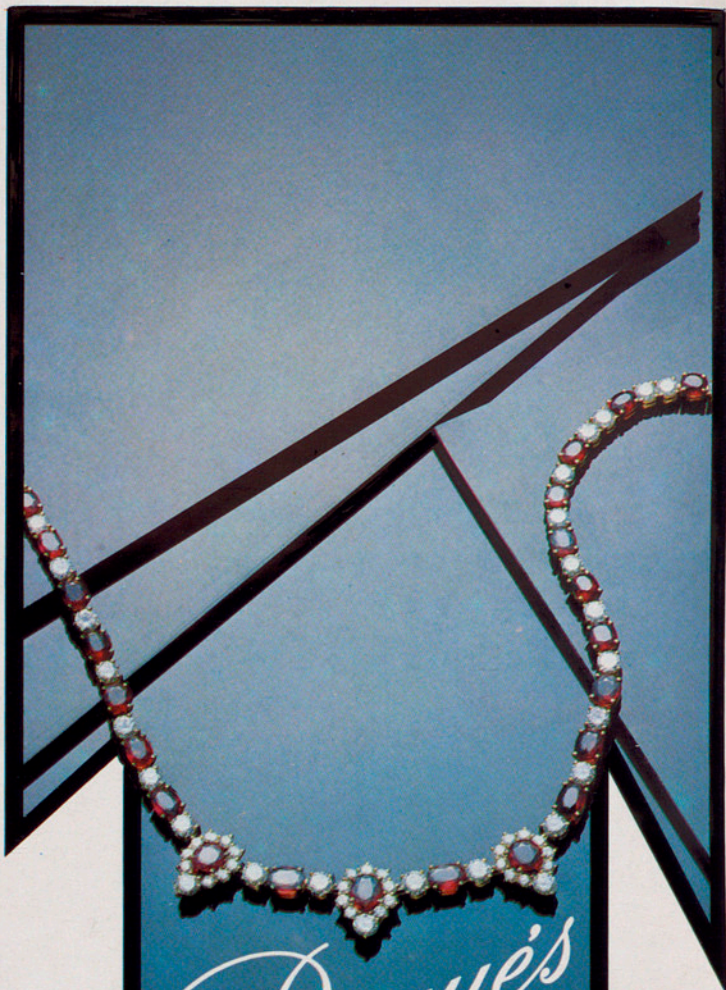




GRAN TEATRE DEL LICEU

TEMPORADA D'ÒPERA  
1984 - 1985

DER ROSENKAVALIER



*Bague'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**

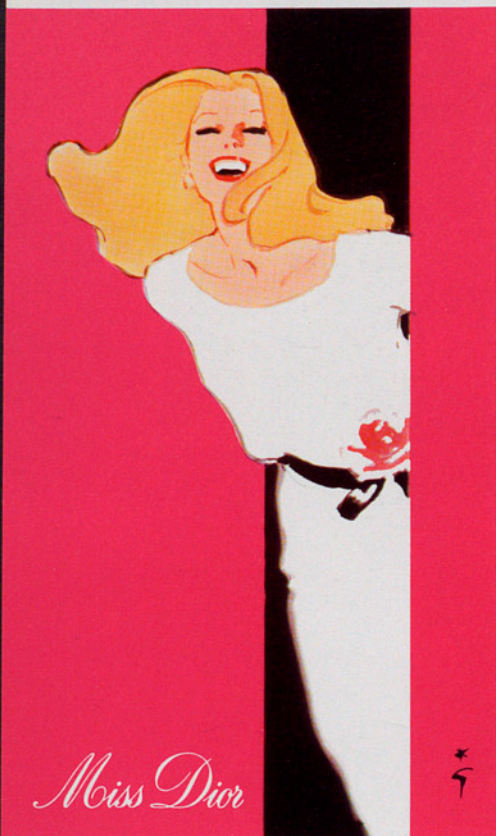
GENERALITAT DE CATALUNYA

AJUNTAMENT DE BARCELONA

SOCIETAT DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

# 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.





## **DER ROSENKAVALIER**

Òpera en 3 actes  
Llibret d'Hugo von Hofmannsthal  
Música de Richard Strauss

Diumenge, 9 de desembre de 1984, a les 17 h.  
funció núm. 9, torn T

*Funció de gala*

Dimecres, 12 de desembre de 1984, a les 21 h.  
funció núm. 10, torn A

Dissabte, 15 de desembre de 1984, a les 21,30 h.  
funció núm. 11, torn C

GRAN TEATRE DEL LICEU  
Barcelona



---

# Laurent Perrier

CHAMPAGNE

---



## DER ROSENKAVALIER

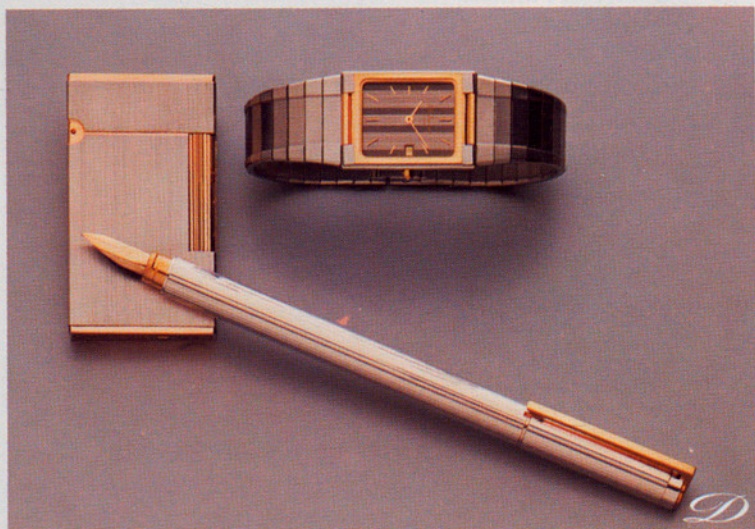
Producció	<b>Teatro Alla Scala – Milà</b>
Direcció escènica	<b>Edgar Kelling</b>
La Mariscala, Princesa Werdenberg	<b>Montserrat Caballé</b>
El Baró Ochs de Lerchenau	<b>Hans Sotin (dia 9)</b> <b>Günther Missenhardt</b> <b>(dies 12 i 15)</b>
Her von Faninal, ric recentment nomenat noble	<b>Gottfried Hornik</b>
Sophie, la seva filla	<b>Helen Donath</b>
Marianne, la mitjancera	<b>Julien Griffeth</b>
Valzacchi, un intrigant	<b>Wolf Appel</b>
Annina, la seva companya	<b>Axell Gall</b>
Comissari de Policia	<b>Andres Saciuk</b>
Majordom de la Mariscala	<b>Iluminado Muñoz</b>
Majordom de Faninal	<b>Iluminado Muñoz</b>
Un notari	<b>Andres Saciuk</b>
Un hostaler	<b>Alfredo Heilbron</b>
Un cantant	<b>John Fowler</b>
Una modista	<b>Maria Angels Sarroca</b>
Un venedor d'animals	<b>Antoni Comas</b>
Direcció d'Orquestra	<b>Uwe Mund</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>
Corno di bassetto	<b>Miguel Barona</b>
Cor de Nois	<b>Escola Pia Balmes</b>
Director	<b>Antoni Coll</b>

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

ORQUESTRA SIMFÒNICA I COR  
DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

---

S.T. Dupont



ARMONIA EN GRIS Y ORO.  
EL RELOJ. EL ENCENDEDOR. LA ESCRITURA.

---

ORFÈVRES A PARIS



## CONTINGUT ARGUMENTAL I MUSICAL

ACTE I: *Resum breu.* La Princesa de Werdenberg, dita en l'òpera la Mariscala perquè és la muller d'un militar (que no apareix en l'obra), viu les darreres hores d'un amor de maduresa —ella té 30 anys— amb el seu amant, un jovenet, Octavià, de 17 anys. La Mariscala reflexiona sobre la maduresa i decideix de posar terme a aquesta relació amorosa, que ja no li escau. Arriba intempestivament un cosí de la Mariscala, el baró Ochs von Lerchenau, home grogler però molt ambiciós. Octavià té el temps just d'amagar-se i disfressar-se de cambriera de la Mariscala; la seva figura jovenívola atrau la lascívia del baró i, tot i que ha vingut a anunciar el seu matrimoni imminent amb Sophie Faninal, tracta d'atreure's la «cambre-reta» i hi concerta una entrevista. Mentrestant demana a la Mariscala un jove perquè dugui una rosa d'argent a la promesa, i la Mariscala decideix enviar-hi Octavià amb la sospita que això pot canviar el destí del seu protegit. Arriben les visites matinals de la Mariscala, moltes de les quals (una vídua, uns italians busca-raons, un tenor, etc.) intenten obtenir donatius de la dama. Arriba un advocat que Ochs espera veure per discutir qüestions legals del contracte matrimonial.

Quan tots se'n van, la Mariscala es mira al mirall: per una dona del segle XVIII ja és madura. Decideix acomiadar-se d'Octavià, que entra ara vestit d'home: és un adéu definitiu.

La introducció musical d'aquesta òpera és una descripció sonora de l'acte amorós que estan realitzant la Mariscala i Octavià abans que s'alci el teló, moment en el qual els trobem ja reposant i dolçament enjogassats

l'un amb l'altre. La Mariscala —dita així perquè és la muller d'un mariscal de camp, absent en una cacera (és un personatge que no apareix en l'obra) és una dona madura que passa ja dels trenta anys —edat que al segle XVIII es considerava ja, per a una dona, de maduresa— i que té un amant, Octavià, un xicotet de disset anys. La Mariscala és conscient que aquesta aventura resulta per a ella massa desigual, i que cal posar-hi fi. El criadet negre de la Mariscala entra per dur l'esmorzar, i Octavià s'amaga darrera d'un paravent, oblidant-se l'espasa, que cuita a recollir després. Quan el negret se'n va, Octavià reapareix, però poc després senten soroll i, convençuts que és el mariscal de camp que torna, Octavià s'amaga novament, mentre la Mariscala es disposa a enfrontar-se amb el marit, si cal.

Però no és el marit: és el cosí de la Mariscala, el baró Ochs von Lerchenau, home groller i mal educat, que entra fent cas omís dels lacais que tracten d'impedir-li el pas. L'orquestra, agitada, ens descriu la situació.

L'entrada del baró, la reflecteix l'orquestra amb un acord poderós. El personatge es topa amb Octavià, que s'ha disfressat de cambrera, i se sent immediatament atret per la possibilitat de tenir-hi una aventura, fins al punt que gairebé no fa cas de la Mariscala, a la qual saluda, però, amb una reverència a la francesa. El Baró Ochs, tot intentant concertar una entrevista amb la «cambrereta», explica a la Mariscala que té previst casar-se amb una noieta deliciosa i innocent, Sophie von Faninal, filla d'un nou ric recentment ennoblit. Ochs no oculta que el que l'atrau de tot plegat és el dot de la noia. I ha vingut a demanar consell legal i un cavaller que vulgui dur a la núvia, com és tradicional, una rosa d'argent. La Mariscala, que està intentant que Octavià marxi, l'envia a veure si hi ha fora l'advocat que està esperant el moment del llevar-se oficial de la Mariscala (la *levée*), i ho ordena anomenant-lo «Mariandel». El nom provoca un nou accés libidinós en Ochs, el qual reté la suposada noieta.

El Majordom anuncia l'entrada dels que esperaven l'hora de llevar-se de la Mariscala. I entren tota mena de persones decidides a arrancar-li algun donatiu ja sigui amb imploracions o habilitats (aquesta escena està inspirada en el quadre quart de la sèrie *Le mariage à la mode*, de Hogarth).

Entren nombroses persones: un cuiner amb el menú i el seu ajudant, un venedor d'animals, una vídua noble amb tres fills orfes de guerra (el trio dels tres orfes, en to menor, es torna radiant en to major quan la Mariscala els atorga un donatiu), dos intrigants italians, Valzacchi i la seva neboda Annina, un perruquer que pentina la Mariscala mentre l'orquestra transitòriament adopta ritme de minuet, i un Tenor italià que canta una ària «Di rigori armato il seno», en un estil que no és imitació de l'òpera italiana de l'època però en té un regust.

La Mariscala ha presentat el seu advocat a Ochs, i aquest discuteix els termes legals del contracte de noces amb soroll creixent fins que, a crits, interromp l'ària del tenor. La Mariscala es queixa del pentinat: la fa semblar més vella, i el perruquer l'arregla a corre-cuita. La Mariscala escolta tothom mentre Ochs, que ha fet venir els seus criats, fa lliurar a un d'aquests la rosa d'argent perquè el cavaller que la Mariscala triï, la porti a Sophie.

Mentrestant, Valzacchi i Annina han ofert dissimuladament els seus serveis a Ochs i aquest els contracta perquè li aconseguixin una «entrevista» amb la que ell creu que és Mariandel.

Finalment tots se'n van i queda la Mariscala sola: torna a reflexionar sobre la seva edat i en l'anomenada ària del mirall —que no és ben bé una ària, sinó un seguit d'idees musicals— observa el temps que passa i decideix posar terme als lligams que la uneixen a Octavià. Entra aquest, i la Mariscala li fa saber la seva decisió: durà la rosa a la noia Faninal i un dia trobarà una noietta com aquella que li escaurà més que no pas ella, a la qual oblidarà. Octavià protesta fidelitat, però ella li re-

corda que el temps passa (i sentim el so del rellotge en l'orquestra) i insisteix que Octavià necessàriament, avui o demà, acabarà abandonant-la. La Mariscala, en el seu tercer *solo*, descriu els seus anys de vellesa i com un dia tal vegada es veuran Octavià i ella en el Prater. Finalment Octavià se'n va i la Mariscala, observant que se n'ha anat sense un petó, el fa cridar per un lacai, però el jove ha marxat massa depressa. La Mariscala roman pensativa a la seva habitació.

ACTE II: *Resum breu.* Herr Faninal exulta de satisfacció perquè ha arribat el gran dia. Va a buscar el nuvi i en la seva absència ha d'arribar el Cavaller de la rosa. Sophie, inquieta, escolta les explicacions de la seva dida, Marianne, i intenta sentir la joia que oficialment li pertoca sentir. Arriba Octavià amb la rosa (en «sentim» la brillantor a l'orquestra) i amb la breu cerimònia del lliurament, Sophie i ell se senten fortament atrets l'un cap a l'altre, i canten un meravellós duet. Però arriba Ochs amb els seus barroers criats: mira Sophie amb avidesa i observa trets coneguts a la cara d'Octavià. Després, tracta de fer seure Sophie sobre els genolls. Faninal, prenent això per bones maneres de la noblesa, exulta. Ochs fa al·lusions lascives a Sophie i Octavià s'irrita. Però Ochs, inconscient del que passa, se'n va a establir el contracte de noces amb Faninal i recomana a Octavià que es prengui tantes llibertats com vulgui amb Sophie. Aquesta, en presència de Marianne, demana a Octavià que l'alliberi d'un matrimoni amb un home com aquell. Passen els criats d'Ochs perseguint cambreres i Marianne se'n va. Els dos enamorats parlen, però són espïats per Valzacchi i Annina: ambdós «pesquen» els enamorats en una escena tendra i avisen



*Ferrán Contreras*

JOYERO

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

Reflejos en Brut



**FREIXENET BRUT BARROCO**

Un auténtico brut con toda la tradición y el tiempo de una cuvée clásica.

Ochs. Octavià intenta explicar-se però Ochs no se'l pren seriosament. Aleshores el xicot treu l'espasa i ataca Ochs. Aquest crida els criats però Octavià li fa una ferida lleu i el covard baró xiscla que l'han assassinat. Faninal intervé, renyant Sophie indignat, amenaçant-la amb enviar-la a un convent. Ella no s'immuta. Octavià se'n va, però abans parla amb Valzacchi i Annina que estan molestos amb Ochs perquè no ha pagat el «servei» que li han fet. Ochs demana calma i una ampolla de vi per refer-se, mentre tots se'n van. Ochs reflexiona sobre la sort dels Lerchenau, proverbial, però que ara sembla trencar-se. Entra Annina amb una carta: «Mariandel» acceideix a la cita amb Ochs. Aquest recobra la seva confiança i, un cop més, oblida de pagar els seus serveis a Annina.

La música del principi ens indica les corredisses dels preparatius: en alçar-se el teló veiem Faninal, satisfet perquè ha arribat el gran dia del casament. Marianne, la dida de Sophie, li recorda que la tradició vol que el pare vagi a cercar el nuvi abans que no arribi el Cavaller de la rosa, i que és de mal averany que se'l trobi per l'escala. Faninal se'n va i Marianne dialoga amb Sophie: aquesta intenta fer el propòsit d'ésser una bona esposa, però no se sent feliç. Se sent ara l'arribada d'Octavià com a Cavaller de la rosa. Sentim la brillantor freda de la metàl·lica rosa en una sèrie d'acords dissonants però que es combinen amb una gran efectivitat per crear un moment màgic, en què sentim gairebé suspendre's el temps, i que es repetirà diversos cops (l'efecte, el creen tres flautes, tres violins, la celesta i dues arpes). Sophie observa que la rosa fa olor, i Octavià li diu que hi ha posat una gota d'un perfum oriental. Els dos joves queden gairebé instantàniament enamorats l'un de l'altre, mentre una trompeta solista toca el tema de llur amor amb

suavitat. Sophie s'interessa per Octavià i aquest li explica detalls de la seva vida, i li diu que els amics l'anomenen Quinquin.

Entra ara el baró Ochs, el qual es mostra groller amb Sophie, mentre Faninal exulta, convençut que són les maneres de la noblesa més elevada. Ochs vol que Sophie sigui sobre els seus genolls i fa al·lusions poc fines a la nit de noces: sobre un tema que vol ésser paròdia d'un vals de Johann Strauss II, el baró Ochs fa saber a Sophie que «Amb mi no hi ha cap nit que resulti llarga». Tot i el grotesc del cas, el vals ha adquirit justa fama com a tema musical. Després Ochs es felicita per la «sort dels Lerchenau» i decideix anar amb Faninal a signar el contracte: en fer-ho es dirigeix a Octavià —li ha semblat reconèixer els seus trets facials semblants als d'algú— i li recomana impudicament que s'aprofiti de la núvia tant com vulgui mentre ell sigui fora.

Sophie, ràpidament desenganyada respecte al futur marit, implora a Octavià que l'ajudi a alliberar-se'n. Marianne vigila llur conversa, però passen els criats del baró perseguint unes cambreres, i Marianne se'n va. Els dos enamorats parlen tendrament, però veiem Valzacchi i Annina que els espion i els agafen «in fraganti». Criden aleshores el baró i denuncien l'escena que han vist. Octavià vol fer l'homenet i declara al baró que els sentiments de Sophie han variat: el baró refusa de pendre'l en consideració i vol dur Sophie a signar el contracte: Octavià li barra el pas i l'amenaça amb l'espasa. Ochs demana ajut als seus criats, però Octavià el fereix lleument en un braç. El covard baró comença a xisclar dient que l'han mort mentre Faninal, irritadíssim, amenaça Sophie amb enviar-la a un convent. Però Sophie no es deixa intimidar. Octavià se'n va, no sense parlar abans breument amb Valzacchi i Annina: aquests, ressentits amb el baró que no paga llurs «serveis», es passaran al bàndol d'Octavià.

Els escarafalls de Faninal irriren Ochs, que demana estar sol amb una ampolla de vi per reflexionar. Però en



quedar-se sol es lamenta, i encara més quan el braç ferit li impedeix de beure amb comoditat. Fa un monòleg (inspirat en el de Falstaff al segon acte d'aquesta ópera) però poc a poc es refà. Entra Annina amb una carta de «Mariandel»: la cambrereta accepta una «entrevista» amb Ochs. Decididament, pensa aquest, no s'ha acabat la sort dels Lerchenau, encara. Oblidant-se novament de pagar el serveis d'Annina, es posa a escriure la resposta a «Mariandel», ple de lascives anticipacions.

ACTE III: *Resum breu.* Annina, ara al servei d'Octavià, com Valzacchi, es disfressa de vídua en la pensió de mala mort on s'ha concertat l'entrevista del baró amb «Mariandel». Arriba Octavià, vestit de Mariandel, i paga una suma vistosa als dos italians. Valzacchi dóna les darreres instruccions a cinc homes que accionaran portes i finestres falses per espantar el baró.

Entra ara aquest amb el braç encara embemat, i amb «Mariandel». Ochs es mostra antipàtic amb el servei i vol que el serveixi un criat seu, Leopold. El baró intenta fer beure vi a la «noia», però Octavià s'hi nega i fingeix voler fugir: darrera la cortina no hi ha la porta sinó un llit. El baró s'apropa i intenta satisfer els seus instints, però Octavià fa un gest i s'obren portes i finestres amb cares que aterreixen el baró, que perd la perruca. Entra Annina, que reclama pa pels fills tinguts amb Ochs: un grup de nens entra i rodegen el baró dient-li «Papà». Ochs crida la policia: el comissari interroga tothom i el baró demana el testimoni de Valzacchi, però aquest es nega a declarar en favor seu. Leopold fuig: creu intuir que el baró necessitarà la influència de la Mariscalca i va a cercar-la.



Mentrestant Valzacchi ha fet venir Faninal, que arriba quan Ochs està intentant fer creure al comissari que «Mariandel» és la seva promesa. Faninal, furios, fa cridar Sophie perquè vegi l'escena i es retira, mig malt. Octavià es treu la roba de cambrera i la fa veure al comissari. Quan Ochs vol fer amagar Mariandel, perquè arriba la Mariscala, descobreix que no és sinó Octavià. La Mariscala ordena a Ochs que se'n vagi d'un cop. Queden ara sols la Mariscala, Octavià i Sophie: mentre la Mariscala canta la seva renúncia a l'amor, els dos enamorats es confessen un cop més llur afecte mutu. És un tercet deliciós que es converteix en duet quan finalment la Mariscala se'n va. Octavià i Sophie també marxen; el criadet negre de la Mariscala entra i recull un mocador de la seva mestressa mentre cau el teló.

Annina, que ara treballa per a Octavià, com el seu company Valzacchi, s'està vestint de vídua inconsolable en la pensió del barris baixos de Viena on «Mariandel» ha citat el baró Ochs. Valzacchi prepara els trucs que funcionaran quan Ochs intenti violar «Mariandel»: diversos homes amagats darrera de trampes i falses fines-tres assagen l'efecte que faran. Un cambrer prepara la taula per al sopar i hi encén espelmes. Tota aquesta escena és merament orquestral. Una orquestra darrera de l'escena interpreta fragments de valsos.

Entren ara el baró Ochs, amb el braç encara embenat, i «Mariandel». Ochs segueix mostrant-se antipàtic: apaga les espelmes i vol fer callar la música; acomiada els cambrers i vol que el serveixi només Leopold, el seu cambrer personal —i, segons el text, fill il·legítim seu!—.

Ochs es disposa a la conquesta per mitjà del clàssic sistema de fer beure vi a la «noia», però «aquesta» refusa

# 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.*

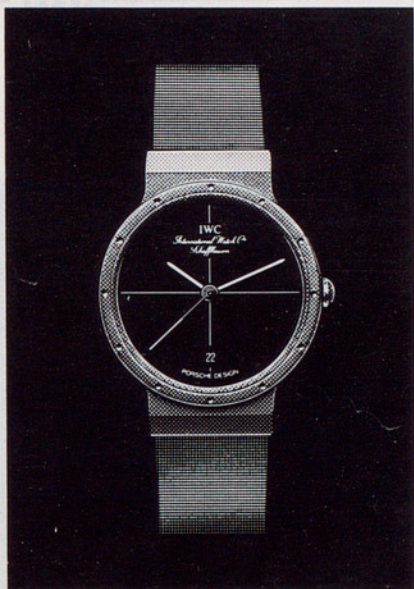
**CHASYR**  
**1879**  
**SEGUROS**

*Creamos seguridad.*

*Diagonal, 431 bis - 08036 Barcelona*

amb un to lànguid i fingeix tenir por i intentar fugir. Se'n va cap a una cortina però darrera no hi ha porta, sinó un llit. Ochs se li acostava amb intencions libidinoses, però una de les portes falses s'obre i Ochs s'aterreix. «Mariandel» calma el baró i sentint una musiqueta evocadora fingeix posar-se a plorar. Ochs s'irrita i tracta de progressar en el vestits de la «cambrereta», però Octavià fa un senyal i comença un soroll infernal; s'obren i tanquen les portes secretes i Ochs s'atabala i perd la perruca. Es presenta Annina com a vídua, reclamant el pa per als fills que Ochs li ha fet i té abandonats: de cop entren diversos nens que rodegen Ochs cridant «Papà!» i reclamant menjar. Ochs protesta davant el propietari de la pensió i veient que aquest no n'hi fa cas comença a crida la policia.

Entra el comissari, que interroga tothom i Ochs tracta que Valzacchi li faci costat amb les seves declaracions, però aquest, pagat com està per Octavià, es nega a avalar-lo, i el deixa a l'estacada. El criat Leopold surt, decidit a demanar l'auxili de la Mariscala per al seu amo. Mentrestant, Valzacchi ha fet venir Faninal, el qual arriba justament quan Ochs intenta convèncer el comissari que «Mariandel» és la seva promesa. La irritació de Faninal no té límits i fa entrar Sophie perquè vegi l'espectacle del baró Ochs i els seus «fills». Faninal es troba malament i se'n va a la cambra del costat a ajeure's. Octavià es treu les robes de cambrera i les fa veure al comissari. Arriba la Mariscala i Ochs intenta fer amagar «Mariandel» però es troba amb Octavià: la seva irritació arriba al paroxisme. Intenta parlar amb Faninal, però la Mariscala el fa marxar. L'escena final és un bellíssim tercet de la Mariscala, Octavià i Sophie: aquests dos expressen llur amor i la Mariscala la seva necessària renúncia. La dama se'n va i deixa els dos enamorats, que han oblidat el que els envolta. Finalment se'n van. El criadet negre de la Mariscala entra en la sala buida, i recull el mocador que la Mariscala havia perdut allí, mentre cau el teló.



El Ultra Sportivo de IWC y Ferdinand  
A. Porsche.

Tenemos el primer reloj del mundo al que  
se puede acercar Vd. sin escrúpulos con  
una tijera.

Además de una caja de titanio o de oro  
amarillo de 18 quilates y de un mecanismo  
de cuarzo extraplano y de alta precisión,  
el Ultra Sportivo de IWC tiene también una  
pulsera indestructible, altamente flexible  
y de tacto agradable para la piel. La pulsera  
puede cortarla Vd. mismo con una tijera,  
adaptándola al milímetro a su muñeca.  
O hacer que la cortemos y montemos  
nosotros, por el mismo precio, que va de  
111.300 a 456.800 Ptas.

IWC

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

Alava: JOYERIA JOLBEN. Alicante: AMAYA, JOYEROS. Barcelona: AURELI BISBE, JOIER.  
ROSA BISBE, ART/DISSENY. TOMAS, JOYEROS. UNION SUIZA. Bilbao: JOYERIA SUA-  
REZ. Granollers: SORIGUE, JOYERO. Madrid: JOYERIA SUAREZ. JOYERIA JESUS YANES.  
VENDRELL, JOYERO. Manresa: TOUS, JOIERS. Marbella: JOYERIA LUIS DE LA RUBIA. Ma-  
taró: SORIGUE, JOYERO. Pamplona: JOYERIA MONTIEL. Reus: PAMIES, JOIER. Sabadell:  
JOSEP CAYELLAS. Santander: JOYERIA PRESMANES. Torremolinos: JOYERIA RUBENS. Va-  
lencia: GIMENEZ, JOYEROS.



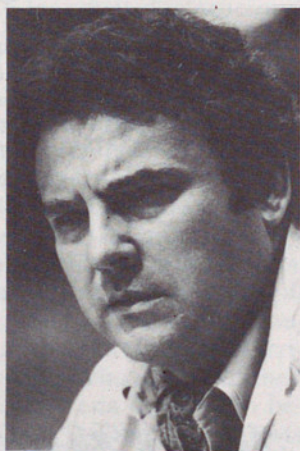
Montserrat Caballé



Tatiana Troyanos



Helen Donath



Hans Sotin



Günther Missenhardt



Julie Griffeth



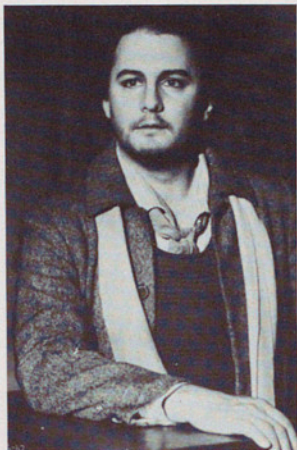
Gottfried Hornik



Axell Gall



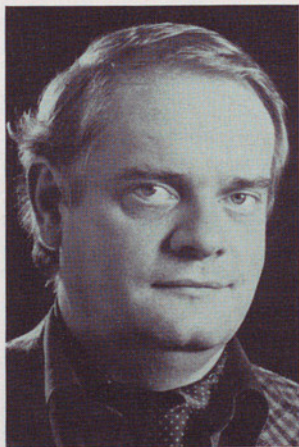
Andres Saciok



John Fowler



Antoni Comas



Wolf Appel





Uwe Mund



Edgar Kelling



Romano Gandolfi



Vittorio Sicuri



## RICHARD STRAUSS

Algú ha dit, amb una certa dosi de sornegueria, que mai no és sobrera en qüestions com les musicals que tant ensuperbiment i fals respecte han generat, que la vida de Strauss, al contrari de la de tants altres compositors decisius en l'evolució formal i estètica, fou excessivament llarga, manifestant amb aquest aforisme que, finalment, el genial creador de poemes simfònics i obres líriques bàsiques en qualsevol repertori, havia perdut els papers. Efectivament, però, Richard Strauss visqué vuitanta-cinc anys molt importants en el procés de conformació dels gustos musicals contemporanis i ho féu amb una autoritat i intuïció que li mereixen el respecte de tots els afeccionats, fins a l'extrem que alguns dels que no troben manera d'entrar en el repertori contemporani, accepten com a límit de les seves afeccions la producció straussiana, en general carregada de promeses i de llavors que acabarien conformant la música del nostre segle.

Nascut al si d'una família d'arrelats costums musicals, el 1864, visqué de prop l'efervescència wagneriana en aquell moment en què partidaris i detractors mostraven amb més ferocitat llurs respectius arguments. A diferència dels embadalits que seguien de prop les petges del creador de Bayreuth i dels rebecs que li negaven el pa i la sal, Strauss en sabrà treure lliçons profitoses per tal d'anar més enllà de les polèmiques i obrir una tercera via que aconseguiria el beneplàcit d'enormes masses d'afeccionats. Després de l'etapa de formació i de les primeres escaramusses musicals, el 1888, als vint-i-dos anys, compon *Don Joan* i l'any següent *Mort i transfiguració*, dos poemes simfònics que, per si sols, li haurien reservat un lloc d'honor en el retaule de les celebritats musicals.

El 1894 passa a Munic com a director d'orquestra, seguint el procés d'ensuperbiment que sofreix la figura del director en els darrers anys del segle passat i que donaria fruits tan esponerosos com Mahler o Nikisch. És en qualitat de director que el 31 d'octubre de 1897 es presentà als filharmònics barcelonins, al si de les temporades simfòniques que dirigia el mestre Antoni Nicolau; i tornà a la ciutat el 1901, als cicles de Quaresma del Liceu, i el 1908, al capdavant de l'Orquestra Filharmònica de Berlín. Barcelona se singularitzava amb aquestes visites, com una de les ciutats més obertes als corrents nous tot i que, a recer de la crítica que desper-



**Viajar con Clase**

**swissair** 

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



Richard Strauss



taren les seves obres, no acabava d'ésser entès en tota la seva dimensió.

El gènere del poema simfònic patrocinat per Franz Liszt es transformà amb els abans esmentats i *Les entremaliadures de Till Eulenspiegel* (1895), *Així parlà Zaratustra* (1896) i *Vida d'heroi* (1898), en un gènere intel·lectualitzat, tal com demanaven els nous corrents musicals, especialment els germano-austríacs. Per altra banda, el camp de l'òpera, després de les experiències filo-wagnerianes de *Guntram* (1894) i *Feuersnot* (1901), quedà definitivament trasbalsat per *Salomé* (1905) i *Elektra* (1909), dues obres de profunda connexió amb el sentiment expressionista que abrandava els creadors plàstics del moment. Eren dos crits en la nit a l'estil de l'obra d'Edward Munch, que havia presentat el 1893 la seva obra *El crit*, i que esgotaren parcialment les possibilitats d'altres produccions similars. De la mateixa manera que els plantejaments del modernisme s'acabaren amb la dècada primera del segle, també la creació operística d'aquestes dimensions desaparegué parcialment en la tasca del compositor.

El 1911 presentà l'òpera que ens ocupa, el 1912 ho féu amb la primera versió de *Ariadne auf Naxos*, refeta el 1916; l'any següent presentà a la trasbalsada societat europea de finals de la primera guerra mundial i de l'antesala de la Revolució d'Octubre soviètica —tan ben dibuixada per l'Escola Expressionista alemanya que recull en la filmografia de Robert Wiene, Fritz Lang, Paul Leni o Friedrich Wilhelm Murnau els millors moments del cinema mut— *La dona sense ombra*, estrenada dos anys més tard. Encara apareixerien nombroses produccions operístiques, *Intermezzo* (1924), *L'Helena egípcia* (1928), *Arabella* (1933), entre elles, d'èxit irregular, però el compositor, envellit i molest per la utilització política que es feia de la seva figura, es retirà el 1937 de la vida pública, després d'haver escrit l'himne oficial dels Jocs Olímpics de 1936, els jocs del nazisme en els quals el món pogué conèixer de prop les intencions dels al·lucinats pseudorrevolucionaris alemanys. Encara estrenaria algunes obres, com *Capriccio* (1942) però ja no somniava més que en el seu recer de Garmisch on morí el 8 de setembre del 1949, ara fa trenta-cinc anys.



**FANCY MEN**

BARCELONA

MADRID



## ELOGI D'UNA MARISCALA QUE DUU «ELS ULLS SECS I HUMITS ALHORA»

Quan, un dia del 1945, acabada ja la guerra, uns soldats americans irromperen a la casa de Richard Strauss a Garmisch, per requisar-la com a allotjament militar —i ho feren segurament amb aquells aires inconsiderats propis de la milícia, agreujats per la fama de connivència de Strauss amb els nazis— a l'il·lustre músic de vuitanta-un anys no se li acudí altre títol per fer-se respectar que el que cridà des de dalt de l'escala de casa seva: «Jo sóc l'autor de *El cavaller de la rosa!*». L'escena, tal com l'explica Dominique Jameux, és patètica, però mostra també l'orgull de Strauss d'haver escrit, més que qualsevol altra de les seves partitures, la de *El cavaller de la rosa*. Des de l'estrena a Dresden el 26 de gener de 1911 —amb tal èxit que, diu Jean Clausse, s'organitzaren trens especial des de Viena, Munic i Milà per assistir-hi—, el nom de Strauss quedà associat a aquesta òpera per sobre de les impressionants *Elektra* i *Salomé*, de la intensitat lírica de *Ariadme auf Naxos*, de la subtilitat dels *lieder* o de la força de la seva música simfònica. Tothom, crítica i públic, va reconèixer en *El cavaller de la rosa* un text excepcional i una partitura extraordinària.

Però tanta admiració i respecte no l'havien provocada, precisament, ni un text d'una gran densitat filosòfica, ni una música de brillant avantguardisme, sinó només una *Komödie für Musik*, com els mateixos autors es complagueren a subtítular. Una comèdia de materials galants a la qual sembla escaure l'advertiment de Beaumarchais: «Si algun accident ha perturbat la seva salut, si la seva situació és compromesa, si la dona a la qual estima ha faltat al seu jurament, si no ha sopat prou bé o té una digestió feixuga, cregui'm, deixi estar el meu Barber, no és un bon moment per ocupar-se'n!». És a dir, una d'aquelles obres que basen el seu atractiu en la reducció artificiosa de les passions humanes a un joc intranscendent i divertit que no resisteix, però, de ser encarat amb la complexitat real de l'experiència humana. *El cavaller de la rosa* pot semblar que encaixa perfectament en aquesta descripció que la reduiria a ser una òpera deliciosa i insubstancial com una «delikatesse». De fet, tots i cadascun dels materials amb què s'elabora l'obra tenien una tradició d'amable frivolitat: la Viena

de Maria Teresa de cap al 1740 que fa d'espai de l'acció, els nobles juganers i ociosos que la protagonitzen, el *tempo* accelerat de farsa amb què es produeix, el motiu argumental del casament desigual, de vella tradició divuitesca i, encara, el canvi d'estètica musical de Strauss que passà del violent expressionisme de *Elektra* a l'amable melodisme de les *Òperes roses*. Tot, en efecte, sembla adoptar el model del *rococó* més refinat, evasiu i lleuger. «Vostè, segurament, ha tornat al *rococó*» sentenciava, amb glacial distanciament Mahler en una carta de cap al final del 1909.

La identificació de l'estil era justa però la seva funció estètica —l'efecte que produeix en l'espectador— no és la de l'evasió efervescent i lúdica sinó, justament al contrari, la d'un lirisme punyent que es manté tens sense esclatar. Més encara, que adquireix justament en el gest galant la contenció i l'elegància que el fan intensísim. Mozart és el model i no Wagner, ni, és clar, Puccini. No sembla dubtós que aquest era el disseny explícit dels autors que treballaren amb un dels graus de penetració i genialitat més alts, com és comú d'afirmar, de la història de l'òpera. I, per això, en *El cavaller de la rosa* sovintegen preciosos homenatges, tant literaris com musicals, al món de Mozart, i també sarcàstiques al·lusions plenes de protectora suficiència cap al melodrama sentimentaloides italià. En la correspondència, no hi falten tampoc les referències: «la pròxima vegada compondré una obra de Mozart», deia Strauss just en acabar *Elektra*. I Hofmannsthal escrivia al seu amic músic dicteris apassionats contra aquest aspecte —només aquest— del drama wagnerià: «vaig trobar que en això hi havia quelcom de mozartià que s'apartava de l'intolerable manera de bramar eròtica de Wagner, sense sentit dels límits ni en l'extensió, ni en el grau; tal com ell ho practica, aquest xiscle de dues criatures escalfades és una cosa repulsiva, bàrbara, gairebé bestial» (Carta del 6 de juny de 1910).

I per fugir d'aquesta vulcanització dels sentiments —passions immortals o tendres llàgrimes de cosidora— optaren per la convenció teatral divuitesca tan elegant i tan continguda: Hofmannsthal, en efecte, repregué l'antiquíssim tòpic del *senex amans* i li donà forma escènica d'acord amb la fórmula de les comèdies de Beau-



marchais, Goldoni o Moratín. Plantejà tres accions —la renúncia amorosa de la Mariscala, l'amor dels adolescents i el càstig del vell lasciu— i les atribuí, harmònicament, a cadascun del tres actes de l'obra, de manera que, aparentment, l'òpera sembla resoldre el seu interès en una exemplaritat una mica banal: la conducta positiva de la Mariscala enfront del reprobable baró Ochs i, al centre, l'idealisme amorós d'Octavià i Sofia que fa de pedra de toc de la generació més madura. L'equilibri de la geometria neoclàssica sembla regir els components ètics i estètics de l'obra. Amb contenció, certament, però sense intensitat.

La intensitat ve provocada, justament, per la ruptura d'aquest equilibri, perquè tota informació que altera una expectativa comporta, és clar, una revelació més intensa. El fet afecta dos aspectes substancials de l'obra: la figura de la Mariscala, que es destaca amb una atractiva singularitat per sobre d'uns personatges trivialitzats per la tradició literària, i la força de la música que dota de complexitat i fondària els seus sentiments. Els sentiments de la resta dels personatges —positius o negatius— tenen només una dimensió i passen sovint pel sedàs de la farsa que els simplifica.

El jove enamoradís i impetuós de disset anys que és Octavià —elaborat, com un Cherubino virilitzat, amb sàvies dosis d'inexperta tendresa i de fogosa afirmació juvenil—, el lasciu i calculador Baró Ochs —un «Don Joan rural», com deia Strauss, presumptuós, acomodaticí i vulgar— i la jove Sofia Faninal —recent sortida del convent i amb un pare ric que aspira a un títol nobiliari—, tots responen, tot i la frescor amb què són recreats, a uns arquetipus literaris perfectament prefixats. Especialment Sofia, aquesta noieta que exhibeix com a únic mèrit l'haver-se après de memòria el *Gotha* local i de la qual deia Hofmannsthal en una carta del 12 de juliol de 1909: «Sofia és una noia molt bonica, però ordinària com dotzenes d'altres, i això és essencial a la història. El veritable encís del discurs i, de fet, l'atractiu més poderós de la personalitat es troba tot en la Mariscala».

La coincidència d'elaborar un fris galant al servei de la personalitat de la Mariscala és insistit, encara, per Hofmannsthal en una carta del 6 de juny de 1910: «Ella, per

al públic, és la figura central... el personatge amb el qual poden sentir i commoure's». I, certament, la Mariscalca és un personatge dramàtic que ha estat elaborat amb dues característiques que el singularitzen punt per punt del tipus literari que li serveix de pauta i de contrast. Si el *senex amans* és un home vell, ella és una dona, de 32 anys i molt atractiva; si aquell viu adelerat per una companyia amorosa, la Mariscalca viu doblement acompanyada i la música —especialment aquesta recreació d'un acte amorós a l'inici de l'obra— ens la mostra amb una plenitud inequívoca; si l'ancià entra en competència amb un rival que per edat i atractiu el passa prou perquè sigui injust i ridícul resistir-hi, la nostra protagonista no pot ni competir amb la fràgil personalitat de Sofia Faninal; si en el cas tòpic, el vell acabava perdent un objecte amorós cobejable, l'amor d'Octavià converteix, segons Strauss, la Mariscalca en una «Generala enamorada de l'abanderat»: el símil, referència eròtica inclosa, és exacte; i ben al contrari del *senex*, amb el seny enterbolit per una passió impròpia, la personalitat de la Mariscalca planeja amb senyorial elegància sobre el conjunt bigarrat de vint-i-cinc personatges i, sobretot, decideix per tots: informa Octavià del que sentirà, facilita la relació d'ell amb Sofia i els confirma com a parella, no sense un darrer toc de lúcid escepticisme: «ell serà força feliç, tal com els homes entenen l'ésser feliç». En darrer terme tota l'experiència d'humiliant descontrol senil, de ridícul emocional i d'e-goisme que fan del vell enamorat un exemplar modèlic d'inconsistència i de vulgaritat moral en aquesta mena d'obres, reverteix en un índex d'elegància i superioritat en la Mariscalca en contradir la tipificació en tots i cadascun dels seus detalls: en el que és, en el que fa i en el que sent. Sobretot en el que sent.

Perquè si alguna cosa defineix la Mariscalca és la complexitat del seus sentiments. Strauss definia el personatge com «una dona maca, de trenta-dos anys com a màxim, que és considerada vella per l'adolescent Octavià en un moment graciós. Octavià no és el primer ni el darrer amant de la bonica princesa que no ha d'interpretar la fi del primer acte com si es tractés d'una irreparable separació de la vida. Ben al contrari, cal que conservi la seva gràcia vienesa i la seva lleugeresa, que



*Pasteleria*  
*Charcuteria*  
*Cafeteria*  
*Restaurant*

*Plaza San Gregorio Taumaturgo, 4*  
*Tels. 201 56 66 - 201 13 00 Barcelona-21*



mostri els seus ulls secs i humits alhora». Amb la tristesa de qui no s'enganya, però alhora sense ni un punt d'histrionisme melodramàtic: amb una infinita elegància.

La tristesa del personatge irromp en l'òpera breus moments després de decidir que sigui Octavià qui dugui la Rosa d'argent a Sofia, i ho fa amb una música que expressa «les millors cordes de la tendresa», com deia Hofmannsthal. És la consciència angoixada del pas del temps que ella explica lluny del tòpic generalitzador en posar-se com a testimoni de l'experiència, però que alhora va bastant més enllà de l'anècdota que la suscita, amb uns accents d'una inequívoca sinceritat: «El temps és quelcom de molt singular. Mentre anem vivint no en fem cap cabal. Però tot d'una, no se sent més que el temps. Ell és al nostre entorn, ell és àdhuc dins nostre. ¡Quants cops m'he llevat a mitja nit a deturar els rellotges, tots els rellotges!». No ho tornarà a dir. Però tot el que segueix en l'òpera és presència d'aquest sentiment i conseqüència d'aquest temps irreductible: el ridícul fracàs del Baró Ochs, l'enamorament fulminant dels joves, la seva renúncia a una companyia plaent. Només el temps n'és la causa i no el superior atractiu de Sofia o la voluntat indomable del amants que, al contrari, necessiten de la seva decisió per conèixer-se i de la seva magnanimitat per estimar-se. Però, tot i la presència constant d'aquest temps implacable —només suspès uns segons en l'enamorament de Sofia i Octavià— aquesta generarà un tristesa només latent, mai novament explícita. Els ulls seran «humits però secs alhora».

L'actitud que anima aquesta elegant contenció, l'expressa la Mariscala en el moment de deixar Octavià i la converteix en un sentiment en el qual conflueixen el sentit de la dignitat, la intel·ligència d'avançar-se a allò que és inevitable i la voluntat de preservar la relació d'un tràngol inútil: «Vull fer-ho lleu per a tu i per a mi: doncs, que sigui lleu. Amb el cor lleuger i les mans lleugeres, prendre i guardar-ho, prendre i deixar-ho. Qui així no ho fa, ho paga en vida, i Déu, sí, Déu, no li tindrà pietat». El dolor de la renúncia és aquí indissoluble de l'elegància moral amb què s'expressa.

Tota la lleugeresa de l'òpera, tot el to d'exquisida graci-

litat dels incidents i d'amable melodisme de la partitura: el que *El cavaller de la rosa* té d'artificiosa pantomima galant és la manera com els autors han fet elegant el gest dramàtic de la Mariscalca, a l'altre pol dels melodrames que Valzacchi pretén, ben inútilment per cert, vendre a la Mariscalca, i de la tòpica grandiloqüència amorosa que amb tant d'entusiasme canta el tenor i que amb tanta indiferència també escolta ella mateixa. Però tota aquesta complexa convergència de sentiments que converteix la frivolitat i la lleugeresa en un material líric d'una intensitat impressionant, s'expressa sobretot en la música.

La música fa el camí invers de la farsa. Aquesta selecció de l'experiència només els aspectes de joc que conté i redueix, així, la complexitat amorosa a una corredissa que sorteja, enjogassada, els obstacles, i l'ambició en una activitat entossudada i ridícula, i la solitud en avorriment, o la joia en un xivarri. La música de Strauss en *El cavaller de la rosa*, al contrari, dona al joc la complexitat emocional que hem apuntat abans. I ho fa quan insinua constantment uns temes i unes melodies plaents —o per l'encís melòdic o pel registre agut suggeridor de la intensitat lírica— que immediatament impedeixen al que ho escolta d'abandonar-s'hi quan o els interromp o hi introdueix una dissonància o se'n distancia amb modulacions cap a tonalitats inesperades sense seguir les normes de l'harmonia tradicional.

L'alternança constant de sentiments que es fonen, es destrien o que s'intensifiquen o se suspenen inacabats i expectants, és producte sobretot d'aquesta habilitat musical de Strauss que és capaç, a més, d'atorgar a aquest conjunt contradictori una unitat d'estil perfectament recognitiva i inequívoca. La constant doble referència a l'expectativa i a la frustració, a la companyia aparent i a la solitud real, al «sec» i a «l'humit», s'hi expressa amb una recurrència perfecta amb el text i una intensitat fascinatora. I ho fa d'una manera tan satisfactòria que el mateix Strauss escriví en acabar la seva partitura: «He estat tan feliç treballant en aquesta obra que gairebé estic trist d'escriure a la fi la paraula Teló», precedint així la nostra pròpia reacció davant l'espectacle.

**MAJORICA**<sup>®</sup>

Joyas y Perlas  
Joies i Perles





# Foix de Sarrià

## Casa fundada el 1886

Aquests establiments, fundats el 1886, recorden als seus clients que per les diades de Nadal, Any Nou i Reis vinents, tindran a la seva disposició les especialitats més característiques: Torrons, neules, marrons, etc.

També, amb esplendor i novetat, un vast assortiment de ceràmiques, paneres, porcellanes, safates, etc. per a presents. Com és ja una tradició, tenen organitzat un servei de tramesa de paquets amb les esmentades especialitats, arreu del món. Us recomanem de fer els encàrrecs a temps.

Us ho serviran a casa si telefonau a:

Mayor de Sarrià, 57  
Te. 203 07 14

Pl. Duc de Gandia, 9 i 10  
Tel. 203 04 73



## DER ROSENKAVALIER HISTÒRIA DE L'ÒPERA

Després de les dues primeres incursions en el camp de l'òpera, *Guntram* (1894) i *Feuersnot* (1901) que no assolien ni de bon tros la maduresa artística que havien aconseguit alguns dels seus poemes simfònics, estrenats arreu d'Europa, Richard Strauss insistí en la consecució d'una obra que donés la mida exacta de la seva talla com a compositor operístic. Sens dubte l'esforç i la seva simpatia amb els moviments avantguardistes vienesos feren el tot en *Salomé* (1905) considerada per alguns crítics com la millor aportació al món de l'òpera en el segle XX. Després d'*Elektra* (1909) que acabava de fixar els perfils de l'expressionisme en el camp operístic, Strauss demanà al seu col.laborador habitual, Hugo von Hofmannsthal, que havia confegit el llibret per a la darrera producció prenyat de les múltiples significacions que derivaven del mites grecs segons els plantejaments del també vienès Sigmund Freud, un llibret que sintonitzés amb el decadentisme propi de l'alè estètic de Secessionisme. Sorgí així una òpera argumentalment molt distant de les dues darreres, intrigant i desimbolta, a la vegada que plenament madura pel que fa a l'univers musical en què s'emmarca. No és estrany que sigui aquesta la producció més estimada dels diferents ambients operístics d'arreu. Com a conseqüència dels plantejaments wagnerians pel que fa a l'espectacle operístic —que Strauss seguia de prop fins al punt que els seus primers intents havien estat acusats de ser un mirall wagnerià— *Der Rosenkavalier* comptà amb un preciosisme escènic especialment significatiu, obra de Max Reinhardt, homenatjat posteriorment pel compositor en la seva següent producció *Ariadne auf Naxos* (1912). L'obra reprenia alguns dels elements ambigus propis del teatre del segle XVIII, tornant a l'estètica del passat de la mateixa manera que en aquells moments s'estava recuperant bona part dels valors d'aquest segle, en particular l'arqueologisme interpretatiu singularitzat en les campanyes clavecinístiques de Wanda Landowska, que visità Barcelona precisament el 1911, l'any de l'estrena de la producció que ens ocupa.

Efectivament, el 26 de gener de 1911 *Der Rosenkavalier* s'estrenava al Königliches Opernhaus de Dresden sota la direcció d'Ernst von Schuch; els principals papers foren cantats per Margarethe Siems (Mariscala), Karl Perron (baró), Eva von der Osten (Octavian), Karl Schei-





Un Martini  
invita a vivir **MARTINI**

demantel (Faninal), Minnie Nast (Sophie), Riza Eibeschutz (Marianne Leitmertzerin), Hans Rüdiger (Valzacchi), Erna Freund (Annina), Anton Erl (majordom de la mariscalca), Fritz Soot (majordom de Faninal) i Ludwig Ermold (notari). L'expectació despertada per la nova producció straussiana i l'impacte ocasional que tenien les avantguardes en la segona dècada del present segle facilitaren la difusió de l'obra. Així, el primer de febrer es donà a Munic, el 28 a Bremen, a Frankfurt el primer de març i el 4 d'abril a Berlín, ciutat en la qual s'aconseguí la tres-centena representació el 28 de juny de 1933. A fora dels països germànics arribà per primera vegada el 15 de febrer de 1911, a Basilea i quinze dies més tard a la Scala de Milà en traducció italiana d'Ottone Schanzer.

Dirigida per Tullio Serafin, fou interpretada per Adelina Agostinelli, Ines Ferraris, Lucrezia Bori i Pavel Ludikar. El 29 de gener de 1913 fou estrenada al Covent Garden londinenc per Sir Thomas Beecham incloent bona part dels intèrprets de l'estrena original. Al Metropolitan neoiorquí arribà el 9 de desembre de 1913 i, si no féu una carrera continuada fou a causa de la Primera Guerra Mundial que bandejà tot el repertori alemany dels teatres americans.

El 20 de setembre de 1955 es donà una extraordinària versió de *Der Rosenkavalier* a San Francisco amb Elisabeth Schwarzkopf, que hi feia al seu debut americà, Dorothy Warenskjold, Frances Bible i Otto Edelmann sota la direcció d'Erich Leinsdorf.

A Espanya *Der Rosenkavalier* se sentí per primera vegada al Gran Teatre del Liceu, el 2 d'abril del 1921; poc temps després, el 5 de gener de 1924 es cantava al Teatro Real, a punt de tancar-se al repertori operístic i simfònic per quaranta-un anys. Mereix de ser esmentada la curiosa versió que se'n féu la temporada de 1934-35, sobre text traduït per Joaquim Pena al català, per la soprano Mercè Capsir, Vincenzo Bettoni i Carlota Dahmen. A les temporades operístiques madrilenyes l'òpera straussiana ha aparegut en dues ocasions, el 1965 i el 1980 mentre que a Barcelona, d'ençà de la primera, s'ha donat en cinquanta-tres ocasions, la darrera de les quals fou el 12 de desembre de 1978 amb la participació de Christine Schreiner, Gail V. Gilmore, Wolfgang Babl, Cynthia Barnett i Lothar Zagrošek.

# 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



## DISCOGRAFIA

La present discografia només ofereix les versions comercials íntegres. El personatges són esmentats en el següent ordre: La Mariscal, Baron Ochs, Octavian i Sophie, i a continuació l'orquestra, el seu director i l'any d'enregistrament.

- 1950 — URANIA URLP 201 (Reeditat per NIXA LLP 9201/04 el 1954. Reeditat per EDIGSA 11 A0372 el 1983).  
Margaret Bäumer, Kurt Böhme, Tiana Lennitz, Ursula Richter. Cor i orquesta de la Òpera de l'Estat de Dresden. Dir. Rudolf Kempe.
- 1951 — VOX PL 7774.  
Viorica Ursuleac, Ludwig Weber, Giorgina von Milinkovic. Cor i orquesta de la Òpera de l'Estat de Munic. Dir. Clemens Krauss.
- 1954 — DECCA LXT 2954/57 (Reeditat per DECCA GOM 512/5 el 1966 i RICHMOND RS 64001 el 1967).  
Marie Reining, Ludwig Weber, Sena Jurinac, Hilde Güden. Cor de l'Òpera de l'Estat de Viena. Orquestra Filharmònica de Viena. Dir. Erick Kleiber.
- 1957 — COLUMBIA SAX 2269/72, CX 1492 (Reeditat per EMI SLS 810 el 1971 i EMI HMV 3 C 00459 el 1974)  
Elisabeth Schwarzkopf, Otto Edelman, Christa Ludwig, Teresa Stich-Randall. Cor i Orquestra Filharmònica de Londres. Dir. Herbert von Karajan.



- 1959 — DGG LPM 18570/3, SLPM 139570/3.  
Marianne Schech, Kurt Böhme, Irmgard Seefried, Rita Streich. Cor de l'Òpera de l'Estat de Dresden. Dir. Karl Böhm.
- 1968 — DECCA SET 418/21  
Regine Crespin, Manfred Jungwirth, Yvonne Minton, Helen Donath. Orquesta Filharmònica de Viena. Dir. Sir Georg Solti.
- 1971 — CBS 77416  
Christa Ludwig, Walter Berry, Gwyneth Jones, Lucia Popp. Orquesta Filharmònica de Viena. Cor de l'Òpera de l'Estat de Viena. Dir. Leonard Bernstein.
- 1983 — CETRA LIVE OPERA 69 (4) d'una representació als Festivals de Salzburg el 1949.  
Maria Reining, Jarmila Novotna, Hilde Gueden, Jaron Prohaska. Cor de l'Òpera de l'Estat de Viena. Orquesta Filharmònica de Viena. Dir. George Szell.
- 1983 — MELODRAM S 102 (4) d'una representació del 1957.  
Hertha Töpper, Marianne Schech, Erica Koth, Otto Edelman. Orquesta de l'Òpera de l'Estat de Munic. Dir. Hans Knappertsbusch.

# Compact Disc Sony. Oirlo para creerlo.



El Audio Digital Compact Disc de Sony abre la frontera de un ámbito hasta ahora desconocido.

Es el binomio «sonido original = a sonido reproducido» que la nueva generación de los que aman la música, estaban esperando para conectar a su equipo, sea cual sea.

Se han acabado los zumbidos, lloros, fluctuaciones —ese Bow and flutter— tan «traído y llevado».

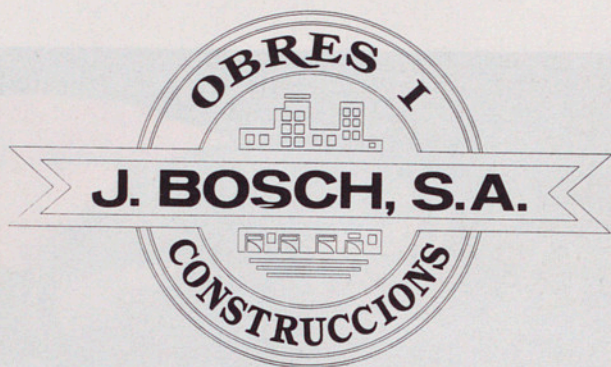
Y la respuesta de las casas discográficas ha sido inmediata, ya existen en el mercado cientos de títulos en Compact Disc.

Porque, ahora, todo queda atrás. Ha nacido, de nuevo, la música.

Ahora, es Vd. el protagonista, porque a partir de ahí, poco hay que decir. Mucho que escuchar. Escuchar a Sony, mientras otros sólo hablan...

**Compact Disc.**  
**SONY**





Clos de Sant Francesc, 2-10, esc. A 1,<sup>er</sup>, 5<sup>na</sup>  
Tel. 203 52 82. 08034 BARCELONA (Sarrià)

## NOTICIARI

Pel que sembla, la vitalitat operística dels afeccionats catalans dona per molt ateses les variants operístiques que en els darrers temps estan configurant el mosaic de l'espectacle nocturn barceloní. Després d'aquella versió plena d'enginy de l'òpera de Weill-Brecht, *Die Dreigrosschenoper*, traduïda al francès com a *L'opéra de quat'sous* i que en perdé un en la traducció catalana de *L'òpera de tres rals*, arribà a la ciutat, al si dels espectacles muntats amb motiu del Memorial Xavier Regàs, una *Donna Giovanni*, suggestiva versió de l'obra de Da Ponte-Mozart en la qual els simbolismes quedaven dissimulats per una interpretació curiosa i excitant. Finalment, el teatre Lliure ofereix dia rera dia, amb un èxit que desdiu de les crítiques amb què fou acollida el primer dia, una curiosa lectura de la *Flauta Màgica* de Schikaneder-Mozart segons idea escenogràfica de Fabià Puigserver.

\* \* \*

Divendres dia 16 es presentà oficialment a la crítica la nova publicació periòdica dedicada a la música en totes les seves facetes, «Revista Musical Catalana», que compta amb el suport institucional del Consorci del Gran Teatre del Liceu i del Consorci del Palau de la Música Catalana. L'acte, celebrat a la Sala Lluís Millet del Palau, fou obert per unes breus paraules de Fèlix Millet i clos per Jordi Maluquer, director general de Música de la Generalitat de Catalunya; hi intervingueren Pere Artís, cap de redacció, que resumí la tasca realitzada per tal que la revista aparegués en el moment oportú, Jaume Comellas, el director periodístic de la publicació, que en mostrà el caire obert, i Montserrat Albet, que vinculà la nova publicació a l'antiga «Revista Musical Catalana» que durant trenta-dos anys fou el millor òrgan de difusió de la vida musical barcelonina i catalana.

\* \* \*

Dissabte dia 17, al Saló de Cent de l'Ajuntament de Barcelona, se celebrà l'acte inaugural de l'anyal Concurs de Cant «Francesc Viñas» que aconsegueix ja la XXII<sup>a</sup> edició. El pregó fou llegit en perfecte francès pel presti-





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



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



giós comediant Josep Maria Flotats i s'encarregà del recital tradicional Enedina Lloris, la cantant valenciana que obtingué en l'edició passada el premi «Lucia di Lammermoor» patrocinat pels Amics de l'Òpera de Sabadell i que, en aquest temps, ha iniciat una singular carrera d'èxits que desperta afalagadores perspectives de futur.

\* \* \*

El compositor català Xavier Montsalvatge aconseguí el 7 de novembre un esplendorós acolliment al Palau Reial de Madrid en l'estrena del trio *Quadravium*, dedicat als reis d'Espanya i per a la interpretació del qual s'utilitzaren els instruments de corda Stradivarius conservats a la cort.

\* \* \*

Després de la present òpera, el Consorci del Gran Tatre del Liceu ofereix als abonats i públic en general la producció d'Amilcare Ponchielli *La Gioconda* que comptarà amb la participació extraordinària —no per la freqüència, que, sortosament és abundant, sinó per la qualitat— de Josep Carreras; Éva Marton, que ha visitat en las darreres temporades el nostre coliseu líric amb èxit destacable, col·laborarà amb Stephania Toczyska, Patricia Payne, Giorgio Zancanaro y Kurt Rydl. L'orquestra se'ra menada pel director titular del cor del teatre, Romano Gandolfi que, temporada darrera temporada, fa interessants incursions en el camp de la direcció operística —també ho farà a la següent producció, *Tosca*, que ja ha aixecat enorme expectació per la qualitat de les figures que hi prenen part.

\* \* \*

*La Gioconda* es representarà el 23 de desembre, diumenge, en torn de tarda (T) i es repetirà els dies 26, dimecres, en torn B, 29, dissabte, en torn C, a les 21,30 com és habitual en aquests dies, i el 2 de gener de 1985, en torn A.

X.A.

# ¡QUE POSTRES!

## LOS POSTRES DE FLO...OH LA LA!

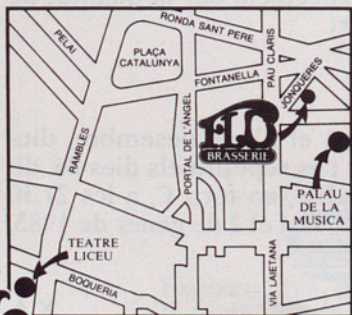
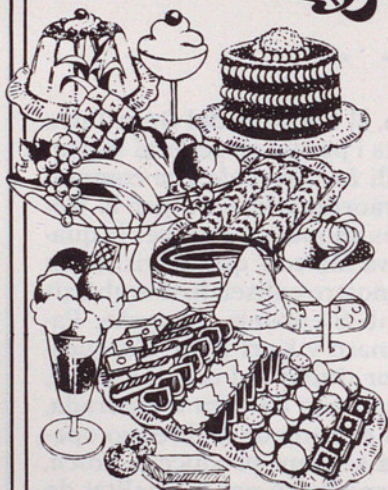
MOUSSE DE NARANJA  
CON «COULIS» DE FRAMBUESA  
340 Ptas.  
TARTA «TATIN» CON NATA  
380 Ptas.  
COPA FLO (Y SU CHAMPAN)  
480 Ptas.

Eso pasa a menudo; la comida es buena, pero en cuanto a postres..... sólo hay las tres banalidades de siempre.

En Flo los postres son tantos que requieren una carta aparte: más de 20 postres hechos en casa, que son 20 succulentas tentaciones.

Es que no puede haber una buena «brasserie» sin buenos postres.

¡QUE «BRASSERIE»!  
LA BRASSERIE FLO...OH LA LA!



**FLO**  
BRASSERIE  
Restaurant



Jonqueres, 10 - BARCELONA

Reservas Tel. **317 80 37**

Abierto todos los días, domingos  
y festivos inclusive.



## CONTENIDO ARGUMENTAL Y MUSICAL

**ACTO I:** Resumen breve: *La princesa de Werdenberg, llamada en la ópera la Mariscala por ser la esposa de un militar que no aparece en la obra, vive las últimas horas de un amor de madurez— tiene 32 años— con su amante, el jovencísimo Octavian, de 17 años. La Mariscala reflexiona sobre la madurez y decide poner fin a esta relación amorosa, que ya no le corresponde. Llega intempestivamente un primo de la Mariscala, el barón Ochs von Lerchenau, hombre grosero pero muy ambicioso. Octavian tiene tiempo justo para esconderse y reaparecer disfrazado de camarera de la Mariscala; su figura juvenil atrae la lascivia del barón, y aunque ha venido para anunciar su boda inminente con Sophie Faninal, intenta atraerse a la «camarerita» y concertar una entrevista con ella. Entre tanto solicita de la Mariscala que le proporcione un joven que lleve una rosa de plata a la novia, y la Mariscala decide mandar al propio Octavian, sospechando que con ello puede cambiar el destino de su protegido. Llegan las visitas matutinas de la Mariscala, muchas de las cuales (una viuda, un par de italianos buscaviudas, un tenor, etc.) intentan obtener donativos de la dama. Llega un abogado que discute con Ochs sobre el contrato matrimonial. Cuando todos se van, la Mariscala se mira al espejo: para una mujer del siglo XVIII, ya es una mujer madura. Decide despedirse de Octavian, quien entra ahora vestido de hombre: es un adiós definitivo.*

*La introducción musical de esta ópera es una descripción sonora del acto amoroso que están realizando la Mariscala y Octavian antes de que se levante el telón, momento en el que los encontramos ya reposando y dulcemente enlazados jugueteando el uno con la otra. La Mariscala es llamada así por ser la esposa de un mariscal de campo, au-*

sente en una cacería. Éste es un personaje que no aparece en la obra.

Ella es una mujer madura que sobrepasa los treinta años —edad que en el siglo XVIII se consideraba de madurez en una mujer— y cuyo amante, Octavian, es un muchachito de diecisiete años tan sólo. La Mariscala es consciente de que esta aventura resulta excesivamente desigual, y que hay que ponerle término. Entra el criadito negro de la Mariscala con el desayuno, y Octavian tiene que ocultarse tras un biombo, olvidando la espada, que tiene que recoger al acto. Cuando el negrito se va, Octavian reaparece, pero poco después se oye ruido y, convencidos ambos que se trata del marido de la Mariscala, Octavian vuelve a ocultarse, mientras la Mariscala se dispone a enfrentarse con el marido, si es preciso.

Pero no era el esposo: es el primo de la Mariscala, el barón Ochs von Lerchenau, hombre grosero y mal educado, quien entra sin hacer caso de los lacayos que tratan de impedirle el paso. La orquesta, agitada, nos describe la situación.

La entrada del barón, la refleja la orquesta con un acorde poderoso. El personaje topa con Octavian, disfrazado de camarera, y el viejo se siente atraído inmediatamente por la posibilidad de una aventura, hasta el punto que apenas presta atención a la Mariscala, a quien saluda, sin embargo, con una reverencia a la francesa. El barón Ochs, intentando concertar una entrevista con la «camarerita» sin que la Mariscala lo note, le explica a ésta que tiene previsto casarse con una muchacha deliciosa e inocente, Sophie von Faninal, hija de un nuevo rico recientemente ennoblecido. Ochs no oculta que lo que en verdad le atrae de todo es la dote de la novia. Y ha venido a pedir consejo legal y un caballero que quiera llevar a la novia, como es tradicional, una rosa de plata. La Mariscala, que intenta que Octavian se vaya, lo manda a ver si está afuera el abogado que está esperando la hora de levantarse de la condesa (la levée) i se lo ordena llamándolo «Mariandel». El nombre despierta nuevos entusiasmos libidinosos a Ochs, quien retiene a la «muchacha».



*El Mayordomo anuncia la entrada de los que esperaban la hora de levantarse de la Mariscala. Y entran todo tipo de personas dispuestas a arrancarle algún donativo ya sea con imploraciones o habilidades (esta escena está inspirada en el cuarto cuadro de *Le mariage à la mode*, de Hogarth).*

*Entran varias personas: un cocinero con el pinche y el menú, un vendedor de animales, una viuda noble con tres hijos huérfanos de guerra (el trío de los tres huerfanitos, en tono menor, se vuelve en un radiante tono mayor cuando la Mariscala les concede un donativo); dos intrigantes italianos, Valzacchi y su sobrina Annina; un peluquero que peina a la Mariscala mientras la orquesta transitoriamente adquiere ritmo de minueto, y un Tenor italiano canta un aria «Di rigori armato il seno» en un estilo que no es imitación de la ópera italiana de la época, aunque conserva algo de su sabor.*

*La Mariscala ha presentado a su abogado a Ochs, y éste discute los términos legales del contrato de bodas con ruidoso creciente hasta que con sus gritos interrumpe el aria del tenor. La Mariscala se queja del peinado, que la envejece: el peluquero lo cambia a toda prisa. La Mariscala escucha a todos mientras Ochs, que ha hecho venir a sus criados, hace entregar a ésta la rosa de plata para que la lleve aquel caballero que la Mariscala designe.*

*Entre tanto, Valzacchi y Annina han ofrecido disimuladamente sus servicios a Ochs y éste los contrata para que le consigan una «entrevista» con la que él cree que es Mariandel.*

*Finalmente, todos se van y queda sola la Mariscala: vuelve a reflexionar sobre su edad y en la llamada aria del espejo —que no es propiamente un aria, sino una retahíla de ideas musicales— observa el paso del tiempo y decide cortar las ataduras que la unen a Octavian. Entra éste, vestido de hombre, y la Mariscala le comunica su decisión: llevará la rosa a la muchacha Faninal; un día encontrará a una muchacha como aquella, que a pesar de todo le querrá mejor que ella misma, a quien olvidará. Octavian protesta su fidelidad, pero ello le recuerda que e!*

tiempo pasa (oímos el sonido del reloj en la orquesta) e insiste que Octavian, necesariamente, hoy o mañana, acabará abandonándola. La Mariscala, en su tercer solo, describe cómo serán sus años de vejez y cómo un día, tal vez, se verán Octavian y ella en el Prater. Finalmente Octavian se va y la Mariscala, dándose cuenta de que se ha marchado sin un beso, lo hace llamar por un lacayo, pero es tarde: el muchacho se ha ido a toda prisa. La Mariscala se queda pensativa en su habitación.

**ACTO II:** Resumen breve: Herr Faninal exulta de satisfacción porque ha llegado el gran día. Va a buscar al novio y en su ausencia debe llegar el Caballero de la rosa. Sophie, inquieta, escucha las admoniciones de su nodriza, Marianne, e intenta sentir la alegría que oficialmente le corresponde sentir. Llega Octavian con la rosa («oímos» su brillo en la orquesta) y con la breve ceremonia de la entrega, Sophie y él se sienten mutuamente atraídos y cantan un maravilloso dueto. Pero llega Ochs con sus rudos criados: mira a Sophie con avidez y nota rasgos conocidos en el rostro de Octavian. Luego, trata de sentar a Sophie sobre sus rodillas. Faninal, quien toma esto por buenas maneras de la nobleza, exulta. Ochs hace alusiones lascivas a Sophie y Octavian se irrita. Pero Ochs, inconsciente de lo que ocurre, se va a establecer el contrato de bodas con Faninal y recomienda a Octavian que se tome tantas libertades con Sophie como desee.

Ésta, en presencia de Marianne, ruega a Octavian que la libre de un matrimonio con un hombre semejante. Pasan los criados de Ochs persiguiendo a las camareras de la casa y Ma-



*rienne se va. Ambos enamorados hablan, pero están siendo espiados por Valzacchi y Annina: ambos «pescan» a los enamorados en tan tierna escena y avisan a Ochs. Octavian intenta explicarlo todo, pero Ochs no lo toma en consideración. Entonces el muchacho saca la espada y ataca a Ochs. Éste llama a los criados pero Octavian lo ha herido levemente y el cobarde barón chillaba que lo han asesinado. Interviene Faninal amenazando a su hija con mandarla a un convento, pero ella no se inmuta. Octavian se va, pero antes habla con Valzacchi y Annina, molestos con Ochs porque no les ha pagado el «servicio» que le han prestado. Ochs pide calma y una botella de vino para rehacerse. Todos se van y Ochs reflexiona sobre la suerte de los Lerchenau, proverbial, pero que ahora parece nublar. Entra Annina con una carta: «Marianne» accede a la cita con Ochs. Éste recobra su confianza y, una vez más, olvida de recompensar a Annina por el servicio.*

*La música nos indica las prisas de los preparativos antes de alzarse el telón. Cuando éste sube vemos a Faninal, satisfecho porque ha llegado el día de la boda. Marianne, nodriza de Sophie, le recuerda que la tradición exige que Faninal, como padre, vaya a buscar al novio antes de que llegue el Caballero de la rosa, y que es de mal agüero que lo encuentre por la escalera. Faninal se marcha y Marianne dialoga con Sophie: ésta intenta hacerse el propósito de ser una buena esposa, pero no se siente feliz. Se oye ahora la llegada de Octavian como Caballero de la rosa. Oímos la brillantez fría de la metálica rosa en una serie de acordes disonantes pero que se combinan con una gran efectividad para crear un momento mágico, en el que oímos como casi se suspende el tiempo, y que se repetirá varias veces (el efecto lo crean tres flautas, tres violines, la*



# 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 UNIÓN Y EL FÉNIX ESPAÑOL.**

Su Compañía de Seguros de toda la vida.

celesta y dos arpas). Sophie observa que la rosa tiene olor, y Octavian le dice que ha puesto en ella una gota de un perfume oriental. Ambos jóvenes quedan casi instantáneamente enamorados, mientras una trompeta solista toca el tema de su amor con suavidad. Sophie se interesa por Octavian y éste le explica detalles de su vida y le dice que sus amigos lo llaman Quinquin.

Entra ahora el barón Ochs, quien se muestra grosero con Sophie, mientras Faninal exulta, convencido de que éstas son las maneras de la nobleza más encumbrada. Ochs quiere que Sophie se siente sobre sus rodillas y hace alusiones poco finas sobre la noche de bodas: sobre un tema que quiere parodiar un vals de Johann Strauss II, el barón Ochs informa a Sophie que «Conmigo no hay noche alguna que resulte larga». A pesar de lo grotesco del caso, el vals ha adquirido justa fama como tema musical. Luego Ochs se felicita por la «suerte de los Lerchenau» y decide ir con Faninal a firmar el contrato de boda: al hacerlo se dirige a Octavian —cuyos rasgos faciales ha creído reconocer sin recordar dónde los ha visto— y le recomienda impudicamente que se aproveche de la novia tanto como quiera mientras él no esté.

Sophie, rápidamente desengañada respecto a su futuro esposo, implora a Octavian que la ayude a librarse de él. Marianne vigila su conversación, pero pasan los criados del barón persiguiendo a unas camareras, y Marianne se marcha. Ambos enamorados hablan tiernamente, pero vemos a Valzacchi y Annina que los espían y los cogen «in fraganti». Lllaman entonces al barón y denuncian la escena que han visto. Octavian quiere actuar como hombrecito y declara al barón que los sentimientos de Sophie han variado: el barón rehúsa hacerle caso y quiere llevarse a Sophie a firmar el contrato: Octavian se interpone y lo amenaza con la espada. Ochs pide ayuda a sus criados, pero Octavian lo hiere levemente en un brazo. El cobarde barón empieza a chillar diciendo que ha sido asesinado, mientras Faninal, irritadísimo, amenaza a Sophie con mandarla a un convento. Pero Sophie no se deja intimidar. Octavian se va, no sin hablar antes brevemente con



*Valzacchi y Annina; éstos, resentidos con el barón, que no les paga sus «servicios» se pondrán ahora al lado de Octavian.*

*La desazón que manifiesta Faninal irrita a Ochs, quien pide quedarse solo con una botella de vino para reflexionar. Cuando se queda a solas se lamenta, y aún más cuando el brazo herido le impide beber con comodidad. Ochs suelta un monólogo (inspirado en el de Falstaff en el segundo acto de esta ópera), pero poco a poco se repone. Entra Annina con una carta de «Mariandel»: la camarerita acepta una «entrevista» con Ochs. Decididamente, piensa éste, no ha concluido la suerte de los Lerchenau, todavía. Olvidando nuevamente pagar los servicios de Annina, se dispone a escribir la respuesta a «Mariandel», lleno de anticipaciones lascivas.*

**ACTO III:** *Resumen breve: Annina, ahora al servicio de Octavian, como Valzacchi, se disfraza de viuda en la pensión de mala muerte donde se ha concertado la entrevista del barón con «Mariandel». Llega Octavian, vestido como «Mariandel» y paga una crecida suma a los dos italianos. Valzacchi da las últimas instrucciones a cinco hombres que accionarán puertas y ventanas falsas para asustar al barón.*

*Entra ahora éste con el brazo aún vendado, y con «Mariandel». Ochs se muestra antipático con el servicio y quiere que le sirva un criado suyo, Leopold. El barón intenta hacer beber vino a la «muchacha», pero Octavian se niega y finge querer huir: tras una cortina no se halla la puerta sino una cama. El barón se acerca e intenta satisfacer sus instintos, pero Octavian hace un gesto y se abren puertas y ventanas con caras que aterrorizan al barón, al que arrebatan la peluca. Entra Annina, reclamando pan para los hijos que ha tenido de Ochs: un grupo de niños rodean al barón llamándolo*

«Papá!». Ochs llama a la policía: el comisario interroga a todo el mundo y Ochs solicita el testimonio de Valzacchi, pero éste se niega a declarar en su favor. Leopold huye: cree intuir que el barón necesita la influencia de la Mariscala y va a buscarla. Mientras tanto Valzacchi ha hecho venir a Faninal, quien llega cuando Ochs está intentando hacer creer al comisario que «Mariandel» es su novia. Faninal, furioso, llama a Sophie para que presencie la escena y se retira, medio enfermo. Octavian se quita la ropa de camarera y la muestra al comisario. Cuando Ochs quiere que «Mariandel» se oculte, porque llega la Mariscala, descubre que no es otro que el propio Octavian. La Mariscala ordena a Ochs que se marche de una vez. Quedan ahora solos la Mariscala, Octavian y Sophie; mientras la Mariscala canta su renuncia al amor, ambos enamorados confiesan su mutuo afecto renovado. Es un trío delicioso que se convierte en dueto cuando finalmente la Mariscala se va. Octavian y Sophie también se van; el criadito negro de la Mariscala entra y recoge un pañuelo de su señora mientras cae el telón.

Annina, que trabaja ahora para Octavian, como su compañero Valzacchi, se está vistiendo de viuda inconsolable en la pensión de los barrios bajos de Viena donde «Mariandel» ha citado al barón Ochs. Valzacchi prepara los trucos que funcionarán cuando Ochs intente violar a la «camarera»; varios hombres escondidos detrás de trampas y ventanas falsas ensayan el efecto que harán. Un camarero prepara la mesa para la cena y enciende velas. Toda esta escena es meramente orquestal. Una orquesta, fuera de escena, interpreta fragmentos de valsés. Entran ahora el barón Ochs, con el brazo todavía vendado, y «Mariandel». Ochs sigue mostrándose antipático:

apaga las velas y quiere que calle la música; despide a los camareros y quiere que sea Leopold quien le sirva, su camarero personal —y, según el texto, ¡su hijo ilegítimo!—.

Ochs se dispone a conquistar a la «muchacha» por el método clásico de hacerle beber vino, pero «ella» rechaza la bebida en tono lánguido y finge tener miedo e intenta la huida. Se va hacia la cortina, pero tras de ésta no hay una puerta, sino una cama. Ochs se le acerca con intenciones libidinosas, pero se abre una de las puertas falsas y Ochs se aterroriza. «Mariandel» calma al barón y oyendo una musiquilla evocadora finge echarse a llorar. Ochs se irrita y trata de progresar entre las ropas de la «camarerita», pero Octavian da una señal y empieza un ruido infernal en el que se abren y cierran las puertas secretas; Ochs se desorienta y pierde la peluca. Se presenta Annina como viuda, reclamando pan para los hijos que Ochs le ha hecho y tiene abandonados: de pronto entran varios niños que rodean a Ochs gritando «¡Papá!» y reclamando comida. Ochs protesta ante el propietario de la pensión y como éste no le hace caso, empieza a llamar a la policía a gritos. Entra el comisario, quien interroga a todo el mundo, y Ochs trata de que Valzacchi le apoye en sus declaraciones, pero éste, pagado por Octavian como está ahora, se niega a salir en su defensa y lo deja en la estacada. El criado Leopold sale decidido a pedir el auxilio de la Mariscala para su amo. Mientras tanto, Valzacchi ha hecho venir a Faninal, quien entra justamente cuando Ochs intenta convencer al comisario de que «Mariandel» es su prometida. La irritación de Faninal no tiene límites y hace que entre Sophie para que vea el espectáculo del barón Ochs y sus «hijos». Faninal se encuentra mal y se va al cuarto de al lado para tumbarse. Octavian se quita las ropas de camarera y las enseña al comisario. Llega la Mariscala y Ochs intenta que «Mariandel» se esconda, pero cuando se vuelve se encuentra con Octavian: su irritación llega al paroxismo. Intenta hablar con Faninal, pero la Mariscala le ordena que se vaya. La escena final es un bellissimo terceto para la Mariscala, Octavian y Sophie: ambos expresan su amor y la Mariscala su necesaria renuncia. La dama se va y deja a los enamorados, que han olvidado lo que les rodea.

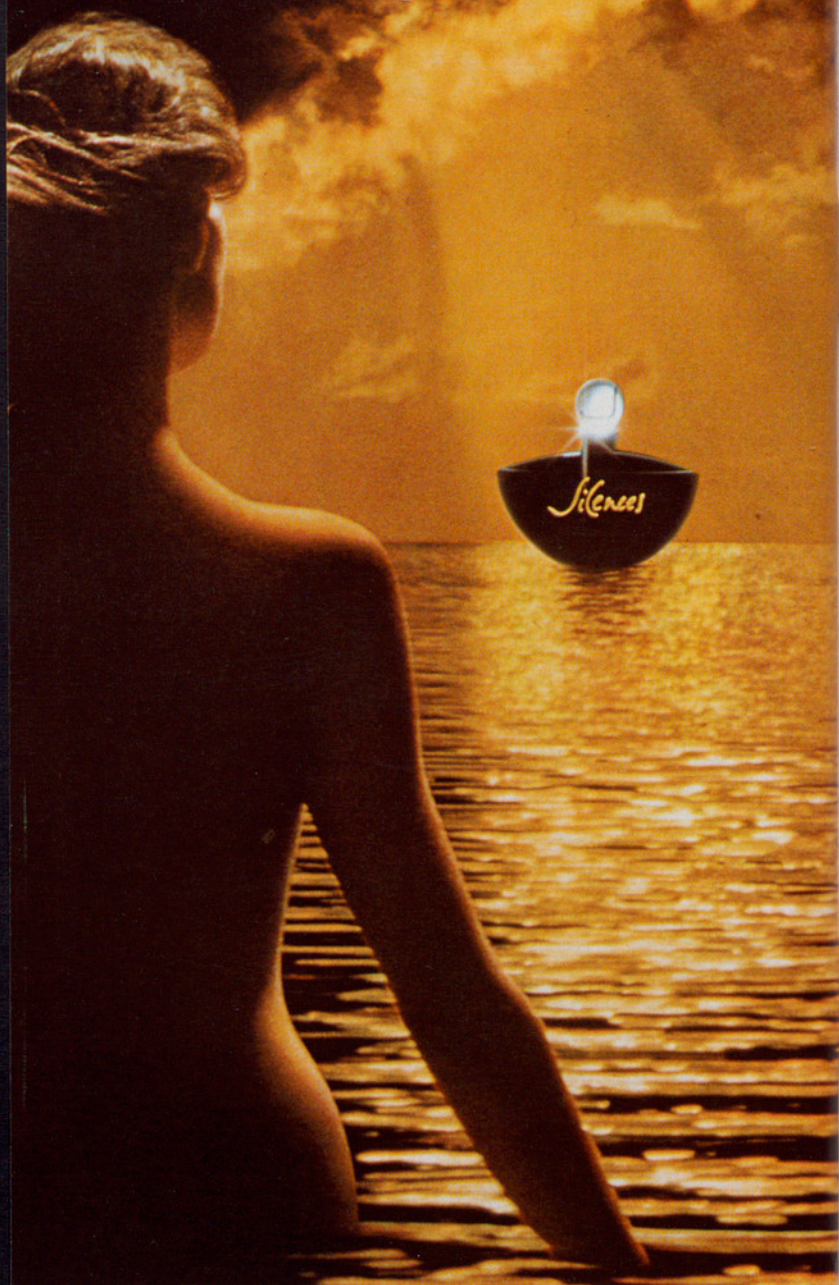
Finalmente se van. El criadito negro de la Mariscala entra en la sala vacía y recoge el pañuelo que la Mariscala había perdido allí, mientras cae el telón.



ROSA BISBE ART / DISSENY

GANDUXER, 20 T. 201 65 90 BARCELONA 21

*Silences*



Parfums

**Jacomo**

Paris



## RICHARD STRAUSS

*Alguien ha dicho, con una cierta dosis de buen humor que nunca sobra en cuestiones como las musicales que tanto endiosamiento y falso respeto han originado, que la vida de Strauss, al contrario que tantos otros compositores decisivos en la evolución formal y estética, fue excesivamente larga, manifestando con este aforismo que, en última instancia, el genial creador de poemas sinfónicos y de obras líricas, básicas en cualquier repertorio, había perdido los papeles. Efectivamente, empero, Richard Strauss vivió ochenta y cinco años muy importantes en el proceso de conformación de los gustos musicales contemporáneos y lo hizo con la autoridad e intuición que le han merecido el respeto de todos los aficionados, hasta el punto que algunos que no hallan manera de entrar en el repertorio contemporáneo, aceptan como límite de sus aficiones la producción straussiana, en general llena de promesas y gérmenes que acabarían conformando la música de nuestro siglo.*

*Nacido en el seno de una familia de hondas tradiciones musicales, en 1864, vivió muy de cerca la efervescencia wagneriana en aquel momento en que los partidarios y los detractores del genio mostraban con mayor ahinco sus respectivos argumentos. A diferencia de los que bebían los vientos por Wagner o de quienes le negaban el pan y la sal, Strauss supo sacar jugosas consecuencias de las intuiciones de su homónimo para ir más allá de las polémicas y abrir una tercera vía que poco a poco fue consiguiendo el beneplácito de enormes masas de aficionados. Después de la etapa de formación y de la primeras escaramuzas musicales, en 1888, a los veintidós años, compone el Don Juan y al año siguiente, la Muerte y Transfiguración, dos poemas sinfónicos que, por sí solos, le habrían valido un lugar de honor en el retablo de las celebridades musicales.*

*En 1894 pasa a Munich como director de orquesta, siguiendo el proceso de divinización que sufrió la figura del director de orquesta en los últimos años del siglo pasado y que daría frutos tan sustanciosos como Mahler o Nikisch. Es en calidad de director que el 31 de octubre de 1897 se presentó a los filarmónicos barceloneses, en el seno de las temporadas sinfónicas que dirigía el maestro Nicolau, volviendo a la ciudad en 1901, en los ciclos de Cuaresma del Liceo y en 1908, al frente de la Orquesta Filarmónica de Berlín. Barcelona, con estas visitas, patentizaba el carácter de ciudad abierta a las corrientes avanzadas del*





momento, aunque a juzgar por el éxito y las críticas que encendían sus actuaciones, Strauss no acababa de ser comprendido en toda su dimensión revolucionaria.

El género del poema sinfónico patrocinado por Franz Liszt conseguía con las obras antes mencionadas y *Las travesuras de Till Eulenspiegel* (1895), *Así habló Zaratrustra* (1896) y *Vida de héroe* (1898) una dimensión intelectualizada, tal como exigían las nuevas corrientes musicales, en especial las germano-austríacas. Por otro lado el campo de la ópera, después de las experiencias filowagnerianas de *Guntram* (1894) y *Feuersnot* (1901), quedó definitivamente removido por *Salomé* (1905) y *Elektra* (1909), dos obras de ineludible conexión con el sentimiento expresionista que orientaba a los creadores plásticos del momento. Eran dos gritos en la noche al estilo de la obra de Edvard Munch, que había presentado en 1893 su obra *El grito*, y que agotaron parcialmente las posibilidades de otras producciones similares. De la misma forma que los planteamientos modernistas se acababan con la primera década del presente siglo, también la creación operística de estas dimensiones desapareció parcialmente en los propósitos del compositor.

En 1911 presentó la ópera que nos ocupa, en 1912 lo hizo con la primera versión de *Ariadne auf Naxos*, recompuesta en 1916; al año siguiente presentó a la deteriorada sociedad europea de finales de la Primera Guerra Mundial y de la antesala de la Revolución de Octubre soviética—tan bien dibujada por la escuela Expresionista Alemana que recoge en la filmografía de Robert Wiene, Fritz Lang, Paul Leni o Friedrich Wilhelm Murnau los mejores momentos del cine mudo— *La mujer sin sombra*, estrenada dos años más tarde. Aún aparecían numerosas producciones operísticas, *Intermezzo* (1924), *La Helena Egipcia* (1928), *Arabella* (1933), entre ellas, de éxito irregular, pero el compositor, envejecido y molesto por la utilización política que se hacía de su figura, se retiró en 1937 de la vida pública, después de haber escrito el himno oficial de los Juegos Olímpicos de 1936, los juegos del nazismo en los que el mundo pudo descubrir de cerca las intenciones de los alucinados pseudorrevolucionarios alemanes. Todavía estrenaría algunas obras, como *Capriccio* (1942) pero ya no soñaba más que en su rincón de *Garmisch* en donde murió el 8 de septiembre de 1949, hace treinta y cinco años.

*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

**Boutique**

Diagonal, 580 - BARCELONA



*Pastelería Bombonera*

**BAIXAS**

MUNTANER, 331 (ESQUINA CALAFI)



DER ROSENKAVALIER  
HISTORIA DE LA ÓPERA

*Después de las primeras incursiones en el campo de la ópera, Guntram (1894) y Feuersnot (1901), que no manifestaban ni de lejos la madurez artística que habían conseguido algunos de sus poemas sinfónicos, estrenados muy pronto en buena parte de las ciudades europeas, Richard Strauss insistió en la consecución de una ópera cuya talla fuese acorde con los planteamientos musicales del compositor. Sin duda tal esfuerzo y su connivencia con los movimientos vanguardistas vieneses hicieron el éxito de Salomé (1905), considerada por algunos críticos como la mejor aportación al mundo de la ópera del siglo XX. Después de Elektra (1909), que acababa de perfilar el expresionismo de su autor en el campo operístico, Strauss pidió a su habitual colaborador Hugo von Hofmannsthal, que había escrito el libreto de la última producción rebozado de las múltiples significaciones que derivan de los mitos griegos según los planteamientos del también vienes Sigmund Freud, un nuevo libreto que entroncase con el decadentismo propio del espíritu estético del Secesionismo vienes. Así surgió una ópera argumentalmente muy distante de las dos últimas, intrigante y desenfada, a la vez que plenamente madura en lo que se refiere al universo musical en que se enmarca. No es extraño que sea esta producción la más apreciada por los diferentes ambientes operísticos de cualquier ciudad del mundo. Como consecuencia de los planteamientos wagnerianos en lo que se refiere al espectáculo operístico —que Strauss seguía muy de cerca hasta el punto de que sus primeros intentos habían sido acusados de ser un espejo de las orientaciones wagnerianas— Der Rosenkavalier contó con un preciosismo escénico especialmente significativo, obra de Max Reinhardt, homenajeado posteriormente por el compositor en su siguiente producción Ariadne auf Naxos (1912). La obra recuperaba algunos de los elementos ambiguos propios del teatro del siglo XVIII, volviendo a la estética del pasado de la misma manera que en aquellos momentos se estaba recuperando el arqueologismo interpretativo singularizado en las campañas clavecinísticas de Wanda Landowska, que precisamente visitó Barcelona en 1911, año del estreno de la producción que nos ocupa. Efectivamente el 26 de enero de 1911 Der Rosenkavalier se estrenaba en el Königliches Opernhaus de Dresde bajo la dirección de Ernst von Schuch; los principales papeles fueron cantados por Margarethe Siems (Mariscala) Karl Perron (barón), Eva von der Osten (Octavian), Karl Schei-*



*demantel (Faninal), Minni Nast (Sophie), Riza Eibeschutz (Marianne Leitmertzerlin), Hans Rüdiger (Valzacchi), Erna Freund (Annina), Anton Erl (Mayordomo de la Mariscal), Fritz Soot (Mayordomo de Faninal) y Ludwig Ermold (notario). La expectación despertada por la nueva producción straussiana y el impacto ocasional que tenían las vanguardias en la segunda década del presente siglo facilitaron la difusión de la obra. Así, el primero de febrero se estrenó en Munich, el 28 en Bremen. el primero de marzo en Frankfurt y el 4 de abril en Berlín, ciudad en la que se consiguieron las trescientas representaciones el 28 de junio de 1933. Fuera de los países germánicos llegó por primera vez el 15 de febrero de 1911, a la ciudad suiza de Basilea y quince días más tarde a la Scala de Milán, en traducción italiana de Ottone Schanzer. Dirigida por Tullio Serafin, fue interpretada por Adelina Agostinelli, Ines Ferraris, Lucrezia Bori y Pavel Ludikar. El 29 de enero de 1913 se estrenó en el Covent Garden londinense bajo la dirección de Sir Thomas Beecham con la ayuda de buena parte de los intérpretes originales. Al Metropolitan neoyorquino llegó el 9 de diciembre de 1913 y si no hizo una carrera continuada fue a causa de la Primera Guerra que alejó el repertorio alemán de los teatros americanos. El 20 de septiembre de 1955 se dio una versión extraordinaria de Der Rosenkavalier en San Francisco con Elisabeth Schwarzkopf, que hacía su debut americano, Dorothy Warenskjold, Francis Bible y Otto Edelmann bajo la dirección de Erich Leinsdorf. En España se oyó por primera vez en el Gran Teatro del Liceo, el 2 de abril de 1921; poco tiempo después, el 5 de enero de 1924, se cantaba en el Teatro Real, a punto de cerrarse al repertorio operístico y sinfónico durante cuarenta y un años. Merece recordarse la curiosa versión que se dio la temporada de 1934-35, sobre texto traducido por Joaquim Pena al catalán, por la soprano Mercè Capsir, Vincenzo Bettoni y Carlotta Dahmen. En las temporadas operísticas madrileñas la ópera straussiana ha aparecido en dos ocasiones, en 1965 y en 1980, mientras que en Barcelona, desde la primera, se han dado cincuenta y tres audiciones, la última de las cuales fue el 12 de diciembre de 1978, con la participación de Christine Scriver, Gail V. Gilmore, Wolfgang Babl, Cynthia Barnett y Lothar Zagrosek.*

# 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.



## 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


APUNTADOR: Jaume Tribor  
CAP DE PREMSA I REL. PÚBLIQUES: Adelita Rocha  
CAP D'ABONAMENTS I TAQUILLES: Josefina Carbonell  
CAP D'ADMINISTRACIO: 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 SASTRERIA: Remei Mollor  
CAP DE MAQUILLATGE: Martha Vázquez

Perruqueria: DAMARET  
Sabateria: VALLDEPERAS  
Programes: PUBLI-TEMPO  
Assistència tècnica: JORQUERA HNOS., pianos

**NOTES IMPORTANTS:** En atenció als artistes i al públic en general, s'exigeix l'adequada correcció en el vestir, (senyors: americana i corbata), 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.





## PRÒXIMES FUNCIONS:

---

### LA GIOCONDA

**A. Ponchielli**

Eva Marton — Stefania Toczyska — Patricia Payne —  
Josep Carreras — Kurt Rydl — Giorgio Zancanaro —  
Vicenç Esteve

Producció: Gran Teatre del Liceu

Esbossos de les decoracions: Ferruccio Villagrossi, rea-  
litzades per «La Bottega Veneziana» i Gran Teatre del  
Liceu.

Vestuari: Piero Luciano Cavallotti, realitzat per «ARRI-  
GO» – Milà

Director d'Escena: Giuseppe de Tomasi

Director d'Orquestra: Romano Gandolfi

Director del Cor: Vittorio Sicuri

Diumenge, 23 de desembre, a les 17 h. fun. n.º 12, torn T

Dimecres, 26 de desembre, a les 21 h. fun. n.º 13, torn B

Dissabte, 29 de desembre, a les 21,30 h. fun. n.º 14, torn C

Dimecres, 2 gener, a les 21 h. fun. n.º 15, torn A

---

### TOSCA

**G. Puccini**

Eva Marton — Jaume Aragall (dies 5 i 8) — Lando  
Bartolini (dies 10 i 13) — Joan Pons — Antonio  
Zerbini — Carlos Chausson — Vicenç Esteve — Josep  
Ruiz

Producció: Nicola Benois – Teatro Alla Scala – Milà

Director d'Escena: Piero Faggioni

Director d'Orquestra: Romano Gandolfi

Director de Cor: Vittorio Sicuri

Cor de Nois – Escola Pia Balmes – Director: Antoni  
Coll

*Funció de gala:*

Dissabte, 5 de gener, a les 21,30 h. fun. n.º 16, torn C

Dimarts, 8 de gener, a les 21 h. fun. n.º 17, torn A

Dijous, 10 de gener, a les 21 h. fun. n.º 18, torn B

Diumenge, 13 de gener, a les 17 h. fun. n.º 19, torn T

483133



**ardajo**

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.*

le dernier parfum de paco rabanne



VENTA EXCLUSIVA  
EN PERFUMERIAS  
ESPECIALIZADAS