



ARIADNE AUF NAXOS



La natura és l'origen de totes les coses bones.



Yoghourts, flams, cremes, formatges...
—aliments frescos i naturals—



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



ROVER

The dynamic car

No hace falta decir más



BRITISH MOTORS, S.A.

EXPOSICION Y VENTAS: Pº San Gervasio, 46-48

Tels. 211 38 97 - 247 31 37 

TALLERES Y RECAMBIOS: Calabriga, 36

Tels. 223 29 14 - 223 29 24 - BARCELONA

PRECIO: 1.949.480 Ptas.



ARIADNE AUF NAXOS

Òpera en 1 pròleg i 1 acte
Llibret d'Hugo von Hofmannsthal
Música de Richard Strauss

Funció de Gala

Dijous, 12 de gener de 1984, a les 21 h.,
funció núm. 23, torn B

Diumenge, 15 de gener de 1984, a les 17 h.,
funció núm. 24, torn T

Dimecres, 18 de gener de 1984, a les 21 h.,
funció núm. 25, torn A

GRAN TEATRE DEL LICEU
Barcelona



Un Martini
invita a vivir **MARTINI**



ARIADNE AUF NAXOS

El majordom (part parlada): **Hans Christian**

Un mestre de música: **Ernst Gutstein**

El compositor: **Alicia Nafé**

Bacchus: **Klaus Koenig**

Un oficial: **Alfredo Heilbron**

Un mestre de ball: **Wolf Appel**

Un perruquer: **Steven Kimbrough**

Un lacai: **Alfred Werner**

Zerbinetta: **Celina Lindsley**

Ariadne: **Montserrat Caballé**

Arlequí: **Georg Tichy**

Scaramuccio: **Ernst Dieter Suttheimer**

Truffaldin: **Ude Krekow**

Brighella: **Wolf Appel**

Echo: **Downing Whitesell**

Najade: **Agnes Habereder**

Dryade: **Ingrid Mayr**

Director d'orquestra: **János Kulka**

Director d'escena: **Mario Krüger**

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

Producció: **Staatstheater - Braunschweig (R.F.A.)**

**ORQUESTRA SIMFÒNICA
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.

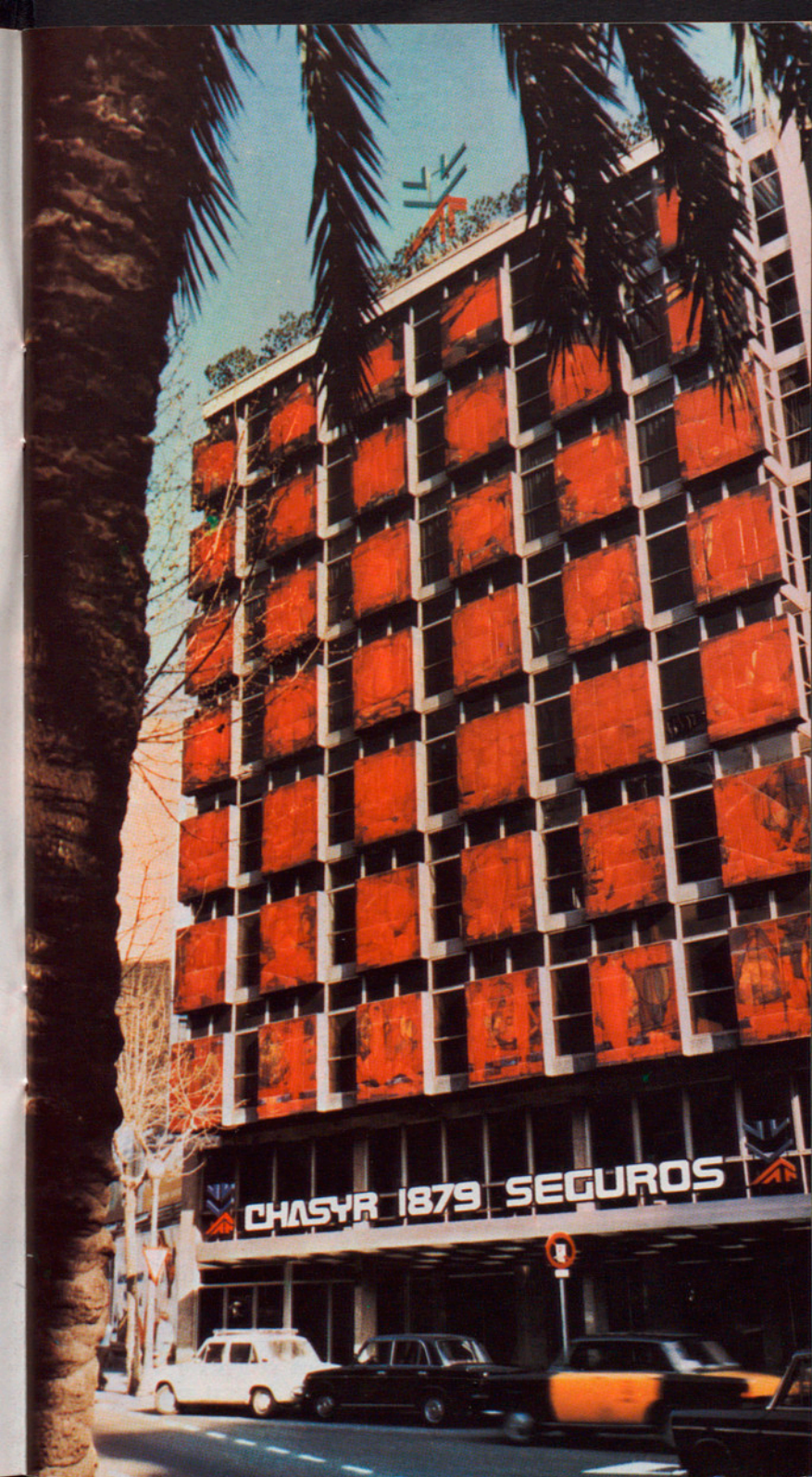


CONTINGUT MUSICAL I ARGUMENTAL

En aquesta òpera, Richard Strauss i el seu llibretista Hugo von Hofmannsthal posaren en escena un tema que sempre havia desvetllat llur curiositat: el del funcionament dels mecanismes de l'espectacle operístic i teatral, des de la relació entre música i text (que Strauss tornaria a tractar en la seva òpera tardana *Capriccio*) fins a les convencions operístiques, l'ambigüitat entre teatre i realitat, les relacions entre els artistes i el públic, etc. Aquesta òpera només es pot comprendre si hom té present aquest interès dels seus autors, reforçat pel fet de situar l'acció al segle XVIII, el moment en què les convencions operístiques eren més poderoses i irreal.

PRÒLEG — Al saló privat d'un dels nobles més rics de la Viena del segle XVIII es prepara una representació d'una òpera seriosa titulada *Ariadne auf Naxos*. Però el director de l'orquestra descobreix amb astorament que també hi ha prevista una òpera bufa com a final, amb cantants còmics italians. Quan el compositor de l'òpera seriosa se n'assabenta, es desespera, i més encara quan el majordom del capriciós mecenas anuncia que el seu senyor vol que les dues peces es representin conjuntament en el mateix escenari. Després d'un colloqui amb Zerbinetta, la soprano còmica italiana, el compositor es calma un poc i la funció comença.

Després d'uns compassos introductoris, en els quals reconeixem tot seguit el Richard Strauss del *Cavaller de la rosa* (òpera escrita pocs anys abans d'aquesta) sen-



tim el diàleg entre el Mestre de Música (director d'orquestra) i el majordom del mecenas vienès. Cal observar que Strauss va fer que aquest majordom parlés tota l'estona sense música, com correspon a una persona que refusa sempre de prendre cap iniciativa a favor de ningú i es limita a transmetre les ordres prosaiques del seu amo.

Seguim presenciant l'ambient desagradable que regna a la casa del mecenas en l'escena següent: un oficial maltracta un lacai i aquest, per la seva banda, respon grollerament al compositor de l'òpera, que li demana que reuneixi els músics per fer unes petites esmenes d'última hora.

Cal advertir que el compositor és representat per una soprano, per voluntat de Richard Strauss (contra el parer de Hofmannsthal), ja que va voler repetir amb aquest personatge la figura joveçana i poc experimentada de l'Octavià del *Cavaller de la rosa*.

Després de la discussió amb el lacai, el compositor té un soliloqui de caràcter líric, en el qual pensa en la seva òpera i se li acut una melodia que vol anotar perquè no se li oblidí. Decideix anar a fer recomanacions al tenor que ha de fer el paper de Bacus, però aquest surt en plena baralla amb el perruquer i el compositor ha de deixar-ho córrer.

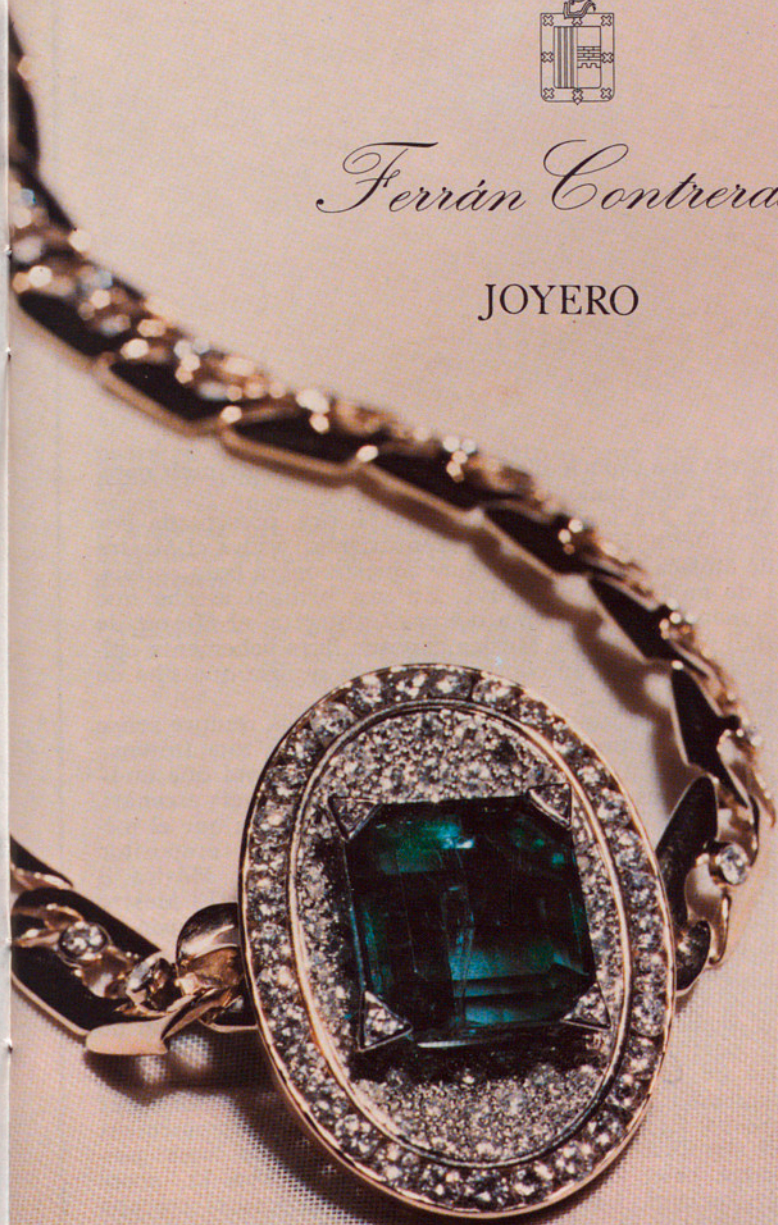
Apareix ara Zerbinetta, la cantant principal de la companyia bufa (i que és una soprano lleugera) que s'acomia de l'oficial: després apareix la prima donna (que ha de fer d'Ariadne) que torna a la seva cambra per fer-se pentinar.

És ara quan reapareix el Mestre de Música amb el Mestre de Ball: el primer informa al compositor (deixeble seu) que es fa una òpera bufa darrera de la seva òpera seriosa *Ariadne auf Naxos*. El compositor es desespera i es queixa de la dificultat de compondre en aquestes condicions: tot recordant les escenes recents torna a tenir una idea musical i vol anotar-la. Aquest passatge



Ferrán Contreras

JOYERO



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

forma una espècie d'ària per al compositor, de molt notable eficàcia melòdica.

Apareix ara la companyia bufa en pes, presentada per Zerbinetta. El compositor s'enfurisma i acusa el Mestre de Música d'haver sabut que aquesta òpera bufa es feia, i de no haver-li'n dit res. En una brillant escena que comença ara, la prima donna, Zerbinetta, el Mestre de Ball i el Mestre de Música exposen llurs vehements opinions a favor i en contra de l'òpera seriosa que s'ha de representar.

Entra ara el prosaic majordom, que parla sempre sense música i anuncia, amb gran sorpresa de tots (intensa percussió en l'orquestra) que el mecenas vol que ambdues òperes es representin alhora i en el mateix escenari, i fent una èmfasi especial en el fet que, puix que el mecenas paga, cal que els altres obeeixin. El compositor amenaça amb retirar-se, però el Mestre de Música li recorda que de la paga podrà viure mig any. El Mestre de Ball, més pragmàtic, aconsella una ràpida revisió de la partitura: els cantants còmics ja improvisaran, si cal. El compositor, amb un tema tret de la seva intervenció anterior, s'hi vol resistir, però entre tots el convencen. El tenor i la prima donna intenten que la reducció de la partitura no afecti les pròpies parts cantades sinó les de l'altre, mentre el Mestre de Ball i Zerbinetta comenten desimboltament l'argument de l'*Ariadne auf Naxos*. El compositor hi intervé i explica solemnement el significat del personatge d'Ariadne en un bonic passatge líric; Zerbinetta comença a entendre la incongruència de barrejar l'òpera bufa i la seriosa i acaba confessant al compositor que, tot i que faci òpera còmica, en realitat és una ànima solitària i trista. Aquest atractiu passatge desemboca en un *flirt* momentani entre el compositor i Zerbinetta, de gran bellesa melòdica.

El Mestre de Música prepara els personatges per a l'escena a tota pressa i el compositor, mig enamorat de Zerbinetta, recupera el bon humor i canta un extens

passatge líric, exquisidament construït, que inclou un fogós elogi de la música com a art. Però veu entrar en escena els quatre companys bufes de Zerbinetta i torna a irritar-se per haver-se deixat arrossegar a consentir la fusió de les dues òperes, que justament ara comencen a representar-se.

L'ÒPERA — La segona part d'*Ariadne auf Naxos* consisteix en la representació de les dues peces davant el mecenas i els seus convidats (que hom suposa situats entre el públic). Les tres nimfes, Nàiade, Dríade i Eco comenten la desesperació d'Ariadne amb un deix d'ironia, com qui ja ha sentit molts cops la mateixa història. Ariadne ha estat abandonada per Teseu a l'illa de Naxos. Els còmics italians treuen el cap per entre les decoracions i, atònits, observen la desesperació d'Ariadne i es deixen commoure pels seus laments: tracten fins i tot d'alegrar-la amb una cançó, primerament (Arlecchino) i després amb una dansa. Ariadne no en fa cas i Zerbinetta tracta de fer-li sentir la seva solidaritat, també debades. Les tres nimfes anuncien l'arribada del déu Bacus i Ariadne, creient que és el missatger de la mort, es disposa a seguir-lo mentre les nimfes i els còmics ho comenten favorablement.

Una breu pàgina orquestral de to melanconiós serveix d'introducció a aquesta segona part de l'òpera. L'escena representa una illa deserta, amb una cova, on ha trobat refugi la malaurada Ariadne, abandonada per Teseu. Tres nimfes: Nàiade, Dríade i Eco, contemplen entre preocupades i avorrides la desesperada Ariadne, que jeu immòbil. Quan Ariadne deixa anar el seu primer lament,

Eco el repeteix, com és la seva obligació i com fa amb el que diuen les seves companyes.

Aquest passatge, de remarcable densitat contrapuntística, deixa pas a un soliloqui d'Ariadne, que es queixa d'ésser encara viva. Entre els decorats apareixen ara els caps dels cantants còmics, que observen sorpresos l'aspecte extremadament desesperat d'Ariadne, la qual continua el seu extens soliloqui recordant el seu amor per Teseu amb frases líriques àmplies i plenes de sentiment. De sobte, les dolces melodies del record s'esvaeixen i Ariadne s'agita volent oblidar. Aviat torna, però, als passatges melòdics en els quals Strauss va abocar tota la seva elegància de composició i inventiva.

Els cantants còmics, tots commoguts, volen ara animar Ariadne amb una cançó d'Arlecchino que Eco repeteix sense paraules. Però Ariadne no reacciona i finalment es llença a un nou soliloqui («Es gibt ein Reich»), al·lusiu al regne de la mort al qual espera anar. La música ens reflecteix el caràcter trist de les primeres frases, però quan Ariadne afirma esperar el missatge de la mort sentirem el crit jubilós del metall i canvia el caràcter de la peça, que mostra una certa influència wagneriana. Cal observar els bells dibuixos de la melodia que recorren els diferents instruments (especialment els de vent). Els quatre còmics italians acompanyats per l'orquestra i el piano canten un animat passatge i es posen a ballar: després se'ls afegeix Zerbinetta per formar un graciós quintet, sense assolir que Ariadne els faci el menor cas.

Zerbinetta, que ha decorat amb frases del registre agut el passatge precedent, ara es llença a animar Ariadne amb la seva extensa escena de coloratura («Grossmächtige Prinzessin») que comença com un recitatiu acompanyat només amb el piano. Sobtadament Ariadne es fa endarrera cap a la porta de la cova. Zerbinetta insisteix, i Ariadne acaba entrant a la cova, però no per això la jove soprano deixa d'intentar aconsolar-la ex-

plicant amb elaborada coloratura les seves pròpies experiències amoroses. Aquesta escena, d'una dificultat i complexitat semblant a les cèlebres peces de coloratura de Donizetti o Mozart, és justament cèlebre en el repertori de soprano lleugera.

Els cantants còmics segueixen discutint entre ells: Arlecchino comença a insinuar la seva recent passió per Zerbinetta i tot seguit reapareixen els altres: Brighella, Scaramuccio i Truffaldino, que també aspiren a conquerir la bella i capriciosa joveneta que coqueteja amb tots però finalment fuig amb Arlecchino aprofitant una dansa dels altres tres. Aquests els busquen per tot arreu fins que finalment entren Arlecchino i Zerbinetta de nou, cantant llur amor.

Sona ara una trompeta i reapareixen les nimfes, que anuncien l'arribada d'un jove déu: Bacus, que ve a cercar Ariadne. Les tres nimfes canten conjuntament: Nàiaide i Dríade comentant els fets i Eco repetint de tant en tant les frases més destacades de les seves companyes. Després, criden Ariadne perquè surti a rebre el déu. Aquesta apareix i resta com encisada escoltant el cant de Bacus que ella encara no veu.

Entra Bacus burlant-se de Circe, que no ha assolit de retenir-lo com feia amb d'altres que queien en el seu poder. El trio de nimfes canta un formós passatge conjunt, seguit d'una nova intervenció de Bacus dedicada també a Circe. Ariadne s'avança i de moment creu veure Teseu: després es convenç sense motiu que es tracta del missatger de la mort.

L'òpera acaba amb l'extens duo entre Ariadne i Bacus, ple d'idees melòdiques que se succeeixen encadenant-se les unes amb les altres, mentre al rerafons sentirem les tres nimfes. Ara ja és de nit. Surt un instant Zerbinetta i veu que el problema d'Ariadne ja s'ha resolt: canta amorosament unida a Bacus mentre cau el teló.



CONTENIDO MUSICAL Y ARGUMENTAL

En esta ópera, Richard Strauss y su libretista Hugo von Hofmannsthal pusieron en escena un tema que siempre había llamado su atención: el del funcionamiento de los mecanismos del espectáculo operístico y teatral, desde la relación entre música y texto (que Strauss volvería a tratar en su ópera tardía *Capriccio*) hasta las convenciones operísticas, la ambigüedad entre el teatro y la realidad, las relaciones entre los artistas y el público, etc. Esta ópera sólo puede comprenderse si se tiene presente este interés de sus autores, reforzado por el hecho de situarse la acción en el siglo XVIII, en el momento en que las convenciones operísticas eran más poderosas e irreales.

PROLOGO — Salón privado de uno de los nobles más ricos de la Viena del siglo XVIII. Se prepara una representación de una ópera seria titulada *Ariadne auf Naxos*. Pero el director de la orquesta descubre con sorpresa que también está prevista una ópera bufa como final, con cantantes cómicos italianos. Cuando el compositor de la ópera seria se entera de ello, se desespera, y más aún cuando el mayordomo del caprichoso mecenas anuncia que su señor desea que ambas piezas se representen conjuntamente en el mismo escenario. Después de un soliloquio con Zerbinetta, la soprano cómica italiana, el compositor se calma algo y la función empieza.

Después de unos compases de introducción, en los que reconocemos seguidamente todo el hechizo del Richard Strauss del *Caballero de la rosa* (ópera escrita pocos años antes que ésta), presenciamos el diálogo entre el



Viajar con Clase

swissair 

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

Maestro de Música (director de orquesta) y el mayordomo del mecenas vienés. Hay que observar que Strauss hizo que cuando este mayordomo hablara no hubiera música alguna, como corresponde a un personaje que rehusa siempre tomar una iniciativa en favor de nadie, y se limita a transmitir las órdenes prosaicas de su amo. Seguimos presenciando ahora el ambiente desagradable que reina en casa del Mecenas: un oficial maltrata a un lacayo y éste, por su lado, responde groseramente al compositor de la ópera, quien le ruega que reúna a los músicos para repasar algunos pequeños añadidos de última hora.

Hay que advertir que el compositor es cantado por una soprano, por voluntad de Richard Strauss (y contra el parecer de Hofmannsthal), ya que quiso repetir con este personaje la figura juvenil y poco experimentada de Octavian en *El caballero de la rosa*.

Después de la discusión con el lacayo, el compositor tiene un soliloquio de carácter lírico, en el que piensa en su ópera, y se le ocurre una melodía que quiere anotar para que no se le olvide. Decide el compositor ir a ver al tenor para hacerle algunas recomendaciones, pero el tenor aparece súbitamente en la puerta de su camerino, expulsando al peluquero, y el compositor no debe hacer sino dejar correr sus propósitos.

Aparece ahora Zerbinetta, la cantante principal de la compañía bufa (y es por lo tanto una soprano ligera) quien se despidе del oficial: aparece después la prima donna (que ha de cantar el papel de Ariadne) pero vuelve enseguida a sus aposentos para hacerse peinar. Reaparece ahora el Maestro de Música con el Maestro de Baile: el primero de ellos dice al compositor (discípulo suyo) que se ejecutará una ópera bufa detrás de la suya de tipo serio *Ariadne auf Naxos*. El compositor se desespera y comenta la dificultad de componer en estas condiciones: recordando las escenas recientes vuelve a tener una idea musical y quiere anotarla para que no se le olvide. Este pasaje forma una especie de aria para el compositor, de potencia y notable eficacia melódica.

Aparece ahora toda la compañía bufa en peso, presentada por Zerbinetta. El compositor se enfada y acusa al Maestro de Música de haber sabido la existencia de esa ópera bufa antes que el propio compositor, y no habérselo participado. Esta escena que sigue ahora nos muestra a la prima donna, Zerbinetta, el Maestro de Baile y el de Música expresan sus opiniones vehementes a favor y en contra de la ópera seria que va a representarse.

Entra ahora el prosaico mayordomo, quien sigue hablando sin música, y anuncia, ante la gran sorpresa general (intenso golpe de percusión en la orquesta) que el mecenas desea que ambas óperas se representen a la vez sobre un mismo escenario, y haciendo énfasis especial en el hecho de que, puesto que el mecenas paga, es conveniente que los demás obedezcan.

El compositor amenaza con retirarse, pero al Maestro de Música le recuerda que con lo que le pagarán podrá vivir medio año. El Maestro de Baile, más pragmático, aconseja una rápida revisión de la partitura: los cantantes cómicos ya improvisarán, si hace falta.

El compositor, con un tema sacado de su intervención anterior, quiere resistirse a la operación, pero entre todos lo convencen. El tenor y la prima donna intentan que la reducción de la partitura no afecte a la parte que cantan respectivamente, sino a la del otro, mientras el Maestro de Baile y Zerbinetta comentan desenfadadamente el argumento de *Ariadne auf Naxos*. Interviene el compositor, quien explica solemnemente el significado del personaje de Ariadne en un hermoso pasaje lírico; Zerbinetta empieza a intuir la incongruencia de la mezcla de la ópera bufa y la seria y acaba confesando al compositor que, aunque se dedique a la ópera cómica, en realidad es un alma solitaria y triste. Este atractivo pasaje desemboca en un *flirt* momentáneo entre el compositor y Zerbinetta, de gran belleza melódica.

El Maestro de Música prepara a los personajes para la escena a toda prisa y el compositor, medio enamorado de Zerbinetta, recupera el buen humor y canta un ex-

tenso pasaje lírico, exquisitamente construido, que incluye un fogoso elogio del arte musical. Pero ve entrar en escena a los cuatro compañeros bufos de Zerbinetta y vuelve a irritarse por haberse dejado arrastrar y consentir la fusión de las dos óperas, que justamente ahora empiezan a representarse.

LA OPERA — La segunda parte de *Ariadne auf Naxos* consiste en la representación de ambas piezas ante el mecenas y sus invitados (que se suponen situados entre el público). Tres ninfas, Náyade, Dríade y Eco comentan la desesperación de Ariadne con un deje de ironía, como de quien ha oído ya muchas veces la misma historia. Ariadne ha sido abandonada por Teseo en la isla de Naxos. Los cómicos italianos sacan la cabeza por entre los decorados para observar y comprueban atónitos la desesperación de Ariadne, que los conmueve con sus lamentos: tratan incluso de alegrarla con una canción, primero (a cargo de Arlecchino) y luego con una danza. Ariadne no hace caso y Zerbinetta trata de hacerle notar su solidaridad, también en vano. Las tres ninfas anuncian la llegada del dios Baco y Ariadne, creyéndolo mensajero de la muerte, se dispone a seguirlo mientras ninfas y cómicos lo comentan favorablemente.

Una breve página orquestal de aspecto melancólico sirve de introducción a esta segunda parte de la ópera. La escena representa una isla desierta, con una cueva, donde ha hallado refugio la infortunada Ariadne, abandonada por Teseo. Tres ninfas: Náyade, Dríade y Eco contemplan entre preocupadas y aburridas a la desesperada Ariadne, que yace inmóvil, llorando. Cuando Ariadne

emite su primer lamento, Eco lo repite, como es su obligación y como hace también con lo que dicen sus compañeras.

Este pasaje, de notable densidad contrapuntística, deja paso a un soliloquio de Ariadne, que se queja de estar aún viva. Entre los decorados aparecen ahora las cabezas de los personajes cómicos, que observan sorprendidos el aspecto extremadamente desesperado de Ariadne, quien continúa su extenso soliloquio recordando su amor por Teseo con frases líricas amplias y llenas de sentimiento. De pronto, las dulces melodías del recuerdo se desvanecen y Ariadne se agita queriendo olvidar. Pronto vuelve, sin embargo, a los pasajes melódicos en los que Strauss vierte toda la elegancia de su inventiva en la composición.

Los cantantes cómicos, conmovidos, quieren animar ahora a Ariadne con una canción de Arlecchino que Eco repite sin palabras. Pero Ariadne no reacciona y finalmente se dedica a un nuevo soliloquio («Es gibt in Reich»), alusivo al reino de la muerte al que espera llegar. La música nos refleja el carácter triste de las primeras frases, pero cuando Ariadne afirma esperar al mensajero de la muerte oiremos el sonido jubiloso del metal y cambia el carácter de la pieza, que muestra cierta influencia wagneriana. Deben observarse los bellos dibujos de la melodía que los distintos instrumentos van recorriendo (especialmente los de viento). Los cuatro cómicos italianos, acompañados por la orquesta y el piano solista cantan un pasaje animado y se disponen a danzar: se les añade luego Zerbinetta para formar un gracioso quinteto, sin lograr que Ariadne les haga el menor caso.

Zerbinetta, que ha decorado con frases de su registro agudo el pasaje precedente, se lanza ahora a animar a Ariadne con una extensa escena de coloratura («Grossmächtige Prinzessin») que empieza como un recitativo, acompañado sólo por el piano. De pronto Ariadne se echa hacia atrás y se sitúa en la puerta de la cueva, pero no por ello deja la joven soprano de intentar consolarla, incluso cuando Ariadne entra dentro de la

cueva; Zerbinetta sigue explicándole con elaborada coloratura sus propias experiencias amorosas. Esta escena, de una dificultad y complejidad semejante a las célebres piezas de coloratura de Donizetti o Mozart, es uno de los números más importantes de la ópera.

Los cantantes cómicos siguen discutiendo entre sí: Arlecchino empieza a insinuar su reciente pasión por Zerbinetta y enseguida reaparecen los restantes cómicos, Brighella, Scaramuccio y Truffaldino, quienes también aspiran a conquistar a la bella y caprichosa jovencilla, que coquetea con todos pero huye finalmente con Arlecchino mientras los otros tres están ocupados en una danza. Estos los buscan por todas partes hasta que finalmente entran Arlecchino y Zerbinetta de nuevo, extasiados en su amor.

Suena ahora una trompeta y reaparecen las ninfas, que anuncian la llegada de un joven dios: Baco, que viene a buscar a Ariadne. Las tres ninfas cantan conjuntamente: Náyade y Driade comentan los hechos y Eco repite de vez en cuando las frases sobresalientes de sus compañeras. Luego llaman a Ariadne para que salga a recibir al dios. Ariadne aparece y queda como encantada escuchando el canto de Baco a quien ella aún no ve. Entra Baco burlándose de Circe, quien no ha logrado retenerlo como hizo con otros que cayeron en su poder. El trío de ninfas canta un hermoso pasaje conjunto, seguido de nuevas invocaciones de Baco dedicadas también a Circe. Ariadne avanza y por un momento cree ver a Teseo: luego se convence, sin motivo, de que se trata del mensajero de la muerte.

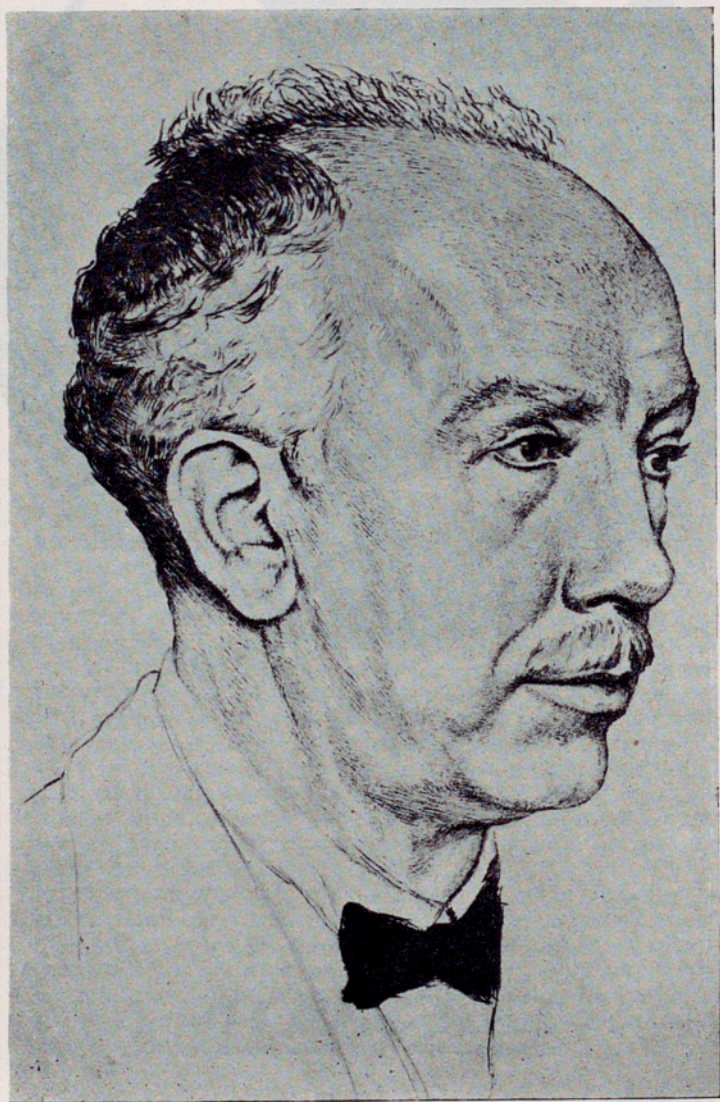
La ópera acaba con el extenso dúo entre Ariadne y Baco, lleno de ideas melódicas que se suceden encadenándose entre sí, mientras oímos al fondo el canto ocasional de las tres ninfas. Es ya de noche. Aparece un instante Zerbinetta y ve que Ariadne ya ha resuelto su problema: está cantando amorosamente unida a Baco mientras cae el telón.

ROYALE AMBREE



la fragancia que gusta compartir

LEGRAIN
PARIS



RICHARD STRAUSS

Richard Strauss nasqué a Munic l'onze de juny de 1864 i morí a Garmisch, Alps bavaresos, el 8 de setembre de 1949: vuitanta-cinc anys present al llarg d'un dels períodes més revolucionaris de la història de la música necessàriament havien de convertir la seva obra compositiva en paradigma d'aquesta revolució estètica. Si bé els termes de la revolució musical van més enllà de les fites aconseguides per Strauss, no hi ha dubte que en el camp simfònic i en el de l'òpera, el compositor muniquès és a hores d'ara un pilar molt significatiu. Fill d'un músic que ocupava una plaça de trompa en l'Òpera de Munic i conegut pel seu antiwagnerisme militant, passà els anys d'aprenentatge entre el conreu de la música i la dedicació als estudis universitaris que acabà el 1883. Amb tot, havent mostrat ja, de bell antuvi, una decidida inclinació per l'activitat musical, que s'havia plasmat en el *Quartet en La* op. 2 de 1881, molt aviat orientà la seva vida vers la composició. A pesar de la wagnerofòbia del seu progenitor, Strauss aconseguí interessar Hans von Bülow, el qual el cridà a Meinigen on li aconseguí una plaça d'ajudant del director de música. D'aquesta manera pogué introduir-se en els plantejaments de la nova música alemanya, orientació que ja no abandonaria durant molts anys.

El 1886 fou cridat a Munic, com a tercer ajudant del director de música; es perfilava d'aquesta manera una de les activitats en la qual Richard Strauss faria una tasca més progressiva, la de director d'orquestra, que compaginà durant molts anys amb la de compositor, seguint l'exemple d'altres grans directors del moment, sobretot el de Gustav Mahler a Viena. En aquesta tasca la carrera de Strauss no féu altra cosa que progressar: el 1889 era nomenat mestre de capella a Weimar; el 1898 treballava en la tasca de director a Berlín, on el 1908 era Generalmusikdirektor; del 1917 al 1920 fou director d'una Akademische Meisterschule, a la Königlich-Hochschule für Musik. Del 1919 al 1924 dirigí l'Òpera de Viena, retirant-se a partir d'aquest any a Garmisch. Cal considerar, pel que té de particular interès nostre, la visita que girà a Barcelona el novembre de 1897, participant en els cicles de concerts coneguts com a «Concerts Nicolau» i en els quals estrenà a la ciutat el *Don*



PIANOS
INSTRUMENTS DE MÚSICA

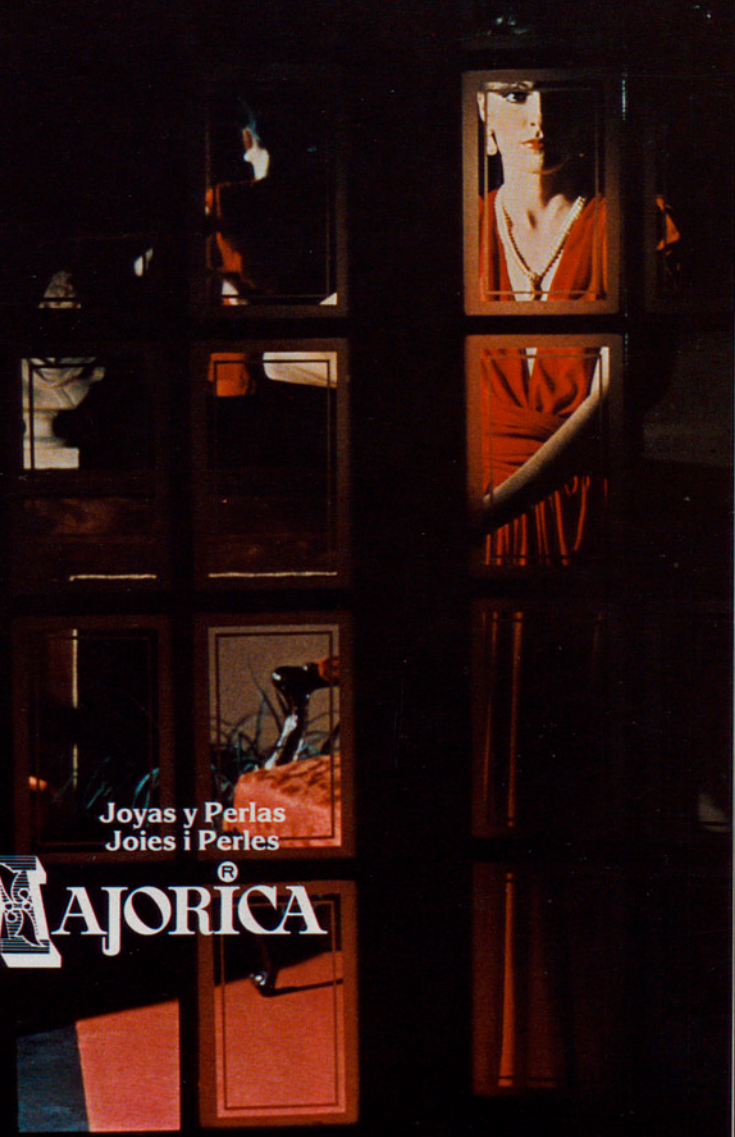
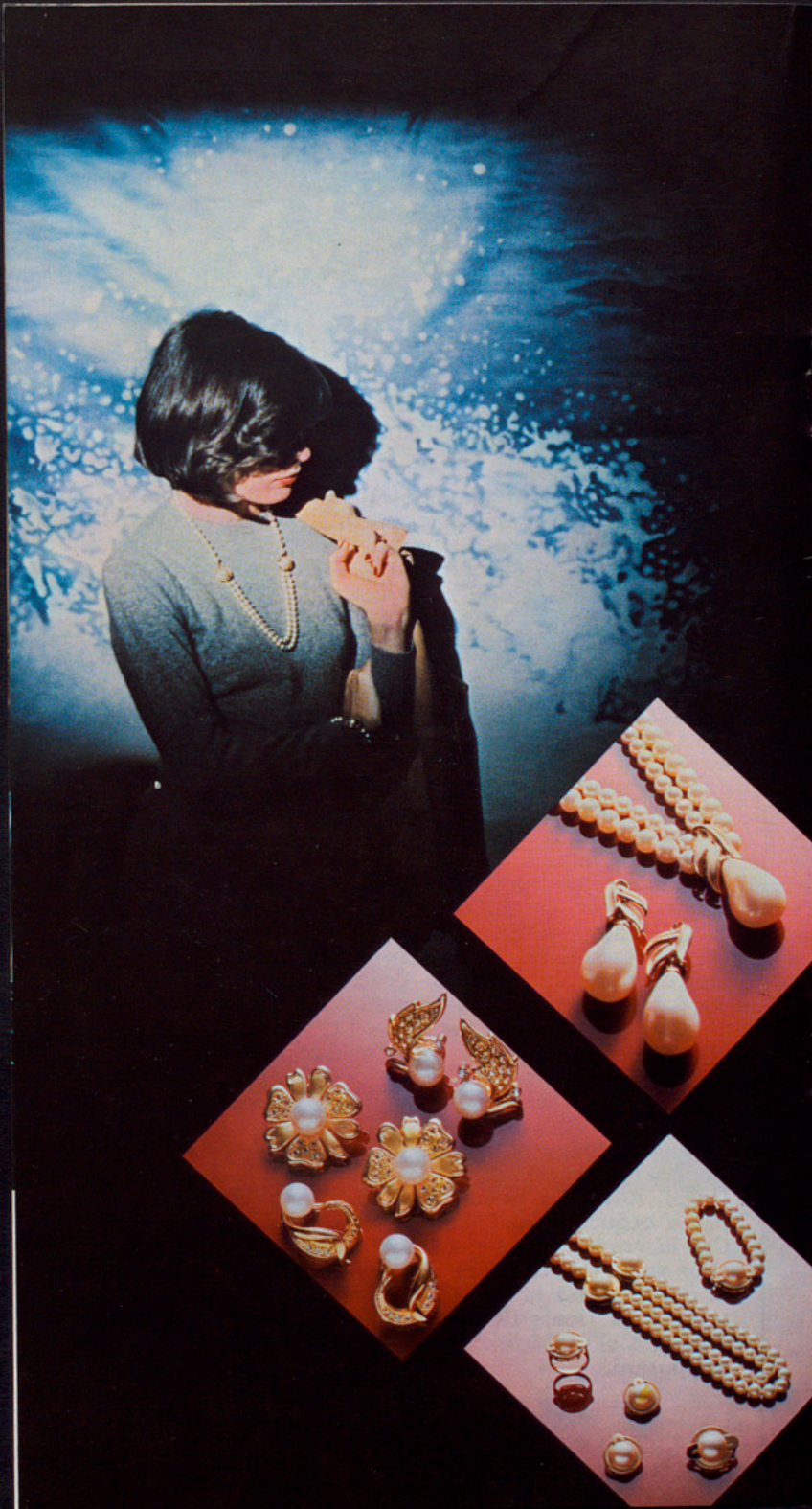
IBER MUSICAL

Gran Via de les Corts Catalanes, 496 (Borrell-Viladomat) Barcelona-15
Tels. 254 79 02 - 254 66 40

Joan i Mort i transfiguració, dos dels poemes simfònics més representatius de la seva tasca com a simfonista, així com el preludi de l'òpera *Guntram* i la que féu el 1901, amb motiu dels Concerts de Quaresma del Liceu, on estrenà *Vida d'heroi* i *Les entremaliadures de Till Eulenspiegel*.

Defensor dels plantejaments expressionistes en vigor en aquells anys de fi de segle, portà fins a nivells mai no aconseguits la tasca de traduir valors literaris en termes musicals en els seus poemes simfònics esmentats, així com en *Així parlà Zarathustra* (1896), *Don Quixote* (1897), *Una vida d'heroi* (1898) o en algunes de les seves simfonies, la *Simfonia Alpina* (1915) o la *Simfonia domèstica* (1903).

El camp de l'òpera havia estat conreat per Strauss des dels darrers anys del segle; *Guntram* (1893) o *Feuersnot* (1901) són les primeres aportacions en una línia que no exclou l'estètica wagneriana; la veritable revolució operística la provocà *Salomé* (1905), espectacle que estava encaminat a transmetre a l'espectador l'esperit lasciú de la protagonista que desitja de manera irrefrenable el cos de Joan. Vingué a continuació *Elektra* (1909), pensada segons plantejaments similars, i que mostren un Strauss segur de la seva capacitat de descobrir nous camins a l'espectacle operístic. Poc temps després apareixerà *Der Rosenkavalier* (1911) que palesa un considerable canvi en l'orientació del compositor, decantant-se en aquesta ocasió pel conreu dels estils antics, si bé sempre barrejats amb un gran sentit de l'humor i una escriptura politonal i molt variada orquestralment. Aquesta nova faceta quedà fixada en *Ariadne auf Naxos* (1912) i les següents òperes, *Die frau ohne Schatten* (1919), *Intermezzo* (1924), *Die aegyptische Helena* (1928), *Arabella* (1933), *Friedenstag* (1933), *Daphne* (1938), *Capriccio* (1942) o *Der Liebe der Danae* (1943). Autor de nombrosíssims «lieder» per a piano i per a orquestra així com d'obres corals diverses, com *Cap al vespre*, coral a setze veus amb el qual el compositor volgué distingir el 1901 l'Orfeó Català per l'impacte que li causà la perfecció vocal que la nostra entitat tenia ja a finals de segle, és per a molts afeccionats operistes el millor exemple de compositor operístic contemporani.



Joyas y Perlas
Joies i Perles

MAJORICA



Montserrat Caballé



Klaus Koenig



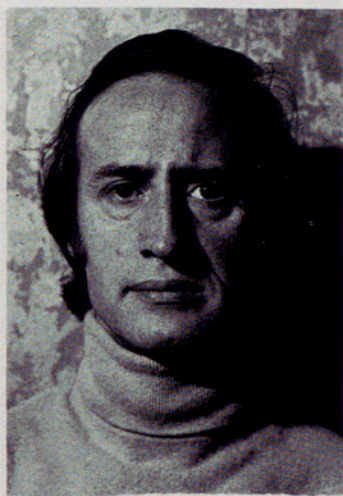
Alicia Nafé



Celina Lindsley



Georg Tichy



Ernst Dieter Sutthimer



Ude Krekow



Hans Christian



Agnes Haberdier



Wolf Appel



Ingrid Mayr



Ernst Gutstein



Steven Kimbrough



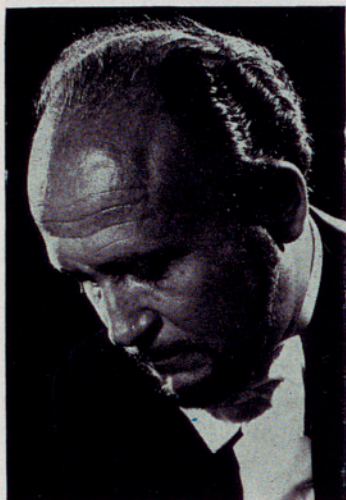
Alfred Werner



Downing Whitesell



Alfredo Heilbron



János Kulka



Mario Krüger



Forum
Filatélico
Financiero, S. A.



EL TREBALLÓS NAIXEMENT D'ARIADNE AUF NAXOS

No sempre tenim la sort de disposar d'informació directa sobre la gènesi de les obres d'art que ens trobem al davant: sovint és una circumstància casual la que ens proporciona aquests detalls: la publicació de les memòries de l'artista que l'ha realitzada (memòries que poden ésser deformades pel pas dels anys o per la voluntat de transcendència de l'artista) o bé la correspondència sorgida per l'allunyament de l'artista respecte de parents, amics o col·laboradors. Aquesta és sovint una de les fonts més directes i segures que tenim de conèixer el procés creador, encara que sigui d'una forma una mica esquemàtica. En el cas de Mozart, per exemple, tenim bastanta informació sobre la creació d'*Idomeneo*, *re di Creta* i d'*El rapte en el serrall*, gràcies al fet que el compositor s'escribia amb el seu pare, que havia hagut de romandre a Salzburg mentre el fill treballava a Munic i a Viena.

En el cas que ens ocupa, de Richard Strauss, tenim una correspondència abundosa, pel fet que el compositor no sempre tenia a la vora el seu amic i col·laborador Hugo von Hofmannsthal, i molts dels comentaris relatius a la gestació de les òperes que van fer conjuntament han estat preservats així, gràcies a aquesta correspondència, publicada el 1952 per Franz i Alice Strauss. Com que Hugo von Hofmannsthal escriví els llibrets de les òperes de Strauss des del d'*Elektra* i fins a la seva mort, esdevinguda l'estiu del 1929, la informació conservada té un considerable interès.

Com s'indica en un altre indret d'aquest programa, *Ariadne auf Naxos* fou inicialment composta com a contrast entre el teatre parlat (*Le bourgeois gentil-homme*, de Molière), i una imitació de l'òpera seriosa barroca (*Ariadne auf Naxos*, basada en un argument clàssic: l'abandonament d'Ariadna a l'illa de Naxos per Teseu).

El primer que ens mostra la correspondència alludida és que, originalment, Hugo von Hofmannsthal havia con-

Moda a la vista.



Este año la moda en gafas la

trae Optica 2000.

Las mejores Marcas, las que

más se van a ver.

**Gafas de Moda
Lentes de Contacto
Aparatos para Sordos**

Y para que se vean y oigan mejor, Optica 2000 concede un crédito instantáneo en cada compra de sus gafas de moda.

Lo que se dice un auténtico Crédito a la Vista. En Optica 2000 la moda es para ver.

Christian Dior

YVES SAINT LAURENT

NINA RICCI

LORIS AZZARO

Silhouette

PORSCHE DESIGN

OPTICA 2000

Esta moda tiene crédito

Consejo de Ciento, 310
(Esquina P.º de Gracia)
Tel. 301 53 53

Santa Ana, 2
(Junto Ramblas)
Tel. 302 12 47

Pza. Francesc Macià, 4
(Junto Sándor)
Tel. 200 74 61

Optica 2.000
(El Corte Inglés Diagonal)
Tel. 322 00 12

Y establecimientos en:
Madrid, Bilbao,
Málaga y Las Palmas.

cebut l'òpera no en aquesta forma, sinó en la que acabaria essent després la segona part —encara que molt més breu: mitja horeta. El primer esment el fa el llibretista en una carta adreçada a Strauss el 20 de març de 1911, tot comentant l'èxit del *Cavaller de la rosa*. En un parèntesi de la carta en la qual suggereix a Strauss que continuï la felicitat col·laboració dels dos en altres obres importants, li fa saber que té, a més «una òpera de trenta minuts per a orquestra de cambra, gairebé completa en el meu cap: es titula *Ariadne auf Naxos* i es basa en una combinació de personatges heroico-mitològics vestits a la manera del segle XVIII, amb faldilles de mirinyac i plomes d'estruc i, entreteixits amb ells, personatges de la *commedia dell'arte*: arlequins i «scaramouches» que representen l'element *buffo* que es troba totalment barrejat amb l'heroic».

Ambdós artistes devien parlar-ne llargament, perquè en la carta següent de l'epistolari, Strauss pregunta al llibretista «què passa amb el Molière» enmig d'altres qüestions relatives a *Die Frau ohne Schatten* (La dona sense ombra) que aleshores era la principal ocupació que tenien entre mans.

Hofmannsthal contesta: «Ja tinc el Molière. Mai no havia pensat més que en alguna de les seves obres menys conegudes, però a París, de sobte, se'm va acudir com quedaria d'esplèndid *Le bourgeois gentilhomme* com a inserció en el nostre divertiment operístic. Hi ha cinc actes, que fàcilment concentraré en dos.» I descriu seguidament la forma com s'havia d'inserir la part operística: com a *divertimento* després de la representació de l'obra, en presència de M. Jourdain, el comte i la Marquesa, amb breus remarques fetes pels espectadors. La carta duu data del 15 de maig de 1911. Una setmana més tard, Richard Strauss respon des de Garmisch amb el pla complet de la part operística, molt similar ja a la definitiva segona part de l'òpera actual. Va haver de convèncer Hofmannsthal de l'interès que tenia dotar el personatge de Zerbinetta d'una veu de soprano lleugera de coloratura, i perquè el llibre-

tista entengués què volia dir amb això (Hofmannsthal no tenia experiència sobre música italiana anterior al seu tracte amb Strauss) li va recomanar que es fes cantar per la soprano Selma Kurz algun passatge de *Lucia di Lammermoor* o de *La Sonnambula*, l'ària de Gilda, del *Rigoletto*, etc.

Un mes després Richard Strauss preguntava a Hofmannsthal com havia de fer-se la transició de l'obra de teatre a l'òpera, i el llibretista respon detallant-ho com una representació dins de l'escenari, en presència dels personatges de l'obra: la funció és imaginada a casa de M. Jourdain.

Richard Strauss no semblava molt convençut de l'interès del llibret, i Hofmannsthal li ho retreu en una carta del juliol de 1911: «...crec que tot això, haig de dir-ho, hauria d'haver merescut alguna mostra d'apreci per part de la persona per a la qual he visualitzat aquesta obra, l'he concebuda i executada». Alhora sense cap pretensió de modèstia, assegurava que probablement no hi havia ningú a Europa en aquell moment capaç d'escriure una cosa semblant, i acabava explicant el caràcter representatiu de tots els personatges de l'òpera d'una manera magistral. Strauss no trigà a contestar confessant que, efectivament, havia tingut poc interès en l'obra al principi, però que ara n'entenia molt bé el sentit i cada cop li agradava més. Però seguia expressant dubtes: el simbolisme ocult d'aquests personatges ¿seria comprès per la gent?

La resposta de Hofmannsthal fou àmplia i intel·ligent. El públic i la crítica potser no l'entendrien d'entrada, però això passa gairebé sempre, i exposava com l'obra de Wagner havia passat pel mateix clima d'incomprensió inicial. I seguidament exposa el seu projecte d'escena en prosa prèvia a la representació operística: M. Jourdain expressarà el desig de veure alhora l'òpera bufa i l'òpera seriosa i amb aquest afegit i la consternació del compositor i del mestre de dansa quedarà més evident la natura simbòlica del conjunt de personatges. Així, poc a poc, anà quedant perfilada l'obra en la seva

primera redacció, fins que fou estrenada a Stuttgart, el 25 d'octubre de 1912. L'èxit no acompanyà l'obra en cap moment i aviat el compositor i el llibretista començaren a notar que la connexió entre *Le bourgeois gentil-homme* i l'òpera era excessivament dèbil; la representació teatral, tot i ésser abreujada, tenia una longitud excessiva i no tenia tampoc la virtut d'ésser un veritable Molière.

Fou Hofmannsthal el primer que insinuà la possibilitat de deixar l'òpera al marge de l'obra de Molière, fent servir com a introducció la de la consternació dels artistes quan se'ls informa que la representació ha d'ésser mixta. Aquesta escena creixia i es mantenia en prosa, segons la primitiva idea del llibretista, però uns dies després escrivia una altra carta en la qual ampliava la idea i l'exposava tal com ha quedat definitivament establerta. El lloc de la representació és ara a casa d'un mecenas allegòric, sense esmentar M. Jourdain, i la primera escena té lloc en un saló contigu al lloc del teatre; en lloc del vell mestre de música de l'obra de teatre, l'autor de l'òpera serà un jove Compositor, ple d'idees elevades sobre el seu art, i profundament ferit per l'ordre de representar les dues peces conjuntament. Mentrestant seguien plovent males noves sobre les representacions de l'*Ariadne* en la seva forma primitiva, i això acabà de decidir Strauss a emprendre'n definitivament la reforma, creant un pròleg a la representació. El juny de 1913 Hofmannsthal envia a Strauss el text del pròleg i comença a suggerir que, encara que s'havia parlat de fer-lo en recitatiu, no seria mala idea de donar al compositor alguna cobertura musical: el soliloqui del personatge, amb un passatge especialment líric («Oh, du, Venussohn»), així com l'escena de la conversa amb Zerbinetta. I, finalment, un darrer número per al compositor: una mena —diu Hofmannsthal— de Cançó del Premi (com la dels *Mestres cantaires* de Wagner) en elogi de la música: «Musik ist heilige Kunst» (La música és un art sagrat).



CAIXA DE PENSIONS

"laCaixa"

Strauss respongué poc animat per la idea: la figura del Compositor no acabava de veure-la: «posar aquesta figura en música resultarà més aviat tediós». I afegeix: «Tinc una antipatia innata a tots els artistes que apareixen en obres teatrals i novel·les, i especialment els compositors, poetes i pintors. A més, ara estic tan arapat a la idea original de la nostra obra, que aquesta nova versió sempre em semblarà un *torso*». Finalment li recomanava al seu col·laborador que no digués en públic que preparaven una altra versió, i que anés propgant que l'òpera era bona, i que la culpa de tot eren les fluïxes representacions de Molière.

L'esclat de la guerra del 1914 va diferir la qüestió, però compositor i llibretista seguiren treballant i el resultat fou, finalment, el que avui presenciem al nostre teatre. Però encara mancava un canvi: quan Strauss hagué d'enfrontar-se amb la figura del compositor decidí de canviar-lo per una veu femenina, en la línia del que havia fet amb l'Octavià del *Cavaller de la rosa*. Strauss no ho explica fins a la carta del 6 d'abril de 1916, en què breument ho justifica perquè «els tenors són tan terribles» que ha decidit fer el canvi. També suggeria, per millorar la part (que volia que li cantés Lola Artôt, la mateixa que havia estrenat el paper d'Octavià) de donar encara una peça al compositor després de l'òpera seriosa: un plany que digués «¿Què heu fet amb la meua òpera?». Afortunadament, Hofmannsthal va veure el perill que suposaria un anti-clímax semblant i es va resistir a acceptar aquesta idea. El 4 d'octubre de 1916, finalment, s'estrenava a Viena la versió definitiva d'*Ariadne auf Naxos*, en dues parts, musicals totes dues (llevat de la figura del majordom del mecenas, «castigat» amb veu sola pel seu caràcter antipàtic). Havia nascut treballósament, però havia sorgit finalment una de les obres més interessants de l'òpera del segle xx.

ROGER ALIER



Forum Filatélico Financiero, S. A.



Paseo de Gracia, 2, 1.º 2.ª / 1.º 3.ª
- Tel. 301 09 52 -
Barcelona-7

COCINA
FRANCESA
Y CATALANA

Abierto hasta
la 1³⁰ 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 1H.30

P en Vía Layetana nº64 (sugerido)

HISTÒRIA D'ARIADNE AUF NAXOS

El 1912 Richard Strauss gaudia d'una més que sòlida fama com a compositor avantguardista en uns moments en què aquest tret era considerat com a molt atraient en els cercles culturals europeus. Havia presentat obres de la categoria del *Don Joan*, *Mort i transfiguració*, i havia provocat assenyalats escàndols amb *Salomé*. Ningú posava ja en dubte la seva capacitat de jugar amb les possibilitats orquestrals per a crear mons expressius i transformar musicalment les idees més críptiques. Fou en aquesta situació que s'enfrontà amb la possibilitat d'escriure una nova òpera en la qual havien de barrejar-se l'element seriós i el bufonesc. Sorgí així *Ariadne auf Naxos*, sobre llibret d'Hugo von Hofmannsthal, estrenat a Stuttgart, al Teatre de la Cort, el 25 d'octubre al bell mig d'una representació en homenatge al director d'escena Max Reinhardt en la qual també es representava *Le bourgeois gentilhomme* de Molière amb apunts orquestrals del propi Strauss. L'obra, que havia resultat més llarga del que havia estat programat, i barrejada amb la peça teatral, tingué problemes ja de bon començament. Els suggeriments del crític Richard Sprechtt induïren Strauss a alliberar la seva òpera del seu acompanyant, i dotar-la, a més, d'un pròleg. Aquest canvi fou decisiu en el retrobament de l'èxit. S'estrenà per segona vegada, i ja definitivament configurada al Teatre de l'Òpera de Viena el 4 d'octubre de 1916. Si en la primera versió havien intervingut Maria Jeritza, Hermann Jadfowker i Margarete Siems sota la direcció del propi compositor, en la definitiva versió es comptà amb la col·laboració de Maria Jeritza, Selma Kurz, Lotte Lehman i la direcció de Franz Schalk. La primera versió no fou completament abandonada. Es va estrenar també a Zuric, Praga, Berlín, Amsterdam i Londres, ciutat a la qual arribà el 27 de maig de 1913, presentada al Her Majesty's Theatre, i l'any 1950 es va reposar al Festival d'Edimburg amb la companyia del Festival de Glyndebourne sota la direcció de Thomas Beecham. L'èxit de la segona versió li assegurà la presència ràpida als teatres europeus, sobretot d'Alemanya, Hongria i



Holanda, països més compromesos amb l'estètica straussiana, mentre que al Covent Garden londinenc no arribà fins el 27 de maig de 1924, on es representà només dues vegades. L'any 1936 fou el propi Strauss que tornà a presentar *Ariadne* al Covent Garden, amb la cooperació de Marta Fuchs, Elsa Wieber, Erna Sack i Torsten Ralf, obtenint un escàs ressò que impedí per molts anys la represa de la partitura straussiana al coliseu londinenc. Als Estats Units *Ariadne auf Naxos* arribà per primera vegada l'1 de novembre de 1928 a Filadèlfia, debutant com a cantant Helen Jepson. El 1934 arribà a Nova York, i s'oferí en el Juilliard School, cantada en anglès. No fou fins el 1946 que es donà a la capital novaïorquesa per una companyia de professionals; el pròleg fou cantat en anglès, segons traducció de Lewis Sydenham, mentre que l'òpera fou cantada en l'idioma original alemany. Així ha estat presentada en altres ocasions als teatres dels Estats Units, com fou el cas de la seva estrena a l'Òpera de San Francisco el 1957.

El 1938 es va donar al Residenztheater de Munic amb un repartiment molt interessant: sota la direcció de Clemens Kraus, cantaren Adele Kern, Viorica Ursuleac i Torsten Ralf. El 1959 es va estrenar al Maggio Musicale Fiorentino amb la col·laboració de Teresa Stich-Randall, Helga Pilarczyk i Erika Köth. Tractant-se d'una singular òpera alemanya moltes grans sopranos han recreat els papers de Zerbinetta, *Ariadne*, o el compositor; Christa Ludwig, Lisa della Casa, Irmgard Seefried, etc. A París va arribar primer al Théâtre des Champs Élysées el 1937 i, posteriorment, el 1943, en versió francesa, a l'Opéra-Comique. Essent aquesta la trajectòria de la partitura straussiana no és gens estrany que a Madrid no s'oferís al Teatro Real i que no hi fos estrenada fins l'any 1959 al si de la setena Temporada de Òpera del Teatro de la Zarzuela; a Barcelona, també amb molt de retard, arribà el 14 de gener de 1943; se'n van fer tres funcions. L'any 1964 es tornà a presentar, de manera que fins a les de la present temporada, *Ariadne auf Naxos* només ha estat representada al Liceu sis vegades, la darrera de les quals fou el 6 de desembre de 1964.

pro musica



PATRONAT PRO MÚSICA

Patronat Pro Música de Barcelona, en reprendre les seves activitats després de la solemne commemoració del seu 25è. aniversari, ofereix al públic filharmònic una brillantíssima temporada de concerts, integrada per vint-i-dues audicions de relleu excepcional.

PRO ARTE STRINGS QUARTET

ORQUESTRA SIMFÒNICA DE LA RADIO DE FRANKFURT
(dir.: ELIAHU INBAL)

SCOTTISH CHAMBER ORCHESTRA
(dir.: RALF WEIKERT)

GEWANDHAUSORCHESTER LEIPZIG
(dir.: KURT MASUR)

ORQUESTRA DE CAMBRA FRANZ LISZT
ORQUESTRA FILHARMÒNICA DE MOSCOU
(dir.: DIMITRI KITAIENKO)

HESPERION XX
(dir.: JORDI SAVALL)

ORQUESTRA DE CAMBRA NORUEGA
(dir.: IONA BROWN)

ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA
PRO MUSICA CHORUS

ORQUESTRA SIMFÒNICA DE RADIO BERLÍN
(dir.: RICARDO CHAILLY)

ORQUESTRA DEL SEGLE XVIII
(dir.: FRANZ BRUGGEN)

SILVIA MARCOVICI, violí
LLUÍS CLARET, violoncel

DMITRI SGOUROS, piano ● DIMITRI ALEXSEEV, piano
MURRAY PERAHIA, piano ● PETER ROESSL, piano
MARTHA ARGERICH, piano ● JOHN GIBBONS, piano

MONTSERRAT CABALLÉ, soprano

AGNES BAL TSA, mezzo-soprano
PILAR LORENGAR, soprano ● MARGARET PRICE, soprano
HARALD STAMM, baix
etc, etc.

GENER - JUNY 1984

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

Venda de localitats: Per a tots i cadascun dels concerts, a partir del dia 13 de gener de 1984.

Horari de taquilla: D'11 a 13 h., i de 17 a 21 h. (Dissabtes matí tancat).



EL GRAN CAFÈ RESTAURANT

C/. Avinyó, 9

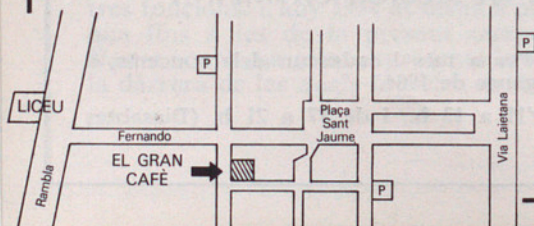
Tel. 318 79 86

CARTA ESPECIAL SALIDA LICEU
AUTÈNTICO AMBIENTE 1900
(con interpretaciones al piano...)

DOMINGOS CERRADO

DISFRUTE DE UN
AMBIENTE DIFERENTE
BRINDANDO CON

CODORNIU





DISCOGRAFIA D'ARIADNE AUF NAXOS

Aquesta discografia només ofereix les versions comercials íntegres. Els personatges són esmentats en el següent ordre: Ariadne, Zerbinetta, El Compositor, Bacchus, i a continuació l'orquestra i el seu director.

- 1944 DGG LPM 18850/2
Marie Reining, Alda Noni, Irmgard Seefried, Max Lorenz. Orquestra de l'Òpera de l'Estat. Dir.: Karl Böhm.
- 1954 COLUMBIA QCX 10168/70 (CX 1292/4)
Elisabeth Schwarzkopf, Rita Streich, Irmgard Seefried, Rudolf Schock. Orquestra Filharmònica de Londres. Dir.: Herbert von Karajan.
- 1960 RCA LD 6152 LDS (reeditat en 1973 2BB 112/4 DECCA i novament el 1981 6799025 (3) DECCA) i novament el 1981 6799025 (3) DECCA)
Leonie Rysanek, Roberta Peters, Sena Jurinac, Jan Peerce, Orquestra Filharmònica de Viena. Dir.: Erich Leinsdorf.
- 1967 EMI 215/7 ANGEL SAN
Gundula Janowitz, Sylvia Geszty, Teresa Zylis-Gara, James King. Orquestra de l'Òpera de l'Estat de Dresden. Dir.: Rudolf Kempe.
- 1969 2709033 DGG
Hildegard Hillebrecht, Reri Grist, Tatiana Troianos, Jess Thomas. Orquestra de la Ràdio de Baviera. Dir.: Karl Böhm.
- 1976 BR DE 21806 (gravació d'una representació d'aproximadament 1940)
Viorica Ursuleac, Miliza Korjus, Gertrude Rün-ger, Helge Rosvänge. Orquestra des Senders de Stuttgart. Dir.: Clemens Krauss.
- 1978 DECCA 6.35458 GF
Leontyne Price, Edita Gruberová, Walter Berry, René Kollo. Orquestra Filharmònica de Londres. Dir.: Sir Georg Solti.
- 1982 MELODRAM S 104 (2) (gravació d'una represen-tació d'aproximadament 1955)
Paul Schöffner, Irmgard Seefried, Hilde Güden, Lisa della Casa. Orquestra Simfònica de Salz-burg. Dir.: Karl Böhm.



LA PROPERA ÒPERA

A continuació de la darrera representació d'*Ariadne auf Naxos*, sense un sol dia de descans, el Gran Teatre del Liceu presentarà als seus abonats i públic en general una interessantíssima versió del *Faust* de Gounod, òpera que ja fou oferta la temporada pasada (comptant amb la col·laboració de Jaume Aragall). En aquesta ocasió el paper protagonista masculí serà interpretat pel tenor canari Alfredo Kraus. Sens dubte el *Faust* de Kraus correspondrà amb escreix a l'interès que ja ha despertat entre els afeccionats que coneixen el preciosisme vocal i el virtuosisme del tenor canari.

* * *

No s'acaben aquí, però, les novetats; Margarita serà cantada per la soprano italiana Mirella Freni que oferí fa dues temporades un admirable recital i que anys enrera s'havia distingit precisament en aquest paper. Completen el repartiment Justino Díaz, que sens dubte interpretarà un Mephistophélès atractiu, Vicenç Sardi-nero, en el paper de Valentin, M.^a Carmen Hernández en el de Siebel, i Vicenç Esteve en Wagner.

* * *

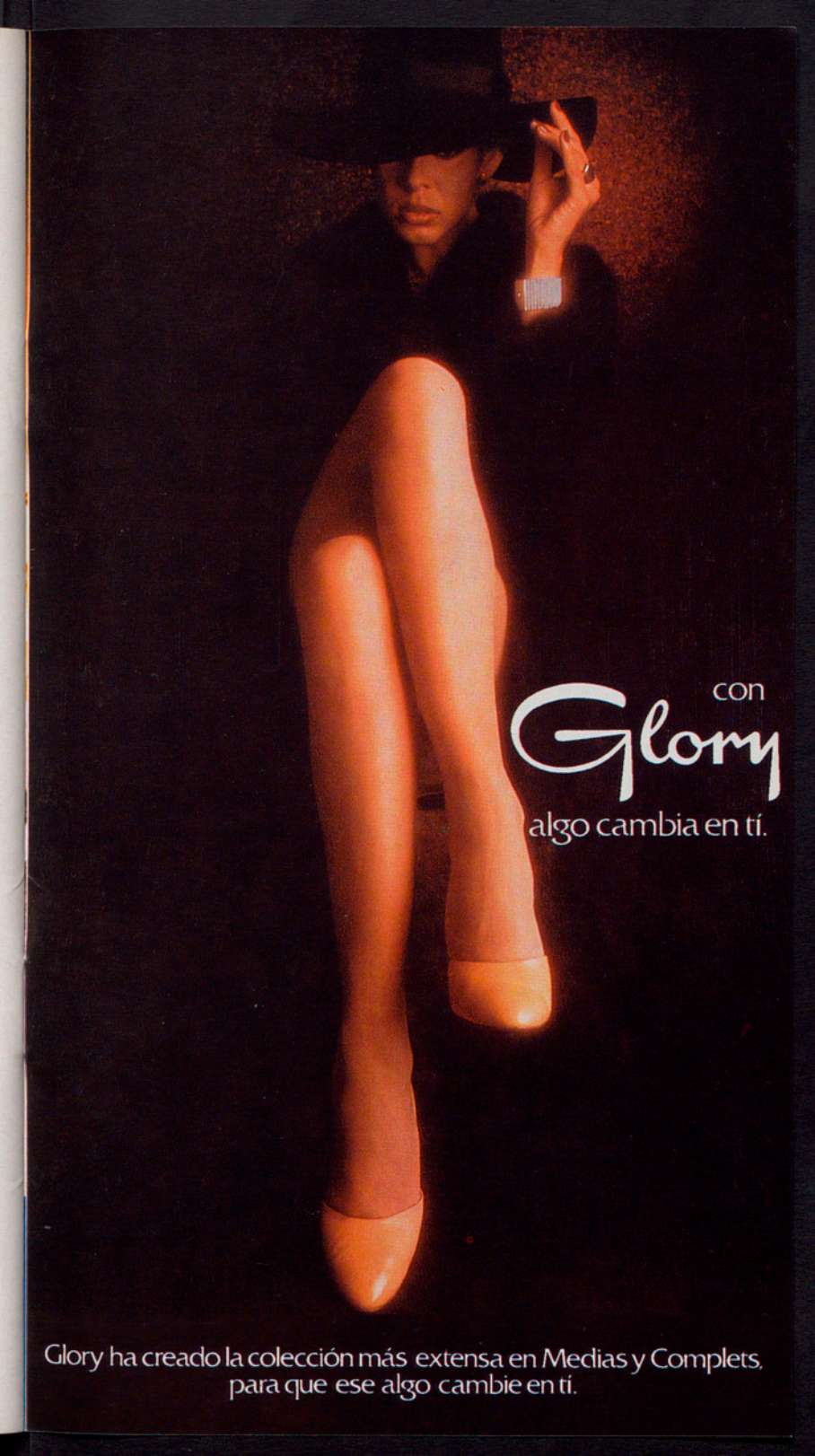
També habituals del Liceu són el director de l'orquestra, Romano Gandolfi, el prestigiós director dels cors del nostre coliseu, gràcies a la tasca del qual aquells han aconseguit nivells interpretatius molt elogiables i el director d'escena, Giuseppe de Tomasi.

* * *

Els decorats han estat confegits per Carlo Nicolai Orlandi expressament per a aquesta òpera, seguint un costum que comença a imposar-se en les temporades del nostre coliseu. El vestuari correrà a càrrec d'Arrigo de Milà.

* * *

L'òpera serà oferta el 19 de gener, dijous, en torn B, el diumenge 22, en torn de tarda, el dimecres 25 en torn A i el dissabte 28, a les 21'30, en torn C.



con
Glory
algo cambia en tí.

Glory ha creado la colección más extensa en Medias y Complets,
para que ese algo cambie en tí.



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

FAUST

Gounod

Alfredo Kraus
Mirella Freni
Justino Díaz
Vicenç Sardinero
Carme Hernández
Montserrat Aparici
Vicenç Esteve

Director d'orquestra: Romano Gandolfi
Director d'escena: Giuseppe de Tomasi
Director adjunt del cor: Vittorio Sicuri
Directora de Ballet-Coreògrafa: Assumpta Aguadé

Decoracions: Carlo Nicolai Orlandi
Gran Teatre del Liceu

Vestuari: Arrigo - Milà

Dijous, 19 de gener, 21 h., funció núm. 26,
torn B

Diumenge, 22 de gener, 17 h., funció núm. 27,
torn T

Dimecres, 25 de gener, 21 h., funció núm. 28,
torn A

Dissabte, 28 de gener, 21'30 h., funció núm. 29 bis,
torn C

TURANDOT

Puccini

Eva Marton
Giuseppe Giacomini
Alida Ferranini
Ivo Vinco
Enric Serra
Piero de Palma
Josep Ruíz
Vicenç Esteve
Alfredo Heilbron

Director d'orquestra: Roberto Abbado
Director d'escena: Antonello Madau-Díaz
Director del cor: Romano Gandolfi
Director adjunt del cor: Vittorio Sicuri

Producció: E. A. Arena di Verona
Vestuari: Fiore (Milà)

Dijous, 2 de febrer, 21 h., funció núm. 29,
torn C

Diumenge, 5 de febrer, 17 h., funció núm. 30,
torn T

Dimecres, 8 de febrer, 21 h., funció núm. 31,
torn A

42312-6

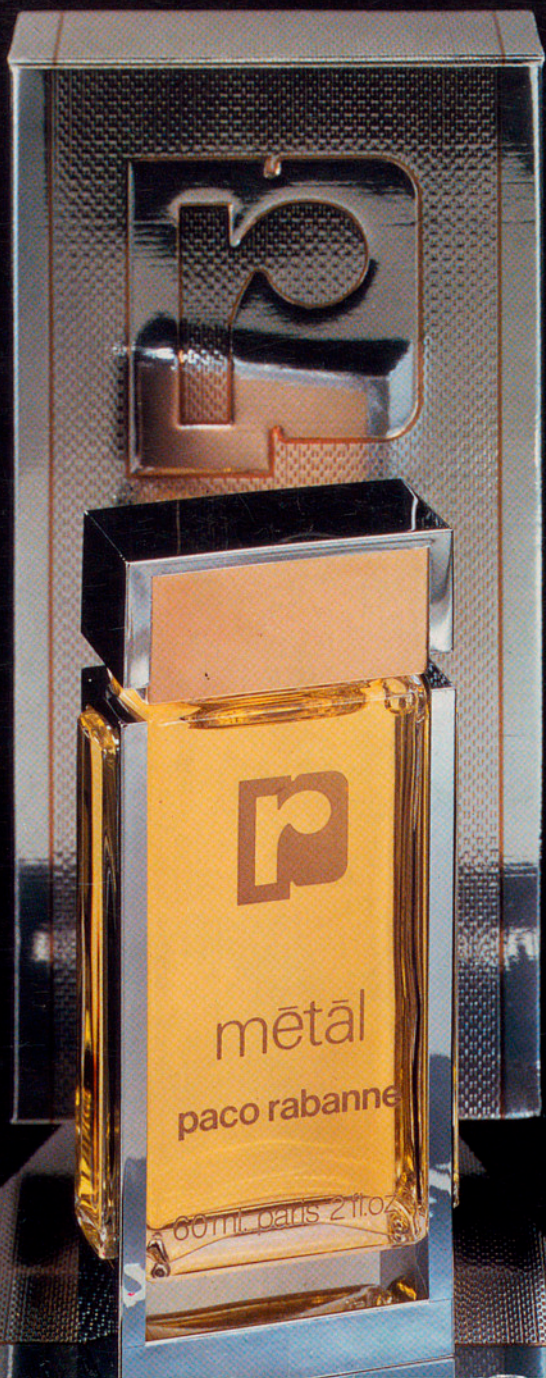
PURE MALT

Glen Elgin auténtico malta con 12 años de reserva. Descubra la pura verdad.



Glen Elgin produced by WHITE HORSE DISTILLERS LTD.

le dernier parfum de paco rabanne



VENTA EXCLUSIVA
EN PERFUMERIAS
ESPECIALIZADAS