns personatges secundaris per tal d'alleugerir l'acció— pel mateix Strauss. Quan abordà la composició de *Salomé*, Richard Strauss s'acostava als quaranta anys, gaudia d'una immensa fama com a compositor, aconseguida principalment a través dels seus poemes simfònics, però els seus intents operístics, *Guntram* (1894) i *Feuersnot* (1901), sense haver fracassat —especialment el segon— no havien aconseguit alliberar-se de l'enorme llast de la influència wagneriana. Strauss havia trobat la manera de dominar l'orquestra, però encara no estava madur per dominar el drama musical. Aquesta maduresa arribaria, de cop, amb *Salomé*, la seva primera gran òpera, el títol que el convertiria en el successor legítim de Wagner.

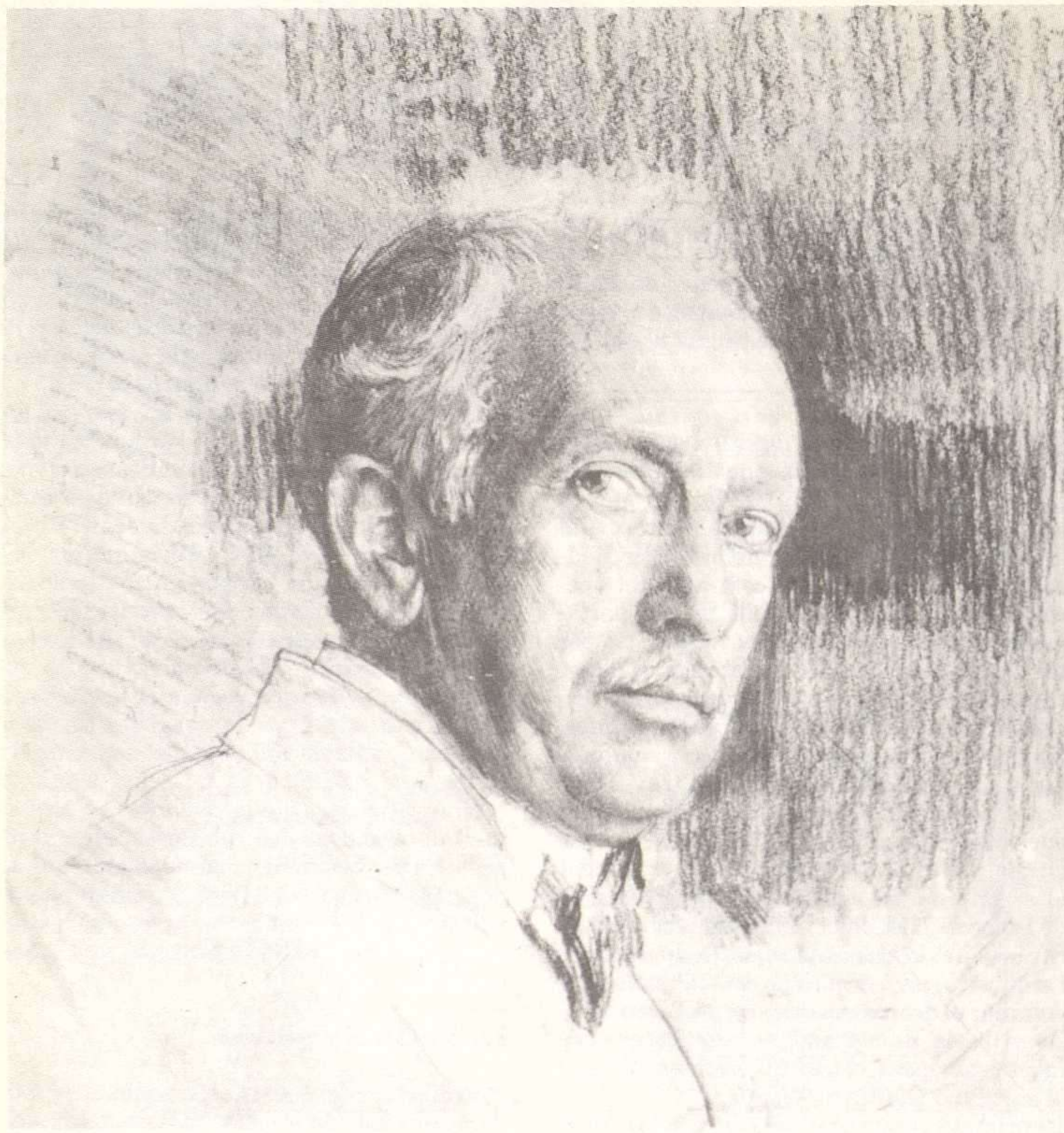
La primera observació que cal fer sobre *Salomé*, en el context operístic general de l'època i en l'straussiana en concret, és el de la seva radical novetat i originalitat. A la força dramàtica impressionant de les paraules de Wilde, molt respectuosament traduïdes per la senyora Lachmann, s'hi afegeix un cant essencialment líric però que sovint s'esqueixa fins arribar a ser molt dur. L'orquestra és densa, només recorre a les grans intensitats dinàmiques ocasionalment, però quan ho fa és terriblement agressiva, de vegades salvatge.

*Salomé* va ser una òpera «forta», no solament pel seu tema i per l'agosarat tractament que Wilde i Strauss en fan: va ser una òpera musicalment «forta» per a l'època, ja que mai no s'havia sentit en teatre musical tractar la melodia i l'harmonia d'aquella manera, sacsejant-la, sotmetent-la a torsions brutals.

Aquest mateix experiment en mans d'un home menys hàbil amb l'orquestra que Strauss, hagués pogut ser un desastre operístic històric, però en l'Strauss dels quaranta anys la saviesa, l'ofici, la sensibilitat, l'agosarament i el desig d'originalitat s'equilibraven en una barreja única i irrepètible. De *Salomé* només n'hi ha una, i només n'hi podia haver una. Després de *Der Rosenkavalier*, Strauss probablement hauria estat incapaç de fer una segona *Salomé*; tenia encara més ofici i més saviesa, però la força atàvica que havia alliberat del seu interior en *Salomé* i *Elektra*, ja no podia tornar a brollar; Strauss s'havia convertit en un home interessat per les subtils, els miratges i les petites males passades amb què el desig juga amb la raó, però la formidable cavalcada del desig alliberat, arranant-ho tot, era patrimoni d'una joventut que se li havia quedat enrera.

## La música de Salomé

Proveït d'una orquestra sumptuosa de més d'un centenar de músics, Strauss empra en *Salomé* tots els recursos que la seva experiència de compositor de poemes simfònics li proporciona; les referències orientalistes i exòtiques hi són abundants, però de cap manera no es pot dir que a *Salomé* hi hagi «color local», postals sonores enteses a la manera romàntica de Verdi o de Saint-Saëns. L'exotisme de *Salomé* està més fet de sensacions, sovint de xafogor, d'ofec, que no de citacions concretes; els paisatges musicals straussians de *Salomé* conserven el



Richard Strauss

Retrat de Richard Strauss, per Ferdinand Schützler.



rerafons exòtic, però són fonamentalment retrats psicològics d'una inusitada intensitat. Seguint la tradició wagneriana, a *Salomé* Strauss fa ús del *leitmotiv* per caracteritzar personatges i situacions però d'una manera lliure, sense subjectar-se rígidament al model heretat.

El paper principal, Salomé, vocalment és de bon tros el més difícil en comparació amb els altres, i requereix una soprano dramàtica molt i molt completa, que pugui frasejar bé i amb força a baix, però que ha de poder pujar amb comoditat fins a semblar lírica i, per moments, gairebé lleugera.

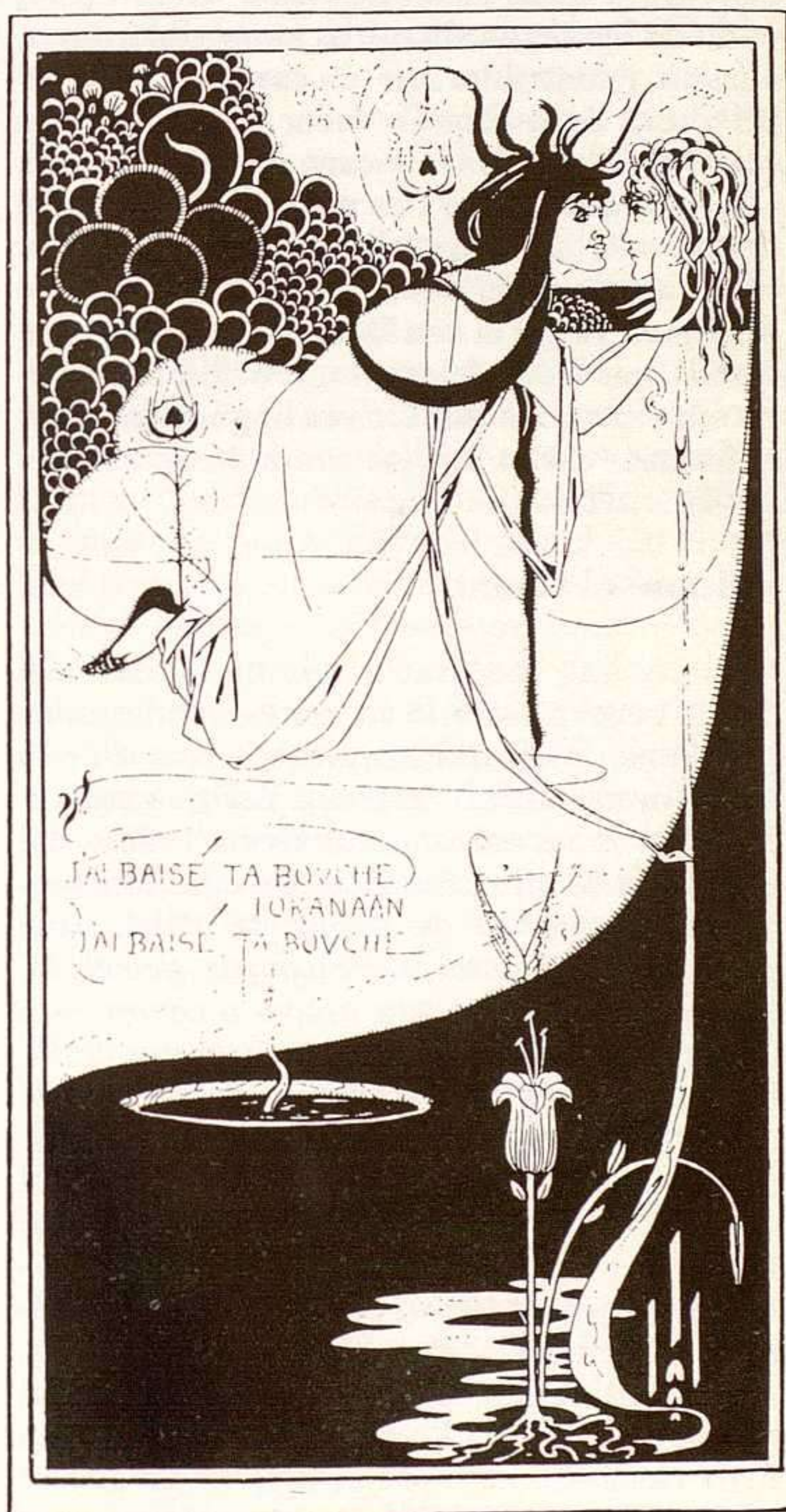
La resta de personatges, Jokanaan (baríton amb ressonàncies sepulcral), Herodias (mezzo-soprano amb força capacitat per a la plasmació vocal de la histèria), Herodes (tenor wagnerià no pas heroic, sinó més aviat «nibelung»), Narraboth (tenor líric), molt complexos dramàticament, no presenten especials entrebancs vocals.

Difícilment es pot fer una selecció dels moments musicalment més interessants de *Salomé*; la seva estructura de teixit musical continu no ho permet. S'ha fet famosa la «dansa del set vels» –sovint confiats a una ballarina professional que substitueix la soprano– el seu clímax rítmic, la seva força sensual en justifiquen la fama, però és en l'escena que segueix, en la impressionant petició del cap de Jokanaan i en l'al·lucinant monòleg final de Salomé davant el cap tallat on es resumeix i es resol dramàticament i musicalment tota l'òpera.

### Un drama patològic

Quaintance Eaton, en el seu llibre *Opera Production*, cataloga *Salomé* com a «Pathological drama» i, en efecte, *Salomé* es mou en uns terrenys seductors i perillosos que el seny, per tal de sobreviure i poder continuar essent seny no té més remei que situar en el món marginal d'allò que és «patològic». La passió de Narraboth per Salomé és convencional; la d'Herodes per la seva fillastra és abjecta, fastigosa i abominable, però se situa encara dins dels comportaments humans; al cap i a la fi només es un *voyeur* covard i de poca categoria que, espantat da-

vant l'erotisme frenètic de Salomé per Jokanaan, recuperarà una mica el seny i ordenarà l'execució de la princesa. La passió eròtica de Salomé per Jokanaan, en canvi, és «patològica», és tan abjecta, fastigosa, abominable i perversa, és tan lliure, forta i imprudent, està tan enllà dels límits de qualsevol seny i de qualsevol moral que es dignifica per la seva pròpia intensitat i esdevé sobrehumana, mítica, grandiosa i bella. És un gran pecat, és una monstruositat, però només als grans esperits els és donat



Il·lustració d'Aubrey Beardsley per a l'edició de la *Salomé* d'Oscar Wilde.

de fer grans pecats. «El misteri de l'amor és més gran que el misteri de la mort», dirà Salomé davant el cap tallat de Jokanaan abans de besar els seus llavis ensangonats. En el pol oposat s'hi situen Herodies i Jokanaan, que són la negació de l'erotisme. Herodies només odia, i Jokanaan duu suposadament un missatge d'amor, però les seves paraules són sempre d'amenaça, mort, odi i repressió. Tòpicament misògin («a través de la dona va venir la desgràcia al món», o «és així com jo extirparé tota maldat i com ensenyaré a totes les dones a no caminar pel camí de les seves abominacions». Jokanaan, castrat i castrador, no és capaç d'obrir els ulls i encaixar com un ésser humà la fascinació de l'erotisme encarnada en Salomé. «Ah, per què no em vas mirar» –diu Salomé davant del seu cap tallat–; «sobre els teus ulls vas posar la bena d'aquell que només desitjava veure el seu Déu. Doncs be! Ja has vist el teu Déu, Jokanaan. Però a mi, a mi no em vas veure mai... Si m'haguessis mirat m'hauries estimat. Tinc set de la teva bellesa. Tinc set del teu cos.»

### Salomé al Liceu

*Salomé*, que malgrat el clamorós èxit del dia de la seva estrena va tenir considerables problemes a diverses capitals a causa de la seva «immoralitat» (a Nova York va ser prohibida), es va estrenar al Gran Teatre del Liceu, sense dificultats i sense escàndols remarcables, el 29 de gener de 1910, amb Gemma Bellincioni, en el paper principal. La direcció d'orquestra anava a càrrec –un honor especial– del propi compositor.

Segons l'apèndix estadístic del llibre *El Gran Teatre del Liceu (Historia artística)* de Roger Alier i Francesc X. Mata, des del 1910 *Salomé* s'ha representat 42 vegades al Liceu. En l'últim decenni aquesta òpera s'ha representat en tres temporades diferents, sumant un total d'11 representacions. A la temporada 1981-1982, primera del Consorci del Gran Teatre del Liceu, Roberta Knie va cantar el paper principal i va dirigir Charles Vanderzand; la producció provenia del Teatre de l'Opera de Graz. La temporada 1984-1985 fou Gwyneth Jones la prima

donna; la direcció era d'Antoni Ros Marbà (el mateix director que n'assumirà les properes representacions) i la producció venia de l'*Staatstheater de Hannover*. finalment, durant la temporada 1988-1989, amb la direcció musical del mestre Uwe Mund i en una producció polèmica del propi Teatre del Liceu dirigida per Jochen Ulrich –la mateixa que es podrà veure aquests dies– *Salomé* fou cantada per darrera vegada; Montserrat Caballé, que ja havia interpretat aquest paper interiorment al Liceu, va ser la Salomé.

### Resum argumental

A ny 30 de la nostra Era. Una gran terrassa del Palau d'Herodes a Galilea. Nit amb lluna.

En un saló contigu, el Tetrarca Herodes ofereix una festa; a la terrassa, Narraboth, capità de la guàrdia, expressa el seu amor per Salomé, filla d'Herodias i fillastra d'Herodes. Jokanaan, el profeta, des de la cisterna on està empresonat per haver fet retret a Herodies seu comportament immoral, anuncia l'arribada del Messies.

Apareix Salomé, fastiguejada de l'ambient opressiu de la festa. Sent Jokanaan, queda seduïda per la seva veu i exigeix a Narraboth que li deixi veure el profeta, malgrat la prohibició d'Herodes. Narraboth, per tractar de merèixer el cor de Salomé, hi acaba accedint.

La visió de Jokanaan captiva Salomé. El profeta engega invectives contra Herodes i Herodies, però Salomé ho ignora tot i cada vegada se sent més seduïda per Jokanaan, que es mostra totalment insensible a la seva bellesa.

Narraboth, desesperat, se suïcida.

Herodes, fascinat per la bellesa de Salomé, li demana que balli per a ell; en premi, ell li concedirà qualsevol cosa que demani. Salomé balla i el seu preu és el cap de Jokanaan. Prou s'hi resisteix Herodes, per por: a la fi es veu forçat a satisfer-la. Quan el botxí ofereix a Salomé el cap del profeta ella finalment pot besar els llavis de l'estimat mort. Herodes, ple d'horror i de fàstic, ordena als seus soldats: «Mateu aquesta dona». Els soldats l'esclafen sota els seus escuts.

# *IDOMENEO, RE DI CRETA,* DE W.A. MOZART

Montserrat Martínez Taulé

Properes representacions al Liceu: 2, 4, 7, 10, 12 i 14 de novembre 1991.

Estrenada al Gran Teatre del Liceu el 16 de gener de 1943, s'ha representat vuit cops en aquest teatre, el darrer dels quals tingué lloc el 15 de gener de 1967.

*Idomeneo, re di Creta* és tècnicament el que se'n deia a l'època barroca i clàssica una «opera seria», és a dir, una història que pretenia establir un exemple moral per a una societat idealitzada que intentava basar les seves normes de conducta en les tradicions clàssiques, més o menys adulterades pel gust de cada època.

En els temps de Mozart l'«opera seria» començava a estar molt desprestigiada, perquè superada ja l'estètica barroca, el públic començava a suportar malament els diàlegs conceptuosos en forma d'extensos recitatius «secs» (acompanyats només amb clavecí) i per això alguns compositors tractaven d'alleugerir-los fent que l'orquestra acompanyés els recitatius més importants.

Mozart va rebre l'encàrrec d'aquesta òpera l'any 1780, quan més desanimat estava després del seu retorn del viatge a París, on havia mort la seva mare i no havia aconseguit res de positiu. Els músics de Mannheim, que havien passat a Munic, segurament van influir perquè la cort de l'elector encarregués aquesta òpera a Mozart, que s'hi va posar amb entusiasme. L'únic inconvenient era el llibret, que era carregat de retòrica barroca buida i mancada de vida, ja que l'abate Varesco, el llibretista, estava convençut que era un gran poeta. Mozart, que ja era un adult amb criteri, va discutir-se amb Varesco i finalment va aconseguir que el llibret s'imprimís amb tots els versos, però que en el teatre se suprimissin els menys adients.

## L'argument

Per una vegada, la història d'aquesta òpera seria té un cert sentit humà. Idomeneu, rei de Creta, ha participat en la guerra de Troia i ara torna a casa, després de deu anys d'absència. Entre tant el seu fill Idamante ha governat l'illa amb moderació. En alçar-se el teló veiem Ilia, filla del rei Príam de Troia, presonera a Creta, i enamorada d'Idamante, que li correspon aquest sentiment. Idamante anuncia que el rei torna i amb aquest motiu decreta la llibertat de tots els presoners troians.

Elektra, filla d'Agamemnon, també és a Creta refugiada, i estima Idamante, però veu amb molt mals ulls la relació d'aquest amb Ilia. Una tempesta amenaça la flota d'Idomeneu, i aquest ha promès per calmar el déu Neptú que li oferirà en sacrifici la primera persona que el vingui a trobar quan baixi a terra. En arribar finalment al port, demana quedar-se sol. Tot seguit el ve a trobar un jove: és Idamante, el seu fill, però deu anys d'absència fan que pare i fill no es reconguin. Quan Idomeneu es fa càrrec que és el seu propi fill el que hauria de sacrificar, es desespera. Idamante no entén perquè el rei el rep amb una actitud de rebuig.

Idomeneu ha consultat amb Arbace, el seu confident, i aquest li ha aconsellat que aparti Idamante de l'illa per evitar haver-lo de sacrificar. Idomeneu decideix enviar-lo a Argos amb Elektra, cosa que omple de joia la princesa, i de dolor a Ilia i a Idamante. Quan són a punt de partir per mar, es desencadena una tempesta i a més un monstre surt del mar i ataca el poble. Se'n dedueix que Neptú està irritat, i s'ha de suspendre el viatge.

El Gran Sacerdot de Neptú expressa el seu horror davant el vot cruel que va fer Idomeneu en la tempesta. Mentrestant Idamante

**IDOMENEIO.**  
D R A M M A

PER

MUSICA

DA RAPPRESENTARSI  
NEL TEATRO NUOVO DI  
C O R T E

PER COMANDO  
DI S. A. S. E.

**CARLO TEODORO**

Come Palatino del Rheno, Duca dell'  
alta, e bassa Baviera, e del Palatinato  
Superiore, etc. etc. Archidapifero,  
et Elettore, etc. etc.

NEL CARNOVALE

1 7 8 1 .

La Poesia è del Signor Abate Gianbattista Varesco  
Capellano di Corte di S. A. R. l'Arcivescovo, e Prin-  
cipe di Salisburgo.

La Musica è del Signor Maestro Wolfgang Ama-  
deo Mozart Accademico di Bologna, e di Verona, in  
l'attuale servizio di S. A. R. l'Arcivescovo, e Principe  
di Salisburgo.

La Traduzione è del Signor Andrea Schachtner  
pure in attuale servizio di S. A. R. l'Arcivescovo,  
Principe di Salisburgo.

M O N A C O .

Portada del llibret original de l'estrena d'*Idomeneo*,  
*re di Creta*, a Munic (1781).

s'ofereix per anar a matar el monstre.

Quan Idamante torna victoriós, es presenta disposat per al sacrifici, però l'oracle dóna ordres precises: Idomeneu haurà d'abdicar; Idamante es casarà amb Ilia i governarà rectament l' illa. L'arranjament satisfà tot-hom excepte Elektra, que se'n va feta una fúria.

**El contingut musical**

S'ha dit, i amb raó, que aquesta és la primera òpera adulta de Mozart. El compositor ha après ja a donar personalitat a les figures que apareixen en escena, especialment les figures femenines com la d'Ilia –la transparència d'intencions de la qual es reflecteix en la seva ària «Se il padre perdei». Més curiosa és encara la definició del personatge d'Elektra, impacient i imperiosa en el seu amor per Idamante, que es tranquil·litza quan s'anuncia el seu viatge amb ell a Argos, i que s'irrita i se'n va furiosa quan l'oracle finalment dóna Ilia per esposa a Idamante. La caracterització d'Elektra i les seves tres àries s'ha dit que anuncien ja el caràcter de Donna Anna, del *Don Giovanni*.

Mozart fa un ús molt hàbil del cor, que aleshores gairebé mai no es feia servir amb tanta freqüència en una òpera seriosa, per fer-lo intervenir i animar així les estàtiques escenes típiques de l'òpera seria. Aquest recurs, que Mozart va treure sens dubte de les òperes de Gluck (que hauria vist a París, poc abans), el tornaria a fer servir amb més motiu encara en la seva darrera *opera seria*, *La clemenza di Tito*. Aquí el cor té, com en aquesta altra, moments de terror, i moments en què transmet la placidesa del seu cant a l'espectador, com just abans de la tempesta, en el deliciós passatge «Placido è il mar e l'onda».

Finalment cal fer observar la forta personalitat d'Idomeneu, tenor, i el paper una mica ambigu, però vistós que dóna a Idamante (que en l'estrena d'aquesta òpera anava destinat a un *castrato*).

En conjunt, una òpera en la qual no cal cercar gaire emocions però sí l'equilibri i la bellesa clàssics del Mozart ja adult.

# LE NOZZE DI FIGARO, DE W.A. MOZART

Jesús García Pérez

Properes representacions al Liceu: 23, 25, 27, 29 nov. 1 desbre.

Estrenada al Liceu el 2 de febrer de 1916, s'ha representat al nostre teatre 63 vegades, la darrera de les quals el dia 11 de novembre de 1984.

*Le nozze di Figaro* és probablement l'òpera més coneguda i representada entre les de Mozart. Comparteix l'honor amb *Don Giovanni*, *La flauta màgica* i *Così fan tutte* de ser una de les quatre més importants de l'autor, quartet al qual s'afegeix a vegades *El rapte en el serrall*, el *singspiel* «turc» que marca el principi de l'època de la maduresa dintre de la lírica mozartiana. En qüestió de preferències hi ha qui troba en *Le nozze* una artificiositat argumental o massa complicació en el desenvolupament de la intriga, i prefereix la grandiositat dramàtica de *Don Giovanni*, la bellesa simple i directa de la ingènua faula que és *La flauta* o el suprem equilibri musical del joiell de la corona, el *Così*, en el qual cada pàgina és més admirable que l'anterior.

De tota manera, tothom està d'acord en reconèixer que cap altre de les òperes mozartianes no posseeix la lleugeresa i l'elegància de *Le nozze di Figaro* i també en què Mozart aconsegueix adaptar de tal forma la música al text que contribueix poderosament a la comprensió del seu complicat argument; especialment en el darrer dels quatre actes, on els canvis sobtats en els personatges poden fins i tot confondre l'auditori. Tot, una modulació, una alteració en el ritme, una superposició de motius, té un sentit i enriqueix el discurs dramàtic en una rara unitat expressiva. A més, cal que tinguem en compte la perspectiva històrica. *Le nozze* és una òpera *buffa* amb una certa transcendència argumental, però els mecanismes tradicionals del gènere hi són presents en el llenguatge d'aquesta

òpera com en el de les seves contemporànies, i els públics d'aleshores no tenien cap dificultat en comprendre el que ara, després de dos segles d'evolució operística, requereix en el que escolta un entrenament i una presa de consciència particular. No es poden escoltar *Le nozze* com *Otello* o *Turandot*, ni tampoc com *La bohème*. El llenguatge és diferent. I hi ha més encara: quan Mozart va compondre *Le nozze di Figaro* l'argument el coneixia gairebé tothom. Les obres de Beaumarchais *Le barbier de Séville* i *Le mariage de Figaro*, amb la seva càrrega de sàtira político-social i d'agressivitat revolucionària, prohibides a França, van ser objecte de nombroses traduccions alemanyes que corrien de mà en mà amb l'avidesa d'allò que està prohibit, i amb la natural conseqüència que els espectadors ja s'havien familiaritzat amb els personatges i fins i tot amb l'argument complet.

## Del Barbier a Le nozze

Al *Barbier*, el comte Almaviva està enamorat de Rosina, custodiada pel seu tutor el Dr. Bartolo amb intencions de casar-se amb ella per interès. Fígaro, aleshores barber a Sevilla i antic criat del comte, l'ajuda en els seus propòsits de raptar Rosina i fer-ne la seva esposa. A *Le nozze*, amb Rosina ja convertida en comtessa, el comte s'ha refredat en el seu antic enamorament i fa la cort a Susanna, criada de Rosina i promesa de Fígaro. Tota l'acció es desenvolupa el dia de les noces, amb un comte que persegueix Susanna que li fuig, un Fígaro decidit a espatllar els plans de l'amo, una comtessa Rosina que només es lamenta del bell temps passat, i un personatge animador, el patge Cherubino, adolescent bell i enamoratís, que persegueix quasi totes les dones que té al voltant, per bé que sembla sentir una inclinació particular per la comtessa.

En l'obra de Beaumarchais el principal és la

lluita dels servidors per tal de suprimir els drets abusius dels senyors, inclòs l'antic «dret de cuixa». La por a la censura, que no havia prohibit l'obra a Austria, però podia no donar el permís de representarla, va induir el llibretista de Mozart, Lorenzo Da Ponte, a substituir els moments cabdals de contingut polític per altres d'inofensius. De tota manera, certs indicis en el text recordaven als espectadors avisats les intencions de l'obra original.

Les òperes més importants basades en els arguments de Beaumarchais són dos *Barbiere di Siviglia*: el de Giovanni Paisiello (escrit el 1782) i el de Rossini (1816). En resulta un ordre cronològic (Paisiello-Mozart-Rossini) que converteix l'obra de Mozart en una segona part de la de Paisiello, universalment coneguda quan es va estrenar *Le nozze*, però redueix l'arxipopular *Barbiere* de Rossini en un *remake* de Paisiello, a més

d'haver estat escrita molt després de la de Mozart. Avui el *Barbiere* de Paisiello no apareix habitualment en repertori i l'argument el coneixem ordinàriament a través de Rossini, i hem de tenir molt en compte que en el moment que Mozart escrivia *Le nozze* el *Barbiere* que ens és tan familiar no existia: mancaven trenta anys per a la seva creació.

Un element molt important en la vàlua de *Le nozze di Figaro* és l'aptitud del llibretista per adoptar l'original a les necessitats de

l'escena lírica. A la comèdia de Beaumarchais, política a part, hi ha naturalment molta més intriga que no pas a l'òpera. Així i tot, *Le nozze* és una òpera molt llarga i està clarament dividida en quatre actes, encara que a vegades es faci en dos, agrupant-los de dos en dos per fer-la més curta globalment.

### Da Ponte, el llibretista

Da Ponte ha de ser comptat entre els millors

especialistes d'aquesta curiosa faceta de l'escriure que és el llibret d'òpera. S'ha dit que Puccini no seria Puccini sense *Giocosa* i *Illica*, i potser l'afirmació és exagerada. Tampoc no es pot dir que Mozart no hagués estat Mozart sense Da Ponte. Però el llibretista li va donar uns texts de categoria superior.

En realitat Da Ponte es deia Emanuele Cagniano; havia nascut el 1749 a les muntanyes del Vèneto, fill d'un jueu, de

nom Geremia, *cordovaniere* d'ofici. El pare es va voler batejar l'any 1763 per tal de contraure un segon matrimoni cristià, i va prendre el nom de Gasparo. El fill gran, Emanuele, va ser batejat amb el nom de Lorenzo i tots van adoptar, com era costum a l'època, el cognom del bisbe que els va batejar, que era Da Ponte. Sembla que la vida posterior de Lorenzo, que en aquell moment tenia només catorze anys, no fou precisament recomanable i que va haver de fugir o poc menys de les diverses



Retrat de Beaumarchais, per Jean-Marc Nattier.

ciutats on va viure, i singularment –molt de temps– a Venècia. El 1782 va arribar a Viena, el mateix any de la mort del famós poeta i llibretista Metastasio. A Viena, Salieri era el rei dels compositors i el més influent a la cort; Da Ponte va escriure per a ell el llibret d'una òpera titulada *Il ricco d'un giorno* i un altre per a *Axur, re d'Ormus*. També va escriure l'adaptació de *Le bourru bienfaisant* de Goldoni per al valencià afincat a Viena, Vicent Martín i Soler (per al qual escriuria poc després també el d'*Una cosa rara*, l'òpera més popular a la Viena d'aquell moment).

En aquest moment es produeix la simbiosi Mozart-Da Ponte, que donaria, a més de *Le nozze*, dos fruits òptims més: *Don Giovanni* i *Così fan tutte* (el de *La flauta màgica* fou obra de Schikaneder, baríton, empresari, maçó, amic i company de la lògia a la qual pertanyia Mozart). Només pels tres llibrets d'aquesta «trilogia» mozartiana n'hi ha prou per considerar Da Ponte com a persona intel·ligent i hàbil, a part de les dots especials que no tot autor posseeix per a dur a terme una tasca teatral.

### Mozart, en aquest moment

A l'època en què Mozart va escriure *Le nozze di Figaro* ja era un compositor totalment format, un mestre absolut en l'art de la música. Des del 1775, amb *La finta giardiniera*, no havia completat cap òpera buffa, però en onze anys de la seva fecunda vida l'acumulació de ciència musical havia estat extraordinària. Dos intents còmics inacabats havien estat *L'oca del Cairo* (1783) i *Lo sposo deluso* (1784); hi ha, a més, el *singspiel* també incomplet titulat *Der Schauspieldirektor* («L'empresari», 1786), una de les obres que més dificultats acumulen per a les sopranos en la regió aguda.

Comparant *Le nozze di Figaro* amb altres òperes de l'època, com per exemple la seva rival triomfadora *Una cosa rara*, de Martín i Soler, es veu clarament que la proporció de duos, tercets i conjunts és molt superior en Mozart. A *Le nozze di Figaro*, de vint-i-vuit números, la meitat, catorze, són àries; a *Una cosa rara*, de trenta n'hi ha dinou que són àries, és a dir, dues terceres parts. La

mestria de Mozart es palesa sobre tot en els concertants, veritables obres úniques. A *Le nozze*, al final del segon acte (abans del descans únic si es fa dividida en dos) hi ha el conjunt més extens que Mozart va escriure mai, d'una bellesa incomparable. Val a dir que l'habilitat de Da Ponte hi és ben palesa en la distribució dels diàlegs i en la disposició *in crescendo* de la tensió expressiva. Si tenim en compte que el primer *finale* que va escriure Da Ponte en la seva vida datava del 1783, per a Salieri, cal expressar admiració pel fet que fos capaç de resoldre tan bé un problema teatral tan complex.

El que més abunda a *Le nozze*, relativament, són els duos, ja que n'hi ha sis, entre els catorze números que no són àries. S'ha dit que *Rigoletto* és una òpera de duos; aquí passa una cosa semblant.

Un altre factor molt cuidat en el binomi Mozart-Da Ponte és la caracterització dels personatges. A la fi del primer dels quatre actes tots estan perfectament definits, excepte la comtessa que apareix al principi del segon. Si Beaumarchais en feia una dama una mica lleugera i desenfadada de temperament, Da Ponte i Mozart la fan una dona enamorada que es plany de la conducta del seu marit i a més incapaç de qualsevol tipus de traïció, malgrat els encisos del patge adolescent.

Cherubino és el caràcter més fermament dibuixat. No hi ha en tota la història de l'òpera un altre exemple, tret d'algun personatge Strauss, que figuri amb tanta exactitud aquesta edat desorientadora en què el noi comença a fer-se home i en la qual s'experimenten tantes sensacions equívokes i torbadores. A Cherubino li agrada la comtessa, però també fa la cort a Susanna i acaba per entendre's amb Barbarina, la ingènua neboda del jardiner i cosina de Susanna.

Si Da Ponte ens dóna el canemàs, Mozart l'omple amb la seva inspiració. L'ària inicial de Cherubino, en la qual expressa tot el que no sap i no comprèn, i sobre tot el cèlebre «Voi che sapete», una meravella d'equilibri, espontaneïtat i senzillesa mozartianes, no tenen cap comparació amb res escrit per cap altre compositor, i només es poden confrontar amb altres fragments del mateix Mozart, i encara comptats.

A *Le nozze di Figaro* abunden els passatges famosos, com l'ària de Figaro «Non più andrai» que acaba el primer acte, i en la qual encoratja irònicament Cherubino, al qual el comte acaba de nomenar oficial i enviar-lo al regiment per allunyar-lo de Sevilla (bé que es veritat que Cherubino sembla tenir la virtut de trobar-se sempre allí on no ha de ser); el duo de la carta que canten la comtessa i Susanna, «Deh vieni, non tardar», quan preparen la intriga final per doblegar el comte —peça de bon lluíment per a Susanna; l'ària «Porgi amor», de la comtessa, que comença l'acte segon i ens situa immediatament en l'atmosfera planyívola del personatge; la primera ària de Figaro «Se vuol ballare, signor contino», elegant i airosa, amb ecos de melodia popular, i tants altres. Però no hem d'oblidar-ne altres de menys valorats però que són autèntiques meravelles. Per exemple, quan es descobreix que Figaro és en realitat el fill que van robar de petit al Dr. Bartolo i a la seva minyona Marcellina, hi ha un conjunt que no té res a envejar als finals d'acte. Es tracta d'un concertant *buffo* en el qual les paraules «Sua madre...!» «Suo padre...!» van passant de boca en boca amb una gamma d'entonacions infinita i una agilitat i lleugeresa incomparables.

El més difícil de resoldre, a *Le nozze di Figaro* és l'últim acte, el del jardí, i no contribueix a facilitar la tasca del regista l'hàbit massa freqüent de tallar trossos de l'òpera amb l'excusa de la gran longitud de l'obra, i que àries com la de Marcellina o la de Basilio no serveixen a la comprensió del que passa (en realitat eren substitucions de Da Ponte per tal d'evitar continguts polítics). Tornem aquí a la nostra observació que el públic actual no coneix l'argument més que, gairebé sempre, per la lectura del programa de mà. Sempre és convenient anar preparat quan hom va a l'òpera, però *Le nozze* és un dels títols en què resulta més necessari. Una bona *regia* pot sempre ajudar, i molt. És clar que hi ha moltes lectures possibles d'una presentació escènica, com n'hi ha d'una partitura. El que de vegades no resulta tolerable, dintre de l'afany de novetat i de protagonisme que avui dia priva en molts sectors del teatre líric, és que se sacrificuin

les intencions del llibretista o del compositor, i els desitjos normals del públic de gaudir en pau allò que hom ha anat a veure.

En el cas de *Le nozze di Figaro*, tot allò que pugui ajudar a la comprensió de l'obra, com la claredat, senzillesa i humilitat, ha de ser extremadament recomanable. Que Mozart i la seva música són així i no mereixen altra correspondència per part dels intèrprets.

### Argument

**A**cte I.— Susanna adverteix Figaro que el comte d'Almaviva, el seu senyor, intenta aconseguir els seus favors abans de deixar-la casar amb Figaro. Aquest planeja una venjança. El Dr. Bartolo i la seva minyona Marcellina arriben al castell convocats pel comte, que intenta fer casar Figaro amb Marcellina per treure'l del mig, aprofitant que Figaro deu diners a la vella minyona. Susanna rep la visita de Cherubino, però se sent arribar el comte i el minyó s'amaga darrera un sofà; el comte ve a intentar seduir Susanna; l'arribada de l'insidiós Basilio el fa amagar també en el sofà i Cherubino s'esmuny cap a l'altra banda; Susanna el cobreix. Però poc després el comte el troba i el vol fer fora del castell. Figaro, que ha vingut a demanar que comencin les noces, intercedeix per ell i el comte a la fi el fa oficial del seu regiment. Figaro es burla de la vida militar que li espera al xicotet.

**A**cte II.— La comtessa es queixa que el seu marit l'abandona i corre darrera altres dones. Figaro i Susanna expliquen el seu cas a la comtessa i aquesta promet ajudar-los. Cal vestir Cherubino de dona i fer-lo trobar amb el comte en situació compromesa, per acabar amb la lascivia del noble. Però aquest arriba quan les dues dones estan disfressant Cherubino.

Aquest, tement la ira del comte, ja que encara no se n'ha anat al regiment, s'amaga en un recambró i el comte vol tirar la porta avall; va a buscar eines però mentre és fora Susanna fa sortir el xicot, que salta per la finestra, i s'hi amaga ella. Quan els comtes tornen, la comtessa confessa que hi ha Cherubino al recambró, però amb gran sorpresa





La "baralla" de Figaro i Susanna en el darrer acte de l'òpera, segons un gravat de l'època.

del comte apareix Susanna. El comte és obligat a demanar perdó per la seva desconfiança. Però el jardiner Antonio ha vist algú saltar per la finestra i cal tot l'enginy de Figaro, que ha tornat, per salvar la situació. A la fi, Marcellina, Bartolo i Basilio plantegen la reclamació oficial: Figaro ha de tornar els diners a Marcellina o casar-se amb ella. El comte, jutge i part, creu tenir la partida guanyada.

**A**cte III.— Susanna fa creure al comte que s'avindrà a trobar-se amb ell al jardí, al vespre. Però el comte s'adona que tot ha estat planejat per Figaro i decideix una terri-

ble venjança. Se celebra el judici i Figaro és obligat a casar-se amb Marcellina. Però en aquest moment es descobreix que precisament Figaro és un fill d'aquesta que li havia estat robat molts anys endarrera. El comte se'n va indignat: el seu pla ha fracassat. Els altres se'n riuen.

La comtessa decideix seguir el pla per castigar el comte, però en lloc de Cherubino hi anirà ella, al jardí. Li fa enviar una nota per Susanna, tancada amb una agulla. Cherubino s'ha disfressat de dona a casa de Barbarina, filla del jardiner, però és descobert i avergonyit. Però Barbarina li fa peça.

Se celebra l'entrada dels futurs esposos: Susanna i Figaro, i el doctor Bartolo amb Marcellina, que han decidit casar-se també. Figaro s'adona que alguna dona li ha passat una nota al comte, i que aquest s'ha punxat amb l'agulla que el tancava.

**A**cte IV.— Barbarina, filla del jardiner, plora perquè ha perdut l'agulla que el comte li ha donat per a Susanna. Demana ajut a Figaro que ara creu entendre que Susanna ha enviat la nota al comte per trobar-se al jardí de debò. Tot i que Marcellina el vol calmar, es lamenta amargament de les dones. Arriben la comtessa i Susanna; s'han intercanviat els vestits. Fent veure que és Susanna, la comtessa es passeja pel jardí. Cherubino, que corre per allí, en veure sola la que es pensa que és Susanna, vol besar-la, però en la foscor es confon i s'amaga en un pavelló amb Barbarina. El comte agafa la seva dona i prenent-la per Susanna li regala un anell i lloa la finor de les seves mans. Un soroll els fa fugir; quan torna, al cap de poc, es troba Figaro aparentment fent la cort a la comtessa; en realitat és Susanna. El comte demana llums i vol avergonyir la que ell es pensa que és la seva muller; quan duen llums queda palès el seu error: novament ha de demanar perdó i la comtessa l'hi concedeix. Ja res no s'oposa als casaments de Figaro i Susanna i de Bartolo i Marcellina.

## LA BOHEME, DE G. PUCCINI

Pau de Nadal

Properes representacions al Liceu: 16, 18, 19, 21, 23, 27, 29, 30 de desembre 1991. Estrenada al Liceu el 10 d'abril de 1898. S'ha representat al nostre teatre 213 vegades, la darrera de les quals el dia 15 de febrer de 1987.

*Scènes de la vie de bohème*, com és sabut, és el títol de l'obra d'Henri Murger en la qual Puccini s'inspirà per a treballar en la composició de *La bohème*, la seva obra cabdal, sobre el llibret que en feren Giuseppe



Jaume Aragall en el "seu" paper de Rodolfo, en *La bohème*. Foto: Ch. Dresse.

Giacosa i Luigi Illica. Els resultats aconseguits poden fer pensar en un personatge, el de Mimì, com a principal d'una acció o d'un argument, l'original del qual, potser, no li dona aquest protagonisme, donat que és una obra en la qual regna amb preferència el retrat o la imatge de la bohèmia parisenca del primer terç del segle XIX. Per aquesta raó, tot i que l'obra de Puccini conserva una part d'aquesta imatge, hom pot parlar de Mimì com a centre de l'òpera i com a personatge més captivador. Tots els altres no tenen pas la mateixa importància i fins i tot en algun moment llur presència té una relació directa amb Mimì: Musetta acompanya Mimì a casa de Rodolfo en el darrer acte; Marcello ha d'escoltar la petició d'ajut d'una Mimì desesperada per les desavinences amb Rodolfo, i Colline empenyora la seva estimada «vecchia zimarra» per a col·laborar en l'intent de salvar Mimì, una Mimì que està a punt de morir.

Resta la figura de Rodolfo, però aquest, sens dubte més important que Musetta i que els altres amics de la bohèmia, tot i que és la parella de Mimì, gairebé sempre actua i fins i tot s'expressa en relació amb Mimì; ho veiem en els títols de les seves peces i en les seves frases: «Che gelida manina» es refereix a la mà de Mimì; «Essa è la poesia», o bé «Mimì è una civetta» (delcaració a Marcello), «Amo Mimì sovra ogni cosa al mondo», «Bella come una aurora» i un llarg etcètera fins a arribar a la darrera paraula que hom pot escoltar en aquesta òpera: «Mimì!!», en el moment del plor desesperat, quan s'adona que la noia ha mort.

### Un cas a part

Mimì és un cas a part en aquesta òpera. Cal aclarir, però, que Puccini i els seus llibretistes la idealitzaren un xic en relació amb l'original de Murger, perquè en cap moment fan aparèixer ni una sola de les seves aventures amoroses amb altres homes; només en tro-

bem una traça quan Rodolfo diu a Marcello:

«Mimì è una civetta  
che frascheggia con tutti.  
Un moscardino  
di viscontino  
le fa l'occhio di triglia.  
Ella agonnella e scopre la caviglia  
con un far promettente e lusinghiero.»

una confessió realment sorprenent, perquè ningú no pensa que Mimì pugui aixecar-se les faldilles per a mostrar les cames a ningú. A més, la Mimì de Puccini és el personatge menys alegre de tota aquesta òpera i és l'únic que hi mor. I hi mor malalta, amb una malaltia que ja veiem en el tercer acte, la qual cosa fa que ja abans de morir el públic comenci a tenir-ne compassió, perquè, entre altres raons, en el món de les òperes hi acostuma a haver molts morts, però de malalts no en trobem gaires.

Els llibrets de Puccini, i molt especialment el de *La bohème* són plens d'acotacions i d'aclariments i aquí, ja abans de la descripció de les decoracions i que Marcello digui allò de «Questo Mar Rosso – mi ammollisce e assidera», Giacosa i Illica cregueren oportú parlar de Mimì:

«... Mimì era una noia gentil que havia de simpatitzar i combinar-se particularment amb els ideals plàstics i poètics de Rodolfo. Vint-i-dos anys; petita; delicada... La seva fesomia semblava un esbós de figura aristocràtica; les seves faccions eren d'una finor admirable...

La sang de la joventut corria càlida i vivaç per les seves venes i acoloria amb tints vermellorsos una pell transparent i amb la candor avellutada de la camèlia...

Aquesta bellesa malaltissa seduï Rodolfo... Però allò que més el convertí en enamorat foll de la senyoreta Mimì foren les seves manetes, que ella sabia, malgrat les tasques domèstiques, conservar més blanques que les de la deessa de l'oci...»

Pensant sempre en el personatge de Puccini, i deixant de banda el de Murger, Mimì triga una mica en prendre part a l'acció de l'òpera. D'antuvi veiem com viuen a casa se-

va (unes golfes) els quatre bohemis (Rodolfo, Marcello, Schaunard i Colline) i com enreden Benoît per tal de no pagar el lloguer. Rodolfo resta sol per enllestir un article per a «Le Castor». Aleshores, Mimì pica a la porta. Sembla una casualitat: pujava les escales i se li ha apagat l'espelma que duu a les mans; està cansada i demana ajut amb tímidesa (alguns directors d'escena han fet que Mimì apagui ella mateixa l'espelma abans de trucar a la porta, amb la qual cosa canvien del tot el sentit d'aquest moment). El diàleg és concís, amb frases curtes. Mimì, quan ja ha marxat, s'adona que s'ha deixat la clau i torna, i tot i que el llibret no diu res en aquest sentit, ara sí que és d'ús general que Mimì apagui ella mateixa l'espelma i que també ho faci Rodolfo amb la que té a sobre de la taula, senyal inequívoc que alguna cosa comença a passar entre els dos.

Tot cercant la clau a les palpentes, allò que troba Rodolfo (que ja té la clau a la butxaca) és –quina casualitat!– la mà de Mimì i aviat comencen les confidències mútues en les dues àries més famoses de tota aquesta òpera: «Che gelida manina» i «Mi chiamano Mimì». Els retrats dels dos personatges són perfectes: més extravertit Rodolfo; més íntima Mimì. Però ella, que treballa com a cosidora i diu que és tranquil·la, viu sola i prega, tot i que no vagi sempre a missa, també somnia i té una ànima poètica, però aquesta poesia ha de lluitar amb la feina de cada dia («les flors que jo faig no tenen olor»). Les dues ànimes s'han entès; Mimì juga, coqueta, amb la seva tímidesa, però finalment surten plegats i del bracet a reunir-se amb els amics de Rodolfo per a celebrar la Nit de Nadal al Barri Llatí.

En el quadre segon (el llibret divideix l'òpera en quatre quadres, i no pas en actes), no hi ha cap protagonista, tot i que Musetta és l'únic personatge que té un fragment individual. És sorprenent, doncs, la mestria amb la qual Puccini aconsegueix, sense pràcticament cap número tancat, un quadre interessant, viu, variat i també amb moments lírics i poètics. Mimì és presentada als amics de Rodolfo i de seguida esdevé una més en el grup: Rodolfo li ha comprat una petita còfia; prendrà una crema al Cafè Momus i, molt



Rodolfo i Schaunard en la seva vida de bohemis.  
Il·lustració de Gaspar Camps per a una edició de la  
novel·la de Murger, a Barcelona, cap al 1900.

contenta al costat de Rodolfo, fins i tot riurà amb les entremaliadures de Musetta.

## Canvi de panorama

Amb el quadre d'una de les portes de París canvia totalment la decoració, no sols des del punt de vista escenogràfic, sinó també musical. És el moment en el qual Mimì, ja molt malalta i en un duet esplèndid amb Marcello (una Mimì potser encara més

patètica que no a l'hora de la mort), li diu que Rodolfo i ella s'han de separar, perquè ell és un gelós. Mimì s'ha d'amagar, perquè s'acosta Rodolfo, i és així que pot sentir com Rodolfo li diu a Marcello que Mimì està molt malalta. La tos la traeix i Rodolfo sent com el seu amor reneix. Però Mimì, en un fragment punyent, «D'onde lieta uscì», fixa els detalls de la separació, una separació que ella mateixa diu que és un «Addio senza rancor». Però finalment, aquest comiat és ajornat fins que arribi la primavera.

Han passat moltes coses que no hem vist, entre els quadres tercer i quart: la separació, la relació de Mimì amb el «viscontino» i altres homes, de la mà de Musetta, una experta en aquests temes. Sembla que aquesta circumstància la vulguin destacar alguns registres quan fan que Mimì arribi en aquesta escena més ben vestida que no abans. El contrast és molt gran entre les escenes més alegres a la mansarda i l'arribada de Mimì. És l'arribada d'una dona encara enamorada, malgrat tot, del gran amor de la seva vida, Rodolfo. Gairebé no hem vist els moments més difícils d'aquest amor, perquè n'hem vist el naixement, la confirmació i un esbós de separació. Per tot això sembla lògic que Mimì, quan se sent morir, torni amb Rodolfo. Ha fugit del «viscontino», ha trobat Musetta pel carrer i li ha demanat que l'acompanyés al costat de Rodolfo. Ningú no té res per a donar-li: ni un medicament, ni un caprici. Musetta vendrà les seves arracades; Colline empenyorarà la seva «vecchia zimarra». Mimì i Rodolfo recorden els moments més feliços del seu gran amor, i Puccini ho reflecteix amb una delicadesa i un lirisme magnífics. Tornen els amics amb un medicament, amb alguns diners i amb el darrer caprici de la noia. Però ja és tard. Mimì mor com «de puntetes» i el seu nom és la darrera expressió que hom pot sentir en aquesta òpera, quan Rodolfo, desesperat, el pronuncia entre sanglots. És la darrera escena de la vida de Mimì.

# DISCOGRAFIA DE LES ÒPERES DEL LICEU D'AQUEST TRIMESTRE

Aquesta secció neix per donar orientacions sobre les versions discogràfies relatives a les òperes programades pel Gran Teatre del Liceu entorn de la temporada d'òpera. Ocasionalment també podrà orientar el lector sobre algun altre esdeveniment.

Les opinions que s'expressen sobre els enregistraments són les dels col·laboradors i no tenen cap orientació comercial.

## SALOMÉ

No es fàcil trobar una grabació discogràfica de *Salomé*, que es pugui qualificar de «perfecta» però probablement la que més s'apropa a aquesta perfecció es la que va dirigir Sir Georg Solti en 1961 per la DECCA amb Birgit Nilsson com a protagonista. La Nilsson fa una interpretació plena de foc i de dramatisme, encara que també molt acurada en els moments més lírics de la obra. La resta del repartiment també resulta adequat, especialment Eberhard Wächter, que fa un Jokhanaan d'excel·lent dicció i Gerhard Stolze, en el paper d'Herodes. La direcció de Solti és molt variada i sap extreure tot el color a la partitura orquestral. Menys, «perfecta», però no menys interessant és la versió de la RCA del 1968, que va protagonitzar Montserrat Caballé sota la batuta de Leinsdorf. La soprano catalana no té la força dramàtica de la Nilsson, però fa una interpretació excel·lent de la seva part en els moments de màxim esplendor de la seva veu. Sap apianar i fer una lectura lírica però acceptable de la partitura. Al seu costat trobem Sherrill Milnes que fa un Jokhanaan de grans prestacions vocals, però molt poc adequat a la seva personalitat. L'Herodes de Lewis es deliberadament covard i abúlic. Regina Resnik fa una Herodias sensacional que sap donar vida a un personatge, que de fet, no té intervencions de gran importància. Entre els secundaris es destaca el Narraboth de James King. La direcció de Leinsdorf es sempre correcta però, impersonal.

L'enregistrament més recent de *Salomé* és el que ha presentat Deutsche Grammophon dirigida per Sinopoli. La versió d'aquest director és esplèndida en recursos orquestrals. El paper de Salomé l'encarna la soprano Cheryl Studer que en fa una versió que s'apropa a la de la Caballé. Horst Hiestermann, un especialista en aquest rol, crec que és el millor Herodes de la discografia. Leonie Rysanek també fa una excel·lent interpretació del paper d'Herodias i Bryn Terfel es tot un descobriment com Jokhanaan. En vídeo, Deutsche Grammophon va editar una versió dirigida per Karl Böhm, en els últims mesos de la seva vida. La seva versió és exuberant i remarca molt teatral per saber remarcar els moments dramàtics més importants. La protagonitza una Teresa Stratas correcta des de el punt de vista vocal, però teatralment insuperable. També resulta insuperable des de aquest punt de vista l'Herodias de Astrid Varnay. Bernd Weikl es un excel·lent Jokhanaan; també es remarcable l'Herodes de Hans Bayer. La producció no és gaire vistosa per accentuar el complex entramat psicològic de l'obra. La direcció escenènica de Friedrich Götz centra tots els esforços en la caracterització dels personatges i obté grans resultats. Alguns personatges secundaris són d'una qualitat deplorable.

M.H.

## IDOMENEO, RE DI CRETA

Recuperada de l'oblit gradualment al llarg dels darrers quaranta anys, *Idomeneo, re di Creta* s'està convertint en una òpera gairebé de repertori i comencen a sovintejar els seus enregistraments. Comptant les dels «anys heroics», que ja no es troben enlloc, n'han aparegut ja catorze versions diferents, xifra que fa força respecte tractant-se

## Discografia Liceu

---

d'una òpera que hem vist ressuscitar, com aquell que diu.

Com a més fàcil de trobar al mercat, a un preu assequible i amb una qualitat assegurada, pot esmentar-se la versió DEUTSCHE GRAMMOPHON dirigida per Karl Böhm a les acaballes de la seva vida (1977), amb la Staatskapelle de Dresde, de la qual Böhm extreu un so elegant i transparent, tot i que de tant en tant es fa notar en la falta de flexibilitat d'alguns acompanyaments de cantants que el director ja era força vell, passats ja els vuitanta anys. Els cantants tenen, en general, un nivell bo: Wieslaw Ochmann, amb una pronunciació italiana rígida i germanitzant, canta, però, amb bon estil les seves àries força compromeses. Edith Mathis fa una Ilia efectiva però una mica impersonal i Julia Varady una Elektra amb foc i ganes de guerra. El paper d'Idamante el canta un tenor, segons la versió que Mozart va fer després per a Viena: Peter Schreier, la justa fama del qual és precisament com a tenor mozartià.

La versió EMI (1972) comptava amb la mateixa orquestra, que també donà un rendiment òptim sota la batuta de Hans Schmidt-Isserstedt, un director una mica més «quadrat» que Karl Böhm i li manca sentit teatral. Nicolai Gedda fa un Idomeneo molt positiu i és un plaer sentir-lo cantar amb una veu encara relativament fresca. També es fa servir un tenor per a Idamante, tot i que la versió que es fa servir en la resta de la partitura és la de Munic. Anneliese Rothenberger peca una mica de lleugeresa de veu en el paper d'Ilia, però canta amb un gust exquisit; Edda Moser fa una Elektra amb molta personalitat.

No pot mancar, en una òpera *seria*, una versió interpretada amb instruments originals, i la de Nikolaus Harnoncourt per a TELEFUNKEN ha estat generalment lloada per la seva qualitat, fins i tot pels crítics que generalment deixen per terra tot el que es fa amb instruments d'època. Aquests no deixen de fer sentir alguna sequedat de so, però en conjunt Harnoncourt els fa tocar amb gust i ganes, i el resultat s'ha de reconèixer com a òptim, ateses les circumstàncies. Naturalment, en aquesta versió Ida-

mante és una mezzo-soprano, i Trudeliese Schmidt llueix la seva desigual qualitat mozartiana, amb una veu poc flexible, però fa un paper càlid i fins i tot una mica mòrbid. Werner Hollweg no ha estat mai un gran tenor, però compleix en el paper d'Idomeneu i Rachel Yakar fa una Ilia correcta. Felicity Palmer té dificultats a sostenir els aguts i fa una Elektra discreta.

De tota manera, la versió de Harnoncourt s'acosta més al que devia ser la representació de Munic del dia de l'estrena.

ROA

---

### LE NOZZE DI FIGARO

En l'any de l'«altre» bicentenari, el del naixement de Mozart (1956), un dels millors regals de la indústria del disc (encara sense stèreo) va ser l'enregistrament de *Le nozze di Figaro* d'Erich Kleiber, amb la deliciosa comtessa de Lisa della Casa, la graciosa Susanna de Hilde Gueden, i el càlid Cherubino de Suzanne Danco, una mezzo-soprano suïssa que va fer poques coses fora d'alguns Mozarts ben cantats. Hi havia una «trampa» en l'enregistrament, ja que s'inclouien les àries de Marcellina i Basilio, però la primera en comptes de cantar-la Hilde Rössel-Majdan, la cantava Hilde Gueden, segurament perquè la Rössel-Majdan no estava ja per a aventures. La banda masculina de l'enregistrament no tenia la mateixa qualitat, però Cesare Siepi era un bon Figaro, encara que la seva pronunciació aristocràtica de l'italià (amb la «r» gutural, com els milanesos «di qualità») contradeia el seu paper de criat. Anny Felbermayer prometia (i no va donar després més que mitjanies) en el paper de Barbarina. La direcció orquestral era una delícia i, per a aquella època (1955) una mostra de transparència i bon gust. La versió, que ofería DECCA, encara és vàlida avui dia. Més tard apareixen algunes versions considerades importants, com la de DEUTSCHE GRAMMOPHON, dirigida per Karl Böhm (1967), amb l'Orquestra i Cor de la Staatso-per de Berlín, que podem valorar com a correcta, especialment per l'elegància del vell

director austríac, que aquí era, però, una mica més jove que en l'*Idomeneo* abans citat. La versió ofereix la magnífica comtessa de Gundula Janowitz, que no cau en esllangiments vocals sinó que mostra el seu vigor d'interpret de veu privilegiada. Edith Mathis fa una Susanna elegant i Dietrich Fischer-Dieskau dona mil i un matisos a la maldat «feudal» del comte. Hermann Prey fa un Figaro una mica més gris del que caldria esperar-ne, i Tatiana Troyanos és un Cherubino poc palpitant, però correcte. A destacar també Peter Lager en el paper de Bartolo, que generalment queda emfàtic i a ell, en canvi, li queda bé.

Una versió brillant en tots els sentits del mot és la de DECCA (1981), amb Kiri Te Kanawa com una comtessa superior, l'elegància de Frederica von Stade com a Cherubino, i la forta personalitat vocal i interpretativa de Samuel Ramey com a Figaro.

Thomas Allen fa un comte Almaviva correcte i Lucia Popp una simpàtica Susanna, que es baralla amb gràcia amb la Marcellina de Jane Berbié. Kurt Moll fa un Bartolo de gran qualitat vocal.

La versió recent de Neville Marriner, amb l'Academy of Saint-Martin-in-the-Fields, ha estat universalment lloada per la seva agilitat, la bellesa del so de l'orquestra i la qualitat vocal de molts dels membres de l'equip interpretatiu, que inclou Barbara Hendricks (Susanna), Felicity Palmer (Marcellina) i Lucia Popp (la Comtessa) en els tres papers femenins principals, i el Cherubino d'Agnes Baltsa, a més de figures del nivell de Ruggero Raimondi, com a comte i de José van Dam, una mica autoritari en el paper de Figaro.

ROA

---

### LA BOHÈME

Aquesta és una de les òperes que compta amb més enregistraments discogràfics. Malgrat tot, no totes estan gaire aconseguides i algunes aprofiten més el renom dels seus intèrprets per fer una gravació comercial, però no gaire acurada. Entre les més anti-

gues, la millor és la que van protagonitzar Victoria dels Angels i Jussi Björling, sota la direcció del incomparable Sir Thomas Beecham. La soprano catalana fa una Mimì «modosa» i innocent, però no ridículament infantil com és el cas d'altres gravacions. Björling es un Rodolfo apassionat i segur vocalment. Amb ells, és destaca el gran baríton Robert Merrill, que fa un Marcello antològic. Malgrat tot la antiguitat de l'enregistrament perjudica la qualitat del so i per aquells que trobin que això sigui un defecte insalvable caldrà trobar gravacions més modernes molt aconseguides. Una n'és la de la parella Freni-Pavarotti, sota la batuta de Karajan (1973) que fa un veritable poema simfònic de la partitura. Freni és la Mimì ideal dels nostres dies. La seva expressivitat i humanitat són insuperables i van acompanyats d'uns recursos vocals immaculats. Pavarotti fa un Rodolfo fresc, jove i àgil. Elizabeth Harwood hi fa una Musetta que ha estat considerada la millor existent en disc. Rolando Panerai canta el paper de Marcello amb els seus tics vocals típics. L'altre gran Rodolfo de la discografia es Josep Carreras, que fa un Rodolfo molt expressiu i apassionat, malgrat tot, la seva parella en el disc, Katia Ricciarelli, encara que es mostra també expressiva, no disposa d'una tècnica suficientment acurada. La direcció de Sir Colin Davis, en aquest enregistrament de PHILIPS del 1979, es encertada, però no magistral. Molt menys interessant és la que va dirigir Sir Georg Solti per a la RCA al 1974. Com en el cas de Karajan, hi ha un gran desplegament simfònic, però a diferència d'aquell, Solti cau en el buit, per no saber-se apropar al univers puccinià. El millor d'aquesta versió és la Mimì de Montserrat Caballé i la bona interpretació de Rodolfo de Plácido Domingo. Una altra gravació de gran qualitat és l'antiga versió «de tota la vida», de Renata Tebaldi i Carlo Bergonzi, sota la direcció de Serafin (DECCA, 1958).

Hi ha molt més on triar, però creiem que aquestes versions, a més de les virtuts indicades, tenen l'avantatge de ser ben conegudes i per tant, en principi, trobables a Barcelona.

M.H.



# ASSOCIACIÓ D'AMICS DE L'ÒPERA DE SABADELL

IX FESTIVAL

## ÒPERA A CATALUNYA

III CICLE - 1991

DON GIOVANI de W.A. Mozart

amb Miquel Sola, Enric Serra, Pilar Torreblanca, Josep Maria Bosch / Josep Bros, Rosa Nonell/ Patricia González, Silvia Trò, Josep Ferrer, Miguel López Galindo.  
Director d'orquestra, ODON ALONSO. Director del Cor, JOSEP FERRE. Clave, MADRONA ELIAS, Director d'escena i escenògraf, PERE FRANCESCH. COR DELS AMICS DE L'OPERA DE SABADELL. ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL VALLES.

### *Ciutats on serà representada*

SABADELL, Teatre "La Faràndula", dies 13 i 15 de novembre.  
REUS, Teatre Fortuny, dia 19 de novembre.  
LLEIDA, Teatre Principal, dia 21 de novembre.  
GIRONA, Teatre Municipal, dia 28 de novembre.  
MATARO, Teatre Monumental, dia 30 de novembre.  
OLESA de M., Teatre "La Passió", dia 6 de desembre.

*Producció i direcció artística:*  
**AMICS DE L'OPERA DE SABADELL**

Prèviament a aquestes representacions de "DON GIOVANNI" tindran lloc a Sabadell, durant tres setmanes, les JORNADES MOZART amb diferents manifestacions musicals i la inauguració d'un monument a Mozart.

*Informació: A.A. O.S. Pl. Sant Roc, 22, 2<sup>n</sup>, 1<sup>a</sup>. 08021 SABADELL  
Tel. (93) 725 67 34 • Fax (93) 727 53 21*

*amb el suport de :*



**BANC DE SABADELL**



Generalitat de Catalunya  
**Departament de Cultura**

Ajuntament  de Sabadell  
Servei de Cultura



# SABADELL I CIRCUIT D'ÒPERA A CATALUNYA

Carles Vargas Drechsler

**J**a fa bastants anys que els *Amics de l'Òpera de Sabadell* van obrir una nova porta a l'activitat operística a Catalunya. La seva iniciativa els ha dut a ser el segon centre en importància en l'àmbit català. Sabadell no només ha donat l'oportunitat de d'aproximar l'òpera a un públic que d'altra forma tindria moltes més dificultats per apropar-se a aquest gènere, sino que ha estat també un dels motors que més han promocionat els artistes del nostre país que d'una altra forma no tindrien una possibilitat de demostrar la seva vàlua.

Les activitats operístiques dels *Amics de l'Òpera de Sabadell* per a aquesta tardor es centren en commemorar el bicentenari de la mort de Mozart. Per començar, el 25 d'octubre, es programa, en versió de concert, l'òpera de Mozart *La Clemenza di Tito*.

Aquesta òpera, que també celebra el seu bicentenari (fou estrenada a Praga el 6 de setembre de 1791), és la penúltima de les òperes de Mozart. Va ser composta per commemorar la coronació de l'emperador Leopold II d'Àustria. Mozart es va veure obligat a partir d'un llibret «antiquat» escrit al 1734 per Metastasio, però el va fer alleugerir per Caterino Mazzolà. L'argument de l'obra se centra en la figura idealitzada del emperador romà Titus Vespasianus, que pel que diuen les cròniques va ser un home d'una gran generositat. Malgrat tot, la realitat es que l'interès del llibret es bastant secundari, però la partitura de Mozart és una de les més inspirades que va escriure el compositor.

*La Clemenza di Tito* serà interpretada a Sabadell per Josep Maria Bosch, Rosa Nonell, Montserrat Torruella, Maria Angels Miró, Angels Sarroca i Enric Serra, tots sota la

batuta del mestre Josep Ferré. Sabadell s'enorgulleix d'aquest repartiment totalment català que durà als espectadors les delicades melodies d'aquesta òpera mozartiana que malgrat el seu argument estàtic, és una de les grans creacions del compositor.

### El novembre, Don Giovanni

Pel novembre, es representarà el primer dels títols de la temporada del Circuit Òpera a Catalunya. Serà *Don Giovanni*, també



El tenor Josep M. Bosch, que cantarà el paper de Don Ottavio en el *Don Giovanni* de Sabadell.

## Amics de l'Òpera de Sabadell

de Mozart. *Don Giovanni* és una de les obres més populars de Mozart basada en part en la coneguda peça teatral *Don Juan* de Tirso de Molina i en part en el llibret que Giovanni Bertati va escriure per a un altre operista italià de l'època de Mozart: Giuseppe Gazzaniga (aquesta òpera acaba d'ésser editada en discs). És curiós asseylar que *Don Giovanni* es l'única de les òperes de Mozart que es va representar amb una certa freqüència en el segle XIX. Els romàntics, trobaven que era l'única de les seves òperes que tenia un argument atractiu per al públic, donada la ja coneguda amoralitat que caracteritza la personalitat del protagonista.

*Don Giovanni* a més de representar-se al teatre de la Faràndula de Sabadell, es farà també a Reus, Lleida, Girona, Mataró i Olesa de Montserrat. El repartiment l'encapçala Enric Serra, juntament amb Pilar Torrelblanca, Miguel Angel López Galindo, Josep Ferrer, Josep M. Bosch, que alternarà en el paper de Don Ottavio amb Josep Bros, i Rosa Nonell, que també alternarà amb Patricia González en el paper de Marcellina. L'orquestra serà dirigida per Odón Alonso. A més d'aquestes obres també es programaran les òperes *Bastian i Bastiana* i *L'Empresari* destinades per a grups escolars i

que seran interpretades per l'Aula de Cant del Conservatori del Liceu de la qual és professora Carmen Bustamante.

*Bastian i Bastiana* és una de les primeres obres de Mozart. Es tracta de un *singspiel* d'una sorprenent perfecció si tenim en compte que Mozart només tenia dotze anys quan la va compondre. *L'empresari* (1786) és una petita comèdia sobre les desventures d'un empresari que vol formar una nova companyia d'òpera amb dues dives que rivalitzen en qualitat vocal i expressiva.

El mateix dia en què es compleix l'aniversari de la mort de Mozart, el cinc de desembre, s'interpreta el seu *Requiem*, en torn del qual sempre ha girat la llegenda, totalment falsa, segons la qual darrera del misteriós encàrrec que va rebre Mozart i que predeia en certa manera la seva mort, es trobava el seu compositor rival a la Cort, Antonio Salieri. Avui dia se sap que l'encàrrec procedia d'un noble vienès que era un compositor afeccionat i que volia fer passar l'obra per seva.

Aquestes activitats es complementen amb conferències i la projecció de films que giren en torn de la figura de Mozart. Sabadell inaugurarà, a més, amb motiu d'aquestes celebracions, un monument públic a la figura de Wolfgang Amadeus Mozart.



## Balanç de l'Any Mozart

I EL TERCER SEGLE  
VA RESSUSCITAR

Roger Alier

L'actual i frenètica commemoració que ha viscut tot el món occidental en torn de Mozart, amb motiu del bicentenari de la seva mort, supera de molt el que es va fer fa trenta-cinc anys arran del bicentenari del seu naixement. Aleshores ja hi hagué celebracions d'un cert relleu —el nostre Liceu, fins i tot, malgrat que no s'hi respirava un clima gens mozartià, el va commemorar amb representacions del *Rapte en el serrall* i amb un programa variat, amb la col·laboració de grans intèrprets mozartians d'aleshores—. També hi va haver una certa «moguda» discogràfica: la benemèrita casa «Belter» va publicar un *Don Giovanni* i, sobre tot va donar la campanada publicant el primer *Idomeneo, re di Creta* del panorama discogràfic espanyol.

Si reculem més encara, veurem que les valoracions de Mozart van disminuint com més retrocedim en el temps. Les commemoracions del cent-cinquantenari van tenir un eco sinistre en l'Europa mig envaïda pels nazis, tot i que les representacions operístiques que es van fer —a París també, sota la mirada dels ocupants— van tenir un relleu indubtable.

Precisament sobre aquesta qüestió ha aparegut recentment a França un recull de texts reunits per Jean Vermeil on es dona prou relleu als climes divergents de les commemoracions mozartianes a través dels temps: 1891 —unes minses celebracions, en una època que de Mozart no en coneixia gaire més que algun concert i el *Don Giovanni*—, 1941 i 1956.

Intentant anar més endarrera, podem do-

nar una ullada retrospectiva a la fama de Mozart a través dels temps per contrastar-la amb les celebracions multitudinàries actuals, que culminaran en la immensa quantitat de *Requiems* de Mozart que es cantaran el dia 5 de desembre d'enguany, quan es commemori el dia exacte del bicentenari (només a Barcelona sembla que n'hi haurà tres, incloent el del Liceu, i un altre a Terrassa).

## Segle XVIII

Mozart sempre va ser conscient de la seva categoria superior en el pla musical europeu del seu temps. Sense ser pròpiament una persona orgullosa, sabia d'altra banda que estava per damunt dels mèrits de molts altres compositors que gaudien d'una fama i de càrrecs i facilitats que a ell li van ser sempre negades. Durant el seu propi segle, el divuitè, la seva música va tenir una certa acceptació, perquè formalment, d'una manera externa, s'adaptava a les normes de la creació musical del seu temps; una primera «lectura» de la seva música tranquil·litava els públics que hi trobaven el llenguatge «normal» de la música de la seva època. No obstant, la seva profunditat, el seu pregon sentit humà, la riquesa del seu contingut, va quedar per desxifrar, i foren comptats els que van saber comprendre aquests dons que Mozart va posseir d'una manera única, i que ni tant sols el seu amic i gairebé equivalent compositor Haydn va arribar a dominar de la mateixa manera.

La mort prematura de Mozart es va produir



Mozart component, gravat de Giovanni Sasso (1815).

en un moment d'involució de la seva obra; alguns han volgut veure-hi fins i tot una persecució política del compositor, i una base per al seu possible assassinat (!), però els articles necrològics que es van publicar arran de la seva mort i l'eco que va tenir aquesta revelen que la seva música havia estat acollida amb un indubtable respecte, almenys en el món germànic, i fins i tot en alguns països de la perifèria europea.

Pel que fa al nostre país, l'únic eco d'aquesta acceptació va ser l'estrena a Barcelona, al Teatre de la Santa Creu, de l'òpera *Così fan tutte*, el 4 de novembre de 1798. L'òpera va agradar mitjanament i es va representar nou cops, espaiadament, entre el dia de

l'estrena i el final de gener de 1799.

### Segle XIX

Poc després de traspasar el llindar del segle XIX, la música va començar a experimentar uns canvis estètics de gran profunditat. L'impetuositat romàntica contra les normes del que fins aleshores s'havia considerat «bon gust», concretat en la mesura, la moderació sonora i el detall ornamental, tan importants en la música mozartiana, van anar canviant i a poc a poc el panorama musical europeu va deixar de reconèixer la grandesa del compositor de Salzburg. En els països que tenien una vida musical més rica, i sobre tot en els països de l'Europa central, la música de Mozart no va desaparèixer, sinó que va quedar confinada en els ambients més cultes, i també en certa manera en els més populars. Les més conegudes de les òperes de Mozart s'anaven representant en els teatres alemanys, en alguns casos amb una fidelitat sorprenent: un cas especial és el de l'Òpera d'Hamburg, que va estar en actiu du-

rant tot el segle XIX sense cap interrupció important, i que va anar programant cada any almenys una òpera de Mozart excepte en la temporada 1873-74, encara que cal reconèixer que aquesta fidelitat al compositor era aleshores un cas excepcional.

A d'altres països europeus, la pervivència de Mozart era només precària, i si només hi era coneguda una òpera seva, *Don Giovanni*, era perquè el seu argument s'ajusta més a les exigències dramàtiques del romanticisme. De tota manera, a l'època ningú no acceptava que després de la mort de Don Giovanni l'òpera continués amb l'escena col·lectiva que hi ha al darrera, i era tallada invariablement, com si s'hagués tractat

d'un error o d'una frivolitat per part del compositor.

Però els problemes en l'apreciació de Mozart, i sobre tot del Mozart operístic, no derivaven només de problemes d'estètica dramàtica o musical, sinó també de l'estil de cant. A mesura que el segle XIX va anar avançant, es va anar abandonant l'estil de cant ornamentat que havia estat la base de l'anomenat *bel canto* en favor d'un tipus d'emissió vocal més potent i directa, que feia millor apel·lació al sentit dramàtic del Romanticisme i feia valdre més el concepte realista que s'anava imposant en l'escena decimonònica. Verdi va donar un gran impuls a les veus que cada cop resultaven, així, més incompatibles amb les floritures, els trinats, els *mordentes* i altres recursos decoratius tan típics de la línia vocal *belcantista*; per la seva banda, Richard Wagner, en convertir en simfòniques les orquestres d'òpera, va imposar la transformació de les veus, més encara que Verdi; així van anar apareixent cantants amb veus cada cop més dramàtiques, del tot incompatibles amb el cant ornamentat i delicat de l'òpera del segle XVIII, de la qual Mozart n'és l'exemple màxim. Encara que no tots els compositors alemanys van seguir la via wagneriana (ni Lortzing ni von Flotow, per exemple) en general l'evolució musical alemanya va seguir aquest camí i va transformar els seus intèrprets.

Aquest procés va arribar fins i tot a l'òpera italiana amb el darrer Verdi i amb la generació de la «Giovane scuola», és a dir, els veristes, que van imposar un estil de cant obert, lineal i de força que té, indubtablement, les seves virtuts –i per això va tenir grans èxits– però que es troba als antípodes dels matisos i de l'elegància que requereix el cant mozartià.

El 1891, quan es va complir el centenari de la mort de Mozart, les commemoracions mozartianes als principals teatres d'òpera d'Europa van ser pràcticament nul·les. A la Scala de Milà no es va representar cap títol mozartià. Al Liceu tampoc, tot i que una estàtua de Mozart presidia des de feia temps l'escala principal que condueix a l'amfiteatre.

### Segle XX

És innegable que el segle XX passarà a la història de la música com el d'una època en la qual, per raons diverses, s'ha frenat l'evolució espontània de la música i s'ha produït una sèrie de corrents de tendències contraposades que han desorientat si més no el públic. Aquesta etapa ha coincidit, a més, gràcies al desenvolupament dels mitjans mecànics de reproducció musical en gran escala, al naixement d'una nova curiositat pel passat musical europeu.

Dos han estat els grans focus del renaixement de l'interès específic per la música de Mozart, abans que no s'esdevingués el gran *boom* de la indústria discogràfica: per una banda, Anglaterra va conèixer les seves obres escèniques en gran part per l'interès i l'entusiasme del director d'orquestra Sir Thomas Beecham, el qual d'ençà del 1910 va dur una política de redescobriment dels títols mozartians més conspicus. Encara que limitada a aquests títols més brillants, la seva tasca va tenir una transcendència considerable, que es va reproduir més tard en el festival de Glyndebourne, els anys 1930. L'altre motor va ser, com és lògic, Àustria, on hi hagué un corrent cada cop més interessat per la música mozartiana, animat entre altres pel gran compositor Richard Strauss, en les obres del qual es troba, des del *Rosenkavalier* (1910) una voluntària aproximació a la influència mozartiana. Richard Strauss va ser un dels artífexs de la creació dels Festivals de Salzburg, ideats el 1917 i posats en marxa quan ho van permetre les circumstàncies internacionals, els anys 1920.

La resurrecció mozartiana s'ha produït també en altres països europeus, i va tenir ecos fins i tot a casa nostra, ja que l'empresari del Gran Teatre del Liceu, Joan Mestres Calvet, actiu des del 1915, va posar un gran interès a fer conèixer, una darrera l'altra, les grans obres del repertori mozartià que encara no s'havien fet en el nostre teatre: *Le nozze di Figaro*, el 1916, *La flauta màgica*, el 1925; *El rapte en el serrall*, el 1928, i *Così fan tutte*, el 1930, i mantenir-les després en el repertori, mentre l'Associació

## Dossier

Wagneriana de Barcelona prenia a càrrec seu, en un gest ben bonic de solidaritat musical, la publicació de les traduccions catalanes dels llibrets originals, inclòs també el de *Don Giovanni*, que havia estat fins aleshores l'única més o menys coneguda del públic barceloní. Més tard, l'empresari Pàmias va fer una tasca semblant.

No obstant, la plenitud del redescobriment operístic mozartià no arribaria fins després de la II Guerra Mundial. Com ja he dit, el disc, i sobre tot el microsollc, nascut el 1948, seria decisiu en aquest aspecte, en permetre la difusió d'obres que rara vegada accedien aleshores a l'escena, com l'*Idomeneo*, *re di Creta* comentat més amunt.

Després d'iniciatives com aquestes, el camí cap a la revaloració també de les obres juvenils de Mozart quedava oberta. És una tasca en la qual han col·laborat també les institucions mozartianes de Salzburg.

En arribar aquest bicentenari de Mozart, la tasca s'està acabant de completar. Aquest bicentenari haurà vist iniciatives importants en aquest sentit. No sols les òperes d'infància, fins i tot, han sortit dels arxius en versions que pretenen ser el més fidels

possibles a l'esperit de l'època, sinó que ha estat possible dur a terme una edició completa de la música mozartiana en aquest nou estri reproductor de música amb una fidelitat inigualable: el *compact disc*.

Enguany, i cenyint-nos al cas d'Espanya, es dona per primer cop l'espectacle inaudit de veure que es poden representar òperes mozartianes tan remotes com *Apollo et Hyacinthus* a una població de l'Empordà com Torroella de Montgrí, o veure que poblacions tan tancades al món operístic com algunes capitals de Castella la Vella han tingut representacions de *La finta giardiniera* o de *Così fan tutte*.

Realment, el balanç de l'Any Mozart ha estat eminentment positiu. Però seríem ingrats si no reconeguéssim que l'esca inicial, que ha afavorit encara més els resultats d'aquest 1991 va ser, fa pocs anys, malgrat tots els seus defectes i deformacions, el film de Milos Forman, *Amadeus*. Ell va ser el primer promotor de l'Any Mozart que el Liceu ha tancat amb tanta brillantor, programant un total de quatre òperes i el *Rèquiem* en l'espai d'una mica més de dotze mesos.



# BALANCE DE UN AÑO MOZART

Marc Heilbron

Quizás es todavía un poco pronto para realizar un balance del Año Mozart, cuando éste todavía no ha terminado. Sin embargo, aunque todavía queden un gran número de actividades por ver, más o menos se ha configurado ya el significado cultural que esta conmemoración ha tenido. Como siempre ocurre en estos acontecimientos multitudinarios se ha dado una doble vertiente: Por una parte, una estrictamente cultural y por la otra, la comercial, que únicamente utiliza el bicentenario como un pretexto como cualquier otro para realizar un negocio. No es momento de criticar a los que hacen negocios, porque de una forma o de otra también contribuyen a difundir la figura del gran compositor salzburgoés. Otra cosa, es hacerlo a los que aprovechando la ocasión, y esto ocurre también casi siempre, abusan de la falta de experiencia del gran público, para vender tal como se dice vulgarmente «gato por liebre». En esto, este bicentenario no ha sido una excepción y quién más, quién menos, ha tenido la ocasión de comprobarlo con discos, viajes o conciertos. Han aparecido versiones discográficas de algunas de las obras de Mozart, que no cumplen unos requisitos mínimos de calidad. En los viajes organizados nos han deleitado con conciertos interpretados por músicos vestidos con empolvadas pelucas y libreas, en un «kitsch» espantoso, que se dedicaban a ejecutar, y nunca mejor dicho, algunas de las más populares y archiconocidas obras del compositor, y así un largo etcétera. Pero, hemos de dar gracias, a que esto ha sido más la excepción que la norma. Lo que realmente sería más preocupante es que una parte del público más aficionado se haya quedado más con la anécdota que con lo verdaderamente importante de este bicentenario.

El bicentenario es la ocasión ideal para recu-

perar algunas de las obras más desconocidas del compositor y a la vez para revisar las más interesantes de su producción. No hay que insistir en el Mozart más tópico, porque de esta forma no se avanza nada en el redescubrimiento de su producción. Mozart antes de este bicentenario no era ni mucho menos un desconocido, sino todo lo contrario. Hace años que es uno de los compositores más populares pero muchas veces tenemos en la mente más al niño prodigio o al joven excéntrico que al compositor genial. Esta conmemoración tenía que haber iniciado una recuperación más integral, y esto creo que será una asignatura pendiente, que sólo «aprobarán» unos pocos entre la gran mayoría.

Aquí empiezan las alabanzas a los que han resucitado algunas de las obras más desconocidas. Para empezar, y centrándonos en lo más estrictamente operístico, hay que recordar el *Apollo et Hyacinthus*, la primera ópera de Mozart, que este verano hemos tenido ocasión de ver en el Festival de Torroella de Montgrí. Todo el público asistente se maravilló de la pequeña joya que compuso a los once años. También es muy loable la temporada de la Ópera de Niza, que dedicó toda una temporada de forma monográfica a Mozart. Es evidente que esto no es posible en todos los teatros, pero no por ello no deja de ser interesante. En Niza se han podido ver no únicamente los títulos más conocidos del compositor sino también aquellos que constituyen verdaderas rarezas. En el Liceo, también Mozart ha ocupado un papel importante tanto con el *Don Giovanni* y *Die Zauberflöte* de la pasada temporada como con *Idomeneo* y *Le nozze di Figaro*, de esta. *Le nozze di Figaro* será presentada además con una novedosa producción de Peter Sellars, que tal vez no será muy respetuosa con la obra original, pero sí es un gran



*La flauta mágica* en el Liceo en la temporada 1990/91. En la foto, Gloria Fabuel (Papagena) y R. Girolami (Papageno). Foto A. Bofill.

esfuerzo del Liceo para adentrarse en el campo de las producciones atrevidas y las novedades escenográficas de las que tan marginado ha estado el teatro desde que se realizaron ballets con escenografías de Dalí, en los años 1950. Además del Liceo, también en Sabadell han hecho un gran esfuerzo con una producción de *Don Giovanni* escenificada y *La clemenza di Tito*, en versión concierto. También se ha hecho notar la Associació d'Amics de Mozart que prepara asimismo una audición de *La clemenza di Tito* en el Palau de la Música Catalana, el 16 de octubre.

Hay que esperar la respuesta a este despliegue de actividades y sobre todo, hay que saber qué es lo que quedará después. Esto último es lo único que realmente debe preocuparnos.

### ¿Será Mozart una moda pasajera?

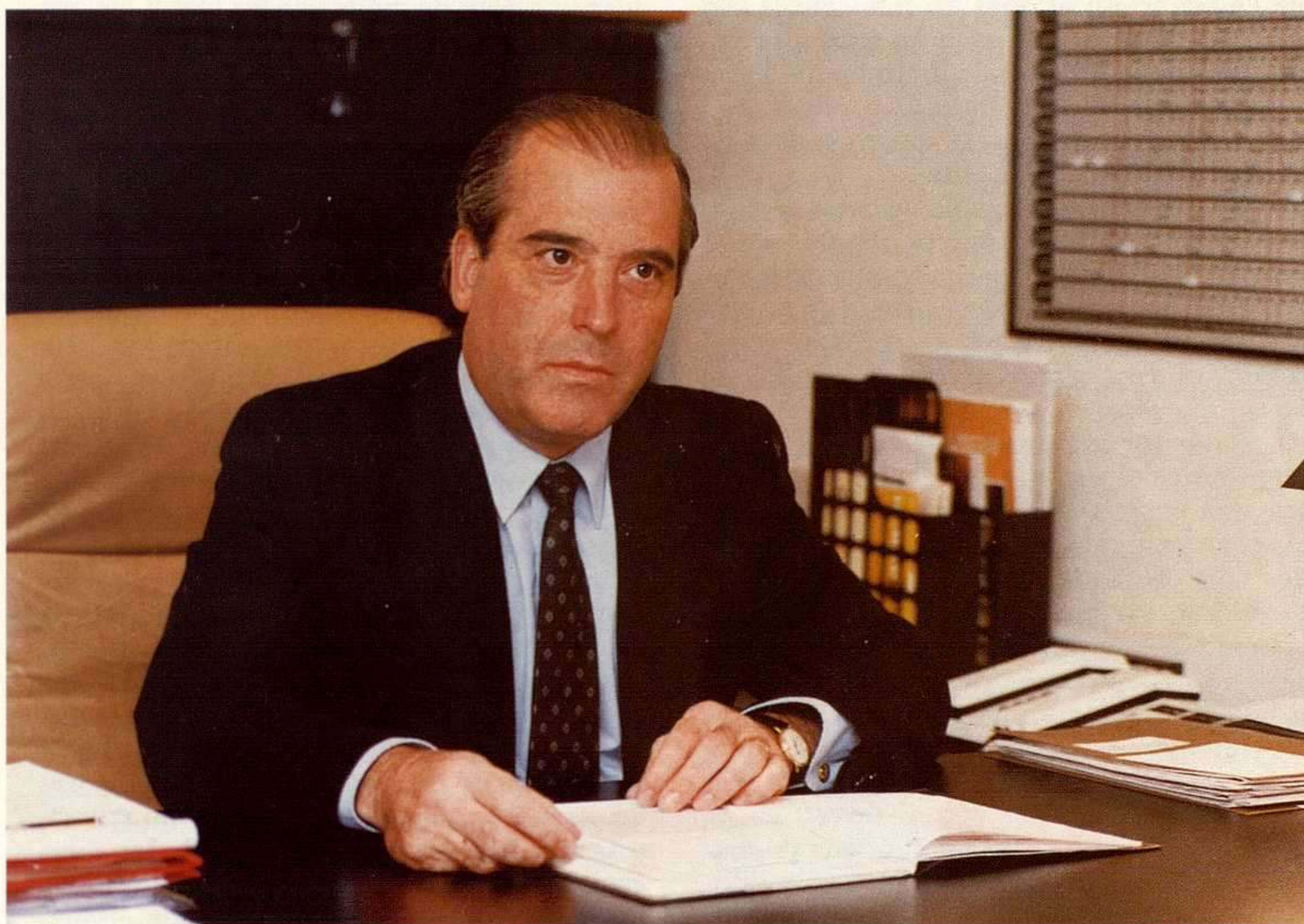
No lo creo, porque en general, algo está cambiando en el mundo de la ópera y en el de la música. Se ha recuperado el interés por revisar y recuperar obras del pasado que habían quedado totalmente olvidadas, y esto no es algo que afecte únicamente a Mozart, sino también a toda la música del XVIII hacia atrás. La interpretación de obras con instrumentos

originales es algo normal en nuestros días como lo son también muchas cosas que hace diez años parecían imposibles. En el repertorio de los teatros se representan obras que hasta hace poco no recordaba casi nadie. A ello ha contribuido de forma notable el disco microsurco, primero, y actualmente el disco compacto que han facilitado enormemente el acceso a cualquier tipo de música. Hoy en día en cualquier discografía se encontrarán verdaderas rarezas, que antes únicamente se podían conseguir con grandes dificultades a través de grabaciones en directo que se comercializaban de una forma muy irregular. No es difícil comprobar que el esfuerzo que requiere escenificar una obra de Verdi o Puccini es mucho mayor que el de una obra de Mozart, por esto Mozart, está entre los compositores de algunos teatros o festivales que pueden representar sus óperas de una forma muy digna, con un presupuesto que sería insuficiente para una ópera del siglo XIX por no hablar ya de las de algunos compositores de nuestro siglo. Todo esto no tendría mayor significado, si el público no lo aceptase, pero hoy en día cualquier manifestación musical parece estar destinada al éxito. Mientras esto siga ocurriendo, Mozart permanecerá vivo.



El Cercle del Liceu no serà expropiat

## ENTREVISTA AMB JOSEP M. BUSQUETS, ADMINISTRADOR DEL GRAN TEATRE DEL LICEU



El Sr. Josep M. Busquets a la seva taula de treball.

OAC.— Sr. Busquets, voldríem que ens expliqués una mica una sèrie d'obres que el Consorci ha realitzat en aquests anys i que són poc conegudes del públic.

SR.BUSQUETS.— Crec que és important saber que aquest teatre, que durant tants anys va sobreviure a les crisis de l'època i

amb uns mitjans econòmics molt escassos, els pocs diners que tenien els empresaris es dedicaven bàsicament a intentar mantenir obert el teatre i donar els espectacles com millor fos possible, però no van poder esmerçar gran cosa en millorar la infraestructura de la casa, que amb el temps va anar decaient i estava realment en una situació

## Entrevista

deprimida quant a manteniment. Aleshores, a l'època actual del Consorci, s'ha considerat que el millorament de les condicions del local era important i que calia dedicar-hi els pocs o molts diners que el Consorci pogués esmerçar-hi però almenys intentar mantenir el teatre en condicions per al futur. Hi ha diferents aspectes en la conservació del teatre que se centren en tres punts: un és tot el que es refereix a la part del públic, perquè aquest vegi amb confort la representació; l'altra és els condicionaments tècnics de l'escenari en el qual les mancances són molt considerables, i on poca cosa s'ha pogut fer dintre dels espais limitats que hi ha i de la escassetat de llocs disponibles, i el darrer és tot el que són els serveis generals i les instal·lacions del teatre.

En les àrees del públic, s'ha intentat mantenir i conservar els elements que formen el mobiliari del teatre i, per exemple, repintar, estucar i canviar l'aspecte extern de la platea, de l'amfiteatre i del quart i cinquè pis; tenim pendent el tercer, que s'arreglarà en el seu moment; es va encatificar el teatre i es va recuperar una mica aquesta imatge i es va resoldre el sistema de calefacció del teatre, que fins aleshores havia funcionat mitjançant una caldera de carbó, suposo que des dels principis de la història del teatre; la caldera era en els soterranis del teatre, sota la platea i al costat dels magatzems de carbó; la cosa era més que perillosa, i a més exigia mantenir-hi una mà d'obra constant de vigilància i de treball permanent, i això es va substituir per una instal·lació de calderes de gas, que ara són al terrat; es va aprofitar el sistema de conduccions de distribució de la calefacció d'aigua pels diferents radiadors i es va reconduir cap a aquestes calderes de gas i es va fer una instal·lació molt ben feta i que ara, en col·locar l'aire condicionat servirà igualment per a l'aire calent.

Això és una cosa que encara que no es veu, el públic la nota. Però s'han fet coses de les quals la gent no se n'adona gaire, com el sanejament del teatre; alguns recordaran que els lavabos d'aquest teatre feien una olor no gaire agradable; això ha representat que ha calgut buidar moltes parts de sota del tea-

tre i destapar pous, canviar desaigües, buscar les clavegueres, les connexions, el sistema de pous morts que hi havia; tot això s'ha hagut de sanejar i s'ha fet una obra que ha durat anys, desagradable, i per a la qual ha calgut buscar sortides, ja que encara que el teatre es va fer molt ben fet, després les sortides s'havien vist afectades per altres obres, com quan es va fer el metro es van tapar sortides, quan es van arranjar les conduccions d'aigua de la ciutat es van tornar a canviar coses, i tot això ha obligat a un replantejament de moltes de les instal·lacions d'aquest Gran Teatre.

Després també, en la part de cara el públic, les instal·lacions elèctriques, que eren molt deficientes, normalment amb corrent de 125, amb cables molt poc segurs, que moltes vegades produïen curt-circuits i petits incendis en les caixes de connexions; això s'ha solventat amb les instal·lacions noves; s'han canviat totes perquè tinguin una mica de garantia i a més la casa, a mida que s'ha anat modernitzant en el que són els seus serveis complementaris, administratius, o altres, ha requerit instal·lacions de telefonia, d'ordinadors, diferents sistemes de connexió, etc. que han obligat a cercar passos i a fer noves conduccions.

Pel que fa als serveis, el teatre, quant a oficines, té molt poc espai; una part del que es va crear el tenen ocupat el Cercle del Liceu, el Conservatori del Liceu, i per tant el teatre no tenia recursos per crear aquestes oficines i s'ha habilitat un edifici annex al teatre, que és de propietat d'aquest, una sèrie de pisos, i en aquests pisos hi obrim passos a través dels serveis i lavabos de les diferents plantes per connectar amb aquest edifici i poder-hi creat uns determinats serveis. A la planta, per exemple, hi ha tota la direcció artística i la de premsa, en una altra planta hi ha la direcció de personal, serveis mèdics i sala de reunions; en una altra planta hi ha la direcció musical amb els seus serveis; també es va reformar la sala del cor, on hi havia unes instal·lacions pobres; es va fer un graonat que permet que els cantants poguessin estar esglaonats i veure bé el mestre i ell els pogués veure; és una sala una mica estreta, perquè realment

l'espai és el que és, però almenys és una sala presentable, que reuneix prou condicions acústiques per la feina que s'hi ha de fer. A sota d'aquesta sala es va aprofitar l'espai per muntar-hi una biblioteca i arxiu documental de la casa, que no hi era, i en aquesta biblioteca en aquests moments s'està recollint tota la documentació que hi ha a la casa, tant musical com històrica. Hi ha una bibliotecària permanentment, que va classificant tota aquesta documentació que hi havia esparsa per tot arreu de la casa. Ja en aquests moments es veu que la biblioteca serà insuficient, però estem esperant que quan es facin les obres podrem habilitar-li un local més gran, i ja tindrem la documentació classificada i ordenada.

També, per exemple, un altre servei que no és de cara al públic però que és cara al teatre i és interessant de conèixer és que des d'un temps ençà totes les òperes i tots els concerts s'han enregistrat en sistemes de vídeo, i hi ha un arxiu documental de totes les representacions que s'han fet aquí, almenys una de cada títol. Això servirà de referència històrica del que aquí s'ha fet, de les produccions que s'han presentat, i també es conserven tots els enregistraments de ràdio, arxivats i classificats i hi ha un departament que porta això. També en la administració de la casa hi ha tot un sistema informàtic instal·lat; tenim, com és sabut, les taquilles informatitzades, amb un sistema que encara s'ha de millorar, quant a la rapidesa, però vaja, aquestes coses en un teatre d'òpera sempre són conflictives i caldrà anar-les arreglant; i tota la xarxa d'administració interna està interconnectada i permet saber les dades del departament de personal o del de direcció artística, etc. També el departament de *marketing*, un departament nou que té la casa, que habilita mitjans per tenir "sponsors" i aconseguir recursos complementaris; el departament de premsa i de relacions públiques, que ja més o menys existien a la casa, però que en realitat s'han configurat en l'època moderna. Quant a l'escenari, aquí hi ha hagut dos mons: un és el món de la tècnica aplicada quant a maquinistes i serveis més directes de l'escenari, i l'altre és el dels electricistes;

aquest ha canviat absolutament, és a dir, el teatre podem dir que té unes instal·lacions de serveis elèctrics d'il·luminació i de distribució de la seva xarxa molt moderns, amb els darrers avenços tecnològics i si bé l'emplaçament de tots aquests mitjans ha estat molt difícil, s'hi ha avançat molt, perquè la tecnologia de la il·luminació pugui estar a l'alçada del d'altres teatres. Quant a la part tècnica, s'han hagut de reforçar estructures de la part alta de l'escenari, perquè el teler pogués resistir aquests pesos grans que són les escenografies modernes que són sòlides i que per tant exigeixen un sistema de maniobra més complicat i no tant manual; s'ha procurat posar alguns motors que mecanitzessin algunes barres de la tramoia, però aquí ens hem vist limitats pel que l'estructura de l'edifici pot aguantar; ens hem de mantenir dins d'uns marges. També s'ha fet un esforç per millorar el servei de "camerinos" i de vestuaris. Els de personal, per exemple, pràcticament no existien; en aquest moment, dins de les poques possibilitats que hi ha, s'han habilitat uns vestuaris perquè la gent tingui el seu lloc per guardar la roba, les seves taquilles, els serveis necessaris, sense cap esplendidesa, però el suficient i que almenys ho poguem ensenyar. També s'han millorat, repintat, etc., els de les masses estables, el lloc de maquillatge, etc., i quant als dels artistes s'ha procurat que fossin el més decents possible; en aquests moments estem habilitant un espai d'una de les cases annexes al teatre que s'han adquirit ja pensant en les obres i en un d'aquests pisos s'hi han creat uns "camerinos" nous, que estan en molt bones condicions i que encara que només estaran en servei durant aquest any i mig o dos anys que encara el teatre no tancarà, podem ensenyar-los, perquè realment tindran un nivell digne. Crec que això és una altra cosa que valia la pena que el públic conegués. S'han fet també instal·lacions de seguretat en l'escenari, amb un sistema que permet que en cas d'interrupció de l'energia elèctrica totes les portes del teatre es mantinguin il·luminades, i per altra part en les instal·lacions d'aigua s'han habilitat bombes automàtiques perquè en cas d'incendi -que

## Entrevista

Déu vulgui que no hi sigui- es poguessin endollar tot seguit mànegues. No sempre l'espai disponible ens ha permès millorar allò que voldríem; per exemple, l'accés a l'escenari segueix essent el mateix, aquella mena de "túnel del temps" que tenim. Per exemple, ara, aquest estiu hem canviat els transformadors del teatre, perquè no teníem prou potència; ha estat una operació molt complicada perquè calia passar-los per aquest passadís famós, i després perquè poder passar un d'aquests transformadors que fan tres o quatre tones de pes i situar-lo en el fossat que li correspon ha exigut apuntalar tots els pisos fins al fossat, és a dir, coses que en un altre lloc serien molt fàcils, amb aquest espai es fan qüestions molt laborioses que requereixen un gran esforç i una gran previsió, perquè altrament aquesta casa ens cauria a sobre. Finalment, ja és del domini públic que estem instal·lant l'aire condicionat, aprofitant que la sala té, sota la platea un immens espai buit, que vam descobrir en estudiar la instal·lació (perquè en aquesta casa sempre es descobreixen coses); això permetrà fer sortir l'aire refrigerat simplement amb uns difusors, cosa que evitarà el soroll. Per a les instal·lacions ha calgut fer una sèrie de conduccions, operació molt curiosa perquè hem pogut veure el ben construït que estava el Liceu. Per no penjar tubs, que haurien fet lleig, s'han aprofitat els revolts de la construcció per fer-los servir de canals i així queden amagades en els sostres totes les conduccions.

OAC.— Quin ha estat el motor de tot això?

JMB.— Això forma part de les obligacions de la gestió del Consorci. Cada secció del teatre planteja les seves necessitats, les seves mancances, i aleshores la direcció del teatre és la que ha d'anar veient què és el que es pot fer i com, i aleshores, quan els tècnics d'escenari demanen una revisió dels sistemes d'instal·lació elèctrica el que cal mirar és quina partida pressupostària cal fer, quina tecnologia es pot aplicar i prendre una decisió conjunta i anar a buscar la manera de fer-ho. S'ha anomenat un conservador del teatre, que és l'arquitecte Sr. Solà Morales, i

aquest és el que planifica d'una manera di- guem tècnica les obres d'infraestructura que s'han de fer en cada cas en el teatre. No sols obres de reforma, sinó també de conservació de l'edifici; és un edifici que té gairebé cent cinquanta anys i cal mantenir-lo en forma.

OAC.— El Liceu és sòlid com a edifici?

JMB.— Potser no sóc una persona idònia per opinar, perquè jo sóc un "fan" d'aquest teatre. La concepció arquitectònica del teatre era esplèndida. L'estructura de la ferradura és una cosa molt sòlida, un mur en el qual recolzen les altres estructures de l'edifici, i va resistir fins i tot la prova del foc, quan hi hagué l'incendi del 1861. D'altra banda, aïlla dels sons exteriors d'una manera perfecta, i el sostre, que és flotant, perquè encara que poca gent ho sap, està penjant d'unes encavallades, i la platea, amb el buit que té a sota, fa que l'interior del teatre quedi ben aïllat del brogit de l'exterior. Realment és admirable la visió de futur que van tenir respecte al que havia de ser el teatre, els seus serveis, les seves prestacions. És clar que l'escenari no és que s'haguessin equivocat, en fer-lo de la manera que el van fer; tenien l'espai que tenien, i unes necessitats concretes de prestacions i els era suficient, per tant no van anar més enllà del que van anar, i és el que avui ens queda escàs, i això és el que altres teatres d'Europa han pogut reformar, perquè han tingut espai per fer-ho, perquè han tingut visió per fer-ho, cosa que aquí en un determinat moment no es va tenir, i s'ha deixat des d'aquella època fins ara sense tocar-ho. El teatre potser sí que ha perdut espais, perquè en altres èpoques de necessitat econòmica el teatre se'n va vendre alguns que hauria pogut utilitzar, com els que es van donar a botigues, que eren espais, pulmons que té un teatre i que va haver d'anar retallant i cedint a canvi de diners per anar fent representacions, que a última hora era el que havia de fer un teatre. Això va anar ofegant la capacitat del Liceu, però si te'l mires com una sola unitat, realment és una obra molt ben concebuda. Fins i tot els elements decoratius emprats en la sala, com les ornamentacions de guix

que hi ha, afavoreixen l'acústica del local, que com tothom sap, és magnífica.

OAC.— Les obres van endavant?

JMB.— Sí. El projecte, que és fonamental per definir què és el que volem fer, es compon de dues parts: una és la determinació de l'àrea on s'han de desenvolupar aquestes obres que és el que condiciona el pla especial que és el que està en tràmits en aquest moment a l'Ajuntament per a la seva aprovació, perquè després ha de passar per la Generalitat, però això ja segueix el seu procés, ja està tot a punt que s'aprovi, i per altra part hi ha el propi projecte: hi ha una part molt important d'aquest que és l'obra civil, que conté tot el redimensionat dels espais, l'ampliació i la reforma del teatre, i un altre sector que contempla tota la part tècnica, que contempla la tecnologia que cal aplicar sobre tot en l'escenari, que té al seu càrrec una companyia americana i, que en aquests moments estan acabant ja de fer-nos una proposta. Hi ha altres aspectes, com les parts de seguretat del teatre, que tindrà sortides d'emergència, sobre tot per la part del carrer de Sant Pau, perquè en aquest moment el teatre, tota la part baixa, evacua la gent per les Rambles, però tot surt per la banda lateral de la casa; intentarem que l'altre costat de la platea tingui una sortida tan franca pel carrer de Sant Pau com hi ha per l'altre cantó. I per la part del que són les definicions del projecte, potser falta definir les façanes, però això és un tema que ja s'anirà parlant; el que sí que està definit és la superfície i el sistema d'edificació, i l'altura d'aquesta; per tant, els volums que ocuparem. Jo diria que en aquest moment el projecte es troba en una fase molt avançada de realització, i per tant, en el moment que es doni "bandera blanca" ja podrem començar.

OAC.— És exactament el mateix projecte que s'havia de fer per al 1992?

JMB.— En grans línies, és el mateix. El que passa és que s'han fet adaptacions, s'han canviat alguns punts, però en línies gene-

rals l'espai a ocupar és el mateix, la distribució interior, essencialment, és la mateixa; s'hi han introduït algunes reformes a suggeriment dels propis afectats, i l'Ajuntament ha demanat revisions, per una altra part, alguns espais que ens ha semblat millor canviar-los, els hem canviat, però essencialment el projecte és el mateix.

OAC.— El Cercle del Liceu en surt afectat d'aquesta remodelació del teatre?

JMB.— Bé, en surt afectat en el sentit que diríem que el Cercle del Liceu tindrà de "partner" un teatre molt més ben equipat, molt més modern, i que a més a més tindrà molta més vida, perquè tindrà moltes més representacions, i això l'afectarà en el sentit que haurà de revitalitzar-se molt més. Haurà d'estar més preparat i al dia per poder atendre els socis i els visitants que hagi de tenir, perquè tindrà un teatre molt més actiu al costat i per tant requerirà més prestacions del Cercle. Quant als seus espais, i sobre tot aquells en què habitualment es desenvolupen les activitats del Cercle, aquí el Teatre no l'afecta en res en absolut, tota vegada que queden completament al marge; no estan a la zona de l'escenari, perquè potser llavors haguéssim hagut de plantejar-nos a veure què passava; estan a la zona "de confort", diríem, del públic, i per tant aquests espais no són requerits en cap moment per les prestacions de les obres que s'han de fer; per tant, al Cercle del Liceu jo li auguro llarga vida i una necessitat de posar-se al dia per poder atendre el millor possible els assistents, però no l'afecta estructuralment en cap sentit. Hi ha un lloc, en unes cuines, on hi ha una escala que ha de passar arran d'aquestes, i un tros d'aquestes cuines s'ha de tocar, però bé, això és un problema, diríem, molt menor, perquè ja hem estudiat que si treiem aquest espai de les cuines per un cantó, n'hi donarem un per l'altre i podran arreglar-lo, i per tant no afecta a cap part noble que pugui modificar en res el que avui dia es veu del Cercle, això queda perfectament definit.

OAC.— Aquests rumors d'expropiacions que hi ha hagut, són rumors o hi ha alguna cosa més?

## Entrevista

---

JMB.— No, no és que siguin rumors; és que el Cercle del Liceu, en realitat, queda afectat pel pla especial com a zona expropiable. És evident que és zona expropiable, perquè en un pla especial no pots fer excepcions d'una entitat o d'una altra; el que passa és que la qualificació actual que ja té el Cercle del Liceu ja és la mateixa que tindrà després d'aquest pla especial, perquè ja la tenia des del peritatge del Raval. Ja va quedar afectat el Cercle del Liceu dintre d'un tipus de qualificació urbanística d'equipament cultural, i ara quedarà incorporat en el pla especial del Gran Teatre del Liceu, però en realitat no canviarà la seva qualificació urbanística, sinó que seguirà tenint la mateixa que tenia. I, per tant, el Teatre no té cap interès ni cap intenció d'expropiar el Cercle. L'únic que podria treure'n és que li costés diners de l'expropiació i després els de mantenir-lo, i el Teatre no té cap intenció en aquest sentit. És més, el que pensa

fer el Teatre és demanar la màxima col·laboració del Cercle perquè hi hagi una... -així com durant molts anys havíem viscut molt separats-, bé, que les dues entitats visquin molt més unides i que tinguin una relació molt més efectiva i de contraprestació de serveis d'uns i altres amb més freqüència. Jo crec que el Cercle del Liceu una de les seves possibilitats, precisament, ja que ha deixat de ser un cercle social purament en el sentit històric, en què la gent anava a passar-hi l'estona; cada dia més el Cercle del Liceu hauria de viure més de prop el centre cultural que té al costat, és a dir, s'hauria d'encomanar el màxim possible d'aquesta relació i beneficiar-se'n tot el que fos possible. Ja ho comença a fer: perquè fa petits concerts i altres coses amb la qual activitat denota la voluntat d'entrar en una línia comuna de potenciar la cultura del nostre país i intentar avançar en aquesta línia.

## Un operista casi olvidado

# JOAN MANÉN I PLANAS A LOS VEINTE AÑOS DE SU MUERTE

Fernando Sans Rivière

**E**l gran violinista, compositor y director de orquesta catalán Joan Manén i Planas nació en Barcelona el 14 de marzo de 1883. Se destacó desde muy joven como niño prodigio, tocando el violín en nuestro país y en las dos Américas con gran éxito. Más tarde comenzó una verdadera carrera de compositor y director por las más grandes salas de conciertos de Europa. Como compositor de óperas hizo carrera en Barcelona y Alemania, además de ver representadas sus óperas en diversas capitales europeas, siendo el primer compositor moderno español que estrenó óperas en el extranjero.

## La infancia y sus primeros éxitos interpretativos

Manén pasó su infancia en una casa de la barcelonesa calle Mercaders. Era el hijo primogénito de Doña María Planas y de Juan Manén Avellan. El padre, comerciante de profesión, tenía una relevante afición por la música y muy pronto, cuando el niño sólo contaba tres años de edad empezó a darle las primeras lecciones de solfeo y piano, ocupándose desde entonces de su educación musical y descuidando su formación cultural, ya que en vista de las indudables cualidades musicales del pequeño, asumió su papel de tutor tras sacarlo del colegio y olvidó toda otra actividad al dedicarse por entero a la enseñanza musical de su hijo. Nos podemos hacer una idea del carácter al que alcanzaba esta tutoría cuando a los cinco años su padre tuvo una inspiración: «como pianistas había mu-

chos y violinistas pocos, con este instrumento se ganaría mejor la vida su hijo» sin pensar si a éste le gustaba la feliz idea. Sin indagar si este supuesto era correcto, el pequeño Manén empezó las clases de violín, con diversos maestros, ya que ninguno soportaba a un alumno de tan tierna edad. Pero las clases tuvieron, a pesar de todo, muy buen resultado y a los siete años había progresado tanto que su padre le organizó el primer recital público en Valencia, donde tocó el violín y el piano.

Así empezaba la carrera del joven violinista y compositor; poco tiempo después viajaba a la capital (1890) junto a su progenitor, logrando dar dos conciertos en el Palacio Real. La reina María Cristina, que se interesaba por las personas que se destacaban en el campo de la música, quedó impresionada con las dotes del joven, premiándolo con una pensión que cubriese sus gastos en un reputado conservatorio de Europa, pero el padre, haciendo uso una vez más de su especial intuición de aficionado, rechazó la oferta, asegurando que viajando por esos mundos no faltarían ocasiones para oír mucho y aprender más, malogrando de nuevo una oportunidad que cualquiera habría aceptado con rapidez y agradecimiento. Don Juan cumplió con prontitud su promesa y al poco tiempo padre e hijo salieron de gira, pero antes de todo dejó su trabajo como gerente de una empresa textil barcelonesa, ya que esperaba vivir junto a su familia de los muchos ingresos que le pudiese proporcionar su inspiradísimo hijo. No vamos a se-

guir en este artículo las peripecias y esfuerzos del joven virtuoso del violín que como se sabe, alcanzó la fama internacional, siendo uno de nuestros violinistas más famosos después de Sarasate; nos vamos a ocupar de su carrera como compositor y más directamente de sus composiciones líricas, que fueron muy numerosas e importantes.

### El joven compositor

Una vez finalizados sus estudios con el violín empezaron las prácticas de composición; su padre que no se contentaba con un simple virtuoso del violín, le presionó hasta conseguir de él una primera composición; esta práctica continuó durante algunas semanas y a pesar del fracaso inicial el joven le tomó gusto a la composición, dedicándose a ella sin necesidad de más presiones ni intervenciones de su progenitor. Así surgió una *Sinfonía mexicana*, de influencias wagnerianas y seguidamente la *Sinfonía oxtonia*, donde el joven descubrió sus dotes reales como compositor.

Cuando descubre sus nuevas dotes compositivas, toma un interés personal por la música y la composición, dedicándole sus estudios de una forma entusiasta y no ya obligado por su padre como hasta aquel momento; deja de lado el piano y se decanta por el violín y la composición. Pero su padre y tutor acérrimo le impide tomar un profesor o cursar los estudios musicales en algún conservatorio, imbuido de sus personales ideas sobre la formación musical; como hemos podido ir observando, Manén fue ante todo un autodidacta involuntario, pues después de la infancia nunca se le permitió tener un verdadero profesor de música, ni de violín. El 4 de enero de 1900 realizó un concierto en Berlín acompañado al piano por Richard Strauss, donde se interpretaron obras de ambos compositores; Manén no desaprovechaba ocasión para introducir sus propias creaciones. En verano de aquel año regresó a Barcelona, donde estrenó la recién terminada sinfonía *Nova Catalonia*, en el Teatro Lírico, una de las piezas que mayor fama le reportó tanto mundialmente como en su tierra.



Retrato de Joan Manén por Ramon Casas.

### Las primeras composiciones teatrales

En Barcelona compone una zarzuela *El suplici de Tàntal*, a petición del libretista Antonio Ferrer Codina, con montaje de Juan Molas y Casas, que fue estrenada en el Teatro Principal el 27 de octubre de 1900; alcanzó un éxito moderado, destacando sobretudo la sardana del primer acto *Patria*. Durante 1901 conoció al matrimonio Chassang en Berlín; Maurice Chassang le escribió un libreto en francés, de un sólo acto, para presentarse al concurso de Sonzogno (donde Mascagni se hizo famoso con su *Cavalleria Rusticana*). Compuso la música durante el verano. Casualmente en esa época conoció al representante de la casa Ricordi en Barcelona, Andreu Vidal i Llimona, quien le aconsejó que no se presentase al concurso de Sonzogno (la casa rival de los Ricordi) y



le consiguió nada menos que el Gran Teatro del Liceo aceptase su ópera. El estreno se llevó a cabo el 22 de enero de 1903, pero traducida al italiano con el título de *Giovanna di Napoli*, con decorados de otras óperas de la época. El público aplaudió la obra e hizo repetir un concertante.

El entonces empresario del Liceo, Albert Bernis, contento con el trabajo de Manén, le encargó una nueva ópera para poder aprovechar los magníficos decorados especialmente creados por el escenógrafo Soler y Rovirosa para la ópera *Nerón* de Anton Rubinstein, estrenada en el mismo teatro en 1898, y que por no haber tenido mucho éxito la ópera, fueron retirados sin haber sido realmente aprovechados. La imposición del empresario era que la ópera tenía que estar basada en el tema de Nerón. Tras informarse adecuadamente sobre el personaje, escribió rápidamente el libreto en catalán, pero basándose en la amante de Nerón, la cristiana Acté. La ópera, *Acté*, quedó completada en pocos meses, estrenándose el 3 de diciembre de 1903 en el Teatro del Liceo. Manén tuvo numerosos problemas durante los ensayos, pues nadie creía que su ópera en catalán *Acté* llegase a gustar y los músicos y parte de los cantantes aprovecharon su corta edad (Manén estrenaba su segunda ópera en el Liceo con sólo veinte años), para criticar su obra y trabajar lo menos posible. Llegó un momento en que Manén, no aguantando más, se despidió de los ensayos, no volviendo a aparecer hasta el día del estreno en que dirigió su ópera. *Acté* tuvo un éxito considerable y su joven compositor fue obligado a salir al escenario repetidamente para recibir el aplauso del público. Por lo que se refiere a la prensa parece que se dividió en dos bandos: uno, dando por buena la obra; el otro considerándola mediocre.

Acabada *Acté*, y antes de ser estrenada, Antoni Ferrer i Guardia le encargó una nueva zarzuela, *Elixir de amor*, plagio no muy acertado, en un sólo acto, de la ópera de Donizetti. Estrenada en el Teatro El Dorado de Barcelona, obtuvo un éxito discretísimo, siendo su última colaboración en el género zarzuelístico.

En 1906 empieza a trabajar en una «sinfonía

teatral» llamada *Camino del sol*, que fue terminada en 1914 y formada por un prólogo, tres actos y un epílogo. Esta obra estuvo a punto de ser estrenada en el Teatro de la Monnaie (Munt) de Bruselas durante 1915, gracias a la ayuda de su amigo y director Otto Lohse, pero con el comienzo de la guerra quedó aplazada indefinidamente, hasta que fue estrenada muchos años después en Brunswick. En esta ocasión la crítica del «Landes Zeitung» (3 de mayo de 1926) comentaba: «El estreno de *El camino del sol*, con asistencia del compositor-poeta, a teatro lleno, constituyó un gran éxito. El autor, ya a la terminación del segundo acto hubo de presentarse ante el público que le reclamaba con sus aplausos.»

### Más éxitos operísticos en el extranjero

De las tres primeras óperas del compositor catalán, *Acté* fue la que consiguió un éxito más importante; tras haber dado Manén con éxito unos conciertos en Dresden, el director general de la ópera de la ciudad, Ernst von Schuch, se interesó por su ópera y tras una audición de la misma, tocada por el compositor al piano, quedó aceptada por el Teatro Real de Dresden. El estreno se produjo el 24 de enero de 1908, con un éxito rotundo; el público que llenaba la sala aplaudió la obra sin reservas y la crítica se mostró favorable. A los pocos días, aprovechando su recién adquirida fama, el compositor vendió la partitura al mejor postor, el editor Craz de Leipzig.

El rey Alfonso XIII, a su paso por Dresden camino de Viena, quiso ver representar la ópera *Acté*, de la que había oído hablar. Para ello invitó al propio compositor que se hallaba ya en Barcelona. Manén acudió para la representación de gala en honor de su rey, en noviembre de 1908, en la que estaban presentes los reyes de Sajonia y todos los militares y altas personalidades de la región. Acabada la representación, el rey le entregó la cruz de caballero de Carlos III, diciendo; «póngasela cuantas veces quiera. Bien ganada la tiene usted». *Acté*, continuó su trayectoria ascendente en Alemania; fue

aceptada en Colonia, gracias a la casa editorial Cranz, que había editado la ópera en alemán y se la dió a conocer al director y posteriormente amigo del compositor Otto Lohse, ya citado, que la dirigió el día del estreno, el 10 de abril de 1910, manteniéndose en cartel intermitentemente hasta 1914. Cuando Otto Lohse dejó su puesto en el Teatro de Colonia por el de Leipzig (1913), estrenó en el teatro de esta ciudad la ópera de su amigo Manén, el 31 de enero de 1914, con un gran éxito. Durante ese mismo año la ciudad de Wiesbaden, donde era muy conocido por sus conciertos, le propuso representar su ópera *Acté* durante 1915, pero una vez más la guerra mundial impidió que se concretara la oferta.

### Don Juan, una ópera de madurez

A mediados de julio de 1914 se dirigió a su casa de Barcelona de vacaciones. Allí empezó a esbozar una gran ópera de extensas dimensiones, escogió el tema del Don Juan, pero quiso imprimirle el carácter español que no supieron darle Mozart, Molière, Dumas padre, Byron y Zorrilla entre otros. Don Juan debía morir a manos de una mujer y no de un hombre. Esbozó un libreto de inusitadas proporciones que era en realidad una trilogía de óperas: *Don Juan*, formada por tres actos, «El salvamento», «La violación» y «La quinta de Don Juan», *El convidado de piedra*, dividido también en tres actos, «Estrella», «La emboscada» y «La serenata», y por último *El eterno Don Juan*, formada por, «Orgía y muerte», «Inmortalidad» y «En el espacio sideral». La obra supuso diez años de la vida del compositor, y parece ser que nunca se ha estrenado hasta la fecha, de modo que no existe hasta el presente un juicio fiable sobre esta obra tan considerable, que tal vez mereciera una reflexión y una decisión por parte de alguna entidad. Manén compuso todavía otra obra, la ópera que lleva el título de *Soledad*, en tres actos, que fue estrenada el 30 de diciembre de 1952 en el Teatro del Liceo, con decorados de Pau Vila, junto al ballet de un sólo acto *Rosario la tirana*, del mismo compositor, que dirigió esa noche la orquesta del Teatro.

Fue recibida con cortesía por un público poco interesado, en el fondo, por todo lo que no fuera el canto romántico italiano o wagneriano.

### Manén, un enamorado de la música y de su ciudad natal

Pero lo más importante es que Manén, ha sido desde muy joven un excelente embajador musical de España en su época en todo el mundo, como virtuoso del violín, compositor y director, además de ser un admirador convencido de todos los artistas catalanes a los que defendió siempre a capa y espada; fue director de la revista *Música* desde su fundación en 1929, varios años director de orquesta y finalmente estuvo a punto de completar un bello sueño de juventud en su ciudad natal, un Auditorium de música que llevase su nombre y donde se pudiesen cantar las obras en catalán, como hacían los teatros de Londres o Alemania. Manén formó una sociedad con su esposa y compró los terrenos; comenzó ilusionado su proyecto, pero el azar y las circunstancias le obligaron a detener las obras por falta de dinero, con lo que este Auditorium ha permanecido más de cuarenta años con la estructura terminada en la céntrica calle de Balmes, a mano derecha subiendo, junto a la plaza actualmente llamada Martí i Folguera.

Tras la muerte del compositor hace ahora exactamente veinte años, se barajó la hipótesis, extraída de sus *Experiencias* (obra editorial sobre sus memorias que merecerían un artículo aparte) de que el Auditorium sería acabado por la ciudad a la que Manén, a falta de otra solución parece que había regalado la obra. Ello, como se puede apreciar, no se ha producido y por lo que parece la propiedad del inmueble está ahora en manos de un conocido promotor de espectáculos barcelonés que tiene la inspiradísima idea de convertirlo en un edificio más de viviendas. Es una pena que entidades como el Ayuntamiento, la Generalitat o en su caso la «Olimpiada cultural» no hayan pensado en recuperar espacios tan entrañables como éste que perdurarían varios lustros para gloria de sus creadores y de las entidades o mecenas que las llevasen a buen término.

## En el bicentenari de Meyerbeer

## ¡POBRE JAKOB!

Santiago Estapà

«Cógete fama y échate a dormir, cógetela mala y échate a pedir...». La bona fama, els grans èxits que Giacomo Meyerbeer va tenir des del 1831 fins poc més enllà del 1900, contrasten amb la mala fama i el menyspreu que el mestre s'ha guanyat d'aleshores ençà.

A la nostra època poca gent ha sentit les seves obres amb els repartiments que requereixen i encara menys gent les ha vistes. Així i tot, Meyerbeer passa per ser grandiloqüent, efectista, monumental, «pompièr», Kitsch,... En fi un autor no gens recomanable. «La seva música sovint expressiva, busca l'efecte» diu, lapidari, el «Petit Larousse», com si aquesta definició no pogués aplicar-se a molts altres compositors.

De família jueva, Jakob Liebmann Beer neix l'any 1791 –l'any de la mort de W. A. Mozart– i mor el 1864 –l'any del naixement de Richard Strauss–. Coincidències que no demostren res, però que ajuden a situar la seva obra.

De la darrera peça lírica de Mozart fins a la primera de R. Strauss (1901) l'òpera alemanya passa per Weber i per Wagner. Però de Weber a Wagner passa per París, el París de Meyerbeer –i d'Abel, Berlioz, Gounod i Verdi–. La grandiositat de l'orquestra i els cors, la importància dels instruments de vent, la progressiva desaparició de la cançó a l'italiana, la veu tractada com un instrument, la quantitat important de BONES veus que calen per a cada obra, etc..., tots aquests elements que Wagner utilitzarà, què són sinó conseqüència directa de la «Grand'Opéra» i de Meyerbeer en particular?

La vida de Meyerbeer es presta poc a comentaris. Va ser un home discret i ric. Te-

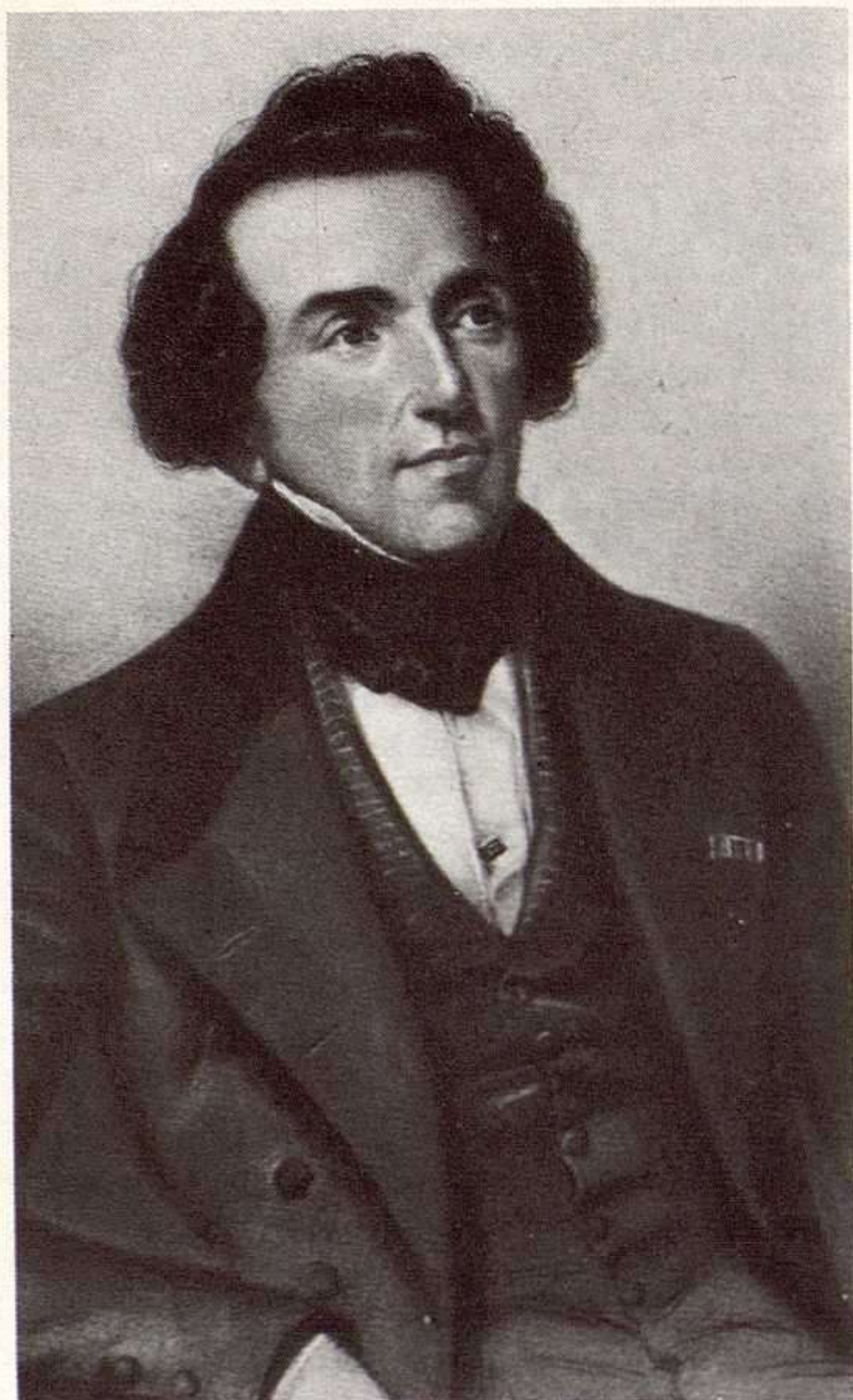
nia dots per a la música. De petit tocava molt bé el piano. La composició l'aprengué amb Vogler a Darmstadt. A Viena comença la carrera de compositor. Antonio Salieri –un altre de mala fama!– li aconsella d'anar a Itàlia per estudiar la veu.

A Venècia, el 1815, entusiasmat pel *Tancredi* de Rossini, Jakob esdevé Giacomo i inicia el seu període italià que donarà diverses òperes d'èxit, sobre tot *Il crociato in Egitto* (1824). Weber, condeixeble seu i amic, li demana que deixi l'òpera italiana per la alemanya. Meyerbeer, però, prefereix la francesa: el 1826 ja és a París i comença a estudiar el passat històric, artístic i social francès. Meyerbeer no fa res a la lleugera.

Pocs anys després, la seva música sintetitza el desenvolupament simfònic alemany, la riquesa melòdica de l'estil italià –molt del gust del públic de París, aleshores i ara!– i, amb l'ús de la declamació per comptes del recitatiu, demostrant aquelles ganes de prendre-s'ho tot seriosament, tan pròpies de la tragedia francesa.

Meyerbeer posa aquesta amalgama d'estils al servei d'espectacles grandiosos que ell present que han d'agradar a la burgesia de la Restauració (1815-1830), que finalment arribarà al poder el 1830. És un públic relativament poc al corrent del fet musical, per al qual el teatre, líric o no, és sobre tot un fet social. Un públic per al qual TOT fa part del espectacle: les decoracions com el vestuari, el cant com el ballet, l'argument com els efectes escènics, les comes de les ballarines com els escots de la platea.

En l'època actual, en què la subvenció es l'aigua beneïta que esbandeix els dèficits de TOTS els teatres lírics del món, sense excepció, es difícil d'imaginar que fa uns cent cinquanta anys tot teatre havia de viure del



Meyerbeer, en un retrat de Mme. Albites.

que produïa. El públic era rei –gracies a Déu? o Déu-nos-en guard?– i a aquell públic del 1831 li va agradar la «Grand'Opéra» perquè conté una gran varietat d'aquests efectes. Efectes corals, orquestrals, escènics, de realisme reconstruït a «Le prophète» es fa servir l'electricitat per representar un incendi i una sortida de solcanvis de decoració amb el teló alçat, llums de gas, diorames del cèlebre Daguerre... Si l'harmonia alemanya –feixuga per a les orelles franceses– costa de fer passar, Meyerbeer la disfressarà amb melodies italianes, tot plegat enmig d'efectes de tot tipus, que faran sensació.

La producció parisenca de Meyerbeer va del 1831 («Robert le Diable») fins al 1865 («L'africaine» obra póstuma) i es compon essencialment de quatre òperes. El seu èxit és contemporani dels d'Auber i Halévy –injus-

tament oblidats–, dels Bellini (mort el 1835), Donizetti (mort el 1848), Gounod, Verdi, Wagner i Offenbach –l'altre Jakob transformat directament en «Jacques»–. És l'època en la qual tots els grans compositors, seguint l'exemple de Rossini, busquen l'aplaudiment de París. El de 1830 és el París convertit gairebé en capital mundial de l'òpera, protectora dels drets d'autor, interessada per les diferents tendències musicals, encara que poc després no ho estigui per la de Wagner: és veritat que la riquesa de l'harmonia teutònica l'embafa, en part perquè no ha digerit el tractat de Viena de 1815: és el París de Lluís Felip (1830-1848) –la branca Capeto-borbònica, dita d'Orleans, que encara avui s'espera asseguda que algú li torni el tron de França–, i més tard serà el de Napoleó III (1850-1870) i d'Eugènia de Montijo.

Meyerbeer entra en la «Grand'Opéra» gràcies al portell obert el 1828 per Auber («La muette de Portici») i per Rossini el 1830 («Guillaume Tell») amb la complicitat del ja famós llibretista, Eugène Scribe.

Els llibrets de Scribe –de fraseologia banal i plens de convencionalismes– tenen èxit perquè van al gra. Estan escrits en un estil romàntic, es a dir que relaten proeses de dirigents i nobles als quals atribueixen les virtuts i també els defectes col·lectius dels dirigits. Es la història tal i com ens l'han ensenyada al col·legi.

Els arguments de les quatre òperes principals descriuen una trajectòria molt ben definida que va de l'obscurantisme medieval europeu (*Robert le Diable*) passant per la fi del feudalisme (*Le Prophète*) i pels traumes de les guerres de religió (*Les huguenots*), fins a la gran expansió atlàntica i colonial europea (*L'africaine*). Narren el desplaçament del centre d'interès d'Europa que passa de la Mediterrània –centre medieval– a l'Atlàntic –centre dels temps dits moderns–; es la saga dels orígens de l'Europa contemporània explicada en forma de «tebeo». Wagner en la *Tetralogia* i Berlioz en els seus *Troyens* faran exactament el mateix, només que ells es prendran molt més seriosament i donaran molta més transcendència als seus treballs.

París li dóna fama, –tot i que es un home discret– i fortuna –tot i que és un home molt ric– Berlioz, el crític càustic, i Liszt, el descobridor de genis, l'admiraran sincerament; Schumann, el romàntic empedreït el criticarà. Wagner, de jove, buscarà i obtindrà la seva ajuda; de vell, el tirarà per terra com a músic, i el trepitjarà com a jueu. La mala fama actual de Meyerbeer pot venir d'aquí: en tot cas les seves òperes van desaparèixer dels cartells al final del segle XIX i principi del segle XX, amb la pujada del wagnerisme, i de l'antisemitisme a França. És l'època del cas Dreyfus.

*Robert le Diable*, òpera en cinc actes, s'estrenà amb un gran èxit a l'Académie Royale (Opéra de París) el 22 de novembre de 1831. L'acció s'esdevé a Sicília el segle XIII, a l'època immediatament anterior a l'arribada de la Corona d'Aragó. Sicília és aleshores una frontera entre el cristianisme i l'islamisme, on –segons la literatura medieval– tota manifestació màgica és possible.

Robert, Duc de Normandia, és fill del dimoni i d'una dona mortal. A Sicília s'ha enamorat de la princesa Isabelle. El dimoni, el seu pare, sota el nom de Bertram, vol aconseguir la seva ànima. Per arribar a tal fi, li impedeix de participar a un torneig que té per premi la mà de Isabelle. Robert, decebut, accedeix a fer servir la màgia. En el transcurs d'una orgia nocturna –en la qual participen els fantasmes de monges difuntes que de vives havien trancat els vots –de castedat, s'entén–, Robert obté una branca de xiprer màgica, gràcies a la qual podrà entrar a la cambra de Isabelle. Aquesta, però el persuadeix de no fer servir aquests poders diabòlics i obté que Robert renunciï al seu pare i que es casi amb ella.

Els símbols no son gaire fins, és veritat, i també és cert que l'argument explicat així fa riure, però... intentem fer el mateix amb



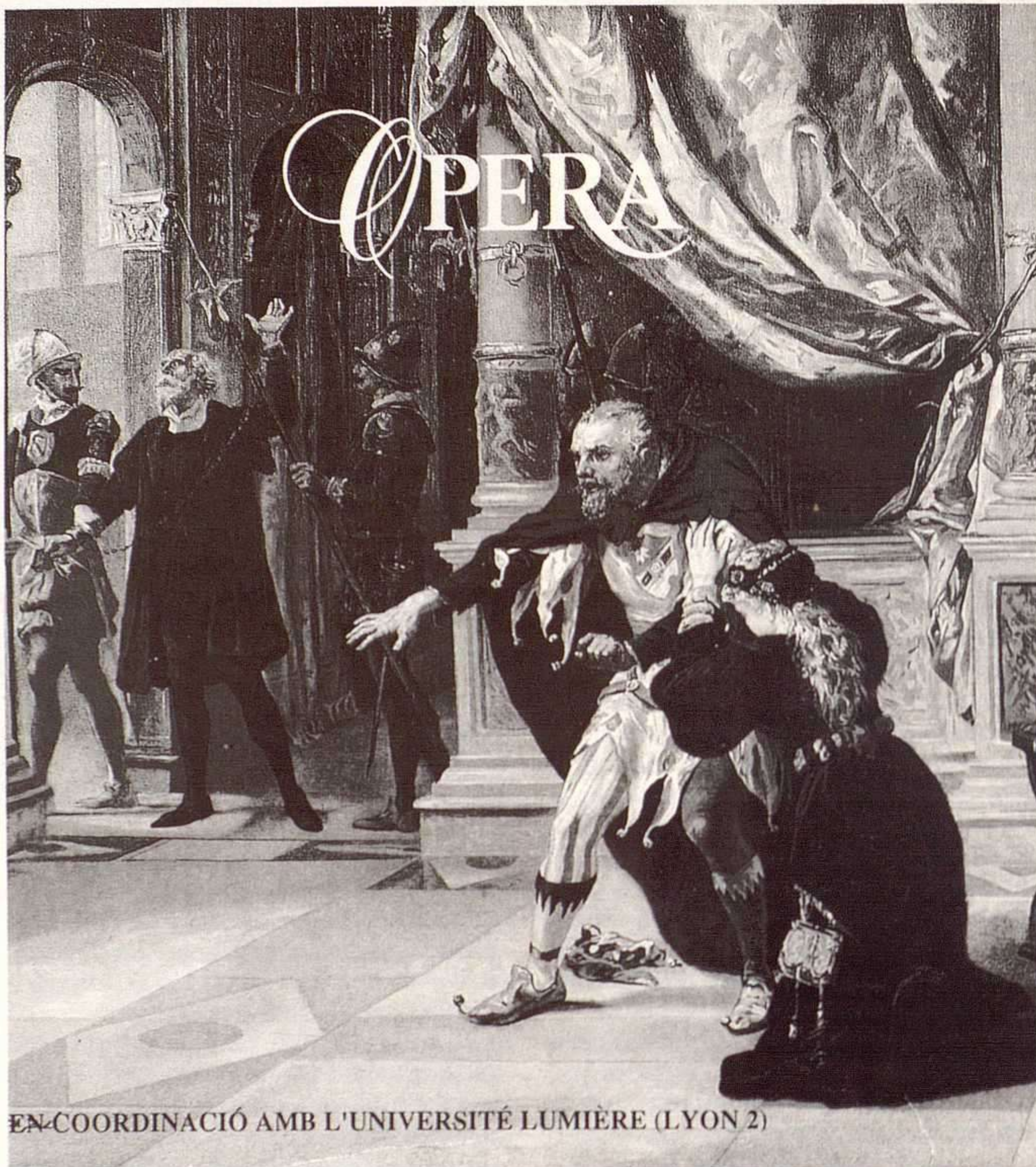
Programa amb l'argument de *Roberto il Diavolo*, publicat a Barcelona quan era una òpera molt popular.

*Faust*, *La Forza* o *La Walkiria*, i ja veurem. I a més a més, si ens agraden els cors dels patinadors i el dels soldats de Gounod, la col·lecció de veus i cançons de les produccions mig hollywoodianes de Verdi i la descripció mítica dels orígens del poble alemany amb foc al escenari, ocells que parlen, gegants, dracs i nans, per què no hauriem de prestar atenció a l'obra del que es troba en l'origen de tot això? Al cap i a la fi a Meyerbeer el van aplaudir les mateixes orelles que havien aplaudit els altres autors que nosaltres continuem admirant. Què té ell de diferent? «... Cógela mala y échate a pedir...» ¡Pobre Jakob!

# UNIVERSITAS

HISTÒRIA I DEBAT: CAP UNA NOVA CULTURA

N. 4



## VOLANT DE SUSCRIPCIÓ

Desitjo subscriure'm a la revista **UNIVERSITAS** per l'import de 2.000 ptes. (5 números)

Nom i cognoms .....

Domicili .....

Població i Província .....

**Pagament:** envieu la domiciliació bancària com xec a nom de **UNIVERSITAS** o ingresseu directament a Caixa d'Estalvis de Barcelona, oficina 206.  
Aribau, 121. Cta. cte. 01/206/3.136-53  
Telèfon: 218 21 88

# EL NOTARI COM A FIGURA OPERÍSTICA

Marc Heilbron/Roger Alier

El notari és una figura de la literatura teatral i operística que apareix molt sovint en funcions secundàries però algunes vegades essencials per al desenvolupament de la trama, ja que d'ells depèn la celebració dels matrimonis amb què molt sovint acaben les òperes. La seva presència es va veure potenciada pel fet que fins ben entrat el segle XIX l'Església va mantenir una ferma prohibició per impedir que es veiessin cerimònies religioses i sagraments en escena, i per tant els matrimonis, per convenció teatral, resultaven vàlids en el moment que els contractants signaven l'acta matrimonial davant un notari.

Aquesta circumstància va fer que el notari adquirís una presència inusual en les òperes bufes, com a representant legal davant del qual es fan matrimonis autèntics o falsos, i aprofitant sovint l'ocasió per burlar-se de la pròpia institució del notariat, fent-los aparèixer ridículs, extravagants, o amb defectes de parla. Aquesta actitud era, naturalment, fruit de la «complicitat» dels llibretistes i els compositors amb el públic, presentant els notaris, avorrits, formularis i legalistes en la vida diària, com a ridículs en escena.

La galeria de notaris que apareixen en les òperes de repertori és bastant extensa. Naturalment en aquest article ens cenyim a aquelles òperes que més o menys són a l'abast del públic, perquè es representen o almenys n'hi ha enregistraments disponibles. La majoria hi són presents com a registradors matrimonials, però en alguns casos també testifiquen sobre altres coses (subhastes, vendes, testaments, etc.).

Hem exclòs de l'article aquells personatges que apareixen en els arguments operístics purament com a escriptors, malgrat que la

seva funció a vegades sigui una mica ambigua: tal és el cas del personatge d'Isepo, a *La Gioconda* (1876), que es limita a escriure al dictat una denúncia de Barnaba, o el de l'escriptor de *Khovantxina*, de Musorgski (1886), que també rep una denúncia al dictat i no té condicions d'escriptor públic. Tampoc no entrem, en aquest article, en el camp dels advocats, que alguns cops apareixen en les òperes com a actius professionals del dret (com per exemple, en *Le astuzie femminili* de Cimarosa, del 1794, recentment representada a la Universitat de Barcelona, on a la primera escena veiem l'advocat Doctor Romualdo interpretant un testament).

## Falsos notaris

La sèrie d'aquests personatges n'inclou de falsos, és a dir, persones que es fan passar per notaris, per exigències de la trama còmica de l'òpera. A aquest grup pertanyen els més antics de la sèrie que esmentem en aquest article: els dos falsos notaris de l'òpera *Lo speziale* («L'Apotecari»), de Franz Joseph Haydn (1768), que es presenten a la farmàcia de Sempronio per estendre el contracte de noces d'aquest amb Grilletta. Mengone es disfressa de notari (Menghino) i Volpino també ho fa, i tots dos escriuen el contracte de noces col·locant el seu propi nom en comptes del de Sempronio. Aquest descobreix a temps l'engany i els fa fora a empentes. Incidentalment, val a dir que l'escena dels dos notaris forma part del quartet més bonic de l'òpera.

El més espectacular dels falsos notaris és, sens dubte, el de *Così fan tutte*, ja que en aquest cas és una dona (la minyona Despina), soprano lleugera, a més, la que substi-



Despina travestida de notari al *Così fan tutte*.

tueix el notari que ha de consignar el casament dels dos albanesos amb Fiordiligi i Dorabella. El fals notari que es diu Beccavivi (és a dir, que en certa manera «expolia els vius») entra, fa veu de nas i estossega, com se suposa que solen fer tots els notaris, i finalment estén el fals contracte de matrimoni. Cal afegir que Despina ja abans s'ha disfressat de fals metge, sense haver estat descoberta; en canvi, com a notari, és finalment desemascarada.

Un altre fals notari, de menys envergadura, però amb una certa importància escènica és el de *Don Pasquale* de Donizetti. El metge amic de la família, Malatesta, per donar una lliçó al vell Don Pasquale que es vol casar a una edat provecta, li combina un fals matrimoni amb una noia jove que el farà desesperar. El matrimoni el testifica «Carlotto», cosí de Malatesta, que diu que «ci farà da notaro», és a dir, que segons sembla clar, es tracta d'un que «fa de notari», sense ésser-ho. De tota manera, a la partitura i al llibret surt esmentat simplement com a «Notari», sense cap més detall.

El fals notari entra, escriu el contracte al dictat, i respon amb les síl·labes finals de frase, com «ita, uta», a les indicacions de Malatesta i després del propi Don Pasquale. Aleshores, mogut per un excés de zel professional, reclama que hi hagi *dos* testimonis per signar el contracte, cosa que Malatesta no havia previst i que està a punt de provocar un conflicte; afortunadament en aquell moment entra Ernesto, i el metge aconsegueix convèncer-lo que signi el contracte. Sembla fins i tot una paròdia de l'escena que el propi Donizetti en *Lucia di Lammermoor*, en què també el tenor entra quan s'està signant el contracte de noces, però amb resultats molt més tràgics.

En tot cas, Carlotto, sigui fals o autèntic notari, realment seria un bon professional.

Dins la sèrie de falsos notaris cal esmentar també el que en l'òpera de Richard Strauss, *Die schweigsame Frau* (1935 «La dona silenciosa») casa Morosus amb Timida, la muller que després resultarà no ésser tan silenciosa com el vell esperava. La trama, similar a la de *Don Pasquale*, inclou no sols aquest notari fingit sinó també un fals sacerdot. El fals notari és un dels membres de la companyia teatral que s'ha establert a casa de Morosus, i es diu Morbio. La música que canta en la seva breu intervenció, Richard Strauss la va treure del *Fitzwilliam Virginal Book*, i és una curiosa al·lusió a la música del segle XVII, època en la qual passa l'obra, tret d'un drama de Ben Jonson titulat *Epicoene* i arranjat com a llibret d'òpera per Stefan Zweig.



### Notaris autèntics per a matrimonis

La llista de notaris autèntics és més llarga, però menys divertida, i moltes vegades els personatges són simples ombres escèniques que no diuen res, o es limiten a algun monosíl·lab. La majoria, però no tots els notaris autèntics, han estat cridats a escena per testificar un matrimoni.

El primer de la sèrie és el notari de *Il barbiere di Siviglia*, de Paisiello (1782), que ve a certificar el casament del Dr. Bartolo amb Rosina, la seva pupilla, però la interferència de Figaro fa que es canviïn els noms en el contracte i Rosina es casi amb el comte d'Almaviva. El notari no té altre relleu que el d'entrar amb el contracte preparat, encara que en aquesta òpera diu alguna frase.

En canvi, en *Il barbiere di Siviglia* de Rossini, el notari fa exactament la mateixa funció —és el mateix argument, és clar— però Rossini, per brevetat, fa que el notari no digui ni una sola paraula. Figaro li pregunta si ha preparat l'escriptura i abans que el notari respongui ja li agafa el paper i el fa signar a Almaviva i a Don Basilio que fa de testimoni «convençut» per una pistola d'Almaviva. El notari no fa cap comentari i quan entra Bartolo reclamant no diu tampoc cap paraula.

En la mateixa trilogia de Beaumarchais, *Les noces de Figaro* (1786) també hi ha una figura notarial, que en l'òpera de Mozart té força relleu. En realitat és un jutge, Don Curzio, que forma part del sistema judicial nobiliari —d'arrel feudal— i que està, per tant, al servei del comte d'Almaviva. La seva funció és, de fet, només confirmar les ordres del noble, i amb aquesta funció és cridat per fer de testimoni que Figaro s'ha de casar amb Marcellina. Com que el que volia Beaumarchais era demostrar l'absurditat del sistema judicial de l'Antic Règim —i defensar la idea de la separació dels tres poders que havia preconitzat Montesquieu— la funció de Don Curzio resulta ridiculitzada no sols perquè el personatge és quec i té una veu aguda, sinó perquè està a punt d'obligar Figaro a casar-se amb la seva pròpia mare, ja que es descobreix per casualitat que Figaro és fill de Marcellina.

El capítol de notaris del repertori del segle XVIII és molt més ampli, però correspon a òperes que avui dia són poc conegudes del gran públic. Entre aquestes cal esmentar, però, *La Molinara* de Paisiello, estrenada el 1788, pel fet que té un notari que és un dels personatges principals de l'acció, i està en escena molt sovint fent —o fent veure que fa— actes notariais. *La Molinara* és recordada avui per la famosa peça «Nel cor più non mi sento», sobre la qual Beethoven va escriure unes variacions per a piano.

### Notaris del segle XIX

A *La sonnambula* de Bellini (1831) apareix un notari sense gaire importància escènica ni argumental, que ve a fer de registrador dels esponsals entre Amina i Elvino. Entra corrent i anuncia que Elvino, el nuvi, arriba tot seguit. Després, demana a Amina i a Elvino quin és el patrimoni que aporten a les noces, i aquí s'acaba, de fet, la seva funció. Com que el matrimoni s'ha de fer més endavant, i no s'esdevindrà fins després d'acabada l'òpera, ja no torna a sortir.

A *L'Elisir d'amore*, de Donizetti (1832) també hi ha un notari que apareix al principi del segon acte, en les noces que s'han de celebrar entre el sargent Belcore i Adina; el notari no canta i només es limita a fer una escriptura d'un matrimoni que, com la majoria dels operístics (si bé ho mirem gairebé cap dels contractes que se signen en escena resulten vàlids), a la fi no tindrà efecte, perquè Adina s'acabarà casant amb Nemorino. A *La fille du régiment*, també de Donizetti (1840) hi ha un notari cap a la fi de l'obra, per casar Maria, la «filla del regiment» amb el fill de la pretensiosa Duquesa de Krakentorp.

Però triomfa l'amor veritable i Maria es casarà amb Tonio (que per alguna cosa s'ha esforçat a fer nou vegades el «do de pit» per tal d'aconseguir la mà de la noia). El notari diu alguna paraula, però no té cap importància escènica.

La sèrie de notaris matrimonials es tanca amb l'Oficial del Registre que apareix a *Ma-*

## Miscel·lània

*dama Butterfly*, de Puccini (1904) i que registra el casament de Cio-Cio-San i Pinkerton. Es limita a dir una sola paraula: «Posterità», amb la qual desitja descendència als recentment casats.

### Altres notaris i assimilats

Després del matrimoni, el més important acostuma a ésser el de les herències i propietats. Per això en algunes òperes apareixen notaris que fan aquesta funció, algunes vegades amb una finalitat enganyosa, com és el cas del Jutge de Pau Mac Irton que apareix en funcions de notari a *La Dame Blanche* de Boieldieu (1825); aquest personatge està d'acord amb Gaveston per vendre-li el castell del protagonista George Brown a baix preu, aprofitant-se que aquest no sap que n'és el propietari.

No tots els jutges tenen tan males intencions: a l'òpera *Martha, oder Der Markt zu Richmond* (1847), la popular *Martha* de Flotow, el jutge-notari del mercat es limita a estipular els contractes de les minyones

que entren al servei dels senyors que van a contractar-les, i obliga Enrichetta (que es fa dir Martha) i la seva amiga Nancy a servir Lionel i el seu germà Plunkett com a minyones durant tot un any. Les noies s'escapen gràcies a l'ajut de Sir Tristram, però després, per l'amor de Lionel, Martha-Enrichetta farà que es torni a organitzar la fira al jardí del seu castell per honorar el contracte, que ara serà d'amor i per a tota la vida.

A la *Tosca* de Puccini (1900), i per ordre de Scarpia, assisteixen a l'interrogatori i tortura de Cavaradossi diversos personatges sinistres, entre els quals passa un escriptor públic que no parla i només se'l cita en les indicacions de moviment escènic.

A *Der Rosenkavalier* (1910), de Richard Strauss, apareix un notari a l'escena de la *levée* de la Mariscalca, enmig de tota una caterva d'altres personatges. El Baró d'Ochs li consulta coses legals sobre el matrimoni que projecta amb Sophie i com que el tenor s'interfereix en la conversa, el fa callar amb un crit i uns aplaudiments fingits. El notari



Escena final del *Barbiere di Siviglia*. El notari pot veure's assegut a la taula, al bell mig del gravat. (De *Les Beautés de l'Opéra*, París 1845).

té frases sense cap mena d'importància ni musical ni argumental.

Richard Strauss va fer aparèixer un notari, i fins i tot l'esposa del notari, a l'òpera *Intermezzo* (1924) en la qual la protagonista Christine va a casa del notari per iniciar els tràmits de divorci del seu marit. A la casa del notari hi viu el jove baró del qual ella s'ha enamorat passatgerament. Com que la història d'*Intermezzo* es refereix a un fet real esdevingut entre el compositor i la seva esposa Pauline, és de creure que aquest notari i la seva esposa van existir realment.

L'últim gran notari que queda per comentar d'aquesta sèrie operística, apareix en l'òpera per una raó totalment diferent: un testament. Es tracta, és clar, del notari de *Gianni Schicchi*, de Puccini (1918), Ser Amantio di Nicolao, personatge tocat i posat que redacta el document amb tots els detalls, indicant la data (1 de setembre de 1299) i començant amb les frases típiques en un parlant sobre una música orquestral de gran elegància; a continuació escriu el que li va dictant el fals Buoso Donati des del llit (que és Gianni Schicchi disfressat). El notari comenta estranyat que la deixa que fa Buoso a «l'opra di Santa Reparata» li sembla molt escassa, i el «difunt» contesta que han d'ésser pocs diners, perquè sinó la gent dirà que eren diners robats. Davant d'aquesta afir-

mació, el notari i els testimonis comenten la saviesa del testador. Després se n'acomia-den compungits.

A l'òpera *Els desigs mortals*, del compositor contemporani Giselher Klebe (1959), òpera que no ha estat gaire difosa, hi ha un personatge, Cardot, que és notari i que correspon a un baríton que fa tres papers més en l'obra.

També en el món de l'opereta poden trobar-se alguns casos de notaris: a *La Périchole* d'Offenbach n'hi ha dos, tots dos tenors, amb una intervenció reduïda però graciosa.

Finalment no podem deixar de consignar dos personatges operístics que són notaris, però que no actuen com a tals, sinó simplement com a un personatge més de les òperes en què intervenen. Un és Cola di Rienzi, notari papal i protagonista de l'òpera *Rienzi* de Richard Wagner (1842), que en l'obra lluita contra la noblesa romana però no com a tal notari, sinó com a patriota. L'altre és Sixtus Beckmesser, que en *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868 «Els Mestres Cantaires de Nuremberg») és presentat sota un prisma eminentment negatiu en el que entra, fins a cert punt, el seu caràcter de notari (és l'encarregat de marcar els «errors» de Walther quan canta). Però en realitat el que el mou és el seu propi desig de casar-se amb Eva, i al final fa el ridícul més espantós, però no per la seva professió sinó per la seva mala fe.

Toda la historia del Gran Teatro del Liceo, con el grandioso desfile de las más famosas estrellas de la lírica y de la danza que han dado noches de gloria —y también curiosas anécdotas— a la primera escena operística española desde su fundación en 1847 hasta nuestros días. Una relación detallada de la vida operística del Liceo a cargo de los historiadores y críticos musicales ROGER ALIER y FRANCESC X. MATA.



Formato: 215×145 cm / 584 páginas de texto / 28 páginas de ilustración.

### CUPÓN DE PEDIDO

Deseo recibir el libro **Historia Artística del Gran Teatro del Liceo**, cuyo importe de 3.750 pesetas abonaré de la siguiente forma:

- Transferencia bancaria a la cuenta corriente 0200154266 oficina 0468 de la CAIXA DE CATALUNYA.
- Por talón adjunto a favor de FRANCESC X. MATA EDICIONS.
- Por giro postal a la dirección arriba indicada.

Las peticiones desde el extranjero deberán abonar el importe adicional de los gastos de envío según las tarifas vigentes.

NOMBRE: .....

APELLIDOS: .....

DOMICILIO: .....

TELÉFONO: .....

C.P.: ..... PROVINCIA: .....

FECHA: ..... FIRMA: .....

CORTAR O COPIAR ESTE CUPÓN Y MANDAR A:

FRANCESC X. MATA. EDICIONS, S.L. TARBA, 4, 1º 2ª 08019 BARCELONA

### ENFERMEDADES WAGNERIANAS

Tenemos el gusto de presentar en primicia editorial el texto de un pequeño opúsculo anti-wagneriano que se publicó en Barcelona por la Imprenta Tasso en 1894, y que estaba obviamente destinado a desacreditar de forma jocosa al movimiento wagneriano. Por lo que parece, el texto procedía de un opúsculo similar editado en Francia, al que el traductor-editor incógnito español que firmó M.V. le añadió varias notas explicativas y comentarios por su cuenta, que figuran al final del texto.

Esperamos que nuestros lectores no sientan los síntomas de las enfermedades aquí descritas, porque hoy en día los tratamientos sugeridos no siempre serían fáciles de obtener en las farmacias.

**D**E LAS ENFERMEDADES WAGNERIANAS DE SU TRATAMIENTO Y DE SU CURACIÓN. OBRA HISTÓRICA, FILOSÓFICA, MÉDICA Y BENÉFICA ESCRITA EN FRANCÉS POR EL SEÑOR DR. CUNICULUS Y TRADUCIDA AL CASTELLANO Y ANOTADA POR EL DR. LAPIN, AUTOR DE LA ALOCUCIÓN QUE LE PRECEDE Y DE LA CODA QUE LE SIGUE.

#### EL DR. LAPIN AL VULGO

La importante y voluminosa obra que vas a leer, desocupado lector, está escrita por uno de esos hombres que unen su ardiente amor á la humanidad á un claro talento. La terrible y moderna dolencia que en sus elecuentes páginas se historia, razona, describe y previene ó medicina, demuestra una vez más cuán verdadera es la creencia de que cada época tiene sus enfermedades propias, y que así como hubo males, ya por fortuna extinguidos, hay ahora, por desdicha, otros nuevos, unos producidos por la existencia de modernas industrias, como los que afligen a los empleados en la tracción de los ferrocarriles, otros por la influencia del objeto manipulado, como los padecidos por los obreros de la seda: aquellos como los sufridos por los políticos, en justo castigo a su perversidad, y éstos, como los descritos en este folletico, por la mal hadada invencion de un hombre ó desgraciado ó malo. Y si el padecimiento es nuevo, nueva y adecuada deber ser tambien la medicacion.

Dicen los sabios que la ciencia médica moderna asienta sobre dos bases: procurar por medio de la higiene que no se produzca la enfermedad, y cuando aparece, buscar el microbio que la ocasiona, escuela bacteriológica, ó la reacción que la causa, escuela química. A todo atiende el autor del moderno trabajo siguiente, impreso en junio del año anterior, Lutetiae, edicion pontina, de un Puente; no confundirlas con las bipontinas, ó de Dos Puentes.

Las notas añadidas a la versión eran indispensables para adaptar á nuestra patria una lucubración escrita para otro país, y por eso las ha añadido el traductor que esto escribe.-Vale.

M.V.

**D**E LAS ENFERMEDADES WAGNERIANAS, DE SU TRATAMIENTO Y DE SU CURACIÓN. POR EL DR. CUNICULUS.

El mal wagneriano ó mal alemán (1) (*malus germanicus*), nació en Alemania hace unos cuarenta años (2). Estacionario al principio en aquel país, no tardó, en propagarse á los demás, y actualmente amenaza al mundo entero con sus estragos. Nuestra hermosa Francia no se ha librado ¡ay! de él (3), y tan terrible azote causa diariamente entre nosotros nuevas y numerosas víctimas (4). Sábese que las enfermedades wagnerianas (5) reconocen por causa el abuso del licor tóxico inventado por Ricardo Wagner y cono-

## El rincón de las curiosidades

cido vulgarmente con el nombre de Wagneriana (6). Sin embargo, este narcótico no ha presentado siempre los mismos inconvenientes que ahora, porque hasta después de largos ensayos y de repetidas experiencias no pudo su inventor darle la extraordinaria potencia cuyos resultados son tan perniciosos como temibles (7). Ciertamente es que los primeros frascos de Wagneriana importados en Francia (8) con las etiquetas de Tannhäuser y de Lohengrin eran relativamente inofensivos, y que, sin gran peligro, podría hacerse de ellos un diario consumo. Pero poco después vinieron sucesivamente el elixir tetralógico, las cápsulas opíacas de Tristán (9), y, por fin, el más terrible de todos esos venenos, la Parsifalina de la cual bastan algunas veces unas cuantas gotas para desconcentrar los cerebros mejor equilibrados (10). Los adultos y los ancianos de ambos sexos están únicamente

amenazados por las enfermedades wagnerianas, no habiéndose todavía presentado un solo caso de Wagneria infantil. Se ha notado que los sordos gozan también de inmunidad, hecho que ha sugerido la idea de que la obliteración del conducto auditivo es la mejor de las preservaciones. Las personas aprensivas que desean escapar a toda costa a los ataques del mal, deben recurrir a la sordera completa, la cual pueden obtener

por medio de una operación quirúrgica de las más sencillas (11). Este radical remedio ya lo había propuesto en el siglo XVII el Dr. Sganarelle como el único preservativo contra la intempestiva cháchara de las mujeres excesivamente locuaces, pero jamás se practicó.

Las enfermedades wagnerianas se dividen en Wagneriología, Wagneriomanía, Wagneralgia y Wagneritis.



Caricatura antiwagneriana publicada a la revista "L'Éclipse" de París, el 18 d'abril de 1869.

La Wagneriología no es ordinariamente más que una ligera indisposición, que desaparece con facilidad cuando se la medicina desde el principio (12). El que esto escribe tuvo hace algunos años un ataque de Wagneriología, afortunadamente bastante benigna: un sencillo emplastro de Mozart aplicado sobre el estómago bastó para conjurar el mal, que no ha vuelto a aparecer (13). La Wagneriomanía es generalmente poco peligrosa (14), y los wagneromanos tienen cos-

tumbres dulces y son predispuestos a la melancolía. Nada anormal se advierte en su modo de ser, y ninguna perturbación se manifiesta en sus funciones. No obstante, es necesario no contrariar sus creencias ni burlarse de su manía, porque puede agravarse el caso y convertirse en Wagneralgia (15). Esta Wagneralgia es casi siempre crónica, y sus accesos cuya frecuencia aumenta con el transcurso del tiempo, son algunas veces

por extremo violentos. Los calmantes más eficaces son los baños de sonidos constantes, el jarabe de acordes perfectos y el agua pura de melodía, administrada en ayunas. Pueden añadirse compresas e agua de Godard en las sienes y cataplasmas emolientes de harina de Massenet sobre el abdomen (16). Cuando el enfermo está casi curado se le sujeta al régimen de los macarrones Rosini, de las sopas de Meyerbeer, y sobre todo de la deliciosa revalenta Gounod cuyo efecto es infalible (17). Una copa de vino espumoso Auber le devolverá el buen humor (18). En casos graves aconsejamos fricciones con el bálsamo de Bach ó el de Haendel. Algunas veces es menester practicar algunas inyecciones hipodérmicas con el clorato de Offenbach; y si por este medio se consigue provocar la risa, el enfermo está salvado (19). La Wagneritis, sobre todo en el estado agudo, resiste a todo tratamiento. El abuso diario del elixir tetralógico, de las pastillas de Tristán y de la Parsifalina produce fatalmente la locura furiosa, contra la cual no existen más recursos extremos que las duchas heladas y la camisa de fuerza. Pero tales conocidos remedios, siempre administrados contra la voluntad del enfermo, no producen con frecuencia otro éxito que sumirle en un estado comatoso inquietante ó en un gatismjo completo. En tal caso, el wagneriano llega a no poder más que una sola palabra: Wagner, Wagner, repetida hasta la saciedad, como ciertos gatosos de un orden inferior repiten sin cesar: Tabaco, tabaco. La muerte artística á corto plazo es consecuencia de este estado patológico.

El análisis químico de la Wagneriana da bicarbonato de leit-motiv, acetato de disonancia, partículas infinitesimales de melodía, una gran dosis de aceite esencial de fastidio, y una sustancia espesa, turbia e indigesta que creemos ha de ser la poesis germanica (20).

Véndense muchas imitaciones de la Wagneriana en ciertas farmacias especiales (21), y algunos químicos franceses (22) han tratado de fabricar un licor análogo con los elementos componentes de dicho producto alemán. Pero el público no se deja engañar, y casi siempre, después de haber absorbido

algunos frascos de estas falsificaciones, los consumidores experimentan un asco invencible que les obliga a volver a la Wagneriana legítima.

Está averiguado que la manipulación de las materias que componen este tósigo fue conservada en secreto por Wagner, quién se le llevó consigo a la tumba.

El depósito central de la Wagneriana está en Bayreuth, y los inteligentes afirman que es allí únicamente donde experimentan todos sus efectos, porque consta que este producto pierde una parte de sus cualidades cuando viaja. Por eso ha habido necesidad en Francia, para facilitar el consumo de sustituir á la poesis germanica la asquerosa tintura de Wilder, cuyo sabor es detestable. Hemos podido comprobar en muchos enfermos de regreso de Bayreuth el atontamiento de la mirada, la perturbación en las ideas y la andadura vacilante propia de los intoxicados; de todo lo cual hemos deducido que la mayor parte de los casos de Wagneritis aguda provienen de una estancia demasiado prolongada en aquella ciudad alemana durante los grandes calores. Véase por lo que precede hasta qué extremo está comprometida la salud pública, y por eso hemos solicitado del Gobierno autorización para abrir una suscripción general cuyo objeto es crear en París un hospital para los wagnerianos, con condiciones de comodidad y de lujo desconocidas hasta ahora en los establecimientos de su género, en el cual los enfermos serán tratados por eminencias médicas cuya aquiescencia tenemos.

Nos atrevemos á esperar que el Gobierno y el público nos ayudarán para la realización de nuestro filantrópico y humanitario proyecto.

Dr. Cuniculus.

### CODA-LAPIN

¿Qué dirán los sabidores de los siglos futuros de sus traseros, que entonces lo serán quienes ahora aplauden la música llamada del porvenir, sabia, lógica ó matemática, como quieran, todo menos artística, la cual

## El rincón de las curiosidades

cuentan que calificó maravillosamente Rossini con aquella frase, como suya:

“Si ésta fuera música, ¡qué mala sería!”

### NOTAS:

(1) No confundirle con el mal de Nápoles ni con el de Francia (*mallus neapolitanus seu gallicus*)

(2) Véase en el proemio la fecha de publicación.

(3) Ni nuestra bella España tampoco, habiendo sido importada en la Península por la influencia mancinelliforme, cultivo apropiado para su cultivo y propagación.

(4) Y entre nosotros. Su foco principal está en Madrid, entre las plazas de Isabel II y de Oriente, y la estufa de desinfección en la calle de Capellanes, número 10; pero esta funciona poco. Los expendedores del veneno no se llaman boticarios, farmacéuticos, drogueros no taberneros, sino caballeros de la Orden del grito.

(5) Que, como el baile de San Vito y el alcoholismo, son terribles y risibles.

(6) La composición de tan nauseabundo veneno se hallará adelante

(7) Sobre todo en los manicomios

(8) Y en España, antes libre, feliz é independiente y que se abrió á este nuevo cartaginés incautamente

(9) E Isolda, trementa combinación de dos tósigos á cual más activo

(10) Vea las demografías artísticas de todos los países quien quiera darse cuenta de la extensión de este espantoso azote.

(11) La ablacion de la cabeza tampoco es mal remedio

(12) Pero puede agravarse, como todas las enfermedades descuidadas: un divieso sin emplasto, un constipado sin reacción, una ligera diarrea en época de cólera.

(13) Mi experiencia clínica me ha demostrado que unos algodoncitos empapados en agua simple de Haydn, fuertemente aplicados á los oídos, aceleran la curacion de los casos de Wagneriola.

(14) Más que alienación es tontería generalmente imitativa, causada por aplanamiento de la masa encefálica, por deformación de los lóbulos, por alteración de la substancia gris ó por pobreza de fósforo.

(15) Para colmar la laguna que advierto en el texto, el cual ¡sensible omision! nada dice del tratamiento de esta dolencia de las más rebeldes (no se olvide que una de las familias del género *Equus*, L., es la más tozuda de la creacion), diré que mi práctica y la de mis compañeros aconseja fricciones de Mendelssohn y electroterapia Beethoven, á pequeñas aplicaciones y largo tiempo de medicacion. Pero hablando con franqueza, y esto explica el silencio del autor, estos remedios racionales, y muchos más empíricos que se han usado, resultan por lo común ineficaces, y lo mismo el massage con un palo en las regiones escapular, lumbar y aledaño inferior.

(16) Cómo se conoce la nacionalidad del, por otra parte eminente doctor francés, pues olvida á Schubert, Brahms y otros cien entre los farmacólogos alemanes; á Glinka y Rubinstein, entre los rusos, y á Bellini y Donizetti, entre los italianos, sin citar, por modestia, á los españoles

(17) Nada de Verdi moderno, contagiado de Wagnerianismo de la peor especie, y poco del antiguo ni de Mascagni.

(18) Entre nosotros sientan muy bien los vinos ligeros de marcas Arrieta, Barbieri, Chapí, Marqués y Caballero. ¡Somos tan ricos en estos caldos, desconocidos en el extranjero!. Pero ni una gota de Bretón, wagnerista á lo Verdi.

(19) Chueca, bien administrado, tampoco es malo, y es más asimilable para españoles que Offenbach.

(20) Un célebre químico amigo mío ha practicado á mi ruego otro análisis, y descubierto en la Wagneriana el bióxido de estrépto, indicios de vanidad y sospechas de anarquismo. No estoy conforme con lo de la poesis germanica, pues quizás haga sospechar su presencia la acción de un reactivo francés llamado chauvinisme.

(21) En España sólo hay hasta ahora una que yo sepa.

(22) ¡Horror! ¡Y españoles!

(23) ¿Y qué dirán de los dramas de adulterio y tésis, ahora tan en moda?

Ultima, la cual solamente sirve para completar las dos docenas, y pedir al ilustre Senado perdon de las muchas faltas.

M.V.



LORENZO DA PONTE

# MEMORIAS



SIRUELA

### **Memorias, Lorenzo Da Ponte**

Colección: Libros del tiempo, n.º 27.

Ediciones Siruela  
Madrid, 1991

Nada más aconsejable que tomarnos un respiro en nuestra agitada vida urbana, para dedicarnos a la lectura de un buen libro. En este caso proponemos las memorias del ilustre libretista y poeta Lorenzo Da Ponte, que la editorial Siruela ha publicado recientemente por primera vez en España; dentro de una brillante colección denominada *Libros del tiempo*, en la que destaca una cuidada presentación, de aquellas que inspiran afición por la lectura. Dado la celebración del bicentenario de la muerte del compositor W. A. Mozart, y el consiguiente interés por este, nos parece oportunísima la aparición de estas memorias de Da Ponte, un personaje que debe gran parte de su fama a las tres colaboraciones operísticas que reali-

zó con Mozart desde su posición de libretista de los teatros imperiales: *Las bodas de Fígaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte*.

El autor, como cualquier otro personaje que escriba sobre su propia persona, guarda silencio en los momentos que le conviene o explica los acontecimientos desde un punto de vista personal o subjetivo; como cuando intenta esconder su origen judío o tergiversa el por qué de sus numerosos exilios. A pesar de todo ello la obra tiene un notable interés dada su particularísima historia. Las memorias están divididas por el propio Da Ponte en cinco libros, que relatan otras tantas facetas de su intensa vida.

El primer libro nos informa como el joven ingresa junto a su hermano en el seminario y descubre la lengua de los poetas, el italiano (Toscano), componiendo sus primeros versos. Una vez recibe las órdenes menores se traslada a Venecia donde se sumerge en una vida de costumbres libertinas, que acaba con una denuncia anónima por sacrilegio y concubinato público que le obligan a huir a Gorizia antes de ser detenido.

En el segundo libro descubrimos como Da Ponte se dirige por confusión a Alemania y tras un nuevo conflicto amoroso (esta vez con dos hermanas) se detiene en Viena donde alcanza el puesto de libretista de los teatros imperiales; aquí trabajará junto a Sallieri, Storace, Martini lo Spagnolo (Martin i Soler) y con Mozart. No explica todo lo que quisiéramos sobre este último, mostrándose parco en noticias y detalles.

El tercer libro nos relata como Da Ponte se casa con una joven inglesa y se dirige a probar fortuna a París, pero la noticia del encarcelamiento de la reina francesa le obliga a cambiar sus planes y viajar hacia Londres, aconsejado por el propio Casanovas. En la capital inglesa trabaja con el empresario Taylor que será la fuente de todos sus descalabros económicos.

En el libro cuarto nos explica el desarrollo de sus nuevos negocios en América, donde se acumulan los más diversos fracasos tras sus costosos éxitos, siendo realmente uno de los más pesados por su falta de interés.

En el quinto y último libro nos muestra su

## Crítica de libros

trabajo para crear una escuela de italiano en Nueva York, así como una librería especializada en los poetas italianos y una biblioteca pública. Conocedor de que la ópera es el gran vehículo de expansión de su propia lengua, apoya a la primera compañía de ópera trasladada a Nueva York, que era dirigida por nuestro conocido compatriota Manuel del Pópulo Vicente Garcia y llevaba consigo a su hija Maria Malibran, entre otros artistas.

El libro merece todos nuestros elogios, ya que vale realmente la pena profundizar en la vida de este poeta trotamundos, amante como pocos de su propia lengua. Y de sus descripciones del ambiente musical de la Viena de finales de siglo donde Da Ponte se dió cuenta como pocos de las capacidades extraordinarias de Mozart, por lo que le dio

siempre los libretos más completos, pero prefirió a Martini por sus bellísimas melodías y fue realmente a éste al que ofreció los libretos con los que él creía mejores versos de su pluma. Lo único que hay que lamentar en esta obra es la edad del autor en el momento de completar sus memorias, ya que en diversas ocasiones se limita a exponer los hechos, faltándole ese "saber hacer" que aparece en sus obras anteriores, así como la reiterada explicación de sus fracasos económicos acaecidos en Londres y América que terminan por deslucir al magnífico poeta y aburrir al lector.

Excelente iniciativa, pues, la de la editorial al poner al alcance esta obra, inasequible hasta ahora al lector en lengua castellana.

Fernando Sans Rivière





## ADRIANA LECOUVREUR, *Cilea*

Adriana.....	Renata Tebaldi
Maurizio.....	Mario del Mónaco
Principessa di Bouillon.....	Giulietta Simionato
Micchonnet.....	Giulio Fioravanti
Principe di Bouillon..	Silvio Maionica
L'Abate di Chazeuil..	Franco Ricciardi
La Jouvenot.....	Dora Carral
La Dangeville.....	Fernanda Cadoni
Quinault.....	Giovanni Foiani
Poisson.....	Angelo Mercuriali
La orquesta y el coro de la Accademia de Santa Cecilia de Roma.	
Director: Franco Capuana	

La discografía de la *Adriana Lecouvreur* de Cilea no es muy amplia con la desventaja de que alguno de ellas es verdaderamente desafortunada. Por eso, en general, todavía se considera como versión de referencia de la DECCA que en 1961 grabaron Renata Tebaldi y Mario del Mónaco.

Esta versión que se ha reeditado ahora en CD no es tampoco ideal pero es sin duda interesante.

En el rol de Adriana la Tebaldi canta, la que hasta ahora ha sido sin duda la mejor interpretación de este personaje. La cantante no se encontraba ya en los mejores momentos de su carrera pero a pesar de ello, es evidente que su visión psicológica del personaje es acertada el fraseo es impecable y el aria del último acto una verdadera demostración de canto expresivo.

Mario del Monaco, que es uno de los más gran-

des italianos no es el tenor más apropiado para cantar el papel de Maurizio. Le sobra voz por los cuatro costados y por contra a lo que le ocurre a la Tebaldi su fraseo es poco convincente. Sin embargo, a pesar de todo, la calidad de su voz, resta importancia a estos defectos. Giulietta Simionato es el gran regalo de la grabación. Su voz es la de una verdadera mezzosoprano, algo que hoy en día constituye casi una excepción. En su aria del segundo acto realiza una demostración de los que es tener una gran línea de canto. Además saber dotar de verdadero protagonismo a un personaje que únicamente canta en dos actos.

El Michonnet de Giulio Fioravanti es muy bueno desde el punto de vista teatral aunque la voz adolezca de un registro agudo más amplio.

El resto de los personajes está correctamente servido, y entre ellos destaca la interpretación de Giovanni Foiani y Angelo Mercuriali, en sus respectivos roles de Quinault y Poisson. La dirección de Franco Capuana con la orquesta y el coro de la Accademia de Santa Cecilia es poco dada a alardes sinfónicos, pero muy adecuada para coordinar la labor de los respectivos cantantes.

C. H.



## CAVALLERIA RUSTICANA, *Mascagni*

Turiddu.....	Jussi Björling
Santuzza.....	Renata Tebaldi
Lucia.....	Rina Corsi
Alfio.....	Ettore Bastianini

## Crítica discográfica

Lola ..... Lucia Dani  
Orquesta y coro del Maggio Musicale Fiorentino  
Director: Alberto Erede

Enmarcada dentro de la serie de grabaciones históricas de la antigua RCA, el sello DECCA acaba de presentar la reedición en CD de una de las mejores versiones de la popular ópera de Mascagni *Cavalleria Rusticana*. La versión es la que protagonizan Renata Tebaldi, el tenor Jussi Björling y el barítono Ettore Bastianini, bajo la dirección de Alberto Erede con la orquesta y el coro del Maggio Musicale Fiorentino.

La Tebaldi realiza una interpretación dulce y suplicante del papel de Santuzza en el que se demuestra la gran musicalidad de la soprano italiana, que encuentra sus mejores momentos en el dúo con Turiddu.

Por su parte, el tenor Jussi Björling canta un Turiddu verdaderamente antológico. Su timbre es cálido y el fraseo excelente a pesar de no tratarse de un tenor italiano. Para comprobarlo basta con escuchar la siciliana. La voz de Björling se sabe acomodar igualmente tanto a los momentos más líricos como a los que exigen una interpretación dramática. Sin embargo, la verdadera joya de la grabación es el Alfio de Bastianini. Bastianini ha sido uno de los mejores barítonos italianos de todos los tiempos y sin duda alguna también uno de los que contaba con mayores medios, su único defecto, la falta de una mayor sutileza interpretativa, no es tal en esta *Cavalleria Rusticana*. Su voz es profunda grande y muy adecuada para el papel Alfio. Su dúo con Santuzza es el momento más ofortunado de la grabación. Junto a los protagonistas, encontramos una óptima interpretación de Lucia Dani como Lola y una correcta Rina Corsi en el de Mamma Lucia. La dirección de Erede, tal como ocurre con la mayoría de los directores italianos se amolda a las demandas de cada cantante con un resultado general bastante bueno. La orquesta alcanza un alto nivel.

El coro del Maggio Musicale no está a la altura.

C. H.



### LUCIO SILLA, Mozart

Harmonia Mundi, RIS 090072/74

Lucio Silla..... Anthony Rolfe Johnson  
Giunia..... Lella Cuberli  
Cecilio..... Ann Murray  
Cinna..... Britt-Marie Aruhn  
Celia..... Christine Barbaux  
Aufidio..... Ad van Baasbank  
Director: Sylvain Cambreling  
Orquesta i cor del Theatre de la Monnaie de Bruseles  
3 Compact Disc

El segell Harmonia Mundi distribueix aquests dies a Espanya una versió de una de les primeres òperes importants de Mozart, *Lucio Silla*, estrenada a Milà el 1772. La crítica ha assenyalat unànimement que aquesta és la primera òpera "adulta" de Mozart. La versió que prové de una representació que se'n va fer el 1985 al Théâtre Royal de la Monnaie (Munt) de Brussel·les, presenta un excel·lent equip de cantants, sota la direcció d'un dels directors que estan més en alça avui en dia, Sylvain Cambreling, responsable del cicle mozartià que ha fet el teatre de la capital belga en aquests darrers anys. Cambreling proposa una mesurada versió de aquesta òpera de Mozart, en la qual prima més la cuidada sonoritat de cadascuna de les seccions de l'orquestra, que no pas les grans exhibicions. El resultat és sencillament extraordinari. L'orquestra del Théâtre de la Monnaie (Munt) respon a la batuta del director a la perfecció, tant en l'aspecte escritament de la compenetració

com des de el punt de vista de la qualitat individual de cadascun dels músics.

Per l'altra banda el *cast* no té un comportament tan homogeni. El paper protagonista de Lucio Silla, que encarna el tenor Anthony Rolfe Johnson, no respon a les expectatives. La veu no està ben centrada i això dificulta els aguts al tenor, que pateix en aquest registre. Malgrat tot, el resultat es en conjunt acceptable.

Un cas ben diferent és el de la mezzo-soprano Ann Murray (Cecilio), que és una de les millors intèrprets de Mozart dels nostres dies. La seva veu no només compleix sobradament amb les exigències vocals, sino que no perd l'expressivitat en cap moment, la qual cosa multiplica l'interès del recitatiu. Lella Cuberli en el paper de Giunia, no arriba a les cotes de la Murray, pero demostra també una notable capacitat expressiva, que es pot comprovar en el *duetto* amb la Murray al final del primer acte. També les altres dues dones del repartiment, Britt-Marie Aruhn i Christine Barboux (aquesta última ja coneguda al Liceu), compleixen amb gran solvència en els seus papers respectius de Cinna, i Celia, malgrat alguna deficiència d'aquesta última en el registre més greu.

El cor copleix amb correcció la seva breu part. La qualitat de l'enregistrament és immillorable fins al punt que sembla una gravació d'estudi. El so és digital i no hi ha cap soroll del públic del teatre. Aquests discs són un maó més, per tant, en la construcció del monument mozartian d'aquest any commemoratiu. El preu del compacte es econòmic.

M.H.

### **APOLLO ET HYACINTHUS, Mozart**

Disc CIG – Col·lecció CIME n.º 4 – 1990.

Oebalus	Markus Schäfer
Melia.....	Christian Fliegner
Hyacinthus.....	Sébastien Pratchske
Apollo.....	Christian Günther
Zephyrus.....	Philipp Cieslewicz
Le prêtre d'Apollo.....	Christian Immler

Tölzer Knabenchor.  
Ensemble Baroque de Nice.  
Director: Gerhard Schmidt-Gaden.

Fa ben poc ha aparegut al mercat l'única gravació discogràfica de la primera òpera de Mozart *Apollo et Hyacinthus* en versió original. És interpretada pels nens del Tölzer Knabenchor i per l'Ensemble Baroque de Niça, sota la direcció de Gerhard Schmidt-Gaden. La òpera, d'unes considerables dimensions, tenint en compte l'edat del compositor –onze anys– és presentada en dos discs compactes que inclouen el text en llatí amb la seva traducció al francès.

La partitura del jove Mozart, malgrat ser molt lineal, no té res a envejar a les composicions de qualsevol dels seus contemporanis. El millor moment de la obra és un deliciós duet entre Melia i Oebalus (aquest darrer cantat per Markus Schäfer) que impressiona per la seva transparència i bellesa melòdica. Encara que és molt lloable la intenció d'oferir la versió original de la obra, la veritat és que avui en dia les exigències de la partitura no estan a l'abast de la majoria dels cors infantils del món. Els de Bad Tolz, que són una de les formacions més reconegudes del seu gènere, es defensen amb molta correcció i fins i tot amb una certa brillantesa en alguns moments de l'obra, però a vegades es troba a faltar una veu que pogués donar més vivacitat a l'agilitat, que en la majoria dels casos és limitada. Un cas a part és el de Christian Fliegner, que interpreta el paper de Melia, que fa una veritable proesa vocal amb la seva *ària da capo*.

La orquestra del Ensemble Baroque de Niça sota la direcció de Schmidt-Gaden fa una interpretació correcta.

WORLD FIRST RECORDING IN ITS ORIGINAL VERSION  
ERSTES MALFAUFNAHMEN IN DER ORIGINALFASSUNG  
CREATION MONDIALE DE LA MUSIQUE EN SA VERSION ORIGINALE  
1er Opéra de Jeanette  
**MOZART**  
APOLLO ET HYACINTHUS



SOLISTES DU TÖLZER KNABENCHOR  
Philipp CIESLEWICZ • Christian FLIEGNER • Christian GÜNTHER • Sébastien PRATCHSKE  
Markus SCHÄFER • Christian IMMLER  
ENSEMBLE BAROQUE DE NICE  
Direction: Gerhard SCHMIDT-GADEN



## Crítica discogràfica

Malgrat tot el compacte val la pena no només com a curiositat, sino per poder admirar la petita meravella que va fer Mozart com a preludi del que seria la seva brillantíssima carrera com a operista.

M.H.



### **SALOMÉ, R. Strauss**

Herodes.....	Horst Hiestermann
Herodias .....	Leonie Rysanek
Salome .....	Cheryl Studer
Jochanaan.....	Bryn Terfel
Narraboth.....	Clemens Bieber

Orquesta Deutschen Oper Berlin.  
Director: Giuseppe Sinopoli.

*Deutsche Grammophon ha lanzado al mercado discográfico una nueva versión de la ópera Salomé de Richard Strauss, una versión que viene a complementar el ya nutrido número de grabaciones que tiene esta ópera en CD. La grabación del sello amarillo está dirigida por Giuseppe Sinopoli, el actual director de la Opera de Berlín y tiene como protagonista a la soprano Cheryl Studer, que en los últimos años ha abordado diferentes repertorios con resultados desiguales.*

Sin embargo, la Studer sale bien parada de este último registro. Su voz se amolda bastante bien a la parte de Salomé y se inclina por una versión lírica de la partitura. Los pocos momentos en los que intenta salir del lirismo, como en algunas frases del monólogo final son los menos satisfac-

torios. Sin embargo, en conjunto la Studer hace gala de un excelente fraseo que hace creíble la figura de la protagonista.

El Herodes de Horst Hiestermann es el mejor de la discografía

Deutsche Grammophon ha llançat al mercat discogràfic una nova versió de la òpera *Salomé* de Richard Strauss, que ve a complementar el ja important nombre de grabacions en CD que es troben d'aquesta òpera. El segell groc ens proposa una versió que dirigeix Giuseppe Sinopoli, l'actual director de l'Opera de Berlín i que té com a protagonista a Cheryl Studer, que els últims anys ha cantat diversos repertoris amb resultats desiguals.

Malgrat tot, en aquesta ocasió la Studer s'enfronta amb èxit a la partitura straussiana. La seva veu fa una versió lírica de la part de Salomé. Unicament en algunes frases del monòleg final intenta sortir del lirisme i força la veu que perd l'equilibri i mostra un fort *vibrato*. En conjunt, es perdona algun defecte, perquè el resultat es francament bó en el fraseig i el perfil psicològic que la Studer ens dona de la princesa de Judea i això només cal comprovar-ho en la segona i tercera escenes de l'obra. Al costat d'ella, un repartiment sensacional, que encaçala Horst Hiestermann com Herodes. Hiestermann, que es un veritable especialista en aquest paper, és sens dubte el millor Herodes de la discografia. La seva veu no és la d'un gran cantant sino la d'un gran actor que es el que demana aquest rol. Es covard i lasciu com cap altre. Amb ell, la ja veterana Leonie Rynasek, que fa d'una part tan ingrata com la d'Herodias, una veritable demostració d'expressivitat. La sorpresa de la grabació la constitueix Bryn Terfel, un jove baríton galès que sorprén per la seva veu potent i profunda alhora. La resta de papers, entre ells el Narraboth de Clemens Bieber estan servits amb correcció.

La direcció de Sinopoli és més efectiva que innovadora. Aquest director demostra una gran capacitat de concertació i sobre tot aprofita al màxim les possibilitats d'una partitura molt rica des de el punt de vista orquestral.

En conjunt, una *Salomé* interessant tant pels protagonistes (Studer-Sinopoli) com per la resta d'un repartiment que sorprén per la seva gran eficàcia.

M.H.



### *AIDA, Verdi*

Aida.....	Aprille Millo
Radamés.....	Plácido Domingo
Amneris.....	Dolora Zajick
Amonasro.....	James Morris
Ramfis.....	Samuel Ramey

Director: James Levine.  
Orquesta i cor del Metropolitan de Nova York.

Recentment ha aparegut al mercat l'última de les quatre *Aidas* que ha enregistrat el tenor Plácido Domingo. L'equip de la gravació prové del que va presentar aquesta mateixa òpera al Metropolitan de Nova York i tal com és de suposar, en un principi, té un dels millors repartiments que es poden trobar avui en dia per a aquesta òpera. Malgrat tot, hi ha alguns canvis sobre el de la representació. En primer lloc s'ha substituït a Milnes, un baríton que es troba al final de la

seva carrera, per un americà com James Morris. Per l'altre, cal imaginar que per qüestions contractuals a Burchuladze per Samuel Ramey.

Al capdavant del repartiment es troba la soprano Aprile Millo, una de les més importants sopranos d'avui en dia. La Millo fa una Aida de gran personalitat, la veu la traïx a vegades pel *vibrato*, però es extraordinàriament expressiva. Per l'altra banda, trobem un Domingo, que aquesta vegada no arriba a superar les seves gravacions anteriors del paper de Radamés. La veu s'ha fet massa ampla i té en el registre agut algunes dificultats. La crisi de mezzo-sopranos fa difícil trobar una cantant més adequada avui en dia, pel paper d'Amneris, que Dolora Zajick. La veu de la Zajick no té la profunditat adequada pel paper, però la seva gran tècnica, evita els problemes, i fins i tot li sap donar al paper un caràcter potser no ideal però si vàlid.

James Morris fa un gran Amonasro amb uns medis sorprenents avui en dia. La seva veu gran i ben timbrada, encara que el seu estil molt poc italià traïx la visió psicològica del personatge. Ramey és un Ramfis de luxe, no només pels medis vocals, sinó per la perfecta musicalitat.

La direcció de Levine és més espectacular que fidel a la partitura de Verdi. L'orquestra i el cor del Metropolitan funcionen esplèndidament.

Malgrat alguns defectes ja esmentats, sembla molt interessant l'esforç de una companyia discogràfica per recuperar en una gravació recent una de les òperes de més repertori. Sembla que avui en dia sigui impossible registrar Verdi, Puccini o Donizetti, excepte fent servir enregistraments magnetofònics de fa molts anys, però amb aquesta iniciativa, Sony es preocupa de desmentir-ho.

M.H.

# Calendari d'Òpera

---

## CALENDARI D'ÒPERA 91-92

---

### ANGLATERRA

---

Londres:

**Covent Garden:**

*Der Ring des Nibelungen* (Wagner).  
Dir: Haitink.

*Das Rheingold*. 5 i 10 octubre. Int: Webster, Groop, Turner, Wlaschiha, Derness.

*Die Walküre*. 11 octubre. Int: Erming, Armstrong, Tomlinson, Morris, Jones.

*Siegfried*. 14 octubre. Int: Dobson, Kollo, Tomlinson, Wlaschiha, Selig.

*Götterdämmerung*. 8 i 17 octubre. Int: Bainbridge, Cannan, Teare, Jones, Kollo.

*Rigoletto* (Verdi): 12, 15, 19, 22 octubre. Int.: Nucci/Manuguerra  
*Les Huguenots* (Meyerbeer): 24, 29 octubre. Int. Van Allan, Black, etc.

---

### ALEMANYA

---

Aachen (Aquisgrà): **Stadttheater.**

*L'amor de les tres taronges* (Prokofiev): 10, 12, 15, 17, 20, 26 i 30 octubre.

Augsburg:

**Städtische Bühnen**

*Fidelio* (Beethoven). 17, 22, 25 octubre.

Berlín:

**Deutsche Oper**

*Die Zauberflöte* (Mozart), 8, 22, 25 octubre. Int.: Johansson, Hälgrimson, Seiffert, Edelmann, etc.

**Deutsche Staatsoper Berlin** (ant. Est-B.)

*L'Africana* (Meyerbeer). 23 novembre i dies successius. Dir.: Heinz Fricke. Int.: Susan Anthony, Keith Olsen, Wolfgang Millgramm, René Pape, etc. Nova producció de Tony Palmer.

*Jenufa* (Janáček). 21 de desembre i dies successius. Dir.: Hans-E. Zimmer. Int.: Eva Maria Bundschuh, Reiner Goldberg; Peter-Jürgen Schmidt, etc.





# Fra Diavolo

PONT DE LA PURÍSSIMA  
del 6 al 8 de desembre

VIATGE A TOULOUSE

## LA SONNAMBULA de Bellini

Divendres 6 de desembre a les 20:30 hores

Amina ..... Luciana Serra  
Elvino ..... Pietro Ballo  
Alessio ..... Bric Frachey

Producció: La Fenice de Venecia  
Cor i Orquestra del Théâtre Capitole de Toulouse  
Director: Friedrich Haider.

Sortida: divendres 6 de desembre  
Conferència sobre l'òpera a càrrec de Roger Alier  
Assistència a la representació al Théâtre Capitole

Dissabte 7 de desembre: Excursió a les ciutats medievals de Cordes i d'Albi. Visita del Museu de Toulouse-Lautrec. Visita comentada a càrrec del Doctor en Història Eduard Escartín.

Diumenge 8 de desembre: tornada cap a Barcelona. Parada a dinar en un restaurant de l'Empordà.

Preu: 38.500.- (en habitació doble)  
48.500.- (en habitació individual)

Per a qualsevol informació i reserves truqueu a la Sra. Montserrat al telèfon 451.46.12 (de 11 hores a 14 hores)

# Calendari d'Òpera

---

Bonn:

**Operbonn.**

*Die Zauberflöte* (Mozart). 13, 15, 19, 23, 27 i 30 octubre. B.Bonney, W.Rauch.

---

## AUSTRIA

---

Viena:

Wiener Staatsoper:

*La Traviata* (Verdi). 2, 18, 23 octubre, 22 novembre  
22 desembre i 4 Gener. Dir: Luisi/Steinberg/Halasz/Latham-König.  
Int: Gruberová/Studer/Devinu, La Scola/Welch, Bruson/Tamagian/  
Chernov/Pons.

*Salome* (Strauss). 4 octubre, 16 novembre, 12 desembre i 17 gener.  
Dir: Steinberg/Klobucar/Schirmer, Int: Rysanek/Boschkowa/Jahn,  
Zschau/Coelho/Zampieri, Hiestermann/King, Slabbert/Weikl/  
Hale.

*Die Zauberflöte* (Mozart). 5 i 26 octubre, 29 novembre, 16 desembre,  
7 gener. Dir: Halasz/Weil. Int: Kwon/Brilova/Lind, Norberg-Shulz/  
Bohman/Bonney, Ryhänen/Lloyd/Fink, Sandve, Scharinger/Tichy.

*Boris Godunov* 6, 9, 13, 16, 20 octubre. Dir: Abbado, Int:  
Lipovsek/Boschkowa, Lloyd, Rydl, Ivanov.

*Tosca* (Puccini). 8, 22 octubre, 5 i 18 novembre, 14 desembre, 8 i 18  
gener. Dir: N.N. Luisi/Steinberg/Klobucar/Lathan-König. Int:  
Abajan/Zampieri/Guleghina, Giacomini/Dvosky/Jun/Ivanov,  
Tumagian/Slabbert.

*Il Barbiere di Siviglia* (Rossini). 10 i 31 octubre, 19 novembre,  
19 desembre i 6 gener. Dir: Runnicles/Latham-König. Int: Karosawa/  
Sima/Rost/Liang, Berry/Matteuzzi, Chernov/Gavanelli.

*Der Rosenkavalier* (Strauss). 11 octubre, 14 novembre, 9 i 26 desembre.  
Dir: Schrimmer/Klobucar. Int: Gessendorf/Tomowa-Sintov, Araya/  
Hintermeier, Sonntag/Bonney, Missenhardt/Rydl/Fink.

*Le Nozze di Figaro* (Mozart). 12 i 29 octubre, 29 desembre, 20, 24 i 29  
gener. Dir: Weil. Int: Bohman/Kazarnovskaya, Shulz/Blasi/Fontano/  
Sonntag, Brendel/Caignaud/Skovhus.

*Tannhäuser* (Wagner). 15 i 19 octubre, 20 i 26 gener. Dir: Hollreiser/  
Stein. Int: Sweet/Hambold, Prew/Boschkowa, Krämer/Tomlison,  
Brendel/Kollo.

*La Bohème* (Puccini). 16 octubre, 20 desembre, i 14 gener. Dir:  
Steinberg/Latham-König, Int: Borowska/Ricciarelli/Kazarnovskaya,  
Gutafson/Daniels/Sonntag, Welch/Cupido, Caignaud/Skovhus.

## Calendari d'Òpera

---

*Fidelio* (Beethoven). 21 i 25 octubre, i 17 novembre. Dir: Weil. Int: Benackowa/Haubold, Pabst/Schmi, Hillebrandt, Rydl.

*Die Frau ohne Schatten* (Strauss). 24 i 27 octubre. Dir: Stein. Int: Gessendorf, Zschau, Schmidt, Grundheber.

*Rusalka* (Dvorák). 30 octubre, 2 i 7 novembre. Dir: Neumann. Int: Blankenship, Benackowa, Ivanov, Nesterenko.

*Parsifal* (Wagner). 1 i 3 novembre. Dir: Stein. Int: Priew, Brendel, Rydl, Jerusalem.

*Arabella* (Strauss). 4, 25 novembre, 18 desembre i 15 gener. Dir: Klobucar/Schrimer. Int: Faulkner/Cohelo, Sonntag/Blasi, Weikl/Schöne, Kübler/Mazola.

*Così Fan Tutte* (Mozart). 6 i 9 novembre. Dir: Weikl. Int: Bohman, Liang Shoringer, Fundlak.

*Don Giovanni* (Mozart). 10, 13 novembre, 5 i 8 desembre. Dir: Runnicles. Int: Johansson/Cohelo, Gustafson, Furlanetto, Sandve.

*Der Fliegende Holländer* (Wagner). 11 i 21 novembre. Dir: Klobucar. Int: Haubold, Rhyhänen, Schmidt, Hillebrandt/Halle.

*Katja Kabanowa* (Janáček). 24 i 27 novembre, 2, 6 i 10 desembre i 10 gener. Dir: Schrimer. Int: Rysanek/Boschkowa, Gustafson/Jenisova, Algieri, Pabst/Hopferwieser.

*Sanson et Dalila* (Saint-Saëns). 30 novembre, 3 i 7 desembre. Dir: Latham-König. Int: Baltsa, Atlantow, Tumagian.

*Carmen* (Bizet). 21, 25, 28 desembre. Dir: Schirmer/Steinberg. Int: Baltsa/Araya, Pieczonka, Carreras/Ivanov, Halle.

*Die Fledermaus* (Strauss). 31 desembre, 1, 3 i 30 gener. Dir: Hager. Int: Studer/Daniels, Lind, Kawalski/Araya, Protschka/Dalleapozza, Schenk/Kraemmer.

*Die Meistersinger* (Wagner). 5, 9 i 12 gener. Dir: Stein. Int: Gustafson, Weikl, Rydl, Hornik, Pabst.

*La Forza del Destino* (Verdi). 23 i 26 novembre. Dir: Steinberg. Int: Kazarnovskaya, Boschkowa, Brendel, Dvorsky.

---

### BÈLGICA

---

Anvers:

**De Vlaamse Opera**

*Der Fliegende Holländer* (Wagner): 15, 18, 20, 24, 26, 29 octubre,

# Calendari d'Òpera

---

1 novembre. Int. De Vol, Brinkmann, Fink, etc.

Brussel.les:

## **La Monnaie / De Munt**

*Der Ring des Nibelungen* (Wagner)

Cicles: 2on.: 15, 16, 18, 20 octubre;

3er.: 22, 23, 25, 27 octubre;

4rt.: 29, 30 oct., 1 i 3 novbre.

Dir.: S. Cambreling. Int.: Wray, Budai, Shade, Martin, Rappe, Nentwig, etc.

---

## **ESPANYA**

---

Bilbao:

## **Teatro Arriaga.**

*La Walkiria* (Wagner), 4, 7 i 10 octubre. Int.: S.

Jerusalem, L.Kelm, S.Haas, V.Cortez, J.Macurdy, J.Johnson. etc.

Dir.: R.Peters.

*Un ballo in maschera* (Verdi). 27 i 30 octubre, 2 novbre. V. La Scola, S.Sweet, E.Tumagian, F.Cossotto, A. Penda-Chanska, P. Pascual, I.Pons, etc. Dir.: A. Allemandi.

Oviedo:

## **Teatro Campoamor.**

*La Cenerentola* (Rossini). 8 i 10 octubre.

Int.: Lucia Valentini-Terrani, E.Fissore, A. Echeverría, R. Frontali.

---

## **FRANÇA**

---

Paris:

## **Opéra Bastille:**

*Le Nozze di Figaro* (Mozart). 2 octubre.

Int: Darlington, Hinninen, Porlet, Bayo, Furlanetto, Mahé.

*Idomeneo* (Mozart). 3, 5, 8, 10, 12, 14, 17, 19, 23, 26 octubre.

Int: Chung, Moser, Lewis, Nielse, Vaness, Focile.

*L'Angel de Foc* (Prokofiev). 6, 9, 12, 14, 16, 19, 22, 25 novembre.

Int: Foster, Zschau, Roullion, Franz, Gonzalez, Glock.

*Die Zauberflöte* (Mozart). 3, 5, 7, 9, 11, 16, 18, 20, 23, 26 i 28 desembre i 6, 8, 11, 14 gener. Int: Barboux/Brown, Blochwitz/Lewis, Cachemaille/Duminy, Constantin, Sotin/Hauptmann.

*Boris Godouov* (Mussorgki). 17, 19, 21, 24, 27 desembre i 7, 10, 13, 16, 18, 20 gener. Int: Chung, Mahé/Todorovitch, Schmidt, Piavko, Martinov, Tarachenko, Borodina.

## **Opéra Comique:**

*La Favorita* (Donizetti). 2 octubre. Dir: Robertson.  
Int: Fee, Velasco, Kaston, Powers, Fletcher, Mayo.

## **Châtelet:**

*Lulu* (Berg). 4, 6, 9, 12 octubre. Dir: Tate. Int: Wise,  
Fassbänder, Clarey, Clark, Schoene.

Avignon:

*Die Zauberflöte* (Mozart). 27, 29, 31 octubre.

*La Bohème* (Puccini). 29 novembre, 1 desembre.

*Der Fliegende Holländer* (Wagner). 19, 21 gener.

Bordeaux:

## **Palais des Sports:**

*Das Rheingold* (Wagner) 16, 17, 18 octubre.

Compiègne:

## **Théâtre Imperial:**

*Henry VIII* (Saint-Saëns). 5 octubre. Dir: Guingal.  
Int: Rouillon, Command, Vignon, Gabriel, Bohee.

Estrasburg:

## **Opéra du Rhin: Palais de la Musique et des Congrès.**

*Le nozze di Figaro* (Mozart). 14, 17 octubre. Int.: Blanzat, Jaclin,  
Lamprecht, Frémeau, etc.

*Tarare* (Salieri). 16 i 18 octubre. Int.: Parés, Reyna, Baudoin, Baudry,  
Garino, etc.

Marsella:

## **Opéra.**

*Die Meistersinger von Nürnberg* (Wagner). 19, 22, 27 i 30 octubre.

Metz:

## **Théâtre de Metz:**

*Don Quichotte* (Massenet). 29 novembre, 1 desembre. Int.: Quatrochi,  
Asse, Griesemer, etc.

Montpellier:

## **Théâtre "Opéra-Comédie":**

*Fêtes vénitiennes* (André Campra, arrangement d'Igor Stravinski),  
8, 9 d'octubre.

*Le baron tzigane* (Joh. Strauss II), 20, 22, 24, 25, 26, 27 de  
desembre.

*Ariadne auf Naxos* (R. Strauss). 24, 26, 29, 31 gener i 2 febrer.

# Calendari d'Òpera

---

*Alceste* (Lully). 14, 16, 18 de febrer.

*Atys* (Lully). 25, 26, 27 de febrer.

*Il ritorno di Ulisse in patria* (Monteverdi): 27, 29, 31 de març, 1 d'abril.

*Il barbiere di Siviglia* (Rossini). 12, 14, 16, 17 i 19 de juny.

## **Opera Còrum (Opera Berlioz)**

*Roberto Devereux* (Donizetti) 17, 19 d'octubre.

*Der Fliegende Holländer* (Wagner), 22, 24, 26 de novembre.

*La damnation de Faust* (Berlioz), 4, 6, 8 de març.

*Simon Boccanegra* (Verdi), 13, 15, 17 de maig.

*Jephté* (1732), (Montéclair). 10 de juny.

## **Salle Molière**

*Phi-Phi* (opereta d'Henri Christiné), 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 i 17 de març.

Nancy:

## **Opéra.**

*Don Giovanni* (Mozart). 1, 4, 6, 8, 10, 13 octubre. Dir: Kaltenbach.  
Int: Le Roux, Nilsson, Kemmer, Spagnoli, Tranter, van der Meel.

Niça:

## **Opéra.**

*Die Entführung aus dem Serail* (Mozart). 18, 20, 22, 24, 26 octubre. Int.:  
Guyer,  
Dessi, Gambill, Pecoraro, H.Sotin, etc.

Reims:

## **Grand Théâtre.**

*Madama Butterfly* (Puccini). 24 novembre.

Toulon:

## **Opéra de Toulon.**

*Mireille* (Gounod). 1, 2, 3 de novembre. Dir.: Christian Segarici.  
Int.: Martine Masquelin, B. Lombardo, Ph. Rouillon, M. Bouvier,  
Béatrice Tarquini.

*Die Entführung aus dem Serail* (Mozart). 6, 8, 10 de desembre.  
Dir.: Gianfranco Rivoli. Int.: Dominique Gless, J.Pruett, M.Jarnea,  
Uwe Pepper, G. Miessenhardt, etc.

*La fille du régiment* (Donizetti). 10, 12 gener 1992. Dir.: Alain Guingal.

## Calendari d'Òpera

---

Int.: Alida Ferrarini, Michel Trepont, Gérard Garino, Emmy Greger, etc.

Toulouse:

**Théâtre du Capitole.**

*Falstaff* (Verdi). 18, 20, 22, 25, 27 octubre. Dir: Campanella.  
Int: Fondary, Summers, Torzewski, Cassinelli, Manganotti, Runey.

*Der Zigeunerbaron* (Strauss). 9, 10, 12, 15, 16, 17 novembre. Dir: Jöel.  
Int: Raffalli, Brun, Lenduyt, Sieyes, Pujol.

*La Sonnambula* (Bellini). 29 novembre i 1, 3, 6 desembre. Dir: Haider.  
Int: Serra, Menas, Runey, Ballo, Frachey.

*La Vie Parisienne* (Offenbach). 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31 desembre. Dir: Ethuin. Int: Trepont, Rivenq, Dudziak, Sereys, Cassinelli.

*La Clemenza di Tito* (Mozart). 17, 19, 21, 26 gener. Dir: Layer, Blake, Runey, Cassello, Menas, Dupuy, Roerholm.

---

### HOLANDA

---

Amsterdam:

**De Nederlandse Opera.**

*Il barbiere di Siviglia* (Rossini) 10, 13, 15, 17, 19, 22, 25 octubre.

---

### ITALIA

---

Bolonya:

**Teatro Comunale:**

*Werther* (Massenet). 23, 26, 28 novembre, 1, 3, 5, 7, 10, 13, 15 desembre. Dir: Chailly. Int: Sabbatini, Scalchi, Scarabelli, Rouillon, Lefebvre, Zecchillo.

*Tancredi* (Rossini). 10, 12, 14, 19, 21, 23, 26, 28 gener. Dir: Gelmetti.  
Int: Devia, di Nissa, Matteuzzi, Bacelli/Beronesi, de Carolis.

*La Serva Padrona* (Pergolesi)/*Il Maestro di Capella* (Cimarosa).  
30 gener. Dir: Benini. Int: Dara, de Simone, Ferrarini.

---

### SUISSA

---

Ginebra:

**Grand Théâtre:**

*Der Fliegende Holländer* (Wagner). 9, 12, 16, 19, 22, 25 octubre. Dir: Thielemann. Int: van Dam, Tschammer, Haggander, Heppner, Bornemann.

---

## ESTATS UNITS

---

Nova York:

### Metropolitan Opera House:

*Idomeneo* (Mozart). 2, 5, 8 octubre , 11, 14, 17, 21 desembre.  
Dir: Levine. Int: Hong/Upshaw, Studer/Vaness, von Otter/Mentzner, Pavarotti.

*Don Giovanni* (Mozart). 3, 7, 12, 15, 19 octubre, 17, 20, 25 gener.  
Dir: Levine/Badea. Int: Dunn/Mims, Forst/Schuman, Swenson/Shinn, Olsen/Winbergh, Furlanetto/Ramey.

*Die Zauberflöte* (Mozart). 4, 11, 16, 19, 22, 25, 30 octubre i 2, 5 i 9 novembre. Dir: Levine/Dudel. Int: Upshau/Hong, Welting, Hadley/Kazaras, Melbye/Hagegard, Rootering.

*Un Ballo in Maschera* (Verdi). 1, 5, 9, 12, 15, 17, 21 i 26 octubre.  
Dir: Fulton. Int: Mitchell/Voigt, Jo, Toczyska, Dvorski/Ichihara, Schneider/Pons.

*La Fanciulla del West* (Puccini). 14, 18, 23, 26, 29 octubre. Dir: Slatkin.  
Int: Daniels, Domingo, Milnes/Fortune.

*L'Elisir d'Amore* (Donizetti). 28 octubre, 2, 9, 16, 19, 23 novembre i 18, 21, 25 i 30 gener. Dir: Pagni. Int: Battle/Spacagna, Pavarotti/Olsen/Kraus, Pons/Oswald, Dara/Plishka/Alaimo.

*Aida* (Verdi). 31 octubre. 4, 12, 16, 20, 23 novembre, 4, 13, 16, 20, 24 desembre i 2 gener. Dir: Sacconi. Int: Millo/Mitchell/Baskerville, Zajick/Toczyska, Martinucci/Popov/Bartolini, Noble/Fortune/Morris, Salminen/Plishka/Tumanyan, Cook/Wells.

*Così fan tutte* (Mozart). 7, 11, 15, 21, 25, 30 novembre. 3 i 7 desembre.  
Dir: Hager. Int: Vaness, Ziegler, Upshau/Hong, Lopardo, Cowan, Capecchi/Feller.

*La Traviata* (Verdi). 12, 14, 18, 26 novembre, 6, 12, 28, desembre, i 3 i 11 gener. Dir: Fiore. Int: Studer/Mims, Farina/Kraus/Hadley, Pons/Chernov/Gavanelli.

*Die Entführung aus dem Serail* (Mozart). 29 novembre, 2, 5, 10, 14, 18 i 21 desembre. Dir: Levine/Woitach. Int: Devia/Mims, Kilduff, Heilmann/Olsen, Laciura, Salminen.

*La Bohème* (Puccini). 26 desembre, 1, 4, 8, 11, i 13 gener. Dir: Veltri.  
Int: Villarroel, Holleque/Baskerville, Beccaria/Farina, Schexnayder, Plishka/Wells, Capecchi.

*Turandot* (Puccini). 23 i 28 gener. Dir: Santi. Int: Jones, Freni, Popov, Ghiaurov.



## Calendari d'Òpera

*Fidelio* (Beethoven). 27 i 31 gener. Dir: Perick. Int: Behrens, McNair, Goldberg, Kaasch, Wlaschiha, Salminen, Held.

*Der Fliegende Holländer* (Wagner). 14 i 18 gener. Dir: Conlon. Int: Behrens, Lakes, Kaasch, Morris, Salminen.



Lit. Vazquez



**Ò P E R A**  
**A C T U A L**

**TARJETA DE SUBSCRIPCIÓ**

Desitjo subscriure'm a la revista ÒPERA ACTUAL per l'import de 2.000 ptes. (4 números).

NOM I COGNOMS:

---

ADREÇA:

---

AGÈNCIA BANCÀRIA:

---

POBLACIÓ I PROVÍNCIA:

---

NÚMERO DE COMPTE:

---

SIGNATURA:

---

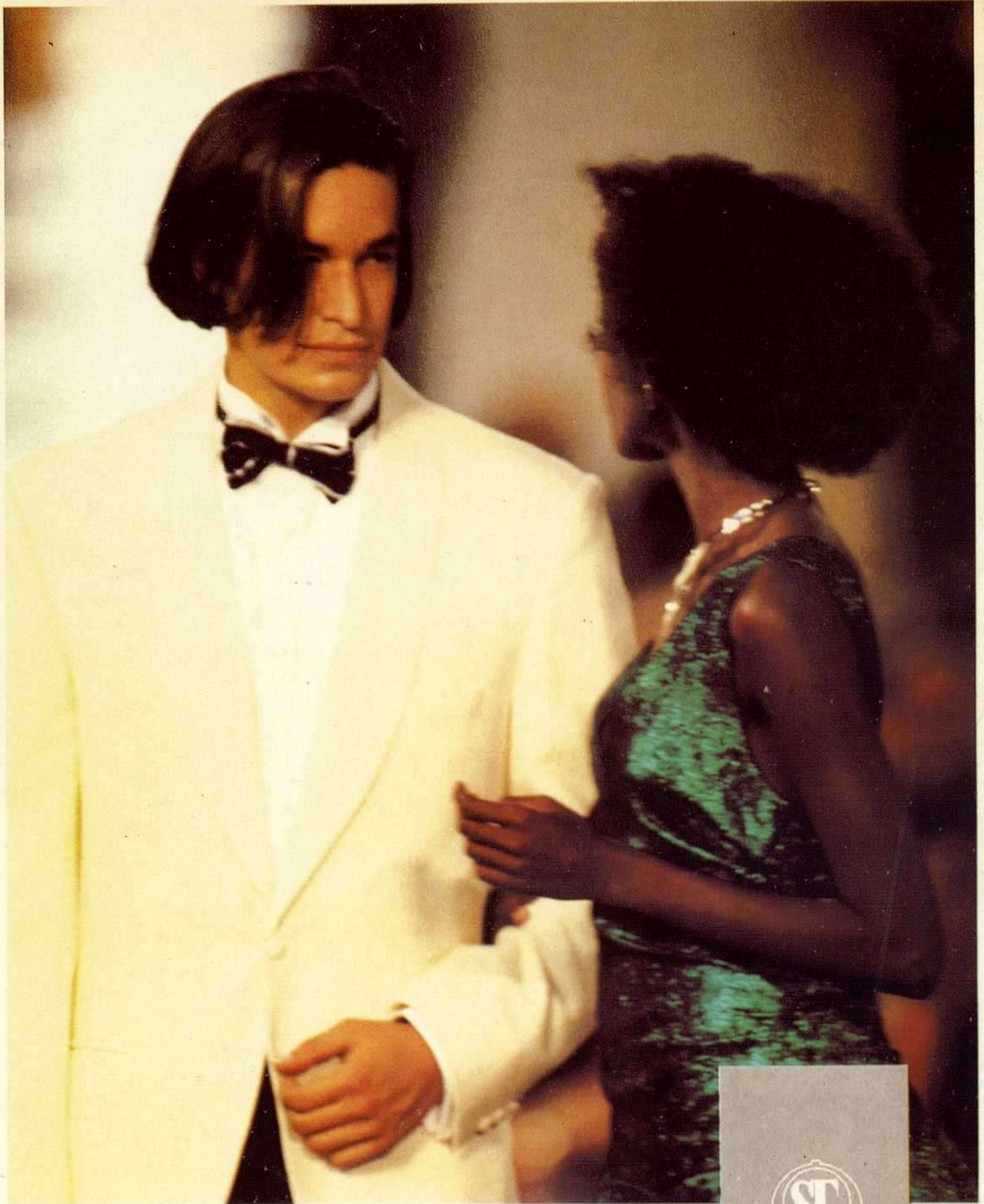
**PAGAMENT:** Enviar aquesta tarjeta signada o bé un xec a nom d'ÒPERA ACTUAL, S.L. a l'adreça Gran Via, 529, 5è. 2a. - BARCELONA 08011; o ingressar directament a CAIXA DE CATALUNYA nº de compte 2013.0468.02.001263350.



PASSATGE DE LA CONCEPCIÓ 5 08008 BARCELONA Tlf. 487 01 96

(ENTRE P. GRÀCIA Y RBLA. CATALUNYA)

TRAGALUZ ABIERTO HASTA LAS 12 DE LA MADRUGADA  
TRAGARAPID ABIERTO HASTA LAS 2 DE LA MADRUGADA



*Santa Eulalia*

BARCELONA

Paseo de Gracia, 60  
Paseo de Gracia, 93  
Avda. Pau Casals, 8  
Ferran Agulló, 12

