

n.º EXTRAORDINARI I

ÒPERA

ACTUAL



Temporada d'Òpera

LICEU 1993-1994

PRESENTACIÓ

La revista «ÒPERA ACTUAL» els ofereix, en aquest número, un resum de la temporada operística i vocal 1993-1994 prevista en el Gran Teatre del Liceu, per tal que els nostres lectors puguin trobar en aquest suplement a la nostra revista una guia per millor conèixer i apreciar les sessions líriques del nostre teatre al llarg de tota la temporada. El fet que aquesta sigui més reduïda que no habitualment, ens ha decidit a emprendre aquesta tasca, que el Gran Teatre del Liceu fa molts anys que ha deixat de fer; un buit que ha quedat aquests darrers anys cobert per la iniciativa d'entitats privades. La presència d'aquest suplement no exclou que la revista dediqui articles més concrets o detallats sobre les diferents òperes, produccions, cantants, etc. de la programació d'enguany, que tinguin un interès especial. Creiem que aquesta fórmula editorial serà de major utilitat per a molts dels nostres lectors ja que els permetrà tenir tota la informació essencial des de l'inici de la temporada en un programa de mà.

ROGER ALIER

Director

INDEX

Der Fliegende Holländer	3	Don Carlo	20
Fedora	6	Peter Grimes	24
La Fille du Régiment	10	Reigen	27
Mathis der Maler	13	Lucia di Lammermoor	30
Turandot	17		

RECITALS

ELENA OBRAZTSOVA: Obres de Txaikovski, Rachmaninov, Massenet, Saint-Saëns i Pietro Mascagni. Vaja Chachava, piano.

20 de novembre. Torn E.

CECILIA BARTOLI: Obres de Alessandro Scarlatti, Mozart i Rossini.

Gyorgy Fischer, piano. 15 de desembre. Torn A.

KATHLEEN KUHLMANN: Obres de Mozart, Schubert, Brahms i Ravel. Charles Spencer, piano. 28 de gener. Torn A.

OLGA BORODINA: Obres de Rimski-Korsakov, Borodin, Balakirev, Mussorgski. Larisa Gergieva. piano. 3 de febrer. Torn A.

FREDERICA VON STADE: Obres de compositors americans i francesos. Orquestra del G.T. del Liceu. Director musical: N.N. 18 març. Torn C.

SIEGFRIED JERUSALEM: Obres de Schubert, Schumann i Hugo Wolf. Siegfried Mauser, piano. 30 abril. Torn D.

HERMANN PREY: Obres de Schubert, Loewe, Schumann, Wolf. Michael Endres, piano. 29 de juny. Torn A.

RECITALS LÍRICS amb solistes de les òperes programades dins la temporada. *Der Fliegende Holländer* (16 d'octubre), *Fedora* (9 de novembre), *Le Fille du Régiment* (14 de desembre), *Turandot* (15 de març), *Lucia di Lammermoor* (1 de juliol). 20h.

CONCERTS

Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu. Obres de Richard Strauss.

Director: Uwe Mund. 12 de novembre 1993. Torn B

Concert Final. XXXI Concurs Internacional de Cant Francesc Viñas. Director: Javier Pérez Batista. 21 de novembre 1993.

Concert Orquestra Simfònica del G.T.

Liceu. Obra completa de cançons per a orquestra de Richard Strauss. Anna Tomowa-Sintow, Gabriele Schnaut, Dawn Kotoski, Gösta Winbergh. Director musical: Friedrich Haider. Febrer 9 i 10. Torns D i B

Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu. *Sinfonia dels Alps*. Director: Uwe Mund. Juliol 8 i 9. Torns A i C

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER

(L'HOLANDÈS ERRANT)

DE RICHARD WAGNER

Octubre: 2(C), 5(B), 7(-), 8(D), 11(A), 13(-),
15(E), 17(T)

Daland: Oddborn Tennfjord; **Senta:**
Lisbeth Balslev (2, 5, 8, 11 i 17)/
Mechtchild Gessendorf (7, 13 i 15);
Erik: Michael Pabst (2, 7, 8, 11 i 17)/
Wolfgang Schmidt (5, 13 i 15), **Mary:**
Anny Schlemm, **Holandès:** Franz
Grundheber (2, 5, 8, 15 i 17)/Wolfgang
Schöne (7, 11, 13). **Director musical:**
Uwe Mund. **Director d'escena:** Willy
Decker. **Escenografia i vestuari:**
Wolfgang Gussmann. **Producció:** Oper
der Stadt Köln.



També coneguda a casa nostra com «El vaixell fantasma», *Der fliegende Holländer* va ser estrenada al Teatre de la Cort de Dresde el 2 de gener de 1843. Wagner tenia vint-i-nou anys i vivia més o menys acomodadament, casat amb Minna Planer. Havia conegut un gran triomf tres mesos abans amb *Rienzi* i ara concebia un nou treball per a l'escena amb llibret propi inspirat a les *Memòries del senyor Schnabellewopski* de Heine i en un episodi autobiogràfic, quan en la travessa marítima entre Pillau i Londres el veler *Tetis* en el qual viatjava fou sacsejat per una ferotge tempesta. El fenomen natural, que arrossegà la nau fins a les costes noruegues, i els crits i cants dels mariners holandesos, van influir en el compositor, que durant la seva estada a París escriví el nou

llibret. La música fou composta a Meudon la primavera de 1842, durant dos mesos i mig.

El públic de la primera representació acollí amb fredor l'obra, que més aviat causà estupor: el romanticisme musical i la grandiositat de la «gran òpera alemanya» eren substituïts, malgrat els efectes imitatius del músic -el vent i les aigües agitada de la mar- per una palpable humanització dels personatges, dotats d'una extraordinària pinzellada psicològica.

Per primer cop Wagner utilitza el *leitmotiv*, i l'equilibri entre protagonistes és basat amb un acurat paral·lelisme, sobretot

L'Holandès -en molts moments prefiguració de Wotan- i Senta, la dona pura i redemptora, com les figures d'Elsa i Elisabeth.

Wagner no tenia encara capacitat tècnica per desenvolupar plenament el seu ideari musical, però es hi acosta en la voluntat del continuum musical (aconseguit en la segona versió de l'obra de 1844, sense talls en els entreactes) i en la intel·ligent orquestració. Els influxos de Weber o Beethoven no impedeixen intuir la llavor de futures grans creacions com *L'Anell del Nibelung* i *Parsifal*.

Jaume Radigales

SINOPSI ARGUMENTAL

Acte I

Després d'una obertura que resumeix l'ambient mariner de l'òpera i els eixos de la seva trama, l'acció comença quan el vaixell de Daland arriba a la costa noruega, fugint d'una violenta tempesta. S'ha quedat a només unes milles de la seva casa, Sandwike, i tothom es disposa a dormir mentre el Timoner fa guàrdia, però finalment també aquest es queda adormit mentre canta una cançó.

Sentim de nou la violenta tempesta i veiem com s'apropa un vaixell amb les veles vermelles i els màstils negres: és el vaixell de l'Holandès, el qual baixa a terra. Set és el seu número: cada set anys el mar el torna a portar cap a terra, cercant una dona que li sigui fidel fins a la mort i el lliuri de la maledicció que el condemna a vagar eternament pel mar. Llavors Daland torna a la coberta i descobreix la presència de l'Holandès, qui li demana una nit d'hospitalitat a casa seva. A canvi li ofereix un cofre amb joies. La conversa continua: l'Holandès pregunta Daland si té una filla i aquest li ho confirma. L'Holandès juga amb la cobdícia de Daland i demana en matrimoni la filla del mariner a canvi de tots

els seus tresors. Daland accepta i aprofitant la calma tots dos vaixells enfilen la proa cap a casa de Daland, mentre els mariners noruegs canten la cançó el Timoner.

Acte II

Ens trobem ara a l'interior de la casa de Daland, on les noies estan filant, vigilades per la vella Mary. Entre elles, Senta, la filla de Daland, la qual no fa altra cosa que mirar un retrat d'un home que sembla turmentat. Ni Mary ni les noies entenen perquè Senta està tan obsessionada amb el retrat; al cap i a la fi, ella ja té un promès. Senta demana a Mary que canti la balada de l'Holandès però ho ha de fer ella mateixa en negar-s'hi la vella. La balada relata com l'Holandès va ser maleït quan va jurar que no cediria mai en doblar un cap. Com en un èxtasi Senta s'ofereix a ser la dona que lliuri a l'Holandès de la maledicció. En aquest moment entra Erik, el caçador, qui ha sentit les últimes paraules de Senta. Tots marxen, llevat del caçador i Senta. Erik està enamorat d'ella però sap que hi ha quelcom que s'interposa entre tots dos; ha tingut un somni on ha vist Senta allunyant-se pel mar amb l'extranger del retrat. Senta es queda sola, refermada interiorment en la seva decisió pel somni d'Erik. Arriban Daland i l'Holandès. El pare fa les presentacions i tracta de fer sorgir la simpatia entre la seva filla i l'estranger, però aquests s'han quedats muts, mirant-se. Quan es queden sols, les paraules flueixen. L'Holandès no diu qui és, però adverteix Senta que el sacrifici pot ser terrible. La dona no sent cap por i afirma que li serà fidel fins a la mort. Quan torna Daland, Senta s'ofereix com a esposa de l'Holandès, qui accepta joiós, i tots tres marxen cap a la festa per la tornada del vaixell a casa.

Acte III

Hi ha festa al vaixell de Daland; els mari-

ners canten i fan gresca. Les noies del poble conviden la tripulació del vaixell fantasma, però ningú no contesta. La festa continua però de sobte, enmig d'una repentina mala mar, apareix la tripulació de l'Holandès, la qual acaba per atemorir els noruegs. La festa s'acaba i el mar torna a la calma. En aquest moment entren Senta i Erik, el qual intenta desdir-la de la seva idea. L'Holandès veu l'escena entre tots dos i creu que Senta li és infidel. Immediatament, ordena a la seva tripulació que salpi. Abans de marxar l'Holandès li diu a Senta que si li hagués estat infidel després de casats davant de Déu s'hauria condemnat eternament. Senta proclama la seva fidelitat, però tot és inútil: l'Holandès marxa després d'haver revelat la seva identitat. Malgrat els esforços d'Erik i Daland, Senta s'enfila en un espadat: novament proclama la seva fidelitat fins a la mort i es deixa caure al mar. Al moment, el vaixell fantasma s'enfonsa i en l'horitzó apareixen les imatges de Senta i l'Holandès, abraçats, enlairant-se cap al cel.

Pau Galonce

COMENTARIS

Aquesta òpera, la primera en la qual Wagner comença a transformar el seu estil per entrar en la profunda transformació que el convertiria en un cas a part de la història de l'òpera, es va inspirar en una llegenda nòrdica situada als fiords de Noruega. Curiosament, fou en un d'aquests fiords on es va refugiar el vaixell en què Wagner havia fugit de Riga per traslladar-se a Londres, i pel que sembla, una bona part de les desagradables experiències de la tempesta marítima que s'esmenta en una altra part d'aquest programa, van tenir importants conseqüències per a la història posterior de l'òpera.

En desembarcar, després del malson de la

tormenta, Wagner va sentir com cridaven una noia pel nom de «Senta», i va imaginar que aquest era el nom de fonts de la xicota. Aquest nom va passar així a la partitura com a nom de la protagonista de *L'holandès errant*. Però, pel que sembla, «Senta» no vol dir sinó «noia» o «xiqueta», en la parla local de la Noruega que va conèixer Wagner.

L'holandès errant va patir les conseqüències dels canvis que Wagner va introduir en el seu sistema musical. Els *leitmotive* encara són pocs i no són omnipresents com en altres de les seves creacions, però l'orquestració és densa i per a una orquestra avesada al repertori italià d'aleshores la seva interpretació era difícil i complicada. Per aquest motiu Wagner no va aconseguir que se li estrenés a França i finalment va aconseguir que fos el teatre de la cort de Dresden el que la posés en circulació.

Considerada una obra relativament «assequible» pel públic no wagnerià, ha estat en canvi també posada en dubte per part dels més acèrrims wagnerians, i a Bayreuth no va entrar en el *cànon* de les òperes del mestre dignes de ser representades al Festival fins l'any 1901. Sol representar-s'hi en una versió contínua, sense entreactes.

Al Liceu *L'holandès errant*, cantat en italià i amb el títol d'*Il vascello fantasma*, fou la segona òpera wagneriana que es va representar a Barcelona. Ben acollida, perquè no suposava gaire problemes de comprensió, va refermar per altra banda el prestigi de Wagner com a creador d'un drama ple de vitalitat, de força i de passió romàntica i va contribuir a preparar la conversió de Barcelona en una ciutat eminentment wagneriana. De tota manera, no ha estat de les obres de Wagner més representades al Liceu, on tot just ara arribarem a passar el llindar de les 70 funcions en més d'un segle.

Roger Alier

FEDORA D'UMBERTO GIORDANO

Octubre: 27(D), 30(C). Novembre: 3(A),
7(T), 10(B), 13(E)

Fedora Romazoff: Mirella Freni, Olga
Sukarev; **Gloria Fabuel, Loris Ipanoff:**
Josep Carreras, De Siriex: Enric Serra.
Director musical: Stefano Ranzani.
Director d'escena: Giuseppe De
Tomasi. **Escenografia:** Ferruccio
Villagrossi. **Vestuari:** Pier-Luciano
Cavallotti. **Producció:** Gran Teatre del
Liceu (1988)

A més d'*Andrea Chénier*, Umberto Giordano (1867-1948) és cèlebre per la seva òpera *Fedora*, acceptada pel públic des de la seva estrena i fins els nostres dies. D'entre les seves deu òperes, Giordano reexí en aquestes dues com un dels gran valors del verisme italià juntament amb Leoncavallo, Mascagni i Puccini.

Fedora té un llibret d'Arturo Colautti inspirat en el drama homònim de Victorien Sardou, estrenat el 1885. Giordano el veié representat al teatre amb Sarah Bernhardt en el rol protagonista. Tal fou l'admiració que sentí per l'obra que s'acostà a l'autor per proposar-li una adaptació operística. «On verra plus tard» va ser l'escèptica resposta que Sardou dirigí al jove músic. El dramaturg seria també l'autor d'una obra igualment cèlebre en el món líric *Tosca*.

Finalment, Giordano veié el seu somni realitzat el dia de l'estrena de l'òpera el 17 de novembre de 1898 al Teatre Líric de Milà



amb Enrico Caruso com a Loris. El mateix compositor va dirigir l'orquestra, rebent des del podi el clam unànim del públic aprovant un cop més el seu treball.

Fedora és una obra interessant, ben estructurada i amb tractament molt aconseguit de la psicologia dels personatges. Aquests requereixen bones veus: soprano i tenor lírico-

spinto per Fedora i Loris i un bon baríton dramàtic per a Siriex, tots bons actors, com és de rigor en el verisme. Igualment cal trobar una excel·lent soprano per encarar-se amb el rol de la simpàtica Olga Sukarev, l'ociosa amiga de Fedora. Aquesta és una òpera on cal treure el mocador al final de l'obra: el dramatisme, pot ser, un xic precipitat, amb què acaba és una mostra més de les possibilitats expresives del verisme, amb la passió, i tensió acumulades que ens apropen als fatals esdeveniments que clouen l'acció.

L'orquestració, més interessant que en *Andrea Chénier*, ofereix un cert color local en els tres actes, localitzats en diferents espais: la cançó russa de Siriex i el colorit desenfadat del París del segle XIX -record de *La Traviata*- al segon acte, i la cançó tirolesa a càrrec del cor amb acordió inclòs, al tercer.

Fedora s'estrenà a Barcelona al Gran Teatre del Liceu, el 22 de novembre de 1900.

Jaume Radigales

SINOPSI ARGUMENTAL

Acte I

A casa del comte Vladimir Andreievitx alguns criats comenten el casament imminent del seu amo amb la rica princesa Fedora Romazoff, tot insinuant que es fa pels diners d'aquesta, ja que el comte és un mà foradada. Llavors arriba la princesa Fedora i pregunta pel seu promès, absent. Quan un dels criats surt per cercar-lo arriben l'oficial de policia Gretx i el diplomàtic De Siriex duent Vladimir ferit. L'oficial organitza de seguida l'interrogatori dels criats: el cotxer relata com va sentir dos trets i després com va veure el seu amo malferit i arribà De Siriex per ajudar-los. Es descobreix que el comte anava sempre amb una pistola des que fou amenaçat. Un altre criat informa que aquell matí una

vella havia dut una carta pel comte, carta que més tard ha estat robada per un desconegut que deia que esperava Vladimir. El seu nom surt a la llum: és Loris Ipanoff, qui viu justament a la casa del davant. Gairebé al mateix temps que se sap que Loris no és a casa seva, mor Vladimir. Sobre la creu bisantina que duu penjada del coll, Fedora jura que es venjarà.

Acte II

Festa a casa de Fedora a París. Olga flirteja amb alguns convidats, entre els quals es troba De Siriex, que ara és a França. Per a sorpresa d'aquest, Fedora li presenta Loris Ipanoff. Ella li confia que l'ha seguit fins a París i a poc a poc l'ha atret al seu costat: Loris està enamorat de Fedora, com aquest mateix confessa a un altre convidat. De Siriex sospita que Fedora també està enamorada. Entre bromes, De Siriex canta una melodia sobre les dones russes. Fedora mostra la seva intenció de tornar a Sant Petersburg i així aconsegueix que Loris confessi que és acusat d'un crim que l'impedeix tornar a la pàtria: l'assassinat de Vladimir. Després que Fedora reconeix que estima Loris, aquest li diu que sí que va matar Vladimir, però que és innocent i pot demostrar-ho tot just quan s'acabi la festa. En marxar Loris, arriba un telegrama que informa d'un atemptat contra el Tsar i es dóna per acabada la festa. Apareix Gretx, a qui Fedora dona instruccions: ha d'atrapar Loris i portar-lo a Rússia i fer arribar una carta que acaba d'escriure al pare de Vladimir informant-lo de tot. Quan torna, Loris explica els motius que el van empènyer a matar Vladimir: aquest era l'amant de la seva dona Wanda i el va matar durant una disputa en defensa pròpia. Fedora no deixa marxar Loris perquè sinó serà agafat pels homes de Gretx. Tots dos proclamen llur amor.

Acte III

Villa de Fedora a Suïssa. Fedora s'hi troba amb Olga i Loris. Un dia, mentre Loris és fora per a recollir el correu, arriba De Siriex. Primer, flirteja una mica amb Olga i després comença a xerrar amb Fedora: el pare de Vladimir, cap de policia de Sant Petersburg, ha fet empresonar el germà de Loris, acusat per una carta arribada de París com a còmplice en l'assassinat, i ha mort a la presó; en rebre la notícia, la mare de Loris ha mort també. Abans que no torni Loris, De Siriex marxa a fer una passejada amb Olga. Fedora resta sola i implora perdó al Déu de justícia. Quan arriba Loris descobreix un telegrama d'un amic que des de Sant Petersburg li comunica que ha estat perdonat i pot tornar. Però tot just després agafa una carta arribada amb la correspondència que Fedora mirava d'amagar-li: el mateix amic l'informa de la mort del seu germà i la seva mare i de la carta de la informadora de París. Loris afirma que no la perdonarà mai aquesta delatora, malgrat les cada cop més insistents demandes de perdó de Fedora. Sospitant, Loris sap per boca de Fedora que és ella qui va escriure la carta venjadora. Tement la reacció de Loris, Fedora pren dissolt en un te el verí que amagava a la seva creu i mor després d'haver obtingut el perdó del seu estimat.

Pau Galonce

COMENTARIS

Fedora es va estrenar al Gran Teatre del Liceu el 22 d'abril de 1900, és a dir, molt poc després de la seva estrena absoluta. En aquella època el Liceu encara seguia essent un dels primers teatres europeus on s'estrenaven les produccions italianes.

Encara que *Fedora* fou molt ben rebuda pel públic que va assistir a l'estrena, la crítica

es va mostrar reticent, com passava sempre que s'estrenava una òpera italiana. En aquells anys la crítica estava totalment guanyada per la causa wagnerista, que molts interpretaven que s'havia de defensar a base d'escarnir i de maltractar les produccions musicals que no s'ajustessin als principis del gran compositor alemany.

Per atacar les òperes italianes, es recorria sovint a «denunciar» la influència de les grans editorials milaneses, Ricordi, Sonzogno i altres, sobre la producció operística, presentant aquesta com a fruit poc menys que exclusiu de les apetències comercials dels editors.

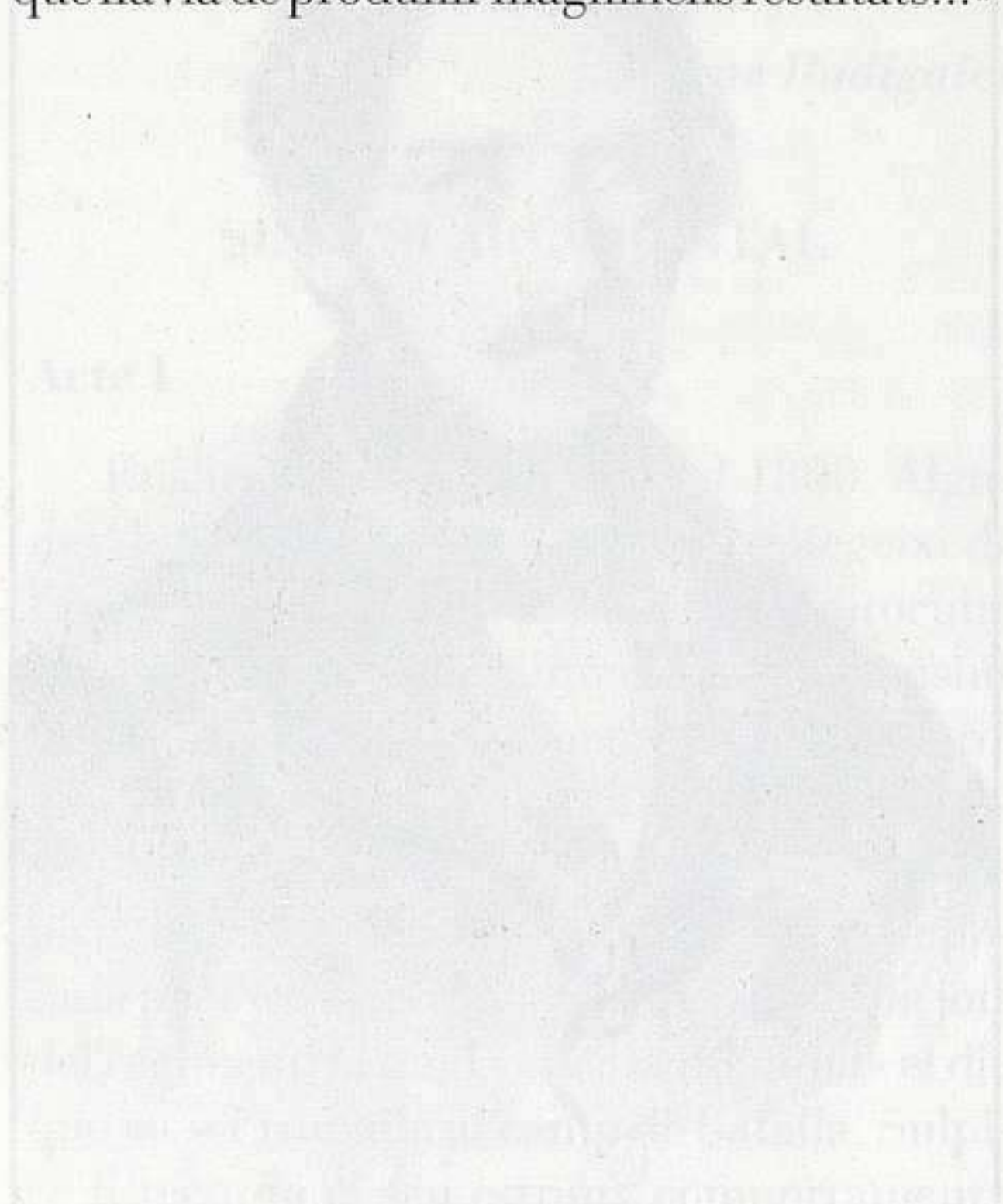
Fedora, però, fou atacada amb especial virulència perquè dins del verisme a la qual pertany, Giordano va voler introduir-hi detalls de la vida quotidiana, com l'ús de les bicicletes que apareixen en el tercer acte. Tot plegat va escandalitzar el benemèrit però intolerant crític de «Joventut», Joaquim Pena, el qual va deixar anar les ratlles següents en la seva ferotge crítica de *Fedora* («Joventut», 3-V-1900):

«Oh, gran Giordano! Tu has regenerat aquella santa casa [es refereix al Liceu]; tu has escombrat d'allí las impuras armonias de la ensopida *Ifigenia* [al·ludint a la de Gluck, estrenada poques setmanes abans] ab que'ns volian convencer quatre sabis sols per dur la contraria a l'intellectualisme de tot un públich; en tu confiem els creyents, la part sana, l'element civilisat entre'ls propietaris y abonats, pera que'ns desinfectis el local de tanta música sabia plena de soroll y buyda de inspiració ab que'ns havian infestat els compositors alemanys y que si'ns descuydem, ab un xich més acaba ab las tradicions del *bel canto*. ¡Glòria al escombriayre, volem dir al desinfectador de nostra escena lírica, al inmens Giordano!»

Joaquim Pena insistia en l'escarni, més avall, amb les frases següents: «De la mateixa manera podia aprofitar-se la escena de las bicicletas (quina aparició en las taulas, a més de ser d'un gran efecte artístich, resulta altamente *musical*), podia aprofitar-se, dihéim, per anunciar alguna fàbrica de velocípedos, caballs de máquina (...) Aixís tindriam implantada la ópera-anunci, qu'estém segurs que havia de produhir magnífichs resultats...»

Malgrat aquesta rebuda tan poc favorable, *Fedora* ha mantingut la seva popularitat i ha ocupat un lloc discret, però bastant constant en el repertori operístic internacional. Al Liceu, es va representar per última vegada el març de 1988, i va ser l'ocasió per estrenar una aplaudida nova producció del Liceu, que és la mateixa que veurem enguany.

Roger Alier



LA FILLA DEL REGIMENT DE GAETANO DONIZETTI

*Desembre: 4(E), 7(A), 10(C), 11(-), 13(D),
16(B), 17(-), 19(T)*

La marquesa de Berkenfield: Heather Begg, Marie: Edita Gruberová (4, 7, 10, 13, 16 i 19)/Alessandra Ruffini (11 i 17), Sulpice: Maurizio Picconi, Tonio: Deon van der Walt (4, 7, 10, 13, 16 i 19)/ Fernando de la Mora (11 i 17). Director musical: Richard Bonyngé. Director d'escena: Giancarlo Del Monaco. Escenografia: Toni Businger. Producció: Opernhaus Zürich (1988).

Tradicionalment es representava aquesta òpera a París cada 14 de juliol, pel seu caràcter tan proper al xovinisme francès.

De fet *La Fille du Regiment* -títol original de l'obra- és una deliciosa peça, volgudament ingènua, marcial, lleugera, amb una gràcil melodisme que li dona una característica espontaneïtat.

Donizetti crea una «opéra-comique» que anticipa Offenbach i la millor opereta de l'època immediatament posterior a l'estrena de l'obra, que per cert va ser rebuda amb un cert escepticisme -tanta marcialitat arribà a molestar Hector Berlioz -però que ben aviat s'imposà com un dels títols predilectes per als francesos i després els italians, amb una versió traduïda, tot i que per entendre integralment *La filla del regiment* i captar-ne tota la seva gràcia subtil cal sentir-la en la versió francesa.



Donizetti, malgrat les preocupacions que el 1840 -any de l'estrena de l'òpera -tenia arran del seu enuig amb el conservatori de Nàpols i de la recent mort de la seva esposa Virgínia dos anys abans, vivia acomodada a París, amb encàrrecs de l'Opéra Comique i l'Opera de Viena. I en «La filla del regiment» crea una obra amb una comicitat nova, lluny del sentimentalisme de *L'Elisir d'amore* o el perenne classicisme de *Don Pasquale*. Ara el compositor es permet fins i tot una autoparòdia- la lliçó de cant del segon acte- i un esclat lluminós que per força havia d'agradar

a la França del seu temps. Maria, centre de l'acció, és un personatge viu, alegre i humà, que s'ha d'acomodar a les possibilitats d'una soprano com Jenny Lind, Lily Pons o Joan Sutherland, tres generacions de cantants. *La filla del regiment* arribà al Gran Teatre del Liceu el 6 de novembre de 1850, tot i que Barcelona n'havia vist ja una primera representació el 30 d'agost de 1844 al Teatre Nou, a càrrec de la seva companyia local.

Jaume Radigales

SINOPSI ARGUMENTAL

Acte I

Ens trobem a Suïssa, cap al 1800. Algunes dones preguen Déu que les protegeixi de l'enemic; la Marquesa de Berkenfeld no oculta la seva por, i el seu intendent Hortensius intenta calmarla. S'anuncia per un camperol que les tropes franceses s'han posat en marxa. Arriba en aquest moment el sargent Sulpice d'un regiment i proclama la pau imposada per l'exèrcit francès. Entra Marie, la joia del regiment, la qual va ser «adoptada» el dia que va ser trobada al camp de batalla. Sulpice li recorda el seu estrany comportament i Marie relata com Tonio, un camperol, la va salvar quan va caure per un precipici i com Tonio s'ha enamorat d'ella. Sulpice li recorda que només pot casar-se amb un membre del regiment. I és ara quan el soldats duen Tonio, a qui han pres per espia. Marie l'exculpa i el camperol explica que s'ha apropiat al campament només per veure la xicota que estima. En marxar els soldats, Tonio confessa el seu amor per ella, la qual per la seva banda no se sent a disgust amb el camperol. Sulpice arriba en el moment en què Tonio fa un petó a Marie i recorda a aquesta amb qui haurà de casar-se. El

camperol marxa, cercant el consentiment dels «altres pares de Marie». El sargent demana a la Marquesa de Berkenfeld si coneix un tal Robert, amb el seu mateix cognom, del qual la seva germana va tenir un fill. La Marquesa afirma que Marie no és altra que la seva neboda i que té la intenció d'endur-se-la amb ella. Els soldats del regiment es reuneixen abans que Marie s'acomiadi i llavors ella descobreix que Tonio s'ha allistat...per tal de poser casar-se amb ella, després d'aconseguir el consentiment del regiment. Marie, al final de l'acte, marxa amb la seva nova tia.

Acte II

Després d'alguns mesos, al castell de Berkenfeld, la marquesa i la duquessa de Krakentorp han negociat el contracte matrimonial entre Marie i el fill de la duquessa, el duc Scipion, que ha de ser signat aquella nit. Entra Sulpice, qui ha passat una temporada al castell recuperant-se d'una ferida, i és informat per la Marquesa de les properes noces de Marie, a la qual la marquesa vol «refinar» amb lliçons de cant. Sulpice l'anima a que canti la cançó del regiment, amb molt enuig de la Marquesa. En sortir aquesta, Marie confessa al sargent que recorda vivament Tonio; ell li recorda el seu deure com filla del regiment. La infeliç Marie es lamenta de la manca d'amor, però llavors se sent una marxa i el regiment arriba al castell. Tonio ja és oficial i anuncia que ha sabut quelcom que faria la felicitat de tothom; assegura a la Marquesa que s'estima la Marie. Com que la Marquesa no cedeix en els seus plans, Tonio revela que Marie no pot ser la seva neboda, perquè la Marquesa no té germanes. Quan l'aristòcrata es troba sola amb Sulpice revela que de fet Marie és la seva filla. Comencen a arribar els convidats a les noces. Marie, un

cop la Marquesa li confessa que és la seva mare, mostra la seva intenció de signar el contracte matrimonial, però llavors Tonio afirma en presència dels convidats que Marie era una *vivandière* i la filla del regiment. La noia, per la seva banda, confessa que se sent en deute per la lleialtat del regiment. La commoguda Marquesa dóna el seu consentiment pel casament de Tonio amb Marie amb gran indignació de la mare del nuvi, la irascible duquessa de Krakentorp. Tothom canta «Salut à la France» per celebrar el final feliç.

Pau Galonce

COMENTARIS

En traslladar-se a París, Donizetti va demostrar tenir ben clar el gust del públic dels diferents teatres que hi havia a la capital francesa. Si per a l'òpera va escriure el gran drama romàntic que és *La favorita* (1840), realçat amb el preceptiu gran *ballet*, per a l'Opéra Comique el compositor va saber-se adaptar al to lleuger i desenfadat que els francesos havien sabut extreure del contacte amb les obres rossinianes i combinar-lo amb el perfume sentimental i «mignon» propi del seu propi tarannà musical.

L'obra fou concebuda com a obra per al lluïment d'una soprano que tingués capacitat còmica, i la lliçó de música -ben diferent de la de Rossini en el *Barbiere*- inclou un *pianoforte* que es toca, efectivament, en es-

cena (la part de piano no té cap dificultat i si es toca malament contribueix a la comicitat). Donizetti s'anticipa així mig segle a la troballa dels autors veristes com Leoncavallo i Giordano, que duen el piano a escena.

Al costat de la protagonista Marie, el seu promès Tonio té un paper de considerable relleu. Però modernament el que més s'ha valorat d'aquest rol és la successió de nou Do aguts que hi ha en la cabaletta de l'ària en la que Tonio sol·licita l'ingrés a l'exèrcit (per poder-se casar amb «la filla» del regiment). Quan Donizetti va escriure aquesta pàgina molt probablement els tenors encara cantaven els Do aguts en *falsettone*, i en tot cas la pàgina va passar sense especial atenció. Encara l'enregistrament discogràfic de *La figlia del reggimento* (versió italiana) amb Cesare Valletti (1950), en lloc d'explotar les possibilitats dels sobreaguts, les minimitza rebaixant la partícula i eliminant, per tant, aquesta exhibició. Ben al contrari, l'any 1966, quan Luciano Pavarotti va cantar aquesta òpera amb Joan Sutherland, va treure tot el relleu vocal a aquesta sèrie de nou aguts que recull fidelment l'enregistrament que el mateix cantant en va fer poc després (1967). Des d'aleshores els tenors que tenen prou facilitat en el registre sobreagut el llueixen en aquesta òpera que ha tornat al repertori internacional, centrada ara en la veu del protagonista masculí, tot i que la part de soprano segueix conservant, lògicament, la seva importància.

Roger Alier

MATHIS DER MALER

DE PAUL HINDEMITH

Gener: 20(B), 23(T), 26(A), 29(C). Febrer: 1(D), 4(E).

Albrecht von Brandenburg: Jan Blinkhof; Mathis: Albert Dohmen; Lorenz von Pommersfelden: Wolfgang Rauch; Riedinger: Kristinn Sigmundsson; Hans Schwalb: Stefano Algieri; Sylvester von Schaumberg: Peter Gougloff; Ursula: Karan Armstrong; Regina: Georgina von Benza; Comtessa de Helfenstein: Cynthia Clarey. Director musical: Uwe Mund. Director d'escena: Götz Friedrich. Escenografia i vestuari: Peter Sykora. Producció: Deutsche Oper Berlin (1990) amb la col.laboració del Gran Teatre del Liceu.

Matias el pintor és l'òpera que en certa manera clou el període neo-romàntic de Paul Hindemith (1895-1963) amb la seva etapa més acadèmica, la del neoclassicisme. És la seva obra vocal més famosa i reeixida. Estructurada en set quadres, el compositor de Hanau esmerçà dos anys de 1933 a 1935 per escriure'n música i llibret i finalment l'òpera va ser estrenada al Stadttheater de Zürich el 1938.

Hindemith es va inspirar en la vida del pintor Mathis Grünewald (1460-1528), mític artista autor d'un famós altar a Issenheim (Alsàcia) que il.luminà igualment la partitura de Hindemith.

El compositor creà un personatge, el de Matias, idealista i contemplatiu davant de la

bellesa que ell busca instantàniament enmig dels seus. Són precisament els conflictes humans els que desencadenen la seva artisticitat i el seu domini plàstic.

Tot això es recrea per Hindemith amb una expressivitat aconseguida gràcies a l'hàbil ús del contrapunt. Sense ser atonal, el músic es mou als límits del tonalisme, creant una ambigua i encisadora atmosfera plena de colorit.

De fet, *Mathis der Maler* és l'òpera que representa l'ideari estètic del seu autor: la recerca de l'harmonia del cosmos que ha d'esdevenir harmonia humana. Recordem que aquesta obra s'estrenà en pleu apogeu del nacional socialisme alemany, que condemnà el seu autor pels seus idearis pacifistes: a Alemanya, *Mathis der Maler* no hi arribà fins el 1946.

Amb un cert retard aquesta òpera s'afegeix a la llista d'òperes contemporànies estrenades al nostre país.

Jaume Radigales

SINOPSI ARGUMENTAL

Òpera en set escenes, amb música de Paul Hindemith, sobre un llibret propi, i estrenada al Stadttheater de Zuric, el 28 de maig de 1938.

Antecedents.

L'acció se situa durant la guerra dita «dels pagesos», a l'Alemanya del segle XVI, en el context dels enfrontaments entre catòlics i protestants.



ACTE ÚNIC

Escena I: En un monestir.

Mathis, el pintor, treballa en un fresc de tema religiós per al monestir on s'esdevé l'escena. Un dirigent de la revolta, Schwalb, entra ferit a cercar refugi amb la seva filla Regina i recrimina a Mathis que es dediqui a pintar mentre els seus compatriotes lluiten. Un grup de cavalleria, dirigit per Sylvester arriba en persecució de Schwalb, però Mathis ajuda el perseguit i la seva filla a fugir.

Escena II: Davant de la catedral de Magúncia.

El cardenal-arquebisbe Albrecht té relacions amb un ric comerciant protestant, Riedinger, perquè es beneficia dels diners d'aquest, que obté del cardenal una contraordre perquè no es cremin públicament els llibres luterans. Mathis, entre tant, se sent atret per la filla de Riedinger. Quan Riedinger se'n va, el degà de la catedral, Pommersfelden, persuadeix el

cardenal que faci, malgrat tot, la crema de llibres. Arriba Sylvester i en reconèixer Mathis el vol arrestar per haver deixat fugir el cap dels pagesos revoltats. Mathis intenta obtenir del cardenal la llibertat per als pagesos, però el cardenal li diu que no es fiqui en qüestions polítiques. Mathis respon que en aquestes circumstàncies no té pau per treballar i es desdiu de l'encàrrec que li havia fet el cardenal. Pommersfelden vol fer arrestar el pintor díscol, però Albrecht ordena que el deixi anar en pau.

Escena III: A casa de Riedinger.

Un grup de luterans estan amagant llibres: a fora ja hi ha encesa una foguera. Un conseller d'Albrecht, Capino, es presenta a la casa i fa dur els llibres a la pira. Capino calma la ira dels protestants mostrant-los una carta de Luter al cardenal, en la que proposa que aquest es casi amb una protestant i obtingui així una concòrdia entre les dues faccions. Quan entra Ursula, filla de Riedinger, els

presentes li pregunten si estaria disposada a casar-se per la causa protestant. Arriba Mathis i Ursula, que tem el misteriós enllaç, li demana que se l'endugui però ell, encara que enamorat d'Ursula, no accepta perquè vol unir-se als pagesos rebels. A la plaça els llibres cremen mentre els protestants i els catòlics bescanvien insults.

Escena IV: En un poble destruït.

Els pagesos han capturat el comte i la comtessa Helfenstein. Ell (que no canta) és dut a executar; ella és amenaçada amb la violació. Mathis intenta calmar els rebels però els pagesos se'n riuen i finalment l'ataquen i el fereixen. Entra Schwalb amb Regina i atura la baralla: s'apropen tropes enemigues. Els pagesos no poden evitar l'atac i la derrota i Schwalb mor en la batalla. El cap de les tropes, Truchsess von Waldburg, vol arrestar Mathis, però la comtessa explica el seu comportament noble i Mathis és perdonat. El pintor es queda sol amb Regina, que plora damunt del cadàver del seu pare.

Escena V: Despatx del cardenal-arquebisbe.

Capino tracta de persuadir el cardenal que es casi amb Ursula perquè a part de les raons religioses, l'estat financer de l'arquebisbe és ruïnós. Però quan Albrecht descobreix que la possible núvia és Ursula l'acusa de prendre part en un «negoci innoble». Ursula l'incita a lluitar per la reconciliació, i el cardenal, mogut per la consciència, promet fer-ho, però Ursula renuncia a les seves riqueses i al matrimoni.

Escena VI: En un bosc.

Mathis i Regina fugen del camp de batalla i s'han refugiat en un bosc. Mathis, deprimat,

té una sèrie de visions que després reproduirà en el retaule de l'altar d'Issenheim de Grünewald. En una altra visió veu St. Pau i St. Antoni, i el cardenal Albrecht que l'anima a tornar a la pintura, el do que Déu li va atorgar per al bé de la humanitat.

Escena VII: Estudi de Mathis, a Magúncia.

Mathis treballa, rodejat de les seves creacions pictòriques mentre Ursula atén Regina, que es mor en pau. Un interludi orquestral separa la primera part de l'escena de la segona, en la que veiem ara Mathis en el seu estudi sense cap obra seva: ara només hi ha una taula amb unes poques possessions del pintor i una caixa buida. Albrecht el ve a visitar, i Mathis li diu que, acabada la seva obra, ja només li resta anar al bosc a cercar un lloc per ben morir. El cardenal se'n va i Mathis comença a posar les seves modestes pertinences a la caixa.

Pau Galonce

COMENTARIS

Hindemith va treballar en aquesta obra entre 1933 i 1935, i alhora va escriure una simfonia que duu el mateix títol i que està estretament relacionada temàticament amb l'òpera. El compositor va voler escriure aquesta obra d'una forma que resultés més popular i assequible que les seves creacions anteriors. Una gran part de l'obra és basada en temes populars i en música religiosa coral, encara que hi ha poques cites de temes concrets.

Encara que Hindemith va voler aplicar en aquesta òpera les seves idees sobre les relacions tonals, tal com les havia exposat poc abans en els seus cursos de música a Berlín; l'obra no té res d'acadèmica i la música té un poder d'expressió notablement atractiu.

En certa manera, Hindemith explicava en aquesta òpera el seu dilema personal: el d'un artista que treballa en la seva «torre de vori» en moments de greus problemes col·lectius com els que vivia el món alemany d'ençà del 1933.

Comprensiblement, aquesta òpera no va poder ser estrenada a Alemanya, ja que Hindemith havia estat inclòs aviat en el grup dels compositors de l'anomenada «música degenerada» pel règim nazi. Després, el 1946, va començar a ser divulgada per tot Europa

però no ha gaudit mai de popularitat perquè no és fàcil de representar i presenta problemes de muntatge. La seva presència al Liceu de Barcelona constitueix una estrena absoluta tant a Barcelona com a l'estat espanyol. A Barcelona, però, hi ha almenys el precedent d'haver estat estrenada la *Simfonia Mathis der Maler* per l'Orquestra de Filadèlfia, dirigida per Eugène Ormandy, el 31 de maig de 1955.

Roger Aliet

TURANDOT

DE GIACOMO PUCCINI

Febrer: 28(A). Març: 4(E), 8(D), 9(-), 11(-),
12(C), 14(-), 16(B), 20(T)

Turandot: Eva Marton (28, 4, 8, 12, 16 i 20)/Gwyneth Jones (9, 11 i 14), **Timur:** Stefano Palatchi/Giancarlo Boldrini (9, 11 i 14), **Calaf:** Vyacheslav Polozov/Nicola Martinucci (9, 11 i 14), **Liù:** Verónica Villarroel (28, 4, 8, 12, 16, 16 i 20)/Ana María González (9, 11 i 14), **Ping:** Wolfgang Rauch, **Pang:** Josep Ruiz, **Pong:** Antoni Comas. **Director musical:** Paolo Olmi. **Director d'escena:** Andrei Serban. **Escenografia:** Sally Jacobs. **Coreografia:** Kate Flatt. **Producció:** Royal Opera House, Covent Garden, (1984).

Aquesta és una de les poques òperes que, compostes al segle XX, formen part del repertori habitual dels actuals teatres operístics.

Com se sap *Turandot* és el darrer treball de Giacomo Puccini (1858-1924) i també la seva obra més reeixida. Franco Alfano s'encarregà d'acabar l'obra que Puccini deixà quan la mort el va sorprendre, precisament després de l'escena del suïcidi de Liù.

El llibret de *Turandot* és la versió que Adamo i Simoni havien fet de una faula oriental i d'origen llunyà que el segle XVIII havia tractat entre d'altres Gozzi, l'obra del qual va donar peu a adaptacions en vaudevilles i òperes, com la de Busoni del 1917.

L'obra s'estrenà a la Scala de Milà el 25



d'abril de 1926, sota la direcció de Toscanini i amb Miguel Fleta en el rol de Calaf.

Turandot és un gran fresc coral i orquestral, veritable síntesi de tota l'obra de Puccini com a gran dramaturg que era: heroisme - Calaf i la princesa Turandot, la dona inaccessible que acaba sucumbint al poder de l'amor-, sensualitat i melosa tendresa -Liù-, comicitat -Ping, Pang, Pong, record de les màscares de la Comèdia de l'Art- i l'exotisme que embolcalla l'òpera, que més enllà del verisme no descriu, sinó que evoca poèticament l'ambient de la Xina Imperial, després de la recerca etnomusical que Puccini havia fet.

La paleta expressiva del compositor ja ha eliminat de ple els numeros tancats i són abundants els agosarats recursos harmònics amb elegants atonalitats i dissonàncies. Alfano va fer el que va poder, seguint esbossos que Puccini havia deixat, però es notori el canvi de la partitura a partir dels seus darrers compassos.

Jaume Radigales

Acte I

Muralles de Pekín. Un mandarí anuncia al poble que aquell qui vulgui casar-se amb la princesa Turandot ha de resoldre els tres enigmes que li proposi; si fracassa, li esdevindrà el mateix que al príncep de Pèrsia, qui morirà en sortir la Lluna. Entre la multitud vociferant s'hi troba un home vell, qui és acompanyat per la jove Liù, i el jove Calaf, el qual en veure que el vell cau a terra, l'ajuda i de seguida reconeix el seu pare Timur, antic rei tàrtar depositat. Timur relata la seva història i com l'ha ajudat Liù, la qual per la seva banda reconeix que ho ha fet tan sols per un somriure que un cop li va adreçar Calaf. Mentrestant, s'han enllestint els preparatius per l'execució del príncep de Pèrsia, a la vista del qual, la multitud, commoguda per la seva bellesa, demana clemència. Llavors apareix, a la llum de la Lluna, la princesa Turandot, i tothom, fin i tot Calaf, queda transtornat per la seva presència. La sentència és confirmada i el cap del príncep de Pèrsia roda, no sense abans haver pronunciat un sol mot: Turandot. Malgrat això, Calaf no dubta i es dirigeix cap al gong per anunciar que hi ha un nou candidat a passar la prova. Però abans que pugui arribar-hi Ping, Pang i Pong tracten de treure-li-ho del cap. És en va: ni els fantasmes dels antics pretendents, ni Timur, ni Liù no poden retenir l'impetuós Calaf, que finalment fa sonar el gong.

Acte II

Quadre I.-

En un pavelló del Palau, Ping, Pang i Pong enllesteixen la boda o el funeral del nou pretendent, el nom del qual encara no és conegut. Es queixen d'haver de treballar tant. Somien amb que aquest cop tot acabi bé. Però s'escolten els sons que anuncien la cerimònia.

Quadre II.-

La Gran Plaça del Palau Imperial és plena de gent. Hi són els mandarins i els vuit savis amb les respostes a les preguntes per a Calaf, el Príncep Desconegut per a tots. Dalt d'una immensa escalinata apareix el decrepit emperador Altoum, forçat per un terrible jurament a presidir la cerimònia, el qual per tres cops tracta que Calaf es faci enrera, sense èxit. Després que el Mandarí repeteixi les condicions de la prova, Turandot recorda que la cerimònia no és més que una venjança per una princesa, avantpassada seva, que va ser raptada per un rei tàrtar i va morir. Calaf, a més, haurà de ser prudent: els enigmes són tres i la mort és una. No, diu Calaf: els enigmes són tres i la vida és una. Comença la prova. El primer enigma és resolt: allò que cada nit neix i cada nit mor, és l'Esperança. També el segon: la viva resplendor que és la Sang. El tercer és el més difícil de tots: com un foc que és gel, i és la pròpia Turandot. La princesa no vol acceptar el triomf de Calaf, però l'Emperador li recorda que el jurament és sagrat. Calaf, veient la resistència de Turandot, li proposa un nou enigma: que endivini el seu nom abans de l'albada. Si ho fa, no sols el compromís quedarà trencat, sinó que ella podrà disposar de la seva vida.

Acte III

Quadre I.-

Durant la nit, en un jardí del Palau. Calaf és conscient de que ningú no sap el seu secret,

que Turandot intenta descobrir no deixant dormir ningú aquella nit. Ping, Pang i Pong volen subornar Calaf amb dones, amb la glòria, amb or, tot sense èxit. Llavors són duts a la presència de Turandot Timur i Liù, dels qui se sap que coneixen la identitat del Príncep Desconegut. Turandot interroga Timur i després Liù, però Liù s'avança i diu que només ella sap el nom del pretendent. Resisteix les tortures perquè és l'Amor qui li dona forces. Afirma que un dia la Princesa estimarà el Príncep Desconegut i abans que el dolor li faci desvetllar el seu secret, la jove es mata amb un punyal. Timur surt amb el cadàver de Liù. Turandot i Calaf han restat sols. Ell comença per fer-li retrets per la seva cruesa, però aviat demostra tanta passió que desarma Turandot, víctima ella també dels seus sentiments amorosos. Calaf li desvetlla la seva identitat en prova d'amor.

Quadre II.-

A l'exterior del Palau Imperial, Turandot puja per una gran escalinata fins on es troba el seu pare, al qual dóna el nom del seu pretendent: Amor. Calaf i la Princesa es fonen en una abraçada mentre la multitud els aclama.

Pau Galonce

COMENTARIS

Turandot va suposar un conflicte musical considerable quan es va estrenar a la Scala de Milà. Dirigia el mestre Toscanini, i Mussolini va anunciar la seva presència. Això suposava que en començar la funció l'orquestra hauria d'interpretar l'himne *Giovinezza*, però Toscanini es va negar a fer-ho i finalment el dictador italià va renunciar a assistir a l'estrena.

Estrenada per cantants d'alt nivell, com Rosa Raisa i el tenor aragonès Miguel B. Fleta, Toscanini va interrompre la representació en arribar al punt que havia mort el compositor. Aquell dia no es va interpretar la conclusió escrita per Franco Alfano, que es va posar en escena només a partir de la segona funció.

Aquesta òpera fou duta al Liceu molt ràpidament després de la seva estrena a la Scala de Milà (1926), per l'interès especial que hi va posar l'aleshores empresari del nostre teatre, Joan Mestres Calvet, decidit defensor de les creacions puccinianes, en contra del que aleshores sostenia la crítica, que afectava poc menys que indiferència, quan no decidida hostilitat, en front de les creacions italianes, que atribuïa exclusivament als interessos mercantils de les editorials musicals milaneses.

El 30 de desembre de 1928 pujava a l'escenari del Liceu la *Turandot* propiciada per l'empresari Mestres, amb Iva Pacetti en el paper principal, Antonio Melandri en el de Calaf, i Maria Laurenti en el de Liù. Dirigia l'orquestra el mestre Alfredo Padovani. La crítica es va mostrar previsiblement hostil: Baltasar Samper, en el diari «La Publicitat» va dir que hi havia «molt poca música en la partitura»; el noucentista Llongueras, per la seva banda, va assegurar que l'obra era inferior a d'altres de Puccini i que ni l'emocionava ni li interessava gens.

En tot cas, el cert és que *Turandot* va aparèixer molt poc al Liceu fins que els anys 1960 es va anar convertint en una obra molt més popular. Actualment és una òpera esperada pel públic i dels comentaris negatius d'altres temps ningú no se'n recorda.

Roger Aliet

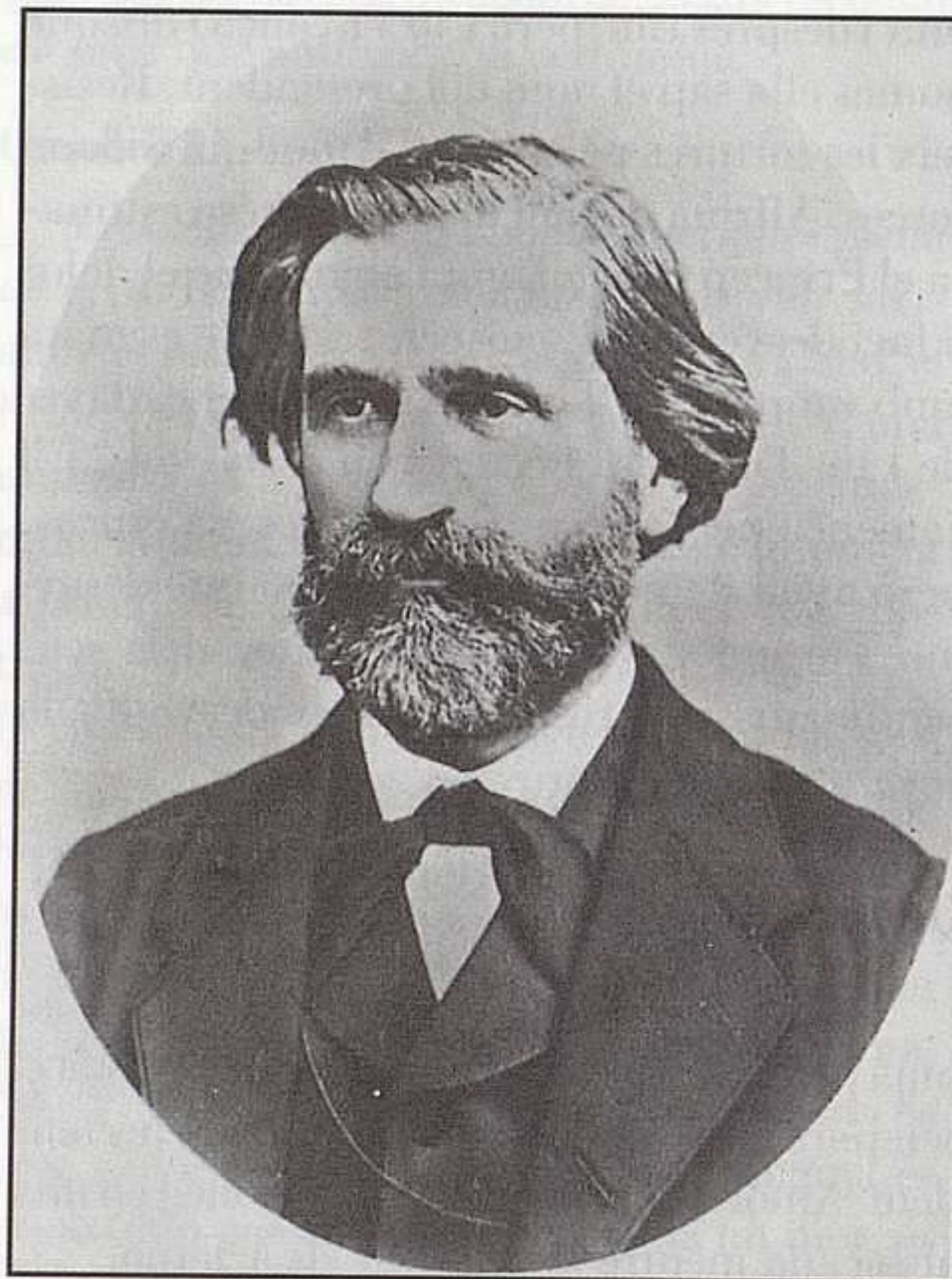
DON CARLO DE GIUSEPPE VERDI

*Abril: 11(-), 14(B), 17(T), 19(-), 21 (D),
23(-), 25(A), 27(-), 29(C). Maig: 2(E).*

Filippo II: Simon Estes/Stefano Palatchi; **Don Carlo:** Jaume Aragall (14, 17, 21, 25, 29 i 2)/N.N. **Rodrigo di Posa:** Vladimir Chernov (14, 21, 25, 29 i 2)/Anthony Michaels-Moore (11, 17 i 23)/Vicenç Sardinero (19 i 27); **El Gran Inquisidor:** Dimitri Kavrakos (14, 17, 19, 21, 25, 27, 29 i 2)/Giancarlo Boldrini (11 i 23); **Elisabetta di Valois:** Miriam Gauci (14, 17, 21, 25, 29 i 2)/Nikki Li Harliep (11, 19, 23 i 27); **La princesa d'Eboli:** Dolora Zajick (14, 17, 19, 21, 25, 27, 29 i 2)/Eugenie Grunewald (11 i 23); **Tebaldo:** Conchita García. **Direcció musical:** David Robertson. **Direcció d'escena:** Gilbert Defló. **Escenografia:** Ezio Frigerio. **Vestuari:** Franca Squarziapino. **Nova co-producció:** Teatro Bellini, Catània/Gran Teatre del Liceu.

Amb aquesta òpera Verdi ens demostra no tan sols la seva capacitat creativa, sinó sobretot el llarg procés d'elaboració d'una òpera, amb els continus retocs i revisions. En efecte, de *Don Carlo* en coneixem tres versions diferents, i fins i tot n'hi havia una quarta prevista pel compositor.

La primera va ser la de l'estrena a París, l'onze de març de 1867. Com era habitual a l'Opéra, la versió tenia cinc actes i un ballet a l'inici del tercer. Les altres dues foren en



italià i amb quatre actes, conservant l'ària «Io la vidi», els anys 1867 i 1883, i així és com avui habitualment es representa.

L'obra de Verdi accentua la foscor i la pesantor d'una Espanya sotmesa al poder de la monarquia i a les pors de la Inquisició. Els personatges de l'obra, caracteritzats amb un extraordinari relleu psicològic -mercès a una excel·lent orquestració- tenen un caràcter sinistre, gairebé fantasmagòric: l'anticlericalisme de Verdi se'ns transmet a través de la figura de l'Inquisidor. Però els millors personatges són el valent i coratjós Rodrigo i el rei Felip, un home sever i dur, però que se'ns

revela com a víctima d'ell mateix en la seva ària «Ella giammai m'amò» que obre el quart acte. El personatge d'Èboli és a mig camí entre Azucena i Amneris, un dels gran rols per a mezzosoprano de Verdi. Carlo i Elisabetta superen el marc d'una convencional parella d'enamorats. Jaume Radigales.

SINOPSI ARGUMENTAL (versió en quatre actes -1884-)

Acte I

Quadre I.- Claustre del monestir de Yuste

Al costat d'una estàtua de l'emperador Carles V, un grup de monjos pensa en la brevetat del poder. Un d'ells, apartat, demana perdó pels pecats d'aquell. Arriba l'infant Don Carlos, el qual creu reconèixer en el monjo el seu avi. Poc després arriba Don Rodrigo, marquès de Posa, íntim amic de Don Carlo. En un ambient de confiança entre tots dos, l'hereu al tron confessa el seu amor per Isabel de Valois, actual esposa del seu pare Felip II, i de qui un cop va estar enamorat i promès. Don Rodrigo intenta fer-li oblidar aquest amor impossible, animant-lo a que lluiti per la justa causa de la llibertat de Flandes, idea que engresca Don Carlos. En arribar Felip II tots dos marxen després de jurar-se una amistat fidel.

Quadre II.- Jardins del monestir

La princesa d'Èboli fa passar l'estona de les dames de companyia de la reina cantant una cançó mora. Entra la reina, i poc després Rodrigo, el qual aconsegueix fer-li arribar una carta de Don Carlos demanant-li una entrevista. Mentrestant, la princesa d'Èboli es demana si Don Carlos l'estima. Rodrigo fa

allunyar totes les dames de companyia i així poden trobar-se la reina i l'infant. Ella acaba per reconèixer que l'estima però li recorda, veient la seva exaltació, que haurà de matar el seu pare per poder-se casar amb ella. Després que ha marxat Don Carlos, arriba el rei i el seu seguici i es troba sola la reina, cosa que l'enfureix. Felip, expulsa del regne la comtessa d'Aremberg. La reina suporta l'ofensa amb dignitat. Felip II i Rodrigo resten sols. El rei lloa la humilitat del noble, el qual va saber la seva disconformitat amb la política espanyola a Flandes. Amb la mateixa franquesa, el rei li confia que sospita que Don Carlos estima Isabel i vol que ell s'encarregui de vigilar la reina. El rei li dona un consell: el Gran Inquisidor és de mal fiar.

Acte II

Quadre I.- Jardins de la Reina

Una nota ha dut Don Carlos fins als jardins, on espera trobar la reina, la qual creu que s'amaga darrera d'un vel, però en realitat es tracta de la princesa d'Èboli. El sobtat pas de Carlos de l'exaltació a la fredor fa veure clar a Èboli: Don Carlos estima la reina. Ara l'infant està en el seu poder. Ni tan sols les amenaces de Rodrigo, que ha arribat, poden frenar-la. Quan ella marxa, Rodrigo explica a Don Carlos la seva recent intimitat amb Felip i li demana que li doni qualsevol document compromès, i així ho fa el príncep després d'un moment de dubte.

Quadre II.- Plaça de Nuestra Señora de Atocha

Tot és a punt per un *auto de fe*. Apareixen solemnement el rei, la reina i els nobles de la cort. De sobte, sis diputats flamencs s'agenollen i demanen clemència per a llur país. El rei els fa fora, però llavors Don Carlos treu l'espasa

i amenaça el seu pare, exigint-li el govern de Flandes. La guàrdia no es veu capaç de treure-li l'espasa a l'infant i ho haurà de fer Rodrigo, sense cap violència. Don Carlos és conduït a la presó i Rodrigo nomenat duc. L'*auto de fe* prossegueix i una veu del Cel aconsola els heretges abans de morir a la foguera, promettent la glòria per a ells.

Acte III

Quadre I.- Gabinet del rei

El rei es troba sol, després d'una nit sense dormir, meditant sobre el seu aïllament, sense amor. Arriba el Gran Inquisidor, a qui Felip pregunta si l'Església condemnaria un càstig contra el seu propi fill. El vell i cec inquisidor el tranquil·litza, però li adverteix en contra de Rodrigo acusant-lo de traïdor i fins i tot amenaça al rei amb fer-lo portar davant del Sant Ofici. De nou sol, Felip se n'adona de que el tron es subsidiari de l'altar. Arriba la reina, la qual li demana el seu joier desaparegut. Per a sorpresa seva, és el propi rei qui el té i ell mateix l'obre: dins hi ha un retrat de Don Carlos. Felip acusa Isabel d'adúltera i aquesta perd el sentit. Vénen Èboli i Rodrigo per a auxiliar-la. El rei creu en la sinceritat de la reacció de la reina, la qual no deixa d'enyorar el seu país. Èboli se sent culpable perquè ha acusat falsament Isabel i és a més l'amant de Felip, com confessa quan les dues dones resten soles. Èboli té un dia per triar entre el convent o l'exili i lamenta la seva bellesa, font de desgràcies, però decideix aprofitar el dia que li queda per salvar Don Carlos.

Quadre II.- Presó de Don Carlos

Rodrigo ve a veure Don Carlos i li explica que ha disposat les coses de manera que el rei descobreixi els documents comprometedors i pensi que és ell el traïdor. En aquest moment,

un espia de la Inquisició fa un tret d'arcabús i Rodrigo cau mortalment ferit. Abans de morir informa l'infant que Isabel l'espera al claustre del convent per a facilitar-li la fugida a Flandes. El poble intervé, volent saber si l'infant es viu o mort i quan es comprova que és viu, el rei i el Gran Inquisidor fan que tots s'agenollin. Èboli, disfressada i penedida, aconsella Don Carlos que fugi entre la confusió. L'infant se'n va sense ser vist.

Acte IV.- Claustre del monestir de Yuste

Es mitja-nit i Isabel, sola, recorda els dies feliços de la infància a Fontainebleau i lamenta la seva sort. En arribar Don Carlos, aquest declara que el seu amor ja és més enllà de la carn i que ara la seva missió és a Flandes; temps hi haurà al Cel per a reunir-se eternament. Quan s'està acomiadant, arriben Felip II i el Gran Inquisidor. Tot sembla decidit per a que Don Carlos sigui lliurat al Sant Ofici, però en el darrer moment el misteriós monjo de l'Acte I s'emporta l'infant. El rei i l'inquisidor no en tenen cap dubte: el monjo no era altre que Carles V.

Pau Galonce

COMENTARIS

Don Carlo va ser el resultat d'un encàrrec fet a Verdi pel govern francès per tal de donar relleu artístic i musical a la gran Exposició Universal de París del 1867. Verdi, que no tenia una opinió gaire bona de l'Opéra de París, després d'haver-hi col·laborat diversos cops (*I vespri siciliani* havia nascut com a resultat d'un encàrrec semblant, el 1855), esmentava despectivament l'Opéra de París amb el nom de «la gran botiga». Aquesta institució exigia que les òperes que s'hi estrenaven tinguessin cinc actes, una disposició espectacular (el que avui coneixem amb el

nom de «*grand'opéra*»), que havia d'incloure forçosament un gran ballet a més de escenes de conjunt força complexes, desfilades, marxes militars o accions semblants.

Verdi va triar, després d'algunes vacil·lacions, novament un tema espanyol com a base de la seva nova òpera; per a Verdi, el món hispànic sempre va tenir un caràcter eminentment exòtic, i el fet d'haver visitat Espanya el 1863 no havia modificat gens els seus rígids paràmetres, eminentment «turístics», respecte a les peculiaritats ibèriques. Per això, sense gaire sentit crític, va acceptar com a bo l'argument dels llibretistes francesos Joseph Méry i Camille Du Locle basat en el drama de Schiller *Don Carlos*, que s'inspirava en la història feta circular per Europa com a «llegenda negra» antiespanyola arran dels fets, indubtablement tèrbols (però no amb el caire que volien donar-li els seus detractors), relacionats amb la mort del fill de Felip II, el príncep Carles d'Habsburg i l'afer Antonio Pérez.

L'òpera, estrenada en versió francesa i amb el títol de *Don Carlos* va ofendre profundament l'emperadriu Eugènia, esposa de Napoleó III i aristòcrata espanyola, que durant la representació es va girar d'esquena a l'escenari i es va negar a presenciar l'escenificació d'un argument que considerava ofensiu. Aquesta actitud d'escàndol davant la trama d'aquesta òpera pot semblar-nos exagerada, però cal recordar que no fa gaire anys es va suscitar una reacció airada davant el projecte d'escenificar *Don Carlo* en els llocs

històrics on se situa l'acció, i especialment en el monestir d'El Escorial.

Sotmesa a les exigències de «la gran botiga», *Don Carlos* va resultar una obra d'una longitud considerable. En aquesta època l'òpera ja no era un espectacle de tarda-nit en el qual es poguessin consumir tranquil·lament quatre o cinc hores inclosos els descansos, i Verdi, conscient d'aquest fet, va decidir fer més viable l'obra suprimint-ne el primer acte, especialment per als espectadors italians. La versió en quatre actes, traduïda a l'italià per Achille de Lauzières i Angelo Zanardini, fou estrenada a la Scala de Milà el 1884.

Aquesta versió va conèixer una certa mesura d'èxit, però passada l'embranchida dels primers anys, *Don Carlo* va anar perdent força en el repertori i durant la primera meitat del segle XX van ser comptats els teatres que la van representar. Al mateix Liceu *Don Carlo*, avui dia tan coneguda i popular, va estar cinquanta-cinc anys absent del *cartellone*: després de les representacions del 1897, amb motiu del cinquantenari del teatre, no va tornar a aparèixer en escena fins l'any 1952, com a eco de la commemoració verdiana del cinquantenari de la mort del compositor.

Avui dia *Don Carlo* continua representant-se gairebé sempre en la versió italiana escurçada, però ha reaparegut en ocasions l'edició francesa original en cinc actes, que ha estat difosa a través del vídeo i d'algun enregistrament discogràfic.

Roger Alier

PETER GRIMES DE BENJAMIN BRITTEN

Maig: 17(A), 18(B), 19(D), 21(C), 22(T).

Peter Grimes: William Cochran/Louis Gentile; **Balstrode:** Frederic Burchinal/Gregory Yurisich; **Ellen Oxford:** Susan Chilcott/Anne Bolstad. **Direcció musical:** Antonio Pappano. **Director d'escena:** Willy Decker. **Escenografia i vestuari:** John MacFarlane. **Nova coproducció:** La Monnaie/De Munt, Brussel·les/Gran Teatre del Liceu, (1994). **Orchestre symphonique et Choeur de la Monnaie.**

Arriba per fi al nostre Liceu l'òpera més justament cèlebre de Benjamin Britten (1913-1979), que va poder-se veure al Teatre de la Zarzuela de Madrid de 1991.

Si és que podem parlar de música anglesa, Britten en representa el més clar exponent al segle XX. Des de temps de Henry Purcell no hi havia hagut cap compositor preocupat per recuperar l'esperit de la llengua anglesa en música. i això és el que fa Britten a les seves òperes: la plasmació de la llengua en la partitura, basant-se en la fonació.

El compositor, a més, demostra el seu coneixement de tota la història de la música occidental, tant en el tractament del cor com en l'orquestració i les intervencions individuals dels protagonistes.

Peter Grimes és el primer treball operístic pròpiament dit, després d'un poc reeixit treball universitari per a l'escena. És una òpera amb un excel·lent text de Montagu Slater basat en el poema de Crabbe *The bo-*



rough, del 1911. Es representà per primer cop al Sadler's Wells Theater de Londres el 7 de juny de 1945 i aconseguí un gran èxit, amb el qual Britten es va fer famós.

En són cèlebres els preludis i les suites, a més dels seus personatges, esdevinguts universals: Britten crea antiherois, gent desangelada i arraconada per una crua societat, representada aquesta per un molt hàbil tractament del cor, veritable protagonista de l'obra alienador de Grimes i del seu entorn.

La partitura de *Peter Grimes* és plena de referències al passat de la música anglesa -el record de Purcell és força evident, així com el d'autors anglesos d'època shakesperiana- i a la música contemporània.

No obstant, és una òpera amb un continuum que prescindeix del recitatiu, si bé abunda les formes tancades i la caracterit-

zació vocal pròpia del verisme: Grimes per exemple, és un tenor lírico-*spinto*.

La crítica social és present a l'obra, que vol fer notar les represàlies que la societat anglesa tenia envers l'homosexualitat de Britten (amant de Peter Pears, el primer Grimes de l'estrena a Londres) i que tant havia fet patir el compositor.

Particularment interessant és el tractament orquestral, que evoca una cruel atmosfera marítima com a decorat de fons de les passions i les contradiccions que mouen els protagonistes d'aquesta genial obra teatral, més enllà dels paràmetres estrictament musicals.

Jaume Radigales.

SINOPSI ARGUMENTAL

Pròleg

Començament del segle XIX. Ens trobem a The Borough (La Vila). Se celebra un judici contra Peter Grimes per la mort del seu aprenent. Hi ha molt enrenou a la sala. Després d'examinar les circumstàncies del cas, el jutge declara Grimes innocent tot dient que «aquesta és la mena d'afers que la gent sempre recorda». Grimes no pot acceptar una sentència que no el deixa del tot lliure de culpa. Només la mestra del poble, Ellen Orford, resta amb Grimes per animar-lo i oferir-li la seva amistat.

Acte I

Escena 1.-

Grimes ja no pot treballar sense un aprenent. Un dia, a un carrer al cantó del *pub El senglar*, l'apotecari Ned Keene anuncia a Peter que ja té per a ell un nou ajudant, un orfe que Ellen Orford anirà a recollir: la mestra és acusada de ser còmplice de Grimes per tot el poble. El capità Balstrode i Grimes resten sols; el pescador explica la mort del seu aprenent, i l'altre l'aconsella que no repeteixi la història.

Grimes afirma que un dia donarà una sorpresa al poble, que fa burla de les seves visions, fent-se ric i casant-se amb la vidua Ellen. En aquest moment esclata la tempesta que s'ha anat preparant durant tota l'escena.

Escena 2.-

Tothom a anat a guarir-se de la tempesta a *El Senglar*. Balstrode ha d'aturar al predicador Boles el qual, borratxo, fa insinuacions a les dues nebodes de la tavernera. Arriba Keene i informa de que l'espadat s'ha despatxat on es troba la casa de Grimes. Aquest entra i és rebut amb silenci; les seves paraules misterioses fan que el prenguin per boig o borratxo. Balstrode anima a cantar per dissipar la tensió, però en mig de la tonada arriben Ellen, Hobson i el nou aprenent. Grimes té pressa per marxar amb el noi. Només Ellen s'acomiada, dient-li al noi que el pescador li donarà una llar.

Acte II

Escena 1.-

Diumenge al matí; tothom és a l'església, però Ellen i John, l'aprenent de Grimes, són fora. Ella intenta que el noi xerri una mica quan descobreix la marca d'una cop en el seu cos. El noi no diu com se l'ha fet. Grimes arriba amb ganes d'anar a pescar: ha vist, diu, un gran banc de peixos. Ellen li demana que no treballi tant, però el pescador només pensa en fer-se una vida respectable amb els diners que en pugui fer. Quan la vídua li diu que es van equivocar en els seus projectes, Peter la colpeja i surt amb el noi. Tres persones que ho han vist tot des de les finestres ho comenten amb la gent que surt de l'església i el predicador Boles encoratja a tots els homes per anar a la cabana de Grimes.

Escena 2.-

A la cabana de Grimes, el pescador tracta

amb rudesia el noi per tal que s'afanyi i surtin a pescar. Grimes parla per a si mateix sobre els seus somnis daurats. Quan veu la gentada que ve pel camí, fa que el noi surti per la porta de l'espadat, però, atabalat, aquest cau pel precipici que s'ha fet amb la tempesta; ell surt després. Quan arriba la gent, només troben una cabana buida, neta i en ordre. El pastor recomana tothom que no es fiquin en la vida privada dels altres.

Acte III

Escena 1.-

Vespre d'estiu. Al poble hi ha ball. La Senyora Sedley està convençuda que Grimes ha assassinat el noi, puix que tots dos i la barca han desaparegut, i li ho diu al apotecari, qui la pren per boja. Balstrode i Ellen conversen sobre Grimes: ha aparegut amb la marea el jersei que la vídua va fer pel noi i la barca del pescador. La Senyora Sedley corre a la taverna amb la notícia. Tornen a fer-se acusacions en contra de Peter Grimes i tothom corre en busca seva.

Escena 2.-

Al costat de la seva barca hi ha Peter Grimes, que sent com s'apropa la gent. El pescador està convençut de que no li queda altre refugi que el fons del mar. Tot parlant sol, recorda a Ellen, qui arriba junt amb Balstrode. Però Grimes ja no els veu ni els sent: només té forces per a, ajudat per Balstrode, ficar la barca al aigua i un cop perduda de vista la costa, deixar-la enfonsar. A l'albada, el poble desperta; algú ha vist una barca que s'enfonsava. Però potser no era més que un altre rumor.

Pau Galonce

COMENTARIS

Peter Grimes és el fruit de la confiança

il·limitada que el director Serge Koussevitzky va tenir en la capacitat musical de l'aleshores jove compositor Benjamin Britten per crear una òpera que donés prestigi a l'escena anglesa. Gràcies a Koussevitzky, Benjamin Britten va poder rebre una subvenció que li va permetre treballar aquesta òpera durant els darrers mesos de la II Guerra Mundial i preparar-ne l'estrena, que tingué lloc al venerable teatre londinenc, el Sadler's Wells, el 7 de juny de 1945. Feia no encara un més que havien emmudit les armes a l'Europa Central i la lluita al Pacífic continuava encara. Però la societat anglesa havia trobat una obra mestra per afegir al migrat repertori de les seves creacions operístiques universals, i de la mà de Britten aconseguiria ampliar-lo d'una manera insospitada en els anys següents, fins al darrer gran èxit de *Death in Venice* (1974).

Peter Grimes no es va escapar a la perspicàcia del que fou empresari del Gran Teatre del Liceu, Joan Antoni Pàmias, que va arribar a programar-la per a la temporada d'òpera 1953-54. Malauradament, pocs mesos abans de la realització d'aquest projecte, que hauria mantingut la tradició del Liceu de situar-se al capdavant de la lírica internacional presentant aviat els millors títols de cada època, al govern espanyol se li va acudir de «refrescar» la qüestió de Gibraltar, promovent aldarulls organitzats i petits escamots de protesta que van realitzar pintades i creant un clima antibritànic. El British Council va decidir de cancel·lar per tant les representacions de *Peter Grimes*, que havia subvencionat, i el resultat ha estat que ha calgut esperar quaranta anys per veure, finalment, aquesta òpera al Liceu... de la mà de la companyia de Brussel·les.

Roger Aliet

REIGEN

DE PHILIP BOESMANS

Maig: 28(C), 29(T), 31(A). Juny: 2(E), 3(B).

Estrena a Espanya. La cantant: Françoise Pollet; La cambrera: Elzbieta Ardam; La prostituta: Deborah Raymond; El comte: Dale Duesing; L'espòs: Franz-Ferdinand Nentwig; El poeta: Hubert Delamboy; L'home jove: Roberto Sacca. Direcció musical: Patrick Davin. Direcció d'escena: Luc Bondy. Escenografia: Erich Wonder. Vestuari: Susanne Raschig. Producció: La Monnaie/De Munt, Brussel·les, (1993). Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu.

Gairebé com una primícia, arriba al nostre Liceu la darrera obra de Philippe Boesmans, nascut a Tongeren (Bèlgica) el 1936.

L'òpera *Reigen* va ser estrenada fa pocs mesos a Brussel·les.

El text de l'obra és del prestigiós dramaturg i director d'escena Luc Bondy, a partir de l'obra teatral homònima d'Arthur Schnitzler (1862-1931), l'escriptor i neuròleg austríac que en les seves novel·les i obres teatrals fa una profunda crítica de la hipòcrita societat vienesa de principis de començaments de segle. En «La Ronda», coneguda a casa nostra per la versió que en realitzà Màrius Gas al Teatre Romea, CDGC) el tema gira al voltant d'un decadentisme social a través de converses i accions entre dos personatges per escena, home i dona, un dels quals relleva l'altre a la següent escena amb un nou personatge i

així succesivament va girant la roda, sempre amb el sexe com a punt d'unió comú a tots ells i motor que els mou apassionadament.

L'obra de Boesmans és practicament desconeguda a casa nostra. El compositor treballa des del 1983 al teatre La Monnaie (Munt) de Brussel·les, on ha estrenat diverses obres, com la que ara ens ocupa, *La passion de Gilles* -nova versió del mite de Barbablava- i una particular revisió de *L'incoronazione di Poppea* monteverdiana. El compositor és àvid en el joc compositiu a cavall entre la tradició (una orquestració a voltes convencional i en ocasions afegint-hi instruments com un sintetitzador) i l'avantguarda, amb agosarats jocs harmònics i dissonàncies, cèl·lules compositives, etc.

Ben segur que aquesta producció de *Reigen* ens situarà de ben a prop de l'obra de Boesmans i, un cop més, de l'esperit d'Arthur Schnitzler.

Jaume Radigales

Opera amb música de Philip Boesmans, estrenada al Théâtre Royal de la Monnaie (Koninklijke Muntshouwborg) de Brussel·les, el 2 de març de 1993. El llibret és de Luc Bondy, basat en la peça teatral *La ronda*, d'Arthur Schnitzler. La seva presentació a Barcelona constitueix la seva estrena absoluta a Espanya.

ARGUMENT

Escena 1. La prostituta i el soldat.

Una prostituta s'apropa a un soldat que retorna a la seva caserna. Ell refusa el seus serveis. No tens temps?. Ella insisteix: no

tens diners? Doncs no cal que paguis. Això últim convenç al soldat. Sota un pont del Danubi, la trobada amorosa és ràpida. El soldat s'en va sentint els insults de la prostituta. Ell s'até als termes del contracte: gens de diners.

Escena 2. El soldat i la cambrera.

Franz, el soldat, allunya la cambrera de les llums i la mirades de la gent al Prater. Entre els matolls, se senten els sospirs de la parella. El soldat la porta més lluny i fan l'amor dues vegades. Ell la deixa plantada i se'n va a ballar amb un altra. Per a ella, però, ell és el seu Franz, el seu promès.

Escena 3. La cambrera i el xicot.

Fa calor. La cambrera escriu a Franz que es troba sola en una casa gran, però menteix perquè la campaneta la crida al costat del fill de la família, Alfred. Un mosquit vola per l'habitació i ell demana que el mati. No, que el deixi viure. La torna a cridar perquè baixi les persianes i encara un altre cop per a que li porti un got d'aigua. Quan ella el porta, el xicot l'apropa cap a ell. Truquen. Quan ella va finalment a obrir, el visitant ha marxat ja. Ell, contrariat, posa fi a l'escena íntima i se'n va al cafè. Només marxar, la cambrera aprofita per robar un cigar per al seu Franz.

Escena 4. El xicot i l'esposa jove.

A una casa de cites, Alfred, el xicot, espera la jove senyora. Ella arriba queixant-se del lloc en el que es troben. No es pot entretenir més de cinc minuts. Ell la reté quan ella vol marxar. La jove ironitza sobre el desig. Ell li recorda la narració de Stendhal que explica la desgràcia dels oficials... la primera vegada... amb les presses. Ella vol marxar, però ell demana cinc minuts més. Aquesta vegada funciona.

Ara és tard i ella ha de marxar. «Que li diràs al teu marit?» «Que em compri Stend-

hal.». «Vet aquí que sóc l'amant d'una dona honesta», pensa el xicot.

Escena 5. L'esposa jove i el seu marit.

La esposa jove llegeix Stendhal al dormitori. Entra el marit, cansat de treballar i declara el seu amor a la seva dona. Junts tenen una conversa que procura saber què oculta l'aparença de l'altre. Ell l'agafa dels braços: no tindrà amistats de mala vida, criatures perdudes? «-Quina mena de criatures? -Aquelles que estan destinades a la vulgaritat, la vulgaritat i el plaer. -I tu, Gottfried, n'has conegut d'aquesta mena? - És el meu record més trist... Ella és morta... Totes elles moren joves». Els records el commouen, l'agafa entre els seus braços: «Ets tan bella: Vine amb mi!». Els sospirs del marit recorden a la dona la nit de nocces a Venècia. El marit: «No es pot ser sempre amants. En el matrimoni hi ha temps per a tot. I ara, bona nit». «Bona nit, Alfr... Gottfried».

Escena 6. El marit i la griseta.

Un salonet privat on el marit ha dut una nimfeta. La fa beure. «Hi ha quelcom en aquest vi.. el cap em dona voltes». «Has estat algun altre cop en un salonet?». «Sí, però un sol cop amb una amiga i el seu promès. No sóc la que tu et penses». I relata la seva vida, la mare, la germana, el germà perruquer en un teatre... L'atmosfera es relaxa, més vi, el cap que dona voltes... Però quin és el nom d'ell? «Gottfried! Ell també es deia Gottfried!» però no era un home bo, la va deixar. «Per què em vas deixar, Gottfried?» Ella és als seus peus... podria entrar algun cambrer. Els cambrers no hi entren mai aquí. Però es fa tard. «Què dirà la teva mare, petit meu?» Ella comprèn que ell és casat, on viu. «A Berlín.. a París... a Asia... A Roma!... No et fa vergonya seduir un home casat perquè sigui infidel?». «Oh, la teva dona et paga

segurament amb la mateixa moneda». «Calla!». «És tard. Queda't amb mí». «La propera ocasió. Estarem junts, no importa on... a Berlín, a París, a Àsia i a Roma».

Escena 7. La griseta i el poeta.

Al mateix saló privat. Ella entra amb un poeta, que fa anar un feix de tòpics sobre l'amor i la poesia. «Imagina't que ets en un palau a la Índia. -Allà no són tan espavilats com tu. -Que bleada que pots ser. És fantàstic, que d'encisadores són les dones en llur estupidesa». Ell li treu el corsé. «Has estat algun altre cop en un saló privat? - On no he estat mai és a l'Índia!» Després de l'amor, ell li pregunta si no coneix el seu nom, Biebitz, un poeta MOLT conegut. Ell reflexiona sobre la vanitat de la glòria i mentre mira les estrelles, ella es vesteix. «Tens una pinta?».

Escena 8. El poeta i la cantant

Un casa al camp. Tot entrant, ella s'agenolla al costat de la finestra. Ell li demana què està fent: no altra cosa que pregar per ell, que l'ha seduït. Ell l'abraça. Però la cantant no estima a cap altre que el seu compositor, el qual ha fet una òpera per a ella, però ell no estima sinó els homes... Ella li retreu la seva manca de talent. Ell s'acomiada... per deu minuts. En tornar, ella el crida des del llit. Fent l'amor, tots dos declaren el seu afecte amb notes d'un cant d'amor etern. Ell: «No sents cantar fora els grills?» Ella: «Són granes, petit meu».

Escena 9. La cantant i el comte

La cantant és a la seva cambra, malalta i rodejada de muntanyes de flors. Parla per telèfon amb el poeta. Comprén que ell l'ha enganyat amb una tal Laura a Palerm. Arriba el comte. «Senyor Comte, he estat a a dos dits de la mort». «Vet aquí una deessa en escena». Ella acaba la conversa amb el poeta

mentre xerra amb el comte. Per a ell, tot és confusió i ella és un «misteri insondable, un ésser extraordinari». Però no hi ha res a fer abans d'esmorzar. Sona el telèfon: altre cop el poeta. Ella penja. La cantant no en té prou i vol veure el Comte al vespre. No és possible. «Un petó, filòsof meu, mercader d'ànimes meu. Va, bufó...». Quan ell marxa, torna a trucar el poeta: «Els grills canten fora, vella canalla, i aquí truca el carter».

Escena 10. El comte i la prostituta

Viena, a l'alba. Al bordell, el comte es desperta al costat de la prostituta. No recorda com ha arribat fins aquí, ni què ha fet amb la noia, però la troba maca. Quan ell és a punt de marxar, ella es desperta. Conversen agradablement. A fora se senten sorolls de la dona de fer feines. El comte surt i li dóna algunes monedes. «Aquí dins n'hi ha una de ben famosa», diu la dona. El Comte marxa amb pressa.

La vida continua...

Pau Galonce

COMENTARIS

Basada en l'obra teatral d'Arthur Schnitzler, *La ronda* -que ha estat recentment traduïda al català per Carme Serrallonga i adaptada a l'escena per Feliu Formosa, gràcies a una iniciativa de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona- *Reigen* ha estat estrenada recentíssimament -el 2 de març de 1993- a la Monnaie (Munt) de Brussel·les.

Després de Brussel·les i abans que al Liceu, l'Opéra du Rhin la presentarà a Estrasburg el mes de desembre pròxim. Barcelona serà, doncs, la tercera ciutat en presentar aquesta òpera que, en opinió d'alguns crítics, ja comença a perfilar-se com una de les obres mestres de l'òpera contemporània.

Roger Alier.

LUCIA DI LAMMERMOOR

DE GAETANO DONIZETTI

Juny: 19(E), 22(D), 28(A), 30(-). Juliol: 2(C), 4(-), 6(B), 10(T), 13(-), 15(-).

Enrico Ashton: Joan Pons (19, 30, 2, 4, 6, 10, 13 i 15)/Marcello Lippi (22 i 28),
Lucia: Edita Gruberová (19, 22, 28 i 2)/
Sumi Jo (30, 4, 6, 10, 13 i 15), Sir
Edgardo di Ravesnwood (Alfredo Kraus
(19, 22, 28, 2, 6, 10, 13 i 15)/Josep Bros
(30, 4, 13 i 15), Lord Arturo Bucklaw:
José Azocar, Raimondo Bidebent:
Stefano Palatchi/Alfonso Echevarría.
Director musical: Richard Bonyngé.
**Director d'escena, escenografia i
vestuari:** Hugo de Ana. Nova-
coproducció: Festival Donizetti
Bergamo/Gran Teatre del Liceu, (1994)

Sense cap mena de dubte, *Lucia di Lammermoor* és l'òpera romàntica per excel·lència en el panorama del teatre musical italià del segle XIX. I tot per diverses raons: per un costat la tria del tema, extret de *The Bride of Lammermoor*, novel·la de Walter Scott que ambienta un amor impossible entre fills de famílies enemigues (record del *Romeo i Julieta* shakesperiana) en una Escòcia dividida entre els partidaris de Guillem d'Orange i de Jaume II. El motiu donava lloc a situacions fantasmagòriques, escenes de folia, suïcidis, etc. Salvatore Cammarano, futur llibretista de Verdi, sintetitzà l'argument de Scott en un text que Donizetti musicà en poc més de sis setmanes. El compositor es trobava en el moment àlgid de la seva carrera i adaptà les seves capacitats al tema que Cammarano proposava.

I heus aquí una altra de les raons «romàn-



tiques»: la partitura de Gaetano Donizetti, que d'acord amb el llibret crea una atmosfera carregada de foscor, ambients boscosos i escenes delirants gràcies a la flauta, com l'arxi-coneguda «escena de la folia» en la qual Donizetti havia proposat una harmònica de vidre per captar millor la bogeria de Lucia.

Amb tot ens trobem davant d'una obra belcantista, la qual cosa vol dir que en moments concrets teatre i música no troben el seu punt de fusió, i l'acció dramàtica perd credibilitat davant les excessives ornamentacions i giragonses vocals, moles d'elles afegides per la tradició dels cantants. A més, Donizetti era un home amb imaginació, però

la seva capacitat tècnica com a orquestrador era limitada, al contrari del seu il·lustre contemporani Rossini.

Però aquí tenim *Lucia*, l'òpera més representada i aplaudida del seu autor ja des de la seva estrena al Teatre San Carlo de Nàpols el 26 de novembre de 1835, amb gran èxit de públic i crítica.

A Barcelona arribà, després d'èxits a diferents capitals europees, al Teatre Principal el 22 de novembre de 1838, representant-se moltes vegades a les successives temporades fins arribar al Gran Teatre del Liceu el 15 de setembre de 1849.

Jaume Radigales

SINOPSI ARGUMENTAL

Acte I

Voltants del castell de Ravenswood. Normanno, cap de la guàrdia, cerca Edgardo, l'enemic de la família Ashton. Enrico apareix; la seva situació és difícil: els canvis polítics poden fer que el seu enemic Edgardo guanyi poder. Un matrimoni entre la seva germana, Lucia, i Lord Arturo, podria salvar la situació, però tot depèn de la voluntat de Lucia, la qual es nega al casament. El capellà Raimondo intervé per dir que Lucia està afectada per la mort de la seva mare. Normanno no ho creu: Lucia, en realitat, està enamorada de l'home que un dia li va salvar la vida. Des de llavors, es troben a una font, de matinada. Pot ser que aquest home fos Edgardo? Uns caçadors ho confirmen. Enrico clama venjança.

Canvia l'escena i arriba Lucia amb Alisa a la font de les seves trobades amb Edgardo. Lucia conta com en somnis va veure un dia en les aigües de la font el fantasma d'una noia morta per gelosia d'un Ravenswood. Arriba Edgardo amb ànims conciliadors: vol fer les paus amb Enrico, tot i que aquest l'ha desposseït de tots els seus béns. Lucia però, li demana

que deixi passar un temps. A més Edgardo ha d'anar a França i abans de marxar fa que Lucia li juri fidelitat eterna, intercanviant-se anells i jurant així davant del cel.

Acte II

Estança del castell. Enrico ha falsificat unes cartes d'Edgardo per tal de convèncer Lucia, dient-li que les cartes demostren que no li és fidel. Lucia, molt abatuda, no vol acceptar casar-se amb Lord Arturo, malgrat la difícil situació política en què es troba Enrico; aquest marxa enfurismat i és el torn de Raimondo, el qual venç la resistència de la noia. Al gran saló del castell s'hi fan els esponsals, amb Lucia sempre melangiosa; Enrico menteix en explicar a Lord Arturo que la raó d'aquest estat és la mort de la mare. Tot just quan s'ha firmat el contracte matrimonial apareix Edgardo, que li recorda a Lucia la fidelitat que li deu. Raimondo li mostra el contracte i Edgardo llença l'anell de compromís i Lucia li torna el que duu. Edgardo, amb l'espasa desembeïnada, demana que el matin. En lloc d'això és acorralat i després de maleir la família Ashton, marxa, deixant Lucia sense sentit.

Acte III

Quadre I.- Una nit, al castell de Wolf's Crag, on s'ha refugiat Edgardo, ja que és l'únic que li queda, arriba Enrico enmig d'una tempesta. Edgardo li recorda que la mort del seu pare encara no és venjada i Enrico, per la seva part, que la intromissió durant els esponsals ha de ser reparada. A l'albada els dos lluitaran al cementiri de Ravenswood.

Quadre II.- La festa al castell de Ravenswood pels esponsals i les bones perspectives que s'hi presenten es veu truncada quan Raimondo explica que Lucia, enfollida, ha matat Lord Arturo amb la seva daga. Apareix Lucia, despenjada, fora de sí, víctima

d'al·lucinacions, i en un llarg monòleg, declara el seu amor per Edgardo i recorda la maledicció que aquest li va fer en tornar-li l'anell. Torna Enrico, qui no es capaç d'explicar-se el que ha passat.

Quadre III.- Edgardo espera Enrico al cementiri de Ravenswood. Està desesperat i confia només en morir aquella mateixa nit i acabar així amb la seva mala fortuna. A l'albada s'hi apropa gent, que informa a Edgardo dels tràgics esponsals de Lucia. Se senten tocs de campana fúnebres. Edgardo tant sols vol reunir-se amb Lucia i es clava la seva daga, morint mentre prega per l'ànima de la seva estimada.

Pau Galonce

COMENTARIS

Al marge dels seus indubtables valors musicals i teatrals, *Lucia di Lammermoor*, basada en una història real del segle XVII però molt transformada (per exemple: Arturo Bucklaw -que no es deia Arturo ni Arthur, sinó Frank- en realitat no va morir en la nit de noces, sinó que se'n va sortir amb ferides d'una certa consideració), és una obra que permet il·lustrar de manera força apreciable les diferents vicissituds per les que van passar les òperes belcantistes durant el segle i mig que ha transcorregut des que es van estrenar a la Itàlia del romanticisme.

Donizetti va escriure una partitura pensada per a una soprano capaç d'ornamentar la línia melòdica escrita per ell. Les ornamentacions que tradicionalment es fan en la famosa «escena de la bogeria» van ser deixades al gust i criteri de la primera intèrpret d'aquesta òpera, Fanny Tacchinardi-Persiani, i des d'aleshores han estat legió les sopranos lleugeres que n'han fet un «cavall de batalla», des de la legendària Adelina Patti fins a l'extraordinària Joan Sutherland.

Però en el curs dels cent anys que van dels èxits de l'una a l'altra, *Lucia di Lammermoor*

-que va sobreviure precàriament a la desaparició sistemàtica del bel canto causada pel triomf de l'escola verista, d'ençà dels darrers anys del segle XIX- va sofrir mutilacions i alteracions de totes menes. Ja la primera intèrpret va preferir substituir l'ària d'entrada de Lucia per «Perchè non ho del vento», de *Rosmonda d'Inghilterra*, també de Donizetti. Però més greu encara fou la transformació de la manera de cantar de les protagonistes: a finals del segle XIX la coloratura de soprano lleugera era entesa com una exhibició merament fisiològica d'aguts i sobreaguts, amb total menyspreu del contingut psicològic de les frases de la protagonista.

Convertida així en mer pretext per a l'exhibició de sobreaguts (cal només escoltar els enregistraments de la nostra soprano Josefina Huguet, de Toti Dal Monte i de tantes altres cantants dels primers anys del disc), *Lucia di Lammermoor* va ser despallada de tot el que no se centrés en la protagonista; es van tallar sistemàticament l'ària del baix, el duo d'Enrico i Edgardo (que encara se sol tallar avui dia) i fins i tot, algun cop, per estrany que pugui semblar-nos avui, l'escena final d'Edgardo en el cementiri.

Afortunadament, en els anys cinquanta, Maria Callas va donar a aquesta òpera una interpretació que va posar-ne de relleu la qualitat. Encara aleshores, però, quan es va plantejar l'enregistrament discogràfic de la seva versió de *Lucia*, els responsables de la casa discogràfica van insistir en retallar l'òpera per tal que ocupés només dos discs (LP), convençuts que l'obra no agradaria i que en tres discs resultaria invendible.

Avui dia *Lucia* és una òpera constant en els repertoris dels grans teatres d'òpera. Al Liceu supera ja, amb les d'enguany, les 250 representacions, fet que la situa entre les deu òperes més representades de la història del nostre teatre.

Roger Aliet

El sistema de evaluación

El sistema de evaluación es un conjunto de procedimientos y técnicas que permiten medir el nivel de aprendizaje de los estudiantes en un determinado momento del proceso educativo. Este sistema debe ser flexible y adaptable a las necesidades de cada curso y profesor, así como a las características de los estudiantes.

El sistema de evaluación debe tener en cuenta los siguientes aspectos:

- **Objetivos:** Los objetivos de la evaluación deben estar alineados con los objetivos de aprendizaje del curso.
- **Instrumentos:** Se deben utilizar instrumentos de evaluación variados y adecuados para medir los diferentes tipos de aprendizaje.
- **Procedimientos:** Los procedimientos de evaluación deben ser claros y transparentes para los estudiantes.
- **Resultados:** Los resultados de la evaluación deben ser comunicados de manera clara y oportuna a los estudiantes.

El sistema de evaluación debe ser un proceso continuo y dinámico que permita mejorar la calidad de la enseñanza y el aprendizaje. Para ello, es necesario que los profesores reflexionen sobre su práctica y busquen constantemente nuevas formas de evaluar a sus estudiantes.

Una pàgina d' història europea.

Allegro assai

SOLO 237 Baríton

f Freu.de, Freu . de, Freu.de, schö_ner

Allegro assai

Ob. *pp* Clar. I

dolce Fag. *Archi pizz.* *Archi pizz.* *Archi pizz.*

242

Göt_ter_fun_ken, Toch_ter aus E - ly - si.um! Wir be_tre_ten feu_er_trun_ken,

Clar. I Ob. I

247

Himm_li_sche, dein Hei_lig_tum! Dei_ne Zau_ber bin_den wie_der, was die Mo.de

252

streng ge_teilt, al - le Men_schen wer_den Brü_der, wo dein sanf_ter Flü_gel weit.

dolce Legni

Bosch&Butz

publicado por Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Som a l'any 1823. Ludwig van Beethoven escriu les darreres pàgines de la seva novena simfonia. Supera la seva tràgica sordesa i ofereix al món una joia de la música. Una obra mestra d'envergadura universal. No en va, el Consell d'Europa va escollir a l'any 1972 el 4rt. moviment d'aquesta Simfonia com a himne europeu oficial. En un futur no massa llunyà, la història d'Europa s'enriquirà amb noves pàgines. El mercat únic europeu està present a les

nostres ments, fent-se ressò de l'himne del genial compositor. Tanmateix, per als nostres clients, aquesta música no té res de nou. Des de fa alguns decennis, estem representats, a través de les nostres pròpies Societats, en els principals països de la CE, i orquestrem solucions internacionals en diferents idiomes per als seus problemes d'assegurances amb serveis com les nostres noves pòlisses europees, per exemple. Li ho podem assegurar.

winterthur