



AIDA

HERMÈS PARIS



Amazone, un parfum tendre et fougueux.



GRAN TEATRE DEL LICEU

Temporada d'òpera 1983/84

CONSORCI DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

GENERALITAT DE CATALUNYA

AJUNTAMENT DE BARCELONA

SOCIETAT DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

Como una nota sostenida.

*Llevamos más de cien años
dando "el Do de pecho"
en el mundo del Seguro,
como una nota que se prolonga
indefinidamente...*

Con fuerza y confianza.



LA UNION Y EL FENIX ESPAÑOL.

Su Compañía de Seguros de toda la vida.



AIDA

Opera en 4 actes
Llibret d'Antonio Ghislanzoni
Música de Giuseppe Verdi

Dissabte, 10 de desembre de 1983, a les 21,30 h.,
funció núm. 12, torn C

Dimarts, 13 de desembre de 1983, a les 21 h.,
funció núm. 13, torn A

Dijous, 15 de desembre de 1983, a les 21 h.,
funció núm. 14, torn B

Diumenge, 18 de desembre de 1983, a les 17 h.,
funció núm. 15, torn T

GRAN TEATRE DEL LICEU
Barcelona



Un Martini
invita a vivir **MARTINI**



AIDA

El Rei: **Stefan Elenkov**

Amneris, la seva filla: **Elena Obratzsova**

Aida, esclava etiop: **Natalia Troitskaya**

Radamès, capità de la Guàrdia: **Carlo Cossutta**

Ramfis, cap dels sacerdots: **Bonaldo Giaiotti**

Amonasro, Rei d'Etiòpia i pare d'Aida: **Simon Estes**

Un missatger: **Conrad Gaspà**

Sacerdotessa: **Cecilia Fondevila**

Director d'orquestra: **Carlo Franci**

Director d'escena: **Antonello Madau-Díaz**

Director del cor: **Romano Gandolfi**

Director adjunt del cor: **Vittorio Sicuri**

Violí concertino: **Josep M.º Alpiste**

Coreògraf: **Mario Pistoni**

Primers ballarins: **Patrizia Manieri**
Agostino D'Aloja
Fulvio D'Alberto

Cos de Ball

Decoracions: **Antonio Mastromattei. Sormani (Milà)**

Vestuari: **Teatro alla Scala (Milà)**

Amb la col·laboració de l'Orfeó Atlàntida
(Dir.: Antoni Coll)

ORQUESTRA SIMFÒNICA I COR
DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

Comentaris a càrrec dels Drs. Roger Alier, Xosé Aviñoa i Oriol Martorell, del Departament d'Art de la Universitat de Barcelona.

CONTINGUT MUSICAL I ARGUMENTAL

ACTE I: El guerrer egipci Radamès confia ésser nomenat cap de l'exèrcit per oferir les seves victòries a la seva estimada Aida, esclava etiop de la filla del faraó, Amneris, la qual, enamorada també de Radamès, sospita que Aida li és rival. El faraó convoca tothom perquè un exèrcit etiop ha envaït Egipte: un missatger acabat d'arribar ho confirma. El Gran Sacerdot encapçala el crit de guerra i el rei declara Radamès cap de l'exèrcit. Aida, com tots, desitja la victòria al guerrer, però després, sola, pensa que la victòria de Radamès suposa la ruïna del seu poble i la del seu pare, rei dels etiops. Radamès és dut al temple de Ftah per ésser investit.

Aida s'inicia amb un breu preludi que Verdi escriví per substituir l'extensa obertura que havia compost primer, i que amb molt bon criteri retirà després de l'estrena. El preludi conté dos temes: el primer és melangiós i el sentirem novament quan Aida canti el seu amor per Radamès; després sentirem unes notes descendents que també reapareixeran a l'òpera (a l'acte III) com a part del sever cànon cantat pels sacerdots egipcis.

S'alça tot seguit el teló i apareix Radamès al palau de Memfis, en diàleg amb Ramfis, el gran sacerdot. Aquest l'informa que probablement esclatarà una nova guerra contra els etiops, fet que exalta Radamès, que confia d'obtenir el comandament de l'exèrcit egipci. Radamès confia en la victòria com a mitjà de demostrar a la seva estimada, Aida, la profunditat dels seus sentiments. Radamès expressa aquestes idees en una ària de gran força («Celeste Aida») situada a l'inici mateix de l'escena, fet que sovint perjudica els intèrprets, que encara no s'han «escalfat» prou la veu per resoldre amb tota la comoditat que caldria les dificultats d'aquesta

BRUT BARROCO



“Un año más, unos pocos podrán disfrutar de un auténtico Brut, con toda la tradición y el tiempo de una cuvée clásica.

Felicidades”

peça, que exigeix un timbre penetrant i un vibrant si bemoll agut com a nota final.

Entren Aida i Amneris, la filla del faraó. Precisament és ella la mestressa d'Aida, ja que aquesta és una esclava etiop capturada en la darrera guerra. Amneris insinua a Radamès que podria aspirar a un enllaç molt elevat a Memfis, però aviat s'adona pel posat d'aquest i l'actitud reservada d'Aida que tal vegada hi hagi algun lligam entre els dos. Aquesta escena es perllonga en un tercet en el qual Amneris amenaça amb terribles càstigs Aida si descobreix que estima Radamès. Aida i Radamès, que temen la venjativa princesa, dissimulen.

Un so de trompetes convoca tots els presents davant el rei o faraó. Aquest informa del nou atac etiop i fa entrar un missatger que explica les malvestats dels etiops invasors. Tots clamen guerra contra l'invasor i el rei fa saber que la deessa Isis ha proclamat Radamès com a cap de l'exèrcit. Seguidament s'inicia un vibrant passatge concertant («Su del Nilo») que desemboca en el crit comú: «Ritorna vincitor» que comparteixen tots els presents.

L'escena es buida, puix que Radamès serà conduït al temple de Ftah per a ésser investit: només resta endarrera Aida, torturada pel dilema que suposa el seu amor per Radamès: ella també ha cridat «Ritorna vincitor», però ara s'adona que la victòria del militar suposa l'esclafament de les tropes de la seva Etiòpia natal i molt probablement una derrota humiliant per al seu pare, rei dels etiops. Aquestes angoixes les expressa Aida en un ària que és una de les parts més destacades de l'òpera.

A l'escena següent veiem Radamès al temple de Memfis, rebent la investidura de cap de les tropes egípcies. Unes sacerdotesses interpreten unes danses sagrades de sonoritat lleu i hieràtica, suggeridora del món egipci clàssic.

ACTE II: Les tropes egípcies han triomfat i Amneris es vesteix per assistir al triomf públic de

Radamès, que torna carregat de glòria i de botí. Amneris segueix sospitant d'Aida i fa una prova, informant l'esclava de la mort gloriosa de Radamès. La reacció d'Aida, desconsolada, la delata, i Amneris amenaça Aida amb la mort. L'escena següent ens presenta la marxa triomfal de tropes, presoners i, al capdavant, el militar victoriós, el qual no demana la mà d'Amneris, com aquesta esperava, sinó l'alliberament dels presoners, entre els quals hi ha el rei etiop Amonasro, pare d'Aida. El faraó hi accedeix però el Gran Sacerdot imposa que almenys Amonasro resti en poder egipci com a ostatge que eviti noves guerres.

Ens trobem ara als apartaments d'Amneris: les esclaves, entre cants de joia per la victòria egípcia, ajuden la filla del faraó a vestir-se per rebre el guerrer que torna. Amneris espera aquest moment amb passió, que expressa en poderoses frases melòdiques («Ah, veni...»). Uns esclaus moros dansen una peça rítmica i divertida i són recompensats distretament per Amneris amb algunes joies.

En veure Aida, Amneris torna a sentir sospites i li prepara un parany: fa creure a l'esclava que Radamès ha mort gloriosament en el combat. Aida no sap contenir el seu dolor i es delata: Amneris ja sap ara que té una rival en l'esclava etiop i l'amenaça amb tortures, en un duo d'extraordinària tensió en el que contrasten el to implorant d'Aida i la duresa de les frases d'Amneris. Se senten els primers compassos de la marxa triomfal de les tropes egípcies i Amneris surt disposada a rebre Radamès mentre Aida resta suplicant als déus que tinguin pietat d'ella i del seu amor.

Canvia ara l'escena i ens trobem a les portes de Tebes, per on entren les tropes, el botí conquerit i els presoners etiops. Sonen els cants dels presents a la cerimònia («Gloria all'Egitto») entre els quals es destaca el

cant sever dels sacerdots: un cànon descendent que ens revela la seva inflexibilitat i duresa. L'escena inclou també un extens ballet de «música egípcia» seguida altre cop de cants. Cal advertir que Verdi s'inspirà considerablement en els cants corals de *Poliuto*, de Donizetti, per a aquesta escena triomfal, fins a un punt que pot situar-se pròxim al plagi, encara que va ben redimir aquest fet amb l'extraordinària marxa de les trompetes amb la qual es presenta Radamès davant del rei i la seva filla. El rei saluda l'heroi amb un cant de joia («Salvador della patria») i li ofereix el que vulgui. Radamès demana que siguin portats davant del rei els esclaus etiòps i aviat se'n destaca un, Amonasro, rei etiòp que s'ha amagat entre el seu poble. Aida, però, el reconeix i indiscretament el crida; Amonasro, amb tot, impedeix que reveli que és el rei, ja que vol mantenir-se en l'anonimat.

Radamès demana al rei l'alliberament de tots els presoners, en lloc de demanar la mà d'Amneris com aquesta esperava; el rei hi accedeix, però el Gran Sacerdot es mostra contrari al perdó i exigeix que almenys resti a Egipte Amonasro com a ostatge i garantia contra un nou atac. Després, el rei concedeix a Radamès, a més, la mà d'Amneris, fet que omple Aida de desesperació i a Radamès de preocupació pel que pugui succeir. Un ampli i esplendorós concertant ocupa tot aquest episodi, i finalment, tornem a sentir les trompetes de la marxa triomfal que es clou ara amb l'espectacular participació del cor.

ACTE III: Mentre Amneris resa al temple d'Isis acompanyada per Ramfis, Aida s'entrevista amb el seu pare, Amonasro, que li exigeix que tregui informació de Radamès sobre l'exèrcit egipci per derrotar-lo. Aida ho fa de mala gana i Radamès cau en el parany. Reapareix Amonasro i Radamès s'adona del seu error; es nega a seguir Aida i Amonasro en



Ferrán Contreras

JOYERO



M. Pérez Cabrero, 4 Tel. 201 33 00 Barcelona-21 (junto Turó Park)

llur fugida i es lliura al Gran Sacerdot declarant-se traïdor a la pàtria amb gran desesperació d'Amneris.

Una música suau i llunyana ens situa en l'ambient serè d'una nit càlida d'Egipte, a la ribera del Nil. En una barca arriba Amneris, acompanyada del Gran Sacerdot, per passar la nit en oració al temple d'Isis, abans de contreure matrimoni amb Radamès. Amneris i el seu sèquit entren al temple, però Aida roman a fora, on es reuneix secretament amb el seu pare. Aquest, amb precís i amenaces convenç Aida que l'única solució per al seu amor és obtenir de Radamès les informacions relatives als moviments de l'exèrcit egipci per tal d'infligir-li una derrota que restauri el poder etiòp. En un duo commovedor, Amonasro recorda a Aida les fresques valls, els boscs perfumats i els temples d'or de la pàtria perduda, fet que acaba de convèncer-la, malgrat una forta resistència.

Arriba ara Radamès amb una frase joiosa («Pur ti riveggo, mia dolce Aida») que no desemboca, com sembla, en una ària, sinó que deriva cap a un duo amorós en el qual Aida obté la informació desitjada. Amonasro es presenta de cop davant la parella i explica a Radamès que és rei dels etiòps i que Radamès heretarà el tron d'Etiòpia amb Aida si el segueix. Radamès refusa d'escoltar les propostes i es desespera per la seva involuntària traïció. La discussió atreu l'atenció d'Amneris i el Gran Sacerdot, que surten del temple amb homes de la guàrdia. Amonasro intenta d'apunyalar Amneris, però Radamès ho impedeix i el rei etiòp fuig amb Aida, mentre Radamès es lliura voluntàriament a l'autoritat del Gran Sacerdot.

ACTE IV: Amneris s'angoixa davant la sentència que caurà damunt Radamès i tracta de convèncer-lo que es declari innocent. Radamès,



Viajar con Clase

swissair



BARCELONA - P.º Gracia, 44 Tel.: 215 91 00

però, calla davant les acusacions i és condemnat, amb gran desesperació d'Amneris que se sent culpable de la seva mort. Canvia l'escena: Radamès és tancat en la seva tomba, sota el temple de Ftah; Aida s'havia introduït secretament en la tomba i moren junts cantant llur amor mentre, sobre la tomba, Amneris prega, desconsolada.

L'acte s'obre amb una al·lusió a les amenaces d'Amneris del primer acte; ara ella en recull el fruit en l'angoixa immensa que l'oprimeix i que expressa en el seu cant, en el qual sentim temes ja exposats en els actes anteriors. Fa cridar Radamès a la seva presència i tracta de convèncer-lo que es disculpi davant els sacerdots en un duo de remarcable bellesa («Già i sacerdoti adunansi»). Radamès s'hi nega: ha decidit morir i els oferiments d'Amneris d'ocupar el tron al seu costat cauen en el buit.

En una vigorosa escena, Radamès és dut fora de la vista del públic a sofrir el judici. Sentim les acusacions dels sacerdots a cor, hieràtiques i fredes; davant el silenci de Radamès per tres cops l'acusen de traïdoria mentre en escena Amneris es desespera expressant el seu dolor amb frases de gran extensió vocal que porten el registre de mezzo-soprano als seus límits.

Canvia ara l'escena i veiem Radamès reclòs a la tomba situada sota el temple de Ftah. Els sacerdots fan tancar la pedra que segella la cavitat. Radamès espera la mort i de sobte veu una figura que es mou dins la tomba: no és un fantasma ni una visió: és Aida que prèviament s'havia introduït dins de la tomba per morir amb ell. Després de cantar un dels duos més formosos sortits de la ploma de Verdi, ambdós moren lentament mentre, damunt la tomba, Amneris prega desconsoladament i el cor eleva una suau pregària a Ftah.



El Bulli

RESTAURANT.

Tel. (972) 257651, Cala Montjoi
Apartado Correos 30, Roses - Girona

Cerrado lunes todo el día y martes mediodía.
Vacaciones del 15 de Enero al 15 de Marzo.



CONTENIDO MUSICAL Y ARGUMENTAL

ACTO I: El guerrero egipcio Radamés confía ser nombrado jefe de ejército para ofrecer sus victorias a su amada Aida, esclava etíope de la hija del faraón, Amneris. Esta, enamorada también de Radamés, sospecha que tiene en Aida una rival. El faraón convoca a todo el mundo para oír a un mensajero que confirma que un ejército etíope ha invadido Egipto. El Gran Sacerdote encabeza el grito de guerra y el rey declara a Radamés jefe del ejército. Aida, como todos, desea la victoria del guerrero, pero después, al quedarse sola, piensa que la victoria de Radamés supone la ruina de su pueblo y la de su padre, rey de los etíopes. Radamés es conducido al templo de Ftah para ser investido.

Aida se inicia con un breve preludeo que Verdi escribió para substituir la extensa obertura que había compuesto primero, y que con muy buen criterio retiró después del estreno. El preludeo contiene dos temas: el primero, melancólico, reaparecerá de nuevo cuando Aida cante su amor por Radamés, hacia el fin del acto; después oiremos unas notas descendentes que también reaparecerán en la ópera (en el acto III) como parte del severo canon cantado por los sacerdotes egipcios.

Se alza seguidamente el telón y vemos a Radamés en el palacio de Menfis, en diálogo con Ramfis, el gran sacerdote. Este le informa que probablemente habrá guerra de nuevo contra los etíopes, hecho por el que Radamés exulta, pues confía obtener el mando del ejército egipcio. Radamés confía que la victoria le permitirá demostrar su amor a Aida. Estas ideas las expresa en una aria de considerable fuerza («Celeste Aida») situada al principio mismo de la escena, hecho que a menudo perjudica a sus intérpretes, quienes no han «calentado» todavía suficientemente la voz para resolver con la comodidad necesaria las dificultades de esta pieza que exige un timbre penetrante y un vibrante si bemol agudo como nota final.

Entran Aida y Amneris, la hija del faraón. Precisamente es ella la dueña de Aida, ya que ésta es una esclava etíope capturada en una guerra anterior. Amneris insinúa a Radamés que podría aspirar a un enlace muy elevado en Menfis, pero pronto percibe por la actitud de éste y el tono reservado de Aida que tal vez haya alguna relación secreta entre ambos. Esta escena se prolonga en un terceto en el que Amneris amenaza con terribles castigos a Aida si descubre que ama a Radamés. Aida y éste, que temen a la vengativa princesa, disimulan.

Un sonido de trompetas convoca a todos los presentes ante el rey o faraón. Este les informa del nuevo ataque etíope y hace entrar a un mensajero que explica los destrozos causados por los etíopes invasores. Todos claman guerra contra los extranjeros agresivos y el rey da a conocer que la diosa Isis ha proclamado a Radamés como jefe del ejército egipcio. Seguidamente se inicia un vibrante pasaje concertado («Su del Nilo») que desemboca en el grito común: «Ritorna vincitor» que comparten todos los presentes.

Se vacía la escena, pues Radamés debe ser conducido al templo de Ftah para ser investido: sólo queda atrás Aida, torturada por el dilema que supone su amor por Radamés: ella también ha gritado «Ritorna vincitor», pero ahora cae en la cuenta de que la victoria del militar supone el aplastamiento de las tropas de su Etiopía natal, y muy probablemente una derrota humillante para su padre, el rey de los etíopes. Esta angustia la expresa Aida en un aria que es una de las partes más destacadas de la ópera.

En la escena siguiente vemos a Radamés en el templo de Menfis, recibiendo la investidura de jefe de las tropas egipcias. Unas sacerdotisas interpretan unas danzas sagradas de sonoridad leve y hierática, que sugieren el mundo egipcio clásico.

ACTO II: Las tropas egipcias han triunfado, y Amneris se viste para asistir al triunfo público de

Radamés, quien vuelve cargado de gloria y botín. Amneris sigue sospechando de Aida y la somete a prueba, informando a la esclava que Radamés ha muerto gloriosamente. La reacción de Aida, desconsolada, la delata, y Amneris amenaza a Aida con la muerte. La escena siguiente nos presenta la marcha triunfal de tropas, prisioneros y, por último, el militar victorioso, quien no solicita la mano de Amneris, sino la libertad de los prisioneros, entre quienes se halla Amonasro, rey etíope y padre de Aida. El faraón accede, pero el Gran Sacerdote impone que al menos Amonasro se quede en Egipto como rehén contra futuras incursiones etíopes. Finalmente el rey da a Radamés la mano de su hija Amneris lo que preocupa al guerrero y desespera a Aida.

Nos hallamos ahora en los apartamentos de Amneris; las esclavas, entre cantos de júbilo por la victoria egipcia, ayudan a la hija del faraón a vestirse para recibir al guerrero que vuelve. Amneris espera este momento con mal contenida pasión, que expresa en sus frases melódicas poderosas («Ah, veni...»). Unos esclavos moros ejecutan una danza rítmica y divertida, y son recompensados distraídamente por Amneris, quien les regala algunas joyas. Al ver a Aida, Amneris vuelve a sentir sospechas y le prepara una añagaza: hacer creer a la esclava que Radamés ha muerto gloriosamente en el combate. Aida no sabe contener su dolor y Amneris se da cuenta de que tiene en la esclava etíope una rival, por lo que amenaza con torturarla, en un dúo de extraordinaria tensión en la que contrastan el tono suplicante de Aida y la dureza de las frases de Amneris. Se oyen los primeros compases de la marcha triunfal de las tropas egipcias y Amneris sale dispuesta a recibir a Radamés mientras Aida queda atrás suplicando a los dioses que tengan piedad de ella y de su amor. Cambia ahora la escena y nos hallamos ante las puertas de Tebas, por las que entran las tropas, el botín con-

quistado y los prisioneros etíopes. Suenan los cánticos de los presentes en la ceremonia («Gloria all'Egitto») entre los cuales se destaca el canto severo de los sacerdotes: un canon descendente que nos revela su inflexibilidad. La escena incluye también un extenso ballet de «música egipcia» seguida nuevamente de cantos. Es preciso advertir que Verdi se inspiró considerablemente en los cantos corales de *Poliuto*, de Donizetti, para esta escena triunfal, hasta el punto que podemos considerarlo próximo al plagio, aunque redimió este hecho con la extraordinaria marcha de las trompetas, con la que se presenta Radamés ante el rey y su hija. El rey saluda al héroe con un canto gozoso («Salvator della patria») y le ofrece cuanto pida. Radamés pide que sean conducidos a su presencia los esclavos etíopes y entre ellos se destaca uno, Amonasro, rey etíope que se ha escondido entre el pueblo. Aida, sin embargo, lo reconoce, e indiscretamente lo llama; Amonasro, no obstante, impide a tiempo que ella revele quién es, ya que desea conservar el anonimato.

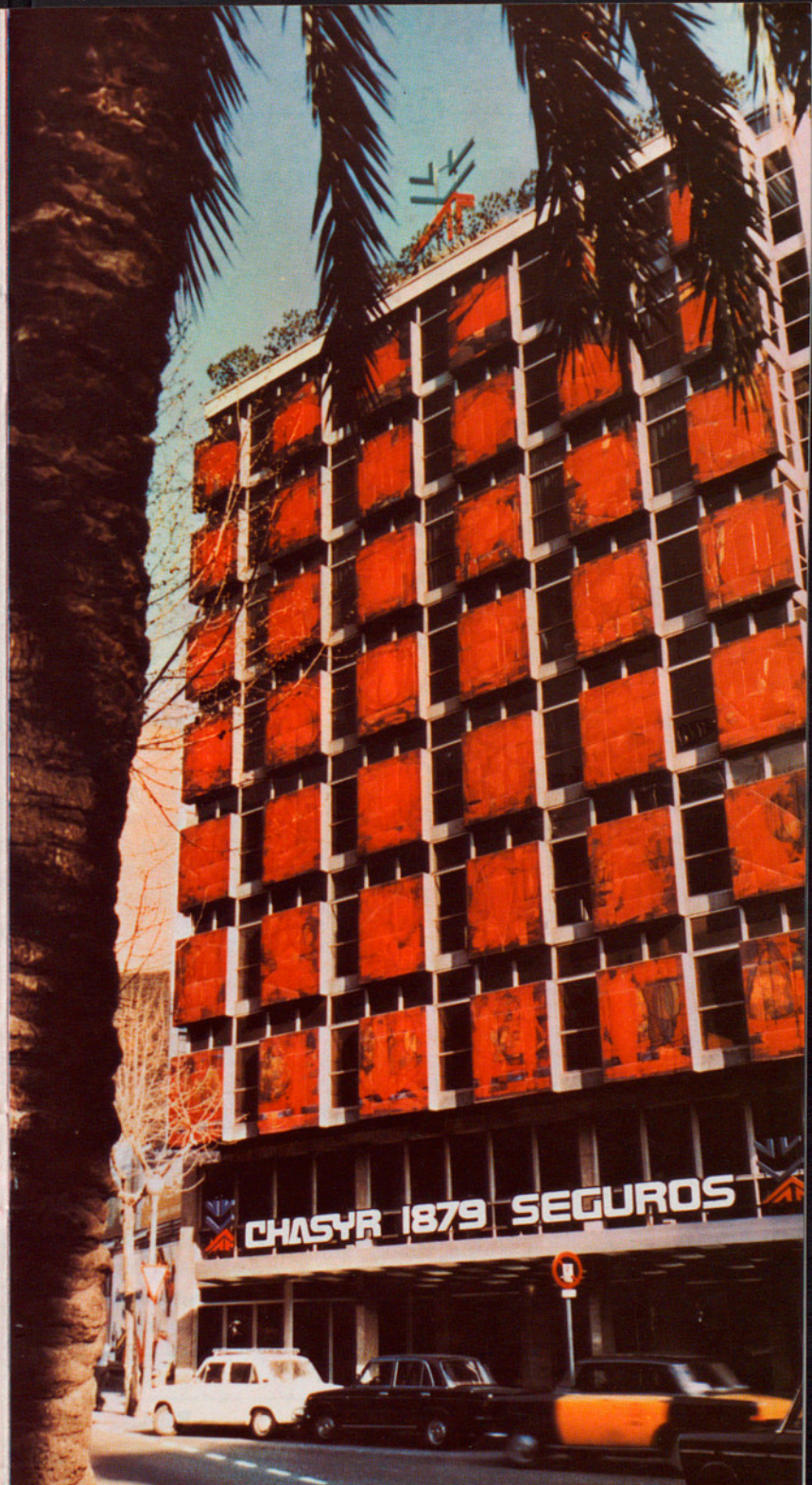
Radamés solicita del rey la libertad de todos los prisioneros, en vez de pedir la mano de Amneris como ésta esperaba; el rey accede, pero el Gran Sacerdote se opone al perdón general y cuando accede lo hace con la condición de que quede al menos Amonasro en Egipto como rehén y como garantía contra un nuevo ataque. Luego, el rey concede a Radamés, además, la mano de su hija, hecho que llena a Aida de desesperación y a Radamés de preocupación por lo que pueda suceder. Un amplio y esplendoroso concertante ocupa todo este episodio y finalmente oímos de nuevo las trompetas de la marcha triunfal, que cierran el acto, con la participación de solistas y coro.

ACTO III: Mientras Amneris reza en el templo de Isis acompañada por Ramfis, Aida se entrevista con su padre, Amonasro, quien le exige que sonsaque a Radamés la información sobre el ejército egipcio que necesita para derrotarlo. Aida lo hace de mala gana, y Rada-

més cae en la trampa. Reaparece Amonasro y Radamés se da cuenta de su error, negándose a seguir a Aida y Amonasro hacia Etiopía y entregándose al Gran Sacerdote como traidor a la patria, con gran desesperación de Amneris.

Una música suave y lejana nos sitúa en el ambiente sereno de una noche cálida de Egipto, en la ribera del Nilo. En una barca llega Amneris, acompañada del Gran Sacerdote, para pasar la noche en oración ante el altar de Isis, antes de contraer matrimonio con Radamés. Amneris y su séquito entran en el templo, pero Aida se queda fuera, donde se reúne secretamente con su padre. Este, entre ruegos y amenazas convence a Aida de que la única solución para su amor es obtener de Radamés las informaciones sobre el ejército egipcio que necesita para derrotarlo. En un dúo conmovedor, Amonasro recuerda a Aida los valles frescos, los bosques perfumados y los templos de oro de su patria perdida, hecho que acaba por convencerla, pese a su resistencia. Llega ahora Radamés con una frase jubilosa («Pur ti riveggo, mia dolce Aida») que no desemboca, como parace, en una aria, sino que deriva hacia un dúo amoroso en el que Aida obtiene la información deseada. Amonasro se presenta ante la pareja súbitamente y explica a Radamés que es rey de los etíopes y que Radamés heredará el trono de Etiopía con Aida si lo sigue. Radamés rehusa seguir escuchando las propuestas y se desespera por su involuntaria traición. La discusión atrae la atención de Amneris y del Gran Sacerdote, quienes salen del templo con la guardia. Amonasro trata de apuñalar a Amneris, pero Radamés lo impide y el rey etíope se da a la fuga con Aida, mientras Radamés se entrega voluntariamente a la autoridad del Gran Sacerdote.

ACTO IV: Amneris se angustia ante la sentencia que recaerá sobre Radamés y trata de convencerlo para que se declare inocente. Rada-



CHASYR 1879 SEGUROS

més, sin embargo, calla ante las acusaciones y es condenado, con gran desesperación de Amneris. Cambia la escena: Radamés es recluido en su tumba, bajo el templo de Ftah: Aida, que se había introducido secretamente en la tumba, se le aparece y ambos mueren cantando juntos su amor, mientras, sobre la tumba, Amneris se lamenta desconsoladamente.

El acto se inicia con una alusión a las amenazas de Amneris del primer acto; ahora recoge el fruto de las mismas en su angustia que expresa en un canto en el que oímos temas ya expuestos en actos anteriores. Amneris llama a Radamés a su presencia y trata de convencerlo para que se disculpe ante los sacerdotes, en un dúo de belleza notable («Già i sacerdoti adunansi»). Radamés se niega a ello: ha decidido morir y los ofrecimientos de Amneris de ocupar el trono junto a ella caen en el vacío.

En una escena vigorosa, Radamés es llevado fuera de la vista del público a sufrir el juicio. Oímos las acusaciones de los sacerdotes a coro, hieráticas y frías; ante el silencio de Radamés, lo acusan por tres veces de traición, mientras en escena Amneris se desespera expresando su dolor con frases de gran extensión vocal que ponen al registro de mezzo-soprano ante sus límites.

Cambia ahora la escena y vemos a Radamés recluido en la tumba, bajo el templo de Ftah. Los sacerdotes hacen rodar la piedra que sella la cavidad. Radamés espera la muerte: de pronto ve una figura que se mueve, y que no es un fantasma o una visión, sino Aida, que previamente había entrado en la tumba para morir con él. Tras cantar uno de los dúos más hermosos surgidos de la pluma de Verdi, ambos mueren mientras, sobre la tumba, Amneris reza desconsoladamente y el coro eleva una suave plegaria a Ftah.



Natalia Troitskaya



Elena Obratsova



Carlo Cossutta



Simon Estes



Bonaldo Giaiotti



Stefan Elenkov



Cecília Fondevila



Conrad Gaspà



Carlo Franci



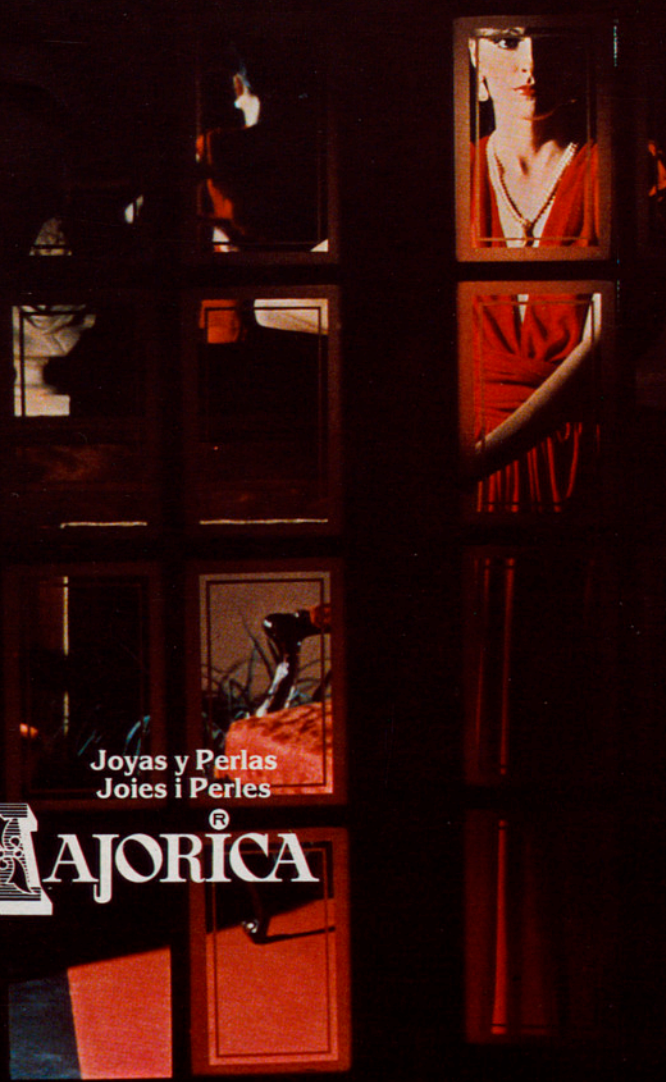
Antonello Madau-Díaz



Romano Gandolfi



Vittorio Sicuri



Joyas y Perlas
Joies i Perles

MAJORICA[®]

GIUSEPPE VERDI

Ningú, a hores d'ara, no posa en dubte que la personalitat i l'obra de Giuseppe Verdi és una de les més suggestives i transcendents de l'òpera de tots els temps, i la més significativa de l'òpera italiana del s. XIX, fins al punt que, en bona llei, hom ha de parlar de l'òpera italiana abans i després de Verdi. La seva biografia exemplifica el procés evolutiu del gènere en la segona meitat del segle XIX. Nascut el 1813 (el mateix any que un altre gran operista del moment, Richard Wagner) a Roncole, al ducat de Parma, res no feia preveure, com en el cas d'altres compositors cèlebres, un futur musical esplèndid, donada la nul·la afició a l'art dels sons que hi havia en la seva família. El fet decisiu fou la intervenció d'un mercader local que, veient les qualitats del noi, el prengué sota la seva cura i el féu estudiar a la ciutat propera de Busseto. En qualsevol cas, no era estranya la seva admiració pel gènere operístic donada la pràctica musical del moment històric en què visqué, completament dominada per una gran afició al teatre cantat. Així doncs, no ha de sorprendre gaire que als 15 anys hagués compost una obertura per a *Il barbiere di Siviglia*, de Rossini, partitura molt celebrada i que comptà amb altres obertures a més de l'original. Als 19 anys aconseguí una beca per a traslladar-se a Milà, on intentà l'ingrés al Conservatori, ingrés que li fou impedit. Hagué de reduir-se, per tant, a les lliçons particulars i a un cert esperit autodidàctic que influí poderosament en la seva producció. Foren anys de lluites i empentes per fer-se un forat en l'atapeït ambient operístic que tenia, en aquells moments, unes grans patums (Rossini, Bellini



Handwritten signature or initials, possibly 'K' or 'Kno'.

i Donizetti), i una amplíssima munió de compositors secundaris que anaven alimentant la gana de tots els teatres i teatrets de la geografia italiana en els quals no es podia exigir una signatura de prestigi. Tot i això, l'encert de la tria estètica de Verdi afavorí algunes de les seves partitures, *Oberto* (1839), *Nabucco* (1842), *I Lombardi alla prima crociata* (1843), *Ernani* (1844), *Attila* (1846), *Macbeth* (1847), que denoten la praxi musical del que ell, anys més tard, anomenava «anni di galera», període en què havia de compondre a preu fet per tal de sobreviure i, a la vegada, fer front als nombrosos problemes familiars que l'acompanyaren en aquests anys.

El 1848 mor Donizetti i el Verdi de 35 anys es troba pràcticament sol en el pòdium dels grans compositors. Comença aleshores un període d'èxits: *Rigoletto* (1851), *La traviata* i *Il trovatore* (1853), que mostren un Verdi molt més segur i amb un major coneixement dels mecanismes de composició. Aquestes obres, tot i emmarcar-se en el gènere que en aquells moments estava de moda, presenten trets molt característics d'una personalitat pròpia, elaborada, amb un gran sentit de la teatralitat i amb un gran poder de convocatòria. Per altra banda, l'adscripció sense fissures de Verdi al moviment del Risorgimento italià que estava posant les bases de la reunificació italiana, el feia apte per a ésser pres com a símbol de la lluita clandestina, de manera que el VIVA VERDI no era altra cosa que un cant de guerra; d'igual manera que el simple record d'alguns dels seus episodis musicals, substancialment els cors, encenia propòsits de patriotisme en la població addicta. Verdi pot, aleshores, fruit de l'èxit i estrenar amb l'absoluta seguretat de sintonitzar amb el seu públic. Són



els anys de *Simon Boccanegra* (1857), *Un ballo in maschera* (1859), *La forza del destino* (1862), *Don Carlo* (1867) i *Aida* (1871), obres totes elles de gran maduresa i atractiu operístic, que encara en els nostres dies encenen nombroses adhesions. *Aida*, sobretot, representa el punt més alt de l'evolució formal de l'artista i, a la vegada, de la perfecció d'un gènere que arrencava en l'òpera divuitesca.

A partir d'aquí, s'obre un parèntesi de setze anys al llarg dels quals el compositor abandona la composició operística i es dedica o bé a altres gèneres musicals que sempre havia tingut marginats, (escriu el *Quartet de cordes en mi menor*, la *Missa de Rèquiem* i altres obres) o a fruit de la seva incipient vellesa. Quant tot-hom el feia definitivament jubilat de la tasca que l'havia fet famós, el 1887, acceptant un llibret del compositor Arrigo Boito, presentà una nova partitura, *Otello*, que obria novetats estructurals insospitades en un home de la seva trajectòria, novetats que quedaven definitivament incorporades en la seva darrera composició operística, *Falstaff* (1893), i que tenien un bon punt de wagnerianes en la mida que abandonaven substancialment i l'estructura operística basada en números tancats i incorporaven algunes de les derivacions wagnerianes sobre l'art total. D'aquesta manera es tancava el cercle vital de l'òpera italiana del s. XIX i es deixava pas al corrent verista que estava aflorant en aquells instants i que, si més no d'entrada, pretenia ésser una escola encarada a l'estètica moderna. Verdi moria el 1901, quan justament s'iniciava aquest segle que seria tota una altra cosa en el camp de l'òpera.



GRA

**CATIFES I
KILIMS ORIENTALS**

BALMES 466. T. 212 46 89 BARCELONA -22

AIDA EN L'INICI DE LA TARDOR VITAL VERDIANA

Aida és una gran òpera-pont en la carrera de constant evolució de Verdi. En realitat totes les seves òperes són de transició en un procés creador permanentment enriquit per novetats que signifiquen la superació d'una etapa i l'apertura vers altres formes d'expressió relacionades amb les exigències estètiques de la seva època. Per a Verdi havia acabat, ja temps enrera, la primavera fogosa dels cants patriòtics en òperes incandescentes i s'apropa la fi del seu estiu generós en fruits que, a poc a poc han transformat l'esclat temperamental en un estat de serenor i equilibri present a *Aida* i en les composicions següents. «La serietat és el propi de la vida; la serenitat pertany a l'art». Les afirmacions de Schiller serveixen per al Verdi que des d'*Aida* («O terra addio») s'adrecen en línia magistral vers *Otello* («della gloria d'Otello è questo il fin») per a tancar el curs creador amb *Falstaff* («tutto nel mondo è burla»), tres òperes claus del pensament verdià, en les quals el compositor consuma la desintegració dels herois típics i dels valors elementals que abans d'*Aida* havien animat les seves òperes. Fins i tot el sentit de pàtria és en aquesta obra més que un ideal «cantabile» amb encesa passió (*Nabucco, I Lombardi...*) una realitat dolorosa (O, patria, quanti mi costi...).

El 24 de desembre de 1871, sense aixecar-se el teló, a El Caire, una melodia en «pianissimo», com si *Aida* arribés de puntetes, com una remor d'antiguitat imaginada en el preludi, anunciava al món sense vanitat scrollosa la primera collita de l'amanit capvespre verdià. El compositor escriu més espaiosament i a la partitura d'*Aida* és evident que ha esdevingut més exigent en l'escriptura. La maduresa del seu art no ha arribat d'esquena a la transició que al llarg de la segona meitat del segle XIX s'ha produït en l'òpera alemanya, ni ha menyspreat la influència de Meyerbeer en el teatre líric francès. Tanmateix, tot i que Verdi no és impermeable a les formes operístiques que poden inspirar-lo, la seva personalitat —en especial la de músic italià, de la qual mai no abdicarà— no se sent afectada per la construcció d'*Aida*, l'arquitectura musical de la qual respon a l'admirable capacitat de síntesi tan caracterís-

tica del darrer període creador de l'artista. Verdi és fidel a si mateix i atorga als possibles estils inspiradors alguna cosa de nou i personal en la contínua superació del seu propi estil. A *Aida* no renuncia als grans efectes escènics —que podien haver estat faraònics en les maneres meyerbeerianes— ni prescindeix del bel canto; manté la divisió en recitatius i quadres, però suavitza les formes. Els recitatius són en realitat «ariosi» i les àries adquireixen un especial dramatisme que no havien aconseguit les obres precedents, significant-s'hi un nou concepte de melodia més expressiu. Aquesta, com la construcció harmònica, no són, ja separatament, punts essencials; l'important ara és la música com a col·laboradora del drama. En títols anteriors a *Aida*, el discurs líric de Verdi es determinà pel passional impuls melòdic, per la densitat del tret dramàtic i per l'intens desenvolupament de l'òpera. Cap d'aquestes característiques manca en aquesta obra que, a més, es distingeix per la novetat de tractament acurat del detall, per un major refinament orquestral, així com harmònic, i per l'economia de mitjans.

La vehemència del verb, tan arrauxador en les òperes de juvenesa i del període mig, no és tan important a *Aida*, com la intenció, la selecció del matís i el to de la frase. Verdi havia après a dominar la seva fantasia i la inventiva musical, sense minvar l'alè vital, es veu ennoblida pel concepte serè i l'expressió més refinada. Així, no li importa acabar l'òpera amb una quietud radiant, amb la delicadesa i l'elevació mística d'un «pianissimo» eteri que és el més espectacular triomf d'*Aida*. Abans, en el preludi, quan podia haver desencadenat un cavalcada orquestral de grandiositat acordada amb l'ambient de l'obra, a Verdi el satisfà més escriure una breu, discreta i alada poesia musical amb els temes que caracteritzen i l'esclava etiop i els sacerdots. Per al veterà Verdi, el que importa ja no és l'heroi, i així Radamès apareix no com a guerrer altiu, sinó com a home suplicant d'amor a «Celeste Aida» que ascendeix melòdicament amb tremolors d'arcs i irisacions de flautes. Miniatura lírica de tons delicats i colorits.

Color. Heus ací una altra conquesta de l'art de Verdi. No recordo quin musicòleg va afirmar que l'òpera és un dels majors absurds —tot partint del fet que els

éssers s'expressin cantant— però, tot i admetre i reconèixer tots els convencionalismes inherents a l'escena lírica, el que Verdi aconsegueix en el seu propòsit d'«inventar» un color local va més enllà d'una simple funcionalitat per a emmarcar-se en els límits de la originalitat orquestral. En una carta a Giulio Carcano el compositor deia que «copiar la veritat és una cosa bella, però inventar-la és millor, molt millor». Per a crear el clima en el qual es desenvoluparà *Aida*, el músic en va tenir prou amb la seva prodigiosa intuïció en l'ús de determinats ritmes, d'algunes alteracions intervàliques i de certes melodies instrumentals que produeixen la il·lusió pretesa. Un bon exemple pot ésser el breu motiu confiat a l'oboè, clarinets i fagots, sobre un trèmolo de «timpani», que preludia l'entrada del missatger. L'efecte no pot ésser més exòtic. I encara un altre: el de l'escena de la consagració, en la qual, per sobre dels arpegis de les arpes, una veu interna aixeca un himne al «possente Ftà». L'Orient pot ser tan proper que descobreixi la falsedat, però no hi ha dubte que la imaginació de Verdi sabé inventar amb intenció. I les danses, tan riques de color orquestral, i la marxa triomfal amb les trompetes llargues i el seu efecte estimulants en el pas del la bemoll al si major, que Romagnoli definí encertadament com una metàbola no harmònica, sinó melòdica. Les citacions podrien ésser moltes, tal volta resumides en els pertorbadors climes del tercer acte, on la nit egípcia, misteriosa i profunda, és a l'orquestra, que sembla seguir el curs del Nil pròxim amb melodies de rara evocació. En aquesta nit llarga de presagis Aida canta la seva penetrant «O cieli azzurri» que acompanya el cromatisme encantador de l'oboè, novament protagonista generós del color en la bellíssima línia melòdica del vehement duo d'Aida i Radamès.

La mestria adquirida per Verdi en l'època de creació d'*Aida* es posa de manifest en el fet que la melodia és esdeveniment en tant que el cant declamat i l'element orquestral es barregen en unitat homogènia, viva i àgil. La llibertat d'estructures melòdiques permet seguir el sentit de les paraules en els recitatius perfectament fixats i units al cant sobre una orquestració depurada, fins i tot elegant a vegades, i en qualsevol cas, allunyada de la gruixuda pensator de la, en certa manera, or-

questra tractada a la manera d'una banda de les òperes dels «anni di galera». El tercer acte és, en aquest sentit, el més aconseguit. La breu introducció és ja no només un felix retrobament sonor, sinó també una bella poesia musical. Observi's quins misteriosos ecos de llunyania conté aquest *sol* estirat de nostàlgia a través de divuit compasos que deixaran pas a la romança d'Aida, si molt inspirada i original al començament pel seu ritme i les seves modulacions, ampla d'expressió i de sentiment a «O patria mia», on apareix el Verdi de les sinceritats.

Dins el quadre magistral que és tot el tercer acte, es conté la que considero la més bella plana de la partitura. Aida i el seu pare, Amonasro, dialoguen en animada varietat de «tempi». Noble, ple d'evocacions, el «cantabile» «Rivedrai le foreste imbalsamate», calent de sang l'ímpetu d'Amonasro a «Or dunque sorgete» que s'uneix després amb el neguit d'Aida («pietà, pietà»), per a conduir al ferotge «Non sei mia figlia» del rei etiop, la inspiració i el talent dramàtics del compositor s'encenen en les feridores paraules «O patria mia quanto mi costi», que la protagonista pronuncia sobre les notes delirants dels violoncels, mentre els violins ascendeixen sempre més amunt. Verdi és aquí, més que mai, l'artista de la raça, l'home que coneix el sentiment de pàtria perquè d'alguna manera la seva música va contribuir a la llibertat de la seva. Tot podria empal·lidir després d'aquesta tremenda frase, però Verdi aconsegueix mantenir l'interès amb un duo de caràcter completament distint entre Aida i Radamès. La primera declaració de l'enamorat «Pur ti rivego, mia dolce Aida» és ple d'alè i entrega per a preparar el poètic cant de «Là tra foreste vergine» la dolcesa de la qual es transforma en passió en l'expressivitat de «La terra scorderem» amb el seu voluptuós interval de setena disminuïda. I encara aquest acte ens oferirà la brillantor de la «stretta» final amb la dramàtica ruïna de Radamès: «Io son disonorato, per te tradii la patria». Des d'aquestes belles pàgines la tardor de Verdi serà ubèrrima. No per la quantitat de títols que produirà, sinó per la qualitat dramàtica d'*Otello* i la frescor sucosa de *Falstaff*.

JOAN ARNAU



UNION IBERICA DE SEGUROS GENERALES S.A.

MALLORCA, 279, PRAL. 1.ª - TEL. 215 46 90 - BARCELONA-87

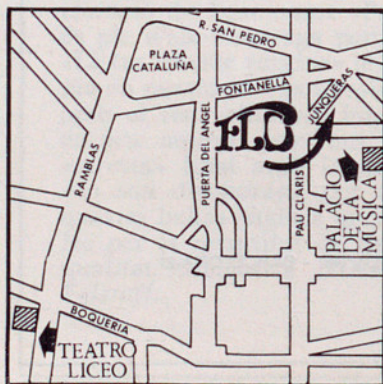
DOMICILIO SOCIAL: MUNTANER, 461 - BARCELONA-21

COCINA
FRANCESA
Y CATALANA

Abierto hasta
la 1'30 madrugada
Aire Acondicionado

brasserie
FLC
Restaurant

Especialidades: Rilletes de salmón
Bouillabaisse
Choûcroute
Pollastre amb llagosta
Lenguado relleno
con espinacas
Pastelería de la casa



c/ Junqueras, 10
RESERVAS TEL. 317 80 37

Abierto domingos
Cerrado los lunes
Obert diumenges
Tancat els dilluns
de 13H. a 16H. y
de 21H. a 1 H. 30

P en Via Layetana nº64 (sugerido)

HISTÒRIA D'AIDA

Aida és per a molts afeccionats al gènere líric el veritable prototipus de l'òpera italiana, perquè conté tots aquells elements que feien atractives les partitures sorgides dels grans creadors operístics italians i, a la vegada, perquè és l'obra més equilibrada del seu autor. Sigui o no justificada aquesta opinió, el que és cert és que l'òpera compta amb una trajectòria històrica singular que avala el gust dels afeccionats. Quan Verdi havia aconseguit nombrosos èxits que li permetien contemplar la vida amb gran serenitat i erigir-se en mestre indiscutible del gènere, rebé la proposta del dirigent egipci Ismail d'escriure una òpera per a festejar la inauguració del Canal de Suez que estava construint Ferdinand de Lesseps. El compositor no s'immutà gaire per una proposta tan atractiva com aquesta i es féu el desentès fins que la insistència del jerarca egipci aconseguí la promesa del compositor. Acceptà de donar un cop d'ull a l'argument de l'òpera, que necessàriament havia de girar sobre un assumpte egipci, tret d'un llibre de Mariette Bey, i, entenent que el material literari era suficientment dramàtic, encarregà a Camille Du Locle, un dels llibretistes del *Don Carlo*, que n'escrivís el llibret que fou adaptat per Antonio Ghislanzoni, a qui Verdi havia encarregat la revisió de *La forza del destino*. El resultat literari fou un text convencional però molt dramàtic i ple d'aquells moments que un bon compositor com Verdi sabia aprofitar per a despertar l'interès dels melòmans. El Canal de Suez s'inaugurà sense l'estrena d'*Aida*; raons d'oportunitat política —estava en marxa la guerra franco-prussiana— i certs retards per part del compositor no permeteren l'estrena fins dos anys més tard, el 24 de desembre del 1871, que tingué lloc al teatre Khedival d'El Caire. Intervingueren en la memorable sessió Antonietta Pozzoni (*Aida*), E. Grossi (*Amneris*), Pietro Mongini (*Radamès*), F. Steller (*Amonasro*), P. Medini (*Ramfis*) sota la direcció musical de Giovanni Bottesini. No gaires setmanes més enllà, el 8 de febrer de 1872, arribà al teatre Alla Scala milanès on obtingué un apoteòsic èxit, degut tant al mèrit de la peça com a la interpretació de Teresa Stolz (*Aida*, per a qui Verdi escriví «O ciel azzurri») Giuseppe Fancelli (*Radamès*) i Francesco Pandolfini (*Amonasro*) sota la direcció de Franco Faccio.

Rolex, sólida personalidad.



Rolex Day-Date

Oro de 18 quilates. Caja Oyster hermética hasta 50 metros de profundidad. Cronómetro oficialmente certificado. Corona Twinlock atornillada a la caja. Automático. Fecha y día de la semana con todas sus letras.

Este es el Rolex Day-Date. Un reloj de inconfundible personalidad elegido por los hombres que sólo pueden permitirse lo mejor.

Y es lógico. Rolex ha estado siempre en vanguardia del progreso de la moderna industria relojera. Decir Rolex es hablar de uno de los mejores relojes del mundo. Pero también es mencionar el fruto de una tradición relojera que data de varias generaciones.

Un Rolex Oyster. Adquiéralo únicamente en un Concesionario Oficial Rolex.

Solicite catálogo.


ROLEX

J. ROCA

Joyero - Paseo de Gracia, 18 - BARCELONA - 7

Boutique Diagonal, 580 - BARCELONA - 21

El 25 de novembre del 1873 s'escoltà l'òpera novella a Nova York, a l'Academy of Music, cantada en italià amb la intervenció d'Ottavia Torriani, Italo Campanini, i Victor Maurel, que hi feia el seu debut americà. A París arribà uns quants anys més tard, un cop les animadversions contra el compositor s'havien apaivagat, i fou cantada en italià al Théâtre Italien el 22 d'abril del 1876 amb la col·laboració de Teresa Stolz, Angelo Massini i Edouard de Reszke que hi debutà com a cantant d'òpera. Quan el 1878, a causa de l'èxit obtingut per l'òpera, es cantà per primera vegada en francès, el President de la República Jules Grévy imposà al compositor la Legió d'Honor. Al Covent Garden arribà, també en italià, el 1876, mentre que al Metropolitan Opera House de Nova York es donà per primera vegada el 1886, al bell mig de les temporades germàniques, mentre que, un cop aquestes desaparegueren, *Aida* retornà al llenguatge original que mai més hi ha desaparegut. Com a representacions cèlebres cal esmentar la donada per la companyia del Metropolitan Opera House a París dirigida per Arturo Toscanini el 1910 i en la qual el paper de Radamès estava cantat pel cèlebre tenor italià Enrico Caruso, o bé el debut com a director al Metropolitan de Tullio Serafin, inaugurat amb *Aida* el 3 de novembre del 1924, o, fins i tot, la celebèrrima anècdota del debut del propi Toscanini el 25 de juny del 1886, quan, a Rio de Janeiro, va haver de substituir insospitadament el director titular, per dirigir amb extraordinari èxit aquesta partitura.

A Madrid es va estrenar al Teatro Real, el 12 de desembre de 1874, poc després de la Restauració, amb la col·laboració de l'aleshores cèlebre tenor Tamberlick, amb un èxit extraordinari que permetria que, fins a la data de tancament del coliseu madrileny, se'n donessin més de tres-cents cinquanta representacions. Un cas similar ha succeït en el nostre Gran Teatre del Liceu, on es va estrenar el 25 de febrer del 1877 (pocs mesos abans, el 16 d'abril del 1876, s'havia donat per primera vegada al Teatre Principal), havent aconseguit en l'actualitat el rècord absolut de representacions, amb 406, la darrera de les quals, llevat de les presents, fou donada el 2 de febrer del 1980, comptant amb la col·laboració de Lorenza Canepa, Nicola Martinucci, Fiorenza Cossotto i Joan Pons.



DISCOGRAFIA D'AIDA

La present discografia només recull les versions completes. Els personatges són citats en l'ordre següent: Aida, Amneris, Radamès, Amonasro, Ramfis i, a continuació, l'orquestra, el cors i el director.

- 1929 SUPRAPHON 012 1171/3
Dusolina Giannini, Irene Minghini-Cattaneo, Aureliano Pertile, Giovanni Inghilleri, Luigi Manfrini. Cor i orquestra del Teatre de la Scala de Milà. Dir.: Carlo Sabajno.
- 1930 EL 3 COLUMBIA
Giannina Arangi-Lombardi, Maria Capuana, Aroldo Lindi, Armando Borgioli, Tancredi Pasero. Cor i orquestra de la Scala de Milà. Dir.: Lorenzo Molajoli.
- 1946 HMV QALP 10010/3 e QSO 3840 (reeditat per WORLD RECORD CLUB SH 153/5 el 1971)
Maria Caniglia, Ebe Stignani, Beniamino Gigli, Gino Bechi, Tancredi Pasero. Cor i orquestra de l'Òpera de Roma. Dir.: Tullio Serafin.
- 1949 VICTOR LM 6132 (reeditat per RCA VIC/VICS el 1968 i RCA 302 AT el 1971)
Herva Nelli, Eva Gustavson, Richard Tucker, Giuseppe Valdengo, Norman Scott. Orquestra i cor de la NBC. Dir.: Arturo Toscanini.
- 1951 CETRA LPC 1228 (reeditat per HISPAVOX S 66.351 (3) i per ZAFIRO ZOR 117 ZAF el 1981)
Caterina Mancini, Giulietta Simionato, Mario Filippeschi, Rolando Panerai, Giulio Neri. Cor i orquestra de la Ràdio de Roma. Dir.: Vittorio Gui.
- 1952 DECCA LXT 2735/37 (reeditat per DECCA GOM 516/18 el 1966 i DECCA ECSI 208/10 el 1970, el 1981 es va reeditar per DECCA 516/8 (M) GOM Renata Tebaldi, Ebe Stignani, Mario del Monaco, Aldo Protti, Dario Caselli. Cor i orquestra de l'Acadèmia de Santa Cecília, de Roma. Dir.: Alberto Erede.

JORQUERA HNOS. PIANOS

Un sello
de incuestionable garantía
en
MÚSICA



JORQUERA HNOS. PIANOS

- Avda. Fco. Cambó (Avda. Catedral), 10
Tels. 319 60 96 - 310 69 12
- Vía Layetana, 32-34
Barcelona-3

A CATALUNYA LA VANGUARDIA

Vol dir primera línia.
Just on és Catalunya.
Just on es troba

LA VANGUARDIA

*La Vanguardia, el diari més
representatiu de Catalunya,
el de més venda i difusió,
manté sempre al dia Catalunya,
i ho fa d'una manera clara,
completa i objectiva: amb
rigor i veracitat.
Perquè un país de primera
línia necessita un diari
de vanguardia.*

Necessita...



LES NOTÍCIES TAL COM SÓN



- 1952 CAPITOL PCR 8179
Stella Roman, Sylvia Sawyer, Gino Sarri, Antonio Manca Serra, Vittorio Tatozzi. Cor i orquestra de l'Òpera de Roma. Dir.: Alberto Paoletti.
- 1954 MEZHDUNARODNAJA KNIGA D 01576/82
N. Sokolova, V. Davidova, Georg Nelepp, Pavel Lisitsian, Ivan Petrov. Orquestra i cor del Bolshoi de Moscou. Dir.: A. Melik-Pasaev.
- 1955 LM 6122 RCA (reeditat el 1967 KV 6103/3 RCA, i el 1983 per RCA VLS 43533 3)
Zinka Milanov, Fedora Barbieri, Jussi Björling, Leonard Warren, Boris Christoff. Cor i orquestra de l'Òpera de Roma. Dir.: Jonel Perlea.
- 1955 REMINGTON 199/178
Maria Curtis Verna, Oralía Domínguez, Umberto Borsó, Ettore Bastianini, Norman Scott. Cor i orquestra del Teatre de la Fenice de Venècia. Dir.: Franco Capuana.
- 1955 QCX 10165/7 COLUMBIA (ANGEL 3235) (reeditat el 1978 per EMI 165-000.429/31)
Maria Callas, Fedora Barbieri, Richard Tucker, Tito Gobbi, Nicola Zaccaria. Cor i orquestra del Teatre de la Scala de Milà. Dir.: Tullio Serafin.
- 1956 CETRA 1262/63 (reeditat el 1966 per LPS 3262 CETRA)
Maria Curtis Verna, Miriam Pirazzini, Franco Corelli, Gian Giacomo Guelfi, Giulio Neri. Cor i orquestra de la Ràdio de Torí. Dir.: Angelo Questa.
- 1958 SXL 2167/9 DECCA, LTX 5539/41 DECCA, SXL 2242 DECCA (reeditat actualment per DECCA 6799154 (3))
Renata Tebaldi, Giulietta Simionato, Carlo Bergonzi, Cornel Mac Neil, Arnold van Mill. Orquestra Filharmònica de Viena. Associació d'Amics de la Música. Dir.: Herbert von Karajan.
- 1961 LM/LSC 6158 RCA (SER 4538/40) (reeditat per DECCA MET/SET 427/9 el 1969 i el 1980 DECCA 6799124 (3))
Leontyne Price, Rita Gorr, Jon Vickers, Robert Merrill, Giorgio Tozzi. Orquestra i cors de l'Òpera de Roma. Dir.: Georg Solti.

*Le parfum est la musique du corps.
M. Rochas.*



EN PERFUMERÍAS ESPECIALIZADAS

AVEC LA PARTICIPATION DU NEW YORK CITY BALLET PUBLICIS - ST. PAUL - FRANCE

ROCHAS
PARIS



- 1966 EMI ANGEL SAN 189/91
Birgit Nilsson, Grace Bumbry, Franco Corelli,
Mario Sereni, Bonaldo Giaiotti. Cor i Orquestra
de l'Òpera de Roma. Dir.: Zubin Mehta.
- 1970 LMDS 6198/2 RCA (reeditat el 1982: RL-42090
RCA)
Leontyne Price, Grace Bumbry, Plácido Domingo,
Sherrill Milnes, Ruggero Raimondi. London Sym-
phony Orchestra, Cor John Alldis. Dir.: Erich
Leinsdorf.
- 1974 HMV 3 C 165-02548/50 EMI
Montserrat Caballé, Fiorenza Cossotto, Plácido
Domingo, Piero Cappuccilli, Nicolai Ghiaurov. Or-
questra Filharmònica de Londres. Cor del Covent
Garden de Londres. Dir.: Riccardo Muti.
- 1975 MUNDI HMV 3470 HARMONIA
Julia Werner, Aleksandrina Milceva-Nonov, Niko-
lai Nikolov, Stefan Tzigancev, Nicolai Ghiuselev.
Cor i orquestra de l'Òpera Nacional de Sofia. Dir.:
Ivan Marinov.
- 1978 EMI 165-03874/76
Mirella Freni, Agnes Baltsa, Josep Carreras, Piero
Cappuccilli, Ruggero Raimondi. Cor de l'Òpera de
l'Estat de Viena. Orquestra Filharmònica de
Viena. Dir.: Herbert von Karajan.
- 1980 CETRA LIVE OPERA LO 40 (3)
Maria Callas, Oralia Domínguez, Mario del Mo-
naco, Giuseppe Taddei, Roberto Silvo. Orquestra
i cor del Palau de Belles Arts de Mèxic. Dir.:
Oliviero de Fabritiis. (Enregistrament d'una re-
presentació del 1951).
- 1982 MELODRAM 011 (3)
Ljuba Welitsch, Margaret Harshaw, Ramón Vinay,
Jerome Hines, Robert Merrill. Orquestra del Me-
tropolitan de Nova York. Dir.: John Cooper. (En-
registrament d'una representació del 1950).
- 1983 DG 27410146 (3) Digital
Katia Ricciarelli, Elena Obraztsova, Plácido Do-
mingo, Leo Nucci, Nicolai Ghiaurov. Cor i orques-
tra del Teatre de la Scala de Milà. Dir.: Claudio
Abbado.



LA PROPERA ÒPERA

Seguint el ritme de la present programació, el dia 21 de desembre s'oferirà al públic del Gran Teatre del Liceu l'òpera en quatre actes *Werther*, música de Jules Massenet, basada en la novel·la de Goethe, *Les desgràcies del jove Werther*, estrenada el 1892. Es tracta d'una partitura que, continuant la tradició operística francesa exemplaritzada per Charles Gounod, anuncia, sobretot en el darrer acte, alguns dels trets de l'escola verista.

* * *

La primera funció, donada el dimecres dia 21, en torn A, serà sessió de gala; també s'oferirà el divendres 23 en torn C i el dilluns 26 de desembre, en torn de tarda. Els principals papers correran a càrrec de John Sandor, recordat pels afeccionats per la seva interpretació en l'òpera *Anna Bolena* de Donizetti, l'any 1974, Fiorenza Cossotto, mezzo-soprano el prestigi liceístic de la qual ningú no posa en dubte, M.^a Angels Peters, nou valor líric de casa nostra, que va obtenir recentment un extraordinari èxit en el paper d'Adina de l'*Elisir d'amore* de Donizetti durant la temporada del Grec-83 i en el *Falstaff* d'aquest any al Liceu, i ha efectuat recents enregistraments de música vocal valenciana, Enric Serra i Ivo Vinco, ambdós de llarg i gloriós historial liceístic.

* * *

La direcció de l'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu serà a càrrec de Maximiniano Valdés, mentre que la direcció d'escena serà portada per Giuseppe de Tomasi, habitual «régisseur» al nostre colisseu. Els decorats, expressament confeccionats per a aquesta funció, han estat pintats per Ferruccio Villagrossi, el mateix que creà els decorats de la *Carmen* d'enguany. Finalment, el vestuari provindrà de la casa Arrigo de Milà.

EN AQUESTA HORA CAIXA DE BARCELONA ÉS L'ÚNICA CAIXA OBERTA.

Amb el Servei Caixa Oberta, Caixa de Barcelona no tanca les seves portes durant les 24 hores del dia.

Perquè vostè pugui operar amb Caixa de Barcelona a qualsevol hora de la tarda. De la nit. O de la matinada. Aquí a prop. O a qualsevol punt de la ciutat.

Servei Caixa Oberta de Caixa de Barcelona. Ja ho sap. Quan vulgui i on vulgui. Vostè mana.





CONSORCI DEL GRAN TEATRE DEL LICEU
GENERALITAT DE CATALUNYA
AJUNTAMENT DE BARCELONA
SOCIETAT DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

PATRONAT DEL CONSORCI

PRESIDENT: Molt Honorable Sr. Jordi Pujol

VICE-PRESIDENT: Excel·lentíssim Sr. Pasqual Maragall

GERENT: Sr. Lluís Portabella

VOCALS:

Honorable Sr. Max Cahner

(Generalitat de Catalunya)

Antoni Sàbat (Generalitat de Catalunya)

Montserrat Albet (Generalitat de Catalunya)

Il·lma. Sra. Maria Aurèlia Capmany

(Ajuntament de Barcelona)

Jordi Vallverdú (Ajuntament de Barcelona)

Il·lm. Sr. Germà Vidal (Ajuntament de Barcelona)

Josep. M.ª Bricall (Ajuntament de Barcelona)

Manuel Bertrand (Societat del G. T. del Liceu)

Fèlix M.ª Millet (Societat del G. T. del Liceu)

Josep M.ª Coronas (Societat del G. T. del Liceu)

Maria Vilardell (Societat del G. T. del Liceu)

Carles Mir (Societat del G. T. del Liceu)

SECRETARI: Adrià Alvarez



ADMINISTRADOR: Lluís Andreu
DIRECTOR MUSICAL: Eugenio Marco
DIRECTOR D'ESCENARI: Dídac Monjo

ASSISTENTS MUSICALS: Jordi Giró
Miguel Ortega
Anthony Pappano
Javier Pérez Batista
Lolita Poveda

APUNTADOR: Jaume Tribó
CAP DE PREMSA I REL. PÚBLIQUES: Adelita Rocha
CAP D'ABONAMENT I TAQUILLES: Josefina Carbonell
CAP D'ADMINISTRACIÓ: Joan Antich
SERVEI MÈDIC: Dr. Enric Bosch

SECRETARIA: Josep Delgado
Maria Antònia Claramunt
María José García

CAP DE MAQUINISTES: Constançi Anguera
CAP D'ELECTRICISTES: Francesc Tuset
CAP D'UTILLATGE: Jaume Payet
CAP DE SASTRERIA: Remei Mollor
CAP DE MAQUILLATGE: Martha Vázquez
PERRUQUERIA: «Damaret»
SABATERIA: Valldeperas

Assistència tècnica: JORQUERA HNOS., pianos

PUBLICITAT I PROGRAMES: Publi-Tempo

NOTES IMPORTANTS: En atenció als artistes i al públic en general, s'exigeix l'adequada correcció en el vestir, i es prega la màxima puntualitat; no es permetrà l'entrada a la sala un cop començada la representació, ni verificar enregistraments, fotografies o filmar escenes de qualsevol tipus.

El Consorci del Gran Teatre del Liceu, si les circumstàncies ho reclamen, podrà alterar les dates, els programes o els intèrprets anunciats en aquest programa.

En compliment d'allò que disposa l'Article 92 del Reglament d'Espectacles, és prohibit de fumar als passadissos; hom ha d'utilitzar el Saló del 1er. pis i el vestíbul de l'entrada.



Accés pel carrer St. Pau, núm. 1, bis, d'ús exclusiu per a minusvàlids.

PORTADA: Oli de Ramon Casas (Cercle del Liceu).



PRÒXIMES FUNCIONS

WERTHER

Massenet

John Sandor
Fiorenza Cossotto
M.^a Angeles Peters
Enric Serra
Ivo Vinco
Josep Ruiz
Vicenç Esteve

Director d'orquestra: Maximiano Valdés
Director d'escena: Giuseppe de Tomasi
Corda de nois: Escola Pia Balmes
Mtre. Director: Antoni Coll

Noves decoracions: Ferruccio Villagrossi -
Gran Teatre del Liceu
Vestuari: Arrigo - Milà

Funció de Gala

Dimecres, 21 de desembre, 21 h., funció núm. 16,
torn A

Divendres, 23 de desembre, 21 h., funció núm. 17,
torn C

Dilluns, 26 de desembre, 17 h., funció núm. 18,
torn T

HERODIADE

Massenet

Montserrat Caballé
Dunja Vejzovic
Josep Carreras
Joan Pons
Roderick Kennedey
Dowing Whitesell

Director d'orquestra: Jacques Delacôte
Director d'escena: Jacques Karpó
Director del cor: Romano Gandolfi
Director adjunt del cor: Vittorio Sicuri
Directora de Ballet-Coreografa: Assumpta Aguadé

Decoracions: Kristin Osmundsen
Vestuari: Kristin Osmundsen - Peris Hermanos

Divendres, 30 de desembre, 21 h., funció núm. 19,
torn B

Dilluns, 2 de gener, 21 h., funció núm. 20,
torn C

Dimecres, 4 de gener, 21 h., funció núm. 21,
torn A

Diumenge, 8 de gener, 17 h., funció núm. 22,
torn T

42312-4



arlingio

Barcelona - Muntaner, 300
Madrid - Hermosilla, 75

Pianos. Organos. Alta fidelidad

- *Estudio y clases de piano, órgano y guitarra. Profesores especializados.*
- *Instrumentos para colegio y asesoría musical.*
- *Sala de audiciones: conciertos de música programados y recitales de órgano*
- *Consulte nuestras condiciones especiales de venta.*

calandre

le parfum de l'époque



paco rabanne
paris

VENTA EXCLUSIVA
EN PERFUMERIAS ESPECIALIZADAS.