

FIDELIO



A los 40 años su piel necesita algo más que grandes promesas

Este es un momento importante en su vida. Ha ganado en madurez y serenidad, se ha vuelto usted más exigente. Y también su piel se ha vuelto más exigente.

Por eso, ahora necesita una atención muy especial y un cuidado intensivo.

Si no la cuida, su piel perderá su elasticidad y frescura, debido a la natural disminución de su capacidad para regenerarse. Es el momento de pensar en la Línea Suractif de Lancaster. Un tratamiento que no es sólo una gran promesa, sino el



LINEA SURACTIF

resultado de más de 20 años de investigación en el desarrollo de la eficacia de un agente activo, único en cosmética: el retinol hidrosoluble. Eminentes dermatólogos han controlado las pruebas clínicas y han comprobado su poder para estimular la regeneración de la epidermis.

Para que usted pueda prestar una atención especial a las necesidades específicas de su piel, la Línea Suractif presenta tres niveles de tratamiento: cuidados básicos, cuidados especiales y cuidados intensivos. No puede usted obtener mejores resultados. Ni debe aceptar menos.

LANCASTER

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

Nuevo

JAGUAR *Un símbolo de perfección*

Sovereign 4.2/H.E.

BRITISH MOTORS, S.A.

EXPOSICION Y VENTAS: Pº San Gervasio, 46-48
Tels. 211 38 97 - 247 31 37 P

TALLERES Y RECAMBIOS: Calabria, 36
Tels. 223 29 14 - 223 29 24 - BARCELONA



PRECIO: 4.262.616 Ptas.

FIDELIO

Òpera en 2 actes
Llibret de Josef Sonnleithner i Georg Friedrich Treitschke
Música de Ludwig van Beethoven

Funció de Gala
Dilluns, 13 de febrer de 1984, a les 21 h., funció núm. 32, torn C

Dijous, 16 de febrer de 1984, a les 21 h., funció núm. 33, torn B

Diumenge, 19 de febrer de 1984, a les 17 h., funció núm. 34, torn T

GRAN TEATRE DEL LICEU
Barcelona



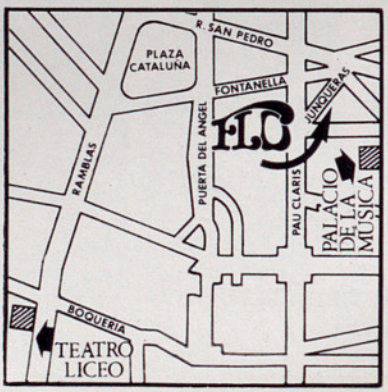
COCINA
FRANCESA
Y CATALANA

Abierto hasta
la 1'30 madrugada
Aire Acondicionado

brasserie FLO

Restaurant

Especialidades: Rillettes 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)

FIDELIO

Don Fernando, ministre: **Roland Bracht**

Don Pizarro, alcaid de la presó: **Siegmund Nimsgern**

Florestan, un presoner: **Wolfgang Neumann**

Leonore, la seva esposa (Fidelio): **Eva Marton**

Rocco, carceller: **Karl Ridderbusch**

Marzelline, la seva filla: **Ursula Reinhard Kiss**

Jaquino, porter: **Martin Finke**

Primer presoner: **Antoni Comas**

Segon presoner: **Juan Thomas**

Director d'orquestra: **Ralf Weikert**

Director d'escena: **Claus Helmut Drese**

Director del cor: **Romano Gandolfi**

Director adjunt del cor: **Vittorio Sicuri**

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

Producció: **Opernhaus Zürich**

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 ARGUMENTAL I MUSICAL

OBERTURA:

Com és sabut de tothom, Beethoven escriví quatre obertures per a les successives representacions de la seva òpera, les tres primeres conegudes sota el nom de *Leonora* I, II i III i la darrera per *Fidelio*; de totes elles, les més cèlebres són la *Leonora III* (que s'ha donat innombrables vegades en versió de concert) i l'obertura *Fidelio*, escrita per a la representació de 1814. Aquestra darrera és un perfecte exemple, segons l'opinió de Richard Wagner, d'obertura entesa com a síntesi dramàtica de l'acció desenvolupada al llarg de l'òpera. Es tracta d'una breu pàgina en la tonalitat de Mi bemoll major que s'obre bruscament amb el tema bàsic que serà repetit més endavant; aquest tema dóna pas a un «Adagio» en el qual el material és presentat de diverses formes, tot destacant els típics «crescendi» i «diminuendi» propis de la sintaxi simfònica de Beethoven. Sense solució de continuïtat apareixerà el primer cantable de l'òpera que es mou en un univers més mozartià que no pas beethovenià, paradigma dels dos climes presents en aquesta partitura, el distanciat i alegroi que ens remet a *Die Zauberflöte* i el dramàtic i expressiu molt propi del caràcter romàntic de *Fidelio*.

ACTE I: Marzelline és molestada insistentment per Jaquino, el seu antic enamorat, però la noia, filla del carceller en cap, Rocco, s'ha enamorat d'un noi nou vingut, Fidelio, molt ben acceptat també pel pare. Fidelio, que no és altre que Leonore, la muller d'un presoner polític que el cerca a la presó, demana a Rocco que la deixi baixar fins als calabossos més tenebrosos, adduint la necessitat d'ajut que té el vell cap de presons. Aquest es compromet a demanar permís a Pizarro, el governador del castell, el qual arribà decidit a fer desaparèixer el presoner.

Contrastant amb la densitat orquestral de l'obertura, el duet entre Marzelline i Jaquino ens trasllada ineludiblement a un univers molt més casolà en el qual el joc amorós té sentit com a distracció de l'ensopiment quo-

TEMPO/BBDO

BRUT BARROCO



Comercializado en
Diciembre 1982.

Medalla de Oro
Monde Selection 1983.

Medalla de Oro
y Diploma de Honor
Ljubljana 1983.

TIEMPO/BEBIDO

tidià; Marzelline, la filla del cap de presons Rocco, està realitzant tasques domèstiques mentre Jaquino, el porter del castell intenta per tots els mitjans que la noia li faci cas; els seus requeriments amorosos són constantment interromputs pels tocs a la porta que suposen un respir per a la noia; cal remarcar que, com serà norma al llarg de l'òpera, Beethoven atribueix a les veus un paper més instrumental que no pas virtuosístic, la qual cosa suposarà alguns moments d'enorme dificultat i, alhora exigirà dels intèrprets una concepció particular de la interpretació. Quan Jaquino ha de marxar, la noia comenta, recitant, el seu estat d'ànim d'ençà que ha arribat al castell un jove de fina pell i presència elegant que ningú no sap d'on ve, i que ha passat a servir al seu pare; aquest jove, Fidelio, li ha despertat encesos sentiments amorosos que expressa en la seva ària «Oh war'ich schon» dividida en dues parts netament diferenciades i en la qual Marzelline ha de combinar sàviament el lirisme apassionat i l'esperit de lluita per la felicitat. Arriba aleshores Rocco preguntant per Fidelio que ha anat a la ciutat de Sevilla a comprar unes cadenes per als presoners; aquest es presenta en aquells moments carregat i desperta compassió en els altres; Rocco li insinua que si segueix essent tan amatent en la feina, aviat millorarà la seva posició al castell, en clara allusió a la possible boda amb la seva filla, la qual cosa preocupa Fidelio. Té lloc aleshores el cèlebre quartet «Mir ist so wunderbar!», lent, sobre la tonalitat de Sol major, en el qual cadascun dels presents expressa la seva sorpresa i esperança davant la situació creada. Convé destacar pel seu particular encís el moment en què les quatre veus canten conjuntament, tot palesant l'encert del compositor per resoldre hàbilment un problema que Mozart no arrodoní en *Così fan tutte*. Rocco anuncia a Fidelio que un cop hagi marxat el governador, serà el moment adient per a les noces, però que convé pensar en el manteniment de la nova parella car d'amor sol no es pot viure. Aleshores, prenent un cert posat robat de l'òpera bufa del moment, el carceller recorda el mèrit del diner en «Hat man nicht auch Gold beineben», episodi cantable ple d'encís, de caràcter dansable i amb singulars instants onomatopeics.

Fidelio aprofita les circumstàncies favorables per demanar solícitament al cap dels carcellers que li permeti baixar amb ell als calabossos més tenebrosos, ad-

duint que per la seva edat necessita ajut; Rocco tem la reacció de Pizarro, el governador del castell, car sap que en aquell indret es mantenen certs presoners polítics tancats sense raons justificables. Amb tot, però, i davant la insistència de Fidelio, accepta demanar el pertinent permís; Marzelline, Fidelio i Rocco canten aleshores un trío lineal en el qual cadascun d'ells exposa les pròpies expectatives davant la possibilitat de baixar als calabossos, combinant-se el lirisme i la ingenuïtat de Marzelline que veu més pròxima la seva unió amb Fidelio i els temors de Rocco i de Fidelio davant del que els podrà esdevenir.

Canvia aleshores el clima general de l'òpera; de lluny, se sent una marxa militar que anuncia l'arribada de Pizarro; a partir d'ara el quadret de tema casolà es transformarà en un retaule de temàtica heroica i prototípica de la lluita contra la injustícia personificada per Pizarro. Aquest arriba donant ordres i demana els despatxos arribats al castell; en un d'ells descobreix un anònim que el posa en guàrdia sobre una propera visita del ministre que ha estat informat de certes irregularitats comeses en el castell; Pizarro sent encendre's la seva venjança i decideix acabar ràpidament amb un determinat presoner en la seva ària «Ha! Ha! Ha! welch'ein Augenblick!» perfecte exemple de número despullat de tota mena de lirisme, en el qual es mostra el caràcter ignominiós de Pizarro. L'estat enfervorit del governador del castell espanta els soldats que surten decidits a complir les seves ordres sense dilació.

Pizarro maquina la manera de resoldre el problema i crida Rocco; s'estableix aleshores un curiós duetto en el qual el governador proposa al cap de la presó que faci els preparatius per a acabar amb aquell presoner tancat en el calabós més fosc, mentre Rocco, escudant-se en un cant d'aspecte bufonesc, se'n desentén i es nega a matar, ni que sigui per diners. Pizarro acorda que serà ell mateix qui doni el cop mortal i que Rocco s'encarregui només d'obrir la vella cisterna per a amagar el cadàver. Un i altre surten decidits a acomplir la seva comesa.

Mentrestant, Fidelio, que havia estat a l'aguait, surt a escena i manifesta la seva desesperació davant el crim que preveu, l'objecte del qual suposa que és la persona estimada. La seva ària «Abscheulicher! wo eilst du hin?» és un dels episodis més difícils de la partitura, car re-

quereix una disponibilitat vocal poc freqüent tant per la tesitura que ha de recòrrer com per la concepció instrumental de la seva línia melòdica. És un dels escassos números que conserven l'estructura en tres parts de l'ària romàntica, un primer moment recitatiu en el qual Fidelio exposa els seus temors, l'ària pròpiament dita i, després d'uns apunts d'aire militar de l'orquestra, la «cabaletta» que, naturalment, ofereix un caràcter de lluita contra la injustícia que és a punt de cometre's.
El recitat que segueix a continuació ens retorna per uns instants a les baralles entre Jaquino i Marzelline i a les neguitoses demandes de Fidelio per a obtenir el permís del governador; mentrestant, els joves aconsegueixen de Rocco el permís per deixar sortir uns moments els presoners al jardí del castell.
L'orquestra ens prepara amb un «crescendo» minuciós per a l'esplèndida sortida dels presoners dels seus calabossos; es tracta d'un episodi coral sense precedents en la història de l'òpera en el qual la part vocal evoca perfectament el parsimoniós caminar dels pesarosos presoners que descobreixen la llum del dia però que conserven el temor a la repressió. Arriba aleshores Rocco amb el permís del governador i explica part del pla que obligadament han d'acomplir tots dos. El posat tremolós de Fidelio inquieta Marzelline que suplica al seu pare que no permeti al seu promès la visió dels presoners tancats en els calabossos de càstig; tot i això Fidelio està decidit a seguir al seu cap, quan, sobtadament, arriba Jaquino anunciant les ires del governador per haver deixat sortir els presoners. Rocco justifica com pot aquella decisió i penedit de la seva gosadia, promet seguir en endavant les ordres estrictes de Pizarro. Els presoners han de retornar als calabossos, cosa que fan amb el mateix posat lent i parsimoniós de la sortida, mentre la tensió augmenta entre els presents.

ACTE II: Ens traslladem ara a l'interior del calabós de Florestan, l'espòs de Fidelio, el qual intenta explicar-se les raons que el mantenen tancat. Arriben Rocco i Fidelio a dur a terme la seva comesa; el presoner sembla adormit, però un cop dóna senyals de vida, Fidelio descobreix que es tracta del seu marit. Rocco dissimula com pot davant les preguntes de Florestan i intenta fer recaure totes



Viajar con Clase

swissair

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

les culpes del seu estat en el governador. Finalment, aquest arriba decidit a acabar amb la vida del seu enemic; quan és a punt de donar el cop mortal, Fidelio s'hi interposa i surt en defensa del seu espòs, tot ajudant-se amb una pistola que duia amagada. El moment de tensió és augmentat amb un toc que anuncia l'arribada del ministre; Rocco ha de sortir a rebre Don Fernando i Pizarro no pot fer altra cosa que deixar sense acomplir els seus propòsits. El ministre és rebut amb entusiasme per tots els presoners alliberats i posa especial interès en la parella Fidelio-Florestan que li és presentada per Rocco en un intent d'eludir responsabilitats. L'òpera acaba triomfalment amb la victòria de la veritat contra la injustícia.

Uns breus compasos ens introdueixen en un clima tenebrós molt apropiat per a descriure el calabós de Florestan; aquest, en una ària tripartita, mostra la seva estranyesa per l'estat en què es troba i demana ajut a la divinitat. La «cabaletta» és un breu parèntesi líric enmig de la decepció i l'abatiment que el dominen. Sobre la música, Rocco i Fidelio baixen al calabós proveïts de les eines adients per a la tasca que els ha estat encomanada. Mentre Rocco té pressa per a acomplir la seva part, Fidelio cerca amb l'esguard de trobar el seu espòs. El seu estat d'excitació és atribuït per Rocco al fred i l'obscuritat que hi regnen. Florestan es desvetlla i, en intuir la presència d'estranys, intenta parlar amb Rocco. És el moment en què Fidelio descobreix la personalitat del presoner (a diferència del llibret original que accentuava el mèrit de la noia en sortir en defensa d'un presoner la personalitat del qual encara desconeixia). Rocco ha de combinar sàviament el servilisme a la causa de Pizarro i els seus propis principis que no li permeten ésser tan cruel. S'estableix aleshores un curt trio enmig del qual es manifesten les tensions entre els presents; Fidelio aconsegueix de Rocco que el presoner pugui menjar i beure a despit de les ordres que ho impedeixen. Un senyal de Rocco dóna pas a Pizarro que es presenta disfressat; segur, però, de si mateix, es dóna a conèixer a la seva futura víctima i li recorda els motius del seu tancament: la seva decidida inter-

vencié contra les maquinacions del governador. Es tracta d'un quartet lineal i profundament tràgic que mostra el tarannà de cadascun dels personatges. Fidelio s'interposa entre Pizarro i Florestan quan el primer anava decidit a clavar el punyal, donant-se a conèixer com a Leonore Florestan, la dona valenta que ha esperat tant de temps per a alliberar el seu espòs de les maquinacions; davant l'astorament dels presents, treu una pistola i amenaça amb la mort de Pizarro si aquest continua amb els seus propòsits.

Arriba aleshores Jaquino anunciant la visita al castell del ministre, la qual cosa justifica el final del concertant que aconsegueix nivells de tensió extraordinaris. Tots surten a excepció de Florestan i Leonore.

Té lloc aleshores un duet líric, «Oh namenlose Freude!», breu, simple de factura, però extraordinàriament expressiu dels sentiments que acaronen els dos esposos; és com un crit que puja del més íntim de l'ànima dels enamorats que no poden expressar-se més que d'una forma primària. A continuació Rocco baixa una altra vegada al calabós i els explica la bona nova del seu alliberament per obra seva, justificant així les seves antigues servituds. Prega els esposos que l'acompanyin per tal que pugui presentar-los al ministre.

Tornem ara al pati del castell. Els presoners canten un explosiu cor d'agraïment per la victòria sobre la injustícia que és respost per Don Fernando en unes paraules que ens remeten al Sarastro de *Die Zauberflöte*. Dibuixant un món en el qual tots els germans cerquen llurs germans, ha perdonat les penes que mantenien aquells homes tancats en el castell. Rocco presenta aleshores Leonore i Florestan al ministre la qual cosa sobta molt Don Fernando que creia mort el seu amic. Rocco parla de la valentia de Leonore en sortir en defensa del seu espòs i atribueix totes les culpes de les maquinacions que sobre aquests havien pesat a les perverses intencions de Pizarro que no pot fer altra cosa que callar i acceptar el càstig que li serà imposat. Don Fernando ordena aleshores que sigui Leonore l'encarregada de treure les cadenes al seu marit mentre el cor canta emocionat els mèrits de l'amor conjugal que pot arribar fins a l'extrem de salvar la vida del marit en dura lluita contra la injustícia institucionalitzada.

XOSÉ AVIÑOA

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

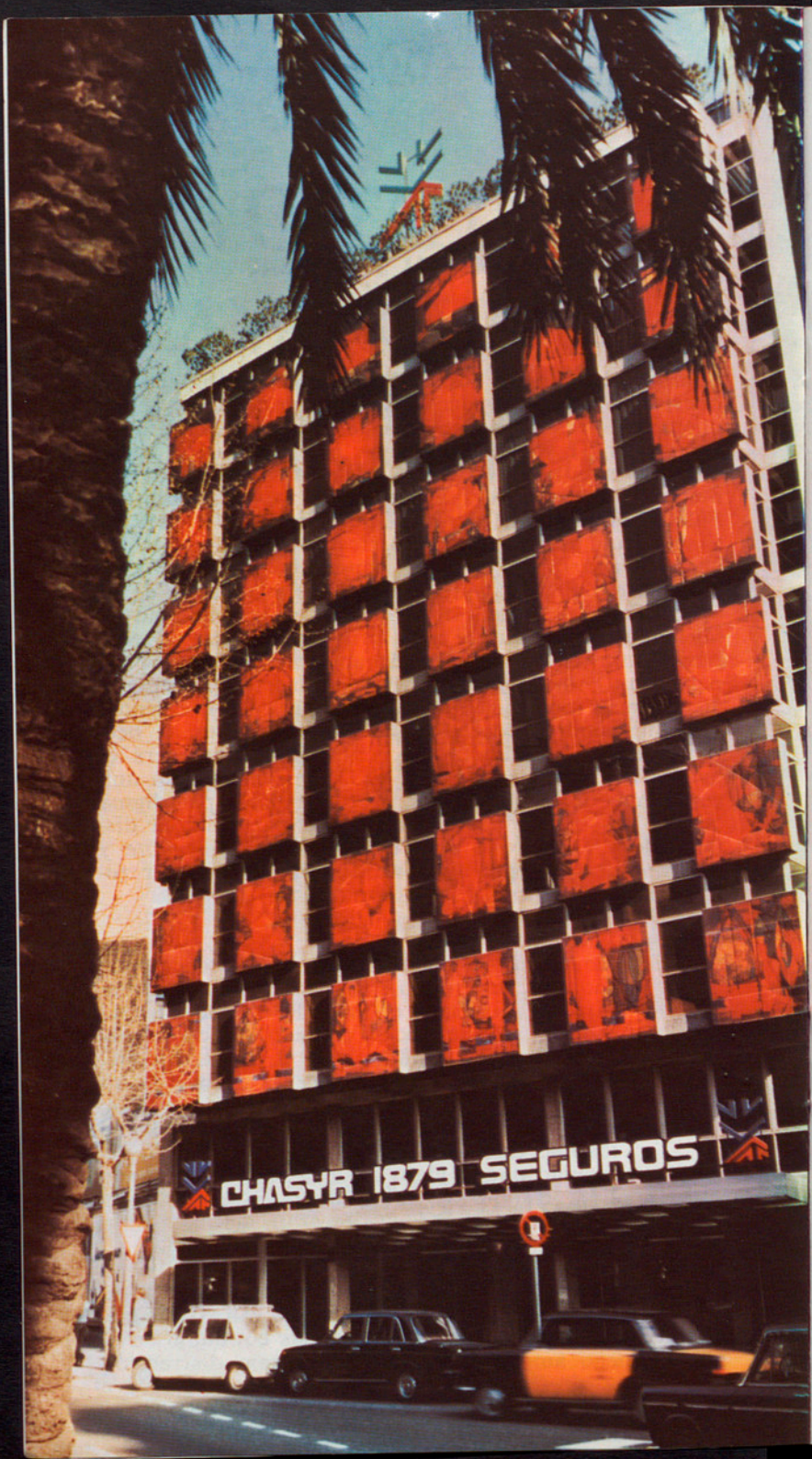
CONTENIDO ARGUMENTAL Y MUSICAL

OBERTURA:

Como es sabido de todos, Beethoven escribió cuatro oberturas para las sucesivas representaciones de su ópera, las tres primeras conocidas por el nombre de *Leonora* I, II y III y la última por *Fidelio;* de todas ellas, las más célebres son la *Leonora III* (ofrecida numerosas veces en versión de concierto) y la obertura *Fidelio,* escrita para la representación de 1814. Esta última es un perfecto ejemplo, según la opinión de Richard Wagner, de obertura entendida como síntesis dramática de la acción desarrollada a lo largo de la ópera. Se trata de una breve página en la tonalidad de Mi bemol mayor que se abre bruscamente con el tema básico que será repetido más adelante; este tema da paso a un «Adagio» en el que el material es presentado de diversas formas, destacando los típicos «crescendi» y «diminuendi» propios de la sintaxis sinfónica beethoveniana. Sin solución de continuidad, aparecerá el primer cantable de la ópera que se moverá en un universo más mozartiano que beethoveniano, paradigma de los dos climas presentes en esta partitura, el distanciado y alegre que nos remite a *Die Zauberflöte* y el dramático y expresivo muy propio del carácter romántico de *Fidelio.*

ACTO I: Marzelline es molestada con insistencia por Jaquino, su antiguo enamorado, pero la joven, hija del carcelero en jefe, Rocco, se ha enamorado de un recién llegado, Fidelio, muy bien aceptado también por el padre. Fidelio, que no es otro que Leonore, la esposa de un prisionero político a quien busca en la prisión, pide a Rocco que le deje bajar con él hasta los más escabrosos calabozos arguyendo la necesidad que el viejo carcelero tiene de ayuda. Este se compromete a pedir permiso a Pizarro, el gobernador del castillo, que llega decidido a hacer desaparecer al prisionero.

Contrastando con la densidad orquestal de la obertura, el duetto entre Marzelline y Jaquino nos traslada ineludiblemente a un universo mucho más cotidiano en el que el juego amoroso tiene sentido como distracción


CHASYR 1879 SEGUROS

del aburrimiento diario; Marzelline, la hija del jefe de prisiones Rocco, está realizando tareas domésticas mientras Jaquino, el portero del castillo, intenta por todos los medios que la joven se fije en él; sus requerimientos amorosos son interrumpidos constantemente por las llamadas a la puerta que aportan un poco de tranquilidad a la muchacha. Conviene recordar que, a lo largo de la ópera, Beethoven atribuye a las voces un papel instrumental más que virtuosístico, lo que supondrá algunos momentos de enorme dificultad y que a la vez exigirá de los intérpretes una concepción particular de la interpretación. Cuando Jaquino ha de salir, la joven comenta, recitando, su estado de ánimo desde que ha llegado al castillo un joven de piel suave, de presencia elegante y de origen desconocido que ha pasado al servicio de su padre; este joven, Fidelio, le ha despertado fuertes sentimientos amorosos que expresa en su aria «Oh war'ich schon», dividida en dos partes netamente diferenciadas en la que Marzelline ha de combinar sabiamente el lirismo apasionado y el espíritu de lucha por la felicidad.

Llega entonces Rocco preguntando por Fidelio que ha tenido que ir a la ciudad de Sevilla a comprar cadenas para los prisioneros y que aparece en aquellos momentos cargado de cadenas y despierta compasión en los presentes; Rocco le insinúa que si sigue tan fiel cumplidor de las tareas del castillo, pronto mejorará su posición, en clara alusión a la posible boda con su hija, lo que preocupa a Fidelio. Tiene lugar entonces el célebre cuarteto «Mir ist so wunderbar!» lento, sobre la tonalidad de Sol mayor, en el que cada uno de los presentes expresa su sorpresa y esperanza ante la situación creada; conviene destacar, por su encanto particular, el momento en que las cuatro voces cantan conjuntamente, poniendo de manifiesto el acierto del compositor para resolver hábilmente un problema que Mozart dejó parcialmente irresuelto en *Così fan tutte*.

Rocco anuncia a Fidelio que una vez el gobernador haya partido, habrá llegado la ocasión propicia para la boda, pero que empieza a ser necesario pensar en el mantenimiento de la nueva pareja, puesto que de amor no se puede vivir. Entonces, usurpando un cierto eco tomado de la ópera bufa del momento, el carcelero recuerda el mérito del oro en «Hat man nicht auch Gold beineben», episodio cantable lleno de encanto, de carácter danzable y con singulares momentos onomatopeicos. Fidelio aprovecha las circunstancias favorables para

pedir suplicante a Rocco que le permita bajar con él a los calabozos más lóbregos, argumentando que a su edad resulta un trabajo demasiado penoso; Rocco teme la reacción de Pizarro, el gobernador del Castillo, puesto que sabe que en aquel lugar se encierran ciertos prisioneros políticos detenidos sin razón justificable. Con todo, y ante la insistencia de Fidelio, Rocco acepta pedir el pertinente permiso; Marzelline, Fidelio y Rocco cantan entonces un trío lineal en el que cada uno de ellos expone sus propias expectativas ante la posibilidad de bajar a los calabozos, combinándose el lirismo y la ingenuidad de Marzelline que ve acercarse el momento de su unión con Fidelio y los temores de Rocco y Fidelio ante lo que pueda suceder.

Cambia entonces el clima general de la ópera; de lejos se oye una marcha militar que anuncia la llegada de Pizarro; a partir de ahora el cuadro de tema trivial se transformará en un retablo de temática heroica y prototípica de la lucha contra la injusticia personificada por Pizarro. Este se presenta dando órdenes y pide los despachos llegados al castillo; en uno de ellos descubre un anónimo que lo pone en antecedentes sobre una próxima visita del ministro que ha sido informado de ciertas irregularidades cometidas en el castillo; Pizarro siente encenderse su sed de venganza y decide acabar rápidamente con determinado prisionero en su aria «Ha! Ha! Ha! welch'ein Augenblick!» perfecto ejemplo de número desprovisto de cualquier asomo de lirismo en el que se ejemplariza el carácter ignominioso de Pizarro. El estado enfebrecido del gobernador asusta a los soldados que salen decididos a cumplir sus órdenes sin dilación.

Pizarro maquina la manera de resolver el problema y llama a Rocco; se establece entonces un dúo en el que el gobernador propone al jefe de prisioneros que haga los preparativos para acabar con aquel prisionero encerrado en el calabozo más lóbrego, mientras Rocco, escudándose en un canto de aspecto bufonesco, se desentiende del asunto y se niega a matar, aunque sea por dinero. Pizarro acuerda entonces que será él mismo quien dé el golpe mortal y que Rocco se encargue de reabrir la vieja cisterna para esconder el cadáver. Uno y otro salen decididos a cumplir su cometido.

Entre tanto Fidelio, que había espiado la escena, sale y manifiesta su desesperación ante el crimen que prevé, cuyo objeto cada vez está más seguro que se trata de su esposo. Su aria «Abscheulicher! wo eilst du hin?» es

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

uno de los episodios más difíciles de la partitura puesto que requiere una disponibilidad vocal poco frecuente tanto por la tesitura que ha de recorrer como por la concepción instrumental de su línea melódica. Se trata de uno de los escasos números que conservan la estructura en tres partes de la aria romántica, un primer momento recitativo, en el que Fidelio expone sus temores, el aria propiamente dicha y, después de unos apuntes de eco militar, la «cabaletta» que, naturalmente, presenta un carácter de lucha contra la injusticia que está a punto de cometerse.

El recitado que sigue a continuación nos devuelve por unos instantes a las disputas entre Jaquino y Marzelline y a las angustiadas exigencias de Fidelio para obtener el permiso del gobernador; mientras tanto, los jóvenes consiguen el permiso del carcelero para dejar salir unos momentos a los prisioneros al jardín. La orquesta nos prepara con un «crescendo» minucioso para la espléndida salida de los prisioneros de sus calabozos; se trata de un episodio coral sin precedentes en la historia de la ópera en el que la parte vocal evoca perfectamente el parsimonioso caminar de los apesadumbrados prisioneros que descubren la luz del día pero que conservan el temor de la represión. Llega entonces Rocco con el permiso del gobernador y explica parte del plan que necesariamente han de llevar a cabo los dos. La actitud temblorosa de Fidelio inquieta a Marzelline que suplica a su padre que no permita a Fidelio la horrible visión de los calabozos más profundos; a pesar de ello Fidelio está decidido a seguir con su plan cuando, súbitamente, llega Jaquino anunciando el enfado del gobernador por haber dejado salir a los prisioneros. Rocco justifica como puede aquella decisión y, arrepentido de su atrevimiento, promete seguir adelante con las órdenes estrictas del gobernador. Los prisioneros han de volver a los calabozos lo que realizan con la misma actitud lenta y parsimoniosa de la salida, mientras la tensión aumenta en todos los presentes.

ACTO II: Nos trasladamos ahora al interior del calabozo de Florestan, el esposo de Fidelio, quien intenta explicarse las razones que lo mantienen encerrado. Llegan Rocco y Fidelio a cumplir sus propósitos; el prisionero parece dormido, pero una vez da señales de vida, Fidelio descubre que se trata de su marido.

Rocco disimula como puede ante las preguntas de Florestan e intenta hacer recaer las culpas de su desgracia en el gobernador. Finalmente cuando éste llega decidido a acabar con la vida del prisionero, Fidelio se interpone entre ambos y sale en defensa de su esposo con ayuda de una pistola. El momento de tensión se ve aumentado por el toque militar que anuncia la llegada del ministro; Rocco ha de salir a hacer los preparativos para recibir al ministro y Pizarro no puede hacer otra cosa más que abandonar momentáneamente sus propósitos. El ministro es recibido con entusiasmo por los prisioneros liberados y pone un especial interés en la pareja Fidelio Florestan que le es presentada por Rocco en un intento de eludir responsabilidades. La ópera acaba triunfalmente con la victoria de la verdad contra la injusticia.

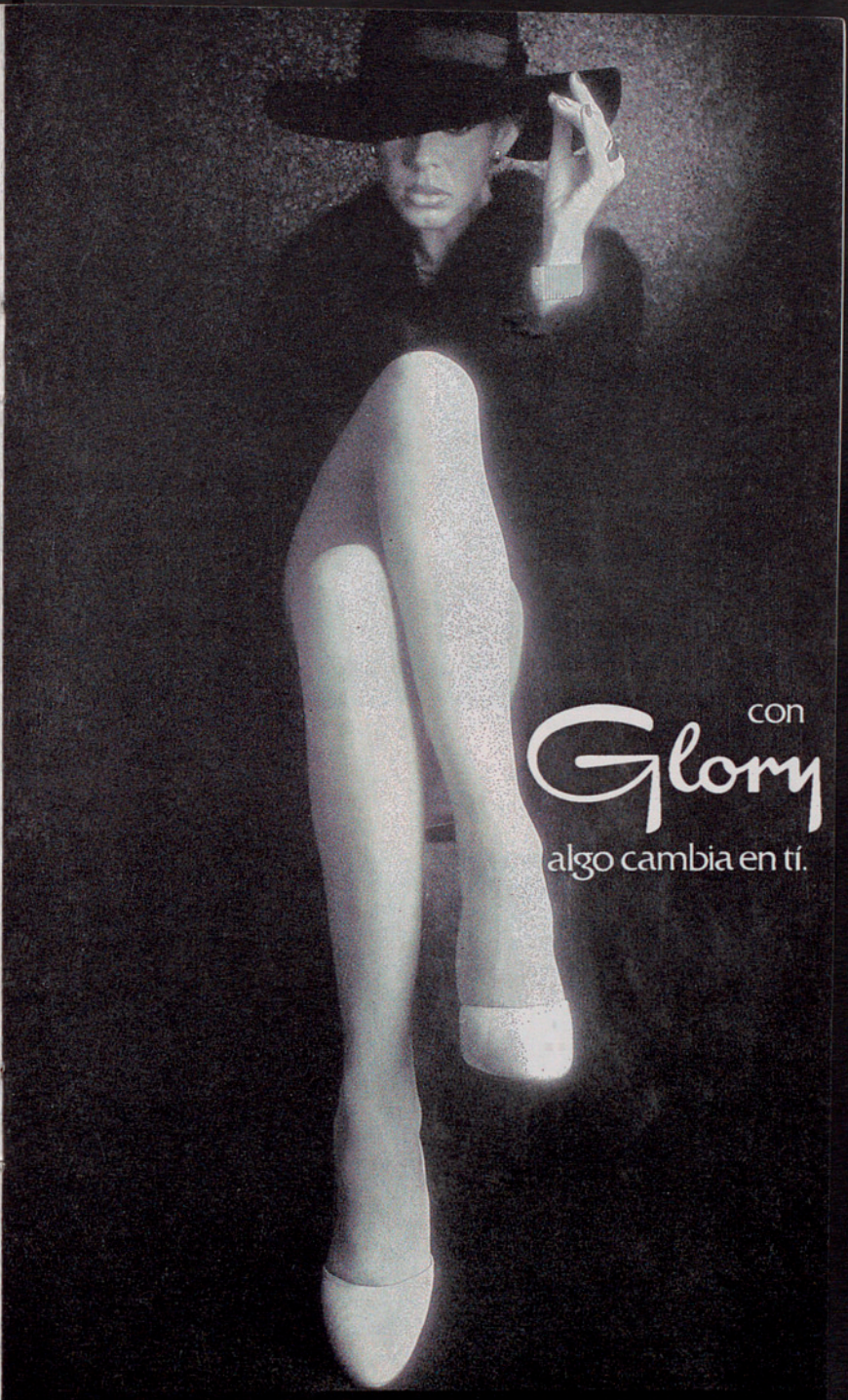
Unos breves compases nos introducen en un clima tenebroso muy apropiado para describir el calabozo de Florestan; éste, en una aria tripartita, muestra su sorpresa por el estado en que se encuentra y pide ayuda a la divinidad. La «cabaletta» es un breve paréntesis lírico en medio de la decepción y el abatimiento que lo dominan. Sobre la música, Rocco y Fidelio bajan al calabozo provistos de las herramientas apropiadas para el encargo que les ha sido encomendado. Mientras Rocco se apresura para acabar con su tarea, Fidelio busca con la mirada a su esposo; su estado de excitación es atribuido por Rocco al frío y a la oscuridad que reinan en el lugar. Florestan se despierta y, al intuir la presencia de gente extraña, intenta hablar con Rocco. Es el momento en que Fidelio descubre la personalidad del prisionero (a diferencia del libreto original que acentuaba el mérito de la muchacha al salir en defensa de un prisionero la personalidad del cual aún desconocía). Rocco ha de combinar sabiamente el servilismo a la causa de Pizarro y sus propios principios que no le dejan ser tan cruel. Se establece entonces un breve trío en medio del cual se manifiestan las tensiones entre los presentes; Fidelio consigue que Rocco acceda a dar de comer y beber al prisionero a pesar de las órdenes de la superioridad que lo prohiben. Una señal de Rocco deja entrar a Pizarro que se presenta disfrazado; seguro de sí mismo se da a conocer a su futura víctima y le

recuerda los motivos de su encierro: su decidida intervención contra las maquinaciones del gobernador. Se trata de un cuarteto lineal y profundamente trágico que muestra el carácter de cada uno de los presentes. Fidelio se interpone entre Pizarro y su esposo cuando el primero estaba decidido a clavar el puñal al prisionero encadenado, dándose a conocer como Leonore Florestan, la mujer valiente que ha esperado tanto tiempo para liberar a su esposo de las maquinaciones de la injusticia; ante la sorpresa de los presentes, saca una pistola y amenaza con la muerte a Pizarro si éste pretende llevar a cabo su venganza.

Llega entonces Jaquino anunciando la visita del ministro, lo que lleva el concertante hasta niveles de tensión altísimos. Todos salen a excepción de Florestan y Leonore. Tiene lugar entonces el dueto lírico «Oh namenlose Freude!», breve, simple de factura pero extraordinariamente expresivo de los sentimientos que alimentan ambos esposos; es como un grito que surge de lo más íntimo del alma de los dos enamorados que no pueden expresarse más que de una forma primaria. A continuación Rocco baja otra vez al calabozo y les explica la nueva de su libertad por obra suya, justificando así sus antiguos servilismos y ruega a los esposos que le acompañen a fin de poderlos presentar al ministro.

Volvemos de nuevo al patio del castillo. Los prisioneros cantan un explosivo coro de agradecimiento por la victoria sobre la injusticia que es respondido por Don Fernando en unas palabras que nos remiten al Sarastro de *Die Zauberflöte*. Dibujando un mundo en el que todos los hermanos buscan a sus hermanos, ha perdonado las penas que mantenían a aquellos hombres encerrados en el castillo. Rocco presenta entonces a Leonore y a Florestan, dejando gratamente sorprendido al ministro que creía muerto a su amigo. El carcelero habla del arrojo de la mujer para salir en defensa de su esposo y atribuye todas las culpas de las maquinaciones que han tenido lugar en el castillo a la maldad de Pizarro, quien no puede hacer otra cosa que callar y aceptar el castigo que le será impuesto. Don Fernando ordena entonces que Leonore libre de las cadenas a su esposo mientras el coro canta emocionado los méritos del amor conyugal que puede llegar al extremo de salvar la vida del marido en dura lucha contra la injusticia institucionalizada.

X. A.



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



Eva Marton



Ursula Reinhard Kiss



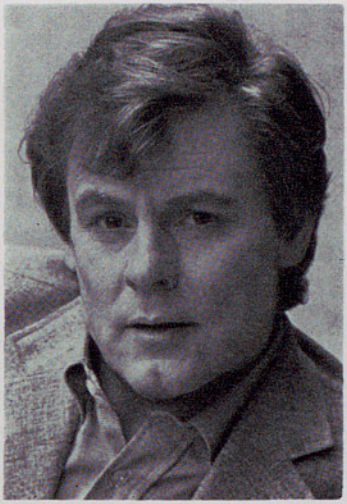
Wolfgang Neumann



Siegmund Nimsgern



Karl Ridderbusch



Martin Finke



Roland Bracht



Ralf Weikert



Claus Helmut Drese



Romano Gandolfi



Vittorio Sicuri

La Renaixença



Restaurant

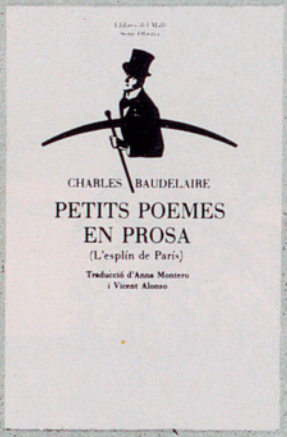
Pròxima obertura nou local

Manteniu i reviviu el goig artístico-musical....
amb la qualitat exquisida de
LA RENAIXENÇA

LLIBRES DEL MALL

TRADUCCIONS

BAUDELAIRE



MELVILLE



Altres autors

William Blake
Novalis
Gérard de Nerval
Rainer M. Rilke
S.T. Coleridge
Edgar A. Poe
Karel Čapek
E.T.A. Hoffmann
Eduard Mörike

LUDWIG VAN BEETHOVEN

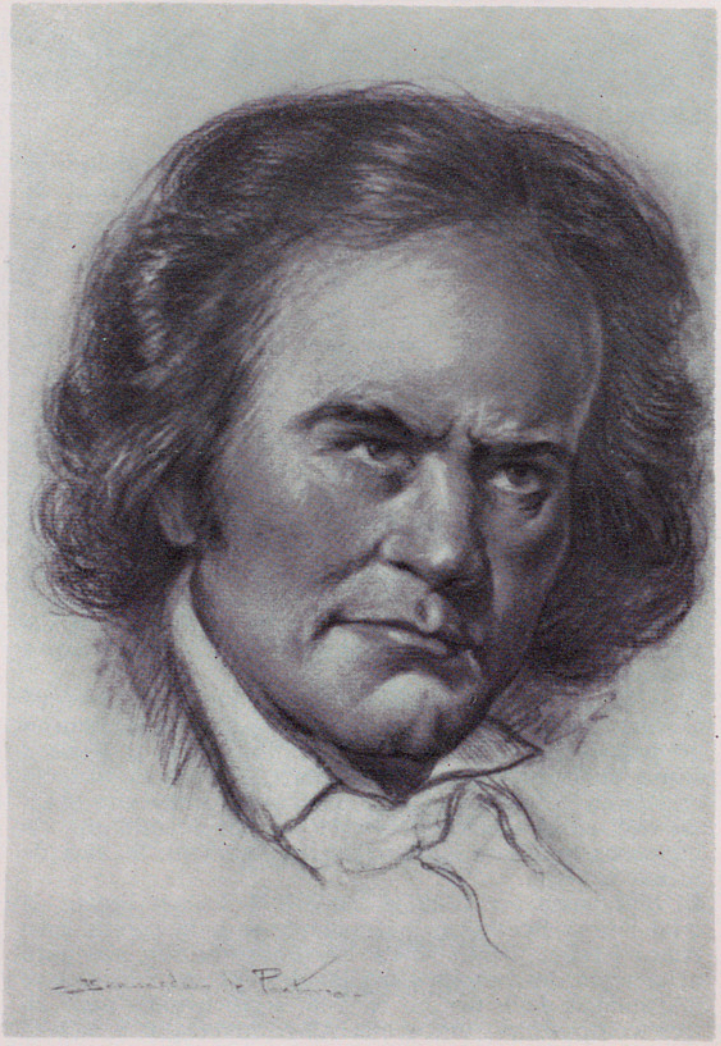
Nascut a Bonn el 16 de desembre de 1770, Ludwig van Beethoven es formà encara en l'ambient musical de l'Antic Règim, sota el qual havien florit les figures de F. Joseph Haydn i de Mozart, de les quals tants elements havia de prendre en els seus primers anys de carrera.

D'una família originària de Malines, a Flandes, i fill d'un pare que s'anà abandonant gradualment a la beguda, Beethoven, com Mozart, fou exhibit en alguns cercles musicals com a infant prodigi, per la seva habilitat com a pianista. Però si el pare de Mozart exhibia el fill principalment per obrir-li el que semblava una prometedora carrera, el de Beethoven ho feia principalment amb l'afany de millorar la situació econòmica. L'arribada a la cort de Bonn de l'organista i compositor Christian Gottlob Neefe canvià les coses, ja que aquest el rescatà d'aquestes activitats obtenint-li un lloc d'organista a la capella de l'elector Max Friedrich de Bonn. Neefe li féu conèixer obres de Johann Sebastian i de Carl Philipp Emanuel Bach i l'orientà cap a una carrera seriosa.

El 1787, Beethoven pogué viatjar a Viena on conegué Mozart, que l'hauria pres com a deixeble si Beethoven no hagués hagut de tornar precipitadament a Bonn a causa de la mort de la seva mare. Davant la situació creada en la família, el jove Beethoven ocupà una plaça de violí en el teatre de la cort per tal de millorar els ingressos familiars i abandonà, de moment, la idea de tornar a Viena.

El 1792 passà per Bonn el cèlebre F. Joseph Haydn, el qual animà Beethoven a traslladar-se a la capital austríaca i rebre lliçons seves. Beethoven ho féu així però aviat restà descontent dels mètodes del seu nou mestre i, d'amagat d'ell, per no ferir-lo, seguí estudis amb altres compositors, entre ells Albrechtsberger i Salieri.

LLIBRES
DEL
MALL
TRADUCCIONS



Poc a poc, Beethoven s'anà obrint pas a Viena com a pianista; se li obriren les portes dels salons més aristocràtics i en pocs anys s'havia convertit en un pianista de moda, les composicions del qual començaven a celebrar-se com a models del gènere. Aquesta etapa de prosperitat i felicitat personal durarà aproximadament fins l'any 1800: és l'època dels dos primers concerts de piano (sense comptar el compost a Bonn, i que no entra en la numeració habitual), de la primera simfonia, del *Settimino*, de les primeres sonates per a piano, etc., obres que, substancialment, respiren un món semblant a les de Mozart i Haydn, encara que s'hi veuen ja indicis d'una personalitat diferent.

Cap al 1800 tingué lloc la forta crisi que havia de canviar la vida de Beethoven: un refredat mal gaurit, probablement, fou la causa dels problemes auditius que començaren a manifestar-se-li amb grans dolors en aquest any. Beethoven intentà per diversos mitjans, alguns extravagants, la curació —que actualment sembla que no hauria presentat dificultats— sense aconseguir-la. Després d'una etapa d'extrem abatiment que culminà amb un seriós desig de suïcidi, redactà el cèlebre testament del 1802 en el qual decidí de continuar la seva carrera malgrat tot, enfrontant-se coratjosament amb l'esdevenidor.

Fins al 1814, en què restà ja completament sord, Beethoven visqué aquesta nova etapa, que és la de creació de les seves grans obres: les set simfonies centrals que van de la segona a la vuitena; les grans sonates per a piano que van fins a l'opus 90, els tres darrers concerts per a piano i el concert per a violí i orquestra, a més de l'anomenat *Triple concert* (per a violí, violoncel i piano), els quartets i trios anteriors a l'opus 100 i la poc coneguda però important *Fantasia per a piano, cor i orquestra*, op. 80, del 1808, en la qual apareix ja traçada la idea principal del darrer moviment de la *Novena simfonia* que escriurà els anys 1822-23.

Són aquests els anys dolorosos de la pèrdua gradual de l'oïda, de les derrotes austríaques davant Napoleó, que desorganitzen la vida musical vienesa, fent-li passar privacions i angúnies i són també els anys en els quals Beethoven intentà repetidament de fer reeixir la seva única òpera *Fidelio* (1805, 1806, 1814) que no havia d'ésser pas, en vida d'ell, l'obra més coneguda, ni de bon tros.

El 1814, i coincidint amb la fi de les guerres napoleòniques, s'inicia la darrera etapa de les tres en què sol dividir-se la vida de Beethoven. La sordesa és ara completa, i el compositor crea les obres amb la imaginació, no amb l'orientació del món extern.

D'aquesta etapa daten obres importantíssimes del repertori beethovenià com els darrers quartets de corda, les darreres sonates de piano, la *Missa Solemnis* i la *Novena simfonia*, en la qual introdueix la veu humana, al darrer moviment, com havia experimentat ja quinze anys abans en l'esmentada *Fantasia* de l'opus 80.

Són anys de tristor, de dificultats familiars, de salut en declivi i de marginació, deguda principalment a l'agrejament del seu caràcter i a la necessària dificultat de comunicació amb els seus consemblants que li causava la sordesa total. Cal, però, fugir del mite del Beethoven totalment incomprès i ignorat que les descripcions de l'època romàntica han propiciat: amb Beethoven, per exemple, no es produí mai l'oblit pràcticament total que cobrí l'obra d'altres compositors com Bach, i en el seu temps, malgrat la dificultat de les seves obres, no li faltà mai l'interès d'un sector de la vida musical vienesa ni la dels editors de música que publicaven les seves obres, tot i el seu apartament del contacte amb la gent.

Una cirrosi prematura acabà amb l'existència de Beethoven a Viena, el 27 de març de 1827.

ROGER ALIER

pro musica



PATRONAT PRO MÚSICA DE BARCELONA
XXVI TEMPORADA MUSICAL

Extraordinari recital

MURRAY PERAHIA

piano

BACH: Partita en sol major
BEETHOVEN: Sonata núm. 3, op. 10
MENDELSSOHN: "Variations sérieuses"
SCHUMANN: Fantasia

Dimecres, 29 de febrer de 1984, a les 21 h.

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

Venda de localitats a les taquilles del Palau, d'11 a 13 h. i de 17 a 21 h. (dissabtes matí, tancat). Preus especials per a estudiants.



ROSA BISBE · ART/ DISSENY

Ganduxer, 20
Barcelona 21

FIDELIO O LA HISTÒRIA D'UNA FRUSTRACIÓ

No pretenem insistir en aquest comentari en allò que tothom sap, que la composició de la partitura de *Fidelio* fou un seguit de frustracions produïdes pel fet que la Viena de 1805 patia en la pròpia carn les al·lucinacions militaristes del Napoleó de torn o per la incapacitat de Beethoven de dominar els recursos del gènere líric. Això ha estat posat de manifest en nombroses ocasions i, tot i que ens desvetllaria algunes opinions al respecte, pretenem en aquest cas incidir en la peculiar trajectòria de l'òpera al llarg dels seus cent setanta-nou anys de vida. En efecte, els maldecaps que *Fidelio* provocà en el malhumorat compositor el decidiren a no aventurar-se mai més per aquest camí, tot i que, de bell antuvi, havia previst una col·laboració estable amb el Teatre d'Òpera de Viena. D'entrada, el compositor no es negava la possibilitat d'aquirir fama i diners a través del mecanisme musical més habitual del moment, aquell que estava fent milionaris com Rossini, Spontini, Cherubini i una llarga cita de noms de ressò italianitzant. El 1814, però, i atès el resultat de la seva tercera represa de la partitura operística, Beethoven, ja absolutament sord i decididament resolt a prescindir del món que el rodejava, es dedicà a la composició dels seus darrers quartets, de la *Missa Solemnis* i de la *Novena simfonia*, composicions destinades a aquell estol d'ànimes veïnes que configurarien el públic romàntic del moment. Partint, doncs, de circumstàncies no del tot controlables pel compositor, aquesta postura davant el gènere líric li valgué posteriorment d'ésser considerat el prototipus del compositor romàntic que conrea la «música pura» en oposició inexplicable amb la «música efectista» que inundava amb estrepitosos èxits tots els teatres d'òpera d'Europa i Amèrica.

El caràcter culturalitzat que pren l'activitat musical al llarg del segle XIX abonà encara més aquesta oposició entre un tipus de música i l'altre de manera que els aficionats més conscients estimaven particularment la música instrumental com a material artístic dotat de

connotacions expressives molt més profundes i comunicatives que les del gènere líric d'orientació italianitzant. No cal amagar que, tot i que aquestes divisions solen ésser molt conjunturals i, per tant, de difícil explicació sense penetrar en el context ambiental del moment, aquesta oposició venia justificada per una diferent concepció de la música com a espectacle públic; si els Schumann, Brahms o Berlioz posaven l'accent en el contingut de les seves produccions musicals, els Rossini, Donizetti o, fins i tot el Verdi dels primers anys, posaven l'accent en el continent; aquesta darrera postura, naturalment, tenia més en compte el que el gran públic podia esperar de l'espectacle teatral, més enlluernador i atractívol que no es pensaven els creadors germànics del moment.

Precisament una de les més genials intuïcions de Wagner fou intentar —i, pel que sembla, aconseguir plenament— la síntesi entre aquestes dues concepcions, posant un especialíssim interès en la concepció fantasiosa i enlluernadora dels seus espectacles operístics.

El *Fidelio* beethovenià quedà empresonat en aquestes tensions; essent una obra concebuda més en atenció al contingut que al continent, trobà grans dificultats a penetrar en els cercles habituals dels grans teatres d'òpera de tot el món, mentre que per la seva pròpia estructura no podia aconseguir tampoc arribar a les grans sales d'audició, reservades com estaven a les produccions simfòniques i vocals no operístiques.

Aquí rau precisament la gran frustració a què aludíem al començament; no es tracta de la incapacitat del compositor, ja que altres obres de Beethoven que han aconseguit el fervor del públic presenten també defectes d'origen; són les connotacions acumulades al llarg dels anys romàntics, les que ha orientat la trajectòria posterior de l'òpera beethoveniana. Com davant de les produccions de Wagner, davant del *Fidelio* cal adoptar un posat distint al que habitualment hom pot adoptar enfront del repertori italià del segle XIX; altrament, no funciona. Però Wagner tingué bona cura de les seves produccions i, a la seva mort, fou Còsima l'encarregada



Fòrum Filatèlic Financer, S.A.

de mantenir encesa la flama del fervor wagnerià que ineludiblement obligava als aficionats a fer un exercici ascètic que no calia en el cas dels Verdi o Puccini del moment.

Beethoven es desentengué de la seva partitura i prengué una orientació artística diferent. El *Fidelio*, en canvi, és un bell exemple dels valors estètics de la Viena del moment, una obra que gaudeix d'una interessant unitat expressiva, d'una dinàmica interna de gran força dramàtica i, fins i tot, diríem, d'una gran capacitat de desvetllar interès en els moviments d'avantguarda de cada època pel fet d'ésser el paradigma de la lluita contra la injustícia absoluta personificada per Don Pizarro a càrrec d'una dona, Leonore, que personifica l'amor desinteressat de qualsevol velleïtat inconfessable. Els defectes que l'obra presenta (que els seus detractors han cuidat a magnificar en qualsevol ocasió) el desequilibri de ritme intern entre el primer i el segon acte, la dificultat vocal que conté, molt allunyada d'allò que en aquells moments es podia acceptar com a virtuosisme vocal, la despersonalització de les figures secundàries per accentuar el caràcter prototípic de Leonore, Pizarro i Florestan, no van tenir temps ni ocasió de crear els propis canals de sedimentació. És ben sabut que, en el camp de l'espectacle, els defectes són relatius, és a dir, entren en relació amb les convencions del moment i que és la pròpia dinàmica interna de l'obra la que aconsegueix fer penetrar uns esquemes determinats o fracassa. En moltes ocasions aquesta tasca de penetració depèn de circumstàncies alienes a la pròpia obra, la publicitat de què ve rodejada, les possibilitats de presentació pública fins a fer-se habitual dels cercles artístics, la capacitat de sintonia amb els valors del moment i un llarg etcètera que ens seria prolix detallar ara.

Doncs bé, el *Fidelio* no gaudí d'aquestes possibilitats i, en conseqüència, fracassà; els beethovenians del moment, entre els quals cal comptar els Schumann, Brahms, Liszt, Wagner, i gairebé tots els compositors vinculats als corrents avançats de cada època, feren una tasca transcendental per a mantenir viva l'obra simfò-

nica i cambrística del compositor de Bonn fins a l'extrem que molts ambients musicals de les diferents ciutats s'iniciaren en la música instrumental a través d'aquestes obres. Aquells compositors, però, no pogueren fer res per a desvetllar interès per la partitura del *Fidelio* perquè, en primer lloc, pesava massa el menyspreu que bona part d'aquests compositors tenien pel gènere operístic i perquè el propi compositor se n'havia desentès. Un cop, però, que operaren els mecanismes arqueològics que desvetllen interès per tota aquella obra que porti una signatura famosa, el *Fidelio* ja havia perdut bona part del valor conjuntural.

L'òpera de salvació, aquell gènere conreat en els primers anys del segle que es bastia sobre la temàtica de la mort imminent evitada en última instància per l'actitud decidida de l'heroi, (cal pensar en *La vestale*, de Spontini o *Lodoïska* de Cherubini) ja havia perdut interès en favor de la temàtica ancestral d'un Wagner historicista d'un Verdi o, fins i tot, truculent a la manera dels veristes.

No és estrany que a Barcelona, ciutat que s'inicià a la vida simfònica amb les simfonies de Beethoven, la primera audició integral de les quals tingué lloc precisament en aquesta mateixa sala en els primers mesos de l'any de 1900, sota la direcció d'Antoni Nicolau i la participació de l'Orfeó Català per a la part coral de la *Novena*, una ciutat que, per altra banda, havia mostrat un interès tan destacat per repertori líric italià i francès i, en el seu moment, pel fenomen wagnerià tot esdevenint una de les peoneres del wagnerisme militant, no estrenés el *Fidelio* de Beethoven fins a l'any 1921 i que d'aleshores ençà aquesta partitura encara tingui per a molts liceistes un caràcter més anecdòtic que no pas substancial. Les representacions d'enguany, al si del nou Consorci del Gran Teatre del Liceu i amb un equip d'intèrprets de la vàlua dels presents, és un indici de noves virtualitats per a l'òpera del geni creador de Bonn, Ludwig van Beethoven.

XOSÉ AVIÑOA

Alta Fidelitat



VIETA

Virtuosisme en Alta Fidelitat

GTV

HISTÒRIA DE FIDELIO

Beethoven, que no tingué mai el domini del llenguatge operístic que havia tingut Mozart, en canvi, en grau superlatiu, tingué serioses dificultats a fer viable el seu únic intent operístic reeixit, *Fidelio*. La primera representació d'aquesta òpera, que en primera instància duia el títol de *Leonore*, tingué lloc a Viena el 20 de novembre de 1805, i fou un fracàs, malgrat que el paper de Leonore el cantava Anna Milder, una soprano a la qual Haydn havia felicitat públicament perquè, en paraules del vell compositor, «tenia una veu com a una casa».
Beethoven es deixà convèncer que l'obra requeria una reducció (passà de tres actes a dos) i alguns canvis que afectaren, entre altres coses, a l'obertura, que fou canviada per la que ara és coneguda amb el nom de *Leonore III* (la primera versió duia la *Leonore II* ja que la *Leonore I* fou pensada per a una representació a Praga que no arribà a fer-se). Així fou presentada, novament amb el nom de *Leonore*, la segona versió (29 de març de 1806). Però les representacions es veieren alterades per la invasió francesa d'Austria i la cessació dels espectacles a conseqüència dels efectes de la guerra a Viena.
Beethoven abandonà tota idea de fer representar la seva única òpera acabada (havia iniciat, molts anys abans, una altra òpera titulada *El foc de Vesta*, que no passà d'un esbòs) i així passaren diversos anys fins que, amb l'onada de popularitat que gaudí el compositor en acabar les guerres napoleòniques (el mite del desconeixement de Beethoven pels seus contemporanis, com tots els mites, és fals) algú prengué les decisions oportunes perquè el teatre de la Kärtnertor de Viena oferís la tercera i decisiva versió de *Fidelio*, ara amb aquest nom, el 23 de maig de 1814. Aquest cop sí que fou apreciada la nova òpera —que havia canviat un cop més d'obertura: ara duia la que habitualment es fa servir— i aviat començà a córrer la fama de l'obra beethoveniana. A Berlín obtingué un èxit clamorós quan, el 14 d'octubre de 1815, la interpretà aquella mateixa Anna Milder que l'havia estrenada amb tan poca fortuna deu anys abans. A Praga fou estrenada sota la direcció de Carl Maria von Weber el novembre però de moment, *Fidelio* no

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.

servei
CAIXA OBERTA
dia i nit
CAIXA DE BARCELONA

transcendí de les ciutats de llengua o cultura germànica fins després de la mort de Beethoven. Així la primera representació a París no tingué lloc fins el 1829, quan fou presentada al Théâtre Italien. Tres anys més tard arribà a Londres, al Her Majesty's Theatre. Com a París, les representacions es feren en llengua alemanya. Poc després, el Covent Garden de Londres també muntà *Fidelio*, que fou cantada per la Malibran, que se sortia així dels seus papers habituals. Després fou Wilhelmine Schöder-Devrient la que es distingí al Covent Garden en aquest paper, i l'òpera restà sòlidament establerta al repertori de la capital britànica.

A Nova York es representà per primer cop *Fidelio* el 1839, en anglès. Era probablement el primer cop que es representava a Amèrica. La primera audició en alemany data, pel que fa a Nova York, del 1856, i posteriorment hi hagué també representacions en italià.

A Espanya, allunyada totalment en aquest segle dels corrents musicals alemanys, l'òpera no arribà fins l'any 1893, quan el Teatro Real la muntà. Fou molt poc valorada pel públic d'aleshores i se'n feren només dues representacions.

Més tard encara arribà l'obra beethoveniana al Liceu: l'11 de gener de 1921 es tapava, finalment, aquest forat amb l'estrena local de *Fidelio*, que obtingué quatre representacions, però no es tornà a representar al Liceu fins passada la guerra civil.

De tota manera, si algun lector sent una mena de vergonya interna en llegir que al Liceu hagués arribat *Fidelio* amb més d'un segle de retard, essent com és una de les obres mestres de la música alemanya, sempre li pot quedar el consol de pensar que tota una Scala de Milà no va veure representada aquesta obra fins al 7 d'abril de 1927, sota la direcció de Toscanini.

Al Liceu, actualment, *Fidelio* ha deixat d'ésser una raresa, i els darrers decennis s'ha representat amb freqüència. Abans de les actuals ha estat representada ja 31 cops, el darrer dels quals fou el 12 de novembre de 1977.

ROGER ALIER

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.

DISCOGRAFIA

La present discografia ofereix només les versions comercials completes. Els personatges s'indiquen en l'ordre següent: Leonore, Florestan, Rocco, Don Pizarro, Marzelline, Jaquino, Don Fernando, a continuació orquestra i cors i directors.

1944 RCA VICTOR LM 6025 (publicat el 1954) Reedició RCA VICTROLA VCM 9/1-4 del 1967; RCA sèrie AT del 1971
Rose Bampton, Jan Peerce, Sider Belarsky, Herbert Janssen, Eleonor Steber, Joseph Laderoute, Nicola Moscona. Orquestra i cor de la NBC. Dir.: Arturo Toscanini.

1949 VCX VBX 250 (reedició ARTIA ALS 504, del 1969)
Hilde Konetzny, Torsen Ralf, Tomislao Neralic, Paul Schöffler, Irmgard Seefried, Peter Klein, Herbert Alsen. Orquestra Filharmònica de Viena. Cor de l'Òpera de l'Estat de Viena. Dir.: Karl Böhm.

1950 PERIOD (en ruso)
Elizaveta Antonova, Ivan Kozlovskij, Eva Krugilova, P. M. Norcov.

1950 OCEANIC OCE 301
Margarete Baumer, H. Sauerbaum, M. Hübner, A. Savelkouls. Orquestra i cor de la Ràdio de Leipzig. Dir.: Gerhard Pflüger.

1953 ELECTROLA 80038 (HMV ALP 1130/32, QALP 10061/63; SERAPHIM IC 6002). Reedició EMI HMV HQM 1109/10 del 1967 y EMI Electrola 1 C 147 01105-07 del 1973
Marta Mödl, Wolfgang Windgassen, Gottlob Frick, Otto Edelman, Sena Jurinac, Rudolf Schock, Alfred Poell. Orquestra Filharmònica de Viena. Cor de l'Òpera de l'Estat de Viena. Dir.: Wilhelm Furtwängler.

1957 DGG DGM 18390 (reedició en versió estéreo DGG SLPM 138 390/91 del 1963); DGG 2705 037 del 1973; Leonie Rysanek, Ernst Häfliger, Gottlob Frick, Dietrich Fischer-Dieskau, Irmgard Seefried, Friedrich Lenz, Keith Hengen. Orquestra i cor de l'Òpera de l'Estat de Baviera, Ferenc Fricsay.

1960 MEZHDUNARODNAJA KNIGA D 04518/23
(en rus)
Galina Visnevskaja, Georg Nelepp, N. Cecolgov, Andrej Ivanov, Irina Maslennikova, P. Tchevin, V. Necipalo. Orquestra i cor del Teatre Bolshoi de Moscou, Aleksandr Melik-Pasaev.

1961 WESTMINSTER WEST 318, WESTS 1003
Sena Jurinac, Jan Peerce, Deszö Ernster Gustav Neidlinger, Marie Stader, Murray Dickie, Frederick Guthrie. Orquestra i cor de l'Òpera de l'Estat de Baviera. Dir.: Hans Knappertsbusch.

1961 ELECTROLA SMC 80775 (reedició EMI ELECTROLA 1 C 065 00559/61; EMI HMV SLS 5006 del 1975
Christa Ludwig, Jon Vickers, Gottlob Frick, Walter Berry, Ingeborg Hallstein, Gerhard Unger, Franz Crass. Orquestra i cor Philharmonia de Londres. Dir.: Otto Klemperer.

1964 DECCA MET-SET 272/3
Birgit Nilsson, James Mc. Cracken, Kurt Böhme, Tom Krause, Graziella Sciutti, Donald Grobe, Hermann Prey. Orquestra Filharmònica de Viena. Cor de l'Òpera de l'Estat de Viena. Dir.: Lorin Maazel.

1965 NCNESUCH HB 3005 y 73005 (estéreo)
Gladys Kuchta, Julius Patzak, Karl Kümmel, Heinz Rehfuss, Melitta Muszely, Helmut Kretschmar, Eric Wenk. Orquestra i cor de la Norddeutscher Rundfunk d'Hamburg. Dir.: Carl Bamberger.

1969 DGG LPM 720 009
Gwyneth Jones, James King, Franz Crass, Theo Adam, Edith Mathis, Peter Schreier, Martti Talvela. Orquestra i cor de l'Òpera de l'Estat de Dresden. Dir.: Karl Böhm.

1970 EMI ANGEL 3 C 165 02125/7
Helga Dernesch, Jon Vickers, Karl Ridderbusch, Zoltan Kélémen, Helen Donath, Horst R. Laubental, José Van Dam. Orquestra Filharmònica de Berlín. Cor Deutsches Oper de Berlín. Dir.: Herbert von Karajan.

1978 DGG 2709 082 y 2740 191
Gundula Janowitz, René Kollo, Manfred Jungwirth, Hans Sotin, Lucia Popp, Adolf Dallapozza, Dietrich Fischer-Dieskau. Orquestra Filharmònica

de Viena. Cor de l'Òpera de l'Estat de Viena. Dir.: Leonard Bernstein.

1980 DECCA D178 D3 y 67 99 190
Hildegard Behrens, Peter Hofmann, Hans Sotin, Theo Adam, Sonia Ghazarian, David Kuebler, Gwynne Howell. Orquestra i cor de la Simfònica de Chicago. Dir.: Sir Georg Solti.

1982 DGG 300 712
Jeannine Altmeyer, Siedfried Jerusalem, Peter Meven, Siegmund Nimsgern, Carola Nossek, Rudiger Wohlers, Theo Adam. Orquestra de la Gewandhaus de Leipzig. Cor de la Ràdio de Leipzig. Dir.: Kurt Masur.

1982 LPX 12428-9 (en hongarès, d'una representació del 1948)
Anna Bathy, Endre Rosler, Mihaly Szekely, O. Maleczky, Maria Matyas, Gyula Arigyal Nagy, Istvan Koszo. Orquestra i cor de l'Òpera de l'Estat Hungarès. Dir.: Otto Klemperer.

1982 MELODRAM 008 (3)
Marta Mödl, Anton Dermota, Heinrich Weber, Paul Schöffler, Waldemar Kmentt, Karl Böhm. Enregistrament efectuat en directe a Viena el 1955.

1982 CE LO 68
Birgit Nilsson, Hans Hopf, Paul Schöffler, Feik, Wenglor, Gerhard Ungler, Victor Braun. Orquestra i cor de la Ràdio de Colònia. Dir.: Carlos Kleiber. (Enregistrament d'una representació de cap al 1960).

1983 MELODRAM MEL 407
Sena Jurinac, Ramon Vinay, Hans Hotter, etc. Orquestra del Covent Garden de Londres. Dir.: Otto Klemperer. (Enregistrament d'una representació de l'any 1961).

* * *

VSM C 167-02.853/55 Q (*Leonore* versió original del 1805)
Edda Moser, Richard Cassilly, Theo Adam, Karl Ridderbusch, Helen Donath, Eberhard Büchner, Hermann Polster. Cor de la Ràdio de Leipzig. Capella de l'Estat de Dresden. Dir.: Herbert Blomstedt.

LA PROPERA ÒPERA

La propera òpera que el Liceu presentarà dins d'aquesta brillant temporada d'hivern és una òpera de Mozart: *El rapte del serrall*. Mozart és un autor que, finalment, sembla que ha despertat un interès i una expectació considerables entre el públic melòman barceloní i, per tant, és d'esperar un ressò extraordinari d'aquestes funcions pel fet que *El rapte del serrall* és un dels títols més reeixits del compositor.

* * *

El repartiment d'aquesta òpera també permet d'esperar un Mozart realment fora de sèrie: Karin Ott, en el difícil i exigent paper de Konstanze, i Celina Lindsley, recentment triomfadora amb la Zerbinetta *d'Ariadne auf Naxos*, per al paper de Blonde, pel que fa als papers femenins, i la presència de Dalmau González en el paper de Belmonte ens assegura també una representació de primer ordre, ja que el tenor català és conegut precisament per les seves magistrals versions d'aquests papers mozartians.

* * *

Una nova espectacular per si sola és, a més, la presència de Kurt Moll en el paper d'Osmin. La seva prestància i habilitat per a aquest paper còmic assegura un triomf més en aquest magnífic planter de cantants.

* * *

Completen aquest repartiment excepcional el Pedrillo de Wilfried Gamlich, que tindrà també la qualitat habitual d'aquest prestigiós artista, i Hans Christian, que també es distingí en el paper parlat d'*Ariadne auf Naxos* (el del majordom) i que ara farà el de Selim, igualment només parlat.

* * *

Les representacions d'aquesta nova fita de la història mozartiana del Liceu tindran lloc els dies 23 de febrer, dijous per al torn C, 26 de febrer, diumenge, en torn de tarda, i 28 de febrer, dimarts, per al torn A.



Forum Filatélico Financiero, S. A.

Paseo de Gracia, 2, 2.º, 3.ª
- Tel. 301 81 95 -
Barcelona-7

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: Constanci 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

EL RAPTE DEL SERRALL

Mozart

Karin Ott
Celina Lindsley
Dalmau González
Wilfried Gahmlich
Kurt Moll (23) / Bengt Rundgren (26, 28)
Hans Christian

Director d'orquestra: Wolfgang Rennert
Director d'escena: Vittorio Patané
Director del cor: Romano Gandolfi
Director adjunt del cor: Vittorio Sicuri

Producció: Teatro Regio (Torino)

Dijous, 23 de febrer, a les 21 h., funció núm. 35, torn C

Diumenge, 26 de febrer, a les 17 h., funció núm. 36, torn T

Dimarts, 28 de febrer, a les 21 h., funció núm. 37, torn A

ELEKTRA

R. Strauss

Martha Szirmay
Ute Vinzing
Sabine Hass
Horst Hiestermann
Anthony Raffell
Juan Thomas
Gerda Boeck
Nelly Boschkova
Sharon Moore
Czeslawa Slania
Hiroko Shiraishi
Agnes Habereder

Director d'orquestra: Charles Vanderzand
Director d'escena: Karl Heinz Drobesch
Director del cor: Romano Gandolfi
Director adjunt del cor: Vittorio Sicuri

Producció: Staatsoper (Viena)

Diumenge, 4 de març, 18 h., funció núm. 38, torn T

Dimecres, 7 de març, 21 h., funció núm. 39, torn A

Dissabte, 10 de març, 21'30 h., funció núm. 40, torn C

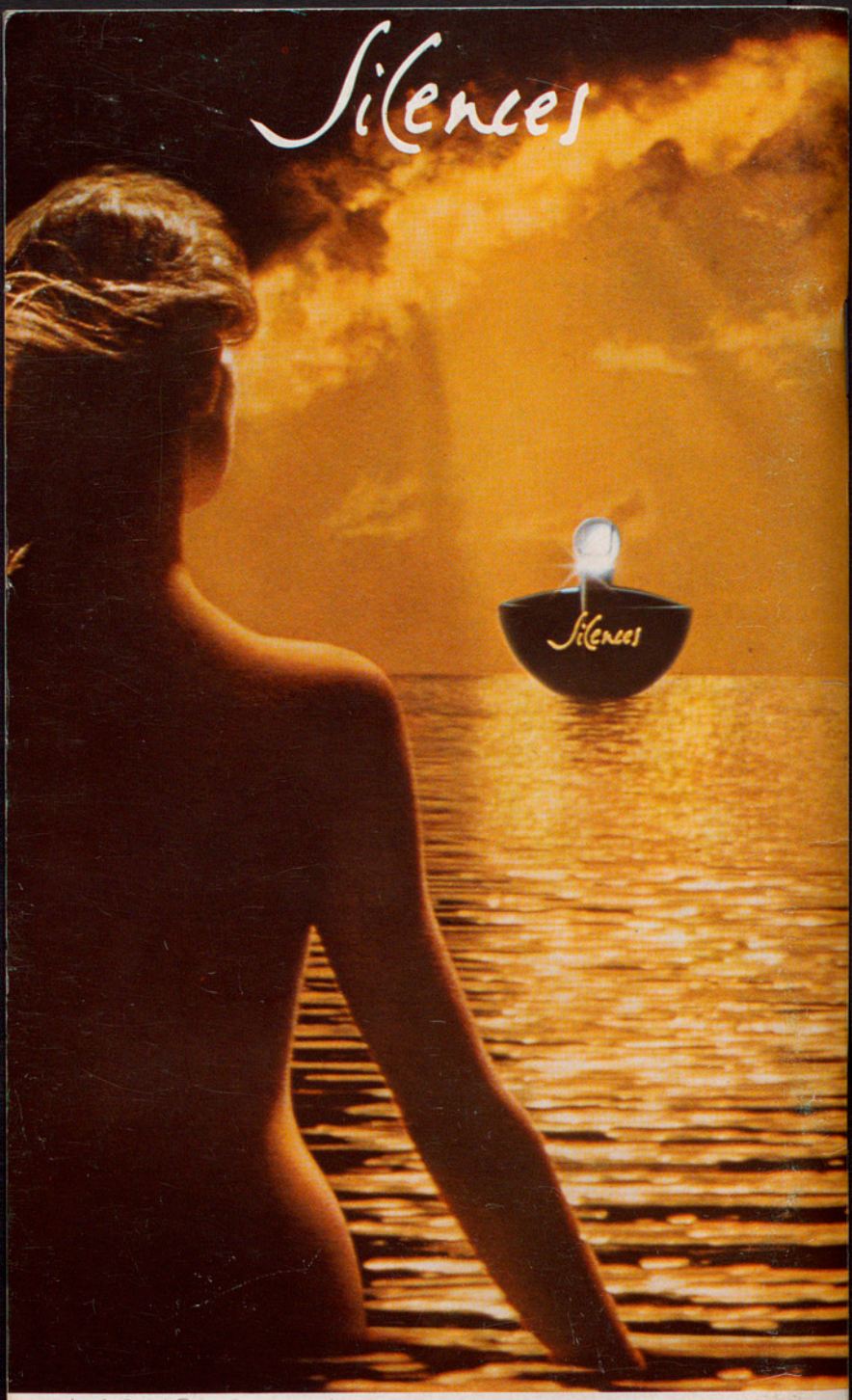
LLORET, S.A., Industria Gráfica Dep. Legal B 35.492 - 1981



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.*



42312-9

Parfums **Jacomo** Paris