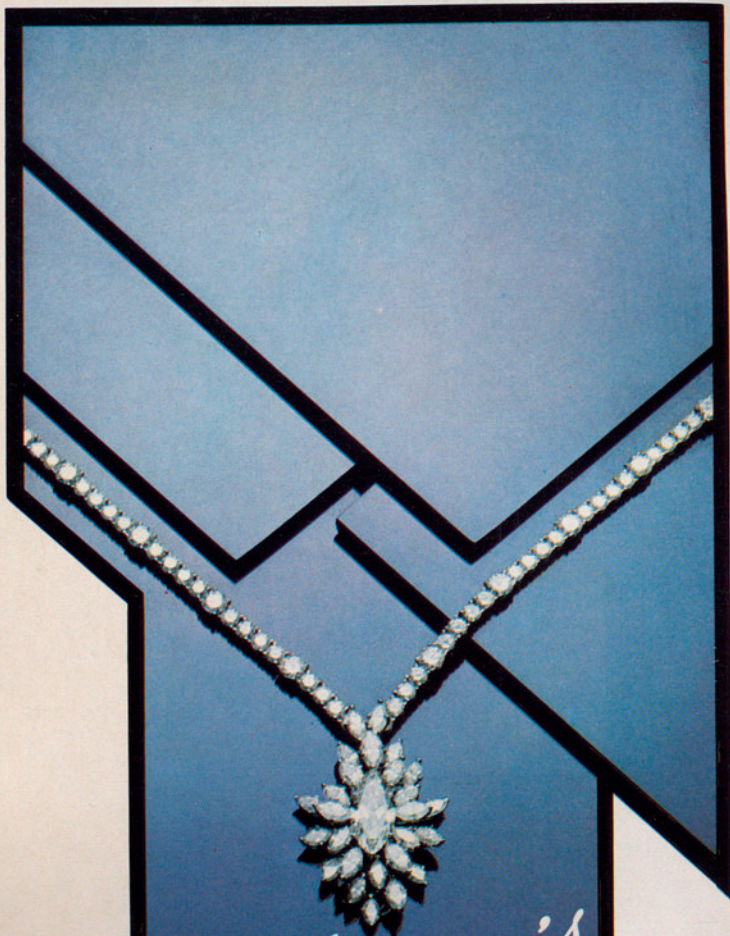




GRAN TEATRE DEL LICEU

TEMPORADA D'ÒPERA  
1984 - 1985

LE NOZZE DI FIGARO



*Bagué's*  
JOIERS

Sant Pau, 6  
Teléfon 317 32 46 - 318 57 37  
Barcelona-1

EL REGULADOR BAGUÉS  
Rambla de les Flors, 105  
Carme, 1  
Teléfon 317 19 74  
Barcelona-1

Passeig de Gràcia, 41  
Teléfon 216 01 73 - 216 01 74  
Barcelona-7

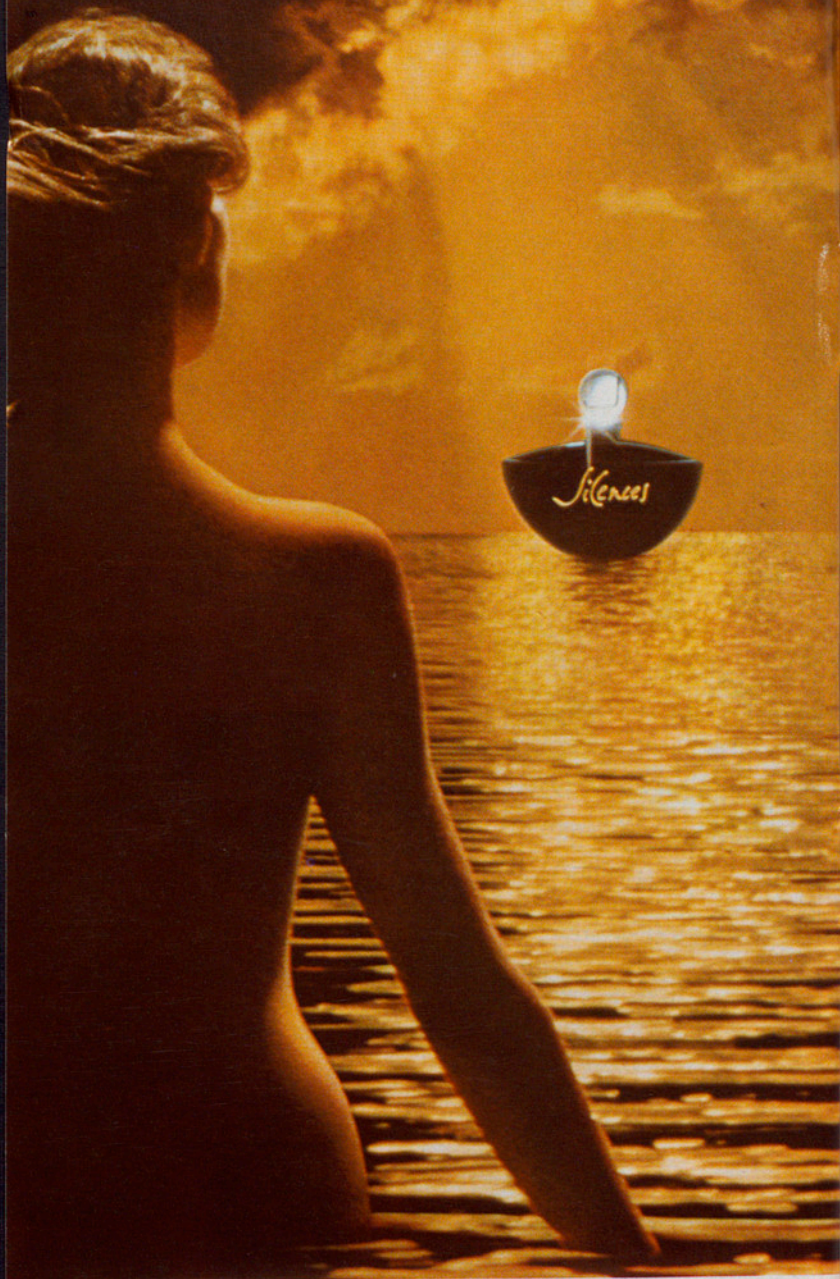


**GRAN TEATRE DEL LICEU**

Temporada d'òpera 1984/85

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

*Silences*



Parfums

**Jacomo**

Paris



## **LE NOZZE DI FIGARO**

Opera còmica en 4 actes  
Llibret de Lorenzo Da Ponte  
Música de Wolfgang Amadeus Mozart

### *Funció de gala*

Dissabte, 3 de novembre de 1984 a les 21,30 h.  
funció núm. 1, torn C

Dimarts, 6 de novembre de 1984 a les 21 h.  
funció núm. 2, torn B

Divendres, 9 de novembre de 1984 a les 21 h.  
funció núm. 3, torn A

Diumenge, 11 de novembre de 1984 a les 17 h.  
funció núm. 4, torn T

**GRAN TEATRE DE LLICEU**  
Barcelona



---

# Laurent Perrier

CHAMPAGNE

---



## LE NOZZE DI FIGARO

Producció:	<b>Teatro Alla Scala – Milà</b>
Direcció escènica de	<b>Otto Schenk, realitzada per Josef Zehetgruber</b>
El Comte d'Almaviva:	<b>Jean-Philippe Lafont</b>
La Comtessa d'Almaviva:	<b>Margaret Marshall</b>
Susanna, la seva criada i promesa de Figaro:	<b>Ileana Cotrubas</b>
Figaro, criat del Comte:	<b>Martin Egeld</b>
Cherubino, patge dels Comtes:	<b>Helga Müller-Molinari</b>
Marcellina:	<b>Carol Wyatt</b>
Basilio, mestre de música:	<b>Piero de Palma</b>
Don Curzio, notari:	<b>Alfredo Heilbron</b>
Bartolo, metge:	<b>Artur Korn</b>
Antonio, jardiner del Comte i oncle de Susanna:	<b>Vicenç Esteve</b>
Barbarina, la seva filla:	<b>M.<sup>a</sup> Antonia Martín Regueiro</b>
Director d'Orquestra:	<b>Maximiano Valdés</b>
Director del Cor:	<b>Romano Gandolfi</b>
Director adjunt del Cor:	<b>Vittorio Sicuri</b>
Violí concertino:	<b>Josep M.<sup>a</sup> Alpiste</b>

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.

# Christian Dior

PARFUMS

REVOLUCION

Christian Dior  
inventa  
l'Esprit de Parfum  
Miss Dior

L'Esprit de Parfum

Miss Dior:

una concentración  
especial de perfume  
próxima al extracto  
por su estela  
su tenacidad y  
su presentación.

Un lujo permitido  
cada día.

*Miss Dior*







## CONTINGUT ARGUMENTAL I MUSICAL

**ANTECEDENTS:** Aquesta òpera de Mozart es basa en un llibret tret de la segona part de la trilogia sobre Figaro escrita per Beaumarchais, i es desenvolupa a l'entorn de molts dels personatges que apareixien a la primera part, *Le barbier de Séville*. El que passa a l'òpera resulta més clar, per tant, si hom recorda que, a la primera part, el comte d'Almaviva, noble jove, és ajudat per Figaro, barber sevillà i antic criat seu, a burlar el vell Bartolo, el qual té mig segrestada, per poder-s'hi casar, una òrfena, Rosina, de la qual el comte s'ha enamorat perdudament. Figaro ajuda el comte a entrar d'amagat a la casa i casar-se amb Rosina subornant el capellà amic del vell Bartolo, Don Basilio.

En començar *Les noces de Figaro*, segona part de la trilogia, se suposa que han passat alguns anys. El comte d'Almaviva s'ha instal·lat al castell d'Aguas Frescas, prop de Sevilla, i ha fet de Figaro el seu criat principal. Però ara el comte ja no s'estima Rosina com abans, i la té abandonada mentre corre darrera de les noies del castell, entre elles Susanna, futura esposa de Figaro. Aquest, per la seva banda, ignora que el comte li ronda la promesa. En aquest punt comença l'òpera.

### OBERTURA:

És una de les més alegres que van sortir de la ploma de Mozart. No té cap relació amb els temes que apareixen en la resta de l'òpera, simplement és una peça orquestral brillant, destinada —com Gluck havia definit— a preparar l'esperit dels espectadors per a la representació.

**ACTE I:** *Resum breu:* Figaro és advertit per Susanna de les intencions lascives del comte d'Almaviva. Mentre Susanna parla, poc després, amb Cherubino, patge secretament enamorat de la comtessa d'Almaviva —i de gairebé totes les dones del castell, com ell mateix confessa— arriba el comte, disposat a seduir Susanna. L'arribada del capellà Don Basilio l'obliga a amagar-se precisament on el patge s'havia amagat per no ésser tampoc vist; el patge s'esmuny cap a una altra banda. No triga, però, a ésser descobert, i el comte, amoïnats perquè el vailet ha pogut sentir les seves proposicions a Susanna, el vol expulsar del castell. Entra Figaro amb un cor de pagesos que vénen a celebrar les noces, que l'astut criat vol apressar per dificultar els projectes del comte, però aquest no es deixa enredar i ajorna el casament per unes hores. Figaro, veient Cherubino en desgràcia, intercedeix per ell i el comte, tement que aquest reveli encara més coses, opta per nomenar-lo oficial d'un regiment amb la condició que marxi tot seguit. Figaro es burla del destí militar del xicot cantant una airosa marxa amb la qual acaba l'acte.

En alçar-se el teló sentim Figaro (baix-baríton) que va mesurant l'habitació representada per l'escenari, i en la qual, fora d'un sofà i d'un llit desmuntat, no hi ha res d'aprofitable. És la cambra que el comte d'Almaviva li ha cedit per quan es casi amb Susanna, la minyona de la comtessa, amb el pretext que així tots dos sempre seran a prop dels amos. Susanna (soprano) s'està emprovant un capell que ella mateixa s'ha fet per al casament i desenganya ràpidament Figaro: l'habitació és un parany, perquè el que vol el comte és tenir Susanna a l'abast per seduir-la amb més comoditat tal com ja fa temps que està intentant de fer. Aquesta escena es desenvolupa en forma de dos duets, separats per un passatge de recitatiu.

Figaro, indignat en descobrir els propòsits del comte, canta la seva *cavatina* (ària breu o d'entrada) «Se vuol ballare, signor contino» —gairebé podríem traduir aquest títol amb l'expressió catalana «Pugi aquí dalt i balli, senyor comte». Mozart va saber-hi destil·lar, en-



*Ferrán Contreras*

JOYERO



## 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



### LÍNEA 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.

**L'ANCASTER**

mig de la música d'aspecte galant i al·lusiva a la guitarreta esmentada per Figaro, la rancúnia i la ira d'aquest envers l'abús de l'amo totpoderós.

Figaro se'n va i entren el vell Bartolo (el doctor, antic tutor de Rosina) i la seva minyona Marcellina. Bartolo es mostra encisat perquè ha descobert que Marcellina té documents que comprometen Figaro a casar-se amb ella; això serà una deliciosa manera de revenjar-se de la mala passada que Figaro li havia fet temps endarrera (a la primera part de la trilogia). Amb tan bon motiu, Bartolo (baix) canta la seva ària «La vendetta» («La venjança»), que acaba en un poderós clímax vocal.

Bartolo se'n va, però Marcellina s'entreté fent plans i es topa amb Susanna, que torna amb roba de la comtessa a les mans. Marcellina, molt gelosa de la jove minyona, fa un comentari despectiu, com si parlés sola, i Susanna li respon amb una altra «finesa». La baralla, que es desenvolupa sense perdre mai les formes d'una aparentment exquisida cortesia, en la millor tradició divuitesca, continua en forma de duet, en el qual Marcellina (soprano o *mezzo*) resta definitivament derrotada quan Susanna al·ludeix a la seva edat ja madura.

Marcellina se'n va, tota sufocada, i entra Cherubino, patge del castell (*mezzo-soprano* disfressada de xicotet), que explica que des de fa un temps s'enamora fatalment de totes les dones del castell: acaba d'entrar a la pubertat i ha descobert l'amor. Un dels seus amors més forts és per la comtessa, i en descobrir entre les robes que duu Susanna una cinta d'aquella dama, la pren d'una revolada; a canvi, dona a Susanna una cançó que ha compost i que va destinada a totes les dones del palau. Expressa aquest amor que sent per totes en la seva ària «Non so più», unànimement considerada per tots els comentaristes mozartians com una de les peces més reeixides de la producció vocal de Mozart, juntament amb l'altra ària del mateix personatge, a l'acte II. Tot just acabada l'ària, se senten passes i la veu del comte. Cherubino, que tem de trobar-se'l perquè el dia abans el comte ja l'havia atrapat «fent manetes» amb Barbarina, cosina de Susanna, s'amaga darrera del sofà.

Entra el comte d'Almaviva (*baríton*) i, sense perdre temps, torna a instar Susanna que cedeixi als seus desigs, oferint-li tota mena de recompenses. L'escena és interrompuda per la veu de Basilio que s'apropa; el comte, tement ésser vist fent la cort a Susanna, s'amaga

# BRUT BARROCO



Comercializado en  
Diciembre 1982.

Medalla de Oro  
Monde Selection 1983.

Medalla de Oro  
y Diploma de Honor  
Ljubljana 1983.

darrera del sofà i Cherubino, amatent, pasa just a temps al damunt del moble, on Susanna el cobreix amb la roba de la comtessa.

Basilio, en entrar i veure Susanna sola intenta convèncer-la que cedeixi a les pretensions amoroses del comte, però s'anima i comença a criticar Cherubino i les seves mirades amoroses envers la comtessa esmentant de passada que tots ho van dient. El comte no pot resistir la seva indignació i apareix de cop darrera del sofà, i Basilio queda confós i tracta d'excusar-se. Susanna fingeix desmaiarse, però quan volen fer-la seure al sofà es refà tot seguit. El comte aleshores diu que ell també ha sorprès Cherubino, i explica que el dia abans, passant per davant de la casa de Barbarina (tothom comprèn aleshores que el comte també intenta seduir-la) va veure la porta entreoberta i Barbarina confusa, i que en alçar aleshores les tovalles de la taula va trobar-hi a sota el petit patge. En explicar-ho, el comte ho demostra gràficament, alçant la roba que hi ha damunt del sofà, i es queda de pedra en veure, efectivament, el patge allí estirat.

El comte i Basilio comencen a mirar-se Susanna amb sospita, i Basilio diu una frase destinada a tenir continuïtat en la història de Mozart: «Così fan tutte» (així fan totes). Però Susanna es mostra tan digna que tot s'aclareix i el comte es queda estupefacte en comprendre que el patge ha sentit tot el que ell ha dit abans a Susanna. El comte ha de frenar la seva ira, però, perquè entren en aquell moment Figaro i un grup de pagesos. Aquests, a cor, canten una tonada d'aspecte popular en la qual, astutament, al·ludeixen a l'antic mal ús feudal — vulgarment anomenat a casa nostra «dret de cuixa» — que el comte, fent-se el magnànim, ha abolit a les seves terres. Aquest fet, li diuen en senyal d'agraïment, permeirà ara que Susanna arribi casta i immaculada a l'altar de les noces. I Figaro demana al comte que ell mateix lliuri a Susanna el vestit blanc que simbolitza aquesta castedat.

El comte conté amb dificultat la seva ira davant aquesta burla manifesta dels seus pecats més íntims i fingeix senzillesa i bondat, però demana d'ajornar les noces per fer-les més riques i solemnes. Mentrestant demana a Basilio que li trobi urgentment Marcellina.

Els pagesos es retiren i Figaro, observant la tristor de Cherubino, i informat del que ha passat, demana, amb

Susanna, que el comte el perdoni; aquest, tement que Cherubino digui el que ha sentit, accedeix ràpidament a perdonar-lo però el nomena oficial d'un dels seus regiments i li ordena que s'hi incorpori immediatament, sense ni esperar les noces. Quan el comte se'n va, Figaro es burla del jovecell, explicant-li en to burlesc la vida que li espera (ària «Non più andrai»). Aquesta peça, d'irresistible melodia i ritme marcial, és un dels moments més destacats de l'òpera.

**ACTE II:** *Resum breu:* La comtessa, trista i sola, es posa fàcilment d'acord amb Figaro i Susanna per castigar al seu marit d'acord amb un pla ordit per Figaro: fer creure al comte que Susanna l'espera al jardí, cap al tard, i fer-hi anar Cherubino disfressat de dona; la comtessa podrà així atrapar-lo «*in fraganti*» i fer-lo renunciar a les seves conquestes. Efectivament, Susanna i la Comtessa comencen a disfressar Cherubino, però arriba el comte impensadament i la comtessa s'atabala i fa amagar l'infant en un recambró. El comte arriba ple de sospites i com que la comtessa es nega a obrir el recambró, surt amb ella a cercar estris per forçar la porta. Però el comte no ha vist Susanna, que havia quedat també amagada a l'alcova; aquesta fa sortir Cherubino, que salta per la finestra al jardí, i es tanca ella al recambró. Tornen el comte i la comtessa i aquesta confessa que allí hi ha el petit patge, cosa que indigna encara més al comte. Però, davant el seu astorament, en obrir-se la porta apareix Susanna.

El comte demana perdó a la muller, però arriben Figaro, que no sap res de l'ocorregut, i el jardiner Antonio, que es queixa que algú ha saltat per la finestra i ha trencat un test. Figaro fingeix haver saltat ell, per salvar la situació, i amb l'ajut de Susanna i la comtessa respon correctament la pregunta del comte sobre un paper que el jardiner ha trobat al costat del test. El comte es queda confós i no sap què pensar, de tot plegat. Però s'anima en veure entrar Marcellina, Bartolo i Basilio que



vénen a reclamar un antic deute de Figaro; si aquest no paga, s'haurà de casar amb Marcel·lina, com s'hi va comprometre. La confusió és ara general i l'acte acaba amb un lluït concertant.

L'acte s'obre amb la primera de les dues exquisides i aristocràtiques àries de la comtessa (soprano): Mozart, un cop més, escriu la música més adient per al personatge que ens descriu. Sovint s'interpreta el sentit d'aquesta ària com el del dolor de la dona abandonada pel marit —que és el més congruent amb el caràcter del personatge— però també podria entendre's (tenint en compte que és Da Ponte, el llibertí, l'autor del llibret) que la comtessa sospira pel patge, atesa la torbació que després manifesta en les escenes següents quan el té al davant. No oblidem que Beaumarchais a la tercera part de la trilogia (posterior a les *Nozze* de Mozart) ens explicarà que la comtessa ha tingut un fill il·legítim del patge.

En tot cas, el cert és que l'ària «Porgi amor» introdueix l'acte amb una de les àries més exquisides de la producció mozartiana. Entren seguidament Susanna i Figaro que exposen a la comtessa el problema que suposa l'actitud del comte envers la minyona; la comtessa s'entristeix i Figaro exposa un pla d'atac: disfressar el patge, que encara no ha marxat del castell, i fer-lo passejar pel jardí, cap al tard, vestit de dona, després d'haver enviat al comte una nota signada per Susanna concertant la cita. D'aquesta manera, la comtessa podrà trobar el seu marit en intent d'infidelitat flagrant, i Susanna es podrà casar en pau amb Figaro. Per atreure l'atenció del comte, que ha sortit a caçar, una nota anònima l'haurà advertit prèviament que la comtessa s'entén amb algú.

La comtessa, mig espantada, accedeix, però, al projecte i Susanna introdueix poc poc després el patge, i comencen a despullar-lo entre les dues per disfressar-lo de dona. Abans, però, el fan cantar la cançoneta que havia donat a Susanna al primer acte, una altra petita meravella vocal de Mozart (cançó «Voi, che sapete»).

Susanna, mentre vesteix el patge, canta també una ària («Venite, inginocchiatevi») i després entra i surt de la cambra. La comtessa s'entreté en descobrir que el patge duu la cinta dels seus cabells, que havia robat a Susanna, però de sobte truquen a la porta, que abans han tancat amb clau. Entra el comte, ple de sospites però

abans la comtessa ha fet amagar Cherubino a un recambró on guarda la roba. Davant els embuts de la comtessa, el comte veu créixer les sospites, i quan se sent un soroll en el recambró no n'hi resten dubtes: la comtessa deu tenir-hi un amant.

La comtessa es nega, amb dignitat, a obrir el recambró, i el comte decideix anar a cercar eines per tirar-ne la porta a terra, i obliga la seva muller a acompanyar-lo perquè tot romangui igual mentre ell és fora. No ha vist, però, que Susanna havia tornat a entrar a l'alcova de la comtessa, i quan la porta es tanca, Susanna surt, fa eixir Cherubino del recambró i aquest, comprenent la gravetat del cas si el comte el tornés a trobar, salta per la finestra. Susana es tanca en el recambró i espera. Entra el comte decidit a tirar la porta a terra, però la comtessa, espantada, acaba confessant que al recambró hi ha un personatge innocent, un nen... el patge.

Aixó enfurisma encara més el comte, que amenaça amb matar el patge, però quan la comtessa li dona la clau i obre la porta es troba, amb gran astorament, una Susanna somrient. La comtessa gairebé es desmaia de l'ensurt en veure la situació providencialment salvada i Susanna la tranquil·litza discretament.

El comte, avergonyit, es veu obligat a demanar perdó a la seva muller, i aquesta, refeta, el perdona amb malenconia.

A partir d'aquest instant es desenvolupa un dels finals d'acte més extraordinaris de tota la història de l'opera, en què s'aniran afegint successivament personatges a l'escena formant concertants de nombre creixent de veus. Del tercet inicial en què el comte demana perdó, passem a un quartet quan entra Figaro, que no sap res, i es veu embolicat en les acusacions del comte, que vol saber d'on ve el full que li han enviat a la cacera i que acusava la comtessa. Figaro fa l'orni, tot i que Susanna i la comtessa li demanen que ho confessi tot, perquè tot ja s'ha aclarit. El comte, mentrestant, s'impacienta perquè Marcellina, convocada per ell, no arriba.

Tot sembla resoldre's altre cop quan ara —quintet— entra Antonio, el jardiner embriac, oncle de Susanna i pare de Barbarina. Entra amb un test trencat a les mans: algú ha saltat per la finestra i l'ha esbocinat. Figaro, per salvar la situació fingeix haver saltat ell, sense saber ben bé què ha passat; aleshores Antonio mostra un paper perdut al jardí i el comte se n'apodera. Afortu-

nadament, la comtessa i Susanna saben què és: és el despatx d'oficial de Cherubino al qual mancava el segell del comte perquè fos vàlid, i poden passar-li la informació a Figaro a temps perquè aquest quedi bé. El comte s'irrita en veure que no se'n surt, però en aquest moment marxa Antonio i entren Marcellina, Bartolo i Basilio per demanar «justícia» al comte: Marcellina va deixar uns diners a Figaro i aquest, que no els pot tornar, es va comprometre a casar-se amb ella si no pagava. El comte convoca un judici —ell serà el jutge, segons el dret feudal, i es frega les mans de satisfacció. L'acte acaba amb un magnífic septet en el qual tots expressen llur confusió o entusiasme davant el gir que prenen els esdeveniments.

**ACTE III:** *Resum breu:* El comte és abordat per Susanna, la qual fingeix acceptar per fi l'entrevista amorosa. Però el comte la sent després tranquil·litzar Figaro i decideix mantenir la sentència desfavorable a aquest després de cantar una ària plena d'urc nobiliari. Entren ara Marcellina, Bartolo, el notari Don Curzio i Figaro: el judici s'ha celebrat fora d'escena i Figaro intenta apel·lar al comte, però debades: s'haurà de casar amb Marcellina. Les paraules de Figaro intentant excusar-se desvetllen, però, la curiositat de la vella minyona i finalment es descobreix, per una marca que té en un braç, que Figaro és fill d'ella. El comte veu, furiós, els seus plans per terra. Entra Susanna, que ve a pagar el rescat de Figaro, i veient aquest abraçat amb Marcellina es figura que han arribat a un acord i li venta una bufetada a Figaro. Tots li expliquen còmicament que Bartolo i Marcellina són els pares de Figaro. Més tard, Susanna i la comtessa, sense advertir Figaro, envien la cita pel capvespre al comte d'Almaviva. Arriben el pagesos a celebrar les noces; entre un grup de pagesetes el jardiner Antonio i el comte hi descobreixen Cherubino disfressat de dona. Mentre les parelles nupcials (Bartolo ha decidit casar-se amb Marcellina, també) passen davant dels comtes, Figaro observa que el

comte està llegint una nota d'alguna conquesta amorosa. El comte anuncia grans festes per a aquell vespre.

En alçar-se el teló veiem el comte amoïnat perquè no acaba d'entendre tot el que passa. Arriba Susanna, que li demana les sals pel mareig per la comtessa, però aviat li dona a entendre que està disposada a acceptar la desitjada «entrevista» del jardí, al capvespre. El comte s'inflama de passió i canta un duo («Crudel, perchè finora farmi languir così?») que ha estat comparat amb el de Don Giovanni i Zerlina per la passió continguda que hi batega, però el cert és que en aquest hi ha, a més, l'element còmic de les equivocacions de Susanna, que a vegades contesta «sí» quan hauria de dir «no» i viceversa.

Susana se'n va i en trobar-se amb Figaro el tranquil·litza: «Ja has guanyat el judici», li diu, i el comte, que ho sent, s'encén d'ira en comprendre que Susanna mena un doble joc, i canta la seva ària «Verdrò, mentr'io sospiro» plena de la fúria del noble picat d'orgull davant de l'atreuiment de «plebeus» com Susanna i Figaro.

Entren ara Marcellina, el doctor Bartolo, el notari Don Curzio i Figaro. El judici s'ha celebrat fora d'escena i Figaro ha estat condemnat a casar-se amb Marcellina, puix que no l'ha poguda pagar. Figaro vol apel·lar al comte, però aquest declara amb gran satisfacció que la sentència és justa. Figaro al·lega que no es pot casar sense el consentiment dels seus pares, als quals no coneix perquè de petit fou raptat. Això obre el ulls de Marcellina, i en descobrir que Figaro duu un senyal particular al braç, afirma que sense cap dubte és el seu fill, perdut a la infància. Figaro resulta, doncs, fill de Marcellina en un moment de passió amb el Dr. Bartolo. El comte es mossega els punys en veure la seva estratagema desfeta. Arriba en aquest moment Susanna que ve a pagar el deute de Figaro per rescatar-lo, i en veure'l abraçat a Marcellina sospita que han arribat a un acord matrimonial i venta una bufetada al seu promès. Tots expliquen, en un divertit concertant, que Figaro en realitat és fill de Bartolo i Marcellina i aquests decideixen fer un casament doble amb el dels joves. Tots se'n van contents, burlant-se de la irritació del comte, que ja no és en escena.

# MARCAMOS LA PAUTA

**CHASYR**  
**1879**  
**SEGUROS**

*Porque abriendo caminos  
creamos piezas maestras en su género.*

*Porque siguiendo el ritmo de los tiempos  
descubrimos formas que cubren cualquier riesgo.*

*Porque nuestras ideas sirven  
para asegurar los pasos de todos.*

*Porque desde 1879 nuestro trabajo  
es inspirar confianza y seguridad.*

**CHASYR**  
**1879**  
**SEGUROS**

*Creamos seguridad.*

*Diagonal, 431 bis - 08036 Barcelona*



La comtessa espera ara Susanna per enviar una nota falsa al comte; lamenta la seva sort i l'haver de recórrer a aquests procediments en una ària d'exquisida construcció: «Dove sono i bei momenti» en la qual els instruments de vent, i especialment l'oboè, ens fan entendre el dolor contingut de l'aristocràtica dama. Aquesta surt un moment i passen Antonio, el jardiner, i el comte; Antonio li assegura que Cherubino encara és al castell i disfressat de dona. Entren novament la comtessa i Susanna, que escriuen la nota que han d'enviar al comte per citar-lo al jardí, al capvespre (duet «Che soave zeffiretto», d'una remarcable elegància). Entra ara un cor de pageses que vénen a oferir flors a la comtessa. Entre elles hi ha Barbarina, la cosina de Susanna, i Cherubino, disfressat de pagesa. Mentre la comtessa està intentant descobrir qui és la jove desconeguda arriben el comte i Antonio i posen en evidència la disfressa de Cherubino. Figaro hi intervé i l'escena acaba amb la desfilada nupcial davant dels comtes. Hom balla el fandango; mentre s'està desenvolupant la dansa, el comte intenta desfer la nota que Susanna li ha passat dissimuladament durant la desfilada i es punxa amb l'agulla que servia de segell. Figaro ho observa i riu. Quan el comte ha acabat de llegir la nota, s'alça i anuncia grans festes per aquell vespre, amb ball, sopar de gala i focs artificials. Tots canten expressant la felicitat que senten.

**ACTE IV:** *Resum breu:* Barbarina entra buscant l'agulla de la carta que ha rebut el comte, i que aquest fa tornar a Susanna com a acús de rebut. Figaro ho veu i s'imagina, amb gran irritació, que Susanna i el comte s'han entès. Marcellina, més per solidaritat femenina que convicció, defensa Susanna, però Figaro esclata en invectives contra les dones en una ària brillant. Entren Susanna i la comtessa, que han intercanviat llurs vestits; Susanna es queda al jardí (amb gran irritació de Figaro, que escolta d'amagat). Susanna s'oculta entre els arbres i aleshores es presenta impensadament Cherubino, que en veure la comtessa s'hi arrapa, confonent-la amb Susanna. Figaro i el comte entren i, en la fosca, el comte

rep per error un petó de Cherubino. El comte respon amb un bolet que, en la fosca, va a parar a Figaro. El comte es queda amb la muller però, prenent-la per Susanna, li regala un anell. Amb un pretext la comtessa fuig i el comte es retira. Entra aleshores Susanna i Figaro s'hi apropa; un descuit de Susanna fa que Figaro la reconegui i aleshores fingeix una escena d'amor que Susanna respon a bufetades. La parella es reconcilia i aleshores, veient tornar el comte, fingeixen una escena apassionada perquè el comte caigui en la trampa. Creient que ha descobert la seva muller en pecat, el comte crida els homes del castell (Basilio, Bartolo, Antonio, el notari D. Curzio) perquè presenciïn la infàmia de la comtessa que aparentment s'ha refugiat en un pavelló proper. El comte en fa sortir totes les dones que hi eren amagades, però la comtessa no hi és: surt de l'altra banda i amb l'anell posa el comte en evidència. El noble demana perdó i tot acaba amb alegria per les dobles noces.

L'acte comença amb la breu cavatina de Barbarina, deliciosa melodia que Schubert va recollir en una de les seves obres, colpit per la seva bellesa. Barbarina es lamenta que ha perdut l'agulla que tancava la nota rebuda pel comte, i que aquest li fa tornar a Susanna com a acús de rebut. Figaro ho veu i s'irrita perquè imagina que Susanna s'ha entès amb el comte. La seva irritació és contrastada per Marcellina, que defensa Susanna en part per solidaritat femenina. Marcellina canta aquí una ària («Il capro e la capretta») que sovint se suprimeix. També sol suprimir-se l'escena següent, en la qual Basilio explica al vell Bartolo que la millor manera de sobreviure en aquest món és passar desapercebut (ària «In quegli anni»).

Torna a entrar Figaro, encara més furiós que abans, i esclata en una gran ària en la qual ataca les dones («Aprite un po' quegli occhi») i en la qual hi ha claríssimes al·lusions amb les trompes («corni», en italià) als marits enganyats, entre els quals ell ja es compta abans d'haver-se casat.

Entren ara Susanna i la comtessa, que han intercanviat llurs vestits. Susanna diu que vol quedar-se una estona

a prendre la fresca del jardí; Figaro, que ha escoltat la conversa d'amagat, s'indigna davant la suposada infidelitat que Susanna manifesta un cop més. Susanna, que s'ha adonat que Figaro és allí i pateix, canta la seva millor contribució a l'òpera (ària «Deh vieni, non tardar»). Després, s'amaga entre els arbres. Reapareix la comtessa i, inesperadament, es presenta Cherubino, que està cercant Barbarina. En veure la comtessa, la pren —el jardí és gairebé totalment fosc— per Susanna, pel vestit que duu, i se li apropa disposat a aprofitar l'ocasió. Això fa eixir Figaro del seu amagatall, i per una altra banda arriba el comte; l'escena es complica perquè Cherubino vol besar la que ell creu Susanna, però el petó va a parar al comte; aquest intueix que Cherubino volta per allí i li etziba un bolet que, per efecte de la fosca, rep Figaro en plena cara. Cherubino i Figaro s'aparten i es queda el comte festejant, sense saber-ho, a la pròpia dona. El comte es meravella de la finor de les mans de la comtessa i li regala un anell, que ella guarda puix li servirà de prova. En sentir veus que s'apropen, la comtessa aprofita per fugir d'allí i es refugia al pavelló de l'esquerra del jardí.

El qui entrava era Figaro, el qual veient una dona que sembla la comtessa, s'acosta per dir-li que Susanna s'entén amb el comte. Susanna, en el diàleg, s'oblida de fingir la veu i Figaro la reconeix. Decideix, però, seguir el joc i fa veure que vol entendre's amb la comtessa. Susanna s'irrita i li omple la cara de bufetades; Figaro hi fa les paus ràpidament en dir-li que ja l'havia reconeguda. En aquell moment torna a entrar el comte per continuar la seva «entrevista» i Figaro i Susanna decideixen prendre-li el pèl fingint una escena apassionada; el comte s'indigna en veure la que ell és pensa que és la comtessa, abraçada amb Figaro, i crida els altres homes del castell per infamar públicament la seva muller. Susanna i Figaro es refugien al pavelló de la dreta (on prèviament havien anat entrant Marcellina, Barbarina i Cherubino) i quan el comte fa dur llum i vol fer sortir «la culpable» es troba amb tota aquesta gent. Quant han sortit tots, apareix la comtessa que surt de l'altre pavelló i avergonyeix el comte mostrant-li l'anell que ell acabava de regalar a «Susanna». El comte es veu obligat a demanar perdó i la comtessa, amb tristor i resignació li'l concedeix. Tot acaba amb l'alegria de les dobles noces i tots es disposen a anar a veure els focs artificials.

ROGER ALIER





El SL Titán de IWC en Diseño Porsche.  
Nosotros le diremos lo que esto  
significa.

**Titanio:** Significa que la caja y la pulsera están hechas con uno de los metales más resistentes y ligeros que existen. **Diseño Porsche:** Significa que el SL está tan en forma como el reloj-brújula y el cronógrafo de titanio de IWC.

**IWC:** Significa que aún existe otra razón para que venga a que le digamos todo sobre este reloj.

IWC

*International Watch Co. Ltd., Schaffhausen, Switzerland*  
*Since 1868*

Distribuidor exclusivo para España: Povel S.A., Barcelona, Tel. 2014761. Alicante: AMAYA, JOYEROS. Barcelona: AURELI BISBE, JOIER. ROSA BISBE, ART/DISSENY. UNION SUIZA. Bilbao: JOYERIA SUAREZ. Granollers: SORIGUE, JOYERO. Madrid: JOYERIA SUAREZ, JOYERIA JESUS YANES, VENDRELL, JOYERO. Manresa: TOUS, JOIERS. Marbella: JOYERIA LUIS DE LA RUBIA. Mataro: SORIGUE, JOYERO. Sabadell: JOSEP CAYELLAS. Santander: JOYERIA PRESMANES. Torremolinos: JOYERIA RUBENS. Valencia: GIMENEZ, JOYEROS. Vitoria: JOYERIA JOLBEN.



Margaret Marshall



Ileana Cotrubas



Helga Müller-Molinari



Jean-Philippe Lafont



Martin Egel



Artur Korn



Carol Wyatt



Piero de Palma



M.ª Antonia Martín  
Regueiro



Vicenç Esteve



Alfredo Heilbron



Vittorio Sicuri



Maximiano Valdés



Josef Zehetgruber



Romano Gandolfi



## COMÈDIA I EROTISME A «LE NOZZE DI FIGARO»

Les òperes que va compondre Mozart en col·laboració amb el llibretista Lorenzo da Ponte són tres grans comèdies eròtiques, entenent els termes comèdia i erotisme en la seva àmplia accepció. Mentre a *Così fan tutte* ambdós aspectes es decanten en un prodigi de subtilitats i a *Don Giovanni* els moments seriosos o fins i tot demoníacs la converteixen en tragicomèdia, a *Le nozze di Figaro*, comèdia i erotisme es manifesten nítidament i amb un llenguatge musical tan variat com frenètic. Des del punt de vista estilístic, *Le nozze di Figaro* és una de les cimeres de l'òpera bufa italiana i a aquesta, cal recordar-ho, sempre fou present l'element seriós, o el deix poètic i sentimental com a necessari contrapunt de les accions còmiques.

Mozart aconseguirà a les seves òperes un perfecte equilibri entre les dues perspectives, la seriosa i la bufa: heus ací el secret del seu teatre, el seu realisme, la seva frescor i modernitat. I ho aconsegueix perquè és capaç de crear caràcters dramàtics que ultrapassen els arquetipus de l'òpera bufa tradicional. Molts dels personatges mozartians són, en principi, els tipus clàssics repetits des de Plaute a la «Commedia dell'arte», però Mozart els atorga una dualitat que, traint els prototipus, els converteix en criatures de carn i ossos. Mozart sempre emprarà, a través de la seva música, ambdues cares, la seriosa i la bufa, fins a l'ambigüitat: cadascuna d'elles oferirà latent la seva part oposada o complementària.

*Le nozze di Figaro* és una comèdia de caràcters i de costums, però és, en l'essencial, com més endavant veurem, una comèdia d'amor i la seva estructura obeeix fonamentalment a la comèdia de faldilles, la mascarada. En ella el tret buf no és només disbauxa brillant sinó, també, màscara, burla, algunes vegades alegre, d'altres, amarga. Mozart juga l'ànima del seu personatge a través d'un joc de màscares. L'alegria i lleugeresa de l'estil mozartià són sempre quelcom de suau, fi, trencadís. Són com màscares que, en caure, descobreixen unes altres màscares, ara serioses; i aquestes, pel seu cantó, desprenent-se com una altra disfressa, deixen pas a un somriure irònic. Un sens fi d'expressions —en Mozart són sempre diferents esguards musicals— com pells de



**Viajar con Clase**

**swissair**

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



ceba configuren la realitat i el propi món mozartià. Mozart fou un estudiós del cor humà, com el va definir el seu admirador Stendhal, que mai no recorria als grans conceptes o paraules (Amor, Mort, Pàtria, Fraternitat o Naturalesa), centrals en el posterior Romanticisme. Mozart té el costum d'anar del particular al general, de l'experiència vital i individualitzada de cadascun dels seus personatges, a l'universal. Perquè la realitat no és mai per a Mozart una cosa unívoca i emfàtica, com aquelles gran paraules, ans al contrari, és contradictòria i relativa, tant com ens mostra el joc de les seves comèdies. I tot això, a més, no pot entendre's en el cas de Mozart d'una forma literària. Cal comprendre-ho sempre des d'un punt de vista musical.

L'argument de la comèdia segueix codis que el públic coneix d'antuvi. Les situacions són formes tancades, gairebé geomètriques en la seva definició i d'eficàcia provada. Llur efecte es basa en la manera que tenen de repetir-se, en llurs petites inflexions i variacions. L'aire de la comèdia és ràpid, fins i tot eixelebrat, perquè la perfecció i l'arrodoniment de les seves estructures permet un joc tan elàstic com es vulgui.

És una paradoxa aparent, però és veritat i només cal comprovar-ho, gairebé per analogia en el terreny del classicisme. És també en l'encís i en la lleugeresa on les formes musicals del classicisme semblen manifestar-se en plenitud acomplint la màxima de Goethe: el bo és lleuger, el bell ha de tenir ales. Per això, mentre a l'escena de l'òpera seriosa del segle XVII i XVIII, recolzada en la declamació, la música no esdevé forçada i rígida-ment formalista, és en l'escena de l'òpera bufa on els models musicals del classicisme prenen presència amb naturalitat. Els passatges lents i «spianati» són un component més, un moment contemplatiu, com ho és el temps lent de la sonata clàssica entre els seus moviments vius inicial i final i el minuet i el «scherzo». I tot, a l'escena de l'òpera bufa i en particular a la mozartiana, se subordina a la música, s'expressa a través d'ella, fins i tot el text. Les formes pures, nítides, tancades del classicisme serveixen idealment per teixir, hàbilment encadenades, aquest torrent vital i encomanadís de les òperes de Cimarosa, Mozart o Rossini. Encara avui un sector del públic pren l'òpera bufa com un simple pas-satemps. Veu les òperes de Cimarosa, Rossini o Mozart amb una distanciada complaença des de l'òptica —

sempre distinta— de la gran òpera romàntica. Per a l'oïda només acostumada a la potència i la dimensió vertical del cant romàntic, l'ample so orquestral i les escenes d'ample dramatisme, les òperes de Mozart necessiten una fina atenció. L'orquestra, transparent i lleugera és rica en anotacions i comentaris. El cant és difícil, car exigeix puresa i agilitat i recolza sempre en un fraseig molt matisat; d'altres vegades la seva perfecció resideix en la simple forma d'atacar una nota, de colorejar una paraula o de fer servir oportunament un adornament. Ni el so torrencial del fos, ni el brillant *calderó* poden aquí emmascarar el petit error. Orquestra i cant, fins i tot en el bell mig de la rauxa del *finals* d'acte, estan teixits entre si com un precís mecanisme de rellotgeria. Aturem-nos un moment en aquests *finals*.

L'expressió musical i escènica de l'òpera bufa aconseguix la seva perfecció i complexitat en els conjunts, que representen precisament la meitat dels números musicals de *Le nozze di Figaro* i, sobretot en els *finals*. Aquests són, al costat dels duos, la gran herència dels mestres de l'òpera bufa italiana i que Mozart ampliarà d'una manera magistral. S'hi troba aquella genial encarnació escènica de les formes clàssiques (canon, imitació, rondós, minuets...) i tot el seu art de la modulació expressiva. Es combinen des de solos fins a tota mena de concertants; la música serveix totes les situacions recurrent a una àmplia gamma de temps i tonalitats. En un *final*, en paraules de da Ponte, pot cabre des de l'*adagio*, fins l'«strepitosissimo». Recordem alguns dels finals de Cimarosa o de Haydn, el final del primer acte d'*El barber de Sevilla* o el final del segon acte de *Le nozze di Figaro*.

Mozart prodiga en els *finals* tot el seu joc musical sense deixar d'atendre el caràcter dels seus personatges. I ens mostra els més grans contrastos amb la major naturalitat, a vegades amb una enganyosa elegància. Fins i tot els temps més íntimament mozartians són els més «naturals»: l'*andante* (és a dir, el caminar) i l'*allegro* (l'*allegro cantabile* és essencialment mozartià). Al final del segon acte de *Le nozze di Figaro*, que comença amb les paraules del Comte a Cherubino: «Esci ormai, garzon malnato» alternen *andante* i *allegro* fins al *prestissimo* final. En el sextet del tercer acte «Riconosci in questo amplesso» que Mozart reconeixia com a una de les se-

# ROYALE AMBREE



*la fragancia que gusta compartir*

**LEGRAIN**  
PARIS

ves peces favorites, se'ns ofereixen tots els aspectes còmics i sentimentals de la situació en un confortable *andante*. Fàcil naturalitat i aparent senzillesa que exigeix una gran atenció.

El que Mozart construeixi amb aquestes armes és essencialment una comèdia d'amor. I l'amor tampoc no és per a Mozart quelcom d'abstracte i grandiloqüent, ni és l'amor sublimat, tràgic o místic del gran Romanticisme. Mozart el rodeja, el persegueix, el tempta des de les seves múltiples facetes. Les òperes de Mozart són un tractament de l'erotisme en les seves distintes manifestacions. Per això el to de la comèdia es l'ideal per tractar-lo amb amplitud. Tot el joc de màscares del teatre buf i les formes del classicisme musical, que Mozart enriqueix i perfecciona, formen el llenguatge mateix de l'expressió eròtica mozartiana. Una expressió que abasta un ampli registre. Clar que en Mozart hi ha moments plenament *romàntics*, però són sempre moments, estats concrets, un anhel generat per determinades situacions: no són el tot de l'amor ni amaguen el desig eròtic ni la contradicció. L'amor en la música de Mozart és dolç, trist, apassionat, melangiós, amarg, sensual o declaradament sexual. És un sentiment que pot ésser pur o interessat, clar o ambigu.

Algunes àries, com les d'Ottavio a *Don Giovanni* o de Ferrando a *Così fan tutte*, expressen un amor dolç i sublimat; Tamino a *La flauta màgica* canta l'encís amanyador del primer amor; a les àries de la Comtessa de *Le nozze di Figaro*, el sentiment amorós és un melangiós abandó. Però en Cherubino i en Don Giovanni assistim al desig de l'adolescent i a l'erotisme del llibertí. Molts duos mozartians, com el de *Le nozze* entre el Comte i Susanna o el de *Don Giovanni* entre el Comte i Zerlina, són obres mestres de seducció: el moment és ambigu i en ell té lloc el desig eròtic, la malícia, l'equívoc còmic i, també, l'instant apassionat. Aquesta expressió apassionada apareix en ambdós duos, com en el d'Osmin-Blonde d'*El rapte en el serrall* en la major, que alguns han nomenat la tonalitat eròtica de Mozart. I tota la seva música, en les distintes àrees expressives, és una música «en l'abraç d'Eros» fent servir l'expressió, molt mozartiana, del músic i compositor M. Valls Gorina. A ell cedim la paraula: «En l'obra de Mozart, i en concret en *Les noces de Figaro*, trobem en potència la quasi totalitat de supòsits eròtics» Valls Gorina ens recorda l'a-

# 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**

© TAGG

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 Sàndor)  
Tel. 200 74 61

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

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

by Mr: Wolfgang Mozart  
1765.

A handwritten musical score on a single staff. The lyrics are written below the notes. The music consists of a series of notes, some with stems and beams, and some with rests. The lyrics are: "a very present help in trouble", "refuge and strength a very present help in trouble", "God is our Refuge, God is our refuge and", and "God is our refuge and strength".

a very present help in trouble  
refuge and strength a very present help in trouble  
God is our Refuge, God is our refuge and  
God is our refuge and strength



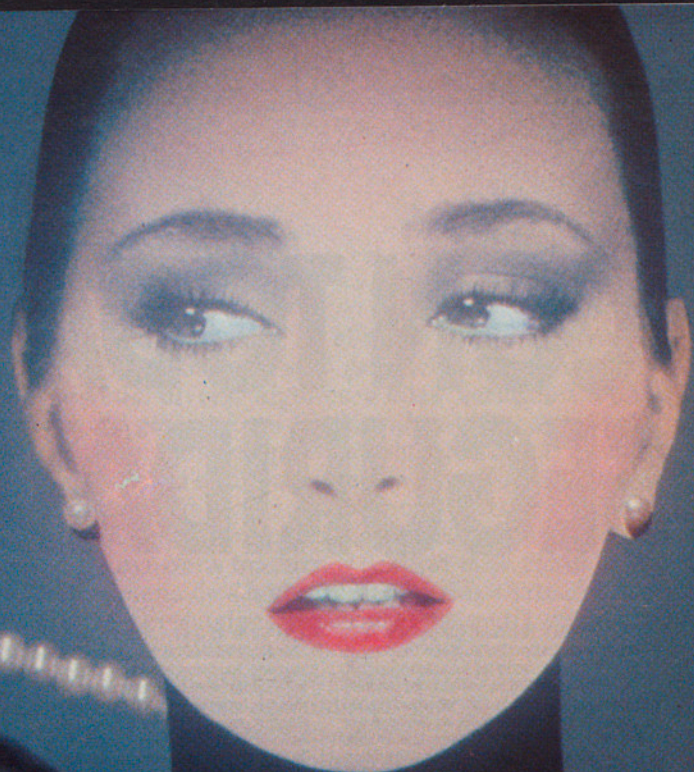
bolició del «dret de cuixa» que se celebra en aquesta òpera, l'adulteri Comte-Susanna, la proposta incestuosa mare-fill (Marcellina-Figaro), la variant de l'estupre, en l'imperi d'Almaviva sobre Susanna, la indefinida insinuació homosexual en l'ambigua personalitat de Cherubino i el canvi de parelles proposat en el darrer acte, tot i que no arribi a consumir-se en escena.

I entorn a l'erotisme Mozart ens comunica nombrosos estats afectius, la gelosia o l'amarga desil·lusió de Figaro, el dramatisme de l'orgull ferit del Comte o la seva decisió de venjança. En ocasions li basten a Mozart uns quants compassos per a condensar-nos un sentiment o definir-nos l'estat d'ànim d'un personatge. Prenem, per exemple, la breu *cavatina*, en un trist fa menor, que canta Barbarina al començament del quart acte. És impossible una concisió i simplicitat majors per exposar-nos la seva commovedora ingenuïtat. I tot, Cherubino, Barbarina, Don Giovanni o Tamino, són, al mateix temps, reflexos del propi Mozart, el seu esperit múltiple i inquiet. Mai com en Mozart no es compleix amb tanta varietat de matisació la frase de Schiller sobre l'òpera: «La passió s'hi mou com un joc lliure, perquè l'acompanya la música». Amb la fluïdesa de l'estil còmic de *Le nozze di Figaro* Mozart ens ofereix comèdia i erotisme de forma insuperable i purament expressades per la seducció de la seva música.

BLAS CORTÉS

**MAJORICA**<sup>®</sup>

Joyas y Perlas  
Joies i Perles





# CON TODA SEGURIDAD

Con toda la seguridad que suponen ciento veinte años de experiencia, al servicio de miles de personas y entidades que han depositado su confianza en nosotros. Más de un siglo de historia de una compañía que se esfuerza, día a día, en ofrecer mayor eficacia a sus clientes. Con decidida voluntad de servicio y modernización.

Y seguimos adelante. Cubriendo las necesidades derivadas del progreso. Abriendo caminos. Trazándonos nuevas metas. Con la vista puesta siempre en el futuro, para que todos aquellos que confían en nosotros puedan sentirse más seguros. Así es La Unión y El Fénix Español. Todo un símbolo de solvencia y solidez.



**LA UNION Y EL FENIX ESPAÑOL.**

Su Compañía de Seguros de toda la vida.



## LE NOZZE DI FIGARO HISTÒRIA DE L'ÒPERA

L'experiència de Mozart en el camp operístic havia estat ja prou demostrada amb produccions de caràcter i valor estètic divers, algunes d'elles veritables obres mestres del gènere, com *Die Entführung aus dem Serail*, i altres mers passatemps musicals que havien permès al compositor d'endinsar-se en la creació operística i comprovar-ne els recursos. Així, no és estrany que quan el 1786 presenta *Le nozze di Figaro*, mostri al públic espectador una obra madura a desgrat dels trenta anys de l'autor, plena de suggeriments musicals i rica en descripció de personatges malgrat el necessari distanciament que el caràcter buf exigia de l'autor. *Le nozze di Figaro* era el producte de la primera col·laboració entre el llibretista Lorenzo da Ponte i el compositor, simbiosi que encara donaria saborosos fruits; fou el propi Mozart qui suggerí al vital i polifacètic da Ponte el tema de Figaro, les aventures del qual havien estat divulgades gràcies a la fina ironia de Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, que havia aconseguit una notable difusió en aquells moments arreu d'Europa. Bona part de l'èxit editorial s'havia d'atorgar al fet que Beaumarchais reflectia en el seu díptic les tensions socials produïdes per la irresistible ascensió de la burgesia i el consegüent destronament dels valors absolutistes que havien prevalgut durant decennis a les grans corts europees. Da Ponte havia donat mostres abundants del difícil art de nedar i guardar la roba i ho provà una vegada més confegint un text del qual havien estat llimades algunes de les fines ironies que destil·lava l'enfrontament entre Figaro i Almaviva, conservant-ne, però, el substracte bàsic. No en fou completament aliè l'estament escarnit, l'aristocràcia, que cuità a demanar la prohibició del rei Josep II, prohibició que afectà escassament la trajectòria de l'òpera.

Mozart no fou gaire original en la tria de la temàtica, car en aquells mesos s'havien estrenat almenys tres òperes que tornaven sobre el mateix tema, si bé tot-hom concidí en considerar de gran altura la proposta de Mozart-Da Ponte. Tampoc esgotà el tema, car encara havien de veure la llum pública dues gran versions de la primera part de l'obra de Beaumarchais, *El barber de Sevilla*, la de Paisiello (1782) i la de Rossini, (1816).



**MARTINI**



**MARTINI  
ROSSO**

MARTINI & ROSSI  
GRAN MEDAGLIA D'ORO

MARTINI & ROSSI

Un Martini  
invita a vivir **MARTINI**

Oportunitat política de l'argument i encert psicològic de la partitura que sabia conjugar el caràcter bufonesc amb la descripció de caràcters pròpia de l'òpera seriosa feren la fortuna de *Le nozze* i obriren el camí de Mozart cap a altres produccions, *Don Giovanni* i *Così fan tutte*, amb Da Ponte, i *La clemenza di Tito* i *La flauta màgica*, amb altres col·laboradors.

*Le nozze di Figaro* fou estrenada el primer de maig de 1786 al Burgtheater de Viena amb la col·laboració vocal de Stefano Mandini (Comte Almaviva), Nancy Storrace (Comtessa Almaviva), Luisa Lanchi (Susanna), Maria Mandini (Cherubino), Dorotea Bussani (Marcellina), Nanina Gottlieb (Barbarina), Francesco Benucci (Figaro), Michael O'Kelly (Basilio) i Francesco Bussani (Bartolo). Els problemes abans mencionats van bandejar l'òpera de Viena durant uns anys fins que el 29 d'agost de 1789 tornà amb Adriana Ferrarese del Bene per a qui Mozart escriví una nova ària del seu paper de Comtessa. Diverses representacions de l'obra malmesa per diverses circumstàncies no impedeixen considerar la primera estrena estrangera la celebrada a Londres el 18 de juny de 1818, amb Angelica Catalani com a Susanna. El 10 de maig de 1824 era estrenada als Estats Units, al Park Theater de Nova York, en versió anglesa que, com l'alemanya, força estesa als països germànics, malmet bona part del caràcter satíric del text. El 1835 arribà al teatre d'òpera de Boston amb Charlotte Gushman, famosa reina de la tragèdia, com a Comtessa. El 1858 entrà en el repertori de l'Academy of Music de Nova York, i arribà al Metropolitan Opera House de la mateixa ciutat el 1894. A poc a poc *Le nozze* anava conquerint el seu lloc en el gran repertori dels cantants més selectes de la mateixa manera que Mozart anava tornant als grans teatres d'òpera. Així, per exemple, l'any 1953 el Metropolitan veié una representació amb la col·laboració de Lisa della Casa (Comtessa), Irmgard Seefried (Susanna) i Erich Kunz (Figaro). El 1934 fou estrenada al Festival de Glyndebourne amb Aulikki Rautawaara, Audrey Milmay, Luise Helletsgruber, Willi Domsgraf-Fassbäender i Roy Henderson.

La trajectòria espanyola del repertori de Mozart, iniciada en ple segle XVIII amb la presentació de *Così fan tutte* a Barcelona, el 1798, i estroncada pràcticament al llarg del segle XIX, es reinicià al començament del present segle amb la presentació al Teatre Reial de Madrid de

*Le nozze* en un moments en què el wagnerisme aferrissat feia empal·lidir els corrents operístics italians als quals es volia fer pertànyer el repertori italià de Mozart. Tot i això, no gaires anys més enllà, el 1916, l'òpera s'estrenava a Barcelona, el 2 de febrer, i ja mai més no abandonaria les temporades operístiques nacionals, sense ésser una de les partitures més sovintejades. Així, no és gens estrany que, un cop clos el Reial com a centre operístic, les temporades operístiques madrilenyes no recorregueren a *Le nozze* fins l'any 1964, no presentant-la cap més ocasió. A Barcelona passà quelcom de similar car, des de la data d'estrena, ja esmentada, fins a l'actualitat, només ha estat representada en 59 ocasions (què lluny queda de les més de 400 d'*Aida*!, la darrera de les quals fou el 1976.

X.A.



con  
**Glory**

algo cambia en tí.

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



## NOTICIARI

Amb el recital celebrat al Metropolitan Opera House de Nova York el 7 d'octubre passat, que comptà amb la presència, a més de les autoritats musicals locals, de la reina Sofia i el ministre de cultura, Montserrat Caballé i Josep Carreras consagraren un cop més la seva aureolada carrera artística aconseguint el reconeixement unànime del públic en la interpretació d'obres de Massenet, Bizet, Verdi, José M<sup>a</sup> Usandizaga i Bretón.

\* \* \*

Josep Carreras, en particular, que només serà present en una producció liceística d'enguany, *La Gioconda* de Ponchielli, fou la figura estel·lar en la inauguració del Primer Festival de Música, Teatro y Danza que, patrocinat per la Comunitat Autònoma de Madrid, ha iniciat aquest any les seves activitats. El cantant català, a més, succeí Montserrat Caballé en la tasca de congregar milers d'aficionats al bel canto en el concert multitudinari que tingué lloc, amb motiu de les festes de la Mercè, a la plaça de la Catedral.

\* \* \*

Un altre cantant espanyol, vinculat estretament a Barcelona, Plácido Domingo, ha estat notícia recentment a causa de l'estrena del film *Carmen* dirigida per Francesco Rossi, interpretada per Domingo en Don José, Ruggero Raimondi en Escamillo i Julia Migenes Johnson en el de Carmen i dirigida musicalment per Lorin Maazel. Una nova ocasió de retornar a la història de la gitana seductora que, en especial en els darrers mesos, ha aconseguit el caràcter de mite per la constant font d'inspiració en els més diversos camps de la creació artística.

\* \* \*

La situació dels cantants espanyols, que està assolint els nivells més alts de la seva trajectòria, ha permès que en la programació del Covernt Garden londinenc hi hagi una extraordinària participació de les millors veus de casa nostra. Plácido Domingo ha intervingut en *Turandot*, de la qual donà una primícia en el festival d'inauguració del Jocs Olímpics de Los Angeles d'enguany; Jaume Aragall ho farà en *Tosca*, de la qual acaba d'enregistrar un disc juntament amb Kiri Te Kanawa i Georg

*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





Solti i Josep Carreras, per la seva banda, cantarà al costat de la ja mítica Joan Sutherland la *Lucia di Lammermoor*.

\* \* \*

Una de les figures que en aquests moments està aconseguint ésser notícia musical continuada per la seva labor interpretativa és Ruggero Raimondi, el baix consagrat cinematogràficament en el film de Joseph Losey *Don Giovanni*, en el qual també fou dirigit per Maazel, que ha estat darrerament a Madrid per oferir un recital en un cicle en el qual també ha intervingut Edda Moser. L'edat de Raimondi i la seva prestació vocal li auguren un carrera esplendorosa.

\* \* \*

El grup Òpera de Cambra de Catalunya, que estrenà al si del Festival Internacional de Música de Barcelona l'òpera de Xavier Benguerel *Spleen* continua les seves tasques duent l'òpera per arreu de Catalunya. Al llarg del mes de novembre *Spleen* serà presentat a Olot, Mataró i Girona.

\* \* \*

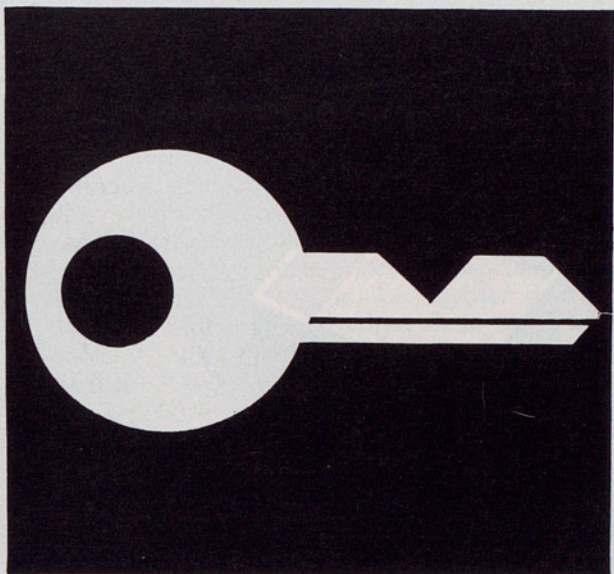
També continuen les tasques dels Amics de l'òpera de Sabadell que, animats per la soprano Mirna Lacambra, presentaren el 17 d'octubre un *Rigoletto* ric en matisos, al teatre de La Faràndula. A més del premi Francesc Viñas que l'any passat ens descobrí una nova estrella, Enedina Lloris (que intervingué en el paper estel·lar en aquesta producció verdiana) els Amics de l'Òpera pretenen continuar en la seva tasca d'oferir el repertori líric tradicional per al públic aficionat.

\* \* \*

*Orfeo* de Cristoph W. Gluck és la nova producció que seguirà a la present en la temporada del Gran Teatre del Liceu. Per a la presentació de la no gaire freqüent òpera divuitesca s'ha triat la versió femenina, que serà cantada per Elena Obraztsova, Orfeu, per Margaret Marshall, Euridice, i Gudrun Sieber, que farà el paper d'Amor. L'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu serà comandada per W. Goennenwein i les representacions tindran lloc els dies 15, 18, 21 i 24 del present mes.

X.A.

# La Llave de Oro



Construeix a tots  
els indrets de Barcelona

i li ofereix el pis  
de màxima qualitat,  
que s'ajusti al seu pressupost.

La Llave de Oro

Més de 30 anys d'experiència en la construcció de pisos

**P. Manuel Girona, 62 ★ Tel. 204 30 54  
08034 BARCELONA**

D

Heure et Laque de Chine



S.T. Dupont  
ORFÈVRES À PARIS



## CONTENIDO ARGUMENTAL Y MUSICAL

**ANTECEDENTES:** Esta ópera de Mozart se basa en libreto sacado de la segunda parte de la trilogía sobre Figaro escrita por Beaumarchais, y desarrollada en torno a muchos de los personajes que aparecían en la primera parte de la misma, *Le barbier de Séville*. Lo que ocurre en la ópera resulta más claro, por lo tanto, si se recuerda que, en la primera parte, el conde de Almaviva, noble joven, recibía ayuda de Figaro, barbero sevillano y antiguo criado suyo, para burlar al viejo Bartolo, quien tiene medio secuestrada, para poderse casar con ella, a una huérfana, Rosina, pupila suya, de quien el conde se ha enamorado perdidamente. Figaro ayuda al conde a entrar a hurtadillas en la casa y casarse con Rosina tras sobornar al viejo sacerdote, Don Basilio, amigo de Bartolo.

Al empezar *Le nozze di Figaro*, segunda parte de la trilogía, se supone que han transcurrido algunos años. El conde de Almaviva se ha instalado en el castillo de Aguas Frescas, cerca de Sevilla, y ha convertido a Figaro en su criado principal. Pero ahora el conde ya no ama a Rosina como antes, y la tiene abandonada mientras corre tras las muchachas del castillo, y entre éstas, Susanna, futura esposa de Figaro. Éste, por su parte, ignora que el conde está rondando a su novia. En este punto empieza la ópera.

**OBERTURA:** Es una de las más alegres que salieron de la pluma de Mozart. No tiene relación con los temas que aparecen en el resto de la ópera; es simplemente una pieza orquestal brillante, destinada—como Gluck había definido— a preparar el espíritu de los espectadores para la representación.



*ACTO I: Resumen breve: Figaro es advertido por Susanna de las lascivas intenciones del conde de Almaviva. Mientras Susanna habla, poco después, con Cherubino, paje secretamente enamorado de la condesa de Almaviva —y de casi todas las mujeres del castillo, como él mismo confiesa— llega el conde, dispuesto a seducir a Susanna. La llegada del sacerdote D. Basilio obliga al conde a esconderse tras un sofá y Cherubino, oculto precisamente allí, logra pasar sin ser visto al asiento del sofá, donde Susanna lo cubre con ropa. Pero no tarda en ser descubierto, y el conde, que sabe que el paje ha oído sus proposiciones a Susanna, quiere expulsarlo del castillo. Entra Figaro con un coro de campesinos que vienen a celebrar las bodas, que el astuto criado quiere acelerar para dificultar los proyectos del conde, pero éste no se deja engañar y aplaza la boda por unas horas. Figaro, viendo a Cherubino en desgracia, intercede por él y el conde, temiendo que el paje revele aún más cosas, opta por nombrarlo oficial de un regimiento a condición de que parta al instante. Figaro se burla del destino militar del joven paje cantando una marcha airosa con que termina el acto.*

*Al levantarse el telón oímos a Figaro (bajo-barítono) que está midiendo la habitación, representada por el escenario, y en la que, aparte de un sofá y de una cama desmontada, no hay nada más aprovechable. Es la habitación que el conde de Almaviva le ha cedido para cuando se case con Susanna, la criada de la condesa, con el pretexto de que así ambos estarán siempre cerca de sus amos. Susanna (soprano) se está probando un sombrero que ella misma se ha hecho para la boda y desengaña rápidamente a Figaro: la habitación es una trampa, porque lo que el conde quiere es tener a Susanna al alcance para seducirla con mayor comodidad, tal como ya hace tiempo que intenta hacer. Esta escena se desarrolla en forma de dos duetos, separados por un pasaje recitativo.*

*Figaro, indignado al descubrir los propósitos del conde, canta su cavatina (aria breve, o de entrada) «Se vuol ballare, signor contino», en la que se manifiesta agresivo y dispuesto a impedir que le tomen el pelo. Mozart supo destilar en esta música de aspecto galante y alusiva a la*



guitarra mencionada por Figaro, el rencor y la ira de éste hacia el abuso del amo todopoderoso.

Figaro se va y entran el viejo Bartolo (el doctor, antiguo tutor de Rosina) y su criada Marcellina. Bartolo se muestra encantado porque ha descubierto que ésta tiene documentos que comprometen a Figaro a casarse con ella; eso será un modo delicioso de vengarse de la jugarreta que Figaro le hizo tiempos pasados (en la primera parte de la trilogía). Con tal motivo, Bartolo (bajo) canta su aria «La vendetta» (La venganza), que acaba con un poderoso clímax vocal.

Bartolo se va, pero Marcellina se entretiene haciendo planes y topa con Susanna que vuelve con ropa de la condesa ente las manos. Marcellina, muy celosa de la joven criada, hace un comentario despectivo, como si hablara consigo misma, y Susanna le responde con otra «fineza». La pelea, que se desarrolla sin perder jamás las formas de una cortesía aparentemente exquisita, en la mejor tradición dieciochesca, continúa en forma de dueto, en el que Marcellina (soprano o mezzo) queda definitivamente fuera de combate cuando Susanna alude a su edad ya madura.

Marcellina se va, sofocadísima, y entra Cherubino, paje del castillo (mezzo-soprano disfrazada de chiquillo), quien explica que desde hace un tiempo se enamora fatalmente de todas las mujeres del castillo: acaba de entrar en la pubertad y ha descubierto el amor. Uno de sus amores más fuertes es hacia la condesa, y al descubrir entre la ropa que lleva Susanna una cinta de la dama, la coge de repente y le da a cambio, a Susanna, una canción que ha compuesto destinada a todas las mujeres del palacio. Expresa el amor que siente por todas en su aria «Non so più», unánimemente considerada por todos los comentaristas musicales como una de las piezas más logradas de toda la producción vocal de Mozart, junto con la otra aria del mismo personaje, en el acto II. Acabada el aria, se oyen pasos y la voz del conde. Cherubino, que teme encontrárselo porque el día anterior ya fue descubierto por el conde haciendo «manitas» con Barbarina, prima de Susanna, se oculta tras el sofá.

Entra el conde de Almaviva (barítono) y sin perder tiempo, vuelve a instar a Susanna para que ceda a sus deseos, ofreciéndole toda clase de recompensas. La escena se ve interrumpida por la voz de Basilio que se acerca; el conde, temiendo ser visto haciendo la corte a Susanna, se oculta tras el sofá y Cherubino, ágilmente, pasa justo a



*El Bulli*

RESTAURANT

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

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



tiempo a colocarse sobre el mueble, donde Susanna lo cubre con la ropa de la condesa.

Basilio, al entrar y ver a Susanna a solas, intenta convencerla para que ceda a los deseos amorosos del conde, pero se anima y empieza a criticar a Cherubino y sus miradas amorosas hacia la condesa, mencionando de paso que todo el mundo lo comenta. El conde no puede resistir su indignación y aparece de pronto detrás del sofá. Susanna finge desmayarse, pero cuando ve que quieren sentarla sobre el sofá, se repone en seguida. El conde afirma entonces que él también ha sorprendido a Cherubino, y explica que el día antes, pasando frente a la casa de Barbarina (todo el mundo comprende entonces que el conde intenta también seducir a ésta) vio la puerta entreabierta y a Barbarina confusa, y que alzando entonces el mantel de una mesa encontró escondido allí al pequeño paje. Explicándolo, el conde lo demuestra gráficamente, levantando la ropa que hay encima del sofá, y se queda petrificado al observar, efectivamente, al paje allí tumbado.

El conde y Basilio miran a Susana con fuertes sospechas, y Basilio pronuncia una frase destinada a tener continuidad en la historia de Mozart: «Così tan tutte» («Así hacen todas»). Pero Susanna se muestra tan digna que todo se aclara y el conde queda estupefacto al comprender que el paje ha oído cuanto él ha dicho antes a Susanna. El conde tiene que frenar su ira, sin embargo, porque entran en aquel momento Figaro y un grupo de campesinos. Éstos, a coro cantan una melodía de aspecto popular en la que, astutamente, aluden al antiguo mal uso feudal (el popularmente llamado «derecho de pernada») que el conde, dándoselas de magnánimo, ha abolido en sus tierras. Este hecho, le dicen en señal de agradecimiento, permitirá ahora que Susanna llegue al altar casta e inmaculada. Y Figaro le ruega al conde que él mismo entregue a Susanna el vestido blanco que simboliza esta castidad.

El conde frena con dificultad la ira ante esta burla manifiesta de sus pecados más íntimos y finge sencillez y bondad, pero pide el aplazamiento de las bodas para celebrarlas con mayor riqueza y solemnidad. Entre tanto le pide a Basilio disimuladamente que localice con urgencia a Marcellina.

Los campesinos se retiran y Figaro, observando la tristeza de Cherubino, e informado de lo ocurrido, ruega al conde, con Susanna, que el chico sea perdonado; éste temiendo que Cherubino diga lo que ha oído, accede rápidamente a perdonarlo pero lo nombra oficial de uno de sus regi-





mientos y le ordena que se incorpore a él inmediatamente, sin esperar las bodas. Cuando el conde se va, Figaro se burla del joven, explicándole en tono burlesco la vida que le aguarda (aria «Non più andrai»). Esta pieza, de irresistible melodía y ritmo marcial, es uno de los momentos más destacados de toda la ópera.

**ACTO II:** *Resumen breve:* La condesa, triste y sola, se pone fácilmente de acuerdo con Figaro y Susanna para castigar a su marido de acuerdo con un plan urdido por Figaro: hacer creer al conde que Susanna lo espera en el jardín al anochecer, y enviar allí a Cherubino disfrazado de mujer; la condesa podrá así atrapar al conde «in fraganti» y obligarlo a renunciar a sus conquistas. Efectivamente, Susanna y la condesa empiezan a disfrazar a Cherubino, pero llega el conde de improviso y la condesa, azorada, esconde al muchacho en un cuarto trastero. Entra el conde lleno de sospechas y como la condesa se niega a abrir ese cuarto, sale con ella a buscar herramientas para forzar la puerta. Pero el conde no ha reparado en Susanna, quien se ha podido ocultar en la alcoba, y ésta hace salir de su escondrijo a Cherubino, quien salta por la ventana hacia el jardín; Susanna se encierra en el cuartito. Vuelven el conde y la condesa, y ésta confiesa que en el cuarto se halla el paje, cosa que enfurece aún más al conde. Pero ante su sorpresa, al abrir la puerta aparece allí Susanna. El conde pide perdón a su esposa, pero llegan Figaro, que no sabe lo allí ocurrido, y el jardinero Antonio, quien se queja de que alguien ha saltado por la ventana y ha roto una maceta. Figaro finge ser él quien ha saltado, para salvar la situación, y con la ayuda de Susanna y la condesa logra responder correctamente a las preguntas del conde sobre un papel que el jardinero ha encontrado junto al tiesto. El conde queda confuso y no sabe qué pensar. Pero se anima al ver entrar a Marcellina, Bartolo y Basilio, que vienen a reclamar una antigua deuda de Figaro; si éste no paga, tendrá que casarse con Marcellina, como se comprometió a hacer. La confusión es ahora general y el acto acaba con un vistoso concertante.

El acto se abre con la primera de las dos exquisitas y aristocráticas arias de la condesa (soprano): Mozart, una vez más, escribe la música más adecuada para el personaje que nos retrata. A menudo se interpreta el sentido de este aria como el del dolor de la esposa abandonada por su marido —que es lo más congruente con el carácter del personaje— pero también podría entenderse (teniendo en cuenta que es Da Ponte, el libertino, el autor del libreto), que la condesa suspira por el paje, en vista de la turbación que luego manifiesta en las escenas siguiente, en que lo tiene delante. No olvidemos que Beaumarchais, en la tercera parte de la trilogía (aparecida después que las *Nozze de Mozart*), nos presentará a la condesa que ha tenido un hijo ilegítimo del paje.

En todo caso, lo cierto es que el aria «Porgi amor» introduce el acto con una de las arias más exquisitas de la producción mozartiana. Entran seguidamente Susanna y Figaro, quienes exponen a la condesa el problema que supone la actitud del conde hacia la sirvienta; la condesa se entristece y Figaro propone un plan de ataque: disfrazar al paje, que todavía no se ha ido del castillo, y hacerlo pasar por el jardín, vestido de mujer, al anochecer, después de haber mandado una nota firmada por Susanna en la que se concierta la cita. Así la condesa podrá hallar a su esposo en infidelidad flagrante y Susanna podrá casarse con Figaro en paz. Para atraer la atención del conde, que se ha marchado a cazar, Figaro le ha hecho llegar una nota anónima en que le advierte que la condesa se entien-  
de con alguien.

La condesa, medio austada, accede, con todo, al proyecto, y Susanna introduce poco después al paje. Primero le hacen cantar la cancioncilla entregada a Susanna en el primer acto, otra pequeña maravilla vocal de Mozart (canción «Voi che sapete»).

Susanna, mientras viste al paje, canta también un aria («Venite, inginocchiatevi») y luego entra y sale de la habitación. La condesa se entretiene al descubrir que el paje lleva la cinta de su pelo, que le había robado a Susanna, pero de pronto llaman a la puerta, que antes habían cerrado con llave. Entra el conde, lleno de sospechas, no sin que antes la condesa haya escondido al paje en un cuarto trastero. Ante las vacilaciones de la condesa, el conde ve crecer sus sospechas, y cuando se oye un ruido en el cuarto trastero ya no le quedan dudas: allí estará sin duda el amante de la condesa. La condesa se niega, con dignidad, a abrir el cuartito, el conde decide ir a buscar herramien-

tas para forzar la puerta, y obliga a su esposa a acompañarlo, para que todo permanezca igual mientras él no está. No ha visto, sin embargo, que Susanna se había deslizado antes en la alcoba de la condesa, y cuando se cierra la puerta, Susanna sale, hace que Cherubino abandone el cuarto trastero y éste, comprendiendo la gravedad de la situación si el conde volviera a encontrarlo, se decide a saltar por la ventana. Susanna se encierra en el cuartito y aguarda.

Entra el conde decidido a forzar la puerta, pero la condesa, asustada, acaba confesándole que en el cuartito hay una persona inocente, un niño... el paje. Esto enfurece aún más al conde, quien amenaza con matar al paje, pero cuando la condesa le da la llave y abre la puerta, se encuentra, con gran sorpresa, frente a una Susanna sonriente. La condesa casi se desmaya del susto al ver la situación providencialmente salvada y Susanna la tranquiliza discretamente.

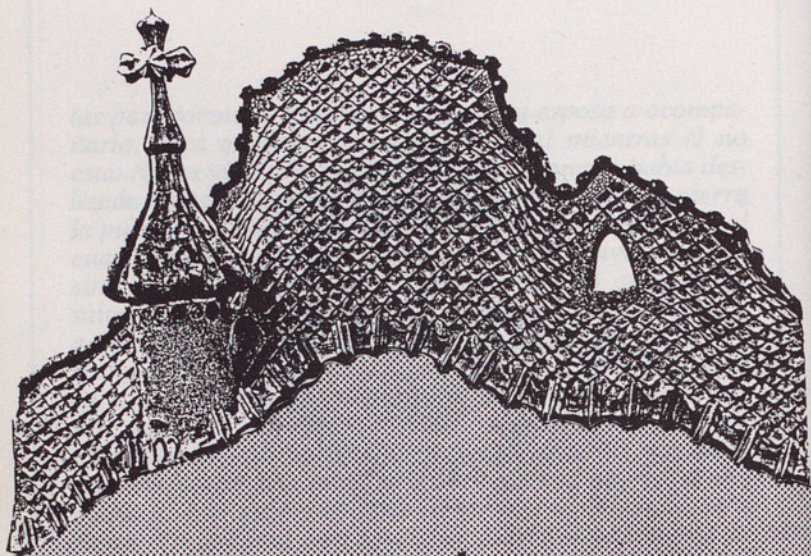
El conde, avergonzado, se ve obligado a pedir perdón a su mujer y ésta, restablecida ya, se lo concede con melancolía.

A partir de este instante se desarrolla uno de los finales de acto más extraordinarios de toda la historia de la ópera, en el que se irán sumando sucesivamente personajes a la escena, formando concertantes de número de voces creciente. Del trío inicial en que el conde pide perdón, pasamos a un cuarteto cuando entra Figaro, que no sabe nada de lo acontecido, y se ve envuelto en las acusaciones del conde, que quiere saber de dónde procedía el papel que le mandaron a la cacería y en el que se acusaba a la condesa. Figaro hace como si no entendiera nada, a pesar de que Susanna y la condesa le instan a que lo confiese todo, porque todo se ha aclarado ya. El conde, entretanto, se impacienta porque Marcellina, convocada por él, no llega.

Todo parece resuelto de nuevo cuando ahora — quinteto — entra Antonio, el jardinero borracho, tío de Susanna y padre de Barbarina. Entra con una maceta rota entre las manos: alguien ha saltado por la ventana y la ha hecho añicos. Figaro, para salvar la situación, finge haber saltado él, sin saber en realidad qué ha ocurrido; entonces Antonio muestra un papel perdido en el jardín y el conde se apodera de él. Afortunadamente, la condesa y Susanna saben de qué se trata: el despacho oficial de Cherubino como militar, al que falta el sello del conde para su validez; ambas pasan esta información a Figaro a tiempo para



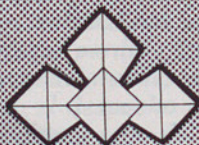
Cercado San Francisco, 2-10, esc. A 1,<sup>er</sup>, 5<sup>na</sup>  
08034 BARCELONA



Assegurances  
amb  
personalitat

OBERA

*domicili social: Passeig de Gràcia 43 Barcelona  
edifici Gaudí propietat de la Companyia*



que éste quede bien. El conde se irrita al ver frustrados sus progresos, pero en este momento entran, después de marcharse Antonio, Marcellina, Bartolo y Basilio para pedir «justicia» al conde: Marcellina prestó dinero a Figaro y éste, que no puede devolverlo, se comprometió a casarse con ella si no lo pagaba. El conde convoca un juicio—él mismo será juez, según el derecho feudal— y se frota las manos de satisfacción. El acto acaba con un magnífico septeto en el que todos expresan su confusión o satisfacción ante el giro que toman los acontecimientos.

**ACTO III:** *Resumen breve: El conde es abordado por Susanna, quien finge aceptar por fin la entrevista amorosa. Pero el conde la oye luego tranquilizar a Figaro y decide mantener la sentencia desfavorable a éste después de cantar un aria llena de orgullo nobiliario. Entran Marcellina, Bartolo, el notario Don Curzio y Figaro: el juicio se ha celebrado fuera de escena y Figaro intenta apelar al conde, pero en vano: tendrá que casarse con Marcellina. Las palabras de Figaro intentando zafarse de esta obligación llaman la atención de la vieja criada y preguntando descubre, por una marca que Figaro tienen en un brazo, que es hijo suyo. El conde ve, furioso, desvanecerse sus planes. Entra Susanna, quien viene a pagar el rescate de Figaro, y viendo a éste abrazado a Marcellina se figura que han llegado a un acuerdo y le da un bofetón a Figaro. Todos le explican cómicamente que Bartolo y Marcellina son los padres de Figaro. Más tarde, Susanna y la condesa, sin advertir a Figaro, mandan una nota citando al conde para el anochecer, de parte de Susanna. Llegan los campesinos para celebrar las bodas; entre un grupo de muchachitas el jardinero Antonio y el conde descubren a Cherubino disfrazado de mujer. Mientras las parejas nupciales (pues Bartolo ha decidido casarse también, con Marcellina) pasan ante los condes, Figaro observa que el conde está leyendo un billete de alguna conquista amorosa. El conde anuncia grandes festejos para la noche.*



Al levantarse el telón vemos al conde preocupado porque no acaba de entender todo lo ocurrido. Llega Susanna, quien le pide las sales para el mareo para la condesa. Pronto le deja entrever, sin embargo, que está dispuesta a aceptar la deseada «entrevista» del jardín, al anochecer. El conde se inflama de pasión y canta un dúo («Crudel, perchè finora farmi languir così?») que se ha comparado con el de Don Giovanni y Zerlina por la pasión contenida que palpita en él, pero lo cierto es que en éste hallamos, además, el elemento cómico de las equivocaciones de Susanna, que a veces contesta «sí» cuando tendría que decir «no» y viceversa.

Susanna se marcha y al encontrarse con Figaro lo tranquiliza: «Ya has ganado la causa», le dice, y el conde, que lo ha oído, monta en cólera al comprender que Susanna juega un doble juego, y canta su aria «Vedrò, mentr'io sopiro», llena de la furia de un noble herido en su orgullo ante el atrevimiento de «plebeyos» como Susanna y Figaro.

Entran ahora Marcellina, el doctor Bartolo, el notario Don Curzio y Figaro. El juicio se ha celebrado fuera de escena y Figaro ha sido condenado a casarse con Marcellina, pues no ha podido pagar lo que le debe. Figaro quiere apelar al conde, pero éste declara con gran satisfacción que la sentencia es justa. Figaro alega que no puede casarse sin el consentimiento de sus padres, a los que no conoce porque fue raptado de pequeño. Marcellina descubre así que Figaro, que lleva, además, una señal identificadora en un brazo, es indudablemente su hijo perdido, tenido en un desliz pasional con el doctor Bartolo. El conde se muerde los puños al ver su estratagema desbaratada. Llega en este punto Susanna, que viene a pagar la deuda de Figaro para rescatarlo, y al verlo abrazado a Marcellina sospecha que han llegado a un acuerdo matrimonial y le suelta un bofetón a Figaro.

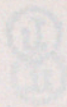
Todos explican, en divertido concertante, que Figaro en realidad es hijo de Bartolo y Marcellina y éstos deciden celebrar una boda doble con la de los jóvenes. Todos se van contentos, burlándose de la irritación del conde, que se ha ido furioso.

La condesa espera ahora a Susanna para enviar una nota falsa al conde; lamenta su suerte y tener que recurrir a estos procedimientos con un aria de exquisita factura: «Dove sono i bei momenti» en la que los instrumentos de viento, y especialmente el oboe, nos hacen comprender el dolor contenido de la aristocrática dama. Esta sale un

momento y pasan por allí Antonio, el jardinero, y el conde; Antonio asegura que Cherubino está en el castillo, todavía, y disfrazado de mujer. Entran nuevamente la condesa y Susanna, que escriben la nota que han de enviar al conde para citarlo en el jardín, al anochecer (dueto «*Che soave zeffiretto*», de notable elegancia). Entra ahora un coro de campesinas que ofrecen flores a la condesa. Entre ellas están Barbarina, la prima de Susanna, y Cherubino, disfrazado de campesina. Mientras la condesa está intentando descubrir quién es la joven desconocida, llegan el conde y Antonio y ponen en evidencia el disfraz de Cherubino. Figaro interviene y la escena acaba con el desfile nupcial ante los condes. Se baila el fandango; mientras se desarrolla la danza, el conde intenta desdoblar la nota que Susanna le ha pasado disimuladamente durante la marcha nupcial y se pincha con la aguja que servía de sello. Figaro lo observa y se ríe. Cuando el conde ha acabado de leer la nota, se levanta y anuncia grandes festejos para la noche: baile, cena de gala y fuegos artificiales. Todos cantan expresando la felicidad que sienten.

**ACTO IV:** Resumen breve: Barbarina entra buscando una aguja de la nota que ha recibido el conde, y que éste le ha pedido que devuelva a Susanna como acuse de recibo. Figaro lo ve y se imagina, con gran irritación, que el conde y Susanna han llegado a un acuerdo. Marcellina, más por solidaridad femenina que convicción, defiende a Susanna, pero Figaro estalla en invectivas contra las mujeres en un aria brillante. Entran Susanna y la condesa, que han intercambiado sus ropas; Susanna se queda en el jardín (ante la ira de Figaro, que escucha escondido) y se oculta entre unos árboles. Se presenta de pronto Cherubino, y al ver a la condesa vestida de Susanna la confunde con ésta y se pega a ella. Entra Figaro con ánimo vengativo y por el otro lado llega el conde; a oscuras, nadie ve nada y el conde recibe por error un beso de Cherubino; el noble responde con un bofetón que, por la oscuridad, estampa en el rostro de Figaro. El conde queda ahora a solas con la que él piensa que es Susanna, pero es su propia esposa. Elogia la finura de sus manos y le da un anillo; con el pretexto de un ruido la condesa huye y el





momento y pasan por allí Antonio, el facinoroso, y el con-  
de Antonio, que con el conde de... el conde de...  
dado... el conde de... el conde de...  
dado... el conde de... el conde de...  
dado... el conde de... el conde de...  
dado... el conde de... el conde de...  
dado... el conde de... el conde de...  
dado... el conde de... el conde de...  
dado... el conde de... el conde de...  
dado... el conde de... el conde de...



Diners sense distàncies.



CAIXA DE PENSIONS

"laCaixa"





conde se retira. Entra entonces Susanna, y Figaro se le acerca; un descuido de Susanna hace que Figaro la reconozca y entonces finge una escena de amor que Susanna le responde a bofetones. La pareja se reconcilia y entonces, viendo volver al conde, fingen una escena apasionada para que el conde caiga en la trampa. Creyendo haber descubierto a su mujer en pecado, el conde llama a los hombres del castillo (Basilio, Bartolo, Antonio, el notario D. Curzio) para que presencien la infamia de la condesa que aparentemente se ha refugiado en el pabellón próximo. El conde hace salir a todas las mujeres allí escondidas, pero la condesa no está allí: aparece en el otro pabellón de enfrente y con el anillo pone en evidencia al conde. El noble pide perdón y todo acaba con el júbilo por la doble boda.

El acto empieza con la breve cavatina de Barbarina, deliciosa melodía que Schubert recogió en una de sus obras, atraído por su belleza. Barbarina se lamenta de haber perdido la aguja que cerraba la nota del conde, y que éste le ha rogado que devuelva a Susanna como acuse de recibo. Figaro lo ve y se irrita, porque imagina que Susanna se entiende con el conde. Su irritación es contrastada por Marcellina, quien defiende a Susanna en parte por solidaridad femenina. Marcellina canta aquí un aria («Il capro e la capretta») que a menudo se suprime. También suele cortarse la escena siguiente, en la que Basilio explica al viejo Bartolo el mejor modo de sobrevivir en este mundo: pasar desapercibido (aria «In quegli anni»).

Vuelve a entrar Figaro, aún más furioso que antes, y estalla en una gran aria en la que ataca a las mujeres («Aprite un po' quegl'occhi») y en la que hay clarísimas alusiones en las trompas («corni», en italiano) a los maridos engañados, entre los cuales Figaro se cuenta ya antes de haberse casado.

Entran ahora Susanna y la condesa, que han intercambiado sus vestidos. Susanna dice querer permanecer un rato tomando el fresco en el jardín; Figaro, que escucha la conservación a escondidas, se enfurece ante la que supone infidelidad manifiesta de Susanna. Esta ha notado que Figaro está allí y sufre, y la muchacha entona su mejor contribución a la ópera (aria «Deh, vieni, non tardar»). Luego se esconde entre los árboles. Reaparece la condesa

y, de modo inesperado, se presenta Cherubino, que está buscando a Barbarina. Al ver a la condesa, la toma —el jardín está prácticamente a oscuras— por Susanna, por el traje que lleva, y se le acerca dispuesto a aprovechar la ocasión. Esto hace salir a Figaro de su escondrijo, y por otro lado llega el conde; la escena se complica porque Cherubino quiere besar a la que cree ser Susanna, pero el beso va a parar al conde; éste infiere que Cherubino anda por allí y le suelta un bofetón que recibe Figaro en plena cara por efecto de la oscuridad reinante. Cherubino y Figaro se apartan y queda el conde en escena, haciendo la corte, sin saberlo, a su propia esposa. El conde se maravilla ante la finura de las manos de la condesa y le regala un anillo, que ella guarda como prueba. Oyendo voces que se acercan, la condesa aprovecha para huir de allí y se refugia en un pabellón a la izquierda del escenario.

Quien llegaba era Figaro, quien viendo a una mujer que parece ser la condesa se acerca para decirle que Susanna se ha puesto de acuerdo con el conde. Susanna, en el diálogo, olvida fingir la voz, y Figaro la reconoce. Decide seguir el juego y finge que quiere relaciones amorosas con la condesa; Susana se irrita y le llena la cara de bofetones. Figaro hace las paces rápidamente al comunicarle que ya la había reconocido. En este momento entra de nuevo el conde para continuar su «entrevista» y Figaro y Susanna deciden tomarle el pelo fingiendo una escena apasionada; el conde se enfurece al ver a la que él cree —por el vestido— que es la condesa abrazada a Figaro, y llama a todos los hombres del castillo para infamar públicamente a su mujer. Susanna y Figaro se refugian en el pabellón de la derecha del jardín (donde previamente han entrado Marcellina, Barbarina y Cherubino) y cuando el conde manda traer luces y quiere hacer salir a «la culpable» encuentra a todas estas personas en el pabellón. Cuando han salido todos, aparece la condesa que sale de otro pabellón y avergüenza al conde mostrándole el anillo que él acababa de regalar a «Susanna». El conde se ve obligado a pedir perdón, y la condesa, con tristeza y resignación, se lo concede. Todo acaba con la alegría de las dobles bodas y todos se disponen a ir a presenciar los fuegos artificiales.

ROGER ALIER



## LE NOZZE DI FIGARO HISTÒRIA DE L'ÒPERA

*La experiencia de Mozart en el campo operístico había quedado ya bastante demostrada con producciones de carácter y valor estético diverso, algunas de ellas verdaderas obras maestras del género, como Die Entführung aus dem Serail y otros meros pasatiempos musicales que habían permitido al compositor adentrarse en la creación operística y comprobar sus recursos. Así, no es extraño que cuando en 1786 presentó Le nozze di Figaro mostrara a los espectadores una obra madura, a pesar de contar el autor sólo treinta años, una obra llena de sugerencias musicales y rica en la descripción de personajes, a pesar del necesario distanciamiento que el carácter bufo exigía al autor. Le nozze di Figaro, por otra parte, era el producto de la primera colaboración entre el libretista Lorenzo Da Ponte y el compositor, simbiosis que daría aún sabrosos frutos; fue el propio Mozart quien sugirió al vital y polifacético Da Ponte el tema de Figaro, cuyas aventuras habían sido dadas a conocer por la fina ironía de Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, logrando una difusión notable en aquellos momentos por toda Europa. Buena parte del éxito editorial debía concederse al hecho de que Beaumarchais reflejaba en su díptico las tensiones sociales producidas por la irresistible ascensión de la burguesía y el destronamiento consiguiente de los valores absolutistas que habían prevalecido durante decenios en las grandes cortes europeas. Da Ponte había dado muestras abundantes del difícil arte de nadar y guardar la ropa, y lo demostró una vez más componiendo un texto en el que habían quedado un tanto limadas las finas ironías que destilaba el enfrentamiento entre Figaro y Almaviva, conservando, sin embargo, su substrato básico. No se mantuvo completamente ajeno a ello el estamento escarnecido, la aristocracia, que se precipitó a solicitar la prohibición al rey José II, prohibición que afectó escasamente a la trayectoria de la ópera.*

*Mozart no fue muy original al escoger el tema, ya que en aquellos meses se habían estrenado por lo menos tres óperas que trataban del mismo tema, si bien todo el mundo coincidió en considerar que la propuesta de Mozart-Da Ponte rayaba a gran altura. Tampoco agotó el tema, ya que todavía tenían que ver la luz pública dos grandes ver-*

# SONY Y VIDOSA

## Un gran dúo para interpretar a gran orquesta



Con el Compact Disc de SONY  
la reproducción es perfecta  
para siempre

# VIDOSA

La Gran Tienda

Balmes, 335 al 343 (Frente Padua) Tel. 212 16 00 Barcelona

siones de la primera parte de la obra de Beaumarchais, *Il barbiere di Siviglia*: la de Paisiello (1782) y la de Rossini (1816). Oportunidad política del argumento y acierto psicológico de la partitura que sabía conjugar el carácter bufonesco con la descripción de caracteres propia de la ópera seria compusieron la fortuna de *Le nozze* y abrieron el camino de Mozart hacia otras producciones: *Don Giovanni* y *Così fan tutte*, con *Da Ponte*, y *La clemenza di Tito* y *La flauta mágica* con otros colaboradores.

*Le nozze di Figaro* se estrenó el 1º de mayo de 1786 en el *Burgtheater* de Viena con la colaboración vocal de Stefano Mandini (Conde de Almaviva), Nancy Storace (Condesa de Almaviva), Luisa Lanchi (Susanna), Maria Mandini (Cherubino), Dorotea Bussani (Marcellina), Nanina Gottlieb (Barbarina), Francesco Benucci (Figaro), Michael O'Kelly (Basilio) y Francesco Bussani (Bartolo). Los problemas antes mencionados apartaron la ópera de los teatros de Viena hasta que el 29 de agosto de 1789 volvió, con Adriana Ferrarese del Bene para quien Mozart escribió una nueva aria para su papel de Condesa. Varias representaciones de la ópera malogradas por varias circunstancias no impiden considerar como primer estreno extranjero el celebrado en Londres el 18 de junio de 1818, con Angelica Catalani en el papel de Susanna. El 10 de mayo de 1824 se estrenaba esta ópera en Estados Unidos, en el *Park Theater* de Nueva York, en versión inglesa que, como la alemana, bastante extendida en los países germánicos, estropea buena parte del carácter satírico del texto. En 1835 llegó *Le nozze* al teatro de ópera de Boston, con Charlotte Cushman, célebre reina de la tragedia, en el papel de Condesa. En 1858 entró en el repertorio de la *Academy of Music* de Nueva York, llegando al *Metropolitan Opera House* de esta misma ciudad en 1894. Poco a poco, *Le nozze di Figaro* iba conquistando su lugar en el repertorio de los cantantes más selectos, del mismo modo como Mozart iba regresando a los grandes teatros de ópera. Así, en 1934, fue estrenada en el *Festival de Glyndebourne* con Aulikki Rautawaara, Audrey Milmay, Luise Helletsgruber, Willi Domsgraf-Fassbänder y Roy Henderson, y en 1953 el *Metropolitan* vio una representación con la colaboración de Lisa della Casa (Condesa), Irmgard Seefried (Susanna) y Erich Kunz (Figaro).

La trayectoria española del repertorio de Mozart, iniciada en pleno siglo XVIII con la representación de *Così fan tutte* en Barcelona, en 1798, y virtualmente agotada en el si-

glo XIX, se reinició a principios de presente siglo con la presentación en el Teatro Real de Madrid de *Le nozze di Figaro* en unos momentos en que el wagnerismo más contumaz hacía palidecer las corrientes operísticas italianas a las que se quería que perteneciera el repertorio italiano de Mozart.

Así y todo, no muchos años después, en 1916, la ópera se estrenaba en Barcelona, el 2 de febrero, y ya no dejaría las temporadas operísticas nacionales, sin ser, a pesar de toda, una de las partituras más frecuentes. Así, no es extraño que, una vez cerrado el Teatro Real como centro operístico, las temporadas madrileñas no hayan recurrido a *Le nozze* hasta el año 1964, sin volverla a presentar en ninguna otra ocasión. En Barcelona desde la fecha de estreno, ya mencionada, hasta la actualidad, sólo se ha representado en 59 ocasiones (¡qué lejos estamos de las más de 400 de *Aida!*), la última de las cuales tuvo lugar en 1976.





---

## **PRÒXIMES FUNCIONS:**

---

### **ORFEO ED EURIDICE**

**Gluck**

Elena Obraztsova  
Margaret Marshall  
Gudrun Sieber

Director d'Orquestra: Wolfgang Goennenwein

#### *Funció de Gala*

Dijous, 15 de novembre, a les 21 h.  
funció núm. 5, torn B

Diumenge, 18 de novembre, a les 17 h.  
funció núm. 6, torn T

Dimecres, 21 de novembre, a les 21 h.  
funció núm. 7, torn A

Dissabte, 24 de novembre, a les 21,30 h.  
funció núm. 8, torn C

---

### **DER ROSENKAVALIER**

**R. Strauss**

Montserrat Caballé  
Tatiana Troyanos  
Helen Donath  
Kurt Moll  
Gottfried Hornik  
John Fowler  
Julien Griffeth  
Wolf Appel  
Axel Gall  
Andres Saciuk

Director d'Orquestra: Uwe Mund

Diumenge, 9 de novembre, a les 17 h.  
funció núm. 9, torn T

Dimecres, 12 de novembre, a les 21 h.  
funció núm. 10, Torn A

Dissabte, 15 de novembre, a les 21,30 h.  
funció núm. 11, torn C



ROSA BISBE ART / DISSENY

GANDUXER, 20 T. 201 65 90 BARCELONA 21



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



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



## 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. Joan Rigol (Generalitat de Catalunya)  
Jordi Maluquer (Generalitat de Catalunya)  
Montserrat Albet (Generalitat de Catalunya)

Il.lma. Sra. M.<sup>a</sup> Aurèlia Campmany  
(Ajuntament de Barcelona)  
Il.lm Sr. Jordi Vallverdú (Ajuntament de Barcelona)  
Il.lm. Sr. Germà Vidal (Ajuntament de Barcelona)  
Honorable Sr. Josep M.<sup>a</sup> Bricall (Ajuntament de Barcelona)

Manuel Bertrand (Societat de G.T. del Liceu)  
Fèlix M.<sup>a</sup> Millet (Societat del G.T. del Liceu)  
Josep M.<sup>a</sup> 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 Álvarez



**ADMINISTRADOR:** Lluís Andreu  
**DIRECTOR MUSICAL:** Romano Gandolfi  
**DIRECTOR D'ESCENARI:** Dídac Monjo

**ASSISTENTS MUSICALS:** Mark Gibson  
Jordi Giró  
Miguel Ortega  
Anthony Pappano  
Javier Pérez Batista  
Lolita Poveda  
Shari Rhoads

**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  
Maria José García

**CAP DE MAQUINISTES:** Constançi Anguera  
**CAP D'ELECTRICISTES:** Francesc Tuset  
**CAP D'UTILLATGE:** Jaume Payet  
**CAP DE MAQUILLATGE:** Martha Vázquez  
**Assistència tècnica:** JORQUERA HNOS., pianos  
**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 cap mena.

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 1.<sup>er</sup> pis i el vestíbul de l'entrada.



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



**arlequino**

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.*



# QUORUM

**PUIG**

**Toilette para Hombre**

Venta exclusiva en perfumerías seleccionadas



42313-1